# *منطق‌الطیر* عطار و منطق گفتگویی

**احمد رضی***

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، رشت

**محسن بتلاب اکبرآبادی****

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، رشت

(تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۰۷/۲۴، تاریخ تصویب: ۱۳۸۹/۱۲/۰۳)

**چکیده**

*منطق گفتگویی از جمله نظریه‌هایی است که در آن به زبان و سخن به‌عنوان پدیده‌هایی اجتماعی نگریسته می‌شود. این نظریه که تأثیر چشمگیری بر منتقدان و نظریه‌پردازان بعدی گذاشت، در قالب دو گزارهٔ اصلی چندصدایی و تک‌صدایی، ظرفیت و افق تازه‌ای برای خوانش متون گوناگون به‌دست داد. این مقاله درصدد است تا با بازخوانی منطق‌الطیر عطار براساس منطق گفتگویی میخاییل باختین، میزان همخوانی این تئوری را با روایت عطار از سیر پرندگان به‌سوی سیمرغ، بررسی و تحلیل نماید. این بررسی نشان می‌دهد که عناصری همچون حقیقت‌مداری، وحدت‌گرایی و رابطهٔ مرید و مرادی، از منطق‌الطیر متنی تک‌صدایی می‌سازد، اما مواردی وجود دارد که این متن را چندصدا کرده است؛ از جملهٔ این موارد، پیشبرد روایت با تکیه بر گفتگوست که موجب می‌شود صدای شخصیت‌های دیگر نیز در کنار صدای نویسنده شنیده شود. افزون بر این، تأکید هدهد بر حرکت جمعی و پیدایش دیگربودگی که سرانجام، به فروپاشی شخصیت استعلایی هدهد می‌انجامد و همچنین، وجود فضایی کارناوالی و نشانه‌هایی از نقیضه و سبک‌بخشی، خاصیتی چندآوایی به منطق‌الطیر داده است.*

**کلیدواژه‌ها:** *منطق‌الطیر، منطق مکالمه، چندصدایی، بینامتنیت، روایت، باختین*

---

*. E-mail: Ahmad.razi@yahoo.com

**. E-mail: botlab2005@yahoo.com

**مقدمه**

نقد ادبی در دوران معاصر راهکارهای گوناگونی را برای فهم و خوانش متون ارائه داده است. یکی از آنها، فهم متن از طریق خوانش گفتگویی دلالت‌های موجود در متن است. فهم گفتگویی مشتمل بر ارزیابی و پاسخگری گفته‌های موجود است که در طی آن، متن موجود نه موضوعی شیئیت‌یافته و بی‌جان، بلکه متنی فعال به‌شمار می‌رود که قدرت انتقال معنی و تفسیر را دارد و در آن، هر گفته در ارتباط با دیگر گفته‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد و از تعامل این گفته‌ها متن شکل می‌گیرد. این رویکرد که در آن بر وجود رابطهٔ دیالکتیکی میان چهار عنصر متن، آفریننده، خواننده و جهان پیرامون تأکید می‌گردد، توسط میخاییل باختین، نظریه‌پرداز روسی، مطرح شد و به‌عنوان بحثی معرفت‌شناسانه در مورد تمایز علوم انسانی و علوم طبیعی مورد توجه قرار گرفت. از منظر باختین رسیدن به فهم واقعی از یک متن، مستلزم نوعی کنش فعالانه است که در آن متن مورد بررسی، موضوعیت (objectivity) صرف نیست، بلکه متن نیز دارای نوعی ذهنیت (subjectivity) است و تبدیل به سخنی شناسا می‌شود. زبان چنین متنی نمایش‌دهندهٔ چندین سبک و تصویر است. چنین فهمی از زبان متن ـ که رمان، تجسم و مصداقی نیرومند از آن است ـ وجهه‌ای گفتگویی پیدا می‌کند (Bradford, 1997: 83-84).

قبل از باختین، گروهی بر اصل گفتگو تأکید می‌ورزیدند، اما باختین اولین کسی بود که منطق مکالمه را بنیان سخن معرفی کرد. براساس نظر او که بعدها بر کار منتقدان ادبی تأثیر زیادی گذاشت، هر سخن با سخنان پیش و پس از خود به گفتگو می‌پردازد و تداوم حیات هر سخن به این گفتگو وابسته است.

فهم گفتگویی متن در دو ساحت صورت می‌پذیرد: نخست، حوزهٔ فرامتن است که در آن زمینه و بافت به متن معنا می‌دهد؛ در این ساحت هر متن ضمن رابطه با بافت فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و ... با متون دیگر نیز مرتبط می‌شود. هر متن در حقیقت، کنش و واکنشی نسبت به متون پیش و پس از خود است. حوزهٔ دیگر فهم گفتگویی متن، مربوط به دلالت‌های درون‌متنی است که در طی آن، گفتارها و آگاهی‌های گوناگون در متن، رابطه‌ای تعاملی و مکالمه‌ای دارند. در

صورت تداوم چنین تعاملی است که گفته‌های موجود در متن، اعتباری یکسان پیدا می‌کنند و مکالمه‌گری و چندآوایی (polyphony) شکل می‌گیرد. نقطهٔ مقابل چندآوایی، تک‌گویی (monologism) است که متن و دلالت‌های موجود در آن تحت جهان‌بینی واحد و هماهنگی فروکاستی قرار دارد که نویسنده به متن تحمیل می‌کند.

رهیافت باختین و خوانش مکالمه‌ای او از متون، خاستگاهی سیاسی و اجتماعی دارد. فضای حاکم استالینیستی جامعهٔ عصر باختین باعث شده بود صداها و تفکرات گوناگونِ رقیب و مغایر با اندیشه‌های استالینیستی، به‌شدت سرکوب شوند. از طرفی، فعالیت‌های فکری مربوط به حوزهٔ نقد ادبی نیز تحت‌تأثیر زبان‌شناسی ساختاری بود و به‌دنبال طرح نظریهٔ سوسور دربارهٔ مقوله‌های زبان و گفتار، گفتار امری فردی محسوب می‌شد و از پرداختن به وجوه تاریخی و اجتماعی گفتار پرهیز می‌شد (مقدادی، ۱۳۸۲: ۲۳-۲۴). در چنین شرایطی، باختین با تأکید بر ماهیت تاریخی و اجتماعی زبان، آن را به زبان‌های اجتماعی و ایدئولوژیکی گوناگونی تقسیم کرد و تأکید نمود که زبان و گفتار در جامعه‌های مختلف، فضا، رنگ و لحن متفاوتی به خود می‌گیرد. در واقع، باختین با اتخاذ این رویکرد و با پذیرش وجههٔ اجتماعی زبان و به‌تبع آن گفتار، و ارزش‌نهادن به متونی که از زبان مرکزگرا و واحد اجتناب می‌کنند و به ارائهٔ زبانی چندلایه و مرکزگریز ـ که آواها و صداهای اجتماعی گوناگون در آن به‌نمایش گذاشته می‌شود ـ می‌پردازند، ضمن مخالفت با زبان‌شناسی فردی و ذهنی سوسوری و ساختارگرا، به مبارزه با هرگونه تک‌آوایی و اقتدار استالینیستی برخاست؛ از این‌رو، مباحث چندصدایی و تک‌صدایی که مهم‌ترین شاخصه‌های منطق مکالمه هستند، نزد باختین باری ارزشی دارند و متونی که چندصدایی را به‌نحوی شایسته بازتاب می‌دهند، از ارزش بیشتری برخوردارند. اما وجوه منطق مکالمه‌ای در این مقاله بار ارزشی نخواهند داشت و این‌گونه نیست که منطق مکالمه نوعی فصل‌الخطاب و معیار ارزشی پنداشته شود و مواردی که در *منطق‌الطیر* با شاخص‌های منطق مکالمه همخوانی دارند، ارزش بیشتری از موارد ناهمخوان با آن داشته باشند.

در این مقاله تلاش بر آن است تا براساس شاخصه‌های «منطق مکالمهٔ» باختینی، *منطق‌الطیر* عطار که نمونهٔ برجسته‌ای از متون تمثیلی- عرفانی است و در آن بسیاری از اندیشه‌ها و مضامین عرفانی در قالب داستان و روایت گنجانده شده است، تحلیل شود و موارد تطبیق یا عدم تطبیق آن با منطق مکالمه نشان داده شود؛ به همین منظور، نشانه‌های چندآوایی‌بودن این اثر، در کنار نمودهای تک‌آوایی بازتاب‌یافته در آن، مورد مطالعه قرار گرفته است. برای این منظور، ابتدا وجوه بینامتنی *منطق‌الطیر* در دو ساحت درون‌متنی و برون‌متنی توضیح داده شده، سپس وجوه مکالمه‌ای روایت در *منطق‌الطیر* در سه بخش رابطهٔ راوی و شخصیت‌ها، شخصیت‌پردازی و تمثیلات و حکایات تبیین گردیده است.

هدف این مقاله خوانشی نو از یک متن روایی کلاسیک است تا وجوهی خاص و دیگرگون از آن به‌دست داده شود؛ لذا تطابق یا عدم تطابق *منطق‌الطیر* با شاخصه‌های منطق مکالمه، رتبه و ارزش مثبت یا منفی خاصی به متن نمی‌دهد. خاستگاه عرفانی و شهودی *منطق‌الطیر*، معنا و مفاهیم خاصی از جمله وحدت، تکامل، رسیدن به حقیقت غایی، سلوک و ... به آن داده است؛ از این‌رو، شاید تک‌آوایی و صدای برتر راهنما بر سالک و مرغان در بافت و زمینهٔ کلام و منطق عرفا، ارزشی بیشتر از هرگونه تکثرگرایی و مرکززدایی داشته باشد؛ به همین سبب، نویسندگان این نوشتار بر آنند تا جدا از هرگونه قضاوت یا توجیه و تأیید و ردّ یک اندیشه، در پرتو منطق مکالمه، به توصیف و خوانشی نو از یک متن سنّتی بپردازند و زمینه را برای تبیین وجوه روایی و داستانی موجود در منطق‌الطیر و رابطهٔ آن با بافت عرفانی فراهم آورند.

