فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره بیست و هشتم، بهار ۱۳۹۲: ۶۶-۳۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۰۱/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۶/۱۳

تحلیل مقایسه‌ای ارداویرافنامه، سیرالعباد، کمدی الهی

منظر سلطانی *
کلثوم قربانی جویباری **

چکیده

در این مقاله بر آنیم که به تحلیل و نقد عناصر داستان سه سفرنامهٔ تخیلی «ارداویرافنامه»، «سیرالعباد» و «کمدی الهی دانته» و بیان علل امتیازات هر کدام از این آثار بر دو اثر دیگر بپردازیم. از این‌رو کوشیده‌ایم مهم‌ترین عناصر داستانی هر یک از آثار ذکر شده را تحلیل و تفاوت‌های شاخص آنان را بیان کنیم. «خانم کسرایی‌فر» پیش از این در مقاله‌ای به بررسی نمادگرایی در سه اثر مورد پژوهش پرداخته‌اند، اما تاکنون توجهی به مقایسهٔ ارزش داستانی این آثار نشده است. از این‌رو با ابزار کتابخانه‌ای حاضر و با هدف مقایسهٔ عناصر ذکر شده دریافتیم که سیرالعباد سنایی به دلیل پویایی شخصیت‌ها، پیرنگ قوی و کشمکش‌های منطقی، شیوهٔ روایت تخیلی و سوررئال، از نظر داستان‌پردازی بر دو اثر دیگر تقدّم دارد.

واژه‌های کلیدی: عناصر داستان، سفرنامهٔ تخیلی، دانته، ارداویرافنامه، سیرالعباد و کمدی الهی.

* نویسندهٔ مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی تهران Soltani53@yahoo.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند Kghorbani@birjand.ac.ir

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

سفر به عالم ارواح و مردگان از دیرباز مورد توجه انسانِ گریزان از مرگ بوده است. انسانی که از مرگ خویش آگاه است اما از کیفیت آن نه. با بررسی اسطوره‌ها و داستان‌های ادوار مختلف به این مضمون دست می‌یابیم که جهان پس از مرگ، جهانی جاودانه و متفاوت با زندگی زمینی است. بر این اساس انسان برای پاسخ به سؤالاتش دربارهٔ مرگ، از قدرت تخیل خویش استفاده کرده و به دنیای ارواح و مردگان پا گذاشته است. حاصل این کنجکاوی و جست‌وجو (یا کندوکاو)، داستان‌های تخیلی سفرگونه است که امروزه به‌عنوان «سفرنامه‌های روحانی» و یا «سفر به دنیای ارواح» شهرت دارد.

از جملهٔ زیباترین و پرآوازه‌ترین این آثار می‌توان به اردوایراف‌نامه، سیرالعباد و کمدی الهی دانته اشاره کرد[۱]. این آثار مورد توجه محققان، ادیبان و مستشرقان بسیاری قرار گرفت و پژوهش‌های متعددی روی آنها انجام شد[۲]. از دلایل توجهِ بسیار به این آثار این است که از نظر موضوع و درون‌مایه شباهت بسیاری با هم دارند و راه را برای مقایسه و تطبیق با رویکردهای متفاوت بازکرده‌اند.

در این مقاله با مقایسهٔ عناصر داستان، جنبه‌های مختلف داستان‌پردازی این سه اثر را بررسی خواهیم کرد تا از این رهگذر، قدرت داستان‌پردازی پدیدآورندگان آنها را نشان دهیم. پیش از این همواره به اشتراک این سه داستان در محتوا و شکل تمثیلی توجه شده است. در این جستار فرصتی فراهم شد تا از جنبهٔ دیگری تحلیل این آثار انجام پذیرد و این سه کتاب، نه از جهت تمثیلی، بلکه از نظر عناصر داستانی بررسی شوند. نویسندگان قصد آن را ندارند که به رمزگشایی این آثار بپردازند، بلکه صرفاً از جنبهٔ داستانی به آنها توجه می‌کنند. هر سه اثر با رویکرد داستانی، عناصر مختلفی از جمله شخصیت، پیرنگ، زاویهٔ دید، گفت‌وگو و... دارند. با مقایسهٔ این عناصر ضمن تحلیل، سعی شده است تفاوت‌ها و تشابهات عمدهٔ داستان‌پردازی در ارداویرافنامه، سیرالعباد و کمدی الهی دانته مشخص شود.

Archive of SID

www.SID.ir

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های بسیاری به مقایسهٔ سیرالعباد، ارداویرافنامه و کمدی الهی از جنبه‌های مختلف پرداخته‌اند و لایه‌های پنهان و آشکار هر یک از این آثار را بررسی کرده‌اند؛ مثلاً مرضیه کسرایی‌فر در مقاله‌ای با نام «بررسی نمادگرایی در سیرالعباد الی المعاد سنایی و ارداویرافنامه»، علاوه بر ذکر و شرح نمادهای به‌کار رفته در هر یک از دو اثر، تفاوت‌های نمادپردازی و روش‌های به‌کار رفته برای نیل به این مقصود را مشخص می‌کند (کسرایی‌فر، ۱۳۸۸: ۱۴۱-۱۶۱).

زهرا پارساپور در پژوهشی با نام «بررسی تطبیقی سیر افلاک و مبانی اسطوره‌ای و دلالت‌های نجومی آن در معراج‌نامه، سیرالعباد و کمدی الهی»، ضمن سنجیدن میزان پیوند این سه اثر با عناصر دینی، اسطوره‌ای و نجومی، به مقایسهٔ دو دیدگاه دینی و اسطوره‌ای شرق و غرب دربارهٔ افلاک پرداخت و از پژوهش خود چنین نتیجه گرفت که کمدی الهی از آموزه‌های اسطوره‌ای و نجومی شرق تأثیر بسیار زیادی پذیرفته و در این میان، ارتباط سیرالعباد با مبانی ادبی و اسطوره‌ای بسیار ضعیف است (پارساپور، ۱۳۸۶: ۲۲-۴۳).

تا آنجا که نویسندگان این پژوهش به بررسی مقالات نوشته شده در باب مقایسهٔ سه سفرنامهٔ تمثیلی ارداویرافنامه، سیرالعباد و کمدی الهی پرداخته‌اند، مقالهٔ رضا آزادپور با عنوان «سیری در سفرنامه‌های تمثیلی» می‌تواند نزدیک‌ترین پژوهش به نوشتار حاضر باشد. آزادپور در این مقاله پس از ارائهٔ معرفی کوتاهی از سه سفرنامهٔ مذکور، شخصیت‌های رمزی و نیز رمزهای داستانی هر یک از این آثار را نام می‌برد. البته این اثر از محدودهٔ برشمردن این رمزها فراتر نمی‌رود و خواننده شاهد هیچ‌گونه مقایسه‌ای دربارهٔ ارزش یا سبک داستانی هیچ‌یک از این آثار نیست (آزادپور، ۱۳۸۵: ۱۰-۱۵).

حال به بررسی ویژگی‌های سه کتاب ارزشمند ارداویرافنامه، کمدی الهی و سیرالعباد الی المعاد می‌پردازیم و آنها را از نظر عناصر داستانی (شخصیت، پیرنگ، درونمایه، شیوهٔ روایت و غیره) تحلیل می‌کنیم تا تفاوت آنها آشکار شود و بتوان نقاط ضعف و قدرت هر یک را شناخت.

Archive of SID

www.SID.ir

شخصیت[1]

شخصیت در یک داستان و روایت، فردی است با ویژگی‌های اخلاقی و ذاتی خاص خود که این خصوصیات از طریق اعمال و رفتار و همچنین از طریق گفتار نمایان می‌شود. شخصیت‌ها را می‌توان از جنبه‌های مختلفی نقد و بررسی کرد؛ برخی از شخصیت‌ها پویا و یا ایستا هستند (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۹۳-۹۴)، برخی دارای فردیت و ویژگی خاص‌اند و برخی قالبی یا قراردادی و... (داد، ۱۳۸۳: ذیل شخصیت) محسوب می‌شوند.

اما شخصیت‌ها در ارداویرافنامه و سیرالعباد و کمدی الهی به دو دستهٔ اصلی - که نقش عمدهٔ داستان بر عهدهٔ آنهاست- و فرعی که در خلال داستان ایفای نقش می‌کنند، تقسیم می‌شوند. شخصیت‌های اصلی در هر سه اثر، دو شخصیت سالک مسافر و راهنما هستند که در کنار هم تا آخر، خط سیر داستان را به پیش می‌برند. ابتدا به بررسی سالک یا همان مرید می‌پردازیم:

سالک رهرو

در هر سه داستان این شخصیت را می‌بینیم؛ زیرا اصل داستان برای آگاهی‌بخشی به این فرد شکل می‌گیرد که به نوعی آموزش دادن به مخاطب نیز هست. او به عالم غیب و یا دیار مردگان پا می‌نهد تا هم به عطش کنجکاوی‌اش پاسخ دهد و هم به معرفتی عمیق دست یابد. رهرو در ارداویرافنامه، «ویراز» (وه‌شاپور) است که از میان هفت تن برگزیده شده و شایستگی رفتن به وادی مردگان را دارد. او فردی «بهتر» و «بی‌گناه‌تر» و «خوشنام‌تر» به شمار می‌رود و گفتار و کردارش آراسته و درست‌تر از دیگران است. وی شخصیتی پویا دارد؛ زیرا کشف و شهود دنیای ارواح بر او تأثیر می‌گذارد و در نتیجه او مؤمن‌تر از پیش بازمی‌گردد و صلاحیت پیامبری اورمزد را می‌یابد. اورمزد او را مأمور می‌کند تا به جهان مادی برگردد:

«به جهانیان آنچه دیدی و دانستی به‌راستی بگو... اندیشهٔ نیک، گفتار نیک، کردار نیک بورزید و...» (ژینیو، ۱۳۸۳: ۹۶).

