تحلیل و بررسی رسالهٔ «عقل سرخ» شیخ اشراق، بر اساس نظریهٔ روایت تودوروف

دکتر مجید هوشنگی
دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
فاطمه جعفری*

چکیده

در این پژوهش سعی شده است بر اساس علم روایت‌شناسی و با توجه به نظریهٔ روایت تزوتان تودوروف، انسجام روایی و ساختاری داستان "عقل سرخ" شیخ شهاب‌الدین سهروردی تحلیل و بررسی شود. پس از استخراج الگوها و نظام نحو روایی حاکم بر متن، این نتیجه به دست آمد که سهروردی با بهره‌گیری از مفهوم یکسانی راویهای چندگانه و بیان سلسله‌های چهارگانه در طرح روایت همسو با رویکرد اشراقی و بهره‌گیری از عنصر زمان در خروج از توالی خطی به ساحت روایت‌پردازیهای مدرن نزدیک شده و در همسانی شیوهٔ بیان با محتوا به ساخت روایتی با شیوه جدید دست یافته است.

کلیدواژه‌ها: روایت‌پردازی در آثار شیخ اشراق، تحلیل عقل سرخ با نظریهٔ تودورف، نظریه‌های جدید ادبی و متون کلاسیک ادبی فارسی..

تاریخ دریافت مقاله ۱۳۹۲/۹/۱۵ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/٤/۳

* دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

۱.کلیات طرح تحقیق

۱-۱ مقدمه

نقد ادبی به عنوان ابزاری در جهت تحلیل متون، ساحتهای گوناگونی دارد که به واسطهٔ آن، ظرفیتها و استعدادهای جدید و نهفتهٔ آثار کلاسیک و معاصر را شکوف، و ارزشهای ناشناختهٔ متون را بیان می‌کند. یکی از آن ساحتهای چندگانه، نقد ساختارگرایانهٔ آثار ادبی است. نقد ساختگرا شیوه‌ای است که در مطالعات ادبی، تحت تأثیر مبانی و مفاهیم بنیادی زبانشناسی ساختارگرا است و به دریافتهای جدید زبانشناس مشهور سویسی، فردینان دوسوسور[۱] بازمی‌گردد. سوسور با تفاوت قائل شدن بین مفاهیمی چون زبان (لانگ) و گفتار (پارول) به اهمیت زبان به مثابهٔ نظامی ساختارمند، اجتماعی و فرافردی می‌پردازد و مطالعات گفتاری را در اولویت دوم از زبان قرار، و تنها آن را به صورت مفهوم مکمل مورد بررسی قرار می‌دهد؛ بر این اساس، چنانچه مفاهیم زبانی (لانگ) را در سطحی بنیادی، فراگیر، اجتماعی و انتزاعی و گفتار (پارول) را در جایگاه تحقق عینی آن وارد کنیم، نتیجتاً ادبیات را نیز چونان نظامی بنیادین و فرافردی انتزاعی در خواهیم یافت که آثار ادبی، تحقق عینی این نظام است؛ لذا آثار ادبی از این زاویهٔ دید، نه به صورت جدا و مصداقی، بلکه به صورت مفهومی کلی به سازماندهی کلیت ادبیات کمک خواهد کرد. هدف ساختارگرایی از این زاویهٔ دید، مطالعهٔ دستور یا نظام بنیادی است که مفهوم ادبیات را ممکن می‌سازد؛ لذا در ساختارگرایی به مفهوم وسیع آن، روش جستجوی واقعیت، نه در اشیای جدا که در روابط میان آنهاست (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۸) و به گفتهٔ تودوروف،[۲] هدف این علم، شناخت خود آثار ادبی نیست؛ بلکه این علم در پی کشف ویژگیهای گفتمان ویژه‌ای است که به گفتمان ادبی تعبیر می‌شود؛ چون هر اثر ادبی، نمود و تجلّی آن ساختار انتزاعی و کلی است و این علم با آن ویژگی انتزاعی سر و کار دارد، نه منحصراً با خود اثر (Todorov, 1969: 37). ژان پیاژه،[۳] ساختار متن را دارای سه ویژگی کلیّت، تبدیل و خودساماندهی می‌داند (پیاژه، ۱۳۸۵: ۱۵) که به ارتباط تمامی عناصر هر متن به مثابهٔ نظامی درهم‌تنیده و به‌هم‌پیوسته اشاره می‌کند که برای دریافت مفهوم آن، باید به کل اثر مراجعه کرد و بر این اصل تأکید می‌کند که هر اثر دارای نظم وجودی است و این نظام درونی در راستای ارتباط با دیگر اجزا، نظم خود را طرحریزی می‌کند. از این دید است که تحلیلهای ساختارگرایانهٔ آثار ادبی، نقشی

مانند تحلیلهای دستوری را بر عهده دارد. با توجه به دیدگاه ساختارگرایان مبنی بر نظام‌مند بودن به عنوان ساختار درهم‌تنیدهٔ ویژه‌ای از زبان، می‌توان قوانین و ساختارها و قواعد خاصی را برای آن نظام استخراج و تبیین کرد، و به صورت فرمهایی مشابه، روشهایی را استخراج کرد که به دنبال چگونگی حصول معنا می‌رود. همان‌گونه که دستور به دنبال چگونگی حصول معناست و دربارهٔ چیستی معنای متن سخن نمی‌گوید (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ١٤) این قواعد نیز به کشف و بیان چگونگی دستیابی معنا تمرکز می‌کند.

به باور تودوروف، رویکرد ساختاری، امکان شناخت ساختارها را فراهم می‌آورد و فقط در سطح ساختارهاست که می‌توان تحول ادبی را توصیف کرد. آگاهی از ساختارها تنها راهی است که برای آگاهی از تغییرات در اختیار داریم (تودوروف، ۱۳۷۹: ١٠٦)؛ لذا تحلیل ساختاری هر اثر، علاوه بر شناخت ساختار هر داستان به میزان نوآوریها و شگردهای داستانی اثر بویژه الگوی ساختاری روایت و چهارچوب کلی و نظام درونی آن تأکید دارد؛ لذا این پژوهش با تحلیل ساختاری یکی از روایتهای فارسی شیخ اشراق با عنوان عقل سرخ بر اساس نظریهٔ دستور روایت تودوروف، سعی بر کشف همین نتایج دارد و با توجه به دریافت الگوی ویژهٔ ساختاری و درک نظام حاکم بر روایت بر جنبهٔ تکنیکی روایت و ظرفیتهای ویژهٔ آن تأکید دارد که به داستانهای مدرن نزدیک خواهد شد.