در مورد عطار و آثار او و نیز راجع به منطق مکالمه در متون دیگر، پژوهش‌هایی منتشر شده، اما هنوز روایت *منطق‌الطیر* از منظر منطق مکالمه و تأثیری که درون‌مایهٔ عرفانی بر شیوهٔ مکالمه‌ای روایت آن گذاشته، مورد بررسی و تحلیل قرار نگرفته است.

## وجوه بینامتنی *منطق‌الطیر*

از جمله مواردی که وجهه‌ای چندآوایی به متن می‌دهد، مفاهیم مربوط به بینامتنیت است. اصطلاح بینامتنیت ابتدا توسط خود باختین مورد استفاده قرار نگرفت، بلکه اندیشمندان و منتقدان بعدی، از جمله ژولیا کریستوا، با بررسی آثار باختین، این اصطلاح را وضع کردند؛ از این‌رو، سرچشمهٔ بحث بینامتنیت را باید در آثار باختین جست. براساس نظر باختین، هر گفتار از دو جنبه تشکیل شده است: جنبهٔ زبانی (شامل کلمات، اشکال صرفی و نحوی، آهنگ و ...) و جنبهٔ فرازبانی که در آن، بافت و موقعیت اجتماعی گفتار مدّ نظر است؛ یعنی هر گفتار در شرایط اداشدن، تشخص و تعین خود را در بافت و فضای فرهنگی و اجتماعی‌ای که در آن حادث می‌شود، کسب می‌کند و به‌عبارتی دیگر، هر گفتار در ارتباط با گذشته و آینده است که مورد فهم واقع می‌شود. این نگرش، متن را از یک محیط محصور در دلالت‌های درونی، بیرون می‌کشد و در رهیافتی گسترده و بازتر، در مواجهه با متون دیگر قرار می‌دهد.

عطار برای تبیین دیدگاه‌های عرفانی خود، به‌گونه‌ای متکی به نظام و سنّت عرفانی پیش از خود است و گزاره‌های پیشین عرفانی، تأثیراتی را بر جهان‌بینی او گذاشته است که نمودهایی از آن در *منطق‌الطیر* دیده می‌شود. براساس همین اثرپذیری‌هاست که فهم این اثر در گرو مطالعهٔ متون متقدم و متأخر و بررسی چگونگی شکل‌گیری گفتگو میان *منطق‌الطیر* و آنهاست. دو شاخصهٔ ویژه به‌لحاظ روایی، وجوه بینامتنی منطق‌الطیر را نمایان می‌کند: نخست، ساحت تمثیلی و نمادین روایت که با استفاده از زبان مرغان بیان می‌شود و دیگر، شیوهٔ داستان‌پردازی است که در طول یک روایت جامع، داستان‌های فرعی و تمثیلات گوناگون ذکر می‌شود.

اعتقاد به عالم غیب و اینکه این عالم حسّی، سایه‌ای از آن عالم است و اینکه سرانجام، هر ظاهری باید به باطنی حوالت دهد (ستاری، ۱۳۷۲: ۱۴۴-۱۴۵) یکی از مهم‌ترین عناصر رمزپردازی در متون عرفانی است. رمز در نظر عرفا نوعی «نمادسازی» و «فاصله‌گذاری» است؛ یعنی ابزاری برای تفهم و تفهیم معانیِ دور از ذهن است (همان: ۶۲). عطار نیز برای تحلیل و توضیح مضامین

عرفانی و تقریب آنها به ذهن، در *منطق‌الطیر* از زبان رمزی و تمثیلی مرغان بهره گرفته است. مسلماً بخشی از فهم این زبان رمزی از طریق لایه‌های فرازبانی و موقعیت متن تعیین می‌شود؛ یعنی یافتن الگوها و بافتی که *منطق‌الطیر* با آن گفتگو دارد.

مهم‌ترین الگویی که متون عرفانی، از جمله *منطق‌الطیر*، مستقیم و غیر مستقیم با آن گفتگو دارند، *قرآن* است. *قرآن* اَبَرمتنی است که این متون سندیّت و اعتبار مفاهیم خود را به‌واسطهٔ ارتباط با آن کسب می‌کنند. چنین بینشی در *منطق‌الطیر* نیز صدق پیدا می‌کند. مهم‌ترین گزینه‌ای که در ابتدای امر، مکالمه و گفتگو را مورد تأیید قرار می‌دهد، عنوان «*منطق‌الطیر*» است که از آیهٔ «**و قال یا ایها الناس علمنا منطق‌الطیر**» (سورهٔ ۲۷، آیهٔ ۱۶) اخذ شده است. علاوه‌برآن، مضامین و مفاهیم قرآنی که در قالب آیات و روایات موجود در *منطق‌الطیر* ذکر شده است، بنیان و خاستگاه دینی و قرآنی این اثر را تأیید می‌کند (صنعتی‌نیا، ۱۳۶۹: ۱۲)؛ پس مفاهمهٔ کامل این اثر به‌نوعی مشروط به درک این گفتگو و مکالمه است. همین گفتگوهاست که متن را چندآوایی می‌کند.

گاه در یک متن متأخر، عبارات، جملات، اسامی و یا موضوعی از متون متقدم وام گرفته می‌شود. این «وام‌گیری» به‌لحاظ مضمونی و داستانی در *منطق‌الطیر* آشکار است. محتوا و مضمون داستانی *منطق‌الطیر* ـ یعنی حرکت تعداد زیادی از پرندگان برای رهایی و رسیدن به سیمرغ و کوه قاف ـ در جهت تبیین و توصیف تجربه‌های عرفانی، در متون مقدم بر *منطق‌الطیر* به‌تصویر کشیده شده است. از این میان، می‌توان به *رساله‌الطیر* ابن‌سینا، *رساله‌الطیر* محمد غزالی، *عقل سرخ* سهروردی، *باب حمامه المطوّقه* در *کلیله و دمنه* و قصیدهٔ *منطق‌الطیر* خاقانی اشاره کرد که البته *منطق‌الطیر* به‌لحاظ محتوای عرفانی، بیشتر با *رساله‌الطیر* ابن‌سینا و غزالی شباهت دارد (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۹۴).

با بررسی نشانه‌ها و زمینه‌های الهام‌گیری *منطق‌الطیر* از این متون، می‌توان به این نتیجه رسید که *منطق‌الطیر* تقلیدپذیری صرف از این متون نیست، بلکه در این اثر با دلالت‌های معناشناختی و ارزشی جدیدِ عرفانی‌ای روبه‌رو هستیم که در نقد بینامتنی، تحت‌عنوان «جایگشت» (transposition) از آن یاد می‌شود. «جایگشت

حاکی از دست‌شستن از یک نظام نشانه‌ای سابق و گذر به یک نظام نشانه‌ای دیگر از طریق یک وساطت غریزی مشترک در آن هر دو نظام و تبیین نظام تازه به‌همراه بازنمایی‌پذیری تازهٔ آن است» (گراهام، ۱۳۸۵: ۸۴). مهم‌ترین عاملی که *منطق‌الطیر* را نسبت به دو اثر پیشین وارد نظام نشانه‌ای جدیدی می‌کند، برخاسته از خاستگاه اندیشگانی مؤلفان آن آثار است. بافت رسالهٔ ابن‌سینا بیشتر مبتنی بر جهان‌بینی فلسفی و مشایی اوست و فضای حاکم بر *رساله‌الطیر* غزالی فضایی کلامی-فقهی است؛ حال آنکه عطار در جهت تبیین نگرش عرفانی خود به ترکیبی از *رساله‌الطیر* ابن‌سینا و غزالی دست می‌زند و به داستان خود سیری درونی‌تر می‌دهد: «وادی و دامگاه‌ها و سپس، کوه‌های نه‌گانه‌ای که مرغان *رساله‌الطیر* ابن‌سینا از آن می‌گذرند، موانع عالم تحت‌القمر و افلاک نه‌گانهٔ آسمانی براساس جهان‌بینی فلسفهٔ مشایی است ... درحالی‌که عطار جهان‌بینی مبنی بر فلسفه را نمی‌پذیرد. گرایش او به عرفان سبب می‌شود که جای کوه‌های افلاکی *رساله‌الطیر* را که سیر آسمانی مرغان به‌سوی ملک است، هفت وادی طلب، عشق، معرفت، استغنا، توحید، حیرت، فقر و فنا بگیرد که کوه‌های مقامات روحانی‌اند» (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۱۳۲-۱۳۳). از طرفی، در *رساله‌الطیر* غزالی، سفر مرغان پس از رسیدن به عنقا به‌پایان می‌رسد، اما در *منطق‌الطیر* عطار پایان سفر ـ یعنی رسیدن به سیمرغ ـ آغاز راه دیگری است و ابتدای راه محسوب می‌شود. مهم‌ترین تفاوتی که حالتی چندارزشی و چندآوایی به *منطق‌الطیر* می‌دهد ـ یعنی ضمن دربرداشتنِ معانی رساله‌الطیرهای مقدّم، ارزش و آوای جدیدتری به آن می‌بخشد ـ بحث غایت‌شناسی سفر و مسئلهٔ دیدار است که در مواجههٔ سی‌مرغ با سیمرغ رخ می‌نماید.

