مطالعات عرفانی(مجله علمی- پژوهشی)
دانشکده علوم انسانی دانشگاه کاشان
شماره نوزدهم، بهار و تابستان ۹۳، ص۵۵- ۸٤

بررسی تطبیقی ساختار روایی مصیبت نامهٔ عطار و سیرالعباد سنایی به مثابهٔ "تمثیل رویا"

بهناز پیامنی[۱]
فاطمه فرهودی پور*[۲]

◄ چکیده:

مصیبت‌نامهٔ عطّار نیشابوری (۵۵۳-۶۲۷ هـ) روایت سفری روحانی در قالب مثنوی است. شاعر این منظومهٔ ۷۴۲۵ بیتی در اثر دیگرش منطق‌الطیر نیز سفری روحانی را بـه رشـته کشـیده اسـت. پایان این دو اثر مشابه است، اما روایت‌ها سیری دیگر دارند.

در بررسی عناصر روایی مصیبت‌نامه کارکردهایی را می‌یابیم که در روایت‌های نوع ادبـی تمثیـل رؤیا وجود دارند. یکی دیگر از نمونه های تمثیل رؤیا در متون عارفانهٔ زبـان فارسـی سـیرالعباد الـی المعاداست که پیوندش با دیگر روایت های تمثیل رؤیا در ایران و جهان امری مسلّم است. با بررسی تطبیقی ساختار روایی مصیبت‌نامه و سیرالعباد می توان نتیجه گرفت که مصیبت‌نامه نیـز متعلـق بـه نوع ادبی تمثیل رؤیاست.

این نوشتار بر آن است با مقایسهٔ کارکردهای روایی مصیبت‌نامه و سیرالعباد، این دو اثر را از منظر روایت‌شناسی ساختارگرا بررسی نموده، کارکردها، شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو داستان را بسنجد.

◄ کلیدواژه‌ها: ساختار، روایت، تمثیل رؤیا، مصیبت‌نامه، *سیرالعباد الی المعاد.*

---

۱. عضو هیئت علمی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور/ behnazpayam@yahoo.com
۲. پژوهشگر فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی

مقدّمه

روایت‌های تمثیل رؤیا (Allegory of Dream) به‌گونه‌ای از داستان‌های تمثیلی اطلاق می‌شود که در آن‌ها عناصری واحد به طور پیوسته و با ترتیبی ثابت تکرار می‌شوند. در این نوع داستان‌ها، «قهرمان» برانگیخته می‌شود تا با ورود به عالم رؤیاگونِ فراتر از بیداری، به حقیقت یا پاسخ پرسشی دست یابد و در حالی که رازآموخته شده است به عالم بیداری بازگردد. در این سفر رازآموزانه یا روحانی،«راهنما» وی راهمراهی می‌کند. قهرمان پس از برخورد با ضدقهرمانان و از سر گذراندن آزمون‌های دشوار به حقیقتی دست می‌یابد، به جهان بیداری باز می‌گردد و داستانش را برای مخاطبان روایت می‌کند.

سده‌های میانه اوج رواج تمثیل رؤیا بود و بزرگ‌ترین شعر این دوران، *کمدی الهی*دانته (۱۳م)، در این نوع ادبی جای گرفت. به دلیل اهمیت زبانی و ایدئولوژیک این اثر،یافتن منشأ یگانه برای آن نیز به میدان نظریه‌پردازی‌های گونه‌گون بدل گشت.

نگاه‌های منتقدان گذشته بر آن بود تا با یافتن متن‌هایی واسط میان کمدی الهی و خواهران شرقی‌اش، چگونگی تأثیر و تأثر آن را توصیف کنند، ولی در نهایت این آثار، با خویش‌کاری‌های یکسان ذیل نوع ادبی "تمثیل رؤیا" دسته‌بندی و خویشاوندی این متون با یکدیگر مسلم شد.

سنت سرایش و نگارش سفر به جهان پس از مرگ در ایران پس از اسلام لونی دیگر یافت. میراث کهن زردشتی ـ ایرانی با روایت سفر آسمانی حضرت رسول (ص) در هم‌آمیخت؛ در ذهن عارفان خوش نشست و این‌گونه معراج‌نامه‌ها محملی شد برای بیان عقاید عرفانی، عقیدتی و فلسفی.

«سنایی» (۵۲۵ تا ۵۳۵ق) در مثنوی هشتصد بیتی *سیر العباد الی المعاد*، داستان سالکی را روایت می‌کند که سفری رؤیایی را به راهنمایی نفس ناطقه آغاز می‌کند؛ در مراحلی رازآموزانه، از جهان نمادین صفات انسانی گذر کرده، به بلوغ می‌رسد و

در نهایت به دیدار گروهی از رسیدگان نایل می‌آید؛ ولی چون هنوز به مرگ نهایی دست نیافته، به جهان بیداری بازگردانده می‌شود.[۱]

مصیبت‌نامهٔ عطار (۵۵۳ـ۶۲۷ ق) نیز روایت سفری درونی و آسمانی است.[۲] این اثر به اتفاق نظر همهٔ مصححان آثار عطّار پس از *منطق‌الطیر* سروده شده و «از لحاظ زبانی، پختگی قابل توجهی را در زبان شاعر نشان می‌دهد.» (سبک‌شناسی نشانه‌ها در پنج حکایت از *مصیبت‌نامهٔ* عطار نیشابوری، *بوستان ادب*، شماره۲، ص۵۲) شاعر درپایان این اثر، *مصیبت‌نامه* را «زبور پارسی» می‌خواند و از دو شاعر نامی ایران، فردوسی و سنایی سخن به میان می‌آورد. نکتهٔ دیگر اینکه به نظر می‌رسد عطار از آثار سنایی به‌ویژه *سیرالعباد* آگاهی داشته است. نزدیکی محل زندگی آن دو به یکدیگر، شهرت سنایی در ساختن اشعار صوفیانه، و یادکرد احترام‌آمیز عطار از او می‌تواند دلیلی بر این مدعا و خویشاوندی این دو متن و وجود نوعی مناسبت‌های بینامتنی میان دو روایت باشد (ر.ک: تمثیل رؤیا و مناسبات بینامتنی، ثنای سنایی، ص۵۱۰-۵۳۵)

با بررسی ساختاری *سیرالعباد* و مصیبت‌نامه از منظر روایت‌شناسی ساختارگرا به‌ویژه دیدگاه‌های پراپ در ساختارشناسی روایات، می‌توان به خویش‌کاری‌هایی دست یافت که در نوع ادبی تمثیل رؤیا به عنوان قراردادهایی تکرار شونده وجود دارند. با بررسی تطبیقی عناصر روایی *سیرالعباد سنایی* از نوع ادبی یاد شده این شباهت‌ها روشن‌تر خواهد شد. ما در این قیاس ثابت خواهیم کرد *مصیبت‌نامه* نیز یک تمثیل رؤیاست.

تعاریف و کلیات

روایت‌شناسی (Narratology)

هر نظریه‌ای در عرصهٔ ادبیّات، با شالوده‌های فکری و نظری خود، تعریف ویژه‌ای از «روایت» ارائه می‌دهد. از آن روی که این واژه و مشتقات آن از فعل یونانی گناروس

(gnarus) به معنای «دانستن» گرفته شده است؛ تعریف روایت با گسترش و تنوع چشم‌اندازهایی که مطالعات جدید نقد ادبی گشوده، بسیار دشوار است. (ر.ک: **از** اشارت های دریا، ص۳٦) می‌توان روایت را **دانش** و راوی را **کسی که می‌داند تعبیر** کرد. به عبارت دیگر دانش در جامعه، به شکل روایت تولید و منتقل می‌شود. (ر.ک: زبانشناسی روایت، ص٥٦) روایت، در ساده‌ترین و عام‌ترین تعریف، متنی است که قصّه‌ای را بیان می‌کند و گویی قصّه، راوی‌ای دارد.

این اصطلاح قلمرو وسیعی از تجربه‌های کلامی انسان‌ها را دربرمی‌گیرد؛ خاطره، گزارش، روزنامه‌نگاری، جوک و لطیفه، فیلم‌ها و فیلم‌نامه‌ها، اساطیر، افسانه‌ها و... همگی، گونه‌هایی متفاوت از روایت به شمار می‌آیند. رولان بارت آغاز روایت را با ابتدای تاریخ هم‌عرض می‌داند و معتقد است که هیچ مردمی بدون روایت نزیسته‌اند. (ر.ک: روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره، به نقل از بارت، ص۳۳) روایت و روایت‌گری در میان همهٔ گونه‌های بیانی کلامی ـ بصری که درصدد «نقل» و بیان ماجرا و ماوقع برمی‌آیند، وجود دارد و به عنصری اشتراکی تبدیل می‌شود. با وجود اشتراک میان گونه‌های مذکور در امر روایت و روایت‌گری، تفاوت‌هایی نیز میان آن‌ها هست. گونه‌های روایی مذکور در ادعا، هدف، منش و ویژگی‌های اجرایی بیانی با یکدیگر تفاوت دارند. این تفاوت‌ها موجب می‌شود تا هرکدام از این گونه‌های روایی از منظری خاص با نیازها و مناسبات انسانی ارتباط برقرار کند. (ر.ک: دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ص۱٤۹-۱٥٥)

روایت‌شناسی، پژوهشی علمی در روایت و به عبارتی یافتن دستور زبان عملی روایت است و هدف نهایی آن کشف الگوی جامع روایت است که تمامی روش‌های ممکن روایت داستان‌ها را در بر می‌گیرد. درواقع همین روش‌ها هستند که تولید معنا را میسّر می‌کنند. اگر به جست‌وجوی خاستگاه، پیشینه و دوره‌های تاریخی علم روایت‌شناسی برآییم، خواهیم دید این دانش تاکنون سه دوران را پشت سر گذاشته

