فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال سیزدهم، شمارهٔ ۲۷، زمستان ۱۴۰۰
مقاله علمی- پژوهشی
صفحات ۶۲-۳۹

تحلیل فرایند دگردیسی عبور معنا از روایت های تعلیمی به عرفانی[۱]

فضل اله خدادادی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۷/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۲۶

چکیده

تعمق در آثار و مضامین منظوم در ژانر عرفانی نشان می‌دهد که شاعران به قصد ایجاد و انتقال پیام جدید با تمسک به تشابهات بینامتنی، ساختار پیرنگ روایات پیشین را تغییر داده‌اند. بررسی طیف گسترده‌ای از حکایت‌های پایه در این ژانر نشان‌دهندهٔ این واقعیت است که شاعران با ایجاد تغییر در پیرنگ روایات به دنبال ایجاد دلالت‌های معنایی-اخلاقی، تم‌ها و فضای عرفانی بوده‌اند. بنابراین هدف پژوهش حاضر که به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای فراهم آمده، بررسی موقعیت روایی، پیرنگ و بینامتنیت در چند حکایت منظوم پایه در ژانر عرفانی و خلق ساختار، بن‌مایه‌ها و معانی تعلیمی جدید در حکایت‌های پیرو در این ژانر است. نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که خالقان روایات پیرو (جدید) در ژانر عرفانی به انگیزهٔ تغییر معنا، تغییراتی در پیرنگ روایت پیرو ایجاد کرده‌اند و این تغییر به سه روش «بسط یا تقلیل پیرنگ»، «افزودن یا کاستن اپیزود به روایت» و«افزودن معنای عرفانی به عمل کنشگران با شگرد پایان باز» بروز کرده است.

واژه‌های کلیدی: پیرنگ، بینامتنیت، روایت پایه، روایت پیرو، دلالت معنایی، ژانر عرفانی.

---

۱. شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.22051/JML.2022.37934.2271

۲. استادیار گروه زبان وادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران. khodadadi@hum.ikiu.ac.ir

۱- مقدمه

ادبیات فارسی و به خصوص ژانر عرفانی فارسی سرشار از حکایت‌ها و قصه‌هایی است که ماخذ آن‌ها را می‌توان در آثار پیشین مشاهده کرد. مولانا در *مثنوی معنوی* بسیاری از روایت‌های متون قبل مثل *حدیقه* سنایی، *منطق الطیر* عطار، و *کلیله و دمنه* را با تغییر طرح داستان و گاهی با انگیزه‌های معنایی متفاوت از متن اصلی آورده است. در این پژوهش به دنبال مطالعهٔ تفاوت‌های شخصیتی، رمزها، مکان، زمان و در کل مقایسهٔ عناصر داستانی در داستان‌های پیرو از متون پیشین نیستیم، بلکه بر آنیم تا تغییرات پیرنگ متن پیرو را با متن پایه مقایسه کرده، تاثیر پیرنگ جدید در تغییر معنا را واکاوی نماییم؛ چرا که معتقدیم گاه وجود یک حرف اضافه می‌تواند موجب تغییر پیرنگ و درنتیجه تغییر معنا در یک متن گردد و این عمل تنها با مطالعهٔ زیرساخت‌ها و لایه‌های وجوه متن روایی دو متن متجلی می‌گردد. در واکاوی عمدهٔ متن‌های بازآفرینی‌شده در ادبیات، به‌خصوص در ژانر عرفانی شاهد تغییر بخشی از پیرنگ هستیم و این عمل از طرف نویسنده تعمداً و به قصد ایجاد معنای جدید ایجاد شده است، چرا که با اصل داستان متفاوت است. این مضمون‌آفرینی جدید که به صورت‌های جدید در ادبیات و ژانر عرفانی دیده می‌شود، دایره‌ای بسیار وسیع دارد و در آثار مولانا، سنایی، عطار، جامی و... به چشم می‌خورد. «فراوان دیده می‌شود که عطار برای ابلاغ پیام از ساختار قصه‌های عامیانه کمک می‌گیرد و در ایجاد فضای متناسب با پیام نیز موفق است» (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۴۸).

بنابراین می‌توان چنین ادعا کرد که بسیاری از داستان‌ها و حکایت‌هایی که در متون عرفانی فارسی آمده‌اند برگرفته از متن‌های پیش از خود (متن‌های پایه) هستند. پارسانسب معتقد است: «هرگز کسی از پیشینیان را نمی‌شناسیم که داستانی را خود پدید آورده و یا پیشهٔ داستان‌نویسی داشته باشد. تقریباً تمامی کسانی که قصه یا حکایتی را در آثار خود آورده‌اند، آن‌ها را از متون و منابع مکتوب یا شفاهی گرفته و به اصطلاح قصه‌پردازی کرده‌اند» (پارسانسب، ۱۳۹۰: ۵۱). بنا بر این سخن می‌توان گفت قصه‌هایی که در متون ادب فارسی بین شاعران و نویسندگان به شیوهٔ تقلیدی در چرخش بوده‌اند، می‌بایست برای ایجاد تمایز و عدم همانندی تغییر می‌کردند و این تغییر علاوه بر ظاهر، معنا و پیام حکایت را نیز شامل می‌شد؛ بر همین اساس تنها حربه‌ای که کارگشا بود، خلاقیت و چگونگی تغییر

بود که هم نشانگر ظرافت کار مقلد بود و هم هنرمندی و ایجاد معنای جدیدی را از طرف وی نشان می‌داد. حال با این مقدمات داعیهٔ پژوهش حاضر بر این قرار گرفته است که تغییر پیرنگ به قصد ایجاد معنا و پیام جدید در روایت‌های عرفانی به صور گوناگون متجلی گردیده است، لذا سوال اساسی که بنیاد پژوهش را قوام می‌بخشد نیز همین است و درصددیم تا علاوه بر تکیه بر ظرافت‌های تغییر پیرنگ که صورت روایت را در بر می‌گیرد، معنا و مفهوم خلق‌شده (درونمایه و پیام جدید) در متون پیرو را نیز واکاوی نماییم.

۲-پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ عرفان و ادبیات عرفانی پژوهش‌های بی شماری نوشته شده است، اما همیشه وجه تمایز هر پژوهش از دیگری، نوگرایی و خلق سخنی تازه و یا واکاوی متون از منظری دیگر است. بر همین اساس وقتی دربارهٔ پیشینهٔ پژوهشی گسترده همچون ادبیات عرفانی سخن می‌گوییم، به دلیل ازدیاد منابع، نخستین گام بررسی تخصصی آثار نزدیک به پژوهش حاضر است. در همین راستا برآنیم تا آثاری را که به‌نحوی با این پژوهش درارتباط‌اند، معرفی کرده، مورد واکاوی قرار می‌دهیم تا هم ارزش علمی آن‌ها بر ملا گردد و هم افتراق آنها با پژوهش حاضر روشن شود. رضوانیان (۱۳۸۹) در کتاب *ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی*، با تکیه بر سه اثر منثور عرفانی شامل *کشف المحجوب*، *اسرارالتوحید* و *تذکرة الاولیاء* به بررسی ساختار داستانی، عناصر داستان و بینامتنیت در سه اثر نام‌برده پرداخته است و حکایت‌هایی متشابه را در سه متن از منظر ساختاری و زیبایی‌شناسی واکاوی کرده است. وجه افتراق این اثر با پژوهش حاضر در این است که اولاً نگارنده آثار منظوم عرفانی را مطمح نظر دارد و ثانیاً با تکیه بر مطالعات و نظریه‌های جدید روایت‌شناسی ساختارگرا نظیر نظریه‌های ونسان ژوو و ژپ لینت ولت به چگونگی تغییر پیرنگ روایت در دو متن متشابه می‌پردازد و ضمن تقسیم‌بندی انواع تغییرات، تاثیرآن در پیام روایت را نیز برجسته می‌کند.

