

# کارکرد داستان کلان و نگاشت نظام در خوانش منطق الطیر

## عطار نیشابوری

### (با رویکرد شعرشناسی شناختی)

لیلا صادقی\*

دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

پذیرش: ۹۲/۶/۱۸

دریافت: ۹۲/۳/۲۲

#### چکیده

بخشی از شعرشناسی شناختی بر نظریه نگاشت قیاسی مبتنی است که برای یافتن شباهت‌ها، رابطه‌ها و نظام‌های ساختاری به کار می‌رود. ساختار خرد به اجزای اثر و زنجیره جمله‌ها در گفتار و ساختار کلان در سطحی بالاتر، به پردازش اثر نظر دارد که بر اثر تعامل میان این دو ساختار، ساختار دیگری ایجاد می‌شود که «داستان کلان» نامیده می‌شود. این ساختار مانند لایه‌ای است که ساختارهای از هم گسسته را به واسطه عناصر پیرامتنی و متنی به هم پیوند می‌زند تا داستانی ناگفته را به وجود بیاورد. این داستان ناگفته، در چگونگی خوانش منطق الطیر عطار نیشابوری نقشی بسزا دارد.

هدف از این پژوهش بررسی چگونگی تأثیر ساختار کلان بر ساخت حکایت‌های مختلف جهان متن منطق الطیر، با رویکرد شعرشناسی شناختی است. در این پژوهش نشان می‌دهیم چگونه ساختار کلان باعث ایجاد داستان کلانی می‌شود که به خوانشی متفاوت از اثر منجر می‌شود و می‌کوشیم برآیند تعامل داستان کلان و نگاشت نظام در یک اثر ادبی مانند منطق الطیر را نمایان کنیم.

پرسش پژوهش این است که چگونه مفهوم «کثرت و وحدت» به واسطه نگاشت طرحواره‌ای (نظام) در شکل‌گیری ساختارهای خرد و کلان منطق الطیر عمل می‌کند و به شکل‌گیری داستان کلان منجر می‌شود و داستان کلان چگونه می‌تواند بر خوانش اثر تأثیر بگذارد؟ نتیجه پژوهش نشان می‌دهد که ساختار منطق الطیر کاملاً هماهنگ با مفاهیم ساخته‌شده در آن شکل می‌گیرد؛ به طوری که تعدد پرنندگان برای رسیدن به سیمرغ در قالب تعدد حکایت‌هایی با ساختارهای مشابه دیده می‌شود که این ساختارها، بخشی از روایت داستان منطق الطیر را بازنمایی می‌کنند. به این ترتیب، مطالعه متن با این رویکرد می‌تواند ابزار مناسبی برای



تحلیل متن و ساختارهای آن، به واسطه نگاشت‌های مفهومی ایجاد کند و بسیاری از اختلاف نظرهای موجود در تحلیل ساختار اثر را منتفی کند.

واژگان کلیدی: جهان متن، شعرشناسی شناختی، نگاشت طرحواره‌ای، داستان کلان، کثرت و وحدت.

## ۱. مقدمه

پدیده‌ها دو ساختار خرد و کلان دارند. ساختار خرد به اجزای یک اثر و زنجیره جمله‌ها در گفت‌وگو می‌پردازد و ساختار کلان، در سطحی بالاتر، به پردازش اثر که پیرنگ یا مفهوم کلی اثر را شامل می‌شود (Van Dijk, 1979: 143). به عقیده نگارنده، در اثر تعامل میان این دو ساختار، ساختار دیگری ایجاد می‌شود که «داستان کلان» نامیده می‌شود. برای ساخت داستان کلان، فرایندهای قیاسی مختلفی، از جمله نگاشت طرحواره‌ای یا نظام، به گونه‌ای عمل می‌کنند که سازه‌های یک ساختار بر سازه‌های ساختار دیگر نگاشت شود و داستانی ناگفته از ارتباط میان سازه‌های اثر شکل بگیرد. داستان کلان به واسطه یافتن برخی ردهای متنی به نام سکوت در خلال بافت امکان‌پذیر است و «این ردها می‌توانند در خلال متن به واسطه نقش برخی عناصر شناختی برای پر کردن جاهای خالی متن عمل کنند» (صادقی و سجودی، ۱۳۸۹: ۷۱). به تعریف صادقی (۱۳۹۱)، «داستان کلان داستان‌های غیرمرتبطی است که ساختارهای طرحواره‌ای مشابهی دارد؛ به طوری که ساختار کلان فضای طرحواره‌ای متن (در اینجا پیرامتن) با فضای دیگر متون موجود در اثر، ادغام و به فضای جدیدی منجر می‌شود» (صادقی، ۱۳۹۱: ۱۴۳).

در منطق/الطیر، حکایت‌ها و داستان‌های متفاوتی وجود دارد که همگی با ساختاری مشابه ارائه می‌شوند. در این اثر، پرندگان از میان خود پادشاهی انتخاب می‌کنند و به طی طریقی می‌پردازند که در آن قرار است سی پرند (نمادی از تکثر حکایت‌ها) به مقصد سیمرغ (نمادی از ساختار واحد برای همه حکایت‌ها) برسند. وقتی این سی مرغ به قاف می‌رسند، تصویر خود را در دریاچه می‌بینند و متوجه می‌شوند که سیمرغ چیزی جز خود آن‌ها نیست. همه اجزای این منظومه بلند، برای رسیدن به انتهای داستان با هم انطباق دارند و کل روایت داستان از روایت هجده مرغ (و نه سی مرغ) که مجازاً نماینده سی مرغ هستند شکل می‌گیرد و روایت‌های گسسته از این مرغان، روایتی یکپارچه از سیمرغ را ترسیم می‌کند که همان

داستان کلانی است که کل روایت شعر را شکل می‌دهد.

در این اثر، علاوه بر بررسی «داستان کلان»، به چگونگی عملکرد نگاشت‌های سه‌گانه می‌پردازیم. به عقیده هولیوک - تاگارد (۱۹۹۵) و فریمن (۱۹۹۷) فرایندهای قیاسی به سه شیوه متفاوت نگاشت (درک شباهت‌ها، رابطه‌ها و ساختارها) عمل می‌کنند. منتقدان ادبی معمولاً برای تحلیل‌های خود از «نگاشت ویژگی» و «نگاشت رابطه‌ای» استفاده می‌کنند و کمتر به بررسی «نگاشت نظام» در آثار ادبی می‌پردازند. مارگاریت فریمن (۱۹۹۷، ۱۹۹۹) نخستین کسی است که در آثار امیلی دیکسون و سیلویا پلات، چگونگی کارکرد نگاشت نظام برای تحلیل آثار ادبی و چگونگی بازنمایی ساختارهای طرحواره‌ای یک اثر ادبی توسط این نگاشت را نشان می‌دهد. صادقی در دو مقاله، یکی تحلیل رباعیات خیام براساس نگاشت‌های سه‌گانه و دیگری شعر «حکایت» از احمد شاملو، از این شیوه استفاده کرده است.

فرضیه پژوهش، این است که نگاشت نظام، ساختار خرد و کلان اثر را به هم پیوند می‌دهد و آنچه از رابطه میان نگاشت‌های نظام موجود در ساختارهای کلان هر روایت به دست می‌آید، یک نگاشت نظام کلان است که به مثابه قاب کلی اثر (سیمرغ‌شدگی) قابل خوانش است. این ویژگی خوانش‌پذیری ساختار کلان، باعث می‌شود که مقوله‌ای به نام داستان کلان ایجاد شود که پیشتر توضیح دادیم.

