مقاله پژوهشی

الگوی گفتگومندی و بینامتنیت در متن منطق‌الطیر عطار

یوسف اسفندیار*، **سید اسماعیل قافله‌باشی**

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران.

خرداد ۱۴۰۲، دوره ۱۶، شماره پیاپی ۸۵، صص ۲۸۹-۲۶۷

DOI: 10.22034/bahareadab.2023.16.6828

نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب)

چکیده:

زمینه و هدف: اینکه یک متن تا چه اندازه با متون قبل، معاصر و بعد از خود در ارتباط بوده و در حوزه‌های زبانی، معنایی و... از آن متون متأثر باشد، بسته به اهمیت و ارزشمندی آن متن، فراوان موردبررسی شارحان و منتقدان قرار میگیرد. آنچه در نقد نوین متون، مورد توجه و تأکید بیشتر است نوعِ ارتباط‌گیری و گفتگومندی است که در سایهٔ بینامتنیت و بیناذهنیت به ایجاد شبکه‌های گفتگو با متون قبل، معاصر و آینده برقرار میگردد. اصطلاح بینامتنیت و بیناذهنیت و... را از اندیشه‌های باختین و طرفداران او باید جستجو کرد. با این حال بررسی انواع گفتگومندی و کاربستهای آن میان مؤلف، راوی، متن و مخاطب برای تعیین درجه‌بندی متون اهمیت دارد؛ متنی مانند منطق‌الطیر عطار بعنوان منظومهٔ ارزشمند عرفانی فارسی میتواند حلقهٔ میانی بسیاری از این گفتگوها باشد. در این تحقیق نگارنده بر آن است در متن موردنظر، انواع شگردهای مؤلف/ راوی را در ایجاد شبکهٔ گفتگومندی و ارتباطات بینامتنیت رصد نماید.

روش مطالعه: از آنجایی که این تحقیق با تکیه بر متن منطق‌الطیر عطار صورت میگیرد، تلاش نگارندگان بر آن خواهد بود تا مفاهیم نظریه‌های مطرح‌شده را در متن، به روش کتابخانه‌ای و نمونه‌برداری تحت بررسی قرار دهند.

یافته‌ها: متن منطق الطیر سرتاسر، صحنهٔ گفتگومندی بینامتنی و ارتباط با متون گذشته و کتابهای مقدس است.

نتیجه‌گیری: عطار در منطق‌الطیر با بهره‌گیری از خصایص انسانی، نمادها و سمبلها و با بکارگیری ابزارهای گفتگو، شبکه‌ای از گفتگوی میان نسلها و میان اقشار مختلف جامعه را ایجاد میکند. وجود روایتهای مشترک میان منطق‌الطیر و آثار متقدم و متأخر ازجمله مثنوی معنوی مولانا و متونِ پس از آن، مؤید وجود روابط گفتگومند در متن است.

تاریخ دریافت: ۲۵ اردیبهشت ۱۴۰۱
تاریخ داوری: ۳۰ خرداد ۱۴۰۱
تاریخ اصلاح: ۱۵ تیر ۱۴۰۱
تاریخ پذیرش: ۳۰ مرداد ۱۴۰۱

کلمات کلیدی:
گفتگومندی، باختین، بینامتنیت، متن باز، متن بسته، منطق‌الطیر عطار

* نویسنده مسئول:
y.esfandiar@org.ikiu.ac.ir
(+۹۸ ۲۸) ۳۳۷۸۰۰۲۱

JSPPP, (16)85: 267-289, June 2023

Journal of the stylistic of Persian poem and prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

The pattern of dialogue and intertextuality In the text of Attar's Mantiq al-Tair

Y. Esfandiar*, S.E Ghaflehbashi
Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University (Rah), Qazvin, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 15 May 2022
Reviewed: 20 June 2022
Revised: 6 July 2022
Accepted: 21 August 2022

KEYWORDS
Dialogue, Bakhtin, Intertextuality, Open Source, Closed Text, Attar's Mantiq al-Tair

*Corresponding Author
✉ *aariazamin@gmail.com*
☎ (+98 28) 33780021

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: To what extent a text is related to previous, contemporary and later texts and is influenced by those texts in the linguistic, semantic, etc. fields, depending on the importance and value of that text, it is often investigated by commentators and scholars. Critics are placed. What is more important and emphasized in the criticism of modern texts is the type of communication and dialogue that is established in the shadow of intertextuality and intersubjectivity to create dialogue networks with previous, contemporary and future texts. The term intertextuality and intersubjectivity, etc., should be searched for in the thoughts of Bakhtin and his fans. However, examining the types of dialogue and its applications between the author, the narrator, the text and the audience is important to determine the grading of the texts; A text like Mantiq al-Tair as a valuable Persian mystical system can be the middle link of many of these conversations. In this research, the writer aims to observe the types of methods of the author/narrator in the creation of a conversational network and intertextual communication in the target text.

METHODOLOGY: Since this research is based on the text of Mantiq al-Tair, the authors will try to examine the concepts of the theories presented in the text, using the library and sampling method.

FINDINGS: The text of Mantiq al-Tair throughout is a scene of intertextual dialogue and connection with past texts and holy books.

CONCLUSION: Attar creates a network of dialogue between generations and between different strata of society by using human characteristics, symbols and using communication tools. The existence of common narratives between Mantiq al-Tair and earlier and later works, including the Masnavi of Rumi and later texts, confirms the existence of dialogue relationships in the text.

DOI: 10.22034/bahareadab.2023.16.6828

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
24	0	0

مقدمه

بررسی و شناخت هر متن بدون دانستن پیشینهٔ فرهنگی، علمی، ادبی، سبکی، زبانی و... ناممکن است. به عبارتی هیچ روایتی بطور مستقل و بطور خلق‌الساعه و بدون پرورش در عرصهٔ فرهنگ و متون گذشته به ظهور نمیرسد. شناخت و آگاهی از پیشینهٔ مفاهیم و موضوعات بکاررفته در طی روایات و متون گذشته، به درک و دریافت هرچه بهتر متنِ پیش رو کمک شایانی خواهدکرد. «کریستین ویلکی معناداری هر متن را وابسته به متون دیگر خواه مکتوب و خواه شفاهی میداند و برای توصیف آن از اصطلاح «بینامتنی» استفاده میکند، به نظر او متن ادبی یکی از محلهایی است که در آن گفتمانهای مختلف با یکدیگر تلاقی میکنند. جذب یکدیگر میشوند، دگرگون میگردند و معانی نو را میپذیرند؛ زیرا آنها در شبکه‌ای از همبستگی متقابل که فضای بینامتنی نامیده میشود، قرار میگیرند» (سیدآبادی، ۱۳۸۵: ۱۴۶). در نقد نوینِ متون، رویکردهای مختلفی برای بررسی و شناخت این قبیل موضوعات اتخاذ شده است. در این راستا نظریه‌هایی چون «گفتگومندی»، «بینامتنیت»، و «بیناذهنیت» از موضوعاتی هستند که در نقد نوین متون ادب فارسی با تأسی از نقد متون خارجی مطرح شده‌اند. بررسی انواع گفتگومندی و کاربستهای آن میان مؤلف، راوی، متن و مخاطب برای تعیین درجه‌بندی متون اهمیت دارد؛ متنی مانند منطق‌الطیر عطار بعنوان منظومهٔ ارزشمند عرفانی فارسی میتواند حلقهٔ میانی بسیاری از این گفتگوها باشد. در این تحقیق نگارنده بر آن است در متن موردنظر، انواع شگردهای مؤلف/ راوی را در ایجاد شبکهٔ گفتگومندی و ارتباطات بینامتنیت رصد نماید. از سویی بدنبال برقراری ارتباط درون‌متنی و بیناذهنی با عناصر داستانی، شخصیتها و راویان مختلف و مخاطبان از هر دستی، در یکی از مهمترین نمونه‌های متون عرفانی است.

ضرورت و سابقهٔ پژوهش

متون ادب فارسی خصوصاً متون عرفانی با توجه به داشتن قابلیت اعتقادی، جذابیتهای ادبی و لطافت زبان و معنا، از دیرباز مورد توجه منتقدان و شارحان قرار گرفته‌اند؛ باوجوداین بیشتر تحقیقات در حوزهٔ مباحث نقد و بلاغت سنتی و بررسی و «نقد منابع» صورت گرفته است. بسبب آشنایی محققان با مبانی نظری و روشهای نوین نقد که بر کلیت اثر استوارند، نگاهی نو در حوزهٔ نقد متون ایجاد گردید. هرچند بررسی و نقد روشهای گفتگومندی و الگوهای بینامتنیت در متن عرفانی منطق‌الطیر عطار بر پایهٔ نظریات باختین چندان مورد توجه قرار نگرفت. در این جستار هدف نگارنده توجه به این متن با دیدگاه الگوهای بینامتنیت چه با متون معاصر مؤلف چه با متون متقّدم و متأخّر بوده است.

نگاه جزئی‌نگر در بلاغت سنتی مانع از آن بود که بتوان به کلیت یک اثر توجه کرد و به هنر مؤلف در معماری کلیّت یک اثر ادبی پی برد؛ از سویی ورود نظریه‌های نوین برای بررسی و نقد متون خود افق جدیدی را برای بهره‌مندی از آن میگشاید. از آنجایی که نظریه‌های جدید بر پایهٔ نقش و درک مخاطب استوارند، پژوهشهای این چنین از جهات مختلف دارای فواید بسیار است؛ هم به پویایی و اصالت متن صحّه میگذارد هم در دریافت و درک مخاطب مؤثر است. در این پژوهش یکی از مهمترین متون عرفانی (منطق‌الطیر عطار) مورد توجه قرار گرفته است تا دانسته شود مؤلف با کمک الگوهای گفتگومندی میان متون قبل از متن خود تا چه اندازه از روشهای متون گذشته تأسی میورزد و تا چه اندازه راه را برای متون بعد باز گذاشته و گسترهٔ نگاهش به درک و دریافت مخاطبان معاصر یا آینده و پرورش و کمال معنا تا چه اندازه است.

روش مطالعه

از آنجایی که این تحقیق با تکیه بر متن منطق‌الطیر عطار صورت میگیرد، تلاش نگارندگان بر آن خواهد بود تا مفاهیم نظریه‌های مطرح‌شده را در متن، به روش کتابخانه‌ای و نمونه‌برداری تحت بررسی قرار دهند. هرچند متن حاضر در حوزۀ بلاغت سنتی و روشهای نقد گذشته فراوان بررسی گردیده و محققان زبان و ادب فارسی تحقیقات ارزشمندی انجام داده‌اند، از آنجایی که علم و دانش حد و مرزی نمیشناسد، بکارگیری نظریه‌ها و یافته‌های خارجی در متون گذشتۀ ما خالی از لطف نیست و البته خود مصداق گفتگومندی و ارتباطات بینامتنی ملل، اندیشه‌ها و فرهنگهای مختلف خواهد بود. با توجه به مطالب ارائه‌شده، نگارندگان ابتدا لازم میداند به شرح و تبیین نظریه‌های موردنظر در متن، همراه با شاهدمثال، پایبندی راوی به گفتگومندی را رصد نمایند.

بحث و بررسی

تاریخچۀ مطالعات بینامتتنی

نظریۀ «گفتگومندی» و «بینامتنیت» را نخست از اندیشه‌های میخائیل باختین باید جستجو کرد؛ هرچند بعد از او دیگران این نظریه را از یافته‌های او استنباط کرده‌اند. «با اینکه باختین از واژۀ بینامتنیت استفاده نکرده، اما مهمترین چهرۀ پیشابینامتنیت تلقی میشود، زیرا نه‌تنها مباحثی که مطرح میکند، زمینه‌ساز بینامتنیت میشود، بلکه با مطالعۀ آثار باختین بود که ژولیا کریستوا واژۀ بینامتنیت را برای نخستین بار به کار برد» (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۳۹۸). به هر روی باختین ازجمله کسانی است که موازی با مباحث مخاطب‌محور، به ارزشمندی و محوریت متن پرداخته است. توجه باختین به گفتار موجب شد پژوهشگران، در مطالعات صرفاً زبانی محدود نباشند، بلکه به روابط فرازبانی نیز توجه نمایند. بر همین اساس است که روابط متنی نزد باختین به مباحث «درون‌زبانی» محدود نمیشود، بلکه به عرصۀ فرازبانی نیز کشیده میشود. همچنین باختین ارتباطات و مبادلات متنی را در متنهای چندصدایی و با عنوان گفتگو و گفتگومندی متنها مورد توجه قرار میدهد. میخائیل باختین در سالهای نخست قرن بیستم با پیروی از مفهوم چندآوایی در هنر موسیقی، نظریه‌های «چندصدایی و گفتگومندی» را در حوزۀ نقد مطالعات ادبی بطور مبسوط و مدوّن مطرح کرد. از آن پس، این نظریه‌ها رفته‌رفته در ساحتهای دیگر علوم انسانی و اجتماعی، نظیر زبان‌شناسی، ترجمه، فلسفۀ زبان و عرصه‌های بینارشته‌ای مطالعات فرهنگی مطرح شدند و نتایج نغز و نیکویی به بار آوردند. پس از باختین، ژولیا کریستوا و پل ریکور و تزوتان تودروف با در نظر گرفتن بسیاری از بایسته‌ها و پیش‌انگاشتهای دیگر، به بسط و تعمیق کاربستهای این نظریه در مطالعات زبان و متن ادبی پرداختند و انگاره‌هایی بسیار بر آن افزودند.