پارسانسب (۱۳۹۰) در کتاب *داستان‌های تمثیلی- رمزی فارسی*، ضمن بیان تاریخچه‌ای از تمثیل، با ذکر نمونه‌هایی از تمثیل‌های منظوم فارسی و مقایسهٔ نمونه‌های متشابه، به بیان

رمزها و تغییرات قصه‌ها در منابع مختلف پرداخته است. وجه افتراق این اثر با پژوهش حاضر در این است که نگارنده در این پژوهش وارد مبحث تمثیل و رمز نمی‌شود بلکه با تکیه بر نظریه‌ها و سازه‌های روایت‌شناسی ساختارگرا با تمرکز بر عنصر پیرنگ و تغییرات آن، تغییر در معنا و سویه‌های دیگر روایت را واکاوی می‌کند. از دیگر آثاری که به نوعی به مطالعهٔ حکایت‌های تقلیدی در ادبیات عرفانی پرداخته‌اند، می‌توان به آثاری همچون *رمز و داستان‌های رمزی* از پورنامداریان و *ماخذشناسی قصه‌های مثنوی* اثر فروزانفر اشاره کرد که هر یک از این آثار به دلایلی که برشمردیم با پژوهش حاضر متفاوت‌اند.

۳- عنصر پیرنگ و مناسبات بینامتنی در متون منظوم عرفانی

نقشه، طرح یا چارت روایت‌ها اعم از قصه، حکایت، داستان و... همان نقشهٔ اولیه یا ساختار روایت است که عناصری دیگر چون زبان، گفت و گو، حادثه، لحن، زاویهٔ دید، پیام و زمان و مکان (فضا) به آن قوام و پایداری می‌بخشد. درواقع پیرنگ «زنجیره‌ای از کنش‌ها، حوادث و اپیزود هاست» (عباسی، ۱۳۹۳: ۲۷) که «نه تنها شخصیت‌ها، بلکه اعمال آن‌ها و علت آن را نیز تعیین می‌کند که روایت در آن شکل بگیرد. در طرح، کشمکش اصلی و عامل اصلی حرکت داستان مشخص می‌شود» (حداد، ۱۳۹۲: ۱۵۶). این اصل در تمام روایت‌ها مشترک است، ولو ممکن است در نوعی ضعیف و یا متفاوت از دیگری باشد، ولی یک امر جهان‌شمول و مشترک بین تمام روایت‌هاست.

بنابراین مسئلهٔ جهان‌شمول بودن ساختار در ساحت ادبیات کهن و معاصر امری بدیهی است و «اگر چه شگرد روایی در مثنوی با *منطق‌الطیر* و *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* تفاوت‌هایی دارد، اما صورت کلی یکی است» (صادقی، ۱۳۹۶: ۳۷). علاوه بر جهان‌شمول بودن عنصر پیرنگ، تاثیر و تاثرات متون از یکدیگر به طرق مختلف نیز امری انکارناپذیر است. تاثیراتی که از لحاظ ساختار، موضوع، درون مایه و... در آثار ادبی دوران مختلف به چشم می‌خورد نشانگر این تاثیر است که بینامتنیت نامیده می‌شود «بینامتنیت رابطهٔ یک متن با سایر متون ادبی را بررسی می‌کند و به عنوان روشی ساختاری برای ساخت متون ادبی و چگونگی رسیدن به هدف تاثیرگذار است زیرا هم متن مقصد بررسی می‌شود و هم متن مبدأ ارزیابی می‌گردد تا هم‌سویگی برای نیل به مقصد نهایی و شایع کردن یک باور یا

تصور خیالی و تعلیمی هر چه بهتر رخ نماید» (صداریی، ۱۳۹۵: ۱۵۴). شفیعی کدکنی می‌گوید: «هیچ شاهکاری نیست که گزیده‌ای از شاهکارهای قبل از خودش، درش نباشد... در مجموع می‌توان گفت: هر پدیدهٔ هنری و ادبی که ردپایی از شاهکارهای پیشین در خود نداشته باشد، پیش از خداوند خود مرده است» (همان: ۱۶۴: به نقل از شفیعی کدکنی). ژانر عرفانی و قصه‌های این نوع نیز از این دو قاعده مستثنی نیستند. یعنی هم دارای پیرنگ هستند و هم از یکدیگر تاثیر گرفته‌اند، تعمق در ماخذشناسی قصه‌های مثنوی، آثار عطار و سنایی نشان می‌دهد که این متون از متن‌های ماقبل خود تاثیر گرفته‌اند و«آثارشان از یکدیگر مایه گرفته و از یک سنت فکری و زبانی اند» (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۳۲۷). محور پژوهش بر این اصل استوار است که انگیزه‌های تغییر پیرنگ در قصه‌های مشابه در ژانر عرفانی در لایه‌های زیرین متن و معنای آن تاثیر گذار بوده است.

٤- الگوهای تغییر پیرنگ روایت در ژانر عرفانی به انگیزهٔ ایجاد معانی جدید

٤-۱ بسط یا تقلیل پیرنگ

یکی از روش‌های خلق معنا در روایت‌های عرفانی، بسط یا تقلیل دامنهٔ پیرنگ روایت پایه است. در این روش نگارنده با افزودن یا کاستن پیرنگ روایت پایه در صدد خلق معنایی جدید در روایت پیرو است به گونه‌ای که هم در معنا و هم در حادثه شاهد تغییراتی به شکل جدید هستیم. در روایت‌های پیرو(تقلیدشده از روایت‌های گذشته) از این نوع هم میدان واژگان و هم میدان معنا تاثیری شگرف در خلق ژانر و معنای جدید دارند «میدان‌های واژگانی و معنایی دو عنصر بسیار مهم اند که در تحلیل‌های روایی از آنها سود می‌جوییم. میدان معنایی مجموعه‌ای از معناهاست که در یک متن، واژه به آن‌ها تجهیز و غنی می‌شود در واقع واژه این معناهای جدید را به معناهای قدیم خود می افزاید... و میدان واژگانی، مجموعه‌ای است از واژه ها (اسم، صفت، قید و فعل) که در متن استفاده می‌شوند تا یک مفهوم یا یک شخص یا یک شی را مشخص کنند» (عباسی، ۱۳۹۳: ۳۱و۳۲). درواقع می‌توان تبدیل یک حکایت به حکایت عرفانی را در گروِ بسط یا تقلیل پیرنگ آن دانست که خود ناشی از تغییر دامنهٔ میدان‌های دوگانهٔ معنایی و واژگانی است. «استفاده از میدان معنایی و میدان واژگانی این توانایی را به خواننده می‌دهد تا احساسات را با دقت

بیشتری بررسی کند. خواننده به کمک این میدان‌ها حواس و تفکرات را توصیف و تحلیل خواهد کرد. به این ترتیب او می‌تواند تحلیل خود از مضمون‌ها را عمق و وسعت بخشد» (همانجا). بر همین اساس عبور یک روایت از ژانری (هر ژانری اعم از تاریخی، اخلاقی، اجتماعی و...) به ژانر عرفانی در این است که «غرضِ» آن در ژانر عرفانی تغییر می‌کند و در قصه‌های عرفانی تکیه بر غرض است که باعث تمایز ژانر می‌گردد. «شمس تبریز قصه را به دو حصهٔ مغز و پوست تقسیم می‌کند و معتقد است که قصه را جهت آن مغز آورده اند، نه از بهر ملالت، به صورت حکایت برای آن آورند تا آن غرض در آن بنمایند» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۶: ۵۵. به نقل ازمقالات شمس).

منظور از غرض عرفانی در این ژانر و متون وابسته به آن، تم‌ها و مضامین نمادین و رمزی قصه است که به آن حالتی فرا انسانی و سمبلیک می‌بخشد. در اینجا نمونه‌ای از داستان پیرو (تقلید شده) را در دو متن مورد بررسی قرار می‌دهیم که در آن مقلد با تغییر غرض از طریق میدان واژگان و معنا، داستانی عرفانی خلق کرده است. داستان زنبور و مور در سندبادنامه آمده است و عطار در *الهی‌نامه* با بسط داستان، غرض و معنای جدیدی به آن بخشیده است و با عبور از تم اخلاقی به تم عرفانی رسیده است[1]. در سندبادنامه داستان به صورت زیر است.

