فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره بیستم، بهار ۱۳۹۰: ۱۱۱- ۹۵
تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۱۲/۰۲
تاریخ پذیرش:۱۳۸۹/۰۹/۱۷

تحلیل رسالةالطیر شیخ اشراق بر پایه روایت‌شناسی

قدرت‌الله طاهری*
غلامحسین غلامحسین‌زاده**
فاطمه جعفری***

چکیده

شیخ شهاب‌الدین یحیی سهروردی (شیخ اشراق) یکی از متفکران بزرگ ایران است که بیشتر در حوزه فلسفه و کلام اسلامی مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است و چنانکه باید منتقدان ادبی، آثار او؛ به ویژه رساله‌های فارسی او را که به شکل حکایت‌های تمثیلی- رمزی نوشته شده‌اند، مورد نقد و بررسی قرار نداده‌اند. به‌کارگیری نظریه‌های نقد ادبی جدید در تحلیل روایت‌های سهروردی و دیگر نویسندگان دوران کلاسیک می‌تواند ارزش‌های نهفته این‌گونه آثار را بهتر نمایان سازد. در این پژوهش سعی شده است با تمرکز بر علم «روایت‌شناسی» انسجام ساختاری و روایی داستان تمثیلی «رسالةالطیر»، نقد و بررسی شود. نتایج تحقیق نشان می‌دهد سهروردی استفاده مناسبی از راوی اول شخص داشته و در بهره‌گیری از شگردهای مختلف از جمله در استفاده از زمان، ایجاد زمان سمبلیک و تعلیق مانند داستان‌نویسان مدرن امروزی عمل کرده است.

واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی، سهروردی، رسالةالطیر، تودوروف، ژنت.

* نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور Ghodrat66@yahoo.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس Gholamho@modares.ac.ir
*** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس Narges2059@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

متون کلاسیک ادب فارسی به دلیل جامعیت و داشتن ظرایف عمیق هنری و معرفتی می‌توانند از منظرهای گوناگون بررسی شوند. هرچند غرض اصلی نویسندگان این آثار بیشتر معطوف به طرح اندیشه‌ها و معارف و حکمت‌هاست، اما شکل و ساختار آنها نیز از جنبه‌های زیباشناسانه خالی نیست. در سال‌های اخیر با توجه به ورود نظریه‌های ادبی جدید به جامعه ادبی ایران، این نظریه‌ها امکانات تازه‌ای برای پژوهش درباره آثار کهن فارسی در اختیار محققان قرار داده است؛ به گونه‌ای که بعد از ترجمه و دریافت نظریه‌های جدید، رسالت مهم منتقدان ایرانی تطبیق این نظریه‌ها با دستگاه فکری و زیبایی‌شناسی بومی و نیز به‌کاربردن آنها در کشف و تبیین زیبایی‌های ناشناخته متون ادبی است. نقدهای جامعه‌شناختی، اسطوره‌شناختی، نقد روانکاوانه، هرمنوتیک، نقد ساختارگرایانه و نقد روایت‌شناسانه و مانند آنها هر کدام دریچه‌ای جدید بر خوانش متون ما می‌گشایند.

در ابتدا باید گفت یک ساختار، به طور کلی نظامی متشکل از گشتارهاست. از آنجا که ساختار، یک نظام است و نه صرفاً مجموعه‌ای از عناصر و ویژگی‌ها، این گشتارها مستلزم قوانینی هستند؛ تأثیرات متقابل این قوانین گشتاری موجب حفظ و توسعهٔ ساختار می‌شوند. قوانینی که هرگز نتایجی خارج از نظام به بار نمی‌آورند و عناصر خارجی را نیز به‌کارنمی‌برند. به طور خلاصه، ساختار دربرگیرندهٔ سه مفهوم کلیدی است: «مفهوم تمامیت (کل)، مفهوم گشتار و مفهوم خودسامان‌گری» (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۱۰۰). اندیشه کلیت به این معناست که تمامی عناصر یک متن به هم پیوسته هستند و برای دریافت مفهوم متون باید به کل اثر توجه شود نه به اجزای آن. خود تنظیمی یا خودسامانگری نیز به این مفهوم است که یک اثر دارای نظم وجودی است و این نظام درونی در راستای ارتباط اجزا با یکدیگر، خود را تنظیم می‌کند.

هر ساختاری از یک نظام برخوردار است، نظم درونی که در میان سلسله‌مراتب یک ساخت باعث انسجام و به‌هم‌پیوستگی آن ساخت است؛ و این نظام درونی را در یک الگوی مشخص تعریف و تبیین می‌کند. طبق تعریف اشتراوس، «ساخت، شبکه روابط عناصر یک نظام در رابطه متقابل با یکدیگر است که این روابط می‌تواند طبق قواعد همنشینی و جانشینی، صورت‌های جدید و گوناگون به خود بگیرد و در عین حال کلیت

Archive of SID

www.SID.ir

یک ساخت واحد و ثابت را حفظ کند» (اشتراوس، ۱۹۷۴: ۳۰۶)؛ بنابراین، باید گفت ادبیات نظامی است که در نظام بزرگتر فرهنگ بشری جای دارد و مطالعهٔ روابط ایجاد شده میان واحدهای نظام‌مند، مطالعه‌ای ساختارگرایانه است. ساختارگرایی نیز مانند بسیاری از مکاتب و نظریه‌های ادبی تعریف روشنی ندارد و تا همین حد می‌توان گفت که «جنبش فکری مدرنی است که پدیده‌های فرهنگی را طبق اصول بر آمده از زبان‌شناسی تحلیل می‌کند و بر ارتباطات متقابل نظام‌دار میان عناصر هر فعالیت انسانی تأکید دارد» (کادن، ۱۳۸۰: ۴۳۱).