مبانی نظریۀ بینامتنیت از دیدگاه بنیانگذاران و سیر تحولات آن

از دیگر مباحث این نظریه، گفتگومندی و چندصدایی است که باختین طراح و کریستوا و تودوروف مترجمان و مروّجان آن بودند و بعدها توسط کسانی چون بارت و ریکور مورد استقبال قرار گرفت. اساس بحثشان این بود که هرچه متن، ادبی و هنریتر باشد از سیطرۀ صدای مؤلف خارج میشود و قابلیت شنیدن چندصدایی در آن بیشتر است؛ درحقیقت بارت عقیده دارد: «متن بافته‌ای از نقل‌قولهای برگرفته از مراکز بی‌شمار فرهنگ است» (پیلاقی، ۱۳۸۶). در تعریف کلی از بینامیتنیت، میتوان گفت تعامل باورها و یافته‌ها با متون دیگر در حین خوانش و دریافت

متن، متن را به عرصهٔ گفتمانی تبدیل میکند که مخاطب را مجبور به شنیدن و تطبیق آن یافته‌ها میکند. چنین فضایی که مخاطب شاهد تقابل، تفاهم و... اندیشه‌هاست، فضای بینامتنی است.

در تبیین نظریهٔ بینامتنیت اختلاف نظرهایی جزئی وجود دارد. باوجوداین «بیشتر نظریه‌پردازان در این زمینه متّفق‌القولند که هر متن یک بینامتن است که مراکز بیشماری از فرهنگ را شامل میشود و مؤلف تنها به ذکر مباحثی میپردازد که از وی به شکلی دیگر مطرح شده و هنر خالق اثر، در بازآفرینی مباحث به شیوه‌ای نوین است» (حیدری، ۱۳۸۷). علاوه براین باید به گفتگوی متن با متونی از فرهنگهای مختلف نیز توجه کرد، چه‌بسا اندیشه‌های شناور میان اقوام و فرهنگهای مختلف در میان روایاتِ متون، دست به دست میشوند و موجب ایجاد صداهای مختلف در روایات و متون میگردند. درحقیقت هر متن مانند حلقه‌ای ازحلقه‌های به‌هم‌بافتهٔ زنجیر است که حذف آن از فرهنگ و اندیشهٔ بشری موجب گم شدن سررشته‌های اندیشه، زبان و همهٔ بایسته‌های متون بعدی میشود. خلاصه اینکه هر متنی چنانکه ممکن است در ابتدا به نظر برسد، یکّه و منزوی نیست. بسیاری از اندیشه‌گران «نقد نو» و پساساختارگرایان نامدار نظیر رولان بارت، هر نوشتاری را «چهل‌تکه‌ای بینامتنی» میدانند (پاینده، ۱۳۸۸: ۳۱). بارت بارها بر این نکته تأکید کرده که متن فضایی متشکل از ساحتهای مختلف است که در آن انواع نوشتار با یکدیگر در هم آمیخته‌اند، از این رو هیچ نوشتاری نوظهور و نوآیین نیست، بلکه حاصل نوشتارهایی است که از خاستگاه‌های فرهنگی و تاریخی متفاوت و متعدد برآمده‌اند (سلیمی کوچی، ۱۳۹۳). درحقیقت هر متن وضعیت جلورفته و پیشرفته‌تر از متون گذشتهٔ خود است و حرکت آن میسّر نمیشود مگر اینکه با متون قبل تعامل و گفتگو داشته باشد. باری میتوان مدعی شد که متنی بدون گفتمان با گذشتهٔ فرهنگی و متون قبل از خود بطور مستقل به وجود نمی‌آید.

به آنچه که باختین، پیشابینامتنیت و ژولیا کریستوا (Jolia Cristeva) بینامتنیت مطرح میکنند، اصطلاحاتی چون بینانسلی (فرانسلی) و بیناواژگانی (توسط سوسور) اضافه شد. همچنین میتوان از روابط بیناذهنیت بعنوان یکی از موضوعات پدیدارشناسی یاد کرد که در کنار روابط گفتگومندی ارائه میشود. در این صورت «روابط بینامتنیت نیز شامل دو محور هم‌زمانی (متون معاصر) و درزمانی (متون غیر همعصر) میگردد. پژوهشگران بینامنتیت همواره جایگاه ویژه‌ای برای گفتگومندی باختین قائل هستند و هیچ کتاب بینامتنیت را نمیتوان یافت که به نوعی به گفتگومندی نپرداخته باشد» (نامورمطلق،۱۳۹۰: ۳۷ ـ۳۸). سپس «پساساختارگرایانی، نظیر رولان بارت، بسیاری از انگاره‌های مرتبط با مفهوم گفتگومندی را گسترش دادند و هر متن ادبی را در پیوند مستمر با متنهای دیگر و درهم‌آمیخته با آنها دانستند. «ژنت بینامتنیت را "حضور یک متن در متنی دیگر" تعریف میکند و نحوهٔ کاربست آن را در متن ادبی، به یافتن سه مقولهٔ نقل قول، ارجاع و اشاره در متن وابسته میداند. در ادامه "منطق گفتگومندی" در متن که خود نظریه‌ای برآمده از نظریهٔ چندصدایی بود بویژه از سوی فیلسوفانی نظیر میشل فوکو، امانوئل لویناس و پُل ریکور که در باب مفاهیمی نظیر "دیگری" و "گفتمان" بررسی کرده بودند، مورد توجه جدی قرار گرفت. مفاهیم مرتبط با منطق گفتگومندی رفته‌رفته در حوزهٔ نقد نظریه‌های مطالعات ادبی پرتوان و غنی شدند و آرا و ملاحظات گوناگونی به بار آوردند» (سلیمی کوچی، ۱۳۹۳).

دنبالهٔ بحثهای اینچنین در موضوع گفتگومندی به فضای یک متن کشیده شد که صداهای مختلف در یک متن را رصد کنند تا دانسته شود میان راوی، مؤلف، متن و مخاطب/ مخاطبان از انواع مختلف چه روابطی حاکم است. «کریستین ویلکی مفاهمهٔ بین طرفین یک رابطه را متکی بر دانش بیناذهنی میداند، به نظر او "دانش بیناذهنی"

دانشی است که از متنهای دیگر زبان مورداستفاده و موقعیت و شرایط حاکم بر اعمال معناداری گرفته شده است که در آن معنا را در گروه‌ها و اجتماعات گوناگون ممکن میسازد» (سیدآبادی، ۱۳۸۵: ۱۴۶).

تاریخچهٔ مطالعات بینامتنی در ایران

در ایران و حوزهٔ متون ادب فارسی مطالعات در حوزهٔ بینامتنیت، بیناذهنیت و نظریه‌هایی ازاین‌دست، با تأخیر آغاز شد و همچنین به یک جریان از آن تقلیل یافت. حتی در پاره‌ای از موارد میتوان‌گفت بینامتنیت ایرانی با برداشت اولیه است که بیشتر به "نقد منابع" شباهت دارد. درحالیکه بنیانهای بینامتنیت در تقابل یا نقد منابع شکل گرفت و یکی از ویژگیهای مشترک نظریات کریستوا و بارت نیز تقابل با «منتقدان منابع» است. (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۱۶). درنهایت مهمترین فایدهٔ بحث بینامتنیت و بیناذهنیت و مباحث همعرض آن، فعال کردن خواننده و ترغیب او برای فعالیت است تا جایی که مخاطب، محور مطالعات نقدادبی قرار گرفته و توجه‌ها به نقطهٔ دریافت او معطوف گردد.

نقش مطالعات بینامتنیت در حوزهٔ شناخت متن و مخاطب‌شناسی

آنچه میتواند در راستای تبیین مفهوم بیبنامتنیت و گفتگومندی به ما یاری برساند، شرح و تبیین موضوع «گفتگومندی» است. در تحلیل باختین نیز از فرایند فهم متن که تحت تأثیر اندیشهٔ محوری او ـ منطق گفتگویی ـ است، تصوّری که گوینده از شنونده دارد جایگاهی بنیانی است. به پندار باختین ادراک راستین، بی‌گمان دوسویه و فعال است و در آن گوینده به ادراک فعال شنونده اطمینان میکند. جهتگیریِ گفتار گوینده به سمت‌وسوی مخاطب است و گفتار او دقیقاً بواسطهٔ همین جهتگیری به رنگی دیگر درمی‌آید. گوینده میکوشد به افق مفهومیِ مخاطب ناآشنای خویش نفوذ کند (باختین، ۱۳۸۷: ۳۷۲). در تعاریف مطرح‌شده از مفهوم بینامتنیت و گفتگومندی، درهم‌آمیختگی و قرائت متفاوتِ بسیاری دیده میشود تا جایی که برخی بینامتنیت را با مفهوم گفتگومندی یکسان دانسته‌اند. ازطرفی این آمیختگی تا جایی پیش رفت که نظریهٔ گفتگومندی باختین را دربرابر بینامتنیتِ طرح‌شده توسط کریستوا، «پیشابینامتنیت» دانسته‌اند.

رسیدن به مفهومی واحد یا نقطه‌ای معهود در دریافت و درک معنا درحقیقت به توافق میان مؤلف و مخاطب بازمیگردد، بکارگیری قابلیتهای زبانی، بلاغی و معنایی در بستری از آشناییهای ذهنی میان مؤلف و مخاطب روی میدهد. در چنین فضایی یک متن هم در مرحلهٔ آفرینش و هم در مرحلهٔ خوانش با متون و روایتهای قبل و بعد خود در گفتگو است. با این دیدگاه زبان ادبی متون در کشاکشی زنجیره‌وار از رمزگان و زایش نامحدود معنا، قابلیت تأویل و خلاقیت را در خود حفظ میکند. مؤلف با تجارب پیشابینامتنیت با متون بسیاری در گفتگو است، علاوه بر آن متن نیز در برخورد با مخاطبِ آگاه در زمانهای مختلف (چه در برخوردهای درزمانی چه همزمانی) از آشنایی با متون آینده، قابلیت دریافتهای مختلف را خواهد یافت.

حال مخاطب یا مخاطبان نهایی (مخاطبِ معاصر با مؤلف یا مخاطب یا مخاطبان آینده) با انبوهی از ذخیره‌هایی از اطلاعات، هریک گفتگویی جدید را با متن و مؤلف برقرار میکنند. بارت معتقد است «خواننده‌ای که دربرابر متن قرار میگیرد، خود مجموعه‌ای از متون دیگری و مجموعه‌ای از رمزگان بیشمار و نهان است» (سلیمی کوچی،۱۳۹۳). این برخوردها در عرصه‌های زبان، اندیشه و تمامی مظاهر فرهنگی رخ میدهد؛ حال آنچه بیشتر به چشم می‌آید، کنشها و واکنشهای زبانی است؛ «زیرا ارزشهای زبانی از پیش معین، متعیّن و خودبسنده نیستند. ارزشها در زبان، پیوسته بازسازی، نوسازی و بازآفرینی میشوند» (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۴۲). در این کشاکش و برخوردها، مخاطب آزاد

است به درک و دریافت خود برسد و با خوانشی مطابق گرایشهای خود به معنا دست یابد؛ در متن «مجموعه‌ای بی حدوحصر از نقلها و پژواکها و ارجاعات گوناگون به هم میرسند و خواننده مختار است از هر مسیری که میخواهد از این تقاطع عبور کند.» (پاینده، ۱۳۸۸: ۳۲).