1. Character

Archive of SID

www.SID.ir

در سیرالعباد رهرو، خودِ شاعر یعنی سنایی است. او از وضعیت حقیرانهٔ مادی خویش رضایت ندارد و آشفته و سرگردان در میان تاریکی خواب و جهل خود در حال غوطه خوردن است که وارد دنیای دیگر می‌شود:

من و دیو و ستور چون دد و دام مایل جاه و خورد و خفتن و کام...
...خیره ماندم که علم و زور نبود راهبر جز ستور کور نبود
نه مرا علم و اجتهادی بود نه بر این‌هام اعتمادی بود...
...روزی آخر به راه باریکی دیدم اندر میان تاریکی...

(سنایی، ۱۳۶۰: ۲۱۸-۲۱۹)

سالک سیرالعباد نیز چون ویراز شخصیتی پویا دارد؛ زیرا فردی که در دنیای مادی سرگردان و حیران است، پس از عبور از مراحل مختلف و پشت سر گذاشتن کاستی‌های بشری و با به کار بستن دقیق روش‌های راهنما، از خطرها عبور می‌کند و سرانجام به معرفت دست می‌یابد و معرفت مانند نوری او را به فطرت پاک و اصلی‌اش بازمی‌گرداند:

رهنمای تو دان که آن نور است نیک نزدیک، لیک بس دور است
او رهاند تو را ز فکرت خویش او رساند تو را به فطرت خویش...

(همان: ۲۴۹)

سالک سوم، در کمدی الهی دانته است. او علاوه بر مشکلاتی که زادهٔ وجود انسان‌اند، با مشکل‌سازی‌های نیروی شر نیز روبه‌رو می‌شود؛ اما به‌ندرت درگیر وقایع می‌شود و فقط به‌عنوان یک ناظر عمل می‌کند. او نیز همانند ویراز و سنایی، شخصیت پویا دارد؛ زیرا در آخر سفر، فردی خدای‌بین می‌شود و از عظمت دیدار، زیر بار گران این واقعه از پای می‌افتد و در این زمان، سفر او به جهان جاوید نیز پایان می‌پذیرد. اما او دیگر فردی مادّی و زمینی نیست، بلکه برق عشق او را متحول کرده است. «آنکه چنین فروغی را دیده باشد، چنان شود که بعد از آن هرگز به خاطر دیداری دگر، دیده از این دیدار بر نتواند گرفت» (آلیگیری، ۱۳۷۸: ۱۶۳۲).

بر اساس آنچه گفته شد هر سه سالک شخصیت پویایی دارند، اما در جزییات متفاوت‌اند: ویراز و دانته در طول سفر فقط به‌عنوان ناظر توصیف می‌شوند که گاهی سؤالاتی را توصیف می‌کنند و از راهنمایشان پاسخ می‌شنوند. در ارداویرافنامه، ویراز اکثر

Archive of SID

www.SID.ir

اوقات با «دیدم»، مراحل مختلف سفر خود را بازگو می‌کند و از عملکرد خود هیچ نمی‌گوید: «دیدم روان مردی که دیوان همانند سگ او را می‌درید» (ژینیو، ۱۳۸۳: ۷۵).

دانته نیز کمتر با حوادث درگیر می‌شود و یا واکنشی نشان می‌دهد. واکنش و تحول این دو در آخر داستان اتفاق می‌افتد. اما سنایی در خلال داستان در مواجهه با نیروی شر واکنش نشان می‌دهد و با همراهی راهنمایش از همهٔ آنها سربلند بیرون می‌آید. او نیز در آخر داستان همانند ویراز و دانته به درجهٔ کمال مطلوب و عشق واقعی می‌رسد[۳]. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که سنایی در شخصیت‌پردازی قدرتمندتر از دیگران عمل کرده است؛ زیرا قهرمان او شخصیتی منفعل نیست، بلکه به فراخور هر مرحله از سفر، عملکردی خاص دارد. مانند:

چون من آن کار و کام او دیدم　　راست‌خواهی چنان بترسیدم
که تنم همچو دل شد از خفقان　　دیده مانند رخ شد از یرقان
خواست او تا کند سوی من رای　　گفت همره که بر سرش نه پای...
بر سرش رفتم و نترسیدم　　آنگه از پیر خویش پرسیدم...

(سنایی، ۱۳۶۰: ۲۳۲)

راهنما

شخصیت دوم، راهنماست که در هر سه داستان دیده می‌شود. حضور راهنما، چه در زبان اسطوره، چه در رؤیا و چه در سلوک‌های عرفانی گذشته و نوین، یکی از شرایط حصول به مقصد است. چنانکه حافظ می‌فرماید:

قطع این مرحله بی‌همرهی خضر مکن　　ظلمات است بترس از خطر گمراهی

(حافظ، ۱۳۹۰: ۳۴۷)

راهنما که معمولاً به خواست نیروهای خیر فرازمینی برای هدایت زمینیان فرستاده می‌شود، با جلوه‌هایی مختلف، در تمامی آثار مورد بررسی ما حضور دارد. راهنما در این سه اثر، ویژگی‌های برتر بشری و حتی فرابشری دارد. بدون حرف و کلام، از ضمیر رهرو باخبر می‌شود. زبان شیاطین را می‌فهمد و تأویل همهٔ رازها و نمادها را می‌داند. در

Archive of SID

www.SID.ir

ارداویرافنامه، «سروش‌اهلو» و «آذرایزد» - ایزدان بزرگ دین زردشتی - راهنمای سفرند و بهشت و دوزخ را به او نشان می‌دهند و به پرسش‌های وی پاسخ می‌گویند.

«پرسیدم این تن چه گناه کرد؟ سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان مرد دروندی است که در گیتی گواهی دروغ داد و...» (ژینیو، ۱۳۸۳: ۷۴).

در سیرالعباد، راهنما پیرمردی نورانی است که از تمام ویژگی‌های نیک بشری بهره می‌برد. وی برتر از زمان و مکان است و به فرمان پدر برای هدایت زمینیان آمده است.

پیرمردی لطیف و نورانی — همچو در کافری مسلمانی
شرم‌روی و لطیف و آهسته — چست و نغز و شگرف و بایسته...
گفت: من برترم ز گوهر و جای — پدرم هست کاردار خدای...
من به فرمان او بمانده زمن — در چنین تربت و هوای نهن...

(سنایی، ۱۳۶۰: ۲۲۳)

اما نکتهٔ جالب توجه در این داستان و تفاوتش با سایر داستان‌ها در این است که برخلاف دو داستان دیگر، رهرو، محمل و پای سفر پیر می‌شود تا با همراهی یکدیگر از جهان مادّی رها شوند:

یار باشم چو رای داری تو — دست گیرم چو پای داری تو
رغم مشتی بهیمه و دد را — وارهان هم مرا و هم خود را
چون بدیدم به راه زرق خودش — هودجی ساختم ز فرق خودش
سخت خود را بُراق او کردم — جان خود را وُثاق او کردم
هر دو کردیم سوی رفتن رای — او مرا چشم شد، من او را پای...

(همان: ۲۲۲-۲۲۳)

راهنما در کمدی الهی فقط یک تن نیست. در این اثر همانند ارداویرافنامه، دو راهنما وجود دارد؛ با این تفاوت که در ارداویرافنامه هر دو راهنما یعنی سروش‌اهلو و آذرایزد، چه در دوزخ و چه در بهشت، همراه و راهنمای ویراز هستند، اما در کمدی الهی در دوزخ و برزخ، ویرژیل[۴] مظهر عقل، راهنماست و در سفر بهشت، هدایتگری را بئاتریس، مظهر عشق، برعهده دارد. البته این شخصیت در کمدی الهی، مظهر عشق

Archive of SID

www.SID.ir

افلاطونی نیز هست؛ عشقی که به دوران الحاد (پیش از میلاد مسیح) تعلق دارد و مظهر عشقی است که حضرت مسیح آن را نمایندگی می‌کرد. ترکیب این دو نحوهٔ نگاه به عشق (عشق افلاطونی و عشق مسیحایی) در ادبیات غرب قابل توجه است؛ زیرا اروپاییان تا دورهٔ رنسانس، آثار ماقبل میلاد مسیح را آثار دوران الحاد می‌دانستند. دانته در قرن سیزدهم، پیشروانه به تلفیق و ترکیب این دو نوع تلقی از عشق می‌پردازد و با شجاعت و جسارت بسیار در مقابل مظهر عقل، بئاتریس را قرار می‌دهد؛ شخصیتی که راهنمای جایگاه بهشت در کمدی الهی است. درحالی‌که در تقابل با آن، عقل را برای مرحلهٔ دوزخ مناسب می‌داند و این دو را هدفمند در تقابل با هم قرار می‌دهد.

در ارداویرافنامه سروش‌اهلو و آذرایزد، بلد راه و پاسخگوی سؤالات ویراز هستند. در سیرالعباد، پیر نورانی هم همراه و رهرو است و هم راهنما. اما در کمدی الهی، ویرژیل تمامی اتفاقات را شرح می‌دهد و «فضای داستان را به متنی اخلاقی-تاریخی بدل می‌کند» (فرهودی، ۱۳۸۴-۱۳۸۵: ۷۲). توان این راهنما فقط در قلمرو عقل بشری است و حتی گاهی برای گذر از مراحل مختلف از نیروی خیر کمک می‌طلبد و آنها، راه را برای او می‌گشایند. ویرژیل در سفر برزخ - برخلاف سفر دوزخ - دانای مطلق راه نیست و باید از دیگران یاری بخواهد. وی در پایان سفر برزخ به‌روشنی از تفسیر راه‌ها ناتوان می‌شود و دانته را به دست بئاتریس می‌سپارد. رفتار بئاتریس با دانته مانند رفتار یک معشوق است. در انتهای سفر بهشت می‌بینیم که راهنمای سوم - قدیس سن‌برنارد[۵]- جای بتائریس را می‌گیرد و دانته را تا پایان سفر همراهی می‌کند.