است: دورهٔ پیش‌ساختارگرا (تا ۱۹۶۰)، دورهٔ ساختارگرا (از ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰) و دورهٔ پساساختارگرا. (همان، ۱۴۹)

نخستین گام در قلمرو روایت‌شناسی را در فصل سوم *بوطیقای* ارسطو می‌توان بازجست (درآمدی بر داستان نویسی، ص۱۰۳؛ دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ص۱۴۹ـ۱۵۰)، اما روایت‌شناسی به شکل علمی و امروزی‌اش در پایان قرن نوزده و آغاز قرن بیستم شکل گرفت. منشأ نخستین نظریه‌های ساختارگرایانهٔ روایت مکتب صورت‌گرایان (Formalist) روس، بود. ولادیمیر پراپ با مطالعهٔ نظام‌مند دربارهٔ **پیرنگ** و وضع اصطلاح **کارکرد** یا **خویش‌کاری** در ریخت‌شناسی *قصّه‌های پریان*، طلایه‌دارِ روایت‌شناسی ساختارگرا شد. یاکوبسن در رساله‌ای با عنوان «زبان‌شناسی و نظریهٔ ادبی» در مجموعهٔ *روش بیان و زبان* (۱۹۶۰) و چامسکی در نظریهٔ «دستور زبان جهانی» (۱۹۶۵) ازکسانی بودند که در روایت‌شناسی امروز تأثیر بسزایی داشتند.

روایت‌شناسی ساختارگرا که در آراء زبان‌شناختی سوسور ریشه داشت (پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ص۱۳۳) در گذار خود از «تحلیل ساختاری اسطوره» کلود لِوی استروس (۱۹۶۹)، (ساختار و تاویل متن، ۱/ص۱۸۵)، *دستور زبان دکامرون*تزوتان تودورف (۱۹۶۹)، پژوهش‌های کلود برمون (۱۹۷۳) در برشماری ویژگی‌های روایی (همان، ۱۶۶) و «مربع نشانه‌ای» گرماس، معناشناسی *ساختاری‌اش*، (ساختار و تاویل متن، ۱/ ص۱۶۱ـ۱۶۳) و تمایزی که میان روساخت‌ها و ژرف‌ساخت‌ها قائل شد (*دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ص۱۵۲) به مفهوم رمزگان روایی رولان بارت انجامید.

از دیگر نظریه‌پردازان روایت، ژرار ژنت فرانسوی است. او تقسیم‌بندی روشنی از کاربرد زمان در روایت ارائه داد و با *گفتمان روایی* خود، نقش بسزایی در شناخت رویه‌هایی از روایت داشت. بررسی تطوّر تاریخی در نظریه‌پردازی‌های ادبی نشان داده است که هیچ نظریه‌ای به انجام جزمی نخواهد رسید و هر روز می‌توان چشم

داشت آنگاه که منتقدان به بحث دربارهٔ نظریه‌ای مشغول‌اند، نویسندگانی شاید آثاری ادبی پدیدآورند که اساس بحث را دگرگون سازد (نظریه‌های روایت، ص١٤) و در نتیجهٔ آن نظریه‌ای از بنیان رد شود؛ تکمیل و اصلاح گردد، یا نظریه‌ای دیگر از دل نظریه‌ای قدیمی زاده شود. ژنت نیز یکی از نخستین ساختارگرایان است که اعلام کرد روش ساختارگرایی، جایی به روش هرمنوتیک ادبی می‌رسد و این نکته بدین معناست که تمامی حقیقت نزد ساختارگران نیست. (ساختار و تاویل متن ۱/ ص۳۱۲)

پس از ژنت نظریه‌پردازان دیگری نیز به تحلیل روایت پرداختند و به یاری نظریه‌های زبان‌شناسی ساختاری، به جرح و تعدیل دیدگاه‌های پیشینیان و یا طرح دیدگاهی نوین همّت گماشتند. ویژگی دوران پساساختارگرا اقبال به روایت‌های غیرادبی و پژوهش‌های بینارشته‌ای است. چَتمن، باختین، وایت (۱۹۸۰)، چِیس (۱۹۷۸) کالر (۱۹۸۱) و دیگران از این دست روایت‌شناسان بودند.

روایت‌شناسان کوشیده‌اند به الگوهای روایتی دست یابند که بتواند دربارهٔ تمام ساختارهای روایی صادق باشد. اما ماهیّت سنّتی و حکایت‌وار این دو روایت ما را بر آن می‌دارد که از میان آراء و نحله‌های گوناگون روایت‌شناسی، نظریه‌های ساختارگرایان به‌ویژه طلایه‌دار آنان ولادیمیر پراپ را به عنوان پایه و الگو برگزینیم.

روایت‌شناسی ساختارگرا

ساختار (Structure) لغت به معنای ۱. ترتیب و چگونگی قرار گرفتن اجزا یا چگونگی ساختمان چیزی؛ ۲. مجموعهٔ عناصر تشکیل‌دهندهٔ یک اثر ادبی یا هنری، و پیوستگی اجزای آن با یکدیگر (سخن/۱ ذیل واژه)؛ و به دیگر سخن استخوان‌بندی است.

هر مجموعه از عناصری مستقل تشکیل شده است، که این عناصر از قوانینی، به هر شکل که باشد، پیروی می‌کنند. ساختار بیان یک کلیّت است؛ یعنی اجزای آن

دارای هماهنگی و همبستگی درونی هستند. در تحلیل نهایی، اجزای یک ساختار، دیگر زندگی و تکامل مستقلی ندارند، آن‌ها چون درون ساخت یا نظم قرارگرفته‌اند، کارکردهای تازه‌ای می‌یابند که این کارکردها تابع قواعد و قوانینی هستند که الگوی ساختاری اثر را تعیین می‌کنند؛ به بیانی دیگر، نظام حاکم در یک مجموعه، خاصیتی فراتر از خواصّ تک‌تک اجزا به آن می‌افزاید. (مفاهیم بنیانی ساختگرایی، ص۲۷ـ۳٦)

استراوس (Claude Levi Strauss) (۱۹۰۸ تا ۲۰۰۹م) اولین پژوهش‌گر و انسان‌شناسی است که به صراحت خود را ساختگرا خواند.[۳] او روش ساختارگرایی را «تلاش برای یافتن عنصر دگرگونی‌ناپذیر (نامتغیرها) در میان تمایزهای سطحی» (*اسطوره و تفکر مدرن*، ص۷) می‌داند.

ساختارگرایی در نقد ادبی و نظریه‌پردازی‌های زبانی از آموزه‌های سوسور (Ferdinand De Saussure) نشأت می‌گیرد. وی در *درس‌های زبان‌شناسی عمومی* (۱۹۱٦) که پس از مرگش از روی دست‌نوشته‌های شاگردانش منتشر شد، چگونگی ساخت زبان را در پیوند با واقعیت تشریح کرد. او با تمایز قائل شدن میان زبان به منزلهٔ نظام (Langue) و زبان به عنوان مجموعه‌ای از سخن‌ها (Parole) و تمرکزش برمقولهٔ «لانگ»، معنا و مفهوم واژگان در نظام درونی زبان را برآمده از ارتباط با دیگر واژه‌ها و موقعیت و وضعیت آن‌ها نسبت به یکدیگر یا به عبارت دیگر تمایزات و تفاوت‌هایشان بیان کرد. در نظرگاه سوسور، وظیفهٔ زبان‌شناس کشف قوانین کلی زبان از راه بررسی گفته‌های متعدد آن است.

ساختار در اصطلاح ادبی به چگونگی سازماندهی و روابط عناصر و اجزای سازندهٔ یک اثر ادبی با یکدیگر گفته می‌شود. ساختارگرایان ادبی به جای پرداختن به شرح حال و عقاید نویسنده یا بررسی موشکافانهٔ متن برای دست یافتن به معنایی یگانه و جزمی، به کشف و تبیین نظام حاکم بر اثری ادبی و ارتباط آن با نظام حاکم

و «قوانین عمومی» بر آن نوع ادبی یا کل ادبیات پرداختند. «ساختارگرایی به وسیع‌ترین مفهوم آن روش جست‌وجوی واقعیت نه در اشیای منفرد که در روابط آن‌هاست.» (درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ص۱۸)

بنیاد هر روایتی حادثه است. همهٔ کنش‌های زمان‌مندی که روایت می‌شوند، حوادثی داستانی‌اند و هر راوی از دیدگاه خود آن حادثه را برای ما روایت می‌کند. این روایت باید به گونه‌ای باشد که خواننده را در اندیشهٔ خود شریک کند و او را تحت تأثیر قرار دهد[٤].

روش پراپ در بررسی روایات

ولادیمیر پراپ(Vladimir Propp) و کلودلوی استراوس از نخستین پژوهشگرانی بودند که به بررسی‌های ساختارگرایانهٔ داستان پرداختند. آنان برای ارائهٔ یک نظام ساختاری به سراغ «شکل‌های ساده» رفتند. پراپ کار خود را بر روی حکایت‌های پریان انجام داد و استراوس زمینهٔ فعالیت خود را از میان مصالح اساطیری انتخاب کرد. توجه این دو محقق، به فرم‌های آغازین و تلاش آن‌ها برای کشف الگوی مشترک بین مواد مورد بررسی ایشان، نشان از ارتباط تکمیلی این فرم‌ها با فرم‌های داستانی مدرن دارد.

