Archive of SID

(Gawhar-i Guya), Vol. 13, No. 1 (Sequential 40). Spring 2019

Narratology of Several Common Allegories in the Works of Sanai , Attar and Maulana, based on the Theory of Gerard Genette

Abdorreza Hayati[*]
Alireza Mozaffari[**]
Abdollah Toloeiazar[***]

Abstract

Narratology or grammar of narration is a systematic and coherent approach to the study of the structure of narration, which, by examining the various layers of a literary work, would achieve hidden meanings or meanings beyond the text of that literary work and enhances the comprehension of the text. This research examines the allegory as a type of narrative according to the most coherent narrative rules and regulations that Gerard Genette's theories hold on five general principles (Order, Duration ,Frequency, Mood, and Voice .(And afterwards, for example, several of the common allegories of Sanai, Attar and Maulana have been examined in terms of the narrative rules of Gerard Genette . It turns out that in addition to the ambiguity of the allegory, anachronism, speed and acceleration of allegory in the transmission of mystical concepts and its frequency power and repetition in persuading the audience, have played a major role in sustaining the allegory as a mystical favorite literary genre. And in the course of this study ,the evolution of the allegory in these three mystics is also revealed.

Keywords

Narratology, Allegory, Sanai, Attar, Maulana, Genette.

[*] PhD Candidate ,Faculty of Literature and Human Sciences, Urmia University, Iran

[**] Professor ,Faculty of Literature and Human Sciences, Urmia University, Iran

[***] Assistant Professor ,Faculty of Literature and Human Sciences, Urmia University, Iran

www.SID.ir

Archive of SID

نشریهٔ علمی
پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)
سال سیزدهم، شماره اول، پیاپی ۴۰، بهار ۱۳۹۸ صص ۳۸- ۱

روایت‌شناسی چند تمثیل مشترک در آثار سنایی و عطار و مولانا برپایهٔ نظریهٔ ژرار ژنت

عبدالرضا حیاتی*- علیرضا مظفری- عبدالله طلوعی‌آذر*****

چکیده

روایت‌شناسی یا دستور زبان روایتْ رویکردی قاعده‌مند و منسجم در بررسی ساختار روایت است. این رویکرد با بررسی لایه‌های مختلف یک اثر ادبی می‌کوشد به معانی پنهان یا فراتر از متن دست یابد و قدرت فهم متن را بالا برد. نویسندگان این پژوهش تمثیل را در جایگاه گونه‌ای از انواع روایت، برپایهٔ منسجم‌ترین قواعد و قوانین روایت‌شناسی بررسی کرده‌اند که با نظریه‌های ژرار ژنت در پنج اصل کلی (نظم و ترتیب، تداوم، بسامد یا تکرار، وجه یا حالت و آوا یا لحن) استحکام یافته است؛ همچنین برای نمونه چند تمثیل مشترک سنایی و عطار و مولانا ازنظر قواعد روایت‌شناسی ژرار ژنت بررسی شده است. برپایهٔ این پژوهش مشخص می‌شود افزون‌بر ابهام‌آفرینیِ تمثیل، عوامل دیگری نیز در ماندگارکردن تمثیل به‌عنوان نوع ادبی محبوب عارفان بسیار سهم داشته است؛ این عوامل عبارت است از: زمان‌پریشی و سرعت و شتاب تمثیل در انتقال مفاهیم عرفانی و قدرت بسامد و تکرار آن در اقناع مخاطب. همچنین در ضمن این بررسی، سیر پختگی و تکامل تمثیل در اشعار این سه عارف نیز آشکار شده است.

واژه‌های کلیدی

روایت‌شناسی؛ تمثیل؛ سنایی؛ عطار؛ مولانا؛ ژنت

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه (نویسندهٔ مسؤول) hayati.reza@yahoo.com
** استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه a.mozaffari38@yahoo.com
*** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه a.toloeiazar@urmia.ac.ir

تاریخ وصول ۱۳۹۷/۲/۲۳ تاریخ پذیرش ۱۳۹۸/۷/۶

www.SID.ir

Archive of SID

۱ـ مقدمه

نخستین چیزی که انسان انجام داده، تقلید و محاکات بوده است و تمثیل اسم دیگری است که سلیقه‌های دیگر بر آن گذاشته‌اند. حال اگر بگوییم محاکات یا بازنمایی همان روایت است، یعنی تکرار چیزی برای انتقال آن (حتی اگر این تکرار در حرف باشد و نه در عمل) به‌راحتی به پیوند دیرینهٔ بین روایت و تمثیل پی‌می‌بریم؛ همچنین می‌فهمیم که اینها دو روی یکرنگ سکه‌ای روشن‌اند که گذر زمان آنها را از یکدیگر جدا کرده است. تمثیل در نظر عارفان چنان جایگاهی پیدا کرده است که اهل عرفان و تصوفی نیست که برای پیشبرد اهداف خود و ازجمله انتقال تصاویر و مفاهیم پنهان‌شده در ذهن و خیال خود، از آن بهره نگرفته باشد. نویسندگان این تحقیق بر آن‌اند چند تمثیل مشترک سنایی و عطار و مولانا را ازنظر محتوایی، برپایهٔ اصول سه‌گانهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت بررسی کنند؛ این اصول روایت‌شناسی قواعدی نو و منسجم دربارهٔ ساختارِ روایت است. هدف این بررسی آن است که نمایان شود چه چیزی سبب شده است تمثیل، در جایگاه گونه‌ای عادی از انواع روایت، به نوع ادبی برجسته و ویژهٔ عارفان تبدیل شود؛ همچنین در مسیر انتقال از کثرت به وحدت در گذر زمان، به جایی از پختگی برسد که آثاری فاخر مثل *منطق‌الطیر* عطار و *مثنوی* مولانا به‌تمامی گسترش‌یافتهٔ یک تمثیل عرفانی باشد؛ نیز مشخص شود که برجستگی کدام‌یک از این اصولِ روایت در تمثیل عرفانی، آن را به بزرگ‌ترین ابزار انتقال پیام نزد عارفان تبدیل می‌کند؛ زیرا تمثیل در سیر تکامل خود در عالم تصوف، از آن حالت عامه و ابتدایی خارج و به نوعِ ادبی ویژهٔ اهل عرفان بدل می‌شود. چنان می‌نماید که افزون‌بر ابهام اصول دیگری نیز تمثیل را برای عارفان به حدّ وسط بین واقعیّت و عالم ماورا تبدیل کرده است؛ این اصول عبارت است از: زمان‌پریشی، سرعت یا شتابِ انتقال تصاویر و بسامد یا تکرار که تناسب کاملی با ویژگی‌های تجربیّات عرفانی عارفان دارد. همچنین این پژوهش درضمن بررسی روایت‌شناسی تمثیل‌هایی با موضوع مشترک، سیر تکامل و پختگی آنها را در بیان این سه عارف روشن‌تر می‌کند تا این تمثیل‌ها نمونهٔ اندکی از شواهد بسیار دیگر باشد.

۱ـ۱ پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ تمثیل و تمثیل‌سازی عارفان در ادبیات فارسی، آثار بسیاری به‌صورت کتاب و مقاله وجود دارد. دربارهٔ روایت و روایت‌شناسی هم اگرچه علم و ابزاری نوپاست، منابع و آثار مهمی

www.SID.ir

Archive of SID

نوشته شده است که تعدادی از آنها به‌شکل‌های مختلف گوشهٔ چشمی هم به آثار صوفیّه داشته است؛ مانند پایان‌نامه دکترای *تحلیل روایی و ساختاری مکاشفات و واقعه‌های صوفیّه* از مهسا رون، پایان‌نامهٔ ارشد *بررسی ساختار روایی داستان‌های مثنوی* از زهرا منتظرپناه، مقالهٔ «تحلیل رساله‌الطّیر شیخ اشراق ب پایهٔ روایت‌شناسی» از قدرت‌الله طاهری، مقالهٔ «رویکرد روایت‌شناسی به قصص قرآنی» از ابوالفضل حرّی، مقالهٔ «بررسی روایت‌شناسی طبقات‌الصوفیّه براساس نظریهٔ «زمان در روایت» ژرار ژنت» از جواد صدیقی لیقوان، مقالهٔ «ساختار روایت در داستان شیخ صنعان براساس نظریهٔ ژرار ژنت» از یدالله شکری و... .

گفتنی است تاکنون دربارهٔ روایت‌شناسی تمثیل و موضوع این مقاله یعنی روایت‌شناسی چند تمثیل مشترک در آثار سنایی و عطار و مولانا پژوهشی صورت نگرفته است.

۱ـ۲ مبانی نظری

در کتاب تصویر بلاغت آمده است: «اصطلاح تمثیل، [۱] حوزهٔ معنایی گسترده‌ای را در بر می‌گیرد که از تشبیه مرکّب، استعارهٔ مرکّب، استدلال، ضرب‌المثل و اسلوب معادله گرفته تا حکایت اخلاقی، قصه‌های حیوانات، قصه‌های رمزی و نیز معادل روایت داستانی در ادبیات فرنگی را شامل می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸٦: ۲٤۸). عارفان نیز مسائل ماوراءالطبیعه را با تمثیلات گوناگون برای مخاطب بازسازی و بیان می‌کنند.

به‌طورکلی چهار دیدگاه برای تمثیل مطرح شده است: ۱) مترادف و هم‌معنی با تشبیه؛ ۲) نوعی تشبیه که وجه‌شبه آن مرکّب از امور متعدّد است؛ ۳) تمثیل را از زمرهٔ استعاره و مجاز می‌شمرند و از تشبیه جدا می‌دانند؛ ٤) دیدگاه متأخرین که آن را معادل الیگوری [۲] (Allegory) در بلاغت می‌دانند. پس در مباحث بلاغی فارسی و عربی تمثیل از خانوادهٔ تشبیه و استعاره است که از حدّ یک یا چند جمله فراتر نمی‌رود؛ اما در آثار ادبی فارسی، اصطلاح «تمثیل» غالباً همراه با حکایت و قصه آمده است که همان تمثیل داستانی (الیگوری) است که با تمثیل مدّنظر ارسطو در کتاب رتوریک (Rhetoric) یکی است (همان: ۲۵۵-۲۵۷).

روایت [۳] هم توالی از پیش برنامه‌ریزی‌شدهٔ رویدادهایی است که به‌طور عمدی به هم اتصال یافته است. همچنین بازگویی اموری است که ازنظر زمانی و مکانی از ما فاصله دارد. گوینده حاضر و ظاهراً به مخاطب و قصه نزدیک است؛ اما رخدادها غایب و دور است (تولان، ۱۳۸۳: ۳ و ۱٦).

www.SID.ir

Archive of SID

راویت‌شناسی [٤] علم جدیدی است که در طیّ چند دههٔ اخیر تحت تأثیر ساختارگرایی و مسائل مختلف آن خود را نمایان کرده است. تزوتان تودروف (Tzvetan Todorov) این لغت جدید را نخستین‌بار در کتاب *دستور زبان دکامرون* در سال ١٩٦٩ به کار برد (انصاری، ١٣٩٠: ١٥). راویت‌شناسی علم و روشی نظام‌مند است که بررسی ساختار روایت را بر عهده دارد. بحث آن در باب ساختار داستان‌ها و روایت‌ها و یافتن حدود و ثغور آن و تدوین دستوری جامع برای زبان داستان است (شمیسا، ١٣٧٨: ٣٦٥). هدف نهایی روایت‌شناسی کشف الگویِ جامعِ روایت است که همهٔ روش‌های ممکن روایت داستان‌ها را در بر می‌گیرد. روایت‌شناسی به دنبال آن است که واحدهای کمینهٔ روایت و به اصطلاح «دستور پیرنگ» یا همان «دستور داستان» را مشخص کند (رون، ١٣٩٣: ١٦).

ژرار ژنت (Gerarad Genette)، منتقد ساختارگرای فرانسوی، یکی از نظریه‌پردازان معاصر است که مطالعات بسیاری در زمینهٔ نقد ادبی و روایت داستانی داشته و کتاب *مجازهای* او سبب جلب توجه بسیار شده است. نظریهٔ روایت‌شناسی او که مجموعه‌ای از نظام‌ها و نظریات مختلف دربارهٔ روایت داستان است، امروزه به صورت معیار درآمده است. به گفتهٔ اسکولز، این بدان سبب است که او انتظار ندارد روایت‌شناسی تنها با تلاش‌های او به پایان یا کمال برسد (اسکولز، ١٣٧٩: ٢٣٠). بررسی‌های روایت‌شناسی چنان بر نقد ادبیات داستانی معاصر تأثیر گذاشته است که تعدادی معتقدند توجه از مبنای دورهٔ قبل یعنی «نظریهٔ رمان» تغییر یافته و اکنون «نظریهٔ روایت‌شناسی» مبنا شده است (صافی، ١٣٨٧: ١٥١). تبلوّر این توجه در مقالهٔ «گفتمان روایت: مقاله‌ای در مورد متد» از ژرار ژنت به اوج خود رسیده است. او در این مقاله، که قسمتی از کتاب چندجلدی *مجازهای* اوست، مجموعه‌ای از نظریات مختلف دربارهٔ روایت را با عنوان چند مبحث محوری ذکر کرده است. این مباحث دربارهٔ همهٔ روایت‌ها و داستان‌ها انطباق‌پذیر است. او «با تقسیم‌بندی روایت در سه سطح مختلف، تمایزی را که فرمالیست‌های روسی میان «قصّه» و «طرح» قائل شدند، پرداخته‌تر می‌کند. این سه سطح عبارت‌اند از: قصّه، سخن و گزارش» (سلدن، ١٣٧٧: ١٤٦-١٤٧).

قصه یا داستان: فبیولا [٥] (Fabula) یا طرح فرمالیست‌ها که در آن حوادث به ترتیبی بیان می‌شود که واقعاً اتفاق افتاده است.

نقل یا سخن یا روایت: همان گفتمان متن یا ترتیب رویدادها در متن است؛ نه ترتیب و توالی واقعی رویدادها.

www.SID.ir

Archive of SID

گزارش یا روایت‌گری: همان عمل روایت‌کردن و داستان‌گویی است.

ژنت تعامل بین این سه سطح روایت را در سه ویژگی شرح داده است: زمان (رابطهٔ میان زمان داستان و زمان گفتمان)؛ حالت یا وجه (اشکال و درجات ارائهٔ روایت) و آوا یا لحن (روشی که در آن عمل روایت‌کردن خود در روایت دخیل می‌شود). زمان که نخستین عامل است، سه زیر مجموعه دارد: ۱) نظم و ترتیب؛ ۲) تداوم روایت؛ ۳) تکرار یا بسامد. این سه عامل با دو مورد دیگر، پنج مفهوم مهم روایت‌شناسی از دیدگاه ژنت را تشکیل می‌دهد (یعقوبی، ۱۳۹۱: ۲۹۲) که در مقالهٔ *گفتمان روایت* به‌طور مفصل به آن پرداخته است.

۱ـ۲ـ۱ زمان (Tense)

الف: نظم و ترتیب (Order)

منظور از نظم و ترتیب بررسی رابطهٔ بین ترتیب وقوع حوادث در داستان و زمان نقل آنها در آن است؛ به عبارت دیگر، ممکن است توالی نقل رویدادها در داستان با توالی وقوع آنها در واقعیت یکسان نباشد. ژنت نابسامانی در ترتیب بیان و چینش رخدادها و وقایع در داستان را زمان‌پریشی (Anachrony) می‌نامد و آن را به دو نوع آینده‌نگر (Flashforward) و گذشته‌نگر (Flashback) تقسیم می‌کند. روایت گذشته‌نگر نوعی عقب‌گرد نسبت‌به زمان است؛ یعنی حوادثی که قبلاً اتفاق افتاده است، در داستان نقل می‌شود و یا دوباره در داستان تازه می‌شود. روایت آینده‌نگر آن است که داستان نسبت‌به آینده نوعی پرش به آینده یا پیش‌گویی و پیش‌نمایی دارد؛ یعنی حادثه‌ای بیان می‌شود که بعداً اتفاق می‌افتد و هنوز رخ نداده است؛ گویی آیندهٔ داستان پیشگویی می‌شود (تولان، ۱۳۸۳: ۵۵). پس ترتیب زمانی روایت می‌تواند از زمان تقویمی رخدادها و وقایع عقب‌تر یا جلوتر و یا با آن برابر باشد (برتنس، ۱۳۹۱: ۸۷).

ب: تداوم (Duration)

در این قسمت، ژنت به مقدار زمانی می‌پردازد که یک رخداد طول کشیده و مقدار زمان و متنی که برای بیان آن رخداد در روایت به کار رفته است. اینکه بتوان به‌طور دقیق پاسخ داد که متن روایی چه مدت طول می‌کشد، غیرممکن است؛ زیرا میزان و معیار «زمان خواندن» هر شخص با دیگری متفاوت است (لوته، ۱۳۸٦: ۷٦). ژنت انتخاب بین ایستایی و حرکت روایت را در چهار نوع سرعت روایت بررسی می‌کند: ۱) صحنه (Scene)؛ ۲) چکیده یا خلاصه (Summary)؛ ۳)

www.SID.ir

Archive of SID

درنگ (Pause)؛ ٤) حذف (Ellipsis). (مکاریک، ١٣٨٥: ١٥٢). تداوم می‌گوید چه اندازه از زمانِ سطح داستان در سطح متن بازتاب می یابد. ژنت تداوم را به معنی نسبت بین زمان متن و حجم متن به کار می‌برد و از آن در تعیین ضرب‌آهنگ و شتاب داستان استفاده می‌کند. پس اگر نسبت بین زمان متن و حجم اختصاص‌داده‌شده به آن ثابت باشد، داستان با تداوم و شتابی ثابت پیش می‌رود. در غیر این صورت با شتاب منفی (Deceleration) یا شتاب مثبت (Acceleration) روبه‌رو هستیم (تولان، ١٣٨٣: ٢٠٤). تداوم نشان می‌دهد کدام حوادث یا کارکردها را باید گسترش داد و یا حذف کرد و این کار منطق روایت را آشکار می‌کند (احمدی، ١٣٧٠: ٣١٦).

ج: بسامد یا تکرار (Frequency)

بسامد چیزی است که تنها با بازگشت به عقب تعیین می شود؛ زمانی که قرائت متن به پایان رسیده است (تولان، ١٣٨٣: ٦٧). درواقع بسامد به رابطهٔ بین تعداد دفعاتی اشاره دارد که رویداد رخ داده و تعدادی مواردی که آن حادثه بازگو شده است: ١) اگر واقعه‌ای یک‌بار رخ دهد و یک‌بار هم نقل شود، «روایت مفرد» است؛ ٢) اگر حادثه‌ای چند بار رخ دهد و یک‌بار نقل شود، «روایت بازانجام» است؛ ٣) اگر رویدادی یک بار رخ دهد و چندین بار نقل شود، «روایت تکراری» یا «روایت مکرر» است؛ ٤) اگر واقعه‌ای چندین بار رخ دهد و چندین بار هم نقل شود، «روایت چندگانه» است (یعقوبی، ١٣٩١: ٢٩٣). بررسی بسامد در روایت، در شناخت «زمان در داستان» نقش دارد؛ یعنی نسبت زمان با موقعیت را روشن می‌کند (احمدی، ١٣٧٠: ٣١٦). اگر رویدادهایی که در بنیان همانند هستند با هر بار رخ‌دادن توصیف شود، آنها را عناصر این‌همانی یا عناصر چگالی می‌نامیم. تودوروف (Todorov) با توجه به بسامد و تکرار حوادث از سه نوع روایت نام می‌برد: روایت تک‌محور؛ روایت چندمحور؛ روایت تکرارشونده (مدرّسی، ١٣٩٠: ٦٢) که به‌ترتیب همان مفرد و چندگانه و مکرر هستند. بعضی روایت چندمحور و تکرارشونده را به‌ترتیب مکرر و بازگو نامیده‌اند (حرّی، ١٣٨٧: ٦٠).

١ـ٢ـ٢ وجه یا حالت (Mood)

وجهْ قدرت عمل قراردادی یا عرفیِ مفروض دربارهٔ شخصیّت‌های اصلی در ادبیات روایتی است و در جایی که ادبیاتِ مضمون‌مدار (Thematic) در کار باشد، نویسنده چنین حالتی را نسبت‌به مخاطبانش فرض می‌کند (فرای، ١٣٧٧: ٤٣١). وجه «فاصلهٔ» (Distance) روایت با بیان

www.SID.ir

Archive of SID

راوی (Narrator) را تعیین می‌کند که آیا روایت مستقیم است یـا غیرمسـتقیم یـا غیرمسـتقیم آزاد؟ اینجا مسئلهٔ «دیدگاه» (View) مطرح می‌شود. ژنت چهار دستهٔ متمایز از جایگاه راوی در داستان را ذکر می‌کند: در دستهٔ اول، راوی در آن در جایگاه روای و در جایگاه شخصیّت حضور ندارد؛ ماننـد *ایلیاد* هومر. دستهٔ دوم داستان‌هایی که راوی فقـط در جایگـاه شخصـیّت حضـور دارد؛ ماننـد *ژیـل بلاس*. دستهٔ سوم داستان‌هایی است که در آن راوی فقط روای است و نه شخصیّت؛ ماننـد شـهرزاد در *هزار و یکشب*. دستهٔ چهارم داستان‌هایی است که در آن راوی، هم راوی است و هم شخصیّت؛ مانند اولیس (Ulysses) در سروده‌های نهم تا دوازدهم *ادیسه* (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۱۷).

فاصله: هنگامی که راوی داستان یکی از شخصیّت‌های آن باشد، فاصله پدید می‌آید. در این حالت راوی میانجی‌ای است که داستان از صافی ذهن او می‌گذرد. هرچه میزان مداخلهٔ راوی بیشتر باشد، فاصلهٔ بین روایتگری و داستان بیشتر می‌شود. کمترین فاصله میان داستان و روایتگری زمانی ایجاد می‌شود که خواننده حضور راوی را درک نکند (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۲). فاصله نشان می‌دهد که آیا مسئله روایت‌کردن است یا به نمایش گذاشتن آن؛ قصه با گفتار مستقیم است یا غیرمستقیم و یا غیرمستقیم آزاد (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱٤٦).

دیدگاه و چشم‌انداز: زاویهٔ دید (Point of view) و چشمی است که ما از منظر آن، هر بخش معین از روایت را می‌بینیم. راوی ممکن است در حال گفتن داستان باشد؛ اما زاویهٔ دید می‌تواند به شخصیّت‌های دیگری تعلّق داشته باشد. به عبارتی دیگر، راوی رویدادها را بر مخاطب یا خواننده روایت می‌کند؛ اما همیشه چشم‌اندازِ روایت به او تعلّق ندارد (شکری، ۱۳۹۵: ۱۲۳). راوی ممکن است بیش از شخصیّت‌ها یا کمتر از آنها بداند و یا هم‌سطح حرکت کنند. روایت می‌تواند بدون کانون (Focus) باشد؛ یعنی از زبان دانای کلّ (Omniscient) و خارج از حوزهٔ عمل روایت شود؛ یا کانون درونی داشته باشد؛ یعنی شخصیّتی از یک جایگاه ثابت یا جایگاه‌های متغیّر، آن را بازگوید و نیز ممکن است که در آن راوی کمتر از شخصیّت‌ها بداند (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱٤٦).

۱ـ۲ـ۳ آوا یا لحن (Voice)

لحن به مناسبت راوی با روایت، از دیدگاه موقعیّت‌های زمانی ـ مکانی می‌پـردازد؛ یعنـی زمـان روایت و زمان متن چه نسبت‌هایی با هم دارد و چگونه یک راوی موقعیّت‌های متفـاوت زمـانی ــ مکانی را در یک داستان روایت می‌کند (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۱۷). برخی از منتقدان لحـن را مـوقعیّتی

www.SID.ir

Archive of SID

شامل گوینده و شنونده دانسته‌اند (مدرّسی، ۱۳۹۰: ٤٠٧). لحن شیوهٔ پرداخت یا زاویهٔ دید نویسنده نسبت‌به موضوعِ داستانش است. لحن شیوهٔ برخورد نویسنده نسبت‌به موضوع و شخصیّت‌های داستان و نیز شیوهٔ برخورد نویسنده نسبت‌به خواننده است که صمیمی باشد یا کودکانه و ... (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۵۲۲-۵۲۳). عوامل بسیاری در لحن راوی و روایت تأثیر دارد؛ اینکه چه نوع راوی و شنونده‌ای منظور است؛ میان زمان روایت و زمانی که روایت می‌شود و عمل روایت‌کردن و روایت‌هایی که بازگو می‌شود، وقوع ترکیب‌های مختلفی امکان‌پذیر است و می‌توان رویدادها را قبل یا بعد یا همزمان با وقوع آنها بیان کرد. اینکه راوی خارج و یا داخل روایت است؛ همهٔ این موارد در لحن راوی و روایت تأثیر دارد.

۲ـ بحث

تمثیل از آغاز پیوندی استوار با روایت داستانی داشته است. بسیاری از محقّقان تمثیل را با اسطوره درآمیخته‌اند و نخستین روایت‌های اسطوره‌ای را «تمثیل روایی» نامیده‌اند. مفاهیمی مانند آرزو، عشق، دانایی، افسون و جادو، زیبایی و لذت در اساطیر نخستین و در افسانه‌ها به شکل انسان ظاهر می‌شود. در اساطیر باستان، روایتِ درگیری روح انسان با خدایان مسلّط است. همهٔ این درگیری‌ها تمثیل‌هایی از بحران‌های روحی انسان ابتدایی است و شاید به همین سبب این نوع تمثیل‌ها را «تمثیلات روانی» نامیده‌اند. کارکرد اصلی تمثیل‌های اساطیری، تخلیهٔ روانی و تسکین دردهای فلسفی و دینی مردم بوده است. ارسطو مثال داستانی را یکی از ابزارهای خطیب برای اقناع، و مثال را از مقولهٔ استدلال عام می‌شمرد. تمثیل از مؤثّرترین شکل‌های ادبی برای تبلیغ آموزه‌های دینی و اخلاقی بوده است. قدیمی‌ترین نمونه‌های تمثیل دینی را در *تورات* می‌توان یافت؛ همچنین امثال حضرت سلیمان (ع) شهرت داشته است. علمای مسیحی به‌جای «مَثَل» واژه «الیگوری» را به‌کار بردند؛ شاید از آن نظر که الیگوری زمینهٔ آزادی ادراک و گنجایش تأویل بیشتری دارد. در ترجمه‌های کتاب مقدس افزون‌بر الیگوری از واژه‌هایی مانند مجازی و استعاره و سمبل نیز به‌جای مَثَل و تمثیل استفاده شده است. از دید سنت کلیسا، الیگوری در کتاب مقدس چیزی بیش از امر نمادین و مجازی و حتی استعاره است. مَثَل در عصر جاهلیّت و اسلام حکمت عرب بود و عرب با آن به مجادلهٔ کلامی می‌پرداخت؛ آنان با استفاده از سه ویژگی مَثَل، یعنی ایجاز لفظ و رسایی معنا و

www.SID.ir

Archive of SID

زیبایی تشبیه، به کنایه مقاصد خود را در گفتار دنبال می‌کردند. مثَل به‌سبب ماندگاری در ذهن، نزد آنها از شعر ماندگارتر و از خطابه والاتر بود. قرآن کریم پر از امثال حکیمانه است؛ امثال آشکار و پنهان و تشبیه امری به امر دیگر و یا تمثیل مفاهیمی نامرئی به صورت‌هایی محسوس برای آسان‌کردن درک آنها (فتوحی، ۱۳۸٦: ۲٤۸-۲٥٤).

بنابراین تمثیل روشی خاص از بیان است که به گروه خاصی از اشخاص و مفاهیمی ویژه از موضوعات محدود نمی‌شود. شاید بتوان گفت بهترین نمونه و تعریف از تمثیل، همان است که افلاطون در کتابِ هفتمِ *جمهوری* آورده است و مفهوم آن این است که همهٔ زندگی یک تمثیل است و باید تأویل شود؛ همان تمثیل غار از زندگی و روح انسان که مانند زندانی‌ای در آن گرفتار سایه و مجاز است و تنها زمانی می‌تواند به حقیقت پی‌برد که از این زندان رهایی یابد و به‌تدریج با حقیقت اصلی آشنا شود (افلاطون، ۱۳۵۳: ۳٤٥-۳٥٥). با این دید هر قشری از اقشار جامعه از شاعران و نویسندگان گرفته تا اهل فلسفه و سیاست می‌توانند از تمثیل‌های گوناگون برای اهداف متنوع خود بهره برند. افزون‌بر این، تمثیل همیشه به داستان حیوانات محدود نمی‌شود و همیشه هم واقعی نیست؛ به این معنی که نویسنده گاهی برای پیشبرد اهداف تعلیمی خود مجبور است در بین حوادث واقعی، از داستان‌هایی تخیّلی و ساختگی نیز بهره برد؛ مانند تمثیل غار افلاطون و نیز همان کاری که نویسندگان قصه‌های رئالیسم جادوی انجام می‌دهند؛ و این به‌سبب ماهیّت امور غیرحسّی‌ای است که این قصه‌ها و حکایات منعکس‌کننده آن است. پس تمثیلْ تصویری حسّی است که باید امری غیرحسّی و مجرد را فهم‌پذیر کند که برای مخاطب به هر دلیلی درک‌پذیر و فهمیدنی نیست؛ پس جزءجزء اجزای این تمثیل نمی‌تواند یک جزء از آن چیز غیرحسّی را ارائه دهد؛ بلکه کلّ آن تمثیل است که تصویری کلی از آن امور حسّی را القا می‌کند. پس از این جهت است که تمثیل برای مخاطب حالت اقناع را به همراه دارد. عارفان نیز اینگونه قصص و امثال را در آثار خود بیان می‌کنند. این امثال می‌تواند حاصل سخن و دعوی آنها را در حقایق و اسرار عرفان تجسّم و تحقّق بخشد و هرگونه شبهه و تردیدی را در امکان آن دعاوی و اقوال بزداید. پیداست از این میان آنچه به حکایات قرآنی و امثال حیات هرروزهٔ انسان ارتباط دارد، خیلی بیش از شواهد و دلایل برهانی می‌تواند مایهٔ اطمینان شنونده و گویندهٔ این معانی باشد؛ پس این حکایات و امثال نقدِ وقت و حال ما نیز تلقّی شده است و در عین حال سرّ حال عارفان را نیز تاحدّی به ذهن‌های ما

www.SID.ir

Archive of SID

نزدیک می‌کند (زرّین‌کوب، ١٣٨٦: ١٦٤).

فتوحی ابهامی را که با تمثیل در ذهن خواننده ایجاد می‌شود، هنری می‌داند و مـی‌گویـد: تمثیـل به قاطعیّت و شفافیّت تشبیه و استعاره در ذهن نمی‌نشیند و محتاج تأویـل و توجیـه اسـت؛ امـا بـا وجود این، موجب تعقید کلام نمی‌شود و هنری است. او می‌گوید شاعرانی مثـل سـنایی و عطـار و مولانا در پایان قصه‌ها و حکایات خود مفهوم پنهان آن را برای مخاطب آشکارا بیان کرده‌اند؛ امـا در تمثیل رمزی و سیاسی و تمثیل رؤیا، مفهوم زیرساخت، معنـی پنهـان، نکتـهٔ اخلاقـی یـا هـدف آن به‌سادگی کشف نمی‌شود و درک آن تأمّل و تیزهوشی مخاطب را می‌طلبـد (فتـوحی، ١٣٨٦: ٢٦١)؛ بنابراین همین کارکردها و دلایل ابهام‌آفرینی تمثیل است که آن را بهترین شیوهٔ بیان از نظـر عارفـان قرار می‌دهد؛ درنتیجه همهٔ آنها در آثار نظم و نثر خود کوشیده‌اند از تمثیل و حکایـت بـرای انتقـال مفاهیم منظور خود استفاده کنند؛ به‌گونه‌ای که افزون‌بر تمثیلات و قصه‌ها و حکایـات در آثارشـان، بعضی از آثار آنها به‌طور کلی یک تمثیل شناخته می‌شود؛ برای نمونه می‌توان به *منطق‌الطیر* عطـار و *مثنوی معنوی* مولانا، رساله‌های رمزی ابن‌سینا و شیخ شهاب‌الدّین سهروردی و ... اشاره کرد.

همان‌گونه که گفته شد تمثیل در بین عارفان یکی از ابزارهـای روایـت اسـت و جایگـاهی والا دارد. آنها با تمثیل به محاکات یا بازنمایی حقیقت می‌پردازند و همـین اقـدام آنهـا سـبب مـی‌شـود سخنانشان پیوندی ناگسستنی با روایت داشته باشد. همچنین باید گفت حقیقت در نظر عارفان چند چیز مختلف نیست؛ بلکه یک چیز است و آنها با تمثیل هر بار به بازنمایی آن حقیقت مـی‌پردازنـد؛ روایت‌شناسی علـم منسـجمی از شـناخت روایـت اسـت؛ بررسـی تمثیـل‌هـای عارفـان افـزون‌بـر آشکارکردن دیدگاه و افکار این قشر در استفاده از تمثیل و جلوه‌دادن وجوه بیشـتری از حقیقـت و تصاویر منظور آنها، تمثیل را نیز در جایگاه یکی از ابزارهای محاکات حقیقت بررسـی مـی‌کنـد. بـه همین دلیل نویسندگان این تحقیق تعدادی از تمثیل‌های مشترک در آثار سنایی و عطـار و مولانـا را ازنظر اصول روایت‌شناسی ژرار ژنت بررسی می‌کنند؛ این بررسی نشان می‌دهد که افـزون‌بـر ابهـام، مواردی مثل زمان‌پریشی، سرعت و شـتاب روایتـیِ تمثیـل و قـدرت بسـامد و تکـرار آن در اقنـاع مخاطب بیشترین سهم را در ماندگارکردن تمثیل به‌عنوان نوع ادبی محبوب عارفان به عهـده داشـته است؛ همچنین ضمن بررسیِ جزئیِ تمثیل ازنظر روایتی، سیر تکاملی این چند تمثیل به‌عنوان مشتی نمونهٔ خروار، در آثار این سه عارف آشکار می‌شـود. تـداوم و بسـامد کـه از اصـول روایـت اسـت

www.SID.ir

Archive of SID

ارتباطی نزدیک با تجربیّات عرفانی دارد. تداوم با ماندگاری و زمان تجربهٔ عرفانی و بسامد با تکرار این تجربه‌ها مرتبط است؛ به‌گونه‌ای که هرچه بسامد بالا باشد و تداوم طولانی یا کوتاه، نشان از شدّت و ضعف تجربیّات عارفانه است. به‌طوری که می‌توان داستان در داستان بودن و تودرتو بودن *مثنوی* مولانا را نشانی از ذهن فعال و تجربه‌های فراوان مولانا دانست که بیشتر از دو شاعر و عارف دیگر است.

تمثیل‌های بحث‌شدهٔ پژوهش در موضوع و داستان مشترک‌اند و به بازنمایی واقعیت‌های یگانه می‌پردازند؛ البته شاید تفاوت‌های جزئی هم داشته باشند. نخستین تمثیل حکایت «فیل و کوران» یا «خانهٔ تاریک» است که در آثار هر سه عارف به کار رفته است. تمثیل فیل در سه شاعر با تفاوت‌هایی روایت می‌شود.

سنایی مردمان شهری را کور می‌پندارد. پادشاهی برای حشمت و هیبت خود با پیلی از کنار آن شهر سفر می‌کرد و مردمان آن شهر برای دیدن و فهم چگونگی پیل به طرف آن می‌روند و چون کور بودند، با لمس‌کردن اعضای پیل در کشفِ شکل آن کوشیدند. به‌سبب اینکه نتوانستند یک‌باره فیل را لمس کنند و هربار عضوی از آن را لمس می‌کردند، همگی تصوّری غلط از فیل در ذهنشان نقش بست. سنایی این تمثیل را برای اندازهٔ شناخت خلایق از حق تعالی به کار برده است.

عطار هم داستان را به کوران نسبت می‌دهد که هریک جزوی سودند و آن را به‌گونه‌ای متفاوت توصیف کردند. او این تمثیل را در موضوعی متفاوت از سنایی به کار می‌برد و آن وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است؛ اینکه همهٔ خلایق با همهٔ کثرتشان در آخر و در عالم الهی به واحد می‌رسند و کثرت در آنها از بین می‌رود.

مولانا حکایت را به‌صورت پیلی در خانهٔ تاریک می‌آورد که هندوان آن را برای عرضه آورده بودند. مردمان در آن جای تاریک برای دیدن فیل رفتند و هریک با کف‌سودن به پیل، آن را گونه‌ای متفاوت توصیف کردند. مولانا تمثیل را برای نشان‌دادن نقص چشم و حسّ ظاهر برای دیدن و شناختن کلّ و ذات حق به کار برده است؛ او داستان را نسبت‌به سنایی و عطار به واقعیت نزدیک‌تر کرده است و ذهنیّت شهری پر از کور را از مخاطب زدوده است.

دومین تمثیلْ حکایت روح و جان و یا خود انسان است که به باز تشبیه شده است. این باز شایستهٔ پادشاه یا حق تعالی است. پس مشغول‌شدنش به غیر نه شایستهٔ اوست و نه شایستهٔ مقام و

www.SID.ir

Archive of SID

جایگاهش؛ کسانی که او را گرفتار می‌کنند، حقیقت او را نشناخته و رفتاری ناشایست با او دارند که درخور او نیست.

سنایی انسان را به بازی تشبیه کرده است که باید با ریاضت، خود را از توحش برهاند و شایستهٔ دست پادشاه گرداند. این طیّ سلوک و طریقت لازمهٔ بازگشت به عالم ملکوت و درگاه الهی است.

عطار هم باز را تمثیلی از روح و جان انسان آورده که از حق تعالی بگریخته است؛ درست مانند آن بازی که از شاه گریخت و به خانه پیرزنی رفت. پیرزن بند بر پای او بنهاد و غذایی که شایسته و عادت باز نبود، در پیش او نهاد. باز برخلاف میلش غذای ناجور را خورد و پیرزن برای نگه‌داشتنش در پیش خود پر و بال او را کَند. لشکر شاه از هر سو رسیدند و وضعیت باز و درماندگی آن در دست پیرزن را به پادشاه گزارش دادند. پادشاه می‌گوید: همین بلایی که پیرزن بر سر او آورده است برای مجازات باز کافی است.

مولانا این تمثیل را دربارهٔ علم باطن می‌آورد؛ یعنی چیزی متفاوت از اهداف سنایی و عطار. علم باطن در درونِ روشن و دل مشتاق و سوخته راه می‌یابد و از نااهل رویگردان است؛ زیرا اگر نااهل به علمی دست یابد، آن را نامناسب به کار می‌برد و پندارد که حقّ آن علم را گزارده است. همان‌گونه که پیرزن با بازِ فراری عمل می‌کند. باز که از صاحب اصلی‌اش جدا شده است، گرفتار کمپیری می‌شود و در خانهٔ او بلاها می‌بیند و پر و بالش کَنده و مخلبش کوتاه می‌شود؛ به‌گونه‌ای که شاه با دیدن او به گریه می‌افتد و می‌گوید این سزای کسی است که از شاه فرار می‌کند و به نااهلان پناه می‌برد. باز با پشیمانی توبه می‌کند و به شاه می‌گوید اگر تو پشتیبان من باشی و مرا بپذیری باز هم به کمک تو به جایگاه عزّ و ناز خود بازمی‌گردم. در نظر مولانا لطف خدا هیچ‌گاه بنده را به خود وا نمی‌گذارد و اگر بنده براثر نادانی و غفلت، نافرمانی پیش آرد لطف حق او را دریابد و به خودش وانهد؛ پس چون شاه حالِ زارِ باز را دید بر او رحمت آورد، هرچند که او از خدمت شاه گریخته و به خانهٔ ناکسان رفته بود.

مولوی این داستان را در قسمت دیگری از *مثنوی* با تفصیل بیشتری از حال و وضعیتِ بازِ در خانه کمپیر دوباره تکرار می‌کند. آنجا که کمپیر از غذا نخوردن و قدرنشناسی باز و زحمتی که او برایش کشیده است، ناراحت می‌شود و مهرش به خشم بدل می‌شود و شوربای داغ بر روی او

www.SID.ir

Archive of SID

می‌ریزد و او را کچل می‌کند و... . داستان این‌بار مثالی است برای کسی که دولتی بـه او رو آورد و او نتواند آن را نگه دارد؛ در اینجا برعکس روایت نخست که منظور مَثَل پیرزن بود، اکنون منظـور بـاز است که از شاه و دولت خود فرار کرده است.

۲ـ۱ زمان

۲ـ۱ـ۱ نظم و ترتیب

حکایت اول:

نظم سنایی که بازگویی تمثیل فیل و کوران جزوی از آن اسـت، زمـان پریشـی دارد؛ ولـی اگـر حکایت فیل و کوران را تمثیلی در شعر سنایی در نظـر بگیـریم، نقـل خـود تمثیـل ازنظـر ترتیـب رویدادها و وقایع تقریباً منظم است و رویدادهای متن با فبیولا یعنـی ترتیـب آنهـا مسـاوی اسـت؛ به‌جز یک مورد زمان‌پریشی یا آینده‌نگری در ابتدای تمثیل و آن اینکه مـی‌گویـد: پادشـاهی از کنـار شهری بگذشت و لشکر آورد و ... و بعد داستان را نقل می‌کند. بایـد دانسـت کـه پادشـاه در آخـر می‌رود؛ یعنی بعد از اینکه داستان تمام شود؛ ولی سنایی آن را در همـان ابتـدای تمثیـل ذکـر کـرده است و بقیهٔ داستان منظم است. شهری بود با مردمانی کور. روزی پادشاهی از آنجا بگذشت. لشـکر آورد و در دشت خیمه زد. پادشاه با خود فیلی برای هیبت و شکوه پادشـاهی آورده بـود. مردمـانی برای فهم چگونگی فیل آمدند و در بازگشت تصوّر غلط خـود از فیـل را بـرای دیگـران بـازگویی می‌کنند. پس در خود روایت، یک مورد زمان‌پریشی آینـده‌نگـری وجـود دارد. در بیـان تمثیـل هـم زمان‌پریشی هست؛ به عبارت دیگر زمان رویدادها با زمان نقل آن یکسان نیست؛ یعنی وقـایعی کـه قبلاً اتفاق افتاده است، اکنون بازگویی می‌شود و این از نوع گذشته‌نگری است که ژنـت مـی‌گویـد. این زمان‌پریشی به همین‌جا ختم نشده است؛ زیرا در هدف از نقل تمثیل هم زمـان‌پریشـی دیگـری وجود دارد و آن هم از نوع آینده‌نگری است؛ و آن جایی است که سنایی می‌گوید:

از خـــدایی خلایـــق آگـــه نیســـت　　عقـــلا را در ایـــن ســـخن ره نیســـت

(سنایی، ۱۳۸۳: ۷۰)

حال باید گفت چون داستان، هم گذشته‌نگری و هم آینده‌نگری دارد، پس زمانی به‌عنـوان زمـان حال دارد که بین این دو قرار می‌گیرد که زمان روایت است و آن این چند بیت است:

هریکـــی دیـــده جـــزوی از اجـــزاء　　همگـــان را فتـــاده ظـــنّ خطـــا

www.SID.ir

Archive of SID

هیچ دل را ز کلّی آگه نی — علم با هیچ کور همره نی
جملگی را خیال‌های محال — کرده مانند غتفره به جوال
(همان: ۷۰)

عطار هم حکایت را به‌صورت مختصر و کوتاه به ترتیب وقوعِ رویداد بیان کرده و فبیولا را رعایت کرده است. البته تمثیل در کنار شعر عطار، زمان‌پریشی از نوع گذشته‌نگری دارد؛ زیرا داستان فیل قبلاً اتفاق افتاده است و اکنون بیان می‌شود. بیان عطار در قبل از تمثیل و بعد از آن به صورت زمان حال و برابر با رویداد در جریان است.

جواب تو بس است این نکته پیوست — که کوران پیل می‌سودند در دست
یکی خرطوم سود و دیگری پای — همه یک چیز را سودند یک‌جای
چو وصفش کرد هریک مختلف بود — ولیکن فیل در کلّ متّصف بود
(عطار، ۱۳۵۵: ۵)

بیان مولانا هم در نقل داستان، زمان‌پریشی از نوع گذشته‌نگری دارد؛ یعنی زمان رویداد با زمان نقل آن برابر نیست. البته نقل خود تمثیل برپایهٔ فبیولاست. هندوان فیلی برای عرضه می‌آورند. مردم برای دیدن آن می‌روند. لمس فیل در تاریکی و تصوّر غلط آنها از چگونگی فیل و بعد از نقلِ تمثیل زمان به حالت حال برمی‌گردد. آنجا که می‌گوید:

از نظرگه گفتشان شد مختلف — آن یکی دالش لقب داد این الف
در کف هرکس اگر شمعی بدی — اختلاف از گفتشان بیرون شدی
(مولوی، ۱۹۳۳: ۷۲)

بعد از این بیتی می‌آورد که می‌توان آن را نوعی زمان‌پریشی از نوع آینده‌نگری دانست:

چشم حسّ همچون کف دست است و بس — نیست کف را بر همهٔ او دست‌رس
(همان: ۷۲)

حکایت دوم:

بیان سنایی در حکایت دوم به‌گونه‌ای متفاوت است. دربارهٔ رویدادهای تربیت باز باید گفت همه به ترتیب زمانی، منظم و مرتب نیست. رویدادها عبارت است از: گرفتن باز؛ بستن گردن و پا؛ چشم‌دوختن و صیدآموختن؛ بریدن خو و چشم از اغیار؛ رضایت به طعمهٔ کم؛ بازکردن گوشهٔ چشم و عادت‌کردن به بازدار؛ بازکردن یک چشم؛ شایستهٔ دست ملوک شدن و آراستن صیدگه.

www.SID.ir

Archive of SID

مشخص است که بریدن خو از اغیار و صیدآموختن در مراحل آخرِ بازداری است و بعد از گشودن چشم او نه بستن چشمش. این نوعی از زمان‌پریشی آینده‌نگری است. بعد از حکایت، بیان به زمان حال برمی‌گردد:

چون ریاضت نیافت وحشی ماند — هرکه دیدش ز پیش خویش براند
بی‌ریاضت نیافت کس مقصود — تا نسوزی تو را چه بید و چه عود
فرخ آن کو همه طعام و شراب — از مسبب ستد نه از اسباب
(سنایی، ۱۳۸۳: ۱۵۹-۱۶۰)

داستان در آخر هم به نوعی به‌سوی آینده‌نگری می‌رود؛ یعنی نتیجهٔ داستان چیزی است که هنوز اتفاق نیفتاده است:

رو ریاضت کش ارت باید باز — ورنه راه جحیم را می‌ساز
دیگران غافل‌اند تو هش دار — و اندرین ره زبانت خامش دار
(همان)

عطار نیز همین داستانِ بازِ جان را بیان می‌کند. ترتیب بیان او زمان‌پریشی دارد. بیان او دو داستان کلی دارد؛ داستان اولْ بازِ جان انسان که در ازل با خداوند آشنا بوده و از او گریخته و گرفتار دنیا شده است و چشم او را دوخته‌اند. پس باید آن را ریاضت داد تا بیاموزد و شایستهٔ دست پادشاه شود. ولی اگر باز در این دنیا بماند شاه نیز او را نمی‌خواند و سپس از شاه سیاست بیند و حسرت کشد. این داستان اول است که شامل نزول و صعود می‌شود. نزول یعنی عهد ازل، فرار باز و چشم‌بسته ماندن او در این دنیا که اتفاق افتاده است و بیان آن گذشته‌نگری است. بعد از این زمان حال است که عطار از انسان می‌خواهد باز جانش را ریاضت دهد:

ولی تا باز را در سر کلاه است — کجا درخوردِ دستِ پادشاه است؟
چو راه آموزد و بیننده گردد — ز دستِ پادشا دل‌زنده گردد
بداند بازِ در اعزاز مانده — که زین پیش از چه بود او بازمانده
ولی گر بازت اینجا بازماند — شه او را پیشِ خود چون بازخواند؟
اگر این باز پروردی به اعزاز — به اعزازی به دستِ شه رسد باز
(عطار، ۱۲۹۸: ۱۰۲)

صعود که شامل ریاضت و شایستهٔ دستِ پادشاه شدن است، هنوز اتفاق نیفتاده است. نیز

www.SID.ir

Archive of SID

سیاست‌شدن به دست پادشاه هم در آخر است که آن هم اتفاق نیفتاده است؛ بیان این دو زمان‌پریشیِ آینده‌نگری است:

به معنی بازِ جان را آشنا کن — سزایِ قربِ دستِ پادشا کن
که چون از طبلِ باز، آواز آید — ز شوق آن باز در پرواز آید
چو بی‌دل گردد و بی‌جان نشیند — همه بر ساعدِ سلطان نشیند ...
وگرنه خود جواب تو دهد شاه — زهی حسرت که از شه بینی، آنگاه
(همان)

داستان دوم تمثیلی برای داستان اول است و آن فرار بازی از دست شاه و پناه‌بردن به خانهٔ پیرزنی است. پیرزن پایش را می‌بندد و سبوس و آب و جو در پیشش می‌گذارد. مخلبش را نمی‌چیند تا بتواند چینه برچیند و باز با همهٔ سختی غذایش را می‌خورد و شروع به تپیدن می‌کند که پیرزن بال و پرش را می‌کَند تا مدتی پیش او بماند. لشکر شاه می‌آیند و وضع باز را به او گزارش می‌دهند. شاه می‌گوید: مجازاتِ بازی که از شاه فرار می‌کند، همین بلای پیرزن بس است. داستان دوم ازنظر ترتیب، منظم و مرتب است؛ ولی ازنظر ترتیب در بیان عطار، جزو زمان‌پریشی گذشته‌نگری است؛ زیرا قبلاً اتفاق افتاده است و اکنون بیان می‌شود. بعد از این تمثیل دوباره بیان به زمان حال برمی‌گردد و بعد از آن از فردای قیامت و نزد شه سخن می‌گوید که هنوز نیامده است و زمان‌پریشی آینده‌نگری به شمار می‌رود:

الا ای خواب خوش برده زنازت — به دست پیرزن افتاده بازت
مرا صبر است تا این باز ناگاه — به صد غیرت رسد با حضرت شاه
به پیش شه ندانم تا چه گویی — تو این دم خفتهٔ فردا چه گوئی
(همان: ۱۰۳)

مولانا داستان باز را تمثیلی برای نااهلی که علمی در نزد اوست، به کار می‌برد و می‌گوید استفادهٔ نابجا از آن سبب گریزان‌شدنِ علم از او در آخر می‌شود. پس بیان مولوی در زمان حال است و تمثیلْ زمان پریشی‌ای به گذشته است که اتفاق افتاده است. ترتیب رویدادهای تمثیل را می‌توان منظم دانست و ترتیب آنها با ترتیبشان در واقعیت برابر است. بازی که گریخته است، به خانهٔ کمپیری می‌رسد که در حال آرد بیختن بود تا برای فرزندانش تتماج بپزد. پیرزن پای باز را

www.SID.ir

Archive of SID

می‌بندد و پرش را کوتاه می‌کند و ناخنش را می‌برد و غذایش را کاه قرار می‌دهد. بعد از مدتی شاه باز را در خانهٔ پیرزن می‌یابد. به حالش می‌گرید. می‌گوید این جزای کسی است که از شاه می‌گریزد. باز پشیمان شده است و شاه با مهربانی توبهٔ او را می‌پذیرد. همان‌گونه که معلوم است، رویدادهای تمثیل مرتب است و زمان‌پریشی ندارد. در نقل دوم هم مولانا رویدادها را برپایهٔ فبیولا روایت می‌کند؛ هرچند این‌بار وضعیّت و حالِ باز در خانهٔ پیرزن برجسته شده و با تفصیل بیشتری بیان می‌شود. خود تمثیل را اگر نسبت‌به بیان مولانا بسنجیم مثل همهٔ تمثیل‌های دیگر زمان‌پریشی از نوع گذشته‌نگری است؛ زیرا زمان رویدادِ تمثیل قبل از زمان روایتِ آن است.

۲ـ۱ـ۲ تداوم

حکایت اول:

تداومْ رابطهٔ میانِ زمانِ حوادث سطح داستان و مدّت قرائت حوادث در سطح متن است؛ اینکه آیا سرعت ثابت است یا افزایش و کاهش دارد و بین حذف و خلاصه و صحنهٔ نمایشی و درنگ نمایشی، کدام‌یک صورت گرفته است (حُرّی، ۱۳۸۷: ۵۹). سنایی داستان فیل و کوران را با شتابی مثبت بیان می‌کند. این شتاب را در همهٔ رویدادهای تمثیل او می‌توان دید. همهٔ تمثیل در ۲۲ بیت بیان می‌شود. مردمان شهر کور بودند و علت آن ذکر نمی‌شود؛ آمدن پادشاه با لشکر و خیمه‌زدن و رفتن نیز در یک بیت بیان شده است؛ در همهٔ اینها با حذف بالا و شتاب سریع روایت روبه‌رو هستیم. آمدن کوران و لمس فیل و بازگشت آنها و تعریف دانسته‌های خودشان برای دیگران هم در ۱۵ بیت بیان می‌شود. بیشترینِ متن ۹ بیت دربارهٔ فیل است؛ ۳ بیت لمس فیل و ٦ بیت تعریف آن از زبان کوران. می‌توان گفت رویداد اخیر یعنی بازنمایی برداشت و ذهنیّات کوران از فیل برای دیگر مردمان شهر نسبت‌به کلّ تمثیل درواقع نزدیک‌شدن سنایی به صحنهٔ نمایشی در روایت است و البته این حادثه هم نسبت‌به واقعیّت آن، چیزی جز خلاصه‌ای با حذف شدید نیست.

آمدند و به دست می‌سودند — زانکه از چشم بی‌بصر بودند
هریکی را به لمس بر عضوی — اطلاع اوفتاد بر جزوی
هریکی صورت محالی بست — دل و جان درپی خیالی بست ...
آنکه دستش به‌سوی گوش رسید — دیگری حال پیل ازو پرسید
گفت شکلی است سهمناک عظیم — پهن و صعب و فراخ همچو گلیم

www.SID.ir

Archive of SID

وانکه دستش رسید زی خرطوم — گفت گشتست مر مرا معلوم
راست چون ناودان میانه تهیست — سهمناک است و مایهٔ تبهیست
وانکه را بد ز پیل ملموسش — دست و پای ستبر پربوسش
گفت شکلش چنانکه مضبوط است — راست همچون عمود مخروط ماست

(سنایی، ۱۳۸۳: ۶۹-۷۰)

عطار نیز همهٔ تمثیل را تنها در ۳ بیت خلاصه می‌کند. در روایت او حذف شدید وجود دارد و شتاب روایت بسیار زیاد است. افزون‌بر رویدادهایی که حذف شده است، رویدادهای ذکرشده هم فقط اشاره‌ای کوتاه است و حتی نمی‌توان آن را خلاصه گفت. زمان متن با حجم متن اصلاً متناسب نیست؛ زیرا زمان متن بیشتر از حجم آن است؛ یعنی زمان رویداد در واقعیّت بیشتر از حجمی است که در متن بازتاب یافته و سطح کمی از داستان در متن روایت شده است. شاید یکی از دلایلی که عارفان تمثیل را بهترین وسیله برای انتقال پیام به مخاطب انتخاب کرده‌اند، همین شتاب آن در انتقال پیام است. آنان تصاویری را که تند از ذهن و خیالشان می‌گذرد، در قالب تمثیلی کوتاه و متناسب به مخاطب انتقال می‌دهند. می‌توان گفت خستگی‌ای را که مخاطبان بعدها از رمان یافتند و برای گریز از آن به داستان کوتاه پناه بردند، عارفان پیشتر، از کلام عادی و روزمره یافته بودند و برای خلاصی از آن تمثیل را انتخاب کردند؛ استفاده از حجم بالای تمثیل در آثار عارفان به این سبب است.

مولانا نیز تمثیل را در ۱۳ بیت خلاصه می‌کند. مولوی روایت را به‌گونه‌ای بیان می‌کند که گویی حذفی صورت نگرفته است؛ یعنی نسبت عِلّی و معلولی حوادث و یا منطق روایت بیان می‌شود و ذهن آرامش می‌یابد و اقناع می‌شود؛ ولی باز هم زمان متن و حجم متن با هم تناسب ندارد؛ یعنی سطح کمی از داستان در سطح متن بازتاب یافته است و این سببِ شتاب روایت شده است. در این تمثیل قسمت ملاقات با فیل بیشترین حجم تمثیل را به خود اختصاص داده است که در ۵ بیت بیان شده است. مولوی بازگویی آنچه از فیل دریافته بودند را تنها در یک بیت با مهارتی زیبا بیان می‌کند که هم حذف دارد و هم شتاب روایت بالا رفته است:

از نظرگه گفتشان شد مختلف — آن یکی دالش لقب داد این الف

(مولوی، ۱۹۳۳: ۷۲)

حکایت دوم:

www.SID.ir

Archive of SID

داستان یا حکایت باز هم به نوعی تمثیلی از دایرهٔ خلقت است. هرچند همان‌گونه که قبلاً گفته شد، هدف از آوردن این تمثیل در هر سه عارف کاملاً یکسان نیست، به‌ویژه در روایت اول از مولانا؛ وگرنه روایت دوم او از تمثیلِ باز با روایت‌های سنایی و عطار تا حدی برابر و مرتبط است. پس سه رویداد شاخص در این تمثیل هست: نزول یا فرار از پادشاه؛ ریاضت‌کشیدن یا رنج‌دیدن؛ بازگشت و صعود به‌سوی پادشاه. در این تمثیل ممکن است هر عارفی هرکدام از این مراحل را برجسته و پرداخته کرده باشد. سنایی مرحلهٔ ریاضت را در ۱۱ بیت روایت می‌کند و تمام تمثیل با ۱۵ بیت بیان می‌شود و این نشان از توجّه او به ریاضت است. قسمت نزول یا فرارِ باز را حذف کرده و مرحله صعود و بازگشت را در یک بیت روایت می‌کند و البته نتیجه را به گذراندن مرحلهٔ ریاضت یا بی‌اهمیّت بودن به آن، موکول کرده که متفاوت است:

رو ریاضت کش ارت باید باز ورنه راه جحیم را می‌ساز

(سنایی، ۱۳۸۳: ۱۶۰)

پس بازگشت هم به‌طور خلاصه با شتاب بسیار روایت شده است. در هر سه رویداد زمان متن با حجم آن مطابقت نمی‌کند؛ اگرچه سنایی مرحله ریاضت را در تمثیلش به صحنهٔ نمایشی نزدیک کرده است، باز هم به زمان رویداد در واقعیت نمی‌رسد؛ زیرا ممکن است همهٔ عمر یک شخص صرف این ریاضت شود تا بتواند بازِ فراری روح و جانش را به پادشاه برگرداند.

عطار هم تمثیل را در ۱۳ بیت روایت کرده است. او ۱۰ بیت دربارهٔ ریاضتِ بازِ جان می‌سراید تا شایستهٔ دست سلطان شود. عطار هم روایت فرارِ باز از شاه و گیرافتادن در خانهٔ پیرزنِ دنیا را در یک بیت بیان کرده است؛ چه در تمثیل و چه در نصیحت نخستین. زمان متن در داستان اول که منظور عطار از باز، جان است، نسبت‌به حجم متن بسیار بلندتر است؛ یعنی زمان آن ممکن است تمام طول عمر یک شخص را در بر گیرد. این داستان تنها در ۱۰ بیت روایت شده است؛ پس با حذف بالا و شتاب بسیار روبه‌رو هستیم. زمان متن در تمثیل باز هم طولانی‌تر از ۱۳ بیتی است که عطار آورده است؛ البته این زمان نسبت‌به داستانِ توصیه به ریاضت زمان کوتاه‌تری دارد؛ مثلاً فرار باز تا پیداشدنش به دست پادشاه شاید یک روز تا یک هفته زمان برده است. با وجود این سطح کمی از داستان در سطح متن بازتاب یافته است و متن با شتاب مثبت روبه‌روست. مرحلهٔ ریاضت باز در روایتِ عطار، ٦ بیت از ۱۳ بیت داستان را به خود اختصاص داده است.

www.SID.ir

Archive of SID

مولانا هم دوبار داستان را روایت کرده است؛ روایت اول ۲۸ بیت و روایت دوم ۲۹ بیت را به خود اختصاص داده است. در روایت اول فرار در یک بیت خلاصه شده که شتاب روایت مشخص است. یک بیت هم در وصف کمپیر گفته شده که این هم با زمان واقعی متفاوت است و روایت شتاب دارد. ریاضت هم تنها در ۳ بیت بیان می‌شود؛ پیداشدن باز به‌وسیله شاه در ۵ بیت روایت شده است که می‌توان آن را نسبت‌به کلّ تمثیل در زمان متن و حجم آن برابر دانست؛ یعنی سرعت ثابت دارد که همان معیار فرضی اندازه‌گیری گذشت زمان حوادث سطح داستان در سطح متن در نظر ژنت است (حُرّی، ۱۳۹۲: ۲۷۰). همچنین پشیمانی باز را در ۱۱ بیت بازگو می‌کند که با ابیات مرتبط با آن به ۱۷ بیت می‌رسد. قسمت پشیمانی باز نسبت‌به تمام تمثیل به صحنهٔ نمایشی تبدیل می‌شود و شتاب روایت کم شده است.

در روایت دوم از تمثیل باز، مولوی فرارِ باز را حذف کرده است و از باز سپید در خانهٔ کمپیر شروع می‌کند. از آمدن شاه هم به دنبالِ باز خبری نیست؛ یعنی قسمت صعود و بازگشت نیز حذف شده است. پس تمام ۲۹ بیت به ریاضتِ باز در دست پیرزن اختصاص دارد. ۱۹ بیت در ریاضت و رنج‌کشیدن از پیرزن و ده بیت حدیث نفس باز با خود است. همان‌گونه که مشخص است، متن روایت به صحنهٔ نمایشی تبدیل شده است و در بعضی از ابیات حتی درنگ نمایشی وجود دارد؛ مثلاً:

اشک از آن چشمش فروریزد ز سوز — یاد آرد لطفِ شاهِ دلفروز
زان دو چشمِ نازنینِ با دَلال — که ز چهرهٔ شاد دارد صد کمال
چشمِ مازاغش شده پُر زخمِ زاغ — چشمِ نیک از چشمِ بَد با درد و داغ
چشمِ دریا بَسطَتی کز بسطِ او — هر دو عالم می‌نماید تارِ مو
گر هزاران چرخ در چشمش رود — همچو چشمه پیشِ قُلزُم گم شود
چشمِ بگذشته ازین محسوس‌ها — یافته از غیب‌بینی بُوس‌ها
خود نمی‌یابم یکی گوشی که من — نکته‌ای گویم از آن چشمِ حَسَن

(مولوی، ۱۹۳۳: ٤٣٤)

بنابراین در روایت دوم تمثیلِ باز از مولانا سطح بیشتری از داستان در سطح متن بازتاب یافته است. البته حجم متن بیشتر از روایت‌های قبل است؛ ولی باز هم نسبت‌به زمان متن در بیرون، می‌توان تمثیل را خلاصه‌ای از واقعیت دانست.

۲ـ۱ـ۳ بسامد یا تکرار

www.SID.ir

Archive of SID

حکایت اول:

در بحث بسامد یا تکرار، تعداد وقوعِ حوادث داستان، با تعداد نقل آنها در متن مقایسه می‌شود. اینکه یک رویداد چندبار تکرار شده است، در پایان داستان مشخص می‌شود. تمثیل فیل و کوران [۶] روایتی تکراری است و در آثار سنایی تنها در *حدیقه* آمده است که یک‌بار اصل داستان آمده و یک‌بار هم در فصل «ان الاستواء معقول و الکیفیّة مجهول» در باب اول در توحید باری تعالی، در یک بیت به آن اشاره کرده است:

زین‌همه گفته قال و قیل آمد　　حال کوران و حال پیل آمد

(سنایی، ۱۳۸۳: ۷۱)

پس روایت را می‌توان از نوع تکراری و مکرر دانست. در تمثیل هم رویدادِ آمدن مردمان برای دیدن فیل چندبار در واقعیت تکرار شده است؛ زیرا سنایی از چند کور نام می‌برد؛ درحالی‌که فقط یک‌بار به آن در متن اشاره شده است و این روایت بازانجام است:

چند کور از میان آن کوران　　بر پیل آمدند از آن عوران

(همان: ٦٩)

البته تعریف داستان و شرح چگونگی پیل برای مردم شهرْ روایت چندگانه یا چندمحور است؛ زیرا چندبار روی داده است و چندبار هم بیان شده است:

آنکه دستش به‌سوی گوش رسید　　دیگری حال پیل ازو پرسید

گفت شکلی است سهمناک عظیم　　پهن و صعب و فراخ همچو گلیم

وانکه دستش رسید زی خرطوم　　گفت گشتست مر مرا معلوم

راست چون ناودان میانه تهیست　　سهمناک است و مایهٔ تبهیست

وانکه را بُد ز پیل ملموسش　　دست و پای ستبر پربوسش

گفت شکلش چنانکه مضبوط است　　راست همچون عمود مخروط ماست

(همان: ۷۰)

تمثیل فیل و کوران هم فقط یک‌بار در *خسرونامهٔ* عطار آمده است. در *جوهرالذات* هم همین ابیات با همین هدف تکرار شده است که گویا اشتباه ناسخان در یکی از این دو اثر است و نمی‌توان آن را به‌سبب تکرار شماری از ابیات، تکرار روایت دانست؛ زیرا این کار از عطار که در

www.SID.ir

Archive of SID

شعرسرایی مهارت بسیاری دارد، بعید است. پس این روایت برای خود عطار، روایت مفرد است؛ اما ون پیش از او سنایی و دیگران هم آن را روایت کرده‌اند، روایت تکراری یا مکرر است. تمثیل هم در سه بیت خلاصه شده است و هیچ تکراری ندارد. در این سه بیت رویداد سوده‌شدن فیل در دوجای تمثیل بیان شده است که می‌توان آن را از نوع روایت چندگانه یا چندمحور دانست:

یکی خرطوم سود و دیگری پای　　همه یک چیز را سودند یک‌جای

(عطار، ۱۳۵۵: ۵)

مولانا هم داستان فیل و خانهٔ تاریک را یک‌بار در مثنوی آورده است و این نسبت‌به آثار خودش روایت مفرد است و اگر بازگویی این روایت را در قبل از سنایی و عطار و ... هم در نظر بگیریم، روایت تکراری است. در روایت مولانا لمس فیل روایت چندگانه است. کلمهٔ کف که آلت سودن فیل بوده است، ٦ بار تکرار شده و شباهت لفظی آنْ سبب تبادر کف دریا به ذهن او شده است؛ کف دریا را نیز ٤ بار تکرار کرده است. کلمات پیل و چشم نیز هرکدام ۳ بار تکرار شده است.

حکایت دوم:

آوردن تمثیلِ باز برای روح و جان و انسان، موضوعی تکراری است؛ به‌ویژه برای عارفان و شاعران. سنایی افزون‌بر *حدیقه* در *طریق التحقیق* هم این موضوع را تکرار کرده است:

قفس پنج حسّ را بشکن　　مرغ جان را ازو برون افکن

باز را در قفس چه کار بود؟　　جای او دست شهریار بود

زین نشیمنگهش برون انداز　　تا کند در هوای او پرواز

(سنایی، ۱۳٤۸: ۱۳۲)

در خودِ تمثیل هم سنایی چندین‌بار موضوعِ از خو و عادت جداکردنِ باز را در طیّ ریاضت تکرار کرده است:

خو ز اغیار و عاده باز کند　　چشم از آن دیگران فراز کند ...

از سر رسم و عادت برخیزد　　با دگر کس به طبع ناامیزد

(همان، ۱۳۸۳: ۱۵۹)

بسامد و تکرار تمثیل باز برای جان و انسان هم در آثار عطار وجود دارد؛ در *منطق‌الطیر* و در دیوان و دیگر جاها آن را استفاده کرده است:

www.SID.ir

Archive of SID

باز عرشی گر سر جبریل داری پر برآر ورنه در گلخن نشین گر استخوان می‌بایدت
(عطار، ۱۳۸٤: ۱۵)

در تمثیل هم عطار افزون‌بر تأکید و تکرار بر ریاضت باز و آماده‌کردن او برای بازگشت، ۱٦ بار کلمهٔ باز را تکرار کرده است. در بیت آخر هم دو بار در حالتِ پرسش و تعجب بیان کرده است که اگر بازت شایستهٔ شاه نباشد فردا چه گویی:

به پیش شه ندانم تا چه گویی تو این دم خفتهٔ فردا چه گویی
(همان، ۱۲۹۸: ۱۰۳)

مولوی تمثیل باز را در دو جای از *مثنوی* به کار برده است. پس روایت در اثر او مکرر است. روایت او در مقایسه با روایت سنایی و عطار نیز مکرر به شمار می‌آید. مولانا در تمثیل هم روایت پشیمانی باز را در ۱٦ بیت در روایت اول سروده است و در روایت دوم او از رنج و ریاضت باز سخن می‌گوید و ۲۹ بیت به آن اختصاص داده است؛ این نشان‌دهندهٔ تکرار موضوع است. حدیث نفسِ باز در روایت دوم در ۱۰ بیت نیز نشانهٔ تکرار است. در سطح کلمات نیز کلمهٔ باز ٦ بار و ٤ بار، کلمه شه و شاه ۹ بار و ۲ بار و پیر ۳ بار و ۵ بار به‌ترتیب در حکایت اول و دوم تکرار شده است. در روایت دوم گویا عبارت اشک در دوری از شه او را متوجه «ما زاغ» قرآنی و معراج پیامبر (ص) کرده است و کلمهٔ چشم را در ۷ بیت، ۱۰ بار تکرار می‌کند که این شدّتِ تکرار در یک بیت با «ما زاغ» به اوج خود یعنی ۳ بار تکرار می‌رسد:

چشم مازاغش شده پر زخم زاغ چشم نیک از چشم بد با درد و داغ
(مولوی، ۱۹۳۳: ٤۳٤)

۲ـ۲ وجه و حالت

ژنت در اصول روایت‌شناسی خود «وجه» و «حالت» را از هم متمایز می‌داند؛ از نظر او «وجه» (چه کسی می‌بیند) با «حالت» (چه کسی سخن می‌گوید) تفاوت بسیار دارد. وجه کانون و منظر روایت را مشخص می‌کند؛ اینکه دید چه کسی است و چقدر محدود است و چه وقت تغییر می‌کند. حالت هم مشخص می‌کند روایتْ بیانِ کیست و تا چه حدّ رساست و چقدر می‌توان به آن اعتماد کرد (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۳۳). مارتین به‌سبب پیچیدگی تشخیص منظر و کانون، دو مفهوم «عامل کانون» (مشاهده‌گر) و «مورد کانون» (مورد مشاهده) را از یکدیگر جدا می‌کند و تغییر کانون

www.SID.ir

Archive of SID

را جنبه‌ای از ساختار روایت می‌داند؛ عامل کانون در مقام مشاهده‌گر و مشاهده‌گرِ خویش و اندیشه‌پرداز می‌تواند محتوای خودآگاه را آشکار کند (صرفی، ١٣٨٦: ١٤٠).

حکایت اول:

در تمثیل فیل و کوران راوی سنایی است و زاویهٔ دید سوم‌شخص است. سنایی شخصیّت داستانی نیست و تنها تمثیل را روایت می‌کند. در اواخر روایتِ تمثیل، سنایی از زبان لمس‌کنندگان فیل و شخصیّت‌ها سخن می‌گوید و گفتمان روایت به‌صورت غیرمستقیم تغییر می‌کند:

گفت: شکلی است سهمناک عظیم — پهن و صعب و فراخ همچو گلیم
وانکه دستش رسید زی خرطوم — گفت گشتست مر مرا معلوم
راست چون ناودان میانه‌تهیست — سهمناک است و مایهٔ تبهیست
وانکه را بد ز پیل ملموسش — دست و پای ستبر پربوسش
گفت شکلش چنانکه مضبوط است — راست همچون عمود مخروط ماست

(سنایی، ١٣٨٣: ٧٠)

بعد از این چند بیت، روایت دوباره به سوم‌شخص، از زبان راوی برمی‌گردد. راوی دانای کلّ نیست؛ ولی از مخاطب بیشتر می‌داند و با دلایل منطقی سعی در اقناع مخاطب دارد؛ بنابراین فاصلهٔ بین بیان راوی و روایت زیاد نیست:

هریکی دیده جزوی از اجزاء — همگان را فتاده ظن خطا
هیچ دل را ز کلّی آگه نی — علم با هیچ کور همره نی

(همان: ٧٠)

در روایت عطار نیز راوی عطار است و زاویهٔ دید دوم‌شخص یا خطابی (مهدی پورعمرانی، ١٣٨٦: ١٤٤) است. سرعت بیان در اتمام داستان و نقل آن از یک کانون و زاویهٔ دید نشان از دانای کلّ بودن راوی است. گاهی پرسش‌هایی به‌صورت گفتمان غیرمستقیم یا غیرمستقیم آزاد از زبانِ مخاطب پیش می‌آید که فرضیِ ذهن راوی است و تمثیل فیل و کوران در جواب یکی از همین سؤالات فرضی برای اقناع او بیان شده است:

اگر گویی عدد بس چیست آخر — شد و آمد برای کیست آخر
جواب تو بس است این نکته پیوست — که کوران پیل می‌سودند در دست

www.SID.ir

Archive of SID

(عطار، ۱۳۵۵: ۵)

در روایت مولوی نیز راوی خودِ مولوی است. در بین روایت، نقل قول‌های مستقیم و غیرمستقیم و غیرمستقیمِ آزاد از زبان لمس‌کنندگانِ فیل بیان می‌شود:

آن یکی را کف به خرطوم اوفتاد — گفت همچون ناودان است این نهاد
آن یکی را دست بر گوشش رسید — آن برو چون بادبیزن شد پدید
آن یکی را کف چو بر پایش بسود — گفت شکل پیل دیدم چون عمود
آن یکی بر پشت او بنهاد دست — گفت خود این پیل چون تختی بدست

(مولوی، ۱۹۳۳: ۷۲)

و دوباره به بیان راوی برمی‌گردد. زاویهٔ دید سوم‌شخص است و روای دانای کلّ است و نظر خود را به مخاطب بازگو می‌کند:

در کف هرکس اگر شمعی بدی — اختلاف از گفتشان بیرون شدی
چشم‌حسّ همچون کف دست است و بس — نیست کف را بر همهٔ او دست‌رس
چشم دریا دیگر است و کف دگر — کف بهل وز دیدهٔ دریا نگر
جنبش کف‌ها ز دریا روز و شب — کف همی‌بینی و دریا نه عجب

(همان: ۷۲)

جالب است که گفته شود این داستان خود به‌سبب اختلاف زاویهٔ دید در بین لمس‌کنندگان فیل ایجاد شد که مولوی هم با واژهٔ «نظرگه» به آن اشاره می‌کند:

از نظرگه گفتشان شد مختلف — آن یکی دالش لقب داد این الف

(همان: ۷۲)

حکایت دوم:

در تمثیل دوم نیز روای سنایی است که با زاویهٔ دید سوم‌شخص داستان را روایت می‌کند؛ او دانای کلّ است که همه چیز را می‌داند و مخاطب را به‌سوی نتیجه‌ای سوق می‌دهد که گریزی از آن نیست. به همین سبب است که هدف از آفرینش تمثیل را از کثرت به وحدت رسانیدن دانسته‌اند (مهدی پورعمرانی، ۱۳۸٦: ۲۵٦). در دو بیت آخر زاویهٔ دید خطابی می‌شود؛ یعنی به دوم‌شخص تغییر می‌یابد و راوی مخاطب را خطاب قرار می‌دهد:

www.SID.ir

Archive of SID

رو ریاضت کش ارت باید باز ورنه راه جحیم را می‌ساز
دیگران غافل‌اند تو هش دار و اندرین ره زبانت خامش دار
(سنایی، ۱۳۸۳: ۱٦۰)

در حکایت دوم عطار نیز راوی خود اوست و زاویهٔ دید او بین دوم‌شخص و سوم‌شخص در تغییر است. ابتدا او به‌صورتِ خطابی، انسان را مخاطب قرار می‌دهد تا بازِ جان را با عالم معنا آشنا کند که اگر عهد ازل را می‌شناسد پس نباید از درگاه خداوند جدایی بگیرد وگرنه پادشاه در آخر او را سیاست خواهد کرد. بعد از آن به روایتِ تمثیل به‌صورت سوم‌شخص می‌پردازد و درچند بیت آخر دوباره چشم‌انداز را تغییر می‌دهد و به‌صورت خطابی و دوم شخص برمی‌گردد:

گر عهدِ ازل را آشنایی از آن حضرت چرا گیری جدایی؟
به معنی بازِ جان را آشنا کن سزایِ قربِ دستِ پادشا کن ...
ولی گر بازت اینجا بازماند شه او را پیشِ خود چون بازخواند؟
اگر این باز پروردی به اعزاز به اعزازی به دستِ شه رسد باز
وگرنه خود جواب تو دهد شاه زهی حسرت که از شه بینی، آنگاه ...
الا ای خواب خوش برده ز نازت به دست پیرزن افتاده بازت ...
به پیش شه ندانم تا چه گویی تو این دم خفتهٔ فردا چه گویی
(عطار، ۱۲۹۸: ۱۰۲-۱۰۳)

در بیان تمثیل نیز راوی عطار است و گفتار به روایت غیرمستقیم آزاد از زبان لشکر پادشاه و گفتار مستقیم از زبان پادشاه تغییر می‌یابد.

به شه گفتند کار پیرزن باز که چون سرگشته شد زان پیرزن باز
شهش گفتا چه گویم با چنین کس جوابش اینچ او کردست این بس
(همان: ۱۰۳)

راوی دانای کلّ نیست و دانای محدود است؛ او می‌داند که بازِ انسان فرار کرده است و باید ریاضت کشد و بیاموزد در درگاه با شاه چگونه رفتار کند؛ ولی نمی‌داند که آیا این باز ریاضت می‌شود یا نه و سرانجامش چگونه است؟

به پیش شه ندانم تا چه گویی تو این دم خفتهٔ فردا چه گویی
(همان: ۱۰۳)

www.SID.ir

Archive of SID

مولوی هم راوی تمثیلِ باز در روایت اول است و آن را از دیدگاه سوم‌شخص بازگو می‌کند. در بین داستان چندین بار گفتمان روایت تغییر می‌یابد و راویْ داستان را از منظر شخصیّت‌ها بازگو می‌کند. نخستین شخصیّت در اینجا کمپیر است که روایت به‌صورت مستقیم از چشم‌انداز او روایت می‌شود.

گفت نااهلان نکردندت بساز — پَر فزود از حدّ و ناخن شد دراز
دست هر نااهل بیمارت کند — سوی مادر آ که تیمارت کند
(مولوی، ۱۹۲۹: ۲٦۵)

بعد از چند بیت، همین گفتار مستقیم از زبان پادشاه روایت می‌شود و بعد از آن زاویهٔ دید به دوم‌شخص یعنی خطابی تغییر می‌یابد:

خدمت خود را سزا پنداشتی — تو لوای جرم از آن افراشتی
چون تو را ذکر و دعا دستور شد — زان دعاکردن دلت مغرور شد
هم‌سخن دیدی تو خود را با خدا — ای بسا کو زین گمان افتد جدا
گرچه با تو شَه نشیند بر زمین — خویشتن بشناس و نیکوتر نشین
(همان: ۲٦٦)

بعد از این روایت دوباره به گفتار مستقیم از باز در اظهار پشیمانی برمی‌گردد. در تمثیل دومِ باز از مولانا نیز زاویهٔ دیدْ سوم‌شخص است و راوی مولوی است. البته در بین داستان این چشم‌انداز تغییر می‌یابد و روایت از زبان پیرزن به‌طور مستقیم بیان می‌شود؛ بعد از آن به‌صورت حدیث نفس از زبانِ باز، افکار او بیان شده که آن هم نوعی اندیشهٔ مستقیم است:

که چنین تُتماج پُختم بهرِ تو — تو تکبّر می‌نمایی و عُتُو؟
تو سزایی در همان رنج و بلا — نعمت و اقبال کی سازد تو را؟ ...
باز گوید خشمِ کمپیر ار فروخت — فرّ و نور و علم و صبرم را نسوخت
بازِ جانم باز صد صورت تَنَد — زخم بر ناقه، نه بر صالح زند ...
دل همی‌گوید خموش و هوش دار — ورنه درّانید غیرت پود و تار
غیرتش را هست صد حلمِ نهان — ورنه سوزیدی به یک دَم صد جهان
(همان، ۱۹۳۳: ٤۳٤)

حکایت دوم:

www.SID.ir

Archive of SID

در این تمثیل سنایی، هم از زمان آینده در گذشته استفاده کند و هم از زمان آینده که هنوز نیامده است و در بین این دو از زبان حال نیز استفاده کرده است. او با استفاده از زمان آینده در گذشته داستان و ماجرایی را روایت می‌کند که در اصل بدان طریق انجام شده است و اگر در آینده هم اتفاق بیفتد باز هم ه همین شیوه عمل می‌کنند. «جحیم» ازنظر زمانی و مکانی با زمان متن متفاوت است و در آن تلخیص صورت گرفته است. نتیجهٔ این تمثیل چه به توصیه‌های آن عمل شود و چه نشود به آینده موکول شده است. لحن سنایی نصیحت‌گرانه و دلسوزانه و حکیمانه است. در سه بیت آخر، تلخیص زمانی صورت گرفته است و لحن سنایی از نصیحت‌گرانه در بیتی به طنز کشیده می‌شود که در کنار لحن جدّی او در قبل، لطافتی خاص به روایت بخشیده است؛ بعد از آن، لحن دوباره نصیحت‌گرانه می‌شود:

فرخ آن کو همه طعام و شراب — از مسبب ستد نه از اسباب
رو ریاضت کش ارت باید باز — ورنه راه جحیم را می‌ساز
دیگران غافل‌اند تو هش دار — و اندرین ره زبانت خامش دار
(سنایی، ۱۳۸۳: ۱۶۰)

در روایت عطار نیز زمان روایت تغیراتی چند دارد. بیت اول عهد ازل را با تلخیص زمانی و مکانی سریع بازگو می‌کند و می‌گذرد. بعد از آن وارد عالم دنیایی یعنی عالم ریاضت می‌شود و بازگشت و رسیدن باز به دست پادشاه در مکان و زمانی دیگر صورت می‌گیرد که نامی از آنها برده نشده است. لحن عطار نیز نصیحت‌گرانه و صمیمانه و دلسوزانه است. او قصد دارد با لطافت لحن مخاطب را به این نصیحت دلسوزانه آگاه کند.

گر عهدِ ازل را آشنایی — از آن حضرت چرا گیری جدایی؟ ...
ولی گر بازت اینجا بازمانند — شه او را پیشِ خود چون بازخواند؟ ...
اگر این باز پروردی به اعزاز — به اعزازی به دستِ شه رسد باز
وگرنه خود جواب تو دهد شاه — زهی حسرت که از شه بینی، آنگاه ...
الا ای خواب خوش برده ز نازت — به دست پیرزن افتاده بازت
مرا صبرست تا این باز ناگاه — به صد غیرت رسد با حضرت شاه
به پیش شه ندانم تا چه گویی — تو این دم خفتهٔ فردا چه گویی

www.SID.ir

Archive of SID

(عطار، ۱۲۹۸: ۱۰۲-۱۰۳)

مولانا زمان روایت را گذشته می‌داند و در بین روایت گاهی به زمان متن برمی‌گردد که زمان حال است. تلخیص مکانی و زمانی ازنظر جایی صورت گرفته که باز در آن بوده و فرار کرده است؛ همچنین ازنظر جایی که قرار است به آنجا برگردد؛ دلیل آن هم پرداختن مولانا تنها به رنج و ریاضتِ باز در دست دنیای دون بوده است. لحن مولوی ناصحانه است. او مخاطب را بزرگسال و هم‌سن و سال خود می‌یابد و با کلماتی مثل «ای رفیق» و با آوردن دلایل عقلی و منطقی برای اقناع مخاطب می‌کوشد. شاید به همین دلیل است که سخن از توبه و پشیمانی و جبران را با مطالبی مثل بخشش و گذشت پادشاه همراه می‌کند و بیشتر ابیات خود را به آن اختصاص می‌دهد. آوردن داستان‌های دیگر و اشارات و تلمیحات به دیگر وقایع، لحنی جذاب و سرگرم‌کننده به روایت مولانا می‌بخشد که مخاطب را مجاب می‌کند تا پایان با او همراه باشد. البته پرشِ اندیشه در میان همین حوادث و رویدادها گاهی مخاطب را سردرگم می‌کند که او چگونه این رویدادها را به هم متصل کرده است؛ مثلاً او در ذکر همین حکایت باز و خانهٔ کمپیر در هر دو روایت به داستان‌ها و حوادثی مثل توبهٔ نصوح، پشه و نمرود، ابرهه و ابابیل، معراج پیامبر (ص) و جبرئیل (ع)، صالح و ناقه، فرعون و هامان، پیامبر (ص) و هجرت با صدیق و واقعهٔ ابوجهل و ابولهب اشاره کرده است. همین توضیحات و اشارات بسیارِ مولانا و پرش‌های او بر رویدادهای مختلف باعث می‌شود تا مخاطبْ او را یکی از شخصیّت‌های داستان فرض کند و این به‌سبب درگیری او با حوادث است و قدرت اقناع را بالا می‌برد.

۳ـ نتیجه‌گیری

فرای (Frye) تمثیل و مَثَل را در جایگاه ادبیات مضمون‌مدار (آثاری که در آن جز نویسنده و مخاطبش، شخصیّت دیگری به کار نمی‌آید) از ادبیات روایت‌مدار (آثاری که افزون‌بر نویسنده و مخاطبش، شخصیّت‌های درونی نیز دارد) (فرای، ۱۳۷۷: ٤٢٨-٤٣٠) متمایز می‌کند. باید گفت همهٔ آثار تمثیلی در ادبیات عرفانی چنین ویژگی‌ای ندارد و نوع ادبی تمثیل از قدیم ارتباط نزدیکی با روایت و بازنمایی داشته است. بررسی این ابزار انتقال ازنظر ساختاری نشان می‌دهد که تمثیل همهٔ قواعد و قوانین روایت‌شناسی را داراست؛ این قواعد و قوانین را ژرار ژنت در دورهٔ اخیر در پنج

www.SID.ir

Archive of SID

مقولهٔ نظم و ترتیب، تداوم، بسامد، وجه و حالت و لحن و آوا گردآوری کرده است؛ به عبارت دیگر ویژگی‌های زمان روایی، ازجمله نظم و تداوم با تمثیل همخوانی دارد. مقولهٔ بسامد و تکرار یکی از اصول روایت‌شناسی است و در این نوع ادبی آن را بسیار می‌توان یافت. شیوهٔ روایتگری تمثیل تابع زمان وقوع رخدادهاست و به چند شیوه ظهور می‌یابد: رویدادهایی که در گذشته رخ داده است و اکنون نقل می‌شود؛ رویدادهای حال؛ رویدادهایی که رخ داده است و در آینده دوباره رخ می‌دهد؛ همچنین رویدادهایی که رخ نداده و منتظر رخ‌دادن است. استفادهٔ عارفان از تجربیّات گذشته برای آماده‌کردن انسان به آینده‌ای که پیش رو دارد (ورود به درگاه الهی) سبب شده است که تمثیلات در بیان عارفان هر دو نوع زمان‌پریشی گذشته‌نگری و آینده‌نگری را دارا باشد که این خود با ذهن سرشار از تصاویر عالم بالای آنان که حاصلِ تجربیّات عرفانی است همخوانی دارد. شتاب بالای تمثیل در انتقال اطلاعات را می‌توان یکی از مهم‌ترین دلایل عارفان در استفاده از تمثیل دانست؛ زیرا آن را با تصاویر و خیالات سریعِ ذهن خود متناسب می‌دیدند و همین مطلب بسامد و تکرار را که یکی از ابزار آنها در اقناع مخاطب بود، راحت‌تر در اختیار آنها قرار می‌داد. همچنین عارفان دیده‌ها و گفته‌های خود را به‌ویژه در تجارب عرفانی به کسی دیگر نسبت می‌دهند؛ به عبارت دیگر وجه و حالت که از اصول روایت‌شناسی تمثیل است، نمودی بارز در دیدگاه عارفان دارد. درواقع تناسب زمان‌پریشی، شتاب، بسامد و تکرار در کنار وجه و حالت در تمثیل باعث می‌شود ابهام مورد علاقهٔ عارفان برای بیان آنچه در دل دارند و می‌بینند، بدون انتظار و پی‌آمد تبعاتی ناگوار مهیا شود.

نویسندگان این مقاله با بررسی دو تمثیل مشترک ازنظر مفهوم و موضوع در آثار سنایی و عطار و مولانا بیان می‌کنند که تمثیل در مسیر انتقال کثرت به وحدت در گذر زمان با پختگی بیشتری همراه شده است و در جایگاه یکی از ابزار انتقال مفاهیم و گونه‌های روایت، با حذف موانع و محدودیّت‌هایِ دیگر ابزارِ انتقال، بهترین و منسجم‌ترین وسیله برای انتقال مفاهیم عرفانی و رساندن از کثرت به وحدت شده است. تمثیلات سنایی ویژگی‌های روایتی خود را حفظ کرده است؛ ولی با موضوعاتی مثل شهری پُر از کوران هنوز از پختگی کامل برخوردار نیست. در تمثیل دیگرش نیز جان یا انسان به بازی تشبیه شده است که باید ریاضت بیند؛ همان‌گونه که باز شکاری را تربیت می‌کنند؛ به عبارت دیگر این موضوع در حالت همسانی است و در دورهٔ عطار و بعد از اوست که

www.SID.ir

Archive of SID

وارد دورهٔ این‌همانی می‌شود.

در تمثیل اول عطار نیز هنوز کوران نمایندگان مردم شهرند و در تمثیل دوم بازِ جان بـه پختگـی خوبی رسیده است. هرچند راوی دانای کلّ نیست و هنوز گرفتار «نمـی‌دانـم» اسـت، سـیر تکامـل تمثیل به پختگی پذیرفتنی‌ای رسیده است. در تمثیل مولانا، راوی دانای کـلّ اسـت او بـه هرجـایی سَرَک می‌کشد و دست در هر دلیلی و سببی می‌زند تا مخاطب را قانع کنـد. در تمثیـل فیـل، مـردم کور نیستند؛ بلکه خانه تاریک است و آنها شتاب شناخت دارند و مشتاق معرفت‌اند و مشکلشان بـا شمعی رفع می‌شود. در تمثیل دوم یعنی باز جان به چنان شناختی از رنج و ریاضـت رسـیده اسـت که به‌راحتی تصمیم به بازگشت می‌گیرد و آمادهٔ سفر می‌شود و دلایل و تجربهٔ کـافی را از حـوادث و دیگر رویدادها برای انتقال از کثرت به وحدت در دست دارد.

با وجود طی‌کردن تدریجی مرحلهٔ تکامل در تمثیل باید گفت تمثیـل از ابتـدایی‌تـرین مرتبـه تـا بالاترین مرتبه (پذیرش عارفان در استفاده از تمثیـل بـه‌عنـوان بهتـرین وسـیلهٔ انتقـال از کثـرت بـه وحدت) همیشه قدرت روایتی خود را حفظ کرده و ابتدایی‌بودن و طی کمال هیچ‌کدام خللی در آن به وجود نیاورده است؛ بلکه هرچه به دوره‌های اخیـر رسـیده اسـت بـرای اقنـاع مخاطـب، موانـع باورپذیری آن حذف شده است. در این بین ابهام‌آفرینی تمثیل در کنار زمان‌پریشی، تداوم و بسـامد روایتی آن، تمثیل را به نوع ادبی محبوب عارفان تبدیل کرده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. تَمثیل مصدری عربی است به معنی مثل‌آوردن. تشبیه‌کردن چیزی را به چیـزی. پیکـر نگاشـتن و نمـودن صورت چیزی. تصویرکردن چیزی را. عقوبت‌کردن و عبرت دیگران گردانیـدن (دهخـدا، ۱۳۷۷: ذیـل واژه تمثیل). در اصطلاح منطق، حکم است بر چیزی مانند آنکه بر شبیهش کرده باشند به‌سبب مشـابهت و آن را قیاس فقهی خوانند (خواجه نصیر طوسی، ۱۳۷۵: ۳۳۳). شمیسا تمثیـل را بـه انـواعی تقسـیم مـی‌کنـد کـه هرکدام با یکی از دیگر مسائل بیانی در ارتباط است. نخسـتین مـورد تشـبیه تمثیلـی اسـت. تشـبیه تمثیلـی تشبیهی است که مشبهٌ‌به آن، جنبهٔ مثل یا حکایت داشته باشد. در تشبیه تمثیلی، مشبه امری معقول و مرکّـب است که برای تقریر و اثبات آن مشبهٌ‌بهی مرکّب و محسوس ذکر می‌شـود (شمیسـا، ۱۳۷۰: ۱۰۵). اسـتعارهٔ تمثیلی مشبهٌ‌به مرکّبی است که حکم مثال را داشته باشد؛ بـه عبـارت دیگـر بـه اسـتعارهٔ مرکّبـی کـه جنبـهٔ ارسال‌المثل یا ضرب‌المثل داشته باشد، استعارهٔ تمثیلی می‌گویند (همان: ۱۷۷). تمثیـل حاصـل یـک ارتبـاط

www.SID.ir

Archive of SID

دوگانه بین مشبه و مشبهٌبه است؛ بیان حکایت و روایتی است که معنای ظاهری دارد؛ اما مراد گوینده معنای کلی‌تر دیگری است. تمثیل «به داستان یا روایتی گفته می‌شود که دارای دو لایهٔ معنایی و باطنی باشد کـه در آن تمامی وقایع، شخصیّت‌ها و اعمال سطح روبنایی، دارای مرجع مشابهی در سطح درونی اسـت. دو لایـهٔ معنایی ظاهری و باطنی تمثیل باید از انجام و یک‌نواختی برخوردار باشد» (مقـدادی، ۱۳۷۸: ۱۷٤). شمیسـا معروف‌ترین قسم تمثیل را تمثیل حیوانی می‌داند که به آن فابل (Fable) نیز می‌گوینـد کـه در آن قهرمانـان حکایت، جانوران‌اند که هرکدام ممثّل تیپ یا طبقه‌ای هستند؛ مانند *کلیله و دمنه* و *منطق‌الطیر*. افزون‌بر فابـل از دو نوع تمثیل غیرحیوانی در متون غربیان نام می‌برد: ۱) پارابل (Parable) یا مثل‌گذرانـدن (مثـل‌گـویی)؛ ۲) اگزمپلوم (Exemplum) یا داستان ـ مثال (مثال داستانی). در تمثیـل غیرحیـوانی، قرینـه قـوّی نیسـت و گوینده خود به تأویل داستان می‌پردازد تا معنای تمثیلی آن آشکار شود (شمیسا،۱۳۷۰: ۲۰۵-۲۱۳). جرجانی تشبیهی را که وجهش نیاز به تأویل دارد تمثیل خاص (تشبیه تمثیلی) نامیده است؛ به عبارت دیگـر از نظـر او، تمثیل تشبیه مرکبی است که سه ویژگی دارد: ۱) مخفی‌بودنِ وجه‌شبه در آن؛ ۲) وجه‌شبه صفتی عقلـی و غیرحقیقی است که از امور متعدّد برآمده است؛ ۳) درک آن نیاز به تأویل دارد. تفتازانی هم می‌گوید: مجـاز مرکّب بالاستعاره یا استعاره تمثیلیّه جمله‌ای است استعاری که به علاقهٔ مشابهت در غیر معنای حقیقی خـود به کار رفته است؛ اگر این جمله بر سر زبان‌ها بیفتد به آن «مَثَل» می‌گویند (فتوحی، ۱۳۸٦: ۲۵٦-۲۵۷).

۲. «الیگوری واژه‌ای است یونانی، مرکّب از Allos به معنی «دیگر» و Agoruein به معنی «سخن‌گفـتن در میان عموم»؛ و درکلّ یعنی سخن‌گفتن به زبان دیگر» (فتوحی، ۱۳۸٦: ۲۵۱).

۳. روایت بیان سادهٔ یک سرگذست است که در آن توالی زمانی حفظ شده است؛ حال ایـن سرگذشـت چه دارای رابطه علّی و معلولی باشد یا نه؛ به عبارت دیگر اگر روایتی در کنـار تـوالی زمـان، دارای عنصـر سببیّت هم باشد آن پیرنگ ساده به داستان تبدیل شده است (عرب یوسـف‌آبـادی، ۱۳۹۵: ۸۵). «روایـت در ساده‌ترین و عام‌ترین بیان، متنی است که قصّه‌ای را بیان می‌کند و قصّه‌گویی دارد» (اخوّت، ۱۳۹۲: ۸).

٤. در این علم نیز همچون بسیاری از علوم دیگر، نخستین تلاش‌ها برای توصیفات پایه‌ای از روایـت را به افلاطون و ارسطو می‌رسانند. افلاطون در کتاب سوم *جمهوری*، شیوهٔ بیان شـعر یـا داسـتان را سـه نـوع می‌داند؛ یا تقلید محض است که خاصّ تراژدی و کمدی است و یا روایت ساده و نقـل سـاده اسـت؛ مثـل اشعارِ در وصف آپولون و یا تلفیقی از این دو است؛ ماننـد داسـتان‌هـای حماسـی (افلاطـون، ۱۳۵۳: ۱۳۰). ارسطو نیز بین بازگویی یک داستان توسط راوی و بازگویی آن توسط دیگر شخصیّت‌ها تمایز نهاد و یـا بـه عبارتی، بین تراژدی به‌عنوان یک تقلید و روایت تفاوت قائل شد (ارسطو، ۱۳۳۷: ۵۰ و ٦۷). بعد از آنها تـا دورهٔ معاصر، هیچ تلاش جدّی دیگری صورت نگرفته است. روایت‌شناسـی خـود مجموعـه‌ای از نظریـات

www.SID.ir

Archive of SID

مختلف دربارهٔ روایت و شناخت آن و قوانین و قواعد حاکم بر آن است؛ پس در طول دوران هرکسی چیزی بر آن افزوده و یا با نقدِ بُرّا چیزی از آن کاسته و متمایز کرده است. در دوران معاصر سه دوره را می‌توان شناخت:

دورهٔ اول پیش‌ساختارگرایی (از ۱۹۱٤ تا ۱۹٦۰ م)؛ دورهٔ دوم ساختارگرایی (از ۱۹٦۰ تا ۱۹۸۰ م) و دورهٔ سوم پساساختارگرایی (از ۱۹۸۰ م تاکنون) (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱٤۹). نخستین نظریه‌های جدید روایت، از دورهٔ فرمالیست‌ها آغاز شد. در قلمرو معناشناسی روایت، مورگان فورستر (۱۹۲۷) بین شخصیّت‌های جامع (پیچیده و پویا) و ساده (ابتدایی و ایستا) تمایز گذاشت و مسئلهٔ شرایط کمینهٔ روایت را مطرح کرد (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۵۰). رولان بارت بر آن بود که چگونه می‌توان روایت‌ها را طبقه‌بندی کرد و به الگویی کلی دست یافت که ویژگی‌های اصلی روایت را نشان دهد. پراپ پیشرو مطالعهٔ نظام‌مندِ پیرنگ بود. او براساس نظریه‌های بارت، تحقیقی در کتاب *شکل‌شناسی قصّه‌های عامیانه* انجام داد (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۳٦) و به بررسی ساختمان و فرم قصّهٔ پریان پرداخت که این گام مهم با وجود نقص‌هایش نقطهٔ شروع خوبی برای نظریه‌پردازان بعدی شد (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۰۳). پراپ شناخت و تعیین عناصر ثابت و متغیّر قصه را گامی مهم در شناخت فرضیهٔ ریخت‌شناسی خود می‌دانست. او با تجزیه و تحلیل کارکردها به چهار اصل کلی دربارهٔ قصّه‌ها دست یافت که بر قصه‌های جادویی ایرانی نیز منطبق است (حقّ‌شناس و خدیش، ۱۳۸۷: ۳۰ و ۳۸). شکلوفسکی معتقد بود که قالب‌های روایی محصول قوانین خاصِّ ساختِ پیرنگ است که تاکنون ناشناخته مانده است (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۵۱). پرسی لایک در کتاب *رتوریک داستان* (۱۹۲۱) به مخالفت با دخالت راوی برخاست. او برتریِ زیبایی شناختیِ آن شیوهٔ روایتی را که اجازه می‌دهد تا شخصیّت‌ها از خلال رفتارها و ادراک‌های خود به نمایش درآیند، اعلام کرد؛ نتیجهٔ آن استفادهٔ فزاینده‌ای از سبک غیرمستقیم آزاد بود؛ پس آرمان عینیّت یا بازنمایی حقیقت که در قبل از بررسی محاکات ارسطو آغاز شده بود، موجب رونقِ وجوهِ ذهنیِ روایت شد. در آمریکا، وین بوث (۱۹٦۱) و نمایندگان مکتب شیکاگو و در اروپا ـ فرانتس اشتنسل (۱۹۸٤، ۱۹۷۱) و ابرهارت لامرت (۱۹۵۵) ـ نظریهٔ فنونِ روایی و وجوهِ روایت را سامان دادند. وین بوث با متمایزکردنِ سخنگو از نویسندهٔ تاریخی و نویسندهٔ ضمنی که دارای تمامِ معناها و هنجارها و ارزش‌هایی است که متن منتقل می‌کند، مفهوم راوی را دقّت بخشید (همان: ۱۵۰).

دورهٔ دوم ساختارگرایی اصول نظری روایت‌شناسی تحت تأثیر صورت‌گرایی و زبان‌شناسی سوسوری بود. استروس (۱۹۵۸) با تحلیل ساختاری اسطوره یا تقطیع اسطوره‌ها به واحدهای دلالتی پایه، یعنی اسطوره‌بُن‌ها و بازآرایی این واحدها، موجب آشکارگی درزمانیِ پیرنگ می‌شود؛ از نظریه‌ها و افراد پیشگام این دوره به این افراد و نظریه‌ها می‌توان اشاره کرد: دستور زبان روایتِ تزوتان تودوروف (۱۹٦۹) که در

www.SID.ir

Archive of SID

آن، عناصر روایی مانند مقوله‌های نحوی عمل می‌کند و در آن، کنش‌ها و شخصیّت‌ها و ویژگی‌ها به‌ترتیب به فعل‌ها و اسم‌ها و صفت‌ها شباهت دارد؛ کلود برمون (۱۹۷۳) با ذکر ویژگی‌های منطقِ روایی و تدارک نظام معنایی برای رمزگذاری کنش روایی؛ ای. جی. گرماس در تمایز بین روساخت‌ها و ژرف‌ساخت‌ها؛ بارت با بررسی رمزگان روایی و طبقه‌بندی رخدادهای روایی و ژرار ژنت با مسائلی چون ترتیب ارائهٔ رخدادها، دیرشِ بازنمایی، شیوهٔ بازنمایی، کانونی‌سازی، سطوح روایی و... (همان: ۱۵۲).

«دورهٔ سوم، دورهٔ پساساختارگرا و دورهٔ علاقه به روایت‌های غیرادبی و هجوم اندیشه‌هایی از سایر رشته‌ها به آن است. روایت‌شناسی ازسویی، منعکس‌کنندهٔ واسازی، فمینیسم و روان‌کاوی و ا سوی دیگر با مباحث میان‌رشته‌ای پیوند دارد. گفتمانِ روایی چتمن تحت تأثیر باختین شکل گرفت و در به روی پدیده‌هایی چون نقل قول، نقیضه، بینامتنیّت، درونه‌گیری روایی و اقتدار روایی گشوده شد. اَن بَنفیلد (۱۹۸۲) در چارچوب زبان‌شناسی چامسکی در باب بازنمایی اندیشه و ادراک نظریه‌ای ارائه کرد که آثار اوّلیّه دربارهٔ نقل قول غیرمستقیم آزاد و جریان سیال ذهن را نظم بخشید و به مقابله با مدل‌های ارتباطی روایت برخاست. طرفداران واسازی، تحت تأثیر دریدا، پیرنگ را تمثیل‌هایی از تمامی پدیده‌های متنی می‌خوانند. جنسیت راوی تحت تأثیر مطالعات فمینیستی مورد توجه قرار گرفت. زبانشناسان چامسکیایی کوشیدند تا به کمک قواعد گشتاری، شرایط روایت‌مندی را تعیین کنند و داستان را در قالب نمودار درختی به تصویر کشند. روانشناسان شناختی نیز برای دست‌یابی به فرآیندهای حافظه، چکیده‌سازی و بازیابی اطلاعات، چند نوع دستور زبان روایت و نظام‌هایی برای واحدهای پیرنگ پیشنهاد کردند و کنش روایی و حرکت روایی مطرح شد. با گسترش بررسی‌های زبان شناختی، ازجمله به متن و توجه زبان‌شناسان به متن‌های روایی، جنبه‌های کاربرد شناختیِ روایت‌شناسی هم مورد توجه واقع شد. باور به داستان روایی به‌مثابهٔ کنش کلامی و نظریّهٔ جهان‌های ممکن از رویدادهای این دوره در برخورد با روایت و روایت‌شناسی بود» (همان: ۱۵۳-۱۵۵).

۵. فبیولا یا فابولا (Fabula) سیر گاه‌شمارانه و تقویمی حوادث در سطح داستان است که به آن طرح اوّلیه نیز می‌گویند و فرمالیست‌های روس آن را وارد حوزهٔ نقد ادبی کردند.

٦. مأخذ تمثیل فیل و کوران را استاد مدرّس رضوی در *تعلیقات* **حدیقة الحقیقة** در چند کتاب قبل از *حدیقهٔ* سنایی ذکر کرده‌اند؛ مانند *مقابسات* ابوحیّان توحیدی، *احیاء العلوم* و *کیمیای سعادت* غزّالی، در *عجایب‌نامه* هم این تمثیل به‌صورت پشه و فیل آمده است (مدرّس رضوی، ۱۳٤٤: ۱۰٤-۱۰٦).

منابع

www.SID.ir

Archive of SID

۱- *قرآن کریم* (۱۳۷۳). تحقیق و نشر دارالقرآن الکریم، تهران: دفتر مطالعات تاریخ و معارف اسلامی.
۲- آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامه، رسانه و زندگی روزمره*، ترجمهٔ محمدرضا لیراوی، تهران: سروش.
۳- احمدی، بابک (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز، چاپ هفتم.
٤- اخوّت، احمد (۱۳۹۲). *دستور زبان داستان*، اصفهان: فردا.
۵- ارسطو (۱۳۳۷). *هنر شاعری بوطیقا*، ترجمه و مقدمه: فتح‌الله مجتبایی، تهران: اندیشه.
٦- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگاه، چاپ دوم.
۷- افلاطون (۱۳۵۳). *جمهوری افلاطون*، ترجمهٔ رضا کاویانی و محمدحسن لطفی، تهران: ابن‌سینا.
۸- انصاری بارزی، عبدالکریم (۱۳۹۰). *روایت‌شناسی تصاویر شاهنامهٔ بایسنغری*، پایان‌نامهٔ ۹- کارشناسی ارشد در رشتهٔ تصویرسازی، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، تهران: دانشگاه هنر.
۱۰- ایگلتون، تری (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ویراست دوم، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز، چاپ اول.
۱۱- برتنس، هانس (۱۳۹۱). *مبانی نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی، چاپ سوم.
۱۲- تایسن، لیس (۱۳۸۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو.
۱۳- تولان، مایکل جی (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه ـ زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمهٔ ابوالفضل حُرّی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۱٤- حُرّی، ابوالفضل (۱۳۸۷). «درآمدی بر رویکرد روایت‌شناختی به داستان روایی با نگاهی به رمان آیینه‌های دردار هوشنگ گلشیری»، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، سال ۵۱، شمارهٔ ۲۰۸، ۵۳-۷۸.
۱۵- ------- (۱۳۹۲). *جستارهایی در باب نظریهٔ روایت و روایت‌شناسی*، تهران: خانه کتاب، چاپ اول.
۱٦- حقّ‌شناس، علی‌محمد؛ خدیش، پگاه (۱۳۸۷). «یافته‌های نو در ریخت‌شناسی افسانه‌های

www.SID.ir

Archive of SID

جادویی ایرانی»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، دورهٔ ۵۹، شمارهٔ ۱۸٦، ۳۹-۲۷.

۱۷- خواجه نصیر طوسی، محمد (۱۳۷۵). *اساس‌الاقتباس*، تصحیح مدرّس رضوی، تهران: دانشگاه تهران، چاپ سوم.

۱۸- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه دهخدا*، پانزده جلد، تهران: دانشگاه تهران، چاپ اول.

۱۹- رون، مهسا (۱۳۹۳). *تحلیل روایی و ساختاری مکاشفات و واقعه‌های صوفیّه* (در متون منثور عرفانی از آغاز تا پایان قرن هفتم)، پایان‌نامهٔ دکترا دانشکده ادبیات و علوم انسانی، قزوین: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره).

۲۰- زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸٦). *بحر در کوزه*، تهران: علمی، چاپ دوازدهم.

۲۱- سلدن، رامان؛ ویدوسون، پیتر (۱۳۷۷). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو، چاپ دوم.

۲۲- سنایی، مجدود بن آدم (۱۳٤۸). *مثنوی‌های حکیم سنایی به انضمام شرح سیر العباد الی المعاد*، تصحیح محمدتقی مدرّس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.

۲۳- ---------- (۱۳۸۳). ***حدیقة الحقیقة شریعة الطریقة***، تصحیح محمدتقی مدرّس رضوی، تهران: دانشگاه تهران، چاپ ششم.

۲٤- شکری، یدالله (۱۳۹۵). «ساختار روایت در داستان شیخ صنعان براساس نظریهٔ ژرار ژنت»، *مطالعات زبانی ـ بلاغی*، سال 7، شمارهٔ ۱۳، بهار و تابستان، ۱۱٤-۱۳۸.

۲۵- شمیسا، سیروس (۱۳۷۰). *بیان*، تهران: فردوس، چاپ اول.

۲٦- ---------- (۱۳۷۸). *نقد ادبی*، تهران: فردوس.

۲۷- صافی پیرلوجه، حسین؛ فیاضی، مریم‌سادات (۱۳۸۷). «نگاهی گذرا به پیشینهٔ نظریه‌های روایت»، *نقد ادبی*، سال اول، شمارهٔ ۲، ۱٤۵-۱۷۰.

۲۸- صرفی، محمدرضا (۱۳۸٦). «کانون روایت در مثنوی»، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، شمارهٔ ۱٦، ۱۵۹-۱۳۷.

۲۹- عرب‌یوسف‌آبادی، فائزه؛ بامشکی، سمیرا (۱۳۹۵). «روایت‌شناسی تطبیقی گونهٔ مقامه و پیکارسک»، *مجلهٔ زبان و ادبیات عربی* (مجلهٔ ادبیات و علوم انسانی سابق)، دانشگاه فردوسی مشهد،

www.SID.ir

Archive of SID

شمارهٔ چهاردهم، ۸۳-۱۰۵.

۳۰- عطار نیشابوری، فریدالدّین (۱۲۹۸). *اسرارنامه*، تهران: [بی‌نا]، چاپ اول.

۳۱- ---------- (۱۳۵۵). *خسرونامه*، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: زوّار، چاپ اول.

۳۲- ---------- (۱۳۸٤). *دیوان عطار*، تصحیح تقی تفضّلی، تهران: علمی و فرهنگی.

۳۳- فتوحی، محمود (۱۳۸٦). *بلاغت تصویر*، تهران: سخن، چاپ اول.

۳٤- فرای، نورتروپ (۱۳۷۷). *تحلیل نقد*، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران: نیلوفر، چاپ اول.

۳۵- لوته، یاکوب (۱۳۸٦). *مقدّمه‌ای بر روایت در ادبیّات و سینما*، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، تهران: مینوی خرد.

۳٦- مدرّس رضوی، محمدتقی (۱۳٤٤) *تعلیقات* ***حدیقة الحقیقة***، تهران: علمی، چاپ اول.

۳۷- مدرّسی، فاطمه (۱۳۹۰). *فرهنگ توصیفی مکتب‌های ادبی*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ اول.

۳۸- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر*، تهران: فکر روز.

۳۹- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه، چاپ دوم.

٤۰- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۹۳۳). *مثنوی معنوی*، تصحیح رینولد نیکلسون، ٦ جلد، لیدن هلند: بریل.

٤۱- مهدی پورعمرانی، روح‌الله (۱۳۸٦). *آموزش داستان‌نویسی*، تهران: تیرگان، چاپ اول.

٤۲- میرصادقی، جمال (۱۳۸۵). *عناصر داستان*، تهران: سخن، چاپ پنجم.

٤۳- یعقوبی، رؤیا (۱۳۹۱). «روایت‌شناسی و تفاوت میان داستان و گفتمان براساس نظریات ژرار ژنت»، *پژوهش‌نامهٔ فرهنگ و ادب*، شمارهٔ سیزدهم، سال هشتم، ۲۸۹-۳۱۱.

www.SID.ir

Archive of SID

www.SID.ir