٤-١-١ روایت سندبادنامه

«و مثال آن چون آن زنبورست کی در صحرا مورچه‌ای دید کی به هزار حیله دانه‌ای سوی خانهٔ خود می‌برد، گفت: ای برادر چه مشقّت است کی تو اختیار کرده‌ای؟ و این چه عذابست کی تو برگزیده‌ای؟ بیا تا مطعم و مشرب من بینی، کی تا از من نماند بپادشاهان نرسد. خود پریدن ساخت و مور از پیش دویدن گرفت، چون به دکان قصاب رسید، بر گوشت نشست، قصاب کاردی بزد و زنبور را به دو نیمه کرد و بر زمین انداخت، مور چون آن حال بدید، در دوید و پای زنبور گرفت و می‌کشید و می‌گفت: من کان هذا مرتعه

---

۱. تقلید عطار از سندبادنامه را در کتاب رمز و داستان‌های رمزی صفحهٔ ۱۴۴، اثر محمد پارسانسب(۱۳۹۳) به وام گرفتم.

کان هذا مصرعه. چون قضا برسید، قبا تنگ آید و کفایت و دانش سود نکند، مرغ زیرک به حلق آویزند» (ظهیری سمرقندی، ۱۳۶۲: ۳۳۶).

در ساختار روایت این داستان، از فخر و مباهات زنبور بر مور سخن می رود. موری به زحمت دانه‌ای به سمت خانه‌اش می‌کشد که با خطاب آمرانه و طعن‌آمیز زنبوری روبرو می‌گردد. زنبور از مور می‌خواهد تا آسایش و فراغ وی را ببیند، در ادامه با ساطور قصاب به دو نیم می‌گردد و مورچه پایش را گرفته، می‌کشد و این عمل بر زنبور را ناشی از قضا و قدر و اجل معلق ناگهانی می‌داند.

اما عطار روایت را به شکل زیر می‌آورد:

٤-۱-۲ روایت عطار

یکی زنبور می‌آمد ز خانه — به‌غایت بی‌قرار و شادمانه
مگر موری چنان دلشاد دیدش — ز حکم بندگی آزاد دیدش
بدو گفتا چرا شادی چنین تو — که از شادی نگنجی در زمین تو
جوابی دادش آن زنبور کای مور — چرا نبود ز شادی در دلم شور
که هر جایی که باید می‌نشینم — وز آن خوردی که خواهم می‌گزینم
به کام خویش می‌گردم جهانی — چرا اندوهگین باشم زمانی؟
بگفت این پاسخ و چون تیر پرتاب — روان شد تا یکی دکان قصاب
مگر از گوشت آن‌جا نیمه‌ای بود — در آن زنبور در زد نیش را زود
همی زد از قضا قصاب ساطور — ز زخم او دو نیمه گشت زنبور
به خاک افتاد حالی تا خبر داشت — درآمد مور از او یک نیمه برداشت
به زاری می‌کشیدش خوار در راه — زبان برداشته می‌گفت آن‌گاه
که هر کو آن خورد کو را بود رای — نشیند بر مراد خود همه جای
همی آن چش نباید دید ناکام — همه هم‌چون تو آن بیند سرانجام
کسی کو بر مراد خود کند زیست — چو تو میرد ببین تا آخرت چیست؟
چو گام از حد خود بیرون نهادی — به نادانی قدم در خون نهادی
قدم بر حد خود باید نهادن — به فرمان گام می‌باید گشادن
غرور و کبر کم باید گرفتن — ره خلق و کرم باید گرفتن

چو یک جو خلق را آن زور بازوست　　که وزن کوه قافش در ترازوست
کم‌آزاری گزین و بردباری　　کز این نزدیک‌تر راهی نداری
(عطار، ۱۳۷۹: ۱۶۱).

در روایت عطار (روایت پیرو) انگیزهٔ کنشِ کنشگران با روایت پایه متفاوت است و تعمق در زیرساخت روایت نشان می‌دهد که انگیزه‌های کنشی شخصیت‌ها به خلق معنا و ساختار جدیدی منجر شده است. روایت با سوال آغاز می‌شود. موری، زنبوری را در اوج شادمانی می‌بیند و علت این شادی را از او سوال می‌کند. زنبور در جواب مور علت این شادی را آزادی عمل، خوراک، ورود به مکان‌های دلخواه و قدرت و سرعت جابجایی می‌داند و برای نشان دادن این حسن‌ها به سرعت به سمت قصاب‌خانه‌ای رفته بر لاشه‌ای می‌نشیند. قصاب به طور اتفاقی ساطور را بر گوشت فرود می‌آورد و زنبور را به دو نیم می‌کند. مور نیمه‌ای از زنبور را به سوی خانه می‌کشد و عطار با سخنانی که در دهان مور می‌نهد، روایت را صبغه‌ای عرفانی می‌بخشد. زنبور را نماد انسان‌هایی می‌داند که مال و ثروت دنیای فانی آنان را مغرور و جهنده کرده است به طوری که بر حسب باد غرور خدا و آخرت را از یاد برده‌اند و کام‌ها و لذایذ دنیایی آنان را کور و کر و مافوق قدرت همگان کرده است، در حالی که این‌گونه نیست و با ضربهٔ آنی قصاب به دو نیمه شد. در ادامه عطار جهت بسط معنای عرفانی روایت زنبور را که در جایگاه هر روایت‌شنو(مخاطب) مغروری می‌تواند باشد، خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید: هر کس برحسب غرور ناشی از خوشی‌های دنیایی این‌گونه زندگی کند، ناگهان چون زنبور مرگش فرا می‌رسد و این آخر کار آنان است. انسان‌های مغرور خود به صحنه‌های نابودی خود می‌روند و وقتی به توانایی مالی می‌رسند احساس زورمندی بسیار می‌کنند ولی ای مخاطب هر چقدر هم که توانا هستی، کم آزاری پیشه کن چرا که این از هر چیزی بهتر است.

٤-١-٣ مقایسه ساختار پیرنگ و معنای دو روایت پایه و پیرو

در روایت سندبادنامه (روایت پایه) داستان در بافت گفتگوی هدهد و پارسا مرد آمده است و مویدی بر فرا رسیدن اجل و ناتوانی انسان در برابر قضا و قدر است و بیت زیر از *شاهنامهٔ* فردوسی را به اذهان متبادر می‌کند:

قضا چون ز گردون فرو هشت پر همه خاکیان کور گردند و کر

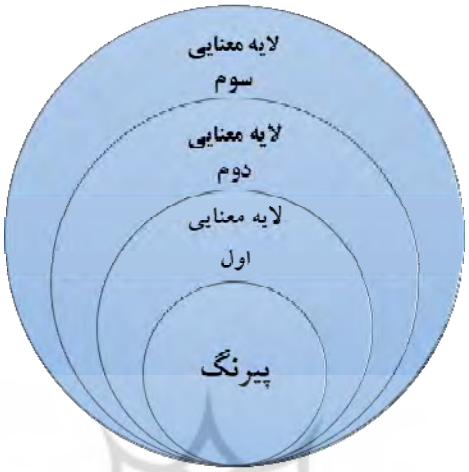
(فردوسی، ۱۳۸۷: ۳۳۴)

بنابراین متنی اخلاقی- تعلیمی است که عاجز بودن انسان در برابر اجل را نشان می‌دهد «پارسا مرد گفت: نصیحت دوستان خوار داشتی و به گفتار من التفات ننمودی. هدهد معترف گشت و به گناه اقرار داد و گفت: ندانی که با قضای آسمانی مقاومت نتوان کرد و از تقدیر حذر سود ندارد» (ظهیری سمرقندی، ۱۳۶۲: ۳۳۶). و در ادامه بلافاصله قصهٔ مور و زنبور را برای تایید و تاکید سخنش می‌آورد. بنابراین علت شکل‌گیری روایت در سندبادنامه، تاکید بر ناتوانی انسان در برابر قضای آسمانی و اجل است و داستان نیز در بافتی شکل گرفته است که همین پیام را منعکس کند و جملات پایانی آن نیز بر همین معنا تکیه دارد. یعنی میدان واژگانی و معنایی حکایت مبتنی بر یک محور اخلاقی- تعلیمی است. و حکایت نیاز به تفسیر بیشتر جهت روشن شدن اغراض ندارد، چراکه غرض و معنایی ناگشوده وجود ندارد که نیاز به تفسیر بیشتر داشته باشد و رابطهٔ پوست و مغز (معنا و پیرنگ) در ساختار این روایت به شکل زیر قابل ترسیم است.