پراپ (۱۸۹۵ـ۱۹۷۰م) در *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، با نگاهی ساختارگرایانه، به بررسی صد داستان روسی پرداخت. وی با بررسی این حکایت‌ها که ترکیب‌بندی مشابهی داشتند، ساختار یک «شاه‌حکایت» را یافت که در آن جمع کل کارکردها از سی‌ویک تجاوز نمی‌کردند. او برخلاف پژوهش‌گرانی که مبنای تجزیهٔ حکایت‌ها را بر کوچک‌ترین واحد هر زبانی «بن‌مایه» قرار داده بودند، کوچک‌ترین واحد هر حکایت را «خویش‌کاری» (Function) نامید که شامل عناصر پایدار متن بودند. پراپ دریافت، این کارکردها در حکایات مختلف، همیشه با ترتیبی یکسان در پی هم می‌آیند و نظریات خود را در فرمولی اساسی خلاصه کرد و کارکرد یا «خویش‌کاری» را چنین تعریف کرد: «عمل شخصیتی از اشخاص روایت، از نظرگاه اهمیتی که در

جریان عملیات قصه دارد.» (ر.ک: ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ص۵۳-۵۸) از مجموع پژوهش ساختاری پراپ برمی‌آید که قصه‌های پریان با همهٔ تنوع و تفاوت‌هایی که در ظاهر دارند، ساختاری به‌نسبت محدود دارند و همچون زبان طبیعی از قوانین و الگوی ساختاری مشخصی پیروی می‌کنند.

برخی از پژوهشگران روش پراپ را بی‌نتیجه دانسته‌اند؛ زیرا معتقدند وی تنها به تجزیهٔ ساختار متن پرداخته و به تحلیل خالص صوری آن بسنده کرده است، اما باید اذعان داشت که نظام او، باوجود همهٔ کاستی‌هایش، نقطهٔ شروع و نیروی محرکهٔ روایت‌شناسان بعدی شد و نظریه‌پردازان دیگری نیز با الهام از پژوهش پراپ کوشیدند تا نتایجی را که او در شناخت ساختار حکایت‌ها به‌دست آورده بود بر انواع دیگر ادبی تعمیم دهند[۵].

تمثیل رؤیا به مثابهٔ یک روایت

«تمثیل رؤیا» به گونه‌ای از روایت‌های تمثیلی اطلاق می‌شود که در آن رهرو برانگیخته می‌شود تا با سفر در عالمی رؤیاگون به حقیقتی دست یابد. در این سفر رازآموزانه و روحانی، راهنمایی،سالک راهمراهی می‌کند و درنهایت داستان، رهروورازآموخته می‌شود، به جهان بیداری باز می‌گردد و قصهٔ سفرش را برای مخاطبان روایت می‌کند. در این نوع‌ادبی (ر.ک: تمثیل رؤیا به مثابهٔ یک نوع ادبی، ص۲۱۱- ۲۳۰) خویش‌کاری‌هایی به شکل قراردادی تکرار می‌شوند:

۱. قهرمان یا قهرمانان با مسأله‌ای برخورد می‌کنند. سفر رازآموزانه با ورود به عالمی رؤیاگون برای حل مسأله یا بازجست راه‌حل آغاز می‌شود؛

۲. راهنما یا راهنمایانی وارد داستان می‌شوند تا قهرمان را در رسیدن به هدف یاری کنند؛

۳. سفر در عالم رؤیاگون، با برخورد با ضدقهرمانان، غلبه بر آنان و جستجوی راه‌حل ادامه می‌یابد؛

٤. قهرمان رازآموخته، به جهان بیداری بازمی‌گردد و داستان سفر را بازگویی می-کند.

در برخی فرهنگ‌های ادبی جهان به این نوع ادبی پرداخته‌اند و تمثیل رؤیا را به‌عنوانی گونه‌ای تمثیل داستانی بررسی و بهترین نمونهٔ این نوع را داستان "گل سرخ" (Roman de la Rose) (۱۳م) معرفی کرده‌اند؛ ولی با نگاهی به آثار بازمانده از جهان اسطوره و آیین‌های رازآموز بدوی در می‌یابیم که سفر روحانی به جهان پس از مرگ، از نخستین سفرنامه‌های بشر هستند. از دیگرسو در آیین‌های آموزش اسرار مذهبی در قبایل بدوی نیز نمونه‌هایی از این نوع روایت‌ها وجود دارد. دانیلا هودروا (Daniela Hodrova) نظریه‌پرداز چک، داستان این گذرهای رازآموزانه را «رمان تشرف»(Le romaninitiatiqe) نامیده است. (ساختار رمزی سیر العباد الی المعاد حکیم سنایی غزنوی، ص۲۰۳) پس از سده‌های میانه رواج تمثیل رؤیا، کاهش یافت؛ اما هرگز از بین نرفت. در سدهٔ معاصر رویکردی دوباره به این نوع ادبی شده و روایت‌های تمثیل رؤیا دگربار به‌ویژه در سینمای معناگرا مورد توجه قرار گرفته است.[٦]

بزرگ‌ترین اثر ادبی سده‌های میانه، *کمدی الهی* (١٣١٤-١٣٢١م) اثر «دانته» Dante (Alighieri)، یک تمثیل رؤیاست. از قرن نوزدهم وجودشباهت‌هایی بین *کمدی الهی* و همانندان شرقی‌اش مانند *ارداویراف‌نامه*، معراج‌نامه‌ها، *سیرالعباد الی‌المعاد* سنایی و...مورد توجه قرارگرفت و میدانی برای نظریه‌پردازی‌های گونه‌گون شد.[۷]بر اساس این نظریه‌پردازی‌ها، فرضیهٔ وجود شباهت و ارتباط بین *کمدی الهی* و همتایان شرقی‌اش اثبات شد، ولی تعیین خاستگاه چنین روایت‌هایی هنوز میدان بحث و سخن بود. در مورد منشأ مشترک میان آثار یادشده چندین نظر وجود داشت:

- منشأ یونانی (هلنیستیک): اندیشه‌های فلسفی؛ دوبرینبرای اثبات ریشـــه‌های فلسفـی یونانـی سیر العباد الـی *المعـاد و کمدی الهی* تلاش می‌کرد؛

- منشأ ایرانی: ساختار سفر روحانی و بن‌مایه‌های اساطیری و زرتشتی؛ بارتلمی و اسموژنسکی نیز در پی اثبات ریشه‌های ایرانی این آثار بودند؛
- منشأ اسلامی: معراج‌نامه‌های اسلامی و عروج پیامبر اکرم (ص)، نیکلسون، آسین پلاسیوس و ... از این دست دانشمندان بودند. (ر.ک: تمثیل رؤیای تشرف، ص۱٦٦ـ۱٦۷)

تلاش بیشتر منتقدان بر آن بود تا با یافتن متن‌هایی واسط میان *کمدی الهی* و خواهران شرقی‌اش چگونگی تأثیر و تأثر آن را توصیف کنند، ولی فتوحی در مقالهٔ «تمثیل رؤیای تشرف»(۱۳۸۵هـ.ش) ضمن دسته‌بندی آثاری با ویژگی‌های یکسان ذیل «نوع ادبی تمثیل رؤیا» به بررسی شباهت‌های ساختاری *سیر العباد الی المعاد* و *سیر و سلوک زائر* پرداخت و در *بلاغت تصویر* این سفرهای روحانی را ذیل نوعی ادبی دسته‌بندی کرد. (ر.ک: همان، صص۲٦۵ و ۳۲۷)

چنین به نظر می‌رسد که آثار کهن و برجستهٔ نوع ادبی تمثیل رؤیا نیز در زمرهٔ متن‌های کلاسیکی باشند که در میدان مناسبات بینامتنی (Intertextuality relationships) واقع شده‌اند. این متن‌ها در گفتگو با متن‌های اسطوره‌ای و کتاب‌های مقدس؛ متن‌های دیگر نوع ادبی تمثیل رؤیا؛ دیگر هنرها و در سدهٔ حاضر در گفتگو با فیلم‌های ساخته شده با مضمون زندگی پس از مرگ هستند.[۸]

چنان‌که پیشتر آمد، متفکران اسلامی نیز به این نوع روایت‌پردازی بی‌توجه نبودند. روایت سفر آسمانی حضرت رسول (ص) دستمایه‌ای برای عارفان و فیلسوفان اسلامی برای روایت‌های رؤیاگون از عوالم ماورائی شد و آنان برای بیان مفاهیم رمزی و عرفانی از این نوع روایت‌پردازی بهره بردند. فارغ از شباهت‌های فلسفی و اندیشگانی بین سفرهای تمثیلی برآمده از اندیشه‌های فلسفی، ساختار این روایت‌ها نیز یکسان است که ما در این مقاله به آن می‌پردازیم.

ساختارشناسی روایت‌ها

«قهرمان» با مسأله‌ای مواجه می‌شود و در جستجوی راه‌حل سفری رؤیاگون را آغاز می‌کند:

جست‌جو حاصل آگاهی است و آگاهی قرین بی‌قراری و آشفتگی. روایت‌های تمثیل رؤیا که سفرهایی روحانی به سوی آگاهی و «آموزش اسرار» هستند نیز معمولاً با گرفتار شدن قهرمان و تب‌وتاب او برای یافتن راه نجات آغاز می‌شود. معمولاً قهرمان در نیمه‌راه زندگی؛ یعنی هنگام رسیدن به بلوغ فکری، به نوعی آگاهی از شرایط نامساعد زندگی‌اش می‌رسد و سفر، نخستین گام در این تلاش قهرمانانه است.[۹]

«یکی از رایج‌ترین نمادهای رؤیاگونه که بیان‌گر این دست آزادی [رهایی انسان از هرگونه محدودیت در روند رشدش به مرحلهٔ عالی‌تر] از راه تعالی است، مضمون سفر، تنهایی یا زیارت است که به نوعی زیارت روحانی که نوآموز در خلال آن به کشف طبیعت مرگ نایل می‌شود، شباهت دارد. البته این مرگ به منزلهٔ آخرین داوری نیست، بل سفری است به سوی آزادی از خود گذشتگی و تجدیدقوا که به وسیلهٔ ارواح شفیق راهبری و پشتیبانی می‌شود.» (انسان و سمبول‌هایش،ص ۲۲۷)

خواب یا ورود به عالمی رؤیاگون روزنه‌هایی رو به عالم برین می‌گشایند که در این حالت نفس با رها شدن از تعینات، حالتی شبه مرگ را تجربه می‌کند. عارض شدن خواب و ورود به عالم رؤیا یکی از قراردادهای دایمی در روایت‌های تمثیل رؤیاست که به این سفر روحانی حالتی باورپذیر و ممکن‌شدنی می‌دهد.