روایت

ساختارگرایان عقیده دارند که تمامی داستان‌ها را می‌توان به ساختارهای روایتی مشخصی تقلیل داد. آنان طبق آموزه‌های زبان‌شناسی بر این باورند که دستور زبان یا نظام زبانی قادر است مجموعهٔ نامحدودی از گفته‌ها را تولید کند. چنانکه فورستر نیز متن را صورت گسترش یافتهٔ یک جمله می‌داند و اذعان می‌کند قواعد جمله در متن نیز یافت می‌شود. ساختارگرایی به ژرف ساخت‌های درونی، همچون شخصیت، کنش، نشانه، مضمون و... که سازنده روایت هستند، می‌پردازد (به نقل از ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۳۱). یکی از زمینه‌های موفقیت ساختارگرایی مطالعهٔ روایت بوده است؛ زیرا آنها روایت‌ها را دیگر محدود به جنبه‌های خاص فرهنگی و در نتیجه، «شفاف» نمی‌دانند؛ بلکه روایت‌ها جنبه‌های اساسی زندگی انسان هستند (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳:۱۱۰). اولین بار تودوروف در کتاب «دستور زبان دکامرون» واژهٔ روایت‌شناسی (narratology) را به‌عنوان «علم مطالعهٔ قصه» به کار برد. روایت در معنای وسیع آن، «تمامی اشکال روایت را از قبیل اسطوره، فیلم، رویا و نمایش دربر می‌گیرد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۷). روایت‌شناسی را می‌توان با شاخه‌ای از نشانه‌شناسی نیز مرتبط دانست که می‌کوشد تا ساختار و مناسبات درونی نشانه‌ها را در متن باز یابد (ر.ک: احمدی،۱۳۸۰: ۱۶۱). روایت یکی از عناصر اصلی نظریه‌های ادبی معاصر است. این اصطلاح را می‌توان به مفهومی محدود و اغلب فرمالیستی یا به مفهومی گسترده و ایدئولوژیکی به کار برد (وبستر، ۱۳۸۲: ۹۲). بنا به

Archive of SID

www.SID.ir

تعریف، «روایت‌شناسی مجموعه‌ای از احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت (داستان‌گویی) و ساختار پیرنگ است» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴۹).

روایت‌شناسان در این چند دهه، پیوسته کوشیده‌اند به الگوهای روایتی مشخص دست یابند که بتواند برای تمام ساختارهای روایتی قابل صدق باشد؛ مانند الگوهای روایتی که اولین بار پراپ برای قصه‌های عامیانهٔ روس تدوین کرد. نظریهٔ متون روایی و وجوه روایت در آمریکا به وسیلهٔ واین بوث (۱۹۶۱) و نمایندگان مکتب شیکاگو، و در اروپا به وسیلهٔ فرانتس اشتنسل (۱۹۸۴،۱۹۷۱) و ابرهارت لامرت (۱۹۵۵) سامان گرفت (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۵۰).

می‌دانیم ادبیات به زبان معمولی نوشته نمی‌شود، هر چند از عناصر و بافته‌های زبان معمولی (به منزلهٔ نخستین و مهمترین نظام رمزگذاری) به مثابه مصالح نخستینه بهره می‌برد (ر.ک: هارلند، ۱۳۸۳: ۳۵۴). بنابراین، هر روایتی مجموعه‌ای از گزاره‌های زبانی است که می‌تواند به‌صورت مجزا بر اساس قواعد گرامری زبان تحلیل شود. انطباق دستور زبان بر روایت، در نهایت به بررسی نحوی روایت انجامید. به نظر روایت‌شناسان ساختارگرا، مهمترین قیاس زبان‌شناسیک، قیاس میان ساختار روایت و نحو جمله است. بر پایهٔ این قیاس، پرداخت کلی قصه از قواعد قراردادی معیّنی پیروی می‌کند؛ درست همانگونه که پرداخت جمله از قواعد نحو پیروی می‌کند. به زعم بارت، زبان‌شناسی به منزلهٔ الگویی بنیادین برای تحلیل «روایت منطقی» به شمار می‌آید (به نقل از تولان، ۱۳۸۳: ۳۴). بر پایهٔ تحلیل‌های پراپ نیز، همانگونه که نمود زبان را می‌توان تنها از طریق گرامر زبان توضیح داد، از طریق شناخت گرامر داستان نیز می‌توان ساخت‌های متفاوت متن و چند سویگی آن را درک کرد (فلکی، ۱۳۸۲: ۲۸). برای تبیین چارچوب نظری پژوهش، بیان خلاصه اصول نظریه‌های روایت‌شناسی دو تن از روایت‌شناسان مشهور ضرور و بایسته است.

تزوتان تودوروف

به نظر تودوروف، صرفاً از راه قیاس نظام نشانه‌های داستان با زبان که نظامی دیگر از نشانه‌هاست، می‌توان کنش‌های ویژهٔ داستان را شناخت و آن را توصیف یا تأویل کرد. هنگامی که تودوروف از دستور زبان روایت و نحو روایتی سخن می‌گوید، در واقع مناسبات روایت و زبان را مورد توجه قرار داده است. از این دیدگاه، نحو یا قوانین

Archive of SID

www.SID.ir

ساختمان جمله الگوی اساسی قوانین روایتی است (ر.ک: اخلاقی، ۱۳۷۲: ۶۸). به نظر تودوروف می‌توان با تجزیه و تحلیل روایت به واحدهایی دست یافت که با اجزای کلام دستوری (اسم خاص، فعل و صفت) شباهت دارند. تودوروف در این خصوص می‌گوید: «اگر این نکته را درک کنیم که شخصیت، «اسم» و حرکت، «فعل» است، روایت را درک خواهیم کرد. اما اگر به نقشی بیندیشیم که اسم و فعل می‌توانند در روایت به عهده گیرند، آنها را بهتر درک می‌کنیم» (همان: ۶۹). او سه گونه واحد روایتی را مشخص می‌کند: قضیه، پاره (سلسله)، و متن؛ و توضیح می‌دهد که واحد کمینهٔ روایت، قضیه است که می‌تواند عامل (شخص) و یا یک گزاره (عمل) باشد. گزاره ممکن است مانند صفت عمل کند و به وضعیت ایستای امور اشاره داشته باشد و یا مانند فعل به گونه‌ای پویا عمل کند. او دو سطح عالی‌تر روایت را سلسله و متن نامید. گروهی از قضایا (معمولاً پنج قضیه) سلسله را به‌وجود می‌آورند و وضعیتی درهم ریخته، سپس تغییر و سامان یافتگی آن وضعیت را نشان می‌دهند. توالی سلسله‌ها نیز متن را تشکیل می‌دهد.