شکل ۱. رابطهٔ معنا و پیرنگ در ساختار روایت های پایه و پیرو.

از شکل بالا چنان بر می‌آید که دامنهٔ دربرگیری معنایی روایت سندبادنامه (روایت پایه) در حد برآوردن یک پیام اخلاقی- تعلیمی است و پیرنگ روایت و میدان واژگانی در تناسب با یکدیگر حالتی متعادل دارد و گویا نویسنده واژگان را در حد نیاز به کارگرفته و هاله‌ای با قطر اندک ترسیم کرده که نشانهٔ میدان معنایی روایت است، اما در روایت عطار (روایت پیرو) ساختار پیرنگ و ارتباط آن با معنا به شکلی فراگیر و با دامنه‌ای گسترده قابل

ترسیم است:



شکل ۲. ساختار پیرنگ و ارتباط فراگیر آن با معنا.

در روایت عطار (روایت پیرو) شاهد معنای گسترده و وسیع روایت هستیم به طوری که میدان معنایی روایت با عبور از لایهٔ اخلاقی، وارد اغراض عرفانی شده است و در انتها حالت خطابی گرفته و راوی مستقیماً مخاطب را خطاب قرار داده است و این لایه در میدان معنایی روایت، حکایت را از اغراض تعلیمی وارد اغراض عرفانی کرده است، چرا که نمادها گشوده می‌شوند و عبارت‌هایی چون «قدم در حد خود نهادن» یا «به فرمان گام نهادن»، روایت را وارد مقوله‌های عرفانی- تفسیری کرده است.

بنابراین در ساختار روایت سندبادنامه، داستان با صحنه‌ای دنیایی و براساس مادیات شروع می‌گردد، موری باری را به سختی به سمت خانه می‌برد و با شماتت زنبور مواجه می‌گردد. همچنین کارد زدن قصاب بر مور هم آگاهانه است و این مور است که تسلیم اجل و قضا گردیده است، اما در روایت عطار که تقلیدی از روایت سندبادنامه است، شروع روایت بر حالات آدمی و خوشگذرانی‌های ناشی از غرور است. موری زنبوری را در فرط شادی می‌بیند و علت را می‌پرسد. زنبور دلایلی بر زبان می‌آورد که ناشی از غرور و منیت و نه از جانب حق است. همچنین کارد زدن قصاب بر زنبور اتفاقی و ناگهانی است که خود نشانگر بی‌زمان بودن بلا، ناگهانی و آنی بودن و بی‌خبری آن است. این واژگان در روایت عطار زمینه را برای توسعه و بسط روایت به یک روایت عرفانی آماده کرده است و راوی

را در موقعیتی قرار داده است تا بتواند اغراض عرفانی خود را به منصهٔ ظهور برساند و این تقلید از متن اخلاقی و خلق متنی عرفانی گویای نوعی گستردگی معنایی در ژانر عرفانی است. «اگر داستان‌های نخستین به منظور سرگرم‌کنندگی و یا تعلیم پندی اخلاقی مورد استفاده قرار می‌گیرد، در دوره‌های بعد، حوزهٔ کاربرد داستان وسیع‌تر می شود و بسیاری از مسائل عرفانی، سیاسی، دینی، اجتماعی و... در قالب داستان بیان می‌شود... این نکته بیانگر آن است که قصه یا داستان در القای معنی، خاصیتی دارد که از کلام عادی بر نمی‌آید؛ یعنی ویژگی تاثیرگذاری» (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۳۶).

حالت خطابی مستقیم در انتهای روایت عطار (روایت پیرو) و عبور راوی از مخاطب جمعی به مخاطب فردی گویای این تاثیرگذاری و تلنگر به مخاطب است و چنانچه مخاطبی خود را در جایگاه زنبور ببیند، تحت تاثیر روایت قرار می‌گیرد و از رفتار و حالات مغرورانه خود دست می‌کشد.

٤-۲ افزودن یا کاستن اپیزودهای روایت

یکی از روش‌های ایجاد معنای جدید در ژانر عرفانی، افزودن یا کاستن اپیزودهایی به روایت پایه است. بدین صورت که مقلّد در روایت جدید (روایت پیرو) با کاستن یا افزودن برخی اپیزودها، ضمن خلق ساختار جدید، معنای جدیدی نیز می‌سازد. یونسی طرح را این‌گونه تعریف می‌کند: «حلقه‌های به هم پیوستهٔ حوادثی است که نویسنده انتخاب می‌کند و به یاری آن خواننده را به جایی که می‌خواهد می‌برد» (یونسی، ۱۳۷۹: ۴۳). عطار در آثار خود از مآخذ گوناگونی استفاده کرده است. وی با شگردهای مختلفی مثل افزودن یا کاستن شخصیت‌ها، استفاده از شخصیت‌های حیوانی به جای انسان‌ها و افزودن یا کاستن اپیزودهایی به روایت پیرو، به خلق ساختار و معنای جدیدی دست یازیده است، یکی از ماخذی که عطار از آن الهام گرفته و داستان‌هایی را به انگیزه‌ای که مورد نظر وی بوده، با افزودن اپیزود تغییر داده است، *قرآن کریم* و *تاریخ انبیاء* است. عطار با شور و شوق و قدرت قصه‌پردازی در خلق طرح جدید، داستان‌هایی را از *قرآن کریم* و *تاریخ انبیاء* در مثنوی‌های خود می‌آورد که طرحی ساده اما معنایی عمیق دارد و «همین گریز از فضل‌فروشی و هنرنمایی و محو شدن علم و دانش شیخ در پس شور و حال صوفیانهٔ اوست

که این حکایت را از زبان او شیرین‌تر و شنیدنی‌تر می‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۲۰۵). برای نمونه شیخ در *منطق‌الطیر* با تصرفی که در داستان حضرت یوسف (ع) می‌کند و اپیزودی به این داستان می‌افزاید، در انتها به خلق معنایی عرفانی دست می‌زند.

٤-۲-۱ داستان حضرت یوسف در *تاریخ انبیاء*

داستان حضرت یوسف (ع) در *قرآن* و *تاریخ انبیاء* دارای پیرنگی متشابه و اپیزودهایی یکسان است و همگان با آن آشناییم، در روایت حضرت یوسف (ع) که در *تاریخ انبیاء* آمده است، در اثنای روایت اپیزود «رفتن برادران به مصر برای تهیه گندم و شناساندن یوسف خود را به ایشان» به این شرح است: ... سال هفتم بود که برادران یوسف برای خرید گندم از کنعان به مصر آمدند. در این سفر برادران، بنیامین برادر تنی یوسف را با خود به مصر نبردند، زیرا یعقوب می‌ترسید که به سرنوشت یوسف دچار شود. یوسف از برادران خواست دفعهٔ دیگر بنیامین را نیز با خود بیاورند تا سهم بیشتری به آنان تعلق گیرد. بار دیگر که برادران برای آوردن گندم عازم مصر شدند از یعقوب (ع) خواستند تا بنیامین را نیز با آنان بفرستد، یعقوب در ابتدا قبول نکرد، اما اصرار برادران او را راضی کرد و بنیامین را با برادران به مصر فرستاد. چون به غذا بنشستند، بنیامین آرزو کرد که کاش یوسف هم پیش آنان بود. یوسف بنیامین را به کنار کشید و راز خود را به او گفت و از او خواست تا بر اساس نقشهٔ از پیش تعیین‌شده[1] عمل نماید و پیش یوسف بماند. نقشه به‌خوبی پیش رفت و بنیامین که به اتهام دزدی باید زندانی یا برده می‌شد، مجبور به ماندن در مصر بود و برادران به جز لاوی نزد یعقوب رفتند. یعقوب چون غیبت بنیامین را نظاره کرد، بسیار بگریست و به عزیز مصر نامه نوشت. عزیز مصر(یوسف) چون نامهٔ پدر را دید بگریست و در جوابش او را به صبر دعوت کرد. بار دیگر که برادران به مصر آمدند، یوسف حال پدرشان را پرسید. برادران گفتند از غم یوسف در رنج است. یوسف گفت: آیا به دنبال برادرتان یوسف نرفتید؟ آنها گفتند: یوسف را گرگ خورد! یوسف گفت: شما دروغ می‌گویید و به پدرتان نیز دروغ گفته‌اید. من سندی دارم که دروغ شما را بر ملا می‌کند و شما همه آن را

---

۱. مخفی کردن جام طلا در بار بنیامین و کار کردن او نزد عزیز مصر.

