

بررسی و تفسیر رمزگان‌های متنی در داستان طوطی و بازرگان مثنوی

زهرة نجفی*

چکیده

روایت‌شناسی شاخه‌ای از نشانه‌شناسی است که با هر نوع روایت، اعم از ادبی یا غیرادبی، کلامی یا دیداری داستانی یا غیرداستانی، سروکار دارد و به دنبال آن است که واحدهای کمینه روایت و به اصطلاح «دستور پیرنگ» را مشخص کند. یکی از نکات مهم در بررسی روایت تفسیر رمزگان متنی است که بر اساس آن می‌توان به بسیاری از معانی پوشیده پی برد. مولوی در مثنوی نکات عرفانی را در قالب روایت‌هایی بیان می‌کند. اگرچه در اولین بررسی، هدف نویسنده و تفسیر داستان مشخص می‌شود، تمام هدف گوینده همان معنای ساده نیست، بلکه مفاهیم متعدد و گوناگون در هر حکایت نهفته است. با بررسی رمزگان روایت می‌توان به بسیاری از معانی پنهان دست یافت. در این پژوهش، کوشش می‌شود داستان طوطی و بازرگان مثنوی، که از معروف‌ترین داستان‌های مثنوی است، بر اساس رمزگان روایی تحلیل شود.

کلیدواژه‌ها: مولوی، روایت‌شناسی، رمزگان، طوطی و بازرگان

۱. رمزگان^۱

در اصطلاح نشانه‌شناسی، رمزگان عبارت است از وضعیتی خاص در سیر تاریخی مجموعه نمایه‌ها یا نشانه‌ها که به منظور تحلیل همزمان مشخص شده است (ضمیران، ۱۳۸۲: ۸۵). سوسور رمز را مترادف نشانه‌های زبان به کار برده است. یاکوبسن بر این باور است که ایجاد و تفسیر متن متکی به برخورداری از رمزگان یا قراردادهایی برای ایجاد ارتباط است (Jakobson, 1981: 54). از آن جا که معنای یک نشانه، به رمز نهفته در آن متکی است رمزگان، نشانه‌ها را به نظام‌های معنادار تبدیل می‌کند و بدین ترتیب، باعث ایجاد رابطه میان دال و مدلول می‌شود. در واقع، ما نمی‌توانیم چیزی را که در قلمرو رمزگان نقشی ندارد نشانه بنامیم. اگر رابطه دال و مدلول را قراردادی بدانیم، تفسیر نشانه مستلزم آشنایی با مجموعه‌ای از قراردادهای خاص است؛ به تعبیری دیگر، قرائت یک متن متضمن مرتبط ساختن آن با مجموعه‌ای از رمزگان است. قراردادهای رمزگان نشانگر بعدی اجتماعی در نشانه‌شناسی است. یک رمز مجموعه‌ای از فرایندهاست که کاربران با آن مأنوس هستند. همانطور که «استیوارت هال» گفته است:

«بدون کارکرد یک رمزگان، هیچ گفتمان قابل درکی وجود ندارد» (یوهان سن، ۱۳۸۷: ۱۳۱).

نشانه‌شناسان به دنبال درک رمزگان و قواعد ضمنی و محدودیت‌هایی هستند که در فرآیند تولید و تفسیر معنای هر رمز وجود دارد. آنها دریافته‌اند که تقسیم رمزگان به گروه‌های مختلف می‌تواند مفید باشد. از این رو، رمزگان را به انواع: رمزگان اجتماعی (زبان گفتاری، رمزگان بدنی، رمزگان مربوط به کالا، رمزگان رفتاری)، رمزگان متنی (رمزگان علمی، رمزگان زیباشناختی، رمزگان ژانری، بلاغی و سبکی، رمزگان رسانه‌ای)، رمزگان تفسیری (رمزگان ادراکی و رمزگان ایدئولوژیک) تقسیم می‌کنند. در بررسی متون ادبی، رمزهای متنی از اهمیت بیشتری برخوردار هستند.

۲. رمزگان متنی

رمزگانی که حوزه آنها فراتر از چند متن خاص باشد، این متون را در یک چارچوب تفسیری به هم ارتباط می‌دهد. هنگام آفرینش متون، گوینده نشانه‌ها را مطابق با رمزگانی که با آنها مانوس است، به هم ارتباط می‌دهد. نشانه‌ها هنگام خوانش متون، در ارجاع به رمزگان مناسب، تفسیر می‌شوند. این کار به محدود شدن معناها می‌انجامد. معمولاً بافت، رمزگان مناسب را مشخص می‌کند.

رمزگان زیباشناختی جزء رمزهای متنی هستند که در محدوده هنرهای مختلف، مانند شعر، نقاشی، نمایش، موسیقی و غیره به کار می‌رود. شیوه بیان رمزگان زیباشناختی شیوه بیان هنر و ادبیات است. از آنجا که هنر و ادبیات با احساس سر و کار دارد و زیباشناسی نیز موضوعات احساسی را دربر می‌گیرد کاربرد این اصطلاح برای این رمزگان مناسب است (گیرو، ۱۳۸۳: ۹۶). هنرها به منزله بازنمایی واقعیت هستند و دال‌های زیباشناختی چیزهایی هستند که می‌توان با احساس آن را دریافت. از این رو، کارکرد پیام زیباشناختی انتقال صاف و ساده معنا نیست. این پیام خود دارای ارزش است همانگونه که «رومن یاکوبسن» در نظریه ارتباطی خویش آن را کارکرد هنری می‌نامد. نشانه‌های زیباشناختی به خاطر منش شمایی‌شان بسیار کمتر از نشانه‌های منطقی قراردادی هستند و بنابراین، کمتر از آنها رمزگشایی شده‌اند. ادبیات و هنر با کاربرد رمزگان زیباشناختی مدلول‌هایی را می‌آفریند که به نوبه خود واجد معنا هستند.