> «...کسی دیگر پاسخم داد: گمان برده بودم که «بئاتریچه» را می‌بینم. و پیری را دیدم که جامه‌ای چون سایر این ارواح محتشم بر تن داشت و چنان‌که پدری روحانی و مهربان را شاید، در دیدگان و گونه‌هایش، سرودی دلپذیر متجلّی بود و رفتاری بس پارسایانه داشت» (آلیگیری، ۱۳۷۸: ۱۵۹۱).

با بررسی راهنما در این سه داستان می‌توان به این نکتهٔ واضح رسید که راهنماها در سه داستان، عملکرد متفاوتی دارند. البته همهٔ آنها، شخصیتی ایستا دارند؛ زیرا لازمهٔ راهنما بودن، کمال است و تحول برای کمال مطلق معنایی ندارد. اگر ویرژیل یا بئاتریس تا آخر با دانته نیستند، به علت نقص آنها نیست، بلکه سرشت ثابت آنها باعث این

Archive of SID

www.SID.ir

سرانجام می‌شود. آنان با اینکه تک‌بُعدی‌اند، دچار تحول نمی‌شوند؛ یعنی ویرژیل خردگرا، عاشق نمی‌شود یا بتائریس عاشق، عاقل نمی‌گردد. هیچ تغییر و تحولی در راهنماها در این سه داستان دیده نمی‌شود. همگی ناظر و راهنمایند و پاسخگو به سؤالات سالک رهرو. فقط بئاتریس است که نقش راهنمای عاشقی را ایفا می‌کند که به عشق «عذرا» دچار است.

شخصیت‌های فرعی

هر سه داستان پر از شخصیت‌هایی هستند که در دوزخ و بهشت و برزخ در حال مجازات‌اند. این شخصیت‌ها در اردوایراف‌نامه شامل افرادی می‌شود که در زمین کارهای زشت و ناپسند کرده‌اند (که به‌سختی مجازات می‌شوند) یا افرادی نیک‌سرشتند و اعمال پسندیده دارند (که در بهشت، در ناز و نعمت و آسایش زندگی می‌کنند). این شخصیت‌ها از نوع شخصیت‌های ایستا و نوعی‌اند و به‌عنوان یک تیپ انتخاب می‌شوند، «تا حدی که قبلاً در اجتماع به صورت آماده وجود دارد و از خود هویت خاصی ندارند و تا آخر داستان دست‌نخورده باقی می‌مانند» (براهنی، ۱۳۶۲: ۲۹۰). هیچ تغییر و تحولی در آنها دیده نمی‌شود یا حادثه‌آفرین نیستند.

> «پس دیدم روان آنهایی که در چشم‌های آنها میخ چوبی زده بودند و پرسیدم: این تن چه گناه کرد که روان او چنین بادافره گرانی را تحمل می‌کند؟ سروش‌اهلو و آذر ایزد گفتند: اینها روان بدچشمان (حسودان) هستند که نیکی را از مردمان بازداشتند» (ژینیو، ۱۳۸۳: ۹۳).

این شخصیت‌ها معرّف نمونه‌های دیگری از همین دست هستند. اما در سیرالعباد، شخصیت‌های فرعی تفاوت عمده‌ای با ارداویرافنامه دارند. این شخصیت‌ها به دو دستهٔ جان‌دار و بی‌جان تقسیم می‌شوند. از مردمان دون و منجمان گرفته تا ستارگان و کواکب و از سالکان و ارباب توحید گرفته تا انواع حیوانات درنده که نمایندهٔ تیپ خاصی از جامعه هستند. مانند:

افعی‌ای دیدم اندر آن مسکن — یک سر و هفت روی و چار دهن
هر دمی کز دهن برآوردی — هر کرا یافتی فرو خوردی

(سنایی، ۱۳۶۰: ۲۲۴)

Archive of SID

www.SID.ir

این افعی را که نمایندهٔ افراد حسود یا اهل تقلید است، اینگونه معرفی می‌کند:

اندرو حلقه‌حلقه مردم کهل دیده شد جمله یک دگر را اهل
جانشان دود و جسمشان شرری قبله‌شان نفس و دینشان سمری
(همان: ۲۳۷)

در کمدی الهی دانته نیز شخصیت‌های فرعی بسیاری وجود دارد که البته از نظر تعداد - با توجه به حجم اثر- بسیار بیشتر از دو کتاب دیگر است و باعث گوناگونی و تنوع شخصیت‌پردازی می‌شود که در مقایسه با شخصیت‌های محدود و شدیداً ثابت سیرالعباد و ارداویرافنامه، برای قدرت داستان‌پردازی دانته امتیاز بزرگی است. او با به تصویر کشیدن گروه‌های مختلف مردم دنیا - از امپراتوران خون‌خوار گرفته تا قدّیسان و شهیدان و دانشمندان و... - تسلط خود را در شخصیت‌پردازی نشان می‌دهد. همانند دو اثر دیگر، این شخصیت‌ها نمایندهٔ تیپ‌های مختلف جامعه‌اند که در دوزخ و برزخ و بهشت، نتیجهٔ اعمال خود را می‌بینند. با این تفاوت که در میان این افراد، از اشخاص سرشناس (مانند ارسطو و افلاطون) تا قشرهای مختلف اجتماع دیده می‌شوند:

«در آنجا بوی گند وحشت‌زایی که از ژرفنای تیره برمی‌خاست، ما را واداشت که به پشت سنگ گوری پناه بریم. بر روی این سنگ، چنین نوشته شده بود: من نگاه‌دار پا آناستازیو هستم که با دست فوتینو در صراط مستقیم بدر رفت»[۶] (آلیگیری، ۱۳۷۸: ۲۲۷).

در هر سه اثر شخصیت‌های فرعی، تک‌بُعدی‌اند. این اشخاص با مجازات‌ها و یا پاداش‌هایی که دریافت می‌کنند، معرفی می‌شوند. خالقانِ هر سه کتاب، از شخصیت‌ها در شرایطی که قرار دارند و در همان لحظه که معرفی می‌کنند، می‌گذرند و دیگر از این شخصیت در مراحل بعدی داستان خبری نیست. نقش این افراد بسیار گذرا و دوره‌ای است و دیگر تا پایان داستان آنها را نمی‌بینیم. این شخصیت‌ها افرادی منفعل‌اند که قدرت و توانایی کاری ندارند و تسلیم مجازات شده‌اند. در هر سه اثر، شخصیت‌پردازی از طریق بیان گناه و یا ثواب انجام شده است و یا از طریق گفت‌وگو رهرو و راهنما به ویژگی‌های افراد پی‌می‌بریم که به صورت غیرمستقیم به خواننده شناسانده می‌شوند.

Archive of SID

www.SID.ir

نکتهٔ دیگر در نقش توصیف شخصیت‌هاست. جزیی‌نگری و توصیف دقیق برای پردازش شخصیت‌ها از ویژگی‌های عمدهٔ داستان‌پردازی سنایی است. او با توجه به این نکته، شخصیت‌های خیالی و تمثیلی‌اش را به واقعیت نزدیک‌تر می‌کند، ذهن خواننده را از دنیای خالی دور می‌نماید و می‌تواند با دقت شخصیت‌ها را تجسم کند. مانند:

یک رمه دد فتاده در تک‌وپوی — همه آهن‌دل و خماهن‌روی
و اندرو یک رمه سگ آسوده — لب ز مردار و روده آلوده
موش چون گربه طفل‌خوار درو — مار چون خوک ثفل‌خوار درو
گه دد و دیو سگ سوار شدی — گاه کژدم طبیب مار شدی
خوک دیدم بر آن گره سالار — عملش اندک و خوش بسیار...

(سنایی، ۱۳۶۰: ۲۲۳)

اما این ویژگی در کمدی الهی و ارداویرافنامه کمتر به چشم می‌خورد و بیشتر به شکل توصیف کلی شخصیت‌هاست.

پیرنگ[1]

ارسطو در فنّ شعر، «طرح» را به معنی ترتیب رویدادها به کار برده است و معتقد است که طرح باید کلی باشد؛ یعنی آغاز، میان و پایان وحدت داشته باشد و هرگاه یکی از اجزای طرح جابه‌جا و یا حذف شود، پیرنگ داستان گسیخته و متزلزل می‌گردد (ارسطو، ۱۳۸۱: ۱۲۵). بنابراین «پیرنگ، نظم و ترتیبی است که کنش داستان به خود می‌گیرد» (دیپل، ۱۳۸۹: ۷۷). به عبارت دیگر «پیرنگ، با توالی وقایعی ارتباط دارد که تلویحاً یا آشکارا بر مبنای ترتیب زمانی تنظیم شده‌اند» (همان: ۱۲۳). علاوه بر آن، «رابطهٔ علت و معلولی نیز در این توالی نقش دارد» (همان).

در ارداویرافنامه، علت سفر به‌صراحت در همان آغاز داستان به این صورت بیان می‌شود که بعد از حملهٔ اسکندر یونانی و نابودی ایران، مردمان ایرانشهر دربارهٔ مسائل ایزدان تردید داشتند. در پی آن، گونه‌های بسیاری از دین‌ها و الحاد رواج پیدا کرد و از

1. Plot

Archive of SID

www.SID.ir

این جهت بسیاری اندوهمند و پُرغم بودند. آنان به فکر چاره افتادند که «کسی از ما برود و از مینوان آگاهی آورد تا مردمانی که در این جهان هستند بدانند که این یسنا درون و آفرینگان و نیرنگ و پادیاب [= طهارت] و یوژداهری [= طهارت] که ما به جای می‌آوریم، به ایزدان رسد یا به دیوان و به فریاد روان ما رسد یا نه» (ژینیو، ۱۳۸۳: ۴۴).

