تحلیل روایی حکایت «پادشاه و کنیزک» بر اساس نظریه مدرن

دکتر ماه نظری*

چکیده

روایت‌گری زنجیره‌ای از رخدادهای داستانی است که در زمان رخ می‌دهد و کنش‌های گوناگونی را دربر می‌گیرد. روایت در داستان تمثیلی «پادشاه و کنیزک» با ظرفیت شگفت‌انگیز، در *مثنوی معنوی* مولانا، به نقل حوادث گوناگونی می‌پردازد. در این داستان روایت‌ها در برهه‌ای، به صورت متوالی و پیوسته اتفاق می‌افتند و دارای ماهیت کلامیند. متن داستان مذکور، رسانه‌ای است که مفهوم و پیام را به مخاطب می‌رساند. مولانا درصدد گفتن داستان با شرایط و عناصر داستانی نیست. هدف او فقط اطلاع‌رسانی خبری انتزاعی است و در فکر پرداخت رمزگان و نشانه‌هایی تلاش می‌کند تا از رهگذر افرادی که رخداد را در زمان و مکان تجربه می‌کنند، پیامی بیافریند و هر کس بنابر میزان ادراک و تجربیات عرفانی خویش، یا به عبارتی: «هرکسی از ظن خود شد یار من»، از دالی که با درهای گسترده در این روایت گشوده است، به معارفی دست یابد. زمان دولایه‌ای، داستان را دربرمی‌گیرد؛ چنان که ژرار ژنت بین زمان روایت و زمان داستان تفاوتی قائل است. اهمیت موضوع در حکایت «عاشق شدن پادشاه بر کنیزک» دارای مفاهیم متعدد با پیچیدگی‌های خاصی است که می‌تواند با شیوه‌های مدرن از نظر رمزگان و روایت انطباق‌پذیر باشدکه با شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای به بررسی و تحلیل پرداخته شده است.

کلیدواژه: پادشاه وکنیزک، روایت‌شناسی، رمزگان، رولان بارت، ژرار ژنت.

---

*. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج. (nazari113@yahoo.com)

تاریخ وصول: ۹۸/۱۰/۰۹ تاریخ پذیرش: ۹۸/۱۱/۱۶

مقدمه

روایت‌شناسی یکی از شاخه‌های نقد ادبی و در اصل، بررسی دستور زبان حاکم بر روایت‌ها و بیشتر، روایت‌های داستانی است. این شاخه از دانش چارچوب و الگویی نظری ـ کاربردی برای تجزیه و تحلیل گونه‌های روایت فراهم می‌کند.

حکایت پادشاه و کنیزک در *مثنوی*، از ساختار معنایی چندگانه، رمزی و نمادین برخوردار است. از زاویهٔ دیگر، شخصیت‌های این داستان بیشتر دارای درگیری درونی و کشمکش‌های روانی ـ عاطفی می‌باشند. هم‌چنین مفاهیم چند جانبهٔ عرفانی، فلسفی، اخلاقی، دینی، روان‌شناسی و... در جای جای این داستان خودنمایی می‌کند. زنجیرهٔ گفتار وی معجونی از جوشش معانی، چون معرفت، لزوم پیر، عشق و شیدایی و... است؛ زیرا زمینهٔ این داستان و دوری کنیزک از معشوق، هجران سوزناک مولانا از شمس را تداعی می‌کند، به گونه‌ای که خیال با واقعیت در هم می‌آمیزد. ذهن نویسنده در روایت به بحث دربارهٔ مسایل بنیادی ارتباطات انسانی با فراسوی جهان مادی می‌پردازد. در نگاه نخستین هدف شاعر در این حکایت دیریاب است و خواننده اگر به روساخت جذب گردد، ذهن وی به غیرمقصود گرایش می‌یابد؛ زیرا روایت در آغاز با شتابی مثبت شروع می‌شود (داستان به صورت موجز آغاز می‌شود) بدون آن‌که معلوم شود کنیزک در آنجا برای چه کاری آمده بود و...؛ اما مولانا برای جلوگیری از این ابهام و کژتابی با آوردن ابیاتی که وقفه (شتاب منفی) در حکایت ایجاد می‌کند تا فرصت یابد که به آرامی پرده از اسرار بردارد. زمان در این روایت چندگانه است، اغلب گذشته‌نگر است؛ اما با وقفه‌هایی آینده‌نگر و حال‌نگر را در برمی‌گیرد که با الگوی روایت ژانت از سویی و با تحلیل رمزگانی رولان بارت دارای تناسب است.

۱. اهمیت موضوع و بیان مسأله

اهمیت موضوع این است که تمام فرهنگ‌ها به روش روایت‌گری شکل گرفته‌اند و هنر روایت چیزی جز تحلیل تاریخ بشر نیست. دامنهٔ نظریهٔ روایت یا روایت‌شناختی در تمام علوم گسترش یافته است و سرانجام این که امروزه علم روایت یکی از شاخه‌های اساسی نقد و مطالعات ادبی و سینمایی است.

در این پژوهش، ضمن تفسیر مدرن، علمی و نظام‌مند در داستان «پادشاه و کنیزک» به بررسی ویژگی‌های خاص زبان مولانا در این روایت که آن را از دیگر روایت‌ها متمایز می‌کند، پرداخته شده است؛ زیرا این داستان و متن کلاسیک دارای قابلیت انطباق با روایت ژرار ژانت و نظریه رمزگان رولان بارت است.

مسأله: الگوی روایت از دیدگاه رولان بارت تا چه حد با داستان «پادشاه و کنیزک» در تولید معنا دارای تطبیق است؟ هم‌چنین روایت در آن داستان تا چه اندازه در بازتولید معانی مختلف اثر دارد؟ این داستان دارای چه پیچیدگی‌هایی است؟ نشانه و رمزگان‌های این داستان کدامند؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

فتح‌الله بی‌نیاز (۱۳۸۷) کتاب *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی* را تألیف کرده است؛ دربارهٔ کاربرد روایت‌شناسی در ادب پارسی هم الهام حدادی (۱۳۸۳) *درآمدی بر دستور زبان روایت با گذری بر ادبیات داستانی پارسی* را نوشته است. از میان مقالات هم به این آثار می‌توان اشاره کرد: ابوالفضل حری (۱۳۸۷) در «احسن القصص: رویکرد روایت‌شناختی به قصص قرآنی را از دیدگاه روایت‌شناختی تحلیل کرده است؛ قدرت قاسمی‌پور (۱۳۸۷) در «زمان و روایت» به رابطهٔ زبان و روایت و چگونگی تبلور زمان در روایت پرداخته و الهام حدادی (۱۳۸۸) در «رویکرد روایت‌شناختی به داستان دو دنیای گلی ترقی» این داستان را از دیدگاه روایت‌شناختی واکاوی کرده است.