از جمله رمزگان زیباشناختی می‌توان از نمادگان یا درونمایگان^۱ نام برد. مطالعه مذاهب و فرهنگ‌ها منش نمادین آیین‌ها، هنر و ادبیات را نشان می‌دهد که خود باز نمود جهان هستند. در اینجا رمزگانی فوق‌العاده ساخت‌مند و منسجم آشکار می‌شود که تخیل شاعرانه را با تعیین معناها و دلالت‌های ضمنی تصاویر نشان داده است. تجربه ژرف شاعرانه که غالباً ناخودآگاهانه و توصیف‌ناپذیر است، به واسطه رمزگان‌های فرهنگی بیان می‌شود؛ رمزگان‌هایی که نظام نشانه‌ای ساخت‌مند هستند و می‌توان الگوهای آنها را در اسطوره‌ها و آیین‌ها مشاهده کرد. در پس چیزهایی که تاکنون به عنوان نشانه‌های جداگانه نگریسته شده است، نظامی از تقابل‌ها دیده می‌شود که این نشانه‌ها معنای خود را از آنها می‌گیرد و با وام گرفتن الگوها و تعاریف زبان‌شناسی سعی در بازسازی این نظام‌ها شده است (همان، ۱۳۸۳: ۱۰۳). از دیگر رمزگان زیباشناختی می‌توان روایت را نام برد که در محور همنشینی بررسی می‌شود.

۳. رمزگان

در تفسیر روایت‌های مثنوی توجه به رمزگان روایی و شیوه‌های به‌کارگیری آن، می‌تواند به عنوان نشانه‌های فرازبانی بررسی شود. رمزگان عبارت است از: قالب‌های تفسیری که از سوی تولیدکنندگان آنها و مفسرین متن به کار می‌روند (ضیمران، ۱۳۸۲: ۱۳۵). هر رمزگان نشان می‌دهد چگونه شاعر حکایت را پیش می‌برد و مفهوم مورد نظر را بیان می‌کند؛ همچنین توجه به رمزگان در تفسیر سخن شاعر مهم است. البته این رمزها در ارتباط با یکدیگر قابل تحلیل است و در هر روایت تحت تأثیر محور همنشینی

تغییر معنا می‌یابد. در تحلیل رمزگان روایی در داستان طوطی و بازرگان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- **طوطی:** طوطی در این روایت به عنوان یک رمزگان نمادین عمل می‌کند. این دلالت در محور افقی روایت با توجه به نقش قفس، بازرگان، آزادی و ... معنا پیدا می‌کند. نمی‌توان طوطی را همواره در روایت‌های مثنوی به عنوان یک رمزگان نمادین در نظر گرفت. مثلاً در حکایت «بقال و طوطی و ریختن روغن» نمی‌توان معنای طوطی را همانند داستان طوطی و بازرگان تفسیر کرد. تمامی اجزای روایت در آشکار کردن دلالت این نشانه نقش دارند. در داستان طوطی و بازرگان طوطی می‌آموزد که آوازش وی را در قفس گرفتار کرده است. از این رو با تظاهر به مردن، همه علایق را رها می‌کند و از قفس نجات می‌یابد؛ ولی در حکایت «بقال و طوطی»، طوطی یک رمزگان نمادین نیست؛ زیرا سخن مولانا بر ویژگی‌های طوطی متمرکز نگردیده بلکه اندیشه و عملکرد وی قابل توجه است. قیاس نادرستی که طوطی انجام می‌دهد محور اصلی روایت است و ویژگی‌های نمادین طوطی، در تفسیر داستان کاربرد ندارد. در واقع، یک نشانه را نمی‌توان همواره یک نوع رمزگان دانست، بلکه محور داستان نوع رمزگان را مشخص می‌کند. رمزگان روایی در خوانش کل روایت معنا می‌یابد؛ همانطور که در داستان طوطی و بازرگان، طوطی به عنوان یک رمزگان نمادین تمام خصوصیات روح یا جان انسان را در خود نهفته دارد.

- **قفس:** در این داستان قفس یک رمزگان دالی است که بر تن و جسم مادی دلالت می‌کند. قفس در بسیاری از روایت‌های عرفانی نماد دنیاست، ولی در این داستان با توجه به گرفتار شدن طوطی در آن و سپس پرواز و رهایی، بر جسم مادی دلالت می‌کند که روح را از پرواز باز می‌دارد. مولانا به این دلالت برای قفس در دیوان شمس نیز اشاره می‌کند:

چون بخشبند در لحد قالب مردار ما رسته گردد زین قفس طوطی طیار ما

(مولوی، ۱۳۷۶: ۹۷)

بنابراین قفس به طور ضمنی، بر اسارت و مانعی برای صعود اشاره می‌کند که برای عروج باید از آن آزاد گردید.

- بازرگان

در این روایت، بازرگان یک رمزگان فرهنگی است که بر ثروتمندانی دلالت می‌کند که به سود و زیان مادی می‌اندیشند و از عالم معنا بی‌خبر هستند. مولانا در این روایت با قرار دادن بازرگان در برابر طوطی، نوعی تقابل ایجاد می‌کند. بازرگان برای تجارت به هندوستان که عالم معناست، می‌رود. حاصل او از این سفر تجارتي پرسود است و وی دوست‌کام به منزل باز می‌گردد. در واقع، بازرگان از عالمی که می‌توانسته است سودهای معنوی داشته باشد، تنها به منفعتی مادی بسنده کرده است.