قضیه (۵ قضیه) ← سلسله ← متن (ر.ک: سلدن، ۱۳۷۵: ۱۴۳ـ ۱۴۶)

در تحلیل ساختاری تودوروف، شخصیت‌ها به مثابه اسم، خصوصیات آنها به‌عنوان صفت و اعمال آنها به منزلهٔ فعل قلمداد می‌شود (ر.ک: ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۵). واحدهای ساختاری تودوروف به این صورت تقسیم می‌شود:

۱. قصه

۲. پی‌رفت‌ها که نظام کاملی از گزاره‌ها و یک یا چند حکایت کوچک داخل قصه است.

۳. گزاره که یک جملهٔ روایی پایه است و از اجزای کلام تشکیل می‌شود.

۴. اجزای کلام: الف) اسم خاص (شخصیت) ب) فعل (کنش) ج) صفت (ویژگی)

تودوروف ضمن برشمردن این موارد، تأکید می‌کند که این دستور خاص و نیز دستورهای دیگر را نمی‌توان بدون تمسک به سطح معنایی به شیوه‌ای مطلوب توصیف کرد. با پیچیده شدن داستان‌ها، دستور زبان آنها هم باید گرایش بیشتری به معنا داشته باشند. (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۶۱ـ ۱۶۳ و احمدی، ۱۳۸۰: ۸۳ و اخوت، ۱۳۷۱: ۲۴و ۸۵) تودورف روایت را دارای دو نوع حادثهٔ فرعی می‌داند:

۱. حوادثی که وضعیتی را توصیف می‌کنند. (خواه متعادل یا غیر متعادل).

Archive of SID

www.SID.ir

۲. آنهایی که بیان‌کنندهٔ گذر از یک وضعیت به وضعیت دیگرند. و حادثهٔ نوع اول در مقایسه با نوع دوم ایستاست (به نقل از اخوت، ۱۳۷۱: ۲۳).

تودوروف قائل به دستور زبانی جهانی برای روایت است و برای رسیدن به این دستور زبان از مفاهیم زبان‌شناسی کمک گرفته است. وی اذعان می کند نه تنها همهٔ زبان‌ها، بلکه همهٔ نظام‌های خویشاوندی بر اصول یک دستور مشترک منطبق‌اند. «این دستور جهانی است نه صرفا از آن جهت که به همهٔ زبان‌های جهان شکل می‌دهد بلکه از آن رو که با ساختار خود جهان مطابقت دارد» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۵۹).

ژرار ژنت

ژنت عناصر روایت را شامل پنج مقولهٔ محوری می‌داند:

۱. نظم (Order) رابطهٔ توالی رخدادهای داستان و نظم خطی آنهاست. از آنجا که ترتیب توالی رخدادها در روایت تحت ارادهٔ نویسنده است، در داستان‌ها شاهد ناهمخوانی زمان روایت با منطق خطی زمان تقویمی هستیم. لذا با به هم خوردن نظم در ترتیب بیان رخدادها زمان‌پریشی یا نابهنگامی (Anachronices) در روایت ایجاد می‌شود که به دو نوع گذشته‌نگرِ درونی و بیرونی و آینده‌نگرِ درونی و بیرونی تقسیم می‌شود.

۲. تداوم: به معنی نسبت بین زمانی است که رخدادهایی در آن انجام می‌گیرند و حجم متنی که نقل رخدادها به خود اختصاص می‌دهد.

۳. بسامد: به رابطهٔ بین تعداد دفعات تکرار رخدادی در داستان و تعداد روایت آن رخداد در متن می‌پردازد.

۴. حالت یا وجه: رابطهٔ روایت را با راوی مشخص می‌کند و شامل دو مقولهٔ فاصلهٔ راوی با روایت و دیدگاه او نسبت به آن است؛ و به این مسئله می‌پردازد که آیا داستان با گفتار مستقیم یا غیر مستقیم آزاد بیان شده است.

۵. آوا یا لحن: به خود عمل روایت کردن می‌پردازد. (ر.ک: ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۵)

Archive of SID

www.SID.ir

نقد روایت‌شناسانه رسالة الطیر

بندهای ابتدایی این داستان را باید به مثابه مقدمه‌ای برای علت بازگو کردن داستان تلقی کرد. به همین دلیل، داستان رسالةالطیر را باید داستانی تمثیلی دانست که دارای عناصر نمادین است. توضیح اینکه چون کلیت داستان برای بیان اندیشه‌ای از پیش تعیین شده، روایت می‌شود، خصلت تمثیلی به خود می‌گیرد. اما قصد و اراده پیشینی مبنی بر طرح انمدیشه‌ای معین مانع از این نمی‌شود که عناصر آن نمادین نباشد. در تأیید این مسئله بخش پایانی داستان که انکار دوستان راوی را در بر دارد می‌توان مثال زد. گله‌مندی راوی از انکار اطرافیانش، نشانه‌ایست بر تمثیلی بودن داستان. چرا که اگر داستان سمبلیک باشد، راوی نباید دغدغهٔ انکار از سوی مخالفان را داشته باشد. همین که از انکار حقیقت داستان واهمه دارد، معلوم می‌شود با آگاهی قبلی، داستان برساخته شده است.