تا به حال تحلیل و شرح‌هایی بر این داستان *مثنوی معنوی* نوشته شده است به شرح زیر: گولپینارلی، محمدتقی جعفری، جلال‌الدین همایی، محمدجعفر مصفا، رینولد الین نیکلسون، بدیع‌الزمان فروزانفر، جعفر شهیدی، محمد استعلامی، کریم زمانی و...؛ اما تا به حال داستانِ «عاشق شدن پادشاهی بر کنیزکی و خریدن پادشاه کنیزک را» از منظر روایت‌شناسی ژرار ژنت و رولان بارت انجام نگرفته است.

۳. خلاصهٔ داستان «عاشق‌شدن پادشاهی بر کنیزکی و خریدن پادشاه کنیزک را»

پادشاهی با استیلای مادی و معنوی و داشتن دنیا و دین، صورت و معنی را با هم یک‌جا در دست داشت. روزی عزم شکار کرد، در بین راه با کنیزکی برخورد کرد و بر او عاشق شد و او را خرید، شاه با وی هم‌نشین شد و از او کام گرفت؛ اما کنیزک بیمار و هر روز نحیف و پژمرده شد. شاه از طبیبان دعوت کرد و به آنها وعده گنج و جواهرهای گوناگون داد. طبیبان به مقتضای خودنمایی بشر در برابر اصحاب قدرت و به خاطر غلبه طمع و مقام دنیایی، اعلام آمادگی کردند. هر قدر طبیبان تلاش کردند، مفید واقع نشد. مولانا تأکید بر عجز بشر در مقابل قدرت الهی دارد. به همین خاطر درمانده ماندند و معالجهٔ آنان به خاطر غرور و غفلت از حق، معکوس افتاد و به جای تسکین درد، بیماری کنیزک تشدید شد. شاه از وسایط مادی درمانده گردید. شاه بیداردل بعد از نومیدی، روی به عالم غیب و به درگاه الهی آورد و رو به مسجد نهاد و با زاری تمام و اضطراب به خواب رفت. مشکل شاه نیز در خواب گشوده می‌شود و پیری در خواب به او وعده می‌دهد که فردا غریبی که طبیبی حاذق است، فرا می‌رسد و بیمار را علاج می‌کند. فردا خواب شاه تحقق می‌یابد و پیری از دور به شکل خیال پدیدار می‌شود. شاه به استقبالِ مهمان غیبی می‌رود و او را پیش کنیزک بیمار می‌برد. طبیب او را معاینه می‌کند و پی می‌برد که درد او جسمانی نیست و عاطفی است و او عاشق پسر زرگری در سمرقند در محلهٔ سرپل کوی غاتفر است. حکیم دستور می‌دهد که زرگر را به وعدهٔ جاه و مال به دربار شاه بیاورند. دختر را به او می‌دهند

در حالی که به‌تدریج به او دارو می‌خورانند و زرگر هر روز زردچهره و زشت می‌شود و کنیزک از وی دل‌سرد کشته و طولی نمی‌کشد که زرگر می‌میرد.

۴. رولان بارت، نظریه‌پرداز روایت

رولان بارت ازجمله جسورترین نظریه‌پردازان فرانسوی دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ بوده است. طبق گفته رابرت اسکولز او نویسنده‌ای است فاقد نظام که عاشق نظام است، ساختارگرایی است که ساختار را دوست ندارد و ادیبی که از «ادبیات» بیزار است. او نخست به‌عنوان یکی از اعضای گروه متفکران نوآوری که تحت نام ساختارگرایی گروه‌بندی شده بودند، در میان مردم شناخته شد. ساختارگرایی که روش‌شناسی خود را عمدتاً از زبان‌شناسی فردینان دو سوسور برگرفته بود. (اسکولز، ۱۳۷۹، ص۲۰۹ ـ ۲۰۸)

بعدها بارت از تحلیل ساختاری روی‌گردان شد و به رویکردی پرداخت که بیشتر نشانه‌شناختی و محتوامحور بود. کتاب *اس/ز* (۱۹۷۰)، چشم‌گیرترین کار پساساختارگرایی بارت است. وی این کار را در پاسخ به تلاش بیهودهٔ روایت‌شناسان ساختارگرا که می‌کوشیدند همه قصه‌های جهان را در یک ساختار واحد قرار دهند، آغاز نمود». (بارت، ۱۹۷۷، ص ۱۴۶)

از منظر او هر متنی به‌گونه‌ای متفاوت به دریایی از متن‌های پیشین بازمی‌گردد؛ اما برخی از نوشتارها سعی می‌کنند با تأکید بر معنایی خاص، خواننده را از مرتبط ساختن آزادانه متن با این نوشتارهای پیشین بازدارند. این متن‌ها خواننده را در مقام مصرف‌کننده صرف یک معنای ثابت در نظر می‌گیرد، حال‌آنکه یک متن پیشرو از دیدگاه بارت خواننده را به یک تولیدکننده تبدیل می‌کند. در ادبیات بارت متن نوع اول «خواندنی» و متن نوع دوم «نوشتنی» نامیده می‌شود. بارت بعد از تقسیم داستان به تکه‌های خوانه «lexia»[1] آنها را در پنج رمزگان طبقه بندی نمود. رمزگان، یک مفهوم محوری در نظریات بارت

۱. یک واحد خوانش اختیاری نه الزامی.