هندوستان

در متون ادب فارسی، هندوستان همواره سرزمین معناست و در تقابل با چین، سرزمین صورت، قرار دارد. در این روایت، هندوستان به صورت یک رمزگان دالی بر عالم علوی دلالت می‌کند که طوطی از آن دور افتاده است و در اشتیاق آن جا به سر می‌برد. طوطیان آنجا، نشانه فرشتگان عالم غیب هستند که با زبان بی‌زبانی راه و رسم نجات را به طوطی می‌آموزند.

۴. رمزگان هرمنوتیکی

در این روایت، مولانا رمزگانی را به کار برده است که نقاط عطف داستان محسوب می‌شود و مخاطب با توجه به آن می‌تواند به مفاهیم گوناگونی که گاهی آشکارا نیز بیان نمی‌شود دست یابد؛ به عنوان مثال، سفر رفتن بازرگان و تقاضای طوطی برای رساندن شرح اشتیاق وی به طوطیان دیگر، می‌تواند مضامین متعددی را برای خواننده تداعی کند. بازرگان شرح آرزومندی طوطی را می‌شنود، پیامی را که طوطیان هند برای طوطی محبوس می‌فرستند به طوطی ابلاغ می‌کند؛ ولی خود، چیزی در نمی‌یابد. وقتی بازرگان می‌بیند طوطی از شنیدن پیام وی بر خود لرزید و جان داد، نمی‌تواند به معنای این عمل طوطی پی ببرد و از رساندن پیام اظهار پشیمانی می‌کند:

شد پشیمان خواجه از گفت خبر گفت رفتم در هلاک جانور

(مولوی، ۱۳۷۸: ۱۳۷۸/۱: ۱۵۹۱)

سپس مولانا ابیاتی دربارهٔ مراقبت از زبان می‌گوید و پس از آن به تفسیر بیتی از عطار می‌پردازد و توضیح می‌دهد که تأثیری که انجام عمل در صاحب دل دارد با انسان‌های دیگر متفاوت است. پس از آن داستان ساحران را با موسی بازگو و توصیه می‌کند که انسان باید، ابتدا مدتی خاموش باشد و بشنود تا بتواند به سخن آید. بیان این ابیات در این بخش از روایت، می‌تواند اشاره به ناتوانی بازرگان در درک پاسخ طوطی باشد. چون بازرگان اسیر سود و زیان دنیایی است، نمی‌تواند اشارات غیبی را در یابد:

تو چه دانی قدر آب دیدگان عاشق نانی تو چو نادیدگان
گر تو این انبان ز نان خالی کنی پر ز گوهرهای اجلالی کنی

(مولوی، ۱۳۷۸: ۴۰-۱۶۳۹)

بنابراین، می‌توان گفت ذکر این ابیات در بیان تفاوت بازرگان و طوطی در درک اشارات غیبی است. پس از بازگشت بازرگان، طوطی ارمغان خود را می‌طلبد و هنگامی که بازرگان مایه را شرح می‌دهد، طوطی اشارهٔ غیبی را درمی‌یابد و او نیز همان عمل را انجام می‌دهد. مردن طوطیان رمزگان هرمنوتیکی است که در پایان روایت از زبان طوطی رمزگشایی می‌شود:

گفت طوطی کاو به فعلم پند داد که رها کن لطف آواز و داد
زان که آواز تو را در بند کرد خویشان مرده پی این پند کرد

(مولوی، ۱۳۷۸: ۳۲/۱-۱۸۳۱)

۵. جانشینی دال‌ها

یکی از راه‌های بررسی دلالت‌ها، توجه به دال‌ها در محور جانشینی است. تحلیل جانشینی به دنبال تشخیص مجموعه‌های جانشینی مختلف، یا مجموعه‌ای از دال‌هاست که نشان‌دهندهٔ محتوای متون هستند. این جنبه از تحلیل‌ها شامل در نظر گرفتن دلالت‌های ضمنی مثبت و منفی هر دال (که از طریق استفاده از یک دال به جای دیگری خود را نشان می‌دهد) و وجود مجموعه‌های جانشینی موضوعی (مانند تقابل‌های دوتایی) است. توجه نشانه‌شناسان اغلب بر این موضوع است که چرا در یک بافت خاص، یک دال خاص، در مقابل دال‌های دیگری که امکان حضورشان بوده است، استفاده می‌شود؛ توجه آنها بر آن چیزی است که اغلب به آن «غیاب» گفته می‌شود. به عبارت دیگر، ویژگی اصلی رابطهٔ جانشینی این است که این رابطه در غیاب دال‌هایی برقرار می‌شود که همگی عضو یک مجموعهٔ جانشینی هستند و فقط یکی از آنها در متن حضور دارد (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۵۴). بنابراین، تحلیل جانشینی شامل مقایسهٔ هر کدام از دال‌های حاضر در متن، با دال‌های غایبی است که در موقعیتی مشابه امکان انتخاب آنها به جای دال حاضر وجود دارد. این تحلیل همچنین به دلالت‌هایی می‌پردازد که انتخاب حاضر باعث وقوع آنها شده است. چنین تحلیلی را در تمام سطوح نشانه‌ای مانند کلمه، تصویر، یک سبک، انواع ادبی و... می‌توان انجام داد. در روایات مثنوی، به‌ویژه روایت‌هایی که مأخذ آن یافت شده است، می‌توان جابه‌جایی و غیاب بعضی از دال‌ها را مشاهده کرد. مقایسهٔ دال‌های محذوف یا تغییر یافته با دال‌هایی که مولانا برگزیده است، در راه یافتن به مدلول و مفاهیم مورد نظر بسیار مهم است.

