

نگاهی بینامتنی به عناصر و محتوای داستان مطرب پیر
در سه اثر عرفانی بر اساس دیدگاه معنا-ساختاری گرماس

وحید مبارک^۱

زهرا جمشیدی^۲

چکیده

داستان مطرب پیر/سرارالتوحید، در مصیبت نامه عطار و مثنوی مولوی، با تغییر عناصر داستانی، پیام و محتوا و شخصیت‌های داستان به کار گرفته شده است و موضوع اصلی آن، سماع عارفانه و ممنوعیت و مقبولیت آن است که هر سه متن، بدان توجه ویژه داشته‌اند. قهرمان اصلی داستان/سرارالتوحید و داستان عطار، خود ابوسعید است؛ اما شخصیت اصلی داستان مولوی، خلیفه دوم است که برگرایش مذهبی مولوی و وارد کردن گفتمان صریح دینی در متن تأکید دارد. این تحقیق براساس دیدگاه گرماس و با مطالعه کتابخانه‌ای و با سویه توصیفی-تحلیلی کوشیده است تفاوت‌ها و همسانی‌های سه متن را از منظر داستانی و محتوایی بیابد و توانمندی و علائق اصلی هریک از ایشان را در این داستان نشان دهد. حاصل این است که مولوی در داستان پردازی و معناپروری قوی‌تر و توانمندتر از عطار و محمد بن منور عمل کرده است.

واژگان کلیدی: پیر چنگی - مطرب پیر، مولوی، عطار و منور، عناصر داستان و محتوا،

بینامتنیت

۱. عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه.

Vahid_mobarak@yahoo.com

۲. دانش آموخته دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی.

تاریخ پذیرش

۹۵/۷/۱۳

تاریخ دریافت

۹۴/۱۲/۱۸

مقدمه

برای آسان‌تر شدن کار، مقدمه را به سه بخش تقسیم می‌کنیم:

۱-۱. الگوی معنا-ساختاری گرماس

پراپ بادسته بندی آثار فولکلوریک بر اساس قواعد صوری که آنرا ریخت شناسی نامید، به مطالعه اشکال از یاد رفته و حتی تحقیر شده ادبی پرداخت. (احمدی، ۱۳۹۰: ۱۷۱-۱۴۴) وی با مطالعه در داستان‌های عامیانه روسی، به این نتیجه رسید که خویشکاری‌ها و کارکردها و کنش‌های سی و یک‌گانه‌ای را می‌توان در این داستان‌ها یافت که علی‌رغم شکل متفاوت شان، دارای شباهت اند. او آنها را به هفت گروه شخصیتی تقسیم کرد. (اسکولز، ۱۳۷۹: ۹۹ و رسولی و عباسی، ۱۳۸۷: ۹۷-۸۱) گرماس با روایت‌شناسی (اخوت، ۱۳۷۱: ۷) و در ادامه کار پراپ، مدل کنشی را ارائه کرد و با ساده کردن آن کارکردها، تعداد کنش‌ها را به شش الگوی کنش کاهش داد تا شناخت روایت را آسان‌تر کند و قابل تجزیه و تحلیل بودن همه عناصر تشکیل دهنده قصه را نشان دهد؛ وی آنها را در تقابل‌های دوگانه به فرستنده پیام یا تقاضا کننده-گیرنده پیام، قهرمان-مخالف یا ضدقهرمان، یاری‌دهنده-هدف و موضوع تقسیم کرد. (احمدی، ۱۳۹۰: ۱۶۳؛ حسن پور، ۱۳۸۹ و ۱۳۹۰: ۱۶۶-۱۴۷) ارائه الگوی کنش با هدف نمایان ساختن نقش شخصیت‌ها مطرح شد تا به شناخت ارتباطات شخصیت‌ها بایکدیگر و دیگر قهرمانانی بینجامد که در داستان ظاهر می‌شوند؛ اما نقشی اساسی را عهده دار نیستند. (علوی مقدم و پور شهرام، ۱۳۸۷: ۱۱۶-۹۵) وی سپس پی‌رفت‌های سه‌گانه‌ای را نیز برای طرح وضعیت داستان تعریف کرد؛ پی‌رفت اجرایی که زمینه-چینی وظایف، نقش‌های ویژه و کنش‌ها را دربر می‌گیرد، پی‌رفت پیمانی، میثاقی یا هدفمند که وضعیت داستان را به سوی یک هدف، راهنمایی و مشخص می‌کند و پی-رفت متمایزکننده یا انفصالی که دگرگونی‌ها و حرکت‌ها را نشان می‌دهد. (گل‌پرور و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۷۸-۱۵۹) هر داستان از تعدادی پی‌رفت (اجرایی، پیمانی و متمایزکننده) تشکیل می‌شود که هر پی‌رفت دربرگیرنده الگوهای کنش متقابل و دوگانه است.

در دیدگاه پراپ الگوهای کنش با شخصیت‌ها برابرند و در دیدگاه گرماس، تقابل-

های دوگانه به جای الگوهای کنش یا شخصیت‌ها قرار داده می‌شوند. (دلاشو، ۱۳۶۶: ۱۹)

۱-۲. بینامتنیت

ساختارگرایان معتقد هستند که اثری نمی‌توان یافت که از آثار پیش از خود متأثر نباشد. ایشان این ویژگی را بینامتنیت می‌نامند. ژنت می‌گوید: «آنچه ساخته می‌شود موجودیت خود را پیش از هر چیز مدیون موادی است که با آنها ساخته شده است...، ساختاری تازه از پاره‌های از هم گسیخته ساختاری پیشینی فراهم می‌آوریم، چنانکه عناصر ساختار تازه، کارکرد پیشین را نداشته باشند، یا دست‌کم، همه آن کارکرد پیشین را ادامه ندهند.» (به نقل از احمدی، ۱۳۸۰: ۳۱۰) و تودوروف می‌گوید: «ما در ادبیات بارخداهایی روبرو هستیم که به شیوه‌ای خاص و از دیدی مشخص بازنمایی شده‌اند. به طوری که دو دید متفاوت نسبت به پدیده‌ای واحد، دو پدیده متفاوت را به وجود می‌آورد و ابعاد هر واقعه‌ای را با دیدی رقم می‌زند که از رهگذر آن به ما عرضه می‌شود، واز سوی دیگر، راوی یا نویسنده، به عنوان میانجی، با انتخاب زاویه دید دلخواهش، داستان را از چشم انداز مورد نظر خود برای مخاطب باز می‌نمایاند. (۱۳۸۲: ۶۳) این سخن از تودوروف، بیانگر علت وزوایای مطالعه ماست؛ چراکه داستان مطرب پیر، داستان واحدی است که سه عارف با زاویه دید و چشم‌انداز خاص خود بدان نگریسته‌اند.

از آنجایی که، عرفا به مشایخ پیش از خود، به دیده احترام و بزرگداشت می‌نگریسته‌اند و تقدم سیر و سلوک و آثار آنان را، راهگشای عمل و راهنمای اندیشه و نظر خود می‌دانستند، پس در تکریم و بزرگداشت ایشان و آثارشان هیچ فرونگذاشته‌اند و کوشیده‌اند که نوشته‌هایشان را متأثر از رهنمودهای پیران کامل بنویسند و یا اینکه، به تکمیل کارهای ایشان همت گماشته‌اند؛ ضمن اینکه، تأثر از آثار پیشین تأییدی بر مطالب و گفته‌های خود ایشان و نشان بزرگداشت پیشروان علم و عمل، به شکل عملی در متأخران محسوب می‌گشته است و اولویت عمل بر نظر و تغییر از عمل به نظر، در جریان تحول عرفان هم، چنین روندی را الزام می‌کرده است.

ابوسعید ابوالخیر، سنایی، عطار مورد توجه مولوی بوده‌اند و تأثیر آثار و اقوالشان بر

مولوی هویداست. یکی از داستان‌های مثنوی که این تأثیر را نشان می‌دهد، داستان پیر چنگی مولوی است که به تبعیت از مطرب پیر/اسرار/التوحید و پیر ربابی مصیبت نامه عطار سروده شده است. بررسی داستان پیرچنگی، معلوم می‌دارد که این بینامتنیت، تبعیت صرف مولوی از عطار وابوسعید نیست؛ بلکه مثل او، فرعی است که بر اصل غالب آمده است.

پیام‌های اصلی داستان/اسرار/التوحید، ظهور کرامت شیخ در رعایت تقدّم و تأخّر و اطمینان به رسیدن روزی خداداد از طریق فتوحات و آگاهی از احوال غایبانی چون مطرب پیر است؛ اما در داستان عطار که بخش آرامش نخستین داستان و خوشی و خوشگذرانی مطرب هم از آن حذف شده است، کرامت شیخ در باخبر بودن از اسرار و امور قلبی دیگران است که در آن، خارق‌العاده بودن کار شیخ و تصمیم مطرب برای بازگشتن به سوی خدا با توبه، محل توجه عطار قرار گرفته‌اند؛ اما مولوی که به شعر، موسیقی و رقص، عنایت ویژه دارد. (ر.ک: زمانی، ۱۳۸۶: ۵۷۰) با سرودن داستان پیر چنگی و آوردن عمردر این داستان، صبغه شرعی سماع را با اشارتی به شدت و سختگیری‌های خلیفه دوم مطرح کرده است، ضمن اینکه مسأله آگاهی از غیب را با استفاده از خواب و ندای سروش غیبی برگوش جان خلیفه و ارتقای او به مقام شیخ کامل، واقع‌نماتر کرده و تحول هر دوشخصیت، خلیفه و مطرب را، منظور نموده و داستان را آکنده از عناصر عرفانی‌ای همچون دعا به هنگام اضطراب، فقر، بریدن از خلق، توبه، روایی اختصاص اموال و دارایی دولتی برای سماع راست، داشتن دل شکسته یادداشتن منزل و مهبط لطف و رحمت الهی و اهمیت و جایگاه ارزشمند نیت در اعمال، کرده است.

این پیام‌های قوی و پیرنگ استوار بر روابط علی و معلولی شگفت و توالی خطی زمان (ر.ک: بهشتی، ۱۳۷۶: ۲۷؛ فورستر، ۱۳۸۴: ۱۱۸) در مثنوی، حاصل دقت نظر مولوی و استفاده تعلیمی او از داستان‌هایی است که به رشته تحریر درمی‌آیند و این در حالی است که رنگ گفتاری، فولکلوریک و شفاهی داستان منور، و رابطه‌های علی و معلولی ضعیف در میان عناصر داستان او، هویداتر است و این نکته، یعنی ضعف پیرنگ داستان‌های کهن را تأیید می‌کند و چون عطار هم، به تبعیت از او پرداخته، لب داستان و پیام اصلی آن را منظور کرده و از، بخشیدن بار و برگ و پی‌رفت‌های عرفانی و داستانی

قوی بدان خودداری نموده و با حذف سرآغاز زندگی مطرب و تبدیل مکان به خواب رفتن مطرب از گورستان به مسجد، هشیاری مطرب را در این انتخاب و جایگزینی، فراموش نموده است و با تبدیل از هوش رفتن مطرب به خوابیدن او در مسجد، ضمن نادیده گرفتن عملی مکروه، از بار عرفانی-اسلامی داستان کاسته است. با این توضیح، مشخص می‌شود که داستان منور به دلیل تکیه او بر بیان کرامت شیخ و محوریت عمل و دریافت شیخ در آن، جوّ و حالتی ذوقی، عاطفی و ارادتمندانه را به داستان می‌بخشد و این ارادت، حتی در طبقه زنان جامعه که با بخشش اموال و دارایی خودشان، تنها به التماس دعای خیر، به یاری اعمال خدایی شیخ می‌آیند، تأییدی اجتماعی برای شیخ و داستان بازمی‌خرد که از عناصری چنین ویژه، بهره گرفته است، و این در حالی است که عطار با تبدیلی دیگر و البته تضعیف‌کننده، فتوح‌دهنده و حامی خانقاه و شیخ را مردی که محل هزینه بخششش را سفره مریدان، نه حوایج عالی‌تر، تعیین می‌کند تا حمایت نصف جامعه را از شیخ بازخرد، و کارکرد توجه به اقبال اجتماعی را که شیخ ابوسعید و پیروانش، به دلیل داشتن دشمنان و منکران شیخ و طریقت عاشقانه او، بدان محتاج بوده‌اند، به دلیل سپری شدن زمان عملی داستان واقعی در روایت (که در نقل سینه به سینه روایت‌ها ملحوظ بوده است)، نادیده بگیرد و وضعی دیگر را برضعف‌های داستان-گویی عطار در این داستان، بیفزاید.

مولوی از این، سهل‌گیری‌ها ندارد. وی با استادی تمام، داستان را به سوی نکاتی عرفانی سوق می‌دهد که لازم است در طی آن، به سؤالات شرعی مردم و مریدان هم پاسخ دهد. در حقیقت وجهه فقاہت و تعلیم حکیمانہ و نیز تبعیت مولوی از شیوه داستان‌پردازی قرآن مجید که اهداف تربیتی، رسالتی یا سنت‌های تاریخی و اجتماعی را بیان می‌کند. (معرفت، ۱۳۸۷: ۲۴؛ بخشی، ۱۳۸۶: ۳۱-۹) در این قصه و البته در تمام مثنوی، ساری و جاری است. ارشاد و هدایت و جنبه اجتماعی روایت مولوی بی‌تردید از عطار قوی‌تر است؛ اما تعصب یا تسامح مذهبی او سبب شده که عمر را جایگزین ابوسعید کند و گویا، برای پاسخ دادن به مسأله روایی و ناروایی شرعی سماع، ناچار از این انتخاب بوده که از صحابه پیامبر کسی را برگزیند که سختگیر هم بوده باشد؛ ولی مسلم است که صحابه، منحصر به خلیفه دوم نمی‌شده‌اند. ضمن اینکه، مولوی، در مخالفت با عطار، با تغییر ندادن جایگاه داستان از گورستان به مسجد، حسن انتخاب

ابوسعید را، برای نشان دادن بریدگی از خلق مطرب پیر، تأیید کرده، و تأثر روایت خودش را از روایت ابوسعید، نشان داده است. زیباتر آنکه، مولوی، خواب را بر عمر مستولی کرده و با پیوند دادن او از این راه، به عالم حقایق، از روش بیان خرق عادت به بهره گرفته که برای مردم عادی پذیرفتنی تر بوده است. وی از این طریق داستانش را واقع نما تر کرده است، هرچند که از عادت شکنی کرامات اولیا در الهام‌های روحانی هم، برخوردار شده است.

۱-۳. پیشینه تحقیق

باتوجه به گستردگی مطالعات ادبیات داستانی و ابوسعید، عطار و مولوی، بناچار، برخی از منابع مرتبط با تحقیق حاضر را معرفی می‌کنیم:

زمانی در شرح جامع مثنوی، در ذیل داستان پیرچنگی، با استناد به آثار فارابی، از پیوند روح و فطرت انسان با موسیقی، سخن گفته است. (زمانی، ۱۳۸۵، ج ۱: ۶۰۵) شفیع کدکنی در تعلیقات و لطف الله بن ابی سعد در متن «حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر» از سماع جنبان بر سر خاک ابوسعید و علاقه او به سماع سخن گفته‌اند. شفیع از اختلاف عرفا در پذیرش و رد سماع در تعلیقات مصیبت‌نامه سخن گفته است. (عطار، ۱۳۸۶: ۷۴۳)

فروزانفر ماخذ داستان پیرچنگی را *اسرار التوحید* می‌داند و از روایت آن در *مصیبت‌نامه*، خبر می‌دهد. (فروزانفر، ۱۳۸۵، ج ۳: ۸۸-۸۶) فریتس مایر از مشابهت‌های ساختاری داستان پیر چنگی با قصه «رقاص نتردام» سخن می‌گوید و معتقد است قدیمی‌ترین روایت داستان های مغنی دار به ابو سعید می‌رسد. (نک: مایر، ۱۳۷۸: ۲۹۸-۲۹۲) و پور نامداریان (۱۳۸۴) در کتاب *در سایه آفتاب عوامل شالوده‌شکنی مولوی را* برشمرده است و گریزها و برگشت‌ها و گسست‌های روایی را از جمله آنها به شمار آورده است. گولپینارلی، ضمن برشمردن منابع فروزانفر، یک داستان دیگر از *مصیبت‌نامه* را مأخذ داستان پیر چنگی مثنوی معرفی کرده است. (فروزانفر، ۱۳۷۱، ج ۱: ۳۳۳).

آذر و همکارانش، در مقاله «کارکرد روایی دو داستان از الهی نامه عطار بر اساس نظریه ژرار ژنت و گرماس» مبانی نظری و مربع نشانه‌شناسی گرماس را به همراه‌الگوی کنش او معرفی و آن داستان‌ها را بر آن اساس، گزارش کرده‌اند. (آذر و همکارانش،

۱۳۹۳: ۴۳-۱۷)

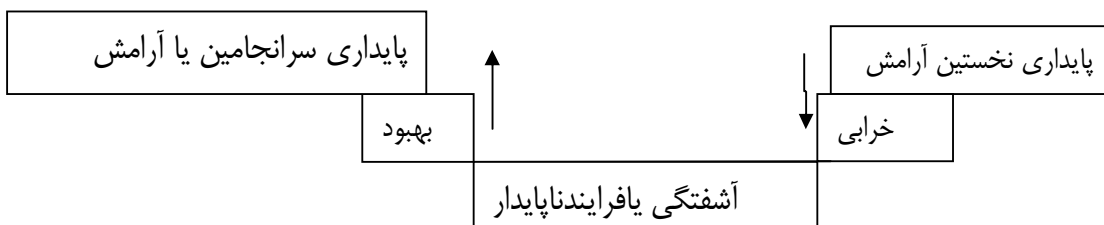
مقاله «تأویلات مولوی از داستان‌های حیوانات» بیان می‌کند که تمثیل و تأویل در داستان‌های مثنوی نکته‌ای است که برای بیان مفاهیم عمیق عرفانی و معانی پیچیده بشری از آنها استفاده شده است. چنانکه یک داستان قابلیت تأویل چندگانه را می‌یابد و چند صدایی در آن بر یک صدایی غلبه می‌گیرد. (نبی لو چهارقانی، ۱۳۸۶: ۲۶۹-۲۳۹) حیدری در مقاله خود، مجموع حکایات مثنوی را ۳۹۰ اعلام کرده و در ۴۲ داستان از آن با داستان‌های عطار، مشابهت یافته است. حقیقت‌نما کردن، جهانی کردن شخصیت-ها و پویانمودن آنها از جمله توانمندی‌های مولوی در رفع کاستی‌های داستان مأخذدار، دانسته شده است. (حیدری، ۱۳۸۶: ۱۱۴-۹۳) یوسف-پور و بی‌نظیر در مقاله «قصه و حکایات مثنوی در خوانش شالوده‌شکنانه مولوی؛ قاعده‌گریزی مولوی در سطوح صوری، زبانی، روایی و معنایی را سبب زایش و پویایی در معنا دانسته‌اند. (یوسف-پور و بی‌نظیر، ۱۳۹۰: ۸۷-۶۵) شوهانی، تکه تکه کردن داستان‌ها را سبب تنوع شخصیت‌ها و پیام-های مثنوی می‌داند و آنرا از ابزارهای شخصیت‌پردازی مولوی معرفی می‌کند. (شوهانی، ۱۳۸۲: ۱۰۶-۹۱) زارع ندیکی از شکل داستان در قالب رباعیات مولوی سخن گفته است. (۱۳۸۹: ۱۱۱-۹۳) فشارکی و خدادادی، با تکیه بر الگوی جدید ساختارگرایی در داستان نویسی، *منطق‌الطیر* و *مصیبت‌نامه* را با هم سنجیده‌اند. (فشارکی و خدادادی، ۱۳۹۲: ۲۰۲-۱۷۹) روحانی و شوبکلایی، داستان شیخ صنعان را بر اساس الگوی کنشی گرماس سنجیده‌اند. (روحانی و شوبکلایی، ۱۳۹۱: ۱۱۲-۸۹) تقوی و قدیریان می‌گویند: حکایات مشایخ در آثار عطار، ابزاری تعلیمی است و لحن عطار در این گونه داستان‌ها، جهان‌بینی یک عارف معتقد به مبانی نظری و عملی سلوک عرفان عاشقانه را نشان می‌دهد. (تقوی و قدیریان، ۱۳۸۷: ۱۳۶-۱۱۵) ثابت‌زاده از نوزده حکایت موسیقایی در آثار عطار سخن گفته و درونمایه حکایات موسیقایی را متضمن درک باطن، متضمن درک باطن نعمات و حقیقت نفخه الهی و مراقت و پذیرش اهل موسیقی از دیدگاه مثبت‌اندیش عرفانی دانسته است. (ثابت‌زاده، ۱۳۸۸: ۱۰۹-۸۵) بخشی در مقاله خود به تأثر مولوی از قصه‌های قرآنی در سرودن داستان روستایی و شهری تأکید کرده است. (بخشی، ۱۳۸۶: ۳۱-۹) فاضلی و بخشی مثنوی را قصه بنیاد، خطابی، تمثیلی و تعلیمی معرفی کرده‌اند. (فاضلی و بخشی، ۱۳۷۶: ۷۴-۴۷) و زندی،

مولوی را در کاربست عناصر داستان، بخصوص در حکایات جانور محور، موفق و توانمند دانسته است. (زندى، ۱۳۹۲: ۵۲-۲۹) قبادى و کلاهچیان، سرشار بودن داستان‌های مثنوى از امید و خوش‌بینى را گوشزد کرده‌اند. (قبادى و کلاهچیان، ۱۳۸۶: ۱۷۸-۱۴۷) باید افزود، نگارنده، تحقیقى را که به مقایسه داستان مطرب پیر/سرالتوحید، مصیبت-نامه و مثنوى معنوى، بر اساس دیدگاه معنا-ساختارى گرماس، پرداخته باشد، مشاهده نکرده است.

۲-۱. بحث اصلی

داستان، استعداد تمثیلی و جذابیت عمومى آن، نویسندگان و عرفا را که با شیوه-تمثیل و روایت به تعلیم مریدان و مردم می‌پرداخته‌اند، مجذوب خود ساخته و آنان را متوجه خود نموده است. (رک: غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۸۱-۱۶۱)

تزوستان تودوروف، ساختار داستان را شامل؛ تعادل، قهر (۱)، از میان رفتن تعادل، قهر (۲) و تعادل سرانجامین یا شرایط جدید می‌داند. (تودوروف، ۱۳۸۲: ۷۳) که آنها را در این نمودار مبنی بر (مقدمه-متن-نتیجه) یا آغاز-میان-و انجام داستان، هم، می‌توان مشاهده کرد که مشابه الگوی لباو والتسکی است (رک: محمدى فشارکى و خدادادى، ۱۳۹۲: ۲۰۲-۱۷۹):



چون همانندی داستان‌ها در جهان (رک: گراوندی، ۱۳۹۳: ۱۱۴-۹۷) نکته‌ای است که ما بدان توجه داشته ایم؛ لذا این نمودار را نشان دهنده مشابهت ساختار داستانی هر سه روایت مورد مطالعه می‌بینیم با این تفاوت که عطار آرامش و پایداری آغازین را حذف کرده و با بیان خرابی احوال مطرب داستان را شروع کرده است. از این دیدگاه، جوانی و

نوازندگی مطرب، همان پایداری نخستین است، پیر شدن او وضعف‌های جسمانی‌اش، رویکرد خرابی است، رانده شدن از مردم و زن و فرزند و نداشتن کمترین درآمد و دارایی، آشفتگی یا فرآیند ناپایداری، توجه مرد خدا به دستور خداوند متعال در پی فرمان سرورش یا اجرای امر خدا که نصیب مطرب می‌گردد به بهبود اوضاع می‌انجامد، توجه مطرب به ابوسعید و توبه کردن و یافتن راه خدا و حقیقت، آرامش نهایی است که داستان بدان می‌انجامد. الگوی ساختاری، پیروی عطار و مولوی از منور را تأیید می‌کند.

۲-۲. عناصر داستان

قالب هر سه داستان، در مرز داستانک تا داستان کوتاه قرار دارد، با این تفاوت که مولوی از شیوه داستان در داستان بهره می‌گیرد و در میان بخش‌های مختلف داستان، با آوردن داستان‌ها و مطالب عرفانی و تربیتی، فاصله می‌اندازد، پورنامداریان این شیوه را گفتار بنیادی، شالوده‌شکنی و گریز و گسست‌های روایی یا تداخل حکایات می‌نامند. (پورنامداریان و همکاران، ۱۳۸۴؛ شوهانی، ۱۳۸۲: ۱۰۶-۹۱؛ توکلی، ۱۳۸۹؛ یوسف پور، ۱۳۹۰: ۸۷-۶۵)؛ اما منور و عطار، داستان را تمام و کمال، نقل می‌کنند و تنها عطار می‌کوشد نتیجه مورد نظر خود را به خواننده بیان و القا نماید. پایان داستان عطار بسته است؛ اما مولوی و منور، پایان باز را برای داستان خود برگزیده‌اند.

از نظر ساخت داستانی و در نظر گرفتن سه بخش آغاز، میان و انجام برای داستان، تنها داستان عطار فاقد بخش آغازین است و روایت او با بیان درسختی و مشقت افتادن مطرب پیر آغاز می‌شود. گویی فضا سازی لازم برای این روایت از نظر عطار، لازم شمرده نشده است.

موضوع مطرح شده در هر سه داستان، یکسان است و به فقر، پیری و بی خریدار شدن یک مطرب یامغنی، مربوط می‌شود که به درگاه خدا و برای گرفتن روزی، چنگ (طنبور، رباب) می‌نوازد و آنقدر این کار را ادامه می‌دهد که از خود، بیخود می‌شود. سرانجام یاری مردی خدایی (ابوسعید-عمر) او را می‌رهاند. وی شادمان از این نجات و رستگاری، و خشنود از اینکه خداوند او را به حال خویش، رها نکرده است، توبه می‌کند. از این لحاظ، بینامتنیت موضوعی داستان که دربرگیرنده زندگی، فقر و توبه مطربی-کهنسال است، تأییدکننده توجه عرفا به آثار بزرگان پیش از خود است.

زمان و مکان یا صحنه روایت یا بسترخدادن رویدادهای (فروزنده، ۱۳۸۸: ۱۶۷) داستان عطار و منور، روزگار ابوسعید ابوالخیر است. اما مولوی، آن را به عهد قدیم‌تری می‌برد و منسوب به صدر اسلام می‌نماید که در این صورت، احتمال وجود یک منبع کهن‌تر تقویت می‌شود. به عبارت دیگر، مولوی می‌پسندد که به مسأله روایی سماع یک پاسخ نقلی بدهد. (البته با دلالت ضمنی) و خود را از مشقت آوردن پاسخ عقلی برهاند. فضا سازی، امیدبخشی و امیدوارکنندگی نکته‌ای است که مولوی بیش از دیگران، بدان توجه کرده است. وی ناچار بوده مخاطب‌های حاضر خویش را اقناع نماید؛ لذا همچون شمس و دیگر وعظ‌کنندگان که در روایت‌پردازی رودرو با مخاطب، موفق هستند (غلامحسین زاده، ۱۳۸۶: ۱۸۱-۱۶۱)، جوانب بیشتری از روایتگری را در نظر می‌گیرد و بدانها توجه می‌کند. نباید فراموش کرد که لازمه پیام‌های اصلی و فرعی متعددی که مولوی به کار می‌برد، نیز همین است که در فضا سازی، شخصیت‌پردازی و زاویه دید، آگاهانه‌تر عمل کند. از نظر معناگرایی، بافت فرهنگی و موقعیتی و روابط بینافردی و حتی شیوه‌روایتی که مولوی آن را در نظر می‌گیرد و بر مبنای آن، به انتقال متن داستان می‌پردازد، گستره معنایی پیرچنگی، بسی وسیع‌تر و گسترده‌تر از دو روایت دیگر است. تفاوت صدر اسلام با عهد بوسعید، تفاوت بوسعید و عمر و جایگاه‌های دینی و عرفانی آنها، تفاوت گورستان و فضای مرگ آوا و معناگرایی آن نسبت به مسجد آباد و دنیاگرا، تفاوت تسامح بوسعید و دقت سخنگیرانه خلیفه، جو و زمینه مساعدی برای مولوی در انتقال معانی فراهم آورده است.

شخصیت‌پردازی، عنصر جدایی‌ناپذیر روایت است. مطابق نظر اخوت و اسکولز، شخصیت‌های شعرهای روایی، اغلب ایستا هستند (اسکولز، ۱۳۸۷: ۱۹؛ اخوت، ۱۳۷۱: ۱۴۱) و نکته در اینجا است که هیچ‌یک از شخصیت‌های روایت عطار و منور، تحول واقعی نمی‌پذیرند؛ بلکه به نگاه بهتر یا وسیع‌تری دست می‌یابند؛ اما در روایت مولوی این جنبه از اهمیتی حیاتی برخوردار است چنانکه روایت بدون در نظر آوردن تحول شخصیت عمر و ناچاری منکران موسیقی، در تبعیت از خلیفه، کارکرد اصلی خود را از دست می‌دهد. مولوی در انتهای داستان، با فروریختن قطعیت شدت اعمال خلیفه (عمر) او را عارف موافق با سماع و موسیقی به نیت خدا معرفی می‌کند که حاضر است برای مطربی که پیش از این، مستوجب حد و شکنجه تصور می‌کرده است، از خزانه، هفتصد دینار،

هدیه و بخشش بیاورد. به بیان دیگر، قصه عطار و منور بیشتر از داستان مولوی با تعریف قصه‌های کهن که ایستایی شخصیت‌ها در آنها، یکی از ویژگی‌هاست، همسوتر و موافقتر است. یعنی تحول شخصیت مورد نظر مولوی، داستان او را به محدوده داستان‌های امروزی و جدید نزدیک می‌کند و ضمن نشان دادن آگاهی مولوی از ظرایف داستان‌پردازی، اهتمام تعلیمی-تربیتی او به تحول مخاطبان را، از طریق تأثر از داستان آشکار می‌کند. حیدری نیز از تحول شخصیت قهرمان‌های پانزده داستان مولوی، در داستان‌های مشابه مولوی و عطار سخن گفته است. (حیدری، ۱۳۸۶: ۹۳-۱۱۴) باید افزود که شخصیت ابوسعید و عمر، چندبعدی و جامع نمایانده شده است؛ ولی دیگر شخصیت‌ها، ساده و یک بعدی‌اند.

فضای پیرامون شخصیت‌ها در هر سه اثر، بصورت همسان، از طریق توصیف مستقیم با گفتگوی اشخاص؛ توصیف به وسیلهٔ راوی اول شخص؛ و توصیف مستقیم به وسیلهٔ راوی-نویسنده انجام گرفته است. (یونس‌سی، ۱۳۸۸: ۳۴۶؛ میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۱۳؛ اسکولز، ۱۳۸۷: ۲۰)

زاویهٔ دید: نکته جالب در هر سه داستان، استفاده از گفتگو برای هنری‌تر کردن داستان است. (رک: حسن لی، ۱۳۸۳: ۲۱۲) چراکه گفتگو، لذت بیشتری را با تنوع زاویهٔ دید و کشف رخدادهای و ضمائر، نصیب خواننده می‌کند. (یونس‌سی، ۱۳۸۸: ۱۲؛ بستانی، ۱۳۸۴: ۱۹؛ ساکی، ۱۳۹۰: ۲۴-۱۱)

در *اسرارالتوحید*، راوی سوم شخص، داستان را شروع می‌کند و راوی اول شخص آن را ادامه می‌دهد و به انجام می‌رساند. در *مصیبت‌نامه*، زاویهٔ دید دانای کل و راوی سوم شخص و گاهی نیز اول شخص است. در مثنوی، زاویهٔ دید دانای کل مداخله‌گر و راوی سوم شخص و گاهی نیز اول شخص است. خلوت دعا و تک‌گویی درونی مرد چنگی که مخاطبش خداوند ناپیدا است، و تک‌گویی‌های عمر در بازشناختن مطرب در گورستان، بار روحانیت داستان را می‌افزایند. وجود گفتگو، تک‌گویی درونی و زاویهٔ دید نمایشی مولوی در تصویر احوال پیر چنگی، مداخله در داستان و روایت‌گری دانای کلی او، نشان می‌دهد که او از تمام زوایا برای نقل روایت بهره گرفته است. (رک: میرصادقی، ۱۳۸۵: ۳۸۵؛ یونس‌سی، ۱۳۸۸: ۶۹؛ مندنی پور، ۱۳۸۹: ۳۳) از جانب دیگر، مداخله‌گر بودن بودن مولوی در روایت داستان، سبب شده است که او خواننده را به سویه‌های عرفان‌ای که

می‌خواهد (نظیر صحرای جان)، راهنمایی‌کند. عطار نیز واقف بوده است که خواننده باید منظور او را درست و دقیق دریابد، به همین خاطر، نتیجهٔ موردنظرش را، خود، در پایان داستان نقل کرده است.

ایجاز و خلاصه‌گویی درهرسه روایت سبب‌شده است که تنها، عناصر لازم و ضروری داستان، مجال ظهور و بروز بیابند. با وجود این نکته، وصف‌های عطار از احوال مطرب، ره به اطناب می‌برد. وی یازده بیت آغاز داستان را به توصیف مطرب پیر اختصاص داده‌است، در حالی که وصف مولوی کوتاه‌تر است و وصف محمدبن منور از این فراتر نمی‌رود: «درشدم، پیری دیدم سخت ضعیف، طنپوری در زیر سر نهاده و خفته.»

تنها عطار با بیان اهداف داستان، پایان آنرا بسته است؛ ولی مولوی و منور، پایان داستان را برای خواننده، باز گذاشته‌اند تا او خود، پیام‌های مختلف را بر حسب استعداد و دریافتش، به دست آورد.

باید توجه داشت که پیام‌ها و اهداف سه نویسنده و شاعر، یکسان نیست. یکی از اهداف *اسرار/التوحید*، جلب نظر مثبت مردم به بوسعید و خانقاه است، به ناچار، اظهار کرامت شیخ و خلوص نیت مریدان، نشان دادن عملی پرداخت کمک‌های مالی مردم به خانقاه، مجال بیشتری برای نمایش یافته‌اند. شیوهٔ خانقاه‌داری و مریدپروری، ارتباط با مردم (زن و مرد) و بخشش‌ها و فتوحات آنان، برای هزینه‌های خانقاه، از جمله نکات مطرح شدهٔ این داستان هستند. در داستان عطار، نیت صادق مطرب ربابی، تعریضی به بیکارگی مریدان، روایی نواختن موسیقی برای خداوند و به نیت او، و تکریم عارف دل-آگاه، ابوسعید ابوالخیر، از اهداف عطاراند. اهداف و اغراض مولوی پیردامنه و وسیع‌تراند. تنها در جنبهٔ اجتماعی، مسألهٔ اشتغال، با موسیقی و کسب درآمد از راه نوازندگی و آواز، حرکت عمر برای اجرای حسبه و امر خدا، ترس چنگی از اجرای حدّ و تعزیر، پرداخت هزینه از بیت المال به کارهای ممنوع یا مکروه، اعتقاد استوار مرد دینی به پیوند با غیب از طریق خواب، پذیرفتن کرامت به عنوان راه حلّ بازگشت از بدی و انحراف، از نکاتی هستند که سرایندهٔ مثنوی بدان‌ها توجه داشته است. نبی لو نیز معتقد است که داستان‌ها در مثنوی، ظرف بیان مفاهیم عمیق عرفانی و معانی پیچیدهٔ حکمت بشری-اند. (نبی لو چهرقانی، ۱۳۸۶: ۲۶۹-۲۳۹)

۲-۳. داستان اسرار/التوحید بر اساس دیدگاه گرماس

در داستان منور از ابوسعید، علاوه بر پیام اصلی که بیان حرمت و حلت سماع است، می توان پیام های دیگری را که گرماس آنها را پی رفت می نامد، دریافت کرد. در پی رفت اجرایی، زمینه چینی وظایف، نقش ها و کنش ها نشان داده می شوند. پیرفت پیمانی هدف را مشخص می کند.

پی رفت ها

← اجرایی ← انسان به موسیقی علاقه مند است (نقش ویژه)، زن و فرزند و مرد مقابل اعتماد نیستند (کنش)، اجر کسی ضایع نمی شود (زمینه چینی).

← پیمانی ← لاتقنطوا من رحمه الله، سخن مردان خدا و اولیا الهی عین سخن حق است که بر زبان ایشان جاری می شود. مرد خدا واسطه اجرای امر الهی است، اطاعت مرید از مراد لازم است، ارادت مردم به مردان خدا به خاطر راستی و درستی قول و فعل آنان است. (اهداف این داستان هستند).

← متمایز کننده ← تبدیل ناامیدی مطرب رباب زن به امیدواری، وعده های الهی تحقق می یابند و خواب به واقعیت بدل می شود، تحقق امر رؤیایی در عالم واقع یا تبدیل از ذهن به عین. (دگرگونی ها)

در این جدول تقابلهای دوگانه را که نقش های شخصیت های فرعی را بخوبی نشان می دهد، ارائه می کنیم. نکته اینجاست که با تغییر فاعل، هدف و دیگر عناصر نیز تغییر

می یابد:

تأکید بر حاکمیت الهی بر همه شئون و کارها؛ حقانیت راه و روش عرفانی	مطرب پیر، زن بخشنده حسن مودب	آگاهی از غیب؛ یاری مردم، لطف خداوند	خوار شدن از وامداری خانقاه؛ انکار دشمنان	خداوند متعال و سنن الهی	شیخ
هدف	گیرنده	یاربر	ضدقهرمان	فرستنده	فاعل

نگاهی بینامتنی به عناصر و محتوای داستان مطرب پیر (۱۲۷-۱۰۴) ۱۱۷

حسن مودب	ادای وام، کمک به خانقاهیان	وام‌خواهان و تقاضای ایشان	فتوح دهندگان	شیخ	ادای دین و حفظ حرمت خانقاه
فاعل	مفعول	ضدقهرمان	یاریگر	فرستنده	هدف

مطرب پیر	فقیر، بی توجهی مردم، از خانه راندن زن و فرزندان	پیری و ضعف	خداوند متعال و سپس شیخ	مطرب پیر	رهایی از تنگدستی و ناامیدی؛ نیت خالص و پاک و اثر آن
فاعل	فرستنده	ضدقهرمان	یاریگر	گیرنده	هدف

مرکز و محور این داستان شیخ و اعمال اوست و کارکرد پیر زن و حسن مودب در اجرای امر خدا و ولی او، در ادامه همان هدف برتر قرار دارند. پیرزن دعاجوی، زن و فرزندان مطرب پیر، مردم نیشابور که به مطرب بی توجه شده بودند، شخصیت‌های فرعی داستان هستند. مخاطب پیر طنابوری خداوند است که خرق عادت قصه‌های کهن، در این انتخاب خود را نشان می‌دهد.

۲-۴. داستان مطرب پیر عطار براساس دیدگاه گرماس

عطار با حذف آغاز داستان و بیان سختی‌های تنگدستی مطرب، از لذت‌روایی داستان کاسته است؛ اما با تأکید بر تحول شخصیت مطرب پیر از ناامید به امیدوار و از رانده به خواننده، سبب می‌شود که دیدگاه خواننده هم، نسبت به امور الهی، متکی بر نیت خالص شود و از ظواهر به سوی حقایق و بواطن امور باز گردد. این هدف را وی با مقامات شیخ ابوسعید که عارف بی‌ریایی بوده است و به قول و فعل به تعلیم و ارشاد مردم می‌پرداخته، همسویی کامل دارد. بوسعید، شخصیت اصلی داستان و پیرربایی، خادم، صوفیان خانقاه، مرد فتوح دهنده، شخصیت‌های فرعی این داستان هستند.

پی‌رفت‌ها

← اجرایی: تعلیم توکل به خداوند و صبر در مشکلات به مریدان (زمینه چینی)؛ اعتقاد کامل مردم در حق صوفیان راستین (نقش ویژه)؛ نواختن موسیقی به نیت خدا رواست (کنش).

← پیمانی: نشان دادن اجابت دعای افراد مضطر، مشایخ صاحب کرامت‌اند؛ خواب از راه‌های خبر یافتن از غیب است (هدف‌ها).

← متمایزکننده: از مردم بریدن و به خدا پیوستن؛ رفع شک به مردان و تبدیل آن به یقین (دگرگونی‌ها).

تقابل‌های دوگانه روایت عطار، که نشان دهنده توجه او به سماع در میان مردم نیز هست، این گونه است:

مردم نیشابور	دوستی سماع خوش و دلنشین	پیری و ناتوانی مطرب	مطرب پیر یا خواهنده	شیخ، هنر موسیقی و آواز خوش	ناروایی سماع غیر خدایی و روایی سماع با داشتن نیت الهی و اضطراب
فاعل	فرستنده	ضدقهرمان	مفعول یا گیرنده	یارِ یگر قهرمان	هدف

فاعل	مفعول	یارِ یگر	ضدقهرمان	فرستنده	هدف
پیر ربابی	رهایی از تنگناهای فقر	شیخ، خداوند	پیری، فقر، گرسنگی	اضطراب، نبود هیچ روی از هیچکس	دیدن کریمی خداوند و رهایی از غمخوارگی
خادم	رساندن زرها به مطرب پیر	ارادت راستین	مکر و ریا	ابوسعید	باری مطرب پیر

نگاهی بینامتنی به عناصر و محتوای داستان مطرب پیر (۱۲۷-۱۰۴) ۱۱۹

بوسعید	یاری رساندن به مطرب و اجرای امر خدا	مرد بخشنده	ادعا داشتن	اجرای امر خداوند نشان دادن راستی عمل و شیوه عرفانی	تعلیم تأثیر نیت صادق در برآورده شدن خواسته ها؛
مردِ با خبر فتح دهنده	رفع نیاز خانقاهیان ابوسعید	اموال و دارایی اش	ریاکاری	اعتقاد راستین به دین و دین-داری و خانقاهیان	اجرای امر خدا و امر انسانی بخشش
خداوند متعال	مطرب پیر	ابوسعید	ناامیدی از رحمت خدا	تعلیم امیدواری به مریدان و همه	وسعت رحمت حق

۲-۵. داستان پیر چنگی مولوی بر اساس دیدگاه گرماس

در داستان پیر چنگی، فضیلت‌های بوسعید به عمر نسبت داده می‌شود. این کار، در جهت کلی کتاب مثنوی است که به حمایت از دین و شریعت، اهتمام ویژه دارد. مولوی مسأله سماع را با آوردن این نکته که نیت خالص و برای خدا داشتن، آن را روا می‌کند؛ ولی مطرب باید از گذشته خود، با اضطرار، توبه کند و چنگش را بشکند تا سماعش روا شود.

فاعل	مفعول	یارگر	ضدقهرمان	فرستنده	هدف
پیر چنگی	مردم، خدا	مردم، عمر	پیری و ضعف، ناامیدی	هنر موسیقی و چنگ و درآمد، خداوند از طریق خواب	خوشگذرانی مطرب با مردم بوسیله آواز و غنا؛ برآوردن خواسته و اجابت دعای فرد مضطر، موسیقی مانع لطف الهی نیست.

یاری نامیدان برای رسیدن به امیدواری، خواب راه وصول به حقایق روحانی است.	خداوند	تعلق او به موسیقی و غنا	واقعه خواب	پیرو چنگی	عمر
اجابت دعای خالصانه	خداوند	حرام بودن موسیقی و دل بریدن مردم از او	عمر	مطرب چنگی	پیری
جلاگیری از ناامیدی بنده و اجابت دعای خالصانه	خداوند	پیری و ضعف موسیقی و غنا	عمر	مطرب چنگی	خداوند

پی‌رفت‌ها

← اجرایی: مردم قابل اطمینان نیستند، خواب، صحرای جان و حقیقت‌نما است (زمینه چینی)، جمادات نیز ناله دارند (استنحانه) شنیدن ندای هاتف غیبی یا الهام به خلیفه سبب می‌گردد خلیفه پیام رسان خدا شود (کنش‌ها) توبه، سبب بخشش است. نیت بر عمل برتری دارد، مردان خدا سبب ارتقا روحانی‌اند. (نقش‌های ویژه)

← پیمانی: دعای خالصانه مستجاب می‌شود؛ اهمیت نیت و تفوق آن بر عمل؛ کرامت‌های مشایخ خرق عادت و تالی معجزه برای افراد معقول است نه برای افرادی مثل ابوجهل.

← متمایزکننده: تغییر مخالفت خلیفه به موافقت با موسیقی به نیت اجرای امر خدا، اجابت دعای مطرب گنجهکار و بی‌کس و چیز.

کثرت پی‌رفت‌های اجرایی در داستان مثنوی نشانگر توجه مولوی به مسائل جانبی و پی‌رفت‌های فرعی است که سبب شده است داستان او با وجود اینکه پیش از او، سروده و باز سرایی شده، همچنان دارای جذابیت باشد؛ چرا که شیوه داستان در داستان

(آستن حنانه و سنگ‌ریزه‌های کف ابوجهل) و پی‌رفت‌های متعدد خواننده را از پیرنگ اصلی و کلام بنیادی، منحرف کرده و متوجه شاخه‌های روایت می‌کند.

نتیجه‌گیری:

در این مقاله عناصر داستانی و محتوای فکری سه داستان پیرچنگی یا مطرب پیر در *اسرارالتوحید ابوسعید ابوالخیر*، *مصیبت‌نامه عطار* و *مثنوی مولوی* شرح و توضیح مقایسه‌ای داده شده است. ذوق مریدی و اشتیاق به دیدن کرامات مشایخ و پیوند آنان با اجتماع، نکته‌ای است که منور بدان توجه داشته‌است.

عطار در بیان این داستان نسبت به منور و مولوی، به دلیل حذف بخش آرامش-آغازین داستان، و توجه نکردن به حمایت زنان از خانقاه به خاطر التماس دعای خیر ضعیف‌تر است؛ اما نقد اجتماعی در هم شکننده‌ی لوت خواری‌های خانقاهیان و جاهتی اجتماعی بدان بخشیده است؛ اما توانمندی مولوی در آوردن این داستان مکرر، با وارد کردن پی‌رفت‌های متعدد و مسائل گوناگون عرفانی (چون دعای مستجاب، فقر و...) در درون داستان، خود را نشان می‌دهد. نکته‌ی دینی مشترک سه اثر، این است که پرستش خداوند و وصول به حق، منوط به شکل خاصی از پرستش نیست؛ بلکه فقط انسان باید خود را برای خدای خود خالص کند و با خلوص نیت با خداوند پیمان ببندد و با اخلاص به پیمانش عمل کند. موضوع دیگر، توبه است و مولانا این توبه را توبه‌ی استجاب می‌داند؛ زیرا درجه اخلاص و صدق آن بیشتر است و پیرچنگی نماد و سمبل تائب راستین و توبه‌ی نصح است.

عامل انسان و موسیقی در ادبیات پارسی، پس از قرن پنجم، با حضور بیش از پیش سماع در محافل عرفانی و خانقاه‌ها به مردمی شدن شعر و عرفان و رواج آنها می‌انجامد و پیداست که سماع صوفیه در رونق و ابقای موسیقی تأثیر بزرگی داشته؛ چرا که در جهان‌بینی صوفیه سه رکن اصلی عاطفه، رمز و تخیل نقش مهمی دارند و شاید از این رو سماع را در تقویت عاطفه معنوی و تخیل قدسی مؤثر یافته و رمزی از قطع علایق برونی و پرداختن به درون دانسته‌اند.

سنجش این داستان بر اساس دیدگاه معنا-ساختاری گرماس قابلیت این داستان برای انطباق با دیدگاه‌های جدید داستان‌نویسی را نشان می‌دهد و از دیگر سو، تفاوت-

های ساختاری و معنایی این سه داستان را با یکدیگر، در عناصر داستان و محتوا درج شده در آنها، به نمایش می‌گذارد.

پی‌نوشت‌ها

۱- گولپینارلی در بیان مآخذ داستان پیرچنگی، به حکایت مردی که به روزگار عمر بعد از نماز، شعر می‌خواند، اشاره می‌کند.

بود در عهد عمر مردی قوی	چون ادا کردی نماز معنوی
خلق را در پیش خود بنشاندی	شعر در محراب خوش می‌خواندی
شعر او در ذم نفس خویش بود	حکمت باریک و دوراندیش بود....

عمر، اینگونه شعر را می‌ستاید و تکرار می‌کند و می‌گوید که من هم دوست دارم که همین گونه شعر بگویم.

تناسب این داستان با داستان مطرب پیر، در آن است که شعر هم چون موسیقی، دو سویه حلال و حرام دارد و روا بودن شعر وابسته به درونمایه و محتوای آن است و در این داستان، نقد عمر از شعر نقد محتوایی و همراه با بررسی پیام‌های آن است.

در اینجا دریافت و تشخیص عمر (و شاید عطار) از متن و موضوع سبب می‌شود که نرمی نشان داده و موافقتش را با سرودن شعر (ذم نفس و حکمت‌گرا) اعلام کند هر چند که در قرآن مجید، گمراهان، پیروان شعرا خوانده شده‌اند.

الشعرا يتبعهم الغاؤون. الم تر انهم في كل واد يهيمون. وانهم يقولون ما لا يفعلون. الا الذين آمنوا و عملوا الصالحات و ذكروا الله كثيرا و انتصروا من بعد ما ظلموا و سيعلم الذين ظلموا اى منقلب ينقلبون. (شعرا/ ۲۲۷-۲۲۴).

تفاوت این داستان با داستان مطرب پیر، در نحوه باخبر شدن عمر است (آنجا خواب، اینجا گزارشگران منکر شعر). البته شاعر در پاسخ به عمر، منشأ سخنانش را غیبی معرفی می‌کند:

گفت چیزی می‌درآید غیبی ام همچنان می‌خوانم از بی عیبی ام

در اینجا، عطار در تقدیسی از شعر، منشأ آن را الهی معرفی می‌کند و شخصیت اصلی داستان، یعنی عمر، در تحلیلی محتوایی، آن را به قصد حکمت و حکیمانه بودن تأیید می‌کند. ضمن اینکه تمام داستان پیر چنگی و این داستان، برای آن است که عمر را

نگاهی بینامتنی به عناصر و محتوای داستان مطرب پیر (۱۲۷-۱۰۴) ۱۲۳

فردی نه چندان سختگیر و البته متحول شونده، معرفی کند. از منظر داستانی، تحول شخصیت عمر از مخالف و منکر به موافق و موئد معنادار است. یعنی عمر که در ادب فارسی بر دادگری وی تاکید شده است (حق تعالی جمله دادش داده بود/لاجرم حق آنچه دادش داد بود) (عطار، ۱۵۲:۱۳۸۶) اگر به تأیید لفظی یا عملی و مالی از شعر و موسیقی بپردازد، به تأیید آنها در فعل و عمل پرداخته است و چون پیوستگی موسیقی و شعر، مسلم است و وزن در کنار تخیل، عاطفه، شکل و زبان، یکی از چند عامل مهم شعر به حساب می‌آید، لذا باید این دو داستان را برگرفته و بر ساخته از یکدیگر دانست که منشأ واحدی داشته‌اند و برای هدف مشخص و واحد که همان روایی موسیقی از دیدگاه شرعی باشد، پرداخته شده‌اند.

فریتس مایر، اندیشه اصلی داستان را، کار تیناتی صوفی می‌داند که پس از مدتی گرسنگی به سوی قبر پیامبر رفت و خود را مهمان او نامید و به خواب رفت. در خواب پیامبر، ابوبکر، عمر و علی (ع) بر او ظاهر شدند و گرده نانی به او دادند. او نصف نان را خورد و وقتی بیدار شد نیمه دیگر نان را در کنار خود یافت. (مایر، ۲۹۸:۱۳۷۸-۲۹۲)

کتاب نامه:

آذر، اسماعیل و همکارانش. ۱۳۹۳. "بررسی کارکرد روایی دو حکایت از الهی نامه عطار بر اساس نظریه گرمس و زنت". *جستارهای زبانی*. دوره پنجم. شماره چهارم. صص ۴۳-۱۷.

ابن ابی سعد، ابو روح لطف الله. ۱۳۸۴. *حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر*. چاپ ششم. تهران: امیرکبیر.

احمدی، بابک. ۱۳۹۰. *ساختار و تأویل متن*. چاپ ۲۰ تهران: مرکز.

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

اسکولوز، رابرت. ۱۳۸۳. *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. فرزانه طاهری. تهران: آگه.

انصاری، قاسم. ۱۳۹۰. *مبانی عرفان و تصوف*. چاپ هفدهم. تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور.

بخشی، اختیار. ۱۳۸۶. «تأثیرپذیری مولوی از قصه‌های قرآن در داستان روستایی و شهری در مثنوی». *پژوهش‌های ادبی*. دوره چهارم. شماره شانزدهم. صص ۳۱-۹.

بستانی محمود. ۱۳۸۴. *پژوهشی در جلوه‌های هنری داستان‌های قرآن*. مولی دانش. مشهد: آستان قدس رضوی.

بهشتی، الهه. ۱۳۷۶. *عوامل داستان*. چاپ دوم. تهران: برگ.

پور نامداریان، تقی. ۱۳۸۲. *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. چاپ سوم. تهران: علمی و فرهنگی.

..... ۱۳۸۴. *در سایه آفتاب (شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی)*. تهران: سخن.

تودوروف، تزوتان. ۱۳۸۲. *بوطیقای ساختارگرا*. محمد نبوی. چاپ دوم. تهران: آگه.

توکلی، حمیدرضا. ۱۳۸۹. *از اشارت‌های دریا. بوطیقای روایت در مثنوی*. تهران: مروارید.

تقوی، محمد و بهار اندیشه قدیریان. ۱۳۸۷. «ویژگی‌های ساختاری و روایتی حکایت-

نگاهی بینامتنی به عناصر و محتوای داستان مطرب پیر (۱۲۷-۱۰۴) ۱۲۵

های مشایخ در مثنوی‌های عطار «مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد»
سال اول. شماره اول. صص ۱۳۶-۱۱۵.

ثابت‌زاده، منصوره. ۱۳۸۷. "ویژگی‌های حکایات موسیقایی در مثنوی‌های عطار".
ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی. شماره شانزدهم. صص ۱۰۹-۸۵.

حسن پور، عسکر. ۱۳۸۹. "نبود نقش فرستنده از نقش‌های الگوی کنش گرماس در
چهار رمان دفاع مقدس". *ادبیات پایداری*. *ادبیات پایداری*. شماره‌های دوم و سوم.
صص ۱۶۶-۱۴۷.

حسن لی، کاووس. ۱۳۸۸. *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر*. تهران: ثالث.
حیدری، علی. ۱۳۸۶. "تحول شخصیت در حکایات مشابه مولوی و عطار". *پژوهش‌های ادبی*.
شماره شانزدهم. صص ۱۱۴-۹۳.

رسولی، حجت و علی عباسی. ۱۳۸۷. «کارکرد روایت در ذکر بردار کردن حسنگ وزیر
از تاریخ بیهقی» *پژوهش‌های زبان خارجی*. شماره چهل و پنجم. صص ۹۷-۸۱.

روحانی، مسعود و علی اکبر شوبکلایی. ۱۳۹۱. «تحلیل داستان شیخ صنعان بر اساس
نظریه کنشی گرماس» *گوهر گویا*. دوره ششم. شماره دوم. صص ۱۱۲-۸۹.

زارع ندیکی، یعقوب. ۱۳۸۹. «تحلیل رباعیات مولوی از منظر داستانی» *پژوهش‌های
زبان و ادبیات فارسی*. شماره هجدهم. صص ۱۱۱-۹۳.

زمانی، کریم. ۱۳۸۶. *میناگر عشق*. چاپ ششم. تهران: نی.

..... ۱۳۸۵. *شرح جامع مثنوی معنوی*. ج ۱، چاپ بیستم. تهران: اطلاعات.

زند، حاتم. ۱۳۹۲. "بررسی عناصر داستان در حکایات جانور محور مثنوی مولوی".
کهن نامه ادب فارسی. سال اول. شماره چهارم. صص ۵۲-۲۹.

ساک، محمدرضا و نرجس شیرویه. ۱۳۹۰. "شکل‌شناسی دو قصه از مثنوی مولوی بر
اساس نظریه ولادیمیر پراپ". *عرفانیات در ادب فارسی*. دوره دوم. شماره
هشتم. صص ۲۴-۱۱.

سجادی، ضیال‌الدین. ۱۳۸۹. *مقدمه‌ای بر عرفان و تصوف*. چاپ شانزدهم. تهران: سمت.

سپهسالار، فریدون بن احمد. ۱۳۸۵. *رساله سپهسالار*. محمد افشین

وفایی. تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمد رضا. ۱۳۷۰. *گزیده غزلیات شمس*. چاپ هشتم. تهران: کتاب-های جیبی.

شوهانی، علیرضا. ۱۳۸۲. «داستان پردازی و شخصیت پردازی مولوی در مثنوی معنوی، پژوهش های ادبی». شماره دوم. صص ۹۱-۱۰۶.

عطار، محمدابن ابراهیم. ۱۳۸۶. *مصیبت نامه*. تصحیح محمدرضا شفیی کدکنی. تهران: سخن.

..... ۱۳۸۹. *منطق الطیر*. تصحیح محمدرضا شفیی کدکنی. چاپ هفتم. تهران: مهارت.

علوی مقدم، مهیار، سوسن پورشهرام. ۱۳۸۷. «کاربرد الگوی کنشگر گرماس در نقد و تحلیل شخصیت های داستان نادر ابراهیمی» *گوهر گویا*. شماره چهارم. صص ۱۱۶-۹۵.

غلامحسین زاده، غلامحسین. ۱۳۸۶. "تحلیل شخصی ابراهیم ادهم بر اساس مثنوی مولوی". *پژوهش های ادبی*. دوره چهارم. شماره شانزدهم. صص ۱۸۱-۱۶۱.

فاضلی، فیروز و اختیار بخشی. ۱۳۸۷. «رویکرد مخاطب مدار مولوی و نقش آن در تکوین قصه های هزل گونه مثنوی» *مطالعات عرفانی*. شماره هشتم. صص ۷۴-۴۷.

فروزانفر، بدیع الزمان. ۱۳۸۵. *احادیث و قصص مثنوی*. به کوشش حسین داوودی. چاپ سوم. تهران: امیرکبیر.

فروزنده، مسعود. ۱۳۸۸. «نقد و تحلیل عناصر داستان در گزیده ای از داستان های کودکان» *ادب پژوهی*. سال سوم. شماره نهم. صص ۱۷۱-۱۵۱.

فورستر، ادوارد مورگان. ۱۳۸۴. *جنبه های رمان*. ابراهیم یونسی. چاپ پنجم. تهران: نگاه.

قبادی، حسینعلی و فاطمه کلاهچیان. ۱۳۸۶. "تحلیل امید و یاس در اندیشه و داستان پردازی مولوی". *پژوهش های ادبی*. دوره چهارم. شماره هفدهم. صص ۱۷۸-۱۴۷.

گراوندی، علی. ۱۳۹۳. «ریخت شناسی قصه های غزلیات عطار» *فنون ادبی*. سال ششم. شماره دوم. صص ۹۷-۱۱۴.

نگاهی بینامتنی به عناصر و محتوای داستان مطرب پیر (۱۲۷-۱۰۴) ۱۲۷

- گل‌پرور، یوسف و همکاران. ۱۳۹۲. «تحلیل ساختار داستان کوتاه *آداب* سفراز دیدگاه بارت و گرماس» *زبان و ادبیات فارسی*. شماره چهاردهم. صص ۱۷۸-۱۵۹.
- گولپینارلی، عبدالباقی. ۱۳۷۱. *نثر و شرح مثنوی*. توفیق سبحانی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- دلاشوم، لوفر. ۱۳۶۶. *زبان رمزی قصه‌های پریوار*. جلال ستاری. تهران: توس.
- مایر، فریتس. ۱۳۷۸. *ابوسعید ابوالخیر، حقیقت و افسانه*. مهرآفاق بایبوردی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- محمدی فشارکی، فضل‌الله خدادادی. ۱۳۹۲. «مقایسه ساختار داستان در دو اثر عطار با تکیه بر دو الگوی جدید ساختارگرای داستان نویسی» *جستارهای زبانی*. شماره سوم. صص ۲۰۲-۱۷۹.
- معرفت، محمد هادی. ۱۳۸۷. *قصه در قرآن*. قم: تمهید.
- مندنی پور، شهریار. ۱۳۸۹. *ارواح شهرزاد*. تهران: ققنوس.
- میرصادقی، جمال. ۱۳۸۵ و ۱۳۷۶. *عناصر داستان: ادبیات داستانی*. چاپ سوم و چهارم. تهران: سخن.
- نبی‌لو چهرقانی، علیرضا. ۱۳۸۶. «تأویلات مولوی از داستان‌های حیوانات» *پژوهش‌های ادبی*. شماره ششم. صص ۲۶۹-۲۳۹.
- یوسف‌پور، محمد کاظم و نگین بی‌نظیر. ۱۳۹۰. «قصه و حکایات مثنوی در خوانش شالوده‌شکنانه مولوی» *ادب پژوهی*. شماره هفدهم. صص ۸۷-۶۵.
- یونسی، ابراهیم. ۱۳۸۸. *هنر داستان نویسی*. چاپ دهم. تهران: نگاه.