است. از منظر او نکتهٔ اصلی در رمزگان است؛ نه پیام و متن، حاصل تعامل رمزگان‌هاست. رمزگان‌ها به هنجارها و ناهنجارهای جامعه مرتبطند و نظام ارزش‌گذاری محسوب می‌شوند؛ هم‌چنین رمزگان‌ها اکتسابیند و در بستر زندگی اجتماع می‌توان آنها را کسب کرد. (تلخیص از: بارت، ۱۹۷۷، ص ۱۵۱ ـ ۱۴۹)

۵. مبانی تحقیق

روایت‌گری زنجیره‌ای از رخدادهای داستانی است. واژهٔ روایت‌گری اشاره دارد به: «۱. فرایند ارتباط که در آن فرستنده، روایت را در قالب پیام برای گیرنده ارسال می‌کند و ۲. ماهیت کلامی رسانه که پیام را انتقال می‌دهد؛ همین ماهیت کلامی است که روایت داستانی را از روایت در دیگر رسانه‌ها مثل فیلم، رقص یا پانتومیم متمایز می‌کند. هم‌چنین این تعریف نشان می‌دهد چگونه روایت داستانی از دیگر متون ادبی مثل شعر و نثر تمایز داده می‌شود. برخلاف این دو، روایت داستانی بیانگر زنجیره‌هایی از رخدادهاست و رخداد، یعنی چیزی که اتفاق می‌افتد؛ چیزی که می‌توان آن را در یک فعل یا کنش خلاصه کرد». (همان، ۱۹۷۷، ص ۱۵۰)

در روایت‌شناسی کلاسیک، میان «آن‌چه به واقع اتفاق افتاده» (محتوای روایت) و چگونگی نقل «آن‌چه اتفاق افتاده» تمایز وجود دارد. منشأ این تمایز به تمایز سوسور میان لانگ (زبان) و پارول (گفتار) و به تمایز فرمالیست‌های روسی میان "Fabula"[1] و "Sjuzet"[2] برمی‌گردد. در روایت‌شناسی واژگان زیاد و گاه مشابهی بر این تمایز تأکید می‌کنند؛ اما همهٔ روایت‌شناسان در به کارگیری این اصطلاحات با هم اتفاق نظر ندارند و برخی از آنها دو مؤلفه را به سه مؤلفه با عناوین مختلف تعمیم می‌دهند. ماده خام (پیرنگ) موردنظر فرمالیست‌ها، معادل داستان (متن) و عمل روایت در نظر ریمون ـ کنان و تولان، و

۱. مادهٔ خام داستان.

۲. پیرنگ.

یا معادل قصه (روایت) روایت کنندهٔ ژنت (۱۹۸۰) است. «متن و عمل روایت» ریمون ـ کنان هر یک معادل جنبه‌ای جداگانه از «گفتمان» سیمور چتمن است. واژهٔ «قصهٔ» ژنت و میکی بل نیز معادل «داستان» ریمن ـ کنان و "Recit" آن دو، معادل «عمل روایت» ریمون ـ کنان و تولان است. (حری، ۱۳۸۷، ص ۸۸) پرسش دیگر این است که داستان اول می‌آید یا متن‌روایی؟ کالر تأکید می‌کند آن‌چه خوانندگان عملاً با آن روبه رو می‌شوند، گفتمان متن است و طرح، آن چیزی است که خوانندگان از متن استنتاج می‌کنند. ایدهٔ رخدادهای اولیه که این طرح از دل آن شکل گرفته نیز استنباط یا برساختهٔ خواننده است. (کالر، ۱۳۸۲، ص ۱۱۵)

ازاین نظر، داستان عبارت است از رخدادهای روایت شده و شرکت‌کنندگان در این رخدادها که از طرز قرارگیری در متن منتزع و بر اساس نظم گاهشمارانه برساخته می‌شوند؛ اما «متن»، کلامی شفاهی و مکتوب است که نقل رخدادها را برعهده دارد؛ همان چیزی است که پیش رو داریم «و رخدادها لزوماً نظم گاهشمارانه ندارند و ویژگی‌های شرکت‌کنندگان در سرتاسر آن پراکنده است و کل روایت از میان منشور یا پرسپکتیو (کانونی‌گر) بازتاب می‌یابد. و این جنبه یعنی «روایت‌گری»، کنش یا فرایند خلق اثر است. بنابراین، روایت داستانی مستلزم شکل‌گیری رخداد در توالی زمانی است و متن، رسانه‌ای است که مفهوم و پیام را به مخاطب می‌رساند. «رابطهٔ میان به اصطلاح زمان داستان و زمان متن، غیرواقعی و به غایت قراردادی است؛ چرا که در هر دو مورد نه با گسترش زمان واقعی، بلکه با نمود کلامی و خطی زمان روبه روییم». (تولان، ۱۳۸۳، ص ۵۵) یعنی زمان داستان چند خطی است؛ ولی زمان متن و سخن تک ساحتی است. «در زنجیرهٔ عناصر زبانی، هر جمله را پس از جملهٔ دیگر می‌خوانیم. ترتیب عناصر در متن ـ که بنابر قاعدهٔ زمان متن است، منحصر به ترتیبی یک‌سویه و برگشت‌ناپذیر است؛ زیرا نظام زبان باعث صورت‌بندی تک خطی نشانه‌ها و بنابراین تعیین‌کنندهٔ روند بازنمایی خطی اطلاعات مثلاً داستان روایت می‌شود». (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷، ص ۱۲۸) پس می‌توان با وام گرفتن از نظر

ژنت، رابطهٔ میان زمان نقل کردن (زمان داستان) و زمان نقل شده (زمان متن) در خودِ متن را «بازی با زمان» نامید. این بازی هدفی دارد که همان امر زیستهٔ زمانی است که مقصود حکایت است.

۶. تحلیل روایت در حکایت پادشاه و کنیزک

در روایت، «عاشق شدن پادشاه بر کنیزک» مولانا از مجموعهٔ شگفت‌انگیزِ شگردهای نقلی و روایتی استفاده کرده است و از ژانرهایی که خود بر حسب مواد مختلف طبقه‌بندی شده‌اند؛ گویی تک تک مواد به گونه‌ای قالب‌ریزی شده که بتوانند داستان‌ها وآرمان‌های انسان را در خود جای دهد. به طوری که واقعیت گفتمان قدرت و پاد قدرت از سویی، معارف دینی ـ اخلاقی از سوی دیگر، نمادپردازی و سیر به فرازمین در روایت این داستان به خوبی جلوه‌گری می‌نمایند.