دربارهٔ روایت طوطی و بازرگان، قدیم‌ترین مأخذ تفسیر *ابوالفتح رازی* است. مطابق این روایت در روزگار حضرت سلیمان، شخصی بلبلی را از بازار خریده و در قفس انداخته و به آواز او دل خوش کرده بود. روزی مرغکی از جنس وی آمد و بر قفس نشست و چیزی فرو گفت. بلبل، دیگر آواز نخواند و با این چاره‌گری از قفس رهایی یافت. پس از این تفسیر، عطار حکایت را با تفاوت‌هایی در اسرارنامه آورده است. در حکایت عطار، به جای بلبل، طوطی است که در چین نزد پادشاهی در قفسی آهنین گرفتار است. حکیمی از هند که به چین رفته، او را می‌بیند و طوطی از وی می‌خواهد هنگامی که به هند بازگشت، حکایت حال او را با طوطیان آنجا بازگو کند. وقتی حکیم به هندوستان رسید، به نزد طوطیان رفت و اندوه آن طوطی را بازگفت. طوطیان با

شنیدن شرح غم آن طوطی، یک یک از درختان بر زمین افتادند و جان دادند. حکیم از سخن خود پشیمان گشت و هنگامی که به چین بازگشت، به طوطی گفت همه طوطیان از غم تو جان دادند. طوطی هم که این سخنان را شنید، اندکی در قفس پر و بال زد و جان داد. وقتی او را از قفس بیرون انداختند، پرواز کرد و بر بالای قصر نشست و به آن حکیم گفت: طوطیان به من تعلیم دادند که اگر خواستار رهایی هستی مانند ما خود را رها کن.

مولانا حکایت را به شکلی که به گفته عطار نزدیک‌تر است، روایت می‌کند و این موضوع نشان می‌دهد مولانا در طرح این روایت اسرار نامه را پیش چشم داشته است. بنابراین، برای بررسی دال‌های مورد نظر مولانا، باید روایت وی را با عطار مقایسه کرد؛ زیرا تفاوتی که میان این دو روایت وجود دارد نشان‌دهنده دال‌های منتخب مولانا است. تفاوت‌های دو روایت در جدول زیر نشان داده شده است:

عناصر روایت	روایت عطار	روایت مولانا
صاحب طوطی	پادشاه	بازرگان
محل زندگی طوطی	چین	_____
کسی که پیام طوطی را می‌رساند	حکیم هندی	صاحب طوطی (بازرگان)
پاسخ طوطیان	همه طوطیان یک یک مانند برگ از درخت می‌افتند	یکی از طوطیان از درخت می‌افتد و می‌میرد
محل زندگی طوطیان	سبزه زار	بیابان
توصیف طوطیان هند	۳ بیت	_____

علاوه بر تفاوت‌های موجود میان عناصر روایت، شیوه روایت‌پردازی نیز بسیار متفاوت است. تفاوت شیوه روایت‌پردازی نیز یک دال فرازبانی است که باید بدان توجه شود.

یکی از دال‌های غایب، در روایت مولانا محل زندگی طوطی محبوس است که عطار در این باره از چین نام می‌برد. آوردن چین در روایت عطار با توجه به تقابل هند و چین در اشعار و تمثیل‌ها طبیعی است، ولی مولانا از آوردن این دال خودداری می‌کند. معمولاً در روایت‌های مولانا، عنصر مکان حضور ندارد که این موضوع در روایت‌هایی که مأخذ آنها مشخص شده چشمگیرتر است، از جمله همین روایت یا روایت‌هایی که در حدیقه سنایی آمده است و مولانا با حذف عنصر مکان، آنها را روایت می‌کند؛ مانند داستان «پیل و کوران» که در حدیقه با این بیت آغاز می‌شود:

بود شهری بزرگ در حد غور و اندر آن شهر مردمان همه کور

(سنایی، ۱۳۷۸: ۳۲)

ولی مولانا در داستان، علاوه بر تغییر بعضی عناصر داستان، محلی را که مردمان آن در شناخت پیل اشتباه کردند نام نمی‌برد:

پیل اندر خانه تاریک بود عرضه را آورده بودندش هنود

(مولوی، ۱۳۷۸: ۳/ ۱۲۵۹)

همچنین حکایت بقالی که سنگ ترازوی او گل بود؛ شخصی که گل خوار بود، برای خرید شکر به نزد او می‌رود و پنهان از دیده او اندکی از سنگ ترازو را که از جنس گل است، می‌خورد و خوشحال است که بقال نمی‌بیند. در حدیقه الحقیقه مکان وقوع روایت شهر بلخ است:

بود در شهر بلخ بقالی

بیکران داشت در دکان مالی

(حدیقه، ۲۵۷)

پیش عطاری یکی گل خوار رفت

خرد ابلوج قند خاص زفت

(مولوی، ۱۳۷۸: ۶۲۵/۴)

همچنین حکایت پادشاه و کنیزک که در *فردوس الحکمہ*، *چهارمقاله نظامی عروضی* و *اسکندرنامه نظامی گنجوی* با ذکر مکان آمده است، در مثنوی بدون ذکر مکان وقوع، روایت می‌شود. تنها در روایت‌هایی که شخصیت داستان از اعلام تاریخی است به سبب آشکار بودن مکان، مولانا نیز آن را بیان می‌کند.

