

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»

شماره بیستم، بهار ۱۳۹۰: ۹۵-۱۱۱

تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۱۲/۰۲

تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/۰۹/۱۷

تحلیل رساله الطیر شیخ اشراق بر پایه روایت‌شناسی

قدرت‌الله طاهری*

غلامحسین غلامحسین‌زاده**

فاطمه جعفری***

چکیده

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

واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی، سهروردی، رساله الطیر، تودوروف، ژنت.

Ghodrat66@yahoo.com

* نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور

Gholamho@modares.ac.ir

** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

Narges2059@yahoo.com

*** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

مقدمه

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

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

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

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

روایت

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

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

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

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

تزو تان تودوروف

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

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

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

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

۱. قصه

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

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

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

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

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

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

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

ژرار ژنت

ژنت عناصر روایت را شامل پنج مقوله محوری می‌داند:

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

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

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

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

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

نقد روایت‌شناسانه رساله‌الطیر

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

طرح روایت

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

می‌کنند، والی نیز نشانی ملک را به آنها می‌دهد که بر سر آن کوه منزل دارد؛ و مژده می‌دهد که ملک می‌تواند بندها را از ایشان بردارد. پرندگان خوشحال گشته به طرف کوشک ملک پرواز می‌کنند. ملک آنها را به حضور می‌پذیرد. سپس راوی قصر ملک را توصیف می‌کند و جمال ملک را چنین وصف می‌کند: آنچنان نورانی بود که پرندگان بیهوش شدند. سپس پرندگان رنج‌های خود را برای ملک شرح می‌دهند و از او درخواست می‌کنند که بقایای بندها را از ایشان بردارد تا در خدمت او بمانند. اما ملک پاسخ می‌دهد که بند را کسی می‌تواند از پای آنها بردارد که بسته است؛ و رسولی به همراه آنان می‌فرستد تا الزام کند که بندها برداشته شوند. روایت پرندگان با این جمله به پایان می‌رسد که: «و صاحبان بانگ برآوردند که باز باید گشت، از پیش ملک بازگشتیم و اکنون در راهیم، با رسول ملک می‌آییم» (ص ۲۰۴، خ ۱۳). اما در پایان روایت، راوی با انکار دوستانش مواجه می‌شود: «و بسا دوستان که چون این قصه بشنود گفت: پندارم تو را پری رنجه می‌دارد یا دیو در تو تصرف کرده است. به خدای که تو نپریدی بلکه عقل تو پرید و تو را صید نکردند که خرد تو را صید کردند، آدمی هرگز کی پرید؟» (ص ۲۰۵، خ ۳-۶)

راوی

روایت از دیدگاه اول شخص (من-راوی) بیان می‌شود. راوی خود درون داستان قرار دارد و اتفاقات برای او رخ می‌دهد؛ در واقع راوی هم کنش‌پذیر است و هم کنشگر. و روایت او فقط شرح وقایع است و وارد فضای ذهنی افراد دیگر نمی‌شود. به همین دلایل از دیدگاه روایت‌شناسی بارت، راوی اول شخص و من-راوی است و از دیدگاه ژنت، راوی خودگوی است. از سوی دیگر، ژنت این راوی را درون‌گوی می‌داند؛ زیرا راوی، در جریان روایت قرار دارد و بخشی از دنیای آن محسوب می‌گردد. از دیگر سوی، سهروردی به گونه‌ای هنرمندانه مرز بین راوی انسانی و راوی غیر انسانی (پرنده) را از بین می‌برد و بی‌هیچ نشانه‌ای راوی انسانی به راوی غیر انسانی که نمادی از روح است، تبدیل می‌شود. نکته بسیار مهم در تحلیل این روایت، این است که چرا روایت درون‌گوی است و از من-راوی استفاده شده است؟ با توجه به فلسفه ذهنی مؤلف (سهروردی) باید این‌گونه پاسخ داد که پرنده-راوی-نمادی از بعد دوم وجودی انسان یعنی روح است. در ادبیات

عرفانی، غالباً روح به صورت پرنده تصویر سازی می‌شود و حتی سابقه این تصویر به دوره ایران باستان می‌رسد و در سایر ادیان و تفکرات فلسفی نیز سابقه دارد.