بارت پنج رمزگان اصلی را در متن تشخیص می‌دهد که تحت عنوان آنها می‌توان تمامی جنبه‌های مهم متن را بررسی کرد. از نظر بارت، خود واژهٔ «رمزگان» را نباید به معنای دقیق و علمی آن در نظر گرفت. رمزگان صرفاً حوزه‌های تداعی‌گر هستند، یعنی سازمانی فوق متنی متشکل از مفاهیمی که تصور خاصی از ساختار را به ذهن متبادر می‌کند. این رمزگان هم جنبهٔ هم‌نشینی متن و هم جنبهٔ معنایی آن را دربردارند؛ یعنی نحوهٔ ارتباط یافتن اجزای آن با هم و نحوهٔ ارتباط آنها با جهان بیرون. در اینجا، تأکید بارت بر رمزگذاری کلیهٔ جنبه‌های فرهنگ، او را قادر می‌سازد تا به‌راحتی از ساختار داستانی به ساختارهای فکری گوناگونی که داستان را فرامی‌خواند، حرکت کند. در واقع این واحدهای خواندنی از طریق پنج رمزگان کنشی، هرمنوتیکی، فرهنگی، نمادین و نشانه‌شناختی به‌توالی تفسیر می‌شوند. که دو رمزگان اولی یعنی کنشی و هرمنوتیکی رمزگان‌هایی هستند که روایت از طریق آنها آفریده می‌شود و داستان را پیش می‌برند و سه رمزگان دیگر یعنی رمزگان‌های نشانه‌شناختی، نمادین و فرهنگی ما را از مجموعه حوادث و منطق روایی داستان فراتر می‌برند؛ پس بنا بر نظر بارت هرچه تعداد این رمزگان‌ها بیشتر

باشد، متن به سوی بیشتر نوشتنی بودن و تکثر پیش می‌رود. این سه دستگاه رمزگان، ارجاعی، دالی و نمادین، اطلاعات اساسی متن را فراهم می‌آورند؛ در واقع آن معماهایی را شامل می‌شوند که برای تکمیل قابلیت فهم متن ضروری هستند. به همین خاطر، قطعیت‌ناپذیری ضعف نیست؛ بلکه یکی از ساختارهای روایت‌گری است. هیچ صدای واحدی نیست که به‌تنهایی بیان را بسازد. در یک پاره‌گفتار، چندین رمزگان و چندین صدا حضور دارند، بی‌آنکه یکی بر دیگری برتری داشته باشد. (تلخیص از: بارت، ۱۹۷۷، ص ۱۴۶)

۷. بسامد

بسامد جزء زمانی مهمی از داستان‌روایی است. از نظر ژنت: «بسامد عبارت است از رابطهٔ بین یک یک رخدادها که چند بار در داستان تکرار می‌شود و تعداد روایت شدن آن در متن؛ بنابراین بسامد به تکرار ربط دارد که مفهوم مهمی در روایت است». (لوته، ۱۳۸۶، ص ۸۰) پس بسامد مشمول تکرار می‌شود و تکرار بر ساختی ذهنی است که با حذف کیفیات خاصِ هر اتفاق و حذف کیفیاتِ مشترک آن اتفاق با سایر اتفاقات پدید می‌آید. تکرار روابط میان رخدادهای داستان و روایت آنها در متن در مقام برساخت‌های ذهنی، به یکی از شکل‌های زیر ظاهر می‌شود:

۷. ۱. بسامد مفرد یا تک محور:

«یک بار گفتنِ آن‌چه یک بار در داستان اتفاق افتاده است. بسامد مفرد یا تک محور مرسوم‌ترین نوع روایت است. (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷، ص ۷۹) در داستان «پادشاه و کنیزک» بسامدهای تک محور مانند:

در حکایت عاشق شدن پادشاه، بعضی از واژه‌ها از اهمیت کمتری برخوردارند، به همین دلیل گاهی مولانا برای اثبات نظر خویش به طور گذرا این نوع کلمات را به کار گرفته است تا از رهگذر تمثیل، پرده از نیّت خویش بگشاید و از دغدغهٔ این دل‌مشغولی

رها گردد، مانند: « قفس، پالان، گرگ، گوزه، روغن بادام، سبو، طاووس، سرکنگبین، هلیله و...».

۷. ۲. بسامد مکرر:

نقل مکرر چیزی است که یک بار اتفاق افتاده است. این روش، یکی از شیوه‌های روایی مهم در ادبیات مدرن است. «یکی از استادانِ بسامد مکرر در عهد حاضر، ویلیام فاکنر است؛ به‌ویژه در رمان‌هایی چون *خشم و هیاهو* (۱۹۲۹) و *آبشالوم!* (۱۹۳۶)، در این رمان آخری، روایت بارها به یک رخداد داستانی خاص رجعت می‌کند». (لوته، ۱۳۸۶، ص ۸۱)

«بیمار شدن کنیزک، عجز اطبا، پیر یا مرد خدا، آمدن زرگر و...»

در حکایت «پادشاه و کنیزک» تأکید مولانا بر این موضوع‌ها است:

– خوشی کامل در این دنیای فناپذیر حاصل نمی‌گردد و نباید به لحظه‌های کوتاه و زودگذر شاد بود؛

– در هر کاری نیاز به رهبر و مرشد است؛

– نباید بر حول و قوهٔ بشری اعتماد کرد، توکل به خداوند، کلید تمام مشکلات است؛

– از تأثیر دعا توأم با زاری و دل‌شکسته نباید غافل گردید؛

– ارزش والای خواب در نزد صوفیه و یافتن راه حل گره‌های روحی در هم تنیده در خواب؛

– تفاوت اولیا و مشکل‌گشایی آنان از کار بندگان در تقابل علم مکتسب (علم طبیبان)؛

– تأثیر اعمال خارجی در احوال باطنی؛

– آثار دیدار معشوق و ولّی حق؛

– عشق صفت حق است و مورث معرفت، که در سرلوحهٔ *مثنوی* شروع می شود و به صورت بسامدی مکرر تا پایان شش دفتر مورد تأکید قرار می‌گیرد؛

– منتهی شدن عشق مجازی به عشق حقیقی، از بسامدهای فراوانی در کل *مثنوی معنوی* است. یعنی «المجازٌ قنطرة الحقیقه» پایداری عشق و ناپداری هوس و عشق شهوانی؛

– تقابل عقل و عشق، عقل از ادراک عشق عاجز است، عشق را به عشق و خدا را به خدا می‌توان شناخت؛

– دشواری علاج بیماری دل.