با وجود اینکه مولانا روایت‌ها را، در مقایسه با عطار و سنایی، با ذکر جزئیات بیشتر روایت می‌کند، به نظر می‌رسد در ذکر نکردن نام مکان تعمد دارد. به باور وی، مضامین و اندیشه‌های عرفانی به گروه یا سرزمین خاصی تعلق ندارد. هنگامی که دل‌های انسان‌ها به یکدیگر نزدیک شود، هر چند از ملیت‌های گوناگون باشند، در حکم ملت واحد تلقی می‌شوند:

ای بسا هندو و ترک همزبان
ای بسا دو ترک چون بیگانگان
پس زبان محرمی خود دیگر است
همدلی از همزبانی بهتر است

(مولوی، ۱۳۷۸: ۱/۱۲۰۷)

مولانا اندیشه‌هایی را که بر زبان می‌آورد، در عمل نیز نشان می‌دهد. در نظر او انسان‌ها از هر سرزمینی، می‌توانند مصداق حکایات و روایت‌های او باشند. شیوه بیان اندیشه‌های عرفانی وی در مثنوی نیز مبین همین موضوع است، که او هر آنچه را توصیه می‌کند، خود آن را به کار می‌گیرد. بیان روایت‌هایی که حتی عامی‌ترین مخاطبان نیز بتوانند به نکاتی پی‌برند، عمل به این دیدگاه است که از هیچ انسانی نباید ناامید شد:

هیچ کافر را به خواری منگرید
که مسلمان مردنش باشد امید

(مولوی، ۱۳۷۸: ۶/۲۴۵۰)

اما در خلال همین روایت‌ها سخنانی هست که تنها خاصان قادر هستند به کنه آن پی‌برند.

یکی دیگر از دال‌هایی که در روایت مولانا با عطار تفاوت دارد، صاحب طوطی است که عطار، پادشاه چین و مولانا، بازرگان را ذکر می‌کند. این که عطار از پادشاه چین نام می‌برد، اوج عالم صورت، را به ذهن متبادر می‌کند. کشور چین، خود در تقابل با عالم معنا قرار دارد. بنابراین، پادشاه این کشور کسی است که بیش از همه از عالم معنا به دور است و در عین حال طوطی در برترین مکان مادی که قصر پادشاه است زندگی می‌کرده است، ولی باز هم آرزوی بازگشت به عالم قدس را دارد. مولانا این دال را تبدیل به بازرگان کرده است؛ زیرا در زبان مولانا شاه نشانه باارزشی است و هرگز به عنوان نشانه‌ای از دنیای حسی مطلق نیست. همان طور که در قسمت نشانه‌های زبانی گفته شد، شاه در زبان مولانا گاه به اوج خود می‌رسد و نشانه ذات حق است، ولی وقتی چنین مدلولی نداشته باشد، باز هم به انسانی، که از عالم معنا بویی نبرده است، تنزل نمی‌یابد. انتخاب بازرگان هم می‌تواند مادی بودن را نشان دهد و هم کسی که به عالم معنا راهی ندارد.

تفاوت دیگر، کسی است که برای طوطی پیام را می‌برد. مولانا بازرگان را برمی‌گزیند؛ زیرا می‌خواهد بگوید کسی که غرق در دنیای مادی است، قادر به دریافت اشارات غیبی نیست و حرکت طوطیان برای بازرگان معنا و مفهومی نداشت؛ ولی عطار این نقش را به حکیم هندی می‌دهد. این انتخاب می‌تواند نوعی تناقض به نظر برسد؛ زیرا قرار دادن دو دال که هر دو نشانه‌هایی از عالم معنا را دارند، حکیم و هندی، در جای کسی که از عمل طوطیان هیچ نفهمیده و مانند یک مخاطب ناآگاه، اندیشیده است که آن طوطیان از غم دوست خود جان سپردند، درست به نظر نمی‌آید.

تغییر دیگری که در روایت مولانا با عطار مشاهده می‌شود، محل زندگی طوطیان است. عطار جایگاه طوطیان را سبزه‌زاری معرفی می‌کند و چند بیت در وصف طوطیان در آن سبزه‌زار می‌گوید:

حکیم آخر چو با هندوستان شد	بر آن طوطیان دلستان شد
هزاران طوطی دل‌زنده می‌دید	به گرد شاخه‌ها پرنده می‌دید
گرفته هر یکی شکر به منقار	همه در کار و فارغ از همه کار
فلک سرسبز عکس پر ایشان	مگس گشته همای از فر ایشان

(عطار، ۱۳۸۵: ۱۳۶)

چند بیتی که عطار در وصف طوطیان و محل زندگی آنها می‌گوید، عالم قدس و فرشتگان را در ذهن تداعی می‌کند. این موضوع که حکیم هندی به چنین عالمی راه یافته ولی با اشارات طوطیان بیگانه است نیز متناقض به نظر می‌رسد. در واقع، مولانا که از توانایی بیشتری در روایت‌پردازی برخوردار است، می‌کوشد اجزا و عناصر روایت به شیوه‌ای منطقی با یکدیگر پیوند یابد؛ به گونه‌ای که به واقعیت نزدیکتر باشد و برای شنونده قابل قبول جلوه کند. مولانا برای ایجاد این واقع‌نمایی در بسیاری از روایت‌ها با وجود چند منبع یکسان، در روایت‌تغییراتی ایجاد کرده است؛ برای مثال، داستان پیل و کوران در منابع مختلف پیش از مولانا از جمله مقابسات ابوحیان توحیدی، *احیاءالعلوم و کیمیای سعادت* غزالی (فروزانفر، ۱۳۸۵: ۲۶۵) و حدیقه سنایی به این صورت بیان شده است که گروهی نابینا برای شناختن پیل به آن نزدیک شدند و هر کدام قسمتی از بدن پیل را لمس کردند و بر اساس آن به تعریف از پیل پرداختند. سنایی شهری را ذکر می‌کند که مردمان آن همه کور بودند و این موضوع، در یک روایت تمثیلی که به منظور تأثیر بر مخاطب بیان می‌شود، پذیرفته نیست؛ همچنین جمع شدن عده‌ای نابینا و به تماشا رفتن، به اندازه صورتی که مولانا می‌آفریند، به واقعیت نزدیک به نظر نمی‌رسد. بنابراین، مولانا در پاره‌ای از روایت‌ها به منظور واقعیت‌نمایی و تأثیر بیشتر بر مخاطب، بعضی از عناصر روایت را تغییر می‌دهد.