در *سیر العباد الی المعاد*، قهرمان داستان که راوی آن نیز هست،داستان را با سخنی با باد آغاز می‌کند. بیت‌های نخستین اثر به مثابهٔ تشبیبی هستند برای مثنویِ قصیده‌وار *سیر العباد الی المعاد*؛ پس از آن با «بیت تخلص» هوشمندانه‌ای[۱۰] وارد بدنهٔ اصلی داستان می‌شود و از مراتب هستی و فلک‌ها یاد می‌کند. آن‌گاه سالک با آشفتگی و

تنبه از وضعیت ناخوش‌آیند حیاتِ بی‌آگاهی در میان تاریکیِ[۱۱]خواب به قلمرو تجربه وارد می‌شود.

عطار نیز تلویحاً در «آغاز کتاب» به ماهیت کشف‌گونه و خواب‌وار داستانش اشاره می‌کند و این‌گونه آغاز رؤیاوار این روایت به نوع ادبی تمثیل رؤیا و البته *سیرالعباد* سنایی مشابهت دارد. عطار داستان را برآمده از زبان حال و تبع آن باورپذیر می‌داند[۱۲]و بدین‌گونه سنایی با استفاده از زاویهٔ دید اول شخص (Point of View)[۱۳] به شکل پنهان و به یاری تکنیک‌های روایت و عطار با تأکید مستقیم در تلاش‌اند تا به داستان‌های خود جامه‌ای قابل‌باور بپوشانند. آغاز سفر در هر دو روایت سنایی و عطار همانند دیگر انواع روایت‌های تمثیل رؤیا با نوعی آشفتگی و حیرت همراه است. سالک *مصیبت‌نامه* مراحل رشد انسان از نیستی نخست تا پیری و مرگ را پیش چشم می‌آورد و درد طلب را دلیل آشفتگی می‌داند. او در عین حال، این درماندگی را بر هفتادسال عبادت خالی از اندیشه برتری می‌دهد. «سالک فکرت» به جستجو برمی‌خیزد اما پاسخ ناآرامی‌هایش را در هیچ دین و آیینی نمی‌یابد. او، که نه از وضعیت فعلی‌اش راضی است و نه به هیچ مسلک و پیری خرسند، در میانهٔ کفر و ایمان سرگردان می‌شود، اما چنان که سنت روایت‌های تمثیل رؤیاست این آشفتگی دیری نمی‌پاید و نور امیدی تافته می‌شود.

«راهنما» وارد داستان می‌شود تا قهرمان را در رسیدن به هدف یاری کند[۱۴]:

خویش‌کاری راهنما یکی از کارکردهای دائم، قراردادی و تکرارشونده در روایت‌های تمثیل رؤیاست. ورود کارکرد راهنما به روایت معمولاً پس از آغاز سفر رؤیاگون و برخورد قهرمان با ضدقهرمانان است، اما نوع، جنس، شمار و چگونگی حضور او در داستان با توجه به دیگر هم‌نشینانش در محور روایت متغیر است.

راهنمای سفر روحانی *سیرالعباد الی المعاد*،پیری نورانی و دارای تمام ویژگی‌های نیک بشری است و خودش را برتر از زمان و مکان و فرزند کاردار خدا[۱۵]معرفی

می‌کند. او به فرمان پدرش برای هدایت زمینیان آمده است و رهایی و بازگشتش به نزد پدر، مستلزم رهایی رهرو و راه‌یابی اوست. در این داستان رهرو، محمل و همسفر[۱۶] پیر می‌شود. سفرتمثیلی آغاز می‌شود، راهنما گام به گام رهایی از بندهای مادّی رامی‌آموزاند؛ سالک را از تأویل رموز آگاه می‌کند؛ برای گذر از سختی‌ها، راه آسان و قطعی را نشان می‌دهد و در نهایت سالک با اطاعت محض و عمل به رهنمودهای وی به فنا می‌رسد.

پیر یا راهنمای روایت عطار نیز «دستگیرنده‌ای از جانب حق» و همانند پیر در *سیرالعباد* «آفتابی در دو عالم تافته» و «کبریت احمر» است. سالک، حلقه به گوش «پیر زنده» می‌شود. پیر، او را با خطرات راه سلوک آشنا می‌کند و سالک پای در راه می‌نهد. پیر رازدان در هر وادی، مرجع معرفتی سالک است. او دلیل عجز و حیرت ساکنان هر وادی را شرح می‌دهد و به‌گونه‌ای رازگشایی می‌کند.

اطاعت محض از پیر و رازگشایی‌های جزمی او در هر دو روایت نوعی اطاعت مریدانه از انسان کامل یا پیر در گفتمان عرفانی را به ذهن متبادر می‌سازد. در هر دو روایت سالک بی‌هیچ اختیار یا سودای اعراض و اعتراض به تمام دستورات پیر سر می‌نهد.

در روایت *سیرالعباد* با فرارفتن رهرو، وی به مرحله‌ای می‌رسد، که از «بود» خود نیز رها می‌شود و با وجود راهنما یکی می‌شود، رازآموزی به آخر می‌رسد و سالک «مرد»[۱۷]می‌شود.

پیر در منزل آخر سلوک *مصیبت‌نامه*، هویت خود را آشکار می‌کند و سالک درمی‌یابد او در واقع «جان» است و تمام گذار سالک از وادی‌های سفر دیدار با «جان» است و در واقع جام جهان‌نمایی که سالک در پی آن بوده در خویشتن خویشش پنهان بوده است. پاسخ واقعی تمام پرسش‌های او نیز مرهون غرقه شدن در دریای بی‌پایان جان است.

گویی راهنمای هر دو روایت «جان» تکامل‌یافته و رازآموختهٔ سالکان است که هر دو به هدایت الهی مؤیدند و سالکان در گذار رازآموزانهٔ خود در واقع با گوهر وجودی مخفی در خودشان آشنا می‌شوند.

«قهرمان» در مواجهه با وادی‌های رازآموز و ادا کردن حق هر وادی به دلالت راهنما سفر را ادامه می‌دهد:

سفر به عنوان یکی از راه‌های رازآموزی و جستن امکانات بهتر زندگانی، از گذشته تاکنون مورد توجه بوده است. درگذشته به دلیل اندک بودن توان بشر در سفر زمینی و خطرهایی که در پی داشت، سفر واقعی کم‌تر اتفاق می‌افتاد، اما سفر بربال خیال آسان بود؛ پس نخستین سفرنامه‌ها، گشت‌نامه‌های خیالی به دنیای ارواح بوده است. این نوع سفرها در جهان اساطیر نیز نظایری دارد. در زبان اسطوره «عروج به آسمان، نشان‌گر یکی از کهن‌ترین ابزارهای ارتباط شخص با خدایان است. ازاینرو یکی از وسایل شرکت کامل در امر مقدس برای برتر ساختن وضعیت انسان است. عروج و پرواز به تمام معنی الوهیت بخشیدن به انسان است.» (آیین‌ها و نمادهای آشنا سازی، ص۱۵۵) سفر به عالم ارواح با اهداف مختلف و به اشکال متفاوت انجام گرفته است.

پس از پدید آمدن دین‌های بزرگ و به تبع آن روایت‌های دینیِ سفرهای روحانی، مسیری که سالکان تمثیل رؤیا پای در آن می‌نهند، راهی تعریف شده در دفتر ادیان است. «راه راست» یا آنچه در ادبیات دین اسلام «صراط مستقیم» خوانده می‌شود یگانه راهی است که سالکان در طلب آن‌اند. این راه تنها راهی است که رو به سوی رستگاری دارد و هرگونه انحراف از آن خسرانی غیرقابل جبران در پی دارد. این راه سخت گذر و تنگ، ولی خوش‌عاقبت که گاه به شکل پل نمودار می‌شود، محمل داستان سفرگونهٔ تمثیل رؤیاست. این راه متناسب با توان افراد کیفیت متفاوتی دارد و امکان لغزش و انحراف برای هر سالکی وجود دارد.