حال با توجه به باز شدن درهای جدید برای خوانش متن و درک و دریافتهای نو با کمک روشها و شگردهای نوین در حوزهٔ نقد نو، بررسی متون ادب فارسی با قدمتِ چندصدساله لطف و جذابیت مضاعف دارد؛ چراکه آموزه‌های روایی این متون طی چندصد سال و بعضاً بیش از هزار سال در جان و ذهن اهل زبان و محققانِ این متون رسوخ کرده است. در این صورت نگاهِ جدید به روایت این متون، پنجره‌های نو را برای خوانشهای جدید از متون کهن میگشاید.

تبیین نظریهٔ بینامتنیت در متن موردمطالعه

هر متن بسته به گستردگی روایت و غنای اندیشه میتواند با متون قبل، معاصر یا آیندهٔ خود در گفتگو باشد. برای تحلیل سمت‌وسوی ارتباطات متنی، تعیین چهارچوب و تقسیم‌بندی روشمند ضروری به نظر میرسد؛ اینکه مؤلفِ متن موردتحقیق، تا چه اندازه از متون و ذخیره‌های زبانی و اندیشهٔ گذشتگان (ذخیره‌شناسی) بهره برده باشد، و تا چه اندازه در صحنهٔ متن با مخاطب به گفتگو نشسته باشد، موضوع گفتگومندی در گذشته است و اینکه مؤلف تا چه اندازه در گفتگوی روایتِ خود صداهای مخالف را از سوی شخصیتها و مخاطبان خود مدنظر داشته است؟ حال در بررسی ابزار و اهداف گفتگو برای رصد تعامل در اندیشه‌ها تا چه اندازه مؤلف فضا را برای ایجاد گفتگو با مخاطبان آینده و غایب باز گذاشته تا موجد و موجب خوانشهای جدید گردد، مبحث گفتگومندی در آینده خواهد بود. میتوان گفت آنچه هدف اصلی هر ارتباط متنی از این دست جاودانگی معنا است. به هر روی «پوشاندن جامه‌ای نو بر قامت داستانی مثالی و اسطوره‌ای نه آن‌چنانکه ماهیتش با دستکاریهای خام قلب شود، بلکه تفسیرش بگونه‌ای که معنایی تازه از آن به ذهن متبادر گردد، در حکم زنده نگه داشتن آن است. باید داستانهای کهن را به سخنگویی واداشت. چون همواره سخنی تازه برای گفتن دارند، نه آنکه هرچندگاه، به بهانهٔ بازگشت به اصل و نوشیدن از سر چشمه، به تکرارشان پرداخت که این کار، تنها ملال می‌آورد و موجب رمیدگی خاطر است» (ستاری، ۱۳۸۱: ۱۱).

متن منطق‌الطیر متنی عرفانی و اعتقادی است و بدیهی است بهره‌ای وافر در حوزهٔ زبان، اندیشه و معنا از کتب مقدس و مفاهیم دینی برده باشد. انتقال مفاهیم و مضامین از متون مقدس به متنِ حاضر آغاز شبکه‌ای از تعاملات، میان انبوهی از راویان و مخاطبان است. در برخورد اول با متن منطق‌الطیر این ذهنیت خطور میکند که آمیختگی با مضامین آیات و احادیث خود نشان از توقعِ داشتنِ مخاطبان آگاه از سوی عطار است. او توقع دارد مخاطبانِ متن او در وهلهٔ اول با مضامین و روایات قرآنی و احادیث آشنا باشند تا نیازی به روایت کامل حکایات نبوده و با اشارات و تلمیحات در مقیاس یک بیت، یک مصراع و حتی یک کلمه (عطار، ۴۹۶) بسنده کرده باشد. این موضوع در بخش دیباچه و تحمیدیه و نعت رسول و منقبت بزرگان دین بسیار درخشان به چشم می‌آید؛ تا جایی که بدون هیچ‌گونه رمزگشایی مخاطب را برای یافتن مفاهیم تنها میگذارد و توقع آن دارد که مخاطب یا مخاطبان همسطحِ دانایی مؤلف به پیش روند. در تمامی این اشارات هیچگاه ادعا ندارد که روایات را خود ساخته و پرداخته است، بلکه هرچه هست گفتگو و ارتباطات بینامتنی و بیناذهنی با متون و فرهنگ گذشته است. متن نه تنها با متون گذشته در گفتگوست که با متون آینده و حتی با شخصیتهای داستانها و فرهنگ عامه و تفکرات عمومی مردم در میدان تعامل روبرو میشود. این رودررویی و مواجهه با مخاطب به اَشکال گوناگون رخ مینماید؛ گاه با اشاره به مفهوم آیه

یا بازی با حروف و کلماتِ آیه‌ای بر زیبایی این گفتگو میفزاید. (عطار، ۸۸). زمانی ارتباط و گفتگوی متن با متون و روایات گذشته آمیختگی و امتزاج مییابد که مخاطب با طرحی معماگونه و کنایه‌آمیز روبرو میشود.

گه سگی را ره دهد در پیشگاه / گه کند از گربه‌ای مکشوف راه (منطق‌الطیر، ۹۶)

از الگوی ارتباطی از آیات و احادیث، بگونه‌ای بهره میگیرد که شاید مخاطب کم‌اطلاع و کم‌حافظه پی به متون مبدأ بینامتنیت نمیبرد؛

خویش را کل دید و کل را خویش دید / هم چنانک از پس بدید از پیش دید (همان، ۳۱۸)

در بیت بالا مخاطب باید علاوه‌بر گفتگو با متن حدیث شریف، برای تبدیل اندیشهٔ وحدت وجودیِ راوی با ذهنیت خود نیز ارتباط بیناذهنی برقرار نماید. تا جایی که راوی در پاره‌ای از روایت، سطح متن و روایت خود را بسی فراتر از سطح ممدوحان و خوکان روزگار (یادآور بیت مشهور ناصرخسرو: من آنم که در پای خوکان نریزم/ مر این قیمتی درّ لفظ دری را (دیوان ناصرخسرو، ۴۶) میداند:

بس که ما ریگ بیابان ریختیم / بس گهر کز خلق خوک آویختیم (منطق‌الطیر، ۴۵۱۶).

در ادامه، روایت خود را معامله و گفتگو با خداوند میداند. به همین روش در پاره‌هایی از کلام (نیایشهای عطار) که مخاطب خاصِ راوی، خداوند است. هرچند روی سخن با خداوند است، نوعی آموزش گفتگو برای جامعهٔ مخاطبان در سطوح مختلف است.

از پاره‌روایتهای درازدامن متن منطق‌الطیر، داستان شیخ صنعان است که قبل از عطار شکل داستان به خود گرفته بود. عطار در ابتدا یک مخاطب است دربرابر روایت گذشتگان. بهره‌ای که عطار از داستان شیخ صنعان میبرد، شاید بسی کمتر از بهرهٔ ما بعنوان مخاطب نهایی از داستان عطار باشد. چه این داستان بعد از روایت عطار، بیان و مضمون لطیفی با خود دارد که قبلاً نداشته است. این هنر عطار و دریافت او از داستان اولیه و سپس ترکیب با رنگ عرفان توسط اوست که تبدیل به شاهکاری عرفانی میشود تا جایی که این حکایت در کل منطق‌الطیر مرکز ثقلِ متن میشود تا کل داستان حول محور آن بچرخد. درحقیقت قلب منطق‌الطیر در داستان شیخ صنعان میتپد. این ارزشمندی بواسطهٔ گفتگومندی روایت شیخ صنعان است که از میان آثار مختلف گذر کرده و در صحنهٔ متن منطق‌الطیر عطار به کمال رسیده است.

در مقام مقایسه، روایت عطار در منطق‌الطیر سبکبارتر از مولانا در مثنوی به پیش میرود. عطار سعی بر آن دارد مخاطب و ذهن او درگیر پیچ و خم روایت نباشد و علاوه‌بر همراهی و همکاری با راوی، بار بیشتری را بر دوش نکشد. با این دیدگاه میبینیم از همان ابتدا وجود سیمرغ را رمزگشایی میکند تا ابهامی در کار او نباشد. این رویّهٔ او در راستای روشمند بودن گفتگو در روایت است. او هر بخش را با حکایتهای مرتبط با همان موضوع به پایان میبرد و هیچگاه مانند مولانا حکایتی را در حکایت دیگر گره نمیزند.

از سوی دیگر درک و دریافت مخاطب تنها با ابزار ذخیره‌شناسی میسّر است. ذخیره‌هایی از داشته‌های ذهنی مخاطب که در عین آگاهی به آن داشته‌ها، دانسته‌ها و ذخیره‌ها، با متن روبرو میشود[۱]. درحقیقت نوعی بینامتنیت است. در این صورت شکستن باورهای قبلی مخاطب روشهایی خاص را میطلبد. برای شناخت ذخایر ذهنی

[۱]. «ذخیره‌های ذهنی و زبانی و... مجموعهٔ نظام‌یافته‌ای است از آگاهیها، اطلاعات، باورها، ارزشها، سنتها، عادات و بطورکلی عناصر متعلق به یک فرهنگ که در ذهن شخص انباشته و به ملکهٔ روحی او تبدیل شده و جهان‌نگری شخص را شکل میدهد. شخص با این مجموعه، هستی را تفسیر، تعبیر و ارزیابی میکند. اندیشه، اعتقاد و احساس او پیوسته تحت سیطرهٔ این نگرش قرار دارد» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۷۶).

مخاطب، زمانی به مقصود نزدیک میشویم که به شناخت مخاطبان مختلف در کارکردها و سطوح مختلف دست بیابیم.

وال در تعریف مخاطب در حیطهٔ نظریهٔ گفتگومندی باختین میگوید: «کسی را میتوان خوانندهٔ متن ادبی به حساب آورد که از پیش گوش فرادادن را آموخته باشد» (Wall,2005: 66). از سویی متنی را میتوان به مخاطب سپرد تا با او به گفتگو بنشیند که قابلیت گفتگومندی داشته باشد؛ «نکته تازهٔ دیگری که از برخی صاحب‌نظران نظریهٔ ادبی ازجمله رولان بارت میتوان آموخت، تقسیم‌بندی متون مکتوب به "متون خواندنی" (readerly) و "متون نوشتنی" (writerly) است. در متون خواندنی، خواننده را مصرف‌کنندهٔ منفعل میدانند و در متون نوشتنی، به خواننده نقش تولیدکننده میدهند تا حدی که خود را بجای نویسندهٔ متن میگذارد. امبرتواکو به متون خواندنی"متون بسته" و دربرابر آن، به متون نوشتی که متونی تأویل‌پذیرند و محور آفرینشِ معنی در آن خواننده است، "متون باز" یا گشوده نام داده بود» (روحانی، ۱۳۸۴). با این توصیفات برای بررسی انواع گفتگو در فرایند ارتباط با متن ادبی، با شبکه‌ای پیچیده از مخاطبان روبرو هستیم تا بتوانیم انواع گفتگو در یک متن را تفکیک نماییم. در گفتگوی راوی با متون گذشته و متن حاضر و آینده، گاه یک شخصیت داستان با شخصیتی دیگر سخن میگوید، و گاه راوی با شخصیت یا شخصیتهای قصه حرف میزند. زمانی روایت اسلوبی نامه‌نگارانه دارد که ممکن است دوسویه یا یک‌سویه باشد که باز لحن خطابی تشخّص مییابد. در این راستا از شیوه‌های یادداشت‌گونه و تک‌گویی و درون‌گویی نمایشی نیز میتوان بهره‌گرفت (توکلی، ۱۳۸۹: ۶۶). با این حساب میتوان گفتگومندی در یک متن را به برون‌متنی (متون و منابع گذشته یا آینده) و درون‌متنی (میان روای، شخصیتها، مخاطبان فرضی، تقابل مفاهیم و معانی و... با یکدیگر) تقسیم‌بندی کرد.

در متن منطق‌الطیر، گفتگوی درون‌متنی و پیوند حکایات معمولاً به دو روش صورت میپذیرد:

الف) با کمک تداعی معنا از حکایتی به حکایتی دیگر؛ در این روش راوی با کمک حکایت، داستان کوتاه یا داستانک به تبیین اندیشهٔ خود میپردازد، بگونه‌ای که با تأویل و تفسیر او سازگار باشد. درحقیقت حکایتی را که از متون و روایت گذشته برداشت کرده با اندیشهٔ خود سازگار میسازد.

