



## Structural Analysis of Stories in Savanehol-Oshag, Abharol-Ashegin, and Lamaat (Due to Roland Barth's theory)

Masroreh Mokhtari<sup>1\*</sup> | Hosain Arian<sup>2</sup>

1. Corresponding Author, Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran. Email: mmokhtari@uma.ac.ir
2. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Zanjan Branch, Islamic Azad University, Zanjan, Iran. Email: arian.amir20@yahoo.com

---

### Article Info

### ABSTRACT

**Article type:**  
Research Article

**Article history:**

Received: 20/10/2020

Received in revised form:  
۲۶/۰۴/۲۰۲۱

Accepted: 10/05/2021

**Keywords:**

Structural Analysis of  
Narration,  
Savanehol-Oshag,  
Abharol-Ashegin,  
Lamaat.

One of the issues related to narration and narratology is the study of gnostic stories. The stories used in romantic treatises in prose are very different from other stories inserted in other gnostic proses (like *Kashfol-Mahjoub* and *Gashirieh treatise*) considering structure and theme. In this study, the analysis of the stories' structure in Savanehol-Oshag, Abharol-Ashegin, and Lamaat was done in accordance with Roland Barthe's "structural analysis of passage narration" theory. In addition to belief in the relationship between narration and linguistics, Barth considered three separated descriptive levels for each narration: function level, action level, narration level. Applying Barth's theory for structural analysis of mentioned works of art yielded that 1. Some parts of Barth's theory for analysis of stories' structure are efficient and usable, 2. Understanding a story is not merely the seek for expanding it and the investigation of its planning in "layers" and amendment of horizontal succession of narrative line in implicative vertical axis are also needed, 3. To comprehend the concepts of stories, in addition to horizontal reading, the vertical reading and combinational reading are needed so that while reading a narration, each function unit can be perceived both in surface and depth and reader's mind is led from linguistic coding to narrative coding, and finally the story's semantic levels are achieved.

---

**Cite this article:** Mokhtari, M. & Arian, H. (2022). Structural Analysis of Stories in Savanehol-Oshag, Abharol-Ashegin, and Lamaat (Due to Roland Barth's theory). *Journal of Research in Narrative Literature*, 11(1), 183-204.



© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/RP.2021.5841.1271

---



## تحلیل ساختاری حکایت‌ها در سوانح‌العشاق، عبر‌العاشقین و لمعات (با استفاده از نظریه تحلیل ساختاری روایت‌های رولان بارت)

مسروره مختاری<sup>\*۱</sup> | حسین آریان<sup>۲</sup>

۱. نویسنده مسئول، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.

رایانامه: mmokhtari@uma.ac.ir

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران. رایانامه: arian.amir20@yahoo.com

### اطلاعات مقاله چکیده

**نوع مقاله:** مقاله پژوهشی

**تاریخ دریافت:** ۱۳۹۹/۰۷/۲۹

**تاریخ بازنگری:** ۱۴۰۰/۰۲/۰۶

**تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۰/۰۲/۲۰

**واژه‌های کلیدی:** تحلیل ساختار روایت، حکایت، سوانح‌العشاق، عبر‌العاشقین، لمعات.

یکی از مباحث مرتبط با روایت و روایت‌شناسی، مطالعه در حکایت‌های عرفانی است. حکایت‌هایی که در رساله‌العشوق‌های مثنوی به کار رفته‌اند، به لحاظ ساختار و بن‌مایه، با حکایت‌های مندرج در دیگر نثرهای عرفانی (مانند کشف‌المحجوب و رساله قشیریه) تفاوت‌های درخور توجهی دارند. در این جستار، تحلیل ساختار حکایت‌ها در سوانح‌العشاق، عبر‌العاشقین و لمعات، مطابق با نظریه تحلیل ساختاری روایت متن «رولان بارت» مدنظر قرار گرفته است. بارت ضمن اعتقاد به ارتباط روایت با علم زبان‌شناسی، برای هر روایتی سه سطح توصیفی مجزا: سطح کارکردها (Function)، کنش‌ها (Action) و روایتگری (Narration) در نظر گرفته است. با کاربست نظریه بارت در تحلیل ساختاری آثار انتخالی، معلوم شد که: ۱. بخش‌هایی از نظریه بارت در تحلیل ساختار حکایت‌ها کارآمد و قابل استفاده است؛ ۲. فهم یک روایت صرفاً پیگیری بسط یافتن داستان نیست؛ بازشناسی طرح‌ریزی آن در «طبقات» و ترسیم تسلسل افقی خط روایی در محور عمودی ضمنی نیز هست؛ ۳. برای درک و دریافت مفاهیم حکایت‌ها علاوه بر خوانش افقی، خوانش عمودی و ترکیبی نیز لازم است تا هنگام خوانش روایت هر واحد کارکردی هم در سطح و هم در ژرفایش ادراک و ذهن مخاطب از رمزگان‌های زبانی به رمزگان‌های روایتی سوق داده شود و در نهایت نیل به سطوح معنایی حکایت محقق گردد.

**استناد:** مختاری، مسروره و آریان، حسین (۱۴۰۱). تحلیل ساختاری حکایت‌ها در سوانح‌العشاق، عبر‌العاشقین و لمعات (با استفاده از

نظریه تحلیل ساختاری روایت‌های رولان بارت). پژوهشنامه ادبیات داستانی، ۱۱(۱)، ۱۸۳-۲۰۴.



حق مؤلف © نویسندگان.

ناشر: دانشگاه رازی

DOI: 10.22126/RP.2021.5841.1271

### ۱. پیشگفتار

تبار واژه روایت یا Narration به Narrara در لاتین و Gnarus یونانی می‌رسد و به معنای دانش و شناخت است. به این اعتبار روایت به معنای یافتن دانش است. ارسطو داستان استوار بر تقلید را «تحقق دانش» می‌خواند (احمدی، ۱۳۹۱: ۱۷۶). این واژه در لغت به معنی حدیث، خبر و نقل کردن سخن و در اصطلاح ادبی، متنی است که داستان را بیان می‌کند و داستان‌گویی دارد (انوشه، ۱۳۸۲: ۲/۶۹۵). در کتاب «مبانی داستان کوتاه» در تعریف روایت آمده است:

«روایت روش نویسنده در بیان حکایت است. هر شیوه روایت مانند دریچه‌ای است برای ارائه اطلاعات داستان به خواننده» (مستور، ۱۳۷۹: ۳۵).

از میان تعاریف مختلفی که برای روایت ارائه شده، برخی از صاحب‌نظران، ساده‌ترین و در عین حال کامل‌ترین تعریف را تعریفی می‌دانند که مایکل. جی. تولان ارائه داده است، به عقیده وی روایت عبارت است از:

«توالی از پیش‌انگاشته‌شده رخدادهایی که به‌طور غیرتصادفی به هم اتصال یافته‌اند» (تولان، ۱۳۸۳: ۲۰).

«روایت‌شناسی»<sup>۱</sup> و نظریه روایت پس از سال ۱۹۶۰ به موضوع مهمی برای مطالعه تبدیل شد. تزوتان تودوروف در سال ۱۹۶۹ برای اولین بار اصطلاح «روایت‌شناسی» را در کتاب دستور زبان دکامرون به کار برد (اخوت، ۱۳۷۱: ۷). نظریه‌های صورت‌گرایان روس، به‌ویژه ویکتور شکلوفسکی، منتقد روسی (۱۸۹۳-۱۹۸۴م) در نظریه نثر (۱۹۲۹م) نقشی به‌سزا در تکوین نظریه‌های روایت‌شناسی داشته است. زبان‌شناسان مکتب پراگ (۱۹۲۶-۱۹۴۸م) همچون: یان موکاروفسکی، زبان‌شناس چک (۱۸۹۱-۱۹۷۵م)، رومن یاکوبسن زبان‌شناس روسی تبار آمریکایی (۱۸۹۶-۱۹۸۲م)، ولادیمیر پراپ، بوریس توماشفسکی، بوریس آبخن باوم، سیمور چتمن، رولان بارت، ژرار ژنت، ریمون کنان، مایکل تولان و... از جمله پژوهشگرانی هستند که به مطالعه نثر و ساختار داستان پرداخته‌اند و در فراهم آوردن زمینه‌هایی مناسب برای تحلیل پژوهش‌های روایی نقش مؤثری ایفا کرده‌اند. نتیجه نظریه‌های روایت‌شناسان ساختارگرا این است که روایت در تمام مراحل زندگی انسان وجود داشته و دارد. این

۱ Michael J. Toolan

۲ Narratology

عنصر، داستان‌گویی را ممکن می‌سازد؛ فهم انسان‌ها را از جهان پیرامون متحول می‌کند و به زندگی معنا و مفهوم دیگرگونه می‌بخشد؛ زیرا که دامنهٔ روایت‌شناسی گسترهٔ وسیعی دارد و در همهٔ عرصه‌های تاریخی، فلسفی، دینی، ادبی، هنری و حتی سینما حرفی برای گفتن دارد.

### ۱-۱. بیان مسئله

در میان مکاتب ادبی گوناگون، مکتب ساختارگرایی بیش‌ترین توجه خود را به روایت معطوف کرده، به پژوهش‌های گسترده‌ای دست زده‌است. روایت‌شناسان ساختارگرا (نظیر پروپ، گریماس، برمون، تودوروف، بارت و ژرار ژنت) در مطالعهٔ روایت، به دنبال کشف الگوها و بن‌مایه‌های زنجیره‌ای داستان‌ها بوده‌اند. یکی از ویژگی‌های ساختارها، پنهان‌بودن و نامرئی‌بودن آن‌ها است که نیاز به کشف دارد. یکی از مباحث مرتبط با روایت، مطالعه در داستانک‌ها یا حکایت‌ها است.

«حکایت‌در لغت قصه‌ای کوتاه و مختصر است که به صورت نظم و نثر نوشته می‌شود»

(د، ۱۳۷۵: ۲۰۳).

حکایت‌های عارفانه یکی از گونه‌های ادبیات داستانی است که در آثار سنتی ادبیات فارسی، جایگاه مهمی دارد و جزء جدانشدنی متون به‌شمار می‌آید. داستان‌ها و حکایت‌ها، در طول تاریخ تصوّف ایران (به‌خصوص از سدهٔ پنجم به بعد) در کنار رباعی‌ها و دوبیتی‌ها، دو رکن هنری و زیبایی‌شناختی مجالس شورانگیز پیران و مشایخ صوفیه را تشکیل می‌دادند. عرفا، به منظور جلب توجه و رغبت مخاطبان و برانگیختن ادراک زیبایی‌شناختی آنان، از نقل داستانک‌ها و حکایت‌ها بهره می‌جستند. گنجانده‌شدن حکایت‌ها در میان نظریه‌پردازی‌ها، نشان می‌دهد که گاهی حکایت‌ها در مقام تمثیل و برای تجسّم و عینیّت بخشیدن بیشتر به کار رفته‌اند. این حکایت‌ها، علاوه بر اینکه با متن اصلی از نظر موضوع، وحدت دارند، وحدت مضامین پیرامونی را نیز، تقویت کرده، عمق بخشیده‌اند.

رسالهٔ «سوانح‌العشاق» اثر شیخ احمد غزالی (۴۵۴هـ.) نخستین اثر مستقل شناخته‌شده‌ای است که به زبان فارسی در باب عشق، عاشق و معشوق نوشته شده است. در این اثر، هفت حکایت وجود دارد که در فصل‌های ۱۱، ۱۴، ۲۳، ۲۵، ۵۲ و ۶۰ جای گرفته‌اند. «عبهرالعاشقین» اثر شیخ ابومحمّد روزبهان‌بن ابی‌نصر البقلی فسوی شیرازی (۶۰۶-۵۲۲ هـ. ق)، علاوه بر اینکه به‌طور کلی متنی روایی است و حالات عاشق و معشوق را در مراحل سیر و سلوک روایت کرده‌است، مشتمل بر حکایات متعددی است که بنا

به مقتضای موضوع بحث، در لابه لای مباحث این کتاب گنجانده شده است.

«این کتاب در حقیقت تعلق به همان رشته از سنت ادبی صوفیانه دارد که سوانح العشاق

احمد غزالی نیز بدان مربوط است و به یک تعبیر، عبرالعاشقین تا حدی به منزله واسطه ای

است بین سوانح غزالی و لمعات عراقی» (زرین کوب، ۱۳۸۸: ۲۳۳).

رسالة لمعات اثر شیخ فخرالدین ابراهیم بن یزرجهمین عبدالغفار همدانی معروف به «عراقی»،

(۶۸۸-۶۱۰ ه) طبق فص‌های بیست و هفتگانه فصوص بر بیست و هفت (و با اختلاف برخی نسخ بر

بیست و هشت) تصنیف شده است. عراقی در نوشتن این کتاب علاوه بر کتاب‌هایی چند، بیش از همه بر

سوانح العشاق احمد غزالی نظر داشته است. این اثر مانند سوانح العشاق و برخی دیگر از آثار مشابه، متنی

روایی است.

## ۱-۲. ضرورت پژوهش

آنچه حکایت‌های مندرج در رسالة العشق‌های منثور (مانند: سوانح العشاق، لویح، عبرالعاشقین، لمعات

و...) را از حکایت‌های موجود در آثاری مانند کشف‌المحجوب، رسالة قشیریّه و... متمایز می‌کند، شیوه

بیان و کاربرد هنری حکایات، از سوی نویسندگان این آثار است. ضرورت پژوهش حاضر، از این جا

شکل می‌گیرد که استفاده از نظریه رولان بارت در تحلیل ساختاری روایت‌ها، راه مؤثری است که

می‌تواند ما را در تحلیل ساختار روایی و کشف الگو و نظام حاکم بر حکایت‌های متون منثور عرفانی -

غنایی و دریافت مناسبات و پیوندهای درونی اجزای سازنده آن‌ها یاری کند و مطابق با الگویی که ارائه

می‌دهد، وجوه اشتراک و افتراق این حکایت‌ها را با دیگر حکایت‌های مندرج در متون منثور عرفانی

(غالباً تعلیمی) تبیین کند.

مقاله‌ای با عنوان «ساختار حکایت‌های عرفانی» (با تأکید بر کشف‌المحجوب، اسرارالتوحید و

تذکره‌الأولیا) و سپس کتابی با این عنوان در سال ۱۳۸۹ از سوی انتشارات سخن منتشر شده است.

نگارنده در این کتاب به تحلیل ساختار برخی از حکایات آثار یادشده پرداخته، سپس روابط بینامتنی

موجود در این حکایات را نیز به اختصار تبیین کرده است. مقاله‌ای از ابوالفضل حرّی، با عنوان: «روایت

شناسی عرفانی: بررسی کتاب ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی» در سال ۱۳۹۰ منتشر شده است.

نویسنده در این مقاله، کتاب یادشده را از دیدگاه رهیافت روایت‌شناختی بررسی و نقد کرده است.

## ۲. چارچوب نظری پژوهش

### ۱-۲. رولان بارت و تحلیل ساختاری روایت

رولان بارت<sup>۴</sup> (۱۹۸۰-۱۹۱۵م) یکی از مهم‌ترین چهره‌های اندیشمندان، نویسنده و نظریه‌پرداز در حوزه ساختارگرایی است. یکی از شاخص‌ترین آثار مطالعاتی بارت، در حوزه روایت‌شناسی، اثری با عنوان: «تحلیل ساختاری روایت متن» است. به عقیده این منتقد و نظریه‌پرداز فرانسوی، روایت در شمار جهانی‌های بشری است و در تمام جلوه‌های فرهنگی بشر اعم از: قصه، اسطوره، افسانه، داستان، نمایش، تاریخ و نظایر آن وجود دارد.

«افزون بر این، روایت براساس همین تنوع تقریباً نامحدود شکل‌ها، در هر عصر، مکان و جامعه‌ای حاضر است: روایت دقیقاً با تاریخ بشر آغاز می‌شود و هیچ کجا انسانی بدون روایت نبوده‌است» (بارت، پیشین: ۲۷).

به اعتقاد بارت هیچ روایتی بدون ارجاع به یک نظام ضمنی واحدها و قاعده‌ها ترکیب نمی‌شود. بارت بر این باور است که بهره‌گیری از علم زبان‌شناسی نشان می‌دهد یک روایت صرفاً حاصل جمع ساده گزاره‌ها نیست؛ همچنین طبقه‌بندی عناصر تشکیل‌دهنده روایت نیز، از این طریق امکان‌پذیر می‌شود. به اعتقاد بارت، هر جمله از دیدگاه زبان‌شناسیک در چندین سطح (آوایی، واجی، دستوری و بافتی) توصیف می‌شود. هیچ یک از سطوح نام برده شده، به تنهایی به ایجاد معنا قادر نیستند؛ هر واحد وابسته به سطحی ویژه است. طبق نظریه سطوح، بین سطوح زبانی دو نوع رابطه وجود دارد: ۱. رابطه توزیعی؛ که به تنهایی برای توجیه معنا کافی نیست؛ ۲. رابطه ترکیبی؛ که در آن یک سطح در سطح دیگری ادراک می‌شود. بارت با رجوع به علم زبان‌شناسی به ارتباط یا شباهت نقش جمله در زبان‌شناسی و در گفتمان پی برد. جمله در زبان‌شناسی، آخرین واحدی است که بررسی‌ها در چارچوب آن انجام می‌شود؛ اگر جمله یک نظام باشد نه یک توالی، نمی‌توان آن را به مجموعه واژه‌های سازنده آن تقلیل داد و در نتیجه واحدی ویژه تشکیل می‌شود. در مقابل، یک قطعه از گفتمان، چیزی بیش از توالی جمله‌هایی که آن را تشکیل می‌دهند، نیست. از نگاه زبان‌شناسی هیچ چیزی در گفتمان نیست که در جمله یافت نشود. ...بارت دریافت که زبان‌شناسی، بررسی چیزی فراتر از جمله

۴ Roland Barthes

نیست، فراتر از جمله، تنها جمله‌های بیش‌تری می‌تواند باشد... گفتمان باید بر اساس زبان‌شناسی مطالعه شود. اگر فرضیه‌ای عمومی برای تحلیل، که کاری بزرگ با مواد بی‌نهایت است، لازم باشد پس منطقی‌ترین چیز، اثبات هم‌ساختی میان جمله و گفتمان است... هر گفتمانی، جمله‌ای بلند است. (واحدهایی که الزاماً جمله نیستند.) دقیقاً همان‌گونه که یک جمله، علاوه بر مشخصات ویژه، یک «گفتمان» کوتاه است (بارت، پیشین: ۳۲-۳۱).

رولان بارت بعد از اثبات هم‌ساختی میان جمله و گفتمان، رابطه‌ای ثانوی میان جمله و گفتمان فرض کرد. وی معتقد است:

«روایت یکی از اسلوب‌های مناسب برای بررسی زبان‌شناسی گفتمان است و بدین جهت در ذیل فرضیه هم‌ساختی می‌آید. روایت به صورت ساختاری به مشخصه‌های جمله تقسیم می‌شود، بدون آنکه به جمع ساده جملاتش تقلیل یابد: هر روایت، جمله‌ای بلند است دقیقاً همان‌طوری که هر جمله بیانی، از جهتی طرح اولیه رئوس کلی مطالب یک روایت کوتاه است. مقولات زبانی اصلی اگرچه با دال‌های متفاوت فراهم شده‌اند، به نسبت صورت گسترده و دگرگون شده، در روایت یافت می‌شوند» (همان: ۳۳).

بارت بعد از پرداختن به دو نوع رابطه یادشده، نتیجه می‌گیرد:

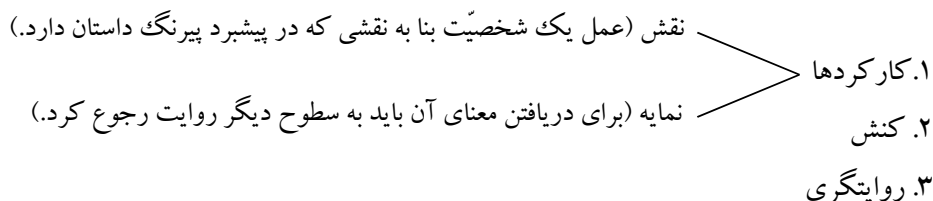
«فهم یک روایت صرفاً پیگیری بسط یافتن داستان نیست، بلکه بازشناسی طرح‌ریزی آن در «طبقات» و ترسیم تسلسل افقی خط روایی در یک محور عمودی ضمنی نیز هست. خواندن (شنیدن) یک روایت صرفاً حرکت از یک واژه به واژه بعدی نیست، بلکه حرکت از یک سطح به سطح دیگری است» (همان: ۳۶).

به نظر وی اگرچه تحلیل روابط سطوح، در سطح افقی ممکن است کامل به نظر برسد، اما برای اینکه تحلیل به درستی انجام پذیرد و تأثیرگذار نیز باشد، باید «عمودی» نیز عمل کند، چرا که معنا و مفهوم روایت «در پایان» نیست، بلکه در سراسر آن جاری است؛ بنابراین هر روایتی، یک فرم و یک محتوا دارد. شکل روایت به وسیله دو عامل «انحراف»<sup>۵</sup> و «تفصیل»<sup>۶</sup> مشخص می‌شود. مقصود از این دو عامل، نیروی انبساط نشانه‌ها در طول داستان و نیروی انضمام تفصیل‌های غیرقابل پیش‌بینی در این تحریف‌ها است. انحراف یا اختلال، زمانی در داستان رخ می‌دهد که نشانه‌های یک پیام به شکل خطی و منطقی

۵ Distortion

۶ Expansion

قرار نگرفته باشند، یا واحدهای یک پی‌رفت به وسیلهٔ درج واحدها از دیگر پی‌رفت‌ها جدا شوند. بارت برای تحلیل روایت در مواجهه با میلیون‌ها روایت، خود را به طرح‌ریزی یک الگوی فرضی توصیف ملزم کرد و سپس به تدریج از این الگو به سوی انواع مختلف روایت که هم مطابق و هم مابین با الگوی فرضی‌اش بود، حرکت کرد و در نهایت با مواجهه با روایت‌ها در انواع مختلف آن، به ابزار توصیفی واحدی دست یافت. وی به منظور توضیح و طبقه‌بندی تعداد بی‌شمار روایت‌ها، به ضرورت وجود نظریه‌ای در مفهوم کاربردی آن - که بتواند حدود و قواعد آن را فراهم کند - پی برد. بارت در کتاب تحلیل ساختاری روایت‌ها (۱۹۶۶)، روایت را در دو سطح کلی «زبان» و «معنا» مطالعه کرده‌است: در سطح زبان: (مطالعهٔ دستور زبان روایت) داستان یا روایت را جمله‌ای بلند تصور کرده است که ارکان اصلی آن عبارت‌اند از: فاعل، مفعول و فعل. در سطح معنا دو نوع رابطه بین ارکان نحوی روایت در نظر گرفته‌است: ۱. رابطهٔ توزیعی؛ ۲. رابطهٔ ترکیبی. وی تأکید کرده‌است که مطالعه در رابطهٔ توزیعی به تنهایی برای توجیه معنا کافی نیست. از این رو تحلیل روایت متن را، صرفاً از طریق توصیف ساختاری یا تحلیل سطح توصیفی روایت امکان‌پذیر دانسته‌است. وی برای این منظور در هر روایتی سه سطح توصیفی مجزا: سطح کارکردها، کنش‌ها و روایتگری<sup>۳</sup> در نظر گرفته که در نمودار زیر قابل مشاهده است.



رولان بارت واحدهای کارکردی را به دو دسته: توزیعی<sup>۴</sup> و ترکیبی<sup>۵</sup> (شامل همهٔ نمایه‌ها) تقسیم می‌کند. نمایه نیز بر دو قسم است: ۱. نمایه‌ها علاوه بر معنای سطحی و ظاهری، حاوی معنای ضمنی

۱ Function

۲ Action

۳ Narration

۴ distributinal

۵ integrational

۶ Index



نیز هستند و مخاطب را با نوعی رمزگشایی درگیر می‌کنند؛ ۲. آگاهانندگان (کاتالیزورها) معنی ضمنی ندارند و اطلاعات خالص با معنایی کاملاً صریح هستند که نمی‌توان آن‌ها را بی‌اهمیت دانست. «بارت معتقد است که نمایه به استعاره مربوط است و کارکرد به مجاز مرسل؛ در نتیجه قصه‌های عامیانه، عموماً کارکردی و داستان‌های روان‌شناسیک، نمایه‌ای هستند و میان این دو قطب، اشکال میانه‌ای قرار دارند که بسته به ژانر، جامعه و تاریخ طبقه‌بندی می‌شوند» (بارت، پیشین: ۱۹).

وی در تقسیم‌بندی دیگر، کارکردها را دو نوع دانسته است: کارکردهای اصلی<sup>۱</sup> یا هسته‌ای که نقاط اصلی خط روایی هستند و اهمیت بیشتری دارند. کارکرد واسطه<sup>۲</sup> که در فواصل میان کارکردهای اصلی می‌آیند و نقش محوری ندارند. وی مطالعه در سطح سوم روایت (روایتگری) را چنین ترسیم کرده است:

«طبقه‌بندی وجوه مداخله نویسنده، کدگذاری آغازها و پایان‌های روایت‌ها، تعریف سبک‌های مختلف بازنمایی (گفتار مستقیم و غیرمستقیم) مطالعه زاویه دید و غیره. همه این عناصر، بخش سطح روایتی را - که به روشنی باید نوشتار را به‌عنوان یک کل جمع کند - شکل می‌دهند. وظیفه آن، «ارسال» روایت نیست، بلکه نمایش آن است» (همان: ۷۲-۷۱).

### ۳. بحث و بررسی

#### ۳-۱. تحلیل روایی آثار انتخابی

در گام اول از تحلیل روایی حکایت‌ها، عنوان آثار، به‌تنهایی گویای موضوعی است که از جانب مؤلفان روایت شده است. گاه عنوان‌های فرعی، عناوین داخل متن، شامل عنوان فصل‌ها و حکایت‌ها نیز، مخاطب را بر چستی و چگونگی روایت متن آگاه می‌کند. در غالب این آثار حکایت‌ها، عناصر روایت، پی‌رفت‌ها و... درباره «عشق» و موضوعات مرتبط با آن است. رولان بارت بر این باور است که:

«خواندن نامیدن است؛ شنیدن تنها ادراک یک زبان نیست، بلکه ایجاد آن است. عناوین پی‌رفت کمابیش شبیه واژه‌های پوششی نظام‌های ترجمه هستند که به طرز مطلوبی یک مجموعه وسیع معانی و اختلافات اندک معنی را می‌پوشانند. زبان روایت موجود در ما از

۱ Cardinal

۲ Catalyzer

همان آغاز، شامل همین عنوان‌های اصلی هستند؛ منطق بسته‌ای که ساختارهای یک پی‌رفت را به طرز تفکیک‌ناپذیری به نامش پیوند داده است» (بارت، پیشین: ۵۴).

تحلیل روایی آثار انتخابی، از دو منظر قابل مطالعه است:

### ۳-۱-۱. متن رساله‌ها روایی است.

غیر از بخش‌هایی از رساله که مؤلفان در آن‌ها نظریه‌پردازی کرده‌اند، بقیه متن روایتی است از کنش‌ها و واکنش‌های عاشق و معشوق که مربوط به مراحل مختلف عشق و حالات عاشق و معشوق و پیامدهای عشق است. در این آثار «عشق» به‌عنوان ابرقهرمان حضور پویا و کنش‌گرانه دارد. عشق قهرمان برصلابت و با هیبت متون مطالعه‌شده است:

«... و نیز بسیار بود که عشق روی بپوشد از زرق، نمایش عشقی و دردی نمودن گیرد و او بوقلمون است هر زمانی رنگی دیگر برآورد و گاه گوید که رفته‌ام و رفته نباشد» (غزالی، ۱۳۶۱: ۱۱۸).

«عشق الهی، ذروه علیاست، درجه قصوی است و آن را بدایاتست.» (بقلی، ۱۳۸۳: ۱۶).  
«عشق هرچند خود را دایم به خود می‌دید، خواست تا در آینه نیز جمال و کمال معشوقی خود مطالعه کند، نظر در آینه عین عاشق کرد، صورت خودش در نظر آمد» (عراقی، ۱۳۸۴: ۵۱).

به تبع حضور «عشق» به‌عنوان شخصیت اصلی و اساسی، حضور پی‌آیند عاشق و معشوق نیز به‌عنوان قهرمانان جنبی و کناری بسیار مشهود است. شخصیت‌های دیگری از جمله: روح، ملامت، سلطنت غیرت معشوق و... نیز در متن نقش کنش‌گرانه دارند:

«عشق را همتی ست که او معشوق متعالی صفت خواهد، پس هر معشوق که در دام وصال تواند افتاد بمعشوقی نپسندد.» (غزالی، ۱۳۶۱: ۹۴).  
«غیرت معشوق اقتضا کرد که عاشق غیر از او را دوست ندارد و به غیر او محتاج نشود. لاجرم خود را عین همه اشیا کرد، تا هرچه را دوست دارد و به هرچه محتاج شود، او بود» (عراقی، ۱۳۸۴: ۵۴).

### ۳-۱-۲. حکایت‌های متن

مطالعه در حکایت‌های مندرج در آثار انتخاب‌شده نشان می‌دهد که این آثار، متونی روایی هستند. در

این آثار، داستان در داخل داستان جای گرفته است و مخاطبان، هم‌زمان در دو داستان سیر می‌کنند؛ در یک نگاه کلی و فراگیر، با داستانی مواجه هستند که شخصیت‌های اصلی آن عشق، عاشق و معشوق هستند و در نگاهی خاص، با داستانک‌ها و حکایت‌هایی روبه‌رو می‌شوند که در بطن داستان اصلی قرار دارند. بخش‌های کاملاً روایی، شامل بخش‌هایی از آثار انتخاب شده است که اغلب به صورت حکایت در لابه‌لای متون تأکید شده و آثار مشابه گنجانده شده‌اند.

از آن‌جا که مطابق با نظر بارت، ساختار روایت را باید در خود روایت جست‌وجو کرد؛ در حدّ مجال بحث، به تحلیل ساختاری نمونه‌هایی از حکایت‌های مندرج در آثار انتخابی می‌پردازیم.

### الف) حکایتی از سوانح العشاق

«آورده‌اند که اهل قبیلهٔ مجنون گرد آمدند و به قوم لیلی گفتند: این مرد از عشق هلاک خواهد شد، چه زیان دارد اگر یکبار دستوری باشد تا او لیلی را ببیند؟ گفتند: ما را ازین هیچ بخلی نیست و لیکن خودِ مجنون تاب دیدار او ندارد، مجنون را بی‌آوردند و در خرگاه لیلی برگرفتند. هنوز سایهٔ لیلی پیدا نگشته بود که مجنون را مجنون در بایست گفتن، بر خاک در، پست شد، گفتند: ما گفتیم که او طاقت دیدار او ندارد» (غزالی، پیشین: ۴۶-۴۵).

پیرنگ: این حکایت پیرنگی ساده دارد و از پیچیدگی یا تعلیق دور است. رابطهٔ علی و معلولی بر سیر رخدادها حاکم است. راوی: زاویهٔ دید سوم شخص، از نوع دانای کلّ نمایشی است. شخصیت: شخصیت‌های حکایت دو دسته‌اند: قوم لیلی و مجنون که در عقل‌گرایی اشتراک دارند و لیلی و مجنون که دو سویهٔ عشق (عاشق و معشوق) هستند. صحنه (زمان و مکان): زمان حکایت نامعلوم است و مکان، خرگاه لیلی است. گفت‌وگو: گفت‌وگو، تنها میان قبیلهٔ لیلی و مجنون صورت گرفته است. لحن: لحن روایت جدی و در عین حال غنایی است. درون‌مایه: همان‌طور که غزالی خود بیان داشته به مرحلهٔ «کمال و پختگی عشق» اشارت دارد. «تروتان تودوروف» در کتاب «پژوهش‌هایی نو دربارهٔ حکایت» چنین حکایت‌هایی را «حکایت دالّ» نامیده است. در این قبیل حکایت‌ها مؤلف به محض اینکه حکایت‌ها را روایت می‌کند، به شیوهٔ مفسّران، آن را تفسیر می‌کند (تودوروف، ۱۳۸۸: ۸۸-۸۲). احمد غزالی بعد از بیان حکایت، مقصود خود را این‌گونه تبیین و تفسیر می‌کند:

«چون عاشق معشوق را ببیند، اضطرابی در وی پیدا شود؛ زیرا که هستی او عاریست و روی در قبله نیستی دارد، وجود او در وجد مضطرب شود تا با حقیقت کار نشیند و هنوز تمام پخته نیست. چون تمام پخته شود در التقا از خود غایب گردد؛ زیرا که چون عاشق پخته

شد در عشق، عشق نهاد او را بگشاد، چون طلابه وصال پیدا شود، وجود او رخت بریند،  
به قدر پختگی او در کار آید» (همان: ۴۶).

تحلیل: کرانه شخصیتی یا تعداد شخصیت‌هایی که در هر حکایت نقش ایفا می‌کنند، با حجم آن رابطه تنگاتنگی دارد. در داستان‌های مینی‌مالیستی مجالی برای پرداختن به شخصیت‌های متعدد نیست. (روستا؛ رضی، ۱۳۹۰: ۹۵) غالب حکایت‌ها در آثار انتخابی، کوتاه و کم‌حجم و در نتیجه، ارکان و عناصر داستان نیز، محدود است. غالب حکایت‌ها «یک»، «دو» یا «سه» شخصیت دارند. حکایت از آغاز تا پایان با شتاب همراه است و بر روی کنشی خاص تأکید شده است. رخدادها اغلب متناسب با مشرب فکری مؤلفان (سکر) است و به اشکال: مستی، از خود بیخود شدن و بیان سخنان شطح‌گونه، ظهور کارهای خارق عادت و کرامت، انعکاس پیدا کرده است. حادثه‌ای ناگهانی که بیشتر به مکاشفه همانند است، موجب دگرگونی عظیمی می‌شود. در این قبیل حکایات، اغلب تأکید روی عنصر پیام است.

بیشتر شخصیت‌ها در این حکایات، دارای سیرت پسندیده هستند. ضمن اینکه نباید از تقابل‌های موجود در داستان‌پردازی و بیان روایی نویسندگان غافل بود. «عاشق» و «معشوق» در قالب شاه و گدا، ملک و درویش، لیلی و مجنون و... محوری‌ترین شخصیت‌های حکایت‌ها را تشکیل می‌دهند. این قبیل شخصیت‌ها طیف وسیعی از مردم را با ویژگی‌های خاص در بر می‌گیرند. چنان‌که به اعتقاد بارت نیز، «شخصیت‌های غیرقابل شمارش روایت می‌توانند زیر قواعد جانشینی آورده شوند و اینکه حتی در یک اثر، یک شکل واحد می‌تواند شخصیت‌های متنوعی را فرا بگیرد» (بارت، پیشین: ۶۲).

حکایت یادشده، طرحی ساده دارد. الگویی که در این حکایت وجود دارد، خالی از ابهام است. شخصیت‌های حکایت یادشده، متشکل از دو قطب موافق و مخالف هستند و اصل تقابل دوتایی در حکایت مشهود است. ارکان اصلی نحو هر جمله، عبارت است از: فاعل + مفعول + فعل. اگر حکایت مزبور، جمله‌ای بلند فرض شود؛ این ارکان در متن حکایت قابل تشخیص است: فاعل: شخصیت اصلی حکایت (مجنون) است. مفعول: آن چیز یا آن کسی است که فاعل در پی آن است. (وصال معشوق: لیلی) فعل: کنشی است که شخصیت داستان برای دست‌یابی به مفعول از آن سود می‌جوید. (آمدن به در خیمه لیلی) و نتیجه حکایت، پی بردن به این مفهوم است که «عاشق تاب دیدار معشوق را ندارد».

طبق تحلیلی که بارت از ساختار روایت ارائه داده است، هر سه سطح روایت؛ یعنی: سطح کارکردها، کنش‌ها و روایتگری در حکایت یادشده، قابل تشخیص است. هر پی‌رفت در بردارنده وضعیت اولیه، وضعیت نهایی و کارکردها است. از دیدگاه بارت، کارکردها دو نوع‌اند: نقش و نشانه.

مقصود از نقش، عبارت از کنش‌های شخصیت‌ها و مقصود از نشانه، توصیف ویژگی‌ها و حالات شخصیت‌ها است. این ویژگی، در این حکایت و غالب حکایت‌های مندرج در سوانح العشاق به دلیل کوتاه بودن حکایات، چندان مشهود نیست. بر این اساس ساختار داستان یا حکایت مذکور چنین است: وضعیت اولیه + نقش‌ها + وضعیت نهایی.

در حکایتی که آمد، وضعیت آشفته مجنون و چاره‌جویی اهل قبیله، بیانگر وضعیت اولیه، اعمال و کنش‌هایی که از سوی اهل قبیله و خود مجنون برای تحقق یافتن دیدار لیلی انجام شده‌است، نقش‌های حکایت و «از خود بی خود شدن مجنون، همزمان با دیدن سایه لیلی» حاکی از وضعیت نهایی حکایت است. حجم کم حکایت در نثر مطالعه شده باعث شده‌است که غالب کارکردها - که در حقیقت نقاط اصلی خط روایی را تشکیل می‌دهند و در ساختار حکایت نقش اساسی دارند - از نوع اصلی یا هسته‌ای باشند. از این رو کارکردهای واسطه، حضور ملموسی ندارند. سطح سوم روایت مطابق با نظر بارت، «روایتگری» است. راوی با استفاده از زاویه دید دانای کل، حکایت را روایت کرده‌است و از تکنیک شخصیت‌پردازی نمایشی بیش از عوامل دیگر بهره برده‌است.

در حکایت‌های کهن، پیروی از قصه‌های شفاهی، زاویه دید، زاویه دید راوی است و کسی فکر نمی‌کند که ممکن است در شخصیت داستان چیزی باشد که راوی از آن بی‌خبر باشد (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۷۱). نویسنده (راوی) از گفت‌وگو و نام، برای پروراندن شخصیت‌ها یاری گرفته‌است. نام‌هایی که برای شخصیت‌های این حکایت‌ها انتخاب شده‌است، با موضوع کلی اثر به‌طور خاص و با تمام متن تناسب دارد. به نظر بارت، شخصیت در روایت، تنها عاملی نیست که باید نقشی را بازی کند، بلکه هویت او پیچیده است و از مجموعه‌ای از مشخصه‌های معنایی تشکیل می‌شود. گویی نویسنده با در نظر گرفتن مفهوم و پیامی که در صدد انتقال آن به مخاطب است، شخصیت‌هایی را از آثار متقدم - اعم از ادبی، دینی، تاریخی و... - به عاریه گرفته‌است و در اثر خود او را دوباره و با هویتی تازه خلق کرده‌است. به همین دلیل است که «رولان بارت»، عمل خواندن در داستان را عبارت از «نامیدن شخصیت» قلمداد کرده‌است. وی معتقد است، خواننده داستان هنگام خواندن و اسم‌گذاری، بر خصوصیات ویژه یک شخصیت اسم می‌گذارد. در واقع، خصایص ویژه یک شخصیت، همان صفات روایتی است، صفاتی مثل عاشقی، صبوری، جانفشانی، اشتیاق، بی‌قراری، حیرانی، فقر یا غنا و... مطابق با نظر بارت، تحلیل‌های معنایی شخصیت، بر سه محور انجام می‌شود: اسم، صفت و وضعیت ظاهری. به نظر وی اسم شخصیت، تنها برجسی نیست که بر او زده می‌شود که اسم، هویت او را نیز، معین

می‌کند؛ بنابراین هر شخصیت داستانی یک اسم خاص است، اسمی که با بقیه فرق می‌کند. بارت معتقد است که اسم خاص باعث می‌شود که شخصی بیرون از مشخصه‌های معنایی خود وجود داشته باشد. مشخصه‌های معنایی آن اسم، در جایگاه مسند، و خود اسم در جایگاه مسندآلیه قرار می‌گیرد. روایت‌شناسان ساختارگرا، در جواب این سؤال که خواننده چگونه برای خصایص ویژه شخصیت اسم خاصی می‌یابد؟ پاسخ‌های متفاوتی داده‌اند. از آن جمله «ریمون کنان»، روند نام‌گذاری را در چهار اصل: تکرار، شباهت، تضاد و استلزام، خلاصه کرده‌است. به‌عنوان مثال، اگر در داستانی، یک شخصیت، رفتار و کنشی خاص را تکرار کند، می‌توان آن را جزء مشخصه‌های معنایی او دانست. مثلاً در غالب حکایت‌های رساله‌العشاق‌های منثور (اعم از سوانح، عبهرالعاشقین، لمعات و...) شخصیت «لیلی» به‌عنوان معشوق و «مجنون» به‌عنوان عاشق دلباخته و بی‌قرار ظاهر شده‌است. سوز و ساز مجنون بر درد فراق و پاکبازی او و تاب نیاوردن او بر وصال «لیلی»، در غالب آثار مطالعه‌شده، در حکایت‌هایی با موقعیت‌های مختلف، اگر نه عیناً، اما به‌صورت مشابه تکرار شده‌است؛ به‌گونه‌ای که آن ویژگی‌ها، جزئی از شخصیت «مجنون» و در حقیقت جزئی از شاکله وجودی وی معرفی شده و این مشخصه معنایی در اذهان مخاطبان شکل گرفته‌است. در سویی دیگر این عشق «لیلی» قرار دارد که به‌عنوان شخصیتی معرفی شده‌است که هم «مجنون» را دوست می‌دارد و سوز و ساز عاشق خویش را نیز، خواستار است. برخی از شخصیت‌ها به دلیل پیشینه‌ای که در آثار ادبی، تاریخی و فرهنگ عامه دارند، به توضیح و معرفی نیاز چندانی ندارند و راوی داستان با انتخاب نام‌های خاص، به میزان قابل توجهی از توضیح و توصیف، بی‌نیاز می‌شود؛ از این رو، با در نظر گرفتن کوتاهی و حجم کم حکایت‌ها، این عامل یکی از تکنیک‌های شخصیت‌پردازی و شگردهای هنرمندانه نویسنده، در نگارش بخش‌های کاملاً روایی سوانح‌العشاق به‌شمار می‌آید.

### ب) حکایتی از عبهرالعاشقین

«ذوالنون مصری - رحمه الله علیه - خبر داد و گفت «روزی در بادیه‌ای می‌رفتم، جوانی دیدم که جان تسلیم حق می‌کرد، اثر عرفان بر رویش بشناختم، گفتم: یا اُخی! بگو: لا اله الا الله. گفت: شرم نداری که میان عاشق و معشوق تداخل می‌کنی؟ آنکه «هو» گفت و شهباز روان بر عشقش پرواز کرد» (همان: ۱۴۳-۱۴۲).

راوی (زاویه دید): سوم شخص مفرد // شخصیت: ذوالنون مصری و عارف جوان، شخصیت‌های حکایت‌اند. صحنه: زمان: «روزی» به‌صورت نکره آمده و زمانی نامعلوم است. // مکان: بادیه‌ای

نامشخص، صحنه رخداد حادثه است. درون‌مایه: به مثابه برخی دیگر از حکایت‌ها در این اثر و آثار مشابه، خود نویسنده درون‌مایه حکایت را بعد از پایان حکایت، تبیین کرده‌است: «نشانشان چنین عجیب است و احوالشان چنین غریب. عالم طبیعت، قفص مرغ نیست. عاشق در جهان ننگجد. صدف جان محل در عشق است و جان با جانانست» (همان: ۱۴۳). لحن: لحن حکایت جدی و غنایی است.

تحلیل: عنصری که در حکایت مزبور از قدرت نویسندگی و بیان روایی نویسندگان حکایت دارد، توانایی شگرف نویسندگان در ترسیم صحنه‌ها و فضاهای داستان، با حداقل واژه‌ها است. پایان حکایت‌ها با دستاوردهای عرفانی و متناسب با مشرب فکری مؤلفان به پایان می‌رسد و خود نویسنده غالباً درون‌مایه حکایت را در پایان حکایت بیان می‌کند.

«رولان بارت» در بخشی از کتاب تحلیل ساختار روایت‌ها در اهمیت تأمل در واحدهای کارکردی

روایت چنین آورده‌است:

«به منظور تعیین واحدهای آغازین روایت، حیاتی است که هرگز طبیعت کارکردی قطعات تحت بررسی، نادیده گرفته نشود و پیشاپیش تشخیص داده‌شود که آن‌ها لزوماً با شکل‌هایی که ما بنا به سنت برای بخش‌های مختلف گفتمان روایی (کنش‌ها، صحنه‌ها، پاراگراف‌ها، گفت‌وگوها، تک‌گویی‌های درونی و...) خصوصاً همراه با بخش‌های روان‌شناسیک شیوه‌های رفتار، احساسات، مقاصد، انگیزش‌ها، تبیین شخصیت‌ها) برمی‌گزینیم، مطابقت نخواهند کرد» (بارت، پیشین: ۴۲).

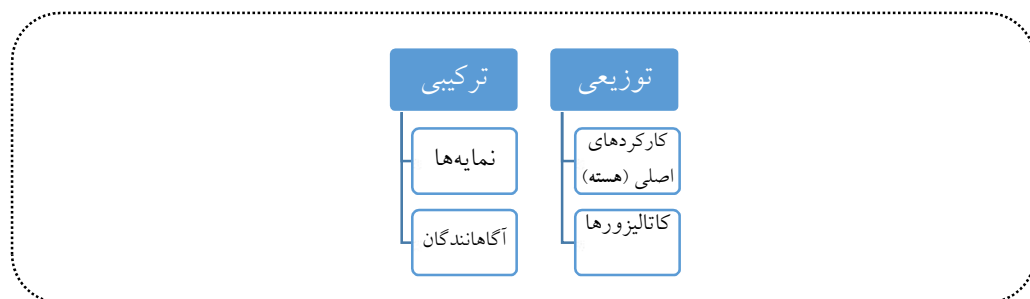
تأمل در عبارات آغازین این حکایت چند نکته مهم را روشن می‌کند: حکایت به گونه‌ای آغاز شده‌است که نشان می‌دهد «جوان» برای «ذوالنون»، و ذوالنون برای جوان ناآشنا است؛ همچنان که «زمان» نیز نامعلوم است. «پل ریکور»، رابطه میان زمان نقل کردن (زمان داستان) و زمان نقل شده (زمان متن) در خود متن را «بازی با زمان» می‌نامد و می‌گوید:

«این بازی هدفی دارد که همان امر زیسته زمانی است که مقصود حکایت است. وظیفه ریخت‌شناسی بوطیقایی، پدیدار ساختن مناسبت میان روابط کمی زمان و کیفیت‌های زمان است که به زندگی وابسته‌اند» (ریکور، ۱۳۸۴: ۱۴۱).

این ناآشنایی، از اهمیت موضوع و در جریان بودن حادثه‌ای مهم حکایت می‌کند. آستانه داستان، در حکایت یادشده، بنایی قوی و مستحکم دارد؛ چرا که روایت داستان از زبان کسی صورت گرفته‌است که یکی از مشایخ بزرگ صوفیه است و در ابتدای امر، واقع‌نمایی و باورپذیری حکایت را تقویت

کرده‌است. یکی از ویژگی‌های مهم حکایت‌ها در رساله‌العشق‌های منثور، استفاده از اعلام، چهره‌ها و شخصیت‌های برجسته در حکایت است. متن روایی این آثار، عمدتاً از زندگی و احوال انبیاء و اولیای الهی، مشایخ صوفیه، یا شخصیت‌هایی است که پیشینه تاریخی یا ادبی دارند، یا اعلام و اشخاصی هستند که در داخل متن، به‌عنوان تلمیح بارها از آن‌ها یاد شده‌است. عرفا با تأویل‌هایی که از زندگانی انبیای الهی به دست داده‌اند، داستان زندگانی آن‌ها را متناسب با موضوع مباحث خود به‌کار گرفته‌اند. در این آثار، داستان حضرت آدم، ابراهیم، یوسف، موسی و خاتم پیامبران و داستان‌هایی از، زلیخا، لیلی و مجنون، محمود و ایاز، یا اشخاص شناخته‌شده‌ای از مشایخ بزرگ صوفیه مانند: بایزید، حلاج، جنید، شبلی، ذوالنون مصری، ابوالحسین نوری و... به‌عنوان یکی از شخصیت‌های مهم داستان به‌کار رفته‌اند. استفاده از این قبیل اسامی، به دلیل واقعیت تاریخی آن‌ها، تشخص و تعین بیشتری به شخصیت‌های داستانی بخشیده‌است و نقش مؤثری در راست‌نمایی و مقبولیت‌بخشیدن به این قبیل حکایت‌ها داشته‌است.

در حکایت یادشده، شخصیت اصلی یا قهرمان داستان، «جوانی» است که به‌صورت اسم نکره (اسم کلی) ذکر شده‌است. یکی از ویژگی‌های شخصیت‌پردازی در داستان‌ها و حکایت‌های کهن، ارائه چهره‌هایی است که هویت فردی ندارند و غالباً کلی هستند. شخصیت‌هایی مانند: مست، دیوانه، درویش، کودک، پیرزن، جوانی و... از آن جمله‌اند. این شخصیت‌ها در حکایت‌های مندرج در آثار مطالعه‌شده نیز، حضور قابل توجهی دارند و به‌صورت نمونه‌ای عام و نماینده طیف خاصی از انسان‌ها، به ایفای نقش پرداخته‌اند و برای بیان اندیشه‌ای مهم و معمولاً انجام نقشی غیرمنتظره در حکایت‌ها به‌کار رفته‌اند. بارت واحدها را در دو طبقه عمده جای داده‌است: توزیعی و ترکیبی. هر کدام از این طبقات دارای تقسیماتی هستند که در نمودار زیر نشان داده شده‌است:



شکل ۱. طبقات واحدها در نظریه تحلیل ساختاری روایت



در حکایت یادشده جمله‌ها و عباراتی مانند: «ذوالنون مصری»: «روزی در بادیه‌ای می‌رفتم»؛ «جوانی دیدم که جان تسلیم حق می‌کرد»؛ «لا اله الا الله»؛ «هو» گفت، و شهبازِ روانِ پر عشقش پرواز کرد» و...؛ مطابق با نظر بارت، نه به یک عمل خاص، که به یک مدلول در سطحی بالاتر دلالت می‌کنند. واژه‌هایی مانند: جوان، بادیه و... اگرچه از یک جنبه واحدی کارکردی هستند، اما تأمل در توضیحات پیرامون آن‌ها، گویای تعلق آن‌ها به نمایه‌هایی در سطحی بالاتر است. در اینجا بحث رابطه هم‌نشینی و جانشینی واژه‌ها پیش می‌آید. به اعتقاد بارت؛ «همیشه نمایه‌ها مدلول‌های ضمنی دارند» (بارت، پیشین: ۴۷). در حکایت مزبور، «جوان» استعاره یا نمادی از هر عاشق و سالک الی‌الله است که با مشاهده تجلیات الهی حیران شده و مدهوش و خاموش می‌شود. معشوق - که نامی از او به میان نیامده - نمایه‌ای است که به معنای معشوق ازلی به کار رفته است. بارت معتقد است که تأیید نمایه‌ها فارغ از هر زنجیره صریح - چه بسا که «شخصیت» یک عامل روایت در حالی که هنوز پیوسته نمایه می‌شود، اصلاً به روشنی نامیده نشده باشد تأییدی جانشینی است. تأیید کارکردها، تأییدی هم‌نشینی است. کارکردها رابطه مجازی و نمایه‌ها، رابطه استعاری را در بر می‌گیرند. اولی بر کارکردی بودن یک عمل و دومی بر یک وجود دلالت می‌کند. نکته دیگر اهمیت «کنش» در حکایت یادشده است. «ولادیمیر پراب» اولین بار در کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» نظریه «شخصیت کنش‌گر» را مطرح کرد. طبق این نظریه هر شخصیت در قصه یا داستان، نقشی دارد که در داستان باید آن را به انجام برساند؛ در واقع شخصیت چیزی غیر از بازیگر نیست. از این رو، ویژگی و مشخصه‌های شخصیت مهم نیست؛ آنچه در شخصیت اهمیت پیدا می‌کند، همان نقشی است که در داستان عهده‌دار می‌شود. در غالب حکایت‌های عرفانی، مانند حکایتی که از «عبرالعاشقین» نقل شد، شخصیت‌ها معمولاً کنش‌گر ظاهر شده‌اند. کنش هر شخصیت با دیگری متفاوت است. یکی از ویژگی‌های بارز کنش‌ها، محدود بودن آن‌ها است؛ چرا که نویسنده در حکایت‌هایی که نقل می‌کند، مجال زیادی برای شخصیت‌پردازی کنش‌گرانه ندارد، از این رو می‌بایست هنرمندانه در حداقل جملات و عبارات، ضمن تبیین چهره شخصیت حکایت، مفهوم و پیام عرفانی حکایت را نیز به مخاطب منتقل کند و این امر در حکایتی که از «عبرالعاشقین» نقل شده است، در کوتاه‌ترین عبارات و جملات صورت گرفته است.

«تودوروف» و «بارت» از نظریه‌پردازانی هستند که بر نقش و جایگاه اساسی شخصیت در داستان تأکید کرده‌اند. آن‌ها معتقدند نقش شخصیت در داستان، مانند نقش فاعل در یک جمله است. به اعتقاد بارت، شخصیت به مثابه جایگاه اسم در جمله است که می‌تواند در چند نقش متعدّد به کار رود. به

عقیده‌ی وی، هر روایت از دو بخش تشکیل می‌شود، بخشی که یک وضعیّت را توصیف می‌کند (ایستا) و بخشی که گذر از یک وضع به وضع دیگر را روایت می‌کند (پویا). تودوروف بخش توصیفی را مثل صفت در جمله می‌داند و بخش دوم را مانند فعل در نظر می‌گیرد. آن‌گونه که تودوروف تعریف می‌کند، افعال روایتی، آن قسم از افعال است که گذر از یک وضعیّت به وضعیّت دیگر را شرح می‌دهد. او در تقسیم‌بندی اجزاء جمله‌ی روایتی عمدتاً حرفی از اسم نمی‌زند؛ زیرا معتقد است هر اسمی می‌تواند به یک یا چند صفت تبدیل شود. در حکایتی که آمد، «جوان» به صورت شخصیت کنش‌گر پویا ظاهر شده‌است و افعال روایتی نیز، نشانگر گذر شخصیت حکایت از یک وضعیّت (فراق) به وضعیّت دیگر (وصال یا فنا فی‌الله) را شرح می‌دهد: «آنکه «هو» گفت، و شهباز روان پُر عشقش پرواز کرد.» همان‌طور که از الفاظ و همچنین از مفهوم حکایت مشخص می‌شود، درون‌مایه غالب «عشق» و «مرگ» است. بارت بر این باور است که مدلول متون غنایی، در نهایت عشق و مرگ است. درون‌مایه‌ها را می‌توان در دو حوزه جهان‌شمول: عشق و مرگ بررسی کرد که با ماده‌ای انضمامی که با مسائل روزمره ارتباط دارد، پیوند می‌یابد (بارت، پیشین: ۱۳).

### ج) حکایتی از لمعات

«عشق را آتشی است که چون در دل افتد هرچه در دل یابد بسوزد، تا حدّی که صورت معشوق را نیز از دل محو کند. مجنون مگر در این سوزش بود، گفتند: لیلی آمد، گفت: من خود لیلی‌ام و سر به گریبان فراغت فرو برد، لیلی گفت: سر برآر که منم محبوب تو. مصراع: آخر بنگر که از که می‌مانی باز؟ گفت: الیک عَنّی، فان حبّک قد شَعَلَنی عَنک» (عراقی، ۱۳۸۴: ۱۰۴).

زاویه دید: دانای کل // شخصیت: لیلی و مجنون // زمان و مکان: نامعلوم // لحن: غنایی // درون‌مایه: درون‌مایه غالب این حکایت «عشق» است. نویسنده بر آن است تا با این حکایت یکی از مفاهیم عرفانی را به مخاطب انتقال دهد و آن این است که عاشق در مرتبه کمال عشق، جز عشق، پروای هیچ چیز و هیچ کس را ندارد.

خواهم که چنان کنی به عشقم مشغول  
کز عشق تو با تو هم نپردازم بیش  
(همان: ۱۰۵)

تحلیل: وجود برخی عوامل مانند گفت‌وگو و کنش، در گسترش و نمایشی کردن حکایت‌ها مؤثر بوده‌است. از آن‌جا که بیشتر این حکایت‌ها کوتاه هستند، راوی مجال کافی برای نمایاندن و توصیف

جزء به جزء شخصیت‌های داستان را ندارد؛ بنابراین از طریق اقوال و رفتار شخصیت‌ها، سیرت آن‌ها را توصیف می‌کند. هر کدام از شخصیت‌ها، ناآگاهانه در نقشی کلیدی و ویژه جای گرفته‌اند.

نویسندگان این قبیل آثار عمدتاً عارفانی هستند که با مراحل و اطوار سیر و سلوک و عشق صوفیانه به‌خوبی آشنا بوده‌اند و خود آن مدارج را طی کرده‌اند. به‌نظر می‌رسد در حکایت‌های یادشده، شخصیت خودِ نویسندگان در شخصیت حکایت‌ها تبلور پیدا کرده‌است؛ مؤلفان به وسیله همسان‌پنداری، در دنیای داستان سیر کرده‌اند. گاه این همسان‌پنداری در مخاطبان و خوانندگانی که حالات عرفانی را تجربه کرده‌اند نیز، ایجاد می‌شود؛ بنابراین از یک طرف مؤلف و از دیگر سو مخاطب با حکایات مهیج و برانگیزاننده، احساس یکی‌بودن می‌کنند. حرف‌ها و گفتار شخصیت‌ها را حرف دل خود و حالات آن‌ها را موافق با حال خود می‌یابند. «رولان بارت» دربارهٔ این قبیل روایت‌ها می‌گوید:

«در اولین نگاه، نشانه‌های راوی آشکارتر و پرشمارتر به‌نظر می‌رسد. یک روایت بیشتر از «من» می‌گوید تا از «تو»: در واقع امر، دومی کاملاً غیرمستقیم‌تر از اولی است. بنابراین هرگاه راوی «بازنمایی» را متوقف کند و جزئیاتی را گزارش کند که او دقیقاً به‌خوبی می‌داند، اما برای خواننده ناشناخته‌است، با نارسایی دال، نشانه خوانشی ایجاد می‌شود؛ چرا که بی‌معنی است راوی به خودش، پاره‌ای اطلاع ارائه کند» (بارت، پیشین: ۶۶).

حکایت مدنظر نشان می‌دهد، در بخش‌هایی که نویسندگان نظریه‌های خود را دربارهٔ عشق و مراحل آن بیان کرده‌اند، غالباً چنان سخن رانده‌اند که برای خودشان شناخته‌شده و مفهوم است و برای مخاطبان به‌طور نسبی چندان روشن نیست. یکی از مهم‌ترین عوامل استفادهٔ مؤلفان از زبان داستان و حکایت، نارسایی دال‌ها است که از بیان‌ناپذیر بودن مفاهیم عرفانی ناشی شده‌است. شخصیت‌ها، اشخاصی هستند که در غالب حکایات مشابه نیز تکرار شده‌اند: لیلی، مجنون، محمود، ایاز و...؛ مطابق با نظریهٔ بارت، این قبیل اعلام، نمایه‌هایی هستند که از نظر شمول، طیف وسیعی از مردم را در بر می‌گیرند. بارت می‌گوید:

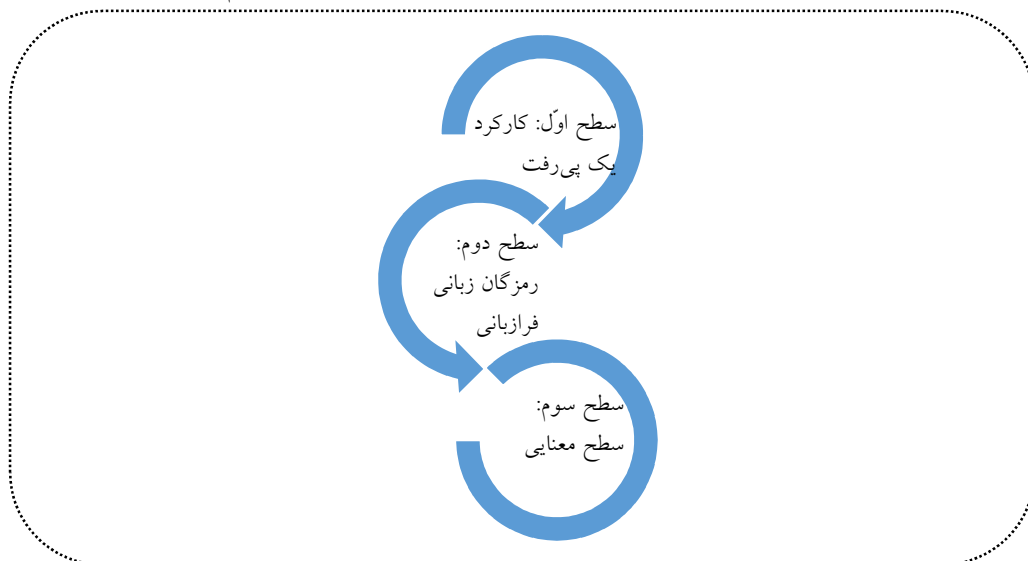
«شخصیت‌های غیرقابل شمارش روایت می‌توانند زیر قواعد جانشینی آورده شوند و این‌که حتی در یک اثر، یک شکل واحد می‌تواند شخصیت‌های متنوعی را فرا بگیرد» (همان: ۶۲).

نکتهٔ دیگر اینکه در حکایت یادشده، با استناد به نظریهٔ «رولان بارت»، بیشتر بن‌مایه‌ها، از نوع بن‌مایه‌های وابسته و پویا هستند؛ به‌طوری که با حذف هر کدام از آن‌ها (بن‌مایه‌ها) در مفهوم و درون-

مایه داستان خللی ایجاد می‌شود. در حقیقت، حجم کم حکایات در این قبیل آثار، معمولاً مانع از حضور بن‌مایه‌های آزاد (ایستا) شده‌است.

#### ۴. نتیجه

پژوهش حاضر با عنوان «تحلیل ساختاری حکایت‌ها در سوانح‌العشاق، عبر‌العاشقین و لمعات» با استفاده از نظریه تحلیل ساختاری روایت‌های رولان بارت، نشان داد که در گام اول از تحلیل روایی



حکایت‌ها، عنوان آثار، به تنهایی گویای موضوعی است که از جانب مؤلفان روایت شده‌است؛ چرا که طبق نظر بارت زبان روایت موجود در ما، شامل همین عنوان‌های اصلی هستند. در آثار مطالعه شده عنوان‌های فرعی، عناوین داخل متن، عناوین فصل‌ها و حکایت‌ها، مخاطب را از چستی و چگونگی روایت متن آگاه می‌کند. حکایات مندرج در رساله‌العشاق‌های منثور اغلب کوتاه هستند و روی عنصر پیام تمرکز دارند در این حکایات با وجود کوتاهی آن‌ها، طبق نظر بارت هر سه سطح روایت یعنی: سطح کارکردها، کنش‌ها و روایت‌گری، قابل تشخیص است. هر پی‌رفت در بردارنده وضعیّت اولیه، وضعیّت نهایی و کارکردها است با این تفاوت که در سوانح‌العشاق به دلیل کوتاه بودن حکایات، دو نوع کارکرد مدنظر بارت (نقش و نشانه) - که عبارت از کنش‌های شخصیّت‌ها، و توصیف ویژگی‌ها و حالات شخصیّت‌هاست - چندان مشهود نیست؛ بنابراین طبق نظر بارت، کم حجم بودن حکایات باعث شده‌است که اغلب کارکردها - که در حقیقت نقاط اصلی خطّ روایی را تشکیل می‌دهند و در ساختار

حکایت نقش اساسی دارند - از نوع اصلی یا هسته‌ای باشند و کارکردهای واسطه، حضور ملموس نداشته باشند. مطالعه سطح سوم روایت (روایتگری) طبق نظر بارت نشان داد که در حکایت‌های مندرج در آثار انتخاب شده، راوی با استفاده از زاویه دید دانای کل، حکایت را روایت کرده است و با استفاده از عناصر گفت و گو و بهره‌گیری از تکنیک شخصیت‌پردازی نمایشی و نام‌هایی که برای شخصیت‌های این حکایت‌ها انتخاب کرده است، به شخصیت‌های خود هویت بخشیده و به این طریق در گسترش مشخصه‌های معنایی شخصیت‌ها تأثیر گذاشته است. یکی از مهم‌ترین عوامل استفاده مؤلفان از زبان داستان و حکایت، نارسایی دال‌ها است که از بیان‌ناپذیر بودن مفاهیم عرفانی ناشی شده است. اعلام و شخصیت‌های مطرح شده در حکایات، مطابق با نظریه بارت، نمایه‌هایی هستند که از نظر شمول، طیف وسیعی از مردم را در بر می‌گیرند و شخصیت‌های غیرقابل شمارش روایت هستند که می‌توانند زیر قواعد جانشینی آورده شوند؛ چرا که یک واحد منفرد در یک روایت، به‌طور مستقیم و غیرمستقیم با عناصر روایت مرتبط است و دو وابسته دارد: یکی در سطح اول (کارکرد یک پی‌رفت)، دیگری در سطح نمایه: با ارجاع به یک کنش‌گر. به باور بارت و با توجه به مقتضیات حکایت‌ها در آثار انتخاب شده، روایت صرفاً آن چیزی نیست که در خوانش افقی فهمیده می‌شود؛ خوانش عمودی و ترکیبی است که چند سطح را باهم تلفیق می‌کند و به درک سطوح معنایی روایت منجر می‌شود. هنگام خوانش یک روایت، هر واحد کارکردی هم در سطح و هم در ژرفایش ادراک می‌شود و ذهن مخاطب از رمزگان‌های زبانی به رمزگان‌های روایتی سوق داده می‌شود. در نهایت به سطوح معنایی روایت می‌رسد؛ بنابراین - همان‌گونه که در نمودار ارائه شده است - درک و دریافت مفاهیم روایت، یا حکایت برای شخصی که به مطالعه سطح اول اکتفا کند، میسر نخواهد بود. هیجانی که با خواندن یک داستان یا رمان یا حکایت در شخص برانگیخته می‌شود، هیجان دیدن نیست، بلکه هیجان درک و دریافت معنا است و برای رسیدن به این مرحله باید در سطوح معنایی تعمق کرد.

### کتابنامه

احمدی، بابک. (۱۳۹۱). *ساختار و تأویل متن*، چاپ چهاردهم. تهران: مرکز.

اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.

انوشه، حسن. (۱۳۸۲). *دانشنامه ادب فارسی*، جلد ۲. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

- بارت، رولان. (۱۳۸۷). *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*، ترجمه: محمد راغب. تهران: رخ داد نو.
- بقلی شیرازی، روزبهان. (۱۳۸۳). *عبهرالعاشقین*، تصحیح و مقدمه: هنری کربن و محمد معین. تهران: منوچهری.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۸). *بوطیقای نثر* (پژوهش‌هایی نو درباره حکایت)، ترجمه: انوشیروان گنجی‌پور. تهران: نی.
- تولان، مایکل. جی. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه - زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمه: ابوالفضل حرّی، چاپ اول. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- داد، سیما. (۱۳۷۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.
- رضوانیان، قدسیه. (۱۳۸۹). *ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی*. تهران: سخن.
- روستا، سهیلا؛ رضی، احمد. (۱۳۹۰). «نظام داستان‌پردازی در حکایت‌های کوتاه کشف‌المحجوب». *دو فصلنامه علمی - پژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء*، سال دوم، شماره ۴، بهار و تابستان ۱۳۹۰، صص ۱۱۳-۸۷.
- ریکور، پل. (۱۳۸۴). *زمان و حکایت*، ترجمه: رؤیا نونهالی، ج ۱. تهران: گام نو.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۸). *جستجو در تصوف ایران*. تهران: امیرکبیر.
- عراقی، فخرالدین. (۱۳۸۴). *لمعات*، مقدمه و تصحیح: محمد خواجوی. تهران: مولی.
- غزالی، احمد. (۱۳۶۸). *سوانح*، تصحیح: هلموت ریتز، زیر نظر نصرالله پورجوادی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- مکوئیلان، مارتین. (۱۳۸۸). *گزیده مقالات روایت*، ترجمه: فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد.
- مستور، مصطفی. (۱۳۷۹). *مبانی داستان کوتاه*. تهران: مرکز.

## References

- Ahmadi, Babak. (1391). *Text Structure and Interpretation*, fourteenth edition. Tehran: Markaz.
- Okhovat, Ahmad. (1371). *Grammar of the Story*. Isfahan: Farda.
- Anousheh, Hassan. (1382). *Encyclopedia of Persian Literature*, Volume 2. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.

- Barth, Roland. (1387). *An Introduction to the Structural Analysis of Narratives*, translated by Mohammad Ragheb. Tehran: Rokhdad nov.
- Baqli Shirazi, Roozbehan (1383). *Abhar al asheghin*, Edited and Introduction: Henry Carbon and Mohammad Moin. Tehran: Manouchehri.
- Todorov, Tzutan. (1388). *Poetics of Prose (New Research on Narrative)*, translated by Anoushirvan Ganjipour. Tehran: Ney.
- Tolan, Michael. (۱۳۸۳) .. *A Critical-Linguistic Introduction to Narration*, translated by Abolfazl Hori, first edition. Tehran: Farabi Cinema Foundation.
- Dad, Sima. (1375). *Dictionary of Literary Terms*. Tehran: Morvarid.
- Rezvanian, Qudsieh. (1389). *The Narrative Structure of Mystical Anecdotes*. Tehran: Sokhan.
- Rusta, Soheila; Razi, Ahmad (1390). "The system of storytelling in short stories discovered by Mahjoub". *Two Quarterly Journal of Mystical Literature of Al-Zahra University*, Second Year, No. 4, Spring and Summer 2011, pp. 113-8v.
- Ricoeur, Paul. (2005). *Time and Anecdote*, translation: Roya Nonhali, vol. Tehran: Gam Nov.
- Zarinkoob , Abdol Hossein . *Search in Iranian Sufism*. Tehran: Amirkabir.
- Iraqi, Fakhreddin. (1384). *Completion, introduction and Correction*: Mohammad Khajavi. Tehran: Molly.
- Ghazali, Ahmad (۱۳۶۸) .). *Accidents, Correction*: Helmut Ritter, Under the supervision of Nasrollah Pourjavadi. Tehran: University Publishing Center.
- McQuillan, Martin. (2009). *Excerpts from Narrative Articles*, translated by Fattah Mohammadi. Tehran: Minavi Kherad.
- Mastoor, Mostafa. (1379). *Short story Basics*. Tehran: Markaz.



## Structural Analysis of Stories in Savanehol-Oshag, Abharol-Ashegin, and Lamaat (Due to Roland Barth's theory)

Masroreh Mokhtari<sup>1\*</sup> | Hosain Arian<sup>2</sup>

1. Corresponding Author, Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran. Email: mmokhtari@uma.ac.ir
2. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Zanzan Branch, Islamic Azad University, Zanzan, Iran. Email: arian.amir20@yahoo.com

---

### Article Info

### ABSTRACT

**Article type:**  
Research Article

**Article history:**

Received: 20/10/2020

Received in revised form:  
26/04/2021

Accepted: 10/05/2021

**Keywords:**

Structural Analysis of  
Narration,  
Savanehol-Oshag,  
Abharol-Ashegin,  
Lamaat.

One of the issues related to narration and narratology is the study of gnostic stories. The stories used in romantic treatises in prose are very different from other stories inserted in other gnostic proses (like *Kashfol-Mahjoub* and *Gashirieh treatise*) considering structure and theme. In this study, the analysis of the stories' structure in accordance with Roland Barthe's "structural analysis of passage narration" theory. In addition to belief in the relationship between narration and linguistics, Barth considered three separated descriptive levels for each narration: function level, action level, narration level. Applying Barth's theory for structural analysis of mentioned works of art yielded that 1. Some parts of Barth's theory for analysis of stories' structure are efficient and usable, 2. Understanding a story is not merely the seek for expanding it and the investigation of its planning in "layers" and amendment of horizontal succession of narrative line in implicative vertical axis are also needed, 3. To comprehend the concepts of stories, in addition to horizontal reading, the vertical reading and combinational reading are needed so that while reading a narration, each function unit can be perceived both in surface and depth and reader's mind is led from linguistic coding to narrative coding, and finally the story's semantic levels are achieved.

---

**Cite this article:** Mokhtari, M. & Arian, H. (2022). Structural Analysis of Stories in Savanehol-Oshag, Abharol-Ashegin, and Lamaat (Due to Roland Barth's theory). *Journal of Research in Narrative Literature*, 11(1), 183-204.



© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/RP.2021.5841.1271

---





## تحلیل ساختاری حکایت‌ها در سوانح‌العشاق، عبهرالعاشقین و لمعات (با استفاده از نظریه تحلیل ساختاری روایت‌های رولان بارت)

مسروره مختاری<sup>۱\*</sup> | حسین آریان<sup>۲</sup>

۱. نویسنده مسئول، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.

رایانامه: mmokhtari@uma.ac.ir

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران. رایانامه: arian.amir20@yahoo.com

### اطلاعات مقاله

### چکیده

#### نوع مقاله:

مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۷/۲۹

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۲/۰۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۲۰

#### واژه‌های کلیدی:

تحلیل ساختار روایت،

حکایت،

سوانح‌العشاق،

عبهرالعاشقین،

لمعات.

یکی از مباحث مرتبط با روایت و روایت‌شناسی، مطالعه در حکایت‌های عرفانی است. حکایت‌هایی که در رساله‌العشاق‌های منشور به کار رفته‌اند، به لحاظ ساختار و بن‌مایه، با حکایت‌های مندرج در دیگر نثرهای عرفانی (مانند کشف‌المحجوب و رساله قشیریه) تفاوت‌های درخور توجهی دارند. در این جستار، تحلیل ساختار حکایت‌ها در سوانح‌العشاق، عبهرالعاشقین و لمعات، مطابق با نظریه تحلیل ساختاری روایت متن «رولان بارت» مدنظر قرار گرفته است. بارت ضمن اعتقاد به ارتباط روایت با علم زبان‌شناسی، برای هر روایتی سه سطح توصیفی مجزا: سطح کارکردها (Function)، کنش‌ها (Action) و روایتگری (Narration) در نظر گرفته است. با کاربست نظریه بارت در تحلیل ساختاری آثار انتخابی، معلوم شد که: ۱. بخش‌هایی از نظریه بارت در تحلیل ساختار حکایت‌ها کارآمد و قابل استفاده است؛ ۲. فهم یک روایت صرفاً پیگیری بسط یافتن داستان نیست؛ بازشناسی طرح‌ریزی آن در «طبقات» و ترسیم تسلسل افقی خط روایی در محور عمودی ضمنی نیز هست؛ ۳. برای درک و دریافت مفاهیم حکایت‌ها علاوه بر خوانش افقی، خوانش عمودی و ترکیبی نیز لازم است تا هنگام خوانش روایت هر واحد کارکردی هم در سطح و هم در ژرفایش ادراک و ذهن مخاطب از رمزگان‌های زبانی به رمزگان‌های روایتی سوق داده شود و در نهایت نیل به سطوح معنایی حکایت محقق گردد.

**استناد:** مختاری، مسروره و آریان، حسین (۱۴۰۱). تحلیل ساختاری حکایت‌ها در سوانح‌العشاق، عبهرالعاشقین و لمعات (با استفاده از

نظریه تحلیل ساختاری روایت‌های رولان بارت). پژوهشنامه ادبیات داستانی، ۱۱(۱)، ۱۸۳-۲۰۴.



حق مؤلف © نویسنده‌گان.

ناشر: دانشگاه رازی

DOI: 10.22126/RP.2021.5841.1271

## ۱. پیشگفتار

تبار واژه روایت یا Narration به Narrara در لاتین و Gnarus یونانی می‌رسد و به معنای دانش و شناخت است. به این اعتبار روایت به معنای یافتن دانش است. ارسطو داستان استوار بر تقلید را «تحقق دانش» می‌خواند (احمدی، ۱۳۹۱: ۱۷۶). این واژه در لغت به معنی حدیث، خبر و نقل کردن سخن و در اصطلاح ادبی، متنی است که داستان را بیان می‌کند و داستان‌گویی دارد (انوشه، ۱۳۸۲: ۲/۶۹۵). در کتاب «مبانی داستان کوتاه» در تعریف روایت آمده است:

«روایت روش نویسنده در بیان حکایت است. هر شیوه روایت مانند دریچه‌ای است برای ارائه اطلاعات داستان به خواننده» (مستور، ۱۳۷۹: ۳۵).

از میان تعاریف مختلفی که برای روایت ارائه شده، برخی از صاحب‌نظران، ساده‌ترین و در عین حال کامل‌ترین تعریف را تعریفی می‌دانند که مایکل جی. تولان ارائه داده است، به عقیده وی روایت عبارت است از:

«توالی از پیش‌انگاشته‌شده رخدادهایی که به‌طور غیرتصادفی به هم اتصال یافته‌اند» (تولان، ۱۳۸۳: ۲۰).

«روایت‌شناسی»<sup>۲</sup> و نظریه روایت پس از سال ۱۹۶۰ به موضوع مهمی برای مطالعه تبدیل شد. تروتان تودوروف در سال ۱۹۶۹ برای اولین بار اصطلاح «روایت‌شناسی» را در کتاب دستور زبان دکامرون به کار برد (اخوت، ۱۳۷۱: ۷). نظریه‌های صورت‌گرایان روس، به‌ویژه ویکتور شکلوفسکی، منتقد روسی (۱۸۹۳-۱۹۸۴م) در نظریه نثر (۱۹۲۹م) نقشی به‌سزا در تکوین نظریه‌های روایت‌شناسی داشته است. زبان‌شناسان مکتب پراگ (۱۹۲۶-۱۹۴۸م) همچون: یان موکاروفسکی، زبان‌شناس چک (۱۸۹۱-۱۹۷۵م)، رومن یاکوبسن زبان‌شناس روسی تبار آمریکایی (۱۸۹۶-۱۹۸۲م)، ولادیمیر پراپ، بوریس توماشفسکی، بوریس آبخن باوم، سیمور چتمن، رولان بارت، ژرار ژنت، ریمون کنان، مایکل تولان و... از جمله پژوهشگرانی هستند که به مطالعه نثر و ساختار داستان پرداخته‌اند و در فراهم آوردن زمینه‌هایی مناسب برای تحلیل پژوهش‌های روایی نقش مؤثری ایفا کرده‌اند. نتیجه نظریه‌های روایت‌شناسان ساختارگرا این است که روایت در تمام مراحل زندگی انسان وجود داشته و دارد. این عنصر، داستان‌گویی را ممکن می‌سازد؛ فهم انسان‌ها را از جهان پیرامون متحول می‌کند و به زندگی

1 . Michael J. Toolan

2 . Narratology

معنا و مفهوم دیگرگونه می‌بخشد؛ زیرا که دامنه روایت‌شناسی گستره وسیعی دارد و در همه عرصه‌های تاریخی، فلسفی، دینی، ادبی، هنری و حتی سینما حرفی برای گفتن دارد.

### ۱-۱. بیان مسئله

در میان مکاتب ادبی گوناگون، مکتب ساختارگرایی بیش‌ترین توجه خود را به روایت معطوف کرده، به پژوهش‌های گسترده‌ای دست زده‌است. روایت‌شناسان ساختارگرا (نظیر پروپ، گرماس، برمون، تودوروف، بارت و ژرار ژنت) در مطالعه روایت، به دنبال کشف الگوها و بن‌مایه‌های زنجیره‌ای داستان‌ها بوده‌اند. یکی از ویژگی‌های ساختارها، پنهان‌بودن و نامرئی‌بودن آن‌ها است که نیاز به کشف دارد. یکی از مباحث مرتبط با روایت، مطالعه در داستانک‌ها یا حکایت‌ها است.

«حکایت<sup>۱</sup> در لغت قصه‌ای کوتاه و مختصر است که به صورت نظم و نثر نوشته می‌شود»

(د/د، ۱۳۷۵: ۲۰۳).

حکایت‌های عارفانه یکی از گونه‌های ادبیات داستانی است که در آثار سنتی ادبیات فارسی، جایگاه مهمی دارد و جزء جدانشدنی متون به‌شمار می‌آید. داستان‌ها و حکایت‌ها، در طول تاریخ تصوّف ایران (به‌خصوص از سده پنجم به بعد) در کنار رباعی‌ها و دوبیتی‌ها، دو رکن هنری و زیبایی‌شناختی مجالس شورانگیز پیران و مشایخ صوفیه را تشکیل می‌دادند. عرفا، به منظور جلب توجه و رغبت مخاطبان و برانگیختن ادراک زیبایی‌شناختی آنان، از نقل داستانک‌ها و حکایت‌ها بهره می‌جستند. گنجانده شدن حکایت‌ها در میان نظریه‌پردازی‌ها، نشان می‌دهد که گاهی حکایت‌ها در مقام تمثیل و برای تجسم و عینیت بخشیدن بیشتر به کار رفته‌اند. این حکایت‌ها، علاوه بر اینکه با متن اصلی از نظر موضوع، وحدت دارند، وحدت مضامین پیرامونی را نیز، تقویت کرده، عمق بخشیده‌اند.

رساله «سوانح‌العشاق» اثر شیخ احمد غزالی (۴۵۴هـ.) نخستین اثر مستقل شناخته‌شده‌ای است که به زبان فارسی در باب عشق، عاشق و معشوق نوشته شده است. در این اثر، هفت حکایت وجود دارد که در فصل‌های ۱۱، ۱۴، ۲۳، ۲۵، ۵۲ و ۶۰ جای گرفته‌اند. «عبهرالعاشقین» اثر شیخ ابومحمّد روزبهان‌بن ابی‌نصر البقلی فسوی شیرازی (۶۰۶-۵۲۲ هـ ق)، علاوه بر اینکه به‌طور کلی متنی روایی است و حالات عاشق و معشوق را در مراحل سیر و سلوک روایت کرده‌است، مشتمل بر حکایات متعددی است که بنا به مقتضای موضوع بحث، در لابه‌لای مباحث این کتاب گنجانده شده‌است.

«این کتاب در حقیقت تعلق به همان رشته از سنت ادبی صوفیانه دارد که سوانح‌العشاق احمد غزالی نیز بدان مربوط است و به یک تعبیر، عبهرالعاشقین تا حدی به منزله واسطه‌ای است بین سوانح غزالی و لمعات عراقی» (زرین کوب، ۱۳۸۸: ۲۲۳).

رسالة لمعات اثر شیخ فخرالدین ابراهیم بن بُزْرجمهر بن عبدالغفار همدانی معروف به «عراقی» (۶۸۸-۶۱۰ هـ) طبق فص‌های بیست‌وهفتگانه فصوص بر بیست‌وهفت (و با اختلاف برخی نسخ بر بیست‌وهشت) تصنیف شده‌است. عراقی در نوشتن این کتاب علاوه بر کتاب‌هایی چند، بیش از همه بر سوانح‌العشاق احمد غزالی نظر داشته‌است. این اثر مانند سوانح‌العشاق و برخی دیگر از آثار مشابه، متنی روایی است.

## ۱-۲. ضرورت پژوهش

آنچه حکایت‌های مندرج در رسالة‌العشق‌های منشور (مانند: سوانح‌العشاق، لویح، عبهرالعاشقین، لمعات و...) را از حکایت‌های موجود در آثاری مانند کشف‌المحجوب، رسالة قشیریّه و... متمایز می‌کند، شیوه بیان و کاربرد هنری حکایات، از سوی نویسندگان این آثار است. ضرورت پژوهش حاضر، از این جا شکل می‌گیرد که استفاده از نظریه رولان بارت در تحلیل ساختاری روایت‌ها، راه مؤثری است که می‌تواند ما را در تحلیل ساختار روایی و کشف الگو و نظام حاکم بر حکایت‌های متون منشور عرفانی - غنایی و دریافت مناسبات و پیوندهای درونی اجزای سازنده آن‌ها یاری کند و مطابق با الگویی که ارائه می‌دهد، وجوه اشتراک و افتراق این حکایت‌ها را با دیگر حکایت‌های مندرج در متون منشور عرفانی (غالباً تعلیمی) تبیین کند.

مقاله‌ای با عنوان «ساختار حکایت‌های عرفانی» (با تأکید بر کشف‌المحجوب، اسرارالتوحید و تذکرة‌الأولیا) و سپس کتابی با این عنوان در سال ۱۳۸۹ از سوی انتشارات سخن منتشر شده‌است. نگارنده در این کتاب به تحلیل ساختار برخی از حکایات آثار یادشده پرداخته، سپس روابط بینامتنی موجود در این حکایات را نیز به اختصار تبیین کرده‌است. مقاله‌ای از ابوالفضل حرّی، با عنوان: «روایت‌شناسی عرفانی: بررسی کتاب ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی» در سال ۱۳۹۰ منتشر شده‌است. نویسنده در این مقاله، کتاب یادشده را از دیدگاه رهیافت روایت‌شناختی بررسی و نقد کرده‌است.

## ۲. چارچوب نظری پژوهش

### ۲-۱. رولان بارت و تحلیل ساختاری روایت

رولان بارت<sup>۱</sup> (۱۹۸۰-۱۹۱۵م) یکی از مهم‌ترین چهره‌های اندیشمندان، نویسنده و نظریه‌پرداز در حوزه ساختارگرایی است. یکی از شاخص‌ترین آثار مطالعاتی بارت، در حوزه روایت‌شناسی، اثری با عنوان: «تحلیل ساختاری روایت متن» است. به عقیده این منتقد و نظریه‌پرداز فرانسوی، روایت در شمار جهانی‌های بشری است و در تمام جلوه‌های فرهنگی بشر اعم از: قصه، اسطوره، افسانه، داستان، نمایش، تاریخ و نظایر آن وجود دارد.

«افزون بر این، روایت براساس همین تنوع تقریباً نامحدود شکل‌ها، در هر عصر، مکان و جامعه‌ای حاضر است: روایت دقیقاً با تاریخ بشر آغاز می‌شود و هیچ کجا انسانی بدون روایت نبوده‌است» (بارت، پیشین: ۲۷).

به اعتقاد بارت هیچ روایتی بدون ارجاع به یک نظام ضمنی واحدها و قاعده‌ها ترکیب نمی‌شود. بارت بر این باور است که بهره‌گیری از علم زبان‌شناسی نشان می‌دهد یک روایت صرفاً حاصل جمع ساده گزاره‌ها نیست؛ همچنین طبقه‌بندی عناصر تشکیل‌دهنده روایت نیز، از این طریق امکان‌پذیر می‌شود. به اعتقاد بارت، هر جمله از دیدگاه زبان‌شناسیک در چندین سطح (آوایی، واجی، دستوری و بافتی) توصیف می‌شود. هیچ‌یک از سطوح نام برده شده، به تنهایی به ایجاد معنا قادر نیستند؛ هر واحد وابسته به سطحی ویژه است. طبق نظریه سطوح، بین سطوح زبانی دو نوع رابطه وجود دارد: ۱. رابطه توزیعی؛ که به تنهایی برای توجیه معنا کافی نیست؛ ۲. رابطه ترکیبی؛ که در آن یک سطح در سطح دیگری ادراک می‌شود. بارت با رجوع به علم زبان‌شناسی به ارتباط یا شباهت نقش جمله در زبان‌شناسی و در گفتمان پی برد. جمله در زبان‌شناسی، آخرین واحدی است که بررسی‌ها در چارچوب آن انجام می‌شود؛ اگر جمله یک نظام باشد نه یک توالی، نمی‌توان آن را به مجموعه‌ی واژه‌های سازنده آن تقلیل داد و در نتیجه واحدی ویژه تشکیل می‌شود. در مقابل، یک قطعه از گفتمان، چیزی بیش از توالی جمله‌هایی که آن را تشکیل می‌دهند، نیست. از نگاه زبان‌شناسی هیچ چیزی در گفتمان نیست که در جمله یافت نشود. ... بارت دریافت که زبان‌شناسی، بررسی چیزی فراتر از جمله نیست، فراتر از جمله، تنها جمله‌های بیش‌تری می‌تواند باشد... گفتمان باید بر اساس زبان‌شناسی مطالعه

شود. اگر فرضیه‌ای عمومی برای تحلیل، که کاری بزرگ با مواد بی‌نهایت است، لازم باشد پس منطقی‌ترین چیز، اثبات هم‌ساختی میان جمله و گفتمان است... هر گفتمانی، جمله‌ای بلند است. (واحدهایی که الزاماً جمله نیستند.) دقیقاً همان‌گونه که یک جمله، علاوه بر مشخصات ویژه، یک «گفتمان» کوتاه است (بارت، پیشین: ۳۲-۳۱).

رولان بارت بعد از اثبات هم‌ساختی میان جمله و گفتمان، رابطه‌ای ثانوی میان جمله و گفتمان فرض کرد. وی معتقد است:

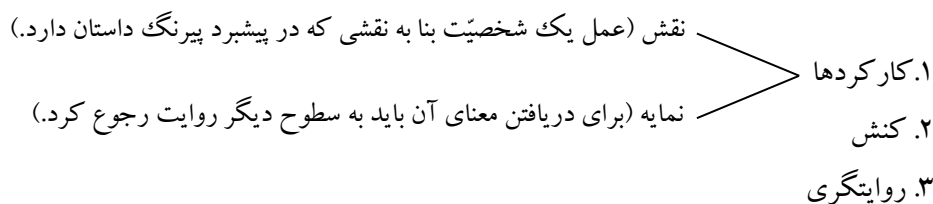
«روایت یکی از اسلوب‌های مناسب برای بررسی زبان‌شناسی گفتمان است و بدین جهت در ذیل فرضیه هم‌ساختی می‌آید. روایت به صورت ساختاری به مشخصه‌های جمله تقسیم می‌شود، بدون آنکه به جمع ساده جملاتش تقلیل یابد: هر روایت، جمله‌ای بلند است دقیقاً همان‌طوری که هر جمله بیانی، از جهتی طرح اولیه رئوس کلی مطالب یک روایت کوتاه است. مقولات زبانی اصلی اگرچه با دال‌های متفاوت فراهم شده‌اند، به نسبت صورت گسترده و دگرگون شده، در روایت یافت می‌شوند» (همان: ۳۳).

بارت بعد از پرداختن به دو نوع رابطه یادشده، نتیجه می‌گیرد:

«فهم یک روایت صرفاً پیگیری بسط یافتن داستان نیست، بلکه بازشناسی طرح‌ریزی آن در «طبقات» و ترسیم تسلسل افقی خط روایی در یک محور عمودی ضمنی نیز هست. خواندن (شنیدن) یک روایت صرفاً حرکت از یک واژه به واژه بعدی نیست، بلکه حرکت از یک سطح به سطح دیگری است» (همان: ۳۶).

به نظر وی اگرچه تحلیل روابط سطوح، در سطح افقی ممکن است کامل به نظر برسد، اما برای اینکه تحلیل به درستی انجام پذیرد و تأثیرگذار نیز باشد، باید «عمودی» نیز عمل کند، چرا که معنا و مفهوم روایت «در پایان» نیست، بلکه در سراسر آن جاری است؛ بنابراین هر روایتی، یک فرم و یک محتوا دارد. شکل روایت به وسیله دو عامل «انحراف»<sup>۱</sup> و «تفصیل»<sup>۲</sup> مشخص می‌شود. مقصود از این دو عامل، نیروی انبساط نشانه‌ها در طول داستان و نیروی انضمام تفصیل‌های غیرقابل پیش‌بینی در این تحریف‌ها است. انحراف یا اختلال، زمانی در داستان رخ می‌دهد که نشانه‌های یک پیام به شکل خطی و منطقی قرار نگرفته باشند، یا واحدهای یک پی‌رفت به وسیله درج واحدها از دیگر پی‌رفت‌ها جدا شوند. بارت

برای تحلیل روایت در مواجهه با میلیون‌ها روایت، خود را به طرح‌ریزی یک الگوی فرضی توصیف ملزم کرد و سپس به تدریج از این الگو به سوی انواع مختلف روایت که هم مطابق و هم مابین با الگوی فرضی‌اش بود، حرکت کرد و در نهایت با مواجهه با روایت‌ها در انواع مختلف آن، به ابزار توصیفی واحدی دست یافت. وی به منظور توضیح و طبقه‌بندی تعداد بی‌شمار روایت‌ها، به ضرورت وجود نظریه‌ای در مفهوم کاربردی آن - که بتواند حدود و قواعد آن را فراهم کند - پی برد. بارت در کتاب تحلیل ساختاری روایت‌ها (۱۹۶۶)، روایت را در دو سطح کلی «زبان» و «معنا» مطالعه کرده‌است: در سطح زبان: (مطالعه دستور زبان روایت) داستان یا روایت را جمله‌ای بلند تصور کرده است که ارکان اصلی آن عبارت‌اند از: فاعل، مفعول و فعل. در سطح معنا دو نوع رابطه بین ارکان نحوی روایت در نظر گرفته‌است: ۱. رابطه توزیعی؛ ۲. رابطه ترکیبی. وی تأکید کرده‌است که مطالعه در رابطه توزیعی به تنهایی برای توجیه معنا کافی نیست. از این رو تحلیل روایت متن را، صرفاً از طریق توصیف ساختاری یا تحلیل سطح توصیفی روایت امکان‌پذیر دانسته‌است. وی برای این منظور در هر روایتی سه سطح توصیفی مجزا: سطح کارکردها<sup>۱</sup>، کنش‌ها<sup>۲</sup> و روایتگری<sup>۳</sup> در نظر گرفته که در نمودار زیر قابل مشاهده است.



رولان بارت واحدهای کارکردی را به دو دسته: توزیعی<sup>۴</sup> و ترکیبی<sup>۵</sup> (شامل همه نمایه‌ها) تقسیم می‌کند. نمایه<sup>۶</sup> نیز بر دو قسم است: ۱. نمایه‌ها علاوه بر معنای سطحی و ظاهری، حاوی معنای ضمنی نیز هستند و مخاطب را با نوعی رمزگشایی درگیر می‌کنند؛ ۲. آگاهانندگان (کاتالیزورها) معنی ضمنی ندارند و اطلاعات خالص با معنایی کاملاً صریح هستند که نمی‌توان آن‌ها را بی‌اهمیت دانست.

«بارت معتقد است که نمایه به استعاره مربوط است و کارکرد به مجاز مرسل؛ در نتیجه

- 1 . Function
- 2 . Action
- 3 . Narration
- 4 . distributinal
- 5 . integrational
- 6 . Index

قصه‌های عامیانه، عموماً کارکردی و داستان‌های روان‌شناسیک، نمایه‌ای هستند و میان این دو قطب، اشکال میانه‌ای قرار دارند که بسته به ژانر، جامعه و تاریخ طبقه‌بندی می‌شوند» (بارت، پیشین: ۱۹).

وی در تقسیم‌بندی دیگر، کارکردها را دو نوع دانسته‌است: کارکردهای اصلی<sup>۱</sup> یا هسته‌ای که نقاط اصلی خطّ روایی هستند و اهمیت بیشتری دارند. کارکرد واسطه<sup>۲</sup> که در فواصل میان کارکردهای اصلی می‌آیند و نقش محوری ندارند. وی مطالعه در سطح سوم روایت (روایتگری) را چنین ترسیم کرده‌است:

«طبقه‌بندی وجوه مداخله نویسنده، کدگذاری آغازها و پایان‌های روایت‌ها، تعریف سبک‌های مختلف بازنمایی (گفتار مستقیم و غیرمستقیم) مطالعه زاویه دید و غیره. همه این عناصر، بخش سطح روایتی را - که به روشنی باید نوشتار را به‌عنوان یک کل جمع کند - شکل می‌دهند. وظیفه آن، «ارسال» روایت نیست، بلکه نمایش آن است» (همان: ۷۲-۷۱).

### ۳. بحث و بررسی

#### ۳-۱. تحلیل روایی آثار انتخابی

در گام اول از تحلیل روایی حکایت‌ها، عنوان آثار، به‌تنهایی گویای موضوعی است که از جانب مؤلفان روایت شده‌است. گاه عنوان‌های فرعی، عناوین داخل متن، شامل عنوان فصل‌ها و حکایت‌ها نیز، مخاطب را بر چستی و چگونگی روایت متن آگاه می‌کند. در غالب این آثار حکایت‌ها، عناصر روایت، پی‌رفت‌ها و... درباره «عشق» و موضوعات مرتبط با آن است. رولان بارت بر این باور است که:

«خواندن نامیدن است؛ شنیدن تنها ادراک یک زبان نیست، بلکه ایجاد آن است. عناوین پی‌رفت کمابیش شبیه واژه‌های پوششی نظام‌های ترجمه هستند که به طرز مطلوبی یک مجموعه وسیع معانی و اختلافات اندک معنی را می‌پوشانند. زبان روایت موجود در ما از همان آغاز، شامل همین عنوان‌های اصلی هستند؛ منطق بسته‌ای که ساختارهای یک پی‌رفت را به طرز تفکیک‌ناپذیری به نامش پیوند داده است» (بارت، پیشین: ۵۴).

تحلیل روایی آثار انتخابی، از دو منظر قابل مطالعه است:



## ۳-۱-۱. متن رساله‌ها روایی است.

غیر از بخش‌هایی از رساله که مؤلفان در آن‌ها نظریه‌پردازی کرده‌اند، بقیه متن روایتی است از کنش‌ها و واکنش‌های عاشق و معشوق که مربوط به مراحل مختلف عشق و حالات عاشق و معشوق و پیامدهای عشق است. در این آثار «عشق» به‌عنوان ابرقهرمان حضور پویا و کنش‌گرانه دارد. عشق قهرمان پرصلابت و با هیبت متون مطالعه‌شده است:

«... و نیز بسیار بود که عشق روی بپوشد از زرق، نمایش عشقی و دردی نمودن گیرد و او بوقلمون است هر زمانی رنگی دیگر برآورد و گاه گوید که رفته‌ام و رفته نباشد» (غزالی، ۱۳۶۱: ۱۱۸).

«عشق الهی، ذروه علیاست، درجه قصوی است و آن را بدایاتست.» (بقلی، ۱۳۸۳: ۱۶).  
«عشق هرچند خود را دایم به خود می‌دید، خواست تا در آینه نیز جمال و کمال معشوقی خود مطالعه کند، نظر در آینه عین عاشق کرد، صورت خودش در نظر آمد» (عراقی، ۱۳۸۴: ۵۱).

به تبع حضور «عشق» به‌عنوان شخصیت اصلی و اساسی، حضور پی‌آیند عاشق و معشوق نیز به‌عنوان قهرمانان جنبی و کناری بسیار مشهود است. شخصیت‌های دیگری از جمله: روح، ملامت، سلطنت غیرت معشوق و... نیز در متن نقش کنش‌گرانه دارند:

«عشق را همتی ست که او معشوق متعالی صفت خواهد، پس هر معشوق که در دام وصال تواند افتاد بمعشوقی نپسندد.» (غزالی، ۱۳۶۱: ۹۴).  
«غیرت معشوق اقتضا کرد که عاشق غیر از او را دوست ندارد و به غیر او محتاج نشود. لاجرم خود را عین همه اشیا کرد، تا هرچه را دوست دارد و به هرچه محتاج شود، او بود» (عراقی، ۱۳۸۴: ۵۴).

## ۳-۱-۲. حکایت‌های متن

مطالعه در حکایت‌های مندرج در آثار انتخاب‌شده نشان می‌دهد که این آثار، متونی روایی هستند. در این آثار، داستان در داخل داستان جای گرفته‌است و مخاطبان، هم‌زمان در دو داستان سیر می‌کنند؛ در یک نگاه کلی و فراگیر، با داستانی مواجه هستند که شخصیت‌های اصلی آن عشق، عاشق و معشوق هستند و در نگاهی خاص، با داستانک‌ها و حکایت‌هایی روبه‌رو می‌شوند که در بطن داستان اصلی قرار دارند. بخش‌های کاملاً روایی، شامل بخش‌هایی از آثار انتخاب‌شده است که اغلب به‌صورت حکایت در لابه‌لای متون تأکیدشده و آثار مشابه گنجانده شده‌اند.

از آنجا که مطابق با نظر بارت، ساختار روایت را باید در خود روایت جست‌وجو کرد؛ در حدّ مجال بحث، به تحلیل ساختاری نمونه‌هایی از حکایت‌های مندرج در آثار انتخابی می‌پردازیم.

### الف) حکایتی از سوانح العشاق

«آورده‌اند که اهل قبیلهٔ مجنون گرد آمدند و به قوم لیلی گفتند: این مرد از عشق هلاک خواهد شد، چه زیان دارد اگر یکبار دستوری باشد تا او لیلی را ببیند؟ گفتند: ما را ازین هیچ بخلی نیست و لیکن خودِ مجنون تاب دیدار او ندارد، مجنون را بیاوردند و در خرگاه لیلی برگرفتند. هنوز سایهٔ لیلی پیدا نگشته بود که مجنون را مجنون در بایست گفتن، بر خاک در، پست شد، گفتند: ما گفتیم که او طاقت دیدار او ندارد» (غزالی، پیشین: ۴۶-۴۵).

پیرنگ: این حکایت پیرنگی ساده دارد و از پیچیدگی یا تعلیق دور است. رابطهٔ علی و معلولی بر سیر رخدادها حاکم است. راوی: زاویهٔ دید سوم شخص، از نوع دانای کلّ نمایشی است. شخصیت: شخصیت‌های حکایت دو دسته‌اند: قوم لیلی و مجنون که در عقل‌گرایی اشتراک دارند و لیلی و مجنون که دو سویهٔ عشق (عاشق و معشوق) هستند. صحنه (زمان و مکان): زمان حکایت نامعلوم است و مکان، خرگاه لیلی است. گفت‌وگو: گفت‌وگو، تنها میان قبیلهٔ لیلی و مجنون صورت گرفته است. لحن: لحن روایت جدی و در عین حال غنایی است. درون‌مایه: همان‌طور که غزالی خود بیان داشته به مرحلهٔ «کمال و پختگی عشق» اشارت دارد. «تروتان تودوروف» در کتاب «پژوهش‌هایی نو دربارهٔ حکایت» چنین حکایت‌هایی را «حکایت دالّ» نامیده است. در این قبیل حکایت‌ها مؤلف به محض اینکه حکایت‌ها را روایت می‌کند، به شیوهٔ مفسّران، آن را تفسیر می‌کند (تودوروف، ۱۳۸۸: ۸۸-۸۲). احمد غزالی بعد از بیان حکایت، مقصود خود را این‌گونه تبیین و تفسیر می‌کند:

«چون عاشق معشوق را ببیند، اضطرابی در وی پیدا شود؛ زیرا که هستی او عاریتست و روی در قبله نیستی دارد، وجود او در وجد مضطرب شود تا با حقیقت کار نشیند و هنوز تمام پخته نیست. چون تمام پخته شود در التقا از خود غایب گردد؛ زیرا که چون عاشق پخته شد در عشق، عشق نهاد او را بگشاید، چون طلایهٔ وصال پیدا شود، وجود او رخت بر بندد، به قدر پختگی او در کار آید» (همان: ۴۶).

تحلیل: کرانهٔ شخصیتی یا تعداد شخصیت‌هایی که در هر حکایت نقش ایفا می‌کنند، با حجم آن رابطهٔ تنگاتنگی دارد. در داستان‌های مینی‌مالیستی مجالی برای پرداختن به شخصیت‌های متعدد نیست. (روستا؛ رضی، ۱۳۹۰: ۹۵) غالب حکایت‌ها در آثار انتخابی، کوتاه و کم‌حجم و در نتیجه، ارکان و

عناصر داستان نیز، محدود است. غالب حکایت‌ها «یک»، «دو» یا «سه» شخصیت دارند. حکایت از آغاز تا پایان با شتاب همراه است و بر روی کنشی خاص تأکید شده‌است. رخدادها اغلب متناسب با مشرب فکری مؤلفان (سکر) است و به اشکال: مستی، از خود بیخود شدن و بیان سخنان شطح‌گونه، ظهور کارهای خارق‌عادت و کرامت، انعکاس پیدا کرده‌است. حادثه‌ای ناگهانی که بیشتر به مکاشفه همانند است، موجب دگرگونی عظیمی می‌شود. در این قبیل حکایات، اغلب تأکید روی عنصر پیام است.

بیشتر شخصیت‌ها در این حکایات، دارای سیرت پسندیده هستند. ضمن اینکه نباید از تقابل‌های موجود در داستان‌پردازی و بیان روایی نویسندگان غافل بود. «عاشق» و «معشوق» در قالب شاه و گدا، ملک و درویش، لیلی و مجنون و... محوری‌ترین شخصیت‌های حکایت‌ها را تشکیل می‌دهند. این قبیل شخصیت‌ها طیف وسیعی از مردم را با ویژگی‌های خاص در بر می‌گیرند. چنان‌که به اعتقاد بارت نیز، «شخصیت‌های غیرقابل شمارش روایت می‌توانند زیر قواعد جانشینی آورده شوند و اینکه حتی در یک اثر، یک شکل واحد می‌تواند شخصیت‌های متنوعی را فرا بگیرد» (بارت، پیشین: ۶۲).

حکایت یادشده، طرحی ساده دارد. الگویی که در این حکایت وجود دارد، خالی از ابهام است. شخصیت‌های حکایت یادشده، متشکل از دو قطب موافق و مخالف هستند و اصل تقابل دوتایی در حکایت مشهود است. ارکان اصلی نحو هر جمله، عبارت است از: فاعل + مفعول + فعل. اگر حکایت مزبور، جمله‌ای بلند فرض شود؛ این ارکان در متن حکایت قابل تشخیص است: فاعل: شخصیت اصلی حکایت (مجنون) است. مفعول: آن چیز یا آن کسی است که فاعل در پی آن است. (وصال معشوق: لیلی) فعل: کنشی است که شخصیت داستان برای دستیابی به مفعول از آن سود می‌جوید. (آمدن به در خیمه لیلی) و نتیجه حکایت، پی بردن به این مفهوم است که «عاشق تاب دیدار معشوق را ندارد».

طبق تحلیلی که بارت از ساختار روایت ارائه داده‌است، هر سه سطح روایت؛ یعنی: سطح کارکردها، کنش‌ها و روایتگری در حکایت یادشده، قابل تشخیص است. هر پی‌رفت در بردارنده وضعیت اولیه، وضعیت نهایی و کارکردها است. از دیدگاه بارت، کارکردها دو نوع‌اند: نقش و نشانه. مقصود از نقش، عبارت از کنش‌های شخصیت‌ها و مقصود از نشانه، توصیف ویژگی‌ها و حالات شخصیت‌ها است. این ویژگی، در این حکایت و غالب حکایت‌های مندرج در سوانح‌العشاق به دلیل کوتاه‌بودن حکایات، چندان مشهود نیست. بر این اساس ساختار داستان یا حکایت مذکور چنین است: وضعیت اولیه + نقش‌ها + وضعیت نهایی.

در حکایتی که آمد، وضعیت آشفته مجنون و چاره‌جویی اهل قبیله، بیانگر وضعیت اولیه، اعمال و

کنش‌هایی که از سوی اهل قبیله و خودِ مجنون برای تحقّق یافتن دیدار لیلی انجام شده‌است، نقش‌های حکایت و «از خود بی‌خود شدن مجنون، همزمان با دیدن سایه لیلی» حاکی از وضعیت نهایی حکایت است. حجم کم حکایت در نثر مطالعه‌شده باعث شده‌است که غالب کارکردها - که در حقیقت نقاط اصلی خطّ روایی را تشکیل می‌دهند و در ساختار حکایت نقش اساسی دارند - از نوع اصلی یا هسته‌ای باشند. از این رو کارکردهای واسطه، حضور ملموسی ندارند. سطح سوم روایت مطابق با نظر بارت، «روایتگری» است. راوی با استفاده از زاویه دید دانای کل، حکایت را روایت کرده‌است و از تکنیک شخصیت‌پردازی نمایشی بیش از عوامل دیگر بهره برده‌است.

در حکایت‌های کهن، پیروی از قصه‌های شفاهی، زاویه دید، زاویه دید راوی است و کسی فکر نمی‌کند که ممکن است در شخصیت داستان چیزی باشد که راوی از آن بی‌خبر باشد (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۷۱). نویسنده (راوی) از گفت‌وگو و نام، برای پروراندن شخصیت‌ها یاری گرفته‌است. نام‌هایی که برای شخصیت‌های این حکایت‌ها انتخاب شده‌است، با موضوع کلی اثر به‌طور خاص و با تمام متن تناسب دارد. به نظر بارت، شخصیت در روایت، تنها عاملی نیست که باید نقشی را بازی کند، بلکه هویت او پیچیده است و از مجموعه‌ای از مشخصه‌های معنایی تشکیل می‌شود. گویی نویسنده با در نظر گرفتن مفهوم و پیامی که در صدد انتقال آن به مخاطب است، شخصیت‌هایی را از آثار متقدّم - اعم از ادبی، دینی، تاریخی و ... - به عاریه گرفته‌است و در اثر خود او را دوباره و با هویتی تازه خلق کرده‌است. به همین دلیل است که «رولان بارت»، عمل خواندن در داستان را عبارت از «نامیدن شخصیت» قلمداد کرده‌است. وی معتقد است، خواننده داستان هنگام خواندن و اسم‌گذاری، بر خصوصیات ویژه یک شخصیت اسم می‌گذارد. در واقع، خصایص ویژه یک شخصیت، همان صفات روایتی است، صفاتی مثل عاشقی، صبوری، جانفشانی، اشتیاق، بی‌قراری، حیرانی، فقر یا غنا و ... مطابق با نظر بارت، تحلیل‌های معنایی شخصیت، بر سه محور انجام می‌شود: اسم، صفت و وضعیت ظاهری. به نظر وی اسم شخصیت، تنها برجستگی نیست که بر او زده می‌شود که اسم، هویت او را نیز، معین می‌کند؛ بنابراین هر شخصیت داستانی یک اسم خاص است، اسمی که با بقیه فرق می‌کند. بارت معتقد است که اسم خاص باعث می‌شود که شخصی بیرون از مشخصه‌های معنایی خود وجود داشته باشد. مشخصه‌های معنایی آن اسم، در جایگاه مسند، و خود اسم در جایگاه مسندآلیه قرار می‌گیرد. روایت‌شناسان ساختارگرا، در جواب این سؤال که خواننده چگونه برای خصایص ویژه شخصیت اسم خاصی می‌یابد؟ پاسخ‌های متفاوتی داده‌اند. از آن جمله «ریمون کنان»، روند نام‌گذاری را در چهار

اصل: تکرار، شباهت، تضاد و استلزام، خلاصه کرده‌است. به‌عنوان مثال، اگر در داستانی، یک شخصیت، رفتار و کنشی خاص را تکرار کند، می‌توان آن را جزء مشخصه‌های معنایی او دانست. مثلاً در غالب حکایت‌های رساله‌العشق‌های مثنوی (اعم از سوانح، عبهرالعاشقین، لمعات و...) شخصیت «لیلی» به‌عنوان معشوق و «مجنون» به‌عنوان عاشق دلباخته و بی‌قرار ظاهر شده‌است. سوز و ساز مجنون بر درد فراق و پاکبازی او و تاب نیاوردن او بر وصال «لیلی»، در غالب آثار مطالعه‌شده، در حکایت‌هایی با موقعیت‌های مختلف، اگر نه عیناً، اما به‌صورت مشابه تکرار شده‌است؛ به‌گونه‌ای که آن ویژگی‌ها، جزئی از شخصیت «مجنون» و در حقیقت جزئی از شاکله وجودی وی معرفی شده و این مشخصه معنایی در اذهان مخاطبان شکل گرفته‌است. در سوییۀ دیگر این عشق «لیلی» قرار دارد که به‌عنوان شخصیتی معرفی شده‌است که هم «مجنون» را دوست می‌دارد و سوز و ساز عاشق خویش را نیز، خواستار است. برخی از شخصیت‌ها به دلیل پیشینه‌ای که در آثار ادبی، تاریخی و فرهنگ عامه دارند، به توضیح و معرفی نیاز چندانی ندارند و راوی داستان با انتخاب نام‌های خاص، به میزان قابل توجهی از توضیح و توصیف، بی‌نیاز می‌شود؛ از این‌رو، با در نظر گرفتن کوتاهی و حجم کم حکایت‌ها، این عامل یکی از تکنیک‌های شخصیت‌پردازی و شگردهای هنرمندانه نویسنده، در نگارش بخش‌های کاملاً روایی سوانح‌العشاق به‌شمار می‌آید.

### ب) حکایتی از عبهرالعاشقین

«ذوالنون مصری - رحمه الله علیه - خبر داد و گفت «روزی در بادیه‌ای می‌رفتم، جوانی دیدم که جان تسلیم حق می‌کرد، اثر عرفان بر رویش بشناختم، گفتم: یا اُحیی! بگو: لا اله الا الله. گفت: شرم نداری که میان عاشق و معشوق تداخل می‌کنی؟ آنکه «هو» گفت و شهبازِ روانِ پر عشقش پرواز کرد» (همان: ۱۴۳-۱۴۲).

راوی (زاویه دید): سوم شخص مفرد // شخصیت: ذوالنون مصری و عارف جوان، شخصیت‌های حکایت‌اند. صحنه: زمان: «روزی» به‌صورت نکره آمده و زمانی نامعلوم است. // مکان: بادیه‌ای نامشخص، صحنه رخداد حادثه است. درون‌مایه: به‌مثابه برخی دیگر از حکایت‌ها در این اثر و آثار مشابه، خود نویسنده درون‌مایه حکایت را بعد از پایان حکایت، تبیین کرده‌است: «نشانشان چنین عجیب است و احوالشان چنین غریب. عالم طبیعت، قفص مرغ نیست. عاشق در جهان ننگجد. صدف جان محل دُرّ عشق است و جان با جانانست» (همان: ۱۴۳). لحن: لحن حکایت جدی و غنایی است.

تحلیل: عنصری که در حکایت مزبور از قدرت نویسندگی و بیان روایی نویسندگان حکایت دارد،

توانایی شگرف نویسندگان در ترسیم صحنه‌ها و فضاهای داستان، با حداقل واژه‌ها است. پایان حکایت‌ها با دستاوردهای عرفانی و متناسب با مشرب فکری مؤلفان به پایان می‌رسد و خود نویسنده غالباً درون‌مایه حکایت را در پایان حکایت بیان می‌کند.

«رولان بارت» در بخشی از کتاب تحلیل ساختار روایت‌ها در اهمیت تأمل در واحدهای کارکردی روایت چنین آورده‌است:

«به منظور تعیین واحدهای آغازین روایت، حیاتی است که هرگز طبیعت کارکردی قطعات تحت بررسی، نادیده گرفته نشود و پیشاپیش تشخیص داده‌شود که آن‌ها لزوماً با شکل‌هایی که ما بنا به سنت برای بخش‌های مختلف گفتمان روایی (کنش‌ها، صحنه‌ها، پاراگراف‌ها، گفت‌وگوها، تک‌گویی‌های درونی و...) خصوصاً همراه با بخش‌های روان‌شناسیک شیوه‌های رفتار، احساسات، مقاصد، انگیزش‌ها، تبیین شخصیت‌ها) برمی‌گزینیم، مطابقت نخواهند کرد» (بارت، پیشین: ۴۲).

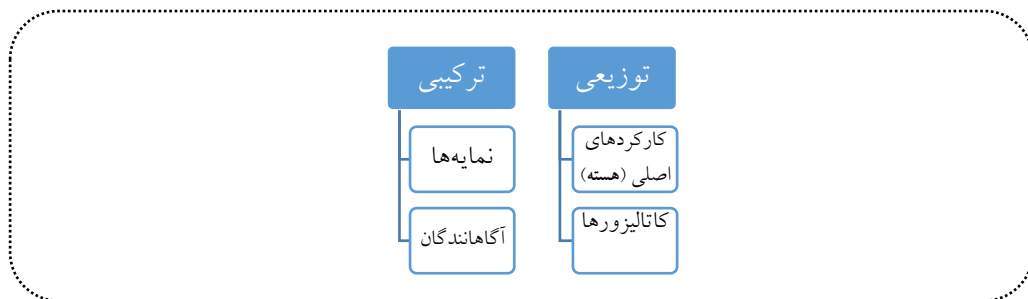
تأمل در عبارات آغازین این حکایت چند نکته مهم را روشن می‌کند: حکایت به گونه‌ای آغاز شده‌است که نشان می‌دهد «جوان» برای «ذوالنون»، و ذوالنون برای جوان ناآشنا است؛ همچنان که «زمان» نیز نامعلوم است. «پل ریکور»، رابطه میان زمان نقل کردن (زمان داستان) و زمان نقل شده (زمان متن) در خود متن را «بازی با زمان» می‌نامد و می‌گوید:

«این بازی هدفی دارد که همان امر زیسته زمانی است که مقصود حکایت است. وظیفه ریخت‌شناسی بوطیقایی، پدیدار ساختن مناسبت میان روابط کمی زمان و کیفیت‌های زمان است که به زندگی وابسته‌اند» (ریکور، ۱۳۸۴: ۱۴۱).

این ناآشنایی، از اهمیت موضوع و در جریان بودن حادثه‌ای مهم حکایت می‌کند. آستانه داستان، در حکایت یادشده، بنایی قوی و مستحکم دارد؛ چرا که روایت داستان از زبان کسی صورت گرفته‌است که یکی از مشایخ بزرگ صوفیه است و در ابتدای امر، واقع‌نمایی و باورپذیری حکایت را تقویت کرده‌است. یکی از ویژگی‌های مهم حکایت‌ها در رساله‌العشق‌های منثور، استفاده از اعلام، چهره‌ها و شخصیت‌های برجسته در حکایت است. متن روایی این آثار، عمدتاً از زندگی و احوال انبیاء و اولیای الهی، مشایخ صوفیه، یا شخصیت‌هایی است که پیشینه تاریخی یا ادبی دارند، یا اعلام و اشخاصی هستند که در داخل متن، به عنوان تلمیح بارها از آن‌ها یاد شده‌است. عرفا با تأویل‌هایی که از زندگانی انبیای الهی به دست داده‌اند، داستان زندگانی آن‌ها را متناسب با موضوع مباحث خود به کار گرفته‌اند. در این

آثار، داستان حضرت آدم، ابراهیم، یوسف، موسی و خاتم پیامبران و داستان‌هایی از، زلیخا، لیلی و مجنون، محمود و ایاز، یا اشخاص شناخته‌شده‌ای از مشایخ بزرگ صوفیه مانند: بایزید، حلاج، جنید، شبلی، ذوالنون مصری، ابوالحسین نوری و... به‌عنوان یکی از شخصیت‌های مهم داستان به کار رفته‌اند. استفاده از این قبیل اسامی، به دلیل واقعیت تاریخی آن‌ها، تشخص و تعین بیشتری به شخصیت‌های داستانی بخشیده‌است و نقش مؤثری در راست‌نمایی و مقبولیت بخشیدن به این قبیل حکایت‌ها داشته‌است.

در حکایت یادشده، شخصیت اصلی یا قهرمان داستان، «جوانی» است که به‌صورت اسم نکره (اسم کلی) ذکر شده‌است. یکی از ویژگی‌های شخصیت‌پردازی در داستان‌ها و حکایت‌های کهن، ارائه چهره‌هایی است که هویت فردی ندارند و غالباً کلی هستند. شخصیت‌هایی مانند: مست، دیوانه، درویش، کودک، پیرزن، جوانی و... از آن جمله‌اند. این شخصیت‌ها در حکایت‌های مندرج در آثار مطالعه‌شده نیز، حضور قابل توجهی دارند و به‌صورت نمونه‌ای عام و نماینده طیف خاصی از انسان‌ها، به ایفای نقش پرداخته‌اند و برای بیان اندیشه‌ای مهم و معمولاً انجام نقشی غیرمنتظره در حکایت‌ها به کار رفته‌اند. بارت واحدها را در دو طبقه عمده جای داده‌است: توزیعی و ترکیبی. هر کدام از این طبقات دارای تقسیماتی هستند که در نمودار زیر نشان داده شده‌است:



شکل ۱. طبقات واحدها در نظریه تحلیل ساختاری روایت

در حکایت یادشده جمله‌ها و عباراتی مانند: «ذوالنون مصری»؛ «روزی در بادیه‌ای می‌رفتم»؛ «جوانی دیدم که جان تسلیم حق می‌کرد»؛ «لا اله الا الله»؛ «هو» گفت، و شهبازِ روانِ پر عشقش پرواز کرد» و...؛ مطابق با نظر بارت، نه به یک عمل خاص، که به یک مدلول در سطحی بالاتر دلالت می‌کنند. واژه‌هایی مانند: جوان، بادیه و... اگرچه از یک جنبه واحدی کارکردی هستند، اما تأمل در توضیحات پیرامون آن‌ها، گویای تعلق آن‌ها به نمایه‌هایی در سطحی بالاتر است. در اینجا بحث رابطه هم‌نشینی و

جانشینی واژه‌ها پیش می‌آید. به اعتقاد بارت؛ «همیشه نمایه‌ها مدلول‌های ضمنی دارند» (بارت، پیشین: ۴۷). در حکایت مزبور، «جوان» استعاره یا نمادی از هر عاشق و سالک الی‌الله است که با مشاهده تجلیات الهی حیران شده و مدهوش و خاموش می‌شود. معشوق - که نامی از او به میان نیامده - نمایه‌ای است که به معنای معشوق ازلی به کار رفته‌است. بارت معتقد است که تأیید نمایه‌ها فارغ از هر زنجیره صریح - چه بسا که «شخصیت» یک عامل روایت در حالی که هنوز پیوسته نمایه می‌شود، اصلاً به روشنی نامیده نشده باشد تأییدی جانشینی است. تأیید کارکردها، تأییدی همنشینی است. کارکردها رابطه مجازی و نمایه‌ها، رابطه استعاری را در بر می‌گیرند. اولی بر کارکردی بودن یک عمل و دومی بر یک وجود دلالت می‌کند. نکته دیگر اهمیت «کنش» در حکایت یادشده است. «ولادیمیر پراپ» اولین بار در کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» نظریه «شخصیت کنش‌گر» را مطرح کرد. طبق این نظریه هر شخصیت در قصه یا داستان، نقشی دارد که در داستان باید آن را به انجام برساند؛ در واقع شخصیت چیزی غیر از بازیگر نیست. از این رو، ویژگی و مشخصه‌های شخصیت مهم نیست؛ آنچه در شخصیت اهمیت پیدا می‌کند، همان نقشی است که در داستان عهده‌دار می‌شود. در غالب حکایت‌های عرفانی، مانند حکایتی که از «عبرالعاشقین» نقل شد، شخصیت‌ها معمولاً کنش‌گر ظاهر شده‌اند. کنش هر شخصیت با دیگری متفاوت است. یکی از ویژگی‌های بارز کنش‌ها، محدود بودن آن‌ها است؛ چرا که نویسنده در حکایت‌هایی که نقل می‌کند، مجال زیادی برای شخصیت‌پردازی کنش‌گرانه ندارد، از این رو می‌بایست هنرمندانه در حداقل جملات و عبارات، ضمن تبیین چهره شخصیت حکایت، مفهوم و پیام عرفانی حکایت را نیز به مخاطب منتقل کند و این امر در حکایتی که از «عبرالعاشقین» نقل شده‌است، در کوتاه‌ترین عبارات و جملات صورت گرفته‌است.

«تودوروف» و «بارت» از نظریه‌پردازانی هستند که بر نقش و جایگاه اساسی شخصیت در داستان تأکید کرده‌اند. آن‌ها معتقدند نقش شخصیت در داستان، مانند نقش فاعل در یک جمله است. به اعتقاد بارت، شخصیت به مثابه جایگاه اسم در جمله است که می‌تواند در چند نقش متعدّد به کار رود. به عقیده وی، هر روایت از دو بخش تشکیل می‌شود، بخشی که یک وضعیت را توصیف می‌کند (ایستا) و بخشی که گذر از یک وضع به وضع دیگر را روایت می‌کند (پویا). تودوروف بخش توصیفی را مثل صفت در جمله می‌داند و بخش دوم را مانند فعل در نظر می‌گیرد. آن‌گونه که تودوروف تعریف می‌کند، افعال روایتی، آن قسم از افعال است که گذر از یک وضعیت به وضعیت دیگر را شرح می‌دهد. او در تقسیم‌بندی اجزاء جمله روایتی عمدتاً حرفی از اسم نمی‌زند؛ زیرا معتقد است هر اسمی



می‌تواند به یک یا چند صفت تبدیل شود. در حکایتی که آمد، «جوان» به صورت شخصیت کنش‌گر پویا ظاهر شده‌است و افعال روایتی نیز، نشانگر گذر شخصیت حکایت از یک وضعیت (فراق) به وضعیت دیگر (وصال یا فنا فی‌الله) را شرح می‌دهد: «آنکه «هو» گفت، و شهباز روان پُر عشقش پرواز کرد.» همان‌طور که از الفاظ و همچنین از مفهوم حکایت مشخص می‌شود، درون‌مایه غالب «عشق» و «مرگ» است. بارت بر این باور است که مدلول متون غنایی، در نهایت عشق و مرگ است. درون‌مایه‌ها را می‌توان در دو حوزه جهان‌شمول: عشق و مرگ بررسی کرد که با ماده‌ای انضمامی که با مسائل روزمره ارتباط دارد، پیوند می‌یابد (بارت، پیشین: ۱۳).

### ج) حکایتی از لمعات

«عشق را آتشی است که چون در دل افتد هرچه در دل یابد بسوزد، تا حدی که صورت معشوق را نیز از دل محو کند. مجنون مگر در این سوزش بود، گفتند: لیلی آمد، گفت: من خود لیلی‌ام و سر به گریبان فراغت فرو برد، لیلی گفت: سر برآر که منم محبوب تو. مصراع: آخر بنگر که از که می‌مانی باز؟ گفت: الیک عنی، فان حبیک قد شغلنی عنک» (عراقی، ۱۳۸۴: ۱۰۴).

زاویه دید: دانای کل // شخصیت: لیلی و مجنون // زمان و مکان: نامعلوم // لحن: غنایی // درون‌مایه: درون‌مایه غالب این حکایت «عشق» است. نویسنده بر آن است تا با این حکایت یکی از مفاهیم عرفانی را به مخاطب انتقال دهد و آن این است که عاشق در مرتبه کمال عشق، جز عشق، پروای هیچ چیز و هیچ کس را ندارد.

خواهم که چنان کنی به عشقم مشغول      کز عشق تو با تو هم نپردازم بیش  
(همان: ۱۰۵)

تحلیل: وجود برخی عوامل مانند گفت‌وگو و کنش، در گسترش و نمایشی کردن حکایت‌ها مؤثر بوده‌است. از آن‌جا که بیشتر این حکایت‌ها کوتاه هستند، راوی مجال کافی برای نمایاندن و توصیف جزء به جزء شخصیت‌های داستان را ندارد؛ بنابراین از طریق اقوال و رفتار شخصیت‌ها، سیرت آن‌ها را توصیف می‌کند. هر کدام از شخصیت‌ها، ناآگاهانه در نقشی کلیدی و ویژه جای گرفته‌اند. نویسندگان این قبیل آثار عمدتاً عارفانی هستند که با مراحل و اطوار سیر و سلوک و عشق صوفیانه به‌خوبی آشنا بوده‌اند و خود آن مدارج را طی کرده‌اند. به نظر می‌رسد در حکایت‌های یادشده، شخصیت خود نویسندگان در شخصیت حکایت‌ها تبلور پیدا کرده‌است؛ مؤلفان به وسیله

همسان‌پنداری، در دنیای داستان سیر کرده‌اند. گاه این همسان‌پنداری در مخاطبان و خوانندگان که حالات عرفانی را تجربه کرده‌اند نیز، ایجاد می‌شود؛ بنابراین از یک طرف مؤلف و از دیگر سو مخاطب با حکایات مهیج و برانگیزاننده، احساس یکی‌بودن می‌کنند. حرف‌ها و گفتار شخصیت‌ها را حرف دل خود و حالات آن‌ها را موافق با حال خود می‌یابند. «رولان بارت» درباره این قبیل روایت‌ها می‌گوید:

«در اولین نگاه، نشانه‌های راوی آشکارتر و پرشمارتر به نظر می‌رسد. یک روایت بیشتر از «من» می‌گوید تا از «تو»: در واقع امر، دومی کاملاً غیرمستقیم‌تر از اولی است. بنابراین هرگاه راوی «بازنمایی» را متوقف کند و جزئیاتی را گزارش کند که او دقیقاً به خوبی می‌داند، اما برای خواننده ناشناخته‌است، با نارسایی دال، نشانه خوانشی ایجاد می‌شود؛ چرا که بی‌معنی است راوی به خودش، پاره‌ای اطلاع ارائه کند» (بارت، پیشین: ۶۶).

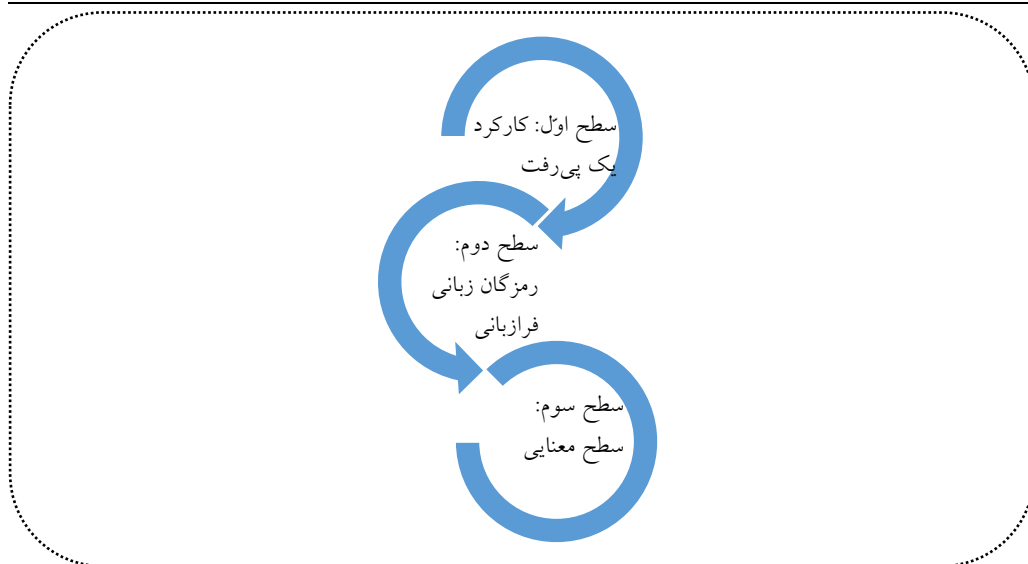
حکایت مدنظر نشان می‌دهد، در بخش‌هایی که نویسندگان نظریه‌های خود را درباره عشق و مراحل آن بیان کرده‌اند، غالباً چنان سخن رانده‌اند که برای خودشان شناخته‌شده و مفهوم است و برای مخاطبان به‌طور نسبی چندان روشن نیست. یکی از مهم‌ترین عوامل استفاده مؤلفان از زبان داستان و حکایت، نارسایی دال‌ها است که از بیان‌ناپذیربودن مفاهیم عرفانی ناشی شده‌است. شخصیت‌ها، اشخاصی هستند که در غالب حکایات مشابه نیز تکرار شده‌اند: لیلی، مجنون، محمود، ایاز و...؛ مطابق با نظریه بارت، این قبیل اعلام، نمایه‌هایی هستند که از نظر شمول، طیف وسیعی از مردم را در بر می‌گیرند. بارت می‌گوید:

«شخصیت‌های غیرقابل شمارش روایت می‌توانند زیر قواعد جانشینی آورده شوند و این‌که حتی در یک اثر، یک شکل واحد می‌تواند شخصیت‌های متنوعی را فرا بگیرد» (همان: ۶۲).

نکته دیگر اینکه در حکایت یادشده، با استناد به نظریه «رولان بارت»، بیشتر بن‌مایه‌ها، از نوع بن‌مایه‌های وابسته و پویا هستند؛ به‌طوری که با حذف هر کدام از آن‌ها (بن‌مایه‌ها) در مفهوم و درون-مایه داستان خللی ایجاد می‌شود. در حقیقت، حجم کم حکایات در این قبیل آثار، معمولاً مانع از حضور بن‌مایه‌های آزاد (ایستا) شده‌است.

#### ۴. نتیجه

پژوهش حاضر با عنوان «تحلیل ساختاری حکایت‌ها در سوانح‌العشاق، عهبرالعاشقین و لمعات» با استفاده از نظریه تحلیل ساختاری روایت‌های رولان بارت، نشان داد که در گام اول از تحلیل روایی



حکایت‌ها، عنوان آثار، به‌تنهایی گویای موضوعی است که از جانب مؤلفان روایت شده‌است؛ چرا که طبق نظر بارت زبان روایت موجود در ما، شامل همین عنوان‌های اصلی هستند. در آثار مطالعه‌شده عنوان‌های فرعی، عناوین داخل متن، عناوین فصل‌ها و حکایت‌ها، مخاطب را از چیستی و چگونگی روایت متن آگاه می‌کند. حکایات مندرج در رساله‌العشاق‌های منثور اغلب کوتاه هستند و روی عنصر پیام تمرکز دارند در این حکایات با وجود کوتاهی آن‌ها، طبق نظر بارت هر سه سطح روایت یعنی: سطح کارکردها، کنش‌ها و روایتگری، قابل تشخیص است. هر پی‌رفت در بردارنده وضعیّت اولیه، وضعیّت نهایی و کارکردها است با این تفاوت که در سوانح‌العشاق به دلیل کوتاه‌بودن حکایات، دو نوع کارکرد مدنظر بارت (نقش و نشانه) - که عبارت از کنش‌های شخصیّت‌ها، و توصیف ویژگی‌ها و حالات شخصیّت‌هاست - چندان مشهود نیست؛ بنابراین طبق نظر بارت، کم‌حجم بودن حکایات باعث شده‌است که اغلب کارکردها - که در حقیقت نقاط اصلی خطّ روایی را تشکیل می‌دهند و در ساختار حکایت نقش اساسی دارند - از نوع اصلی یا هسته‌ای باشند و کارکردهای واسطه، حضور ملموس نداشته باشند. مطالعه سطح سوم روایت (روایتگری) طبق نظر بارت نشان داد که در حکایت‌های مندرج در آثار انتخاب‌شده، راوی با استفاده از زاویه دید دانای کل، حکایت را روایت کرده‌است و با استفاده از عناصر گفت‌وگو و بهره‌گیری از تکنیک شخصیّت‌پردازی نمایشی و نام‌هایی که برای شخصیّت‌های این حکایت‌ها انتخاب کرده‌است، به شخصیّت‌های خود هویت بخشیده و به این طریق در گسترش مشخصه‌های معنایی شخصیّت‌ها تأثیر گذاشته‌است. یکی از مهم‌ترین عوامل استفاده مؤلفان از زبان

داستان و حکایت، نارسایی دال‌ها است که از بیان‌ناپذیر بودن مفاهیم عرفانی ناشی شده‌است. اعلام و شخصیت‌های مطرح‌شده در حکایات، مطابق با نظریهٔ بارت، نمایه‌هایی هستند که از نظر شمول، طیف وسیعی از مردم را در بر می‌گیرند و شخصیت‌های غیرقابل شمارش روایت هستند که می‌توانند زیر قواعد جانمایی آورده شوند؛ چرا که یک واحد منفرد در یک روایت، به‌طور مستقیم و غیرمستقیم با عناصر روایت مرتبط است و دو وابسته دارد: یکی در سطح اول (کارکرد یک پی‌رفت)، دیگری در سطح نمایه: با ارجاع به یک کنش‌گر. به باور بارت و با توجه به مقتضیات حکایت‌ها در آثار انتخاب‌شده، روایت صرفاً آن چیزی نیست که در خوانش افقی فهمیده می‌شود؛ خوانش عمودی و ترکیبی است که چند سطح را باهم تلفیق می‌کند و به درک سطوح معنایی روایت منجر می‌شود. هنگام خوانش یک روایت، هر واحد کارکردی هم در سطح و هم در ژرفایش ادراک می‌شود و ذهن مخاطب از رمزگان‌های زبانی به رمزگان‌های روایتی سوق داده می‌شود. در نهایت به سطوح معنایی روایت می‌رسد؛ بنابراین - همان‌گونه که در نمودار ارائه شده‌است - درک و دریافت مفاهیم روایت، یا حکایت برای شخصی که به مطالعهٔ سطح اول اکتفا کند، میسر نخواهد بود. هیجانی که با خواندن یک داستان یا رمان یا حکایت در شخص برانگیخته می‌شود، هیجان دیدن نیست، بلکه هیجان درک و دریافت معنا است و برای رسیدن به این مرحله باید در سطوح معنایی تعمق کرد.

### کتابنامه

- احمدی، بابک. (۱۳۹۱). *ساختار و تأویل متن*، چاپ چهاردهم. تهران: مرکز.
- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.
- انوشه، حسن. (۱۳۸۲). *دانشنامهٔ ادب فارسی*، جلد ۲. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بارت، رولان. (۱۳۸۷). *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*، ترجمه: محمد راغب. تهران: رخ داد نو.
- بقلی شیرازی، روزبهان. (۱۳۸۳). *عیبرالعاشقین*، تصحیح و مقدمه: هنری کربن و محمد معین. تهران: منوچهری.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۸). *بوطیقای نثر* (پژوهش‌هایی نو دربارهٔ حکایت)، ترجمه: انوشیروان گنجی‌پور. تهران: نی.
- تولان، مایکل. جی. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه - زیان‌شناختی بر روایت*، ترجمه: ابوالفضل حرّی، چاپ اول. تهران:

بنیاد سینمایی فارابی.

داد، سیمایا. (۱۳۷۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.

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

روستا، سهیلا؛ رضی، احمد. (۱۳۹۰). «نظام داستان‌پردازی در حکایت‌های کوتاه کشف‌المحجوب». *دوفصلنامه علمی- پژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء*، سال دوم، شماره ۴، بهار و تابستان ۱۳۹۰، صص ۱۱۳-۸۷.

ریکور، پل. (۱۳۸۴). *زمان و حکایت*، ترجمه: رؤیا نونهالی، ج ۱. تهران: گام‌نو.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۸). *جستجو در تصوّف ایران*. تهران: امیرکبیر.

عراقی، فخرالدین. (۱۳۸۴). *لمعات*، مقدمه و تصحیح: محمد خواجه‌جوی. تهران: مولی.

غزالی، احمد. (۱۳۶۸). *سوانح*، تصحیح: هلموت ریتز، زیر نظر نصرالله پورجوادی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

مکوئیلان، مارتین. (۱۳۸۸). *گزیده مقالات روایت*، ترجمه: فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد.

مستور، مصطفی. (۱۳۷۹). *مبانی داستان کوتاه*. تهران: مرکز.

## References

- Ahmadi, Babak. (1391). *Text Structure and Interpretation*, fourteenth edition. Tehran: Markaz.
- Okhovat, Ahmad. (1371). *Grammar of the Story*. Isfahan: Farda.
- Anousheh, Hassan. (1382). *Encyclopedia of Persian Literature*, Volume 2. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.
- Barth, Roland. (1387). *An Introduction to the Structural Analysis of Narratives*, translated by Mohammad Ragheb. Tehran: Rokhdad nov.
- Baqli Shirazi, Roozbehan (1383). *Abhar al asheghin*, Edited and Introduction: Henry Carbon and Mohammad Moin. Tehran: Manouchehri.
- Todorov, Tzutan. (1388). *Poetics of Prose (New Research on Narrative)*, translated by Anoushirvan Ganjipour. Tehran: Ney.

- Tolan, Michael. (۱۳۸۳). *A Critical-Linguistic Introduction to Narration*, translated by Abolfazl Hori, first edition. Tehran: Farabi Cinema Foundation.
- Dad, Sima. (1375). *Dictionary of Literary Terms*. Tehran: Morvarid.
- Rezvanian, Qudsieh. (1389). *The Narrative Structure of Mystical Anecdotes*. Tehran: Sokhan.
- Rusta, Soheila; Razi, Ahmad (1390). "The system of storytelling in short stories discovered by Mahjoub". *Two Quarterly Journal of Mystical Literature of Al-Zahra University*, Second Year, No. 4, Spring and Summer 2011, pp. 113-87.
- Ricoeur, Paul. (2005). *Time and Anecdote*, translation: Roya Nonhali, vol. Tehran: Gam Nov.
- Zarinkoob, Abdol Hossein. *Search in Iranian Sufism*. Tehran: Amirkabir.
- Iraqi, Fakhreddin. (1384). *Completion, introduction and Correction*: Mohammad Khajavi. Tehran: Molly.
- Ghazali, Ahmad (۱۳۶۸). *Accidents, Correction*: Helmut Ritter, Under the supervision of Nasrollah Pourjavadi. Tehran: University Publishing Center.
- McQuillan, Martin. (2009). *Excerpts from Narrative Articles*, translated by Fattah Mohammadi. Tehran: Minavi Kherad.
- Mastoor, Mostafa. (1379). *Short story Basics*. Tehran: Markaz.