## ۲. پیشینه تحقیق

منطق‌الطیر سروده به سال ۱۱۷۷، اثر عطار نیشابوری، حماسه‌ای عرفانی است در «ذکر مخاطره و مهالک روح سالک که به رسم متداول قدما از آن به طیر تعبیر شده» (زرین‌کوب، ۱۳۶۲: ۱۲۶) است. تاکنون این اثر از دیدگاه‌های مختلفی مطالعه شده است. برخی مطالعات به بررسی مفهومی اثر از دیدگاه عرفانی پرداخته‌اند و بر جنبه‌های نمادین آن تأکید کرده‌اند (نیکپی، ۱۳۸۶: فدوی و دیگران، ۱۳۸۹؛ چهارقانی، ۱۳۸۴؛ خسروی، ۱۳۸۷؛ رضی و اکبرآبادی، ۱۳۸۹) و تقسیم‌بندی‌هایی در باب شخصیت‌های مختلف پرندگان ارائه داده‌اند؛ برای نمونه، پرندگان را در قالب سه نوع بهانه‌گیر، راهنما و سیمرغ تقسیم کرده‌اند که هر یک در ارتباط با یکدیگر نظامی چندگانه را شکل می‌دهند؛ نظامی که سرانجام، بنا بر خاستگاه عرفانی اثر، در هیأت سی‌مرغ به آمیختگی منتهی می‌شود (رضی و اکبرآبادی، ۱۳۸۹: ۳۱).

برخی مطالعات با رویکردی تطبیقی منطق‌الطیر عطار را با رساله‌الطیر غزالی، ابن‌سینا، سهروردی و حمامه‌المطوقه کلیله و دمنه (فضیلت، ۱۳۸۴) و یا آثار غیر ایرانی مانند *جان‌تازان مرغ دریایی* (کوپا و دیگران، ۱۳۸۹؛ کوپا، ۱۳۹۰)، *کمدی الهی* (مردی و دیگران، ۱۳۸۵)، *سفرهای اودیسسه* (واردی، ۱۳۸۴) و *منظومه فنیکس* (محمدی، ۱۳۸۷) مقایسه کرده‌اند. بررسی‌هایی هم از دیدگاه داستانی و روایت‌پردازی بر این اثر انجام شده است که دریچه تازه‌ای برای خوانش آن می‌گشاید (رضی و اکبرآبادی، ۱۳۸۹؛ طاهری، ۱۳۸۳). به عقیده رضی و اکبرآبادی، هدهد در رویارویی با سیمرخ، آوایی مشابه با آوای دیگران پیدا می‌کند و سرانجام، نوعی فروپاشی در شخصیت استعلایی هدهد، سی‌مرغ، رخ می‌دهد (رضی و اکبرآبادی، ۱۳۸۹: ۳۳). آن‌ها در جایی دیگر، نظری متناقض می‌دهند؛ مبنی بر اینکه هریک از این پرندگان (من‌های مختلف) در رویارویی با سیمرخ (دیگری) می‌توانند به معرفت نهایی از خود دست یابند. این نظر، غایت وحدت‌گرایی عرفان را در منطق‌الطیر تأیید می‌کند (همان: ۳۱).

برخی مانند طاهری (۱۳۸۳)، نگاهی انتقادی به ساختار این اثر داشته‌اند و گفته‌اند انتخاب هدهد به‌عنوان رهبر به صورت قرعه، هیچ تئیینی ندارد و سه اشکال اساسی دارد: اشکال اول اینکه قرعه حجیت عقلانی ندارد و آن کس که از طریق قرعه صاحب حقی می‌شود، چه بسا فاقد شایستگی عقلایی باشد (حجیت عقلانی قرعه)؛ اشکال دوم به ساختار داستان مربوط است که بین حوادث آن در روند منطقی، رابطه علی و معلولی وجود دارد (اشکال ساختاری) و اشکال سوم با یکی از مبانی مهم فکری اهل تصوف ارتباط دارد که پیر و شیخ هرگز با انتخاب سالکان، آن هم به حکم قرعه، به مقام مرشدی نمی‌رسد (اشکال محتوایی) (طاهری، ۱۳۸۳: ۱۰۰). طاهری باور دارد که اگر مرغان مقامی برابر احراز کرده باشند، نباید نقایص و عیوب آن‌ها مطرح می‌شد (همان: ۱۱۰).

در این مقاله می‌خواهیم نشان دهیم که این اثر از لحاظ ساختاری به وضعیت سیمرخ‌بودگی می‌رسد و تکثر صدای مرغان در قالب حضور حکایت‌های مختلف به یک صدای واحد (تبعیت از یک ساختار مشابه) تبدیل می‌شود. تبیین همه ایرادهای موجود بر ساختار منطق‌الطیر، به واسطه تعامل نگاشت نظام و ساختار کلان، هدف دیگر ما است.

### ۳. نگاشت‌های سه‌گانه

شعرشناسی شناختی با نشان دادن فرایندهای قیاسی که به واسطه آن‌ها ذهن انسان جهان خود را معنادار می‌کند، به بررسی آثار ادبی می‌پردازد؛ «ذهنی که به صورت قیاسی فکر می‌کند؛ زیرا قیاس فرایندی است که بیشتر صناعات شعری براساس آن رخ می‌دهد» (صادقی، ۱۳۹۰: ۱۱۰). نگاشت‌های شناختی براساس قیاس، سطحی از شباهت را میان قلمروهای مختلف به واسطه فضاهای ذهنی ایجاد می‌کنند و توانایی ذهن برای ایجاد فرافکنی مفهومی، از عینی به انتزاعی به واسطه فرایند نگاشت، از یک فضا به فضای دیگر رخ می‌دهد. انسان از این توانایی برای فرافکنی افکار خود بر فضای مکانی یا زمانی استفاده می‌کند تا یک مفهوم را بتواند به مفهوم دیگر مرتبط کند و در نتیجه، نگاشت به مفهوم‌سازی جدید تجربه‌ها منجر شود (Fauconnier, 1997: 43). براساس نظریه فضاهای ذهنی، دست‌کم چهار فضا در شکل‌گیری معنا دخیل هستند؛ «فضای درون‌داد» به‌عنوان فضای مفهومی قلمروی مبدأ، «فضای برون‌داد» به‌عنوان فضای مفهومی قلمروی مقصد، «فضای عام» به‌عنوان فضایی که در آن عناصر انتزاعی مشترک میان فضاهای درون‌داد و برون‌داد نگاشت می‌شود و «فضای ادغام» که در آن بخشی از ساختار فضاهای درون‌داد و برون‌داد منتقل می‌شود و معنایی جدید یا ساختاری نوظهور را شکل می‌دهد (صادقی، ۱۳۹۰: ۱۱۱). برای تحلیل متن، از فرایندهای قیاسی می‌توانیم استفاده کنیم که براساس همین فضاهای چهارگانه به ساخت استعاره به‌عنوان ماهیت زبان منجر می‌شود. این استدلال قیاسی بر مبنای سه نگاشت شناختی رخ می‌دهد؛ نگاشت ویژگی، نگاشت رابطه‌ای و نگاشت نظام.

