**مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی**
سال سیزدهم، شماره‌ی اول، بهار ۱۴۰۰، پیاپی ۴۷، صص ۷۵-۱۰۰
DOI: 10.22099/jba.2020.32259.3282

# کارکرد زبان و گفت‌وگو در حکایات *اسرارنامه‌ی* عطار

**عباس باقری***
**محمد مهدی‌پور****
**ابراهیم رنجبر*****
**اسداله واحد******

**چکیده**

گفت‌وگو یکی از عناصر لازم و مهم ادبیات روایی است. *اسرارنامه‌ی* عطارکه اثری روایی‌تعلیمی است، حکایت‌های دلنشینی دارد. در این حکایت‌ها گفت‌وگو نقش مهمی دارد تاآنجاکه جای کردار را گرفته است. عطار در این حکایت‌ها با استفاده از شیوه‌های مختلف گفت‌وگو، از جمله گفت‌وگوی مستقیم، غیرمستقیم، درونی و نمایشی به‌خوبی از این عنصر برای پیشبرد داستان بهره جسته است. در *اسرارنامه* گفت‌وگوها از نظر تعدد صداها، چندطرفه، دوطرفه، یک‌طرفه و روایت، تک‌صدایی راوی است. گفت‌وگوهای دوطرفه از حیث تعداد و از بُعد تنوع طرفین، بیشترین تعداد و تنوع را به خود اختصاص داده است. زبان در گفت‌وگوی حکایت‌های *اسرارنامه*، حداقل یکی از شش کارکرد ارجاعی، عاطفی، ترغیبی، فرازبانی، همدلی و ادبی را به عهده دارد. سه کارکرد ارجاعی، عاطفی و ترغیبی بیشترین سهم از انواع نقش‌های زبانی را دارند. در این مقاله، انواع گفت‌وگو، به‌ویژه گفت‌وگوهای

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز bagheriabbas11@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)
** استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز mohammad.mahdipour@gmail.com
*** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز ranjbar87@gmail.com
**** استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز avahed@tabrizu.ac.ir

**تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۱۱/۲۹ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۸/۱۱/۲۸**

دوطرفه‌ی حکایت‌های *اسرارنامه* و کارکرد زبان در آن‌ها را بررسی کرده‌ایم. نتیجهی بررسی نشان می‌دهد که عطار *اسرارنامه* را به منظور تعلیمات عرفانی سروده و روایت را راه مناسبی برای مقصود خود یافته است. وی بیش از همه‌ی وجوه فعل، از وجه خبری استفاده کرده است و زبان او بیشتر نقش ارجاعی و در مرتبه‌ی بعد نقش عاطفی و ترغیبی دارد و به اعجاز زبان در بیان مفاهیم آگاهی کافی داشته است.

**واژه‌های کلیدی:** *اسرارنامه*، ارجاعی، ترغیبی، عاطفی، گفت‌وگو.

### ۱. مقدمه

گفت‌وگو یکی از عناصر مهم ادبیات داستانی و جزء مهمی از زندگی است؛ بدین معنا که اگر نویسنده بخواهد پندار واقعیت را در خواننده ایجاد کند و پس از ایجاد چنین پنداری آن را حفظ کند، ناگزیر باید به اشخاص داستان خود زندگی بدهد و گفت‌وگو نیز جزئی از زندگی است (رک. یونسی، ۱۳۶۵: ۲۱۳).

گفت‌وگو در آثار داستانی کارکردهای متعددی دارد؛ ازجمله اینکه افکار نویسنده را از زبان شخصیت‌های اثر بیان می‌کند؛ طرح داستان را پیش می‌برد؛ کنش‌های شخصیت‌های داستان را پیش‌بینی‌پذیر می‌کند تا مخاطب با شخصیت‌ها و خصوصیات آنان آشنا شود؛ با گسترش طرح، نویسنده را از زحمت توضیحات مفصل درباره‌ی شخصیت‌های داستان رها کرده و درون‌مایه‌ها را افشا می‌کند (رک. داد، ۱۳۷۵: ۲۵۴)؛ وضوح، درخشانی و هیجان داستان را افزایش می‌دهد و توجه بیشتر، توأم با احساس همدردی را به اشخاص رمان معطوف می‌دارد (رک. فرد، ۱۳۷۷: ۱۳۶–۱۳۷؛ وستلند، ۱۳۷۱: ۱۴۵)؛ روابط بین شخصیت‌های داستان را به‌گونه‌ای واضح به نمایش می‌گذارد که نیازی به تبیین این روابط نیست (رک. سلیمانی، ۱۳۸۳: ۳۶۵). ویژگی‌های شخصیت‌ها و احساسات آنان را از قبیل خشم، بی‌صبری، کمال‌جویی، بزدلی و غیره به خواننده ارائه می‌کند (رک. فرد، ۱۳۷۷: ۱۳۶ و ۱۳۷)؛ به‌عبارت دیگر شخصیت را زنده کرده و به او بعد و جوهر و فردیت می‌بخشد (رک. نوبل، ۱۳۷۷: ۴۱)؛ با ایجاد تفاوت در کلمات، اصطلاحات، تعبیرات و لهجه‌های هریک از شخصیت‌ها آن‌ها را متمایز از یکدیگر نشان می‌دهد (رک. فرد، ۱۳۷۷: ۱۳۶ و ۱۳۷)؛ به ارائه‌ی اطلاعات،

ایجاد هماهنگی میان لحن و سخن و ایجاد ظرایف در صحنه‌پردازی کمک می‌کند (رک. فضائلی هاشمی، ۱۳۷۷: ۵۵-۹۱)؛ برای واردکردن حوادث به داستان، کاستن از سنگینی کار و افزایش «راست‌نمایی» (رک. یونسی، ۱۳۶۵: ۳۱۶ و ۳۱۷) عنصری مهم به شمار می‌رود.

گفت‌وگو در حکایت‌های تعلیمی عطار با آنچه در داستان امروزی مألوف است، تفاوت دارد. در ادب تعلیمی گفت‌وگو ساده، صریح، کوتاه، مستقیم، بی‌حاشیه و صرفاً در خدمت تبلیغ پیام حکایت است. چون داستان بدون مقدماتی که اکنون در داستان‌های کوتاه امروزی مرسوم است، شروع می‌شود، گفت‌وگو هم بی‌مقدمه آغاز می‌شود و به سرعت پیش می‌رود. به همین دلیل شخصیت‌ها مافی‌الضمیر خود را بدون مقدمه و برای زودتر رسیدن به پیام داستان بیان می‌کنند و به سرعت به پایان می‌رسانند. در این‌گونه قصه‌ها به‌جای این که نوع گفت‌وگو و سخن تابعی از منش داستانی شخصیت‌ها باشد و شخصیت‌ها مطابق منش و پایگاه اجتماعی خود سخن گویند و از همین طریق نوع گفت‌وگو انتخاب شود، شخصیت‌ها تابع نوع گفت‌وگو و نوع گفت‌وگو تابع پیام داستان است و چون تطبیق‌دادن عالَم و پیام داستان با منش داستانی شخصیت‌ها کار پیچیده‌ای است و ایجاب می‌کند که در روابط پیچیده‌ای گزارش شود؛ ولی کوتاهی حکایت و سرعت گفت‌وگو چنین مجالی را به شاعر نمی‌دهد، درنتیجه لحن، نوع و ماهیت سخن با منش شخصیت مطابقت ندارد. بدین لحاظ شخصیت تابعی از پیام داستان و نوع سخن است. شخصیت صرفاً به این دلیل وارد داستان می‌شود که به‌عنوان تندیس تفکر و تخیل شاعر عرضه شود تا مخاطب با استفاده از قوه‌ی تجسم خود و شناختی که از پایگاه اجتماعی الگوهای داستانی دارد، مقصود شاعر را که بیشتر موضوعات فهم‌ستیز عرفانی و تجارب دور از دسترس روحانی است، آسان‌تر درک کند. مطابق اقتضای این روش بیان در گفت‌وگوهای تعلیمی، بیشترین بخش سخن و نوبت گفت‌وگو از آن شخصیتی است که پیام داستان از قول او نقل می‌شود. گاهی راوی مجال را از هر دو طرف گفت‌وگو گرفته، به نقالی می‌پردازد. حتی شخصیت‌های غیرمتعارف مانند خدا، فرشته، حیوان، دیو و... به‌آسانی وارد عالم داستان می‌شوند و سخن می‌گویند. گاهی سخن از حالت گفت‌وگو

خارج شده، روش علمی به خود می‌گیرد و شاعر ظرایف فکری و دریافت‌های ذوقی خود را بیان می‌کند. ماهیت انضباط‌گریز گفت‌وگو در ادبیات تعلیمی، این امکان را به شاعر می‌دهد که به هر قشری از جامعه رخصت ورود به داستان دهد و از قشرهای نامتجانس، نمایندگانی در داستان با هم گفت‌وگو کنند؛ مانند گفت‌وگوی پشه با سلیمان، شاه با دیوانه، خدا با انسان و....