در *سیر العباد الی المعاد* سفر در شب آغاز می‌شود و هنگام بامداد سالک به فضای برین می‌رسد و دروازهٔ ابدیت را می‌بیند.[۱۸] جهت حرکت، ماهیتی کاملاً نمادین دارد. در داستان به روشنی به حرکتی روحانی و به سوی اصل[۱۹] اشاره شده است. سفر به جهان فرودین با آیهٔ «اهبطوا منها» آغاز می‌شود و جهت حرکت سالک رو به بالا و برای بازگشت به جایگاه نخستین است.[۲۰] این حرکت از مراتب خلقت نفس و جسم انسان با تأثر از *قرآن* و فلسفه آغاز می‌شود و تا برتر از فرشته شدن ادامه می‌یابد. ترک انانیّت و صفات بشری و به فنا رسیدن با زبانی عرفانی بیان می‌شود. *سیر العباد الی المعاد* داستانی است در وصف «شدن» و داستان در راه اتفاق می‌افتد و سالک تا وصول به حقیقت، ازایستایی بازداشته می‌شود. (ر.ک: مثنوی‌های حکیم سنایی (سیر العباد الی المعاد)، ص۲٤۲-۲٤٤)

در *سیر العباد الی المعاد*، دوزخی که جایگاه بدکاران باشد، وجود ندارد. سختی‌ها و موجودات دوزخی که سالک با آن‌ها روبرو می‌شود، صفت‌های ناپسند و کاستی‌های روحی خود سالک است[۲۱]؛ پس وی از آن‌ها نمی‌گذرد، بلکه به دستور پیر با آن‌ها روبرو می‌شود؛ پا برسرشان می‌نهد یا از آنان می‌خورد تا کم شوند و از بین بروند. وی با غلبه بر آنان در اصل به تکامل می‌رسد. تصویر عذاب‌های *سیر العباد الی المعاد* آتشین‌اند و به دوزخ عربی ـ اسلامی شباهت دارد.

وادی‌های سفر رازآموزانهٔ *مصیبت‌نامه*، گذار بر عالم ملکوتیان و دیدار با فرشتگان و پیامبران است که با مشرب اسلامی و عرفانی شاعر سازگاری تام دارد و جز در دیدار با شیطان، سالک با ضدقهرمانی برخورد نمی‌کند. بسآمد بالای حضور قرآن و مفاهیم اسلامی، این روایت را به همتای دیگرش *سیرالعباد* همانند می‌سازد. سرآغاز راه سلوک *مصیبت‌نامه* دیدار با جبرئیل (ع) است. سالک پس از ستایش ملک مقرب، دردش را به او عرضه می‌کند، اما سروش امین نیز خود را غرق در رنج و درد می‌داند و به او می‌گوید: «تو سر خود گیر کاینجا راه نیست.» سالک نومید نزد پیر می‌آید و

داستان دیدارش را روایت می‌کند. پیر به او می‌گوید تو نزد فرشته‌ای بزرگ رفته‌ای اما او پس از سال‌ها درد و رنج و طاعت تنها توانسته «گنج یادکرد کردگار» را به دست آورد و حل مسألهٔ تو به دست او ممکن نیست.

سالک در گام دوم نزد اسرافیل (ع) می‌رود، اما او را نیز غرق در بیم می‌یابد. باز برای حل مسأله نزد پیر می‌رود و پیر کاردان او را با مقام خوف فرشته آشنا می‌کند. سالک گام به گام به دیدار دیگر فرشتگان می‌رود، میکائیل را گرفتار اندوه می‌بیند و این فرشته نیز سالک را به جستجو در درون خویش دعوت می‌کند.

راه سلوک با دیدار عزرائیل (ع) ادامه می‌یابد. فرشته که دائم در مواجهه با مرگ است، در هر جانی که می‌ستاند، در واقع خویش را می‌ریزد. سالک از او نیز جز اندوه در نمی‌یابد.

سفر با رفتن نزد حملهٔ عرش، عرش، کرسی، لوح و قلم ادامه می‌یابد، اما باز همان تجربه تکرار می‌شود. آنان که همگی شخصیت‌بخشی شده‌اند به کلام می‌آیند و خود را از دادن پاسخ عاجز می‌دانند. پس پیر دربارهٔ هریک از آنان رازگشایی می‌کند؛ در ضمن آن صفات نیک و تأثیر آن بر نفس و عاقبت انسان را شرح می‌دهد و خط سیر روایت را با حکایت‌هایی کوتاه تثبیت می‌کند.

سفر سالک در *سیر العباد الی المعاد*، به گفتهٔ خود شاعر سفری است به سوی فطرت[۲۲] یا آن‌چه روان‌شناسان امروزی «خود» می‌خوانند. سالکِ *سیر العباد الی المعاد* با گذر از مراتب بشری به صبح و دروازهٔ جهان جاودانه می‌رسد؛ به افلاک، که هریک مرتبه‌ای از هستی انسان‌اند، پای می‌نهد. در هر آسمان با ساکنان آن دیار، دیدار می‌کند و با فکری مترقی، کام‌جویان از بهشت را تحقیر می‌کند؛[۲۳] تا به «خرابات قاب قوسین» می‌رسد. با فراتر رفتن شاعر، کلمه‌ها متناقض‌گونه‌تر می‌شوند. بسآمد اصطلاح‌های عرفانی[۲۴]، که دایرهٔ گسترده‌ای از آگاهی‌های تجربی و قابل تأویل را در برمی‌گیرند، بالا می‌رود. اشاره به اسطوره‌ها[۲۵] در بیت، زبان را به فرا زمان

می‌برد و استفاده از آیه‌های *قرآن* افزایش می‌یابد. استفاده از این مؤلفه‌های نمادین که هریک به گونه‌ای متن را چند وجهی و نمادین می‌کنند؛ تصویرها را به حیطهٔ چند معنایی نماد ارتقا می‌دهند. سالک در اوج سفرش به صفی می‌رسد، که ساکنان آن از «صورت و مواد و کثرت و تضاد رسته‌اند.»

سالک عطار نیز همانند سنایی با نگاهی مترقی و تأویل‌جویانه به دیدار «بهشت» می‌رود و نعمت‌های مادی بهشت را شایستهٔ خرسند کردن طفلان شیرجو و مستان خمارزده می‌داند. بهشت عطار، خود گرفتار درد است و می‌گوید:

من چو در دردم مرا درمان چه سود روح چون می‌سوزدم، ریحان چه سود؟

(عطار، همان: ۲۲۷)

بهشت تنها سلسه‌ای برای صید دل‌هاست و عاشقان صادق را با آن کاری نیست.

مسافر دیار بازپسین در گذارش به دوزخ می‌رسد. دوزخ که چون بسیاری دیگر از شخصیت‌ها در تمثیل رؤیا انسان پنداشته شده است[۲۶] به سخن می‌آید و با زبانی برآمده از نگاه عارفانهٔ شاعر، سوز و سازش را حاصل «خوف» می‌داند. دوزخ که خود از سوختگان است، سالک را هم بالای سوز آتش دوزخ نمی‌داند و دگربار سالک نومیدوار نزد پیرش بازمی‌گردد و از او راز می‌جوید:

پیر گفتش هست دوزخ بی‌شکی اصلِ دنیا، گرچه باشد اندکی

(عطار، همان، ۲۳۵)

گذار سالک بر آسمان، آفتاب، ماه، آتش، باد، آب، خاک، کوه، دریا، جماد، نبات، وحوش، طیور و حیوان ادامه می‌یابد و همگی این مخلوقات را غرق اندوه و حیرت می‌یابد تا به ابلیس می‌رسد.

سالک از «مردود رحمن رحیم»، رهی دزدیده به سوی گنج معرفت می‌جوید. ابلیس که از زبان شاعر، مصیبت‌دیده‌ترین مخلوق هستی است از سخن سالک در

خون می‌افتد؛ آتش از سینه‌اش سرمی‌زند و خود را در حسرت ابدی و مایهٔ عبرت جهانیان می‌خواند.

عطار که به‌نوعی تحت تأثیر تفکرات دفاع از ابلیس است از زبان پیر به سخن می‌آید و ابلیس را خالی از دویی و غیور می‌شناساندکه هرچند شایستهٔ درگاه دوست نیست، اما عاشقی صادق است؛ پس دور ایستاده تا بیرونیان را براند.

راه با دیدار جن و آدم ادامه می‌یابد و سالک آنان را نیز غرق حیرت و حسرت می‌یابد. وی که گویا همچون خوانندهٔ روایت *مصیبت‌نامه* از طولانی شدن سفر ملول گشته، جگرخون به نزد فکرت آدم می‌رود. فکرت او را به راه جستن از حضرت مصطفی (ع) تحریض می‌کند که شاید به یاری او پاسخ یابد. سالک وقتی نزد نوح نبی، ابراهیم خلیل، موسی، داوود و عیسی (علیهم السلام) می‌رود، نیز به سوی پیغامبر (ص) دلالت می‌شود.

سالک فکرت با حالی «دگرگون» به پیشگاه «صدر و بدر عالم،مصطفی (ص)» می‌رسد. او را ستایش می‌کند و از او درمان می‌جوید. پیامبر او را به فقر و فنا می‌خواند و مانند پیری راه‌شناس راه سلوک واقعی را گذر از پنج وادی درون یعنی حواس پنج‌گانهٔ باطنی (حس، خیال، عقل، دل و جان) می‌شمارد. سالک که اکنون راه را یافته، سیر آفاق را رها می‌کند و در سیر انفسی‌اش نزد «حس»، «خیال»، «عقل» و «دل» می‌رود، اما همگی آنان را از حل مسأله عاجز می‌یابد.

سالک چهل منزل، در آخرین مرحلهٔ سفرش نزد «روح» می‌رود. روح به اومی‌گوید حالا که به این منزل انجامین رسیده‌ای، «مرد باش»؛ زیرا که دریای جان، بس کرانه ناپدید است و این راه را نهایت نیست.