سهروردی در رساله الواح عمادی نیز کلمه «طیر» را در آیه ۴۱ سوره نور به نفس ناطقه یا روح تأویل می‌کند؛ همچنانکه در فی حاله الطفولیه نیز جان یا روح را به مرغ و تن را به قفس تشبیه کرده است، یا در رساله عقل سرخ از پرنده به عنوان رمز روح و نفس ناطقه انسانی، سود جسته است (سهروردی، ۱۳۸۰: ۲۲۵).

به هر حال سهروردی با استفاده از این نوع راوی (من)، موفق شده است در روایت خود، سرنوشت روح بشری را به صورت عینی‌تر و قابل دریافت‌تری به مخاطب عرضه کند. در روایت او اتفاقات به گونه‌ای بیان می‌شوند که انگار واقعا رخ داده‌اند. این‌گونه شیوه بیان داستان به صورت وقایع قابل دسترس از سوی سهروردی تازه می‌نماید.

از سوی دیگر، راوی در ابتدای روایت، به دنبال مخاطبی است تا شکوائیه‌اش را بشنود به گونه‌ای که خواننده گمان می‌کند شاید راوی در صدد ایجاد حسن مطلعی برای داستان خویش است. اما این‌گونه نیست؛ زیرا راوی در پایان روایت نیز، پس از توصیف شاه و شرح پایان ماجرا، بلافاصله به این موضوع گریز می‌زند که شنوندگان آغازینش سخن او را باور نکرده‌اند. به بیان دیگر او با اشاره و با القای این نکته که هنوز مشغول گوش کردن به او هستند، بین آغاز و انجام روایت به نوعی پیوند و تناسب تنگاتنگی برقرار می‌سازد که فقط در صورت استفاده از راوی اول شخص ممکن است؛ زیرا زمانی که از این نوع راوی استفاده می‌شود، هدف، عینی و واقعی کردن داستان برای نزدیک کردن آن به ذهن خواننده است. برای مثال اگر سهروردی از راوی دانای کل استفاده می‌کرد، نمی‌توانست شکوائیه ابتدا و انتها را بیان کند و در این صورت، عینیت مطلبش، محقق نمی‌شد. در روایت دانای کل میان خواننده و نویسنده داستان واسطه‌هایی عبارت از یک تجربه کننده و یک راوی وجود دارد اگر روایت از زاویه دید دانای کل بیان می‌گردید، کل داستان به خیالاتی از جانب راوی می‌مانست و این با فلسفه سهروردی که کشف درونی را ابزاری برای شناخت عالم بیرون می‌داند، سازگار نبود. ولی در روایت اول شخص این واسطه‌ها به راوی تقلیل می‌یابد و خواننده با متن احساس نزدیکی بیشتری می‌کند. از این رو پیوندی که بین من- راوی، یعنی شخصیت گوئی روایت، با مقدمه و مؤخره داستان وجود دارد، به نظر می‌رسد ناشی از انتخاب آگاهانه است.

نقطه دید

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

تحلیل داستان بر اساس طرح تودوروف

وضعیت تعادل اولیه X } گذشته (رهایی و پرواز)

- سلسله اول
- ۱- صیادان دام گسترانیدند و صغیر خوش می‌زدند. (ص ۲۰۰، خ ۱-۳)
 - ۲- من (راوی) میان گله مرغان بودم. (ص ۲۰۰، خ ۲)
 - ۳- فریب خوردیم و به دام افتادیم. (ص ۲۰۰، خ ۵)
 - ۴- خواستیم خود را رها کنیم ولی دام محکم‌تر شد. (ص ۲۰۰، خ ۸)
 - ۵- به اسارت تن دادیم و قاعده اول خویش را فراموش کردیم. (ص ۲۰۰، خ ۱۱)

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

است: «یک چند همچنان بودیم تا بر آن خو کردیم و قاعده اول خویش را فراموش کردیم و با این بندها بیارامیدیم و با تنگی قفس تن در دادیم» (ص ۲۰۰، خ ۱۱-۱۲). بنابراین قاعده اول، همان ابتدای داستان، یعنی آزادی و پرواز است که پرندگان اسیر آن را فراموش کرده‌اند. این‌گونه آغاز کردن، نشان دهنده این است که در واقع از لحاظ ساختاری، سهروردی ساختار داستان خود را که از نظر ارسطو باید شامل آغاز، میانه و پایان باشد، شکسته و ابتدای داستان را از میانه آن آغاز کرده است.

- | | |
|--|----------------|
| ۱- روزی پرنده‌هایی را دیدم که با بندها پرواز می‌کردند. (به یاد رهایی و پرواز افتادن) (ص ۲۰۰، خ ۱۵) | } سلسله دوم |
| ۲- آنها را صدا کردم تا نجاتم دهند اما آنها از اسارت دوباره ترسیدند. (ص ۲۰۱، خ ۳-۵) | |
| ۳- سرانجام پذیرفتند. (ص ۲۰۱، خ ۹) | |
| ۴- کمک پرندگان در رهایی راوی. (ص ۲۰۱، خ ۱۴) | |
| ۵- پرواز راوی با پرندگان و گذشتن از راه‌های مخوف. (ص ۲۰۱، خ ۱۸) | |

بر اساس طرح برمون، در اینجا تعلیق روایی وجود دارد؛ زیرا راوی (شخصیت) دو راه در پیش دارد:

۱. ماندن بر قرار پیشین (اسارت)

۲. تلاش برای رها شدن (آزادی)

و شخصیت راه دوم را بر می‌گزیند. همین که شخصیت راه دوم را انتخاب می‌کند، داستان مسیری دیگر می‌یابد و در خواننده این انتظار به وجود می‌آید که با این انتخاب، حتما کنش‌هایی ایجاد خواهد شد و منتظر چگونگی این کنش‌های آتی بودن، حس تعلیق را بوجود می‌آورد. قضیه چهارم از طرح فوق، تأکید راوی بر اینکه پرندگان نتوانستند بند از پای او بردارند، حس تعلیق روایی را به منتهای خود می‌رساند. زیرا در ملاقات با پرندگان آزاد نیز، آزاد نمی‌شود و بندها بر پایش می‌مانند. «چون بیرون آمدم، گفتند: این نجات، غنیمت‌دار. من گفتم که این بند از پای من بردارید. گفتند: اگر ما را قدرت آن بودی، اول از پای خود برداشتیمی» (ص ۲۰۱، خ ۱۳ و ۱۴). این سؤال که رهایی با بندهایی بر پای چگونه است و چه خواهد شد، حس تعلیق را بالا برده است. چون پرنده

به این رهایی راضی نمی‌شود و برای رهایی بی قید و شرط، شروع به حرکت می‌کند. همچنین بند بر پای داشتن پرنندگان آزاد، نکته‌ی دقیقی در خود نهفته دارد و تعلیق‌آفرینی را دو چندان می‌سازد. زیرا راوی در انتهای داستان به همراه همین پرنندگان از کوه هشتم با بندی که بر پای دارد باز می‌گردد. منتها در پایان او نیز به آزادی در عین اسارت رسیده است. و این توصیف از پرنندگان آزاد، بیان غیرمستقیم نقطه پایانی داستان است.

- | | | |
|---|---|----------------------|
| <p>۱. حرکت و در برابر داشتن هشت کوه بلند (ص ۲۰۲، خ ۶)</p> <p>۲. استراحت بر روی کوه هفتم (ص ۲۰۲، خ ۱۲)</p> <p>۳. حرکت و رسیدن به کوه هشتم (ص ۲۰۳، خ ۸)</p> <p>۴. ملاقات با والی کوه هشتم (ص ۲۰۳، خ ۱۲)</p> <p>(نشانی دادن والی به اینکه بر سر کوه شهر ملک است و او می‌تواند بندها را بردارد)</p> <p>۵. حرکت پرنندگان و ملاقات با ملک</p> | } | <p>سلسله سوم</p> |
|---|---|----------------------|

در سلسله سوم، ملاقات با والی کوه هشتم، داستان را به سمت تعادل دوباره‌ای سوق می‌دهد، «چون والی آن ولایت ما را با خویش گستاخ کرد ... او را از رنج خویش واقف گردانیدیم و ... پس گفت: به سر این کوه شهریست که حضرت ملک آنجاست و هر مظلومی که به حضرت او رسید و بر وی توکل کرد، آن ظلم و رنج از وی بردارد» (ص ۲۰۳، بند ۱۰).

سیر داستانی رساله الطیر را به این صورت می‌توان نشان داد:

آزادی (تعادل اولیه) ← فریب و اسارت (بحران اولیه) ← عادت به اسارت (تعادل میانی)
 ← تلاش برای رهایی (بحران ثانویه) ← بازگشت از نزد ملک یا رهایی دوباره (تعادل ثانویه)
 در این داستان سه مقطع تعادلی وجود دارد. علاوه بر تعادل اولیه (آزادی) و تعادل پایانی (بازگشت با سایر پرنندگان)، تعادل موقتی نیز در اواسط داستان مشهود است، آنگاه که پرنندگان به زندگی در قفس عادت می‌کنند. این تعادل ناپایدار، با دیدن پرنندگان در حال پرواز، شکسته می‌شود و بحران داستانی آغاز می‌گردد.
 آنچه باعث برهم خوردن تعادل می‌شود، به دام افتادن و اسارت است. در داستان برای رسیدن به تعادل، حرکتی مشاهده می‌شود و این حرکت در سلسله دوم اتفاق

می‌افتد. در جایی که راوی گرفتار در بند، پرنده‌هایی را می‌بیند که با وجود دام بر پایشان، می‌توانند پرواز کنند و از آنها درخواست یاری می‌کند (ص ۲۰۰ و ۲۰۱). این حرکت باعث پیش‌برد حوادث و رسیدن به تعادل است. اما ملاقات با ملک نقطه عطف داستان است؛ چرا که او قادر به گشودن بند از پای پرندگان و راوی و تقدیم رهایی به آنهاست.

- | | | |
|---|---|------------------------|
| <p>۱. درخواست پرندگان از ملک به برداشتن بند (ص ۲۰۴، خ ۹)</p> <p>۲. پاسخ ملک به اینکه بند را آنکس که گذاشته، برمی‌دارد. (ص ۲۰۴، خ ۱۱)</p> <p>۳. فرستادن رسول از جانب ملک برای برداشتن بند. (ص ۲۰۴، خ ۱۱)</p> <p>۴. بازگشت پرندگان با رسول (ص ۲۰۴، خ ۱۳)</p> <p>۵. اظهار شادی (و اکنون در راهیم، با رسول ملک می‌آییم) (ص ۲۰۴، خ ۱۳)</p> | } | <p>سلسله چهارم</p> |
|---|---|------------------------|

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

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

- | | | |
|--|---|---------------------------------|
| <p>درخواست دوستان از راوی برای شرح شکوه ملک (ص ۲۰۴، خ ۱۵)</p> <p>توضیحات راوی (ص ۲۰۴، بند ۱۸)</p> <p>رد شدن از جانب دوستان (ص ۲۰۵، خ ۳-۱۱)</p> <p>اندوه راوی از انکار دوستان (ص ۲۰۵، خ ۱۲)</p> | } | <p>پایان بندی روایت</p> |
|--|---|---------------------------------|

زمان

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

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

نظم

قضیه ۵ از سلسله اول این داستان «به اسارت تن دادیم و قاعده اول خویش را فراموش کردیم (ص ۲۰۰، خ ۸)». از نظر زمانی یک یادآوری کوتاه و گذشته‌نگری به ابتدای داستان است و از آنجا که پیش از آغاز طرح روایت است، گذشته‌نگر برون داستانی محسوب می‌شود. این گذشته‌نگر، به ابتدایی است که راوی بر اساس منطق زمان خطی، باید از آن در آغاز یاد می‌کرد؛ اما این کار را نکرده و تنها به آن اشاره می‌کند. در سلسله دوم، هرچند به صورت موجز و در یک خط، شاهد یک بازگشت به گذشته هستیم: «چون آن بدیدم، ابتدای کار خود و نسی خویش از خود یاد آمدم و آنچه با او ساخته بودم و الف گرفته بر من منغص شد» (ص ۲۰۱، خ ۱). و این بازگشت به گذشته بر اساس تعریف ژنت، مقدمه چینی برای آینده است. یادآوری باعث تلاش برای رهایی می‌شود و ادامه داستان را می‌سازد.

به طور کلی درباره نظم زمانی روایت رساله‌الطیر باید گفت که داستان ابتدا در زمان حال وقوع می‌یابد و ما راوی روایت را در زمان حال می‌یابیم که برای داستان اندوهناک خود، شنونده‌ای طلب می‌کند: «هیچکس هست از برادران من که چندانای سمع عاریت دهد که طرفی از اندوه خویش با او بگویم ...» (ص ۱۹۸، خ ۶) سپس راوی واقعه‌ای را نقل می‌کند که مربوط به زمان گذشته است و تقریباً تمام حجم متن داستان در زمان ماضی اتفاق می‌افتد و سرانجام روایت در قضیه پنجم از سلسله چهارم به زمان حال رجعت می‌کند: «از پیش ملک بازگشتیم و اکنون در راهیم. با رسول ملک می‌آییم» (ص ۲۰۴، خ ۱۳). پایان‌بندی روایت نیز مانند سرآغاز آن در زمان حال است. راوی در زمان حال برای بازگویی داستان خود از گذشته‌نگر استفاده می‌کند و این گذشته‌نگر درون داستانی است.

تداوم

ژنت تداوم را به معنای نسبت بین زمان متن و حجم متن به کار برده است. اینکه چه حجمی از متن به چه مدت زمانی از وقایع اختصاص داده شده است. و از این نسبت برای توصیف ضرباهنگ و شتاب داستان استفاده می‌کند. داستانی که راوی شروع به روایت آن می‌کند و به طور کلی داستان اصلی که قصد مؤلف از تصنیف رساله الطیر، بازگویی آن بوده است، مربوط به زمان گذشته است. به نظر می‌رسد که در بخش داستانی، زمان از خط مستقیم خود خارج نشده و داستان از ابتدا تا پایان، جریان داشته است. اما زمان‌پرسی ظریفی مشاهده می‌شود در آنجا که راوی می‌گوید: «یک چند همچنان بودیم تا بر آن (دامها) خو کردیم و قاعده اول خویش را فراموش کردیم و با این بندها بیارامیدیم و با تنگی قفس تن دردادیم» (ص ۲۰۰، خ ۱۱ و ۱۲). این سخن راوی می‌رساند که داستان دارای شتاب مثبت و حذف زمانی است؛ یعنی مرحله پیش از اسارت بیان نشده و راوی بدون هیچ اشاره‌ای با سرعت از آن گذشته است.

بسامد

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

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

نتیجه‌گیری

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

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

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

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۰) ساختار و تأویل متن، چاپ پنجم، تهران، مرکز اخلاقی، اکبر (۱۳۷۷) بررسی ساختاری منطق الطیر عطار، اصفهان، فردا.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱) دستور زبان داستان، اصفهان، فردا.
- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹) درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، آگاه.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰) پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، ویراست دوم، تهران، مرکز.
- تولان، مایکل. جی (۱۳۸۳) درآمدی نقادانه- زبان‌شناختی بر روایت، ترجمه ابوالفضل حرّی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.
- سلدن، رامان (۱۳۷۵) نظریه ادبی و نقد عملی، ترجمه دکتر جلال سخنور و سیما زمانی، تهران، فرزانتگان پیشرو.
- سهروردی، شهاب الدین (۱۳۸۰) مجموعه مصنفات شیخ اشراق، ج ۳، تصحیح سید حسین نصر، چاپ سوم، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- فلکی، محمود (۱۳۸۲) روایت داستان، تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی، تهران، بازتاب نگار.
- کادن، جی. ای (۱۳۸۰) فرهنگ ادبیات و نقد، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران، شادگان.
- کزازی، جلال‌الدین (۱۳۷۲) رؤیا، راز، حماسه، تهران، مرکز.
- گرین، کیت و لیبهان، جیل (۱۳۸۳) درسنامه نظریه و نقد ادبی، گروه مترجمان، تهران، روزنگار.
- گرین، ویلفرد و دیگران (۱۳۷۶) مبانی نقد ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نیلوفر.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵) دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ دوم، تهران، آگه.
- وبستر، راجر (۱۳۸۲) پیش درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی، ترجمه الهه دهنوی، تهران، روزنگار.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۵) درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت، گروه ترجمه شیراز زیر نظر شاپور جورکش، چاپ دوم، تهران، چشمه.

