Jostarnameh Comparative Literature
Year fifth/ Number Eighteen[th]/ Winter ۲۰۲۲

Matching the narration of the common story of the dervish who adorned the slaves of Amid Khorasani in Harry from Masnavi and the mantek Al-Tair

Sorour kanebaigi[۱], Seyyed Mahmoud Seyed Sadeghi[۲],
Shams Al-Hajiyeh Ahmadi roknabadi[۳]

Abstract

Narration is one of the most efficient and effective literary and educational methods. Great poets such as Rumi inherited very old cultural and literary traditions, and therefore their stories are rooted in history and the collective human subconscious. Storytelling has a unique and completely different place in the spiritual Masnavi. Masnavi is an educational work full of stories and anecdotes. This research, in a descriptive-analytical way and library method, seeks to apply the narrative of one of the stories of Masnavi and Al-Tair region entitled "The common story of the dervish who adorned Amid Khorasani's slaves in Masnavi and Al-Tair region". Since allegorical stories form a large part of Masnavi and the best method and technique of Rumi in inducing teachings is his special method of narration, by analyzing this story, we can explain how narration and the role of semantic association in Rumi's method of narration. That is, knowing the narrative style of the text helps us to get closer to the author's mentality, and by identifying the narrative style of Masnavi, we can answer the questions of what is the difference between choosing a particular method of narration in the story of Masnavi and giving meaning to the text or the story of the region. It creates and to what extent has Rumi been able to create new meanings due to the change in the way of narrating the story of Al-Tair region?

Keywords: Relation of texts, Comparative literature, Narration, Spiritual Masnavi, Al-Tair region

۱- PhD student in Persian language and literature, Islamic Azad University, Bushehr Branch, Bushehr Branch, Islamic Azad University, Bushehr, Iran

۲- Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Bushehr Branch, Islamic Azad University, Bushehr, Iran. sadeghi.mhmood۳۳@yahoo.com

۳- Assistant.Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Bushehr Branch, Islamic Azad University, Bushehr, Iran. ardalani_sh@yahoo.com

Sources and references

Book

۱- Asabergar, A. (۲۰۰۱). Narration in Folk Culture. translated by Mohammad Reza Liravi. Tehran: Soroush.

۲- Scholes. R. (۱۹۹٦). Structuralism in Literature. translated by Farzaneh Taheri. Tehran: Ad.

۳- Bamshki. S. (۲۰۱۲). Narrative of Masnavi Stories. Tehran: Hermes Book Publishing Company.

٤- Pournamdarian. T. (۲۰۰٥). In the Shadow of the Sun: Persian Poetry and Deconstruction in Rumi's Poetry. Tehran: Sokhan.

٥- _____. (۱۹۸٥). Mysteries and Mysterious Stories in Persian Literature. An Analysis of the Mystical-Philosophical Stories of Ibn Sina and Suhrawardi. Tehran: Scientific and Cultural.

٦- Tavakoli. H. (۲۰۱۲). From the Signs of the Sea: Poetics of Narration in Masnavi. ۲nd Edition. Tehran: Morvarid.

۷- Attar. F.. (۱۹۸۷). Mantiq al-Tair. edited by Ahmad Ranjbar. Tehran: Asatir.

۸- Forouzanfar. B.. (Bita). References of Masnavi stories and allegories. second edition. Tehran: Amirkabir.

۹- Maulana. J. M. (۲۰۰۰). Masnavi. Introduction. Analysis. Correction. Explanation and Catalogs by Dr. Mohammad Estelami. sixth edition. Tehran: Amirkabir.

۱۰- Yarmohammadi. L. (۲۰۰٥). Current and Critical Discourse. Tehran: Hermes.

articles

۱۱- Pournamdarian. T. and Bamshki. S. (۲۰۱۰). "Comparison of joint stories of Masnavi and Al-Tair region with the constructivist narrative approach". Literary Essays. Vol. ۲. pp. ۱-۲٦.

۱۲- Jahangiri. N.and S. (۲۰۰٥). Lexical Coherence in Persian Short Stories for Children. Ferdowsi Magazine of Mashhad. Thirty-Eighth Year. No. ۱٥۱. pp. ۱-۲۰.

۱۳- Hari. A. (۲۰۱۱). "Towards Spiritual Narrative. a Look at the Book of Sea References: The Poetics of Narration in the Spiritual Masnavi". Critical Research Journal of Humanities Texts and Programs. Institute of Humanities and Cultural Studies. Year ۱۳. No. ۳. pp. ٦۲-۳۷.

۱٤- Genette. G. (۱۹۹۷). Palimpsests: literature in the second degree. translated by Channa Newman & Claude Doubinsky. Forward by Gerald Prince. Lincoln & Nebraska: University of Nebraska Press.

۱٥- Genette. G. (۲۰۰۰). “The Architext” In Duff. David (ed). Modern genre theory. Harlow. England: Longman. p ۲۱۰-۲۱۸

۱٦- Yule. G. (۲۰۰۰). Pragmatic. London: Oxford university press. fifth edition.

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی
سال پنجم، شمارهٔ هجدهم، زمستان ۱۴۰۰

تطبیق روایی داستان مشترکِ «آن درویش که در هری غلامان عمید خراسانی را آراسته دید» از مثنوی و منطق‌الطیر

سرور خانه بیگی[۱]، سید محمود سید صادقی[۲]، شمس الحاجیه اردلانی [۳]

صص (۱۵۷-۱۳۳)

چکیده

روایت یکی از شیوه‌های بسیار کارآمد و مؤثر ادبی و تعلیمی است. داستان‌پردازی در مثنوی معنوی، جایگاهی منحصر به فرد و کاملاً متمایز دارد. مثنوی به‌عنوان یک اثر تعلیمی سرشار از داستان‌ها و حکایات می‌باشد. این پژوهش به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و روش کتابخانه‌ای درصدد آن است تا به تطبیق روایی یکی از داستان‌های مثنوی و منطق‌الطیر با عنوان «داستان مشترکِ آن درویش که در هری غلامان عمید خراسانی را آراسته دید از مثنوی و منطق‌الطیر» بپردازد. از آنجایی که داستان‌های تمثیلی، بخش وسیعی از مثنوی را تشکیل می‌دهند و برترین شیوه و شگرد مولوی در القای تعالیم، شیوهٔ خاص روایتگریِ اوست، با تحلیل این داستان می‌توان به چگونگی روایتگری و نقش تداعی معنایی در شیوهٔ روایت مولوی پی برد؛ یعنی اطلاع از سبک روایی متن به ما کمک می‌کند که به ذهنیّت نویسنده نیز نزدیک شویم و با شناسایی سبک روایی مثنوی می‌توان به این پرسش‌ها پاسخ داد که انتخاب شیوهٔ خاص روایت در داستان مثنوی چه تفاوتی را در برداشت و معنا بخشی به متن یا داستان منطق‌الطیر به وجود می‌آورد و مولوی تا چه حد توانسته است در اثر تغییر در شیوهٔ روایت داستان منطق‌الطیر به خلق معانی جدید بپردازد؟ در بررسی فرایندهای دگرگونی و مطالعهٔ تغییرات داستان‌های مشترک مولوی و عطار می‌توان نتیجه گرفت که هم عناصر متغیر داستان و هم عناصر بنیادی که عبارت از محور جانشینی و هم‌نشینی هستند در مثنوی و منطق‌الطیر تغییر می‌کند.

واژگان کلیدی: ادبیات تطبیقی، ارتباط متون، روایت، مثنوی معنوی، منطق‌الطیر.

۱- دانشجوی دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران. پست الکترونیکی: kanebaigi@yahoo.com

۲- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، ، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران (نویسنده مسئول). پست الکترونیک:sadeghi.mhmood۳۳@yahoo.com

۳- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، ، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران . پست الکترونیک: ardalani_sh@yahoo.com

۱-مقدّمه

روایت یکی از شیوه‌های بسیار کارآمد و مؤثر ادبی و تعلیمی است. شاعران بزرگی چون مولوی وارث سنّت‌های فرهنگی و ادبی بسیار کهنی هستند و از این رو داستان‌های آنان ریشه در تاریخ و ناخودآگاه جمعی بشر دارند. از آن‌جایی که داستان‌های تمثیلی، بخش وسیعی از مثنوی را تشکیل می‌دهند و برترین شیوه و شگرد مولوی در القای تعالیم، شیوهٔ خاص روایتگریِ اوست، با تحلیل داستان‌ها می‌توان به چگونگی روایتگری و نقش تداعی معنایی در شیوهٔ روایت مولوی پی برد؛ یعنی اطّلاع از سبک روایی متن به ما کمک می‌کند که به ذهنیّت نویسنده نیز نزدیک شویم و با شناسایی سبک روایِی مثنوی می‌توان به این پرسش‌ها پاسخ داد که انتخاب شیوهٔ خاص روایت چه تفاوتی را در برداشت و معنابخشی به متن یا داستان به وجود می‌آورد و مولوی تا چه حدّ توانسته است در اثر تغییر در شیوهٔ روایت به خلق معانی جدید بپردازد؟ برخی از نویسندگان و شاعران به نقل داستان‌هایی که از پیش در سنت شفاهی یا کتبی بوده است، نمی‌پردازند؛ بلکه از میان آن‌ها چیزهایی را برمی‌گزینند که با اهدافشان تناسب داشته باشد، داستان‌های مثنوی را نیز مولوی خود نساخته است، بلکه «معناهای روایی جدید» را از طریق شکل‌های تازهٔ بازگویی و روایتگری از داستانی از پیش حکایت شده، پرداخته است. «روایت یک شیوه استدلال و هم یک شیوهٔ بازنمایی است؛ زیرا انسان‌ها می‌توانند جهان را در قالب روایت «درک کنند» و می‌توانند در قالب روایت دربارهٔ جهان بگویند» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۲۴).