۷. ۳. بسامد بازگو:

«نقل یک بارِ آن‌چه n بار اتفاق افتاده است». (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷، ص ۸۰) یعنی آن‌چه چندین‌بار رخ داده است، یک بار بازگو می‌شود. از نظر ژنت: «*در جست‌وجوی زمان از دست رفته* (۱۹۱۳–۱۹۲۷) اثر مارسل پروست، یکی از نمونه‌های بزرگ بسامد بازگو است». (لوته، ۱۳۸۶، ص ۸۱)

برای تحلیل آن‌چه در شرح بسامد بیان شد، از داستان «پادشاه و کنیزک» نمونه‌ای ذکر می‌شود. بسامد در مجموعه داستان از چند موتیف یا بن‌مایه تشکیل شده است:

۱. بسامد تکرار عدد: یکی خر، هر یک مسیح عالم، هر دو بحری، جان هر دو، هر دو جان، شمس چارم، صد رضا، صد درستی، صد اشباه، شش ماه، سه روز و سه شب، هفتادساله، دوگون زنبور، دوگون آهوگیا، هزاران لقمه و... ؛

۲. بسامد تکرار نام شخصیت: تکرار نام پادشاه، کنیزک، حکیم، زرگر، شمس؛

۳. بسامد تکرار بن‌مایهٔ داستان اول در دیگر داستان‌ها: تکرار بن‌مایهٔ مرگ، عشق، معرفت، تقابل عقل و عشق، حسادت، نفرت و... در حکایت.

۸. رمزگان کنشی (Action codes)

در این رمزگان هر کنشی را در یک داستان می‌توان بررسی کرد، از گذاشتن یک کتاب روی میز تا برپا کردن یک جشن مجلل؛ زیرا کنش‌ها در محور هم‌نشینی در تداوم هستند، در نقطه‌ای آغاز می‌شوند و در نقطه‌ای به پایان می‌رسند. «این رمزگان با زنجیره رویدادها سروکار دارد که در جریان خواندن یا گردآوری اطلاعات که روایت به ما می‌دهد، ثبت می‌شود و نامی به خود می‌گیرد. مثلاً ما می‌گوییم صحنهٔ مربوط به قتل، صحنهٔ دستگیری و غیره». (سجودی، ۱۳۸۷، ص ۱۵۶)

نقش کنشگری در حکایات *مثنوی* بسیار پر رنگ است. از این لحاظ، «شخصیت، فاعل یا نهادی است که یا کاری را انجام می‌دهد و یا گزاره‌ای را به او نسبت می‌دهند». (اخوت، ۱۳۷۱، ص ۱۳۰) کنش‌های در حکایت شاه و کنیزک، یک زمانه و پویا هستند یا عادتی و پایدار. «کنش‌های یک زمانه، اغلب در نقطهٔ عطف روایت نقشی بر عهده می‌گیرند و جنبهٔ پویای شخصیت را آشکار می‌کنند. کنش‌های عادتی یا پایدار هم عملی هستند که شخصیت همیشه انجام می‌دهد و جنبهٔ پایدار یا نامتغیر شخصیت را بروز می‌دهند و اغلب تأثیری مضحک یا کنایی برجای می‌گذارند». (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷، ص ۸۶)

کنش‌های عادتی، مثل اعمالی که طبیبان انجام دادند، مانند: معاینه کردن و تجویز دارو برای کنیزک:

هرچ کردند از علاج و از دوا
گشت رنج افزون و حاجت ناروا

(مولوی، بی تا، د۱، ب ۵۱)

کنیزک: در طی حکایت واکنش‌های گوناگونی دارد. در آغاز داستان شخصیتی است منفعل؛ زیرا در برابر نظامِ قدرتی حاکم قرار دارد که همه چیز و همه کس در ید قدرت اوست و امر پادشاه بی‌چون و چرا لازم‌الاجرا می‌باشد، همه از آن اویند و وی مالک مطلق است.

۸. ۱. کنشگر فرا واقعیت: پیر شخصیتی است نمادین که دارای قدرت همه جانبه‌ای از سوی خداوند صاحب قدرت و دانای به اسرار نهفته می‌باشد. ظهور پیر در خواب، نشانگر، هادی و شخصیت یاریگری است که سالک را از گرفتاری‌های مادی و گره‌خوردگی‌های عاطفی و معنوی نجات می‌دهد. چنان‌که مولانا می‌گوید:

در علاجش سِحر مُطلق را ببین
در مزاجش قدرتِ حق را ببین

(همان، ب ۶۵)

جایی که طبق گفته بارت، رمزگان کنشی چیزی بیشتر از نتیجهٔ مهارت خواندن نیستند و در قالب فهرستی از کنش‌ها صرفاً به‌توالی خواندن دامن می‌زنند، تحت عنوان‌هایی کنشی مانند: شکار رفتن، دل باختن، بیمار شدن، آمدن حکیم، فریب دادن، آوردن زرگر، دارو خوراندن، کشتن و غیره، دسته‌بندی شده و به ترتیب وقوع در جریان خوانش روایت شاه و کنیزک، مشخص شدند. شخصیت‌ها «شاه، حکیم، کنیزک و پسرک زرگر» در این داستان با چهار نوع کنش متفاوت روبرو هستیم. روایت این داستان دارای طرح اولیه پیچیده‌ای است:

الف: اتفاق: می‌توان در یک فعل، کنشی را خلاصه کرد؛ یعنی هرآن‌چه داستان را بازگو می‌کند:

صحنه‌پردازی و خلق فضای داستان با به شکار رفتن پادشاه با همراهانش آغاز می‌شود، به ظاهر طبق یک روال عادی و سپری کردن یک روز تفریحی و سرگرم‌کننده، ولی بدون مقدمه با برخورد شاه بر حسب تصادف با کنیزک، وضعیت زندگی وآرامش درونی یکی از کنشگرهای اصلی یعنی پادشاه، به هم می‌ریزد. زندگی وی در مسیر پردغدغه و اضطرابی وافر قرار می‌گیرد:

بود شاهی در زمانی پیش از این
مُلک دنیا بودش و هم مُلک دین
اتفاقاً شاه روزی شد سوار
با خواصّ خویش از بهر شکار
یک کنیزک دید شه بر شاهراه
شد غلام آن کنیزک جان شاه

(همان، ب ۳۸-۳۶)

ب: در مرحلهٔ بعدی عدم آرامش همیشگی پادشاه و ایجاد فقدانی است که خود را نیازمند همسری کنیزک می‌بیند.

