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

وحید مبارک [۱]

زهرا جمشیدی [۲]

چکیده

داستان مطرب پیر*اسرارالتوحید*، درمصیبت *نامهٔ* عطار و *مثنوی*مولوی، با تغییر عناصر داستانی، پیام و محتوا و شخصیت‌های داستان به‌کارگرفته شده است و موضوع اصلی آن، سماع عارفانه وممنوعیت و مقبولیت آن است که هر سه متن، بدان توجه ویژه داشته‌اند. قهرمان اصلی داستان *اسرارالتوحید* و داستان عطار، خود ابوسعید است؛ امّا شخصیت اصلی داستان مولوی، خلیفهٔ دوم است که برگرایش مذهبی مولوی و واردکردن گفتمان صریح دینی در متن تأکید دارد. این تحقیق براساس دیدگاه گرماس و با مطالعهٔکتابخانه‌ای و با سویهٔ توصیفی –تحلیلی کوشیده است تفاوت‌ها و همسانی‌های سه متن را از منظر داستانی ومحتوایی بیابدوتوانمندی و علائق اصلی هریک از ایشان را دراین داستان نشان دهد. حاصل این است که مولوی در داستان‌پردازی و معناپروری قوی‌تر وتوانمندتر از عطار و محمد بن منور عمل‌کرده است.

واژگان کلیدی: پیر چنگی- مطرب پیر، مولوی، عطارومنور، عناصر داستان و محتوا، بینامتنیت

---

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

Vahid_mobarak@yahoo.com

۲. دانش آموختهٔ دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی.

تاریخ دریافت ۹۴/۱۲/۱۸ تاریخ پذیرش ۹۵/۷/۱۳

[Downloaded from erfaniyat.iauh.ac.ir on 2025-10-28]

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 مطالعهٔ اشکال از یاد رفته و حتی تحقیرشدهٔ ادبی پرداخت.(احمدی،۱۳۹۰: ۱۷۱-۱۴۴)وی با مطالعه در داستان‌های عامیانهٔ روسی، به این نتیجه رسید که خویشکاری‌ها و کارکردها و کنش‌های سی و یک‌گانه‌ای را می‌توان در این داستان‌ها یافت که علی رغم 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 ادامهٔ کارِ پراپ، مدل کنشی را ارائه‌کرد و با ساده‌کردن آن کارکردها، تعداد کنش‌ها را به شش الگوی کنش کاهش‌داد تا شناخت روایت را آسان‌ترکند و قابل تجزیه و تحلیل بودن همهٔ عناصر تشکیل دهندهٔ قصه را نشان دهد؛ وی آنها را در تقابل‌های دوگانه به فرستنده پیام یا تقاضا کننده-گیرنده پیام، قهرمان-مخالف یاضدقهرمان، یاری‌دهنده-هدف و موضوع تقسیم کرد. (احمدی،۱۳۹۰: ۱۶۳؛حسن پور،۱۳۸۹و۱۳۹۰: ۱۶۶-۱۴۷) ارائهٔ الگوی‌کنش با هدف نمایان ساختن نقش شخصیت‌ها مطرح شد تا به شناخت ارتباطات شخصیت‌ها بایکدیگر و دیگر قهرمانانی بینجامدکه در داستان ظاهر می‌شوند؛ اما نقشی اساسی را عهده دار نیستند.(علوی مقدم و پور شهرام،۱۳۸۷: ۱۱۶-۹۵) وی سپس پی‌رفت‌های سه گانه‌ای 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 متمایز کننده) تشکیل می‌شود که هر پی‌رفت دربرگیرندهٔ الگوهای کنش متقابل و دوگانه است.

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

[Downloaded from erfaniyat.iauh.ac.ir on 2025-10-28]

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 گسیختهٔ ساختاری پیشینی فراهم می‌آوریم، چنانکه عناصر ساختار تازه، کارکرد پیشین را نداشته باشند، یا دست‌کم، همهٔ آن کارکرد پیشین را ادامه ندهند.»(به نقل از احمدی،۱۳۸۰: ۳۱۰) و تودوروف می‌گوید: «ما در ادبیات بارخدادهایی روبرو هستیم که به شیوه‌ای خاص و از دیدی مشخص بازنمایی شده‌اند. به طوری که دو دید متفاوت نسبت به پدیده‌ای واحد، دو پدیدهٔ متفاوت را به وجود می‌آورد و ابعاد هر واقعه‌ای را با دیدی رقم می‌زندکه از رهگذر آن به ما عرضه می‌شود، واز سوی دیگر، راوی یا نویسنده، به عنوان میانجی، با انتخاب زاویهٔ دید دلخواهش، داستان را از چشم انداز مورد نظر خود برای مخاطب باز می‌نمایاند. (۱۳۸۲: ۶۳) این سخن از تودوروف، بیانگر علت وزوایای مطالعهٔ ماست؛ چراکه داستان مطرب پیر، داستان واحدی است که سه عارف با زاویهٔ دید و چشم‌انداز خاص خود بدان نگریسته‌اند.

از آنجایی که، عرفا به مشایخِ پیش از خود، به دیدهٔ احترام و بزرگداشت می‌نگریسته‌اند وتقدم سیر وسلوک وآثارآنان را، راهگشای عمل و راهنمای اندیشه و نظر خود می‌دانستند، پس در تکریم و بزرگداشت ایشان وآثارشان 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 ونشان 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

[Downloaded from erfaniyat.iauh.ac.ir on 2025-10-28]

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

پیام‌های اصلی داستان *اسرارالتوحید*، ظهور کرامت شیخ در رعایت تقدّم وتأخّر واطمینان به رسیدن روزی خداداد از طریق فتوحات وآگاهی از احوال غایبانی چون مطرب پیر است؛ اما در داستان عطار که بخش‌آرامش نخستین داستان و خوشی و خوشگذرانی مطرب هم از آن حذف شده است،کرامت شیخ در باخبربودن از اسرار و امور قلبی دیگران است که در آن، خارق‌العاده بودن‌کار شیخ وتصمیم مطرب برای بازگشتن به سوی خدا با توبه، محل توجه عطار قرارگرفته‌اند؛ اما مولوی‌که به شعر، موسیقی و رقص، عنایت ویژه دارد. (ر.ک: زمانی،۱۳۸۶: ۵۷۰)با سرودن داستان پیر چنگی و آوردن عمَردراین داستان، صبغهٔ شرعیِ سماع را با اشارتی به شدّت وسختگیری‌های خلیفهٔ دوم مطرح کرده است، ضمن اینکه مسألهٔ آگاهی از غیب را با استفاده از خواب و ندای سروش غیبی برگوش جان خلیفه و ارتقای او به مقام شیخ کامل، واقع‌نماتر کرده وتحول هر دوشخصیت، خلیفه و مطرب را، منظور نموده و داستان را آگنده از عناصر عرفانی‌ای همچون دعا به هنگام اضطرار، فقر، بریدن از خلق، توبه، روایی اختصاص اموال و دارایی دولتی برای سماع راست، داشتن دل شکسته یاداشتن 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 علّی و معلولی شگفت و توالی خطی زمان(ر.ک: بهشتی،۱۳۷۶: ۲۷ ؛فورستر،۱۳۸۴: ۱۱۸) در مثنوی، حاصل دقت نظر مولوی و استفادهٔ تعلیمی او از داستان‌هایی است که به رشتهٔ تحریر درمی‌آیند واین در حالی است که رنگ گفتاری، فولکلوریک و شفاهی داستان منور، و رابطه‌های علّی و معلولی ضعیف در میان عناصر داستان او، هویداتر است و این نکته، یعنی ضعف پیرنگ داستان‌های کهن را تأییدمی‌کند وچون عطار هم، به تبعیت از او پرداخته، لُبّ داستان و پیام اصلی آن رامنظورکرده و از، بخشیدن بار وبرگ و پی‌رفت های عرفانی وداستانی

[Downloaded from erfaniyat.iauh.ac.ir on 2025-10-28]

قوی بدان خودداری نموده و با حذف سرآغاز زندگی مطرب و تبـدیل مکـانِ بـه خـواب رفتن مطرب ازگورستان به مسـجد، هشـیاری مطـرب را در ایـن انتخـاب و جـایگزینی، فراموش نموده است و با تبدیل از هوش رفتن مطرب به خوابیـدن او در مسـجد، ضـمن نادیده گرفتن عملی مکروه، از بار عرفانی- اسلامی داستان کاسته است. با ایـن توضـیح، مشخص می‌شود که داستان منوّر به دلیل تکیه او بر بیان کرامت شیخ و محوریت عمـل و دریافت شیخ در آن، جوّ وحالتی ذوقی، عاطفی وارادتمندانه را به داستان مـی‌بخشـد و این ارادت، حتی در طبقهٔ زنان جامعه‌که با بخشش امـوال و دارایـی خودشـان، تنهـا بـه التماس دعای خیر، به یاری اعمال خدایی شیخ می‌آیند، تأییدی اجتماعی برای شـیخ و داستان بازمی‌خردکه از عناصری چنین ویژه، بهره گرفته است، و این در حالی است کـه عطار با تبدیلی دیگر و البته تضعیف‌کننده، فتوح‌دهنده و حامی خانقاه و شیخ را مـردی که محل هزینهٔ بخششش را سفرهٔ مریدان، نه حوایج عالی‌تر، تعیین می‌کند تـا حمایـت نصف جامعه را از شیخ بازخرد، و کارکرد توجه به اقبال اجتماعی را که شـیخ ابوسـعید و پیروانش، به دلیل داشتن دشمنان و منکران شیخ و طریقـت عاشـقانهٔ او، بـدان محتـاج بوده‌اند، به دلیل سپری شدن زمان عملی داستان واقعی در روایت(که در نقل سـینه بـه سینهٔ روایت‌ها ملحوظ بوده است)، نادیده بگیرد و ضعفی دیگر رابرضعف هـای داسـتان-گویی عطار در این داستان، بیفزاید.

مولوی از این، سهل گیری‌ها ندارد. وی با استادی تمام، داسـتان را بـه سـوی نکـاتی عرفانی سوق می‌دهد که لازم است در طیّ آن، به سؤالات شـرعی مـردم و مریـدان هـم پاسخ دهد. در حقیقت وجههٔ فقاهت وتعلـیم حکیمانـه و نیـز تبعیـت مولـوی از شـیوهٔ داستان‌پردازی قرآن مجیدکه اهداف تربیتی، رسالتی یا سنّت های تـاریخی و اجتمـاعی را بیان می کند. (معرفت،۱۳۸۷: ۲۴؛بخشی،۱۳۸۶: ۳۱-۹)در این قصه و البته در تمـام مثنوی، ساری و جاری است. ارشاد و هدایت و جنبهٔ اجتماعی روایت مولوی بـی‌تردیـد از عطار قوی تراست؛ اما تعصب یا تسامح مذهبی او سـبب شـده کـه عمَـر را جـایگزین ابوسعید کند و گویا، برای پاسخ دادن به مسألهٔ روایی و ناروایی شـرعی سـماع، ناچـار از این انتخاب بوده که از صحابهٔ پیامبر کسی را برگزیندکه سختگیر هم بـوده باشـد؛ ولـی مسلم است که صحابه، منحصر به خلیفـهٔدوم نمـی‌شـده‌انـد. ضـمن اینکـه، مولـوی، در مخالفت با عطار، با تغییر ندادن جایگاه داستان از گورستان به مسـجد، حسـن انتخـاب

[Downloaded from erfaniyat.iauh.ac.ir on 2025-10-28]

ابوسعید را، برای نشان دادن بریدگی از خلقِ مطرب پیر، تأییدکرده، و تأثر روایت خودش را ازروایت ابوسعید، نشان داده است. زیباتر آنکه، مولوی، خواب را بر عمر مستولی‌کرده وبا پیوند دادن او از این راه، به عالم حقایق، از روش بیان خرق عادتی بهره گرفته که برای مردم عادی پذیرفتنی‌تر بوده است. وی از این طریق داستانش را واقع نماتر کرده‌است، هرچندکه از عادت‌شکنیکرامات اولیا در الهام‌های روحانی هم، برخوردار شده است.

۱-۳.پیشینهٔ تحقیق

باتوجه به گستردگی مطالعات ادبیات داستانی وابوسعید، 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 وفطرت انسان با موسیقی،سخن گفته است.(زمانی،۱۳۸۵، ج۱: ۶۰۵) شفیعی‌کدکنی در تعلیقات و لطف الله بن ابی سعد در متن «حالات و سخنان ابوسعیدابوالخیر»از سماع جنیان بر سرخاک ابوسعید و علاقهٔ او به سماع سخن گفته‌اند. شفیعی از اختلاف عرفا در پذیرش و ردّ سماع در تعلیقات *مصیبت‌نامه* سخن‌گفته است. (عطار، ۱۳۸۶: ۷۴۳)

فروزانفر ماخذ داستان پیرچنگی را *اسرارالتوحید* می‌داند و از روایت آن در *مصیبت‌نامه*، خبر می‌دهد. (فروزانفر، ۱۳۸۵،ج۳: ۸۸-۸۶) فریتس مایر از مشابهت‌های ساختاری داستان پیر چنگی با قصهٔ«رقاص نتردام» سخن می‌گوید و معتقد است قدیمی‌ترین روایت داستان های مغنّی دار به ابو سعید می‌رسد.(نک: مایر، ۱۳۷۸: ۲۹۸-۲۹۲) وپور نامداریان(۱۳۸۴) در کتابدر *سایهٔ آفتاب*عوامل شالوده‌شکنی مولوی را برشمرده است وگریزها و برگشت‌ها و گسست‌های روایی را از جملهٔ آنها به شمار آورده است. گولپینارلی، ضمن برشمردن منابع فروزانفر، یک داستان دیگر از *مصیبت‌نامه* را مأخذ داستان پیر چنگی مثنوی معرفی‌کرده است.(فروزانفر، ۱۳۷۱،ج۱: ۳۳۳).

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

[Downloaded from erfaniyat.iauh.ac.ir on 2025-10-28]

۱۳۹۳: ۴۳-۱۷)

مقالهٔ «تأویلات مولوی از داستان‌های حیوانات» بیان می‌کند که تمثیل و تأویل در داستان‌های مثنوی نکته‌ای است که برای بیان مفاهیم عمیق عرفانی و معانی پیچیدهٔ بشری ازآنها استفاده‌شده است. چنانکه یک داستان قابلیت تاویل چندگانه را می‌یابد وچند صدایی در آن بر یک صدایی غلبه می‌گیرد. (نبی لو چهرقانی،۱۳۸۶: ۲۶۹-۲۳۹) حیدری درمقالهٔ خود، مجموع حکایات مثنوی را ۳۹۰ اعلام‌کرده و در۴۲ داستان از آن با داستان‌های عطار، مشابهت یافته است. حقیقت نماکردن، جهانی کردن شخصیت-هاوپویانمودن آنها از جمله توانمندی‌های مولوی در رفع کاستی‌های داستان مأخذدار، دانسته شده است. (حیدری، ۱۳۸۶: ۱۱۴-۹۳) یوسف-پور و بی‌نظیر در مقالهٔ«قصه و حکایات مثنوی در خوانش شالوده‌شکنانهٔ مولوی؛ قاعده‌گریزی مولوی در سطوح صوری، زبانی، روایی ومعنایی را سبب زایش وپویایی 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 سخن‌گفته 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 تعلیمی‌است و لحن عطاردر این گونه داستان‌ها، جهان‌بینی یک عارف معتقد به مبانی نظری وعملی سلوک عرفان عاشقانه را نشان می‌دهد. (تقوی و قدیریان،۱۳۸۷: ۱۳۶-۱۱۵) ثابت‌زاده از نوزده حکایت موسیقایی در آثار عطار سخن‌گفته و درونمایهٔ حکایات موسیقایی را متضمن درک باطن، متضمن درک باطن نغمات و حقیقت نفخهٔ الهی و مرافقت و پذیرش اهل موسیقی از دیدگاه مثبت‌اندیش عرفانی دانسته است.(ثابت‌زاده، ۱۳۸۸: ۱۰۹-۸۵) بخشی در مقالهٔ خودبه 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 معرفی‌کرده‌اند.(فاضلی و بخشی، ۱۳۷۶: ۷۴-۴۷) و زندی،

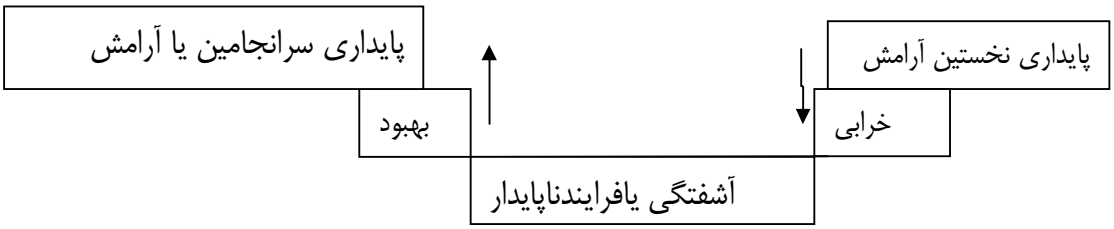
[Downloaded from erfaniyat.iauh.ac.ir on 2025-10-28]

مولوی را در کاربست عناصر داستان، بخصوص در حکایات جانور محور، موفق و توانمند دانسته است.(زندی، ۱۳۹۲: ۵۲-۲۹) قبادی وکلاهچیان، سرشار بودن داستان‌های مثنوی از امید و خوش‌بینی را گوشزد کرده‌اند.(قبادی وکلاهچیان، ۱۳۸۶: ۱۷۸- ۱۴۷) باید افزود، نگارنده، تحقیقی راکه به مقایسهٔ داستان مطرب پیر *اسرارالتوحید*، *مصیبت-نامه* و*مثنوی‌معنوی*، بر اساس دیدگاه معنا –ساختاری گرماس، پرداخته باشد، مشاهده نکرده است.

۲-۱.بحث اصلی

داستان، استعدادتمثیلی وجذابیت عمومی آن، نویسندگان و عرفا را که با شیوهٔ-تمثیل و روایت به تعلیم مریدان و مردم می‌پرداخته‌اند، مجذوب خود ساخته وآنان را متوجه خود نموده است.(رک: غلامحسین‌زاده،۱۳۸۶: ۱۸۱-۱۶۱)

تزوتان تودوروف، ساختار داستان را شامل؛ تعادل،قهر(۱)، ازمیان رفتن تعادل، قهر(۲) وتعادل سرانجامین یا شرایط جدید می‌داند. (تودوروف،۱۳۸۲: ۷۳) که آنهارا در این نمودارمبتنی بر(مقدمه-متن-نتیجه)یاآغاز-میان-و انجام داستان،هم، می‌توان مشاهده کرد که مشابه الگوی لباو والتسکی است(رک:محمدی فشارکی وخدادادی،۱۳۹۲: ۲۰۲-۱۷۹):



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

[Downloaded from erfaniyat.iauh.ac.ir on 2025-10-28]

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 ناپایدار، توجه مرد خدا به دستور خداوند متعال در پی فرمان سروش یا اجرای امر خدا که نصیب مطرب می‌گردد به بهبود اوضاع می انجامد، توجه مطرب به ابوسعید و توبه کردن ویافتن‌راه خدا وحقیت، آرامش نهایی است که داستان بدان می‌انجامد. الگوی ساختاری، پیروی عطار و مولوی از منور را تأیید می‌کند.

۲-۲.عناصر داستان

قالب هرسه داستان، درمرزِ داستانک تا داستان‌کوتاه قراردارد، با این تفاوت‌که مولوی از شیوۀ داستان در داستان بهره می‌گیردودرمیان بخش‌های مختلف داستان، با آوردن داستان‌ها و مطالب عرفانی وتربیتی، 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 وکمال، نقل می‌کنند و تنها عطار می‌کوشد نتیجۀ موردنظرخود 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 ودر نظرگرفتن سه بخش آغاز، میان و انجام برای داستان، تنها داستان عطار فاقد بخش آغازین است وروایت او با بیانِ درسختی و مشقت افتادن مطرب پیر آغاز می‌شود.گویی فضاسازی 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 یامغنّی، مربوط می‌شود که به درگاه خدا وبرای گرفتن روزی، چنگ(طنبور،رباب) می‌نوازد وآنقدر این کار را ادامه می‌دهد که از خود، بیخود می‌شود. سرانجام یاریِ مردی خدایی(ابوسعید-عمر)او را می‌رهاند. وی شادمان از این نجات و رستگاری، وخشنود از اینکه خداوندا‌و را به حال خویش، رها نکرده است، توبه می‌کند.از این لحاظ، بینامتنیت موضوعی داستان که دربرگیرندۀ زندگی، فقر وتوبۀ مطربی-کهنسال است، تأییدکنندۀ توجه عرفا به آثار بزرگان پیش از خود است.

[Downloaded from erfaniyat.iauh.ac.ir on 2025-10-28]

زمان و مکان یا صحنهٔ روایت یا بستررخدادن رویدادهای(فروزنده،۱۳۸۸: ۱۶۷) داستان عطار و منوّر، 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 مسألهٔ روایی سماع یک پاسخ نقلی بدهد. (البته با دلالت ضمنی) وخود را از مشقت آوردن پاسخ عقلی برهاند.

فضاسازی، امیدبخشی و امیدوارکنندگی نکته‌ای است که مولوی بیش از دیگران، بدان توجه‌کرده است. وی ناچار بوده مخاطب‌های حاضر خویش را اقناع نماید؛ لذا همچون شمس ودیگر وعظ‌کنندگان که درروایت‌پردازیِ رودررو با مخاطب، موفق هستند (غلامحسین زاده،۱۳۸۶:۱۸۱-۱۶۱)، جوانب بیشتری از روایتگری را درنظرمی‌گیرد وبدانها توجه می‌کند. نباید فراموش‌کرد که لازمهٔ پیام‌های اصلی و فرعی متعددی که مولوی به‌کار می‌برد، نیز همین است که در فضاسازی، شخصیت‌پردازی و زاویهٔ-دید،آگاهانه‌تر عمل‌کند. از نظر معناگرایی، بافت فرهنگی و موقعیتی وروابط بینافردی وحتی شیوهٔروایتی که مولوی آن را درنظرمی‌گیرد و بر مبنای آن، به انتقال متن داستان می‌پردازد، گسترهٔ معنایی پیرچنگی، بسی وسیع‌تر وگسترده‌تر از دو روایت دیگر است. تفاوت صدر اسلام با عهد بوسعید، تفاوت بوسعید و عمر وجایگاه‌های دینی و عرفانی آنها، تفاوت گورستان و فضای مرگ آوا و معناگرای آن نسبت به مسجد آباد ودنیاگرا، تفاوت تسامح بوسعید ودقت سختگیرانهٔ خلیفه، جوّ وزمینهٔ مساعدی برای مولوی در انتقال معانی فراهم‌آورده است.

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

[Downloaded from erfaniyat.iauh.ac.ir on 2025-10-28]

هدیه و بخشش بیاورد. به بیان دیگر، قصۀ 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 محدودۀ داستان-های امروزی و جدید نزدیک می‌کند وضمن نشان‌دادن 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 عطارسخن گفته است.(حیدری،۱۳۸۶: ۱۱۴-۹۳) باید افزودکه 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 وسیلۀ راوی اول شخص؛ وتوصیف مستقیم به وسیلۀ راوی-نویسنده انجام گرفته است. (یونسی،۱۳۸۸: ۳۴۶؛میرصادقی،۱۳۸۵: ۱۱۳؛اسکولز،۱۳۸۷: ۲۰)

زاویۀ دید: نکته جالب در هر سه داستان، استفاده از گفتگو برای هنری‌ترکردن داستان است.(رک:حسن لی،۱۳۸۳: ۲۱۲) چراکه‌گفتگو، لذت بیشتری را باتنوع زاویۀ دید وکشف رخدادها و ضمایر، نصیب خواننده می‌کند.(یونسی،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 وبه انجام می‌رساند. در *مصیبت‌نامه*، زاویۀ دیددانای‌کل و راوی سوم شخص وگاهی نیز اول شخص است. درمثنوی، زاویۀ دید دانای‌کل مداخله‌گر و راوی سوم شخص وگاهی نیز اول شخص است. خلوت دعا و تک‌گویی درونی مرد چنگی که مخاطبش خداوند ناپیداست، و تک‌گویی‌های عمر در بازشناختن مطرب درگورستان، بار روحانیت داستان را می‌افزایند. وجودگفتگو، تک‌گویی‌درونی و زاویۀدید نمایشی مولوی در تصویر احوال پیر چنگی، مداخله در داستان و روایت‌گری دانای‌کلی او، نشان می-دهدکه او ازتمام زوایا برای نقل روایت بهره گرفته است. (رک:میرصادقی،۱۳۸۵: ۳۸۵؛یونسی،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

[Downloaded from erfaniyat.iauh.ac.ir on 2025-10-28]

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 نقل‌کرده است.

ایجاز و خلاصه گویی درهرسه روایت سبب‌شده است که تنها، عناصر لازم و ضروری داستان، مجال ظهور وبروز بیابند. با وجود این نکته،وصف‌های عطاراز احوال مطرب، ره به اطناب می‌برد. وی یازده بیت آغازداستان را به توصیف مطرب پیر اختصاص‌داده‌است، در حالی‌که وصف مولوی کوتاه‌تر است و وصف محمدبن منور ازاین فراتر نمی رود: «درشدم، پیری دیدم سخت ضعیف، طنبوری در زیر سر نهاده وخفته.»

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، به‌دست‌آورد.

باید توجه داشت که پیام‌هاو اهداف سه نویسنده وشاعر، 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 ومریدپروری، ارتباط با مردم (زن ومرد)وبخشش‌ها و فتوحات آنان، برای هزینه‌های خانقاه، از جملهٔ 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 پردامنه و وسیع‌تراند. تنها در جنبهٔ اجتماعی، مسألهٔ اشتغال، با موسیقی وکسب درآمد از راه نوازندگی وآواز، حرکت عمر برای اجرای حِسبه و امر خدا، ترس چنگی از اجرای حدّ وتعزیر، 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)

[Downloaded from erfaniyat.iauh.ac.ir on 2025-10-28]

۲-۳.داستان *اسرارالتوحید* براساس دیدگاه گرماس

در داستان منور از ابوسعید، علاوه بر پیام اصلی‌که بیان حرمت وحلّت سماع است، می‌توان پیام‌های دیگری را که گرماس آنها را پی‌رفت می‌نامد، دریافت‌کرد. در پی‌رفت اجرایی، زمینه‌چینی وظایف، نقش‌ها وکنش‌ها نشان داده می‌شوند.پیرفت پیمانی هدف را مشخص می‌کند.

پی‌رفت‌ها

- اجرایی ← انسان به موسیقی علاقه مند است (نقش ویژه)، زن و فرزند و مرد مقابل اعتماد نیستند (کنش)، اجر کسی ضایع نمی شود (زمینه‌چینی).
- پیمانی ← لاتقنطوا من رحمه الله، سخن مردان خدا و اولیا الهی عین سخن حق است که بر زبان ایشان جاری می‌شود. مرد خدا واسطهٔ 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.)
- متمایزکننده ← تبدیل ناامیدی مطرب رباب‌زن به امیدواری، وعده‌های الهی تحقق می‌یابند و خواب به واقعیت بدل می‌شود، تحقق امر رؤیایی در عالم واقع یا تبدیل از ذهن به عین. (دگرگونی‌ها)

در این جدول تقابل‌های دوگانهٔ را که نقش‌های شخصیت های فرعی را بخوبی نشان می‌دهد، ارائه می‌کنیم. نکته اینجاست که با تغییر فاعل، هدف و دیگر عناصر نیز تغییر می‌یابد:

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

[Downloaded from erfaniyat.iauh.ac.ir on 2025-10-28]

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	فقر، 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 طنبوری 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 خوانده، سبب می‌شود که دیدگاه خواننده هم، نسبت به امور الهی، متّکی 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 می-پرداخته، همسویی کامل دارد. بوسعید، شخصیت اصلی داستان و پیرربابی، خادم، صوفیان خانقاه، مرد فتوح دهنده، شخصیت‌های فرعی این داستان هستند.

[Downloaded from erfaniyat.iauh.ac.ir on 2025-10-28]

پی‌رفت‌ها

- اجرایی: تعلیم توکل به خداوند و صبر در مشکلات به مریدان(زمینه چینی)؛ اعتقاد کامل مردم درحق 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: ازمردم بریدن و به خدا پیوستن؛ رفع شک به مردان و تبدیل آن به یقین (دگرگونی‌ها).

تقابل‌های دوگانهٔ روایت عطار،که نشان دهندهٔ 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 اضطرار
فاعل	فرستنده	ضدقهرمان	مفعول یا گیرنده	یاریگرقهرمان	هدف

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

[Downloaded from erfaniyat.iauh.ac.ir on 2025-10-28]

بوسعید	یاری رساندن به مطرب و اجرای امر خدا	مرد بخشنده	ادعا داشتن	اجرای امرخداوند نشان دادن راستی عمل و شیوهٔ عرفانی	تعلیم تأثیر نیت صادق در برآورده شدن خواسته ها؛
مردِ با خبر فتوح 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 پیرچنگی مولوی بر اساس دیدگاه گرماس

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

فاعل	مفعول	یارگر	ضدقهرمان	فرستنده	هدف
پیرچنگی	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.

[Downloaded from erfaniyat.iauh.ac.ir on 2025-10-28]

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

پی‌رفت‌ها

- اجرایی: مردم قابل اطمینان نیستند، خواب، صحرای جان و حقیقت‌نما است (زمینه چینی)، جمادات نیز ناله دارند (اُستنحنّانه) 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 می شود؛ 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 گنهکار 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 شیوهٔ داستان در داستان

[Downloaded from erfaniyat.iauh.ac.ir on 2025-10-28]

(اُستن حنانه و سنگ‌ریزه‌های کف ابوجهل) و پی‌رفت‌های متعـدد خواننـده را از پیرنـگ اصلی وکلام بنیادی، منحرف کرده و متوجه شاخه‌های روایت می‌کند.

نتیجه گیری:

در این مقاله عناصر داستانی و محتوای فکری سه داستان پیرچنگـی یـا مطـرب پیـر در *اسـرارالتوحید* ابوسـعیدابوالخیر، *مصـیبت‌نامـهٔ* عطـار و *مثنـوی مولـوی* شـرح و توضـیح مقایسه‌ای داده شده است. ذوق مریدی و اشتیاق به دیدن کرامات مشایخ و پیونـد آنـان با اجتماع، نکته ای است که منّور بدان توجهداشته‌است.

عطار در بیان این داستان نسبت به منور و مولوی، بـه دلیـل حـذف بخـش‌آرامـش-آغازین داستان، و توجه نکردن به حمایت زنان از خانقاه به خـاطر التمـاس دعـای خیـر ضعیف‌تر است؛ اما نقد اجتماعی در هم شکنندهٔ لوت خواری‌هـای خانقاهیـان و جـاهتی اجتماعی بدان بخشیده است؛ اما توانمندی مولوی در آوردن این داستان مکـرر، بـا وارد کردن پی‌رفت‌های متعددو مسائل گوناگون عرفانی (چون دعای مسـتجاب، فقـر و...) در درون داستان، خود را نشان می‌دهد. نکتهٔ دینی مشترک سه اثر، این است کـه پرسـتش خداوند و وصول به حق، منوط به شکل خاصی از پرستش نیست؛ بلکه فقط انسان بایـد خود را برای خدای خود خالص کند و بـا خلـوص نیـت بـا خداونـد پیمـان ببنـدد و بـا اخلاص به پیمانش عمل‌کند. موضوع دیگر، توبه است و مولانا این توبه را توبهٔ اسـتجابت می‌داند؛ زیرا درجه اخلاص و صدق آن بیشـتر اسـت و پیرچنگـی نمـاد و سـمبل تائـب راستین و توبهٔ نصوح است.

عامل انسان و موسیقی در ادبیات پارسی، پس از قرن پـنجم، بـا حضـور بـیش از پـیش سماع در محافل عرفانی و خانقاه‌ها به مردمی شدن شعر و عرفان و رواج آنها می‌انجامـد و پیداست که سماع صوفیه در رونق و ابقای موسیقی تأثیر بزرگـی داشـته؛ چـرا کـه در جهان‌بینی صوفیه سه رکن اصلی عاطفه، رمز و تخیّل نقش مهمی دارند و شـاید از ایـن رو سماع را در تقویت عاطفه معنوی و تخیل قدسی مؤثر یافته و رمزی از قطـع علایـق برونی و پرداختن به درون دانسته‌اند.

سنجش این داستان بر اساس دیدگاه معنا –ساختاری گرمـاس قابلیـت ایـن داسـتان برای انطباق با دیدگاه‌های جدید داستان‌نویسی را نشان می‌دهد و از دیگر سـو، تفـاوت-

[Downloaded from erfaniyat.iauh.ac.ir on 2025-10-28]

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 می خواند، 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 وتکرار 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 سویهٔ حلال و حرام دارد و روا بودن شعر وابسته به درونمایهٔ ومحتوای 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(وشاید عطار) از متن وموضوع سبب می‌شود که نرمی نشان داده و موافقتش رابا سرودن شعر(ذم نفس وحکمت‌گرا)اعلام‌کند هرچند که در قرآن‌مجید،گمراهان، پیروان شعرا خوانده شده‌اند.

الشعرا یتبعهم الغاوُون.الم تر انهم فی کل واد یهیمون.وانهم یقولون ما لا یفعلون.الا الذین آمنوا و عملوا الصالحات و ذکروا الله کثیرا و انتصروا من بعد ما ظُلموا و سیعلم الذین ظَلموا ایَّ منقلب ینقلبون. (شعرا/ ۲۲۷-۲۲۴.)

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

گفت چیزی می درآید غیبی ام　　همچنان می‌خوانم از بی عیبی‌ام

در اینجا، عطار در تقدیسی از شعر، منشأ آن را الهی معرفی می‌کند وشخصیت 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

[Downloaded from erfaniyat.iauh.ac.ir on 2025-10-28]

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،۱۳۸۶:۱۵۲)اگر به تأیید لفظی یا عملی و مالی از شعر و موسیقی بپردازد، به تأیید آنها در فعل و عمل پرداخته است وچون 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 برساخته از یکدیگر دانست که منشأ واحدی داشته‌اند و برای هدف مشخص و واحد که همان روایی موسیقی از دیدگاه شرعی باشد، پرداخته‌شده‌اند.

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

[Downloaded from erfaniyat.iauh.ac.ir on 2025-10-28]

کتاب‌نامه:

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

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 ۲۰تهران: مرکز.

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

اسکولز، 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***. دورۀ چهارم. شمارۀ 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 سایۀ 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-

[Downloaded from erfaniyat.iauh.ac.ir on 2025-10-28]

های مشایخ در مثنوی‌های عطـار» ***مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسـانی مشـهد***. سال اول. شمارهٔ اول. صص ۱۳۶-۱۱۵.

ثابت‌زاده، منصوره. ۱۳۸۷. "ویژگی‌هـای حکایـات موسـیقایی در مثنـوی هـای عطـار". ***ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی***. شمارهٔ شانزدهم.صص ۱۰۹-۸۵.

حسن پور، عسکر. ۱۳۸۹. "نبود نقش فرستنده از نقش‌هـای الگـوی کـنش گرمـاس در چهار رمان دفاع مقدس". ادبیات پایداری. ***ادبیات پایـداری***. شـماره‌هـای دوم و سـوم. صص ۱۶۶-۱۴۷.

حسن لی، کاووس. ۱۳۸۸. ***گونه‌های نوآوری در شعر معاصر***. تهران: ثالث.

حیدری، علی. ۱۳۸۶. "تحول شخصیت در حکایات مشابه مولوی و عطـار". ***پـژوهش-های ادبی***. شمارهٔ شانزدهم. صص۱۱۴-۹۳.

رسولی، حجت و علی عباسی. ۱۳۸۷. «کارکرد روایت در ذکر بردار کردن حسـنک وزیـر از تاریخ بیهقی» ***پژوهش‌های زبان خارجی***. شمارهٔ چهل و پنجم. صص۹۷-۸۱.

روحانی،مسعود و علی اکبر شوبکلایی. ۱۳۹۱. «تحلیل داستان شیخ صنعان بـر اسـاس نظریهٔ کنشی گرماس» ***گوهر گویا***. دورهٔ ششم. شمارهٔ دوم. صص۱۱۲-۸۹.

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

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

.....۱۳۸۵. **شرح جامع مثنوی معنوی**. ج۱،چاپ بیستم. تهران:اطلاعات.

زندی، حاتم. ۱۳۹۲. "بررسی عناصر داستان در حکایات جانور محـور مثنـوی مولـوی". **کهن نامه ادب فارسی**. سال اول. شمارهٔ چهارم. صص ۵۲-۲۹.

ساکی، محمدرضا و نرجس شیرویه. ۱۳۹۰. "شکل شناسی دو قصه از مثنوی مولوی بـر اسـاس نظریـهٔ ولادیمیـر پـراپ". **عرفانیـات در ادب فارسـی**. دورهٔ دوم. شـمارهٔ هشتم.صص۲۴-۱۱.

سجادی، ضیاالدین. ۱۳۸۹.***مقدمه‌ای برعرفان و تصوف***. چاپ شانزدهم. تهران:سمت.

سپهسـالار، فریـدون بـن احمـد. ۱۳۸۵. ***رسـالهٔ سپهسـالار***. محمـد افشـین

[Downloaded from erfaniyat.iauh.ac.ir on 2025-10-28]

وفایی.تهران:سخن.
شفیعی کدکنی، محمد رضا.۱۳۷۰.***گزیدهٔ غزلیات شمس.*** چاپ هشتم. تهران: کتاب-های جیبی.
شوهانی، علیرضا. ۱۳۸۲. «داستان‌پردازی و شخصیت‌پردازی مولوی در مثنوی معنوی،***پژوهش‌های ادبی.*** شمارهٔ دوم. صص ۱۰۶-۹۱.
عطار،محمدابن ابراهیم. ۱۳۸۶. ***مصیبت‌نامه.***تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
.....،..... ۱۳۸۹. ***منطق الطیر.*** تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ هفتم. تهران: مهارت.
علوی مقدم، مهیار، سوسن پورشهرام. ۱۳۸۷. «کاربرد الگوی کنشگر گرماس در نقد و تحلیل شخصیت های داستان نادرابراهیمی»***گوهر گویا.*** شمارهٔ چهارم. صص ۱۱۶-۹۵.
غلامحسین‌زاده، غلامحسین. ۱۳۸۶. "تحلیل شخصی ابراهیم ادهم بر اساس مثنوی مولوی".***پژوهش‌های ادبی.*** دورهٔ چهارم. شمارهٔ شانزدهم. صص ۱۸۱-۱۶۱.
فاضلی،فیروز و اختیار بخشی. ۱۳۸۷. «رویکرد مخاطب مدار مولوی و نقش آن در تکوین قصه‌های هزل گونه مثنوی» ***مطالعات عرفانی.*** شمارهٔ هشتم. صص ۷۴-۴۷.
فروزانفر، بدیع الزمان. ۱۳۸۵.***احادیث و قصص مثنوی.*** به کوشش حسین داوودی. چاپ سوم. تهران:امیرکبیر.
فروزنده، مسعود. ۱۳۸۸. «نقدو تحلیل عناصر داستان در گزیده‌ای از داستان‌های کودکان»***ادب پژوهی.*** سال سوم. شمارهٔ نهم. صص ۱۷۱-۱۵۱.
فورستر، ادوارد مورگان. ۱۳۸۴. ***جنبه‌های رمان.*** ابراهیم یونسی. چاپ پنجم. تهران: نگاه.
قبادی،حسینعلی و فاطمه کلاهچیان. ۱۳۸۶. "تحلیل امید و یاس در اندیشه و داستان پردازی مولوی". ***پژوهش‌های ادبی.*** دورهٔ چهارم. شمارهٔ هفدهم. صص۱۷۸-۱۴۷.
گراوندی،علی. ۱۳۹۳. «ریخت‌شناسی قصه‌های غزلیات عطار» ***فنون ادبی.*** سال ششم. شمارهٔ دوم. صص۱۱۴-۹۷.

[Downloaded from erfaniyat.iauh.ac.ir on 2025-10-28]

گل‌پرور، یوسف و همکاران. ۱۳۹۲. «تحلیل ساختار داستان کوتاه *آداب* سفراز دیدگاه بارت و گرماس» ***زبان و ادبیات فارسی.*** شمارهٔ 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، فضل الله خدادادی.۱۳۹۲. «مقایسه ساختار داستان در دو اثر عطار با تکیه بر دو الگوی جدید ساختارگرای داستان نویسی» ***جستارهای زبانی.*** شمارهٔ سوم. صص ۲۰۲-۱۷۹.

معرفت، محمد هادی. ۱۳۸۷. ***قصه در قرآن.***قم: تمهید.

مندنی پور، شهریار. ۱۳۸۹. ***ارواح شهرزاد.***تهران:ققنوس.

میرصادقی،جمال. ۱۳۸۵و۱۳۷۶. ***عناصر داستان: ادبیات داستانی.*** چاپ سوم و چهارم. تهران:سخن

نبی لو چهرقانی، علیرضا. ۱۳۸۶. «تأویلات مولوی از داستان‌های حیوانات» ***پژوهش-های ادبی.*** شمارهٔ ششم. صص ۲۶۹- ۲۳۹.

یوسف‌پور، محمد کاظم و نگین بی‌نظیر. ۱۳۹۰. «قصه و حکایات مثنوی در خوانش شالوده‌شکنانه مولوی» ***ادب پژوهی.*** شمارهٔ هفدهم. صص ۸۷-۶۵.

یونسی، ابراهیم. ۱۳۸۸. ***هنر داستان نویسی.***چاپ دهم. تهران: نگاه.

[Downloaded from erfaniyat.iauh.ac.ir on 2025-10-28]