گذشته از مکالمهٔ معناشناختی *منطق‌الطیر* با متون مقدّم، به‌لحاظ ساختار و شگردهای داستانی نیز نوعی جهت‌گیری گفتگویی میان این متن و متون دیگر دیده می‌شود. یکی از شیوه‌های متداول داستان‌سرایی در سنت ادبی، ذکر داستان‌های کوتاه و تمثیلات گوناگون در ضمن یک داستان اصلی و جامع است. در *منطق‌الطیر* نیز چنین رویه‌ای مشاهده می‌شود. *کلیله و دمنه*، *سندبادنامه*، *مرزبان‌نامه* و ... از جمله متونی هستند که در آنها برای نهادینه‌کردن هرچه بهترِ مضامین، در تأیید و ضمانت داستان اصلی، از تمثیلات و داستان‌های کوتاه‌تر استفاده شده

است. صرفنظر از عامدانه یا غیر عامدانه‌بودن چنین تشابهی، همین که این متون در تفهیم و تفاهم معانی از شگردهای مشترکی استفاده کرده‌اند، میان آنها نوعی مناسبت میان‌متنی رخ داده است؛ لذا خوانش چنین متونی به آشنایی با این سنّت بستگی ادبی دارد که متون مختلف را در یک افق ساختاری مشترک جای داده است.

یادآوری می‌شود که بحث از مکالمه میان آثار ادبی، محدود به اثرپذیری یک اثر ادبی از آثار پیشین نمی‌شود، بلکه تأثیر آن بر آثار بعدی نیز می‌تواند مورد توجه قرار گیرد؛ از جمله تأثیر محتوایی و ساختاری *منطق‌الطیر* بر آثار بعد از خود، مانند *مثنوی مولوی* که جداگانه قابل بررسی است. همچنین، براساس منطقِ مکالمه ممکن است اثر ادبی پیشین نیز در گفتگو با اثر ادبی بعد از خود دگرگون گردد و معنایی تازه از آن فهمیده شود.

## وجوه مکالمه‌ای روایت در *منطق‌الطیر*

### الف) رابطهٔ راوی و شخصیت‌ها

به‌کارگیری و سازمان‌دهی چندصدایی در یک متن، وجوه گوناگونی دارد. یکی از این شیوه‌ها در متون داستانی، جایگاه نویسنده و راوی و رابطهٔ آنان با شخصیت‌های موجود در داستان است. شخصیت اجتماعی و فرهنگی نویسنده باعث شکل‌گیری مقاصد معناشناختی و ارزشی خاصی است. نحوهٔ پراکندگی این مقاصد در قالب زبان، منجر به سَبک‌پردازی داستان می‌شود. نویسنده در پیشبرد مقاصد و ارزش‌های خود می‌تواند شیوه‌ای تک‌گویانه را اتخاذ کند و اجازهٔ بروز هیچ‌گونه آوا و صدا را به شخصیت‌های دیگر ندهد؛ گاه نیز می‌تواند با ترکیب و تلفیق دیدگاه‌ها، زبان و آوای شخصیت‌های گوناگون، ضمن حفظ نظام ارزشی خود، به‌نوعی «سازآرایی»[1] (orchestration) در متن دست پیدا کند که در این‌صورت، در کلامی که ظاهراً متعلق به راوی است می‌توان چندین آوا را شنید. تبیین این شیوهٔ چندآوایی، متضمن بررسی آن از دو منظر است: نخست، نحوهٔ ترکیب صداها توسط نویسنده و دیگر، شیوهٔ برخورد نویسنده با آواهای گوناگون و ارزش‌گذاری آنها. نویسنده در ترکیب آواهای گوناگون می‌تواند از دو شیوهٔ «نقل‌قول مستقیم» و

«نقل‌قول غیر مستقیم» استفاده کند. در نقل‌قول مستقیم، قلمرو هر شخصیت و عرصهٔ فعالیت او مشخص است و صدای هر شخصیت از صدای نویسنده تفکیک شده است. اما در نقل‌قول غیر مستقیم، گفتارها و آواهای گوناگون در تلفیق با یکدیگر ظهور پیدا می‌کنند و نوعی تنوع گفتاری حاصل می‌شود و تفکیک صداها به‌راحتی قابل تشخیص نیست. در شیوهٔ برخورد با آواهای دیگر، نویسنده می‌تواند صدای خود را برتر از دیگر صداها قرار دهد و آوای مخالف را نابود کند و گاه می‌تواند صدای خود را در کنار دیگر صداها به‌کار ببرد و از هرگونه تفوق اجتناب کند.

راوی *منطق‌الطیر*، عطار است که از زاویهٔ دید سوم شخص به نقل داستان می‌پردازد و ظاهراً دارای نقشی عامل و مداخله‌گر در داستان نیست و از بیرون *منطق‌الطیر* را روایت می‌کند:

مجمعی کردند مرغان جهان
آنچه بودند آشکارا و نهان

(*منطق‌الطیر*، بیت ۶۸۲)

اما با پیشرفت داستان و ظهور شخصیت‌های مختلف، نوعی تنش و مکالمه بین راوی و شخصیت‌ها درمی‌گیرد و بافتاری از جهان‌بینی‌های گوناگون شکل می‌گیرد که همین امر، جداسازی صدای راوی را از دیگر شخصیت‌ها دشوار می‌کند.

راوی در پردازش داستان و ترکیب آواهای گوناگون در *منطق‌الطیر*، داستان هر پرنده را از پرنده‌های دیگر جدا می‌کند و این امر معمولاً تحت عناوین «حکایت» و «داستان» صورت می‌گیرد؛ مثلاً «داستان کبک»، «حکایت کبک» و .... همین جداسازیِ قلمرو شخصیت هر پرنده در یک قالب‌بندی جدید، حکم نقل‌قول مستقیمی را پیدا می‌کند که بین آوای راوی و آوای هر پرنده گسست ایجاد می‌کند؛ تا جایی که گفتار هر پرنده نسبت به صدای راوی، عنصری بیگانه تلقی می‌شود و درجهٔ حضور آن پرنده در متن به‌نحو بارزی محسوس می‌شود. در مواردی نیز که هدهد در مقام پاسخ‌گویی برمی‌آید، گفتار او به شکل نقل‌قول مستقیم ادا می‌شود و با جملهٔ «هدهدش گفت» فاصلهٔ بین راوی، هدهد و سایر پرندگان مشخص می‌شود. با این تعابیر باید گفت که عطار (راوی) در بازنمایی آواهای گوناگون، از مجموعهٔ تک‌آوایی‌ها

(monophonic) استفاده می‌کند و به آوای هر پرنده جایگاهی مشخص و تثبیت‌شده می‌دهد.

در شیوهٔ برخورد عطار با پرندگان (راوی با شخصیت‌ها) این نکته باید مورد توجه باشد که «وقتی گفتار دیگری در بافتی قرار گیرد ـ هرقدر هم که دقیق نقل شده باشد ـ همواره در معرض برخی تغییرات معناشناختی قرار خواهد گرفت» (باختین، ۱۳۸۷: ۴۳۷). پس‌زمینهٔ مکالمه‌ای و بافتی که بر مکالمهٔ مرغان و بهانه‌گیری آنها و از طرفی پاسخ‌های هدهد، حاکم است، تغییرات معنایی حساب‌شده‌ای را در آنها به‌وجود آورده است. از جمله تغییرات ظریفی که بافت متن در گفتار هر پرنده به‌وجود می‌آورد، براعت استهلال و گفتگوی یک‌طرفه‌ای است که عطار (راوی) در ابتدای داستان با پرندگان دارد. عطار در آغاز داستان با گفتاری تحکم‌آمیز و آکنده از نصیحت، با راهنمایی و آشکارسازی وظیفهٔ پرندگان، مقاصد و اهداف داستان را بیان می‌کند و بدین‌ترتیب، ذهنیت و گفتمان خود را پایه‌گذاری می‌کند و در همان آغاز داستان، درون‌مایهٔ داستان را این‌گونه بیان می‌کند:

چون دلت شد واقف اسرار حق
خویشتن را وقف کن بر کار حق
چون شوی در کار حق مرغ تمام
تو نمانی حق بماند والسلام

(*منطق‌الطیر*، ابیات ۶۸۰-۶۸۱)

همین پیش‌زمینه و بارگذاری ارزشی و معنایی که در بطن آن، کارکرد معرفتی هر پرنده مشخص شده است، باعث می‌شود که در طول داستان، بهانه‌گیری مرغان ـ هرچند که در یک گفتمان مستقل ارائه شده است و ظاهراً راوی دخالتی در گفتمان پرندگان ندارد ـ نوعی طنز را تداعی کند. در حقیقت، خویشکاری هر پرنده، قبل از پردازش داستان و شخصیت‌پردازی توسط راوی مشخص شده است و هرگونه سرباززدن از این نقشِ تعیین‌شده، با صدای راوی در تناقض خواهد بود و راوی به مخالفت با آن برخواهد خاست. چنین برخوردی با صدای مرغان از طرف راوی ایجاد نقیضه می‌کند. در نقیضه «صدای دوم که در کلام دیگری

سکنی گزیده، برخوردی ستیزه‌جویانه با صدای اصلی و میزبان دارد و این صدا را وامی‌دارد تا بی‌درنگ در خدمت اهداف متضادی درآید» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۴۳۸). در بهانه‌گیری مرغان، صدای عطار که به‌صورت براعت استهلال در آغاز داستان ذکر شده، در صدای آنها ادغام شده است؛ از این‌رو، کلام به منبعی از اهداف متضاد بدل شده است. «در حقیقت در هر نقیضه، دو زبان، دو سبک و دو گفتمان با یکدیگر برخورد پیدا می‌کنند. اگرچه زبانی که ارائه شده، استوارتر و آشکارتر است، اما در پس‌زمینهٔ این زبان آشکار، زبانی نهفته که ساحتی دوگانه و دوصدا به نقیضه بخشیده است. به‌عبارتی دیگر، نقیضه، عرصه و جولانگاه اضداد و تناقض‌هاست» (lodge, 2000: 130). عطار با ایجاد این نقیضه به استمرار و استحکام اندیشه‌های خود پرداخته و با فروپاشی صدای حریف، پایداری صدای خود را تضمین کرده است.