ابزار گفت‌وگو زبان است. نویسنده از طریق زبان غیرمستقیمِ گفت‌وگو به هدف هنری خود نزدیک می‌شود؛ مثلاً اطلاعات لازم را عرضه کرده و در مقابل، حس همدلی و همگامی مخاطب را تصاحب می‌کند. به این دلیل است که زبان غیر از ایجاد ارتباط، وظایف دیگری چون حدیث نفس، انتقال اندیشه و ایجاد زیبایی در کلام را نیز به عهده دارد (رک. نجفی، ۱۳۸۰: ۳۸-۳۵). بنابراین نقش زبان در گفت‌وگو و پیوند آن‌ها بسیار مهم است.

درباره‌ی کارکردهای زبان بحث‌های زیادی صورت گرفته است. یکی از صاحب‌نظران این حوزه یاکوبسن است. مطابق نظریه‌ی «ارتباط» یاکوبسن، هرگونه ارتباط زبانی متشکل از یک پیام است که از سوی فرستنده به گیرنده منتقل می‌شود؛ اما هر ارتباط موفق به سه جزء دیگر نیز نیاز دارد که عبارت‌اند از: تماس به معنای جسمانی و فکری‌روانی؛ کد یا مجموعه‌ای از رمزگان و زمینه که با توجه بدان می‌توان فهمید پیام چیست (رک. احمدی، ۱۳۸۴: ۶۵ و ۶۶). در واقع یاکوبسن شش جزء تشکیل‌دهنده‌ی فرایند ارتباط، یعنی گوینده، مخاطب، مجرای ارتباطی، رمز، پیام و موضوع را به‌عنوان عوامل اصلی شش نقش عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، همدلی، فرازبانی و ادبی زبان می‌داند (رک. صفوی، ۱۳۹۰: ۳۵-۳۷). به اعتقاد یاکوبسن سخن ادبی به این دلیل که به پیام معطوف است، با شکل‌های دیگر سخن فرق دارد. شعر ابتدا درباره‌ی خود، یعنی فرم، تصویرگری و معنای ادبی خود سخن می‌گوید بعد درباره‌ی شاعر، خواننده یا جهان (رک. سلدن و ویدوسون ، ۱۳۷۷: ۶۸). این کارکردهای زبان، جهت‌گیری پیام در گفت‌وگوهای حکایت‌ها و داستان‌ها واستفاده‌ی گفت‌وگو از ظرفیت زبان را مشخص می‌کند. شایع‌ترین محل استفاده از تکنیک‌های گفت‌وگو، داستان است.

داستان‌سرایی با شعر فارسی همگام بوده است. استفاده از قصه برای پروردن مفاهیم عمیق عرفانی و فلسفی سابقه‌ای طولانی دارد، چنان‌که داستان‌های *حی‌بن‌یقظان*، *سلامان و ابسال* و *رساله‌الطیر* وسیله‌ای برای بیان مقاصد حکمی و عرفانی بوده‌اند (رک. زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۲۱۲). ساختار داستان به مفهوم امروزی آن در داستان‌های شعر فارسی و در حکایت‌ها و تمثیل‌هایی که در نثر کلاسیک فارسی آمده‌اند، موضوعیت ندارد؛ زیرا در چنین داستان‌هایی به‌ندرت طرحی پیچیده یا ابداعی وجود دارد. در آثار عطار نیز خواه در داستان‌های اصلی، خواه در داستان‌های فرعی که برای توضیح و تأکید مطالبی که در داستان اصلی آمده است، گنجانده شده‌اند، داستان شکلی ساده دارد. گاهی حکایت فرعی که در داستان می‌آید، سبب می‌شود که موضوع جدیدی مطرح شود و چه‌بسا با موضوع اصلی پیوندی نداشته باشد و حکایاتی جدید مطرح شود و یا فتح باب بخش بعدی داستان اصلی شود (رک. پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۲۰۷).

عطار از جمله‌ی معدود شاعران زبان فارسی است که برای بیان مقاصد عرفانی، قصه را به خدمت گرفته است. در مثنوی‌های عطار صدها قصه‌ی کوتاه و بلند نقل شده‌اند که همه‌ی آن‌ها ابزار پیام‌رسان شاعرند. برخی از قصه‌ها در حکم تمثیل‌اند. بعضی از این تمثیل‌ها بیانات بزرگان و مشایخی هستند که مدعای تردیدشده را برای مخاطب پذیرفتنی می‌نمایانند (رک. زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ۹۷).

## ۲. پیشینه‌ی تحقیق

درباره‌ی افکار و آثار عطار کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقاله‌های بسیاری نوشته شده است؛ ولی در تعداد اندکی از آن‌ها به شیوه‌ی داستان‌پردازی عطار توجه شده است. در این زمینه به نمونه‌های زیر می‌توان اشاره کرد:

زرین‌کوب (۱۳۸۰) در کتاب *صدای بال سیمرغ: درباره‌ی زندگی و اندیشه عطار*، زندگی، آثار، حکایت‌ها و قصه‌ها و مآخذ آن‌ها و همچنین شخصیت‌های حکایت‌ها را بررسی کرده است؛ اما درباره‌ی نقش زبان و عنصر گفت‌وگو در این حکایات توضیحی نیاورده است.

صنعتی‌نیا (۱۳۶۹) در کتاب خود با عنوان *مآخذ قصه‌ها و تمثیلات مثنوی‌های عطار* به ایجاز تمام درباره‌ی داستان‌سرایی عطار بحث کرده است و سپس در چهار بخش، مآخذ قصه‌ها و تمثیل‌های *الهی‌نامه*، *اسرارنامه*، *منطق‌الطیر* و *مصیبت‌نامه* را بررسی کرده است، اما درباره‌ی نقش زبان و عنصر گفت‌وگو بحثی به میان نیاورده است.

اشرف‌زاده (۱۳۷۳) درباره‌ی حکایات، قصص و شیوه‌ی داستان‌سرایی عطار و علاقه‌ی او به داستان‌پردازی گفته است؛ اما درباره‌ی نقش زبان و عنصر گفت‌وگو بحثی به میان نیاورده است.

پورنامداریان (۱۳۸۰) در کتاب *در سایه‌ی آفتاب: شعر فارسی و ساخت‌شکنی شعر مولوی* به خصوصیات روایت در حکایات سنایی، عطار و مولوی، شیوه‌ی خاص داستان‌پردازی و به اصرار آنان بر گفت‌وگو اشاره کرده و به مقایسه و بررسی شیوه‌ی داستان‌سرایی این سه شاعر پرداخته و عنصر گفت‌وگو را به‌عنوان یکی از عناصر مهم داستان‌سرایی دانسته است؛ ولی بررسی شیوه‌های مختلف آن و کارکرد زبان در حکایات این سه شاعر را بررسی نکرده است.

پورنامداریان (۱۳۸۲) در *دیدار با سیمرغ: شعر و عرفان و اندیشه‌های عطار*، به‌طور مفصل درباره‌ی شیوه‌ی داستان‌سرایی شیخ نیشابور سخن گفته است و ویژگی‌های داستان‌های عرفانی وی را برشمرده است؛ اما در این مقال به عنصر گفت‌وگو از حیث تعدد و کیفیت طرفین گفتگو نپرداخته و از نقش زبان در ساختار داستان سخن به میان نیاورده است.

امانی (۱۳۸۹) در مقاله‌ی خود با عنوان «عناصر داستانی حکایت زن پارسا در الهی‌نامه عطار» با تحلیل عناصر داستان حکایت زن پارسا و بررسی شگردهای آشنایی‌زدایی در آن، بوطیقای قصه‌پردازی عطار را بررسی کرده است، اما درباره‌ی عنصر گفت‌وگو، انواع آن و نقش زبان سخنی به میان نیاوده است.

تقوی و قدیریان (۱۳۸۷) برخی از برجسته‌ترین ویژگی‌های ساختاری و روایی داستان‌های مشایخ در منظومه‌های عطار و شیوه‌ی دخالت شاعر در جریان داستان و

نتیجه‌گیری از آن را بیان کرده‌اند. در این مقاله نیز درباره‌ی نقش زبان و عنصر گفت‌وگو در ساختار داستان‌ها بحثی نشده است.

