

ساختار چندگانه روایت در اسرارنامه عطار

فضل الله خدادادی*

رضا سمیع‌زاده**

◀ چکیده

در بسیاری از متون عرفانی تعلیمی ادبیات، نگارنده با تمسمک به ظرف قصه و روایت به بیان پیامی پرداخته و این تمسمک به ظرف قصه و مظروف اخلاقی عرفانی، گاه آشکارا و گاه نامحسوس است. تعمق در ساختار روایت اسرارنامه عطار نشان می‌دهد که چندین ساختار پیرنگ متفاوت در حکایت‌های این کتاب وجود دارد. گاه در ابتدای هر حکایت، شخصیتی داستانی حضور دارد که به صورت موجز، حکایتی با مشارکت این شخصیت نقل می‌شود و در ادامه، سطحی وسیع تر شامل نکته‌هایی عرفانی تعلیمی شکل می‌گیرد؛ گاه این ساختار بر عکس می‌شود و گاه سراسر متن به گفت‌وگوی دو شخصیت اختصاص می‌یابد، اما تمام این حکایت‌ها یک عنصر مشترک دارند به طوری که در پس حکایت‌های این کتاب، یک هستهٔ عرفانی تعلیمی نهفته است که توسط راوی در انتهای هر روایت آشکار می‌شود. پژوهش حاضر با بررسی گذر سایه‌وار از پوستهٔ داستانی به هستهٔ عرفانی در قالب ترسیم یک ساختار به مطالعهٔ ساختارهای پیرنگ در اسرارنامه می‌پردازد. نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که اسرارنامه شامل چندین گونه ساختار است که با ابزارهایی چون «خطاب مستقیم مخاطب توسط راوی»، «گذر ناگهانی از جهان داستان به جهان اثر ادبی» و «چربش هستهٔ عرفانی تعلیمی بر پوستهٔ داستانی» آشکار شده است که اقناع و به تخیل‌انداختن مخاطب را در پی دارد.

◀ **کلیدواژه‌ها:** اندرزهای عارفانه، اسرارنامه، عطار نیشاپوری، نمادهای عرفانی، ساختار روایات عرفانی.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، نویسنده مسئول / fazlollah1390@yahoo.com

** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی / samiezadeh@yahoo.com

۱. مقدمه و بیان مسئله

از عمر مطالعه آثار کهن با دیدگاه ساختارگرایی^۱ و روایتشناسی^۲ زمان زیادی نمی‌گذرد و بهزعم ولادیمیر پراپ^۳ «در چند دهه گذشته، هیچ گرایشی به اندازه ساختارگرایی در علوم انسانی تأثیر نداشته است» (پراپ، ۱۳۸۶: ۷). اگرچه تعداد مقالات و پژوهش‌هایی که با این دیدگاه‌ها به مطالعه آثار کهن پرداخته‌اند زیاد است، غور کردن در این پژوهش‌ها نشان می‌دهد که در میان خیل عظیم کاربست مکانیکی نظریه‌ها بر قامت متون، گاه نیز مقالات و پژوهش‌هایی نوپا و پویا به چشم می‌خورد که غنیمت است و مطلبی برای عرضه دارد؛ به‌طوری که «ادیبات کهن ما سرشار از حکایات پنداشیز و مصلحت‌اندیشی است که در لایه‌های پنهان و آشکارشان نوعی تسلیل آموزه‌های اخلاقی به‌کرات دیده می‌شود» (مهریزاده، ۱۳۹۰: ۶۶). بر همین اساس، نباید تمام پژوهش‌هایی را که بر پایه این دو دیدگاه شکل گرفته، با یک چوب زد و به‌کلی کاربست این دو دیدگاه را در پژوهش‌هایی که به بررسی آثار کهن می‌پردازنند، نامعتبر و ناکارآمد تلقی کرد. در عرصه ادبیات فارسی، شاعران و نویسنندگان شهیری بوده‌اند که تعمق در آثار هریک از آنان گویای وجود ساختاری^۴ منحصر به‌فرد است که تنها با قلم موشکافانه و ریزبین نظریه‌پردازان و متخصصان عرصه روایتشناسی و ساختارگرایی می‌توان به این مهم دست یافت؛ به‌طوری که دایرۀ پژوهش را از حد معنی اشعار و کلمات فراتر برد و به نتایجی جدید و ثمریبخش رسید.

عطار یکی از موفق‌ترین سرایندگان روایت‌های عرفانی است که به‌نحو شایسته‌ای در مثنوی‌هایش، مفاهیم ناب و بلند عرفان را در قالب حکایت و تمثیل بیان می‌کند؛ به‌گونه‌ای که بخشی از هنر او را می‌توان در کندوکاو شیوه‌های قصه‌سرایی‌اش دریافت. یکی از برجسته‌ترین مثنوی‌های عطار، *سرارنامه* است. این منظومه عبارت است از یک سلسله اندیشه‌ها و اندرزهای عارفانه که طی ۱۸ تا ۲۲ مقاله و حدود ۹۴ حکایت دارد. هدف شاعر از ذکر این حکایت‌ها غالباً بیان تمثیلی و سوق دادن خواننده به‌سوی نتیجه

مورد نظر شاعر است (نک: سهرابی، ۱۳۹۵: ۳۰). این اثر به لحاظ ساختار روایی و شیوه بیان در میان مثنوی‌های عطار متمایز است. این اثر تنها مثنوی عطار است که بنای کار، برآوردن قصه‌های کوتاه در یک قصه بلند جامع و اصلی نیست، به همین دلیل می‌طلبید تا از دیدگاهی نو به این اثر بنگریم و به ترسیم ساختار آن پردازیم. تعمق در ساختار این اثر نشان می‌دهد که یک ساختار ثابت در تمام حکایت‌ها وجود دارد که عموماً حکایت با معرفی شخصیتی بزرگ (شاه، عارف، پیر، صوفی و...) آغاز می‌شود. در ادامه، بسته به اتفاقی که در حکایت روایت شده^۵، عطار روایتشنو (مخاطب)^۶ را به طور مستقیم خطاب قرار داده و به بیان نکات عرفانی تعلیمی مورد نظر خود می‌پردازد. نکته حائز اهمیت این است که حجم حکایت نسبت به حجم مطالب عرفانی بسیار اندک است و این مقوله‌ها ما را به انجام پژوهشی برانگیخت تا ضمن مطالعه زیرساخت حکایت‌های اسرارنامه، به ترسیم ساختار آن پردازیم؛ «چراکه دستور زبان روایت حوزه‌ای بسیار تخصصی و نیازمند بررسی‌های روش‌شناختی و دستورالعمل‌های سفت و سخت است» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۹). بنابراین انجام پژوهشی از این دست را نه تنها لازم، بلکه ضروری دانستیم. لذا هدف اساسی‌ای که پیکره پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهد، این‌گونه مطرح می‌شود که ساختارهای چندگانه پرنگ و گذر از هسته داستانی به پوسته عرفانی، چگونه در ساختار اسرارنامه متجلی شده است و برای نیل به این هدف، علاوه بر تحلیل وجوده متن روایی (مطالعه زیرساخت روایت و انواع آن)، به بررسی انواع ساختار روایی در اسرارنامه پرداخته‌ایم. همچنین اهداف عطار از حکایت‌پردازی را در دو محور اقنان و تخیل (به تخیل انداختن مخاطب) را که باعث عبور داستان از هسته داستانی به پوسته عرفانی (به تخیل و اداشتن) شده است، مطمح نظر داشته‌ایم.

۱- پیشینه پژوهش

درباره اسرارنامه و ساختار آن پژوهش‌هایی چند به شرح ذیل توسط پژوهشگران انجام شده است:

مهری نعمت‌پور (۱۳۸۹) در مقاله «بررسی ساختاری و محتوایی حکایت‌های

اسرارنامه عطار»، با نگاهی فرمالیستی، عناصر قصه شامل شخصیت و شخصیت پردازی، مضمون، پیام، درون‌مایه و زاویه‌دید را بررسی کرده است. در این مقاله، نگارنده تنها با دیدگاه نقد فرمالیستی به بررسی عناصر داستانی قصه‌ها پرداخته و از مطالعه زیرساخت روایت با تکیه بر دیدگاه‌های بهروز روایتشناسی، غافل بوده است. همچنین درباره ساختار پیرنگ حکایت‌ها مطلبی که بر اساس یک طبقه‌بندی متقن باشد، وجود ندارد.

رضا اشرف‌زاده (۱۳۷۳) در پژوهشی با عنوان «تجلى رمز و روایت در شعر عطار نیشابوری»، به واکاوی عناصر نمادین و رمزی در آثار عطار پرداخته است. در این پژوهش، نگارنده به وجوده رمزی و عرفانی روایت در کلیت دیوان عطار نظر داشته و منظور از واژه «روایت» در عنوان پژوهش، «نقل کردن و شیوه نقل اشعار رمزی» است و نظریه‌های روایتشناسی را در بر نمی‌گیرد. همچنین نگارنده به صورت خیلی مختصر به اسرارنامه پرداخته و تمرکز وی بیشتر بر منطق الطیر بوده است.

مهناز سهرابی (۱۳۹۵) در پژوهشی با عنوان «درون‌مایه و بن‌مایه در اسرارنامه عطار نیشابوری»، ضمن تعریف و طبقه‌بندی انواع بن‌مایه‌ها به واکاوی و تجلی آن‌ها در اسرارنامه عطار پرداخته است. بن‌مایه و موتیو، خود از عناصر داستان است. در این پژوهش، تمرکز نگارنده بر انواع بن‌مایه‌های اسرارنامه بوده و وارد مباحث ساختاری و روایتشناسی نشده است.

پروین تاج‌بخش (۱۳۹۷) در پژوهشی با عنوان «بررسی الگوی نجات در روایتی تعلیمی از اسرارنامه بر اساس نظریه تقابل‌ها» که می‌توان آن را نوادرین نگاه به اسرارنامه دانست، از دیدگاه نشانه‌های تقابل زبانی به بررسی ساختار حکایت پرداخته و ضمن نشانه‌شناسی داستان روباهی که در چاه افتاد، به صورت تمثیلی جان و تن را در برابر هم قرار داده است. آنچه از مطالعه پیشینهٔ پژوهش حاضر بر می‌آید، نشان می‌دهد که تنها یک پژوهش با دیدگاهی نو در مورد اسرارنامه انجام شده است. ضمن ارزشمند بودن هریک از پژوهش‌های انجام‌شده بر آنیم تا با دیدگاهی نو به مطالعه ساختار اسرارنامه بپردازیم.

۲. آغاز بحث

۱-۲. ساختارهای چندگانه پیرنگ در حکایت‌های اسرارنامه

طرح^۷ یا نقشه یکی از عناصر اصلی قصه، نمایشنامه و شعر است و عبارت از نظم، الگو و شمایی از حوادث است که باعث کنجکاوی و تعلیق خواننده یا بیننده می‌شود (نک: مک‌لیش، ۱۳۸۶: ۹—۱۷). ارسطو پیرنگ را «ترکیب‌کنندهٔ حوادث و تقليید از عمل» دانسته است (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۶۲). این سخن ارسطو نشان‌دهندهٔ این است که پیرنگ به داستان قوام بخشیده و حوادث را بر اساس یک نقشه از پیش ساخته به جلو می‌برد. در همین زمینه، جکام بیکهام^۸ می‌گوید: «اگر ساختار را درک کنید، بسیاری از پرسش‌های ساختارگرایانه کاملاً نامربوط می‌شود» (بیکهام، ۱۳۸۸: ۹). بنابراین درک ساختار پیرنگ داستان، اولین گام تحلیل آن است. بر همین اساس برای تحلیل متن‌های کهن و ترسیم یک ساختار روایی، مستلزم شناخت پیرنگ است. در اسرارنامه با حکایت‌هایی مواجهیم که دارای پیرنگی ساده و برای انتقال پیامی به مخاطب شکل گرفته‌اند و انگیزه انتقال پیام از ارکان اصلی آن‌ها بوده است. پرآپ معتقد است: «انگیزش‌ها به قصه صبغه‌ای کاملاً زنده و ممتاز می‌بخشند؛ به طوری که مراد از انگیزش‌ها اهداف و دلایل انجام کنش‌های کنشگران قصه است» (۱۳۸۶: ۹۴). در اسرارنامه، حکایات از منظر شخصیت‌شناسی به هفت قسم تقسیم می‌شوند:

۱. حکایت‌هایی منسوب به اشخاص نامعلوم، ۲. حکایت‌هایی از زبان دیوانگان،
۳. حکایت‌هایی منسوب به اشخاص تاریخی، ۴. حکایت‌هایی مرتبط با انبیا،
۵. حکایت‌هایی منسوب به عشاق معروف، ۶. حکایت‌هایی از صنوف اجتماعی،
۷. حکایت‌هایی با وجه تمثیلی (نک: نعمت‌پور، ۱۳۸۹: ۱۵). در همه این هفت گونه حکایت، با ساختارهای متفاوتی رویه‌رو می‌شویم که بدین شرح قابل ترسیم است:

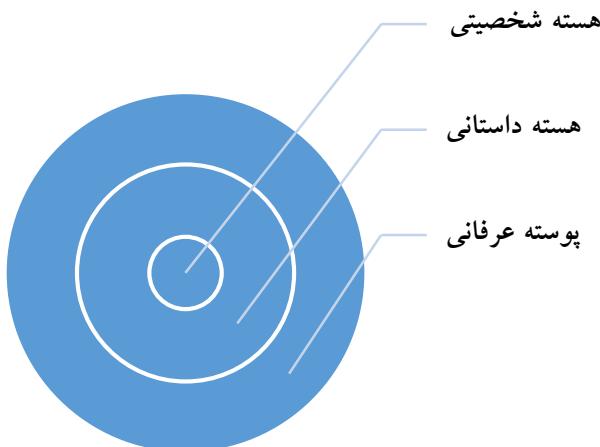
۱-۱. ساختار شخصیت‌محور

روایت شخصیت‌محور به روایتی اطلاق می‌شود که یک شخصیت در همهٔ حوادث داستان، نقشی محوری بر عهده دارد؛ به طوری که می‌توان آن شخصیت را هستهٔ مرکزی روایت دانست که تمام حوادث داستان گرد اعمال وی در چرخش است (نک: ژوو،

در این ساختار، معمولاً شخصیتی مشهور در حکایت حضور دارد؛ به طوری که همه حوادث پیرنگ حول این شخصیت در حرکت است. این ساختار یک کلیت سه قسمتی شامل هسته شخصیتی، هسته داستانی و پوسته عرفانی دارد که در ابتدا از شخصیت - ناشناس، دیوانه، پادشاه، پیامبر، عاشق، کاسب و...— در حکایت سخن به میان می آید (هسته شخصیت) و ماجرایی که آن شخصیت در آن نقش دارد نقل می شود (هسته داستانی) و در ادامه، عطار وارد شده و با عبور از سطح اثر ادبی به جهان واقع با خطاب قرار دادن مخاطب به نتیجه اخلاقی و عرفانی مورد نظر خود می پردازد. از ویژگی های منحصر به فرد این ساختار می توان به کم حجم بودن سطح شخصیتی اشاره کرد.

در این سطح، جزئیاتی از خصوصیات شخصیتی، ظاهر، زمان، مکان و صحنه پردازی بیان نمی شود؛ گویا شخصیت ابزاری برای شروع حکایت و حرکت آن به سمت هدف اصلی (بیان نکته تعلیمی عرفانی) بوده است:

شکل زیر ساختار شخصیت محور در اسرارنامه را نشان می دهد:



در حکایت زیر که از نوع حکایت های شخصیت محور است، با چنین ساختاری مواجهیم.

همی شد در بیابان تا به کوهی
که از باد وزان می کرد فریاد
بر او دید ای عجب خطی نبشه
که او دنیا زیان کرد آخرت هم
بزد یک نعره و آشفته درماند
سر مردی سست از مردان درگاه
نگردد در حريم وصل محروم
چنان کان مرد از مردان اویی
که تایک جو زر آید بوک در چنگ
به راه راستی گامی نرفتی
سوی حق رنج نابرده شتابی
شب تاریک چون باشد امیدت
بهشت و حور الحق می نخواهم
نمی باید بهشت ای همه ننگ
در آن هیبت چگونه آوری تاب
چگونه ماند آنجا عقلت بر جای

(عطار، ۱۳۸۳: ۴۷)

در این حکایت ابتدا در هسته زیرین (هسته شخصیتی)، از شخصیتی معروف به نام
شبلی نام می برد.

همی شد در بیابان تا به کوهی
شبلی شخصیت اصلی و محوری حکایت است و در ادامه، در هسته داستانی،
شخصیت (شبلی) به راه می افتد و داستانکی شکل می گیرد:
که از باد وزان می کرد فریاد
بر او دید ای عجب خطی نبشه
که او دنیا زیان کرد آخرت هم
بره در کاسه سر دید پر باد
گرفت آن کاسه سرگشته گشته
که بنگر کین سر مردی سست پر غم

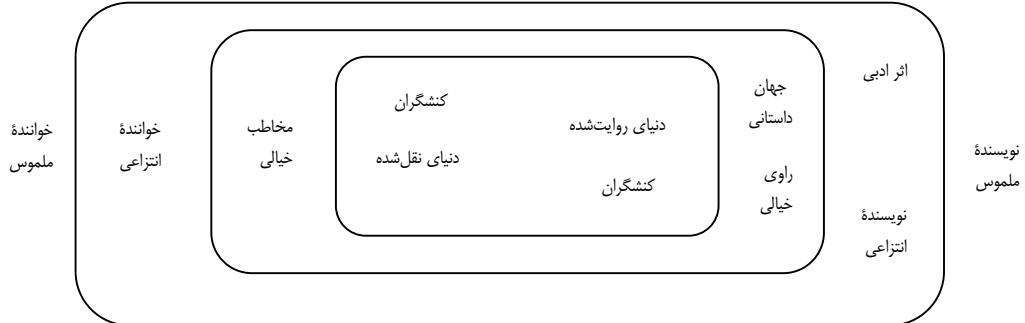
شنبیدم من که شبلی با گروهی
بره در کاسه سر دید پر باد
گرفت آن کاسه سرگشته گشته
که بنگر کین سر مردی سست پر غم
چو شبلی آن خط آشفته برخواند
به یاران گفت این سر در چنین راه
که هر کو درنبازد هر دو عالم
تو هم گر هر دو عالم ترک گویی
بیمایی به سختی چند فرسنگ
به راه حق چنین تا شب بخفتی
تو بی صد رنج یک جو زر نیایی
چو می گیرد عسس روز سپیدت
تو می گویی که جز حق می نخواهم
تو آبی گندهای در ژندهای تنگ
ز شیری زهره تو می شود آب
به یک دردی درآید عقلت از پای

بزد یک نعره و آشفته درماند
سر مردیست از مردان درگاه
نگردد در حریم وصل محرم
شبلی در راه سر مردهای می‌یابد که دنیا و آخرت را فدای حق کرده است. چون
شبلی ماجراهی آن سر را درمی‌یابد، نعرهای می‌زند و برای مریدانش نیز ماجراهی این سر
را تعریف می‌کند. در ادامه داستان، عطار وارد شده و با خطاب مستقیم مخاطب
(روایتشنو-تو)، به بیان نکته‌های عرفانی و اخلاقی می‌پردازد:

چنان کان مرد از مردان اویی که تا یک جو زر آید بوک در چنگ به راه راستی گامی نرفتی سوی حق رنج نابرده شتابی شب تاریک چون باشد امیدت بهشت و حور الحق می‌نخواهم نمی‌باید بهشت ای همه ننگ در آن هیبت چگونه آوری تاب چگونه ماند آنجا عقلت بر جای	تو هم گر هر دو عالم ترک گویی پیمایی به سختی چند فرسنگ به راه حق چنین تا شب بخفتی تو بی صد رنج یک جو زر نیابی چو می‌گیرد عسس روز سپیدت تو می‌گویی که جز حق می‌نخواهم تو آبی گندهای در ژندهای تنگ ز شیری زهره تو می‌شود آب به یک دردی درآید عقلت از پای
---	---

(عطار، ۱۳۸۳: ۷۸)

تعمق در ساختار شخصیت محور نشان می‌دهد که عطار با تمسمک به ظرف قصه به دنبال مظروفی با مضمون عرفانی تعلیمی بوده است؛ زیرا این مهم را با خطاب مستقیم مخاطب آشکار کرده است. این ساختار دارای سه سطح است: سطح جهان واقعی که عطار در آن قرار دارد، سطح جهان اثر ادبی که همان دنیای داستان است و بیشتر اوقات تخیل نیز در آن دخیل است (لینتولت، ۱۳۹۰: ۳۰). این سطح آنگاه به وجود می‌آید که نویسنده واقعی شروع به نوشتمن داستان کند؛ زیرا از واقعیت وارد تخیل شده است. سطح سومی نیز وجود دارد که جهان داستان است و آن کنشگران و گفتگوهای آنها را در بر می‌گیرد (همان: ۲۴؛ یان، ۱۳۹۷: ۱۷).



در این ساختار، همان گونه که در حکایت بالا نیز دیده می‌شود، عطار در جایگاه نویسنده/شاعر واقعی شروع به نوشتمن داستان می‌کند (ورود به جهان اثر ادبی=تخیل) در ادامه داستان ناگهان مخاطب بیرونی را با کلمه «تو» مورد خطاب قرار می‌دهد. به زبان ساده‌تر می‌توان گفت: پس از اینکه با تمسمک به ظرف قصه، مظروفی عرفانی اخلاقی ایجاد می‌کند، به‌طور مستقیم مخاطب بیرونی را که هر خواننده‌ای را در بر می‌گیرد، مورد خطاب قرار می‌دهد تا این ظرف را با مظروف آن به او منتقل نماید و قصد وی از ابتدا نیز همین بوده است. شکل زیر زیربنای ساختار شخصیت محور را در اسرارنامه نشان می‌دهد:



اقناع و البته تخیل (ایجاد اکراه یا شوق نسبت به امری) مخاطب در این ساختار به‌دلیل خطاب غیرمستقیم و ناگهانی است؛ زیرا مراد از «تو» در این ساختار هر مخاطبی است که اسرارنامه را در دست گرفته و می‌خواند. این خطاب غیرمستقیم تلنگری به مخاطب است که درک روش‌تری از پیام راوی^۹ و نویسنده دارد. گویا در پس این

ساختار، نوعی بدهبستان پنهان بین نویسنده و مخاطب در جریان است. ونسی بوث^{۱۰} معتقد است: «در متن‌های روای اخلاقی—مورال moral به صورت تلویحی یا آشکار قراردادی بین راوی و مخاطب برقرار است، راوی می‌گوید و مخاطب گوش می‌دهد به‌نحوی که راوی در تلاش است او را قانع کند که کلامش بر درستی و نیکی استوار است» (Booth, 1961: 81). در این ساختار نیز راوی ابتدا سخنی اخلاقی مطرح می‌کند، سپس مخاطب را در موقعیت کنشگران داستان قرار داده به او خطاب می‌کند که اگر تو هم در چنین موقعیتی باشی...

این خطاب تلنگرآمیز، مخاطب را متحول کرده و بیشترین میزان اقناع و تخیل (ایجاد اکراه یا شوق نسبت به امری) را در او به وجود می‌آورد. تخیل و اقناع در این ساختار را می‌توان از ابزارهای تأثیرگذار روایت بر مخاطب دانست؛ زیرا تخیل نیز باعث تفکر در مخاطب شده و او را به داوری و ارزش‌گذاری وامی دارد تا خویشن را در جایگاه کنشگران قرار داده و به قضاوت اعمال خود بپردازد. فارابی اقناع را از اغراض فن خطابه دانسته است (نک: فارابی، المنطقیات ۱۳۹۰: ج ۱، ۴۵۶). وی همچنین عقیده دارد تخیل اندختن از اغراض شعر است و آن ایجاد تنفر و شوق نسبت به مسئله‌ای را در بر می‌گیرد (نک: همان: ۴۹۹). برای مثال چنین است در حکایتی دیگر از این کتاب:

که گفتندش چرا خر می‌نرانی به تاریکی فرو مانی در این دشت نراندی خر فرو شد آفتابت (عطار، ۱۳۸۳: ۷۸)	شنودم حال بوالفس چغانی که چون خورشید روشن روی درگشت تو هم ای برده اندر دشت خوابت
---	--

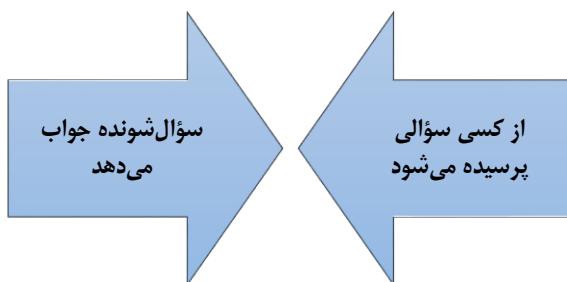
در این حکایت کوتاه، راوی ابتدا احوال بوالفس چغانی را به تصویر می‌کشد که از طرف طاعنی به غفلت محکوم می‌گردد، بالافصله نویسنده واقعی با خطاب قرار دادن مخاطب، او را از حالت بوالفس چغانی آگاه کرده و می‌گوید: برای تو هم ممکن است چنین وضعیتی پیش آید. بنابراین دیگران را مورد طعن قرار نده! این «تو» در اینجا از بار اقناعی بسیاری برخوردار است.

۲-۱-۲. ساختار گفت و گویی

روایت گفت و گویی^{۱۱}، روایتی حاوی چند صدا و نگرش است که به زعم باختین می‌توان آن را «گفت و گوی بین سخن‌ها» دانست. در واقع در این گونه روایت، سخن‌ها و طبقات جای خود را به شخصیت‌ها می‌دهند و در مورد پدیده‌ها به گفت و گو می‌پردازند (نک: باختین، ۱۳۸۱: ۵۶-۸۰).

دومین ساختار پیرنگ در حکایت‌های اسرارنامه از نوع ساختار گفت و گویی است. در این ساختار، برخلاف ساختار فوق فقط صدای راوی شنیده نمی‌شود، بلکه صدای دو کنشگر از دل جهان داستان شنیده می‌شود. در این ساختار برخلاف ساختار قبل، هسته داستانی از پوستهٔ عرفانی حجمی‌تر است. همچنین شخصیت‌ها در تمام طول حکایت حضور دارند و به‌طور متقابل با یکدیگر سخن می‌گویند. این ساختار که معمولاً با سؤال از شخصیتی معروف (پیامبری، پیری، پادشاهی، عارفی و...) آغاز می‌شود. سؤال‌شونده و سؤال‌کننده در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند و این گفت و گوی دو طرفه تا جایی ادامه می‌یابد که هم سؤال‌کننده اقناع گردد و هم راوی به مراد خود دست یابد.

در این ساختار، نویسنده مخاطب را به‌طور مستقیم خطاب قرار نمی‌دهد، بلکه مخاطب به صورت تلویحی خود پیام حکایت را درک می‌کند. شکل زیر ساختار کلی این نوع از حکایت‌ها را نشان می‌دهد:



برای مثال در حکایت زیر:

چو مرد آن شب مریدش پیر اصحاب
مگر آن شب مریدش دید در خواب
که می‌کردند ز من ریک سؤالت
پرسیدش که هین چون بود حالت

خدایم را سپردم خویشتن را
خدایت کیست و چیست اینجا جوابت
نشد واخانه از بهر جوابی
بدل کردم سرایی نه خدایی
بحق گویید می‌گوید فلان پیر
به هر یکصد هزار اسرار جوی است
فراموشم نکردی در چنین جای
فراموشت کنم اینم هومنیست

(عطار، ۱۳۸۳: ۴۲)

پیری مرده است و پس از مدتی مریدی او را در خواب می‌بیند و از او سؤالی می‌پرسد:
چو مرد آن پیرمرد پیر اصحاب
بپرسیدش که هین چون بود حالت
(همانجا)

در ادامه حکایت، شاهد گفت و گوی این دو با یکدیگر هستیم و تا انتهای روایت
این گفت و شنود ادامه می‌یابد و نویسنده واقعی دیگر مخاطب را به صورت مستقیم
خطاب قرار نمی‌دهد. پرنگ زیربنایی این گونه حکایت‌ها به شکل زیر است:



در این الگو نیز نویسنده با تممسک به ظرف قصه، مظروف عرفانی تعلیمی مورد نظر
خود را به مخاطب رسانده، اما دیگر به طور مستقیم و با ضمیر «تو» او را خطاب قرار
نداده است، بلکه مخاطب به صورت ضمنی به پیام نویسنده و راوی پی برده است.

اقناع مخاطب در این الگو در مقایسه با الگوی شخصیت محور از شدت کمتری برخوردار است؛ زیرا نویسنده به طور مستقیم مخاطب را خطاب قرار نمی‌دهد، بلکه به صورت ضمنی پیامی از راوی به مخاطب منتقل می‌شود. اقناع کاسته می‌شود، ولی تأثیرگذاری به سبب تخیل و بیان غیرمستقیم افزایش می‌یابد. چنان‌که فارابی در منطقیات بیان می‌کنند: «تأثیر تخیلات چنان است که در اکثر افراد اگر ظن یا علم در تضاد با تخیلات باشند، اعمال همچنان بر اساس تخیل انجام می‌شوند» (فارابی، ۱۳۹۰: ۵۰۲-۵۰۳).

لنسر^{۱۲} معتقد است: «در روایت‌هایی که به شکلی ضمنی بین راوی و مخاطب پیامی منتقل می‌شود، تأثیر دربرگیری پیام روایت کمتر از روایت‌های خطابی است» (Lancer, 1981: 87). در ادبیات تعلیمی معمولاً خطاب به خواننده/ مخاطب خطابی و مستقیم است. ناصرخسرو می‌گوید:

چو تو خود کنی اختر خویش را بد
مدار از فلک چشم نیک‌اختری را
(قبادیانی، ۱۳۸۵: ۳۹)

ولی گاه نیز متن‌هایی مشاهده می‌شود که نویسنده به صورت تلویحی و پوشیده پیامی را به مخاطب منتقل کرده و این میزان پوشیدگی در متن‌های عرفانی بیش از متون تعلیمی است. در اسرارنامه که صبغه‌ای تعلیمی عرفانی دارد، شاهد دو نوع انتقال پیام به صورت خطابی و تلویحی هستیم. در الگوی پیرنگ گفت‌وگویی، بسته به میزان درک مخاطبان از روایت، پیام‌هایی در متن وجود دارد.

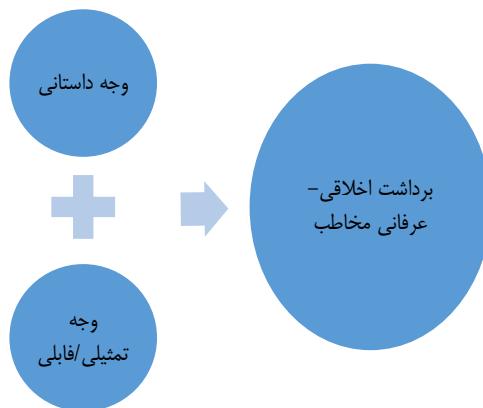
۳. ساختار تمثیلی یا فابلی

روایت تمثیلی یا فابلی، روایتی متن‌پمند دلالت‌مندی پردازمند متن است. این ساختار روایی چنان‌که از نامش پیداست، هر واحد از روایت را به نمادی برای واحد دیگر مبدل می‌کند و رمزگانی به دنبال خود دارد (نک: صافی، ۱۳۹۶: ۲۰۷).

از دیگر الگوهای پیرنگ در اسرارنامه می‌توان به الگوی تمثیلی یا فابلی اشاره کرد.
«اگر قهرمان حکایت یا داستان تمثیلی جانوران باشند، به آن فابل گفته می‌شود»

(شمسیا، ۱۳۷۳: ۱۲). ساختار تمثیلی/سرارنامه از نوع تمثیلهای داستانی است. در این نوع «مشبه به، حکایت یا داستانی است و به همین دلیل آن را داستان تمثیلی گویند» (همان: ۱۱). در این الگو که با تمسمک به ابزار نماد به بیان و انتقال پندی—در قالب تمثیل—به مخاطب پرداخته شده است، با داستانی غالباً تمثیلی یا فابلی با شخصیتهای حیوانی مواجهیم. در این الگو، مخاطب با تمسمک به دو ابزار هم ذات‌پنداری و موقعیت‌شناسی به بیان نکته‌ای تعلیمی در انتهای روایت پی می‌برد. به زبان ساده‌تر می‌توان گفت در این الگو، مخاطب با تکیه بر موقعیت هریک از کنشگران، خود را در جایگاه فرضی‌ای قرار داده و به نتیجه‌ای مطلوب می‌رسد.

این الگو دارای دو وجه داستانی و واقعی است. وجه داستانی همان داستان و شخصیتهای نمادین آن را در بر می‌گیرد و وجه واقعی موقعیت مخاطب نسبت به داستان و برداشت وی از جایگاه شخصیتها را در بر می‌گیرد. شکل زیر ترکیب دو وجه و برداشت اخلاقی‌عرفانی مخاطب را در الگوی تمثیلی نشان می‌دهد:



برای مثال در حکایت زیر:

<p>مگر دید اشتری را بی‌نگهبان که تا اشتر به‌آسانی روان شد نبودش جای آن اشتر چه سودش</p>	<p>شنیدم من که موشی در بیابان مهارش سخت بگرفت و دوان شد چو آوردش به سوراخی که بودش</p>
---	--

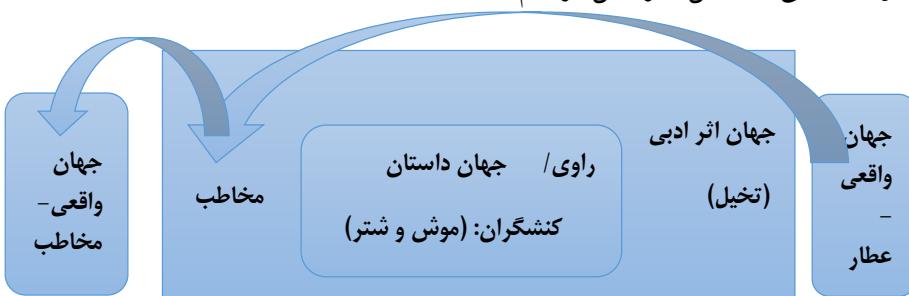
من اینک آمدم کو جایگاهت؟
بدین عدت مرا آری بر خویش
چو من اشتربدین سوراخ سوزن
که اشتربگبه افتادهست این کار
که نتوانی شد استر را سیه گر
سخن در خورد خود از دانه ای گوی
که کیک تو عماری کش فتادهست

(عطار، ۱۳۸۳: ۲۸)

بدو گفت اشترا ی گم کرده راهت
تو را چون نیست از سستی سر خویش
کجا آید برون تنگ روزن
برو از جان خود برگیر این بار
برو دم درکش ای موش سیه سر
برو ای مور خود را خانه ای جوی
تو را ای مور از آن دل خوش فتادهست

در این حکایت، موشی افسار شتری را گرفته و با غرور و تبختر او را به دنبال خود می‌کشد. وقتی به لانه‌اش می‌رسد، شتر نمی‌تواند وارد شود. آنجاست که شتر او را ملامت می‌کند که تو باری بزرگ‌تر از توانایی‌ات برداشته‌ای و سپس راوی وارد شده و خطاب به مخاطب می‌گوید: تو هم بار گناهان و اضافات را از روح خود بردار تا سبک بال شوی و نباید به داشته‌های دنیوی مغدور شد. جرالد پرینس^{۱۳} معتقد است: «مخاطب می‌تواند کم‌ویش به روایتی که به او خطاب شده مبتلا شود» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۱۵۶). بنابراین عطار نیز در این الگو مخاطب را از ابتلا شدن به چنین وضعیتی برهنگار می‌دارد. موش و شتر کنشگران اصلی روایت و هرکدام نماد گروهی از انسان‌ها هستند. موش نماد انسان‌های مغدور و نادان است که از موقعیت‌های موقتی احساس غرور کاذب دارند ولی بالاخره دیوار این غرور کاذب فرومی‌ریزد و واقعیت‌ها عیان می‌گردد و چیزی جز رسوایی برایشان نیست. شتر نماد انسان‌های صبور، آینده‌نگر و داناست که در برابر بی‌عقلان و معغوران صبر پیشه می‌کند؛ زیرا می‌دانند بالاخره روزگار به چنین افرادی درس می‌دهد. تعمق در زیرساخت پیرنگ این الگو و وجوده متن روایی آن نشان می‌دهد که راوی در امروز—اینجا، روایت آن روز—آنجا را نقل می‌کند. فعل «شنیدم» در ابتدای حکایت گویای این امر است که راوی با فاصله زمانی به نقل رویدادها پرداخته است. عطار در بیرون از حکایت قرار دارد و به خلق حکایت (جهان

اثر ادبی) پرداخته و با تممسک به تخیل حکایتی خلق کرده است که در دل این حکایت سطح دیگری به نام جهان داستان شامل شخصیت‌ها و رویدادهای روایت شده (آنچه اتفاق افتاده) قرار گرفته است. بی‌شک هنگامی که عطار این حکایت را می‌نوشت، مخاطبی تخیلی (روایتشنی) مغور و نادان—همچون آن موش—در ذهن خود داشته که داستان را خطاب به او نقل کرده و پیامی به او منتقل کرده است. حال که در جهان واقع هر مخاطبی کتاب/سرارنامه را در دست گرفته و شروع به خواندن این حکایت می‌کند، مخاطب واقعی عطار (نویسنده واقعی) است؛ زیرا از موقعیت موش و شتر درس می‌گیرد و خود را در جایگاه هریک از این شخصیت‌ها قرار می‌دهد. زیرساخت الگوی تمثیلی به شکل زیر قابل ترسیم است:



همان گونه که مشاهده می‌شود، عطار در جایگاه نویسنده/ شاعر واقعی در دنیای واقعی وقتی شروع به نوشتن حکایت فوق می‌کند، وارد جهان تخیل شده و مخاطب ذهنی را مورد خطاب قرار می‌دهد و این مخاطب ذهنی وقتی که هر مخاطبی شروع به خواندن این حکایت کند، با او یکی می‌گردد و مورد خطاب روایت قرار می‌گیرد. جرالد پرینس روایتشناس معتقد است: «مخاطب روایت را باید با خواننده اشتباه گرفت. راوی ممکن است مخاطب روایت را بر حسب جنس (خانم عزیز)، طبقه (آقایان محترم)، وضعیت (خواننده نشسته در صندلی دسته‌دار)، نژاد (سفید) و یا سن (بالغ) مشخص کند. بدیهی است که خوانندگان بالفعل ممکن است با شخص مورد خطاب راوی منطبق باشند یا نباشند» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۷۱).

اقناع مخاطب در این داستان بسته به میزان درک مخاطب از روایت و همچنین

موقعیت وی نسبت به جایگاه هریک از کنشگران (موش یا شتر) دارد. اگر مخاطبی مغورو و نادان این حکایت را بخواند (همانند موس)، برداشتی متفاوت از حکایت دارد و به اصلاح او منجر می‌شود، ولی اگر شخصی صبور و دانا (همچون شتر) این حکایت را بخواند، بر ارزش رفیع او افزوده می‌شود و اگر شخصیتی غیر این دو نقش تمثیلی و نمادین حکایت را بخواند، پیام آن را درک و برای دیگران بیان می‌کند.

۴. ساختار مبتنی بر عمل داستانی

روایت مبتنی بر عمل داستانی، یک روایت حادثه محور است که در آن، تأکید اصلی بر روی کنش داستان و نه شخصیت‌ها یا دیگر عناصر است. آنچه در این گونه روایت برجستگی دارد، حادثه (عمل) و ابعاد آن است. در این گونه روایت، شخصیت و کنش در هم تبیه شده‌اند و حتی می‌توان گفت شخصیت‌ها تحت تأثیر عمل داستانی (حادثه) هستند (کاظمی، ۱۳۹۴: ۵-۱۲).

از دیگر الگوهای سازه‌ای پیرنگ در اسرارنامه می‌توان به الگوی عمل داستانی اشاره کرد. این الگو بر یک عمل/حادثه داستانی بنا شده است و رویدادهای داستان بر اساس یک عمل شکل می‌گیرد. عمل در مرکز داستان نقشی محوری دارد و کنش‌های شخصیت‌ها حول این عمل داستانی در حرکت است. عمل داستانی در این الگو، قوام‌بخش کنش‌های شخصیت‌ها، اوج گیری و سپس گره‌گشایی روایت است. شکل زیر ساختار الگوی روایت در پیرنگ مبتنی بر عمل داستانی را نشان می‌دهد:



برای مثال در حکایت زیر دیوانه‌ای فقیر در برابر سلطان محمود قرار می‌گیرد و چنین ابراز می‌کند که عاشق ایاز (کنیز مورد علاقه محمود) شده است! عمل داستانی در این حکایت، «عاشق شدن دیوانه فقیر بر کنیز مورد علاقه پادشاه» است. در ادامه

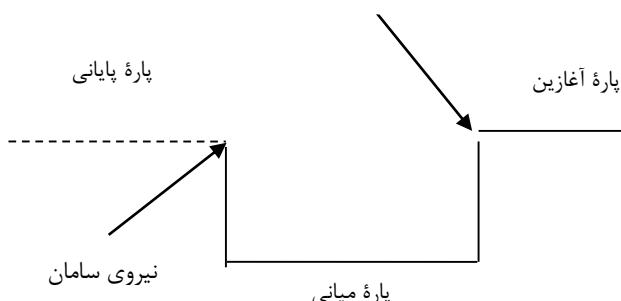
گفت و گوی پادشاه و دیوانه، کنش‌هایی رخ می‌دهد که همگی حول این عمل داستانی در حرکت است:

که هستم بر ایازت عاشق زار
ز بهر لقمه‌ای غمخوار مانده
که ملک من همه روی زمین است
سلاح و اسب و گنجم بی‌شمار است
ندیمان و حکیمان هنرمند
همه مغزم نه چون تو پوست دارم
من این گفتم که دارم تو چه داری؟
که نتوانی به گل خورشید بنهفت
ز دیوانه شنو شاها سخن راست
مرا بی‌هیچ شک دیوانه خوانی
بسوزد جمله ملکت به یک آه
تو عاشق نیستی هستی جهاندار
نباشی مرد عاشق حیز باشی...

(عطار، ۱۳۸۳: ۳۹)

در این حکایت، بیت اول را می‌توان مصدق شکل‌گیری عمل داستانی دانست؛ زیرا با یک تخریب وضعیت عادی همراه است:

نیروی تخریب



دیوانه‌ای فقیر در برابر سلطان محمود به کنیز مورد علاقه‌اش ابراز عشق کرده است!

پاره آغازین روایت با یک عمل داستانی تخریب‌کننده (غیرمنتظره بودن عمل) شکل گرفته است. در پاره میانی گفت‌وگوی میان پادشاه و دیوانه تا جایی ادامه می‌یابد که به نیروی سامان‌دهنده (سامان وضعیت تخریب‌شده) می‌انجامد و این کار با پاسخ دیوانه به پادشاه انجام می‌شود:

تو ای غافل کثری در عشق و من راست
منم بس گرسنه تو سیر نانی
هم اکنون آتش عشقم به یک راه
ندارد عشق تو با عشق من کار
ز دیوانه شنو شاهها سخن راست
مرا بی هیچ شک دیوانه خوانی
بسوزد جمله ملکت به یک آه
تو عاشق نیستی هستی جهاندار
(عطار، ۱۳۸۳: ۳۹)

در انتهای حکایت، عطار وارد شده و از این حکایت نتیجه‌ای اخلاقی عرفانی می‌گیرد. در این حکایت نیز عطار همچون سایر الگوی‌های بیان‌شده، از ظرف قصه و حکایت برای بیان مظروف مورد نظر خود بهره برده است. در این الگو عمل داستانی / حادثه به عنوان ستون اصلی روایت در نظر گرفته شده است و همچون نقطه عطفی سایر کنش‌های داستان قوام خود را از آن به وام گرفته‌اند.

در اقناع مخاطب در این الگو، عمل داستانی / حادثه را می‌توان بهدلیل معروفیت و مانایی روایی در ذهن مخاطب، یک نمونه ماندگار دانست؛ زیرا ماندگاری داستان‌های معروف در ذهن مخاطب بسیار بیشتر از کلام عادی است و نتیجه عرفانی اخلاقی انتهای روایت نیز به‌واسطه این ماندگاری محفوظ می‌شود.

۵. نتیجه‌گیری

آنچه از دستاوردهای پژوهش حاضر بر شمرده می‌شود، این است که واکاوی ساختار متون کهن با کاربست نظریه‌های جدید روایتشناسی و ساختارگرایی نتایجی جدید و ثمربخش به دنبال دارد؛ به‌طوری که از دریچه جدیدی به روی این آثار نگریسته می‌شود و ظرفات‌های ساختاری—روایی آنان نیز آشکار می‌شود. در بررسی ساختار اسرارنامه عطار به چهار الگوی ساختار پیرنگ با سازه‌های ساختاری و زیربنای روایی متفاوت به شرح ذیل دست یافیم:

۱. الگوی شخصیت محور: در این الگو یک شخصیت معروف مرکز ثقل روایت است و اتفاقی را از سر می‌گذراند که دیگر حوادث داستان متأثر از این شخصیت و اعمال وی است. در این ساختار با سه سطح شخصیتی، هسته داستانی و پوسته عرفانی مواجهیم که به ترتیب حجم آنها از کم به زیاد افزایش می‌یابد. اقناع و تخیل (ایجاد اکراه یا شوق نسبت به امری) مخاطب در این الگو به دلیل خطاب مستقیم از همه الگوها بیشتر است. ۲. الگوی گفت‌وگویی: در این الگو، پیرنگی متشكل از گفت‌وگوی پرسش و پاسخی بین شخصیتی معروف با دیگری رخ می‌دهد و حکایت با سؤالی آغاز می‌شود و کلیه کنش‌های کنشگران برای پاسخ به آن سؤال به کار گرفته می‌شود. در این الگو، اقناع و تخیل مخاطب از طریق درک‌روایی وی از پیام نهفته در پس داستان انجام می‌شود. ۳. الگوی تمثیلی—فابلی: در این الگو شخصیت‌های حیوانی در جایگاه انسان‌های نمادین ایفای نقش می‌کنند و هر حیوان نمادی از یک طبقه انسانی است و اقناع و تخیل مخاطب به دو طریق هم‌ذات‌پنداری و موقعیت‌شناسی است. ۴. الگوی عمل داستانی: در این الگو یک نیروی تخریب‌گر (حادثه‌ای ناگهانی) وضعیتی طبیعی را بر هم می‌زند و همه حوادث داستان حول این وضعیت تخریب شده تا سامان آن در حرکت است. اقناع و تخیل مخاطب در این الگو به طریق ماندگاری عمل غیرمنتظره در نزد وی به انجام می‌رسد. دستاوردهای دیگر پژوهش حاضر این است که در همه الگوهای فوق عطار با مدد گرفتن از ظرف قصه به بیان مظروف مورد نظر خویش نائل شده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Structuralism
2. Narratology
3. Vladimir Prop
4. Poetiqe
5. Narrate
6. Addresser
7. Plot
8. Jack M. Beckham
9. Narrator

10. Wayne C Booth
11. Dialogic Narrative
12. Lancer
13. Gerald Prince

منابع

- اشرفزاده، رضا (۱۳۷۴)، *تجالی رمز و روایت در شعر عطار نیشابوری*، تهران: اساطیر.
- باختین، میخائيل (۱۳۸۱)، *تخیل مکالمه‌ای*، ترجمه رویا پورآذر، تهران: نی.
- بیکهام، جک. ام. (۱۳۸۸)، *صحنه و ساختار در داستان*، ترجمه پریسا خسروی سامانی، تهران: رسشن.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۸۶)، *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: توس.
- تاجبخش، پروین (۱۳۹۷)، *بررسی الگوی نجات در روایتی تعلیمی از اسرارنامه بر اساس نظریه تقابل‌ها*، پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، سال دهم، شماره ۳۷، ۵۹-۸۰.
- ریمون کنان، شلومیث (۱۳۸۷)، *ادبیات داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
- ژوو، ونسان (۱۳۹۴)، *بوطیقای رمان*، ترجمه نصرت حجازی، تهران: علمی فرهنگی.
- سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر (۱۳۸۴)، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.
- سهرابی، مهناز (۱۳۹۵)، *درون‌مایه و بن‌مایه در اسرارنامه عطار نیشابوری*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور واحد تهران جنوب.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، *گزینه منطق الطیر*، تهران: قطره.
- صافی، حسین (۱۳۹۶)، *درآمدی بر تحلیل انتقادی گفتمان روایی*، تهران: نی.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۳)، *اسرارنامه*، به کوشش سید صادق گوهرین، تهران: زوار.
- فارابی، محمد (۱۳۹۰)، *المنظقيات للغراibi: النصوص المنطقية*، زیر نظر سید محمود مرعشی نجفی، تهران: کابخانه عمومی حضرت آیت‌الله العظمی مرعشی نجفی.
- قبادیانی، ناصرخسرو (۱۳۸۵)، *شرح قصاید ناصرخسرو*، به کوشش محمد دیرسیاقی، تهران: توس.
- کاظمی، رضا (۱۳۹۴)، *فیلم و فرمایین (کالبد شکافی روایت در سینما)*، تهران: مرکز.
- لینت ولت، ژپ (۱۳۹۰)، *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت- نقطه دید*، ترجمه علی عباسی و نصرت حجازی، تهران: علمی و فرهنگی.
- مک‌لیش، کنت (۱۳۸۶)، *ارسطو و فن شعر*، ترجمه معصومه بیگی، تهران: آگه.

- مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸)، مجموعه مقالات روایت، ترجمه فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد.
 - مهدیزاده، بهروز (۱۳۹۰)، قصه‌گویی باخ- شکل‌شناسی قصه‌های مثنوی، تهران: مرکز.
 - میرصادقی، جمال (۱۳۸۰)، عناصر داستان، تهران: سخن.
 - نعمت‌پور، مهری (۱۳۸۹)، بررسی محتوایی و ساختاری حکایات اسرارنامه عطارنیشاپوری، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور مرکز ساری.
 - یان، مانفرد (۱۳۹۷)، روایت‌شناسی- مبانی نظریه روایت - ، ترجمه محمد راغب، تهران: ققنوس.
- Booth, Wayne C. (1961), *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, University of Chicago press.
- Lancer, Susan Snyder. (1981), *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton, Princeton University Press.