از دیگر راه‌های برخورد تک‌آوایانهٔ عطار با شخصیت‌ها، تعبیرات ارزشی‌ای است که در متن صورت می‌گیرد. بعد از اتمام بهانه‌گیری مرغان و قانع‌شدن آنها توسط هدهد، راوی مواضع ایدئولوژیک خود را ترسیم می‌کند و با این نتایج، پی‌رفت اولیهٔ داستان را به‌پایان می‌رساند:

بعد از آن مرغان دیگر سربه‌سر
عذرها گفتند مشتی بی‌خبر
هر یکی از جهل عذری نیز گفت
گر[کس] نگفت از صدر کز دهلیز گفت

(*منطق‌الطیر*، ابیات ۱۰۶۰-۱۰۶۱)

دو کلمهٔ «جهل» و «بی‌خبر»، داوری جانبدارانه و برتری معنایی صدای راوی بر دیگر صداها را نشان می‌دهد و به‌نحوی آنها را تحت‌الشعاع صدای خود قرار می‌دهد. این تعبیرات ارزشی و جانبدارانه که راوی نسبت به پرندگان ایراد می‌کند، در رابطه با هدهد کاربرد ندارد؛ یعنی جایی که هدهد در مقام پاسخ‌گویی برمی‌آید، تقریباً فاصلهٔ صدای هدهد از عطار از میان می‌رود و هر دو یکی می‌شوند. عطار با زمینه‌سازی بافت و شرایط لازم به درون گفتار هدهد راه پیدا می‌کند و در نهایت، آوای هدهد را دورگه (hybridization) می‌کند؛ یعنی ظاهراً این

گفتار به یک گوینده تعلق دارد، اما درون آن، دو گفتار به‌هم‌بافته و دو آوا وجود دارد.

چنانکه پیش از این اشاره شد، عطار ذهنیت خود را نسبت به پرندگان بهانه‌گیر، با اصطلاحات «مشتی بی‌خبر» و «جاهل» بیان می‌کند. این ذهنیت در طول داستان در بیانات هدهد سازمان‌دهی می‌شود و مقصد زبانی و معنایی هدهد و عطار یکی می‌شود. از این‌رو، هدهد نیز در مقام داوری مرغان، با همان مضامین عطار مرغان را مورد خطاب قرار می‌دهد و مرتبه‌ای بالاتر نسبت به آنها اتخاذ می‌کند:

هدهد آنگه گفت کای بی‌حاصلان
عشق کی نیکو بود از بددلان ...

(*منطق‌الطیر*، بیت ۱۰۸۰)

در دو کلمهٔ «بددلان» و «بی‌حاصلان»، دو ذهنیت و دو صدا موجود است: صدای عطار که پیش از این، مرغان را با چنین مفاهیمی سرزنش کرد و دیگری، صدای هدهد که در راهبری از دیگران سبقت جسته و خویش‌کاری او برتر از سایر پرندگان قرار گرفته است. در حقیقت، عطار با عینیت‌بخشیدن و تجسم خود در شخصیت هدهد، به‌نوعی «دیگربودگی»[۲] (otherness) دست پیدا می‌کند؛ یعنی از طریق هم‌حسی و همذات‌پنداری با هدهد است که توانسته آگاهی‌های خود را بروز بدهد و در طی این پیوندآفرینی است که به ابراز وجود خود و دیگری می‌پردازد. همین جریان مداوم و تعامل پیوسته میان هدهد و عطار، شخصیت و نظام ارزشی مشترک آنها را در طول داستان تبیین می‌کند.

### ب) شخصیت‌پردازی

از دیدگاه باختین، در رمانِ چندآوا هر شخصیت بنا به ویژگی‌ها و کیفیت‌های فردی، آگاهی‌های ویژهٔ خود را دارد و در ضمن داستان، صدای شخصیت‌ها و نویسنده در کنار هم به‌صورت افقی و نه به‌صورت عمودی و برتری یک آوا بر آوای دیگر، ساختاری باز به داستان می‌دهد و از ترکیب این آواها و شخصیت‌هاست که چندآوایی شکل می‌گیرد (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۶: ۹۸-۹۹). در *منطق‌الطیر*

پرندگان در قالب سه نوعِ پرندگانِ بهانه‌گیر، هدهد (راهنما) و سیمرغ، شخصیت‌پردازی می‌شوند و در ارتباط با یکدیگر نظامی چندگانه را شکل می‌دهند؛ نظامی که سرانجام، بنا به خاستگاه عرفانی اثر، در هیأت سی مرغ به سازآرایی و آمیختگی منتهی می‌شود. ساختار و پی‌رنگ داستان در ظاهر این‌گونه به‌نظر می‌رسد که: جمعی از مرغان، قصد یافتن پادشاهی برای خود می‌کنند؛ هدهد را به‌عنوان راهنمای سفر انتخاب می‌کنند؛ مشکلات راه، مرغان را به بهانه‌گیری وامی‌دارد، اما سرانجام، هدهد است که با استدلال‌های خود بر پرندگان غلبه پیدا می‌کند؛ سفر آغاز می‌شود و پس از سختی‌های فراوان، سرانجام به درگاه سیمرغ می‌رسند و خود را همچون «سیمرغ» می‌بینند. ظاهراً هدهد است که آوای برتر می‌شود و با رسوخ در آوای دیگران، آنها را تسلیم می‌کند و داستان با شیوهٔ تک‌آوایی پیش می‌رود؛ اما قرینه‌ها و گفتمان‌های ضمنی موجود در داستان، ماهیتی دیگرگون و چندآوایی به داستان می‌بخشد.

مهم‌ترین گزینه‌ای که داستان را از تک‌آوایی و یک‌پارچگی بیرون می‌کشد، شیوهٔ گفتگویی روایت است. هر پرنده دارای آگاهی، گفتار و جهان‌بینی ویژهٔ خود است که این وجوه را از رهگذر مناسبات گفتگویی و در ارتباط با سایر پرندگان به‌نمایش می‌گذارد. گفتار هر پرنده بازتاب معنا و آوای او محسوب می‌شود و از تلفیق این گفتارها، بافت روایی- گفتگویی متن شکل می‌گیرد. به‌عبارت دیگر، گفتار هر پرنده وابسته به دیگر گفته‌ها یا خطاب‌کننده به آنهاست و همهٔ گفته‌ها از رهگذر آوای رقیب و متعارض شکل می‌گیرد. ضمن همین امر، بحث چندآوایی و معرفت‌شناختی باختین که در طی آن، منِ واحد انکار و «غیر- دیگری» (the other) جایگزین می‌شود، شکل می‌گیرد و این‌گونه است که «آگاهی شخصیت به‌عنوان یک آگاهی دیگر، آگاهی متعلق به غیر به تصویر درمی‌آید» (تودورف، ۱۳۷۷: ۱۹۹). از طرفی همهٔ این پرندگان در مواجهه با سیمرغ (دیگری) است که می‌توانند به معرفت نهایی از خود دست یابند؛ یعنی این «من»ها در ارتباط با سیمرغ است که می‌توانند به «ما» تبدیل شوند. همین امر، غایت وحدت‌گرای عرفان را در *منطق‌الطیر* تأیید می‌کند. این نگرش باطنی بر این اصل استوار است که سراسر عالم خلق و جهان هستی، نشانه‌ای از حقیقت واحد است و تنها در پرتو این حقیقت واحد می‌توان به

معرفت خویشتن دست یافت. پرندگان نیز در فرایند غیر- دیگری است که به معرفت سی‌مرغی می‌رسند.

هدهد به‌ظاهر آوای برتر است. این امر از دو جهت قابل بررسی است: نخست اینکه منطق مکالمه نوعی روش است؛ روشی که در آن، آگاهی‌ها و آواهای گوناگون در کنار هم قرار می‌گیرند، اما سرانجام، یک آوا می‌تواند بر دیگران برتری جوید. در *منطق‌الطیر* نیز با چنین رویه‌ای روبه‌رو هستیم. آوای هر پرنده به‌سمت یک افق اجتماعی جهت‌گیری شده است و این آواهای گوناگون در طول داستان به‌خوبی شنیده می‌شوند و داستان از طریق همین نفی و سلبِ پیوسته بین آواهای گوناگون است که گسترش می‌یابد تا سرانجام، یک آوا بر دیگران فائق آید. از طرف دیگر، بحث آگاهی و شناخت مطرح است. معرفت از طریق آمیختن آواهای گوناگون با هم شکل می‌گیرد. از آنجا که *منطق‌الطیر* در بافتی عرفانی، غایتی هستی‌شناختی به خود گرفته است، مسلماً هدهد نیز به‌تنهایی قادر به و واجد رسیدن به این شناخت نیست و آگاهی و معرفت او نسبت به سیمرغ، تنها از طریق گفتگو و آمیزش با دیگر پرندگان است که به فعلیت می‌رسد؛ از این‌رو، در ابتدای داستان خطاب به مرغان می‌گوید:

پادشـــاه خـــویش را دانسته‌ام
چـــون روم تنها چو نتوانسته‌ام
لیک با من گر شما همره شوید
محرم آن شاه و آن درگه شوید

(*منطق‌الطیر*، ابیات ۷۰۸-۷۰۹)

هدهد تنها در مواجهه و همراهی با سایر پرندگان و در صورت پیوستن به این افق مشترک است که می‌تواند محرم درگاه شود[۳].