مولانا به شکلی داستان را روایت می‌کند که بازرگان چند طوطی را به طور اتفاقی در بیابان می‌بیند و با دیدن آنها می‌ایستد و پیام را بازگو می‌کند:

چون که تا اقصای هندستان رسید	در بیابان طوطی چندی بدید
مرکب استانید پس آواز داد	آن سلام و آن امانت باز داد

(مولوی، ۱۳۷۸: ۱/۸۹-۱۵۸۸)

در واقع، مولانا طوطی را در تقابل با بازرگان قرار می‌دهد. آنچه طوطی می‌تواند دریابد، بازرگان از دریافت آن عاجز است؛ ولی در روایت عطار، این تقابل میان طوطی و حکیم هندی ایجاد نمی‌شود، اگرچه نقش وی و بازرگان یکی است؛ زیرا این رمزگان نمی‌تواند معنایی در برابر معنای طوطی را به ذهن متبادر سازد.

یکی از تفاوت‌های مهم روایت‌های مثنوی با آثار عطار و سنایی این است، که مولانا روایت‌ها را بسط می‌دهد و با قرار دادن حکایت‌های فرعی، تفسیرها و توضیحات در خلال حکایت اصلی، شرح روایت را طولانی می‌کند؛ برخلاف آثار عطار و سنایی که تمامی روایت در چند بیت بازگو می‌شود. این بسط و تفصیل هم در داستان و هم در گفتمان شاعر است. همان طور که گفته شد، داستان، همان «ماده خام» یا «حوادث و رویدادها به ترتیب زمان وقوع آن» است. سخن راوی یا «گفتمان» روش‌ها و تأکیدهای درونمایه‌ای متن ادبی را شامل می‌شود. در واقع، گفتمان روایتی است که به نقل یا نوشته درمی‌آید. هنگامی که راوی، رویدادها را در کنار هم قرار می‌دهد و از این طریق با مخاطب صحبت می‌کند، به گفتمان پرداخته است. با توجه به این مفهوم، رویدادها یا کنش‌های داستان را به دو دسته تقسیم می‌کنند: یک گروه، رویدادهایی است که به داستان مربوط می‌شود و دیگری، کنش‌هایی که به گفتمان ربط دارد. اگر از دسته دوم حذفی صورت بگیرد، به فهم داستان آسیبی وارد نمی‌آید، ولی ذکر کنش‌های دسته اول ضروری است (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۲۳). مولانا گذشته از این که در جای جای روایت، به مناسبت موضوعی به تفسیر آیه یا حدیثی می‌پردازد یا ناخودآگاه شرح هجران خود را وصف می‌کند، در حوادث و رویدادهای داستان نیز بخش‌هایی را می‌افزاید که حذف آنها در داستان خللی ایجاد نمی‌کند و فقط روایت را زیباتر و ادبی‌تر می‌کند. در آثار عطار و سنایی، هیچ نقشمایه‌ای

قابل حذف کردن نیست و تمام کنش‌های موجود در پیرنگ داستان ضروری است؛ ولی در روایت‌های مولانا کنش‌های غیرضروری نیز وجود دارد که حضور این نقشمایه‌ها، یکی از شیوه‌های روایت‌پردازی هنرمندانه است؛ مثلاً در داستان طوطی و بازرگان علاوه بر ابیاتی که خارج از متن داستان است، ابیاتی نیز در متن روایت جزء نقشمایه‌های آزاد هستند؛ از جمله بیت سوم و چهارم روایت:

هر غلامی و کنیزک را ز جود	گفت بهر توجه آرم گوی زود
هر یکی از وی نشانی خواست کرد	جمله را وعده بداد آن نیکمرد
گفت طوطی را چه خواهی ارمغان	کارمست از خطه هندوستان

(مولوی، ۱۳۷۸: ۱/۵۲-۱۵۵۰)

اگر این سه بیت داستان حذف شود، در پیرنگ هیچ خللی ایجاد نمی‌شود. پس از بازگشت بازرگان از سفر، چند بیت در متن داستان تنها برای زیباتر کردن داستان آمده است:

هر غلامی را بیاورد ارمغان	هر کنیزک را ببخشید او نشان
گفت طوطی ارمغان بنده کو	آنچه دیدی و آنچه گفتی بازگو
گفت نی من خود پشیمانم از آن	دست خود خایان و انگشتان گزان
من چرا پیغام خامی از گزاف	بردم از بی‌دانشی و از نشاف
گفت: ای خواجه پشیمانی ز چیست	چیست آن کین خشم و غم را مقتضی است

(مولوی، ۱۳۷۸: ۱/۵۵-۱۶۵۱)

این که مولانا ابیاتی را به عنوان نقشمایه‌های آزاد می‌آورد، می‌تواند تنها نشانه‌ی توانایی بیشتر وی در قصه‌پردازی و تفصیل داستان باشد؛ ولی می‌توان آن را به کهن‌الگوها نیز تعبیر کرد؛ مثلاً در بیت:

مرکب استانید پس آواز داد آن سلام و آن امانت باز داد

(مولوی، ۱۳۷۸: ۱/۱۵۸۹)

اشاره به ایستادن اسب می‌تواند تنها ذکر کنشی باشد که به منظور توصیف بهتر حوادث داستان انجام شده است؛ ولی می‌توان آن را در کنار بازرگان و طوطیان هند به یکی از کهن‌الگوها تفسیر کرد. اسب صورتی مثالی است که در اساطیر و قصه‌های عامیانه بسیار دیده می‌شود و به عنوان یک حیوان، معرف روان غیرانسانی و جنبه‌ی حیوانی است. به همین دلیل، اسب در قصه‌های عامیانه حرف می‌زند یا صداهایی می‌شنود.