و اینگونه سفر ویراز آغاز می‌شود. او قدم در دوزخ و بهشت می‌گذارد تا به معرفتی برسد که مردمان را از تشکیک به درآورد. در طول این سفر از گره‌افکنی، کشمکش، تعلیق و یا گره‌گشایی و اوج که از شاخصه‌های پیرنگ هستند، خبری نیست و با اندکی تسامح فقط می‌توان کشمکش ذهنی ویراز را از طریق طرح سؤالاتش دید. وی برای این پرسش‌ها پاسخی نمی‌یابد و می‌کوشد پاسخش را از راهنمایان خود دریافت کند.

در طول سفر ویراز، حادثه‌ای خاص و یا درگیری دیده نمی‌شود و حتی اگر بخشی از دیده‌ها و مراحل سفر حذف شود، گسستی در کل ماجرا به وجود نمی‌آید. زیرا این داستان گذری بر تفکرات و عقاید ایدئولوژیک زردشتیان در مورد جهان بازپسین است. هیچ کنش و درگیری‌ای ندارد و در محیط آرام داستان، هیچ اتفاق هیجان‌انگیزی نمی‌افتد؛ زیرا دشمن و ضد قهرمانی وجود ندارد تا مانع سفر شود و باعث واکنش ویراز و راهنمایانش شود. راه به آسانی تا به آخر طی می‌شود و ویراز، سرشار از ایمان و نماز بازمی‌گردد.

اما در سیرالعباد، جریان متفاوتی را شاهدیم. در این داستان، سنایی که سفری به راهنمایی نفس ناطقه آغاز می‌کند (سنایی، ۱۳۶۰: ۲۱۹)، پس از مقدمه‌ای خطاب به باد، سخن از هبوط نفس انسانی از عالم علوی به سفلی به میان می‌آورد و بعد از شرح نفس نامیه و حیوانی و نتایج آنها و... به خود می‌آید که در چنگال قویِ این صفات زشت اسیر است و می‌خواهد از دام آنها برهد و در میان این ظلمت مادّی، پیرمردی لطیف و نورانی را می‌بیند که «مثال نفس عاقله و عقل مستفاد» (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۴۰۴) است. این پیر، او را دعوت می‌کند که قدم در راهی بگذارد تا بتواند به سوی فطرت و اصل خود بازگردد و راه رهایش و معاد را بیابد:

روی سوی معاد باید تافت　　کین معاد از معاش باید یافت...
سوی شهر قدم قدم بردار　　خانهٔ استخوان به سگ بگذار...

Archive of SID

www.SID.ir

از نبـــاتی ملـــک تـــوانی شـــد وز زمینـــی فلـــک تـــوانی شـــد

(سنایی، ۱۳۶۰: ۲۲۱-۲۲۲)

و اینگونه سفر سنایی آغاز مـی‌گـردد. بـرخلاف ارداویرافنامـه کـه در محیطـی آرام و بی‌درگیری طی می‌شود، پیرنگ در سیرالعباد سرشـار از حـوادث مختلـف و کـنش‌هـای بسیار است. زیرا در این سفر موانع و نیروهای مخالفی وجود دارد که با شخصـیت اصـلی داستان، یعنی سالک یا همان سنایی، نوعی تضاد و کشمکش دارنـد. ایـن نیروهـای شـر برآنند تا مانع حرکت استعلایی (فرهودی، ۱۳۸۴-۱۳۸۵: ۸۲) سنایی شـوند. امـا او دائمـاً در تلاش برای گذر از یـک وادی بـه وادی دیگـر اسـت و در طـی ایـن سـیر و حرکـت، بـا خطرهای مختلف محیطی و موجودات عجیب و وحشتناک هر وادی روبه‌رو مـی‌شـود. او می‌کوشد از آنها جان سالم به‌در ببرد. مانند این مرحله که صفت صـورت طمـع را بـازگو می‌کند و اینکه چگونه با آنها روبه‌رو می‌شود:

دیـــــولاخی بدیـــــدم از دوده قـــــومی از دود دوزخ انـــــدوده...

دیـــده‌شـــان بوعـــده همچـــو نگـــین آبخورشـــان ز روی همچـــو زمـــین...

تـــن نـــازک بـــه‌ســـان نـــی کـــردم تـــا چنـــان کـــوه زیـــر پـــی کـــردم

مانـــده گشـــتم ز پـــای وز دیـــده شـــانه نـــو بـــود و مـــوی شـــولیده

(سنایی، ۱۳۶۰: ۲۲۵-۲۲۶)

در واقع روایت کلی از ابتدا تا سرانجام داستان بر اسـاس همـین کشـمکش‌هـا پـیش می‌رود. در سیرالعباد به غیر از کشمکش‌های جسـمانی، کشـمکش ذهنـی را در حـدیث نفس‌ها و گفت‌وگوهای راوی با پیر می‌بینیم که درگیـری و چالشـی اسـت میـان رذایـل اخلاقی و فضائل اخلاقی و میان خیر و شر که به صـورت روحـی و وجـدانی نمـود پیـدا می‌کند(۷). بدین ترتیب با این چالش‌ها و کشمکش‌ها بدیهی است که تعلیق یعنی عامـل کشش داستانی را در متن سیرالعباد ببینیم، برخلاف ارداویرافنامـه کـه بـی‌کشـمکش و تعلیق به پیش می‌رود. سیرالعباد، مخاطب را بـا راوی و قهرمـان خـود همـراه مـی‌کنـد، به‌طوری‌که مخاطب «با مسافر احساس هم‌ذات‌پنداری می‌کند، نگران او می‌شود و همانند او می‌ترسد و شگفت‌زده و کنجکاو می‌شود که عاقبـت قهرمـان در پـس گـذر از مراحـل مختلف را پی‌گیری کند» (محسنی و پورشبانان، ۱۳۸۹: ۱۳۹).

Archive of SID

www.SID.ir

تعلیق را می‌توان در هر قسمت از روایت مشاهده کرد[۸]. نکتهٔ جالب این است که هرچند سیرالعباد داستانی تخیلی است، همهٔ حوادث، روابط علّی و معلولیِ روشن و محکمی دارند. همچنین علت‌ها با حوادث کاملاً هماهنگ‌اند. به‌عنوان مثال، آنجا که هوا را وصف می‌کند، نتایج آن در وجود آدمی را نیز مطرح می‌کند. این دو مسئله واقعاً با هم ارتباط منطقی دارند و صفات مطرح‌شده نیز با آن صفت کاملاً در ارتباط است.

قلعه‌ای در جزیرهٔ اخضر — و اندرو جاودان صورتگر
سرشان چون سر ستوران چست — پایشان همچو پای موران است...
کهن از سحر نو همی کردند — زشت‌ها را نکو همی کردند
این نمودی ز گلخنی باغی — وان نمودی تذروی از زاغی...

(سنایی، ۱۳۶۰: ۲۳۰-۲۳۱)

اما کمدی الهی دانته به ارداویرافنامه بیشتر شباهت دارد تا به سیرالعباد؛ زیرا دانته نیز فقط شاهد آن چیزی است که بر دیگران رفته و او درگیری و چالشی با موانع و یا نیروی شر ندارد. اگر مشکلات و یا نیروهای شر، حادثه‌آفرین باشند، برای دانته روشی از پیش‌تعیین‌شده وجود دارد تا بتواند از آنها بگذرد و به‌ندرت می‌بینیم که سالک خود را درگیر حوادث کند. در کمدی الهی همانند ارداویرافنامه حرکت و سفر، نوعی بازدید و نظاره است که سبب می‌شود حوادث و کشمکش خاصی در داستان دیده نشود و سالک پس از دیدن جهان پس از مرگ به این جهان بازمی‌گردد و تنها معرفت و آگاهی او بیشتر می‌شود. اما در سیرالعباد، سالک پس از طی حوادث مرتبط به هم، در انتهای داستان به کمال می‌رسد.

سفر دانته درکمدی الهی با ورود او به دوزخ آغاز می‌شود. وی در سرود اول این بخش، علت سفرش را اینگونه بیان می‌کند: «در نیمهٔ راه زندگانی ما، خویشتن را در جنگلی تاریک یافتم؛ زیرا راه راست را گم کرده بودم» (آلیگیری، ۱۳۷۸: ۸۱). او خواب‌آلود برای یافتن راه نجات راهی می‌شود. در این حین، ویرژیل را می‌بیند و پس از آن، سفر واقعی‌اش آغاز می‌شود. آنگاه که دیدارش از دوزخ به اتمام می‌رسد، قدم در برزخ می‌گذارد و پس از آن وارد بهشت می‌شود و بدون هیچ حادثه‌ای، سفر با عشق و ایمان بیشتر دانته پایان می‌پذیرد.

Archive of SID

www.SID.ir

پس نتیجه می‌گیریم که حوادث در سیرالعباد بیشتر از دو اثر دیگر است و در نتیجه عناصر مختلف پیرنگ نیز در آن در حد کمال دیده می‌شود. حوادث در این اثر جدا از هم و بی‌منطق نیستند، بلکه همگی آنها در یک خط سیر منطقی با رابطهٔ علّی و معلولی قوی و روشن قرار دارند. انسجام این حوادث باعث پیرنگ قوی در این اثر شده است. در دو کتاب دیگر، این نظم و توالی حوادث را نمی‌بینیم؛ زیرا در ارداویرافنامه، شاهد حادثه‌ای خاص نیستیم و در کمدی الهی نیز قهرمان اصلی فقط شاهد کیفرها و پاداش افراد مختلف است.

درون‌مایه[1]

اگر درون‌مایه را فکر اصلی و مسلط در هر اثری بدانیم (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۲۰) و از طریق آن، جهت فکری و ادراکی نویسندهٔ هر اثری را کشف کنیم، هر سه اثر مورد بررسی در این مقاله، درون‌مایه‌ای واضح و روشن دارند که حتی با وجود تمثیلی بودنشان باز هم مکاشفات درونی و معرفت باطنی راویان این سه اثر در پسِ تصویرسازی‌های بسیار به طور شفاف و صریح از آموزه‌ها و مسائل اخلاقی و تعلیمی و عرفانی حکایت دارد و مخاطب بی‌هیچ مشکل و ابهامی، «فکر و ایدهٔ مرکزی» (گادن، ۱۹۸۴: ۴۴۸). این آثار را درمی‌یابد.