«قهرمان» رازآموخته می‌شود؛ به جهان بیداری بازمی‌گردد و داستان سفرش را بازگو می‌کند:

چنان‌که پیش‌تر آمد، سفرهای روحانی به جهان پس از مرگ به معنای مرگ انجامین نیست و راویان همگی هنوز در تخته‌بند تن‌اند. این بندیان در بیشتر روایت‌ها پس از گذار از وادی‌ها به زمین برگردانده می‌شوند و از سوی نیروهای خیر فرازمینی ملزم می‌شوند که شرح سفرآسمانی خود را روایت کنند. بازگشت این مسافران معمولاً با اندوه و غلق به‌واسطهٔ جدایی از عالم نور همراه است و عارفان که مایلند در جهان نور باقی بمانند مجبور به بازگشت می‌شوند. در سفرهای آفریده شده بر اساس تفکرات دینی سفر، هدفی چون تثبیت عقاید دینی را نیز دنبال می‌کنند. مسافران با یاری گرفتن از تمثیل در تلاش‌اند به اندیشه‌های دینی خودشان، جلوه‌ای باورپذیر و یقینی دهند تا خوانندگان را با خود همدل کنند.

سالک روایت سنایی، در آخرین لحظه‌های شهودش گروهی نورانی رامی‌بیند که «یکی» در میانهٔ آن رو به صعود دارد. سالک «بی‌دل» می‌خواهد به آن گروه بپیوندد و با رسیدن به «فردیت» و «تمامیت» (انسان و سمبول‌هایش، ص۲۳۷) به «هیأت پُرشکوهِ انسان» درآید، ولی «عاشقی زان صف سقیم صحیح» او را که هنوز تخته بند تن است، بازمی‌دارد و به بازگشت وامی‌دارد. عاشق از او می‌خواهد با پیروی از «روندهٔ میان نور» به «فطرت» خویش دست یابد. سالک می‌پرسد، آن نور کیست؟ پاسخ می‌شنود: «بوالمفاخرمحمدمنصور.»

خواننده پس از پروازی شورانگیز در آسمانِ ناخودآگاه و جاودانگی،ناگهان در دامن «حسن تخلصی در مدح ابوالمـــفاخر سیـف الـدین محـمد بن منـصور قاضـی سرخــس»! رها می‌شود... .

اما سالک *مصیبت‌نامه* در آخرین وادی سفرش، خود را در دریای جان غرقه می‌کند. در این مرحله پیر، ناگهان محو می‌شود و سالک در می‌یابد پیر او درواقع

«جان» بوده است. از او می‌پرسد: او که می‌دانسته راه سلوک از جان است چرا وی را در سراسر جهان گردانیده است؟ جان پاسخ می‌دهد: تا قدر گنجی را که یافتی بدانی!

پایان‌بندی متفاوت این دو داستان یعنی به مدح انجامیدن *سیرالعباد*،در مقابل پایان شورانگیز و عارفانهٔ *مصیبت‌نامه*،نشان از بلوغ مشرب عطار به نسبت سنایی دارد.

نتیجه‌گیری

با بررسی *سیرالعباد* سنایی و *مصیبت‌نامهٔ عطار* از سفرهای روحانی که در فضای اندیشگانی اسلامی ـ عرفانی خلق شده‌اند، می‌توان دریافت:

۱. میان این نوع روایت‌ها، مشابهت و خویشاوندی وجود دارد و این روایت‌ها همگی از الگوی ساختاری واحدی تبعیت می‌کنند. در این ساختار روایی، خویش‌کاری‌هایی به شکل قرارداد تکرار می‌شوند:

- قهرمان وارد داستان می‌شود. ورود او از راه رؤیا یا حالتی رؤیاگون در بیداری است. آغاز راه معمولاً با آشفتگی و احساس گم‌گشتگی همراه است؛
- راهنمایانی قهرمان را تا رسیدن به هدف یاری می‌کنند؛
- قهرمان از وادی‌هایی گوناگون می‌گذرد و در گذر از این مراحل رازآموخته می‌شود؛
- قهرمان به هدف نزدیک می‌شود، ولی از آنجا هنوز به مرگ انجامین نرسیده و پای‌بستهٔ جسم است یا مجبوربه بازگشت می‌شود و یا این تشرف را ابتدای راه سلوکی بی‌پایان می‌یابد؛

۲. هر دوی این روایت‌ها، از منبع عظیم قرآن؛ روایت معراج پیامبر (ص) و میراث تفکر عارفانه بهره جسته‌اند که این مشابهت سرچشمه‌ها، در شباهت این داستان‌ها به‌یکدیگر بی‌تأثیر نیست.

۳. چهرهٔ پیر در هر دو روایت شباهتی قابل توجه دارد و هر دو موجوداتی برین و فرستادهٔ خداوند هستند و در انجام سفر، سالکان در می‌یابند که پیر مؤید در واقع

بخشی از وجود و «جان» آنان است که سالکان باید با گذار از وادی‌های سفر با او آشنا شوند.

٤. دیدگاه هر دو شاعر در مواجهه با بهشت بسیار مترقی است. آنان مخاطب را از ماندن در تفکر کودکانهٔ بهره‌جویی از نعمت‌های جسمانی فراتر می‌برند و حتی کام‌جویان بهشت را تحقیر کرده، کودک و خمارزده می‌شمارند.

۵. استفاده از رمز و زبان نمادین، این روایت‌ها را به سطح ادبیات سمبلیک و تأویل‌پذیر نزدیک کرده است و می‌توان به کمک دیگر آثار سنایی، عطار، سهروردی و ابن‌عربی این رمزها را گشود و به مدلول نمادها پی برد.

٦. هدف هر دو سالک در روایت‌های سنایی و عطار رسیدن به بلوغ «مرد شدن» و بازگشت به سوی «فطرت» یا «جان» است.

۷. سیر سالک عطار یک ویژگی منحصربه فرد دارد. این سفر برخلاف دیگر سفرهای آسمانی از بالا به پایین و از عرش تا فرش است. شاید دلیل این باژگونگی نوع نگاه عطار به خودیابی باشد؛ از آنجا که در انتهای داستان دیدیم سالک آنچه را می‌جوید، در خود و نه در سیر آفاق و انفس می‌یابد؛ چنان‌که در مثنوی دیگر عطار، *منطق‌الطیر*، نیز «سیمرغ» در واقع سی‌مرغ از مرغان سالک است و آنچه به نتیجه می‌انجامد، جست و جو در خود است که «من عرف نفسه فقد عرف ربه».

۸ راهنمای روایت عطار، سالک را به تکاپو و جست‌وجو برمی‌انگیزد. دلیل سفر،قدردانی سالک و به رنج یافتن راه درست سلوک عنوان می‌شود، اما سالک در طی سفر با مفاهیم عارفانه‌ای آشنا می‌شود که شایستگی و بلوغ کافی برای غرقه شدن در دریای جان را برای او ایجاد کرده است.

■

پی‌نوشت‌ها

۱- خلاصهٔ داستان: روایت سنایی خطاب به باد آغاز می‌شود. سالک به باد می‌گوید: به امر «کن» از عدم به وجود می‌آید و به فرمان «اهبطوا» به زمین فرستاده می‌شود. زمین او را می‌پرورد؛ تا اندک اندک مراتب هستی مادی را طی می‌کند و از رتبهٔ نباتی فراتر می‌رود و به جسمی انسانی درمی‌آید. زمین او را به بند هفت اخلاق ناپسند، شش جهت اصلی، چهار طبع و پنج حس می‌کشد و پس از تکمیل خلقت به دنیا می‌آید. آن‌گاه روح حیوانی را که میانهٔ نفس نامیه و نفس ناطقه است، درمی‌یابد. از توانایی‌ها و کاستی‌های آن آگاه و از کاستی‌های آن ملول می‌شود. گاهی نفس ناطقه به او نظر می‌کند و با نظر او، اندرون راوی روشن می‌گردد. او در کشاکش طبع‌هایی که او را به زمین و عالم سفلی فرامی‌خوانند و فطرت که او را به حقیقت می‌خواند، درمی‌ماند تا در عالم خواب و تاریکی، پیری لطیف و زیبا بر او آشکار می‌شود. سالک از او می‌پرسد: کیست؟ پیر، که خردمندی سرشار از نیکویی است، خودش را فرزند «عقل کل» معرفی می‌کند و می‌گوید از جانب پدر مأمور است؛ تا راه‌جویان را راهنماییکند. پیر از راوی می‌خواهد تدبیر سفر کند و با او به عالم «جان» بیاید و به او قول همراهی و راهنمایی می‌دهد و راوی می‌پذیرد و همراه او عازم سفر می‌شود.

راهنما و رهرو، در اولین قدم به «عنصر خاک» می‌رسند و راوی آنجا را سخت ناخوش می‌یابند. در آن فلک، حرص وحریصان، بخل و بخیلان، حقد، کینه و طمع و طامعان را به چهرهٔ جانوران موذی و دیوهای زشت می‌بینند و به یاری پیر از کنار آنان به سلامت می‌گذرند. در ادامهٔ راه به «فلک آب» می‌رسند. راهنما به سالک قوت قلب می‌دهد و وی را از آب می‌گذراند. پیر، در مورد صفت و نتایج رطوبتِ جهان آب سخن می‌گوید و آن را عالم کاهلان معرفی می‌کند. آن‌گاه دربارهٔ ماه که پادشاه فلک آب است و نتایج آن آگاهی می‌دهد.

سپس به «عنصر باد» می‌رسند. در فلک باد، جادوگران اژدها سر و ماهی دُم را می‌بینند، با نهنگ شهوت مواجه می‌شوند. سالک با راهنمایی پیر، پای بر سر نهنگ می‌نهد و عبور می‌کند. پیر دربارهٔ مشتری که مالک دیار باد است، سخن می‌گوید. سالکان به دره‌ای آتشین می‌رسند؛ در آن جا جادوان، کژدم، مار و کوهی از آتش می‌بینند. پیر می‌گوید باید آن‌ها را بخورد تا کم شوند. سالک آن‌ها را می‌خورد. از آن‌جا می‌گذرند. آن‌گاه صد هزار چاه می‌بیند که در آن‌ها عده‌ای غرق در لاف‌زنی بودند. از پیر دربارهٔ پادشاه آن فلک می‌پرسد؛ پیر می‌گوید، نیمی از آن در دست «خورشید» و نیم دیگر از آنِ «مریخ» است.