*اسب نیروی پویا و وسیله‌ی حرکت است و مثل موج غریزه، انسان را برمی‌دارد و مانند تمام موجودات غریزی که فاقد خودآگاهی عالی‌تری هستند، در معرض هراس‌های بی‌جهت قرار دارد (یونگ، ۱۳۸۲: ۲۶-۲۵). با توجه به چنین تصویری از اسب و همنشینی آن با بازرگان، به عنوان نشانه‌ی وجود دنیایی انسان، می‌توان چنین در نظر گرفت که بازرگان، برای ارتباط با طوطیان که فرشتگان سبزپر غیبی بودند، باید از غریزه رها می‌شد تا بتواند پیامی را بشنود، اگرچه توان درک اشارت را نداشت. به عبارت ساده‌تر، پیاده شدن از اسب می‌تواند نشانه‌ی دوری از تعلقات مادی باشد. رنگ سبز طوطی برای مولانا یادآور فرشتگان است:

گاه طفلم را ربوده غیبیان غیبیان سبزر آسمان

(مولوی، ۱۳۷۸: ۴/۹۷۱)

بسیاری از عناصر به‌کاررفته در روایت، رمزگان‌های هرمنوتیک هستند که با ناخودآگاه ارتباط دارند و می‌توان آنها را مربوط به صورت‌های مثالی دانست. «صورت‌های مثالی» یا «ادراک سمبلیک»، واژگان واسطه‌ای هستند که از مرز آگاهی و منطق فراتر رفته‌اند. سهروردی این صورت‌های مثالی را «صورت‌های تخیلی» یا «اشکال معلق» که ورای درک حسی هستند، می‌شمرد. «آنها

اموری هستند با واقعیت وجودی، اما نه در فکر هستند نه در واقعیت ملموس و نه در دنیای عقل؛ زیرا آنها قالب‌های جسمانی یافته‌اند و «دنیای تصاویر مثالی» نامیده می‌شود» (کرین، ۱۳۸۴: ۱۲۸). حکمای کهن همچون سقراط و افلاطون، نه تنها بر وجود مُثُل افلاطونی که از نور محض تشکیل شده‌اند، صحنه می‌گذاشتند، بلکه بر وجود صورت‌های خیالی خودساخته‌ای تأکید داشتند که در موجودیت مادی جهان ما پایدار نیست. آنان اصرار داشتند که جوهرهای مجزایی وجود دارد که مستقل از جوهرهای مادی، در عالم واسطه و در تخیل، فعالیت می‌کنند؛ به گونه‌ای که این دو قوه، یعنی عالم واسطه و تخیل فعال، جایگاه تجلی این صورت‌هاست (طلایی مینایی، ۱۳۸۳: ۱۶۶). به دیگر سخن، عرفای بزرگ بر وجود یک دنیای دوقطبی تأکید می‌ورزند: در یک سو جهان حسی محض، دربرگیرنده دنیای خدایی و جهان عقل ملکوتی، و در دیگر سو، دنیای صورت‌های مادی قرار دارد. در نظریه مبتنی بر دانش امروز، جایگاه نیروهای میانه و تخیل فعال، کنش‌های ناخودآگاه و شهودی هستند که به رفتار مثال‌گونه آدمی منتهی می‌شود. در تعریف عرفان گفته شده است: «ادراکی که عین را نه در عینیت آن بلکه به عنوان نشانه راز درون و ظهوری که در نهایت به تجلی نفس بر خود منتهی شود، درمی‌یابد» (کرین، ۱۹۷۷: ۱۲).

در داستان طوطی و بازرگان، طوطی را می‌توان نمونه‌ای از این صورت‌های مثالی دانست که به واسطه رنگ سبزشان نشانه‌ای از عالم ملکوت دارند.

در کنار رمزگان، نحو روایت در مثنوی نیز قابل توجه است. در روایت‌شناسی می‌توان قاعده دستور زبان را بر متن روایی منطبق ساخت و روایت را به شکل یک جمله بسط‌یافته در نظر گرفت که در آن شخصیت‌ها به مثابه اسم، خصوصیات آنها به عنوان صفت و اعمال آنها به منزله فعل قلمداد می‌شود (احمدی، ۱۳۷۱: ۲۵۱). روایت‌های مثنوی به صورت یک جمله بسط‌یافته، شکل گرفته‌اند که دارای اجزای گوناگون جمله به علاوه جملات متعدد پیرو هستند. در بررسی روایت طوطی و بازرگان، هر یک از این دو شخصیت به منزله اسم در یک جمله هستند. نحو این روایت به گونه‌ای تنظیم شده است که صفت در مقایسه با دیگر اجزا نمود کمتری دارد و در مقابل بر فعل بیشتر تأکید شده است. در این جمله، نهاد، طوطی، مهم‌ترین عنصر روایت است که مولانا می‌خواهد به آن پردازد و توجه مخاطب را به آن جلب کند. با توجه به نشانه‌های زبانی مولانا و مدلول طوطی، هدف اصلی مولانا آشکار می‌گردد. طوطی در زبان مولانا بر جان و نفس ناطقه دلالت می‌کند و چون نهاد جمله است، تمامی روایت پیرامون آن بیان می‌شود. پس از آن، قفس و گریختن یا رها شدن، هدف نهایی شاعر یا مدلول اصلی روایت است. بنابراین، هدف اصلی مولانا از ذکر این داستان اغراء مخاطب به آزادسازی روح از قفس دنیاست. با بسط جمله، به تدریج اهمیت بخش‌های دیگر روایت و چگونگی این آزادی آشکار می‌گردد. در این روایت، پس از بسط جمله و آوردن اجزای دیگر، روایت به این صورت گسترش می‌یابد: «طوطی که به سبب آواز خوشش اسیر بازرگان شده بود، با تظاهر به مردن، که از طوطیان دیگر آموخت، از قفس گریخت». اکنون اجزای دیگر روایت که مولانا می‌خواهد به آن پردازد و برای خواننده تبیین کند آشکار می‌شود. تمام سخنانی که مولانا در خلال این روایت بازگو می‌کند، درباره یکی از اجزای این جمله است. بیشترین ابیات درباره اعمال طوطی و سخنان وی است و در چند موضع مدلول طوطی را صریحا بیان می‌کند:

قصه طوطی جان زین سان بود کوسکی کاو محرم مرغان بود

(مولوی، ۱۳۷۸: ۱۵۷۶/۱)

جان من کمتر ز طوطی کی بود جان چنین باید که نیکو پی بود

(مولوی، ۱۳۷۸: ۱۸۴۹/۱)

در طول روایت پس از ذکر طوطی و اشتیاق او، به مضرات سخن گفتن می‌پردازد و به خاموشی توصیه می‌کند و سپس باز به سخن گفتن درباره جان روی می‌آورد و این که خاموشی سبب می‌شود گوش جان آوازی را که شایسته است بشنود:

کودک اول چون بزاید شیر نوش مدتی خامش بود او جمله گوش

مدتی می‌بایدش لب دوختن از سخن تا او سخن آموختن

(مولوی، ۱۳۷۸: ۱ / ۲۵ - ۱۶۲۴)

دوباره در ادامه داستان به توصیف روح و خاموشی می‌پردازد و اینکه این روش می‌تواند سبب نجات روح گردد. کنش‌های شخصیت‌ها به منزله فعل جمله است که در مقایسه با حجم کل داستان کنش‌ها کم هستند؛ یعنی مولوی بیشتر به بسط جمله روایت می‌پردازد و این موضوع به سبب این است که مولوی می‌کوشد تغییر نگرش در مخاطب ایجاد کند. با مشخص کردن جمله نحوی روایت، می‌توان محور اصلی سخن شاعر را دریافت.

۶. نتیجه‌گیری

در بسیاری از متون تعلیمی و عرفانی شاعر می‌کوشد از طریق روایت‌پردازی به آموزش عقاید خویش بپردازد. در خوانش اول یک روایت، به نظر می‌رسد اندیشه اصلی شاعر به آسانی برای مخاطب آشکار می‌گردد، ولی منظور شاعر به همین هدف، مختصر نمی‌شود و می‌توان در ورای این اندیشه به بسیاری از باورهای مؤلف دست یافت.

یکی از عناصری که در تحلیل دقیق اندیشه‌های مؤلف می‌تواند بسیار مؤثر باشد، نظریه‌های روایت‌شناسی به‌ویژه رمزگان است.

مثنوی معنوی که از برجسته‌ترین متون در پرداختن روایت برای تعلیم مخاطب است، زمینه مناسبی برای تحلیل روایت‌شناختی است تا بتوان از این طریق به درک عمیق‌تری از اندیشه‌های شاعر رسید. با بررسی روایت‌شناختی داستان طوطی و بازگان آشکار می‌شود که اگرچه هدف اصلی شاعر از این داستان در نگاه اول مشخص می‌گردد، دیدگاه‌های دیگر نیاز به تحلیل دقیق‌تری دارد؛ باورهای شاعر درباره عالم ملکوت، دنیای مادی، وضع نابسامان روح در این جهان و میل شدید روح انسان برای بازگشتن به دنیایی که از آن جدا افتاده است.

از آنجا که این گونه تحلیل می‌تواند منجر به آشنایی کامل‌تری با اندیشه‌های شاعر بشود می‌تواند در تبیین بخش‌های دیگر یا حتی تحلیل صحیح‌تری از غزلیات نیز مثمر باشد.

منابع

۱. احمدی، بابک. (۱۳۷۱). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. تهران: مرکز.
۲. ایگلتون، تری. (۱۳۸۴). *نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، چ ۳، تهران: مرکز.
۳. چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه مهرداد پارسا، تهران: سوره مهر.
۴. دینه سن، آنه ماری. (۱۳۸۰). *درآمدی بر نشانه‌شناسی*، ترجمه مظفر قهرمان، تهران: پرسش.
۵. سوسور، فردینان. (۱۳۸۲). *دوره زبان‌شناسی عمومی*، ترجمه کورش صفوی، تهران: هرمس.
۶. ضیمران، محمد. (۱۳۸۲). *نشانه‌شناسی و هنر*، تهران: آگاه.
۷. طلایی مینایی، اصغر. (۱۳۸۳). *عرفان، زیبایی‌شناسی و شعور کیهانی*، ترجمه سیدرضا افتخاری، تهران: مؤسسه خدمات فرهنگی رسا.
۸. عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۸۵). *منطق‌الطیر*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات شفیعی کدکنی، تهران: علمی و فرهنگی.
۹. فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۸۴). *شرح مثنوی شریف*، تهران: زوار.
۱۰. کرین، هانری. (۱۳۸۴). *تخیل خلاق در عرفان ابن‌عربی*، ترجمه انشاءالله رحمتی، تهران: جامی.
۱۱. گیرو، پی‌یر. (۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی*، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگاه.
۱۲. مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی. (۱۳۷۶). *دیوان شمس*، به کوشش مجیدعباسی، تهران: طلوع.
۱۳. _____ (۱۳۷۸). *مثنوی معنوی*، از نسخه نیکلسون با مقدمه حسین الهی قمشه‌ای، تهران: نشر محمد.
۱۴. نیکلسون، رینولد آلن. (۱۳۸۶). *شرح مثنوی*، ترجمه و توضیح حسن لاهوتی، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۵. یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۷۰). *روان‌شناسی و دین*، ترجمه محمد حسین سروری، تهران: سخن.
۱۶. یوهان سن، یورگن و لارسن اریک. (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی چیست*، ترجمه علی میرعمادی، تهران: ورجاوند.