در هیچ‌یک از آثار یادشده و مشابه آن، درباره‌ی عنصر گفت‌وگو، به‌ویژه نوع گفت‌وگوها از دیدگاه تعدد شخصیت‌ها و نوع کارکرد زبان (ارجاعی، عاطفی، ترغیبی، فرازبانی، همدلی و ادبی) در حکایت‌ها بحث و تحقیقی صورت نگرفته است. این پژوهش برای شناخت بیشتر استفاده‌ی عطار از زبان، درباره‌ی شیوه‌ها و انواع گفت‌وگوی دوطرفه از نظر تنوع شخصیت‌ها و تعیین نوع کارکرد زبان در ۱۰۱ حکایت *اسرارنامه* انجام شده است.

## ۳. تبیین مسئله و اهداف و روش پژوهش

عطار از طرفداران التزام هنر به تعلیم و ارتقای افکار و ارزش‌های انسانی است. به همین دلیل او هنر روایی را به خدمت مقاصد عرفانی و تعلیمات و بیان تجارب روحانی خود گرفته است. ابزار قصه‌پردازی زبان است و زبان در جوامع انسانی کاربرد دارد. بنابراین شخصیت از لوازم قصه‌پردازی است. با همه‌ی این‌ها، قصه برای عطار وسیله است نه هدف. بدین جهت در اکثر حکایت‌ها ماجرای داستان در کوتاه‌ترین حد ممکن تمام می‌شود و بیشترین بخش حکایت به نتیجه‌گیری غالباً عرفانی و اخلاقی اختصاص می‌یابد. از این‌رو کنش شخصیت‌های حکایت‌ها بسیار کم بوده و به جای کنش، گفت‌وگو فضا را پر می‌کند. باتوجه‌به این مقدمه، پرسش‌های اصلی این پژوهش این است که عطار به‌عنوان هنرمندی قصه‌پرداز از کدام توانایی‌های زبان بهره گرفته است؛ چگونه در کوتاه‌ترین حد ممکن پیامی را گزارده است؛ به کدام قشرها توجه کرده و چگونه منش شخصیت‌ها را با گفتار آنان هماهنگ کرده است؛ به چه میزان به مخاطبان خود توجه کرده و این توجه را چگونه و در چه سطحی نشان داده است.بنابراین نویسندگان قصد دارند کمّ‌وکیف مسائل مطرح‌شده را بررسی کنند.تبیین نقش‌هایی که زبان در حکایت‌های عطار به عهده دارد، میزان توجه او به مخاطب را نشان می‌دهد و همچنین از این واقعیت حکایت می‌کند که کدام‌یک از قشرها و طبقات جامعه در ذهن و زبان عطار جایگاه

درخور توجهی داشته است. گفت‌وگو در حکایت‌های عطار در عام‌ترین و ساده‌ترین شکل به کار رفته است؛ اما آنچه به آن تنوع بخشیده است، تنوع شخصیت‌های حکایت‌ها است. بنابراین لازم است که انواع ماهیت‌های گفت‌وگو و طرفین آن بررسی شود و به همین منظور روشی را برای این تحقیق انتخاب کردیم که این انواع را به نمایش بگذارد. گفت‌وگو در *اسرارنامه* از نظر تعدد شخصیت‌ها و طرفین گفت‌وگو به چهار شیوه به شرح زیر ادا شده است:

**۱.۴. داستان‌هایی که در آن‌ها طرفین گفت‌وگو چندطرفه‌اند و این دو نوع است:**

**۱.۱.۴.** داستان‌هایی که در آن‌ها چند انسان با هم گفت‌وگو می‌کنند؛

**۲.۱.۴.** داستان‌هایی که در آن‌ها چند انسان و حیوان با هم گفت‌وگو می‌کنند.

**۲.۴. داستان‌هایی که در آن‌ها گفت‌وگو دوطرفه است و همه حاضرند و این پنج نوع است:**

**۱.۲.۴.** داستان‌هایی که در آن‌ها طرفین گفت‌وگو انسانند؛

**۲.۲.۴.** داستان‌هایی که در آن‌ها طرفین گفت‌وگو حیوانند؛

**۳.۲.۴.** داستان‌هایی که در آن‌ها یکی از طرفین گفت‌وگو انسان و دیگری خداوند یا ندایی از غیب است؛

**۴.۲.۴.** داستان‌هایی که در آن‌ها یکی از طرفین گفت‌وگو انسان و دیگری حیوان است؛

**۵.۲.۴.** داستان‌هایی که در آن‌ها یکی از طرفین گفت‌وگو انسان و دیگری فرشته است.

**۳.۴. داستان‌هایی که تک‌گویی (گفت‌وگوی یک‌طرفه) دارند و این دو نوع است:**

**۱.۳.۴.** داستان‌هایی که تک‌گو انسان است؛

**۲.۳.۴.** داستان‌هایی که تک‌گو حیوان است.

**۴.۴. داستان‌هایی که در آن‌ها گفت‌وگو وجود ندارد و به شکل روایت است.**

در این پژوهش، تنها به بررسی گفت‌وگوهای دوطرفه و کارکرد زبان در این حکایت‌ها پرداخته‌ایم و برای رعایت اختصار، حکایت دوطرفه‌ی انسان و فرشته را ذکر نکرده‌ایم. از ۱۰۱ حکایت *اسرارنامه*، در ۴۶ حکایت، گفت‌وگوی دوطرفه وجود دارد. گفت‌وگوهای این حکایات از نظر طرفین مکالمه متنوع هستند. شخصیت‌های گفت‌وگو در ۳۹ حکایت دو انسان، در یک حکایت دو حیوان، در سه حکایت یک انسان و یک حیوان، در دو حکایت انسان و خدا و در یک حکایت انسان و فرشته است. از مجموع ۱۰۱ حکایت *اسرارنامه* ۹۳ حکایت از دو بخش تشکیل شده‌اند: یکی هسته‌ی اصلی و دیگری بخش نتیجه‌گیری حکایت است که راوی در بخش پایانی حکایت آن را بیان کرده است. وقایع، گفت‌وگوها و کنش‌های شخصیت‌های حکایت در بخش مرکزی یا همان بخش نخست حکایت جای می‌گیرد. در بخش دوم، راوی شخصیتی کنشگر نیست و در پیش‌برد وقایع داستان نقشی ندارد، بلکه تنها نتیجه‌گیری اخلاقی، تعلیمی و عرفانی را بیان می‌کند. اگر این بخش حذف شود، خللی در روند داستان و پیش‌برد وقایع آن به وجود نمی‌آید. این بخش از یک بیت تا به بیش از بیست بیت نیز می‌رسد.

در بخش دوم این حکایت‌ها، راوی با مخاطبی نامعلوم سخن می‌گوید و هر دو غالباً بدون تغییر، تکرار می‌شوند. راوی، در این بخش، درصدد است که مفاهیم اخلاقی و عرفانی را به مخاطبی نامشخص تفهیم و وی را به پذیرش آن‌ها ترغیب کند، بنابراین کارکرد زبان در این بخش ترغیبی است؛ مثلاً در حکایتی که دیوانه‌نمایی می‌خواهد با نشان‌دادن یک کاسه‌ی سر، شاهی را متنبه کند (رک. عطارنیشابوری، ۱۳۸۸: ۱۹۳)، این پیام به‌خوبی تبیین شده است. در این حکایت، گفت‌وگوی شاه با دیوانه، در نه بیت تمام شده است، اما بخش دوم (۴۱ بیت) پندهای راوی به مخاطبی نامعلوم است. راوی قصد دارد که مفاهیم اخلاقی را به مخاطب تفهیم و وی را به نتایج آن مؤمن کند؛ بنابراین کارکرد ترغیبی زبان مشهود است و چنین کارکردی در حکایات متعدد دیگر تکرار شده است.

## ۴. بحث و بررسی

درون‌مایه‌های حکایت‌های عطار را می‌توان به‌طور خلاصه چنین برشمرد: سخنان عارفان و بزرگان که در حکایتی ذکر می‌شود و از آن نتیجه‌گیری می‌شود؛ توصیف عرفانی احوال شخصیت‌های تاریخی مانند سلطان محمود غزنوی؛ رمزگشایی از احوال عاشقانه‌ی عاشقانی مانند لیلی و مجنون، شیخ صنعان و...؛ مضمون‌سازی عرفانی درباره‌ی اجسام و حیوانات و تبیین عرفانی افسانه‌های مشهور (رک. اشرف‌زاده، ۱۳۷۳: ۳۴–۳۹). این‌گونه مضامین دست‌آویز عطار برای بیان مقاصد عرفانی و مواجید و تجارب روانی بوده‌اند.