طرح روایت

قبل از آغاز داستان راوی به دنبال مخاطبی می‌گردد که داستان اندوهناک خود را برایش شرح دهد و ادامه می‌دهد: صیادان به صحرا آمدند و دام پهن کردند و صفیر خوش زدند. راوی که خود را پرنده‌ای تصور می‌کند، در حال پرواز میان گلهٔ مرغان، فریب خورده، به دام می‌افتد و هر چه تلاش بیشتری می‌کنند، دام‌ها بر پای آنها محکم‌تر می‌شود؛ تا چنان می‌شود که به آن دام‌ها تن درداده و عادت می‌کنند. روزی راوی، دسته‌ای از پرندگان را درحال پرواز می‌بیند که بر پای آنها دام است. آنها را صدا می‌کند تا رهایش کنند، پرندگان در ابتدا از ترس نزدیک شدن به دام و اسارت نمی‌پذیرند، ولی سرانجام قبول می‌کنند تا او را یاری کنند. ولی آنها نمی‌توانند بندها را از او باز کنند. و به او می‌گویند که این نجات را غنیمت بشمارد و می‌گویند راه طولانی و مخوفی پیش رو خواهند داشت تا از آن جایگاه بیرون روند و دوباره اسیر نگردند. پرندگان و راوی شروع به حرکت می‌کنند. هشت کوه در برابر خود می‌بینند. از ترس اسیر شدن، از شش کوه می‌گذرند و برای استراحت بر کوه هفتم فرود می‌آیند. در آنجا استراحت کرده، به طرف کوه هشتم پرواز می‌کنند. کوه هشتم کوهی بلند است و بر آن آنچنان زیبایی‌هایی وجود دارد که چشم را خیره می‌کند. پرندگان بر کوه هشتم فرود می‌آیند و از آنها پذیرایی می‌شود. پرندگان رنج‌های خود را برای والی کوه هشتم تعریف

Archive of SID

www.SID.ir

می‌کنند، والی نیز نشانی ملک را به آنها می‌دهد که بر سر آن کوه منزل دارد؛ و مژده می‌دهد که ملک می‌تواند بندها را از ایشان بردارد. پرندگان خوشحال گشته به طرف کوشک ملک پرواز می‌کنند. ملک آنها را به حضور می‌پذیرد. سپس راوی قصر ملک را توصیف می‌کند و جمال ملک را چنین وصف می‌کند: آنچنان نورانی بود که پرندگان بیهوش شدند. سپس پرندگان رنج‌های خود را برای ملک شرح می‌دهند و از او درخواست می‌کنند که بقایای بندها را از ایشان بردارد تا در خدمت او بمانند. اما ملک پاسخ می‌دهد که بند را کسی می‌تواند از پای آنها بردارد که بسته است؛ و رسولی به همراه آنان می‌فرستد تا الزام کند که بندها برداشته شوند. روایت پرندگان با این جمله به پایان می‌رسد که: «و صاحبان بانگ برآوردند که باز باید گشت، از پیش ملک بازگشتیم و اکنون در راهیم، با رسول ملک می‌آییم» (ص۲۰۴، خ۱۳). اما در پایان روایت، راوی با انکار دوستانش مواجه می‌شود: «و بسا دوستان که چون این قصه بشنود گفت: پندارم تو را پری رنجه می‌دارد یا دیو در تو تصرف کرده است. به خدای که تو نپریدی بلکه عقل تو پرید و تو را صید نکردند که خرد تو را صید کردند، آدمی هرگز کی پرید؟» (ص ۲۰۵، خ۳ـ ۶)

راوی

روایت از دیدگاه اول شخص (من‌ـ راوی) بیان می‌شود. راوی خود درون داستان قرار دارد و اتفاقات برای او رخ می‌دهد؛ در واقع راوی هم کنش‌پذیر است و هم کنشگر. و روایت او فقط شرح وقایع است و وارد فضای ذهنی افراد دیگر نمی‌شود. به همین دلایل از دیدگاه روایت‌شناسی بارت، راوی اول شخص و من‌ـ راوی است و از دیدگاه ژنت، راوی خودگوی است. از سوی دیگر، ژنت این راوی را درون‌گوی می‌داند؛ زیرا راوی، در جریان روایت قرار دارد و بخشی از دنیای آن محسوب می‌گردد. از دیگر سوی، سهروردی به گونه‌ای هنرمندانه مرز بین راوی انسانی و راوی غیر انسانی (پرنده) را از بین می‌برد و بی هیچ نشانه‌ای راوی انسانی به راوی غیر انسانی که نمادی از روح است، تبدیل می‌شود.

نکتهٔ بسیار مهم در تحلیل این روایت، این است که چرا روایت درون‌گوی است و از من‌ـ راوی استفاده شده است؟ با توجه به فلسفهٔ ذهنی مؤلف (سهروردی) باید این‌گونه پاسخ داد که پرنده‌ـ راوی‌ـ نمادی از بعد دوم وجودی انسان یعنی روح است. در ادبیات

Archive of SID

www.SID.ir

عرفانی، غالباً روح به‌صورت پرنده تصویر سازی می‌شود و حتی سابقهٔ این تصویر بـه دورهٔ ایران باستان می‌رسد و در سایر ادیان و تفکرات فلسفی نیز سابقه دارد.

سهروردی در رسالهٔ الواح عمادی نیز کلمهٔ «طیر» را در آیـهٔ ۴۱ سـورهٔ نـور بـه نفـس ناطقه یا روح تأویل می‌کند؛ همچنانکه در فی حاله الطفولیه نیز جان یا روح را به مـرغ و تن را به قفس تشبیه کرده است، یا در رسالهٔ عقل‌سرخ از پرنده به‌عنوان رمز روح و نفس ناطقهٔ انسانی، سود جسته است (سهروردی، ۱۳۸۰: ۲۲۵).

به هر حال سهروردی با استفاده از این نوع راوی (من)، موفق شـده اسـت در روایـت خود، سرنوشت روح بشری را به‌صورت عینی‌تر و قابل دریافـت‌تـری بـه مخاطـب عرضـه کند. در روایت او اتفاقات به گونه‌ای بیان می‌شوند که انگار واقعـا رخ داده‌انـد. ایـن‌گونـه شیوهٔ بیان داستان به‌صورت وقایع قابل دسترس از سوی سهروردی تازه می‌نماید.

از سوی دیگر، راوی در ابتدای روایت، بـه دنبـال مخـاطبی اسـت تـا شـکوائیه‌اش را بشنود به گونه‌ای که خواننده گمان می‌کند شـاید راوی در صـدد ایجـاد حسـن مطلعـی برای داستان خویش است. اما ایـن‌گونـه نیسـت؛ زیـرا راوی در پایـان روایـت نیـز، پـس از توصیف شاه و شرح پایان ماجرا، بلافاصله بـه ایـن موضـوع گریـز مـی‌زنـد کـه شـنوندگان آغازینش سخن او را باور نکرده‌اند. به بیان دیگر او با اشاره و با القـای ایـن نکتـه کـه هنـوز مشغول گوش کردن به او هسـتند، بـین آغـاز و انجـام روایـت بـه نـوعی پیونـد و تناسـب تنگاتنگی برقرار می‌سازد که فقط در صورت استفاده از راوی اول شخص ممکن اسـت؛ زیـرا زمانی که از این نوع راوی استفاده می‌شـود، هـدف، عینـی و واقعـی کـردن داسـتان بـرای نزدیک کردن آن به ذهن خواننده اسـت. بـرای مثـال اگـر سـهروردی از راوی دانـای کـل استفاده می‌کرد، نمی‌توانست شکوائیهٔ ابتدا و انتها را بیـان کنـد و در ایـن صـورت، عینیـت مطلبش، محقق نمی‌شد. در روایت دانای کل میان خواننده و نویسندهٔ داستان واسطه‌هـایی عبارت از یک تجربه کننده و یک راوی وجود دارد اگر راویت از زاویه دید دانـای کـل بیـان می‌گردید، کل داستان به خیالاتی از جانب راوی می‌مانست و این با فلسـفهٔ سـهروردی کـه کشف درونی را ابزاری برای شناخت عالم بیرون می‌داند، سازگار نبـود. ولـی در روایـت اول شخص این واسطه‌ها به راوی تقلیل می‌یابد و خواننده با مـتن احسـاس نزدیکـی بیشـتری می‌کند. از این رو پیوندی که بین من- راوی، یعنی شخصیت گویـای روایـت، بـا مقدمـه و مؤخرهٔ داستان وجود دارد، به نظر می‌رسد ناشی از انتخاب آگاهانه است.

Archive of SID

www.SID.ir

نقطهٔ دید

روایت‌های سهروردی غالباً از دیدگاه راوی اول شخص روایت می‌شود. سهروردی از میان دیدگاه‌های مختلف (همسان، خارجی، درونی، ...)، دیدگاه درونی را انتخاب می‌کند؛ دیدگاه درونی‌ای که می‌خواهد ارتباط بین درون انسان و حقیقت داستان را نمایان سازد. استفاده از این دیدگاه، می‌تواند به بیان فلسفهٔ او که اشراق و کشف درون است، کمک کند. نگاه سهروردی به جهان نگاه درونی، فرورفتن به عوالم درون و درک لایه‌های پوشیدهٔ ذهن انسان و ارتباط آن با جهان ماوراست. در اعتقاد سهروردی، تنها با رجوع به حقایق درون و کشف ضمایر است که می‌توان به جهان ماورا دست یافت. جلال‌الدین کزازی در کتاب «رؤیا، راز، حماسه» می‌گوید: «اسطوره و استفادهٔ از آن، نوعی درک درونی از جهان است و سهروردی برای درک خود از جهان به اسطوره پناه می‌برد» (کزازی، ۱۳۷۲: ۵۴).

تحلیل داستان بر اساس طرح تودوروف

وضعیت تعادل اولیهٔ X } گذشته (رهایی و پرواز)

سلسلهٔ اول }
- ـ صیادان دام گسترانیدند و صفیر خوش می‌زدند. (ص۲۰۰، خ۱ـ ۳)
- ۲ـ من (راوی) میان گلهٔ مرغان بودم. (ص۲۰۰، خ۲)
- ۳ـ فریب خوردیم و به دام افتادیم. (ص۲۰۰، خ۵)
- ۴ـ خواستیم خود را رها کنیم ولی دام محکم‌تر شد. (ص۲۰۰، خ۸)
- ۵ـ به اسارت تن دادیم و قاعدهٔ اول خویش را فراموش کردیم. (ص۲۰۰، خ۱۱)

بر اساس طرح تودوروف، داستان شامل یک وضعیت تعادل اولیه است که وقوع یک حادثه این تعادل را بر هم می‌زند و در طی جریان داستان، داستان دوباره به پایداری و تعادل می‌رسد. در اینجا شاید چنین به نظر برسد که آغاز داستان، تعادلی در خود ندارد؛ زیرا در همان ابتدا راوی یعنی همان شخصیت اصلی داستان، فریب می‌خورد و به اسارت در می‌آید، حال آنکه تعادل اولیه، پرواز آزاد پرندگان قبل از نشستن بر زمین است؛ زیرا در قضیهٔ پنجم از سلسلهٔ اول نمودار فوق، پس از تلاش پرندگان برای رهایی چنین آمده

Archive of SID

www.SID.ir

است: «یک چند همچنان بودیم تا بـر آن خـو کـردیم و قاعـدهٔ اول خـویش را فرامـوش کردیم و با این بنـدها بیارامیـدیم و بـا تنگـی قفـس تـن در دادیـم» (ص۲۰۰، خ۱۱ـ ۱۲). بنابراین قاعدهٔ اول، همان ابتدای داستان، یعنی آزادی و پرواز است که پرندگان اسـیر آن را فراموش کرده‌اند. این‌گونه آغاز کردن، نشان دهندهٔ ایـن اسـت کـه در واقـع از لحـاظ ساختاری، سهروردی ساختار داستان خود را که از نظر ارسطو باید شـامل آغـاز، میانـه و پایان باشد، شکسته و ابتدای داستان را از میانهٔ آن آغاز کرده است.

سلسلهٔ دوم:
۱ـ روزی پرنده‌هایی را دیدم که با بندها پرواز می‌کردند. (به یاد رهـایی و پـرواز افتادن) (ص۲۰۰، خ۱۵)
۲ـ آنها را صدا کردم تا نجاتم دهند اما آنها از اسارت دوبـاره ترسـیدند. (ص۲۰۱، خ۳ـ ۵)
۳ـ سرانجام پذیرفتند. (ص۲۰۱، خ۹)
۴ـ کمک پرندگان در رهایی راوی. (ص۲۰۱، خ۱۴)
۵ـ پرواز راوی با پرندگان و گذشتن از راه‌های مخوف. (ص۲۰۱، خ۱۸)

بر اساس طرح برمون، در اینجا تعلیق روایی وجود دارد؛ زیرا راوی (شخصیت) دو راه در پیش دارد:
۱. ماندن بر قرار پیشین (اسارت)
۲. تلاش برای رها شدن (آزادی)

و شخصیت راه دوم را بر می‌گزیند. همین که شخصیت راه دوم را انتخـاب مـی‌کنـد، داستان مسیری دیگر می‌یابد و در خواننده این انتظار به وجود می‌آید که با این انتخاب، حتما کنش‌هایی ایجاد خواهد شد و منتظر چگونگی این کـنش‌هـای آتـی بـودن، حـس تعلیق را بوجود می‌آورد. قضـیهٔ چهـارم از طـرح فـوق، تأکیـد راوی بـر اینکـه پرنـدگان نتوانستند بند از پای او بردارند، حس تعلیق روایی را به منتهای خود می‌رسـاند. زیـرا در ملاقات با پرندگان آزاد نیز، آزاد نمی‌شود و بندها بر پایش می‌مانند. «چون بیرون آمـدم، گفتند: این نجات، غنیمت‌دار. من گفتم که این بند از پای من بردارید. گفتند: اگر مـا را قدرت آن بودی، اول از پای خود برداشتیمی» (ص۲۰۱، خ۱۳ و۱۴). این سؤال که رهایی بـا بندهایی بر پای چگونه است و چه خواهد شد، حس تعلیق را بالا برده است. چون پرنـده

Archive of SID

www.SID.ir

به این رهایی راضی نمی‌شود و برای رهایی بی قید و شرط، شروع بـه حرکـت مـی‌کنـد. همچنـین بنـد بـر پـای داشـتن پرنـدگان آزاد، نکتـهٔ دقیقـی در خـود نهفتـه دارد و تعلیق‌آفرینی را دو چنـدان مـی‌سـازد. زیـرا راوی در انتهـای داسـتان بـه همـراه همـین پرندگان از کوه هشتم با بندی که بر پای دارد باز مـی‌گـردد. منتهـا در پایـان او نیـز بـه آزادی در عین اسارت رسیده است. و ایـن توصـیف از پرنـدگان آزاد، بیـان غیرمسـتقیم نقطه پایانی داستان است.

سلسلهٔ سوم:
۱. حرکت و در برابر داشتن هشت کوه بلند (ص۲۰۲، خ۶)
۲. استراحت بر روی کوه هفتم (ص۲۰۲، خ۱۲)
۳. حرکت و رسیدن به کوه هشتم (ص۲۰۳، خ۸)
۴. ملاقات با والی کوه هشتم (ص۲۰۳، خ۱۲)
(نشانی دادن والی به اینکه بر سر کوه شهر ملـک اسـت و او مـی‌توانـد بنـدها را بردارد)
۵. حرکت پرندگان و ملاقات با ملک

در سلسلهٔ سوم، ملاقات با والی کوه هشـتم، داسـتان را بـه سـمت تعـادل دوبـاره‌ای سـوق می‌دهد، «چـون والـی آن ولایـت مـا را بـا خـویش گسـتاخ کـرد ... او را از رنـج خـویش واقـف گردانیدیم و ... پس گفت: به سر این کوه شهریست که حضرت ملـک آنجاسـت و هـر مظلـومی که به حضرت او رسید و بر وی توکل کرد، آن ظلم و رنج از وی بردارد» (ص۲۰۳، بند۱۰).

سیر داستانی رسالةالطیر را به این صورت می‌توان نشان داد:

آزادی (تعادل اولیه) ← فریب و اسارت (بحران اولیـه) ← عـادت بـه اسـارت (تعـادل میـانی) ← تلاش برای رهایی (بحران ثانویه)← بازگشت از نزد ملک یا رهایی دوباره (تعادل ثانویه)

در این داستان سه مقطع تعادلی وجود دارد. علاوه بر تعادل اولیـه (آزادی) و تعـادل پایانی (بازگشت با سایر پرندگان)، تعادل موقتی نیـز در اواسـط داسـتان مشـهود اسـت، آنگاه که پرندگان به زندگی در قفس عـادت مـی‌کننـد. ایـن تعـادل ناپایـدار، بـا دیـدن پرندگان در حال پرواز، شکسته می‌شود و بحران داستانی آغاز می‌گردد.

آنچه باعث برهم خوردن تعادل می‌شود، به دام افتـادن و اسـارت اسـت. در داسـتان برای رسیدن به تعادل، حرکتی مشاهده مـی‌شـود و ایـن حرکـت در سلسـلهٔ دوم اتفـاق

Archive of SID

www.SID.ir

می‌افتد. در جایی که راوی گرفتار در بند، پرنده‌هایی را می‌بیند که با وجود دام بر پایشان، می‌توانند پرواز کنند و از آنها درخواست یاری می‌کند (ص۲۰۰ و ۲۰۱). این حرکت باعث پیش‌برد حوادث و رسیدن به تعادل است. اما ملاقات با ملک نقطهٔ عطف داستان است؛ چرا که او قادر به گشودن بند از پای پرندگان و راوی و تقدیم رهایی به آنهاست.

سلسلهٔ چهارم:
۱. درخواست پرندگان از ملک به برداشتن بند (ص۲۰۴، خ۹)
۲. پاسخ ملک به اینکه بند را آنکس که گذاشته، برمی‌دارد. (ص۲۰۴، خ۱۱)
۳. فرستادن رسول از جانب ملک برای برداشتن بند. (ص۲۰۴، خ۱۱)
۴. بازگشت پرندگان با رسول (ص۲۰۴، خ۱۳)
۵. اظهار شادی (و اکنون در راهیم، با رسول ملک می‌آییم) (ص۲۰۴، خ۱۳)

چنانکه مشاهده می‌شود، سلسلهٔ چهارم، پایان داستان راوی و رسیدن به تعادل ثانویه است. این تعادل را نیز همانند تعادل اولیهٔ داستان به طور ضمنی شاهد هستیم. و فرستاده شدن رسولی از جانب ملک برای الزام به گشوده شدن بند از پای پرندگان، دلیلی است که این نتیجهٔ ذهنی را که همان رهایی از بند است، مؤکد می‌کند. الگوی کلی داستان را می‌توان این‌گونه نمایش داد:

وضعیت تعادل X (آزادی و پرواز) ← رخداد Y که تعادل را بر هم می‌زند (اسارت) ← حرکت (تلاش برای رهایی) ← وضعیت تعادل ثانویه Z (مژده به رهایی)

پایان بندی روایت:
درخواست دوستان از راوی برای شرح شکوه ملک (ص۲۰۴، خ۱۵)
توضیحات راوی (ص۲۰۴، بند۱۸)
ردشدن از جانب دوستان (ص۲۰۵، خ۳ـ ۱۱)
اندوه راوی از انکار دوستان (ص۲۰۵، خ۱۲)

زمان

در این روایت، داستانی از گذشته نقل می‌شود و مخاطب می‌پندارد راوی خاطره‌ای را از گذشته باز می‌گوید. ولی راوی با این جملهٔ «اکنون درراهیم، با رسول ملک می‌آییم» روایتش را از گذشته به حال پیوند می‌دهد. ابتدای داستان در زمان حال است و راوی

Archive of SID

www.SID.ir

در اکنون وجود دارد و با مخاطبش گفتگو می‌کند. سپس روایتی متعلق به زمان گذشته را نقل می‌کند که تا زمان حال جریان دارد و این برای تقریب به ذهن مخاطب است. روایت رسالةالطیر یکی از نمونه‌های روایت‌های کلاسیک فارسی است که زمان پریشی هنرمندانه را در آن می‌توان مشاهده کرد. زیرا در این روایت فاصلهٔ میان گذشته و حال از بین می‌رود و بدون هیچ توضیحی تبدیل زمان در آن صورت می‌گیرد.

نظم

قضیهٔ ۵ از سلسلهٔ اول این داستان «به اسارت تن دادیم و قاعدهٔ اول خویش را فراموش کردیم (ص۲۰۰، خ۸)». از نظر زمانی یک یادآوری کوتاه و گذشته‌نگری به ابتدای داستان است و از آنجا که پیش از آغاز طرح روایت است، گذشته‌نگر برون داستانی محسوب می‌شود. این گذشته‌نگر، به ابتدایی است که راوی بر اساس منطق زمان خطی، باید از آن در آغاز یاد می‌کرد؛ اما این کار را نکرده و تنها به آن اشاره می‌کند. در سلسلهٔ دوم، هرچند به‌صورت موجز و در یک خط، شاهد یک بازگشت به گذشته هستیم: «چون آن بدیدم، ابتدای کار خود و نسی خویش از خود یاد آمدم و آنچه با او ساخته بودم و الف گرفته بر من منغص شد» (ص۲۰۱، خ۱). و این بازگشت به گذشته بر اساس تعریف ژنت، مقدمه چینی برای آینده است. یادآوری باعث تلاش برای رهایی می‌شود و ادامهٔ داستان را می‌سازد.

به طور کلی دربارهٔ نظم زمانی روایت رسالةالطیر باید گفت که داستان ابتدا در زمان حال‌وقوع می‌یابد و ما راوی روایت را در زمان حال می‌یابیم که برای داستان اندوهناک خود، شنونده‌ای طلب می‌کند: «هیچکس هست از برادران من که چندانی سمع عاریت دهد که طرفی از اندوه خویش با او بگویم ...» (ص۱۹۸، خ۶) سپس راوی‌واقعه‌ای را نقل می‌کند که مربوط به زمان گذشته است و تقریبا تمام حجم متن داستان در زمان ماضی اتفاق می‌افتد و سرانجام روایت در قضیهٔ پنجم از سلسلهٔ چهارم به زمان حال رجعت می‌کند: «از پیش ملک بازگشتیم و اکنون درراهیم. با رسول ملک می‌آییم» (ص۲۰۴، خ۱۳). پایان‌بندی روایت نیز مانند سرآغاز آن در زمان حال است. راوی در زمان حال برای بازگویی داستان خود از گذشته‌نگر استفاده می‌کند و این گذشته‌نگر درون داستانی است.

Archive of SID

www.SID.ir

تداوم

ژنت تداوم را به معنای نسبت بین زمان متن و حجم متن به کار برده است. اینکه چه حجمی از متن به چه مدت زمانی از وقایع اختصاص داده شده است. و از این نسبت برای توصیف ضرباهنگ و شتاب داستان استفاده می‌کند. داستانی که راوی شروع به روایت آن می‌کند و به طور کلی داستان اصلی که قصد مؤلف از تصنیف رسالةالطیر، بازگویی آن بوده است، مربوط به زمان گذشته است. به نظر می‌رسد که در بخش داستانی، زمان از خط مستقیم خود خارج نشده و داستان از ابتدا تا پایان، جریان داشته است. اما زمان‌پریشی ظریفی مشاهده می‌شود در آنجا که راوی می‌گوید: «یک چند همچنان بودیم تا بر آن (دام‌ها) خو کردیم و قاعدهٔ اول خویش را فراموش کردیم و با این بندها بیارامیدیم و با تنگی قفس تن دردادیم» (ص۲۰۰، خ۱۱ و ۱۲). این سخن راوی می‌رساند که داستان دارای شتاب مثبت و حذف زمانی است؛ یعنی مرحلهٔ پیش از اسارت بیان نشده و راوی بدون هیچ اشاره‌ای با سرعت از آن گذشته است.

بسامد

بسامد، تکرار نقل یک حادثه در داستان است. در داستان رسالةالطیر تقریباً تمام حوادث یک بار رخ داده‌اند و یک بار هم نقل شده‌اند. از این رو بسامد این داستان مفرد است.