نگاشت ویژگی یا سطح اول، درک شباهت میان اشیاء است (Freeman, 1998: 255) و تقریباً به همان نشانه‌های شمایی مورد نظر پیرس اشاره دارد (صادقی، ۱۳۹۰: ۱۱۲-۱۱۵). براساس نظریه قلمروهای مفهومی، ویژگی مشابه از یک قلمرو به قلمروی دیگر منتقل می‌شود؛ اما براساس نظریه ادغام فوکونیه، این نگاشت وقتی رخ می‌دهد که «بخشی از ساختار یک قلمرو بر قلمروی دیگری» نگاشت شود (Fauconnier, 1997: 9). این نوع نگاشت، در اصطلاح‌شناسی فوکونیه و ترنر، «نگاشت فرافکنی» نامیده می‌شود که همان نگاشت‌های استعاری و مبنی بر شباهت موجود میان چند پدیده به شمار می‌آید. تفاوت نگاشت در نظریه قلمروها و ادغام در این است که در نظریه قلمروها، یک مفهوم از قلمروی اولیه به ثانویه منتقل می‌شود؛ اما در ادغام، یک یا چند مفهوم هم‌زمان می‌توانند از چند فضا (قلمرو) به

فضای دیگر منتقل شوند. گونه‌ای از این نگاشت در تکلم و تفکر هر روزه به کار می‌رود و گونه‌ای از آن که تازه است، استعاره نام دارد (Ibid: 18).

نگاشت رابطه‌ای به معنای درک حساسیت رابطه میان اشیاء (Freeman, 1998: 255) براساس رابطه علی و معلولی یا مجاورت است که بنا بر تعریف فوکونیه، یک هستی می‌تواند به دلیل نوعی مجاورت، به همتای خود در خلال فرافکنی شبیه شود که توسعه همان مفهوم مجاز است و آن را «نگاشت نقش کاربردی» می‌نامد (Fauconnier, 1997: 11). در این نوع نگاشت، دو قلمروی مرتبط در مجاورت یکدیگر و متناظر با مشخصه‌های دو پدیده دیگر، به واسطه نقش کاربردی بر یکدیگر نگاشت می‌شوند و به گونه‌ای با نشانه‌های نمایه‌ای پیرس در ارتباط هستند.

نگاشت نظام، به مفهوم بازشناسی الگوهای موجود به واسطه روابط پدیده‌هایی است که ساختار انتزاعی‌تری ایجاد می‌کنند (Holyoak & Thagard, 1995; Freeman, 1997: 255). این نوع نگاشت که در اصطلاح‌شناسی فوکونیه، «نگاشت طرحواره‌ای» نامیده می‌شود، وقتی عمل می‌کند که یک طرحواره عام، یک قاب یا یک الگو، برای ساخت یک موقعیت در بافت به کار رود (Fauconnier, 1997: 9- 11) که این با نشانه‌های نمادین مورد نظر پیرس مرتبط است. به نقل از لیکاف فضاهای ذهنی به واسطه الگوهای آرمانی شناختی «ICM» ساخته می‌شوند (Lakoff, 1987: 4) که به عقیده فوکونیه به‌گونه‌ای نگاشت طرحواره‌ای است. به سخن دقیق‌تر، این نوع نگاشت به انتقال متناظر سازه‌های یک الگو به سازه‌های الگوی دیگر گفته می‌شود. یک شعر ممکن است از ساختارهای موازی یا متداخل یا هم‌زمان شکل بگیرد که همه این ساختارها که از قاب‌های مختلفی شکل گرفته‌اند، نگاشت نظام نامیده می‌شوند. در این مقاله نمی‌خواهیم نگاشت‌های سه‌گانه را در منطق‌الطیر یک‌به‌یک مشخص کنیم (کاری توصیفی است) و ساختار خرد اثر را تحلیل کنیم؛ هدف ما این است که نشان دهیم چگونه ساختار کلان در حکایت‌های مختلف باعث ایجاد داستان کلان می‌شود و برآیند تعامل ساختار کلان و نگاشت نظام در یک اثر ادبی چیست؟

#### ۴. تعامل نگاشت نظام و ساختار کلان در منطق‌الطیر

منطق‌الطیر ۱۹۶ حکایت فرعی دارد که میانگین تقریبی هر حکایت ۱۵ بیت است. ساختار حکایت‌ها الگویی یکسان دارد و تنها سازه‌های دخیل در ساخت شخصیت در هر یک تغییر می‌کنند. سمت حرکت روایت از

چندبودگی به یکی‌بودگی است و زاویه دید اصلی در همه داستان‌ها یکی است؛ اما زاویه دیدهای فرعی دیگری که تحت تأثیر زاویه دید اصلی خاموش می‌شوند، تکرر صداها و نمودهای مختلف یک شخصیت را بازنمایی می‌کنند. در این اثر از لحاظ ساختاری، بنا بر رسم زمان خود، برخی ساختارهای مرسوم به بخشی از پیکره اصلی تبدیل شده است که در خوانش آن و ترسیم طرحواره کلی اثر اهمیت دارد (شکل ۱)؛ از جمله مقدمه‌ای با ستایش پروردگار و نعت پیامبر و حکایاتی درباره چهار خلیفه.

براعت استهلال ۶۵ بیت دارد که هر پنج بیت به یک پرنده اختصاص دارد. در این بخش سیزده پرنده معرفی می‌شوند که دوازده پرنده (به صورت مجازی از سی پرنده) به یک پرنده پایانی، یعنی مرغ زرین یا سیمرغ، تبدیل می‌شوند. شمار بیت‌های تشکیل‌دهنده سیمرغ با دیگر پرنده‌ها یکی است؛ اما ساختار آن متفاوت است. حکایت دوازده مرغ که به صورت مجازی نماینده سیمرغ هستند و تصویر هر مرغ در پنج بیت ارائه می‌شود؛ به صورتی که ساختار روایی هر مرغ برای مرغ دیگر با جایگزینی عناصری مرتبط در هر پنج بیت تکرار می‌شود. دوازده مرغ، استعاره از سالکان و مرغ آخر استعاره از سایه حق است که ساختار همه روایت‌ها (سالکان) به جز روایت آخر (سایه حق) یکسان هستند.

پیکره اصلی اثر از لحاظ ساختاری با مقدمه و سپس براعت استهلال، آغاز می‌شود و براعت استهلال، «آغاز کردن شعر یا نثر با کلماتی زیبا و ساده و روشن است که با اشاره‌ای لطیف و متناسب - و نه به تصریح - به اصل مقصود رهنمون باشد؛ چنانکه خواننده ادامه آن را دریابد» (ر. ک. علوی مقدم، دایره المعارف اسلامی<sup>۷</sup>). براعت استهلال در حکم مقدمه‌ای برای متن سخن است که شاعر یا نویسنده بر پایه این مقدمه در متن کار خود سخن می‌گوید (فرشیدورد، ۱۳۶۳: ۵۵۴). به تعریف کزازی، «شگرف آغازی، آن است که سخنور یا نویسنده آغاز سروده خود را چنین بنویسد که پیش‌زمینه مطلب اصلی سروده در آن گنجانده شده باشد؛ یعنی خواننده با خواندن چند بیت آغازین شعر به درون‌مایه اصلی شعر پی ببرد» (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۵۶).