داستان‌گویی در ادبیّات تعلیمی به‌منظور القاء تعالیم اخلاقی، عرفانی و حکمی به مخاطبان عادی است به همین دلیل این مقوله در این‌گونه آثار از مرتبهٔ دوم اهمیّت برخوردار است. با وجود این در مثنوی برخلاف آثار عرفانی پیشین خود مانند آثار سنایی و عطار، داستان‌پردازی و شگردهای آن بسیار مورد توجه قرار گرفته است؛ به‌طوری که «مولانا در پرداختن قصص و استنباط مطالب و تقریر نتایج بر کلیهٔ شعرای متصوّف ترجیح دارد»(فروزانفر، بی‌تا :۱). برای تأئید این فرضیه که داستان‌پردازی برای مولوی فی‌نفسه بسیار اهمیّت دارد و ذوق هنری مولوی در داستان‌پردازی بر پیشینیانش برتری دارد» (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۵۵) مقایسهٔ میان داستان‌های مشترک مثنوی و آثار پیش از خود که در حکم مآخذ مثنوی هستند برای نشان دادن چگونگی این برتری، لازم و

ضروری است. طبیعی است که این مقایسه می‌بایست میان داستان‌های مشترک صورت بگیرد تا نحوهٔ روایت متفاوت یک داستان مشترک روشن شود.

۱-۱-بیان مسئله

بسیاری از داستان‌های مثنوی، ساختهٔ خود مولوی نیست؛ بلکه ریشه‌های ژرفی در تاریخ و ناخودآگاه جمعی بشر دارند. البته مولوی تنها به نقل داستان‌هایی که از پیش در سنت شفاهی یا کتبی بوده است، نمی‌پردازد؛ بلکه با توجه به اهداف عرفانی خود چیزهایی از آن را برمی‌گزیند و شکل‌های تازهٔ بازگوییِ داستانی از پیش حکایت شده و معناهای روایی جدید را پدید می‌آورد؛ زیرا یک روایت، ریشه در اسطوره، سنت‌های فرهنگی و فلسفی دارد و با بازآفرینی شاعرانهٔ آن، معنایی نو می‌دهد. اهمیت انجام این مقایسه در روشن شدن این مطلب است که با وجود آنکه مثنوی اثری است که در ادبیّات عرفانی و تعلیمی می‌گنجد؛ اما نوآوری‌ها و ابتکاراتی در زمینهٔ داستان‌پردازی دارد که نه تنها پیشینیان او از آن بی‌بهره‌اند؛ بلکه در داستان‌پردازی جدید نیز تازه و منحصر به فرد است. همچنین با مقایسهٔ برخی از داستان‌های مثنوی با مأخذ آن، می‌توان به این پرسش مهم پاسخ داد که چه شیوه‌ای برای ارائه و روایت داستان‌ها از سوی مولوی انتخاب شده است و این انتخاب چه تفاوتی را به وجود می‌آورد؟ به این وسیله می‌توان فهمید که مولوی چگونه در داستان‌های خود هدف‌های عرفانی خود را تحقق بخشیده است.

برای این مقایسه «داستان آن درویش که در هری غلامان عمید خراسانی را آراسته دید» که میان منطق‌الطیر عطار و مثنوی معنوی مشترک است، به‌عنوان نمونه، انتخاب شده است. علت انتخاب این داستان این است که منابع و مآخذی که به مثابهٔ پیش متنِ مثنوی هستند، چنان که استاد فروزانفر نشان داده‌اند، بسیار زیاد است. با در نظر داشتن این نکته که منابع گوناگونی به‌عنوان مآخذ داستان‌های مثنوی است، مبنای مقایسه در این کار، روایت مشترک مثنوی با منطق‌الطیر است.

شرط اصلی و اولیهٔ این انتخاب، این است که این دو متن هم‌وزن هستند و هر دو بر وزن فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن می‌باشند. این نکته به این دلیل اهمیّت دارد که مقایسهٔ دو داستانی که یکی به نثر و دیگری به نظم باشد یا وزن‌های عروضی آن‌ها با یکدیگر متفاوت باشد در تعریف ویژگی‌های گونه، مفید خواهد بود نه در تشخیص تمایز سبک‌های روایی

دو اثر. به دیگر سخن، این دو متن دارای شرایط و ابزار روایتگری یکسان می‌باشند- از جمله اینکه هر دو شعر، روایی هستند و هر دو دارای یک وزن می‌باشند- و بدین‌گونه، قدرت هر راوی در روایتگریِ یک داستان مشترک، بسیار بیشتر نمود می‌یابد و همچنین سعی شده داستان‌هایی انتخاب شود که مایهٔ اصلی آن‌ها یکسان است. با این وجود خواننده، همواره می‌بایست به یاد داشته باشد که روایت مولوی تنها ریشه در یک متن پیشین ندارد؛ بلکه دارای پیش متن‌های بسیاری است و همین عامل، سبب تفاوت و تنوّع در روایت‌های او شده است. هرچند میزان تأثیرپذیری از این متن‌ها یکسان نیست؛ به‌طوری که در میان تمامی منابع مثنوی، تأثیرپذیری مولوی از آثار عطار، بسیار بیشتر است. این امر شاید به این دلیل باشد که عطار از نظر زمانی به مولوی نزدیک‌تر است. «مولوی در ابتدا به خواهش حسام‌الدین، مثنوی را به شیوهٔ حدیقه‌الحقیقه سنایی سرود؛ اما عملاً می‌بینیم که توجه او بیشتر به آثار عطار است؛ چنان که حدود سی‌ودو داستان، میان مثنوی‌های عطار و مثنوی مولوی مشترک است؛ اما تنها، شش حکایت از حدیقه با مثنوی مشترک می‌باشد» (پورنامداریان،۱۳۸۴: ۳۰۳).

۱-۲-روش تحقیق

این مقاله به شیوهٔ توصیفی - تحلیلی بر مبنای داده‌های کتاب‌خانه‌ای و روش سندکاوی به‌صورت تطبیقی، پیرامون تطبیق روایی داستان مشترکِ آن درویش که در هری غلامان عمید خراسانی را آراسته دید از مثنوی و منطق‌الطیر، انجام شده است.

۱-۳-پیشینهٔ تحقیق

-پورنامداریان و بامشکی (۱۳۸۹)، در مقالهٔ « مقایسه داستان‌های مشترک مثنوی و منطق‌الطیر با رویکرد روایت شناسیِ ساختگرا »، به ساختار داستان‌های مشترک میان مثنوی و منطق‌الطیر با استفاده از روش روایت‌شناسی ساخت‌گرا با یکدیگر مقایسه کرده‌اند تا با نشان دادن شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو اثر، توجه و ذوق مثنوی به هنر داستان‌پردازی روشن شود. نتیجه به دست آمده این است که استفاده مثنوی از شگردهای داستان‌پردازی، بسیار بیشتر از منطق‌الطیر است و واقع گشتار داستان‌های مثنوی نسبت به داستان‌های منطق‌الطیر گشتاری غیرمستقیم و پیچیده است.

-توکّلی(۱۳۸۹)، در کتاب «اشارت‌های دریا، بوطیقای روایت در مثنوی» کوشیده است با نگرش بوطیقایی به «مثنوی» در مقام یک کلان روایت بپردازد.

-بامشکی(۱۳۹۱)، در کتاب «روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی» به تحلیل تمام مثنوی پرداخته است و ۱۵۱داستان اصلی و ۱۹۷داستان درونه‌ای که بدون احتساب مثل‌ها ۳۴۸داستان را بررسی نموده است.

-حری(۱۳۹۰)، در مقالهٔ «به‌سوی روایت شناسی معنوی، نگاهی به کتاب از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی معنوی» در این مقاله، مؤلف بعد از مقدمه ساختمان و «سازگان کتاب» را به‌صورت فصل به فصل بررسی و تحلیل کرده است و درنتیجهٔ پایانی موارد قوت و نقص آن را در هفت‌بند نشان داده است.با بررسی در بانک مقالات، تاکنون هیچ پژوهشی با رویکرد تطبیقی درخصوص تطبیق روایِ داستان مشترکِ آن درویش که در هری غلامان عمید خراسانی را آراسته دید، از مثنوی و منطق‌الطیر انجام نشده است.

۲- بحث و بررسی

۲-۱-انواع بینامتنیت و ارتباط متن‌ها با یکدیگر

ژرار ژنت یکی از مهم‌ترین منتقدان تأثیرگذار ادبی معاصر در فرانسه است. او یکی از چهره‌های برجسته در نقد روایت شناسانه، ساختارگرایی و تاریخ ادبیّات است. کتاب«Palimpsests» او صرفاً به موضوع ارتباط میان متون می‌پردازد. ژنت در ابتدا راجع به نامی که برای مطالعاتش برگزید مطمئن نبود و آن را در طول زمان تغییر داد. سرانجام او اصطلاح دگرمتنیت را به‌عنوان اصطلاح بهتر انتخاب می‌کند: «امروز من ترجیح می‌دهم که بگویم موضوع بوطیقا دگرمتنیت است» (همان:۲). دگرمتنیت برای او شامل تمامی انواع ارتباطات یک متن با متون دیگر می‌شود. تمامی متون چه به‌صورت پنهان و چه آشکار در ارتباط با متون دیگر قرار می‌گیرند. او تأکید می‌کند که موضوع بوطیقای یک متن به‌تنهایی نیست. بنابراین هر سبک تازه‌ای، نشان‌دهندهٔ گفتگویی میان خود و سبک‌های پیش از خود است، زیرا یک متن از واژه‌هایی که پیش از آن به کار گرفته شده‌اند استفاده می‌کند و در نتیجه یک سخن «چند ارزشی» به وجود می‌آید؛ یعنی

سخنی که به«شیوه‌های گفتار» پیش از خود نظر دارد(تودورف،۱۳۸۲: ۴۹). بر طبق نظر ژنت، پنج نـوع ارتبـاط میـان متون می‌توان یافت(ژنت،۲۰۰۰: ۲۱۱).

۱-بینامتنیت، ۲- سرمتنیت، ۳- فرامتنیت، ۴- پیرامتنیت و ۵-فزون متنیت ، این پنج مقوله را نباید مقوله‌های جدا از یکدیگر و بدون هم‌پوشی دانست.

ابتدا ژولیا کرسیتوا بینامتنیت را بیان کرد و سپس ژنت این مفهوم را پذیرفت. منظور ژنت در بینامتنیت، عبارت است از ارتباط متون یا ارتباط میان چندین متن. یعنی«حضور یک متن درون دیگری » این حالت به سه صورت پدید می‌آید: نقل قول، قرض ادبی و تلمیح. نوع دوم، همان‌طور که از عنوان فرانسوی آن معلوم است دربارهٔ «آستانه‌ها» یا چارچوب‌ها می‌باشد و یا به عبارتی، قراردادهای ادبی و چاپی که میان جهان چاپ و جهان متن، میانجی‌گری می‌کند. ژنت می‌گوید: «مسئله paratext نه مسئله بیرونی است و نه درونی، بلکه هر دو است. در آستانه است و در همین مکان، ما باید به مطالعهٔ آن بپردازیم؛ زیرا بودنش به مکانش بستگی دارد»(۳: ۱۹۹۷) پیرامتنیت شامل عنوان، عنوان فرعی، عناوین درونی، مقدمه یا پیش گفتار، مؤخره، آگهی، یادداشت-های نهایی، حاشیه‌ای، کتیبه‌ها، تصاویر، جلد کتاب‌ها و جلد کاغذی روی کتاب می‌شود. مهم‌ترین مسئله در این مورد این است که پیرامتنیت، اولین و بیش‌ترین گنجینهٔ پرسش‌های بدون پاسخ است»(همان:۴)؛ بنابراین ردیابی آن بسیار مشکل است. نوع سوم فرامتنیت است «ارتباطی که بیشتر تفسیر نام‌گذاری می‌شود، یعنی متن مورد نظر را به دیگری متصل می‌کند، بدون اینکه لزوماً از آن نامی ببرد»(همان:۴). مثلاً «پدیدارشناسی ذهن از هگل به‌طور نامحسوس کتابِ« Neveu de Rameau» را از دنیس دیدروت، منعکس می‌کند. چهارمین نوعِ ارتباط، سرمتنیت است که در حقیقت انتزاعی‌ترین مورد است. این مورد، عبارت است از ارتباط و اتّصال هر متن به انواع گوناگون گفتمانی که متن مورد نظر، نماینده‌ای از آن است. به عبارت دیگر، این مورد، گونهٔ متن را تعریف می‌کند. آخرین مورد که در گفتار حاضر مورد نظر می‌باشد، فزون متنیت است که نوع ارتباط میان داستان «مشترکِ آن درویش که در هری غلامان عمید خراسانی را آراسته دید» از مثنوی و منطق‌الطیر بر این مبنا است. منظور از آن هر ارتباطی است که متنB را به متنA متّصل می‌کند. «بیش متن عبارت است از هر متنی که از یک متن پیشین مشتق می‌شود. این اشتقاق یا از طریق گشتار ساده صورت می‌گیرد یا از طریق گشتار غیرمستقیم صورت می‌گیرد» (همان:۷) و پیش متن، یعنی متنی که متن حاضر از آن

متأثر شده است. این مورد یک «خوانش ارتباطی» است. خوانش دو یا چند متن در ارتباط با یکدیگر.

ژنت این مقوله را یعنی اینکه چگونه یک متن می‌تواند دیگری را بخواند، به‌عنوان یک ساختارگرایی باز طبقه‌بندی می‌کند. «بیش متن»، یعنی متنی که از متن دیگری که پیش از آن وجود داشته است، مشتق می‌شود. ممکن است که متنB به هیچ وجه از متنA صحبت نکند؛ اما وجودش بدون متنA ناممکن است. متB از متن A از طریق فرآیندی به نام گشتار یا انتقال سرچشمه می‌گیرد و متعاقباً آن متن را انعکاس می‌دهد؛ بدون اینکه ضرورتی داشته باشد که از آن صحبت کند یا اسم آن را به میان آورد. مثلاً در ادبیّات انگلیسی انئید و یولیسس دو بیش متن هستند که از یک پیش متن سرچشمه گرفته‌اند. این مثال‌ها نشان می‌دهد که پیش متن‌ها در واقع جزو آثار ادبی بسیار ارزشمندی به‌حساب می‌آیند. آن چیزی که این دو اثر را از یکدیگر متمایز می‌کند، این واقعیت است که نوع گشتار هر یک متفاوت است. گشتاری که از ادیسه به یولیسس منجر می‌شود، یک گشتار ساده و مستقیم است؛ گشتاری که عبارت از قرار دادن عمل ادیسه در هلند قرن بیست است؛ اما گشتاری که از همان ادیسه به انئید منجر می‌شود، پیچیده-تر و غیرمستقیم‌تر است؛ زیرا متن B داستانی کاملاً متفاوت را بیان می‌کند. گشتارهای وارونه و هندسی یعنی گفتن یک‌چیز به‌صورت متفاوت.

دربارهٔ برخی متن‌ها بدون ارجاع به بیش متن آن نمی‌توان خیلی از آن لذت برد. در حقیقت هر فرد زمانی می‌تواند یک متن را بهتر ادراک و تحسین کند که به الگوی آن دسترسی داشته باشد؛ بنابراین به‌جای پافشاری روی «خود متن» به ارتباطاتی که متن را به آنچه که هست تبدیل می‌کند، توجه می‌شود. ژنت بر ارتباطات میان متن‌ها توجه می‌کند. راه‌هایی که به «نقل‌وانتقال همیشگی» ادبیّات منجر می‌شود. او تأکید می‌کند که ادبیّات نه تنها با احساسات خوب، تخیّل و هوش، بلکه با ادبیّات ساخته می‌شود. او پایان‌ناپذیری ادبیّات را به وسیلهٔ دوباره نوشتن متن‌ها و اینکه گفتمان ادبی با گفتمان‌های دیگر بازی می‌کند و آن‌ها را در راه‌های پیش‌بینی نشده، فرامی‌خواند، نشان می‌دهد. جرالد پرینس در مقدمه‌ای بر کتابِ ژنت می‌گوید که هر متنی یک بیش متن است که خود را به یک پیش متن که از آن را تقلید می‌کند یا آن را گشتار می‌دهد، پیوند می‌زند: «هر نوشتاری یک نوشتار دوباره است، و ادبیّات، همواره در درجهٔ دوم می‌باشد».

ژنت می‌گوید «هیچ اثر ادبی وجود ندارد که اثر ادبی دیگری را انعکاس ندهد. اگرچه همهٔ متون ادبی، بیش متن هستند، برخی بیش از بقیهٔ این‌گونه اند»(ژنت، ۱۹۹۷: ۹).

فزون متنیت به انواع گوناگونی تقسیم می‌شود. دو نوع کلی آن «گشتا » و «تقلید» است. دو نوع گشتار دیگر وجود دارد که عبارتند از گشتار کاربردی و گشتار کمی. مثنوی در حوزهٔ برخی داستان‌ها به‌عنوان یک بیش متن و اشتقاق آن از منطق‌الطیر به‌مثابهٔ یک پیش متن از نوع گشتار کمّی است، به همین دلیل تنها به توضیح انواع این نوع گشتار می‌پردازیم.

گشتار کمّی یک تغییر کاملاً صوری و بدون بار محتوایی است که شامل دو نوع متّضاد می‌باشد. این دو نوع عبارتند از: خلاصه کردن یا کاهش متن و دیگر افزایش متن. یک متن ادبی برای کاهش یا افزایش می‌بایست دستخوش دگرگونی‌های زیادی شود. گشتار کمّی در مثنوی چنان که نشان داده خواهد شد، غالباً از نوع «افزایش» است نه کاهش، به همین دلیل تنها همین بخش توضیح داده می‌شود. همان‌طور که کاهش یک متن نمی‌تواند به‌سادگی کوتاه‌سازی آن باشد به همین ترتیب افزایش متن نیز نمی‌تواند بلند سازی آن باشد، بلکه هر دو مورد دارای انحرافات قابل توجهی است. بر اثر افزایش از طریق بسط و اطناب موارد زیر پدید می‌آید: از طریق «آرایه‌ها»، «تفصیل جزئیات»، «گفتگو سازی»، توصیف، شخصیت‌های کمکی و افزایش اپیزودها و همچنین افزایش «سبکی»؛ به این معنا که هر جملهٔ پیش متن در متن دوم، طولی دو برابر یا سه برابر پیدا می‌کند. مورد دوم «تفصیل جزئیات» یعنی آوردن جزئیاتی که صرفاً اشاره‌ای به آن شده است یا به‌طور ضمنی در متنِ موجز و کوتاه بیان شده و در متن از طریق توصیف، جان‌بخشی و غیره تعبیه شده است. یکی از شگردهایی که به‌طور فراوان استفاده می‌شود، «خطابه سازی »یا « گفتگو سازی» است» (همان: ۲۶۰).

افزایش جزییات از طریق توصیفات نیز صورت می‌گیرد. همچنین از طریق الحاقاتی مانند اپیزودهایی که برای درون مایهٔ نخستین فرعی و خارجی هستند، افزایش صورت می‌گیرد. الحاق این بخش‌ها، چه‌بسا به متن، بار مذهبی و تاریخی می‌دهد. وارد کردن شخصیت‌های کمکی نیز راه دیگری برای افزایش است.

ژنت یک نوع دیگر از گشتار را «گشتار کاربردی» می‌نامد و منظور از آن ایجاد تغییر در مسیر رویداد است. این مورد یک جنبه از گشتار معنایی است که زیاد استفاده می‌شود و گاهی یک مؤلفهٔ غیرقابل اجتناب است، زیرا انتقال یک داستان قدیمی به زمانی دیگر با

بار معنایی متفاوت بدون تغییر رویدادهای آن غیر ممکن به نظر می‌رسد. شیوه‌های عمدهٔ گشتار کاربردی عبارتند از: گشتار انگیزه، گشتار ارزش و گشتار کیفی.

گشتار انگیزه جایگزینی یک انگیزه به جای انگیزهٔ دیگر است و یکی از شیوه‌های عمدهٔ گشتار معنایی به شمار می‌آید. گشتار انگیزه سه حالت دارد. مورد اوّل عبارت است از مطرح کردن انگیزه‌ای که در پیش متن پیشنهاد شده است؛ این مورد مثبت و ساده‌ترین حالت است. نوع دوم منفی است و آن عبارت است از حذف انگیزهٔ اصلی و اولیهٔ ذکر شده در پیش متن که بی‌انگیزه کردن نامیده می‌شود. نوع سوم جایگزینی کامل و دگر انگیزه‌ای نامیده می‌شود(همان:۳۲۵). به‌طور کلی، بیان انگیزه در درونی ساختن علّت بیرونی، نقش دارد. این امر منجر به روان‌کاوی شخصیّت می‌شود که مهم‌ترین ویژگی در گشتار داستان‌های مدرن است.

دگر ارزشی از نظر ژنت دگرگونی کامل نظام ارزش‌ها نیست؛ بلکه در نظر او به معنای هر عملِ وابسته به ارزش‌هاست؛ یعنی هر ارزشی که به‌طور ضمنی یا با صراحت به اعمال، رفتار و احساسات یک شخصیت نسبت داده می‌شود. گشتار ارزش نیز مانند مورد پیش شامل سه نوع می‌شود. نوع اول ارزش‌گذاری مکرر، است؛ به معنای غنی کردن یک شخصیت با یک نقش مهم‌تر و جذاب‌تر در نظام ارزشی بیش متن در مقایسه با آنچه که در پیش متن وجود داشته است؛ ارزش‌گذاری مکرر به معنای افزایش اهمیت قهرمان نیست؛ بلکه شامل بهتر کردن و اصلاح کردن نظام ارزشی شخصیت از طریق رفتار، انگیزه‌ها و دلالت‌های ضمنی نمادین شریف‌تر می‌باشد. نوع دوم بی‌ارزش ساختن است که عبـارت است از حرکت وارونهٔ درون‌مایه و از این طریق یک اثر ادبی اثر پیش از خود را مسخره می‌کند.

نوع سوم دگر ارزشی است به این معنا که بیش متن سویهٔ متقابل و متضادِ پیش متن خود را دارد، مثلاً به آنچه بی‌ارزش شده ارزش می‌دهد و یا برعکس(همان: ۳۶۷).

۲-۲-روش مقایسهٔ داستان

برای انجام مقایسه میان داستان مشترک مثنوی و منطق‌الطیر از روش روایت شناسی ساخت‌گرا استفاده شده است. علّت انتخاب این روش این است که در این‌جا مقایسهٔ میان دو متن مشابه انجام می‌گیرد که به‌منظور نشان دادن شباهت‌ها و

تفاوت‌های آنان، بایستی ساختار هر دو به‌طور دقیق بررسی شود. به‌علاوه، در تحلیل ساختاری از این دو متن، گزاره‌ها بر اساس رمزگان‌های معنایی نیز تقسیم بندی می‌شوند تا به این صورت، صرفِ ساختار مورد توجه قرار نگیرد و مقایسهٔ معنایی را نیز شامل شود.

روش کار بر این اساس است که هر روایت را به گزاره‌هایی که دلالت بر رمزگان‌های معنایی مختلف دارد، تقسیم می‌کنیم و آن‌ها را بر اساس پیرفت طبقه‌بندی می‌کنیم. هر روایت از مجموعه‌ای از پیرفت‌ها و هر پیرفت از چندین گزاره کوچک‌ترین واحد معنادار روایی است، تشکیل شده است. هر گزاره، دلالت بر رمزگان‌هایی دارد که بار معنایی آن گزاره را مشخص می‌کند. برای تعیین این بخش‌ها، ابتدا روایت را تقطیع می‌کنیم. این عمل به تعبیر توماشفسکی، یافتن موتیف‌ها، به تعبیر بارت نقش و نمایه‌ها و به تعبیر تودورف، گزاره‌ها نامیده می‌شود. این موارد ریشه در همان مفهوم خویشکاری در نظر پراپ دارد.

«گزاره، واحد اولیهٔ داستان است که از یک موضوع و یک محمول ساخته شده است. گزاره، وضعیّتی را توصیف می‌کند مثلاً y، x هست یا رویدادی را توصیف می‌کند مانند y، x را انجام می‌دهد. برخی از گزاره‌ها به‌طور منطقی برای رویداد روایی و انسجام علّی و زمانی آن، ضروری هستند؛ در حالی که برخی دیگر این‌گونه نمی‌باشند. گزاره‌ها در پیرفت‌ها ترکیب می‌شوند و می‌توانند از نظر زمانی، مکانی، علّی و... به یکدیگر مربوط شوند» (پرینس،۲۰۰۳: ۳).

بنابراین هر گزاره از کنش یا کنش‌هایی تشکیل می‌شود. گزاره‌ها با در کنار یکدیگر جمع شدن یک پیرفت را تشکیل می‌دهند و دایرهٔ روایی معناداری را تشکیل می‌دهند. گزاره‌های یک پیرفت، عکس‌العمل و پاسخی به گزاره‌های پیرفت پیشین است و با گزاره‌های پیرفت بعدی خود نیز ارتباط دارد. هر گزاره، پاسخی به سؤال «خوب بعدش چی شد؟» است و پایان هر پیرفت، پایان پاسخ راوی به این پرسش خواننده است. در واقع، گزارهٔ آغازین هر پیرفت، طرح این سؤال را در ذهن خواننده به همراه دارد و این سؤال با پایان پیرفت و گزارهٔ سوم، تمام می‌شود و باز دوباره در پیرفت بعدی به‌گونه‌ای دیگر ادامه می‌یابد. می‌توان گفت، هر پیرفت، گفت و شنود مستقلی میان راوی و خواننده است و هر متن که از مجموعه پی‌رفت‌ها تشکیل شده، مجموعه‌ای از ارتباطات این‌چنینی میان راوی و مخاطب است. مرحلهٔ بعدی، تعیین پی‌رفت‌ها است. هر متن، صورت متوالی پی‌رفت‌هاست. «پیرفت یک واحد سازندهٔ روایی است که خود قادر است به‌مثابهٔ یک

روایت، دارای نقش باشد. به عبارت دیگر، هر پیرفت در واقع، خود روایتی فرعی است که در دل روایت اصلی قرار گرفته است. یک سری از موقعیت‌ها و رویدادهایی که آخرین رویداد آن‌ها از نظر زمانی، تکرار یا گشتار اولین رویداد است. مثلاً در این داستانی که می‌آید ترکیب پیرفت‌ها از طریق ارتباط‌دهنده‌ها، درونه‌گیری و موتیف تکرار شوندهٔ داستان‌های پیچیده‌تری را ایجاد می‌کند.

هر پی‌رفت، مجموعهٔ ساده‌ای از ساخت روایی است که نمودار به هم‌پیوستگی معنادار چند گزاره است. هر پیرفت خود به وجود آورندهٔ پیرفتی جدید است که خود پیرفتی دیگر را سبب می‌شود و این روند تا رسیدن به آخرین پیرفت که موقعیتی پایدار به دست می‌آید، ادامه می‌یابد. از اصطلاحات دیگری که برای پیرفت به‌کاررفته است، حرکت به تعبیر پراپ و اپیزود است. پیرفت، توالی منطقی کارکردهای اصلی است که با روابطی منسجّم و استوار به یکدیگر می‌پیوندند.

۲-۳-تقسیم گزاره‌ها به رمزگان

گزاره‌ها را تحت عنوان رمزگان‌های مختلف بررسی می‌کنیم؛ یعنی جنبهٔ معنایی هر گزاره در کنار آن می‌آید. به این دلیل که این رمزگان‌ها هم جنبهٔ معنایی متن را در نظر می‌گیرند و هم جنبهٔ ساختاری متن را. به دیگر سخن، نحوهٔ ارتباط آن‌ها با جهان بیرون و نحوهٔ ارتباط اجزاء آن با هم در نظر گرفته می‌شود. فایدهٔ استفاده از رمزگان‌ها در این است که «بُعد معنایی روایت نیز در بررسی ساختاری یک متن لحاظ می‌شود و به‌راحتی می‌توان از ساختار داستانی به ساختارهای فکری گوناگونی که داستان فرامی‌خواند، حرکت کرد»(اسکولز،۱۳۷۴: ۲۱۹). رمزگان‌هایی که در متون مورد بررسی ما، کاربرد دارند؛ شامل رمزگان‌هایِ زیر می‌شوند که با حروف اختصاری داخل کمانک نشان داده شده‌اند.

رمزگان ارجاعی(Reference=R): گزاره‌های این رمزگان به گزاره‌های پیشین برمی‌گردد.

رمزگان اطلاعاتی(Informative=I): معمولاً در آغاز داستان می‌آیند و اطلاعاتی دربارهٔ داستان، فضا، اشیاء و محیط آن و ویژگی‌های روحی، روانی، فیزیکی و وضعیّت ظاهری شخصیّت‌ها می‌دهد.

رمزگان پند(Maxim=Ma): همان‌طور که از نام آن پیداست، شامل اندرز، نصیحت و پند می‌باشد. این رمزگان حتماً همراه Nیا Adمی‌آید.

رمزگان حقیقت‌نما(Versimilitude=V) : تنها به‌منظور بیان رابطهٔ علی ّو معلولی میان گزاره‌ها می‌آیند تا از این طریق متن را حقیقی و واقعی جلوه دهند و به این صورت، باعث استحکام پیرنگ شوند؛ بنابراین، این مورد نیز قابل حذف است.

رمزگان داستان در داستان(Frame story=F): علامتی است که نشان می‌دهد، قصهٔ درونه‌ای در این قسمت از متن وجود دارد.

رمزگان روایی(Narrative=N): وسیلهٔ مناسبی است برای نویسنده‌ای که می‌خواهد، متنی باز تولید کند که در آن امکان قرائت‌های نوین ایجاد شود و از همین رو در نوع زاویهٔ دید و جریان روایت، تأثیر می‌گذارند؛ هرچند فقدان آن‌ها خللی در متن ایجاد نمی‌کند و معمولاً همراه رمزگان Adمی‌آید.

رمزگان کنش روانشناسیک(Psychological Act=AP): واکنش‌های عاطفی و روانی شخصیت را نشان می‌دهند و می‌تواند گونه‌ای از رمزگان کنشی باشد.

رمزگان کنش گفتگویی(Dialogue Act=Ad): این رمزگان شامل گفتگوهای میان افراد، حدیث نفس‌ها و گفتارهای شخصی است و دارای نقش‌های مهم دیگری مانند رمزگان روایی(N) داستان در داستان(F) پیش گویانه (Futuristic=Fu) و پند(Ma) نیز هستند.

رمزگان کنشی: (Active=A): مهم‌ترین و اصلی‌ترین رمزگان هستند و روند حرکت خط روایی را نشان می‌دهند و بیانگرِ انجام عمل، رخ دادن اتفاق و یا روی دادن حالتی می‌شوند که داستان را پیش می‌برند. رمزگان نام‌گذاری(Entitle=E): راوی، شخصیّت یا مکانی را به اسم خاصی نام‌گذاری می‌کند.

۲-۴-داستان آن درویش که در هری غلامان عمید خراسانی را آراسته دید.

پیرفت	منطق‌الطیر	مثنوی
پیش‌درآمد	۱E,I-در خراسان به‌واسطهٔ عمید دولت فراوان بود. ۲I-صد غلام ماهروی داشت ۳I-هر یکی در گوش درّی شب‌فروز	

	۴I-با کلاه شفشفه و با طوق زر I ۵-با کمرهای مرصع بر میان ۶A-هر که می‌دید شیفته می‌شد	
دیدن گستاخ دیوانه،غلامان را	۷A-دیوانه‌ای گرسنه آن‌ها را دید. ۸Ad-گفت آن خیل حور کیستند؟ ۹Ad-گفتند اینان غلامان عمیدند.	A ۱-گستاخ غلام را با جامۀ اطلس، کمر زرّین دید.
سخن گستاخ/دیوانه	۱۰A-چون شنید دود در سر دیوانه افتاد ۱۱Ad,Ma-گفت ای خدابنده پروردن بیاموز از عمید	A ۲-روی‌کردی سوی آسمان ۳Ad,Ma-ای خدا زین رئیس بنده پروردن بیاموز ۴I-بود محتاج و برهنه بی‌نوا ۵V-جرئتی بنمود از لمتری V ۶-اعتمادش بر هزاران موهبت بود ۷Ma-اگر ندیم شاه گستاخی کند تو مکن ۸Ma-حق میان داد و میان به از کمر
اسارت خواجه و شکنجۀ غلامان		A ۹-تا روزی که شاه آن خواجه را متهم و زندانی کرد A ۱۰-آن غلامان را شکنجه می‌نمود ۱۱A-که دفینه خواجه بنمایید زود ۱۲Ad-سرّ او با من بگویید ای خسان ۱۳A-مدت یک ماهشان تعذیب کرد
عدم اعتراف غلامان		۱۴A-پاره‌پاره کردشان و حتی یک غلام راز را نگفت.
هاتف را خواب دیدن		Ad,Ma,Ma,N,N,Ma,N,N,Ma,Ma,MAd,a ۱۵-هاتف در خواب گفت: ای کیا بنده بودن هم بیاموز و بیا

همان‌طور که مشاهده می‌شود شش سطر ابتدایی روایت منطق‌الطیر به گزاره‌های تمهید مقدماتی یا پیش‌درآمد (Prologue) اختصاص یافته است. این گزاره‌ها همگی گزاره‌های اطلاعاتی و توصیفی هستند که زمینهٔ وقوع رویدادهای اصلی را آماده می‌کنند و خواننده را با شخصیت«غلامان» آشنا می‌سازند. این پیرفت ابتدایی به‌صورت مشخص و جدا در روایت مولوی وجود ندارد؛ بلکه توصیف وضعیتِ ظاهریِ شخصیت «غلامان» تنها از طریق M۱E,A به‌صورت صفتِ «جامهٔ اطلس، کمر زرّین روان» برای غلام مهتری انجام گرفته است. این امر نشان می‌دهد که روایت منطق‌الطیر به وصف، گرایش دارد در حالی که روایت مثنوی روایتی نمایشی و تجسّمی است؛ به‌طوری که وصف را در خلال گزاره‌های کنشی می‌آورد. علت این امر، این است که برای مولوی توصیف وضعیت ظاهریِ شخصیت غلامان تنها در حدّی که یک فرد گستاخ را به شگفتی بیاورد، کافی است؛ زیرا به دلیل پایانِ متفاوتی که در مثنوی وجود دارد، خصایص اخلاقیِ غلامان بیش از وضعیت فیزیکی و قیافهٔ ظاهری آنان اهمیت دارد. غلامان شخصیتی پویا هستند که در پایان داستان، کنشی را انجام می‌دهند و از این طریق ویژگی‌های روحی و روانی شخصیت به‌صورت غیرمستقیم بازنمایی می‌شود که به‌مراتب از شخصیت‌پردازی از طریق توصیف مستقیم غلامان که در منطق‌الطیر ارائه شده است، هنرمندانه‌تر است. در منطق‌الطیر صرفاً به توصیفِ وضعیتِ ظاهری غلامان پرداخته شده است که شخصیّتی منفعل هستند؛ البته توصیف در پیرفت نخست در منطق‌الطیر، بسیار قوّی صورت گرفته است و می‌توان آن را از نقاطِ قوّتِ آن دانست.

شخصیت دیوانه و گستاخ با اینکه در دو متن متفاوت هستند؛ انتخابِ هریک از آنان، مناسب صورت گرفته است به دلیل اینکه هریک از شخصیت‌ها، مناسبِ متن خود و در راستایِ اهداف شاعر در بیان این داستان است. هدفِ عطار از این داستان، این است که گستاخی به پروردگار برای مجانین و دیوانگانِ از حبّ او بلامانع است. پس شخصیت دیوانه، مناسب این داستان است؛ اما ذهنیّت عرفانی مولوی، کاملاً با عطار متفاوت است. برای او هیچ‌گونه بی‌احترامی و بی‌ادبی و گستاخی نسبت به پروردگار قابل قبول نیست؛ بلکه بندگی کردن و عبودیّت در تمامی شرایط وظیفهٔ بنده است؛ پس شخصیت گستاخ، مناسب با هدفِ این داستان است. افزودن شخصیت‌های شاه و هاتف نیز گامی دیگر در راستای نوع نتیجه‌گیری متفاوت در مثنوی است؛ زیرا هیچ کلمه‌ای در داستان، تصادفی و

بی‌دلیل نیست و صرفاً درجهٔ اهمیت حضور آن‌ها متفاوت است و متن به‌عنوان یک کل، نمایانگر سبک شخصی نویسنده در روایت موضوع است(آسابرگر،۱۳۸۰: ۵۹).

به‌علاوه، وجود شخصیت‌های بیشتر در داستان مانند شاه و هاتف، هرچند ناپایدار، تأکیدی بر قدرت داستانی است.خطوط اصلیِ این داستان ۱۱و ۱۰و۷ Lاست: گستاخ/ دیوانه غلامان را می‌بینند/ خطاب به پروردگار می‌گویند بنده پروردن را از عمید بیاموز. با وجود اینکه Ad,Ma ۱۱Tو Ad,Ma ۳Mبا یکدیگر از نظر رمزگان مشابه هستند؛ اما نحوهٔ بیان این دو کمی متفاوت است و جای تأمل دارد.

نکتهٔ نخست این است که در مثنوی برخلاف منطق‌الطیر از نقل قول غیرمستقیم استفاده شده است. در ۱۲M و ۳M نوع رمزگان، رمزگان کنش گفتگویی(Ad) است. سبک گفتار، گفتار غیرمستقیم آزاد است. در این شیوه فعل گفت و نظایر آنکه فعل‌های گزارشی هستند، حذف می‌شود. استفاده از نقل قول غیرمستقیم در داستان سبب افزایش حالت نمایشی می‌شود و متن، جنبه سینمایی پیدا می‌کند. این شیوهٔ روایی با یاری‌گرفتن از عنصر حذف متن را در موقعیت دوسویگی و ابهام قرار می‌دهد که بعد زیبایی‌شناسی دارد. راوی حذف می‌شود و تنها گفته و کنش شخصیت مطرح است؛ اما در منطق‌الطیر در Ad, Ma۱۱و دیگر گزاره‌های کنش گفتگویی سبک گفتار، گفتار مستقیم است که شامل فعل گزارشی و نشانه‌های قراردادی نقل قول مانند گیومه و دونقطه است. سطر ۱۱برای منطق‌الطیر پایان داستان است در حالی که در مثنوی از اینجا به بعد به دلیل وجود کنش و واکنشی جدید داستان وارد مرحله‌ای تازه می‌شود به‌طوری که می‌توان از سطر ۱۷ تا آخر را که شامل سه پیرفت است، آغاز نوی برای داستان به شمار آورد. افزودن سه پی‌رفت دیگر به داستان توسط مولوی، سبب پایان‌بندیِ متفاوتی در مثنوی شده است. این نحوهٔ پایان‌بندی نشان‌دهندهٔ این است که مولوی با افزایش سه پیرفتِ دیگر و گزاره‌های بسیاری با رمزگانی گوناگون و متفاوت هدف‌های عرفانی خود را در داستان‌های خود پی‌گیری کرده و تحقق بخشیده است. در واقع مولوی با توجه به تأثیری که می‌خواهد بر روی خواننده بگذارد که –در اینجا عبارت است از تأکید بر بندگی و عبودیت پروردگار- ساختار و پی‌رنگ داستان‌های خود را شکل می‌دهد. اگر صورت داستان را با تمامی اجزایش یک رسانه برای پیام داستان که در زیرساخت داستان حضور دارد در نظر بگیریم، شکل صورت در القاء نوع پیام، بسیار اهمیت دارد. شکل

پیرنگ در این داستان، متأثر از نوع پیام آن است. دلیل این امر این است که M۸Ma می‌توانست به‌عنوان آخرین گزارهٔ این داستان قرار بگیرد و این‌گونه، پایان مناسبی برای این روایت فراهم می‌شد؛ زیرا پس از اینکه گستاخ سخن خود را خطاب به خدا می‌گوید مولوی نخست درM٤ I «بود محتاج و برهنه و بینوا در زمستان لرزلرزان از هوا » به توصیف مردِ گستاخ می‌پردازد که شبیه به توصیف مردِ دیوانهT٧I «از قضا دیوانه‌ای بس گرسنه/ ژنده‌ای پوشیده، سر پابرهنه» است. با این تفاوت که در مثنوی، ابتدا واکنشِ گستاخ با دیدنِ غلامان بیان می‌شود و سپس علت چنین واکنشی را با توصیف مرد گستاخ به خواننده القاء می‌کند در حالی که در منطق‌الطیر ابتدا توصیف مرد دیوانه می‌آید و سپس سخن او بیان می‌شود. به این صورت، در منطق‌الطیر، روایتِ خطیِ ساده مشاهده می‌شود و زمان در آن مانند اکثر داستان‌های کلاسیک فارسی با ساختار داستان به‌پیش می‌رود. «ساختار داستان‌های عطار»دارای توالی زمانی طبیعی است و به‌گونه‌ای پیش می‌رود که در امتداد زمان، هر شخصیت یا واقعه‌ای بعد از واقعهٔ بعدی در طرح داستان حضور می‌یابد. ترتیب حضور شخصیت‌ها و وقایع که برحسب سیر طبیعی زمان وارد صحنه می‌شوند، تابع نظم طبیعی عناصر جمله در زبان است: فاعل، مفعول، فعل»(پورنامداریان،۱۳۸۲: ۲۰۷). در مثنوی از نظم زمانی کمی فاصله می‌گیرد در نتیجه شکل و طرح پیرنگ پیچیده‌تر می‌شود. مولوی با آوردن گزارهٔ توصیفی ٤I پس از پایان کنش و واکنشِ پیرفت دو و سه ترتیب زمانیِ پیرنگ را به هم زده است تا تأثیر عمیقی بر خواننده برجای بگذارد و خواننده بتواند چرایی و علتِ فعل مرد گستاخ را عمیقاً درک کند. در حالی که در منطق‌الطیر ابتدا توصیف مرد دیوانه صورت می‌گیرد (گرسنه، ژنده‌ای پوشیده، سر پابرهنه)، آن‌هم به‌صورت صفت برای مرد دیوانه می‌آید نه به‌صورت یک گزارهٔ مستقل که بارِ اطلاعاتی داشته باشد، سپس کنشِ دیدن و واکنشِ سخن گفتن مرد دیوانه به میان می‌آید.

در مثنوی، راوی با استفاده از رمزگان‌های حقیقت‌نما در٥V و٦V انگیزه و علتِ سخن مرد گستاخ را به‌خوبی و روشنی بیان می‌کند. مولوی پرسش‌های خوانندهٔ ضمنیِ(implied reader) خود را پاسخ می‌دهد که چرا و به چه علت یک فرد هرچند هم که گستاخ باشد، بایستی چنین سخنی به پروردگار خود بگوید؟ پاسخ این پرسش‌ها، ۴Iو ٥Vو ٦V می‌باشد. سپس در٧Ma و ٨Ma با استفاده از رمزگان‌های پند نتیجه‌گیری اخلاقی و تعلیمی خود را از داستان بیان می‌کند به‌طوری که این دو گزاره می‌توانند در

حُکم سخن آخر و نتیجه‌گیری داستان(epilogue) باشند که در داستان‌های اخلاقی و حکمی در پایان داستان اکثراً حضور دارند. جالب‌توجه است که$Ma^{۷}$در مثنوی (گر ندیم شاه گستاخی کند تو مکن آنکه نداری تو سند) نیز بسیار شبیه به نتیجه‌گیری عطار در $ad, Ma^{۱۱}$است. جایی که می‌گوید:

گر از او دیوانه‌ای، گستاخ باش　　برگ داری لازم این کار باش
ور نداری برگ این شاخ بلند　　پس مکن گستاخی و برخود مخَند
(عطار، ۱۳۶۶: ۳۳۳)

پس $Ma^{۷}$در مثنوی می‌تواند پایان داستان قرار بگیرد، چنان که در منطق‌الطیر این‌گونه است. اما بلافاصله در سطر هفده ($A^{۹}$)داستان آغاز جدیدی پیدا می‌کند. کنشِ تازه‌ای از سمتِ شاه انجام می‌گیرد (اتهام به عمید و زندانی کردن او) و واکنشِ غلامان در پیرفت بعدی، اوج داستان که مورد نظرِ مولوی نیز هست، ایجاد می‌کند و این‌گونه به بهترین نحوی از داستان نتیجه‌گیری می‌شود.

وجود چنین آغاز دوباره‌ای سبب ایجاد حس انتظار و تعلیق در خواننده می‌شود. این پایان‌بندیِ میانی و آغاز دوبارهٔ روایت با افزودنِ پیرفت‌هایِ دیگر به متن، توجه مثنوی را به استفاده از شگردهایِ روایی متنوع نشان می‌دهد. تأثیرِ $Ma^{۸}$و $Ma^{۷}$در متن که شبیه به یک پایان در میانه داستان آمده است، عبارت است از حضورِ راوی در میانه داستان و ارتباط او با مخاطب و روشنگریِ مخاطب با رها کردن جریانِ روایت. در $Ma^{۷}$راوی جریان روایت را قطع می‌کند و به تأخیر می‌اندازد تا با روایت شنو سخن بگوید و جزئیاتی را با او در میان بگذارد. نتیجه‌گیری نیمهٔ نخست داستان را به او می‌گوید و شرح می‌دهد و او را به‌صورت مستقیم و با ضمیر « تو» خطاب قرار می‌دهد. ارجاع این ضمیر به مخاطبان عامی است که چه در روزگار خودِ شاعر و چه در هر زمانی این روایت را می‌خوانند و یا می‌شنوند. سپس در $A^{۹}$دوباره داستان را آغاز می‌کند؛ اما در روایت منطق‌الطیر مجرای ارتباطی میان راوی و روایت شنو بسته است. راوی داستان را از آغاز تا پایان روایت می‌کند بدون اینکه مخاطب خود را به‌طور مستقیم مورد خطاب قرار دهد. بنابراین به نظر می‌رسد که مثنوی در خطوط اصلی روایت که شامل سطر ۱۱و ۷و ۱۰می‌شود کاملاً شبیه به منطق‌الطیر است که، به‌استثنای یک پیرفت مقدماتی که جزو خطوط اصلی روایت نیست؛ بلکه گزاره پیش‌درآمد است، کلاً از همین خطوط اصلی

تشکیل شده است. تفاوت روایت مثنوی با منطق‌الطیر از سطر ۱۳تا آخر داستان شروع می‌شود و دلیل این تفاوت گسترش و افزایش طرح پیرنگ و ساختار داستان توسط راوی به‌منظور وارد کردن ذهنیت عرفانی خود در داستان است.

Ad ۱۵ به‌عنوان گزارهٔ پایانی جایگاه ویژه‌ای دارد. راویِ جملهٔ نقل قول مستقیم در Ad ۱۵شخصیت جدیدِ هاتف است که راوی نویسنده با وارد کردن آن در داستان در جهت تقویت داستان، گام برمی‌دارد. همچنین با وارد کردن عنصر «خواب» در داستان به گسترش پیرنگ کمک می‌کند. خواب در مثنوی یکی از راه‌های گسترش پیرنگ داستان-ها می‌باشد. هاتف به‌عنوان راوی جدید، حقایق را با مرد گستاخ در میان می‌گذارد و او را آگاه می‌سازد. در گزاره‌های بعدی با رمزگان‌های پند و روایی که در درون کنش گفتگویی آمده است، روایت را ادامه می‌دهد. هرچند که می‌توان پایانِ روایت را Ad۱۵به‌تنهایی در نظر گرفت؛ زیرا در گزاره‌های بعدی، راوی می‌تواند مولوی باشد و مخاطب نه مرد گستاخ؛ بلکه تمامی افرادی که روایت را می‌شنوند یا می‌خوانند، باشند؛ اما به دلیل اینکه زبان حکیمانهٔ گزاره‌هایی که پس از Ad۱۵می‌آیند با زبان شخصیت هاتف می‌تواند سازگاری داشته باشد و به‌علاوه هیچ نشانه‌ای بر قطع سخن هاتف در Ad ۱۵وجود ندارد، می‌توان راویِ تمامیِ گزاره‌های پس ازAd ۱۵، یعنیAd, Ma, Ma, N,N, Ma, N, N, Ma, Ma ۱۵Ma, را هاتف دانست.

ناگهان دوباره خطِ منظم روایت می‌شکند و از بیتِ ۳۱۹۲تا ۳۲۰۲جریان روایت به‌صورت مبهمی قطع می‌شود. راوی و روایت نیوش و موضوع روایت همگی تغییر می‌یابد. راوی دیگر هاتف نیست؛ بلکه مولوی است و ارجاع خطاب « تو» دیگر به شخصیتِ مردِ گستاخِ خفته برنمی‌گردد؛ بلکه منظور یک نفر در روزگار خودِ راوی- شاعر است. گفتمان تبدیل به دیالوگِ میان مولوی و مخاطبِ خاص خود می‌شود و نشانهٔ آن بیت ۳۱۹۴است که می‌گوید: «تو مرا گویی حسد اندر مپیچ/ چه حسد آرد کسی از فوتِ هیچ؟» راوی (مولوی) ذکرِ خود را به میان می‌آورد و موضوع گفتگو کاملاً عوض می‌شود. موضوع سخن پیشین یا همان نتیجهٔ داستان، عبارت بود از بندگی کردن و ترکِ جبر؛ اما ناگهان موضوع به مکالمهٔ میانِ مولوی و فردی خاص تغییر می‌یابد. در ابیات پیشین، مولوی از زبان هاتف، نتیجه‌گیری داستان را دربارهٔ ترکِ جبر و لزوم عبودیت خالصانه بیان می‌کند و در ادامهٔ سخنانش در بیت ۳۱۹۱می‌گوید:« ترک معشوقی کن و کن عاشقی/ ای گمان برده که خوب و فایقی» مصرع دومِ این بیت او را به یادِ فردِ سخنور ناخالصی که او را

می‌شناسد، می‌اندازد. در نتیجه دچار هیجان روحی می‌شود و مکالمه‌ای را با او آغاز می‌کند و همان‌طور که ذکر شد در بیت ۳۱۹۴سخن آن فرد به خود را نیز نقل می‌کند. این مورد نمونهٔ بسیار خوبی از شیوهٔ جریان سیّال ذهن در داستان‌گویی مولوی است که از عوامل مهم در شکل‌گیری طرح ساختاری مثنوی است. رها کردنِ خطِ روایت، بیان افکار درونی راوی و تغییر ناگهانی و بی‌قرینهٔ مخاطب از طریق بازی با ضمیر«تو» سبب شده است که مولوی را پیشگام استفاده از روایی داستان‌نویسی مدرن به شمار آوریم. هرچند تفاوت میان این دو جریان در این است که تمامی این شیوه‌ها و جریانات در مولوی خودجوش و طبیعی و شاید ناآگاهانه است؛ اما در داستان نویسان معاصر آگاهانه و عامدانه می‌باشد. پس از ده بیت که مولوی افکار درونی خود را خطاب به «تو»یِ خاصی که کاملاً متفاوت از «تو»یِ مورد خطابِ هاتف است؛ می‌گوید ناگهان به یاد می‌آورد که در حالِ پایان‌بندی و نتیجه‌گیری از داستانِ عمید خراسان بوده است. پس دوباره، روایت شنو تغییر می‌کند و از مخاطب خاص و ویژه تبدیل به مخاطب عام (ای پدر!) می‌شود و به او می‌گوید که به نتیجهٔ اخلاقی و تعلیمی‌ای که می‌خواهم از این داستان برایت بگویم توجه کن:

این سخن پایان ندارد، ای پدر! این سخن را ترک کن، پایان نگر
(مولانا:۱۳۶۳، د۵: ۲۰۲)

ما بااین‌حال بار دیگر مخاطب کاملاً تغییر می‌کند. مخاطب باز هم ضمیر «تو» است؛ اما این «تو» نیز شبیه به هیچ‌یک از «تو»هایِ پیشین نیست. به‌طور خلاصه، می‌توان گفت که راوی سه مخاطب دارد که هر سه از طریق ضمیر «تو» در این داستان مورد خطاب قرار می‌گیرند. «تو» برای ارجاع به مخاطب عام در هر روزگاری، «تو» برای ارجاع به شخصیتِ قهرمانِ داستان، «تو» برای ارجاع به مخاطب مشخصی در روزگار راوی. این شیوه خطاب قرار دادنِ مخاطب سبب ایجاد ابهام و چندمعنایی در داستان می‌شود، زیرا ارجاع ضمیر «تو» در این متن جز در مورد دوم، «بدون ذکرِ پیش مرجع» است و همین عامل سبب ابهام در متون می‌شود که البته بُعدِ زیبایی‌شناسی نیز دارد. ارجاع، عنصری است که با اشاره به عنصری دیگر قابل تفسیر است و معنای آن از طریق کشف مرجع آن مشخص می‌گردد. ارجاع، دارای دو گونه درون‌متنی و برون‌متنی است. ارجاع برون‌متنی صورتی از بافت‌وابسته(context bound) است، زیرا بدون بافت برون

زبانی نمی‌توان آن را تفسیر نمود. همان‌طور که خواهیم دید، بخش زیادی از ارجاعات در مثنوی و در این داستان از نوع برون‌متنی است و به همین دلیل، فاقد نقش انسجام‌بخشی است و در نتیجه، سبب ایجاد ابهام در متن می‌شود. ارجاع، زمانی دارای نقش متن درونی است که در بافت زبانی، منبع تفسیر عنصر دیگری باشد. این‌گونه ارجاع، خود بر دو نوع است: پیش مرجع و پس مرجع. ارجاع درمجموع دارای انواع زیر است: الف- شخصی، ب- اشاره‌ای، ج- مقایسه‌ای. ویژگی‌های ارجاع شخصی به‌طور خلاصه در نمودارهای زیر آمده است»(جهانگیری،۱۳۸۴: ۳).

ویژگی‌های ارجاع شخصی

حالت متعارف	دیگر نقش‌ها	نقش‌های گفتاری
	من، تو، ما (من و تو، من و شما)	او، آن‌ها، ما (من و آن‌ها)
	ارجاع برون‌متنی (فاقد انسجام)	ارجاع پیش مرجع(دارای انسجام)
	گوینده، مخاطب، نویسنده، خواننده	افراد یا پدیده‌هایی که قبلاً ذکر شده‌اند.
	ارجاع پیش مرجع (دارای انسجام)	ارجاع برون‌متنی (فاقد انسجام)
حالت ثانوی گوینده	مخاطب در نقل قول مستقیم افراد یا می‌شوند.	پدیده‌هایی که در بافت موقعیت مشخص

ارجاع را به‌مثابهٔ عملی در نظر می‌گیریم که طی آن، گوینده یا نویسنده با به‌کارگیری صورت‌های زبانی، شرایطی را فراهم می‌کند تا شنونده یا خواننده بتواند پدیده‌ای را بشناسد. در کاربرد زبان، ارجاع آشکارا به اهداف گوینده (مانند شناسایی چیزی) و باورهای وی (مثل این پرسش که آیا می‌توان از شنونده انتظار داشت که آن چیز خاص را بشناسد؟) بستگی دارد. برای وقوع ارجاع موفق، باید به نقش استنباط نیز توجه کنیم. برای انجام ارجاع موفق، داشتن تشریک مساعی ضروری است؛ به این صورت که گوینده و شنونده هر دو در خواندن ذهن یکدیگر مشارکت دارند. عبارات به‌خودی‌خود دارای نقش ارجاعی نیستند؛ بلکه گوینده یا نویسنده است که می‌تواند در بافت کلامی، کارکردهای ارجاعی را به آن‌ها «پیوند» بدهد یا ندهد»(یول،۲۰۰۰: ۴). در میان تمامی عوامل انسجامی، عامل ارجاع یکی از مهم‌ترین عوامل ابهام ساز در مثنوی است. «ارجاع شاملِ تمامی این موارد می‌شود:۱- اسامی خاص (نام، عنوان) ، ۲-عبارات اسمی(نکره، معرفه) و ۳- (ضمایر (غیر مستقیم به مصداق اشاره دارند). هریک از این موارد به ترتیب، نسبت به مورد قبلی از درجهٔ صراحت بیشتری برخوردار است»(یارمحمدی،۱۳۸۳: ۱۰). به‌طور مثال، آوردن اسامی خاص در یک متن به جایِ استفاده از عبارات اسمی، صراحت

بیشتری به متن می‌دهد و همین‌طور استفاده از عبارات اسمی به جای ضمایر. در مثنوی برای ارجاع، بیشتر از (ضمایر) استفاده می‌شود و معمولاً از اسامی خاص و عبارات اسمی استفاده نمی‌شود و همین موضوع سبب عدم صِراحت متن شده است؛ اما نحوهٔ به کار بردن ضمایر نیز خود عامل دیگری برای تشدید درجه ابهام است. نکتهٔ نخست این است که ارجاعِ ضمایر شخصی، مطابق نمودار فوق، از نوع حالت متعارف در قسم نقش‌های گفتاری است، بنابراین ارجاع برون زبانی و بدونِ ذکرِ مرجعِ پیشین است؛ یعنی استفاده از ضمیرِ «تو» ، که از نوع ارجاع برون‌متنی، بدونِ ذکر پیش مرجع و فاقد انسجام است و میان گوینده و مخاطب یا نویسنده و خواننده برقرار می‌شود. یعنی ضمایر به‌صورت ناگهانی در میانهٔ کلام ظاهر می‌شوند در حالی که پیش از آن هیچ اشاره‌ای به اسامی، افراد و یا چیزی که مرجع ضمایر قرار بگیرند، نبوده است و همین سبب فقدان انسجام و در نتیجه ابهام در متن می‌شود. در این نوع ارجاع، نیاز به آگاهی از بافتِ برون زبانی است وگرنه نمی‌توان ارجاع را تفسیر کرد. در اینجا به دلیلِ فقدان بافت یا به عبارتی به دلیل آگاه نبودنِ مخاطب کنونی از بافتِ موقعیتی گفتارها، این نوع ارجاع، فاقد انسجام و در نتیجه دارای ابهام می‌شود. به‌خصوص ارجاع ضمیر « تو» در ابیات ۳۱۹۱تا ۳۲۰۱که سخن مولوی با فرد خاصی است روشن نمی‌باشد که با کیست، مگر اینکه خواننده از بافت موقعیتی برون زبانی آگاه باشد. مخاطب ابیات پایانی نیز مدعی مزوّر است؛ اما در همه این موارد به دلیل آشنا نبودنِ خواننده با بافت موقعیتی متن ارجاع ضمیر «تو» مبهم است.

۳-نتیجه‌گیری

ریشهٔ تمام پیچیدگی‌های روایی داستان‌های مثنوی در این است که مولوی به‌عنوان راوی، داستان‌ها را در راستای اهداف عرفانی، اخلاقی و تعلیمی خاص خود به کار می‌برد؛ در نتیجه در تمامیِ جنبه‌ها، سبک روایی مثنوی در خدمت و متأثر از انگیزهٔ راوی است و در بررسی فرایندهای دگرگونی و مطالعهٔ تغییرات داستان‌های مشترک مولوی و عطار می‌توان نتیجه گرفت که هم عناصر متغیر داستان یعنی نام و صفت قهرمانان و هم عناصر بنیادی یعنی کارهایی که اشخاص قصه انجام می‌دهند که به ترتیب عبارت از محور جانشینی و هم‌نشینی هستند در مثنوی و منطق‌الطیر تغییر می‌کند. به عبارت دیگر، کارهای یکسان در داستان‌های مشترک زیاد است؛ اما چگونگی و شیوهٔ آن‌ها فرق

می‌کند و بار اطلاعاتی که به شنونده و خواننده منتقل می‌شود در مثنوی بسیار بیشتر از منطق‌الطیر است و همچنین در خصوص توجه به اصل حادثه و نتیجه‌گیری از همان حادثه؛ روایت عطار کمترین میزانِ دگرگونی از خط اصلی روایت را دارد؛ به‌طوری که می‌توان گفت پیرنگ روایت عطار تنها از نقش‌مایه‌های مقید تشکیل شده است تا جایی که هر بیت و در برخی موارد هر مصرع خود به اندزهٔ یک پیرفت به شمار می‌آید و می‌توان نتیجه گرفت که گشتار داستان‌های مثنوی نسبت به داستان‌های عطار گشتاری غیرمستقیم، پیچیده و وارونه است. مولوی بهترین پیکربندی را برای طرح داستان‌هایش برمی‌گزیند، به‌طوری که رویدادها، اعمال و افکار شخصیت‌ها را با ظرافت تمام قالب‌ریزی می‌کند و به بهترین وجهی به شاکله سازی آن‌ها دست می‌زند. این عوامل به علاوهٔ ویژگی منحصر به فرد مولوی در روایتگری‌اش یعنی اصلِ تداعی آزاد این اثر ارزشمند را در مقایسه با مثنوی‌های شبیه به خود مانند حدیقه و یا منطق‌الطیر بسیار خواندنی‌تر و جذّاب‌تر کرده است.

۴-منابع و مآخذ

کتاب

۱- آسابرگر، آرتور، (۱۳۸۰)، **روایت در فرهنگ عامیانه**، ترجمهٔ محمدرضا لیراوی، تهران: سروش.

۲- اسکولز، رابرت، (۱۳۷۴)، **ساختارگرایی در ادبیّات**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگه.

۳- بامشکی، سمیرا، (۱۳۹۱)، **روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی**، تهران: شرکت نشر کتاب هرمس.

۴- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۴)، **در سایهٔ آفتاب**: شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی، تهران: سخن.

۵- _____، (۱۳۶۴)، **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**، تحلیلی از داستان‌های عرفانی-فلسفی ابن‌سینا و سهروردی، تهران: علمی و فرهنگی.

۶- توکلی، حمیدرضا، (۱۳۹۱)، **از اشارت‌های دریا**: بوطیقای روایت در مثنوی، چاپ۲، تهران: مروارید.

۷- عطار، فریدالدین، (۱۳۶۶)، **منطق الطیر**، تصحیح احمد رنجبر، تهران: اساطیر.
۸- فروزانفر، بدیع الزمان، (بی‌تا)، **مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی**، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
۹- مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی، (۱۳۷۹)، **مثنوی**، مقدّمه و تحلیل و تصحیح و توضیح و فهرست‌ها از دکتر محمد استعلامی، چاپ ششم، تهران: امیرکبیر.
۱۰- یارمحمدی، لطف‌الله، (۱۳۸۳)، **گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی**، تهران: هرمس.

مقالات

۱۱- پورنامداریان، تقی و بامشکی، سمیرا، (۱۳۸۹)، «مقایسهٔ داستان‌های مشترک مثنوی و منطق‌الطیر با رویکرد روایت شناسیِ ساختگرا »، جستارهای ادبی، ش۲، صص ۱-۲۶.
۱۲- جهانگیری، نادر و شهربانو زکی پور، (۱۳۸۴)، انسجام واژگانی در داستان‌های کوتاه فارسی برای کودکان«، مجلهٔ فردوسی مشهد، سال سی و هشتم، شمارهٔ ۱۵۱، صص ۱- ۲۰.
۱۳- حری، ابوالفضل، (۱۳۹۰)، «به‌سوی روایت شناسی معنوی، نگاهی به کتاب از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی معنـوی»، پژوهشنامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال سیزدهم، شمارهٔ ۳، صص ۶۲-۳۷.
۱۴- Genette, Gérard, (۱۹۹۷), Palimpsests: literature in the second degree, translated byChanna Newman & Claude Doubinsky, Forward by Gerald Prince, Lincoln& Nebraska: University of Nebraska Press .
۱۵- Genette, Gerard, (۲۰۰۰), “The Architext” In Duff, David(ed), Modern genre theory, Harlow, England: Longman, p ۲۱۰-۲۱۸
۱۶- Yule, George, (۲۰۰۰), Pragmatic, London: Oxford university press, fifth edition.