داستان رسالةالطیر از میانهٔ زمان تقویمی آغاز شده و سهروردی با نبوغ خود و به‌صورت ناآگاهانه از تکنیکی استفاده کرده است که مربوط به زمان او نبوده و در داستان‌ها و رمان‌های امروزی یافت می‌شود. پس از آن، سیر عادی زمانی ادامه می‌یابد و بدون هیچ تغییری به زمان حال می‌رسد. نکته در این است که به نظر می‌رسد راوی باید داستانی را که در گذشته اتفاق افتاده، در همان زمان گذشته به پایان برساند، و داستان می‌بایست نقل خاطره‌ای از گذشتهٔ راوی باشد؛ اما داستان این‌گونه می‌گوید که خاطره، مربوط به گذشته‌ای نزدیک به زمان روایت بوده و همچنان تا حال ادامه دارد و تا آینده نیز ادامه خواهد داشت. شگرد مؤلف در استفادهٔ از زمان، بسیار بدیع است. سهروردی از زمان برای بیان اندیشه‌های فلسفی خود استفاده کرده است بدین معنا که او خود را در ابتدای زمان، روح آزادی می‌داند که در قفس تن اسیر می‌گردد و برای رهایی خود از

Archive of SID

www.SID.ir

این قفس و رهایی دوباره تلاش می‌کند؛ و این تلاش‌ها همچنان برای او و دیگر انسان‌ها ادامه دارد و حرکت تا رهایی نهایی ادامه خواهد داشت؛ از اینروست که سهروردی گذشته را با حال این‌گونه پیوند می‌دهد که «اکنون در راهیم، با رسول می‌آییم».

نتیجه‌گیری

در این تحقیق مشخص شد که رسالةالطیر از لحاظ ساختاری، قابلیت نقد بر اساس اصول روایت‌شناسی را دارد. سهروردی در پردازش داستان‌های عرفانی خود، از شاخصه‌های اصلی یک روایت مدرن به‌صورت ناخودآگاه استفاده‌های هدفمند و بارزی نموده است که اثر او را از دیگر متون هم دورهٔ خود متمایز می‌سازد. برای مثال، استفادهٔ مشخص و معنادار او از راوی اول شخص و بهره‌گیری از تکنیک‌های مختلف زمان در طرح روایت و استفادهٔ سمبلیک از زمان و همچنین تکنیک تعلیق در روایات خود توانسته است داستان عرفانی خود را به‌صورت یک اثر ارزشمند ادبی درآورد. در کل حرکت سهروردی به سمت جریان بیان اندیشه به وسیلهٔ داستان، سنتی است که از ادبیات عرفانی گذشته‌اش به جای مانده است. اما ویژگی سهروردی در این است که نوع بیان روایت‌های او، ارتباطی تنگاتنگ با جهان بینی او و درک او از حقایق عالم دارد. این نوع نگاه وی به جهان، تأثیر مستقیم بر سبک وی گذارده است. از نظر بحث زمانی، باید گفت که داستان رسالةالطیر از میانه آغاز شده‌اند و راوی در یک یا دو جملهٔ کوتاه، ابتدای داستان خود را که بحث رهایی است، خاطر نشان می‌سازد. مکان‌ها در روایت‌های سهروردی انتزاعی‌اند. مکان‌های عمده در این روایت‌ها، کوه، قفس، خانقاه، صحرا و شهر هستند که در مبحث نمادشناسی عرفانی قرار می‌گیرند و به‌عنوان عنصری از داستان‌های امروزی پرداخته نشده و در جهت نشان دادن فضای داستان نیستند. کوه نمادی از مصائب و سختی‌های راه سالک است. خانقاه نماد جایگاه اتصال به حقایق، شهر نمادی از عقل‌گرایی و صحرا سمبلی از جایگاه ارتباط با عالم بالاست چرا که از هیاهو و تکثر و تعلقات به دور است. بر اساس نظریهٔ تودوروف و اعمال آن در داستان رسالةالطیر می‌توان به این فرایندها دست یافت:

آزادی و پرواز ← اسارت ← تلاش ← رهایی (دریافت ضمنی)

البته این داستان از میانه آغاز گشته و ترتیب رویدادها با زمان تقویمی انطباق ندارد.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۰) ساختار و تأویل متن، چاپ پنجم، تهران، مرکز.
اخلاقی، اکبر (۱۳۷۷) بررسی ساختاری منطق الطیر عطار، اصفهان، فردا.
اخوت، احمد (۱۳۷۱) دستور زبان داستان، اصفهان، فردا.
اسکولز، رابرت (۱۳۷۹) درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، آگاه.
ایگلتون، تری (۱۳۸۰) پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ عباس مخبر، ویراست دوم، تهران، مرکز.
تولان، مایکل. جی (۱۳۸۳) درآمدی نقادانه- زبان‌شناختی بر روایت، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.
سلدن، رامان (۱۳۷۵) نظریهٔ ادبی و نقد عملی، ترجمهٔ دکتر جلال سخنور و سیما زمانی، تهران، فرزانگان پیشرو.
سهروردی، شهاب الدین (۱۳۸۰) مجموعه مصنفات شیخ اشراق، ج۳، تصحیح سید حسین نصر، چاپ سوم، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
فلکی، محمود (۱۳۸۲) روایت داستان، تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی، تهران، بازتاب نگار.
کادن، جی. ای (۱۳۸۰) فرهنگ ادبیات و نقد، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران، شادگان.
کزازی، جلال‌الدین (۱۳۷۲) رؤیا، راز، حماسه، تهران، مرکز.
گرین، کیت و لبیهان، جیل (۱۳۸۳) درسنامهٔ نظریه و نقد ادبی، گروه مترجمان، تهران، روزنگار.
گرین، ویلفرد و دیگران (۱۳۷۶) مبانی نقد ادبی، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، نیلوفر.
مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵) دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ دوم، تهران، آگه.
وبستر، راجر (۱۳۸۲) پیش درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ الهه دهنوی، تهران، روزنگار.
هارلند، ریچارد (۱۳۸۵) درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت، گروه ترجمهٔ شیراز زیر نظر شاپور جورکش، چاپ دوم، تهران، چشمه.

Levi- Strauss, c. 1974, Anthropologie structural, 1, Pion.

Archive of SID

www.SID.ir