بحث نفی تک‌آوایی هدهد در پایان داستان، یعنی در«پیشگاه سیمرغ»، به‌نحوی دیگر مطرح می‌شود. در مقابل «برق استغنا»ی سیمرغ، همگی «مشتی ناتوان»، «سرگشته»، «بی‌حاصل» و ... محسوب می‌شوند و پرنده‌ای بر پرندهٔ دیگر غالب نیست. پس اگرچه در ابتدای داستان، آوای هدهد بر دیگر آواها برتری می‌یابد، اما در طی سیر و سلوک، این استعلا از طریق نسبی‌سازی قدرت هدهد از بین می‌رود و در مواجهه با

سیمرغ، هدهد نیز آوایی مشابه و همردیف با آوای دیگران پیدا می‌کند و مرغی از «سی‌مرغ» محسوب می‌شود و سرانجام، نوعی فروپاشی در شخصیت استعلایی هدهد شکل می‌گیرد.

در بحث تک‌آوایی هدهد، این مسئله نیز مطرح است که اگرچه هر پرنده آوا، ذهنیت و گفتمان ویژهٔ خود را دارد که در تصادم و تضاد با آوای هدهد قرار می‌گیرد، اما ظاهراً سرانجام، هدهد است که بر دیگران برتری می‌جوید و معنا و مقصدی واحد به مرغان دیگر می‌بخشد. در *منطق‌الطیر* هر پرنده با ویژگی خاصی تعریف می‌شود؛ مثلاً بلبل عاشق است؛ طاووس، نماد تظاهر و خودشیفتگی و کبک، سمبل مردم جواهردوست و ثروت‌اندوز و جغد ممثّل مردم گوشه‌گیر و انزواطلب است. در حقیقت، صفت هر مرغ که نوعی خاستگاه فرهنگی و مذهبی دارد، جهان‌بینی و شاخصهٔ وجودی او می‌گردد و هر پرنده وابستگی به همین اصل را بهانه می‌کند و از سفر پرهیز می‌کند. هدهد در مواجهه با این آواها حالتی کاملاً تدافعی و مخالف به‌خود نمی‌گیرد و به‌طور کامل آن را نابود نمی‌کند، بلکه در ضمن گفتگو با هر پرنده تلاش می‌کند تا «کلام متعلق به دیگری را به‌کار گرفته، در عین حفظ معنایی که از پیش داشته، معنایی تازه به آن ببخشد» (یزدانجو، ۱۳۸۱: ۵۵)؛ مثلاً در مواجهه با بلبل که خود را عاشق معرفی می‌کند:

در سرم از عشق گل سودا بس است
زآنکه مطلوبم گل رعنا بس است
طاقت سیمرغ نارد بلبلی
بلبلی را بس بود عشق گلی

(*منطق‌الطیر*، ابیات ۷۶۶-۷۶۷)

هدهد در مقابل این صفت بلبل، ضمن تأکید بر آن، عشق را این‌گونه تغییر معنایی و گسترش می‌دهد:

گل اگرچه هست بس صاحب‌جمال
حسن او در هفته‌ای گیرد زوال

عشق چیـــزی کـان زوال آرد پدیـد
عـــاشقـان را آن مـلال آرد پدیـــد
(*منطق‌الطیر*، ابیات ۷۷۴-۷۷۵)

هدهد در ایـن عبـارات، ضـمن حفـظ معنـا و آگـاهی بلبـل نـسبت بـه عـشق خـود، بـا نـسبی‌سـاختن ایـن مـضمون، در راسـتای آن حرکـت مـی‌کنـد و سـمت‌وسـویی کامل‌تر به آن می‌بخشد و در این حالت، یک سخن واحد، دو جهت‌گیـری معناشـناختی و دوآوا را در خود جمع می‌کند. از این شیوهٔ بازنمـایی در منطـق مکالمـه تحـت‌عنـوان «دوآوایـی/ دوسـویگی» (double-voiced) یـاد مـی‌شـود. ایـن فراینـد در مواجهـهٔ هدهد بـا سـایر پرنـدگان نیـز ادامـه مـی‌یابـد. از ایـن منظـر، آوای هدهـد دیگـر آوای برتر و نابودکننده نیـست، بلکـه در طـی ایـن برخـورد، دیـدگاه‌هـای مختلـف، پیونـدی معناشناختی به خود می‌گیرند و در ضمنِ یک آوا، جهان‌بینی‌های گوناگونی مجال بـروز می‌یابند.

یکـی دیگـر از شاخـصه‌هـایی کـه در شخـصیت‌پـردازی نمـودی چنـدآوایی بـه *منطـق‌الطیـر* بخـشیده، زبـان تمثیلـی و نمـادین داسـتان اسـت. ایـن ویژگـی باعـث شده است که مـتن *منطـق‌الطیـر* لایـه‌هـای معنـایی گونـاگونی پیـدا کنـد و خوانـشی مضاعف یابد. با درنظرگـرفتن ایـن مـسئله و بـه‌تبـع آن، تمثیلـی‌بـودن شخـصیت‌هـای ایـن داسـتان و ذکـر ایـن نکتـه کـه «افکـار هـر شخـصیت شـبکه‌ای از گفتـه‌هـا، مـتن‌هـا و مـصوّبات فرهنگـی را تـشکیل مـی‌دهـد» (گراهـام، ۱۳۸۵: ۴۴)، مـی‌تـوان تأکید کرد که شخصیت‌های داستان، موجوداتی مجزا و مستقل نیستند، بلکه هر «مـن» در این متن به «من مضاعف»[۴] تبدیل می‌شود و آوای او نـوعی دگرآوایـی مـی‌شـود کـه همزمان به خدمت چندین سخنگو درمی‌آیـد و شخـصیت‌هـای گونـاگونی را بـه‌نمـایش می‌گذارد.

بـا دقـت و تأمـل در وجـوه شخـصیتی هـر پرنـده، همزمـان سـه آوا از آن شـنیده مـی‌شـود: ۱. آوای اسـطوره ای- مـذهبی، ۲. آوای نقـش یـا کـنش‌گـر در داسـتان، ۳. آوای اجتماعی. تیـپ‌بـودن شخـصیت‌هـا و اجتمـاعی‌بـودن آنهـا، بـه‌نـوعی، پـذیرش تقدم منطقی «بیناذهنیتی» (intersubjectivity) بر ذهنیـت (subjectivity) اسـت؛ یعنـی تقـدم جنبـهٔ اجتمـاعی شخـصیت بـر جنبـهٔ فـردی آن (تـودورف، ۱۳۷۷: ۶۷)؛

مـثلاً هدهـد در آغـاز داسـتان، «حلّـه‌ای از طریقـت» در بـر و «افـسری از حقیقـت» بر سر دارد؛ مرغی است که «بسم‌الله در منقار» یافته و «برید حضرت» و «پیـک غیـب» اسـت (عطـار، ۱۳۸۸: ۲۶۳). همـین شاخـصه‌هـا، آوای اسـطوره‌ای- مـذهبی او را به‌نمایش می‌گـذارد. از طرفـی بـه‌لحـاظ نقـش و کـنش‌گـری در داسـتان، آوا و وجهـهٔ راهنمای مرغان را به‌خود می‌گیرد و نقشی عامل در پیـشبرد پـی‌رنـگ دارد و سـرانجام، در حوزهٔ فرامتنی، بنا به ارزش‌هـایی کـه او را احاطـه کـرده و توجـه بـه بافـت عرفـانی مـتن، نمـاد پیـر و انـسان کامـل مـی‌گـردد. طـاووس آوای اسـطوره‌ای- مـذهبی خـود را در مقام همنشینی با «مار» و «بهشت» به‌دست می‌آورد و به‌عنوان نقش، آوای مرغـی زیبا و مغرور را به‌خود می‌گیرد (همان: ۲۶۹)؛ اما به‌لحاظ فرامتنی، هم‌سخن با زاهـدانی است که به طمع بهشت عبادت می‌کنند؛ بنابراین، دیگر نمی‌توان شخصیت‌های موجـود در *منطق‌الطیر* را محدود به متن و داستان کرد، بلکه استفاده از زبان تمثیلـی، کیفیتـی بیناذهنیتی و چندآوایی به آنها بخشیده و از تقلیل آنها به شخصیتی تک‌صـدا و فردگـرا جلوگیری کرده است.