۲-۱ پیشینهٔ پژوهش

پژوهشهای بسیار زیادی در زمینهٔ تحلیل ساختاری روایت بر اساس نظریهٔ تودروف صورت پذیرفته است که ارجاع به هر کدام از آنها از حوصلهٔ بحث خارج است؛ اما دربارهٔ پژوهشها با محوریت روایتهای فارسی "سهرودی" می‌توان به رمز و داستانهای رمزی اثر تقی پورنامداریان، چشم‌اندازهای معنوی و فلسفی اسلام ایرانی اثر هانری کربن، به عنوان تحقیقی بنمایه‌ای در جهت تحلیل آثار فارسی سهروردی اشاره کرد که این امر، تاکنون به حوزهٔ روایت‌شناسی این آثار گسترش نیافته است. تنها مقاله‌ای از نگارندهٔ این سطور تحت عنوان "تحلیل رساله‌الطیر شیخ اشراق بر پایهٔ روایت‌شناسی"با همکاری قدرت‌الله طاهری، غلامحسین غلامحسین‌زاده در مجلهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی به چاپ رسیده است؛ لذا این پژوهش با این کمینهٔ متنی در نوع خود بدیع است

و در بررسی و تطبیق ابعاد روایی عقل سرخ با نظام روایت‌شناسی مدرن و بررسی استعدادهای تکنیکی مدرن داستانپردازی سهروردی، در نوع خود نوآور بوده است.

۳-۱ مسئلهٔ پژوهش

متون کلاسیک ادب فارسی به دلیل جامعیت و دارا بودن ظرفیتهای عمیق و ناشناختهٔ معرفتی و هنری، همیشه ظرفیت مناسبی برای بررسی از زوایای گوناگون دارد. می‌توان گفت هرچند غرض اصلی نویسندگان این آثار بیشتر به طرح اندیشه‌ها و معارف و حکمت معطوف است، شکل و ساختار این آثار هرگز از ویژگیهای زیباشناسی ماندگار خالی نیست؛ ویژگیهایی که جاودانگی و ماندگاری آنها را تضمین می‌کند. شیخ شهاب‌الدین سهروردی به عنوان یکی از نوابغ عرصهٔ فلسفه و حکمت که مجموعهٔ آثارش ارزشهای والای ادبی و هنری بسیاری دارد و برای بیان معارف و اندیشه‌های عرفانی (حکمت اشراق)، آثار روایی-تمثیلی ارزشمندی به زبان فارسی خلق آفریده، این ظرفیت را داراست که جدای از نگرشهای کلاسیک و خوانشهای فلسفی و معرفتی با گزینش رهیافت نقد ساختاری و با تمرکز بر علم «روایت‌شناسی» انسجام ساختاری و روایی داستانهای رمزی و تمثیلی مورد بررسی قرار گیرد و در پی آن به این سؤالات پاسخ گوید که آیا آثار داستانی شیخ اشراق بویژه رسالهٔ عقل سرخ امکان نقد روایی دارند؛ در این روایت تمثیلی شیخ اشراق، زمان و مکان روایت چگونه تجلی یافته است؛ شیخ اشراق در پرداخت روایات عارفانهٔ خویش، بیشتر به کدام یک از جنبه‌های روایت توجه کرده است و در نهایت، آیا رگه‌هایی از شکل روایت در داستان‌نویسی مدرن را می‌توان در روایت عقل سرخ مشاهده کرد.

در این پژوهش برای رسیدن به پاسخ این سؤالات در میان هفت رسالهٔ شیخ که حالتی داستانی و روایی دارد بر روایت عقل سرخ تأکید شده و به عنوان محور پژوهش مورد توجه قرار گرفته است؛ همچنین، برای رسیدن به پاسخ سؤالات طرح تحقیق از طرح روایت‌شناسی تودوروف برای تحلیل روایتهای شیخ اشراق استفاده شده است.

۲. تحلیل ساختاری روایت

۲-۱ روایت‌شناسی

روایت‌شناسی از مهمترین مواردی است که در تحلیلهای ساختاری مورد استفاده قرارگرفته

است. روایت‌شناسی ساختارگرا نظر منتقدان بسیاری را در حوزهٔ مطالعات ادبی به خود جلب کرده است که حاصل پژوهشهای هر یک، گامی در راه شکل‌گیری و پیشرفت نظریهٔ روایت به شمار می‌رود. با توجه به اینکه در میان مطالعات مدرن ادبی، علمی شکوفا و نوگراست، نظر پژوهشگران زیادی را به خود معطوف کرده است. روایت یکی از عناصر اصلی نظریه‌های ادبی معاصر است. تزوتان تودورف برای اولین بار در این حوزه، از اصطلاح روایت‌شناسی[٤] در کتاب دستور زبان دکامرون بهره جست و آن را به عنوان علم مطالعهٔ قصه معرفی کرد.

فرهنگ اصطلاحات ادبی شیپلی در مدخل روایت به رمان ارجاع می‌دهد (Shipley,۱۹۵۵:۱۷۳) و فرهنگ آبرامز[٥] آن را علم جدیدی می‌داند که به بررسی نظریه و شیوهٔ کلی روایت در همهٔ گونه‌های ادبی می‌پردازد... و هدف کلی آن را تعیین نمودن قواعد و رمزگان نوشتار می‌داند که در پیرنگهای مختلف نمایانده شده است که در نهایت، دستور زبان روایت را از حیث ساختارها و قواعد روایت تبیین می‌کند که در بسیاری از داستانها دیده می‌شود. (آبرامز، ۱۳۸۷: ۲٦۰ و ۲٦۱) مکاریک[٦] روایت‌شناسی را مجموعه‌ای از احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی، نظامهای حاکم بر روایت (داستانگویی) و ساختار پیرنگ می‌داند (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱٤۹). کادن[۷] نیز در فرهنگ خود علاوه بر شعر روایی، اصطلاح راوی و در ضمن آن، روایت را نیز طرح می‌کند (کادن، ۱۳۸۰، ۲۱٤ تا ۲۱٦). کریس بالدیک،[۸] مجموعه‌ای از اصطلاحات کلیدی را مورد توجه قرار می‌دهد که آشکارا در نظریه‌های جدید روایت ریشه دارد؛ از قبیل روایت‌شناسی، روایتگری، روایت، راوی و روایت‌شنو (Baldick, ۲۰۰٤:۱٦٥-۱٦٦). پراپ[۹] نیز روایت را متنی می‌دانست که تغییر وضعیت از حالتی متعادل به غیرمتعادل و دوباره بازگشت به حالت متعادل را بیان می‌کند (پراپ،۱۳٦۸: ۵۳). اسکولز[۱۰] و کلاگ[۱۱] نیز روایت را تمام متونی قلمداد می‌کنند که دارای دو ویژگی قصه و حضور قصه‌گو است (اخوت،۱۳۷۱:۸).

با توجه به تأکید این تعاریف بر محور بودن رخداد و حادثه، شکل‌گرایان روس برای اولین بار میان مادهٔ خام داستان یعنی فبیولا[۱۲] و روشهای ارائهٔ آن یعنی سیوژه[۱۳] تمایز گذاشتند. از نظر شکلوفسکی[۱٤] قصه، ترتیب واقعی رویدادها به صورت مسلسل و مجرد است در صورتی که طرح، سلسله‌ای از رخدادهاست آن‌گونه که راوی تعریف می‌کند (مارتین،۱۳۸۲: ۷۷).

صرف‌نظر از مفهوم گستردهٔ روایت، ژنت در تعریف خود در کنار طرح و داستان، بعد سومی به عنوان روایت مطرح می‌کند و میان گزارش، داستان و روایت، که در واقع سه بعد هر روایت داستانی را تشکیل می‌دهد، تفاوت می‌گذارد. گزارش نظم رخدادها در متن است. مفهومی همچون مفهوم طرح در نظر شکل‌گرایان. داستان نظم نهایی رخدادها در جهان بیرون متن است؛ همچون مفهوم داستان در آثار شکل‌گرایان و روایت کنش ارائهٔ گزارش است؛ گونه‌ای گزینش عناصر و ایجاد نظم همنشینی در طرح. بدین سان منطق روایت شیوهٔ گزینش و ارائهٔ عناصر داستان (احمدی،۱۳۸۰: ۳۱۵).

با توجه به سطوح طرح و روایت، که توسط ژنت بنیان نهاده شده است، هر روایت از سه بعد ارجاعی، ارتباطی و زبانی مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد. در بعد ارجاعی، روایت از نظر حوادث طرح، یعنی عملکردها و کنشگرها بررسی می‌شود. در بعد ارتباطی موقعیت *راوی* و به طبع آن *روایت‌شنو* در درجهٔ اهمیت قرار می‌گیرد. از نظر زبانشناسی جنبهٔ ارتباطی، همان ارتباط میان من و تو در یک برههٔ زمانی–مکانی خاص است که اولین بار بنونیست با نظریهٔ ساختار گفتاری خود آن را به طور مشخص و مشروح بیان کرد. در بررسی زبانی روایت، بیشتر گفتار راوی و زبانی مورد نظر است که برای ارائهٔ روایت خود به کار می‌گیرد (اخوت،۱۳۷۱: ۱۷۹ و ۱۸۰).

بخش عمده‌ای از پژوهشگران مثل پراپ، کمبل و راگلان تنها روایت را از بعد ارجاعی بررسی می‌کنند و در تحلیل ساختار روایت به دنبال طرح داستان نخستین هستند. یکسانی پیرنگ در چند داستان گوناگون، محور بنیادین این نظریه است؛ یعنی در چند داستان به ظاهر متنوع، رویدادهای اساسی همانند در ترتیبی همانند شکل می‌گیرند؛ لذا می‌توان الگوی روایی یکسانی برای آنان ترسیم کرد و به داستان بنیادینی رسید که روایت بر اساس آن شکل گرفته است.

گروه دیگری از پژوهشگران چون باختین، عناصری چون نقطهٔ دید و گفتمان راوی را در ارتباط با خواننده را از در اولویت قرار می‌دهند و نظریهٔ روایت خود را بر این پایه استوار می‌کنند. برخی دیگر بیش از دو بعد ارجاعی و ارتباطی به تقابلهای ساختاری اشاره می‌کنند و نظامهای معنادار محور عمودی و روابط جانشینی زبان روایت را مورد بررسی قرار می‌دهند. شیوهٔ ساختاری پراپ نیز که بر اساس توالی رخدادها شکل گرفته به تحلیل ساختاری زنجیره‌ای مشهور است که برگرفته از نحو

زبان[15] است و شیوهٔ لوی استروس تحلیل ساختاری انموذجی یا عمودی نام می‌گیرد که مفهومی برگرفته از تحلیل و تجزیهٔ انموذجی یا عمودی زبان است (پراپ، ۱۳٦۸: ۷ و ۸).

بخش دیگری از روایت‌شناسان، در تحلیل ساختاری به تمامی این ابعاد توجه می‌کنند و ساختار روایت را از محور افقی و عمودی مورد بررسی قرار می‌دهند که سه بعد ارجاعی، ارتباطی و زبانی را دربرمی‌گیرد. از بارت،[16] چتمن،[17] تودوروف و ریمون کنان[18] می‌توان به عنوان مهمترین پژوهشگران این روش تحلیل ساختاری یاد کرد. البته ژنت نیز هرچند اساس نظریهٔ ساختاری خود را بر بررسی دیدگاه راوی و کانون روایت استوار کرده است به ابعاد ارجاعی و زبانی نیز بی‌توجه نیست. امروزه یکی از عناصر ثابت تحلیل ساختاری روایت، فهرست کردن شخصیتها به عنوان کنشگرها و سنجش نوع روابط ساختاری ممکن میان آنهاست که می‌توان نمونه‌های برجسته آن را در نظریهٔ تحلیل ساختاری شخصیت گرماس، تودوروف و ژان کوکه دید. بر این اساس تودوروف از دیدگاه ساختارگرای خود در تعریف روایت علاوه بر رخدادهای قصه به ویژگی بازنموده بودن[19] آن در محدودهٔ زمانی نیز نظر دارد. از نظر او متون روایی هم به چیزی ارجاع می‌کند و هم این ارجاع دارای بازنموده زمانی است (اخوت،۱۳۷۱: ۸). این باز نمودن یا بازگو کردن روایت، ضمن اینکه نقش راوی را در گزینش و باز نمودن داستان در سطح زمانی روایت نشان می‌دهد، خود ابعاد تازه‌ای را برای تحلیل عمیقتر روایت در اختیار می‌گذارد. در تعریف تودوروف توجه به قصه و رخداد بخوبی پیداست؛ اما در برخی تعاریف زبانشناختی، بکلی روایت را از قصه و داستان به معنای متعارف آن رها می‌کنند و به آن از چشم‌اندازی بسیار وسیعتر می‌نگرند.

۲-۲ تزوتان تودوروف

تحلیل ساختاری روایت به شیوهٔ تودوروف بر سه واحد اصلی استوار است. وی واحدهای روایت را به دو نوع سازه‌های تحلیلی و نوع سوم یعنی سازه‌های تجربی تقسیم‌بندی، و این سه واحد را، گزاره، پی‌رفت و متن نام‌گذاری می‌کند (تودوروف، ۱۳۷۹: ۸٦). مجموع چند گزاره به عنوان کمترین واحد روایت [می‌تواند شامل عامل (شخص) و یا گزاره (عمل) باشد] پی‌رفتی را به وجود می‌آورد و پی‌رفتها نیز، متن را تشکیل می‌دهد.

تودوروف برای ترکیب پی‌رفتها در ایجاد متن، سه شیوه ارائه می‌کند که عبارت است از: ۱- درونه‌گیری، مقصود از این شیوه، ترکیب داستان در داستان است؛ بدین معنا که پی‌رفت کامل، داخل پی‌رفت دیگری، و جانشین یکی از گزاره‌های آن می‌شود. ۲- زنجیره‌ای در این شیوهٔ ترکیب، پی‌رفتها به صورت زنجیره‌ای در توالی هم قرار می‌گیرند. ۳- تناوب که حاصل به دنبال هم آمدن پی‌رفتی از گزارهٔ اول در امتداد گزارهٔ دوم است و یا بالعکس که این شیوه از ترکیب در رمانها نمود بیشتری دارد.

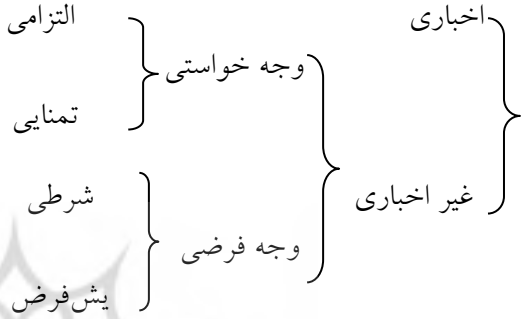
مهمترین بخش نظریهٔ روایت تودوروف، دستور روایت است که وی در آن تلاش کرده است که ساز و کار روایت را دریابد (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۷۹).

تجزیه و تحلیل حکایتها در اثر تودوروف، شباهتهای حیرت‌انگیزی با پاره‌های گفتمان و نیز اسم خاص، فعل و صفت دارد (ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۷۸). در این شیوه از تحلیل ساختاری، شخصیتها چونان اسم، ویژگی آنها به عنوان صفت و رفتار آنها به منزلهٔ فعل قلمداد می‌شود؛ بدین ترتیب، هر یک از داستانها را می‌توان به نوعی جملهٔ گسترش‌یافته به شمار آورد که این واحدها را به شیوه‌های گوناگون ترکیب می‌کند (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱٤٥). این شیوهٔ تحلیل ساختاری تودوروف، برخاسته از قوانین دستوری و فرمولهای زبانشناختی است. ولی با بهره‌گیری از شیوه‌های دستوری، سه جنبهٔ اساسی از متن روایت را که به جنبه‌های معنایی، نحوی و کلامی مشهور است، مشخص می‌کند و با تمایز آنها از یکدیگر به جنبهٔ نحوی روایت می‌پردازد (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱٦۰).

از دیدگاه تودوروف تنها می‌توان از راه قیاس نظام نشانه‌هایی که در داستان است با نظام نشانه‌های زبان به کنشهای ویژه‌ای در شناخت متن دست یازید. از این دیدگاه، نحو یا قوانین ساختمان جمله، الگوی اساسی قوانین روایتی است (اخلاقی، ۱۳۷۲: ٦۸). بنیان کار وی در این شیوه از تحلیل ساختاری بر تجزیهٔ متن به واحدهای تجزیه استوار است. بر این اساس او دو نوع آرایش مهم را مشخص می‌کند که عبارت است از: الف) نظم منطقی-زبانی ب) نظم فضایی (تودوروف، ۱۳۷۹: ۲٦).

نظم منطقی-زبانی، نظمی است که در کتابهای داستانی کلاسیک کاربرد بیشتری داشته است. تودوروف پس از تجزیهٔ متن و فروکاستن آن به مقوله‌های اسم خاص (شخصیت)، فعل (کنش) و صفت (ویژگی) با توجه به مقوله‌های ثانویهٔ دستور زبان به تقابل وجه اخباری و تمامی وجوه دیگر قصه اشاره می‌کند.

وجه اخباری از نگاه تودوروف در جریان روایت، حالت گزاره‌ای است که فعل در آنها واقعاً به انجام رسیده است و اگر وجهی اخباری نیست به این دلیل است که فعل واقعاً انجام نشده و فقط عملی بالقوه است به طور مجازی (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۶۰)؛ لذا تودوروف وجوه روایتها را این‌گونه دسته‌بندی می‌کند:



از سویی تودوروف در باب زبان روایت نیز به سه عنصر معتقد است که عبارت است از: ۱- ترتیب: تودوروف معتقد است که زمان روایت یعنی سخن با زمان روایت شده یعنی داستان، توازن دارد و همین امر باعث زمان‌پریشی است. نمود برجستهٔ آن در پیشواز و بازگشت زمانی است. ۲- ازای زمانی: در اینجا باید زمان عمل نقل شده با زمان عمل روایت‌شده سنجیده شود. ۳- بسامد که شامل روایتهای الف) تک‌محور(شخص واحد، رخداد واحد) ب) چندمحور (چندین شخص، یک رخداد) ج) تکرارشونده (شخص واحد، چندید رخداد) است (تودوروف، ۱۳۷۹: ۵۹ تا ٦١).

البته باز تأکید می‌شود که تودوروف ضمن برشمردن این موارد، معتقد است که این دستور خاص و نیز دستورهای دیگر تحلیل روایت را نمی‌توان بدون تمسک به سطح معنایی به شیوه‌ای مطلوب توصیف نمود و با پیچیده شدن داستانها، دستور زبان آنها هم باید گرایش بیشتری به معنا داشته باشد (اسکولز، ۱۳۷۹: ١٦١ تا ١٦٣؛ احمدی، ۱۳۸۰: ۸۳ و اخوت، ۱۳۷۰: ٢٤ و ٨٥).

۳. تحلیل ساختاری رسالهٔ عقل سرخ

در تحلیل روایی عقل سرخ سهروردی بر مبنای نگرش تودوروف، ابتدا به بیان طرح کلی روایت پرداخته می‌شود و پس از گذری اجمالی بر طرح، بحث راوی، سلسله و زمان با توجه به شگردهای منحصربه‌فرد سهروردی، مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت:

۳-۱ طرح

علت خلق این داستان، سؤال یکی از دوستان است که می‌پرسد آیا مرغان زبان یکدیگر را می‌دانند. راوی پاسخ مثبت می‌دهد. دوست دوباره می‌پرسد: «تو را از کجا معلوم گشت؟» راوی پاسخ می‌دهد که آفریدگار در ابتدای آفرینش او را به صورت پرنده‌ای آفریده بوده است و او در آن ولایتی که بوده با دیگر پرندگان سخن می‌گفته و سخن دیگران را نیز می‌فهمیده است. دوست سرانجام می‌پرسد: «آنگه مقام تو بدین حال چگونه رسید؟» راوی این‌گونه آغاز می‌کند که روزی صیادان قضا و قدر دام تقدیر گسترانیدند و مرا اسیر کردند و به ولایتی دیگر بردند. آن‌گاه دو چشم مرا بستند و برایم ده نگهبان قرار دادند. سپس مرا در عالم تحیّر بداشتند، چنانکه آشیان خویش و آن ولایت و هرچه معلوم بود فراموش کردم و می‌پنداشتم که من پیوسته خود چنین بوده‌ام. پس از مدتی مقداری چشمهایم را باز کردند. سپس آرام‌آرام تمام چشمهایم را گشودند و جهان را به من نشان دادند و من همیشه آرزو داشتم که لحظه‌ای محافظان من غافل شوند و من بتوانم پرواز کنم. تا اینکه روزی محافظان را غافل دیده و به گوشه‌ای فرار کردم و به طرف صحرا رفتم. در آنجا شخصی را دیدم که روی و موی سرخ داشت و او را جوان خطاب کردم. وی گفت که پیر و اولین فرزند آفرینش است و به وسیلهٔ کسی که من را اسیر گردانیده به چاه سیاه افتاده است و از آنجا که نورانی می‌باشد در برابر تاریکی این چاه (دنیا) سرخ می‌نماید. از وی پرسیدم که از کجا آمده است؟ پیر پاسخ داد: از پشت کوه قاف و گفت که آشیان تو نیز آنجا بوده ولی تو فراموش کرده‌ای؛ سپس توضیح داد که سیاح است و هفت چیز عجیب دیده است که عبارت است از: کوه قاف، گوهر شب‌افروز، درخت طوبی، دوازده کارگاه، زرهٔ داوودی، تیغ بلارک و چشمهٔ زندگانی. دربارهٔ هر کدام از این عجایب سؤال کردم و آن پیر پاسخ داد. پس از توضیح دربارهٔ درخت طوبی، داستان «زال» و «رستم و اسفندیار» را باز گفت و سرانجام گفت: راه بازگشت به آشیان اصلی، شستشوی بدن در آب چشمهٔ زندگی است. پس از نقل این ماجرا، دوستی که برایش این روایت را نقل کردم، مرا پیر و مراد خود قرار داده خواست که در خدمت من باشد.

۳-۲ راوی

راوی این داستان اول شخص است و از خود با ضمیر «من» یاد می‌کند. اما داستان دارای

دو راوی می‌شود: *راوی اول* که روایت را آغاز می‌کند و *راوی دوم*، *پیر*، کـه در جریـان سؤال و جواب، دو داستان فرعی را مطـرح می‌کنـد و آن داسـتانهای «زال» و «رسـتم و اسفندیار» است. قابل توجه است که راوی دوم مانند دانای کل عمل، و روایتهـای خـود را تحلیل می‌کند به گونه‌ای که خواننده آگاه می‌شود کـه ایـن راوی بـه ابتـدا و انتهـای داستان آگاه است و به درونیات آن اشراف دارد.

نکتهٔ مهم و جالب توجه، رابطهٔ این دو راوی با یکدیگر است. در ایـن داسـتان سـه شخصیت هست: *دوست* که سؤالی از راوی اول می‌پرسد و *پیر سرخ روی و مـوی* کـه راوی دوم است. بین دو راوی مشابهت وجود دارد: ۱) هر دو در پس کوه قاف زنـدگی می‌کرده‌اند. ۲) هر دو به وسیلهٔ یک شخص واحد اسیر شده‌اند. ۳) هر دو در یک مکـان گرفتارند: «اما آن‌کس که تو را در دام اسیر گردانید و این بندهای مختلف بر تـو نهـاد و این موکلان بر تو گماشت، مدتهاست تا مـرا در چـاه سـیاه انـداخت» (سـهروردی، ۱۳۸۰: ۲۲۸، خ۱). درجهٔ اهمیـت سـه شخصـیت داسـتان دوسـت، راوی اول و پیـر بـه ترتیـب این‌گونه است: ۱- راوی ۲- پیر ۳- دوست. در نگاه اول به نظـر می‌رسـد کـه شـخص سوم یعنی دوست، کاملاً فرعی است و تنها در ابتدا و انتهای داسـتان حضـور دارد. امـا حضور او گره‌گشاست؛ بدین مفهوم که این دوست در ابتدای روایت بـا پرسـش خـود، آغاز روایتِ راوی را شکل می‌دهد و ارتباط این دو، مانند ارتباط جاهـل و عـالم اسـت. سپس راویِ داستان گرفتار شدن خود را بیان می‌کند و ملاقات خود را با پیر بـه‌تفصـیل باز می‌گوید. در طی این ملاقات و گفتگو متوجه می‌شویم که رابطهٔ راوی و این پیر نیـز مانند رابطهٔ جاهل و عالم است. جالب اینجاست که سرگذشـت هـر دو نیـز ماننـد هـم است. ارتباطهای فعلی و کنشی آنها هم همانندنـد؛ یعنـی همـان فعلیتـی کـه در ابتـدای داستان ایجاد می‌شود- مبنی بر اینکه بین دوست و راوی سؤال و جواب انجام می‌شود- هنگام ملاقات راوی و پیر نیز رخ می‌دهد؛ پس پیر نقش نجات‌بخش راوی را بـر عهـده دارد: (نشان رسیدن و مراحل رسیدن به کوه قاف توسط او بازگو می‌شـود) و راوی نیـز در انتهای داستان نقش نجات‌بخشی دوست را بر عهده می‌گیرد. در واقع دوسـت، راوی را به عنوان پیر و مرشد خود برمی‌گزیند: «چون با آن دوست عزیز این ماجرا بگفتم، آن دوست گفت تو آن بازی که در دامی و صید می‌کنی، اینک مرا بر فتراک بند که صـیدی بد نیستم» (همان، ۲۳۸، خ۱۲ تا ۱۵).

پس نمایش رابطهٔ این سه شخصیت چنین است:

ابتدای داستان ⟸ رابطهٔ دوست و راوی

میانهٔ داستان ⟸ رابطهٔ راوی (شاگرد) و پیر (ملاقات با پیر)

پایان داستان ⟸ رابطهٔ دوست و راوی (راوی حکم پیر می‌گیرد)

پس با مقایسهٔ این شباهتها و دلالتهای درون‌متنی می‌توان نتیجه گرفت که از لحاظ فرمی اگر شاگرد با علامت C، راوی با علامت A و پیر با علامت B مشخص شود، در نتیجه در همانندی نقش پیر و استاد B=A و در همانندی نقش استاد بودن A=C خواهد بود.

از طرفی در *جایگشتهای شخصیتی*، که در این روایت با آن روبه‌رو هستیم، می‌توان به دلیل نقش‌پذیریهای یگانه و همسانیهای کنشی که در درون داستان با آن روبه‌روییم به فرمول A =B =C دست یافت؛ بدین مفهوم که در این داستان، **راوی اول** و **راوی دوم** و **دوست** یک شخص هستند و در واقع سهروردی با به کارگیری این شگرد، هم به گونه‌ای *راوی سیّال* را به همان شیوه‌ای به کار برده است که بعدها در شیوهٔ روایت‌پردازی آثار مدرنی چون "سه قطره خون" اثرهدایت مشاهده می‌شود، و به تعبیری، سهروردی در بخش پرداختِ راوی، هنجارگریزی از سیاق روایتهای معاصر خویش داشته است و از طرفی با این شگرد، خود را نمادی از عقل دانسته است؛ زیرا راوی خود را زمانی باز (پرنده) می‌داند که تغییر صورت داده و در بند است. راوی دوم نیز، که خود را عقل اول معرفی می‌کند، مدعی است که تغییر صورت داده و در بند است: «گفت ای فرزند، این خطاب به خطاست. من اولین فرزند آفرینشم»؛ پس راوی همان شیخ، و سائل نیز خود راوی است، یعنی، سائل بودن بخشی از شخصیت اوست که از وجه دوم که می‌توان از آن تعبیر به "دل عارف" کرد، سؤال می‌پرسد و پاسخ می‌شنود. این روایت از لحاظ زاویهٔ دید نیز از دیدگاه من – راوی بیان می‌شود. اما در این داستان، تغییر نقطهٔ دید وجود دارد و زاویهٔ دید از راوی به پیر تغییر می‌کند.

۳-۳ سلسله‌های روایت

سلسلهٔ اول (مرحلهٔ تعادل اولیه) } در آشیان و ولایت خود آزاد و رها بودن و با دیگر پرندگان زندگی کردن

سلسلهٔ دوم
۱. من (راوی) به صورت بازی بودم (همان، ۲۲٦، خ۱۲).
۲. روزی صیادان قضا و قدر دام تقدیر گستردند (همان، خ۱٤ و ۱۵).
۳. اسیر شدم و به ولایتی دیگر منتقل شدم (همان، ۲۲۷، خ۱).
٤.دو چشم مرا بستند و ده نگهبان برایم گذاشتند (همان، خ۲ تا ٤).
۵. مرا در عالم تحیر بداشتند؛ چنانکه آشیان خویش و آن ولایت و هرچه معلوم بود، فراموش کردم و می‌پنداشتم که من پیوسته خود چنین بوده‌ام (همان، خ۵ تا۷).

سلسلهٔ دوم، شامل *حادثه‌ای است که تعادل داستان را برهم می‌زند*. خوانندهٔ داستان عقل سرخ پس از خواندن مرحلهٔ اسیر شدن راوی، درمی‌یابد که پیش از این مرحله، راوی، که به صورت پرنده‌ای بوده است در ولایتی زندگی می‌کرده که در آنجا آشیان و زندگی خوشی داشته است. هرچند این مسأله به صورت موجز طی پاسخهایی که به دوست می‌دهد بیان شده است به صورت گذشته‌نگر درون داستانی نیز در سلسلهٔ دوم، قضیهٔ پنجم، تکرار می‌شود.

سلسلهٔ سوم
۱. پس از مدتی، آرام آرام، چشمهایم را گشودند (همان، بند۳).
۲. من منتظر فرصتی برای رهایی بودم (همان، خ۱۲ تا ۱۵).
۳.روزی موکلان را غافل دیده به گوشه‌ای خزیدم (همان، خ۱۸).
٤. به سوی صحرا رفتم (همان، ۲۲۸، خ۱).
۵. شخصی را دیدم که روی و مویش سرخ بود (همان، خ۱ تا ۳).

در این قسمت، شاهد یک حرکت هستیم که روایت را به سمت و سوی "تعادل" سوق می‌دهد. استفاده از غفلت محافظان و گریز به طرف صحرا، حرکت راوی است و همچنین حرکت داستان است برای گذر از ناپایداری به وجود آمده در داستان.

سلسلهٔ چهارم
۱. پیر از جایگاه خود می‌گوید (همان، ۲۲۹، خ۱).
۲. پیر از عجایب هفتگانه می‌گوید (همان، خ۱).
۳. پیر راه بازگشت به آشیان اصلی را نشان می‌دهد(همان، ۲۳۸، خ۱).
٤. پایان روایت
۵. دوست، راوی را به عنوان مراد خود انتخاب می‌کند(همان، خ۱۲ و۱۳).

در این سلسله، که آخرین قسمت داستان است، قاعدتاً این انتظار می‌رود که باید به تعادل ثانویه‌ای دست یافت؛ اما این‌گونه به نظر می‌رسد که روایت ناتمام باقی مانده است. راوی در انتهای داستان، پس از اینکه پیر، راه گذشتن از کوه قاف و رسیدن به ولایت اصلی او را به او نشان می‌دهد، نمی‌گوید که پیر چه شد و به کجا رفت. سرانجام پیر مبهم باقی می‌ماند و داستان دوباره به زمان اولیهٔ داستانی و نزد دوست باز می‌گردد. البته شاید این از مقتضیات داستانهای آن دوره است که شخصیت داستانی رسالتی بر عهده دارد و برای به انجام رساندن آن وارد داستان، و سپس بدون نشانه‌ای خارج می‌شود؛ اما می‌توان قضیهٔ سوم از این سلسله را پیشگویی برای تعادل دوباره دانست. این قضیه آینده‌نگر است: «هر که بدان چشمه غسل کند، هرگز محتلم نشود. هر که معنی حقیقت یافت بدان چشمه رسید. چون از چشمه برامد، استعداد یافت.... اگر خضر شوی، آسان توانی گذشتن» (همان، خ۷ تا ۱۱).

می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که سهروردی پایان داستان خود را که به‌رغم ظاهرش تعادلی در خود ندارد به طرزی هنرمندانه، نیمه رها کرده و با توجه به توضیحاتی که داده است، خواننده را مختار می‌سازد که خود، پایان داستان سلوک او را تشخیص دهد. این شگرد در واقع ابتکاری است که سهروردی در داستان خود از آن استفاده کرده است؛ زیرا در دورهٔ او، معمولاً داستانها به صورت حکایتهایی است که دارای پایان و نتیجه‌گیریهای اخلاقی یا فلسفی است و در نتیجه، قطعاً پایانی کلاسیک دارد. اما سهروردی در این داستان، از شیوه‌ای بهره گرفته است که امروزه در رمانهای مدرن، شاهد آن هستیم.

٤-٣ زمان

بر اساس نگرشهای روایت‌پردازان جدید، یکی از مهمترین پارادایمهای تحلیل روایی، بحث تحلیل زمان روایت است که در موارد بسیاری موجبات نتایج منحصربه‌فردی در تطبیق آن با محتوای روایت دارد. همان‌گونه که پیش از این نیز یاد شد، ناقدان روایتها در این شیوه، روشهای خاصّی را پیشنهاد می‌کنند که هر کدام از آنها می‌تواند به عنوان معیار معتبری در این تحلیل مورد توجه قرار گیرد؛ این روش، حاصل کشف رابطهٔ مستقیم میان زمان گاه‌شمارانهٔ سطح داستان و زمان است. پس در نتیجه در مبحث تحلیل زمان روایت، باید زمان داستان را در سه ساحت نظم،[۲۰] بسامد[۲۱] و تداوم[۲۲] مورد

بررسی قرار داد (حری، ۱۳۸۷: ۵۷). هر کدام از ساحتهای مورد اشاره با توجه به روایت عقل سرخ بدین صورت خواهد بود:

۳-٤-۱ نظم

نظم به چگونگی آرایش زمانی رویدادها و کنشهای هر رمان مربوط می‌شود. ممکن است راوی رویدادها را بر اساس ترتیب رخدادن آنها روایت کند و ممکن است این نظام در سطح روایت به هم بخورد. در این صورت در سطح روایت، زمان‌پریشی رخ خواهد داد که آن را در دو بخش گذشته‌نگر[۲۳] و آینده‌نگر[۲٤] بخش‌بندی می‌کنند. با این توضیح دربارهٔ داستان عقل سرخ نیز باید گفت که این روایت مانند دیگر رسائل سهروردی چون رساله الطیر، تقریباً از میانهٔ داستان آغاز می‌شود و ابتدای داستان، که مرحلهٔ آزادی و پیش از اسارت است به صورت بسیار کوتاه بیان می‌شود و توضیحی دربارهٔ آن ارائه نمی‌شود. زمان ابتدایی آن، زمانی انتزاعی و فلسفی است؛ راوی به زمان خاصی در گذشته ارجاع نمی‌دهد بلکه فقط می‌گوید: در ابتدای حالت، چون مصور بحقیقت خواست که بنیت مرا پدید کند مرا در صورت بازی آفرید (سهروردی، ۱۳۸۰:۲۲٦، خ۱۱) و این زمان در گذشته‌ای بعید و دور از دست است. به هر حال در ابتدای داستان، *زمان‌پریشی* و بازگشت به عقب وجود دارد. در قضیهٔ پنجم از سلسلهٔ دوم داستانی، *گذشته‌نگر درون‌داستانی* مشاهده می‌شود: «آنگه مرا در عالم تحیر بداشتند؛ چنانکه آشیان خویش و آن ولایت و هر چه معلوم بود فراموش کردم و می‌پنداشتم که من پیوسته خود چنین بوده‌ام» (همان، ۲۲۷، خ۵ و٦). غیر از این بازگشت، داستان بر توالی خطی خود ادامه می‌یابد ولی در بند پنجم متن، ص۲۲۹، نیز با گذشته‌نگر روبه‌رو هستیم. گفت «از پس کوه قاف که مقام من آنجاست و آشیان تو نیز آن جایگه بود اما تو فراموش کرده‌ای.» کارکرد این گذشته‌نگر، تحریک و تحریض راوی است برای گذشتن از کوه قاف و رسیدن به اصل خود. پس از این خروج از توالی خطی نیز، روایت دوباره یک *آینده‌نگر درون‌داستانی* دارد؛ یعنی روایت دوباره به زمان گذشتهٔ داستانی باز می‌گردد و در آنجا داستان به پایان می‌رسد.

۳-٤-۲ تداوم

در نظرگاه روایت‌شناسی به رابطهٔ بین زمانی که هر رویداد در دنیای واقعی به درازا کشیده و زمانی که روایت بیان می‌شود، تداوم می‌گویند، لذا تداوم به ما این اجازه را

می‌دهد که تشخیص دهیم کدام رخدادها یا کارکردهای داستان را می‌توان گسترش داد یا حذف کرد! لذا طبق قواعدی می‌توان این نتیجه را گرفت که راوی در کدام پاره از داستان، می‌باید به روایت خود سرعت بخشد و در کدام جایگاه با تأمل بیشتر حرکت کند! حال تمرکز بر یک پاره از واقعه و شرح مفصل آن، *شتاب منفی*[۲۵] داستان نامیده می‌شود و بالعکس عبور سریع از هر واقعه و اختصاص دادن پارهٔ کمی از داستان به آن واقعهٔ طولانی، *شتاب مثبت*[۲۶] نامیده می‌شود. داستان عقل سرخ، نقل روایتی است که از زمان بی‌آغاز، آغاز می‌شود و تا حال ادامه دارد. فقط نکته در این است که مدت زمان نقل این ماجرا شاید به اندازهٔ یک روز، طول کشیده باشد؛ هر چند آشکارا نمی‌توان برای آن مدرکی ارائه کرد.

در قسمتهای مختلف داستان، جنبه‌های مختلفی از تداوم، مورد توجه قرار می‌گیرد. مثلاً در آنجا که راوی به دوست خود می‌گوید که پرنده‌ای بوده است و با دیگر پرندگان گفتگو می‌کرده (همان، ۲۲٦). پنج خط اول بند دوم، شاهد *شتاب مثبت* و در نتیجه *حذف زمانی* هستیم که به صورت *چکیده* خود را نشان می‌دهد. همین شتاب مثبت و حذف زمانی در انتهای داستان نیز دیده می‌شود با این تفاوت که در پایان داستان، *شتاب داستان، موجب تقطیع زمانی* شده است؛ یعنی روایت از زمان گذشتهٔ دور و نزد پیر به گذشتهٔ نزدیک و نزد دوست باز می‌گردد و زمان بین این دو مرحله، حذف شده است. در بقیهٔ موارد داستان *شتاب ثابت* دارد.

۳-٤-۳ بسامد

بسامد نیز به تعداد دفعات تکرار حوادث سطح داستان و تکرار نقل آن حوادث در سطح متن گفته می‌شود. در بسامد مفرد، راوی، رخدادی را که یک بار اتفاق افتاده است، یک بار نقل می‌کند یا رخدادی را که n بار تکرار شده است n بار بیان می‌کند. در بسامد مکرر شاهدیم که راوی، رخدادی را که یک بار اتفاق افتاده است؛ چند بار روایت می‌کند. ارزش این بسامد این است که هر رویداد ممکن است توسط افراد مختلف و با دیدگاههای مختلف بیان، و یا توسط یک شخص در زمانهای مختلف روایت شود که در اینجا با دیدگاههای مختلفی روبه‌رو خواهیم شد (Genette, ۱۹۸۰:۱٤-۱۵). در داستان عقل سرخ از انواع بسامد، نوع بسامد بازگو قابل ذکر است. در بند سوم داستان (سهروردی، ۱۳۸۰: ۲۲۷) آنجا که راوی می‌گوید: «... چیزها می‌دیدم که

دیگر ندیده بودم و آن عجب می‌داشتم تا هر روز بتدریج قدری چشم من زیادت باز می‌کردند»، بسامد از نوع بازگو است.