امضا کرده‌اید. یوسف قبالهٔ فروش خود را به آنان نشان داد و همگی به تضرع و گریه افتادند(بیگی، ۱۳۹۲: ۱۱۰-۱۲۶). اما عطار نحوهٔ معرفی یوسف به برادران را به صورت حادثه‌ای دیگر بیان کرده است و این افزودن اپیزود باعث ایجاد معنای عرفانی در روایت و هم تغییر ساختار پیرنگ داستان زمینه گردیده است. روایت عطار در *منطق‌الطیر* بدین شرح است:

٤-۲-۲ خرده‌روایت عطار از داستان حضرت یوسف

یوسفی کانجم سپندش سوختند — ده برادر چون ورا بفروختند
مالک دعرش چو زیشان می‌خرید — خط ایشان خواست، که ارزان می‌خرید
خط ستد زان قوم هم بر جایگاه — پس گرفت آن ده برادر را گواه
چون عزیز مصر یوسف را خرید — آن خط پر غدر با یوسف رسید
عاقبت چون گشت یوسف پادشاه — ده برادر آمدند آن جایگاه
روی یوسف باز می‌نشناختند — خویش را در پیش او انداختند
خویشتن را چارهٔ جان خواستند — آب خود بردند تا نان خواستند
یوسف صدیق گفت ای مردمان — من خطی دارم به عبرانی زبان
می‌نیارد خواند از خیلم کسی — گر شما خوانید نان بخشم بسی
جمله عبری‌خوان بدند و اختیار — شادمان گفتند شاها خط بیار
کوردل باد آنک این حال از حضور — قصهٔ خود نشنود چند از غرور
خط ایشان یوسف ایشان را بداد — لرزه بر اندام ایشان برفتاد
نه خطی زان خط توانستند خواند — نه حدیثی نیز دانستند راند
سست شد حالی زبان آن همه — شد ز کار سخت جان آن همه
جمله از غم در تاسف ماندند — مبتلای کار یوسف ماندند
گفت یوسف گوییی بی‌هش شدید — وقت خط خواندن چرا خامش شدید
جمله گفتندش که ما و تن زدن — به ازین خط خواندن و گردن زدن

(عطار، ۱۳۹۱: ۵۹).

٤-۲-۳ مقایسهٔ ساختار پیرنگ و معنا در دو روایت پایه و پیرو

در روایت *تاریخ انبیاء* (روایت پایه)، داستان از منبع اصلی آن (*قرآن کریم*) برگرفته شده است و صبغه‌ای تعلیمی ـ اخلاقی دارد. در این روایت، خالق هستی- راوی متن قرآنی قصه- روایت را به طرزی به جلو می برد که عاقبت برادران یوسف شرمنده و دروغشان بر ملا می‌گردد. عطار از یک داستان واقعی، عناصری نمادین برای خلق معانی انسانی خلق کرده است. یوسف را نماد روح پاک قرار داده است، برادران انسان‌های مغرور و نادانی هستند که روح پاک مادرزادی خود را به گناهان دنیایی می‌فروشند، غافل از اینکه روح را فروختند که چه بخرند؟ سند فروش یوسف نیز نماد است. نماد نامهٔ اعمال ما انسان‌ها در قیامت که لاجرم روزی آن را به دستمان می‌دهند و از ما می‌خواهند تا آن را بخوانیم. آیا می‌توانیم آن نامه را با صدای بلند بخوانیم یا چون برادران یوسف شرمنده و سرافکنده می‌شویم؟ عطار از این داستان مقوله‌های ناب کرامت عرفانی را برداشت کرده است و با افزودن اپیزود «یوسف صدیق گفت ای مردمان/ من خطی دارم به عبرانی زبان// می‌نیارد خواند از خیلم کسی/ گر شما خوانید نان بخشم بسی» در پی افزودن غرض عرفانی به روایت است و آن غرض ایجاد پلی ارتباطی بین اعمال دنیایی انسان و بازتاب آن در کارنامهٔ وی است. روایت *تاریخ انبیاء* از نظر معنایی بیشتر مبتنی بر سجایای اخلاقی و آموزه‌های تعلیمی است. مهدوی در همین زمینه معتقد است: «مدار این قصه بر نیکویی است. یعقوب صبر نیکو کرد، از برادران تضرع نیکو، از یوسف عفو نیکو. و این قصه‌ایست بر نیکوگویی و نیکوخویی از نیکورویی. در این قصه چهل عبرت است که مجموع آن در هیچ قصه‌ای به جای نیست، برای این وجوه راست که خدای عزّ وجلّ این قصه را احسن القصص می‌خواند» (مهدوی، ۱۳۵۶: ۱۳۴).

عطار با افزودن اپیزود «در منصهٔ امتحان قرار دادن برادران» با نامه‌ای به زبان عبرانی از طرف یوسف (ع) و سپس عدم توانایی برادران بر خوانش این نامه، بین این نامه، برادران شرمنده (گناهکاران) و یوسف (ع) ارتباط رمزی ایجاد کرده و این صحنه را با صحنهٔ قیامت و سنجش نامهٔ اعمال انسان‌ها در دست چپ یا راست مرتبط کرده است و یوسفی را که برادران او را در اوج پاکی‌اش به بهای اندک بفروختند، همان روح پاک انسانی دانسته است که با آلودگی‌های دنیایی در می‌آمیزد و از دست می‌رود.

٤-۳ افزودن معنای عرفانی به عمل کنشگران با شگرد پایان باز

منظور از این روش واگذاری تفسیر عرفانی عمل کنشگران روایت به مخاطب است و شاعر در روایت پیرو با تمسک به پایان باز، بر آن است تا برداشت‌های عرفانی از عمل کنشگران را بر عهدهٔ مخاطبان گذارد. گاه در حکایت‌های پیرو(تقلیدی) در ژانر عرفانی از متون پیشین (روایت‌های پایه)، شاهد تغییراتی در دیدگاه مقلدان نسبت به اپیزودها و کنش‌های شخصیت‌های داستان هستیم. به عبارت دیگر در این روایت‌های پیرو، شاعر با افزودن معنای جدید به عمل کنشگران ، تغییری که در کنش شخصیت‌ها به وجود می‌آورد، پیرنگ و به تبع آن معنای روایت را نیز عوض می‌کند. در ادبیات داستانی بین پیرنگ و شخصیت ارتباطی تنگاتنگ وجود دارد و شخصیت‌ها تحت تاثیر کنشِ پیرنگ هستند. «طرح داستان نه تنها شخصیت‌ها، بلکه اعمال آنان و علت آن را نیز تعیین می‌کند و ساختاری را فراهم می‌کند که شخصیت در آن شکل بگیرد» (حداد، ۱۳۹۲: ۱۵۶). حال با این مقدمه و با تعمق در روایت‌های پیرو در ژانر عرفانی می‌توان به این نکته پی برد که شاعر با تغییر در کنش شخصیت‌ها در داستان پیرو، پیرنگ و معنای جدید خلق کرده است؛ برای مثال این تغییر در کنش شخصیت‌ها و بازتاب آن در پیرنگ و معنا را می‌توان در دو داستان «پیر خشت زن، نظامی: قرن پنجم» و «پیر خارکش، جامی: قرن نهم) مشاهده کرد. اصل داستان (روایت پایه) در *مخزن الاسرار* نظامی به شرح زیر است.