اگرچه با دقت در کیفیت روایـت *منطـق‌الطیـر*، بـه‌ویـژه در شـیوهٔ شخـصیت‌پـردازی مرغـان، درمـی‌یـابیم کـه تنـوع گفتـاری و گفتمـان‌هـای گونـاگونی وجـود دارد کـه منجـر بـه چندصـدایی مـی‌شـود، امـا کلیـت و فـضای حـاکم بـر داسـتان، رسـمیت و اقتـدار ویـژه‌ای بـه شخـصیت سـیمرغ مـی‌دهـد؛ اقتـداری کـه بـه دیـدگاه‌هـای مرغـانِ دیگـر همـاهنگی و وحـدت مـی‌بخـشد و زیربنـای رفتـاری آنـان را تعیـین مـی‌کنـد. اقتـدار و رسـمیت سـیمرغ، تنهـا در درون مـتن و از طریـق راوی (عطـار) صـورت نمـی‌گیـرد، بلکـه شاخـصه‌هـای بینـامتنی‌ای نیـز وجـود دارد کـه در بیـرون از مـتن بـه سـیمرغ اقتـداری ویـژه بخـشیده اسـت. جایگـاه اسـطوره‌ای- عرفـانی سـیمرغ در متـون عرفـانی و حماسـیِ پـیش از *منطـق‌الطیـر*، قلمـرو و گـستره‌ای مقتدرانـه و اسـتعلایی بـه سـیمرغ کـه رمـز و نمـادی از حقیقـت اسـت، داده اسـت؛ از ایـن‌رو، اعتبـار سـیمرغ از پـیش بـه‌رسـمیت شـناخته شـده اسـت و عطـار بـا ایـن پـیش‌زمینـه‌هـا و تأییـد و تأکیـد بـر آن، در فـضایی کـاملاً آشـنا و موجّـه، گفتمـان سـیمرغ را گفتمـان حـاکم بـر داسـتان قـرار مـی‌دهـد و داسـتان را بـه ایـن اعتبـار، تـک‌آوایانـه و در خـدمت مقاصـد سـیمرغ پـیش مـی‌بـرد؛ از ایـن‌رو، گفتمـان سـیمرغ نـوعی «گفتمـان تحکـم‌آمیـز» (authoritative) اسـت کـه مجموعـهٔ عظیمـی از

انواع دیگر گفتمان‌ها را در اطراف خود سازماندهی می‌نماید، اما خود با آنها درنمی‌آمیزد و تغییرات معناشناختی در چنین گفتمانی بسیار مشکل است (باختین، ۱۳۸۷: ۴۴۰-۴۴۲). گفتمان تحکم‌آمیز نزد باختین باری ارزشی و سیاسی و منفی دارد و به‌نحوی به مواجهه و مبارزهٔ باختین با فضای استالینیستی برمی‌گردد که در طی آن، باختین هرگونه تک‌آوایی و قدرت مطلق را نفی می‌کند و قائل به چندصدایی و فضای آزاد برای تمامی صداها می‌شود. در عرفان، این تعبیر، بنا به مسائلی که ریشه در خاستگاه و جهان‌بینی عرفان دارد، بار مثبت به‌خود می‌گیرد. در این بافت، همهٔ پدیده‌ها به‌سمت کمال و وحدت پیش می‌روند؛ از این‌رو، این گفتمان نزد عرفا گفتمانی حقیقت‌مدار است که اصل و اساس عرفان برپایهٔ آن شکل گرفته است. در پی این خاستگاه است که گفتمان سیمرغ، گفتمانی تحکم‌آمیز می‌شود و حکم مفهومی استعلایی به‌خود می‌گیرد که سایر پرندگان، بینش هستی‌شناختی خود را از آن کسب می‌کنند.

در نگاه اول، با توجه به فضای درون‌متنی *منطق‌الطیر*، به‌نظر می‌رسد که با ورود مرغان به پیشگاه سیمرغ و فنای در او، قلمرو شخصیتی سیمرغ می‌شکند؛ یعنی سفر مرغان با ادغام صداهای گوناگون در سیمرغ (حقیقت واحد) به اتمام می‌رسد و مرغان می‌توانند به قلمرو سیمرغ راه پیدا کنند و این گفتمان تحکم‌آمیز را فرو ریزند؛ اما در حقیقت، چنین ادغامی در *منطق‌الطیر* صورت نمی‌گیرد، زیرا با ورود مرغان به پیشگاه سیمرغ، با این حقیقت روبه‌رو می‌شوند که:

چون نگه کردند آن سی مرغ زود
بی‌شک این سی مرغ آن سیمرغ بود
(*منطق‌الطیر*، بیت ۴۲۶۳)

تمام تلاش مرغان برای رسیدن به سیمرغ، به شناخت خویشتن منتهی می‌شود و از این‌روست که در ابیات بعد تأکید می‌شود که:

چون شما سی‌مرغ اینجا آمدید
سی در این آیینه پیدا آمدید

گر چـــل و پنجـــاه مرغ آیید بـــاز
پـرده‌ای از خـــــویـش بگشـایید بـاز
گرچـه بـسیاری به سر گردیـده‌اید
خویـش را بیـــنید و خود را دیـده‌اید
(*منطق‌الطیر*، ابیات ۴۲۷۵-۴۲۷۸)

همـهٔ ایـن مـوارد، مؤیـد ایـن نکتـه اسـت کـه پرنـدگان بـه قلمـرو حـقِ مطلـق راه نیافتـه‌انـد، بلکـه سـیمرغ در حقیقـت، «حـق مـضاف اسـت، حـق شخـصی یـا رب شخـصی مرغـان اسـت، تجـسم اسـتعداد و اندیـشهٔ آنـان بـرای درک حـق و از حـق اسـت، تجلـی نفـس برتـر آسـمانی آنـان اسـت ...» (پورنامـداریان، ۱۳۸۲: ۱۱۰-۱۱۱). از این‌روسـت کـه گفتمـان سـیمرغ، پیونـدی ناگسـستنی بـا اقتـدارش دارد و ادغـام و تغییر در آن به‌سختی صورت می‌گیرد یـا اصـلاً امکـان‌پـذیر نیـست. ایـن امـر، همیـشه نوعی فاصله و گسست را میان مرغان (سالکان) و سـیمرغ (حقیقـت) ایجـاد مـی‌کنـد و همین رسیدن‌ها و درعین‌حال، نرسیدن‌هاست که مـاهیتی صـیروری و پویـا بـه عرفـان می‌دهد و جستجو و سفر دائمی را پایه‌گذاری می‌کند. در پایان هـر جـستجو یـا سـیر و سلوک، حق مفهومی جدید به‌خود می‌گیرد و از پیونـد و ادغـام بـا مقـام عـارف فاصـله می‌گیرد.

### ج) تمثیلات و حکایات

ذکـر تمثـیلات و حکایـت‌هـا در بطـن روایـت جـامع و اصـلی، ضـمن القـای لـذت و گسترش دامنـهٔ ارتبـاط داسـتان بـا خواننـده، سـاختاری بـاز و مکالمـه‌ای بـه داسـتان می‌دهد. بیـشتر حکایـات و تمثـیلات موجـود در *منطـق‌الطیـر* از زبـان عطـار و هدهـد نقل می‌شود که معمولاً در تأیید و تصدیق گفته‌ها یا ترغیب مخاطبـان بـه‌کـار مـی‌رود. «در حقیقـت، هـر تمثیـل و حکـایتی کـه در داسـتان اصـلی ذکـر مـی‌شـود ضـامنی برای بیان دیگـری اسـت و بـه‌طـور غیـر مـستقیم نـوعی پیونـد میـان یـک گفتمـان و گفتمان غیر ایجاد می‌کند» (کهنمویی، ۱۳۸۳: ۱۱-۱۲). ماجرای تمثیلات *منطق‌الطیـر*، یـا مربـوط بـه زمـان عطـار اسـت و یـا خاسـتگاهی مـذهبی- اسـطوره‌ای و عاشـقانه دارد که به‌عنوان یک سنت و زمینهٔ فرهنگی، پیش از تألیف *منطق‌الطیر* مقبـول و رایـج

بوده است. گفتارها در روایت *منطق‌الطیر*، ضمن مکالمه با ایـن تمثـیلات و گفتمـان‌هـا، قلمرو تماس خود را گسترش می‌دهد و به‌گونه‌ای با آنها ارتباط برقرار می‌کند که گـویی هر دو همزمان هستند. همین تعامل پویا میـان مـتن و تمثـیلات، خاصـیتی دوآوایـی و چندآوایی به متن می‌دهد. تداوم این تمثـیلات در طـول مـتن، ضـمن اسـتمرار تعامـل مکالمه‌ای، باعث دستیابی به معانی جدید در قالب نقل‌قـول‌هـا و بازنمـایی‌هـای متنـوع می‌شود.

مهم‌ترین تمثیل و حکایتی که مکالمه با آن، معنا و مفهوم جدیـدی بـه *منطـق‌الطیـر* بخـشیده و یکـی از نمودهـای چنـدآوایی، یعنـی «کارنـاوالی‌گـری» را پـرورش داده، حکایت شیخ صنعان است. اینکه عطار بـه‌دنبـال آن نیـست کـه حتمـاً شخـصیت‌هـای حکایـت‌هـایش را از میـان انـسان‌هـای بـدون عیـب انتخـاب کنـد، نـشانه‌ای از گرایش او بـه کارنـاوال بـرای ورود بـه فرهنـگ عامـه اسـت. عـلاوه بـر شـیخ صـنعان، توجه عطـار را بـه شخـصیت‌پـردازی دیوانگـان در آثـارش، مـی‌تـوان در همـین راسـتا دانست.کارناوال یا کارناوالی‌شدن (carnavalisation) اصطلاحی است که نزد بـاختین، هم برای متون خاص و هم برای تاریخ انـواع ادبـی، کاربردهـای مهمـی دارد. کارنـاوال، جشن‌هایی است که ریشه در فرهنگ عامه دارد و دارای خصلتی دسته‌جمعی و مردمـی است. در این جشن‌ها، سلسله‌مراتب واژگون مـی‌شـود؛ قطـب‌هـای مخـالف، بـا یکـدیگر درمی‌آمیزند و نسبت خویشاوندی میان همـه‌چیـز اعـلام مـی‌شـود و هرچیـز مقتـدر و تحکم‌آمیز، پست، واژگون و مسخره می‌شود (سلدن، ۱۳۸۴: ۶۰). در *منطق‌الطیر*، بعد از اینکه همهٔ مرغان عذر خود را گفتند و هدهد به آنها پاسخ گفت و آنها را آمـادهٔ حرکـت کرد، این‌بار، مرغان نسبت خود را با سیمرغ جویا می‌شوند؛ سیمرغی که «رفیع» اسـت و ظاهراً به‌لحاظ مقام و ارزش، هیچ نسبتی میان او و پرندگان وجود نـدارد؛ لـذا همـه نـدا درمی‌دهند:

خســـروی کـار گـدایـی کی بود
این به بازوی چو مـایی کی بود

(*منطق‌الطیر*، بیت ۱۰۷۹)

هدهد در مقام پاسخ‌گو، این «بـددلی» را مغـایر «عاشـقی» مـی‌دانـد و همـهٔ مرغـان را «ظل» سیمرغ معرفی می‌کند و چگونگی نسبت آنها را با سـیمرغ توضـیح مـی‌دهـد.