٤. نتیجه‌گیری

از مهمترین ویژگیهای آثار سهروردی، گره‌خوردگی نحوهٔ بیان روایتها با جهانبینی اشراقی اوست که در رسائل او مشهود است. سهروردی علاوه بر استفاده از ظرفیتهای نمادین عناصر داستان و همچنین به کارگیری بُعد رمزگونهٔ مفاهیم در اثرش، سعی در به کارگیری فرم در جهت خدمت به معنای مقصود خود دارد و در این شیوه نسبت به دیگر متفکران زمان تا حدودی پیشرو است.

در این پژوهش با توجه به ظرفیتهای ساختاری روایت عقل سرخ، سعی شد با روش تحلیلی تودوروف در قرائت ساختاری متن به دریافتهای جدیدی از این اثر اشاره شود. مفهوم یکسانی راویهای چندگانه، که شگردی نوین و تا حدّی پیچیده است در طرح راوی این داستان هست. سهروردی با بهره‌گیری از شگردی ویژه در بیان داستان از زبان یک راوی که به صورت تکنیکی در چند شخصیت ارائه شده است، روایت خویش را به سطح پیشرفتهٔ داستانها و رمانهای امروزی نزدیک می‌کند.

از سویی، بیان سلسله‌های چهارگانه در طرح روایت، همسان با رویکرد اشراقی سهروردی است و علی‌رغم سنت روایت‌پردازی کلاسیک در بسته‌بودن روایت و ایجاد پایان درست و متقن در آن، سهروردی سعی در ایجاد پایانی باز برای روایت خویش دارد که به خواننده این اجازه را خواهد داد که در جهت برداشت خویش از داستان، پایان روایت را تعیین کند. این شیوه نیز علاوه بر اینکه تا حدودی جدید و مدرن به نظر می‌رسد به نوعی به اصالت خواننده تأکید دارد که با توجه به درک اندیشهٔ سهروردی از انسان به مثابهٔ موجودی مختار و متفکر و اصالت اندیشهٔ وی به عنوان خلیفهٔ خدا، این تلقی ایجاد می‌شود که سهروردی با به کارگیری هوشمندانهٔ این روش، سعی در ایجاد فضای تشخیص و اراده و همچنین بها دادن به تفکر مخاطب دارد و روایت خویش را ناخواسته به یکی از داستانهای تکنیکی مدرن نزدیک نموده است.

در بهره‌گیری از عنصر زمان نیز خروج از توالی خطی، که ویژگی آثار مدرن است، مشاهده می‌شود. سهروردی با توجه به عبور از چهارچوب روایت‌پردازیهای کلاسیک به سمت ایجاد فضایی متفاوت در روایت حرکت می‌کند که به فرایندهای داستانپردازی

مدرن بسیار نزدیک است. در مجموع سهروردی سعی می‌کند تفکـر جدیـد خـود را در حوزهٔ فلسفهٔ اشراق، که با رویکردی نو و متفاوت از دیگر اندیشمندان به ظهور رسـانده است با فرمی جدید و متفاوت بیان کند که این همسانی اندیشه و شیوهٔ بیان داسـتان، او را در طرحریزی اندیشهٔ نو و تحول فکری مخاطبان یاری می‌رساند.

پی‌نوشت

1.Ferdinand de Saussure
2. TzvetanTodorov
3. Jean Piaget
4. Narratology
5. Howard meyerabrams
6. Arena Rima Makaryk
7. Cudden, J.A
8. Chris Baldick
9. Vladimir YakovlevichPropp
10. Robert Scholes
11. kellogg
12. Fabula
13. Syuzhet
14. Viktor BorisovichShklovsky
15. Syntax
16. Roland Gérard Barthes
17. Seymour Chatman
18. RimmonKenan
19. Represented
20. Order
21.Duration
22.Frequency
23.Analepsis
24. Prolepsis
25. Decceleration
26. Acceleration

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آبرامز، ام. اچ؛ ***فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی***؛ ترجمهٔ سعید سبزیان، تهران: رهنما، ۱۳۸۷.
احمدی، بابک؛ ***ساختار و تأویل متن***؛ تهران: مرکز، ۱۳۸۰.
اخلاقی، اکبر؛ ***بررسی ساختاری منطق الطیر عطار***؛ اصفهان: فردا، ۱۳۷۷.
اخوت، احمد؛ ***دستور زبان داستان***؛ تهران: فردا، ۱۳۷۱.

اسکولز، رابرت؛ ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***؛ ترجمهٔ فرزانه طاهری؛ تهران: آگاه، ۱۳۷۹.
ایگلتون، تری؛ ***پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی***؛ ترجمهٔ عباس مخبر؛ تهران: مرکز، ۱۳۸۰.
پراپ، ولادیمیر؛ ***ریخت‌شناسی قصه‌های پریان***؛ ترجمهٔ فریدون بدره‌ای؛ تهران: انتشارات توس، ۱۳٦۸.
پیاژه، ژان؛ ***ساختارگرایی***؛ ترجمهٔ رضا علی اکبرپور؛ تهران: کتابخانهٔ موزه و مرکز اسناد، ۱۳۸۵.
تودوروف، تزوتان؛ ***بوطیقای ساختارگرا***؛ ترجمهٔ محمد نبوی؛ تهران: نشر آگاه، ۱۳۷۹.
حری، ابوالفضل؛ «درآمدی بر رویکرد روایت‌شناختی به داستان با نگاهی به روایت آینه‌های دردار هوشنگ گلشیری»، پژوهشهای زبان خارجی، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز؛ ش ۵۱ ، پاییز و زمستان ۱۳۸۷، ص۵۳ تا ۷۸.
سهروردی، شهاب‌الدین؛ ***مجموعه مصنفات شیخ اشراق***؛ جسوم، تصحیح سید حسین نصر؛ چ سوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۰.
کادن، ج. آ؛ ***فرهنگ ادبیات و نقد***؛ ترجمهٔ کاظم فیروزمند؛ تهران: شادگان، ۱۳۸۰.
گرین، کیت و جیل لبیهان؛ ***درسنامهٔ نظریهٔ ادبی***؛ گروه مترجمان؛ تهران: روزنگار، ۱۳۸۳.
مارتین، والاس؛ ***نظریه‌های روایت***؛ ترجمهٔ محمد شهبا؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۲.
مکاریک، ایرنا ریما؛ ***دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***؛ ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی؛ تهران: آگه، ۱۳۸۵.
Baldick, Chris; ***Concise Dictionary of Literary Term***; Oxford University Press, 2004.
Genette, Gerard; ***Narrative Discourse: An assay in method;*** trans Jane E. Lewin; Ithaca New York: Cornell University Press, 1980.
Shipley, Joseph; ***Dictionary of Word Literary Term***; London: Geoge Allen and Unwin Lid, 1955.
Todorov, Tzvetan; ***Grammaire du Decameron***; The Hague, Mouton, 1969.