ب) هر حکایت بطور مستقیم در تأیید موضوع همان نشست، بیان میگردند و به این روش به تکمیل و تفسیر متن خود میپردازد. گفتگومندی در روایت عطار همسویی خاصی با معنا دارد؛ مخصوصاً زمانی که روایت منطق‌الطیر رو به پایان است. برای مثال آنگاه که روایت به مرحلهٔ محو و فنا میرسد، مخاطب نیز چون سالک در فضای بی‌پایان و خلأگونه رها میشود. در چنین شرایطی در پایان هر مرحله از متن، توصیف به پایان میرسد؛ گویی روایت قطع میشود ولی دوباره راوی به یاری متن می‌آید و ادامهٔ روایت را به دست میگیرد:

لاجرم اینجا سخن کوتاه شد رهرو و رهبر نماند و راه شد (عطار، ۴۲۶۱)

با این توصیف، روایت هیچ انگیزه‌ای از جنس تداعی معنا یا تکمیل و تفسیر متن ندارد. این عطار است که به یاری روایت میشتابد:

هست خورشید حقیقی بر دوام گو نه ذرّه‌مان نه سایه و السلام (همان، ۴۲۶۹)

از آنجایی که اساس ساختار روایتِ منطق‌الطیر بر محور جاذبه و دافعه قرار گرفته است، راوی تلاش دارد مرحله به مرحله با مخاطبان موافق و مخالف در گفتگو باشد؛ الگوی سؤال و جواب مرغان با هدهد طرحی است از بیم و امید که مخاطب فقط بدنبال متن در گیرودار روایت، شاهد گفتگوی درون‌متنی راوی است.

از هریک از روایات منسجم و زنجیروار عطار میتوان مفاهیم و مقاصد مختلفی را دریافت کرد. برای مثال ممکن

است حکایتی در تبیین توحید باشد، ولی از سویی با مفاهیم حیرت، فقر یا فنا نیز تقارن معنایی داشته باشند. شاید این پریشانی برای مخاطب چشمگیر باشد، ولی درحقیقت بدلیل نزدیکی این مفاهیم، این قرابتها توجیه‌پذیر مینماید. برای روشن شدن این موضوع ابتدا باید ویژگیهای روایت موردنظر را بررسی کرد. در باب ویژگیهای فراگیر روایت، مایکل تولان پنج خصوصیت را برمیشمارد:

تصنع (هر روایت حتی شفاهی، پنداری بر پایهٔ طرحی پیش‌ساخته پیش میرود.)

تکرار (بنمایه‌های تکرارشونده)

خط سیر معیّن

راوی (آنکه آشکار یا پنهان روایت را بازگو میکند.)

جابجایی (تصرّف راوی در جایگاه و توالی زمانی و ترکیب و رخدادها و اجزای روایت) (توکلی، ۱۳۸۹: ۳۷).

میبینیم که روایت منطق‌الطیر تمامی ویژگیهای برشمرده‌شده را به کمال داراست؛ روایت کلی منطق‌الطیر (مادرمتن) دارای نظم و انسجام طرح‌ریزی‌شده است. بگونه‌ای که بدنبال هر مفهوم، حکایتهایی در تبیین آن می‌آید که معنا و مفهوم قبل را برای مخاطب تبیین میکند. باوجوداین از روش داستان در داستانِ مثنوی مولانا خبری نیست. برای عطار شرط شروع روایت جدید، پایان حکایت قبل است. از این لحاظ مولانا شکل قویتر و پیچیده‌تری از روایت‌پردازی و گفتگومندی را در مثنوی به نمایش می‌گذارد تا جایی که میتوان ادعا کرد متن مثنوی مولانا، شکل تکامل‌یافتهٔ روش منطق‌الطیر و اسرارنامهٔ عطار است که عطار نیز بشکل ساده‌تر از قرآن تأسی نموده است. روایت منظم و طراحی‌شدهٔ منطق‌الطیر از حیث آوردن حکایتهای متعدد در هر بخش، به ظاهر راه تأویل را برای مخاطب میبندد، زیرا مؤلف با این حکایتها سعی در اقناع مخاطب/ مخاطبان دارد. حتی جایی که از زبان شخصیت منفی سخن میگوید، جانب حقانیت و اثبات برحق بودن او را فرونمیگذارد و از زبان شخصیت منفی داستان نیز استدلالهایی مقبول و پذیرفتنی روایت میکند. در روایتهای بلند و تودرتو، گاه پاره‌روایت چندان طولانی میشود که راوی نیاز به قطع گفتگو و آغاز گفتگویی دیگر را احساس میکند (میبایست حرف را عوض کند)، این قطع یا گریز از روایت میتواند به علل و انگیزه‌های مختلف صورت گیرد:

عقل تو چون در سر مویی بسوخت / هر دو لب باید ز پرسیدن بدوخت

کس ندانـــد کنـــد یک ذرّه تمام / چند پرسی چنـــد گویی والسلام (عطار، ۲۲۴ – ۲۲۵)

یکی از زیباترین فرازهای روایت منطق‌الطیر، نیایشهای راوی از زبان عطار، قهرمان داستان، راوی فرضی و... است. از دیگر صحنه‌هایی که چون نمایشنامه، قدرتمند و چون غزلی زیبا روایت میشود، ابیات (۱۲۵۴ - ۱۲۶۸) است که خواننده را به وجد می‌آورد و خوانشِ او را چون اجرای نمایشنامه‌ای با شور و حال توأم میسازد. تغییر زاویهٔ دید و بکارگیری التفات بشکل هنرمندانه‌ای رخ میدهد و روای داستان (راوی کل، عطار یا هر روایتگر دیگری) خود را کنار کشیده و در پشت قهرمان داستان (شیخ صنعان) پنهان میگردد و خود نیز از کلام قهرمان داستان متأثر میشود و آنگاه که میخواهد روایت را بصورت سوم‌شخص (دانای کل) تحویل بگیرد، این گرفتگی لحن و صدای او از تأثیر کلام قهرمان داستان بوضوح به گوش میرسد. خواننده خود را در صحنهٔ تئاتر یا نمایشی میبیند که در پایان با چشمان اشکبار فضای نمایش را ترک میکند. این پاره‌روایت بمثابه قلّه و نقطهٔ اوج داستان شیخ صنعان است و پس از آن گفتگوی طولانی با یاران و دوستان برپا میشود که همه خواهان و پیگیر راه چاره‌اند. ملایمت و مسالمت پس از این گفتگوها، حکم بر تأثیر روایتِ عطار از زبان شیخ صنعان دارد.

از فرازهای گفتگوی میان‌متنی، گفتگوی خداوند است با ابلیس در داستان خلقت آدم، که توصیفی عاشقانه میان

ابلیس و خداوند ارائه میدهد. (عطار، ۳۲۶۷- ۳۲۷۰). در این پاره‌روایتها، گفتگومندی بسیار قوی حاکم است که صحنه‌هایی از احساس و رقّت قلب راوی و قهرمان و حتی مخاطب و خوانندهٔ نهایی را برمی‌انگیزد و همدل و هم‌نظر میسازد، بگونه‌ای که جایی برای بحث نمیگذارد. روایت حاوی شاه‌بیتهایی زیبا و متنی غزلواره است و بر دل مینشیند (عطار، ۳۹ – ۴۴). عنصر گفتگومندی تا آنجا بر متن حاکم است که حتی در ارکان و ساختار روایت، اصول گفتگو و دموکراسی برقرار است. نمونه‌اش را در داستان انتخاب هدهد برای راهبری میبینیم که با وجود راهنماییهای هدهد و حل مشکلات ازطریق او، باز انتخاب رهبری به قرعه گذاشته میشود (همان، ۱۶۰۳ - ۱۶۰۷). عطار معتقد است متن او زایاست و قابلیت هرمنوتیک و چندلایه دارد. روایتِ او از بُعد گفتگومندی دارای روابط عمومی در سطح بالاست. حال کار مخاطب است که زحمت غوص در عمق متن را بر عهده بگیرد:

ایـــن کتـــاب آرامش ایـــام را خـــاص را داده نصیب و عـــام را
گر چو یخ افسرده‌ای دید این کتاب خوش برون آمد جوابش از حجاب
نظـــم من خاصیتـــی دارد عجیب / زانک هر دم بیشتر بخشد نصیب (همان، ۴۴۷۶ - ۴۴۷۸)

در ادامه، متن و روایت خود را چون عروس خانگی زیبا که بتدریج رخ مینماید معرفی میکند (همان، ۴۴۸۰ - ۴۴۸۹) و به زیبایی روایت خود تفاخر میورزد.

متن منطق‌الطیر متنی تمثیلی است و از داستانِ اصلی مرغان در نماد جوامع انسانی بهره گرفته میشود. با این حال هر حکایت و قصه خود تمثیلی برای برقراری گفتگو درجهت تفهیم معانی متن است. برای درک و دریافت هر مفهومی، راوی خود درجاتی را قائل است و میداند هیچگاه نباید از همگان یک اندازه انتظار داشته باشد.

کی تواند شد در این راه خلیل / نکبوتی مبتلا هـمسیـر پیل
سیر هر کس تا کمال وی بود / قرب هر کس حسب حال وی بود
گر بپرّد پشه چندانی که هست / کی کمال صرصرش آید به دست؟ (همان، ۳۴۸۲-۳۴۸۴)

با این توصیفات برای پی بردن به شگردها و الگوهای راوی برای بررسی گفتگومندیِ متن، باید به شناخت ابزارهای روایت برای ایجاد گفتگومندی پرداخت تا هنر راوی بیشتر دیده شود؛ هرچند فهرست‌کردن همهٔ روشهای گفتگومندی متن مجالی فراختر میطلبد.

التفات

در باب تعاریف و معانی التفات در بلاغت گذشته، بحثهای دقیق و بسیاری صورت گرفته است؛ دگرگون شدن زاویهٔ دید در روایت را «التفات» گفته‌اند. این مباحث در بحثهای زیبایی‌شناسی متن قرآن فراوان توجه شده است. مبرّد (۲۰۷-۲۸۵) رویگردانی از مخاطب غایب به مخاطب حاضر و شاهد و برعکس را التفات میخواند. در تعاریف دیگر بویژه به تغییر از خطاب به غیب و بر عکس اشاره میشود. ابن معتز (درگذشته ۲۹۶) حتی پرداختن از یک معنا به معنای دیگر را التفات به شمار می‌آورد. التفات از نظر برخی، جمله‌های معترضه را نیز شامل شده است. التفات در زبان فارسی از دیرباز بویژه در شعر مورد توجه قرار گرفت و در کتب بلاغی از آن بحث شد و آن را «رفتن گوینده از مخاطب به مغایبه و از مغایبه به مخاطب» تعریف کرده‌اند. هرچند در مباحث نوین بلاغی، مفاهیم و تعاریف آن توسعه یافته است، چه در شکل دیگر صیغه‌ها (متکلم به مخاطب، غایب به متکلم و...) و چه از نظر گسترش و تعمیم مفهوم آن، مانند از یک معنی به معنی دیگر رفتن (توکلی، ۱۳۸۹: ۸۵). عطار از این دست التفاتها که به معانی مختلف و متفاوت سر میکشد و تغییر سمت‌وسو دارد، در مقدمهٔ منطق‌الطیر (فی التوحید باری تعالی) فراوان

بهره میگیرد؛ برای نمونه (عطار، ۱۵ - ۱۶). تغییر سمت‌وسوی روایت (زاویهٔ دید) که در گذشته با نام التفات مطرح شده، از شگردهای کاربردی و اصلی گفتگومندی در متن منطق‌الطیر است. جالب آنکه هرگاه عطار از مخاطب مستقیم و خوانندهٔ متن ناامید شود، ناگهان روی سخن را بسوی خداوند میچرخاند و خداوند را مورد خطاب قرار میدهد تا باقی روایت را با مخاطبی آگاه و عالم، ادامه دهد:

جمله دادند ای عجب دامن به دست / وز همه دورند و با او هم‌نشست

ای ز پیدایی خود بس ناپدید / جملهٔ عالم تو و کس ناپدید (همان، ۷ - ۱۳۶)

سازوکار التفات بر تغییر روایت از اول شخص به دوم یا سوم شخص قرار دارد؛ روایت اول شخص در مقایسه با روایت دوم یا سوم شخص، همدلی بیشتری را برمی‌انگیزد، چراکه روایت در میدانی تنگتر و از چشم‌انداز یک تن رخ میدهد؛ به همین دلیل این شیوه اثرگذارتر و واقع‌گراتر است و برای برانگیختن احساس و عاطفهٔ مخاطب نیرومندتر و مناسبتر عمل میکند. برخلاف روایت اول شخص، زاویهٔ سوم شخص از میدانی فراختر برخوردار است، ولی در امرِ همدلی با داستان و مخاطب، ضعیفتر به نظر می‌آید. این خصوصیات و شناخت هریک برای مؤلف در دوری و نزدیکی با مخاطب تأثیر بسزایی دارند (توکلی،۱۳۸۹: ۶۷). گونه‌ای دیگر از بکارگیری التفات، تغییر زاویهٔ دید، با تغییر نگاه راوی از صورت جمعی و سپس جزئی و فردبه‌فرد است. در اینگونه از تغییر زاویهٔ دید، صحنهٔ روایت را مانند کلاس درس میسازند و راوی گاهی همهٔ مخاطبان را در یک گروه بزرگ میبینند. درحقیقت مخاطبان به وحدت و یکپارچگی میرسند. همچنین التفاتهای ناگهانی و بدون هیچ‌گونه مقدمه و پیش‌درآمدی موجب تلنگر و نهیب بر مخاطب میشود (عطار، ۶۰۳ - ۶۱۰).