بعد از این آشناسازی، پرندگان با طرح این سؤال که: «چون دهیم آخر در این ره داد کار»، ضعف و ناتوانی خود را مطرح می‌کنند. هدهد لازمهٔ این راه را ترک جان و در نتیجه، عاشق‌شدن می‌داند. در عشق، دیگر زاهد و فاسق مطرح نیست؛ یعنی در هنگام عاشقی است که تمایز کفر و ایمان از بین می‌رود و اساساً در مقام عاشقی، فضیلت و رذیلتی مطرح نیست و در مقام ازبین‌رفتن کفر و ایمان است که می‌توان به سیمرغ رسید. این گونه تفکرات، «مذهب عشق» را در *منطق‌الطیر* بنیان می‌نهد؛ مذهبی که در آن، «عاشق شوریده‌دل بیقرار، در انجمن عالم رسوا باشد و او را عیار و افسوس‌خواره و رند و قلاش و مقامر و مباحی و ... بخوانند که این همه بدو حال‌وهوایی ملامتی می‌بخشد» (ستاری، ۱۳۷۸: ۵۵). چنین مذهبی، فضایی مطابق با کارناوالی‌گری باختین ترسیم می‌کند.

در این تمثیل، «عشق» و مذهبِ عاشقی، نقابی می‌شود که حقوق فراوانی به شیخ صنعان می‌دهد؛ حق دیگربودگی و خودنبودن؛ حق اشتباه‌کردن و به‌تعبیری عرفانی‌تر، حق ملامت و .... همهٔ این موارد باعث می‌شود که موازین مذهبی و تقدسیِ شخصیتی مثل شیخ صنعان فرو بریزد و آواهای شخصیت زمینی او اجازهٔ بروز پیدا کند. این تمثیل به‌نحوی سازماندهی آوای دیگرگون و متفاوت مرغان است؛ آوایی که در طی آن، هرگونه تمییز و برتری از بین می‌رود. در نتیجهٔ این آواست که هدهد ندا می‌دهد:

عشق را با کفر و با ایمان چه کار
عاشقان را لحظه‌ای با جان چه کار

(*منطق‌الطیر*، بیت ۱۱۷۶)

گذشته از ساحت معنایی حکایات شیخ صنعان که منجر به کارناوالی‌گری شده، نحوهٔ پردازش روایت آن نیز براساس منطق گفتگویی بنیان نهاده شده و خاصیتی چندآوایی به قصه داده است. در قسمتی از این حکایت که عاشق‌شدن شیخ صنعان بر دختر ترسا فاش می‌شود، چهارده مرید، در ضمن گفتگو با شیخ، راهکارهایی برای نجات او عرضه می‌کنند. هرکدام از مریدان تلاش دارند تا با تکیه بر صدا و گفتمان مذهبی و شرعی که ظاهراً گفتار برتر محسوب

می‌شود، شیخ را از گفتمان و صدایی که هم‌اکنون دچار آن شده است (عشق) خارج کنند؛ مثلاً:

آن دگر یک گفت تسبیحت کجاست

کی شود کار تو بی تسبیح راست؟

(همان، بیت ۱۲۷۸)

تسبیح که نشانه‌ای از گفتمان و آوای برتر شریعت محسوب می‌شود و خود شیخ نیز زمانی از این گفتمان برخوردار بوده است، باید بتواند آوای عشق شیخ صنعان را مغلوب کند، اما شیخ در طی یک نقیضه‌پردازی و در بافتی طنزگونه، اقتدار این صدا را در مواجهه با عشق فرومی‌ریزد:

گفت: تسبیحم بیفکندم ز دست

تا توانم بر میان زنّار بست

(همان، بیت ۱۲۷۹)

زنّار که نماد و آوای نوعی مرتبهٔ فروتر و مغلوبِ اسلام محسوب می‌شود، در مذهب عشق شیخ صنعان، اگر نگوییم آوای برتر، آوای هم‌سطح و برابر با آوای شرعی را پیدا می‌کند. در ادامهٔ این گفتگو، آواهای «توبه»، «نماز»، «سجده»، «مسلمانی»، «کعبه» و غیره (همان، بیت ۲۸۹-۲۹۰)، همگی در مواجهه با مذهب عشق، ماهیت استعلایی خود را از دست می‌دهند و ابعادی دیگر از آن که برانگیزانندهٔ کارناوالی‌گری است، به‌نمایش گذاشته می‌شود. مشابه چنین گفتگو و فضایی را می‌توان در مکالمهٔ بین دختر ترسا و شیخ صنعان نیز مشاهده کرد.

با ذکر تمثیل شیخ صنعان در میان روایت اصلی *منطق‌الطیر* و ضمن یک تمهید سازمان‌یافته، پیوند گسستهٔ عرفان، زهد و تقدس با فرهنگ عامیانه و روزمره احیا می‌شود و وجهه‌ای دیگر از عرفان به‌نمایش گذاشته می‌شود. در این پیوند، وجههٔ آسمانی و ملکوتی عرفان با بعد زمینی‌اش همزمان مطرح می‌شود و باعث به‌تصویر کشیده‌شدن تمام و کمال وجوه عرفان می‌گردد. چنین منطقی «فضایی سرشار از دوگونگی و جمع ارزش‌های آشتی‌ناپذیر را ترسیم می‌کند. این

دوگونگی فرضیه‌های متضادی را طرح می‌کند که با هم به رقابت برمی‌خیزند» (پوینده، ۱۳۷۷: ۱۸۸-۱۹۵). مذهب عشق سرشار از این دوگونگی‌هاست و ارزش‌های متضادی چون کفر و ایمان، زاهد و فاسق و ... را در خود جای داده است. این دوگونگی، ساختاری باز و چندآوایی به متن می‌دهد و انبوهی از واقعیت‌های ممکن را به‌نمایش می‌گذارد.

چنانکه پیش از این نیز اشاره شد، حکایات دیوانگان نیز فضایی کارناوالی و سرشار از چندصدایی به *منطق‌الطیر* و دیگر منظومه‌های وی داده است. از مجموع ۹۰۳ حکایت و تمثیل موجود در آثار عطار، بیش از ۲۰۰ حکایت، یعنی حدود ۲۳ درصد، مربوط به ماجراهای دیوانگان است (حسین‌آبادی، ۱۳۸۵: ۷۳). بسامد بالای حکایات دیوانگان از دو جهت حالتی چندصدایی به منظومه‌های عطار و از جمله *منطق‌الطیر* می‌دهد: نخست اینکه در طول روایت جامع *منطق‌الطیر*، مباحث عرفانی و مذهبی همچون آوای برتر و صدای حاکم بر متن مطرح می‌شوند. تنوع و تعداد فراوان حکایات دیوانگان در ضمن روایت اصلی، آوا و صدایی عمومی و زمینی‌تر از عرفان را به‌نمایش می‌گذارد و همین امر، زمینه‌ساز ظهور صداهای دیگر و در نتیجه، چندصدایی می‌شود. از طرف دیگر، معانی و مباحث مطرح‌شده در حکایات دیوانگان، محرک و برانگیزانندهٔ فضایی کارناوالی است. رهایی دیوانگان از قید عقل و به‌تبع آن، رفع تکلیف و حدود شرعی از آنها، از یک‌سو، حقِ دیگربودگی و از سویی دیگر، در مقابل فضای جدی و رسمی مذهب، جواز طنازی به آنها می‌دهد. اعتراض به نظام آفرینش، خلفا و پادشاهان و طعنه و تعریض به عابدان و زاهدان، در قالب زبانی طنزگونه منجر به درهم‌آمیختگی صداهای گوناگون و متناقض می‌شود و هرگونه تحکم و قطعیت معنایی و ارزشی را از بین می‌برد. وجود چنین تمثیلاتی در *منطق‌الطیر*، متن را از یک آوا به آواهای دیگر مرتبط می‌کند و خاصیتی چندمفهومی به آن می‌بخشد که گاه باعث افشاشدن قلمرو غیر رسمی و ممنوعهٔ تصوف می‌شود.

## نتیجه

بررسی جایگاه یک گفته در متن و نحوهٔ ارتباط آن با گفته‌های دیگر در درون و بیرون متن، سازوکار منطق مکالمه محسوب می‌شود. باختین از این فرایند خوانش که یک ساختار دلالتی در رابطه با ساختارهای دلالتیِ دیگر فهمیده می‌شود، با عنوان چندآوایی یاد می‌کند. *منطق‌الطیر* به‌عنوان یک متن روایی کلاسیک، در مواردی با این نظریه مطابقت دارد و فضایی چندآوایی پیدا می‌کند و در برخی موارد که برخاسته از ساحت عرفانی آن است، حالتی تک‌صدایی می‌گیرد.