در ارداویرافنامه، تکیهٔ اصلی درون‌مایه بر اخلاقیات و آموزش آن است. یعنی به قصد تعلیم و آموزش و آگاهی‌بخشی نگاشته شده است؛ زیرا ویراز در سفر خود هر آنچه را می‌بیند مربوط به رفتار و کردار انسان است و چه در دوزخ و چه در بهشت، از هر کیفر و پاداشی قصد تعلیم و رواج اخلاقیات را دارد. از آنجا که این سفر برای گسترش این آموزهٔ زرتشتی انجام می‌شود که آدمی باید پندار نیک، گفتار نیک و کردار نیک داشته باشد، این اندیشه را در سراسر سفر ویراز به عالم ارواح مشاهده می‌کنیم. همچنین در فصل آخر اردویراف‌نامه، دادار اورمزد همهٔ آموزه‌های مهم اخلاقی دین زرتشتی را به صورت پیامی در اختیار ویراز می‌نهد تا او برای زمینیان به ارمغان برد. مانند: «اندیشهٔ نیک، گفتار نیک، کردار نیک بورزید و بر همان دین بایستید... و قانون درست را نگاه

1. Theme

Archive of SID

www.SID.ir

دارید و از قانون نادرست بپرهیزید» (ژینیو، ۱۳۸۳: ۹۶).

در سیرالعباد نیز همین اندیشهٔ مسلط یعنی ترویج آموزه‌های اخلاقی و دینی را می‌بینم؛ با این تفاوت که سنایی به آن صبغهٔ عرفانی نیز بخشیده و با دستیابی به نور حقیقت از حالت تعلیمی و اخلاقیِ صرف خارج کرده است. سنایی با بیان تجربه‌های درونی و عارفانهٔ خویش، دیدگاه‌های مختلف هستی‌شناختی، مذهبی، اخلاقی، فکری-فلسفی، معادشناسی فلسفی و رستگاری از راه غلبه بر امیال نفسانی را به هم تنیده است (فتوحی و محمدخانی، ۱۳۸۵: ۳۱۰).

اما نکتهٔ مهمی که دربارهٔ درون‌مایهٔ این منظومه در پایان آن به چشم می‌آید، مدح ابوالمفاخر سیف‌الدین محمدبن‌منصور، قاضی سرخس است که مخاطب را از اوج اندیشهٔ ملکوتی و عرفانی و غرق در نور حقیقت به زمین و دنیای مدح می‌کشاند. این درون‌مایهٔ مدحی، شوکی به خواننده وارد می‌کند که سنایی را به سطح یک شاعر مدّاح تنزل می‌دهد. پایان مدحی و جسارت سنایی در این زمینه که شعر عرفانی و اخلاقی را دستاویزی برای مدح محسوب داشته، سیرالعباد را در زمرهٔ شعرهای مدحی معمولی قرار می‌دهد.

کاندرین روزگار، سالک اوست چشم باز اندرین ممالک اوست
گفتم آن نور کیست گفت آن نور بوالمفاخر محمد منصور
(سنایی، ۱۳۶۰: ۲۵۰)

اندیشه و ایدهٔ غالب در کمدی الهی نیز همان درون‌مایه‌ای است که در دو همتایش دیدیم (البته نباید پایان سیرالعباد را فراموش کنیم). تأکید اصلی دانته بر مسائل اخلاقی و بن‌مایه‌های دینی است. او نیز چون سنایی و ویراز با رؤیت رؤیای سفر به عالم مردگان، قصد تعلیم و آموزش اخلاقیات و نیکی‌ها را دارد و می‌خواهد امربه‌معروف و نهی‌ازمنکر را در پیش گیرد. وی با تصویر کردن دوزخ و برزخ و بهشت می‌کوشد تا راه رهایی انسان از مادّیات و زمین را به او بنمایاند. در ضمن هرچند کمدی الهی یک اثر مسیحی-کاتولیکی است، رنگ و بوی فلسفی نیز دارد. «این مجموعه در حقیقت عصاره‌ای است از علوم و اطلاعات و نظریات و عقاید فلسفی چند هزار سالهٔ بشری که در آن با ترکیب خاوری درآمیخته‌اند» (آلیگیری، ۱۳۷۸: ۳۵). پس غرض دانته از شرح سفری چنین دور و

Archive of SID

www.SID.ir

دراز، هدایت انسان به سرمنزل رستگاری و صفای معنوی و دادن بینش و بصیرت است که خود در این سفر کسب کرده است: «چه برکت وافری که مرا یارای آن داد که نظر بر فروغ سرمدی دوزم و بینایی خویش را یکسره وقف آن کنم» (آلیگیری، ۱۳۷۸: ۱۶۲۷).

با بررسی درون‌مایه‌های این آثار و اینکه درون‌مایه و فکر اصلی و مسلط هر سه اثر، یک اندیشهٔ جهانی یعنی رسیدن به کمال را مطرح می‌کند و مربوط به ذات و فطرت بشری است، به‌جرأت می‌توان گفت همگی درون‌مایه‌ای قوی و پایدار دارند. این درون‌مایه‌ها موجب می‌شوند که هیچ‌کدام از این آثار، کهنه و فراموش نشوند. این سه کتاب، دغدغهٔ همیشگی بشر را مطرح می‌کنند. بنابراین همیشه تازه و قابل استفاده‌اند.

شیوهٔ روایت

شیوه‌ای را که نویسنده برای بیان و نقل داستانش برمی‌گزیند، شیوهٔ روایت می‌گویند. در این شیوه، نویسنده مصالح و مواد داستان خود را به شکل‌های گوناگون به خواننده ارائه می‌کند (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۸۵). این شیوه‌ها می‌توانند از طریق زاویهٔ دید، توصیف، گزارش و... باشند. البته هر یک از این موارد را می‌توان به‌تنهایی در زمرهٔ عناصر داستان به حساب آورد اما برای انسجام بیشتر و به دلیل اینکه هر کدام نوعی بیان روایت محسوب می‌شوند، آنها را در ذیل شیوهٔ روایت مطرح می‌کنیم:

۱- زاویهٔ دید

برای گفتن داستان، دو شیوهٔ زاویهٔ دید کاربرد بیشتری دارد: شیوهٔ سوم‌شخص و شیوهٔ اول‌شخص مفرد (یونسی، ۱۳۸۸: ۶۹). در بررسی ارداویرافنامه و سیرالعباد و کمدی الهی دانته به چند نکته دربارهٔ شیوهٔ روایت می‌رسیم:

در داستان ویراز، ابتدا سفر از زبان دانای کل یا همان سوم‌شخص روایت می‌شود. پس از ورود به بدنهٔ اصلی داستان، راوی، خود قهرمان می‌شود. ویراز راوی- قهرمان از بین دیگر موبدان با قرعه انتخاب می‌شود. بدین ترتیب به نوعی هم برگزیدهٔ بندگان خدا و هم خدا به شمار می‌رود. آنگاه به فرمان موبدان برای اثبات حقیقت دین و جهان بازپسین، اعمال آیینی غسل و کفن را به جای می‌آورد، نیایش می‌کند و سه جام می و منگ گشت سبی را می‌نوشد و به خواب می‌رود:

Archive of SID

www.SID.ir

«روان ویراز از تن به چکاد دایتی[۹] و چینودپل رفت و پس از هفت شبانه‌روز بازآمد و در تن شد. ویراز برخاست... و او فرمود ایدون بنویسند که در آن نخستین شب، سروش اهلو و آذر ایزد به پیشواز من آمدند. به من نماز بردند و گفتند: خوش آمدی...» و اینگونه در فصل چهارم ارداویرافنامه، راوی دانای کل به ویراز یعنی قهرمان داستان تغییر می‌یابد.

در سیرالعباد، سنایی - قهرمان داستان - نقش راوی را نیز بر عهده دارد. گویی واقعاً وی به این سفر روحانی رفته و بازگشته است و به رأی‌العین، آن حوادث را دیده و تعریف می‌کند. روش سنایی در به عهده گرفتن نقش یک راوی پویا (نه ایستا)، قابل تطبیق با نظریهٔ جانان کالر در باب زاویهٔ دید و راوی است. کالر معتقد است که قصه همان پرداختن به جزییات از طریق حضور راوی در اثر و گفتن داستانی دربارهٔ وی است و واکنش‌های او، راهی برای معنادار کردن جزییاتی است که باید به آنها توجه شود (کالر، ۱۹۸۴: ۵۰۶). بیت‌های نخستین اثر به‌مثابهٔ تثبیت و مقدمه‌ای برای مثنوی قصیده است. سنایی با بیت تخلص[۱۰] از این مقدمه‌چینی وارد تنهٔ اصلی روایت می‌شود و از مراتب هستی و افلاک یاد می‌کند. آنگاه سالک با آشفتگی و تنبّه از وضعیت ناخوش‌آیند زندگی بی‌معرفت، در میان تاریکی خواب وارد تجربه سفر روحانی‌اش می‌شود.

در کمدی الهی نیز خود دانته، هم راوی و هم قهرمان اصلی داستان است. کمدی الهی نیز همانند سیرالعباد و برخلاف ارداویرافنامه با زاویهٔ دید اول‌شخص روایت می‌شود. دانتهٔ خواب‌آلود، خود را میان جنگلی تاریک می‌یابد و با آگاهی از وضعیت هراسناک خود، برای یافتن راه نجات راهی می‌شود تا به تپه‌ای می‌رسد و بالا می‌رود. وقایع داستان در حالتی میان خواب و بیداری رخ می‌دهد: «درست نمی‌توانم گفت که چگونه پای بدان نهادم. زیرا هنگامی که شاهراه را ترک گفتم، سخت خواب‌آلوده بودم. اما چون به پای تپه‌ای در آخر آن دره که دل مرا به وحشت افکنده بود رسیدم، روی به بالا کردم...» (آلیگیری، ۱۳۷۸: ۸۱-۸۲). در جریان داستان این حالت خواب و بی‌هوشی چندبار به سراغ راوی می‌آید (همان: ۱۲۱).