بکارگیری ساختار استدلالی ویژهٔ متن

در تفکر و زبان صوفیه، گفتگو و پرسش و پاسخ اهمیت بسیاری دارد. شخصیت و جهان‌شناسی عارف و حتی موقعیت زمانی، مکانی، نقد و نگرش او بیشتر در همین گفتگوها تجلی مییابد. پرسش و پاسخ و ساختار جدلی در بسیاری از این گفتگوها اهمیت دارد و جدا از قصه‌ها در بخشهای دیگر پدیدار میشود؛ مثلاً هنگامی که راوی تردیدها، پرسشها و حتی نصایح یا ادلّهٔ احتمالی مخاطب را طرح میکند و پاسخ میگوید، شیوه‌هایی است که در قرآن نیز سابقهٔ درخشانی دارد و بیش و کم در متون عرفانی و حکمی و کلامی و حتی فقهی رایج بوده است (توکلی، ۱۳۸۹: ۱۰۷). عطار نیشابوری، از سویی در عرفان خویش به قرآن و حدیث توجه بسیار داشته و زیربنای عرفان خود را حکمت یثرب قرار داده است و از حکمت یونان بیزاری جسته است:

«کا»ی کفر اینجا به حق المعرفه / دوستتر دارم ز «فا»ی فلسفه (عطار، ۴۵۳۴)

می‌مکن چندین قیاس ای حقشناس / زان که ناید کار بی چون در قیاس (همان، ۱۸۴)

زبان عرفان و صوفیه زبان "اشارت" است نه زبان "عبارت"، و زبان اشارت زبان رمز، تمثیل و تأویل است. همان‌گونه که تأویل در مقابل تفسیر، نگاهی به باطن دارد و بر معنی لفظی، معنی "استعاری یا نمادین" الصاق میکند، روش صوفیه بر یافتن زبانی دیگر با لفظی خاص تأکید دارد که در آن ملاک و معیار نه استدلالهای عقلی و منطقی، بلکه استدلالهای ذوقی است. عطار آنجا که در ظرف زبان و بیان نگنجد، زبان اشارت و عبارت را بکلی عاجز میداند:

آن مجو چون در اشارت نایدت دم مزن چون در عبارت نایدت

نه اشارت میپذیـرد نه بیـان / نه کسی زو علم دارد نه نشـان (همان، ۱۹۳ - ۱۹۴)

درحقیقت تأویلات و تفاسیر متون عرفانی، خود انگیزش معنایی است برای متن اصلی (متن مادر). بکارگیری برخی اصطلاحات از علوم و ادیان گذشته در داستانهای عاشقانه و نیز برخی الفاظ و اصطلاحات رایج در عالم عشق انسانی در داستان منطق‌الطیر برای توصیف معشوق حقیقی و شرحِ میل جان به جانان، موجب گرته‌بردای و گرفتن صورت رمزی و تمثیلی به اصل روایت از نمودهای ایجاد گفتگومندی متن است و از سویی دیگر راوی از زندگی پیامبران و بزرگان دین و عرفان، نکته‌ها فراگرفته، چه بصورت حکایت و داستان چه بصورت تلمیح و اشاره و از سیرت و صورت رفتارشان با استدلالهای ذوقی. برای نمونه پرتو عرفان پرتوانِ شیخ ابوسعید ابوالخیر را ـ که عرفانی ذوقی، پویا و ذوق‌انگیز است ـ به عرفان خویش انداخته و با سخن از «بوسعید» و حکایت از زندگی او (بوسعید مهنه در حمام بود...) روایت خود را آراسته است و از این طریق سعی در اقناع مخاطب دارد (همان، ۴۶۸۷- ۴۷۰۰).

کاربرد زبان در بینامتنیت

یکی از ملزومات ارتباطات اجتماعی، زبان و کارکردهای آن است. مهمترین کاربرد زبان، ارتباط در سطوحِ مختلفِ ارسال پیام، محمل اندیشه یا آفرینش ادبی و...، ایجادکنندهٔ فضای گفتگومندی و رابطهٔ بینامتنیت است. «با این دیدگاه، گفتگومندی یا منطق گفتگویی، ازجمله گفتمانِ یک متن ادبی است؛ بنابراین هر گفتمانی، ازجمله گفتمان متن ادبی، در تعامل و کنش فعال و حتی ضروری با گفتمانهای دیگر، پاره‌گفتارها و حتی با مدلولات خود قرار دارد» در باور باختین هر متن، حتی هر «کلمه» با متون دیگر وارد گفتگو میشود (سلیمی کوچی،۱۳۹۳: ۸۳).

زبان عطار، زبانی ساده اما بسیار گرم و دلنشین است. این زبان با این سوز و حال و سادگی، وقتی با مفاهیم آیات و روایات همراه میشود، پختگی و غنای درخور توجهی مییابد و چنان گرم و آتشین است که به حق آن را «تازیانه‌های سلوک» ن را تازیانه‌های سلوک نامیدند.نامیدند (اشرف‌زاده، ۱۳۸۶: ۲۷) . در کلِ منطق‌الطیر شاید تعداد واژه‌های دیریاب و مشکل به عدد انگشتان دو دست هم نرسد که اگر باشد، بیشتر واژه‌هایی است که امروزه کاربردی در زبان فارسی ندارند. این روش عطار در اسلوب زبانی نشانهٔ آن است که هدف مؤلف پیچیده‌گویی و ایجاد بیان تصنّعی نیست. هدفش آگاه کردن و بیدار کردن مخاطبان است نه به چالش کشیدن آنان. گاه راوی با بازیهای زبانی و کاربرد کنایه‌آمیز متن، باعث ایجاد گفتگو با مخاطب از چند جهت میشود (عطار، ۲۷). راوی با بکارگیری آیرونی[۱]های زبانی و معنایی از قبیل تشبیه، استعاره، کنایه، متناقض‌نما، صناعات لفظی و معنوی، سعی در تقویت و غنابخشی روایت دارد که بررسی این جنبه از کار عطار فرصتی دیگر میطلبد:

روی او در زیر زلف تابدار / بود آتشپاره‌ای بس آبدار (عطار، ۱۲۱۸)

×××

صوفی‌اش گفتا تو خونی بوده‌ای / دائماً در سرنگونی بوده‌ای

از کجا این منزلت آمـــد پدیـــد زانچ تو کردی درین نتوان رسید (همان ، ۱۶۹۴- ۱۶۹۵)

---

[۱]. آیرونی: از اصطلاحات پیچیدهٔ ادبی است. عامترین تعریف آیرونی گفتن چیزی برعکس آن است؛ اما به‌واقع آیرونی تضادی میان بود و نبود، یا بین تظاهر و واقعیت است، بصورتیکه آنچه گفته میشود با معنایی که القاء میشود، تضعیف میگردد؛ به دیگر سخن، آیرونی ناشی از نوعی پیچیدگی حاصل از ابهام کلام است که تضادهای درونی معنا را گسترش میدهد و القائات معنایی را چندوجهی میکند، بطوریکه در یک معنای کلی، شاهد مجموعه‌ای از مفاهیم و القائات معانی متضاد هستیم (بهره‌مند، ۱۳۸۹). «آیرونی زمانی ایجاد میشود که خواننده معنای یک گزاره را برخلاف آنچه شاعر به ظاهر گفته است استنباط میکند، مقصود برعکسِ آنچه را در شعر بیان شده است به شاعر انتساب میدهد» (پاینده، ۱۳۸۸: ۴۸ـ۴۹).

تفکیک مخاطبان

تفکیک مخاطب و انواع آنها در منطق‌الطیر در مقایسه با مثنوی آسانتر است. در منطق‌الطیر هر مرغ نماد قشر خاصی از اجتماع است لذا گفتگو با هرکدام روش خاص خود را دارد. وجه ممتاز منطق‌الطیر در گفتگومندی آن است که نگاههای مختلف و صداهای متضاد و متفاوت طرح میکند سپس در پی پاسخگویی به هرکدام است. یکی از شگردهای عطار در منطق‌الطیر آن است که برای متقاعد کردن مخاطبان دیریاب ابتدا از مثالهای عینی حکایت میکند؛ سپس بدون انقطاعِ روایت، با اندیشه و مفاهیم ماورایی خود پیوند میزند. دیگر اینکه شرح و تفسیر گفتگوی کوتاه با متون گذشته را به عهدهٔ مخاطب وامیگذارد؛ با این توضیح که درک و دریافت را از همه مخاطبان انتظار ندارد:

مرد میباید که باشد شه‌شناس / گر ببیند شاه را در صد لباس ...

در غلـط افتـــادن احـــول را بود / این نظر مـــرد معطل را بـود (همان، ۱۳۱ - ۱۳۳)

از سویی تلمیحات و گفتگوهای کوتاه، جزئی از پاره‌روایت بزرگترند که برای هریک از انواع مخاطب، روایت میشوند و هر حکایت گفتگوهای طولانیتر از خود را تفسیر میکند. تقابلِ تضادها و مطرح شدن سؤالاتی در مقایسهٔ این تضادها تلاشی است برای تفکیک انواع مخاطب و اقناع آنان؛ درحقیقت بررسی روابط اجزای روایت در منطق‌الطیر مانند مثنوی مولانا، واکاوی زنجیره و شبکه‌ای از روابط است. گاه مخاطب یکی از شخصیتهای داستان است، گاه خودِ راوی، گاه مخاطب روایت و گاهی مخاطبانِ فرضی ... تا جایی که گاه از زبان شخصیت داستان با ذهنیت و تفکرات خود نیز به گفتگو مینشیند:

پیر با خـود گفت با لاغر خری / چون برم راه اینت ظالم لشگری (همان، ۱۷۱۹).

بکارگیری طنز و مطایبه

از معدود مواردی که عطار برای گیرایی روایت خود از آن بهره گرفته است، بکارگیری طنز است (همان، ۱۷۹۷ - ۱۷۹۹). در منطق‌الطیر در مقایسه با مثنوی مولانا کمتر از این قابلیت استفاده شده است. با این حال در جای خودش مفید و موجب بهبود فرایند گفتگوی درون‌متنی است:

گفت ای دارندهٔ عرش مجید / بنده پروردن بیاموز از عمید (همان، ۲۷۶۹)

×××

گفت خوش آید زنان را بر دوام / آنک میگویند از مردان مدام

گوییم زیشان، ازیشان گفته‌ام / خوش دلم کین قصه از جان گفته‌ام (همان، ۴۵۴۸- ۴۵۴۹)

این مورد شاید بسته به شخصیت یا شرایط اجتماعی راوی در منطق‌الطیر است که برخلاف مولانا از زبان و واژه‌های پاکیزه استفاده میکند، کاربرد واژگان رکیک در متن منطق‌الطیر جز یکی دو مورد به چشم نمی‌آید (همان، ۲۱۷۵).

روایت در خلأ

یکی از کاربردهای روایت در خلأ، توصیف و تحلیل معنا برای خودِ راوی است؛ گفتگویی تا راوی نفسی تازه کند و در این فاصله فرصت برای تحلیل و القای معنا برای متن و مخاطب به دست آورد. در متن منطق‌الطیر، عطار سخن شیخ صنعان را قطع میکند و با فاصلهٔ حتی یک بیت بصورت روایت در خلأ، دوباره به اصل روایت (از زبان شیخ) بازمیگردد:

روز هشیاری نبودم بت‌پرست / بت پرستیدم چو گشتم مست مست

«بس کسا کز خمر ترک دین کند/ بیشکی ام الخبائث ایـن کند»
شیخ گفت: ای دختر دلبر چه ماند / هرچ گفتی کرده شد، دیگر چه ماند (همان، ۱۲۹۲ -۱۲۹۴)

از دیگر انواع گفتگومندی روایت در خلأ، روایتِ راوی فرضی است . آنجایی که راوی اصلی از متن قصه جدا میشود و در فضای خلأگونه جدای از روایت قصه با مخاطبِ خاص (خداوند، خودِ داستان، مخاطب روایت، مخاطب روبرو یا ...) به گفتگو مینشیند. این جدایی از شرح حکایت طی ابیات فراوان و حتی در کوچکترین مقیاس هم در حد یک «جمله معترضه» رخ مینماید:

مرد میپرسید زان کش بود زر / «مرد را رسوا کند بس زود زر» (همان، ۲۱۱۱)

این گونه از گفتگومندی از شرایط ایجاد فضای نمایشی و ایجاد شور و نشاط در مخاطب است. راوی با گریز از روایت، با شخصیتهای غیرانسانی، جمادات یا حیوانات به پرورش معنا میپردازد.

بکارگیری روشهای نمایشی

متن منطق‌الطیر در میان آثار داستانی عرفانی از قابلیت نمایشی بی‌نظیری برخوردار است. راوی (عطار) گویی تک‌تک مرغان را که هرکدام با قصدی برای رسیدن به سیمرغ قدم در راه نهاده‌اند، از نزدیک ملاقات میکند. اینگونه همدلی و همراهی راوی با شخصیتهای داستان را در مثنوی مولوی نیز در حد اعلا شاهد هستیم. هرچند عطار در آغاز روایت منطق‌الطیر در مقام راوی چهره نمینماید. این روش خطاب راوی با شخصیت داستان آن هم در ابتدای روایت را قبل از عطار و مولانا، در آثار سنایی (مثنوی سیرالعباد و کارنامهٔ بلخ) نیز میتوان یافت که خطاب به «باد» آغاز روایت میکند:

مرحبا ای برید سلطانوش / تختت از آب و تاجت از آتش
ای نه از خاک و خاک را فرّاش / وی نه از آب و آب را نقّـاش ... (سیرالعباد: ۲۱۳)

×××

ویحک ای نقشبند بی خامه / قاصد رایگان بی نامه ... (کارنامهٔ بلخ: ۱۷۴)

شگرد خطاب راوی با شخصیت قصه، قبل از سنایی و مولانا در قرآن نیز یافت میشود. روایت عطار در منطق‌الطیر که پیش‌درآمد و نوع ساده‌تر روایت نسبت به مثنوی است، در ابتدای روایت مقاماتِ طیور بسوی سیمرغ آمده است؛ راوی با یک‌یک شخصیتها رودررو سخن میگوید؛ گویی شخص نقال در روایتِ خود، جای‌جای پرده‌اش را درمورد شخصیتهای قصه‌اش معرفی میکند. شاید بتوان این نوع روایت را با این انسجام و نظم از ابداعات عطار در میان متون عرفانی دانست (عطار، ۶۱۷ - ۶۸۰).

از دیگر نمودهای نمایش در متن منطق‌الطیر کاربرد روایت مینیمال[1] است؛ در این نوع روایت، دست راوی برای ایجاد شبکه‌ای از گفتگوهای بیشتر باز است تا بتواند دامنهٔ گسترده‌تری از معنا را پوشش دهد. «مینیمال در ادبیات، سبک یا اصل ادبی نمایش است که بر پایهٔ فشردگی افراطی و ایجاز بیش از حدّ محتوای اثر ـ که ازجمله مهمترین اشتراکات با "داستان بیت" است ـ بنا شده است. بنابراین نویسندگان در لحاظ کردن این فشردگی و ایجاز، تا آنجا

[1]. ویژگیهای آثار مینیمالیست:
۱ـ سادگی طرح، ۲ـ ایجاز بیش از حد، ۳ـ محدودیت صحنه‌پردازی، ۴ـ محدودیت شخصیت‌پردازی، ۵ـ واقع‌گرایی/ رئالیسم، ۶ـ برجستگی برخی عناصر داستان، ۷ـ زبان بی‌پیرایه، ۸- کمرنگ بودن حضور مستقیم راوی (مرزبان و معروف، ۱۳۹۱).
مینیمال را آوردن داستان کوچک و کوتاه (به قول دکتر پاینده، داستانک) گفته‌اند. درحقیقت مینیمال حاوی اتفاق و حادثه‌ای فشرده در بیت یا جمله است.

پیش میروند که فقط عناصر ضروری اثر آن هم در کوتاهترین و کمترین شکل ممکن باقی بمانند» (مرزبان و معروف،۱۳۹۱). کاربردهای مینیمالیستی و داستانک در گفتگومندی در داستان دوبیتی از مالک دینار روایت میشود:

مالک دینار را گفت آن عزیز / من ندانم حال خود، چونی تو نیز
گفت بر خوان خدا نان میخورم / پس همه فرمان شیطان میبرم (عطار، ۲۰۴۳ - ۲۰۴۴)

داستانکی دوبیتی دیگری نیز در ابیات (۳۳۳۱-۳۳۳۲) با کمک اصل خلاف‌آمد عادت (غافلگیری) می‌آورد:

بیخودی میگفت در پیش خدای / کای خدا آخر دری بر من گشای
رابعه آنجا مگر بنشسته بود/ گفت ای غافل کی این در بسته بود؟

بکارگیری تصویر و تصویرسازی

راوی برای اثبات یک نگرش یا مسئله، معادله‌ای میان دو طرف تصویر تنظیم میکند؛ تصویر تابع رابطهٔ شناخته‌شده-ای میان دو بخش است: درحقیقت اسلوب معادله ایجادکنندهٔ تصویر اثباتی است؛ یعنی تصاویر اینچنین برای اثبات و اقناع مخاطب در خدمت مؤلف هستند (فتوحی، ۱۳۸۵: ۵۹). فتوحی ضمن تقسیم‌بندی انواع تصویر به تصویر اثباتی و تصویر اتفاقی، به شرح ویژگیهای تصاویر اتفاقی میپردازد:

بطور اتفاقی و نیندیشیده بر زبان شاعر میروید.
این نوع تصویر فرزند ناخودآگاه شاعر است.
همچون یک جرقهٔ ناگهانی و تصادفی از ترکیب امور متغیر حاصل میشود.
این نوع تصاویر عقلانی و برهانی نیست.
سرشار از عناصر عاطفی و تجارب روحی شاعر است.
درنهایت تصویر اتفاقی محصول آشنایی‌زدایی است (مثل جیغ بنفش از هوشنگ ایرانی).

انواع تصویر بلحاظ برون‌گرایی یا درون‌گرایی:

تصویر سطح← که بیشتر محصول سبک خراسانی از نوع محسوسات است.
تصویر اعماق← بیشتر در آثار عرفانی که بکارگیری نماد، تمثیل رمزی، حس‌آمیزی، پارادوکس، اسطوره، تلمیحات اساطیری و مانند اینها شگرد تصویرپردازان متون ادبی است (همان، ۶۶ـ۶۷).

در توصیفات متن عطار اکثر تصویرها بر پایهٔ تشبیه و تمثیل بنا شده‌اند؛ به همین خاطر تصاویر ایجادشده بیشتر بر سطح و از نوع اتفاقی و با هدف ایجاد ارتباط، گفتگو با ذهن مخاطب و درنهایت اقناع او ساخته میشوند:

همچو ابرِ غرقه در خون میتپید / پای داد از دست، بر پی میدوید (عطار، ۱۵۵۴)

×××

بود تا شب همچنان روز دراز / چشم بر منظر، دهانش مانده باز (همان، ۱۲۳۹)

بکارگیری فراداستان، داستان و داستانک

یکی دیگر از راههای ایجاد گفتگو و ارتباط بینامتنی میان عناصر روایت، بکارگیری داستان، فراداستان و داستانک در متن ا ست. فرادا ستان نوعی تقلید از دا ستان دیگر ا ست. هرچند این ا صطلاح از نامهایی ا ست که در ادبیات پسامدرن مطرح میشود، ولی به نظر میرسد در ادبیات سنتی ما نیز اصطلاح تمثیل همین کارکرد را داشته است.

با این تفاوت که تمثیل بخ شی از دا ستان بزرگتر بود و محدودهٔ عمل آن تا حد م صراع و بیت نیز تقلیل مییافت. درحقیقت فرادا ستان، دا ستانی ا ست از دا ستان دیگر؛ نوعی محاکات و تقلید از دا ستانی در گذ شته که با روش ایجاد گفتگو با متون گذ شته در ارتباط ا ست. «ساختار فرادا ستان مانند جعبه‌ای ا ست که در آن را میگ شایید تا ببینید داخلش چیســت اما در داخلِ آن جعبه با جعبه‌ای دیگر روبرو میشــوید و همین طور جعبهٔ دوم را که باز میکنید یک جعبهٔ دیگر میبینید. ا صطلاح «جعبه‌های چینی» در ادبیات برای تو صیف همین دا ستانهایی به کار میرود که درونِ خودشان داستانهایی دیگر دارند» (پاینده، ۱۳۸۹: ۷۱-۷۲).

«در تمثیل نیز بجای گفتن احوال و جزئیات، حکم کلی‌ای را می‌آورند و امری را به امری مقایســه میکنند. این قیاس بر پایهٔ شــباهت اســت. تمثیل را گاهی بصــورت داســتان درمی‌آورند خواه داســتان واقعی از یک واقعه یا حادثه‌ای تاریخی، خواه تخیلی و افســانه. اغلب حکایات کلیله و دمنه و قصــه‌های مثنوی و منطق‌الطیر از نوع تمثیلند (فروغی، ۱۳۴۴: ۳۴). وجه تشــابه دیگر فراداســتان و تمثیل، مبنا بودن تشــبیه برای هر دو آنهاســت. در تمثیل بین داستان و روایت اصلی با روایت تمثیلی، وجه تشابه موردنظر است.

اعتقاد بر این ا ست که یکی از دلایل پرداختن به فرادا ستان، ملال‌آور شدن روایت ا ست بگونه‌ای که روند روایت خسته‌کننده و د ست‌وپاگیر شود، آنگاه روایت بشکل دیگری ادامه مییابد. البته ملال‌آور شدن دا ستان همهٔ علت خلق فراداســتان نیســت، گاهی اوقات موضــوع نیاز به تبیین بیشــتر یا نیاز به شــکافتن زوایه‌ای از زوایای پنهان مو ضوع یا واقعه‌ای دارد. اینجا ست که دا ستان و فرادا ستان که محصول بینامتنیت ا ست، به کمک مؤلف و متن می‌آید. بکارگیری شیوه‌های داستان در داستان یا داستانها کوتاه برای جذابیت متون کلاسیک، عادتی مألوف بود که در آن ضمن سرگرم کردن مخاطب، به القا و انتقال پیام نیز پرداخته میشد. در این میان کاربرد دا ستانک یا داستان کوتاهِ کوتاه از روش پیچیده‌تری بهره میبرد.

کاربرد داســتانک و داســتان‌کوتاه: پاینده در این مورد توضــیحات مفصــلی را ارائه مینمایند (پاینده، ۱۳۸۸: ۱۲۹ ـ۱۳۱). «به اعتقاد "پو" داستان کوتاه نوعی از روایت است که همهٔ عناصر آن معطوف به القای تأثیری واحد در خواننده ه ستند؛ میشود کل آن را در مدت یک ن ش ست خواند. در تطبیق تعریف «پو» با ساختار دا ستانک میتوان گفت که دا ستانک نوعی از روایتِ بسیار موجز ا ست که همچون دا ستان کوتاه همهٔ عناصر آن معطوف به القا و تأثیری واحد در خواننده ه ستند. اما طول آن در سه یا چهار پاراگراف (حداکثر دوهزار واژه) تجاوز نمیکند. از این رو میتوان کل آن را ظرف چند دقیقه خواند. این ساختار فشرده ایجاب میکند نویسنده صرفاً جملاتی را در داســتانک[1] بگنجاند که تأثیری واحد را القا میکند. داســتان کوتاه یک یا چند پاراگراف را شــامل میشــود. دا ستانک صرفاً از یک یا چند جمله تشکیل میگردد. عطار با کمک حکایات و دا ستانهای کوتاه و دا ستانک برای

---

[1]. پاینده در ادامه به عناصر داستانک اشاره دارد که باختصار نقل قول میشود:

معمولاً تک شخصیتیند حداکثر دو یا سه شخصیتی.

کشمکش در آن محصول رویارویی دو نیروی متخاصم یا تعارض دو دیدگاه متباین است.

دلالتها یا معانی ثانوی واژه‌ها، القاکنندهٔ حالات عاطفی آن هستند.

اوج داستانک بخشی از روایت است که تکلیف کشمکش را یکسره میکند.

با گره‌گشایی به پایان میرسد.

معمولاً راوی دانایی خداگونه یا دانای کلی است.

دارای مضمونی جهان‌شمول است.

در آن امور معقول برجسته‌سازی میشود (پاینده، ۱۳۸۸: ۱۳۰).

القای معانی، تبیین موضوعات مدنظر خود، ایجاد گفتگومندی متن و برقراری ارتباط با متون گذشته، مخاطبان حاضر، متون آینده و درنهایت خوانندگان نهاییِ متن بهره‌گرفته است. در متن منطق‌الطیر روایت منظم و منسجم به راوی کمک میکند برای هر مضمون بصورت ازپیش‌تعیین شده، تعداد مشخصی حکایت و داستانک بیاورد؛ به تعبیری متن منطق‌الطیر حاوی گفتگوی منظم است. این موضوع در بخش عذر آوردن مرغان بیشتر از سایر بخشها دیده میشود. باوجوداین برای تکمیل اندیشه و معنای موردنظر، داستانک و روایات بسیار کوتاه می‌آورد؛ برای نمونه داستان ایاز و دور ماندنش از سلطان (۱۱۳۳ - ۱۱۴۲) یا داستان اسکندر که در ظرف چند بیت میگنجد (۱۱۲۶-۱۱۳۰).

حذف گفتگو و گریز از روایت

قطع روایت یا حذف برخی ارکان روایت در متون اعتقادی و عرفانی با مقاصد مختلفی رخ میدهد؛ گاه ممکن است پرهیز از بیان اسرار مگو که از خصوصیات زبان عرفان است، بکارگیری زبانِ رمز بعلت بیم جان و حتی قرار دادن مخاطب در سر چندراهی معنا و یا هر دلیل دیگر این حذف و خودسانسوریها از سوی راوی و مؤلف صورت گیرد. در پایان حکایت، پادشاهی که عاشق و شیفتهٔ پسر وزیر خود است (عطار، ۴۲۹۳ - ۴۴۵۵) حتی راوی محرم روایت نیست و از ادامهٔ روایت عاجز میماند و ناگزیر بخشی از روایت را حذف میکند (همان، ۴۴۴۴).

شاه در خاک و پسر در خون فتاد / کس چه داند کین عجایب چون فتاد
بعد از این کس واقف اسرار نیست / زانک اینجا موضع اغیار نیست (همان، ۴۴۴۷)

تا جایی که از ادامهٔ روایت بیم جان دارد:

من کیم آن را که شرح آن دهم / ور دهم آن شرح، خط بر جان دهم (همان، ۴۴۴۹)

سپس رودرروی مخاطب واقعی یا خواننده، روایت را قطع میکند و او را با گفتگوی ذهنی خود رها میکند، در این صورت گفتگویی بی‌انتها در ذهن مخاطب در جریان خواهد بود.

این زمان باری سخن کردم تمام / کار باید چند گویم، والسلام (همان، ۴۴۵۵)

زمانی که روایت به درازا بکشد و یا از حوصلهٔ متن و مخاطب خارج باشد، ناگزیر به قطع روایت و گریز و انتقال بسوی دیگر روی مینهد:

آن کجا اینجا توان پرداختن / نو کتابی باید آن را ساختن (عطار، ۴۲۷۶)

ازجمله موارد رودرویی متن و مخاطب، برخورد با مخاطبِ ناآگاه و بیان ناتوانی او در درک معناست، که باعث قطع روایت و ایجاد گفتگویی جدید برای مخاطب میشود (همان، ۴۲۸۷).

آنچ ایشان را در این ره رخ نمود / کی تواند شرح آن پاسخ نمود (همان، ۴۱۳۷)

مواردی از این دست چه از روی عجز راوی از روایت باشد چه هر دلیل دیگر، موجب و موجد گفتگوی بیناذهنی در دریافتهای مخاطبان میگردد؛ گفتگویی که متأثر از ذهنیت، تربیت و آگاهی آنان خواهد بود.

تکرار معنا به قصد اطالهٔ روایت

یک از راههای گسترش گفتگومندی و استمرار ارتباط، یافتن سوژه‌هایی در صورت و معنا برای اطالهٔ روایت است؛ در بلاغت سنتی فراوان به دو عیب از عیوب سخن پرداخته شد: «ایجاز مخل و اطناب ممل». واضح است که هرکدام، در حد اعتدال میتوانند ابزار مفیدی در فرایند گفتگومندی باشند. رعایت اعتدال در کاربرد ایجاز و اعتدال

در متن منطق‌الطیر در حد عالی و متناسب با معنا دیده میشود. از زیباترین صحنه‌هایی که عطار با کمک این شیوه (اطناب و تکرار مضامین) از آن بهره میگیرد، تکرار در محور عمودی چندین بیت است که فضایی هیجان‌آمیز را مانند غزلواره‌ای روایت میکند و زیبایی زبانی در محور عمودی طی ده بیت خلق میکند (همان: ۴۱۴۲ -۴۱۵۲). در برخی موارد اینگونه تکرارها در خطاب به مخاطبان مختلف صورت میگیرد، گفتگو با مخاطبِ فرضی/ غایب/ حاضر/ آگاه/ لجوج و... .

تو مکن چندین در آن قصه نظر قصّهٔ توست این همه ای بیخبر (همان، ۲۷۳۲)

ادامهٔ گفتگومندی در اشکال و زاویه‌های مختلف در متن موجد شور و هیجان روایت میشود. عتاب و خطاب راوی فرضی با مخاطب ناباور و لجوج نیز از گفتگوی میان متنی و گیرای راوی است:

نـه بدانستم و نـــه بشناختـیم / نـــه زمـــانی نیـز دل پرداختیم

چند گویی جز خموشی راه نیست / زانک کس را زهرهٔ یک آه نیست (همان، ۲۱۰ – ۲۱۱)

بکارگیری ارتباط و گفتگوی درزمانی (تاریخی)

داستان شیخ صنعان طولانیترین قصه از منطق‌الطیر است که چهارصدوهفده بیت دارد. این داستان در متون و روایات قبل از عطار با تفاوتهای در صورت و معنی نقل شده است. مأخذ این قصه به اعتقاد مجتبی مینوی، حکایت شیخ عبدالرزاق صنعانی ازجمله حکایات باب دهم رسالهٔ *تحفهٔ‌الملوک* امام محمد غزالی است که میان سنهٔ ۴۹۲ و ۵۰۵ هجری به رشتهٔ تحریر درآمده است (مینوی، ۱۳۴۰: صص ۱۱ - ۱۲). هرچند در برقراری ارتباط میان دو متنِ غزالی و عطار شباهتهایی دیده میشود، ولی تفاوتهایی در درک و دریافت عناصر اجتناب‌ناپذیر است. این اختلاف در القای معانی مختلف با متون گذشتهٔ خود موجبِ ایجاد صداهای متفاوت از روایت میشود. اینکه داستان شیخ صنعان در چه بستری از جامعه شکل گرفت خود موضوع قابل توجهی است؛ دوره‌ای که سفر به دیار روم و ترک مسلمانی گفتن و دین نصرانی گرفتن امر بیسابقه‌ای نبوده و عطار در این مورد به واقعیات نظر داشته است. سرگذشت ابن سقای فقیه، که در قرن ششم هجری به سرزمین روم رفت و نصرانی شد، معروف است و خاقانی در قصیدهٔ ترسائیه از دست فلک کجرو و دجال‌فعل، چنین مینالد:

بدل سازم به زنار و به برنس / ردا و طیلسان چون پور سقا (خاقانی، ۱۰)

از سویی برپایی مجالس بزم و شادخواری در ایام خلفای اموی و عباسی، باده‌نوشی شاعران و ظرفا نیز در دیرهای مغان و نصاری، دور از چشم محتسبات، کاری مرسوم بود. در این فضای مراودات فرهنگی و وجود تضادها و تعارضات اعتقادی، تزلزل اندیشه‌ها و وجود شک و شبهه در اعتقادات امری مورد توجه است. «چنانکه در داستان ابن سقا هم که خاقانی در قصیدهٔ ترسائیه بر آن اشارت دارد ... از اینگونه است و اینهمه نشان میدهد که در عهد پیدایش داستان تحفهٔ‌الملوک، کفری که از عشق زنان ممکن بوده است ناشی شود از نوع زناربندی و خوک‌چرانی شیخ صنعان بوده است که بخاطر عشق یک دختر ترسا، از دین مسلمانی بیرون آمده است. در عهد جنگهای صلیبی که افزایش و گسترش مناسبات مسلمین با مسیحیان، ازجمله پیامدهای فرهنگی آن دوران جنگ و ستیزهای طولانی محسوب میشود، امکان شیفته شدن مسلمانان پارسا و پرهیزگار بر دختران نصرانی بیگانه، بیش از گذشته بوده است. البته اینگونه دیدارها که گاه موجب میشود عابدی در فتنه افتد، لزوماً اختصاص به دوران جنگهای صلیبی ندارد» (ستاری،۱۳۸۱: ۴). درحقیقت روایت شیخ صنعان روایت برقراری گفتگوی تمدنهاست.

از سویی نوعی گفتگومندی میان آثار یک راوی یافت میشود که درحقیقت متأثر از سبک روایت اوست که گویی

زنجیره‌وار از پی هم می‌آیند و مفاهیم و مضامین همدیگر را تکمیل میکند. این روش در میان آثار مختلف عطار به آشکاری دیده میشود. این وحدت رویهٔ یک راوی در آثار مختلفش نشانهٔ وجود گفتگومندی قوی میان آثار مختلف اوست.

در جوهرالذات، دفتر اول بخش ۷۹ (سلیمان سخن در منطق الطیر / که آن کس بوسعید است و ابولخیر)
در غزلیات، ش ۶۳۰ (چون زبان در عشق تو بر هیچ نیست / لب فرو بستم قلم کردم زبان)
در دیوان، قصاید ش ۳۰ (کو سخندانی که او را منطق الطیر آرزوست / تا ز مرغ جان سخن از جانش خوشتر گویمی)

و آنچه در متن عطار بوضوح دیده میشود، شرح گفتگو در سطوح مختلف، گفتگو با متون گذشته، گفتگو با متون دیگرِ راوی و درنهایت گفتگو با متون پس از خود است. «پس از عطار در قرن ششم و آغاز قرن هفتم هجری در ادب فارسی، تا آنجا که میدانیم، به اشاراتی کوتاه و مثل‌مانند به قصهٔ شیخ صنعان برمیخوریم (چون بیت معروف حافظ[1] قرن ۸ ه.ق.) تا قرن سیزدهم هجری که شاعری متخلص به هندی این داستان را با تغییراتی چند به فارسی نظم کرده است. علاوه‌براین چند روایت کردی و ترکی نیز (ازجمله مثنوی امیر علیشیر نوایی ۸۴۴–۹۰۶ یا ۹۰۷ ه.ق. به ترکی جغتایی موسوم به لسان‌الطیر) از این قصه در دست است» (ستاری، ۱۳۸۱: ۱۲۳). ازجمله روایات متأخر که به قصهٔ شیخ صنعان در آن اشاره شده، روایت وحدت هندی (گیلانی) از عرفای قرن سیزدهم هجری است. از متون دیگری که بر مبنای حکایت شیخ صنعان نوشته شده‌اند، نمایشنامه‌ای از محمدحسین میمندی‌نژاد است که در آن تحولات فکری کسی که از خداوند دور شده و بعداً بسوی خدا بازمیگردد، مجسم گردیده است و دیگر نمایشنامه‌ای از سعید پورصمیمی، ساختاری درامی استوار و سنجیده‌ای دارد و نمایش انسان‌دوستانهٔ دلنشین و لطیفی است که دردمندانه با احساسی صادقانه نگاشته شده است و چون از دل برآمده است، لاجرم بر دل مینشیند (ستاری، ۱۳۸۱: ۱۷۱). باری فایدهٔ اصلی که در گفتگوی میان متون نمیتوان از آن چشم پوشید، ایجاد معنایی جدید و درک و دریافتی نو است؛ همانگونه که اثری جدید به ظهور میرسد و معنای نو متولد میشود.