از خلال این صنعت، درون‌مایه اثر به صورت خلاصه در آغاز داستان بیان می‌شود که البته به این دلیل که این خلاصه قرار است زیبا و دلنشین بیان شود، فقط به بیان مفهومی نمی‌پردازد و از لحاظ انعکاس مفهوم داستان در ساختار اهمیت دارد. براعت استهلال صنعتی است که قابل پیش‌بینی بودن اثر را برخلاف ویژگی آثار امروزی که عدم قطعیت و پایان غیرقابل پیش‌بینی دارند، شکل می‌دهد و مخاطب در انتظار چگونگی پایان اثر نمی‌ماند و راه و مسیری که اثر در آن شکل می‌گیرد، کانون توجه قرار می‌گیرد؛ زیرا مرغان در طول سیر و سلوک قرار است به کیفیتی دست یابند که یکی شوند و این

کیفیت در مسیر راه ایجاد می‌شود و در نتیجه، درون‌مایهٔ اثر با ساختار اثر هماهنگ می‌شود. پس از پایان یافتن براعت استهلال، روایت داستان با سیمرغ آغاز می‌شود و گویی پیوند سرآغاز با پیکرهٔ اصلی به واسطهٔ مرغی شکل می‌گیرد که مرغ پایانی براعت استهلال و مرغ آغازین پیکرهٔ اصلی است (شکل ۱). پس از پایان حکایت سیمرغ، حکایت پرندگان دیگر آغاز می‌شود که همگی ساختار مشابهی دارند. پنج پرنده‌ای که در براعت استهلال ذکر شده بودند و پنج پرندهٔ دیگری که پیشتر ذکر آن‌ها نرفته بود، ساختار روایی پیکرهٔ اثر را شکل می‌دهند. یکی از انتقادات طاهری (۱۳۸۳) به ساختار منطق/طیر این است که هر دوازده مرغی که در براعت استهلال معرفی شده بودند، در پیکرهٔ اثر به کار نرفته‌اند. با توجه به ساختار اثر و نگاشت طرحواره‌ای (نظام) که ساختمان اثر را به تصویر می‌کشد، درون‌مایهٔ «کثرت در وحدت» را می‌بینیم که همان درون‌مایهٔ داستان است.

نکاتی مانند تفاوت مرغان براعت استهلال با مرغان پیکره، وجود حکایت‌های فرعی بسیار، وجود مقدمه‌ای در ثنای پیامبر و چهار خلیفه و به‌کارگیری ساختار کلان یکسان برای همهٔ حکایت‌ها به‌جز سیمرغ، بازنمایی تکراری است که در درون‌مایهٔ اصلی وجود دارد. به نظر می‌رسد که تفاوت نام مرغان براعت استهلال با پیکره، دو علت اصلی دارد. دلیل نخست این است که برای بازنمایی تکرار، چنین تمهیدی به تنوع و تکثر و فراوانی اشاره می‌کند و باعث می‌شود که خواننده با برخی نام‌های آشنا (بلبل، طوطی، باز، کبک و طاووس) که در براعت استهلال بدان‌ها اشاره شده بود و برخی نام‌های ناآشنا (صعوه، بوتیمار، همای، بط و کوف) مواجه شود. به این ترتیب، براعت استهلال که برای ترسیم دورنمای درون‌مایهٔ اثر به کار می‌رود، به بخشی از پیکرهٔ اثر تبدیل می‌شود؛ زیرا هدهد، موسیچه، کبوتر، دراج، تذرو، قمری و فاخته تنها در براعت استهلال حضور دارند و ذکر نشدن نام آن‌ها در پیکرهٔ اثر، باعث تکثر بیشتر اثر می‌شود.

دلیل دوم اینکه حضور نام‌های ذکر نشده در براعت استهلال که قرار است جلوه‌ای از کل اثر باشد، باعث می‌شود که هفده مرغی که به سیمرغ تبدیل می‌شوند، به صورت مجازی به مثابهٔ «سی مرغ» در نظر گرفته شوند؛ زیرا برخی نام‌ها در پیکره و برخی نام‌ها در براعت استهلال هستند و این استدلال پیش می‌آید که برخی نام‌های دیگر که ذکر نشده‌اند، حضور دارند که بنا به فرض خواننده (صادقی و سجودی، ۱۳۸۹: ۷۳) به‌عنوان سکوت ساختاری حذف، بازسازی می‌شوند. با این تمهید، خواننده نقشی فعال در بازسازی اثر می‌یابد، اثر خوانش‌پذیر می‌شود و







در حکایت‌ها (بیت ۷۴۹ به بعد) نیز مصراع اول از ورود مرغان سخن می‌گوید و از سه سازه معنایی اصلی شکل می‌گیرد و متناظر با مصراع اول براعت استهلال است:

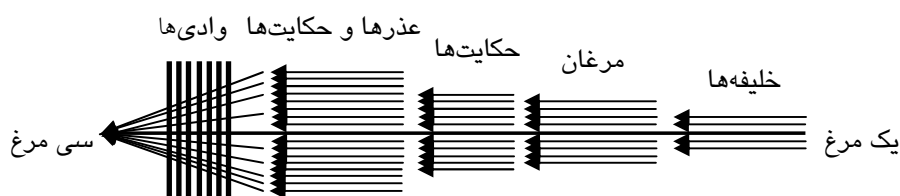
طوطی + آمد + با دهان پرشکر  
 کبک + بس خرم خرامان + در رسید  
 بلبل شیدا + در آمد + مست مست  
 بعد از آن طاوس + آمد + زرنگار  
 باز + پیش جمع آمد + سر فراز  
 بط + به صد پاکی + برون آمد ز آب  
 پیش جمع آمد + همای + سایه‌بخش  
 پس در آمد + زود + بوتیمار پیش  
 کوف + آمد پیش + چون دیوانه‌ای  
 صعوه + آمد + دل‌ضعیف و تن‌نزار

در مصراع‌های بعدی به ترتیب درون‌مایه‌های زیر با الگوهایی یکسان بیان می‌شوند: توصیف مرغ از زبان راوی، توصیف مرغ از زبان خود مرغ، بهانه مرغ برای نپیوستن به سیمرغ، پاسخ دهد.

این الگو برای هر ده مرغی که در حکایت‌ها بیان شده‌اند، تکرار می‌شود و همانند براعت استهلال، تنها ساختار حکایت سیمرغ است که با بقیه مرغان متفاوت است. سازه‌های روایت در هر حکایت به صورت متناظر برای حکایت دیگر وجود دارد و حکایت‌های براعت استهلال و پیکره اثر به واسطه حکایت سیمرغ به هم پیوند می‌خورند که به گونه‌ای، نگاشت مفهومی اثر بر ساختار اثر است. همه این حکایت‌ها که جلوه‌ای از تکرار هستند، با ورود سیمرغ که محور اصلی داستان است و پیوستن سی مرغ (حکایت‌های متکثر) به سیمرغ (درون‌مایه اصلی)، به روایتی واحد (ش ۲) تبدیل می‌شوند که این تبدیل تکرار به وحدت، در ساختار کلی اثر دیده می‌شود و نگاشت یک قاب بر قاب دیگر تلقی می‌شود.

نگاشت ویژگی و رابطه‌ای در اجزای اثر دیده می‌شود و نگاشت نظام در ساختار کلی اثر. در شکل ۲ می‌بینیم که نگاشت‌های ویژگی و رابطه‌ای بسیاری در اثر شکل می‌گیرند که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از:

- گفت‌وگوی پرندگان به مثابه عزم راه به سوی سیمرغ است؛
  - وادی‌ها به مثابه موانع سفر هستند؛
  - پرندگان به مثابه سالکان هستند؛
  - سیمرغ به مثابه سایه حق است؛
  - حکایت‌ها به مثابه تکثر یک درون‌مایه هستند.
- در شکل ۱ نگاشت نظام اثر، نمایی از ساختار کلی اثر را به تصویر می‌کشد:



شکل ۲ ساختار منطق الطیر

نگاشت طرحواره «وحدت در کثرت»، براساس نگاشت نظام، ساختار این منظومه را شکل می‌دهد و از آنجا که این ساختار، با چیدمان همه‌سازهای به کار رفته در ساختار خرد و کلان در تعامل است، داستان کلانی دارد که روایت سیمرغ را هم از لحاظ کلامی و هم از لحاظ ساختاری به تصویر می‌کشد. براساس این داستان ناگفته، همه چیز، چه در صورت و چه در معنی، جلوه‌ای از وحدت است و اگر خلیفه‌ها، پیامبران، امامان، مذاهب و ... که به صورت کثرت مطرح می‌شوند، محور مرکزی هستی را در خود داشته باشند، به یک هدف می‌رسند؛ زیرا همه آن‌ها جلوه‌های متکثر حقیقتی واحد هستند؛ به طوری که ساختار کلان در هر روایت، بازنمایی این تکثر در عین وحدت است و نگاشت نظام به این ساختارهای کلان شکل می‌دهد.

براساس شکل ۱، سازه‌های حکایت هر پرنده در براعت استهلال برای پرنده دیگر نیز متناسب با فضای روایی آن پرنده ساخته می‌شود و هفده روایت متکثر از هفده پرنده دیده می‌شود که همگی به یک خط مرکزی متصل می‌شوند (بخش خاکستری شکل ۱)؛ زیرا صدای واحدی که این حکایت‌ها را روایت می‌کند، قاب سیمرغ‌شدن و یکی‌شدن را ایجاد می‌کند. البته

روایت آخر، روایت سیمرخ است و این نشان می‌دهد که کلام آخر و وضعیت آخر در قاب سیمرخ شدن رخ می‌دهد. به گفته رضی و اکبرآبادی، خاستگاه عرفانی و شهودی منطق‌الطیر، معنا و مفاهیم خاصی، از جمله وحدت، تکامل، رسیدن به حقیقت غایی و ... به آن داده است؛ از این رو، تک‌آوایی در بافت عرفانی، ارزشی بیشتر از تکررگویی و مرکززدایی دارد (رضی و اکبرآبادی، ۱۳۸۹: ۲۲).

چنانکه بیشتر پژوهشگران، درون‌مایه منطق‌الطیر را رسیدن به حقیقت غایی می‌دانند، درون‌مایه «کثرت، مرغان هستند» و «وحدت، سیمرخ است»، بر ساختار اثر نگاشت می‌شود و باعث می‌شود حکایت‌های فرعی بسیار در محور سیمرخ شدن روایت شوند. این محور اصلی در طول داستان مشاهده می‌شود؛ به طوری که صدای هدهد در خلال داستان این محور اصلی را متذکر می‌شود و پس از شنیدن صداهای متکثر متفاوت، صدای هدهد این صداها را به صدای مرکزی داستان، یعنی دعوت به سیمرخ شدن، هدایت می‌کند.

نگاشت نظام یا طرحواره‌ای در این اثر، تکرر را به صورت روایت‌های متفاوت و بسیار نشان می‌دهد و وحدت را به صورت به کار بردن الگوهای ثابت برای سازه‌های مختلف. گذشته از سیمرخ که محور اصلی داستان است و ساختاری متفاوت دارد، بقیه عناصر ساختاری واحد دارند و تکرر در عین وحدت را نشان می‌دهند.

در براعت استهلال، ساختار واحدی پی‌ریزی می‌شود و سازه‌های مشابهی در ساختارهای مشابه به دفعات ارائه می‌شوند. پس از مقدمه و براعت استهلال، در دیگر حکایت‌ها، نوعی مکالمه بین راوی و شخصیت‌ها ایجاد می‌شود که جهان‌بینی‌های گوناگون را در خلال داستان نشان می‌دهد؛ به گونه‌ای که از لحاظ ساختاری به صورت تکرر نمایان‌گر می‌شوند و در نتیجه، یک صدای واحد همه صداها را به هم متصل می‌کند و نقش سیمرخ به مثابه کلیتی ساختارمند در روایت داستان بازنمایی می‌شود.

به عنوان نمونه بارزی برای تکرار این الگوهای ثابت، می‌توانیم به روایت‌های براعت استهلال و حکایت‌های پیکره اصلی اشاره کنیم. هر پنج بیتی که در براعت استهلال، داستان یک مرغ را روایت می‌کنند، از سه فضای درون‌داد و برون‌داد اصلی تشکیل شده‌اند که عبارت‌اند از: «پیامبر»، «پرنده» و «سالک». این سه فضا در فضای عام با یکدیگر ترکیب می‌شوند و روایتی واحد برای سلوک ایجاد می‌کنند. عناصر فضای درون‌داد «پیامبر» با دو

فضای دیگر ادغام می‌شود و معنای جدیدی برای هریک به وجود می‌آید؛ برای نمونه، زندان و دیو در داستان سلیمان با ادغام با فضای پرنده و سالک به طرحواره «نفس همچون زندان است» تبدیل می‌شود که درون‌مایه‌های مختلف هر حکایت در همین نگاشت‌ها شکل می‌گیرد. «پرنده همچون سالکی» است که اگر مرادش یک پیامبر باشد، می‌تواند طی طریق کند و از «نفس همچون زندان» رها شود و به وصل حق برسد. این الگو برای همه پرنده‌ها تکرار می‌شود:

۱. هدهد همچون سالکی است که اگر مرادش سلیمان باشد، می‌تواند طی طریق کند و از دیو درون رها شود و به وصل الهی برسد که همچون شادروان است.
۲. موسیچه همچون سالکی است که اگر مرادش موسی باشد، می‌تواند طی طریق کند و از نفسی که همچون فرعون است، رها شود و به وصل الهی برسد که همچون کوه طور است.
۳. طوطی همچون سالکی است که اگر مرادش ابراهیم باشد، می‌تواند طی طریق کند و از نفسی که همچون نمرود است، رها شود و به وصل الهی برسد که همچون گلستان است.
۴. کبک همچون سالکی است که اگر مرادش صالح باشد، می‌تواند طی طریق کند و از کوه درون او ناقله‌ای ظاهر شود و به وصل الهی برسد که همچون راندن ناقله است.
۵. کبوتر همچون سالکی است که اگر مرادش محمد باشد، می‌تواند طی طریق کند و از چارچوب طبع خود رها شود و به وصل الهی برسد که همچون غار وحدت است.
۶. دراج همچون سالکی است که اگر مرادش عیسی باشد، می‌تواند طی طریق کند و از نفسی که همچون خر عیسی است، رها شود و به وصل الهی برسد که همچون وصل جان عیسی به روح‌الله است.
۷. عندلیب همچون سالکی است که اگر مرادش داوود باشد، می‌تواند طی طریق کند و از نفسی که همچون آهن است، رها شود و به وصل الهی برسد که همچون در عشق گرم شدن است.
۸. طاووس همچون سالکی است که اگر مرادش آدم باشد، می‌تواند طی طریق کند و از نفسی که همچون مار است، رها شود و به وصل الهی برسد که همچون بهشت است.
۹. تذرو همچون سالکی است که اگر مرادش یوسف باشد، می‌تواند طی طریق کند و از نفسی که همچون چاه است، رها شود و به وصل الهی برسد که همچون عزت پادشاهی



یوسف در مصر است.

۱۰. قمری همچون سالکی است که اگر مرادش یونس باشد، می‌تواند طی طریق کند و از نفسی که همچون ماهی است، رها شود و به وصل الهی برسد که همچون سودن ماه است.
۱۱. فاخته همچون سالکی است که اگر مرادش خضر باشد، می‌تواند طی طریق کند و از نفسی که همچون خرد است، رها شود و به وصل الهی برسد که همچون آب زندگانی است.
۱۲. باز همچون سالکی است که اگر مرادش ذوالقرنین باشد، می‌تواند طی طریق کند و از نفسی که همچون دو دنیا است، رها شود و به وصل الهی برسد.
۱۳. مرغ زرین همچون روح حق است و مرغان با طی طریق به مرغ زرین تبدیل می‌شوند و وصل الهی میسر می‌شود.
- برای نشان دادن چگونگی نگاهت سازه‌های یک فضا بر فضای دیگر در یک الگوی ثابت، می‌توانیم در چارچوب نظریه فضاهای ذهنی فوکونیه و ترنر (۱۹۹۷)، نشان دهیم که چگونه در سیزده حکایت موجود برای هر مرغ، فرافکنی مفهوم سه فضای پرنده، سالک و پیامبر بر فضای ادغام صورت می‌گیرد و مفهوم سالک به مثابه پرنده‌ای پیامبرگونه ساخته می‌شود. حکایت نخست بدین شرح است:

مرحبا ای هدهد هادی شده	در حقیقت پیک هر وادی شده
ای به سر حد سبا سیر تو، خوش	با سلیمان منطق الطیر تو، خوش
صاحب سر سلیمان آمدی	از تفاخر تاجور، زان آمدی
دیو را در بند و زندان باز دار	تا سلیمان را تو باشی رازدار
دیو را وقتی که در زندان کنی	با سلیمان قصد شادروان کنی

جدول ۱ هدهد (سلیمان)

فضای عام	فضای درون‌داد: پیامبر	فضای درون‌داد: پرنده	فضای برون‌داد: سالک
شخصیت	سلیمان	هدهد	سالک (در وادی)
صفت	هادی‌شده	جلد شده	راه حق رفته
نقش	پیامبر	پیک	اهل وادی
مقصد	(مقصد) سبا		(مقصد) حق
پیوند	زبان سلیمان	منطق الطیر (زبان پرندگان)	عرفان (زبان راز)
شیء ارزشی	سر / راز	رازدار / تاجور	راز
مانع	دیو		نفس
مانع	بند و زندان		زهد
پایان	شادروان		وصل



ساختار حکایت دوم، دربارهٔ پرنده‌ای به نام موسیچه، به شرح زیر است:

خه‌خه‌ای موسیچهٔ موسی صفت  
گردد از جان مرد موسیقی‌شناس  
همچو موسی دیده‌ای آتش ز دور  
هم ز فرعون بهیمی دور شو  
پس کلام بی‌زبان و بی‌خروش  
خیز موسیقار زن در معرفت  
لحن موسیقی خلقت را سپاس  
لاجرم موسیچه‌ای بر کوه طور  
هم به میقات آی و مرغ طور شو  
فهم کن بی‌عقل، بشنونه به گوش



جدول ۲ موسیچه (موسی)

فضای عام	فضای درون‌داد: پیامبر	فضای درون‌داد: پرنده	فضای برون‌داد: سالک
شخصیت	موسی	موسیچه	سالک
صفت	دعوت به حق	موسیقارزن	(موسیقی خلقت) معرفت
نقش	موسیقی‌شناس (مناجات‌کننده)	موسیقی (آواز)	سپاسگزار شود (مناجات)
مقصد	آتش (مقصد)		(نشانه حق)
پیوند	کوه طور	موسیچه	عرفان
شیء ارزشی	میقات	مرغ طور	راز
مانع	فرعون	بهیمی	نفس
مانع	کلام بی‌زبان و بی‌خروش		زهد
پایان	بی‌عقل شنیدن		وصل



در تصاویر بالا، چگونگی تلفیق عناصر سه فضای ذهنی متفاوت با یکدیگر را می‌بینیم و آنچه به دست می‌آید، پدیده‌ای جدید از هر سه فضای ذهنی است که جهان متن عطار را نمایان می‌کند؛ جهانی که در آن «روح به مثابه مرغ»، «نفس به مثابه زندان»، «تن به مثابه قفس» و «راه به مثابه سلوک» است و این مفاهیم به شکل‌دهی ساختار کلی اثر کمک می‌کند که همان «وحدت وجود»، یعنی اتحاد خدا و جهان و یکی از اصول عرفان و تصوف در روزگار عطار است. عرفان به‌عنوان راهی تلقی می‌شود که موانعی دارد و در مسیر آن شهرهای مختلفی وجود دارد. موانع آن نفس، دیو، زندان، مار، خود و هر مانعی در راه حرکت به سوی یکی شدن با حق است و هفت شهر آن مانند هفت مرحله تکاملی برای رسیدن به مقصد است. تکرر برای رسیدن به وحدت را در ساختار تک‌تک روایت‌ها می‌بینیم؛ به این صورت



که دوازده پرنده ساختارهای مشابهی دارند که از ادغام سه فضای درون‌داد در پنج بیت شکل می‌گیرند.

پنج پرندۀ درون پیکرۀ داستان (صعوه و ...) نمادی از پادشاه، زاهد، فرد عزلت‌نشین، فرد همیشه ناامید و فرد زراندوز هستند و از همین ساختار تبعیت می‌کنند. گفتنی است که الگوی ساختاری در جدول ۱ و ۲ برای هر دوازده پرنده تکرار می‌شود؛ اما ساختار پرندۀ سیزدهم یا سیمرغ به دلیل تبعیت نکردن از این الگو خوانش متفاوتی دارد.

آخرین پنج بیت براعت استهلال که مربوط به مرغ زرین است، از دید منتقدان ادبی مورد بحث فراوان قرار گرفته است. شفیعی کدکنی (۱۳۸۸) باور دارد که مرغ زرین همان باز است و در مقدمه از ۱۲ پرنده سخن رفته است، نه ۱۳ پرنده. مسئله این است که تصور ۱۲ پرنده، ساختار منظم پنج بیتی برای هر پرنده را بدون استدلال خاصی بر هم می‌زند. به عقیدۀ شفیعی کدکنی، حکایت باز به دلیل مقام برتر او، ده بیت دارد؛ اما در هیچ جای *منطق‌الطیر* به برتری باز نسبت به پرندگان دیگر اشاره‌ای نشده است و از سوی دیگر اگر پرندۀ ای به دلیل مقام برتر، باید ابیات بیشتری در مقدمه داشته باشد، به نظر می‌رسد که همدۀ به مثابۀ راهنما پرندۀ مناسب‌تری است. به عقیدۀ نیکپی، در مقدمه ۱۲ پرنده معرفی شده‌اند و همدۀ پرندۀ برتر و به مثابۀ راهنما قلمداد می‌شود که سرپرستی پرندگان دیگر را بر عهده دارد. او عدد دوازده را به صورت نمادین با نشانه‌های دیگری از جمله خورشید و برج دوازده، یعقوب و دوازده پسر، موسی و اسباط دوازده‌گانه بنی‌اسرائیل، مسیح و حواریون دوازده‌گانه، محمد و دوازده امام مرتبط می‌داند (نیکپی، ۱۳۸۶: ۸۶). به باور رضی و اکبرآبادی (۱۳۸۹)، در نگاه اول، با توجه به فضای درون‌متنی *منطق‌الطیر*، به نظر می‌رسد که با ورود مرغان به پیشگاه سیمرغ و فنای در او، قلمروی شخصیتی سیمرغ را می‌شکند (سفر مرغان با ادغام صداهای گوناگون در سیمرغ به پایان می‌رسد)؛ اما چنین ادغامی در *منطق‌الطیر* صورت نمی‌گیرد. گفتمان سیمرغ با اقتدارش پیوندی ناگسستگی دارد و این موضوع، همیشه نوعی فاصله و گسست را میان مرغان (سالکان) و سیمرغ (حقیقت) ایجاد می‌کند و همین رسیدن‌ها و در عین حال، نرسیدن‌ها جست‌وجوی دائمی را پایه‌گذاری می‌کنند (رضی و اکبرآبادی، ۱۳۸۹: ۳۶-۳۷). به عقیدۀ ایشان، جداسازی قلمروی هر پرنده در یک قاب جدید، بین آوای راوی و آوای هر پرنده گسست ایجاد می‌کند؛ تا جایی که گفتار هر پرنده نسبت به صدای راوی، عنصری بیگانه تلقی می‌شود.

آنچه رضی و اکبرآبادی عنصری بیگانه می‌نامند، از لحاظ ساختار اجرایی اثر و هماهنگی میان ساختار و مفهوم، به صورت تکثر آوای مرغان و حرکت آن‌ها به سوی صدایی واحد در نگاشت نظام ایجاد می‌شود. به گفته ایشان، راوی در بازنمایی آوای گوناگون، از مجموعه تک‌آوایی‌ها استفاده می‌کند (همان: ۲۷)؛ البته مجموعه تک‌آوایی‌ها به معنی تکثر جلوه‌های آوایی یک صدا است. براساس این نگرش، سراسر جهان هستی نشانه‌ای از حقیقت واحد است و پرندگان در فرایند دیگرشدگی و در پرتو این حقیقت واحد به معرفت خویشتن یا معرفت سی‌مرغی می‌رسند (همان: ۳۲).

در این مقاله معتقدیم که در منطق‌الطیر سیزده پرنده وجود دارد، پرنده سیزدهم الگوی متفاوتی دارد و تفاوت الگوی ساختاری پرنده سیزدهم، بازنمایی کثرت در عین وحدت و سیم‌شدگی مرغان و پیوستن همه مرغان به سیم‌شدگی است؛ زیرا پنج بیت آخر، بیت‌های پایانی براعت استهلال هستند و گویا در این پنج بیت، پرندگان دیگر جمع می‌شوند و سیم‌شدگی نام می‌گیرند. نکته دیگری که برخی منتقدان را به بحث کشانده است، تفاوت تعداد پرندگان در براعت استهلال و پیکره اثر است. طاهری (۱۳۸۳) این نکته را که ساختار مرغ زرین با بقیه مرغ‌ها متفاوت است، بدین صورت که فاقد سازه‌ای است که اشاره به پیامبری داشته باشد، نقطه ضعف اثر می‌داند. به باور او، اگر شاعر به ساختار منسجم داستان می‌اندیشید، باید در پیکره داستان حکایت حال همان مرغان مذکور در براعت استهلال را بیان می‌کرد؛ اما بدون به شمار آوردن دهد، تنها طوطی، کبک، بلبل، طاووس و باز هم در براعت استهلال و هم در پیکره ذکر می‌شوند. به باور طاهری، برای حفظ ساختار منطقی داستان، شمار مرغان در براعت استهلال و پیکره باید یکسان باشد و رعایت نشدن این موضوع نقطه ضعف دیگر منطق‌الطیر به شمار می‌رود (طاهری، ۱۳۸۳: ۱۰۵).

به نظر می‌رسد که منتقدان بر سر ساختار اثر و شمار پرندگان به توافق نرسیده‌اند و به جای آنکه به تحلیل اثر بپردازند، ساختارهایی را برای اثر تجویز کرده‌اند. با بررسی این اثر در الگویی که در این مقاله پیشنهاد می‌کنیم، امکان خوانش اثر به گونه متن‌محور فراهم می‌شود و هماهنگی ساختارهای مختلف و نگاشت نظام براساس متن پیش رو، نه به صورت سلیقه منتقد، ایجاد می‌شود. براساس نگاشت نظام یا طرحواره‌ای، مرغ زرین یا سیم‌شدگی که در پایان براعت استهلال مطرح می‌شود، ساختاری متفاوت با پرندگان دیگر دارد؛ زیرا پرنده‌ای متفاوت است و از تجمع پرندگان

دیگر به دست می‌آید و به همین دلیل ساختار و عناصر به کار رفته در سیمرغ، در پرندگان دیگر وجود ندارد و به نظر می‌رسد پنج بیت انتهایی، قرار است سیمرغ‌شدگی و وحدت پرندگان را نشان دهد. اگر قرار بود آن‌گونه که کدکنی (۱۳۸۸)، طاهری (۱۳۸۳)، نیکپی (۱۳۸۶) و دیگران انتقاد یا تحلیل کرده‌اند، مرغ زرین نیز مرغی مانند پرندگان دیگر باشد و ساختاری مشابه داشته باشد، داستان تجمع مرغان و یکی شدن آن‌ها با ساختار داستان هماهنگ نبود. گویا نقطه قوت منطق/طیر این است که فقط در بند معنی نمانده و به صورت و ساختار و هماهنگی صورت و معنا نیز اعتنا کرده است؛ به طوری که آنچه به صورت درون‌مایه اثر بیان می‌شود، در ساختار نیز بازتاب می‌شود.

## ۵. نتیجه‌گیری

براساس پژوهش‌های پیشین نگارنده، داستان کلان، به‌عنوان داستان‌های غیر مرتبطی در نظر گرفته شده است که هر یک ساختارهای طرحواره‌ای مشابهی دارند؛ به طوری که ساختار کلان فضای طرحواره‌ای متن با فضای متون دیگر موجود در اثر ادغام می‌شود و فضای جدیدی به وجود می‌آید. بر این اساس، همه حکایت‌های موجود در اثر از ساختار مشابهی تبعیت می‌کنند؛ مگر حکایت مربوط به سیمرغ که نماد وحدت و خط محوری اثر است. همه اجزای این منظومه بلند برای رسیدن به پایان داستان (سیمرغ) با هم انطباق دارند و کل روایت داستان از روایت هفده مرغ (نه سی مرغ) شکل می‌گیرد که مجازاً نماینده سیمرغ هستند. روایت‌های گسسته از این مرغان، روایتی یکپارچه از سیمرغ را ترسیم می‌کنند که همان داستان کلانی است که کل روایت شعر را شکل می‌دهد. تکثیر یک طرحواره در حکایت‌های مختلف و وجود یک روایت مرکزی، تکثیر معنی واحد به چند صورت مختلف است و این تکثیر در متن منطق/طیر نیز به صورت حکایت مرغان مختلف، حکایات فرعی مرتبط به ساختار کلان روایت یک مرغ و افزودن چند مرغی که در براعت استهلال وجود نداشته‌اند، دیده می‌شود.

براساس نگاشت نظام یا طرحواره‌ای، مرغ زرین یا سیمرغ که در پایان براعت استهلال مطرح می‌شود، ساختاری متفاوت با پرندگان دیگر دارد؛ زیرا سیمرغ پرنده‌ای متفاوت است و از تجمع دیگر پرندگان به دست می‌آید و به همین دلیل ساختار و عناصر به کار رفته در سیمرغ، در پرندگان دیگر وجود ندارد. به نظر می‌رسد پنج بیت پایانی قرار است سیمرغ‌شدگی و وحدت



پرنندگان را نشان دهد و اگر قرار بود چنانکه کدکنی (۱۳۸۸)، طاهری (۱۳۸۳)، نیک‌پی (۱۳۸۶) و دیگران گفته‌اند، مرغ زرین نیز مانند دیگر پرنندگان باشد و ساختاری مشابه ساختار آن‌ها داشته باشد، داستان تجمع مرغان و یکی‌شدن آن‌ها با ساختار داستان هماهنگی نداشت؛ به سخن دیگر، نقطه قوت منطق الطیر این است که تنها در بند معنی نمانده است و به صورت، ساختار و هماهنگی صورت و معنا نیز اعتنا کرده است. آنچه به صورت درون‌مایه اثر بیان می‌شود، در ساختار بازنمایی می‌شود و به همین دلیل در ساختار کلان، با وجود تکرار روایت از زبان مرغان مختلف، ساختاری وحدت‌بخش همه سازه‌های هر روایت را به روایت دیگر متصل می‌کند و این یعنی داستان کلانی که داستانی ناگفته است و از خلال ارتباط عناصر بافتی ارتباط‌دهنده ساختارهای مختلف شکل می‌گیرد.

## ۶. پی‌نوشت‌ها

1. attribute mapping
2. relational mapping
3. system mapping
4. projection
5. pragmatic function
6. schema
7. <http://www.encyclopaediaislamica.com/madkhal2.php?sid=866>

## ۷. منابع

- رضی، احمد و محسن بتلاب اکبرآبادی (۱۳۸۹). «منطق الطیر عطار و منطق گفت‌وگویی». *فصلنامه زبان و ادب فارسی*. ش ۴۶. صص ۱۹-۴۶.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۲). *با کاروان حله (مجموعه نقد ادبی)*. ج ۵. تهران: جاویدان.
- صادقی، لیلا (۱۳۸۷). «گفتمان دلالی سکوت از دیدگاه زبان‌شناسی (تقاطع سکوت در تعامل اجتماعی و سکوت روایی)». *دوفصلنامه پژوهش علوم انسانی* (دانشگاه بوعلی سینا). س ۱۰. ش ۲۴. صص ۱۶۳-۱۸۳.
- ----- (۱۳۹۱). «خوانش شعر حکایت اثر احمد شاملو با رویکرد شعرشناسی

- شناختی». *مجله جستارهای زبانی (پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی سابق)*. د ۳. ش ۴. صص ۱۴۹-۱۶۷.
- ----- (۱۳۹۱). «شناخت جهان متن رباعیات خیام براساس نگاشت نظام با رویکرد شعرشناسی شناختی». *فصلنامه جستارهای ادبی*. د ۴۴. ش ۱۷۵. صص ۱۰۷-۱۲۹.
  - صادقی، لیلا و فرزانه سجودی (۱۳۸۹). «کارکرد گفتمانی سکوت ساخت‌مندی روایت داستان کوتاه». *مجله جستارهای زبانی (پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی سابق)*. د ۱. ش ۲. صص ۶۹-۸۸.
  - طاهری، قدرت‌الله (۱۳۸۳). «نگاهی انتقادی به ساختار داستانی *منطق الطیر*». *نامه فرهنگستان*. ش ۲۳. صص ۹۹-۱۱۱.
  - کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۳). *زیباشناسی سخن پارسی ۳: بدیع*. ج ۲. تهران: نشر ماد.
  - فرشیدورد، خسرو (۱۳۶۳). *درباره ادبیات و نقد ادبی*. تهران: امیرکبیر.
  - فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۴۰). *شرح احوال و نقد آثار شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری*. ج ۱. تهران: انجمن آثار ملی.
  - عطار، فریدالدین محمد (۱۳۷۴). *منطق الطیر*. به اهتمام صادق گوهرین. تهران: سخن.
  - ----- (۱۳۸۸). *منطق الطیر*. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
  - محمدی، هاشم (۱۳۸۷). «از منظومه فنیکس تا منطق الطیر عطار و استراليا». *فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. س ۴. ش ۱۲. صص ۸۱-۹۸.
  - نیکپی، مهدی (۱۳۸۶). «طرح سه دیدگاه در منطق الطیر عطار». *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه کرمان*. د جدید. ش ۲۲ (پیاپی ۱۹). صص ۲۹۱-۳۰۹.
  - علوی مقدم، دایره‌المعارف اسلامی. براعت استهلال (تاریخ مراجعه: ۱۳۹۰/۲/۱).  
<http://www.encyclopaediaislamica.com/madkhal2.php?sid=866>

#### Reference:

- Allavi, Moqadam. Islamic Encyclopedia. Introductory verse (see on 2011. 4.21) [In Persian].



- Attar, Farid-o Din (1968). *The Conference of the Birds*. Ed. Sadeq Goharin. Tehran: Sokhan [In Persian].
- ----- (2009). *The Conference of the Birds*. Ed. Mohammad Reza Shafiyee kadkani. Tehran: Sokhan [In Persian].
- Farshid Vard, Kh. (1984). *On Literature and Literary Criticism*. Tehran: Amir Kabir [In Persian].
- Fauconnier, G. (1997). *Mappings in Thought and Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Forouzan-Far, B. Z. (1961). *Critics on Sheikh Farid-o Din Attar Neishaboori's Works*. 1st Vol. Tehran: Anjoman Asar-e Meli [In Persian].
- Freeman, M. (1998). *Poetry and the Scope of Metaphor: Toward a Theory of Cognitive Poetics*. In *Metaphor & Metonymy at the Crossroads*. Ed. A. Barcelona. The Hague: Mouton de Gruyter. pp. 253-281.
- Kazazi, M. J. (1994). *The Aesthetic of Persian Words 3: Rhetorics*. Tehran: Ketab-e Mah [In Persian].
- Lakoff, G. (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lodge, D. (2000). *Modern Criticism and Theory*. Revised by: Nigel Wood. New York: Pearson Education.
- Mohammadi, H. (2008). "From phoenix to an Australian Conference of the Birds". *Persian Mystical Literature and Mythology Quarterly Journal*. No. 12: 4. pp. 81-98 [In Persian].
- NikPey, M. (2007). "Three views on Attar's the conference of the birds". *Journal of Kerman's Literature and Humanities Faculty*. No. 22. pp. 291-309.
- Razi, A. & M. Betlab Akbar abadi (2010). "Attar's the conference of the birds and the dialogical logic". *Persian Language and Literature Quarterly Journal*. No. 46. Pp. 19-46 [In Persian].

- Sadeghi, L. (2013). "Conceptual mapping Khayyam's poetry: Analysis of text worlds by cognitive approach". *Jostarha-ye Adabi, Biquarterly of Research in Humanities Science, Mashhad: Ferdosi University Press*. No. 175 (44): 107-129 [In Persian].
- ----- (2009) "The discursive signification of Silence through Linguistic approach: The shared domain of social interactive silence and narrative silence". *Biquarterly of Research in Humanities Science, Hamedan: Bu-ali University Press*. 9: 24. pp. 163-183 [In Persian].
- ----- (2010). "The discursive functions of silence in structuring fictions". *Journal of Language Related Research (Former Comparative Language and Literature Research)*. Vol. 3. No. 4: 19. Pp. 149-167 [In Persian].
- Sojoodi, F. & L. Sadeghi - (2010). "The discursive functions of silence in structuring fiction". *Journal of Language Related Research (Former Comparative Language and Literature Research)*. Vol. 1. No. 2. Summer. pp. 69-88 [In Persian].
- Taheri, Q. (2005). "Critical review on fictional structure of The conference of the birds". *Nameh-e Farhangestan*. 6: 3. pp. 99-111.
- Van Dijk, T. (1979). "Cognitive processing of literary discourse". *Poetics Today*. No. 1. pp. 143-160.
- Zarrinkoub A. H. (1983). *Ba Kārvan-e Holle (Literary Criticism)*. Vol. 5. Tehran: Javidan [In Persian].