شیوهٔ راوی- قهرمان که شیوهٔ روایت و زاویهٔ دید هر سه اثر به شمار می‌رود، در حقیقت به واقع‌نمایی و حقیقت‌مانندی این سه داستان کمک می‌کند. زیرا این شیوه

Archive of SID

www.SID.ir

یکی از راه‌های مؤثر در باورپذیرتر کردن هر داستان است (بیچرف، ۱۹۶۸: ۱۹۸). هرچند این داستان‌ها، سفرنامه‌های تخیلی هستند که در عالم رؤیا و خواب رخ داده‌اند، روایت آنها به طریقی است که پنداری همهٔ آن وقایع و دیده‌ها و شنیده‌های ویراز و سنایی و دانته، همگی در عالم واقع و مادّه روی داده‌اند.

۲- گفت‌وگو

یکی از عناصر مهم داستان، گفت‌وگو است که پیرنگ را گسترش می‌دهد، درون‌مایه را به نمایش می‌گذارد، شخصیت‌ها را معرفی می‌کند و عمل داستانی را به پیش می‌برد (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۴۶۳). این عنصر به واقع‌نمایی داستان کمک می‌کند؛ به‌خصوص در داستان‌های تخیلی، ابزاری مناسب برای استحکام داستان و قوی کردن پیرنگ محسوب می‌شود. سنایی و دو هنرمند دیگر، بجا و مناسب از این عنصر استفاده کرده‌اند.

سنایی در طول راه یکسره با راهنمای خود به زبان رمزی و استعاری گفت‌وگو می‌کند. او از خلال پرسش و پاسخ به روایت می‌پردازد و بسیاری از رخدادها و چشم‌اندازهای سفر را بیان می‌کند (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۰۳). در این گفت‌وگوها مراد به رمزگشایی برخی از نمادها و رمزهایی می‌پردازد و سنایی در طول سفر با آن روبه‌رو می‌شود (سنایی، ۱۳۶۰: ۲۳۲). در ارداویرافنامه موضوع گفت‌وگوها متفاوت است. ویراز در بهشت و دوزخ، مجازات و پاداش‌هایی می‌بیند که مردمان با آنها مواجه‌اند. او راز و مسبب این پادافره‌ها را نمی‌داند و در نتیجه مجبور می‌شود از راهنمایان خود بپرسد. آنها نیز در کمال صبوری و آرامش توضیح کاملی ارائه می‌دهند. در کمدی الهی دانته، ترکیبی از سیرالعباد و ارداویرافنامه را شاهدیم. هم رمزگشایی برخی از راز و رمزها را می‌بینیم و هم علت گرفتار شدن انسان‌ها در دوزخ و بهشت و برزخ را که ویرژیل و بئاتریس نیز همانند راهنمایان دو اثر دیگر با دقت و حوصله به پرسش‌های دانته پاسخ می‌گویند (آلیگیری، ۱۳۷۸: ۵۳۲).

وجه تمایز گفت‌وگو در این اثر با دو کتاب دیگر در این است که گفت‌وگوی دانته با ویرژیل و یا بئاتریس نشان‌دهندهٔ شخصیت و نوع تفکر آنهاست. به‌عنوان مثال ما با گفته‌های بئاتریس، متوجه عشق افلاطونی او می‌شویم و یا درجهٔ الحاد ویرژیل را درمی‌یابیم. عنصر گفت‌وگو در کمدی الهی آنقدر تأثیرگذار و قوی است که پرسش و

Archive of SID

www.SID.ir

پاسخ‌ها به نوعی از مناظره تبدیل می‌شود. اما گفت‌وگو در سیرالعباد و ارداویرافنامه فقط در حد یک گفت‌وگوی معلم و شاگردی باقی می‌ماند. گفت‌وگو در کمدی‌الهی در جهت‌دهی خط سیر داستان و پیشبرد آن تأثیر عمده‌ای دارد (آلیگیری، ۱۳۷۸: ۵۶۴). پس گفت‌وگو یکی از عناصر مهم شیوهٔ روایت در هر سه اثر یادشده است و بدون این عنصر، این سفرها بی‌نتیجه و بی‌اهمیت‌اند.

گفت‌وگو و پرسش و پاسخ، عنصر بسیار واضح و روشن در این آثار به شمار می‌رود؛ زیرا مرید یا سالک از عالم جهل و مادّه عروج کرده و این پیر و شیخ و راهنمای دانا است که باید جهل سالک را به دانایی و معرفت تبدیل کند و در نتیجه گفت‌وگو در بین آنها بسیار دیده می‌شود. راویان با طرح پرسش‌های مختلف و با طلب آگاهی از راهنما، راه دیگری برای بیان و نقل حوادث و خاطرات سفرشان به کار می‌بندند[۱۱] و در خلال این پرسش و پاسخ و طلب، روایت و بسیاری از رخدادها و چشم‌اندازهای سفر را بیان می‌کنند.

۳- توصیف

پرداختن به جزییات، حوادث، فضا، مکان و وصف موقعیت‌های گوناگون، از ویژگی‌های دیگر این سه اثر به شمار می‌آید. هر سه قهرمان مسافر، هر آنچه را می‌بینند و می‌شنوند، با ذکر جزییات برای مخاطب بیان می‌کنند؛ به‌طوری‌که خواننده می‌تواند همهٔ صحنه‌های سفر و طول مسیر مسافرت را به‌خوبی تجسم کند. در ارداویرافنامه، توصیف بیشتر روی شیوهٔ مجازات و یا پاداش متمرکز است و نوع کیفرها و پاداش‌ها را توصیف می‌کند (ژینیو، ۱۳۸۳: ۷۰-۷۱).

در سیرالعباد، سنایی گویی همهٔ توانش را برای توصیف حوادث مراحل مختلف سفر و کشمکش‌های درون این سفرها و واکنش قهرمان معطوف می‌کند (سنایی، ۱۳۶۰: ۲۳۷) و در کمدی الهی دانته، توصیف بیشتر مربوط به حال و هوا و بیان احساسات خود مسافر سالک و مردمانی است که در دوزخ و بهشت و برزخ به مجازات می‌رسند. در این کتاب، شرایط انسان‌ها در این سه مرحله وصف می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

۴- گزارش

خبررسانی دربارهٔ سفر و وقایع مربوط به آن، هر سفرنامه‌ای را به یک گزارش تبدیل می‌کند. در ارداویرافنامه این حالت بیشتر دیده می‌شود؛ چون ویراز، مأمور رفتن به این سفر می‌شود تا زمینیان را از آنچه در بهشت و دوزخ می‌گذرد باخبر سازد. نتیجهٔ این گزارش، ترویج تعالیم مذهبی است و هدف از این سفر کاملاً مشخص است: خبر آوردن از عالم بالا (ژینیو، ۱۳۸۳: ۷). در سیرالعباد نیز این نوع بیان را می‌ببینیم؛ اما آنقدر هیجان سفر بر راوی غالب می‌شود و درگیر حوادث داستان است که حالت گزارشی صرف از سفر رنگ می‌بازد و شکل خاطره‌گویی و داستان‌گویی به خود می‌گیرد. البته هدف از این سفر، تهیهٔ گزارش از عالم بالا نیست، بلکه خود شاعر ناخواسته در حالت خواب به این سفر پا می‌نهد که از این نظر با ارداویرافنامه متفاوت است (سنایی، ۱۳۶۰: ۲۱۵). در کمدی الهی نیز شکل گزارشی نه به اندازهٔ ارداویرافنامه، پُررنگ است و نه همانند سیرالعباد، کمرنگ. این اثر حد واسط دو کتاب دیگر محسوب می‌شود. آنجا که دانته احساسات خود را از دیدار برخی عجایب و حوادث بازگو و نظر خود را مطرح می‌کند، از گزارش خبری نیست، اما در جایی که مجازات بهشت و دوزخ و برزخ را می‌بیند و آنها را کاملاً توصیف می‌کند، سخن رنگ گزارشی به خود می‌گیرد و از حالت خاطره‌گویی و بیان احساسات خارج می‌شود (آلیگیری، ۱۳۷۸: ۷۳۹).

ارداویرافنامه چون از تخیل کمتری برخوردار است، واقعی‌تر می‌نماید. سیرالعباد، تخیل حادثه‌پردازی بیشتری دارد، اما از نظر ارائهٔ گزارش بسیار ضعیف‌تر نشان می‌دهد. این مسئله خود نکتهٔ مثبتی است که این منظومه را به داستان نزدیک‌تر می‌کند. کمدی الهی نیز بینابین این دو قرار دارد.

صحنه‌پردازی[1]

زمان و مکانی را که در آن عمل داستانی صورت می‌گیرد، صحنه می‌گویند (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۴۴۹). این صحنه ممکن است در هر داستان متفاوت باشد و عملکرد جداگانه‌ای داشته باشد و هر نویسنده‌ای صحنه را برای منظور خاصی به‌کار گرفته باشد.

1. setting

Archive of SID

www.SID.ir

پس اگر صحنه را موقعیت مکانی و زمانی در نظر بگیریم که حوادث داستان در آن روی می‌دهد و یا به عبارت بهتر، شرایط مکانی و تاریخی و شرایط اجتماعی را در روند و جریان داستان مؤثر بدانیم (آبرامز، ۲۰۰۹: ۳۰۳)، می‌توان گفت پرداختن به مکان وقوع حوادث در همهٔ آثار مورد بررسی ما، جایگاه قابل توجه و پراهمیتی دارد؛ زیرا در تمام آنها وادی سفرها، مهم‌ترین بخش روایت را تشکیل می‌دهند و اگر این وادی نبود و کشف و شهود آنها وجود نداشت، هرگز سفرنامهٔ تخیلی و یا داستان‌های خیالی چنین شکل نمی‌گرفت.