نتیجه‌گیری

متن منطق‌الطیر سرتاسر صحنهٔ گفتگومندیِ بینامتنی و ایجاد ارتباط با متون گذشته و کتابهای مقدس از سویی و برقراری ارتباط با عناصر داستانی، شخصیتها و راویان مختلف تا مخاطبان از هر دستی در درون متن و ارتباط بیناذهنی در عرصهٔ روایت از سوی دیگر است. بعلاوه از این نکته نباید غفلت کرد که رویه و الگویی که خود از آن تأسی میورزد، متن کتاب مقدس است و درنتیجه متون ارزشمند بسیاری از مفاهیم، معانی و الگوی روایی آن پیروی کرده و درصدد برقراری ارتباطات پسابینامتنیت برآمده‌اند و شاهکارهای بی‌نظیری چون مثنوی مولانا، و آثار شیخ محمود شبستری خلق گردیده‌اند. عطار در منطق‌الطیر با بهره‌گیری از خصایص انسانی، نمادها و سمبلها و با بکارگیری ابزارهای گفتگو، شبکه‌ای از گفتگوی میان نسلها و میان اقشار مختلف جامعه را ایجاد میکند. وجود روایتهای مشترک میان منطق‌الطیر و آثار متقدم و متأخر ازجمله مثنوی معنوی مولانا و متونِ پس از آن، مؤید وجود روابط گفتگومند در متن است. بهره‌گیری متونِ بعد از عطار از روایات او، فضای جدید و گسترده‌ای از گفتگومندی را فراروی مخاطبان آینده میگشاید. به دیگر سخن باید گفت همانگونه که برای خوانش و درک و دریافت متن منطق الطیر نیاز به آموزه‌های متون ماقبل عطار داریم، خوانش و دریافت متون پس از آن بدون رصد کردن روابط بینامتنی در منطق‌الطیر ممکن نیست.

---

[1]. گر مرید راهِ عشقی فکر بدنامی مکن / شیخ صنعان خرقه رهن خانهٔ خمّار داشت (حافظ، غزل ۷۷)

روابط بینامتنی و گفتگوی میان مؤلفان، متون مختلف و مخاطبان از هر دسته و گروهی در دوره‌های همزمانی و درزمانی (تاریخی) خود چالشی است که با کمک این ابزار و روشهای ارتباطی، خواننده را به فعالیت وامیدارد و جریان سیالی را در ذهن او به راه میندازد که تا زمان زنده بودن متن و خوانده شدن آن، موجب زایش معانی بیشمار خواهد شد. از یک سو گوینده میکوشد به افق مفهومی مخاطب نفوذ کند و از سوی دیگر مخاطب با کمک همهٔ ذخیره‌های ذهنی خود در پی کشف و اثبات معنایی جدید است. درنهایت با بررسی تمامی متونی که در گفتگو با متن یا متون قبل و بعد از خود هستند، دریافته میشود. اولاً با تحقیقات علمی و دقیق میتوان به اصالت روایتها و انجام تحقیقات دقیق تطبیقی دست یافت و به کشف رگه‌های معنایی مختلف رسید. ثانیاً در کشاکش این انتقالها و گفتگومندی و امتزاج اندیشه‌ها، معانی نو متولد میشوند، پا میگیرند و پرورش و کمال مییابد.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکترای زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) قزوین استخراج شده‌است. آقای دکتر سید اسماعیل قافله‌باشی راهنمایی این رساله را برعهده داشته و طراح اصلی این مطالعه بوده‌اند. آقای یوسف اسفندیار بعنوان پژوهشگر این رساله در گردآوری داده‌ها و تنظیم متن نهایی نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر دو پژوهشگر بوده است.

تشکر و قدردانی

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از مسئولان آموزشی و پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) قزوین که نویسندگان را در انجام و ارتقاء کیفی این پژوهش یاری دادند، اعلام نمایند.

تعارض منافع

نویسندگان این مقالهٔ گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است، و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجراشده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسنده مسئول است، و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

REFERENCES

Ashrafzadeh, R. (2007). water burning fire (A collection of articles about Mantiq al-Tair). Mashhad: Astane qodse razavi.

Attar, F. (1989**).** Mantiq al-Tair. Edited by Goharin. S. Tehran: Elmi and farhangi.

Bahremand, Z. (2010). "Irony and its difference with humor and similar rhetorical arts". Persian language and literature, 45, pp. 36-39.

Bakhtine, M. (2008). Conversational analysis of essays about the novel. Translated by poorazar, Roya. Tehran: Nashre Ney.

Forooqi, M. (1965). Rite of speech. Tehran: Zavvar.

Fotohi, M. (2006). Image rhetoric. Tehran: Sokhan.

Hafez, Sh. (1998). Divan of Hafez's Ghazals. Edited by Khatib rahbar, Kh, Tehran: Safi alishah.

Heydari, M. (2008). "The role of narrator and narration in Sufi stories*". Journal of Faculty of Literature and Human Sciences,* (62), pp.59-91.

Khaqani, A. (1972). Excerpts of poems. By the efforts of Seyyed Ziauddin Sajjadi. Tehran: Jibi.

Marzban, P and Maroof, H. (2012). "Illustrated culture of visual arts". *Bahar Adab magazine*. (18), pp.327-342.

Minovi, M. (1961). Khaxayen Torkiye, Journal of Faculty of Literature (University of Tehran), (3), pp.11-12.

Molana. (1985). Masnavi Ma'navi. Edited by Nikelson, R. Tehran: Elmi.

Namvar motlaq, B. (2008). "Bakhtin, dialogism and polyphony, the study of Bakhtin's seminal security". *Journal of Human Sciences*. (57), pp.397-414.

Namvar motlaq, B. (2011). An introduction to intertextuality. (Theories and applications). Tehran: Sokhan.

Nasre khosrow. (2008). Description of thirty odes. Edited by Mohaqqeq.M. Tehran: Toos.

Payandeh, H. (2009). Literary criticism and democracy (Essays in new literary theory and criticism). Tehran: Niloofar.

Rohani, R. (2005). "Rumi about the relationship between the text and the author of the audience and other texts". Journal of Literary Studies and Research. (5 and6), pp.33-54.

Salimi kochi, E. (2014). "Intertextual relationships and attention to dialogue in Qaiser Aminpour's poetic language". *journal of language essays*, (19) pp. 81-100.

Sana'i Qaznavy, A. (1981). Masnavis of Hakim Sana'i. Edited by Seyyed MohammadTaghi Modarres Razavi. Tehran: babak.

Sattari, J. (2002). A research on the story of Sheikh Sanan. Tehran: Markaz.

Seyedabadi, A. (2006). Passing traditional audience. Tehran: Farhangha.

Sho'eyri, H. (2010). Analysis of the semantics of the discourse. Tehran: Samt.

Tavakkoli, H. (2010). Narration boutiques in Maulana's Masnavi (From the signs of the sea). Tehran: Morvarid.

Yeylaqi, M. (2007). Lesan al qeyb is Reader response theory. Dissertation of Allameh Tabatabayi University.

فهرست منابع فارسی

اشرف‌زاده، رضا (۱۳۸۶) آتش آب‌سوز (مجموعه مقالات دربارهٔ عطار نیشابوری)، مشهد: آستان قدس رضوی.

باختین، میخائیل (۱۳۸۷) تحلیل مکالمه‌ای جستارهایی دربارهٔ رمان، ترجمهٔ رؤیا پورآذر، تهران: نشر نی.

بهره‌مند، زهرا (۱۳۸۹) «آیرونی و تفاوت آن با طنز و صنایع بلاغی مشابه». زبان و ادب پارسی. ش۴۵، صص ۹ـ۳۶.

پاینده، حسین. (۱۳۸۸) نقد ادبی و دموکراسی: جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید. تهران: نیلوفر.

توکلی، حمیدرضا. (۱۳۸۹) بوطیقای روایت در مثنوی مولانا، از اشارتهای دریا. تهران: مروارید.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۷). دیوان غزلیات حافظ شیرازی، به تصحیح خلیل خطیب رهبر. تهران: صفی‌علیشاه.

حیدری، محبوبه. (۱۳۸۷). «نقش راوی و روایت در قصه‌های صوفیه». مجله دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی. ش۶۲، صص ۵۹ـ۹۱.

خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل. (۱۳۵۱).گزیده اشعار، به کوشش سید ضیاءالدین سجادی. تهران: جیبی.

روحانی، رضا. (۱۳۸۴) «آراء مولانا دربارهٔ ارتباط متن با نویسنده، مخاطب و متون دیگر». مجلهٔ مطالعات و تحقیقات ادبی. ش ۵و۶، صص ۳۳ـ۵۴.

ستاری، جلال. (۱۳۸۱) پژوهشی در قصهٔ شیخ صنعان. تهران: نشر مرکز.

سلیمی کوچی، ابراهیم. (۱۳۹۳) «مناسبات بینامتنی و التفات به گفتگومندی در زبان شعری جستارهای زبانی»، ش۳ (پیاپی ۱۹)، صص ۸۱ - ۱۰۰.
سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدودبن آدم. (۱۳۶۰)مثنویهای حکیم سنایی، به تصحیح سید محمدتقی مدرس رضوی، تهران: بابک.
سیدآبادی، علی‌اصغر. (۱۳۸۵) عبور از مخاطب‌شناسی سنتی، تهران: فرهنگها.
شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۹) تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناسی گفتمان. تهران: سمت.
عطار، فریدالدین. (۱۳۶۸) منطق‌الطیر، به تصحیح سیدصادق گوهرین، تهران: علمی و فرهنگی.
فتوحی، محمود. (۱۳۸۵) بلاغت تصویر: تهران: سخن.
فروغی، محمدعلی. (۱۳۴۴) آیین سخنوری: تهران: زوار.
مرزبان، پرویز و معروف، حبیب. (۱۳۹۱) «فرهنگ مصور هنرهای تجسمی». مجلهٔ بهار ادب. ش۱۸، صص ۳۲۷ـ۳۴۲.
مولوی (۱۳۶۴) مثنوی معنوی، تصحیح رینولد نیکلسون. تهران: علمی.
مینوی، مجتبی. (۱۳۴۰) «از خزائن ترکیه». مجلهٔ دانشکده ادبیات (دانشگاه تهران) (۳) ۸، صص، ۱۱ – ۱۲.
ناصرخسرو قبادیانی، ابومعین. (۱۳۸۷) شرح سی قصیده. به اهتمام مهدی محقق، تهران: توس.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۷). «باختین، گفتگومندی و چندصدایی مطالعهٔ پیشابینامنتنی باختینی». پژوهشنامهٔ علوم انسانی، شمارهٔ ۵۷، صص ۳۹۷ـ۴۱۴.
نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰) درآمدی بر بینامتنیت؛ نظریه‌ها و کاربردها. تهران: سخن.
ییلاقی، محمد. (۱۳۸۶) لسان‌الغیب، نظریهٔ واکنش خواننده. رسالهٔ دانشگاه علامه طباطبایی.

معرفی نویسندگان

یوسف اسفندیار: دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران.

(Email: *aariazamin@gmail.com* :نویسنده مسئول)

سید اسماعیل قافله‌باشی: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران.

(Email: *Se.ghafelebashi@hum.ikiu.ac.ir*)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

Introducing the authors

Yusuf Esfandiar: Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University (Rah), Qazvin, Iran.
(Email: *aariazamin@gmail.com* **:** Responsible author)

Seyyed Esmaeil Ghafelehbashi: Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University (Rah), Qazvin, Iran.
(Email: *Se.ghafelebashi@hum.ikiu.ac.ir*)