مطالعات عرفانی (مجله علمی)
دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کاشان
شمارهٔ سی‌ام، پاییز و زمستان ۹۸، ص۸۱ـ۱۰۲

نوع مقاله: علمی- پژوهشی

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 9:59 +0330 on Sunday January 24th 2021

ساختار چندگانهٔ روایت در اسرارنامهٔ عطار

فضل الله خدادادی*
رضا سمیع‌زاده**

◄ چکیده

در بسیاری از متون عرفانی‌تعلیمی ادبیات، نگارنده با تمسک به ظرف قصه و روایت به بیان پیامی پرداخته و این تمسک به ظرف قصه و مظروف اخلاقی‌عرفانی، گاه آشکارا و گاه نامحسوس است. تعمق در ساختار روایت *اسرارنامهٔ* عطار نشان می‌دهد که چندین ساختار پیرنگ متفاوت در حکایت‌های این کتاب وجود دارد. گاه در ابتدای هر حکایت، شخصیتی داستانی حضور دارد که به‌صورت موجز، حکایتی با مشارکت این شخصیت نقل می‌شود و در ادامه، سطحی وسیع‌تر شامل نکته‌هایی عرفانی‌تعلیمی شکل می‌گیرد؛ گاه این ساختار برعکس می‌شود و گاه سراسر متن به گفت‌وگوی دو شخصیت اختصاص می‌یابد، اما تمام این حکایت‌ها یک عنصر مشترک دارند به‌طوری که در پسِ حکایت‌های این کتاب، یک هستهٔ عرفانی‌تعلیمی نهفته است که توسط راوی در انتهای هر روایت آشکار می‌شود. پژوهش حاضر با بررسی گذر سایه‌وار از پوستهٔ داستانی به هستهٔ عرفانی در قالب ترسیم یک ساختار به مطالعهٔ ساختارهای پیرنگ در *اسرارنامه* می‌پردازد. نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که *اسرارنامه* شامل چندین گونه ساختار است که با ابزارهایی چون «خطاب مستقیم مخاطب توسط راوی»، «گذر ناگهانی از جهان داستان به جهان اثر ادبی» و «چربش هستهٔ عرفانی‌تعلیمی بر پوستهٔ داستانی» آشکار شده است که اقناع و به تخیّل انداختن مخاطب را در پی‌دارد.

◄ کلیدواژه‌ها: **اندرزهای عارفانه، *اسرارنامه*، عطار نیشابوری، نمادهای عرفانی، ساختار روایات عرفانی.**

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، نویسندهٔ مسئول/ fazlollah1390@yahoo.com

** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی/ samiezadeh@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۸/۶/۲۹ تاریخ پذیرش: ۹۸/۱۱/۲۰

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 9:59 +0330 on Sunday January 24th 2021

۱. مقدمه و بیان مسئله

از عمر مطالعهٔ آثار کهن با دیدگاه ساختارگرایی[۱] و روایت‌شناسی[۲] زمان زیادی نمی‌گذرد و به‌زعم ولادیمیر پراپ[۳] «در چند دههٔ گذشته، هیچ گرایشی به‌اندازهٔ ساختارگرایی در علوم انسانی تأثیر نداشته است» (پراپ، ۱۳۸٦: ۷). اگرچه تعداد مقالات و پژوهش‌هایی که با این دیدگاه ها به مطالعهٔ آثار کهن پرداخته‌اند زیاد است، غور کردن در این پژوهش‌ها نشان می‌دهد که در میان خیل عظیم کاربست مکانیکی نظریه‌ها بر قامت متون، گاه نیز مقالات و پژوهش‌هایی نوپا و پویا به چشم می‌خورد که غنیمت است و مطلبی برای عرضه دارد؛ به‌طوری که «ادبیات کهن ما سرشار از حکایات پندآمیز و مصلحت‌اندیشی است که در لایه‌های پنهان و آشکارشان نوعی تسلسل آموزه‌های اخلاقی به‌کرّات دیده می‌شود» (مهدی‌زاده، ۱۳۹۰: ٦٦). بر همین اساس، نباید تمام پژوهش‌هایی را که بر پایهٔ این دو دیدگاه شکل گرفته، با یک چوب زد و به‌کلی کاربست این دو دیدگاه را در پژوهش‌هایی که به بررسی آثار کهن می‌پردازند، نامعتبر و ناکارآمد تلقی کرد. در عرصهٔ ادبیات فارسی، شاعران و نویسندگان شهیری بوده‌اند که تعمق در آثار هریک از آنان گویای وجود ساختاری[٤] منحصربه‌فرد است که تنها با قلم موشکافانه و ریزبین نظریه‌پردازان و متخصصان عرصهٔ روایت‌شناسی و ساختارگرایی می‌توان به این مهم دست یافت؛ به‌طوری که دایرهٔ پژوهش را از حد معنی اشعار و کلمات فراتر برد و به نتایجی جدید و ثمربخش رسید.

عطار یکی از موفق‌ترین سرایندگان روایت‌های عرفانی است که به‌نحو شایسته‌ای در مثنوی‌هایش، مفاهیم ناب و بلند عرفان را در قالب حکایت و تمثیل بیان می‌کند؛ به‌گونه‌ای که بخشی از هنر او را می‌توان در کندوکاو شیوه‌های قصه‌سرایی‌اش دریافت. یکی از برجسته‌ترین مثنوی‌های عطار، *اسرارنامه* است. این منظومه عبارت است از یک سلسله اندیشه‌ها و اندرزهای عارفانه که طی ۱۸ تا ۲۲ مقاله و حدود ۹٤ حکایت دارد. هدف شاعر از ذکر این حکایت‌ها غالباً بیان تمثیلی و سوق دادن خواننده به‌سوی نتیجهٔ

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 9:59 +0330 on Sunday January 24th 2021

مورد نظر شـاعر اسـت (نک: سهرابی، ۱۳۹۵: ۳۰). این اثر به‌لحاظ ساختار روایی و شیوهٔ بیان در میان مثنوی‌های عطار متمایز اسـت. این اثر تنها مثنوی عطار اسـت که بنای کار، برآوردن قصـه‌های کوتاه در یک قصـهٔ بلند جامع و اصلی نیست، به همین دلیل می‌طلبید تا از دیدگاهی نو به این اثر بنگریم و به ترسـیم ساختار آن بپردازیم. تعمق در ساختار این اثر نشـان می‌دهد که یک ساختار ثابت در تمام حکایت‌ها وجود دارد که معمولاً حکایت با معرفی شـخصـیتی بزرگ (شاه، عارف، پیر، صوفی و...) آغاز می‌شود. در ادامه، بسته به اتفاقی که در حکایت روایت شـده[۵]، عطار روایت‌شـنو (مخاطب)[۶] را به‌طور مسـتقیم خطـاب قرار داده و بـه بیـان نکـات عرفـانی‌تعلیمی مورد نظر خود می‌پردازد. نکتهٔ حائز اهمیت این اسـت که حجم حکایت نسـبت به حجم مطالب عرفانی بسیار اندک است و این مقوله‌ها ما را به انجام پژوهشـی برانگیخت تا ضـمن مطالعهٔ زیرساخت حکایت‌های *اسـرارنامه*، به ترسـیم سـاختار آن بپردازیم؛ «چراکه دسـتور زبان روایت حوزه‌ای بسـیار تخصـصـی و نیازمند بررسی‌های روش‌شناختی و دستورالعمل‌های سفت و سخت است» (ریمون کنـان، ۱۳۸۷: ۱۹). بنابراین انجام پژوهشـی از این دسـت را نه‌تنها لازم، بلکه ضـروری دانسـتیم. لذا هدف اسـاسـی‌ای که پیکرهٔ پژوهش حاضـر را تشـکیل می‌دهد، این‌گونه مطرح می‌شـود که ساختارهای چندگانهٔ پیرنگ و گذر از هستهٔ داستانی به پوستهٔ عرفانی، چگونه در ساختار *اسرارنامه* متجلی شده است و برای نیل به این هدف، علاوه بر تحلیل وجوه متن‌روایی (مطالعهٔ زیرسـاخت روایت و انواع آن)، به بررسـی انواع ساختار روایی در *اسـرارنامه* پرداخته‌ایم. همچنین اهداف عطار از حکایت‌پردازی را در دو محور اقناع و تخییل (به تخیل انداختن مخاطب) را که باعث عبور داسـتان از هسـتهٔ داستانی به پوستهٔ عرفانی (به تخیل واداشتن) شده است، مطمح نظر داشته‌ایم.

۱ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ *اسرارنامه* و ساختار آن پژوهش‌هایی چند به شرح ذیل توسط پژوهشگران انجام شده است:

مهری نعمـت‌پور (۱۳۸۹) در مقـالـهٔ «بررسـی سـاختاری و محتوایی حکایت‌های

اسـرارنامهٔ عطار»، با نگاهی فرمالیسـتی، عناصر قصه شامل شخصیت و شخصیت‌پردازی، مضـمون، پیام، درون‌مایه و زاویه‌دید را بررسـی کرده اسـت. در این مقاله، نگارنده تنها با دیدگاه نقد فرمالیسـتی به بررسـی عناصر داستانی قصه‌ها پرداخته و از مطالعهٔ زیرساخت روایت با تکیه بر دیدگاه‌های به‌روز روایت‌شـناسـی، غافل بوده اسـت. همچنین دربارهٔ ساختار پیرنگ حکایت‌ها مطلبی که بر اساس یک طبقه‌بندی متقن باشد، وجود ندارد.

رضـا اشـرف‌زاده (۱۳۷۳) در پژوهشی با عنوان «تجلی رمز و روایت در شعر عطار نیشـابوری»، به واکاوی عناصـر نمادین و رمزی در آثار عطار پرداخته اسـت. در این پژوهش، نگارنده به وجوه رمزی و عرفانی روایت در کلیت دیوان عطار نظر داشـته و منظور از واژهٔ «روایت» در عنوان پژوهش، «نقل کردن و شـیوهٔ نقل اشعار رمزی» است و نظریه‌های روایت‌شناسی را در بر نمی‌گیرد. همچنین نگارنده به‌صورت خیلی مختصر به *اسرارنامه* پرداخته و تمرکز وی بیشتر بر *منطق الطیر* بوده است.

مهناز سهرابی (۱۳۹۵) در پژوهشی با عنوان «درون‌مایه و بن‌مایه در اسرارنامهٔ عطار نیشـابوری»، ضـمن تعریف و طبقه‌بندی انواع بن‌مایه‌ها به واکاوی و تجلی آن‌ها در *اسـرارنامهٔ* عطار پرداخته اسـت. بن‌مایه و موتیو، خود از عناصـر داسـتان است. در این پژوهش، تمرکز نگارنده بر انواع بن‌مایه‌های *اسـرارنامه* بوده و وارد مباحث ساختاری و روایت‌شناسی نشده است.

پروین تاج‌بخش (۱۳۹۷) در پژوهشـی با عنوان «بررسـی الگوی نجات در روایتی تعلیمی از اسرارنامه بر اساس نظریهٔ تقابل‌ها» که می‌توان آن را نوترین نگاه به *اسرارنامه* دانسـت، از دیدگاه نشـانه‌های تقابل زبانی به بررسی ساختار حکایت پرداخته و ضمن نشـانه‌شـناسـی داستان روباهی که در چاه افتاد، به‌صورت تمثیلی جان و تن را در برابر هم قرار داده اسـت. آنچه از مطالعهٔ پیشـینهٔ پژوهش حاضـر برمی‌آید، نشان می‌دهد که تنها یک پژوهش با دیدگاهی نو در مورد *اسـرارنامه* انجام شـده اسـت. ضمن ارزشمند بودن هریـک از پژوهش‌های انجام‌شـــده بر آنیم تا با دیدگاهی نو به مطالعهٔ ســـاختار *اسرارنامه* بپردازیم.

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 9:59 +0330 on Sunday January 24th 2021

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 9:59 +0330 on Sunday January 24th 2021

۲. آغاز بحث

۲ـ۱. ساختارهای چندگانهٔ پیرنگ در حکایت‌های اسرارنامه

طرح[۷] یا نقشه یکی از عناصر اصلی قصه، نمایشنامه و شعر است و عبارت از نظم، الگو و شمایی از حوادث است که باعث کنجکاوی و تعلیق خواننده یا بیننده می‌شود (نک: مک لیش، ۱۳۸٦: ۹ـــ۱۷). ارسطو پیرنگ را «ترکیب‌کنندهٔ حوادث و تقلید از عمل» دانسته است (میرصادقی، ۱۳۸۰: ٦۲). این سخن ارسطو نشان‌دهندهٔ این است که پیرنگ به داستان قوام بخشیده و حوادث را بر اساس یک نقشهٔ از پیش ساخته به جلو می‌برد. در همین زمینه، جک‌ام بیکهام[۸] می‌گوید: «اگر ساختار را درک کنید، بسیاری از پرسش‌های ساختارگرایانه کاملاً نامربوط می‌شود» (بیکهام، ۱۳۸۸: ۹). بنابراین درک ساختار پیرنگ داستان، اولین گام تحلیل آن است. بر همین اساس برای تحلیل متن‌های کهن و ترسیم یک ساختار روایی، مستلزم شناخت پیرنگ است. در *اسرارنامه* با حکایت‌هایی مواجهیم که دارای پیرنگی ساده و برای انتقال پیامی به مخاطب شکل گرفته‌اند و انگیزهٔ انتقال پیام از ارکان اصلی آن‌ها بوده است. پراپ معتقد است: «انگیزش‌ها به قصه صبغه‌ای کاملاً زنده و ممتاز می‌بخشند؛ به‌طوری که مراد از انگیزش‌ها اهداف و دلایل انجام کنش‌های کنشگران قصه است» (۱۳۸٦: ۹٤). در *اسرارنامه*، حکایات از منظر شخصیت‌شناسی به هفت قسم تقسیم می‌شوند: ۱. حکایت‌هایی منسوب به اشخاص نامعلوم، ۲. حکایت‌هایی از زبان دیوانگان، ۳. حکایت‌هایی منسوب به اشخاص تاریخی، ٤. حکایت‌هایی مرتبط با انبیا، ۵. حکایت‌هایی منسوب به عشاق معروف، ٦. حکایت‌هایی از صنوف اجتماعی، ۷. حکایت‌هایی با وجه تمثیلی (نک: نعمت‌پور، ۱۳۸۹: ۱۵). در همهٔ این هفت گونه حکایت، با ساختارهای متفاوتی روبه‌رو می‌شویم که بدین شرح قابل ترسیم است:

۲ـ۱ـ۱. ساختار شخصیت‌محور

روایت شخصیت‌محور به روایتی اطلاق می‌شود که یک شخصیت در همهٔ حوادث داستان، نقشی محوری بر عهده دارد؛ به‌طوری که می‌توان آن شخصیت را هستهٔ مرکزی روایت دانست که تمام حوادث داستان گرد اعمال وی در چرخش است (نک: ژوو،

۱۳۹٤: ۸۰ـ۸۹).

در این ساختار، معمولاً شخصیتی مشهور در حکایت حضور دارد؛ به‌طوری که همهٔ حوادث پیرنگ حول این شخصیت در حرکت است. این ساختار یک کلیت سه قسمتی شـامل هسـتهٔ شخصیتی، هستهٔ داستانی و پوستهٔ عرفانی دارد که در ابتدا از شخصیتی ـ ناشـناس، دیوانه، پادشاه، پیامبر، عاشق، کاسب و...ـــ در حکایت سخن به میان می‌آید (هسـتهٔ شـخصـیت) و ماجرایی که آن شـخصیت در آن نقش دارد نقل می‌شود (هستهٔ داستانی) و در ادامه، عطار وارد شده و با عبور از سطح اثر ادبی به جهان واقع با خطاب قرار دادن مخـاطب به نتیجهٔ اخلاقی و عرفانی مورد نظر خود می‌پردازد. از ویژگی‌های منحصربه‌فرد این ساختار می‌توان به کم‌حجم بودن سطح شخصیتی اشاره کرد.

در این سطح، جزئیاتی از خصوصیات شخصیتی، ظاهر، زمان، مکان و صحنه‌پردازی بیان نمی‌شـود؛ گویا شخصیت ابزاری برای شروع حکایت و حرکت آن به‌سمت هدف اصلی (بیان نکتهٔ تعلیمی‌عرفانی) بوده است:

شکل زیر ساختار شخصیت محور در *اسرارنامه* را نشان می‌دهد:

در حکایت زیر که از نوع حکایت‌های شـخصـیت‌محور اسـت، با چنین ساختاری مواجهیم.

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 9:59 +0330 on Sunday January 24th 2021

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 9:59 +0330 on Sunday January 24th 2021

شـــنیـدم من که شـــبلی با گروهی همی‌شـــد در بیـابـان تـا بـه کوهی
بره در کـاســـهٔ ســـر دیـد پر بـاد کـه از بـاد وزان مـی‌کـرد فـریـاد
گرفت آن کاسـهٔ سـرگشـته گشـته بر او دیـد ای عجـب خطی نبشـــته
که بنگر کین سـرِ مردی‌سـت پر غم کـه او دنیـا زیـان کرد آخرت هم
چو شـــبلی آن خط آشـــفته برخواند بزد یـک نعره و آشـــفتـه درمـانـد
به یاران گفت این ســـر در چنین راه ســـر مردی‌ســـت از مردان درگـاه
کـه هـر کو درنبـازد هر دو عـالم نـگـردد در حـریم وصـــل محرم
تو هم گر هر دو عـالم ترک گویی چـنـان کـان مـرد از مـردان اویی
بپیمـایی به ســـختی چند فرســـنگ کـه تا یک جو زر آید بوک در چنگ
بـه راه حق چنین تـا شـــب بخفتی بـه راه راســـتـی گـامـی نـرفـتی
تو بی صـــد رنج یـک جو زر نیابی ســـوی حق رنج نـابرده شـــتـابی
چو می‌گیرد عســـس روز ســـپیدت شـــب تـاریک چون باشـــد امیدت
تو می‌گویی کـه جز حق می‌نخواهم بهشـــت و حور الحق می‌نخواهم
تو آبی گنـده‌ای در ژنـده‌ای تنـگ نمی‌بـایـد بهشـــتـت ای همـه ننگ
ز شـــیری زهرهٔ تو می‌شـــود آب در آن هیبـت چگونـه آوری تـاب
بـه یـک دردی درآیـد عقلت از پای چگونـه مـانـد آنجـا عقلت بر جای

(عطار، ۱۳۸۳: ٤٧)

در این حکایت ابتدا در هستهٔ زیرین (هستهٔ شخصیتی)، از شخصیتی معروف به نام شبلی نام می‌برد.

شـــنیـدم من که شـــبلی با گروهی همی‌شـــد در بیـابـان تـا بـه کوهی

شـبلی شـخصـیت اصـلی و محوری حکایت اسـت و در ادامه، در هستهٔ داستانی، شخصیت (شبلی) به راه می‌افتد و داستانکی شکل می‌گیرد:

بره در کـاســـهٔ ســـر دیـد پر بـاد کـه از بـاد وزان مـی‌کـرد فـریـاد
گرفت آن کاسـهٔ سـرگشـته گشـته بر او دیـد ای عجـب خطی نبشـــته
که بنگر کین سـر مردی‌سـت پر غم کـه او دنیـا زیـان کرد آخرت هم

چو شـــبلی آن خط آشـــفته برخواند | بزد یـک نعره و آشـــفتـه درمـانـد
به یاران گفت این ســـر در چنین راه | ســـر مردی‌ســـت از مردان درگـاه
کـه هـر کو درنبـازد هر دو عـالم | نـگـردد در حـریم وصـــل محرم

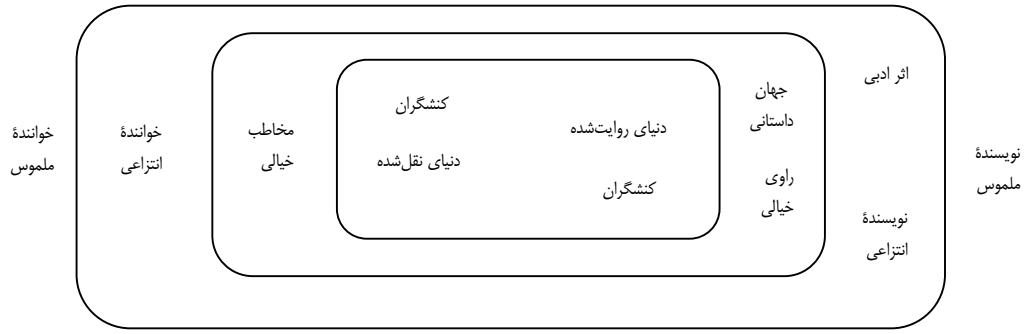
شـبلی در راه سـر مرده‌ای می‌یابد که دنیا و آخرت را فدای حق کرده اسـت. چون شبلی ماجرای آن سر را درمی‌یابد، نعره‌ای می‌زند و برای مریدانش نیز ماجرای این سر را تعریف می‌کند. در ادامهٔ داســـتان، عطار وارد شـــده و با خطاب مســـتقیم مخاطب (روایت‌شنوـ تو)، به بیان نکته‌های عرفانی و اخلاقی می‌پردازد:

تو هم گر هر دو عـالم ترک گویی | چـنـان کـان مـرد از مـردان اویی
بپیمـایی به ســـختی چند فرســـنگ | کـه تا یک جو زر آید بوک در چنگ
بـه راه حق چنین تـا شـــب بخفتی | بـه راه راســـتـی گـامـی نـرفـتی
تو بی صـــد رنج یـک جو زر نیابی | ســـوی حق رنج نـابرده شـــتـابی
چو می‌گیرد عســـس روز ســـپیدت | شـــب تـاریک چون باشـــد امیدت
تو می‌گویی کـه جز حق می‌نخواهم | بهشـــت و حور الحق می‌نخواهم
تو آبی گنـده‌ای در ژنـده‌ای تنـگ | نمی‌بـایـد بهشـــتـت ای همـه ننگ
ز شـــیری زهرهٔ تو می‌شـــود آب | در آن هیبـت چگونـه آوری تـاب
بـه یـک دردی درآیـد عقلت از پای | چگونـه مـانـد آنجـا عقلت بر جای

(عطار، ۱۳۸۳: ۷۸)

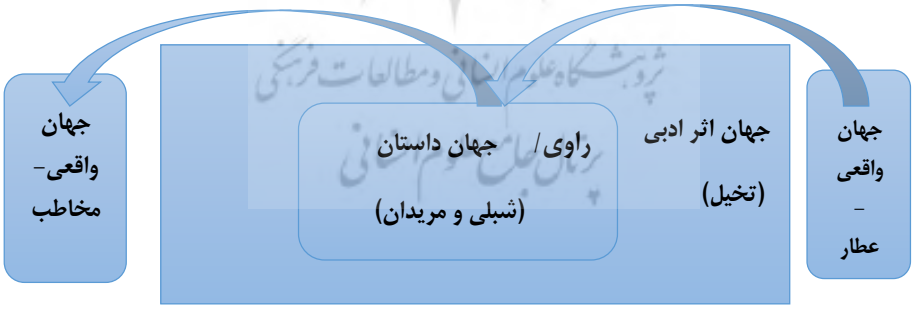
تعمق در ساختار شخصیت محور نشان می‌دهد که عطار با تمسک به ظرف قصه به دنبال مظروفی با مضـمون عرفانی‌تعلیمی بوده اسـت؛ زیرا این مهم را با خطاب مستقیم مخاطب آشـکار کرده اسـت. این ساختار دارای سه سطح است: سطح جهان واقعی که عطار در آن قرار دارد، سطح جهان اثر ادبی که همان دنیای داستان است و بیشتر اوقات تخیل نیز در آن دخیل اسـت (لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۳۰). این سـطح آنگاه به وجود می‌آید که نویسـندهٔ واقعی شروع به نوشتن داستان کند؛ زیرا از واقعیت وارد تخیل شده است. سـطح سـومی نیز وجود دارد که جهان داسـتان اسـت و آن کنشگران و گفت‌وگوهای آن‌ها را در بر می‌گیرد (همان: ۲٤؛ یان، ۱۳۹۷: ۱۷).

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 9:59 +0330 on Sunday January 24th 2021



در این ساختار، همان گونه که در حکایت بالا نیز دیده می‌شود، عطار در جایگاه نویسنده/ شاعر واقعی شروع به نوشتن داستان می‌کند (ورود به جهان اثر ادبی= تخیل) در ادامهٔ داستان ناگهان مخاطب بیرونی را با کلمهٔ «تو» مورد خطاب قرار می‌دهد.

به زبان ساده‌تر می‌توان گفت: پس از اینکه با تمسک به ظرف قصه، مظروفی عرفانی‌اخلاقی ایجاد می‌کند، به‌طور مستقیم مخاطب بیرونی را که هر خواننده‌ای را در بر می‌گیرد، مورد خطاب قرار می‌دهد تا این ظرف را با مظروف آن به او منتقل نماید و قصد وی از ابتدا نیز همین بوده است. شکل زیر زیربنای ساختار شخصیت محور را در *اسرارنامه* نشان می‌دهد:



اقناع و البته تخییل (ایجاد اکراه یا شوق نسبت به امری) مخاطب در این ساختار به‌دلیل خطاب غیرمستقیم و ناگهانی است؛ زیرا مراد از «تو» در این ساختار هر مخاطبی است که *اسرارنامه* را در دست گرفته و می‌خواند. این خطاب غیرمستقیم تلنگری به مخاطب است که درک روشن‌تری از پیام راوی[۹] و نویسنده دارد. گویا در پس این

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 9:59 +0330 on Sunday January 24th 2021

سـاختار، نوعی بده‌بستان پنهان بین نویسنده و مخاطب در جریان است. ون‌سی بوث[۱۰] معتقد است: «در متن‌های روایی‌اخلاقی ــ مورال moral ــ به‌صورت تلویحی یا آشکار قراردادی بین راوی و مخاطب برقرار اســت، راوی می‌گوید و مخاطب گوش می‌دهد به‌نحوی که راوی در تلاش اســت او را قانع کند که کلامش بر درسـتی و نیکی اسـتوار است» (Booth, 1961: 81). در این ساختار نیز راوی ابتدا سخنی اخلاقی مطرح می‌کند، سپس مخاطب را در موقعیت کنشگران داستان قرار داده به او خطاب می‌کند که اگر تو هم در چنین موقعیتی باشی...

این خطـاب تلنگرآمیز، مخـاطب را متحول کرده و بیشـــترین میزان اقناع و تخییل (ایجاد اکراه یا شـوق نسـبت به امری) را در او به وجود می‌آورد. تخییل و اقناع در این ســـاختار را می‌توان از ابزارهای تأثیرگذار روایت بر مخاطب دانســـت؛ زیرا تخییل نیز باعث تفکر در مخاطب شـده و او را به داوری و ارزش‌گذاری وامی‌دارد تا خویشتن را در جـایگاه کنشـــگران قرار داده و به قضـــاوت اعمال خود بپردازد. فارابی اقناع را از اغراض فن خطـابـه دانســـته اســـت (نک: فارابی، المنطقیات ۱۳۹۰: ج۱، ٤٥٦). وی همچنین عقیده دارد تخیل انداختن از اغراض شعر است و آن ایجاد تنفر و شوق نسبت به مســـئله‌ای را در بر می‌گیرد (نک: همان: ٤٩٩). برای مثال چنین اســـت در حکایتی دیگر از این کتاب:

شـــنـودم حـال بـوالـفـش چغـانـی کـه گـفـتـنـدش چـرا خر می‌نرانی
که چون خورشید روشن روی درگشت بـه تـاریکی فرو مانی در این دشـــت
تو هم ای برده انـدر دشـــت خوابـت نـرانـدی خـر فرو شـــد آفتـابـت
(عطار، ۱۳۸۳: ۷۸)

در این حکایت کوتاه، راوی ابتدا احوال بوالفش چغانی را به تصـویر می‌کشد که از طرف طاعنی به غفلت محکوم می‌گردد، بلافاصـله نویسـندهٔ واقعی با خطاب قرار دادن مخاطب، او را از حالت بوالفش چغانی آگاه کرده و می‌گوید: برای تو هم ممکن اسـت چنین وضـــعیتی پیش آید. بنابراین دیگران را مورد طعن قرار نده! این «تو» در اینجا از بار اقناعی بسیاری برخوردار است.

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 9:59 +0330 on Sunday January 24th 2021

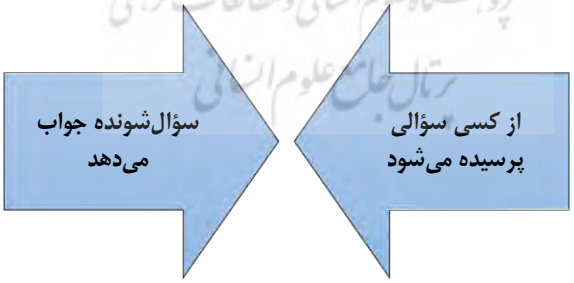
Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 9:59 +0330 on Sunday January 24th 2021

۲ـ۱ـ۲. ساختار گفت‌وگویی

روایت گفت‌وگویی[۱۱]، روایتی حاوی چند صدا و نگرش است که به‌زعم باختین می‌توان آن را «گفت‌وگوی بین سنخ‌ها» دانست. در واقع در این گونه روایت، سنخ‌ها و طبقات جای خود را به شخصیت‌ها می‌دهند و در مورد پدیده‌ها به گفت‌وگو می‌پردازند (نک: باختین، ۱۳۸۱: ٥٤ـ۸۰).

دومین ساختار پیرنگ در حکایت‌های *اسرارنامه* از نوع ساختار گفت‌وگویی است. در این ساختار، برخلاف ساختار فوق فقط صدای راوی شنیده نمی‌شود، بلکه صدای دو کنشگر از دل جهان داستان شنیده می‌شود. در این ساختار برخلاف ساختار قبل، هستهٔ داستانی از پوستهٔ عرفانی حجیم‌تر است. همچنین شخصیت‌ها در تمام طول حکایت حضور دارند و به‌طور متقابل با یکدیگر سخن می‌گویند. این ساختار که معمولاً با سؤال از شخصیتی معروف (پیامبری، پیری، پادشاهی، عارفی و...) آغاز می‌شود. سؤال‌شونده و سؤال‌کننده در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند و این گفت‌وگوی دوطرفه تا جایی ادامه می‌یابد که هم سؤال‌کننده اقناع گردد و هم راوی به مراد خود دست یابد.

در این ساختار، نویسنده مخاطب را به‌طور مستقیم خطاب قرار نمی‌دهد، بلکه مخاطب به‌صورت تلویحی خود پیام حکایت را درک می‌کند. شکل زیر ساختار کلی این نوع از حکایت‌ها را نشان می‌دهد:



برای مثال در حکایت زیر:

چو مرد آن پیرمرد پیر اصحاب — مگر آن شب مریدش دید در خواب
بپرسیدش که هین چون بود حالت — که می‌کردند ز من ربک سؤالت

چنین گفت او که دیدم آن دو تن را　　خدایم را سپردم خویشتن را
مرا گفتند ای خوش برده خوابت　　خدایت کیست و چیست اینجا جوابت
سخن گوی جهان در هیچ بابی　　نشد وا خانه از بهر جوابی
چنین گفتم که من از تنگنایی　　بدل کردم سرایی نه خدایی
شوید از من به حق چون از کمان تیر　　بحق گویید می‌گوید فلان پیر
تو را چندان که ریگ و برگ مویست　　به هر یکصد هزار اسرار جوی است
تو با این جمله پاکان دل‌افزای　　فراموشم نکردی در چنین جای
مرا کاندر دو عالم جز تو کس نیست　　فراموشت کنم اینم هوس نیست

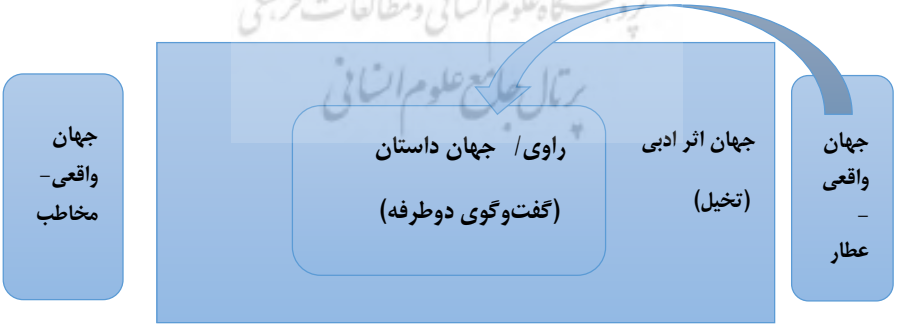
(عطار، ۱۳۸۳: ٤٢)

پیری مرده است و پس از مدتی مریدی او را در خواب می‌بیند و از او سؤالی می‌پرسد:

چو مرد آن پیرمرد پیر اصحاب　　مگر آن شب مریدش دید در خواب
بپرسیدش که هین چون بود حالت　　که می‌کردند ز من ربک سؤالت

(همان‌جا)

در ادامهٔ حکایت، شاهد گفت‌وگوی این دو با یکدیگر هستیم و تا انتهای روایت این گفت‌وشنود ادامه می‌یابد و نویسندهٔ واقعی دیگر مخاطب را به‌صورت مستقیم خطاب قرار نمی‌دهد. پیرنگ زیربنایی این گونه حکایت‌ها به شکل زیر است:



در این الگو نیز نویسنده با تمسک به ظرف قصه، مظروف عرفانی‌تعلیمی مورد نظر خود را به مخاطب رسانده، اما دیگر به‌طور مستقیم و با ضمیر «تو» او را خطاب قرار نداده است، بلکه مخاطب به‌صورت ضمنی به پیام نویسنده و راوی پی برده است.

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 9:59 +0330 on Sunday January 24th 2021

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 9:59 +0330 on Sunday January 24th 2021

اقناع مخاطب در این الگو در مقایسه با الگوی شخصیت‌محور از شدت کمتری برخوردار است؛ زیرا نویسنده به‌طورمستقیم مخاطب را خطاب قرار نمی‌دهد، بلکه به‌صورت ضمنی پیامی از راوی به مخاطب منتقل می‌شود. اقناع کاسته می‌شود، ولی تأثیرگذاری به‌سبب تخییل و بیان غیرمستقیم افزایش می‌یابد. چنان‌که فارابی در منطقیات بیان می‌کنند: «تأثیر تخیلات چنان است که در اکثر افراد اگر ظن یا علم در تضاد با تخیلات باشند، اعمال همچنان بر اساس تخیل انجام می‌شوند» (فارابی، ۱۳۹۰: ج۱، ۵۰۲ـ۵۰۳).

لنسر[۱۲] معتقد است: «در روایت‌هایی که به شکلی ضمنی بین راوی و مخاطب پیامی منتقل می‌شود، تأثیر دربرگیری پیام روایت کمتر از روایت‌های خطابی است» (Lancer, 1981: 87). در ادبیات تعلیمی معمولاً خطاب به خواننده/ مخاطب خطابی و مستقیم است. ناصرخسرو می‌گوید:

چو تو خود کنی اختر خویش را بد مدار از فلک چشم نیک‌اختری را

(قبادیانی، ۱۳۸۵: ۳۹)

ولی گاه نیز متن‌هایی مشاهده می‌شود که نویسنده به‌صورت تلویحی و پوشیده پیامی را به مخاطب منتقل کرده و این میزان پوشیدگی در متن‌های عرفانی بیش از متون تعلیمی است. در *اسرارنامه* که صبغه‌ای تعلیمی‌عرفانی دارد، شاهد دو نوع انتقال پیام به‌صورت خطابی و تلویحی هستیم. در الگوی پیرنگ گفت‌وگویی، بسته به میزان درک مخاطبان از روایت، پیام‌هایی در متن وجود دارد.

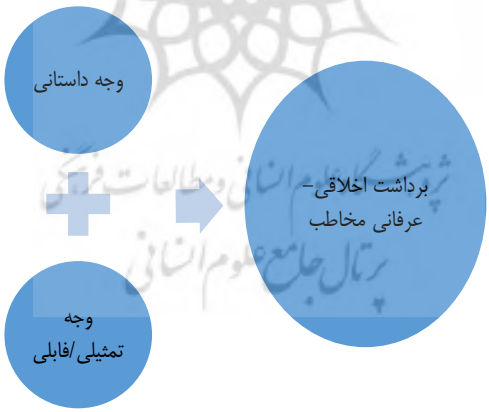
۳. ساختار تمثیلی یا فابلی

روایت تمثیلی یا فابلی، روایتی متضمن دلالت‌مندی پردامنهٔ متن است. این ساختار روایی چنان‌که از نامش پیداست، هر واحد از روایت را به نمادی برای واحد دیگر مبدل می‌کند و رمزگانی به دنبال خود دارد (نک: صافی، ۱۳۹۶: ۲۰۷).

از دیگر الگوهای پیرنگ در *اسرارنامه* می‌توان به الگوی تمثیلی یا فابلی اشاره کرد. «اگر قهرمان حکایت یا داستان تمثیلی جانوران باشند، به آن فابل گفته می‌شود»

(شـمیسا، ۱۳۷۳: ۱۲). ساختار تمثیلی *اسرارنامه* از نوع تمثیل‌های داستانی است. در این نوع «مشـبه‌به، حکایت یا داسـتانی اسـت و به همین دلیل آن را داسـتان تمثیلی گویند» (همان: ۱۱). در این الگو که با تمسـک به ابزار نماد به بیان و انتقال پندی‌ـــــ در قالب تمثیل‌ـ به مخاطب پرداخته شده است، با داستانی غالباً تمثیلی یا فابلی با شخصیت‌های حیوانی مواجهیم. در این الگو، مخـاطـب بـا تمســـک بـه دو ابزار هم ذات‌پنـداری و موقعیت‌شـــناســـی به بیان نکته‌ای تعلیمی در انتهای روایت پی می‌برد. به زبان ســاده‌تر می‌توان گفت در این الگو، مخاطب با تکیه بر موقعیت هریک از کنشـگران، خود را در جایگاه فرضی‌ای قرار داده و به نتیجه‌ای مطلوب می‌رسد.

این الگو دارای دو وجه داستانی و واقعی است. وجه داستانی همان جهان داستان و شـخصـیت‌های نمادین آن را در بر می‌گیرد و وجه واقعی موقعیت مخاطب نسـبت به داسـتان و برداشـت وی از جایگاه شـخصیت‌ها را در بر می‌گیرد. شکل زیر ترکیب دو وجه و برداشت اخلاقی‌عرفانی مخاطب را در الگوی تمثیلی نشان می‌دهد:



برای مثال در حکایت زیر:

شـــنیـدم من کـه موشـــی در بیـابان مـگـر دیـد اشـــتری را بی‌نگهبـان
مهارش ســخت بگرفت و دوان شــد کـه تا اشـــتر به‌آســـانی روان شـــد
چو آوردش به ســـوراخی که بودش نبودش جای آن اشـــتر چه ســـودش

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 9:59 +0330 on Sunday January 24th 2021

بـدو گفت اشـــتر ای گم‌کرده راهت / من اینـک آمـدم کو جـایگـاهـت؟
تو را چون نیست از سستی سر خویش / بـدیـن عـدت مرا آری بر خویش
کـجـا آیـد بـرون تـنـگ روزن / چو من اشـتر بدین سـوراخ سـوزن
بـرو از جـان خـود برگیر این بـار / کـه اشـــترگربه افتاده‌ســـت این کار
برو دم درکش ای موش ســیـه‌ســر / که نتوانی شـــد اســـتر را ســیه گر
برو ای مور خود را خـانـه ای جوی / سخن در خورد خود از دانه ای گوی
تو را ای مور از آن دل خوش فتاده‌ست / کـه کیک تو عماری کش فتاده‌ســـت

(عطار، ۱۳۸۳: ۲۸)

در این حکایت، موشی افسار شتری را گرفته و با غرور و تبختر او را به دنبال خود می‌کشـد. وقتی به لانه‌اش می‌رسـد، شـتر نمی‌تواند وارد شـود. آنجاسـت که شتر او را ملامت می‌کند که تو باری بزرگ‌تر از توانایی‌ات برداشـته‌ای و سپس راوی وارد شده و خطاب به مخاطب می‌گوید: تو هم بار گناهان و اضافات را از روح خود بردار تا سبک بال شوی و نباید به داشته‌های دنیوی مغرور شد. جرالد پرینس[۱۳] معتقد است: «مخاطب می‌تواند کم‌وبیش به روایتی که به او خطاب شـده مبتلا شود» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۱۵٦). بنابراین عطار نیز در این الگو مخاطب را از ابتلا شدن به چنین وضعیتی برحذر می‌دارد.

موش و شـتر کنشـگران اصـلی روایت و هرکدام نماد گروهی از انسـان‌ها هسـتند. موش نماد انسـان‌های مغرور و نادان اسـت که از موقعیت‌های موقتی احسـاس غرور کـاذب دارند ولی بالاخره دیوار این غرور کاذب فرومی‌ریزد و واقعیت‌ها عیان می‌گردد و چیزی جز رسـوایی برایشـان نیست. شتر نماد انسان های صبور، آینده‌نگر و داناست که در برابر بی‌عقلان و مغروران صـــبر پیشـــه می‌کنند؛ زیرا می‌دانند بالاخره روزگار به چنین افرادی درس می‌دهد. تعمق در زیرســـاخت پیرنگ این الگو و وجوه متن روایی آن نشان می‌دهد که راوی در امروزـــ اینجا، روایت آن روزـــ آنجا را نقل می‌کند. فعل «شـــنیدم» در ابتدای حکایت گویای این امر اســـت که راوی با فاصـــلهٔ زمانی به نقل رویدادها پرداخته است. عطار در بیرون از حکایت قرار دارد و به خلق حکایت (جهان

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 9:59 +0330 on Sunday January 24th 2021

اثر ادبی) پرداخته و با تمسک به تخیل حکایتی خلق کرده است که در دل این حکایت سطح دیگری به نام جهان داستان شامل شخصیت‌ها و رویدادهای روایت‌شده (آنچه اتفاق افتاده) قرار گرفته است. بی‌شک هنگامی که عطار این حکایت را می‌نوشته، مخاطبی تخیلی (روایت‌شنوی) مغرور و نادان ــ همچون آن موش ـ در ذهن خود داشته که داستان را خطاب به او نقل کرده و پیامی به او منتقل کرده است. حال که در جهان واقع هر مخاطبی کتاب *اسرارنامه* را در دست گرفته و شروع به خواندن این حکایت می‌کند، مخاطب واقعی عطار (نویسنده واقعی) است؛ زیرا از موقعیت موش و شتر درس می‌گیرد و خود را در جایگاه هریک از این شخصیت‌ها قرار می‌دهد. زیرساخت الگوی تمثیلی به شکل زیر قابل ترسیم است:

همان گونه که مشاهده می‌شود، عطار در جایگاه نویسنده/ شاعر واقعی در دنیای واقعی وقتی شروع به نوشتن حکایت فوق می‌کند، وارد جهان تخیل شده و مخاطبِ ذهنی را مورد خطاب قرار می‌دهد و این مخاطبِ ذهنی وقتی که هر مخاطبی شروع به خواندن این حکایت کند، با او یکی می‌گردد و مورد خطاب روایت قرار می‌گیرد. جرالد پرینس روایت‌شناس معتقد است: «مخاطب روایت را نباید با خواننده اشتباه گرفت. راوی ممکن است مخاطب روایت را برحسب جنس (خانم عزیز)، طبقه (آقایان محترم)، وضعیت (خوانندهٔ نشسته در صندلی دسته‌دار)؛ نژاد (سفید) و یا سن (بالغ) مشخص کند. بدیهی است که خوانندگان بالفعل ممکن است با شخص مورد خطاب راوی منطبق باشند یا نباشند» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸٤: ۷۱).

اقناع مخاطب در این داستان بسته به میزان درک مخاطب از روایت و همچنین

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 9:59 +0330 on Sunday January 24th 2021

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 9:59 +0330 on Sunday January 24th 2021

موقعیت وی نسبت به جایگاه هریک از کنشگران (موش یا شتر) دارد. اگر مخاطبی مغرور و نادان این حکایت را بخواند (همانند موش)، برداشتی متفاوت از حکایت دارد و به اصلاح او منجر می‌شود، ولی اگر شخصی صبور و دانا (همچون شتر) این حکایت را بخواند، بر ارزش رفیع او افزوده می‌شود و اگر شخصیتی غیر این دو نقش تمثیلی و نمادین حکایت را بخواند، پیام آن را درک و برای دیگران بیان می‌کند.

۴. ساختار مبتنی بر عمل داستانی

روایت مبتنی بر عمل داستانی، یک روایت حادثه‌محور است که در آن، تأکید اصلی بر روی کنش داستان و نه شخصیت‌ها یا دیگر عناصر است. آنچه در این گونه روایت برجستگی دارد، حادثه (عمل) و ابعاد آن است. در این گونه روایت، شخصیت و کنش در هم تنیده شده‌اند و حتی می‌توان گفت شخصیت‌ها تحت‌تأثیر عمل‌داستانی (حادثه) هستند (کاظمی، ۱۳۹٤: ۵ـ۱۳).

از دیگر الگوهای سازه‌ای پیرنگ در *اسرارنامه* می‌توان به الگوی عمل‌داستانی اشاره کرد. این الگو بر یک عمل/حادثهٔ داستانی بنا شده است و رویدادهای داستان بر اساس یک عمل شکل می‌گیرد. عمل در مرکز داستان نقشی محوری دارد و کنش‌های شخصیت‌ها حول این عمل‌داستانی در حرکت است. عمل‌داستانی در این الگو، قوام‌بخش کنش‌های شخصیت‌ها، اوج‌گیری و سپس گره‌گشایی روایت است. شکل زیر ساختار الگوی روایت در پیرنگ مبتنی بر عمل‌داستانی را نشان می‌دهد:

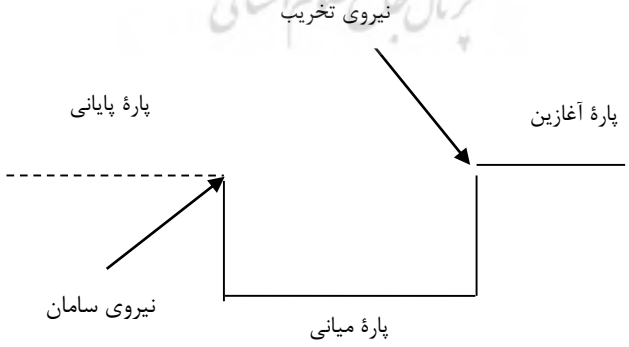
برای مثال در حکایت زیر دیوانه‌ای فقیر در برابر سلطان محمود قرار می‌گیرد و چنین ابراز می‌کند که عاشق ایاز (کنیز مورد علاقهٔ محمود) شده است! عمل‌داستانی در این حکایت، «عاشق شدن دیوانهٔ فقیر بر کنیز مورد علاقهٔ پادشاه» است. در ادامهٔ

گفت‌وگوی پادشـاه و دیوانه، کنش‌هایی رخ می‌دهد که همگی حول این عمل‌داسـتانی در حرکت است:

بـر محمود شـــد دیوانـه‌ای خوار / کـه هســـتم بر ایـازت عـاشـــق زار
بـدو محمود گفـت ای خوار مـانـده / ز بـهـر لـقـمـه‌ای غمخوار مـانـده
همـه عـالم مرا زیر نگین اســـت / که ملک من همه روی زمین اســـت
شـمار لشـکرم سـیصـد هزار اسـت / سـلاح و اسب و گنجم بی‌شمار است
بر من چـارصـــد پیـل اســـت دربند / نـدیـمـان و حـکـیـمـان هـنرمـند
منش بـا این‌همـه می دوســـت دارم / همـه مغزم نه چون تو پوســـت دارم
مراســـت این ملکت و این کامکاری / من این گفتم کـه دارم تو چـه داری؟
بخنـدیـد آن زمـان دیوانـه و گفـت / کـه نتوانی بـه گل خورشـــید بنهفت
تو ای غافل کژی در عشق و من راست / ز دیوانه شـنو شـاها سـخن راسـت
منم بس گرســـنـه تو ســـیر نـانی / مـرا بی‌هیچ شـــک دیوانـه خوانی
هم‌اکنون آتش عشـــقم بـه یـک راه / بســـوزد جملـهٔ ملکـت بـه یـک آه
نـدارد عشـــق تو بـا عشـــق من کار / تو عاشـــق نیســـتی هســـتی جهاندار
بدل چون عاشـــق صـــد چیز باشـــی / نباشـــی مرد عاشـــق حیز باشـــی...

(عطار، ۱۳۸۳: ۳۹)

در این حکایت، بیت اول را می‌توان مصـداق شکل‌گیری عمل‌داستانی دانست؛ زیرا با یک تخریب وضعیت عادی همراه است:



دیوانه‌ای فقیر در برابر سـلطان محمود به کنیز مورد علاقه‌اش ابراز عشق کرده است!

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 9:59 +0330 on Sunday January 24th 2021

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 9:59 +0330 on Sunday January 24th 2021

پارهٔ آغازین روایت با یک عمل داستانی تخریب‌کننده (غیرمنتظره بودن عمل) شکل گرفته است. در پارهٔ میانی گفت‌وگوی میان پادشاه و دیوانه تا جایی ادامه می‌یابد که به نیروی سامان‌دهنده (سامان وضعیت تخریب‌شده) می‌انجامد و این کار با پاسخ دیوانه به پادشاه انجام می‌شود:

تو ای غافل کژی در عشق و من راست ز دیوانه شنو شاها سخن راست
منم بس گرسنه تو سیر نانی مرا بی هیچ شک دیوانه خوانی
هم اکنون آتش عشقم به یک راه بسوزد جملهٔ ملکت به یک آه
ندارد عشق تو با عشق من کار تو عاشق نیستی هستی جهاندار
(عطار، ۱۳۸۳: ۳۹)

در انتهای حکایت، عطار وارد شده و از این حکایت نتیجه‌ای اخلاقی‌عرفانی می‌گیرد. در این حکایت نیز عطار همچون سایر الگوی‌های بیان‌شده، از ظرف قصه و حکایت برای بیان مظروف مورد نظر خود بهره برده است. در این الگو عمل‌داستانی/ حادثه به‌عنوان ستون اصلی روایت در نظر گرفته شده است و همچون نقطهٔ عطفی سایر کنش‌های داستان قوام خود را از آن به وام گرفته‌اند.

در اقناع مخاطب در این الگو، عمل‌داستانی/ حادثه را می‌توان به‌دلیل معروفیت و مانایی روایی در ذهن مخاطب، یک نمونهٔ ماندگار دانست؛ زیرا ماندگاری داستان‌های معروف در ذهن مخاطب بسیار بیشتر از کلام عادی است و نتیجهٔ عرفانی‌اخلاقی انتهای روایت نیز به‌واسطهٔ این ماندگاری محفوظ می‌شود.

۵. نتیجه‌گیری

آنچه از دستاوردهای پژوهش حاضر برشمرده می‌شود، این است که واکاوی ساختار متون کهن با کاربست نظریه‌های جدید روایت‌شناسی و ساختارگرایی نتایجی جدید و ثمربخش به دنبال دارد؛ به‌طوری که از دریچهٔ جدیدی به روی این آثار نگریسته می‌شود و ظرافت‌های ساختاری‌ـــ روایی آنان نیز آشکار می‌شود. در بررسی ساختار *اسرارنامهٔ* عطار به چهار الگوی ساختار پیرنگ با سازه‌های ساختاری و زیربنای روایی متفاوت به شرح ذیل دست یافتیم:

۱. الگوی شـخصـیت‌محور: در این الگو یک شـخصـیت معروف مرکز ثقل روایت اسـت و اتفاقی را از سـر می‌گذراند که دیگر حوادث داسـتان متأثر از این شخصیت و اعمال وی است. در این ساختار با سه سطح شخصیتی، هستهٔ داستانی و پوستهٔ عرفانی مواجهیم کـه بـه‌ترتیـب حجم آن‌ها از کم به زیاد افزایش می‌یابد. اقناع و تخییل (ایجاد اکراه یا شـــوق نســـبت به امری) مخاطب در این الگو به‌دلیل خطاب مســـتقیم از همهٔ الگوها بیشتر است. ۲. الگوی گفت‌وگویی: در این الگو، پیرنگی متشکل از گفت‌وگوی پرسش و پاسخی بین شخصیتی معروف با دیگری رخ می‌دهد و حکایت با سؤالی آغاز می‌شود و کلیهٔ کنش‌های کنشگران برای پاسخ به آن سؤال به کار گرفته می‌شود. در این الگو، اقناع و تخییل مخاطب از طریق درک‌روایی وی از پیام نهفته در پس داستان انجام می‌شـود. ۳. الگوی تمثیلی‌ـــــ فابلی: در این الگو شـخصـیت‌های حیوانی در جایگاه انسـان‌های نمادین ایفای نقش می‌کنند و هر حیوان نمادی از یک طبقهٔ انسـانی است و اقنـاع و تخییـل مخـاطـب به دو طریق هم‌ذات‌پنداری و موقعیت‌شـــناســـی اســـت. ٤. الگوی عمل‌داستانی: در این الگو یک نیروی تخریب‌گر (حادثه‌ای ناگهانی) وضعیتی طبیعی را بر هم می‌زند و همهٔ حوادث داستان حول این وضعیت تخریب‌شده تا سامان آن در حرکـت اســـت. اقنـاع و تخییـل مخاطب در این الگو به طریق ماندگاری عمل غیرمنتظره در نزد وی به انجام می‌رسـد. دستاورد دیگر پژوهش حاضر این است که در همهٔ الگوهای فوق عطار با مدد گرفتن از ظرف قصه به بیان مظروف مورد نظر خویش نائل شده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Structuralism
2. Narratology
3. Vladimir Prop
4. Poetiqe
5. Narrate
6. Addresser
7. Plot
8. Jack M. Beckham
9. Narrator

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 9:59 +0330 on Sunday January 24th 2021

10. Wayne C Booth
11. Dialogic Narrative
12. Lancer
13. Gerald Prince

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 9:59 +0330 on Sunday January 24th 2021

منابع

– اشرف‌زاده، رضا (۱۳۷٤)، *تجلی رمز و روایت در شعر عطار نیشابوری*، تهران: اساطیر.
– باختین، میخائیل (۱۳۸۱)، *تخیل مکالمه‌ای*، ترجمهٔ رویا پورآذر، تهران: نی.
– بیکهام، جک. ام. (۱۳۸۸)، *صحنه و ساختار در داستان*، ترجمهٔ پریسا خسروی سامانی، تهران: رسش.
– پراپ، ولادیمیر (۱۳۸٦)، *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: توس.
– تاجبخش، پروین (۱۳۹۷)، «بررسی الگوی نجات در روایتی تعلیمی از اسرارنامه بر اساس نظریهٔ تقابل‌ها»، *پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی*، سال دهم، شمارهٔ ۳۷، ۵۹ـ۸۰.
– ریمون کنان، شلومیث (۱۳۸۷)، *ادبیات داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
– ژوو، ونسان (۱۳۹٤)، *بوطیقای رمان*، ترجمهٔ نصرت حجازی، تهران: علمی فرهنگی.
– سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر (۱۳۸٤)، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو.
– سهرابی، مهناز (۱۳۹۵)، *درون‌مایه و بن‌مایه در اسرارنامهٔ عطار نیشابوری*، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور واحد تهران جنوب.
– شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، *گزیدهٔ منطق‌الطیر*، تهران: قطره.
– صافی، حسین (۱۳۹٦)، *درآمدی بر تحلیل انتقادی گفتمان روایی*، تهران: نی
– عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۳)، *اسرارنامه*، به‌کوشش سید صادق گوهرین، تهران: زوّار.
– فارابی، محمد (۱۳۹۰)، *المنطقیات للفرابی: النصوص المنطقیه*، زیر نظر سید محمود مرعشی نجفی، تهران: کتابخانهٔ عمومی حضرت آیت‌الله العظمی مرعشی نجفی.
– قبادیانی، ناصرخسرو (۱۳۸۵)، *شرح قصاید ناصرخسرو*، به‌کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: توس.
– کاظمی، رضا (۱۳۹٤)، *فیلم و فرمالین (کالبد شکافی روایت در سینما)*، تهران: مرکز.
– لینت ولت، ژپ (۱۳۹۰)، *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت- نقطهٔ دید-*، ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی، تهران: علمی و فرهنگی.
– مک لیش، کنت (۱۳۸٦)، *ارسطو و فن شعر*، ترجمهٔ معصومه بیگی، تهران: آگه.

– مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸)، *مجموعه مقالات روایت*، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد.
– مهدی‌زاده، بهروز (۱۳۹۰)، *قصه‌گوی بلخ- شکل‌شناسی قصه‌های مثنوی*، تهران: مرکز.
– میرصادقی، جمال (۱۳۸۰)، *عناصر داستان*، تهران: سخن.
– نعمت‌پور، مهری (۱۳۸۹)، *بررسی محتوایی و ساختاری حکایات اسرارنامهٔ عطارنیشابوری*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور مرکز ساری.
– یان، مانفرد (۱۳۹۷)، *روایت شناسی- مبانی نظریه روایت-* ، ترجمهٔ محمد راغب، تهران: ققنوس.
– Booth, Wayne C. (1961), *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, University of Chicago press.
– Lancer, Susan Snyder. (1981), *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton, Princeton University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 9:59 +0330 on Sunday January 24th 2021