در آثار مورد بررسی با سه وادی روبه‌رو می‌شویم که عبارت‌اند از: مکانی جاودانه که تمام ترس‌ها و آزارها و مجازات‌های گزنده را در بردارد و جایگاه بدکاران است (دوزخ)، مکانی که خانهٔ انتظار و تعلیق است برای عفو و رهایش از گناهان و مجازات (برزخ) و وادی سوم، مکانی زیبا با نوری جاودانه که منزل جاودان نیکوکاران محسوب می‌شود (بهشت).

در صحنه‌پردازی این مکان‌ها، عنصر توصیف بهترین ابزار برای بیان و گزارش وادی‌های مختلف سفر است. در ارداویرافنامه، دوزخ جایگاه سرما و زمستان و تاریکی و ترس است که در اسطوره‌های باستانی ایران از کهن‌الگوها به شمار می‌روند. موجودات دوزخ، نمونه‌های اغراق‌آلود مردم و تیپ‌های مختلف جامعه‌اند. در این دوزخ، تعداد طبقات و اوصافش گوناگون است: «دیدم این دوزخ پر از بلا، سهمگین، پر از درد، پر از رنج، بدبو و بسیار تاریک را» (ژینیو، ۱۳۸۳: ۷۸).

در سیرالعباد، دوزخ و موجودات دوزخی که سالک با آنها مواجه می‌شود، به معنایی که در اردوایراف‌نامه و کمدی الهی می‌بینم، وجود ندارد. دوزخی که سنایی از آن سخن می‌گوید در مراتب مختلف افلاک وجود دارد. این افلاک، جایگاه انسان‌های پست و بدکاری است که در آن در حال زجر کشیدن هستند. هر کدام از فلک‌های نه‌گانه مثل فلک زهره، فلک عطارد و...، مظهر انسان‌هایی هستند که در آنها باید تاوان گناه و بدی‌هایشان را - همان صفات رذیلهٔ انسانی- بدهند. سنایی خود نیز با مشکلات و موانعی روبه‌رو می‌شود که این ارواح خبیثه در افلاک مختلف برایش ایجاد می‌کنند. وی

Archive of SID

www.SID.ir

می‌کوشد با راهنمایی پیر بر آنها فائق آید تا بتواند آن وادی‌های پر از زجر و شکنجه را پشت سر گذارد؛ مانند صفت فلک آفتاب و صفت ستاره‌پرستان و منجمان:

مردمان دیدم اندرو همه دون — دیده‌شان همچو قبله‌شان افزون
جانشان تیره بود و رخ چو نگار — قبله‌شان هفت بود و چشم چهار...
زان چو بگذشتم آمدم به نظر — به دگر منزلی نگارین‌تر
که درو صدهزار نوشه بود — دیده‌شان هشت و قبله‌شان ده بود

(سنایی، ۱۳۶۰: ۲۳۸)

دوزخی که دانته آن را توصیف می‌کند سرزمینی است که در آن باید «دست از هر امیدی شست» (آلیگیری، ۱۳۷۸: ۱۱۰)؛ سرزمینی تاریک و عمیق و مه‌آلود که در آن گناهکاران ناامید و خسته به عذاب و عِقاب دچارند.

اما برزخی را که دانته مجزا و مفصل و کامل به آن می‌پردازد، در ارداویرافنامه و سیرالعباد نمی‌بینیم. حتی در اطلاق نام برزخ به مکانی که ویراز و سنایی به توصیف آن می‌پردازند، تردید وجود دارد و به‌تسامح می‌توان آن را برزخ دانست. ویراز به جایی فراز می‌شود که عده‌ای می‌توانند از آنجا عبور کنند و عده‌ای دیگر نه. گروه دوم همانجا باقی می‌مانند و گرفتار دوزخ می‌شوند. سنایی نیز به جایی می‌رسد که فکر می‌کند مکان خوبی برای ماندن است. اما پیر بر او نهیب می‌زند و از او می‌خواهد که از آنجا برود[۱۲]. برزخ، هم در سیرالعباد و هم در ارداویرافنامه مکانی مبهم است و توصیفی روشنگرانه از آن را نمی‌بینیم.

وادی سوم، بهشت است که در هر سه کتاب با شور و شوق از آن سخن به میان آمده است؛ با این تفاوت که ویراز ابتدا بهشت را تجربه می‌کند، پس از آن برزخ و دوزخ را. بهشتی که ویراز به توصیف آن می‌پردازد، مکان بلندی است که در آن افرادی با پندار نیک، گفتار نیک و کردار نیک در آرامش و روشنی زندگی می‌کنند. بهشت ویراز پر از روشنی و زیبایی است. بهشت سنایی، مکانی است که عارفان و ارباب طریقت واقعی و عقل کل با صفات و خصال نیک در آن مکان غنوده‌اند؛ بهشت با ذکر صفات نیک اینان توصیف و معرفی می‌شود و از این طریق می‌توان این مکان را تصور کرد. بهشت در

Archive of SID

www.SID.ir

کمدی الهی نیز مکان شکوهمندی و سعادت و نیکی و روشنی و زیبایی است که آدمی در آنجا به عشق و آرامش می‌رسد(۱۳).

عنصر دیگر صحنه‌پردازی، پدیدهٔ زمان است که نمی‌توان در فضای داستان آثار نام‌برده دقیقاً آن را دریافت؛ چراکه سفرنامهٔ تخیلی بر اساس خیال و رؤیا شکل گرفته و بدون عنصر زمان به معنای خاص کلمه است. در اینگونه آثار، شب و روز ماهیت واقعی ندارند و یا نمی‌توان حدس زد آیا داستان در روز اتفاق افتاده یا در شب. البته مسلّماً این آثار در دوره‌ای از تاریخ شکل گرفته‌اند که نیاز اجتماع و مردم بدین‌گونه آثار، سبب تألیف و تصنیف آنها شده است. ارداویرافنامه در شرایطی نگارش شده که تردید بسیاری دربارهٔ برخی از تشریفات و آیین‌های زردشتی ایجاد شده بود. بنابراین اثر مذکور با این بن‌مایه در دورهٔ ساسانیان پدید آمد تا ویراز با این سفر، مؤثر بودن برخی از تشریفات زردشتی را نشان دهد.

شکل‌گیری کمدی الهی زمانی بود که فلورانسِ قرن سیزدهم در آتش اختلافات می‌سوخت. در آن زمان، جنگ‌های چندصدسالهٔ صلیبی رو به اتمام بود و مسیحیت روندی نزولی داشت. از این‌رو دانته به فکر تألیف این اثر برای نجات مردم و مسیحیت افتاد.

بر اساس آنچه در بخش صحنه و صحنه‌پردازی گفته شد، ارادویراف‌نامه در توصیف مکان و زمان، کلی‌نگرتر است؛ سیرالعباد به نسبت اردوایراف‌نامه در توصیف صحنه‌ها و مکان و زمان نگرش جزیی‌تری دارد و کمدی‌الهی نسبت به دو اثر دیگر، مفصل‌تر است. در هر سه متن، اصل حوادث و رخدادها و نتیجه‌گیری‌ها، اخلاقی و دینی است. بنابراین توجه کمتری به جزییات مشاهده می‌شود.

نتیجه‌گیری

با بررسی عناصر داستان در سه کتاب ارداویرافنامه، سیرالعباد و کمدی الهی درمی‌یابیم که عنصر شخصیت، رکن اصلی داستان‌پردازی در هر سه اثر محسوب می‌شود. این آثار از این منظر، دو قهرمان اصلی سالک و راهنما دارد که گفت‌وگوها و پرسش و پاسخ‌های مابین این دو، یکی از مقوّم‌های روایت این آثار است. سالک (سنایی)

Archive of SID

www.SID.ir

فقط در سیرالعباد شخصیتی پویا دارد و ویراز در ارادویراف‌نامه و دانته در کمدی الهی، پویایی شخصیت سنایی را ندارند؛ به جز اینکه تعدد و تکثر شخصیت‌ها در کمدی الهی دانته، این سفرنامه را پویاتر و متنوع ساخته است. پیرنگ نیز در این داستان‌ها به شکل ساده‌ای نمود می‌یابد. سفرها برای آگاهی و معرفت در جهانی دیگر آغاز می‌شوند و شکل اثباتی دارند. حوادث و مشکلاتی که بر سر راه سالک ایجاد می‌شود، کشمکش و تعلیق در داستان‌ها را به دنبال دارد. این عنصر در سیرالعباد سنایی بیشتر دیده می‌شود، زیرا سنایی مانند ویراز و دانته یک ناظر منفعل نیست، بلکه خود با مشکلات دست و پنجه نرم می‌کند و بر آن فائق می‌آید.

از نظر درون‌مایه با آنکه هر سه متن جنبهٔ تعلیمی و اخلاقی دارند، اما ارداویرافنامه و کمدی الهی، کارکردی دینی و فلسفی دارند. در این بین، سیرالعباد گامی فراتر می‌نهد و صبغهٔ عرفانی نیز می‌یابد. در ارداویرافنامه، دو زاویهٔ دید را شاهدیم که از دانای کل به اول‌شخص تغییر می‌یابد. اما در سیرالعباد و کمدی الهی، راوی فقط خود قهرمان داستان یعنی اول‌شخص است. هر سه کتاب از انواع شیوه‌های روایت چون گزارش، توصیف و گفت‌وگو بهره می‌گیرند. البته ارداویرافنامه، رنگ و بوی گزارشی قوی‌تری نسبت به دو اثر دیگر دارد. ولی در سیرالعباد گزارشی نمی‌بینیم، بلکه گویی سنایی در حال قصه گفتن است نه گزارش سفر. کمدی الهی نیز نه آنقدر گزارشی است که سرد و بی‌روح باشد و نه آنقدر داستانی که با سیرالعباد پهلو زند.