٤-۳-۱ داستان پیر خشت زن

در طرف شام یکی پیر بود — چون پری از خلق طرف گیر بود
پیرهن خود ز گیا بافتی — خشت زدی روزی از آن یافتی
تیغزنان چون سپر انداختند — در لحد آن خشت سپر ساختند
هرکه جز آن خشت نقابش نبود — گرچه گنه بود عذابش نبود
پیر یکی روز در این کار و بار — کار فزائیش در افزود کار
آمد از آنجا که قضا ساز کرد — خوب جوانی سخن آغاز کرد
کاین چه زبونی و چه افکندگیست — کاه و گل این پیشه خر بندگیست
خیز و مزن بر سپر خاک تیغ — کز تو ندارند یکی نان دریغ

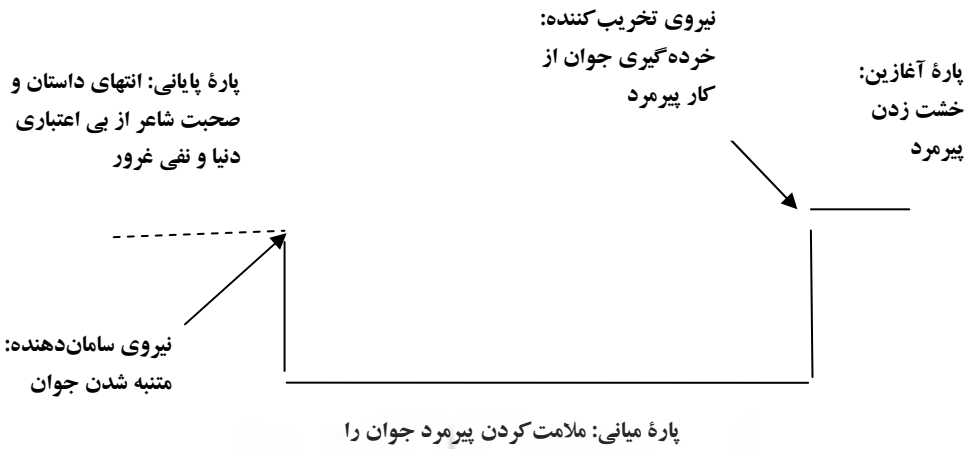
قالب این خشت در آتش فکن / خشت تو از قالب دیگر بزن
چند کلوخی بتکلف کنی / در گل و آبی چه تصرف کنی
خویشتن از جملهٔ پیران شمار / کار جوانان به جوانان گذار
پیر بدو گفت جوانی مکن / درگذر از کار و گرانی مکن
خشت زدن پیشهٔ پیران بود / بارکشی کار اسیران بود
دست بدین پیشه کشیدم که هست / تا نکشم پیش تو یکروز دست
دستکش کس نیم از بهر گنج / دستکشی می‌خورم از دسترنج
از پی این رزق وبالم مکن / گر نه چنینست حلالم مکن
با سخن پیر ملامتگرش / گریان گریان بگذشت از برش
پیر بدین وصف جهاندیده بود / کز پی این کار پسندیده بود
چند نظامی در دنیی زنی / خیز و در دین زن اگر میزنی

(نظامی، ۱۳۸۳: ۴۳).

٤-۳-۲ تحلیل ساختار پیرنگ روایت پایه و عناصر معناساز آن

این روایت، نقل پیر خشت‌زنی است که به دور از خلق در سرزمین شام خشت می‌زند و از این راه کسب روزی می‌کند، ناگهان روزی اتفاقی غیر طبیعی روی می‌دهد، جوانی رعنا به او اعتراض می‌کند که این چه مشقت و سختی است که بر خود می‌نهی؟ بالاخره کسی پیدا می‌شود که یک نان به تو بخشد. این کار را به جوانان بگذار و از این سختی درگذر. پیر او را ملامت می‌کند و می‌گوید به این دلیل دست به این کار زده‌ام تا وابستهٔ تو نباشم و از بازوی خود نان بخورم. با این سخن پیر، جوان با گریه و پشیمانی او را ترک می‌کند و داستان به پایان می‌رسد. در این روایت شاهد یک پیرنگ منسجم پنج قسمتی هستیم که دارای یک نیروی تخریب‌گر است. درواقع این اتفاق غیر طبیعی (وجود جوان و اعتراضش به پیر خشت زن) باعث ایجاد گره در روایت گردیده است.

بروز ناگهانی جوان ملامتگر بر خلاف روزمرگی پیرمرد نیروی تخریب‌گر روایت است که تاکنون بی‌سابقه بوده است و خرده‌گیری‌اش به کار پیرمرد باعث ایجاد گره در روند روایت شده است و یا براساس ساختار پیرنگ ترسیمی توسط پراپ، چاله‌ای در روند مسیر طبیعی داستان ایجاد کرده است:



شکل ۳. توالی ساختار پیرنگ در پیر خشت‌زن (مأخذ: محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۱۸۳)

این چالهٔ ایجادشده که از نیروی تخریب‌گر آغاز می‌شود، در پارهٔ میانی روایت با ملامت پیرمرد و تنبهٔ جوان مغرور به سمت سامان و بهبودی می‌رود و داستان به روال عادی (خط سیر روایی خطی پیشین) بر می‌گردد و به انتها می‌رسد. پس از ترسیم ساختار روایی داستان، آنچه در لایه‌های زیرین معنایی خود نمایی می‌کند، چگونگی ایجاد معنا در این داستان است. متوجه می‌شویم که نظامی پیرمردی را ترسیم کرده که به دور از مردم در مکانی تنها خشت می‌زند و البته اهمیت این خشت‌ها را نیز آورده است، چرا که هر کس را پس از مرگ در قبر می‌گذارند، این خشت‌ها را زیر سرش می‌گذارند و یا لحد را با آن می‌بندند که خود تاکیدی بر اهمیت کار این پیرمرد است. پس از این از خوب‌جوانی سخن به میان می‌آورد که صفت پیشین «خوب» قابل تامل و دارای معنی است. چرا خوب‌جوان؟ دامنهٔ در برگیری این صفت (خوب) گویای کلیهٔ صفات پسندیدهٔ این جوان است و البته خرده گرفتن جوان به کار پیرمرد و زبون خطاب کردن وی، گویای تایید صفات برشمردهٔ بالا برای جوان است که خود موید «خوب» است که نظامی می‌گوید.

جوان به پیرمرد خرده می‌گیرد که چرا خودت را در این سن خوار کرده‌ای و با تکلف کار می‌کنی؟ این چه شغل است؟ این کار با روحیات و زور تو همسان نیست. پیرمرد در جواب جوان سخنانی از سر تجربه به زبان می‌آورد و جوان را با عبارت «جوانی مکن»

خطاب قرار می‌دهد که خود گویای بی‌تجربه‌گی جوان است. پیرمرد علت تن دادن به خشت‌زنی را این‌گونه بیان می‌کند که نمی‌خواهد دستش را برای نانی به سمت همچین جوانی (بی‌تجربه) دراز کند. در ادامهٔ روایت مشاهده می‌شود که آن قدر کلام پیر برّنده و نافذ است که جوان مغرور (خوب‌جوان) گریه‌کنان او را ترک می‌کند. تعمق در ساختار معنایی روایت نشان می‌دهد که چند عبارت و اپیزود کلیدی در روایت وجود دارد که معناسازند:

۱.کاربرد خشت‌هایی که پیرمرد می‌زند.

۲.خوب‌جوان

۳. خرده گرفتن خوب جوان به عمل پیرمرد

۴.گریه کردن جوان

آنچه در انتهای روایت برحسب مباحث فوق ایجاد معنا کرده است، با تجربگی پیران و دوری از بحث با پیران یا خرده گرفتن بر کار آنان، متنبه شدن جوان و نفی غرور و همچنین نان بازوی خود خوردن و محتاج کسان نبودن است.

اما روایتی با همین مضمون (روایت پیرو) در هفت اورنگ جامی (*سبحه الابرار*) آمده است که گویا تقلیدی از داستان نظامی است. در این داستان تقلیدشده با پیرمرد خارکشی مواجهیم که با ظاهری نه چندان مطلوب و با زحمت خار بر پشت می‌کشد و در حین خارکشی دائما شکر خدای را به جا می‌آورد که ناگهان نوجوانی مغرور این شکرگزاری را می‌شنود و شروع به خرده‌گیری از خارکش پیر کرده و او را سرزنش می‌کند که چه رابطه‌ای بین این کار تو و شکرگزاری وجود دارد؟ در ادامه پیرمرد به او جواب می‌دهد که دلیل این کارش این است که محتاج خسی چون این جوان نیست. داستان در هفت اورنگ (روایت پیرو) به این شرح است:

٤-۳-۳ داستان پیر خارکش

خارکش پیری با دلق درشت — پشته‌ای خار همی‌برد به پشت

لنگ‌لنگان قدمی برمی‌داشت — هر قدم دانهٔ شکری می‌کاشت

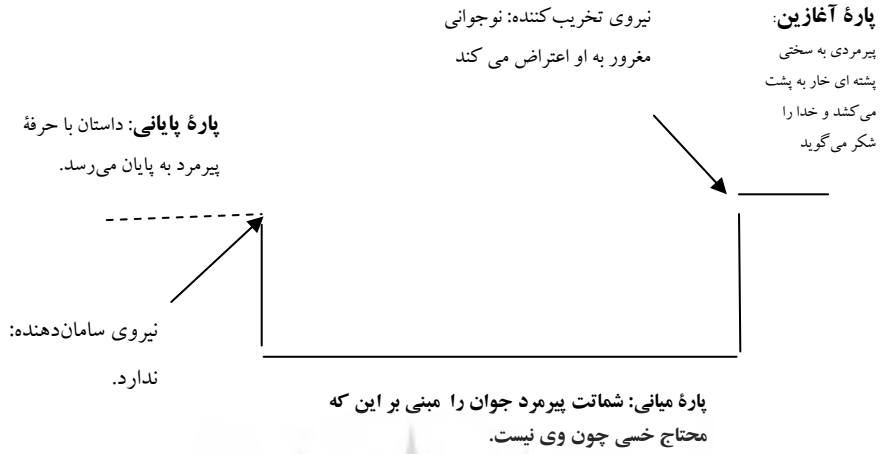
کای فرازندهٔ این چرخ بلند! — وی نوازندهٔ دل‌های نژند!

کنم از جیب نظر تا دامن / چه عزیزی که نکردی با من
در دولت به رخم بگشادی / تاج عزت به سرم بنهادی
حد من نیست ثنایت گفتن / گوهر شکر عطایت سفتن
نوجوانی به جوانی مغرور / رخش پندار همی‌راند ز دور
آمد آن شکرگزاری‌ش به گوش / گفت کای پیر خرف گشته، خموش!
خار بر پشت، زنی زین سان گام / دولتت چیست، عزیزی‌ت کدام؟
عمر در خارکشی باخته‌ای / عزت از خواری نشناخته‌ای
پیر گفتا که: «چه عزت زین به / که نی‌ام بر در تو بالین نه؟
کای فلان! چاشت بده یا شام‌ام / نان و آبی (که) خورم و آشامم
شکر گویم که مرا خوار نساخت / به خسی چون تو گرفتار نساخت
به ره حرص شتابنده نکرد / بر در شاه و گدا بنده نکرد
داد با اینهمه افتادگی‌ام / عز آزادی و آزادگی‌ام

(جامی، ۱۳۹۵: ۱۲۸).

٤-۳-۳-۱ تحلیل ساختار روایت پیرو و عناصر معنا ساز آن

در روایت پیرو «پیر خارکش» که توسط جامی خلق شده است، با روایتی خطی شبیه همان روایت پیر خشت‌زن مواجهیم، منتهی ساختار پیرنگ در روایت تقلیدی با ساختار روایت پیشین در جایی از الگوی ساختار پنج‌گانه متفاوت است. در این داستان آغاز روایت با تصویر خارکش پیری شروع می‌شود که با البسه‌ای درشت پشته‌ای خار را با سختی به جلو می‌برد و شکرگوی خداوند است، ناگهان این وضعیت با خطاب کردن وی توسط نوجوانی مغرور در هم می‌ریزد و گره‌ای در روایت پیرو ایجاد می‌شود و خط طبیعی روایت در چاله‌ای می‌افتد که همان وضعیت میانی روایت است و با گفت وگوی پیرمرد شروع می‌شود و در همین جا به پایان می‌رسد. یعنی روایت نیروی سامان دهنده ندارد و همچون داستان پیر خشت‌زن وضعیت تخریب‌شده سامان نمی‌یابد و گویا جامی با این ساختار معنا و پیام داستان را بر عهدهٔ خود مخاطب گذاشته است (پایان باز). پس می‌توان گفت ساختار روایت پیرو به این صورت است:



شکل ٤ . ساختار روایت پیرو در گفتمان جامی

همان‌گونه که از ساختار روایت پیرو بر می‌آید، جامی با تمایزی که در کنشِ کنشگران ایجاد کرده است، علاوه بر پیرنگ در معنای روایت نیز تمایز ایجاد شده است. پیرنگ داستان پیر خارکش نیروی سامان‌دهنده ندارد، یعنی جامی از ادامهٔ سرگذشت جوان مغرور سخنی به میان نمی‌آورد و داستان را با حرف‌های مدبرانهٔ پیرمرد با تجربه به پایان می‌برد و گویا برداشت از روایت را بر عهدهٔ خود مخاطب می‌گذارد چرا که سخنان پیرمرد در انتهای روایت گویای همین مطلب است. اما در لایه‌های معنایی این روایت پیرو نیز چند نکته و اپیزود کلیدی وجود دارد که باعث خلق معنایی جدید شده و به داستان صبغه‌ای عرفانی بخشیده است، درحالی‌که داستان پیر خشت‌زن (روایت پایه) بیشتر داستانی تعلیمی – اخلاقی است.

اول اینکه تاکید جامی روی ظاهر و کار پیرمرد است و عبارت‌های «پیرمرد، دلق درشت و لنگ لنگان» در ابتدای روایت گویای این است که با شخصیتی ساده‌زیست و فقیر مواجهیم، اما برخلاف نظامی از اهمیت کارش سخنی نمی‌گوید، این‌که این خارها به چه کاری می‌آید. و بیشتر تاکید وی بر شکرگزاری و از خدا غافل نبودن در هر شرایطی است.

دوم اینکه جوان مغرور در این حکایت پیرو از سخن و کار پیرمرد هر دو برآشفته می‌شود و او را خطاب قرار می‌دهد. به نظر می‌رسد جوان در این حکایت (روایت پیرو) از

جوان داستان پیر خشت‌زن (روایت پایه) تندتر و سبک‌سرتر است، چرا که آن جوان فقط به عمل پیرمرد (خشت زدن) خرده گرفت و این کار را برازنده ندانست، علاوه بر این در انتها نیز تحت تاثیر قرار گرفت و گریه کرد، اما جامی می‌گوید که جوان مغرور از شکرگزاری پیرمرد ناراحت شد و شکرگزاری او و کارش (هر دو) را زیر سوال برد! و در ادامهٔ روایت پیرو، جامی با جوابی که در دهان پیرمرد می‌گذارد، آزادی و آزادگی تهیدستان عارف را به گوش مغروران حریص دنیاپرست می‌رساند و آنان را خس و خاشاک در بند مال دنیا و به دور از خدا معرفی می‌کند که بویی از عرفان و معرفت حق تعالی نبرده‌اند و از معنویات به‌دورند. جامی درواقع در روایت پیرو به داستان رنگی عرفانی بخشیده و دامنهٔ وسعت تفسیری فراوانی در پس روایتش وجود دارد (پایان باز) که «الفقر فخری» در عرفان، بی‌اعتنایی به دنیا، محتاج ناکسان نبودن و ... را به مخاطب گوشزد می‌کند. پس تغییر کنشِ کنشگران در روایت پیرو صبغه‌ای عرفانی به روایت بخشیده و علاوه بر اخلاقی بودن، یک روایت عرفانی با تم و مضمون عرفانی خلق نموده است.