سالکان از آن عالم نیز می‌گذرند. شب سپری می‌شود و با دمیدن خورشید، سالک به «فلک قمر» می‌رسد؛ پیر به او شادباش می‌گوید که توانسته به سلامت از عالم اختلاف بگذرد و با هم از دروازهٔ زمانه می‌گذرند و پای به عالم افلاک می‌نهند. با ورود به فلک قمر، زیبارویانی نابینا را می‌بینند؛ سپس به «فلک عطارد» می‌رسند و مقلدان را می‌بینند که دیده‌های باطنشان کور است و ظاهرشان شبیه یکدیگر.

در ادامهٔ راه به «فلک زهره» می‌رسند و مردمانی را می‌بینند که چهار عنصر را معبود خود قرار داده‌اند و در گیر جنگ و رنگ‌اند. از آن‌جا به «فلک آفتاب» می‌رسند و منجمان را می‌بینند که جانشان تیره از غفلت است و رویشان نگارین؛ سپس به «فلک مریخ» می‌رسند، که جایگاه «گمانیان بی‌یقین» است و آنان را غرق کلام فرعون‌وار می‌یابند. سالک و راهنما به «مشتری» می‌رسند و سالک، ریاکاران را می‌بیند که در ظاهر روشن‌اند و در باطن، تیره. از آن‌جا به فلک زحل می‌رسند؛ خودپرستان را می‌بینند که بسیار نیکو روی‌اند و عاشق ظاهر و باطن خود. منزل بعد «فلک البروج» است. سالک مردمی خوش‌دیدار را می‌بیند. پیر می‌گوید، اینان اگرچه ظاهری زیبا دارند ولی مقلدان عالم برین‌اند و توان برتر رفتن را ندارند. پیر از سالک می‌خواهد فراتر بروند. بالاتر می‌روند تا به «فلک الافلاک» می‌رسند. در آن‌جا «نفس کل» را می‌بینند و با روحانیان ساکن آن دیدار می‌کنند. سالک می‌خواهد از آنان کسب فیض کند، ولی دگر بار پیر بر او بانگ می‌زند و او را به بالاتر رفتن فرامی‌خواند.

با فراتر رفتن از آن مرحلهبه «عقل کل» که اصل همه «بود» هاست، می‌رسند واو را در اوج شکوه می‌بینند. آن دو، ارواح رسیدگان را می‌بینند که در مجلس مشاهده‌اند و پیر او را فراتر می‌برد. در این مرحله سالک از آن اصل و مایه جدامی‌شود و با گذر از کودکی، «مرد» می شود. سالک به مرحلهٔ فنا می‌رسد وراهنما و رهرو یکی می‌شوند.

سالک سال‌های زیادی به راه ادامه می‌دهدتا به پرده‌ای می‌رسد که ساکنان آن «ربِ زِدنی تَحُیراً» گویان‌اند. آن‌گاه به عالـمی که در غلبهٔ نور هستی پروردگار است، می‌رسد وارواحی را می‌بیند که همه محض حق شده‌اند. پیش آن گروه، نور گشاده‌ای می‌بیند و سعی می‌کندبه آن نور بپوندد، که یکی از عاشقان او را باز می‌دارد و می‌گوید، چون سالک هنوز در بند جسم است، نمی‌تواند به آن نور بپیوندد و باید به عالم صورت باز گردد تا زمانی که از بند طبیعی برهد. آن عاشق واصل می‌گوید، رسیدن به این جایگاه تنها به یاری و پیروی آن نور، ممکن است. سالک باید از آن نور

تبعیت کند تا به جهان واقعیت برسد و آن نور، نور «ابوالمفاخر محمد منصور» است. آن‌گاه داستان را با ستایش از وی به انجام می‌رساند.

۲- منظومه، طبق سنت شاعری، نخست با حمد خداوند، نعت حضرت محمد - که درود خداوند بر او و برخاندانش باد - شرح سفر آسمانی او، ستایش صحابی وحسنین (ع)، در فضیحت تعصب و صفت شعر آغاز می‌شود.

در ابتدا قهرمان، «سالک فکرت»، به نوعی آگاهی از وضعیت دردآلود و نامطلوب معرفتی‌اش «به جان درمانده» می‌شود و برای جستن درمان، پای در راه سلوک می‌نهد. پس از تلاشی بسیار «پیری» یافته و در پناه مستی و دیوانگی به نوعی بی‌خویشی دست می‌یابد و به دامن «پندار» و «سودا» می‌آویزد. از زمین تا عرش و کرسی گذار می‌کند و حیرتش را نه‌تنها به پیامبران الهی (ع) بلکه به دیگر موجودات روحانی، کیهانی و طبیعی نیز عرضه می‌کند. نزد فرشتگان مقرب، عرش، کرسی، حاملان عرش، لوح و قلم، بهشت و دوزخ، آسمان، آفتاب، عناصر چهارگانه، موالید سه گانه، شیطان، حواس و خیال و ... می‌شتابد اما شخصیت‌هایی که در وادی‌های گوناگون سلوک به سخن می‌آیند از حل مسائل سالک اظهار عجز می‌کنند.

در هر مرحله سالک پس از نومیدی نزد پیرش باز می‌گردد و از او راز می‌جوید. در پایان داستان، سالک به منزل آخر که منزل «جان» است می‌رسد و جان که می‌تواند هویت واقعی پیر باشد، به او می‌گوید بیهوده تمام جهان را گشته‌ای. آنچه می‌جویی در خود توست. پس سالک به نوعی بلوغ و خودآگاهی می‌رسد و با خویشتن خویش دیدار می‌کند.

شاعر علاوه‌بر بدنهٔ اصلی روایت جابه‌جا خرده حکایت‌هایی آورده است که به نوعی تأییدی بر آموزه‌هایی است که سالک در وادی‌های رازآموزانهٔ سفر به آن دست یازیده است.

۳- اما این نگاه ساختارگرایانه تنها مختص به غرب و از اکتشافات قرن بیستم نیست. در نظریه‌پرازی‌های عبدالقاهرجرجانی (٤٧١ق/١٠٨١م) می‌توان به ریشه‌هایی عمیق و دقیق از ساختارشناسی دست یافت. (ر.ک: کمال ابودیب، «نظریهٔ جرجانی در باب ساخت (نظم)»، *زیباشناخت*، ش٤، ١٣٨٠، ص ٢١٥ـ٢٥٤).

٤- برای آگاهی از سازگاری نظریه‌های ساختاری با فرم‌های روایی (ر.ک: اسکولز، *همان*، ص٩١).

٥- برای آگاهی بیشتر (ر.ک: تزوتان تودوروف، (١٣٨٨) *بوطیقای نثر*: ١٦١؛ رابرت اسکولز،(١٣٧٩) درآمدی *بر ساختارگرایی در ادبیات*: ص١٥٩).

٦- برای آشنایی با نمونه هایی دیگر از تمثیل رؤیا (ر.ک: فاطمه فرهودی‌پور،(۱۳۸۷) «بررسی تطبیقی تمثیل رؤیا در ایران و دیگر ملل»، *مجموعه مقالات ششمین مجمع بین‌المللی استادان زبان و ادبیات فارسی*، تهران: میراثبان)، ص٦٥٩ـ٦٩٠.

۷- برای آگاهی بیش‌تر (ر.ک: محمود فتوحی،(۱۳۸۸) «*سیرالعباد* سنایی در گسترهٔ ادبیات تطبیقی»، *مجموعه مقالات همایش بین‌المللی سنایی*، تهران، خانهٔ کتاب: ٤٩٨ـ٥٠٩

۸- برای آگاهی بیشتر (ر.ک: فاطمه فرهودی‌پور، (۱۳۸۸)، «تمثیل رؤیا و مناسبات بینامتنی»، *ثنای سنایی، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی سنایی*:٥١٠ـ٥٣٥

۹- برای آگاهی بیش‌تر (ر.ک: مارک اسموژنسکی، *(۱۳۷٦)، ساختار رمزی سیرالعباد حکیم سنایی غزنوی*، پایان نامهٔ دکتری، دانشگاه تهران). ص ۳٤۲ و میرچا الیاده،(۱۳٦۸)، *آیین‌ها و نمادهای آشنا سازی*. ترجمهٔ نصرا... زنگویی: ,۱۷٦

۱۰- تا بدانی که هرچه رام نیند/همه جز چون تو باد نام نیند. (سنایی غزنوی (*۱۳٤۸) مثنوی‌های حکیم سنایی (سیر العباد الی المعاد). تصحیح محمد تقی مدرس رضوی:* ۲۱٤.

۱۱- روزی آخر به راه باریکی/ دیدم اندر میان تاریکی ـپیرمردی لطیف و نورانی/همچو در کافری مسلمانی. (همان: ص۲۱۹)

۱۲- در زفان قال کذب است آن ولیک/ در زفان حال بر صدق است و نیک ـ گر زفان حال نشناسی تمام/ تو زفان فکرتش خوان، والسلام ـ او چو این از حال گوید نه ز قال/ باورش دار و مگو این را محال ـ چون روا باشد، همه، دیدن به خواب/ گرکسی در کشف بیند سر متاب (عطار، ۱۳۸٦: ۱٥۸)

۱۳- ر.ک: سیما داد (۱۳۷۸)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*: ۱٥۷.