از نظر صحنه‌پردازی، ارداویرافنامه توصیفی ساده‌تر و کلی‌تر دارد؛ در صورتی که سیرالعباد و کمدی الهی با داشتن حوادث و فراز و نشیب‌های بسیار و تعدد شخصیت‌ها و مکان‌ها، توصیفی جزیی‌تر و مفصل‌تر دارند؛ گویی هر آنچه در توان دارند به‌کار گرفته‌اند تا بشر را نجات دهند.

با توجه به آنچه گفته شد باید اذعان کرد که از نظر داستان‌پردازی هر سه داستان در سطح بالایی قرار دارند؛ زیرا همهٔ عناصر اصلی داستان‌پردازی در آنها لحاظ شده است. هیچ‌کدام از این آثار، از نوع تعلیمی خشک و اخلاقی محض نیستند، بلکه شیوهٔ جذب مخاطب، یعنی رعایت اصول داستان‌پردازی را در آنها می‌توان مشاهده نمود. در این بین سیرالعباد از نظر داستان و شیوهٔ داستان‌پردازی در سطح بالاتری از تخیل و روایت قرار دارد؛ زیرا این اثر هم از نظر پویایی شخصیت‌پردازی و هم از نظر پیرنگ

Archive of SID

www.SID.ir

دارای روابط علّی و معلولی قوی‌تری است، کشمکش در آن بیشتر دیده می‌شود و از جنبهٔ صحنه‌پردازی و شیوهٔ روایت هم به داستان‌های مدرن سوررئال نزدیک‌تر است. کمدی الهی دانته را باید از نظر شیوهٔ داستان‌پردازی حد واسط بین اردویراف‌نامه و سیرالعباد به شمار آورد.

پی‌نوشت

۱. این کتاب‌ها به ترتیب سال تألیف بررسی شده‌اند.

۲. از جمله می‌توان به بررسی‌های جامعی چون کتاب اسلام و کمدی الهی از میگوئیل آسین پلاسیون، شرق‌شناس اسپانیایی (۱۹۱۹م.)، مقالهٔ «سنایی پیشرو دانته» نیکلسون در سال (۱۹۴۳م.) و رسالهٔ دکتری مارک اسموژنفسکی، ایران‌شناس لهستانی (۱۹۹۵م.) با عنوان «ساختار رمزی سیرالعباد حکیم سنایی» اشاره کرد.

۳. ۲۱۹، ابیات ۱۰۰ تا ۱۰۷

۴. ویرژیل (پوبلیوس ویرژیلیوس، رو، ۷۰ تا ۱۹ ق.م.). او بزرگ‌ترین شاعر رومی است و مشهورترین اثرش انئید نام دارد (ر.ک: تاریخ ادبیات جهان، باکنر تراویک، صص ۱۶۵- ۱۷۰).

۵. «من برناردو» روحانی و پارسای بزرگ قرن یازدهم میلادی است. او مکاشفات بسیاری داشت (رک: پاورقی کمدی الهی، قسمت سوم بهشت، ص۱۵۹۴).

۶. پاپ آناستازیوی دوم (۴۹۶ تا ۴۹۸م.)، قسمت اول، دوزخ، ص ۲۲۷.

۷. مانند ص۲۱۴، بیت‌های ۲۰ تا ۳۰.

۸. همچون صفحات (۲۱۶/ ب۵۵ و ۵۶)، (۲۱۹/ ب۱۰۰-۱۰۷)، (۲۲۳/ب ۱۵۵-۱۶۵).

۹. نام کوهی است که بنا بر جهان‌شناسی مزدیسنایی در مرکز زمین قرار دارد (ژینیو، ۱۳۸۳: ۴۹).

۱۰.

تا بدانی که هرچه رام نیاند همه جز چون تو باد نام نیاند

(سنایی، ۱۳۶۰: ۲۱۴)

۱۱. «و دیدم روان مردی که پوست سرش را به پهنا می‌کندند و او را با مرگ سختی می‌کشند و پرسیدم: این تن چه گناه کرد که روان او چنین پادافرهی را تحمل می‌کند؟ سروش‌اهلو و ایزد آذر گفتند: این روان آن مرد دروندان است که در گیتی مرد اهلو را بکشت» (ژینیو، ۱۳۸۳: ۶۶).

Archive of SID

www.SID.ir

کیســـه‌ای خواســـتم کـــه بـــردوزم　　باشـــم آنجـــا و دانـــش آمـــوزم
نـــزد آن قـــوم خواســـتم تـــن زد　　پیـــر در حـــال بانـــگ بـــر مـــن زد
کـــه نگفـــتم تـــو را کـــه چـــون او بـــاش　　مختصرچشـــم و بدپســـند مبـــاش
(سنایی، ۱۳۶۰: ۲۴۴)

«با آن فروغی که در آغاز کار با من سخن گفتـه بـود، چنـین گفـتم و آنچنـان کـه بئاتریچـه می‌خواست شوق خویش را با او در میان نهادم» (آلیگیری، ۱۳۷۸: ۱۳۵۸).

۱۲. «آنان که نمی‌توانند بگذرند، آنهایی هستند که از پس درگذشته، شـیون و مویـه و گریـه بسیار کرده‌اند؛ اما آنهایی که آسان‌تر [می‌گذرند]، آنهایی هستند کـه کمتـر ایـن کـار را کرده‌اند» (ژینیو، ۱۳۸۳: ۶۲).

ناقصـــــی از پـــــی تمـــــامی را　　عبـــــره کـــــن عـــــالم اســـــامی را
از پـــی صـــیت و قیـــل و قـــالی را　　چکنـــی ملـــک بـــی‌کمـــالی را
شـــهر بـــی‌دوســـت خـــواهی آنجـــا بـــوی　　مغـــز بـــی‌پوســـت خـــواهی آنجـــا جـــوی
(سنایی، ۱۳۶۰: ۲۴۴)

۱۳. «پس نخستین گام را با اندیشهٔ نیک به ستاره‌پایه و آنجایی که اندیشـهٔ نیـک جـای دارد، نهادم و روان اهلوان را دیدم که همچون ستاره، پرتو روشنی از آنان مـی‌تافـت. جایگـاه و نشست آنان بسیار روشن و بلند و پرفره بود» (ژینیو، ۱۳۸۳: ۵۴-۵۵).

صـــف اول کـــه پـــردهٔ عـــین‌انـــد　　در خرابـــات قـــاب قوســـین‌انـــد
گـــاه در عـــدت مجاهـــده‌انـــد　　گـــاه در مجلـــس مشـــاهده‌انـــد...
کـــرده بـــر ذاتشـــان هـــزار عمـــل　　نقشـــبندان کارگـــاه ازل...
(سنایی، ۱۳۶۰: ۲۴۵-۲۴۶)

«بدان آسمان رفتم که بیش از هر آسمان دگر از فروغ او بهره‌مند اسـت و چیزهـایی را دیـدم که آن کس که از آن بالا فرود آمده باشد، نه می‌داند و نـه مـی‌توانـد بازگفـت» (آلیگیـری، ۱۳۷۸: ۱۱۳۴).

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

آبرامز، مایر هوارد (۲۰۰۹) a glossary of literary terms، تهران، زبان ملل.

آرمین، منیژه و اعظم ساور (۱۳۸۵) «بررسی و مقایسهٔ شخصیت‌ها در مثنوی مولوی و کمدی الهی دانته»، ادبیات داستانی، ش ۱۰۶، بهمن و اسفند.

آلیگیری، دانته (۱۳۷۸) کمدی الهی، ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا، چاپ ششم، تهران، امیرکبیر.

ارسطو (۱۳۸۱) ارسطو و فنّ شعر، ترجمهٔ دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر.

براهنی، رضا (۱۳۶۲) قصه‌نویسی، چاپ سوم، تهران، نشر نو.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۵) رمز و داستان‌های رمزی، چاپ چهارم، تهران، علمی و فرهنگی.

تراویک، باکنر (۱۳۹۰) تاریخ ادبیات جهان، عربعلی رضایی، ویراستار سعید حمیدیان، تهران، فروزان روز.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۹۰) دیوان، چاپ دهم، تهران، زوّار.

داد، سیما (۱۳۸۳) فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ سوم، تهران، مروارید.

دیپل، الیزابت (۱۳۸۹) پیرنگ، ترجمهٔ مسعود جعفری، تهران، مرکز.

ژینیو، فیلیپ (۱۳۸۳) ارداویرف‌نامه، ژاله آموزگار، چاپ دوم، تهران، معین و انجمن ایران‌شناسی فرانسه.

سنایی، ابومجد مجدود بن آدم (۱۳۶۰) سیرالعباد الی المعاد، تصحیح و مقدمهٔ سید محمدتقی مدرّس رضوی، چاپ دوم، تهران، بابک.

فتوحی، محمود و علی‌اصغر محمدخانی (۱۳۸۵) شوریده‌ای در غزنه، تهران، سخن.

فرهودی، فاطمه (۱۳۸۴-۱۳۸۵) «تمثیل رؤیا» (پایان‌نامه)، استاد راهنما: دکتر محمود فتوحی، دانشگاه تربیت معلم (خوارزمی) تهران.

محسنی، مرتضی و علیرضا پورشبانان (پاییز ۱۳۸۹) «وجوه اقتباس سنایی از سیرالعباد»، ادب‌پژوهی، ش۹.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵) دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ چهارم، تهران، آگه.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۸) عناصر داستان، چاپ ششم، تهران، سخن.

یونسی، ابراهیم (۱۳۸۸) هنر داستان‌نویسی، چاپ دهم، تهران، نگاه.

Beachcroft. T.O (1968) The modest Art, London.

Culler, Jonathan (1984) Problems in the Theory of fiction, Diacritic, vol. 14. no. 1.

Gudon, J.H. (1984) A Dictionary of literary Terms, Penguin Books.

Archive of SID

www.SID.ir