۵- نتیجه‌گیری

پیرنگ در متون داستانی عاملی بسیار تاثیرگذار در کنش‌ها، شخصیت‌پردازی‌ها و از همه مهم‌تر خلق معنایی خاص برای مجاب‌سازی و تاثیر بر مخاطبان است. بر همین اساس، خالق هر اثر قبل از خلق آن بی‌شک دو نکته را مطمح نظر دارد: معنا و ترسیم طرحی در جهت آن معنا. بنابراین معنا و طرح دو عنصر توامان‌اند که همواره در شکل‌گیری اثر، نویسنده به آنها نظر دارد، اینکه معنا را مقدم بر طرح می‌آوریم، دلیلی بر این است که طرح متاثر از معناست. یعنی خالق اثر اول این نکته را در نظر دارد که چه می‌خواهد بگوید، سپس به این نتیجه می‌رسد که چگونه آن معنا یا پیام را بگوید. بر همین اساس ژانر عرفانی نیز از این قاعده مستثنی نیست. متون روایی عرفانی بیشتر متاثر از متون پیشین‌اند. تعمق در مثنوی معنوی، آثار عطار، جامی و... خود سند محکمی بر این ادعاست. دستاورد دیگر پژوهش حاضر این است که عارفان در متون روایی پیرو (تقلیدشده) از آثار گذشته (روایت‌های پایه) به سه روش: تقلیل یا بسط پیرنگ، افزودن یا کاستن اپیزودهایی به پیرنگ و افزودن معنای عرفانی به عمل کنشگران با شگرد پایان باز، نقش مهمی در تغییر معنا و خلق

معانی‌ای با بن‌مایه‌های عرفانی بر عهده داشته‌اند. هر یک از روش‌های نام‌برده باعث شده تا روایتی پایه‌ای با تم یا مضمون اخلاقی، اجتماعی و... به روایتی پیرو (تقلیدی) با موتیوهای عرفانی ـ تفسیری تبدیل شود.

منابع

بیگی، حمید الله (۱۳۹۲). *تاریخ انبیاء*. تهران: دانش بیگی.

پارسانسب، محمد (۱۳۹۰). *داستان‌های تمثیلی- رمزی فارسی*. تهران: چشمه.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲). *دیدار با سیمرغ (شعر و عرفان و اندیشه های عطار)*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

جامی، عبدالرحمن بن احمد (۱۳۹۵). *مثنوی هفت اورنگ*. تهران: توس.

حداد، حسین (۱۳۹۲). *زیر و بم داستان*. تهران: عصر داستان.

رضوانیان، قدسیه (۱۳۸۹). *ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی*. تهران: سخن.

صادقی، معصومه (۱۳۹۶). *تاثیر ادبیات کلاسیک فارسی در داستان نویسی معاصر*. تهران: امیرکبیر.

صدرایی، رقیه (۱۳۹۵). «تحلیل آموزه‌های تعلیمی در بررسی بینامتنی دو اثر (پروین اعتصامی و انوری)». *پژوهشنامه ادبیات تعلیمی*. ش ۲۹. صص ۱۷۰-۱۵۹.

ظهیری سمرقندی، محمدبن علی (۱۳۶۲). *سندبادنامه*. به اهتمام احمد آتش. تهران: آشنا.

عباسی، علی (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی کاربردی*. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

عطار، شیخ فریدالدین (۱۳۹۱). *منطق الطیر*. تهران: خوارزمی.

عطار، شیخ فریدالدین (۱۳۷۹). *الهی نامه*. تهران: هیرمند.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۷). *شاهنامه فردوسی*. تهران: ققنوس.

محمدی، محمد هادی و علی عباسی (۱۳۸۱). *صمد : ساختار یک اسطوره*. تهران: چیستا.

مهدوی، یحیی (۱۳۵۶). *قصص قرآن: برگرفته از تفسیر سورآبادی*.تهران: خوارزمی.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۳). *مخزن الاسرار*. به تصحیح وحید دستگردی. تهران: خوارزمی.

هاشمی‌نژاد، قاسم (۱۳۹۶). *رساله در تعریف، تبیین و طبقه‌بندی قصه‌های عرفانی*.تهران: هرمس.

یونسی، ابراهیم (۱۳۷۹). *هنر داستان‌نویسی*. تهران: نگاه.

References

Abbasi, A. (2014). *Applied Narratology*. Tehran: Shahid Beheshti University Press.
Attar, Sh.f. (2012). *The logic of the Bird*. Tehran: Kharazmi.
Beigi, H. (2013). *History of the Prophets*. Tehran: Danesh Beigi.
Ferdowsi, A. (2008). *Shahnameh of Ferdowsi*. Tehran: Phoenix.
Haddad, H. (2013). *Modify the Story*. Tehran: Asr Dastan.
Hashemzadeh, Q. (2017). *Treatise on the Definition, Explanation and Classification of Mystical Stories*. Tehran: Hermes.
Jami, A. (2016). *Masnavi Haft Orang*. Tehran: Toos.
Khosravi, H. (2009). "Symbol of sun Suhrawardi's allegorical works". *Mytho-Mystic Litrature*. 5 (15). 56-72
Mahdavi, Y. (1977). *Stories of the Quran: Taken from the commentary of Surabadi*. Tehran: Kharazmi.
Mohammadi, M. (2002). *Samad is the structure of a myth*. Tehran: CHista.
Nizami, E. Maxzanolasear. (1383). *Corrected by Vahid Dastgerdi*. Tehran: Kharazmi.
Parsansab, M. (2011). *Allegorical Stories - Persian Code*. Tehran: Cheshmeh.
Pournamdarian, T. (2003). *Meet Simorgh (Attar's poetry, mysticism and thoughts*). Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies.
Rezvanian, Q. (2010). *The Narrative Structure of Mystical Anecdotes*. Tehran: Sokhan.
Sadeghi, M. (2008). *The Impact of Classical Persian Literature on Contemporary Fiction*. Tehran: Amirkabir.
Sadraei, R. (2016). "Analysis of educational teachings in the intertextual study of two works (Parvin Etesami and Anvari)". *Journal of Educational Literature*. 29. pp. 170-159.
Younesi, E. (2000). *The Art of Storytelling*. Tehran: Negah.
Zahiri S. M. I. A. (1983) *Sandbadname*. By A. Atash. Tehran: Ashna.

©2020 Alzahra University, Tehran, Iran. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC- ND 4.0 license) (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Mystical literature
Scientific Quarterly of Mystical Literature

Journal of Mystical Literature, Vol. 13, No. 27, 2022
Alzahra University, http://jml.alzahra.ac.ir/
Scientific-research
pp.39-62

Analysis of the Metamorphic Process of Meaning Transfer from Didactic to Mystical Narratives[1]

Fazlollah Khodadadi[2]

Received: 2021/09/23
Accepted: 2022/01/16

Abstract

Meditation on the works and themes of poetry in the mystical genre shows that poets have changed the plot structure of previous anecdotes in order to create and convey a new message by relying on intertextual similarities. Examination of a wide range of original anecdotes in this genre reveals that poets have sought to create semantic-moral meanings, themes, and mystical atmosphere by changing the plot of narratives. In view of that, the present study, conducted by adopting a descriptive-analytical research method and using library resources, aims to investigate the status of narrative, plot, and intertextuality in some original poetic anecdotes in the mystical genre, and to create new structure, principles, and didactic meanings in the subsequent anecdotes. The findings show that the creators of the subsequent (new) narratives have made changes in the plot of the subsequent narrative in the mystical genre with the aim of changing the meaning, and this change has been done in three ways: "extending or reducing the plot", "adding or reducing episodes to the narrative", and "adding mystical meaning to the actions of actors by an open-ended trick".

Keywords: Plot, Intertextuality, Original narrative, Subsequent narrative, Semantic meaning, Mystical genre.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

1. DOI: 10.22051/jml.2022.37934.2271
2. Assistant Professor of Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. khodadadi@hum.ikiu.ac.ir
Print ISSN: 2008-9384 / Online ISSN: 2538-1997