ج: تلاش: تلاش وافری صورت نمی‌گیرد، چون شاه، از قدرت مال و جایگاه برخوردار است، او را خریداری می‌کند:

مـــرغ جـــانش در قفـــس چـــون مـــی‌طپیـــد
داد مـــــال و آن کنیـــــزک را خریـــــد

(همان، د۱، ب ۳۹)

د: کامروایی: کارکرد چهارم، کامروایی پادشاه است که کنیزک را تصاحب کرد:

چـــون خریـــد او را و برخـــوردار شـــد
آن کنیـــزک از قضـــا بیمـــار شـــد

(همان، ب ۴۰)

هـ: وقفه؛ یا شتاب منفی: در این قسمت مولانا با آوردن مطالبی که در زنجیرهٔ گفتار واقعه نیست، وقفه‌ای می‌آفریند و خواننده را در انتظار می‌گذارد:

آن یکـــی خـــر داشـــت و پـــالانش نبـــود
یافـــت پـــالان،گرگ خـــر را دربـــود
کـــوزه بـــودش آب مـــی‌نامـــد بـــه دســـت
آب را چـــون یافـــت خـــود کـــوزه شکســـت

(همان، د۱، ب ۴۲ ـ ۴۱)

این تعلیق زمانی، به ظاهر بازدارندهٔ روند داستان است؛ اما مولانا با یک براعت استهلالی هوشیارانه ماجرا را می‌شکافد و زمینه را برای عدم تعادل و ناامنی در این دنیای فانی مهیا می‌کند تا در پایان بتواند القاهای انتزاعی و ضمیر ناخودآگاه خویش (به عنوان راوی دخیل) را به مخاطبان خویش منتقل کند.

گاه با آوردن نکات اخلاقی یا زمان‌های اخلاقی، وقفه ایجاد می‌کند و عدم موفقیت طبیبان را بیان می‌نماید:

گـــر خـــدا خواهـــد نگفتنـــد از بطـــر

پـــس خـــدا بنمودشـــان عجـــز بشـــر

(همان، ب ۸)

و: دعوت طبیبان؛ کارکرد طلب: بیمار شدن کنیزک و دعوت از طبیبان، وعده دادن به مال و جاه به آنان برای درمان معشوق.

ز: اظهار عجز؛ درماندگی طبیبان: از درمان کنیزک درمانده شدن و نومیدی پادشاه از بازتاب و نتایج مأیوس‌کننده پزشکان و ناتوانی آنان:

هـــــــرچ کردنـــــــد از عـــــــلاج و از دوا

گشـــت رنـــج افـــزون و حاجـــت نـــاروا

آن کنیـــزک از مـــرض چـــون مـــوی شـــد

چشـــم شـــه از اشـــک خـــون چـــون جـــوی شـــد

(همان، ب ۵۲-۵۱)

۹. رابطهٔ ترتیب در داستان

ساده‌ترین رابطه‌ای که مشاهده می‌شود، رابطهٔ ترتیب است. «ترتیب زمان روایت (سخن) با ترتیب زمان روایت شده (داستان) متوازن نیست و به ناگزیر در ترتیب وقایع پیشین و پسین تغییر به وجود می‌آورد. دلیل تغییر این ترتیب در تفاوت میان این دو نوع زمان نهفته است. زمان‌مندی سخن، تک‌ساحتی و زمان‌مندی داستان، چند ساحتی است. در نتیجه، ناممکن بودگی زمان‌مندی به زمان‌پریشی می‌انجامد». (قاسمی، ۱۳۸۲، ص ۵۹) گرچه در آغاز داستان وضعیت زمان روایت را مشخص می‌کند و ذکر زمان رخداد داستان را حتمی و ضروری می‌داند. او بدون هیچ مقدمه‌ای، ابتدا زمان روایت را برای روایت شنونده شرح می‌دهد و حکایت با فعل ماضی «بود پادشاهی در زمان‌های پیش» در جان راوی می‌جوشد و روند خطی را شروع می‌کند؛ اما دیری نمی‌گذرد که از زمان گذشته برمی‌گردد. در داستان‌های *مثنوی* اغلب به زمان‌پریشی برمی‌خوریم؛ زیرا غلیان روحی

مولانا از سویی و معانی ژرف و ذهنی ناخودآگاهِ او، کنترل زمان را از وی می‌رُباید. به‌همین خاطر بازگشت زمانی در روایت کنیزک همراه با آینده‌نگر (پیشواز زمانی) و در حال‌نگر (زمان حال) در هم آمیخته است تا در معرفی شخصیت‌ها و بیان اتفاقات و پیشگویی‌ها قادر گردد و روند خطی زبان داستان را پیش ببرد، مانند:

جان من سهلست جانِ جانم اوست
دردمند و خسته‌ام درمانم اوست
هر که درمان کرد مر جان مرا
بُرد گنج و دُرّ و مرجان مرا
جمله گفتندش که جان‌بازی کنیم
فهم گرد آریم و انبازی کنیم
هر یکی از ما مسیح عالمیست
هر الم را در کف ما مرهمیست

(مولوی، بی تا، د۱، ب ۴۷ ـ ۴۴)

نمونهٔ پیشواز زمانی کمیاب‌تر از برگشت زمانی است، چنان که در ابیات بالا به وضوح دیده می‌شود. به نظر ژنت و ریمون ـ کنان، «چنین زمان پریشی‌ای مخصوص روایت‌های کتب مقدس، حماسه‌های ایلیاد و ادیسه و روایت‌های «پیشگویانه» است. چنین پیشوازهای زمانی را پیرنگ تقدیرساز می‌خوانند». (لوته، ۱۳۸۶، ص ۷۶)

گفت ای شه مژده حاجاتت رواست
گر غریبی آیدت فردا ز ماست
چونک آید او حکیم حاذقست
صادقش دان کو امین و صادقست

(مولوی، بی‌تا، د۱، ب ۶۴ ـ۶۳)

از نظر ژنت: «روایت اصلی که تا حدی چرخه‌ای است، سطحی زمانی است که برحسب آن، زمان‌پریشی به معنای دقیق کلمه تعریف می‌شود. ژنت زمان پریشی‌ای را که اطلاعاتی در باب شخصیت‌ها، رخدادها و حوادث یک خط داستانی همسان فراهم بیاورد، بازگشت زمانی روایت هم‌گوی می‌نامد. اگر بازگشت زمانی به رخدادها، شخصیت‌ها یا خط داستانی دیگری اشاره کند، ژنت آن را بازگشت زمانی روایت دیگرگوی می‌خواند». (لوته، ۱۳۸۶، ص ۷۶)

در روایت «دیگرگوی» در حین داستان اصلی شاه و کنیزک می‌توان به آوردن «وخامت ضررهای بی‌ادبی» و آوردن ابیاتی در توجیه اعمال و رفتار پیر اشاره کرد.