۱٤- برای آشنایی با انواع خویش‌کاری راهنما در تمثیل رؤیا (ر.ک: فاطمه فرهودی‌پور،(۱۳۸۹)«کارکرد راهنما در تمثیل رؤیا»، *کتاب الکترونیکی مجموعه مقالات پنجمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*،(سبزوار: دانشگاه تربیت معلم سبزوار، ۱۰و۱۱ آبان: ٥١٠ـ٥٣٥

۱٥- گفت من برترم زگوهر و جای/پدرم هست کاردار خدای. سنایی غزنوی (۱۳٤۸). *مثنوی‌های حکیم سنایی (سیر العباد الی المعاد)*. تصحیح محمد تقی مدرس رضوی: ۲۲۰.

۱٦- یار باشم چو رای داری تو / دست گیرم چو پای داری تو ـ شاخ من گیر تا بری گردی/ پای من باش تا سری گردی ـ من ندارم چو مار پای از دم/ تو نداری دو چشم چون کژدم ... ـ رغم مشتی بهیمه و دد را/ وارهان هم مرا و هم خود را (همان، ۲۲۲)

۱۷- آن مکان بر دلم چو دشمن شد/ در زمان من نمانده او، من شد ـ چون از آن اصل و مایه فرد شدم/ طفل بودم هنوز و مرد شدم (همان، ٢٤٦)

۱۸- لیکن ارچه شب است و تاریک است/ دل قوی دار صبح نزدیک است... ـ پس نهادیم هر دو چون گردون/ پی ز دروازهٔ زمانه برون (سنایی، همان: ٢٣٦)

۱۹- (كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللهِ وَ كُنْتُمْ أَمْواتاً فَأَحْيَاكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُم ثُمَّ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ) *قرآن*. ۲۸/ ۲

۲۰- همان. ۱۲۳/ ۲۰: (قَالَ اهْبِطَا مِنْهَا جَمِيعًا) و همان. ٣٦/ ٢: (قُلْنَا اهْبِطُواْ...)؛ سوی پستی رسیدم از بالا/حلقه در گوش ز «اهبطوا منها» (سنایی غزنوی، همان: ۲۱۵) ـ از نباتی ملک توانی شد/وز زمینی فلک توانی شد همان، ۲۲۲,

۲۱- موجودات دوزخی هر یک تجسم و تجسد یافتهٔ اعمال انسان‌اند←سنایی غزنوی. *حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه*. تصحیح تقی مدرس رضوی. (١٣٧٤ چاپ‌خانهٔ سپهر). ص ۱۲۰- ۱۲۵ و ۲۲۳,

۲۲- او رهاند ترا زفکرت خویش/او رساند ترا به فطرت خویش (سنایی، ١٣٤٨: ٢٤٦)

۲۳- همه قانع به لقمه و شهوت/ دور از افساد و دور از آفت (همان: ۲۳۷)؛ هر زمان آتشی همی افروز/قبله و قبله جوی را می‌سوز (همان: ٢٤١)

٢٤- گاه در سکرند و گاه در صحواند/گه در اثبات و گاه در محو اند ـ همه هم باده‌اند و هم مستند/همه هم نیستند و هم هستند... (همان: ٢٤٥)

۲۵- بنده لیک چو سایهٔ عنقا/ زنده، لیکن چو صخرهٔ صما (همان: ٢٤٨)

٢٦- سنت جان‌بخشی و انسان‌انگاشتن اشیاء، صفات و مکان‌ها در بسیاری از داستان‌های تمثیل رؤیا وجود دارد؛ به عنوان نمونه (ر.ک: ل.سونیه. ادبیات فرانسه در قرون وسطی. ترجمهٔ عبدالحسین زرین کوب. (امیرکبیر، تهران: ۱۳۵۷). ص ٤٧ و٨٧

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

- *قرآن کریم*

- *آیین‌ها و نمادهای آشنا سازی (رازهای زادن و دوباره زادن)*؛ میرچا الیاده، ترجمهٔ نصرا... زنگویی، آگه، تهران ١٣٦٨.

- *از اشارت‌های دریا*؛ بوطیقای روایت در مثنوی، حمیدرضا توکلی، مروارید، تهران، ۱۳۸۹

– *ادبیات فرانسه در قرون وسطی*؛ ل ـ سونیه، ترجمهٔ عبدالحسین زرین کوب، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۷

– *اسطوره و تفکر مدرن*؛ کلودلوی استراوس، ترجمه فاضل لاریجانی و علی جهان پولاد، نشر پژوهش فرزان روز، تهران ۱۳۸۰.

– *انسان و سمبول‌هایش*، کارل گوستاو یونگ، با همکاری ماری لویزفون فرانتس...[و دیگران]، ترجمهٔ محمود سلطانیه، جامی، تهران ۱۳۷۷.

– «بررسی تطبیقی تمثیل رؤیا در ایران و دیگر ملل»، فاطمه فرهودی‌پور، *مجموعه مقالات ششمین مجمع بین‌المللی استادان زبان و ادبیات فارسی*، میراثبان، تهران ۱۳۸۷.

– *بلاغت تصویر*، محمود فتوحی، سخن، تهران ۱۳۸٦.

– *بوطیقای نثر، پژوهش‌هایی نو دربارهٔ حکایت*؛ تزوتان تودوروف، ترجمهٔ انوشیروان گنجی پور، نشر نی، تهران ۱۳۸۸.

– *پیش درآمدی بر نظریه ادبی*؛ تری ایگلتون، ترجمه عباس مخبر، ویراست دوم، مرکز، تهران ۱۳۸۰.

– «تمثیل رؤیا به مثابهٔ یک نوع ادبی»؛ فاطمه فرهودی‌پور، *نقد ادبی*، دورهٔ ٤، شماره. م ۱۵، شهریور ۱۳۹۰.

– «تمثیل رؤیا و مناسبات بینامتنی»؛ فاطمه فرهودی‌پور،(ثنای سنایی ـ *مجموعه مقالات همایش بین‌المللی سنایی*)، خانهٔ کتاب، تهران ۱۳۸۸.

– «تمثیل رؤیای تشرف»؛ محمود فتوحی، (شوریده‌ای در غزنه ـ *مجموعه مقالات همایش حکیم سنایی*)، سخن، تهران ۱۳۸۵.

– *حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه*؛ ابوالمجد مجدود بن آدم سنایی غزنوی، تصحیح تقی مدرس رضوی. چاپ‌خانهٔ سپهر، تهران ۱۳۷٤.

– *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*؛ ایرنا ریمامکاریک، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، آگه، تهران ۱۳۸۳.

– *درآمدی بر داستان نویسی*؛ با اشاره‌ای موجز به آسیب شناسی داستان کوتاه ایرانی، فتح الله بی نیاز، افراز، تهران ۱۳۸۸.

- *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*؛ رابرت اسکولز، ترجمه فرزانه طاهری، آگاه، تهران ۱۳۷۹.
- *دستور زبان داستان*؛ احمد اخوت، نشر فردا، اصفهان ۱۳۷۱.
- *روایت در فرهنگ عامیانه*؛ رسانه و زندگی روزمره، آرتورآسا برگر، ترجمه محمدرضا لیراوی، سروش، تهران ۱۳۸۰.
- *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*؛ ولادیمیر پراپ، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، توس، تهران ۱۳۸٦.
- "*زبانشناسی روایت*"؛ علی افخمی و سیده فاطمه علوی، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره ۱٦۵، بهار ۱۳۸۲.
- *ساختار رمزی سیر العباد الی المعاد حکیم سنایی غزنوی (ارایه متن انتقادی و درآمدی بر شرح آن)*؛ مارک اسموژنسکی، پایان نامهٔ دکتری، دانشگاه تهران، تهران ۱۳۷٦.
- *ساختار و تاویل متن*؛ بابک احمدی، ۲ج، مرکز، تهران ۱۳۷۰.
- «*سبک‌شناسی نشانه‌ها در پنج حکایت از مصیبت‌نامهٔ عطار نیشابوری*»؛ کاووس حسن‌لی و ساناز مجرد، بوستان ادب، سال ٤، شماره۲، تابستان ۱۳۹۱.
- «*سیرالعباد* سنایی در گسترهٔ ادبیات تطبیقی»؛ محمود فتوحی، (ثنای سنایی ـ مجموعه مقالات همایش بین‌اللملی سنایی)، خانهٔ کتاب، تهران ۱۳۸۸.
- *فرهنگ اصطلاحات ادبی: واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی به شیوهٔ تطبیقی و توضیحی*؛ سیما داد، مروارید، تهران ۱۳۷۸.
- *فرهنگ سخن*؛ حسن انوری، چ۱، سخن، تهران ۱۳۸۱.
- «کارکرد راهنما در تمثیل رؤیا»، فاطمه فرهودی‌پور، کتاب الکترونیکی مجموعه مقالات پنجمین *همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، ۱۰و۱۱ آبان، سبزوار، دانشگاه تربیت معلم ۱۳۸۹.
- *مثنوی‌های حکیم سنایی (سیر العباد الی المعاد)*؛ ابوالمجد مجدود بن آدم سنایی غزنوی، تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، دانشگاه تهران، تهران ۱۳٤۸.
- *مصیبت‌نامه*؛ فریدالدین عطار، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، سخن، تهران ۱۳۸٦.
- *مفاهیم بنیانی ساختگرایی*؛ ژان پیاژه، ترجمه سیدعلی مرتضویان، ارغنون، شماره ٤، ۱۳۷۳.

-«نظریهٔ جرجانی در باب ساخت (نظم)»؛ کمال ابودیب، ترجمه فرهاد ساسانی، *زیباشناخت*، شماره ٤، ۱۳۸۰.

- نظریه‌های روایت؛ مارتین والاس، ترجمه محمد شهبا، هرمس، تهران ۱۳۸۲.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی