

مجله مطالعات انتقادی ادبیات
فصلنامه دانشگاه گلستان
سال دوم / شماره مسلسل هشتم / زمستان ۱۳۹۴
چاپ شده در زمستان ۱۳۹۷

تحلیل حکایات اسرارنامه، بر پایه نظریه کانون روایت (درونی و بیرونی) ژنت

رضا جلیلی^{۱*}، پروین دخت مشهور^۲

^۱ دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نیشابور
آستادیار و عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نیشابور
تاریخ دریافت: ۹۶/۹/۲۸؛ تاریخ پذیرش: ۹۷/۳/۲۲

چکیده

روایت‌شناسی رشته‌ای نوپا در عرصه نقد ادبی است و یکی از نمایندگان برجسته آن، ژرار ژنت نام دارد که توانست با طرح و تکمیل دو مقوله «وجه» و «لحن»، خوانشی نوین از کانون روایت ارائه دهد. در مقوله‌ی لحن، روایت با توجه به اینکه موقعیت راوی نسبت به رخداد‌های روایت‌شده چگونه باشد، به دو نوع درونی و بیرونی تقسیم می‌شود. تحلیل و بررسی این دو نوع روایی در یک متن ادبی، می‌تواند بازگوکننده شگردهای یک نویسنده یا شاعر برای عینیت‌بخشی به امور انتزاعی و نامحسوس باشد. در متون ادبی، به کمک روایت، تجربه‌های جهان درونی راوی و شخصیت‌های داستان به جهان بیرون منتقل می‌شود. در میان داستان‌پردازان فارسی‌زبان، عطار نیشابوری جایگاه ویژه‌ای دارد. او در اسرارنامه با بهره‌گیری از مؤلفه‌های روایی گوناگون به اثر خود اعتبار بخشیده است. از این رو، در مقاله حاضر، با استناد به منابع کتابخانه‌ای و روش توصیفی-تحلیلی، مهم‌ترین شاخصه‌های روایی اسرارنامه با تکیه بر نظریه‌ی کانون روایت (درونی و بیرونی) ژنت بررسی و کاویده شده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که در میان کانون‌های روایت درونی و بیرونی، به ترتیب «زاویه‌ی دید دوم شخص» و «سوم شخص محدود» از بیشترین بسامد برخوردار بوده‌اند. همچنین، مشخص شد هدف اصلی عطار از دست‌مایه قرار دادن شگردهای روایی، محسوس جلوه‌دادن مقوله‌های انتزاعی و ذهنی عمده‌تأ تعلیمی و عرفانی بوده است.

واژه‌های کلیدی: عطار، اسرارنامه، ژنت، داستان، کانون روایت.

*نویسنده مسئول: reza.jalili66@gmail.com

مقدمه

روایت مقوله‌ای است که در همه زوایای زندگی انسانی نمود دارد و «در اسطوره، افسانه، حکایت اخلاقی، قصه، تراژدی، کمدی، حماسه، تاریخ، پانتومیم، نقاشی، نقاشی رنگین روی شیشه، سینما، کتاب مصور، خبر و مکالمه حضور دارد ... [در نتیجه] حضور روایت ... فراتاریخی و ورافرهنگی است» (آسابرگر^۱، ۱۳۸۰: ۳۲) ژنت^۲ عقیده دارد مباحث ادبی باید در سطحی کلی بررسی و تحلیل شوند که یکی از این سطوح کلی، روایت است. (ژنت، ۱۳۸۸: ۱۵۴) اگر بپذیریم ادبیات آیینی تمام‌نمای لایه‌های گوناگون یک جامعه است و از طرفی، به اعتقاد بارت، همه طبقات اجتماعی و فرهنگی مختلف در دوره‌های گوناگون، روایت ویژه خود را داشته‌اند، (مک کوئیلان^۳، ۱۳۸۸: ۱۷۰) می‌توان به ارتباط تنگاتنگ آثار ادبی و روایت‌پردازی پی برد. «روایت در ساده‌ترین بیان، متنی است که داستانی را بیان می‌کند [و] گوینده و مخاطبی دارد» (مدرسی، ۱۳۹۰: ۲۱۵) روایت بازگو کردن جریان زندگی است که در نوشته‌ها و سروده‌های ادبی به منصفه ظهور می‌رسد. از طریق روایت، بخش درخور توجهی از تجربه‌های بشری از بازه‌های زمانی گوناگون (گذشته و حال) بیان و با دیگران به اشتراک گذاشته می‌شود. «بخشی از اهمیت روایت و شیفتگی ما نسبت به آن، برخاسته از این امر است که روایت نه فقط در اشکال مختلف بیان فرهنگی، بلکه در الگوهای تجارب خود ما و همین‌طور بینش ما از زندگی نقشی بنیادی ایفا می‌کند» (لوته^۴، ۱۳۸۸: ۹) فرآیند روایت معمولاً از سوی یک روایتگر صورت می‌پذیرد که به انجای گوناگون در قصه حضور دارد و به ایفای نقش می‌پردازد. در برخی از داستان‌ها، راوی به سادگی قابل تشخیص است و در برخی از متون ادبی، ضمنی و ناپیدا است. در ارتباط با روایت و کانون آن، دیدگاه‌های مختلفی مطرح است که از آن میان، نظریه کانون روایت ژرار ژنت اعتبار بیشتری دارد. او دیدگاه خود را با دو پرسش مهم «چه کسی می‌بیند؟» و «چه کسی می‌گوید؟» آغاز کرده است. میان این دو پرسش به ظاهر تقابلی، ارتباطی ژرف وجود دارد، به این معنا که یک عامل روایی، به طور همزمان قادر به صحبت کردن و دیدن است. کنان^۵ معتقد است این کارگزار روایی می‌تواند درباره‌ی آنچه فرد دیگری می‌بیند یا دیده است نیز، حرف بزند. از این رو، ممکن است گفتن یا دیدن، روایتگری یا کانونی‌سازی، مربوط به یک عامل باشد. (کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۰) مزیت اصلی نظریه ژنت در این است که او با طرح و تکمیل دو مقوله‌ی «وجه» و «لحن»، راه تازه‌ای در روایت‌شناسی ایجاد کرد و ابعاد جدیدی از کارکردهای ادبی این مفاهیم را به منصفه ظهور رساند.

-
1. Arthur Asa Berger
 2. Gérard Genette
 3. Martin McCoylean
 4. Jakob Lothe
 5. Shlomith Rimmon Kenan

۱-۱- هدف و روش پژوهش

در گستره ادب فارسی، آثار عطار نیشابوری از جمله اسرارنامه به لحاظ داستان‌پردازی بسیار برجسته هستند، به طوری که بارها از سوی معاصران و متأخران مورد تتبع و تقلید قرار گرفته‌اند. یکی از نقاط قوت قصه‌پردازی در اسرارنامه، جنبه‌های روایت‌شناختی اثر است. راوی در همه جای منظومه حضور دارد و ساختار آن به صورت مستقیم یا غیرمستقیم مخاطب را به سوی او هدایت می‌کند. تطبیق نظریه‌ی کانون روایت ژنت با شیوه‌ی روایی عطار به خوبی مؤید این موضوع است که در مقاله‌ی حاضر با روش توصیفی-تحلیلی به آن پرداخته می‌شود. هدف پژوهش، بررسی میزان موفقیت عطار در بهره‌گیری از کانون‌های روایت درونی و بیرونی جهت داستان‌پردازی و تبیین آموزه‌های تعلیمی و عرفانی است.

پیشینه پژوهش

عطار به عنوان یکی از داستان‌سرایان برجسته در گستره‌ی ادب فارسی شناخته می‌شود. در نتیجه، پژوهندگان در قالب مقالات گوناگون کوشیده‌اند وجوه مختلف هنر او را نشان دهند، اما در پیوند با موضوع مقاله، علی‌زاده و سلیمانیان (۱۳۹۱)، به تحلیل و بررسی نظریه‌ی کانون روایت ژنت در الهی‌نامه پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که دلایل اصلی تغییر متناوب زاویه‌ی دید در این منظومه، عواملی چون «گزینش کانون‌های روایت متنوع»، «تأثیر ساختار داستان در داستان» و «برجستگی عنصر گفتگو» بوده است. همچنین، نوروز و جلیلی (۱۳۹۶)، به بررسی لحن حکایات «دیوانگان دانا» در مصیبت‌نامه عطار، بر پایه‌ی نظریه‌ی کانون روایت ژنت پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که عطار در این حکایت‌ها با بهره‌گیری از شگردهای روایی گوناگون، به نقد اوضاع فرهنگی، اخلاقی و اجتماعی جامعه‌ی خود پرداخته و موفق به تشریح بسیاری از دقایق عرفانی شده است. با این حال، تحقیقی در ارتباط با ویژگی‌های روایی اسرارنامه و به ویژه کارکرد کانون روایت در انتقال مفاهیم اخلاقی و عرفانی صورت نگرفته است.

بحث اصلی

قابلیت‌های روایی اسرارنامه

روایت ابزاری جهان‌شمول برای دانستن، گفتن و نیز، بیان معرفت است که به تفکر فعال دامن می‌زند. (آبوت^۱، ۱۳۸۷: ۱۴۴) بنا بر این دیدگاه، عطار در قالب حکایات متعدد اسرارنامه، شماری از

مفاهیم بنیادی اخلاقی و عرفانی را با بهره‌گیری از شیوه‌های روایی متنوع در اختیار مخاطبان قرار داده است. به سخن دیگر، روایت در اسرارنامه، وسیله‌ای برای بازگویی موضوعات انسان‌سازی است که می‌تواند راهگشای سامانه اندیشگانی خواننده در رسیدن به شهود و تعالی باشد. «شاعر هرگونه فکر، هرگونه احساس و هرگونه طرز بیان را در این لوح مشق (اسرارنامه) تمرین کرد[ه]» (زرین کوب، ۱۳۷۹: ۷۰) و روایت را دست‌مایه‌ای برای عینیت‌بخشیدن به امور ذهنی و انتزاعی دیرباب قرار داده است. با این توضیح می‌توان گفت کارکرد غالب و اصلی روایت در جهان‌بینی شاعرانه‌ی عطار، معرفت‌شناختی است. به لحاظ ساختارشناسی هم، حکایت‌های اسرارنامه با بیان داستان از کانون دید نویسنده یا راوی که به نوعی دانای مطلق است، شروع می‌شود. سپس، بازگویی ادامه ماجرا به یک یا چند تن از شخصیت‌ها واگذار می‌گردد. در نتیجه، راوی اصلی نقش کمتری در پیشبرد فرآیند روایت برعهده می‌گیرد و داستان از کانون دید راویان فرعی پیگیری می‌شود. نکته درخور توجه اینکه، راوی (عطار) هرگز به طور کامل از جریان داستان کنار نمی‌رود و اختیار تام به شخصیت‌ها تفویض نمی‌شود. از این‌رو، حضور در سایه و کمرنگ‌راوی کاملاً از سوی خواننده حس خواهد شد. در این راستا، جمله‌هایی که از سوی شخصیت‌ها به طور مستقل در حکایت‌های اسرارنامه نقل می‌شود، اندک و محدود است. در حکایت‌های اسرارنامه به طور مرتب با تغییر کانون‌های روایت روبه‌رو هستیم. آغاز داستان غالباً با زاویه‌ی دید سوم شخص آغاز می‌شود و در ادامه کانون‌های دیگر متناسب با فضای داستان نمود پیدا می‌کنند. بنابراین، تنوع در کانون‌های بیرونی و درونی روایت، یکی از شاخصه‌های اصلی شیوه روایت‌پردازی عطار در اسرارنامه محسوب می‌شود. البته باید در نظر داشت که این تغییرات هدفمند صورت می‌گیرد و نظام اندیشگانی برجسته‌ای در پس آن وجود دارد. حضور پررنگ شخصیت‌های داستانی در کنار راوی، ضمن آنکه باعث آشکار شدن ویژگی‌های درونی و حالت‌های روحی هر کدام از شخصیت‌ها می‌شود، زمینه را برای برقراری ارتباط با مخاطبان فراهم می‌کند. یکی دیگر از پیامدهای مثبت ایجاد تنوع در کانون روایت این است که حقیقت‌نمایی، زیبایی و لذت‌بردن از روایت افزایش می‌یابد و یکنواختی روایت محض از بین می‌رود و خواننده خود را مجبور به دنبال کردن خوانشی واحد از روایت نمی‌داند. بروز و نمود این حس در مخاطب، باعث افزایش انگیزه‌ی او جهت پیگیری جریان حکایت می‌شود.

موضوع دیگر در ارتباط با شیوه‌ی روایتگری عطار در اسرارنامه، استفاده از داستان‌های گوناگون در یک باب یا مقاله است. اسرارنامه در نوزده مقاله سروده شده که عطار در پانزده مقاله آن، با بیان چند داستان متوالی موفق به ایجاد خط روایی پیوسته شده است. «آثار عطار از نظر شمار و تنوع حکایت‌ها بسیار گسترده‌تر از حدیقه است ... و این نشان‌آشنایی عمیق وی با فرهنگ توده و وسعت ارتباط وی با مردم است». (پورنامداریان، ۱۳۹۴: ۲۰۶) هدف اصلی عطار از آوردن این قصه‌ها، تأکید بر مضمون اصلی آن مقاله است. بیان یک موضوع تعلیمی یا عرفانی به شیوه‌های گوناگون و خلق

صحنه‌های روایی متنوع در اسرارنامه، باعث ایجاد سهولت در فرآیند درک و دریافت مضمون مورد نظر شده است.

کانون روایت (درونی و بیرونی) در اسرارنامه

آنچه به نظریه روایت‌شناختی ژنت اعتبار بخشیده، دیدگاه‌های او درباره «وجه» و «لحن» است. از دید ژنت، وجه به این معناست که راوی دیده‌های چه کسی را در روایت خود ارائه داده است. در یک اثر داستانی، وجه دربردارنده‌ی مسائل مربوط به فاصله و منظر است. (اسکولز^۱، ۱۳۸۳: ۲۳۲) فاصله به رابطه‌ی میان روایت کردن و مقصود آن می‌پردازد و در پی حل این مسأله است که تنها روایت کردن اولویت دارد و یا به نمایش گذاشتن روایت نیز، مهم است. (ایگلتون^۲، ۱۳۸۸: ۱۴۶) بدین منظور، سه سطح گفتاری مستقیم، غیرمستقیم و غیرمستقیم آزاد مورد نظر قرار می‌گیرند. گفتار مستقیم، نوعی از گفتار راوی است که در آن، سخن، هیچ‌گونه تغییری به خود نمی‌بیند. (تودوروف^۳، ۱۳۸۲: ۵۷) در گفتار غیرمستقیم، محتوای آنچه گفته شده است، حفظ می‌شود، اما راوی در بازگویی این محتوا از اسلوب کلام خود بهره می‌گیرد. (همان: ۵۸) در گفتار غیرمستقیم آزاد، «هم سیاق کلام گوینده حفظ می‌شود و هم گفته‌های او به طور آزاد نقل می‌شود. آزاد به این معنا است که شیوه نقل قول غیرمستقیم تا حدودی بهم خورده است». (مدرسی، ۱۳۹۰: ۲۲۵) چشم‌انداز یا منظر از دید ژنت شگردی است که «به واسطه آن می‌توان به ساماندهی اطلاعات روایی پرداخت». (شعیری، ۱۳۸۹: ۷۶) منظر با توجه به جایگاه راوی به سه دسته‌ی «دیدگاه برتر»، «دیدگاه همسان» و «دیدگاه خارج» تقسیم می‌شود. دیدگاه برتر، از بالا به وقایع و آدم‌ها نگاه می‌کند و به شکل راوی دانای کل به کار می‌رود. (ایگلتون، ۱۳۸۸: ۱۴۶) در دیدگاه همسان، میزان اطلاعات راوی و شخصیت‌ها برابر است. (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۸) در دیدگاه خارج، راوی، عینی و شاهد ماجرا است و اطلاعات کمتری از همه شخصیت‌ها دارد. (ایگلتون، ۱۳۸۸: ۱۴۶) لحن مشخص می‌کند روایت برای بیان خود از چه نوع راوی بهره می‌برد و پایگاه و وجهه‌ی نظر این راوی چگونه است. (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۷) در لحن یا آوا به دو موضوع پرداخته می‌شود: نخست، زمان روایت که شامل سه بازه‌ی «پس‌ازمان رخدادی»، «پیش‌ازمان رخدادی» و «همزمانی» است و دیگر، مکان روایت که با توجه به موقعیت راوی نسبت به رخدادها، روایت‌شده، به دو نوع درونی و بیرونی تقسیم می‌شود.

-
1. Robert Scholes
 2. Terry Eagleton
 3. Tzvetan Todorov

کانون روایت درونی

اگر کانون روایت درونی باشد، راوی به عنوان یکی از شخصیت‌های داستان حضور دارد و قصه را از زاویه دید اول شخص یا دوم شخص روایت می‌کند. (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۳۸۶) در اسرارنامه، کانون روایت درونی بیشتر موارد در قالب مناظره‌ها، گفتگوها و مشاجره‌های کلامی شخصیت‌ها متبلور شده است. در نتیجه، کانون‌های روایی با سرعت بیشتری تغییر می‌کنند. دگردیسی پیوسته‌ی کانون روایت از ذهن یک شخصیت به ذهن شخصیت دیگر، باعث ایجاد پویایی و تحرک در جریان روایت می‌شود و داستان از ایستایی و جمود فاصله می‌گیرد و بستر لازم جهت ارتباط‌گیری مخاطب فراهم می‌شود. یکی از فواید بهره‌گیری عطار از روایت درونی، حضور غیرمستقیم مخاطب در عمل داستانی است. خواننده می‌تواند گام به گام با شخصیت‌ها پیش برود و مشتاقانه پیگیر جریان‌های مختلف قصه باشد.

کانون روایت اول شخص

هنگامی که زاویه دید راوی، اول شخص باشد، موضوع روایت به دانسته‌ها، تجربیات و استنباط‌های راوی اول شخص یا آنچه او از مصاحبت با شخصیت‌های دیگر به دست می‌آورد، محدود می‌شود. (آبرامز، ۲۰۰۶: ۲۴۲) بنابراین، «داستان در این شیوه از زاویه دید اول شخص مفرد - من - نویسنده که در قالب یکی از شخصیت‌ها فرو می‌رود و از دید خواننده ناپدید می‌گردد، روایت می‌شود». (مدرسی، ۱۳۹۰: ۲۳۹) در داستان‌های اسرارنامه، راوی اول شخص علی‌رغم اینکه در قالب هویت‌های گوناگون نقش‌آفرینی می‌کند، دیدگاهی ثابت دارد و آگاهی او از پیرامونی‌ها به اندازه یک ذهن منفرد است و محدودیت دارد. بنابراین، اقتدار روایی دانای کل، در ارتباط با کانون روایت مذکور دیده نمی‌شود و اعتبار روایت او کمتر است و می‌تواند اشتباه باشد. نقطه قوت استفاده از این کانون، برانگیختن احساس همدلی و همراهی خواننده است. اگرچه رخدادها از زبان یک شخصیت بازگو می‌شود، اما اثرگذاری آن روی مخاطب بیشتر است و به دلیل نگاه جزئی‌تر، راوی از اختیارات افزون‌تری برای تحریک احساسات مخاطب برخوردار است. برای نمونه در حکایت «آن مرد بر خم نشسته»، عطار با ایجاد چشم‌انداز روایی فردمحور، موفق به تبیین مضمون نکوهشی غفلت‌ورزی شده است. بازگویی نیت شخصیت غافل، باعث برقراری پیوندی عمیق‌تر میان مخاطب و شخصیت شده است. ابتدا با استفاده از این کانون، فضا سازی لازم انجام شده و در بیت پایانی مقصود اصلی بیان گردیده است. امری که در کانون روایت سوم شخص نمود کمتری دارد.

یکی بر خُم نشست و خویش خُم ساخت بدو گفتند «تا اطلس شود راست برین، آن مرد، در خُم خورد سوگند که تا من اطلس رومی نیستم تو نیز ای مرد غافل همچنانی که «اطلس بایدم با اسب و با ساخت ز کرباست بباید پیرهن خواست» که «سوگندم نخواهم بر خُم افکند درین خُم تا بمیرم، می‌نشینم» به غفلت، خویش در خُم می‌نشانی (عطار، ۱۳۹۲: ۱۴۸-۱۴۷)

حضور راوی در خلال رخدادها قصه به صورت‌های گوناگون صورت می‌پذیرد. به این دلیل، کانون روایت اول شخص انواع گوناگونی دارد:

کانون من - قهرمان

راوی اول شخص ممکن است قهرمان قصه‌ای باشد که روایت می‌کند. او معمولاً داستان زندگی خود را شرح می‌دهد و زاویه دید محدودی دارد. راوی من - قهرمان می‌تواند روایتش را به طور خلاصه بازگو و یا هر جا که خواست مکث کند و همه‌چیز را به صورت مشروح تعریف نماید. (کالر^۱، ۱۳۸۵: ۱۱۷) در حکایت‌های اسرارنامه، قهرمان داستان دارای زاویه دید ثابتی است و تنها می‌تواند به بازگویی اندیشه‌ها و احساسات خود پردازد. در حکایات «نظام‌الملک و صوفی» (عطار، ۱۳۹۲: ۱۱۴)، «یوسف و زنان مصر» (همان: ۱۲۲) و «اسیری که در قیامت به دوزخ برده می‌شود» (همان: ۱۲۵)، از کانون روایت من - قهرمان استفاده شده است. همچنین در داستان «سلطان محمود و دیوانه»، شاه غزنوی به شرح و توصیف خود پرداخته است:

بدو محمود گفت «ای خوارمانده همه عالم مرا زیر نگیین است شمار لشکرم سیصد هزار است بر من چارصد پیل است در بند منش با این همه می‌دوست دارم مراست این مُلکت و این کامکاری ز بهر لقمه‌ای غم‌خوار مانده که مُلک من همه روی زمین است سلاح و اسب و گنجم بی‌شمار است ندیمان و حکیمان هنرمند همه مغزم، نه چون تو پوست دارم من این دارم که گفتم، تو چه داری؟» (همان: ۱۶۱)

نگاهی به حکایت‌های اسرارنامه نشان می‌دهد هر جا که شخصیت درباره‌ی خاطرات، تجربه‌ها و اتفاقات کوچک و بزرگ زندگی خود سخن به میان آورده است، ما شاهد ظهور و نمود روایت من-قهرمان بوده‌ایم.

کانون من - ناظر

در این حالت، راوی از زبان اول شخص و کاملاً بی‌طرفانه و بدون هیچ توضیحی، تنها به تشریح بخش‌هایی از ماجرا که شاهد آن بوده است، بسنده می‌کند. (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰۷) راوی در این شیوه، نمی‌تواند با حالت‌های درونی شخصیت‌ها ارتباط برقرار کند و فقط همگام با شخصیت‌ها در جریان داستان پیش می‌رود. در اسرارنامه نوعی احساس همدلی میان راوی و شخصیت دیده می‌شود. مثلاً در حکایت «پیر کامل که همه‌شب خواب نداشت»، در دو سه بیت آغازین، راوی من - ناظر فضا سازی لازم را انجام می‌دهد و با گزینش کانون اول شخص، ضمن آنکه بر ارتباط میان متن و مخاطب می‌افزاید، به بازگویی بخش‌هایی از کلام پیر می‌پردازد. تکیه او بر دیدگاهی متحرک استوار است.

شنودم من که پیروی بود کامل	نه چون پیران دیگر مانده غافل
نه شب خفتی و نه روز آرمیدی	به روز و شب کسش خفته ندیدی
کسی پرسید ک «سای پیر دل‌افروز	چرا هرگز نه شب خفتی و نه روز؟»
بدو گفتا «تخسبد مرد دانا	بهشت و دوزخش در شیب و بالا
یکی پیوسته می‌تابند در شیب	دگر را می‌دهند آرایش و زیب
میان خلد و دوزخ در زمانه	چگونه خوابم آید در میانه؟
نیاورده‌ست کس خطی به نامم	که تا من زین دو جا اهل کدامم؟
دلی پر تفت و جانی پر تب و تاب	چگونه یابد آخر چشم من خواب؟

(عطار، ۱۳۹۲: ۲۱۷)

در ابیات بالا، پیر در برابر پرسشی که از او می‌شود، به بازگویی دلیل بی‌خوابی‌های خود می‌پردازد. البته این جواب به طور مستقیم از سوی او روایت نشده، بلکه راوی من - ناظر به شرح شنیده‌های خود برای مخاطبان پرداخته است. در حکایت‌های «غول روستایی و منار مسجد» (همان: ۱۶۸)، «پیر مقرب و شکایت از درد دندان» (همان: ۱۹۷)، «جهود خراباتی که از دین خود برنگشت» (همان: ۲۰۰) و «موشی که بیضه‌ی مرغی را می‌خواست» (همان: ۲۰۹) می‌توان شاهد بهره‌گیری از این شگرد روایی بود.

کانون من- راوی

در این حالت، نویسنده به ظاهر خود را از داستان حذف می‌کند و رویدادها از زبان «منی» که جانشین نویسنده یا راوی شده است، بازگو می‌شود. (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰۶) این «منِ دوم» در مواردی دانای کل و در مواردی من- ناظر است. در اسرارنامه، منِ جانشین، داستان را از نگاه خود که معطوف به دیدگاه نویسنده است، روایت می‌کند. بنابراین، چهارچوب روایت همانی است که منِ اول نویسنده در نظر دارد و تنها بازگویی روایت به عهده منِ دوم نهاده شده است.

چو مُرد آن پیرمردِ پیر اصحاب	مگر آن شب مریدش دید در خواب
پرسیدش که «هین چون بود حالت	که می‌کردند ز «من ربک» سوالت؟»
چنین گفت او که دیدم آن دو تن را	خدایم را سپردم خویشتن را
	(عطار، ۱۳۹۲: ۱۲۳)

افزون بر این، در داستان‌های «جوانمرد پگه‌خیز» (همان: ۱۲۷)، «مرد وصی» (همان: ۱۹۵) و «پادشاه و دیوانه» (همان: ۲۰۷)، می‌توان شاهد استفاده عطار از منِ دوم بود. اهداف راوی از این تغییر روایی در مواردی همچون «صالت‌بخشی به روایت»، «ایجاد تنوع» و «برقراری فضایی گیراتر جهت انتقال مفاهیم اخلاقی و عرفانی» خلاصه می‌شود.

شیوه ذهنی

مهم‌ترین ویژگی مثبت تک‌گویی، آشنا شدن مخاطب با احساسات و اندیشه‌های شخصیتی است که شروع به صحبت کردن می‌کند. اگر بپذیریم «روایت صرفاً یک قالب یا وجه ادبی نیست، بلکه اساساً مقوله‌ای معرفت‌شناختی است و واقعیت و حقیقت در این قالب است که خود را بهتر و بیشتر به ذهن بشر عرضه می‌کند» (سلدن^۱، ۱۳۷۲: ۵۶)، می‌توان به این نتیجه رسید که در جریان روایت به شیوه ذهنی، خواننده می‌تواند به نقاط ضعف و قوت شخصیت‌ها پی ببرد و نیات آنها را پیش‌بینی کند. بنابراین، آنچه حقیقت دارد برای او نمایان می‌شود، نه چیزی که به نظر می‌آید. شیوه‌ی ذهنی معمولاً به صورت تک‌گویی است. «تک‌گویی صحبت یک نفره‌ای است که ممکن است مخاطب داشته باشد یا نداشته باشد». (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۴۱۰) تک‌گویی با توجه به هدفی که مورد نظر راوی یا نویسنده است، به سه دسته تقسیم می‌شود: «تک‌گویی درونی»، «تک‌گویی نمایشی» و «خودگویی».

الف) تک‌گویی درونی

گفتگویی است که در ذهن شخصیت جریان دارد و «کلامی غیرملفوظ است که شخصیت داستانی - که در واقع راوی است- از طریق آن اندیشه‌های درونی خود را که به ناخودآگاه نزدیک‌تر است، بیان می‌کند». (مدرسی، ۱۳۹۰: ۱۱۷) بنابراین، تداعی معانی اساس تک‌گویی درونی است؛ (میرصادقی و میرصادقی، ۱۳۷۷: ۶۷) چراکه مفاهیم انتزاعی و درونی شخصیت‌ها جنبه‌ای عینی و ملموس پیدا می‌کنند و از این قابلیت برخوردار می‌شوند که از سوی مخاطب درک شوند.

عطار با استفاده از این روش روایی، به طور غیرمستقیم با مخاطبان خود ارتباط برقرار کرده و آنها را در جریان افکار و احساسات شخصیت مورد نظرش قرار داده است. درک آنچه در ذهن شخصیت می‌گذرد، برای خواننده دشوار و نشدنی است. در نتیجه، راوی (عطار) با استفاده از تک‌گویی درونی، به مسائل انتزاعی جنبه-ای ملموس بخشیده است. «وقتی از داستان‌پردازی، هدف، القاء لذت از طریق ترکیب حوادث نیست، نباید انتظار داشت که مؤلف اندیشه و تخیل خود را صرف در وجود آوردن داستانی با ساختار پیچیده و پر از حادثه کند. در عوض، آنچه نیروی اندیشه و تخیل مؤلف را بیشتر به خود مشغول می‌کند، این است که چه داستانی ابداع کند و مطالب را چگونه بپروراند که بتواند در دلالت ثانوی با معانی منظور نظر عرفانی منطبق گردد و تمثیلی محسوس برای بیان معارف نامحسوس باشد». (پورنامداریان، ۱۳۹۴: ۲۲۰) بنابراین، در اسرارنامه، همه موضوعاتی که شخصیت‌ها در سر می‌پروراندند (امور نامحسوس)، به سرعت در قالب کلام (امور محسوس) درمی‌آید و با استفاده از این شگرد روایی، اختلال در فرآیند روایت از بین می‌رود و مخاطب می‌تواند همزمان با شخصیت‌ها در مسیر داستان پیش برود.

تک‌گویی درونی به طور مستقیم یا غیرمستقیم انجام می‌شود. در حالت نخست، دخالت نویسنده چندان محسوس نیست و درونی‌ها و بیرونی‌های راوی یا قهرمان بدون هیچ نشانه‌ای از نویسنده با مخاطب در میان گذاشته می‌شود. اخوت معتقد است در تک‌گویی درونی غیرمستقیم، اقتدار نویسنده بر متن کاملاً هویدا است. به این معنا که نویسنده مطالب ناگفته ذهن شخصیت را چنان صریح بیان می‌کند که گویی مستقیماً به زبان راوی/ قهرمان آمده است. (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۷) در اسرارنامه غالب تک‌گویی‌ها به صورت غیرمستقیم بیان شده است؛ چراکه علم نویسنده به عنوان دانای کل در سراسر حکایت‌ها نمود دارد. برای نمونه در داستان «بله‌ی که در روز با چراغ جستجوی خورشید می‌کرد»، عطار برای تبیین موضوع «فنا شدن از خود» از این شگرد روایی استفاده کرده است.

بدید از چرخ خورشید منور	برون شد ابله‌ی با شمع از در
که بی این شمع نتوان دید خورشید	ز جهل خود چنان پنداشت جاوید
دران عین فنا، عین بقا شو	بدو بشناس او را و فنا شو

(عطار، ۱۳۹۲: ۱۵۶)

ب) تک‌گویی نمایشی

در این حالت، گویی کسی با کس دیگری بلند صحبت می‌کند و دلیل خاصی برای گفتن موضوع ویژه‌ای به مخاطب دارد. این مخاطب در خود داستان است. (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۴۱۴) «در این شیوه، داشته‌های ذهنی شخصیت‌های داستان را با استفاده از شگردهای معمول روایی و توصیفی به نمایش می‌گذارند. تمام روایت بر پایه گفتار یک‌طرفه و بی‌پاسخ راوی مبتنی است.» (مدرسی، ۱۳۹۰: ۱۱۸) تفاوت تک‌گویی نمایشی با تک‌گویی درونی در این است که در نوع نمایشی، کسی مخاطب قرار می‌گیرد، اما در نوع درونی، کسی مورد خطاب نیست و خواننده مستقیماً از وقایع داستان اطلاع می‌یابد. (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۴۱۴). در نوع نمایشی تجربه‌های جهان درونی به جهان بیرون منتقل می‌شود. هنگامی که شخصیتی در اسرارنامه درونی‌های خود را با خداوند در میان می‌گذارد و با او به گفتگو می‌نشیند، آنچه در این فرآیند با مخاطب به اشتراک گذاشته می‌شود، تجربیاتی است که شخصیت مذکور با خود داشته و اینک به عینیت درآمده و ملموس شده است. با تحلیل و کنکاش تک‌گویی‌های نمایشی شخصیت‌های حاضر در اسرارنامه، مخاطب درمی‌یابد که او کجاست، در چه زمانی زندگی می‌کند و چه کسی را مورد خطاب قرار داده است. در حکایت «آن بیدل که کودکان سنگش می‌زدند»، شخصیت داستان که مورد بی‌مهری کودکان بازیگوش قرار گرفته است، خداوند را خطاب قرار می‌دهد و با او مشغول صحبت می‌شود:

به سوی آسمان برداشت سر را که «چون بردی دل این بی‌خبر را
تگرگ و سنگ کردی بر تنم بار شدی تو نیز، با زین کودکان یار»
(عطار، ۱۳۹۲: ۱۸۱)

در حکایت «عزیزی که بر لب دریا ایستاد» (همان: ۱۹۰)، تک‌گویی نمایشی نمود دارد. عطار معمولاً زمانی از این شگرد روایی بهره می‌برد که شخصیت‌های داستان دچار نوعی حیرت و خلأ شده باشند و زبان حال آنها از سوی پیرامونیان قابل درک نباشد. در این شرایط، شخصیت، خداوند را مورد خطاب قرار می‌دهد و با او به مناجات می‌پردازد و درونی‌های خود را نمایان می‌کند.

ج) خودگویی

در این حالت، شخصیت‌های داستان، افکار و احساسات خود را بازگو می‌کنند تا مخاطب از قصد و نیت آنها باخبر شود. افزون بر این، با روایت اندیشه و احساس شخصیت‌ها به پیشبرد عمل داستانی کمک می‌شود. در خودگویی تنها اطلاعات به خواننده داده نمی‌شود، بلکه ویژگی‌های روحی او نیز، آشکار می‌شود. (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۴۱۷) عطار با تکیه بر این شگرد روایی، مقاصد و نیت شخصیت‌های داستان را بیان کرده است تا خوانندگان بیشتر در سیر خطی ماجرا قرار بگیرند. تنها در

یکی از حکایت‌های اسرارنامه شاهد استفاده‌ی راوی از خودگویی هستیم. شخصیت اصلی داستان، گلخن تابی است که بر جمال پادشاه عاشق شده و خواستار وصال است، اما به هدفش نمی‌رسد. در پس این ماجرای عاشقانه، مفهومی عرفانی نهفته شده است و آن اینکه، برای رسیدن به یار حقیقی، باید از گلخن دنیا دست کشید و به وارستگی درونی رسید. تعارض میان دو مقوله وصال إلی الله و دنیاپرستی، با تکیه بر شگرد خودگویی، به روشنی بیان شده است.

که عالم جمله ملک اوست امروز	به دل می‌گفت «شاهی عالم‌افروز
سپه‌گیرد ز ماهش تا به ماهی	اگر فرمان دهد در پادشاهی
ز نامردی نجنبد روی بر من ...	وگر یک مردش آرد روی بر من
به یک ساعت کنندم پاره‌پاره	اگر برگویم این راز آشکاره
خرم در گل بخت و بارم افتاد»	چه سازم؟ چون کنم؟ چون کارم افتاد

(عطار، ۱۳۹۲: ۲۱۹)

کانون روایت دوم شخص

در این شیوه روایی، راوی یکی از شخصیت‌های داستان است و ماجرا را به صورت خطابی و با استفاده از ضمیر دوم شخص، یعنی «تو» برای فرد دیگری روایت می‌کند. کانون روایت دوم شخص، معمولاً بر پایه‌ی گفتگوی شخصیت‌های داستانی شکل می‌گیرد. (آبرامز، ۲۰۰۶: ۲۴۳) این کانون روایی به دلیل محتوای آموزه‌ای اسرارنامه از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ زیرا نیت اصلی عطار از روایت حکایت‌های گوناگون، آشنا کردن مخاطبان با مفاهیم تعلیمی و عرفانی انسان‌ساز است. در نتیجه، بدیهی است که لحن او به عنوان راوی خطابی و ندایی باشد. گروه هدف مورد نظر عطار، منتظر دریافت پندهای اخلاقی و عرفانی هستند. او برای ایجاد ارتباط بهتر با شنوندگان از کانون روایت دوم شخص و به ویژه ضمیر «تو» استفاده کرده است تا مخاطبان را نیز، در عمل داستانی دخالت دهد. در داستان «گری که بر راه کاروان خفته بود»، مفهوم اخلاقی «نکوهش غفلت‌ورزی» با این شیوه‌ی روایی تبیین شده است.

گری بر ره بخت از خُرده‌دانی	که تا وقتی درآید کاروانی
درآمد کاروان و رفت چون دود	کجا آن خفته‌گر را خیر بود؟
چو شد بیدار، خواب از دیدگان رفت	بدو گفتند «ای گر کاروان رفت
چرا خفتی که کرد آخر چنین خواب	که بگذشتند همراهان و اصحاب؟
ندانم تا چه خوابت دید ایام	که خوش در خواب کردت تا سرانجام»

(عطار، ۱۳۹۲: ۱۳۲)

یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی حکایت‌های اسرارنامه، عنصر گفتگو است. راوی در یک سوی مکالمه قرار می‌گیرد و اهداف خود را از زبان یکی از شخصیت‌ها برای طرف دیگر، بازگو می‌کند. بنابراین، فرآیند روایتگری از زبان دوم شخص به طور غیرمستقیم صورت می‌پذیرد. در حکایت‌های «دیوانه و امامی که بر منبر سخن می‌گفت» (همان: ۱۶۹)، «موش و گرفتن افسار شتر» (همان: ۲۲۲) و «عباسه طوسی و نزع عبادی» (همان: ۲۳۲)، عطار از شیوه روایت دوم شخص استفاده کرده است.

کانون روایت بیرونی

راوی در این دیدگاه فردی است که بیرون از ماجرای داستان قرار دارد و اندیشه‌ها، رفتارها و ویژگی‌های شخصیت‌ها را با فاصله، روایت می‌کند. در واقع، نویسنده، راوی داستان است. (کالر، ۱۳۸۵: ۱۱۶) این دیدگاه تنها زمانی به کار گرفته می‌شود که «راوی قصد داشته باشد از بُعد بیرونی و فکری برتر از خارج به وقایع و شخصیت‌های داستان بنگرد و آن را رهبری کند». (مدرسی، ۱۳۹۰: ۲۴۰) هنگامی که راوی یا نویسنده، کانون روایت داستان را بیرونی برمی‌گزیند، توصیف کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت، مورد نظر اوست و معمولاً به بیان رفتارهای مشخص و عینی افراد می‌پردازد. در نتیجه، شرح و بسطی در این شیوه از روایت دیده نمی‌شود. در حالی که وقتی کانون روایت، درونی انتخاب شود، ما شاهد بازگویی احساسات درونی و روحيات انتزاعی شخصیت‌ها هستیم که در شرایط عادی، مخاطب نمی‌تواند از آنها آگاهی یابد. راوی با استفاده از کانون روایت بیرونی می‌تواند ارتباط میان مخاطبان و شخصیت‌های داستان را حفظ کند و مانع گسستن این پیوند شود. در این حالت، فرآیند روایت به صورت سوم شخص انجام می‌گیرد که به دو نوع «دانای کل» و «سوم شخص محدود» تقسیم می‌شود.

دانای کل

اگر کانون روایت، دانای کل باشد، راوی خود نویسنده است که بر همه چیز آگاهی دارد. دانایی فرازمانی و فرامکانی به او اجازه می‌دهد در اندیشه و رفتار شخصیت‌ها نفوذ کند. (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰۴) جهان‌بینی مطبوع روای معمولاً حرف اول را در داستان می‌زند و دیگر جهان‌بینی‌های موجود در متن، توسط همین موقعیت برتر ارزیابی می‌شوند و در پایان، نظام ویژه نگرش اعتقادی دانای کل به جهان، به عنوان هنجارهای پذیرفته‌شده، شناخته می‌شود (کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۳-۱۱۲) در اسرارنامه، دانای کل (عطار) به راحتی می‌تواند شخصیت‌های داستانی را زیر نظر بگیرد و بر برونی‌ها و درونی‌های آنها مسلط شود. در نتیجه، داوری و قضاوت درباره این شخصیت‌ها برای او ساده‌تر است؛ زیرا از بالا به همه وقایع نظارت دارد. راوی در همه حکایت‌ها نگاه ویژه خود را پی می‌گیرد و به طرح داستان و رخداد‌های مرتبط با آن می‌پردازد. نمود استفاده از دانای کل در سراسر منظومه اسرارنامه از جمله در بیت‌های

آغازین، مشهود است. شروع حکایت برای راوی، در حکم براءت استهلال است و می‌کوشد اطلاعات موجزی درباره کلیت داستان و شخصیت‌های آن در اختیار مخاطبان قرار دهد و با فراغ بال بیشتری به تفسیر رویدادها بپردازد و به خواننده جهت فکری بدهد؛ زیرا آنچه بر صحنه‌ی روایت چیرگی دارد، آینه‌ی تمام‌نمای ذهن راوی است و رخدادها بر اساس اندیشه او یکی پس از دیگری به وقوع می‌پیوندند. تحقق این شرایط، زمانی امکان‌پذیر خواهد بود که راوی در جایگاه دانای کل قرار بگیرد. استفاده از راوی (عطار) از زاویه‌ی دید دانای کل در اسرارنامه، موجب فضا سازی در داستان‌ها، برقراری زنجیره‌ی ارتباطی میان رویدادها، موفقیت در امر شخصیت‌سازی و در نتیجه، پویایی، حقیقت‌نمایی و رهبری قصه‌ها شده است.

یکی مفلوج بوده‌ست و یکی کور نمی‌یارسست شد مفلوج بی‌پای مگر مفلوج شد بر گردن کور به دزدی برگرفتند این دو تن راه چو شد آن دزدی ایشان پدیدار از آن مفلوج برکنند دیده چو کار ایشان به هم بر می‌نهادند	از آن هر دو یکی مفلس، یکی عور نه ره می‌برد کور مانده بر جای که این یک چشم داشت و آن دگر، زور به شب در، دزدی‌ای کردند ناگاه شدند آن هر دو تن آخر گرفتار شد آن کور سبک‌پی، پی بریده در آن دام بلا با هم فتانند (عطار، ۱۳۹۲: ۱۲۲-۱۲۱)
---	---

راوی دانای کل در حکایت‌های «یوسف و زنان مصری» (همان: ۱۲۲)، «باز و پیرزن» (همان: ۱۶۰)، «روباهی که در چاه افتاد» (همان: ۲۱۱) و بسیاری از حکایت‌های دیگر، با تکیه بر آگاهی‌های نامحدود خود، به روایت اندیشه‌ها، احساسات و رویدادهای مرتبط با هر شخصیت پرداخته است.

سوم شخص محدود

اگر کانون روایت، سوم شخص محدود باشد، «خواننده تنها با ذهن راوی - معمولاً یکی از قهرمانان - روبه‌روست. نحوه برخورد و ذهنیت، کلی‌نگر و همه‌جا ناظر است، ولی شیوه روایت از این نظر محدود است که داستان فقط از دید یک شخصیت دیده می‌شود». (مدرسی، ۱۳۹۰: ۲۴۱) در این شیوه از روایت، راوی تنها می‌تواند از زاویه دید شخصیت مورد نظر، درباره شخصیت‌های دیگر اظهار نظر کند. عطار با استفاده از این شگرد روایی، به معرفی هرچه بهتر شخصیت‌ها کمک کرده و ویژگی‌های روانی و الگوهای شناختی آنها را نشان داده است. اگرچه این ویژگی در زاویه‌ی دید دانای کل دیده می‌شود، ولی دقت و جزئی‌نگری زاویه دید سوم شخص محدود بیشتر است. در حکایت «کناسی که بر دکان

عطار بیهوش شد»، راوی زاویه‌ی دید خود را تنها به شخصیت‌های «کناس» و «عطار» منحصر کرده و از حوادثی که پیرامون آن دو به وقوع پیوسته، سخن گفته و از ارائه اطلاعاتی و رای موقعیت مکانی دو شخصیت یادشده، سرباز زده است. عطار با این شیوه، بر جنبه واقعیت‌نمایی داستان افزوده است.

یکی کناس بیرون جست از کار	مگر ره داشت بر دکان عطار
چو بوی مشک از دکان برون شد	همی کناس آنجا سرنگون شد
دماغ بوی خوش او را کجا بود	تو گفستی گشت جان از وی جدا زود
برون آمد ز دکان مرد عطار	گلاب و عود پیش آورد بسیار
چو رویش از گلاب و عود تر شد	بسی کناس از آن بیهوش تر شد
یکی کناس دیگر چون بدیدش	نجاست پیش بینی آوردش
مشامش از نجاست چون خبر یافت	دو چشمش باز شد، جانی دگریافت

(عطار، ۱۳۹۲: ۱۲۹-۱۲۸)

راوی در حکایت‌های «درویشی که به دریای الهی می‌نگریست» (همان: ۱۶۴)، «بیمار هیزم‌شکن و غزالی» (همان: ۱۸۴) و «فردوسی و خواب دیدن شیخی او را» (همان: ۲۲۹) از این شگرد روایی بهره برده است.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش مشخص شد شگردهای روایی مورد نظر عطار در اسرارنامه، با مبادی روایت‌شناسی ژرار ژنت همسانی دارد. عطار با استفاده از کانون‌های روایی متنوع درونی و بیرونی، ضمن ایجاد پویایی و فضا سازی لازم در حکایت‌ها، بستری مناسب جهت انتقال مفاهیم اخلاقی و عرفانی به مخاطبان خود فراهم آورده است. اگرچه راوی دانای کل در اسرارنامه چیرگی دارد، اما عمل روایت تنها به او واگذار نشده و از زاویه‌ی دید اول و دوم شخص بارها استفاده شده است. بررسی ساختار حکایت‌ها نشان می‌دهد که عطار غالباً آمیزه‌ای از کانون‌های روایی را برای بازگویی ماجراها به کار گرفته است. نکته‌ی درخور توجه، بسامد بالای کانون روایت دوم شخص است. در توجیه این موضوع باید گفت، اسرارنامه اثری تعلیمی و عرفانی است و هدف عطار، طرح و انتقال این آموزه‌ها به مخاطبان است. در نتیجه، بدیهی است که از لحن خطابی و ندایی بیشتر استفاده کند. وقتی راوی از ضمیر «تو» در حکایت‌ها بهره می‌گیرد، ارتباط‌گیری مخاطب و متن تنگاتنگ می‌شود؛ زیرا خود را در بطن ماجراهای رخ داده می‌بیند. یکی دیگر از کارکردهای کانون روایت در اسرارنامه، عینیت‌بخشی به مقوله‌های انتزاعی عمدتاً

عرفانی و تعلیمی است. در مجموع، اسرارنامه با توجه به نظریه کانون روایت (درونی و بیرونی) ژنت، به لحاظ روایی اثری برجسته محسوب می‌شود.

منابع

۱. آبوت، پورتر. (۱۳۸۷). بنیان‌های روایت، ترجمه ابوالفضل حری، مجله هنر، شماره ۷۸، تهران.
۲. آسبرگر، آرتور. (۱۳۸۰). روایت در فرهنگ عامیانه، ترجمه محمدرضا لیراوی، انتشارات سروش، چاپ اول، تهران.
۳. اخوت، احمد. (۱۳۷۱). دستور زبان داستان، انتشارات فردا، اصفهان.
۴. اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، نشر آگه، چاپ دوم، تهران.
۵. ایگلتن، تری. (۱۳۸۸). پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخیر، نشر مرکز، چاپ پنجم، تهران.
۶. پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۴). دیدار با سیمرغ؛ شعر و عرفان و اندیشه‌های عطار، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ ششم، تهران.
۷. تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲). بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، نشر آگه، چاپ دوم، تهران.
۸. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۹). صدای بال سیمرغ؛ درباره زندگی و اندیشه عطار، نشر سخن، چاپ دوم، تهران.
۹. ژنت، ژرار. (۱۳۸۸). ساختارگرایی و نقد ادبی در ساختارگرایی و مطالعات ادبی، ترجمه محمود عبادیان، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، تهران.
۱۰. سلدن، رامان. (۱۳۷۲). راهنمای نظریه ادبی، ترجمه عباس مخیر، انتشارات طرح نو، چاپ دوم، تهران.
۱۱. شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۹). تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناختی گفتمان، انتشارات سمت، چاپ دوم، تهران.
۱۲. عطار، فریدالدین بن محمد بن ابراهیم. (۱۳۹۲). اسرارنامه، مقدمه و تصحیح و تعلیقات از محمدرضا شفیعی کدکنی، نشر سخن، چاپ ششم، تهران.
۱۳. علی‌زاده، ناصر و سلیمانیان، سونا. (۱۳۹۱). کانون روایت در الهی‌نامه عطار بر اساس نظریه ژرار ژنت، مجله گوهر گویا، سال ششم، شماره ۲، اصفهان.
۱۴. کالر، جانان‌تان. (۱۳۸۵). نظریه ادبی (معرفی بسیار مختصر)، ترجمه فرزانه طاهری، نشر مرکز، چاپ دوم، تهران.
۱۵. لوته، یاکوب. (۱۳۸۸). مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمه امید نیک‌فرجام، انتشارات مینوی خرد، چاپ دوم، تهران.

۱۶. کنان، شلومیت ریمون. (۱۳۸۷). روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمه ابوالفضل حری، انتشارات نیلوفر، چاپ اول، تهران.
۱۷. مدرسی، فاطمه. (۱۳۹۰). فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ اول، تهران.
۱۸. مک کوئیلان، مارتین. (۱۳۸۸). گزیده مقالات روایت، ترجمه فتاح محمدی، انتشارات مینوی خرد، چاپ اول، تهران.
۱۹. میرصادقی، جمال. (۱۳۹۰). عناصر داستان، نشر سخن، چاپ هفتم، تهران.
۲۰. میرصادقی، جمال و میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۷). واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، انتشارات مهناز، تهران.
۲۱. نوروز، مهدی و جلیلی، رضا. (۱۳۹۶). بررسی لحن حکایات «دیوانگان دانا» در مصیبت‌نامه عطار؛ بر پایه نظریه کانون روایت ژرار ژنت، مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد مشهد، شماره ۹، مشهد.
22. Abrams, M.H. (2000). A glossary of literary terms, Harcourt Brace college publishers, Eighteenth Edition, SanDiego.

**Analysis of Attar's stories in Asrar-Name; based on Genette Theory
of Narrative focus (internal & external)**

R. Jalili^{1*}, P.D. Mash'hoor²

¹Ph.D. student of Persian Language and Literature, Neyshabour Branch,
Islamic Azad University, Neyshabour, Iran

²Assistant Professor and Faculty Member, Neyshabour Branch, Islamic Azad
University, Neyshabour, Iran

Abstract

Narratology is a new branch of the Literary Criticism whose outstanding agent is Genette who planned and completed the issues of: "Tone" and "Mode". He suggested a new form of Reading in Narratology. Considering the narrator's situation, Tone is divided into: Internal & external. Studying and analyzing "Tone" and "Mode", in a literary text, show the writer's policy and his especial taste. For visualizing the abstract issues in the literary texts, the internal experiences and the characters of the story are transmitted to the external world. Among the Persian story tellers, Attar is placed in a high level. In Asrar-Name, benefiting from different arts, Attar has got a particular position. The writers of this article have tried to review the most important characteristics of Asrar-Name, based on Genette Theory. The results show and prove that the view point of "The Secend Person" and "The Third Person" have the most frequency in Asrar-Name. Showing the abstract mystical didectic issues as the perceptible ones, is Attar's main purpose of ussing Narrative form In Asrar-Name.

Keywords: Attar, Asrar-Name, Genette, Story, Narrative focus.

*Corresponding author; reza.jalili66@gmail.com