زمان‌پریشی در حکایات *مثنوی*، اغلب با شتاب منفی برای بیان نکاتِ عرفانی، اخلاقی و... با اهداف گوناگونی چون اعتراض، هشدار، تحریض ایجاد همدلی، تبعیت و... در اهل سلوک یا زاهدان و عالمان با وقفه در داستان صورت می‌گیرد. اگر این برش‌ها از حکایات *مثنوی* حذف گردد، زمان غالب، گذشته‌نگر خواهد بود.

۱۰. رمزگان هرمنوتیکی (hermeneutic code)

این رمزگان هم چون رمزگان کنشی یکی از وجوه نحوه روایت است که به پرسش‌های خواننده جواب می‌دهد، مانند: کنیزک از کجا آمده بود؟ (در طی داستان متوجه می‌شویم که اهل سمرقند و در غاتفر زندگی می‌کرده است)، چرا طبیب تصمیم به کشتن زرگر می‌گیرد؟ از طریق کنش‌های پیر متوجه رمزگان معنایی می‌شویم. پیر بر علاج دل توانا است و در اثر تربیت و ریاضت نفس دو عالم درون و برون سالک را رقم می‌زند؛ زیرا خود از قید شادی وغم رسته است:

نرم نرمک گفت شهرِ تو کجاست
که علاج اهل هر شهری جداست

خـــار در دل گـــر بدیـــدی هـــر خَســـی
دســـت کـــی بـــودی غمـــان را بـــر کســـی

(مولوی، بی‌تا، د۱، ب ۱۵۳)

بسیاری از رمزهای این حکایت در طی داستان رمزگشایی می‌شوند، مانند:

مـــرد زرگـــر را بخـــوان ز آن شـــهر دور
بـــا زر و خلعـــت بـــده او را غـــرور...
مـــرد مـــال و خلعـــت بســـیار دیـــد
غِـــرّه شـــد از شـــهر و فرزنـــدان بُریـــد

(همان، ب ۱۹۰ ـ ۱۸۰)

این روایت در *مثنوی* چون اغلب حکایت‌ها، دارای روایت چندلایه و پیچ‌درپیچ است که هریک از این لایه‌ها با وجود ناتمامی، دیگری را کامل می‌کند و خواننده از توالی داستان‌های تو در تو به معارفی که مد نظر مولانا است، اغلب پی می‌برد و گاه در روابط پیچیدهٔ مسائل زمینی و فرازمینی حیرت‌زده و سر درگم ره به پایان و نتیجه نمی‌یابد و به تعارض و تناقض‌هایی برمی‌خورد.

پرسش بعدی که در روایت صورت می‌گیرد، چرا حکیم بعد از شش ماه شروع به مسموم کردن زرگر کرد، یا برای شاه مثل کنیزک فراوان بود و... تنها مشکل از طریق سلوک عرفانی و مراتب نفس، سرکشی‌های نفسانی و گوناگونی هواجس جسمانی ره به جایی می‌برد وگرنه در دنیای مادی و عالم محسوسات نمی‌توان جواب قاطع و قانع‌کننده‌ای یافت:

شـــــه بـــــدو بخشـــــید آن مـــــه‌رو را
جفـــت کـــرد آن هـــر دو صـــحبت‌جـــوی را
مـــدت شـــش مـــاه مـــی‌راندنـــد کـــام
تـــا بـــه صـــحت آمـــد آن دختـــر تمـــام

بعـــد از آن از بهـــر او شـــربت بســـاخت
تـا بخـورد و پـیش دختـر مـی‌گـداخت...
چونـــک زشـــت و نـــاخوش و رخ زرد شـــد
انـــدک انـــدک در دل او ســـرد شـــد

(همان، ب ۲۰۴ ـ ۲۰۰)

مولانا به عنوان راوی دخیل، پا به صحنه می‌گذارد تا شاید از حیرت و خشم خواننده بکاهد و با مجادله‌ای درونی و تک‌گویی، مویه‌کنان می‌گوید:

دشـــمن طـــاووس آمـــد پـــرّ او
ای بســـا شـــه را بکشـــته فـــرّ او
گفـــت مـــن آن آهـــوم کـــز نـــاف مـــن
ریخـــت آن صـــیاد خـــون صـــاف مـــن
ای مـــن روبـــاه صـــحرا کـــز کمـــین
ســـر بریدنـــدم از بـــرای پوســـتین

(همان، ب ۲۱۰ ـ ۲۰۸)

یکی از مشخصه‌های بارز کلام مولانا همین تقابل‌ها و تضادهای معنایی است که در نقطه‌به‌نقطهٔ *مثنوی* رمزگذاری شده‌اند؛ گویی او به عمد یا به‌طور ناخودآگاه خواننده را به برزخی شناور در میان دریای دال‌ها دعوت می‌کند. جبر یا اختیار، تبعیت از پیر و مرشد (حتی اگر اعمال او خلاف عرف، شرع، سنت و... باشد، چنان که پیر به زرگر زهر خوراند)، یعنی تفویض امور خویش به ولی سپردن، سلب اختیار از خود کردن، راضی به رضای مقدرات الهی شدن، خود را صاحب حق ندانستن (چنان که پیر دختر را به زرگر داد و پادشاه اعتراضی نکرد) و... همه این امور دربردارنده رمزگان‌های دالی و فرهنگی اهل تصوف است.