### ۱.۵. شخصیت‌های حکایت‌ها

عطار با احوال و افکار قشرهای گوناگون جامعه آشنا بوده است. شخصیت‌های حکایت‌های او از بین قشرهای متنوع جامعه از جمله پیامبران، پادشاهان، وزیران، خلفا، عارفان، دیوانگان، زاهدان، واعظان، گدایان، عیاران و پیشه‌وران انتخاب شده است (رک. زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ۱۰۵ و صنعتی‌نیا، ۱۳۶۹: ۱۵ و۱۶).

### ۲.۵. کارکرد زبان در حکایت‌ها

زبان در شعر تعلیمی به‌گونه‌ای شورانگیز و لذت‌بخش در خدمت ابلاغ معنی است. مخاطبان چنین اشعاری عامه‌ی مردم هستند؛ بنابراین شعر تعلیمی بر سه جنبه‌ی پیام، مخاطب و معنا تأکید دارد و این سه جنبه، به معنی تأکید بر سه نقش ادبی، ترغیبی و ارجاعی زبان است. نقش ادبی زبان با تکیه بر فنون و روش‌های خاص، تاثیرگذاری دو نقش ترغیبی و ارجاعی را که هدفشان انتقال معنی و ترغیب مخاطب به عمل است، کاهش می‌دهد. شعر تعلیمی برای اینکه بتواند مفاهیم را با زبانی ساده، لذت‌بخش و متناسب با حال مخاطب انتقال دهد، باید به‌گونه‌ای این سه نقش زبان را با هم پیوند دهد تا کلام در عین سادگی مؤثر واقع شود. برخی از شاعران برای این منظور آمیختن شعر تعلیمی را با داستان لازم شمرده‌اند؛ زیرا داستان هم جنبه‌ی لذت‌آفرینی و تأثیربخشی شعر

را تقویت می‌کند و هم مفاهیم دور از ذهن عامه‌ی مردم را برای آنان درک‌شدنی می‌کند (رک. پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۵۶ و ۲۵۷).

در حکایات *اسرارنامه* سه کارکرد ارجاعی، عاطفی و ترغیبی بیشترین سهم از انواع نقش‌های زبان را دارند. در واقع حکایت‌ها از دو بخش اصلی و نتیجه تشکیل شده‌اند. در بخش اصلی حکایت، شخصیت‌های داستان ایفای نقش می‌کنند و زبان بیشتر نقش ارجاعی دارد؛ ولی در بخش دوم، بعد از اتمام حکایت که راوی معانی عرفانی و اخلاقی را به‌عنوان نتیجه‌ی داستان بیان می‌کند و مخاطب را به درک مفاهیم و ترغیب به عمل به آن‌ها فرامی‌خواند، کارکرد ترغیبی بیشترین سهم را دارد. تغییر کارکرد زبان در بخش نتیجه‌گیری داستان بسیار محدود است و عموماً کارکرد ترغیبی بسیار پُررنگ جلوه می‌کند.

### ۱.۴. انواع گفت‌وگوها در حکایت‌ها

در تعدادی از حکایت‌ها عنصر اصلی داستان گفت‌وگو است و کنش نقش چندانی ندارد؛ اما در تعدادی از قصه‌ها کنش کارکردی اساسی دارد. در قصه‌هایی که عنصر گفت‌وگو نقش اصلی را ایفا می‌کند، نبود حرکت و اوج و فرود لطمه‌ای به داستان وارد نمی‌کند؛ زیرا گفت‌وگو به‌تنهایی داستان را پیش می‌برد و نتیجه‌ی آنچه انتظار می‌رود، اتفاق می‌افتد (رک. زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ۱۰۹). معمولاً یکی از مهم‌ترین بخش‌های داستان، بیان خصوصیات شخصیت‌ها است و این امر از طریق گفت‌وگو محقق می‌شود. عطار در داستان‌هایش از این عنصر داستانی برای شناساندن شخصیت‌ها بهره برده است. گفت‌وگو در *اسرارنامه* را می‌توان به شیوه‌های زیر تقسیم نمود:

#### ۱.۱.۴. گفت‌وگوی مستقیم

در این شیوه، راوی تلاش می‌کند که گفت‌وگوی شخصیت‌ها را نزدیک به واقع و بدون دخل و تصرف بیان کند (رک. تودوروف، ۱۳۹۲: ۵۷ و ۵۸). در اکثر حکایات *اسرارنامه* از گفت‌وگوی مستقیم شخصیت‌ها استفاده شده است. عطار به چند دلیل از این روش بیش از دیگر روش‌های گفت‌وگو استفاده کرده است؛ از جمله‌ی این دلایل می‌توان گفت:

شخصیت‌هایی که رمزی، نمادین یا تیپیک هستند به‌راحتی بتوانند مواجید عرفانی شاعر و نکات ظریف مقاصد او را مجسم کنند؛ مثلاً لزوم ترک تعلقات برای رسیدن به درجاتی از سلوک عاشقانه و منافات شخصیت سلطان محمود غزنوی با آن همه حشمت و شهرت او در عشق ایاز، ایجاب می‌کند که محمود با وارسته‌ای مجنون‌نما به گفت‌وگوی مستقیم بپردازد؛ تجسم عواطف شاعر در سخنان مستقیم شخصیت‌ها مخاطب را به شنیدن داستان‌های با ظرایف عرفانی ترغیب می‌کند؛ گفت‌وگوی مستقیم، ذهن شاعر را کمتر با ظرایف هنری درگیر می‌کند و او می‌تواند با فراغ بال به نکات ظریف پیام داستان خود بپردازد.

توجه خاص و بهره‌گیری عطار از این روش گفت‌وگو نشان‌دهنده‌ی شخصیت تعلیمی عطار و همچنین تک‌بعدی بودن در امر تعلیم است، اما در عین تک‌بعدی‌بودن، او وارسته و دل‌سوز است. منظور از تک‌بعدی‌بودن عطار این است که به تمام منابع فکری و قوایی که موجب تعالی فکری و عقلی انسان می‌شوند، خصوصاً به عقلانیت پشت پا زده است و تنها راه تعالی انسان را در مشرب عرفان می‌جوید. منظور از وارستگی و دل‌سوزی او این است که تمام قوای خود را به کار گرفته است تا راهی برای رهایی انسان پیدا کند. بنابراین از میان تمام راه‌های موجود و ممکن، راه عشق و عرفان را مناسب و مستقیم یافته و زندگی و ذوق خود را صرف تبیین آن کرده است.

### ۲.۱.۴. گفت‌وگوی غیرمستقیم

در گفت‌وگوی غیرمستقیم محتوای پیام حفظ، متن پیام خلاصه و ارزیابی‌های عاطفی حذف می‌شود (رک. تودوروف، ۱۳۹۲: ۵۷ و ۵۸)؛ بنابراین گفت‌وگوی غیرمستقیم با دخل و تصرف راوی همراه است و بین کلام شخصیت داستان و راوی تفاوت وجود دارد. عطار برای اینکه در بیان گفت‌وگوها ایجاز را رعایت کرده، سبک و سیاق بیان خود را ارائه کند، از شیوه‌ی گفت‌وگو غیرمستقیم بهره برده است (رک. علی‌زاده و سلیمیان، ۱۳۹۱: ۱۲۱).

### ۳.۱.۴. تک‌گویی درونی

اگر گفت‌وگو فقط در ذهن یک شخصیت تحقق پیدا کند، بدان تک‌گویی درونی می‌گویند.

در این شیوه، لایه‌ی پیچیده‌ی ذهن، هیجانات و احساسات شخصیت داستان غیرمستقیم بیان می‌شود (رک. میرصادقی، ۱۳۸۸: ۴۷۹)، گویی راوی افکار و تخیلات شخصیت را از ذهن او برداشت و مکتوب می‌کند (رک. مستور، ۱۳۷۹: ۴۴). بازگویی راوی به معنی دخالت وی در بیان ذهنیات شخصیت داستان نیست؛ بلکه بدین معنا است که گویی وی قدرت فکرخوانی دارد و ضمن خواندن افکار شخصیت، آن‌ها را گزارش می‌کند (رک. فلکی، ۱۳۸۲: ۴۳). راویِ حکایت‌های عطار با استفاده از این ظرفیت، خواننده را از ذهنیات، افکار و احساسات شخصیت داستان آگاه می‌کند؛ مثلاً در حکایت «گلخن‌تاب که عاشق پادشاه می‌شود» هنگامی که گلخن‌تاب جسارت افشای راز خود را به پادشاه ندارد، راوی احساس ترس و نگرانی و خیالات شخصیت داستان (گلخن‌تاب) را برای خواننده بیان می‌کند (رک. عطار نیشابوری، ۱۳۸۸: ۲۱۹). بدین ترتیب عطار به تفاوت اقشار جامعه نیز توجه می‌کند.

### ۴.۱.۴. تک‌گویی نمایشی

در تک‌گویی نمایشی، شخصیتی با شخصیت دیگر داستان به‌دلیل خاصی و برای بیان موضوعی با صدای بلند سخن می‌گوید؛ در واقع، خواننده از سخنان راوی درمی‌یابد که وی در کجا و در چه زمانی زندگی می‌کند و مخاطب وی کیست. تفاوت تک‌گویی درونی با تک‌گویی نمایشی در این است که در تک‌گویی نمایشی، مخاطبی در داستان وجود دارد؛ درحالی‌که در تک‌گویی درونی، مخاطبی وجود ندارد و خواننده غیرمستقیم در جریان وقایع داستان قرار می‌گیرد (رک. میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۱۴).

عطار در بسیاری از حکایت‌های خود زمانی که می‌خواهد درباره‌ی حالاتی چون بیداری بعد از غفلت، تضرع و لابه و پناه‌بردن به خداوند در مواجهه با ناکامی‌ها، فضاسازی کند، از تک‌گویی نمایشی بهره می‌گیرد و در آن شخصیت داستان به راز و نیاز با خداوند می‌پردازد و مخاطب را با سیر افکار و احساسات خود آشنا می‌کند (رک. علی‌زاده و سلیمیان، ۱۳۹۱: ۱۳۱)؛ مثلاً در حکایت «پیری که سرِ الهی بدو رسید که اگر مردی از آن ما را می‌خواهی او را در خرابات بجوی»، وقتی پیر متوجه می‌شود که فرد مدنظر خداوند، سپیدموی زردرویی بوده است که حمالی خمخانه را می‌کرده و به‌زاری از این دنیا رفته،

در حق او با تک‌گویی نمایشی دعا می‌کند (رک. عطار نیشابوری، ۱۳۸۸: ۱۴۳). از این تک‌گویی نمایشی مخاطب درمی‌یابد که شخصیت داستان مخاطبی دارد و دلیل این تک‌گویی برآوردن حاجت و خواسته‌ای است.

### ۲.۴. بررسی حکایت‌ها

در حکایت‌های بررسی‌شده، برای رعایت اختصار، بخش اصلی داستان را بررسی کرده و از پرداختن به نتیجه‌گیری اخلاقی که اساساً نقشی در کارکرد گفت‌وگو ندارد، خودداری کرده‌ایم.

#### ۱.۲.۴. حکایت

بر محمود شد دیوانه‌ای خوار — که «هستم بر ایازت عاشقِ زار»
بدو محمود گفت «ای خوار مانده — ز بهرِ لقمه‌ای غم‌خوار مانده
همه عالم مرا زیرِ نگین است — که مُلکِ من همه روی زمین است...
مراست این ملکت و این کامکاری — من این دارم که گفتم، تو چه داری؟»
بخندید آن زمان دیوانه و گفت — که «نتوانی به گِل خورشید بنهفت
تو ای غافل کژی درعشق ومن راست — ز دیوانه شنو شاها سخن راست...
مرا در دل چو نه کار است و نه بار — همه دلداده‌ی اوام به یک بار»...

(همان: ۱۶۱)

**شخصیت‌ها:** سلطان محمود و دیوانه.

**موضوع گفت‌وگو:** ابراز عشق یک دیوانه به محبوب سلطان محمود، ایاز.

**نوع گفت‌وگو:** دوطرفه.

**گفت‌وگو از حیث نوع طرفین:** دو انسان.

**ساختار:** این حکایت در پانزده بیت سروده شده است. گفت‌وگو از بیت یک شروع و در بیت چهاردهم تمام می‌شود. روش گفت‌وگو بدین صورت است که ابتدا دیوانه‌ای خبر عاشق‌شدن خود بر ایاز را به اطلاع محمود می‌رساند. محمود در شش بیت متوالی دیدگاه خود را به این خبر بیان کرده و آخرین جمله‌ی خود را با پرسشی از دیوانه، ختم می‌کند.

دیوانه در هفت بیت به سؤال او پاسخ می‌دهد و گفت‌وگو پایان می‌یابد. به‌عبارت دیگر، انتقال خبر از طرف دیوانه و بیان دیدگاه و طرح سؤال از جانب محمود و پاسخ سؤال از طرف دیوانه شاکله‌ی گفت‌وگو را تشکیل می‌دهد.

هر دو شخصیت به یک اندازه فرصت گفت‌وگو دارند و صدای هر دو شخصیت شنیده می‌شود؛ اگرچه در داستان، دیوانه دو بار فرصت گفت‌وگو و محمود یک بار چنین فرصتی دارد، اما باید گفت که گفت‌وگوی اول دیوانه فقط یک جمله است. سؤال هر دو طرف، کوتاه اما جواب آنان طولانی است. این گفت‌وگو برای پیشبرد داستان ضروری می‌نماید.

یکی از وجوه امتیاز گفت‌وگوی داستان، تناسب منطقی گفتار با منش شخصیت‌ها است. سلطان محمود در جایگاه قدرت و ثروت است، بنابراین کلام او نیز برآیند همین تفکر و جایگاه است. سخن دیوانه‌نما نیز با منش او تناسب دارد و این‌گونه است که دیوانگان با زبان بی‌پروا برخی از نابسامانی‌های اجتماعی را بیان می‌کنند.

عطار هرگاه که می‌خواهد دردهای اجتماعی را بیان کند یا بر نظام آفرینش خرده گیرد، از زبان دیوانگان سخن می‌گوید و به سخن خود شوری خاص می‌بخشد و خواننده را به عالم حیات و معرفت رهنمون می‌شود (رک. فروزانفر، ۱۳۷۴: ۵۴ و ۵۵).

این دیوانگان که با زبان بی‌پروا و انتقادگر خود بسیاری از معضلات و نابسامانی‌های اجتماعی را بیان می‌کنند، سلاطین خودکامه، صوفیان مزور و بسیاری از نادانان عاقل‌نما را به باد خرده و گاه سخره می‌گیرند و از نقاب دیوانگی همچون سپری در برابر آفات و گزندها بهره می‌جویند.

سلطان محمود در این حکایت، خود را با دیوانه از دیدگاه ثروت و قدرت مقایسه می‌کند و با برشمردن مظاهر زر و زور خویش، دیوانه را در جایگاهی بسیار پایین می‌داند و خود را مغز و دیوانه را پوست می‌خواند. از دید وی، دیوانه، فردی خوار و مفلس است؛ اما آن روی دیگر سکه، دیدگاه دیوانه به محمود را نشان می‌دهد. دیوانه از نظر مراتب عشق، خود را برتر از محمود می‌داند. وی محمود را جهان‌داری مدعی عشق، نه عاشق پاکباز می‌خواند و به باور او، پادشاهی چون محمود که عاشق صد چیز است و

قادر نیست از منافع و مطامع خود چشم پوشد، مختنی بیش نیست؛ حال‌آنکه دیوانه با تمام وجود عاشق راستین ایاز است.

عطار از ظرفیت شناسایی و اطلاع‌رسانی گفت‌وگو برای شناخت شخصیت‌های داستان به‌شیوه‌ی مطلوبی بهره جسته است. وقتی سلطان محمود و دیوانه برخی از ویژگی‌های خود را برمی‌شمارند، در واقع خود را به مخاطب می‌شناسانند. این توصیف اگرچه کامل نیست، اما نمای کلی از دو شخصیت را به دست می‌دهد.

زمینه‌ی گفت‌وگو شروط عاشقی است. هریک از طرفین سعی دارد، خود را در عشق، برتر از دیگری جلوه دهد. ندای درونی راوی درباره‌ی عشق در زبان و کلام دیوانه آشکار می‌شود. وقتی خواننده گفت‌وگو را می‌خواند، برتری در عشق راستین را در کلام دیوانه می‌بیند؛ ایده‌ای که با تفکر عطار هم‌داستان است. در فحوای کلام محمود وابستگی به تعلقات دنیوی و سرمستی ناشی از بهره‌مندی از زر و زور کاملاً مشهود است؛ حال آنکه هریک از این‌ها حجابی است در راه عشق. در نقطه‌ی مقابل، دیوانه بدون دغدغه‌ی مطامع دنیوی، عاشقی صادق است. چنین خصائصی کفه‌ی ترازوی قضاوت مخاطب را به نفع دیوانه سنگین‌تر می‌کند.

عطار بر این باور است که سالک نباید به چیزی یا کسی جز معشوق دل ببندد؛ زیرا که دلبستگی چونان بندی است که سالک را گرفتار کرده، از طی طریق باز می‌دارد. عاشقان راستین، جانبازان طریق عشق هستند که به دنیا و تعلقات آن پشت پا می‌زنند.

عاشـــقان جانبـــاز ایـــن راه آمدنـــد　　وز دو عالـــم دســـــت کوتـــاه آمدند
زحمـــت جـــان از میـــان برداشـــتند　　دل، بـــه کلـــی از جهـــان برداشتند

(عطارنیشابوری، ۱۳۸۳: ۳۹۳)

گفت‌وگو در این حکایت درنهایت آسانی و کوتاهی جریان دارد و در انتقال پیام به مخاطب به بهترین وجه نقش خود را ایفا کرده است. در حکایت یک جمله‌ی سؤالی وجود دارد که مخاطب را نشانه رفته است و پیام نقش ترغیبی دارد. بیشتر جمله‌های حکایت خبری و محتمل صدق و کذب هستند و زبان کارکرد ارجاعی دارد.

### ۲.۲.۴. حکایت

یکی گرگ کهن شد با سرِ چاه — درونِ چاه دید افتاده روباه
به روبه گفت «اگر مشتاقِ مایی — فرو آیم، بگو، یا تو برآیی؟
اگر از چه برون آیی ترا به — درین صحرا چو من گرگ‌آشنا بِه»
جوابش داد آن روباهِ دل‌تنگ — که من «لنگم تو بِه کآیی برِ لنگ»
نشست آن گرگ در دلوِ روان زود — روان شد دلو، چون تیر از کمان، زود...
زفان بگشاد آن گرگِ ستمکار — که «ای روبه! مرا تنها بمگذار»
جوابش داد آن روباهِ قَلّاش — که «تو می‌رو، من اینک آمدم باش»...

(عطارنیشابوری، ۱۳۸۸: ۲۱۱)

**شخصیت‌ها:** روباه و گرگ.

**موضوع:** فریفته‌شدن گرگ به سخن روباه.

**نوع گفت‌وگو:** دوطرفه.

**گفت‌وگو از حیث نوع طرفین:** دو حیوان.

**ساختار گفت‌وگو:** این حکایت در هجده بیت سروده شده است. پنج بیت اول مقدمه‌ی ورود به گفت‌وگوی شخصیت‌ها است. گفت‌وگو از بیت ششم شروع و در بیت سیزدهم تمام می‌شود و در پنج بیت پایانی راوی سخن می‌گوید. گفت‌وگو با سؤال گرگ شروع شده و با پاسخ روباه ادامه می‌یابد. هر طرف دوبار فرصت گفت‌وگو پیدا می‌کند و سهم هر دو از این گفت‌وگو تقریباً مساوی است. گفت‌وگوها کوتاه و در حد پاسخ مختصر به طرف مقابل هستند.

در این گفت‌وگو علت آمدن گرگ به سرِ چاه مشخص نیست ولی آشکار است که گرگ قصد فریب روباه را دارد؛ اما طمع و نخوت حاصل از قدرت باعث می‌شود که فریب سخن روباه را بخورد و با افتادن گرگ در چاه، روباه نجات می‌یابد. روباه در ادب فارسی نماد مکاری و زیرکی است و در این حکایت نیز عطار روباه را با صفت‌هایی

چون سرگشته، قلّاش و سخن‌گوی که بدان‌ها مشهور است، توصیف می‌کند. روباه با مکر، گرگ را به چاه فرو می‌کشد و برخلاف پیمانی که به گرگ داده است که او را تنها نگذارد، به گرگ خیانت می‌کند و به‌تنهایی از چاه خارج می‌شود.

گرگ در ادبیات نماد درندگی و حرص و گربزی است و عطار در این حکایت، گرگ را با صفاتی چون ستمکار، دغل‌باز و بدخوی توصیف می‌کند. این ویژگی‌ها با رفتار گرگ در جریان داستان هم‌خوانی دارد. گرگ می‌خواهد روباه را بفریبد؛ اما در بند فریب روباه گرفتار می‌شود. اگر او را نماد هوای نفس بدانیم (همان‌گونه که عطار چنین نگاهی دارد) نسبت چنین صفاتی به وی درست می‌نماید؛ زیرا که گرگِ هواهای نفسانی، قصد به تباهی‌کشاندن و نابودی روباهِ روح را دارد.

باتوجه‌به ویژگی‌های برشمرده برای هریک از طرفین و گفت‌وگوی آن دو می‌توان آنان را از لحاظ روانی شناسایی کرد. نوع گفتار با شخصیت‌های حکایت تناسب دارد و وجود این گفت‌وگو برای پیش‌برد داستان ضروری است، اگرچه سهم مکالمه‌ی شخصیت‌ها در کل حکایت اندک است ولی آنچه داستان را پیش می‌برد، گفت‌وگو است؛ درنتیجه حذف گفت‌وگو منطقی نیست.

زمینه‌ی گفت‌وگو بیان مفاهیم تعلیمی و عرفانی و نتیجه‌گیری از آن است؛ یعنی شاعر از دو شخصیت نمادین «گرگ» نماد «هواهای نفسانی» و «روباه» نماد «جان» استفاده کرده است. «چاه» در این حکایت نیز نماد «قالب جسمانی» است. جان پاک انسانی به وسیله‌ی هواهای نفسانی اسیر چاه جسم شده است. عطار معنای نمادین «گرگ»، «روباه» و «چاه» را این‌گونه بیان کرده‌است:

تنت چاهی‌ست جان در وی فتاده ز گرگ نفس از سر پی فتاده
بگو تا جان «بحبل الله» زند دست تواند بوک زین چاه بلا رست
(همان: ۲۱۱)

زبان حکایت ساده و روان است. در حکایت‌های تعلیمی مقصود شاعر تعلیم مفاهیم عرفانی و ترغیب مخاطبان به آموختن آن است؛ بنابراین زبان ساده ابزاری مهم برای

رسیدن شاعر به مقصود خویش است. بیشتر جمله‌های حکایت خبری‌اند و زبان نقش ارجاعی دارد. جملات خبری محتمل صدق و کذب‌اند و بر مدلول‌های بیرونی دلالت می‌کنند. در این حکایت دو جمله‌ی سؤالی وجود دارد: «فرو آیم، بگو، یا تو برآیی؟» مقصود از بیان این جملات ایجاد ارتباط است. بنابراین کارکرد آن همدلی است.

در این حکایت، کنش نیز در پیش‌برد قصه سهیم است. نخستین کنش از آن شخصیتی مقدر است، یعنی مشیت؛ مشیتی که روباه را به چاه فرو می‌فرستد و دومین شخصیت مقدر حرص است که گرگ گربز را می‌فریبد و به چاه می‌فرستد. هرچند کنش‌های روباه و گرگ (فرورفتن به چاه و برآمدن از آن)، در حقیقت نتیجه‌ی کنش مشیت هستند ولی در روند داستان مؤثرند. با همه‌ی این‌ها، کارکرد گفت‌وگو از کارکرد کنش بیشتر است و می‌توان این حکایت را گفت‌وگومحور تلقی کرد.

**۳.۲.۴. حکایت**

یکی پشّه شکایت کرد از باد — به نزدیک سلیمان شد به فریاد
که ناگه باد تندم در زمانی — بیندازد جهانی تا جهانی
به عدلت، باز خر این نیم‌جان را — وگرنه بر تو بفروشم جهان را
سلیمان پشّه را نزدیک بنشاند — پس آن گه باد را نزدیک خود خواند
چو آمد باد، از دوری به تعجیل — گریزان شد ازو پشّه به صد میل
سلیمان گفت نیست از باد بیداد — ولیکن پشّه می‌نتواند اِستاد
چو بادی می‌رسد، او می‌گریزد — چگونه پشّه با صرصر ستیزد

(همان: ۱۲۶)

**شخصیت‌ها:** پشه و سلیمان.

**موضوع:** شکایت پشه از باد نزد حضرت سلیمان.

**نوع گفت‌وگو:** دوطرفه.

**گفت‌وگو از حیث نوع طرفین:** حیوان و انسان.

**ساختار گفت‌وگو:** این حکایت هفت بیت دارد. گفت‌وگو از بیت دوم شروع و در بیت هفتم تمام می‌شود. بیت اول در حکم مقدمه‌ی ورود به گفت‌وگو است. پشه از باد نزد سلیمان دادخواهی می‌کند و سلیمان ضمن فراخواندن هر دو و مشاهده‌ی شدت باد و ناتوانی پشه، باد را از ستمگری بری و مشکل را متوجه پشه می‌داند؛ اگرچه سه شخصیت وجود دارد اما گفت‌وگو میان سلیمان و پشه، دوطرفه است. گفت‌وگو دارای تعلیق است؛ بعد از گفت‌وگوی اولِ پشه با سلیمان، وقفه‌ای ایجاد ولی دوباره شروع می‌شود. هر شخصیت یک بار فرصت گفت‌وگو دارد. سهم هر دو مساوی و گفت‌وگوها کوتاه است. همین گفت‌وگوی کوتاه شاکله‌ی اصلی حکایت را تشکیل می‌دهد.

در این حکایت یک درخواست و یک پاسخ وجود دارد. پس از درخواست پشه و پاسخ سلیمان، پشه ساکت است. گویی بعد از درخواست از داستان حذف می‌شود. این سکوت، دوگانگی و ابهام را در ذهن خواننده ترسیم می‌کند که آیا پشه از جواب سلیمان قانع شده است یا محض احترام به او سکوت کرده است.

در این حکایت باد قدرتمند در برابر پشه‌ی ضعیف ایستاده است و شکایت پشه از باد هیچ توجیه منطقی ندارد؛ می‌توان گفت علت شکایت پشه از باد ناآگاهی وی از ضعف خویش است. هیبت باد از ویژگی‌های ذاتی او و ضعف پشه از خصائص جسمانی‌اش است. هریک مطابق خصائص ذاتی خود رفتار می‌کند؛ بنابراین پشه به‌دلیل ضعف خود در برابر رفتار برخاسته از سرشت باد شکوه سرمی‌دهد. شکایت پشه به تعریض، اعتراض به نظام آفرینش و آفرینش خود که موجودی ضعیف آفریده شده، نیز هست. این شکایت اگرچه سر از گریبان باد درآورده، اما اعتراضی است به نظام خلقت و ازآنجاکه پشه در چگونگی خلقت خود سهیم نیست، جبر خودنمایی می‌کند.

راوی، شخصیت‌ها را توصیف نمی‌کند؛ بنابراین خواننده سطح فکری و جهان‌بینی شخصیت‌ها را نمی‌تواند دریابد. زمینه‌ی گفت‌وگو نیز بیان مفاهیم تعلیمی است. زبان داستان ساده و روان است. اغلب جملات خبری هستند و زبان کارکرد ارجاعی دارد و جهت پیام به سوی موضوع است. در حکایت یک جمله‌ی سؤالی و یک جمله‌ی امری

وجود دارد. جمله‌ی سؤالی کارکرد ارجاعی دارد؛ جمله‌ی امری، خطابی است؛ بنابراین زبان نقش ترغیبی دارد.

در این حکایت نیز کنش نیز در پیش‌برد داستان و القای پیام آن مؤثر است. مطابق مفهوم مَثَل، «اذا جاء القضا ضاق الفضا»، به محض آمدن باد، پشه ناپدید می‌شود؛ گویی با آمدن تقدیر و مشیت، تدبیر و کوشش رخت برمی‌بندد و همین کنش بخشی از کارکرد گفت‌وگو را به عهده می‌گیرد و راوی از بیان نتیجه بی‌نیاز می‌شود.

**۴.۲.۴. حکایت**

شبی آن پیر زاری کرد بسیار — که یارب این حجاب از پیش بردار
حجابش چون نماند و او فرودید — دو عالم چون پیازی توی‌تو دید...
چو عمری زین برآمد، پیرِ هُشیار — ز حق درخواست آن عالم، دگر بار
حجاب از پیش چشم پیر برخاست — ندید از کس خیالی ازچپ و راست...
به زاری گفت «ای دانندهٔ راز — کجا شد خلق با چندان تک و تاز؟»
خطاب آمد ز دارُالمُلکِ اسرار — که «پیدا نیست اندر دار دیّار
نمودی بُد که ایشان می‌نمودند — نماند آن هم که بس نابود بودند
سراب از دور، همچون آب دیدی — بمُردی تشنه، چون آنجا رسیدی
دو عالم مومِ دستِ قدرتِ ماست — کُل از قدرت نگردد، قدرت از خواست
اگر خواهیم در یک طَرفَةُالعَین — پدید آریم در هر ذرّه کونَین
اگر نه در فروبندیم محکم — چو ما هستیم، مَه عالم مَه آدم»

(همان: ۱۷۰)

**شخصیت‌ها:** پیر و خداوند.

**موضوع:** درخواست پیر از خداوند که حجاب‌ها را برگیرد.

**نوع گفت‌وگو**: دوطرفه.

**گفت‌وگو از حیت نوع طرفین:** انسان و خداوند.

**ساختار گفت‌وگو:** حکایت هجده بیت دارد و ماجرای پیری است که از خداوند درخواست می‌کند تا حجاب‌ها را از برابر وی بردارد. خداوند حجاب‌ها را برمی‌دارد و در دو نوبت جهان را دو گونه به او نشان می‌دهد. ابتدا پیر از حق درخواستی می‌کند و درخواست وی بدون گفتاری از طرف حق برآورده می‌شود. بار دوم نیز درخواست بدون هیچ گفتاری ازجانب حق برآورده می‌شود. بعد از اجابت درخواست وی از طرف خداوند، پیر از حق سؤالی می‌پرسد و خدا به وی پاسخ می‌دهد. در واقع گفت‌وگوی دوطرفه‌ی پیر با حق در ابیات دوازده تا هجده صورت می‌پذیرد. این گفت‌وگو از نوع پرسش و پاسخ است. پرسش پیر در یک بیت و پاسخ حق در شش بیت مطرح می‌شود. سهم حق از این گفت‌وگو بیشتر است. بعد از پاسخ حق، خبری از پیر نیست. حتی به‌قطع نمی‌توان گفت که وی از پاسخ حق قانع شده است یا نه، زیرا نشانه‌ای مبتنی بر هرکدام از این دو، وجود ندارد.

غیبت ناگهانی پیر از متن داستان را از دو نظر می‌توان دید؛ یکی از نظر نگاه عرفانی و بیان اینکه کار بنده مسألت از درگاه الهی است و پیر با انجام‌دادن این کار باید محو شود تا به حق زنده شود؛ دوم از نگاه تکنیک داستان‌پردازی است که در ادب تعلیم همه‌ی عناصر داستان در خدمت نتیجه‌اند. پس وقتی که شخصیت سخن خود را تمام کرد باید صحنه را ترک کند تا راوی پیام داستان را بدون مزاحمت کسی بیان کند.

«حجاب» که کلیدواژه‌ی این حکایت است، حائل میان عاشق و معشوق ونقش‌پذیری صورت‌ها در دل انسان و مانع تجلی حقایق و پذیرش آن‌ها است. این حجاب‌ها که باعث پوشیدگی تجلّیات میان بنده و حق است، هر آن چیزی است که با گوهر نفس در تضاد است و مناسبتی با آن ندارد (رک. سجادی، ۱۳۷۹: ۳۱۱). در این حکایت دو نکته از دیدگاه عطار اهمیت دارد؛ اول اینکه، پیر چون خود استطاعت رفع حجاب‌ها را ندارد، برای زدودن غبار حجاب‌ها از حق یاری می‌جوید و وقتی این پرده‌ها کنار می‌رود، حقایق دو جهان را عیان می‌بیند. دیگر اینکه، در پس رفع حجاب‌ها و سپس تجلی حقایق، قدرت

حق آشکارتر بروز می‌کند، به‌عبارت دیگر «فقط برای کسی که پرده از پیش چشمش برداشته شود، قدرت بی‌پایان خداوند معلوم می‌شود» (ریتر، ۱۳۸۸، ج۲: ۱۲۱).

گفت‌وگو کوتاه است و مکالمه یک بار بین دو طرف صورت می‌گیرد. در این گفت‌وگو پیر شخصیتی ناشناس است؛ اما در پاسخ‌های خداوند، برخی از خصائص حق از جمله قدرت او عیان می‌شود.

عطار برای اینکه، رازی از رموز خلقت و اسرار خداوندی را بگشاید، آن را در قالب حکایت و از طریق گفت‌وگو واکاوی می‌کند؛ بنابراین گفت‌وگو در این حکایت عامل پیش‌برنده‌ی داستان است و وی به‌خوبی از این عنصر بهره جسته است. گفت‌وگوی هریک از طرفین نیز با شأن و شخصیت آن‌ها مناسبت دارد.

زبان حکایت ساده و بی‌تکلف است. بیشتر جمله‌ها خبری بوده و کارکرد زبان ارجاعی است. یک جمله‌ی سؤالی وجود دارد که زبان در آن نقش ارجاعی دارد و تنها یک جمله‌ی امری در حکایت وجود دارد که درخواستی از مخاطب مطرح می‌شود و کارکرد زبان در آن ترغیبی است.

## ۵. نتیجه‌گیری

شخصیت‌های حکایت‌های *اسرارنامه‌ی* عطار تنوع درخور توجهی دارند. این تنوع شامل خالق هستی، فرشتگان، انسان‌ها (از طبقات متفاوت) و حیوانات است. این رنگارنگی شخصیت‌ها، غبار ملال‌زدگی را از خاطر خواننده می‌زداید. گفت‌وگوهای شخصیت‌ها عصاره‌ی حکایت‌ها را تشکیل می‌دهد و گفت‌وگوهای دوطرفه بیشترین سهم از انواع گفت‌وگوها را در *اسرارنامه* به خود اختصاص داده‌اند. در این گفت‌وگوها، شخصیت‌ها دو انسان، دو حیوان، انسان با حیوان، انسان با خداوند، و انسان با فرشته است که در بین آن‌ها، گفت‌وگوی دوطرفه‌ی دو انسان بیشتر از سایر شخصیت‌ها در حکایت‌ها ایفای نقش می‌کند.

در بیشتر گفت‌وگوها هریک از شخصیت‌ها فرصت مساوی دارد تا نظر خود را اعلام کند؛ اما زمانی که گفت‌وگو از نوع سؤال و جواب است، این توازن به هم می‌خورد و به

سؤال یکی از شخصیت‌ها اغلب پاسخ مفصلی از طرف مخاطب داده می‌شود و می‌توان گفت که این بی‌توازنی تا حدی برخاسته از خصلت نوع گفت‌وگو است. معمولاً در چنین گفت‌وگوهایی چالش وجود دارد؛ بدین معنا که گویی پرسشگر بعد از سؤال، از جریان داستان حذف می‌شود و بر خواننده پوشیده می‌ماند که آیا پرسشگر از پاسخ طرف مقابل اقناع شده‌است یا آیا پاسخ را تأیید می‌کند یا خیر. گویی عطار پرسشگر را ناگزیر از خرسندشدن می‌داند و این امر موجب کوتاهی حکایت و اتمام داستان می‌شود.

یکی از نکات مهم در همه‌ی گفت‌گوها این است که یکی از شخصیت‌های داستان، نماینده‌ی افکار شاعر است و درنهایت پیروزی از آنِ همین شخصیت است؛ بنابراین در حکایت‌های تعلیمی *اسرارنامه* تک‌صدایی حکم‌فرما است و کفه‌ی ترازو به نفع شخصیتی که شاعر اندیشه‌های خود را از زبان وی بازگو می‌کند، سنگین‌تر است.

عطار از حکایت به‌عنوان ابزار رسیدن به مقصود خود که بیان مطالب و مفاهیم تعلیمی و عرفانی است، بهره می‌گیرد و انتقال پیام خویش را به خواننده و تفهیم این مطالب و ترغیب او به انجام‌دادن آن‌ها برای او اولویت دارد؛ بنابراین پیام در بیشتر گفت‌وگوهای حکایت‌ها متوجه زمینه و موضوع است و زبان نقش ارجاعی دارد. بعد از کارکرد ارجاعی، نقش عاطفی و ترغیبی در مرحله‌ی بعد قرار دارد. با وجود این، در بخش دوم حکایت‌ها که نتیجه‌گیری به حساب می‌آید، نقش ترغیبی زبان بیشترین سهم را دارد؛ بنابراین می‌توان گفت که عطار نقش یک معلم اجتماعی را به عهده دارد و زبان را به خدمت تعلیم و تربیت گرفته است و از کارکرد آن آگاهی کامل دارد و بدون اینکه به تطویل کلام گراید، در حداقل کلمات تعالیم خود را ابلاغ می‌کند و برای پیشبرد اهداف تعلیمی خود از شیوه‌های گفت‌وگوهای مستقیم، غیرمستقیم، درونی و نمایشی و برای سودجستن از این‌ها از قالب حکایت بیشترین بهره را برده است. در حکایت‌های عطار جای مباحث مربوط به تکنیک داستان‌پردازی هنوز خالی است. بررسی شیوه‌های داستان‌پردازی، شیوه‌های شخصیت‌پردازی، تأثیر پایگاه اجتماعی شخصیت‌ها در زبان حکایت‌ها، مقایسه‌ی حکایت‌های عطار با حکایت‌های متونی از نوع کلیله و دمنه، طرح و ساختار داستان‌ها و... از این جمله مباحثی هستند که بسیار جای پژوهش دارند.

## منابع


احمدی، بابک. (۱۳۸۴). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

اشرف‌زاده، رضا. (۱۳۷۳). *تجلی رمز و روایت در شعر عطار نیشابوری*. تهران: اساطیر.

امانی، فاطمه. (۱۳۸۹). «عناصر داستانی حکایت زن پارسا در الهی‌نامه عطار». *پژوهش‌نامه‌ی فرهنگ و ادب*، سال۶، صص۳۴۴-۳۷۱.

پورنامداریان، تقی .(۱۳۸۰). *در سایه‌ی آفتاب: شعر فارسی و ساخت‌شکنی شعر مولوی*. تهران: سخن.

ـــــــــــــــ .(۱۳۸۲). *دیدار با سیمرغ: شعر و عرفان و اندیشه‌های عطار*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

تقوی، محمد و اندیشه قدیریان. (۱۳۸۷). «ویژگی‌های ساختاری و روایتی حکایت‌های مشایخ در مثنوی‌های عطار». *مجله‌ی دانشکده‌ی زبان و ادبیات علوم انسانی مشهد*، شماره‌ی ۱۶۰، صص۱۱۵-۱۳۶.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۹۲). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمه‌ی محمد نبوی. تهران: آگه.

سجادی، جعفر. (۱۳۷۹). *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*. تهران: طهوری.

داد، سیما. (۱۳۷۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.

ریتر، هلموت. (۱۳۸۸). *دریای جان: سیری در آرا و احوال شیخ فریدالدین عطار نیشابوری*. به‌ترجمه‌ی عباس زریاب خویی و مهرآفاق بابیوردی ، ج۱، تهران: بین المللی الهدی.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۴). *با کاروان حله*. تهران: علمی.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۰). *صدای بال سیمرغ: درباره‌ی زندگی و اندیشه عطار*. تهران: سخن.

سلدن، رامان و پیترو ویدوسون. (۱۳۷۷). *راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر*. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: طرح نو.

سلیمانی، محسن. (۱۳۸۳). *فن داستان‌نویسی*. تهران: امیرکبیر.

صفوی، کوروش. (۱۳۹۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. تهران: سوره‌ی مهر.

صنعتی‌نیا، فاطمه. (۱۳۶۹). *مآخذ قصه‌ها و تمثیلات مثنوی‌های عطار*. تهران: سخن.

علی‌زاده، ناصر و سونا سلیمیان. (۱۳۹۱). «کانون روایت در الهی‌نامه عطار بر اساس نظریه‌ی ژرار ژنت». *پژوهش‌های ادب عرفانی زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)*، سال۶، شماره‌ی۲، پیاپی۲۲، صص۱۱۳-۱۴۰.

عطار نیشابوری، فریدالدین‌محمد. (۱۳۸۸). *اسرارنامه*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

فرد، رضا. (۱۳۷۷). *فنون آموزش داستان کوتاه*. تهران: امیرکبیر.

فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۷۴). *شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ‌فریدالدین‌محمد عطار نیشابوری*. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

فضائلی هاشمی، سعید. (۱۳۷۷). *شیوه‌های داستان‌نویسی بلند*. تهران: مؤسسه‌ی ایران.

فلکی، محمود. (۱۳۸۲). *روایت داستان (تئوری‌های پایه‌یی داستان‌نویسی)*. تهران: بازتاب‌نگار.

میرصادقی، جمال.(۱۳۷۶). *عناصر داستان*. تهران: سخن.

مستور، مصطفی. (۱۳۷۹). *مبانی داستان کوتاه*. تهران: مرکز.

نجفی، ابوالحسن. (۱۳۸۰). *مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی*. تهران: نیلوفر.

نوبل، ویلیام. (۱۳۷۷). *راهنمای نگارش و گفت‌وگو*. ترجمه‌ی عباس اکبری، تهران: سروش.

وستلند، پیتر. (۱۳۷۱). *شیوه‌های داستان‌نویسی*. ترجمه‌ی محمدحسین عباس‌پور تمیجانی، تهران: مینا.

یونسی، ابراهیم. (۱۳۶۵). *هنر داستان‌نویسی*. تهران: سهروردی.