عطار در جایگاه راوی *منطق‌الطیر* ـ با توجه به دلالت‌های موجود در *منطق‌الطیر* و استناد به دیگر آثار او ـ دارای ذهنیت و پیش‌زمینه‌ای عرفانی است؛ از این‌رو، شاخصه‌های بینشی و رفتاری عرفان، از جمله حقیقت‌مداری، وحدت‌گرایی، رابطهٔ مرید و مرادی و ... در آثارش دیده می‌شود. همین عوامل باعث شده که آثار او در کلیت خود، بیشتر نمودی تک‌صدایی داشته باشند و سرانجام، به یک حقیقت واحد برسند. مهم‌ترین معیار این تک‌صدایی در *منطق‌الطیر*، گفتمان تحکم‌آمیز سیمرغ است که صدای دیگر پرندگان در مواجهه با او از بین می‌رود و فقط در صورت میل به سمت این گفتمان می‌تواند معنا پیدا کند. عطار در جهت تأیید و تصدیق گفتار سیمرغ، نقشی مداخله‌گر در پردازش روایت دارد و در همین راستا، حالتی تدافعی و سلبی نسبت به آگاهی‌های مرغان می‌گیرد. در مواردی به‌صورت مستقیم، ایدئولوژی خود را بر مرغان تحمیل می‌کند و در زمینه‌هایی نیز به هم‌ذات‌پنداری با هدهد برمی‌آید و از طریق این شخصیت به ردّ بهانه‌های مرغان و جهت‌دادن آنها به‌سمت گفتمان استعلایی سیمرغ می‌پردازد.

اما در *منطق‌الطیر* با تک‌صداییِ صرف روبه‌رو نیستیم، بلکه مواردی نیز وجود دارد که متن را چندصدا کرده است. عطار از معدود عرفایی است که آثار خویش را به شیوه‌ای گفتگویی پیش برده است. این شیوهٔ روایت، در *منطق‌الطیر*، *مصیبت‌نامه* و *الهی‌نامه* به‌خوبی مشهود است. البته گفتگو در *منطق‌الطیر* به جدل فعال نمی‌انجامد. در جدل فعال، شک و تردیدها ادامه پیدا می‌کند و پایان ندارد، اما در *منطق‌الطیر*

جدل‌ها در قالب نقیضه و سَبک‌بخشی جریان می‌یابد که آنها را از نوع جدل‌های منفعل به‌شمار می‌آورند. پیشبرد روایت با تکیه بر گفتگو باعث می‌شود که صدای شخصیت‌های دیگر نیز در کنار صدای نویسنده بروز پیدا کند و شنیده شود؛ از این‌رو، هر کلام، متعلق به یک شخصیت و نشان‌دهندهٔ آگاهی‌ای متفاوت از صدای نویسنده خواهد بود. موارد دیگر، از جمله: تأکید هدهد بر حرکت جمعی و تنها سفرنکردن و نیازش به همراهی با سایر پرندگان و در نتیجه، پیدایش دیگربودگی و فروپاشی شخصیت استعلایی هدهد در پایان داستان و همچنین، وجود تمثیلات متنوع در ضمن روایت اصلی که متن را با متون و شواهد دیگر مرتبط می‌کند، خاصیتی چندآوایی به *منطق‌الطیر* داده است. اما مهم‌ترین گزینه‌ای که فضایی کارناوالی ـ که از مهم‌ترین نمودهای عینی منطق مکالمه به‌شمار می‌آید ـ نه‌تنها به *منطق‌الطیر* که به متون عرفانی می‌دهد، مذهب عشق است؛ مذهبی که سرشار از دوگونگی‌ها و اضداد است. کافر و مسلمان، گدا و شاه، فقیر و غنی و ... در این مذهب بر هم برتری ندارند. شیخ صنعان از مهم‌ترینِ این تمثیلات است که با برخورداری از این مذهب، آواهای مختلفی را در *منطق‌الطیر* گردآورده است.

## پی‌نوشت‌ها

۱- باختین اصطلاح چندآوایی را از واژگان موسیقی وام گرفته است. سازآرایی نیز یکی از همین وام‌گیری‌هاست که خاصیتی چندآوایی به متن می‌دهد. او موسیقی را استفاده‌ای برای حرکت از دیدن به شنیدن می‌داند و رمان را کامل‌ترین فهرست ممکن از صداهای دوران خود می‌داند. وقتی متن را یک پارتیتور موسیقایی در نظر بگیریم، یک پیام افقی ملودی را می‌توان به روش‌های مختلف در جهت عمودی هماهنگ کرد. هریک از این پارتیتورها با ارتفاع ثابت خود می‌توانند دوباره با دادن نت به سازهای موسیقی تغییر کنند. باختین از این هماهنگی نت‌های مختلف با هم، به سازآرایی تعبیر می‌کند (باختین، ۱۳۸۷: ۵۴۳).

۲- دیگربودگی یا غیر- دیگری از جمله مباحث انسان‌شناسی فلسفی باختین است. باختین این اصطلاح «بین فردی» را از اندیشه‌های زیباشناختی آلمان، به‌خصوص کوهن، اخذ کرده است؛ یعنی تکیه بر نقشی که غیر می‌تواند در آگاهی فردی شخص دیگر داشته باشد. من با آشکارنمودن خود بر غیر و از طریق شخص او و با کمک اوست که به خودآگاهی دست می‌یابم و خود می‌شوم. موجودیت انسان از طریق همین ارتباط ژرف است که تحقق می‌یابد؛ یعنی بودن برای غیر و از طریق او برای خود (تودورف، ۱۳۷۷: ۱۷۹-۲۱۲).

۳- آشکار است که رسیدن به هدف و درک حضور سیمرغ در روایت عطار، محصول گفتگوی شکل‌گرفته بین هدهد و پرندگان و اقدام عملی آنان در سیر و سلوک بوده است؛ اما مشخص نیست که چه تعداد از سی‌مرغی که به درگاه رسیده‌اند اهل گفتگو بوده‌اند.

۴- «من مضاعف» از مباحث مربوط به پساساخت‌گرایانی چون کریستوا و بارت است که معتقدند هر زمان که سوژه‌ها به زبان وارد می‌شوند، در واقع، به موقعیت‌هایی وارد می‌شوند که سوبژکتیویتهٔ شخصی‌شان در آنجا از دست می‌رود. در این مفهوم، کلام و بلکه موضع سوژگانی شخصی که در قالب نوشتار سخن می‌گوید، دوآوایی است. «من» به‌عنوان ضمیر همواره معطوف به «دیگری» است و کلام‌های مورد استفادهٔ این «من»، متوجه و دربرگیرندهٔ «دیگرکلام‌ها» و «دیگرگفته‌ها» به‌شمار می‌روند. این «من»، خود وجهه‌ای مضاعف داشته، هم فرآوردهٔ سوژه‌ای در «بیرون» از متن است و هم فرآوردهٔ سوژهٔ ضمیریِ خود متن (گراهام، ۱۳۸۵: ۶۲-۶۹).

## منابع و مآخذ

***قرآن کریم***.

باختین، میخاییل. (۱۳۸۷). ***تخیل مکالمه‌ای (جستارهایی دربارهٔ رمان)***. ترجمهٔ رؤیا پورآذر. تهران: نشر نی.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۵). ***دیدار با سیمرغ***. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

پوینده، محمدجعفر. (۱۳۷۷). ***درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات (گزیده و ترجمه)***. (مجموعه مقاله). تهران: نقش جهان.

حسین‌آبادی، مریم و سید محمود الهام‌بخش. (۱۳۸۵). «دیوانگان: سخنگویان جناح معترض جامعه در عصر عطار». ***کاوش‌نامه***. ش ۱۳. صص ۷۱-۱۰۲.

تودورف، تزوتان. (۱۳۷۷). ***منطق گفتگویی میکاییل باختین***. ترجمهٔ داریوش کریمی. تهران: مرکز.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۹). ***صدای بال سیمرغ***. تهران: سخن.

ستاری، جلال. (۱۳۷۸). ***پژوهشی در قصهٔ شیخ صنعان و دختر ترسا***. تهران: مرکز.

_____. (۱۳۸۵). ***مدخلی بر رمزشناسی عرفانی***. تهران: مرکز.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون. (۱۳۸۴). ***راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر***. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.

صنعتی‌نیا، فاطمه. (۱۳۶۹). ***مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی‌های عطار نیشابوری***. تهران: زوار.

عطار، فریدالدین محمد. (۱۳۸۸). ***منطق‌الطیر***. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا. (۱۳۸۶). «حافظ و منطق مکالمه (رویکردی باختینی به اشعار حافظ شیرازی) ». ***پژوهش زبان‌های خارجی***. (دانشگاه تهران). ش ۳۹. صص ۹۵-۱۱۰.

کهنمویی، ژاله. (۱۳۸۳). «چندآوایی در متون داستانی». ***پژوهش‌نامهٔ زبان‌های خارجی***. (دانشگاه تهران). ش ۱۶. صص ۵-۱۶.

گراهام، آلن. (۱۳۸۵). ***بینامتنیت***. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

مقدادی، بهرام. (۱۳۸۲). «جویس و منطق مکالمه». ***پژوهش زبان‌های خارجی***. (دانشگاه تهران). ش ۱۵. صص ۱۹-۲۹.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۸). ***دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

یزدانجو، پیام. (۱۳۸۱). ***به‌سوی پسامدرن (پساساختگرایی در مطالعات ادبی)***. تهران: مرکز.

Bradford, Richard. (1997). ***Stylistics***. London : Routledge.

Lodge, David. (2000). ***Modern criticism and theory***. revised by Nigel Wood. New York: Pearson Education.