چنان که حافظ می‌فرماید:

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید
که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها

(حافظ، ۱۳۸۰، ص ۱)

مولانا با همه این دیدگاه‌ها به خوبی و تقریباً به یک اندازه همدلی می‌کند و این ویژگی شگفت‌آور زبان اوست که ما را به نوشتن داستان خود از این جبر و اختیار حل نشدنی وامی‌دارد. حتی اگر در جایی از *مثنوی* به‌طور ویژه با یکی از این دیدگاه‌ها همدلی می‌کند، در نقطه‌ای دیگر با دیدگاه دیگر به همدلی می‌پردازد. او به خوبی از عهدهٔ طرح گره فلسفی ناگشوده برمی‌آید و این خواننده است که نهایتاً معنا را بر مبنای همه این تقابل‌ها با هم در ذهن خود می‌سازد. (رمزگان نمادین)

تعدادی از تقابل‌ها در روایت «پادشاه و کنیزک»:

پادشاه ↔ زرگر	پادشاه ↔ کنیزک
عشق ↔ عقل	عشق حقیقی ↔ عشق مجازی
عقل ↔ رضایت و تسلیم	پیر ↔ طبیبان
اختیار ↔ جبر	نیرنگ ↔ وفاداری
جهد ↔ توکل	کنیزک ↔ زرگر(در مرحله ۲)
سلوک و عرفان ↔ تدابیر مادی	علم مکتسب ↔ علم لدنی
خوشی‌های زودگذر ↔ ذوق و شهود	فنا ↔ بقا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه

روایت داستانی مستلزم شکل‌گیری رخداد در توالی زمانی است و متن، رسانه‌ای است که مفهوم و پیام را به مخاطب می‌رساند. فرایند ارتباط که در آن فرستنده، روایت را در قالب پیام برای گیرنده ارسال می‌کند و هم‌چنین ماهیت کلامی رسانه، پیام را انتقال می‌دهد.

در داستان «پادشاه و کنیزک» زمینهٔ داستان با دال‌هایی با در گشوده به روی خواننده باز می‌شود و خواننده می‌تواند با آزادی عمل داستان را به نقد بکشاند، به شرطی که با ذهنی باز و دور از تفسیرهای اصلی عرفانی در روایت به تجزیه و تحلیل اعمال شخصیت‌ها یا بهتر است بگوییم، قهرمانان بپردازد.

در این حال پرسش‌های گوناگونی که دارای تناقض می‌باشد افکار مخاطبان را به خود مشغول می‌کند:

۱. چرا مولانا درباره چگونگی زندگی کنیزک و علت قرار گرفتن او بر سر راه شکار مطلبی را بیان نکرده است؛

۲. پادشاهان معمولاً به خاطر موقعیتی که دارند، وابسته به کنیز خویش نمی‌گردند و دیدار آنان با فرودستان لحظه‌ای گذرا و تفریحی است؛

۳. چرا پیر که مرد خداست، کمر به قتل زرگر می‌بندد؟ آیا راه حل دیگری وجود نداشت؟

و چندین پرسش دیگر؛ ولی مولانا مسیر داستان را به گونه‌ای هدایت می‌کند که فقط با معارف عرفانی رمزگشایی شود و معمای درهم‌تنیده، بتواند پاسخگوی طالب باشد.

جادوی روایت پر از ابهام و برگشت‌پذیر خواننده را شگفت‌زده می‌کند. داده‌های به‌دست‌آمده فرضیهٔ تکثر معنا را تائید می‌کنند؛ چراکه به‌راحتی نمی‌توان آنها را به مضامینی قطعی تقلیل داد.

از جایی که متن از تحکم و انسجام محکمی پیروی می‌کند، ساخت‌مندی متن و استفاده راوی از گزاره‌های متناقض در متن باعث می‌شود که تمثیل‌های روایت به روش‌های متفاوتی بازگشایی شوند. تأویل‌هایی که هیچ‌کدام از آنها نسبت به دیگری

ارجحیت ندارند، در ذهن مخاطبان چون شعلهٔ آتش بر افروخته شود و هر کس بـا آیینـهٔ دل خویش بنگرد و جواب معما را آشکار کند.

راوی به مانند یک صدای مسلط همه گره‌ها را به ترتیـب بـاز مـی‌کنـد و خواننـده را بـه لذت رسیدن به پاسخ معماهای مطرح شده در متن می‌رساند.

در روایت و خوانشی که از داستان پادشاه وکنیزک به عمل آمـد، تعـداد رمزگـان‌هـای دالی، فرهنگی و نمادین از مجمـوع رمزگـان‌هـای کنشـی و هرمنـوتیکی بیشـتر اسـت. ایـن رمزگان‌ها برخلاف رمزگان‌های کنشی و هرمنوتیکی از قیود توالی روایت تبعیت نمی‌کننـد و تا جایی که این رمزگان‌ها برگشت‌پذیر، شناور و فاقد مرجعیت تعیین‌کننـده هسـتند، مـتن متکثر است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

- آلن، گراهام. (۱۳۸۵)، *رولان بارت*، ترجمهٔ پیام یزدان‌جو، تهران: نشر مرکز.
- اخوت، احمد. (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، اصفهان: نشر فردا.
- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نشر آگه.
- بارت، رولان. (۱۳۷۰)، *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*، ترجمهٔ محمّد راغب، تهران: انتشارات فرهنگ صبا.
- بارت، رولان؛ تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۷)، *درآمدی به روایت شناسی*، به کوشش و ترجمهٔ هوشنگ رهنما، تهران: انتشارات هرمس.
- تولان، جی. مایکل. (۱۳۸۳)، *درآمدی نقادانه ـ زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
- حافظ، شمس‌الّدین محمد. (۱۳۸۰)، *دیوان غزلیات حافظ*، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: انتشارات صفی‌علیشاه.
- حدادی، الهام. (۱۳۸۹)، *زاویهٔ دید در مقابل کانونی شدگی*، تهران: پایگاه رسمی انتشارات سورهٔ مهر.
- ــــــــــــ . (۱۳۸۸)، *رویکردی روایت‌شناختی به دو دنیا اثر گلی ترقی*، فصلنامهٔ نقد ادبی، مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، سال دوم، شمارهٔ پنجم، ص ۷۲ ـ ۴۱.

- حری، ابوالفضل. (۱۳۸۷)، *احسن القصص: رویکرد روایت‌شناختی به قصص قرآنی*، فصلنامهٔ نقد ادبی، مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، سال اول، شمارهٔ دوم، ص ۱۲۲ ـ ۸۳.

- ریمون ـ کنان، شلومیت. (۱۳۸۷)، *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: انتشارات نیلوفر.

- سجودی، فرزان. (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: نشر علم.

- قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۸۷)، *زمان و روایت*، فصلنامهٔ نقد ادبی، مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، سال اول، شمارهٔ دوم، ص ۱۴۴ ـ ۱۲۳.

- کالر، جاناتان. (۱۳۸۲)، *نظریّهٔ ادبی*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.

- لوته، یاکوب. (۱۳۸۶)، *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمهٔ امید نیک فرجام، تهران: انتشارات مینوی خرد.

- مولوی، جلال‌الدّین محمد. (بی‌تا)، *مثنوی معنوی*، تصحیح رینوالد الین نیکلسون، تهران: نشر طلوع.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی