

The Structure of Narration in Three narratives of “Pir Changi” by Emphasizing the Ideas of "Gerard Genette"

***Roghayyeh Vahabi**
****Mahboubeh Mobasheri**

Abstract

This article deals with Gerard Genette's ideas about narrative components: “command time”, “mood”, and “voice” in three narratives of “Pir Changi” story. The story of Pir changi was narrated for the first time in “*Asrar Altohid*” and after that “Attar Neishabouri” and “Mulana” also narrated the story with some changes. This study tries to investigate the differences between these three narrations. Even though this story is now well known with Mulana's name, but the style of narrations and its type in “*Asrar Altohid*” is different. He used the mechanisms of narration in another level that can be considered higher than the other two.

The differences between *Asrar Altohid* and the other two narrations are:

- 1- The narration is not linear. The author, with some flashbacks, narrates his story, exactly unlike the other two which have linear narrations.
- 2- “Distance” is the result of the presence of the narrator in the narration. In this narration, the distance is very obvious. We have less distance in the other two stories.
- 3- “Perspective” in this narration is internally-focalized. But the other two stories are non-focalized.
- 4- The narrator in this narration has a part in the story. He is one of the minor characters means homodiegetic. But the narrator of “Attar” and “Mulana” are both out of their narrations.

Keywords

Narrative; Gerard Genette; Pir Changi; Asrar Altohid; Mosibat Nameh; Masnavi Manavi.

**PhD Candidate of Persian Literature, Alzahra University, Tehran, Iran.*

***Associate Professor of Persian Literature, Alzahra University, Tehran, Iran.*

ساختار روایت در سه روایت از پیر چنگی با تأکید بر دیدگاه ژرار ژنت

رقیه وهابی دریاکناری* - محبوبه مباشری**

چکیده

این پژوهش مؤلفه‌های روایی (زمان دستوری، وجه، صدا) را از دیدگاه ژرار ژنت، در سه روایت از داستان پیر چنگی بررسی می‌کند. حکایت پیر چنگی، نخستین بار در *اسرارالتوحید* روایت می‌شود؛ پس از آن عطار نیشابوری و مولانا آن را با اندک تغییری بازگو می‌کنند. در این گفتار وجه تمایز این سه روایت بیان می‌شود. حکایت پیر چنگی با نام مولانا مشهور شده است. شیوه روایت‌گری و نوع روایت این داستان، در *اسرارالتوحید* متفاوت است. منور از سازوکارهای روایت در سطحی بالاتر از دو روایت دیگر بهره می‌برد. تفاوت‌های روایی حکایت *اسرارالتوحید* با دو حکایت دیگر عبارت است از:

۱. ترتیب روایت در این حکایت به شکل خطی نیست. نویسنده با رجوع به گذشته، داستان را روایت می‌کند؛ اما دو روایت دیگر کاملاً به شکل لحظه‌ای و خطی روایت می‌شود.
۲. فاصله، محصول حضور راوی در روایت است. فاصله در این روایت نسبتاً زیاد است؛ اما در دو روایت دیگر کمترین فاصله مشاهده می‌شود.
۳. دیدگاه در این روایت کانون درونی (Internally-Focalized) و از نوع «کانون درونی - بازنمود همگن» است؛ اما دو حکایت دیگر کانون ندارد و از نوع «بازنمود - ناهمگن» است.
۴. راوی حکایت *اسرارالتوحید* داخل روایت خود است. راوی از شخصیت‌های فرعی به شمار می‌آید؛ یعنی همگن (Homodiegetic) است؛ اما راوی حکایت مولانا و عطار هر دو خارج از روایت خود هستند.

واژه‌های کلیدی

روایت، ژرار ژنت، پیر چنگی، *اسرارالتوحید*، مصیبت‌نامه، مثنوی معنوی.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران m.vahabi@alzahra.ac.ir

** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران mobasher@alzahra.ac.ir

۱- مقدمه و بیان مسئله

یکی از راه‌های شناخت ادبیات کلاسیک، بررسی و تحلیل آن با شیوه‌های علمی نوین و اعمال تحلیل‌های ساختارگرایانه بر متون روایی است. نتیجه چنین شیوه‌هایی افزون بر احیای داستان‌های قدیم، به شناخت شگردهای روایت‌گری نویسندگان و تبیین قوت و ضعف آثار آنان می‌انجامد.

روایت‌شناسی علمی جدید و نتیجه انقلاب ساختارگرایی در عرصه داستان است. در تحلیل ساختارگرایانه روایت، سازوکارهای درونی متن ادبی بررسی می‌شوند تا واحدهای ساختاری بنیادین کشف شوند (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۶۴). برتنز، کشف الگوی جامع روایت را هدف نهایی روایت‌شناسی می‌داند و بر آن است که این الگوی جامع باید همه روش‌های ممکن روایت را دربرگیرد و به تولید معنا بینجامد (برتنز، ۱۳۸۲: ۹۹).

ارسطو نخستین گام را در قلمرو روایت‌شناسی برداشت. «او در فصل سوم بوطیقا میان بازنمایی یک ابژه (سرگذشت) به وسیله راوی (نقل) و بازنمایی آن از طریق شخصیت‌ها (محاکات) تمایز قایل شد» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۵۰)؛ اما علم روایت‌شناسی نخستین بار در قرن بیستم مطرح شد. تاریخ علم روایت‌شناسی را به سه دوره می‌توان تقسیم کرد: دوره فرمالیسم روسی (۶۰ - ۱۹۱۴ م)؛ دوره ساختارگرایی (۸۰ - ۱۹۶۰ م)؛ پس‌اساختارگرایی (همان: ۱۴۹).

در این پژوهش، شیوه‌های روایت و روایت‌گری در سه حکایت روایی، از دیدگاه ژرار ژنت بحث می‌شود. سه نویسنده و شاعر بزرگ ادبیات کلاسیک، داستان پیر چنگی را به سه شیوه بیان کرده‌اند. به بیان بدیع‌الزمان فروزانفر در *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی*، این حکایت نخستین بار در *اسرارالتوحید* آورده شده است. پس از آن، شیخ فریدالدین عطار نیشابوری آن را در *مصیبت‌نامه* روایت کرد و سپس مولانا جلال‌الدین محمد بلخی در دفتر اول *مثنوی معنوی*، این حکایت را نقل می‌کند (فروزانفر، ۱۳۶۲: ۲۲-۲۰).

تاکنون مطالعاتی درباره داستان پیر چنگی انجام شده است؛ اما این پژوهش‌ها بیشتر در ارتباط با مولانا بوده است. درحقیقت پژوهشگران به شیوه‌های مختلف، برتری مولانا را بر سرایندهان دیگر به تصویر کشیده‌اند. در مقاله «کیفیت تعلیق در قصه‌پردازی مولانا» (غلام: ۱۳۸۲) سه روایت پیر چنگی از نظر کمیت و کیفیت تعلیق و انتظار، بررسی می‌شود و بر همین مبنا روایت پیرچنگی مولانا در سطحی بالاتر از دو روایت دیگر معرفی می‌شود.

مطالعات درخور دیگر، پژوهش‌هایی است که بدون در نظر گرفتن دو روایت داستان، جنبه‌های دیگری از حکایت را بررسی کرده‌اند. مقاله «داستان پیر چنگی، یادگاری از سنت گوسانی» (ابراهیم‌پور نمین: ۱۳۸۸) از این جمله است. در این پژوهش رگه‌ها و نشانه‌های هنر و سنت گوسانی در این حکایت نشان داده شده است. مقاله «مقایسه داستان پیر چنگی مولانا و سه‌تار آل‌احمد» (طاهری: ۱۳۸۴) نیز نمونه دیگری است که به گمان نویسنده آن، اثری کلاسیک و مدرن را تبیین و تفاوت ماهیتی و به تبع آن، اختلاف انسان سنی و مدرن را بیان می‌کند (همان: ۲۰۲). در این جستار وجوه تمایز این سه روایت بیان می‌شود. حکایت پیر چنگی با نام مولانا همراه است؛ اما در این پژوهش نشان داده می‌شود که شیوه روایت‌گری و نوع روایت در حکایت *اسرارالتوحید*، متفاوت است. وی از سازوکارهای روایت، در سطحی بالاتر از دو روایت دیگر بهره برده است.

روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است. بدین منظور، ابتدا توضیح مختصری درباره روایت از دیدگاه ژرار ژنت، بیان می‌شود؛ سپس تلخیصی از سه روایت ارائه می‌شود و هریک از روایت‌ها، باتوجه به مؤلفه‌های روایی؛ یعنی زمان دستوری، وجه و صدا بررسی و تحلیل می‌شود. در پایان نیز نتایج ارائه می‌شود.

۲- مبانی نظری تحقیق

این مقاله مؤلفه‌های روایت را از دیدگاه ژنت، در سه روایت پیر چنگی بررسی می‌کند؛ به همین سبب از شرح اجمالی این نظریه‌گزیری نیست. ژرار ژنت از چهره‌های برجسته دوره ساختارگرایی است. او بین سه سطح روایت (داستان، روایت و روایت‌گری) تمایز می‌نهد. وی معتقد است داستان، محتوای قصه به ترتیب رخداد رویدادها برای شخصیت است، البته ترتیبی متفاوت از آن چیزی که در روایت بیان می‌شود. «منظور از "روایت" همان کلمات روی کاغذ، گفتمان، یا خود متن است که خواننده از طریق آن، هم داستان و هم روایت را می‌سازد. روایت، محصول روایت‌کردن راوی است» (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۰) و روایت‌گری نیز، داستان‌گویی برای مخاطبان و درواقع ایجاد روایت است.

ژنت توجه خود را بر روایت متمرکز می‌کند؛ هرچند هر سه سطح با هم تعامل دارد. او بر این

باور است که داستان، روایت و روایت‌گری از طریق سه مؤلفه «زمان دستوری»، «وجه» و «صدا» با یکدیگر در ارتباط‌اند.

۱-۲ زمان دستوری: زمان دستوری شامل ترتیب رویدادها در روایت، از نظر زمانی است. این آرایش، مفاهیم «ترتیب»، «تداوم» و «بسامد» را در بر می‌گیرد.

۱-۱-۲ ترتیب: ترتیب رابطه بین توالی زمانی رویدادها در داستان و روایت است. اصلی‌ترین انواع این ناهماهنگی «بازگشت به گذشته» و «رفتن به آینده» است.

«ناهنجاری طبیعتاً به پس‌نگاه و پیش‌نگاه تقسیم می‌شود که ژنت آنها را تأخر و تقدم می‌نامد. تأخر، یک حرکت ناهنجار به زمان گذشته است؛ به طوری که حادثه‌ای که از نظر توالی زمانی زودتر اتفاق افتاده، در متن دیرتر نقل می‌شود. تقدم، یک حرکت ناهنجار به زمان آینده است؛ به طوری که یک واقعه آینده در متن، قبل از زمان خود و نیز قبل از ارائه وقایع زمانی میانی (وقایعی که در متن دیرتر بازگو می‌شوند) نقل می‌شود» (تولان، ۱۳۸۶: ۸۰).

۲-۱-۲ تداوم: میان گستره زمان که دربرگیرنده رخدادها است و حجم متن اختصاص یافته به عرضه همان رخدادها، روابطی برقرار است که تداوم، این رابطه را بررسی می‌کند. ژنت تداوم را در معنی نسبت بین زمان متن و حجم متن به کار می‌برد و از آن در تعیین ضرباهنگ و شتاب داستان استفاده می‌کند؛ بدین صورت که اگر نسبت بین زمان متن و حجم اختصاص یافته به آن ثابت و یکسان باشد، داستان با تداوم و شتابی ثابت پیش می‌رود. او نسبت ثابت بین طول متن و تداوم داستان را ثبات در پویایی و معیار در نظر می‌گیرد و در مقایسه با آن، «شتاب مثبت» و «شتاب منفی» را ارائه می‌دهد. شتاب منفی در حد نهایی خود، به «مکتب توصیفی» می‌انجامد؛ زیرا توصیف، زمان خواندن را از زمان رویداد طولانی‌تر می‌کند. به همین ترتیب شتاب مثبت سرانجام حذف را در پی خواهد داشت؛ زیرا نویسنده، ناگزیر، به گزینش حوادث یا نقل اشاره‌وار آن می‌پردازد و سرانجام شتاب مثبت، به خلق صحنه نمایشی می‌انجامد که بارزترین نمود آن دیالوگ است.

۳-۱-۲ بسامد: بسامد، رابطه دفعات روایت یک واقعه نسبت به دفعات رخداد آن در داستان است که در این نظریه به سه نوع تقسیم شده است: «بسامد مفرد»، «بسامد مکرر» و «بسامد بازگو». بسامد مفرد یک بارگفتن واقعه‌ای است که یک بار اتفاق افتاده است و متداول‌ترین نوع بسامد است. در بسامد مکرر آنچه یک بار اتفاق می‌افتد، چندین بار روایت می‌شود؛ اما در بسامد بازگو،

واقعه‌ای که مرتب اتفاق می‌افتد، تنها یک بار بیان می‌شود (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۸۰-۷۸).

۲-۲ وجه: وجه، فضای روایت است که از طریق «فاصله» و «دیدگاه» خلق می‌شود. فاصله هنگامی پدید می‌آید که راوی داستان یکی از شخصیت‌های روایت باشد. هرچه حضور راوی داستان پررنگ‌تر باشد، فاصله بین روایت‌گری و داستان بیشتر است و کمترین فاصله، زمانی است که حضور راوی کمتر حس شود.

دیدگاه، زاویه دیدی است که از منظر آن بخش معینی از روایت مشاهده می‌شود. «اگرچه ممکن است راوی در حال گفتن داستان باشد؛ اما زاویه دید می‌تواند به شخصیت‌های دیگری تعلق داشته باشد و امکان دارد احساسات چنین شخصیتی با احساسات راوی‌ای که داستان را بازگو می‌کند، تفاوت داشته باشد» (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۳).

راوی شاید بیشتر یا کمتر از شخصیت‌ها بداند و یا در سطح آنها حرکت کند. روایت می‌تواند «بدون کانون» (Non - Focalized) باشد؛ یعنی از زبان فرد آگاه به همه ماجرا و خارج از حوزه عمل، روایت شود یا می‌تواند «کانون درونی» (Internally - Focalized) داشته باشد؛ یعنی شخصیتی از یک جایگاه ثابت یا متغیر آن را بازگوید و یا از دیدگاه چندین شخصیت بیان شود. شکلی از «کانون‌داری خارجی» (Externally - Focalized) نیز ممکن است. در این شکل راوی کمتر از شخصیت‌ها می‌داند (ایگلتون، ۱۳۹۲: ۱۴۶).

ژنت در جدول پیشنهادی خود، از دو اصطلاح «بازنمود همگن» و «بازنمود ناهمگن» استفاده می‌کند. از این منظر، او شش حالت از تیپ‌های روایتی را این‌گونه تحلیل می‌کند:

۱. کانون صفر - بازنمود ناهمگن: راوی همانند دانای کل عمل می‌کند؛ اما با درون داستان یا شخصیت‌های داستان، ناهمگن و به بیانی ناهمسان است؛ یعنی راوی جزو شخصیت‌های داستانی نیست.

۲. کانون صفر - بازنمود همگن: در این نوع نیز راوی همانند دانای کل عمل می‌کند و با شخصیت‌های داستان همگن است؛ یعنی جزو شخصیت‌های داستان است.

۳. کانون درونی - بازنمود ناهمگن: در این حالت، ماجراها از درون داستان بیان می‌شود؛ اما راوی داستان با شخصیت‌های داستان ناهمگن است؛ یعنی راوی جزو شخصیت‌های داستان نیست.

۴. کانون درونی - بازنمود همگن: در این حالت ماجراها از درون داستان پرداخته می‌شود.

راوی در داستان نقش دارد و با شخصیت‌های داستان همگن است؛ یعنی جزو شخصیت‌های داستان است.

۵. کانون بیرونی - بازنمود ناهمگن: در این حالت، راوی مثل دانای کل عمل نمی‌کند؛ داستان را کاملاً بی‌طرفانه و بدون دخالت بیان می‌کند و جزو شخصیت‌های داستان نیست.

۶. کانون بیرونی - بازنمود همگن: در این حالت، راوی همانند ناظر بی‌طرف داستان را بیان می‌کند و جزو شخصیت داستان است و با درون داستان و شخصیت‌های آن همگن است (فلکی، ۱۳۸۲: ۷۵-۷۳).

۲-۳ صدا: لحن، سطح سوم داستان یا همان صدای راوی است؛ یعنی هنگام تحلیل صدا، رابطه راوی (عمل روایت‌گری) با داستان و روایت بیان‌شده (روش بیان داستان) بررسی می‌شود. صدا در تعیین موضع راوی نسبت به داستان و اعتبار وی سودمند است. حوادث را قبل، بعد و یا هم‌زمان با وقوع آن، مانند رمان نامه‌ای، می‌توان بیان کرد. راوی ممکن است خارج از روایت خود (Heterodiegetic)، داخل روایت خود (Homodiegetic)، مانند روایت‌هایی که از زبان اول شخص بیان می‌شود، یا نه‌تنها داخل روایت، بلکه شخصیت اول آن نیز باشد (Outodiegetic) (ایگلتون، ۱۳۹۲: ۱۴۷).

۳- پیر طنبورزن به روایت محمد بن منور در اسرار التوحید

«حسن مؤدب گفت که «روزی شیخ ما ابوسعید، قدس الله روحه العزیز، در نیشابور، از مجلس فارغ شده بود و مردمان برفته و من پیش وی ایستاده، چنانک معهود بود. و مرا اوام بسیار جمع آمده بود. و دلم بدان مشغول بود که تقاضا می‌کردند و هیچ معلوم نبود و مرا می‌بایست کی شیخ در آن معنی سخن گوید و نمی‌گفت. شیخ اشارت کرد که واپس بنگر. بنگریستم. پیرزنی دیدم از خانقاه درمی‌آمد. به نزدیک وی شدم صُره‌ای گران‌سنگ به من داد و گفت: «صد دینار زر است، پیش شیخ بر و بگو دعایی در کار ما کند». من بشدم. و شاد شدم که هم‌اکنون اوام‌ها را باز دهم. پیش شیخ بردم و بنهادم. شیخ گفت: «آنجا بمنه. بردار و می‌شو تا به گورستان حیره. آنجا چهار طاقی است، نیمی افتاده. در آنجا شو، پیری است آنجا خفته. سلام ما بدو برسان و این زر به وی ده. و گو: چون این برسد بر ما آی تا دیگر دهیم و ما اینجاایم تا تو باز آیی. حسن گفت من برفتم، آنجا که شیخ

نشان داده بود. درشدم. پیری را دیدم، سخت ضعیف طنبورزی زیر سر نهاده و خفته. او را بیدار کردم. و سلام شیخ بدو رسانیدم. و آن زر به وی دادم. آن مرد فریاد درگرفت و گفت: «مرا پیش شیخ بر.» پرسیدم که حال تو چیست؟ پیر گفت: من مردی‌ام چنین که می‌بینی. پیشه من طنبورزدن است. چون جوان بودم، به نزدیک خلق قبولی عظیم داشتم؛ و درین شهر هر کجا دو تن بنشستی من سیم ایشان بودمی. و بسیار شاگردن دارم. اکنون چون پیر شدم حال من چنان شد که هیچ کس مرا نخواندی. تا اکنون که نان تنگ شد، و من هیچ شغلی دیگر ندانم. زن و فرزندم گفتند که ما تو را نمی‌توانیم داشت. ما را در کار خدا کن. راه فرا هیچ جای ندانستم. بدین گورستان آمدم و به درد بگریستم و با خدای تبارک و تعالی مناجات کردم که خداوند! هیچ پیشه‌ای ندانم و جوانی و دست زخم ندارم. همه خلقم رد کردند. اکنون زن و فرزندم نیز بیرون کردند. اکنون من و تو و تو و من. امشب تو را مطربی خواهم کردن تا نانم دهی، تا به وقت صبحدم چیزی می‌زدم و می‌گریستم. چون بانگ نماز آمد مانده شده بودم. بیفتادم و در خواب شدم. تا اکنون که تو آمدی. حسن گفت: بازو، به هم، با نزدیک شیخ آمدم. شیخ، هم، بر آنجا نشسته بود. آن پیر در دست و پای شیخ افتاد و توبه کرد. شیخ گفت: «ای جوانمرد! از سر کمی و نیستی و بی‌کسی در خرابه‌ای نفسی بزدی، ضایعت نگذاشت برو هم با زو می‌گوی و این سیم می‌خور.» پس روی به من کرد و گفت: «ای حسن! هیچ کس در کار خدای زیان نکرده است. آن از برای او پدید آمده بود، از آن تو نیز پدید آید. حسن گفت که دیگر روز شیخ از مجلس فارغ شد کسی بیامد و دویست دینار به من داد که پیش شیخ بر. شیخ فرمود که در وجه وام کن. و من در آن وجه صرف کردم و دلم از اوام فارغ گشت» (محمد بن منور، ۱۳۶۶: ۱۰۸-۱۰۷).

۱-۳ زمان دستوری

۱-۱-۳ ترتیب: روایت پیر طنبورزن در *اسرارالتوحید* با داستان آن تفاوت دارد؛ یعنی به شکل خطی اتفاق نمی‌افتد. در ابتدای حکایت، ابوسعید، خادم ویژه‌اش، حسن مؤدب را برای پرداخت فتوح به پیرمرد طنبورزن، جانب گورستان می‌فرستد. وقتی کیسه زر را به پیرمرد می‌دهد، پیرمرد فریادی برمی‌آورد و از حسن مؤدب می‌خواهد تا او را نزد شیخ برد. در همین لحظه حسن مؤدب، سرگذشت پیرمرد طنبورزن را جويا می‌شود. این قسمت رجوع به گذشته است و پیرمرد داستان خود را برای خادم تعریف می‌کند. درواقع، سیر خطی داستان به این گونه باید باشد: حال و احوال

پیرمرد، صحنه پیرمرد در گورستان و طنبورزدنش برای خدا به قصد طلب کمک از او، کمک بوسعید به او؛ بنابراین سیر روایت، خطی و لحظه‌به‌لحظه نیست.

۳-۱-۲ تداوم: در این روایت، دوگونه شتاب وجود دارد. نخست، شتاب ثابت و یکسان که بر بیشتر متن حاکم است. نسبت بین زمان متن و حجم اختصاص یافته به آن ثابت و یکسان است؛ بنابراین داستان با تداوم و شتابی ثابت پیش می‌رود. شتاب ثابت، به خلق صحنه نمایشی می‌انجامد که بارزترین نمود آن دیالوگ است. بیشتر این حکایت روایی، گفتگوهای است که میان شخصیت‌های داستان رد و بدل می‌شود. به نظر می‌رسد زمانی که حسن مؤدب از پیرمرد می‌پرسد که «حال چیست؟»، شتاب داستان تغییر می‌کند. پیرمرد کل وقایع زندگی‌اش را در چند سطر خلاصه می‌کند: «چون جوان بودم، به نزدیک خلق قبولی عظیم داشتم؛ و درین شهر هر کجا دو تن بنشستی من سیم ایشان بودمی و بسیار شاگردن دارم. اکنون چون پیر شدم حال من چنان شد که هیچ کس مرا نخواندی. تا اکنون که نان تنگ شد، و من هیچ شغلی دیگر ندانم. زن و فرزندم گفتند که ما تو را نمی‌توانیم داشت. ما را در کار خدا کن. راه فرا هیچ جای ندانستم. بدین گورستان آمدم و به درد بگریستم و با خدای تبارک و تعالی مناجات کردم که خداوندا! هیچ پیشه‌ای ندانم و جوانی و دست زخم ندارم. همه خلقم رد کردند. اکنون زن و فرزندم نیز بیرون کردند. اکنون من و تو و تو و من» (همان: ۱۰۷).

حجم این بند نسبت به زمان حوادث آن کم است؛ یعنی شتاب مثبت دارد. شتاب مثبت به حذف می‌انجامد؛ زیرا نویسنده ناگزیر از خلاصه کردن و گزینش حوادث است.

۳-۱-۳ بسامد: بسامد رابطه دفعات روایت یک واقعه، نسبت به دفعات رخداد آن در داستان است. بسامد حاکم بر این حکایت، مفرد است. البته یک نمونه بسامد مکرر نیز در متن دیده می‌شود. پیرمرد دو بار یک واقعه را شرح می‌دهد. زن و فرزندش او را از خانه بیرون کرده‌اند و این واقعه دو بار بیان شده است. «تا اکنون که نان تنگ شد و من هیچ شغلی دیگر ندانم. زن و فرزندم گفتند که ما تو را نمی‌توانیم داشت. ما را در کار خدا کن» (همان)؛ «همه خلق دم کردند و اکنون زن و فرزند نیز مرا بیرون کردند» (همان).

۳-۲ وجه

۳-۲-۱ فاصله: راوی داستان، یکی از شخصیت‌های روایت است. حسن مؤدب، خادم ویژه

بوسعید، حکایت را نقل می‌کند؛ درحقیقت، «راوی - ناظر» است. نمود حضور راوی در داستان بسیار است؛ در نتیجه فاصله بین روایت‌گری و داستان زیاد است.

۲-۲-۳ دیدگاه: منظور از دیدگاه، زاویه دیدی است که از منظر آن، بخش معینی از روایت مشاهده می‌شود. زاویه دید در روایت منور کانون درونی است؛ البته اگر فقط حکایت در نظر گرفته شود و نه راوی کلی که همه حکایت‌های اسرارالتوحید را روایت می‌کند. به عبارتی در این روایت، زاویه دید اول شخص و از نوع «کانون درونی - بازنمود همگن» است. در این حالت ماجراها از درون داستان پرداخته می‌شود؛ افزون بر این، راوی در داستان نقش دارد و با شخصیت‌های داستان همگن است؛ یعنی جزو شخصیت‌های داستان است.

۳-۳ لحن و صدا

بررسی زمان رخداد روایت‌گری حوادث (قبل، بعد و یا هم‌زمان با وقوع آنها)، اولین چیزی است که در بررسی صدا مشخص می‌شود. کنش‌های این اثر روایی، در زمان گذشته روی داده است. راوی به نقل رویدادی از گذشته می‌پردازد. ابتدای حکایت چنین است: «حسن مؤدب گفت که «روزی شیخ ما ابوسعید، قدس الله روحه العزیز، در نیشابور، از مجلس فارغ شده بود و مردمان برفته و من پیش وی ایستاده، چنانک معهود بود» (همان: ۱۰۷).

پس از پاسخ به این پرسش باید نوع راوی، خارج از روایت یا داخل در روایت، مشخص شود و اینکه راوی، شخصیت اصلی یا فرعی است؟ در این حکایت راوی اول شخص و داخل روایت خود است. علاوه بر آن راوی از شخصیت‌های فرعی روایت یعنی «راوی - ناظر» است.

۴- پیر رباب‌زن به روایت عطار نیشابوری

شیخ فریدالدین عطار نیشابوری (متوفی ۶۱۸ هـ. ق) در مثنوی مصیبت‌نامه، داستان پیر چنگی را با تغییراتی جزئی آورده است. این حکایت در مقاله سی و هشتم، در سی و دو بیت، به نظم در آمده است. در روایت عطار، پیر به مسجدی ویرانه پناه می‌برد. پیر طنبورزن در نقش پیر رباب‌زن ظاهر می‌شود و به‌جای پیرزن، پیرمردی کیسه‌ای زر به خانقاه بوسعید هدیه می‌دهد. از این مهم‌تر، پیر رباب‌زن، برخلاف پیر طنبورزن، در پایان داستان توبه نمی‌کند. داستان بدین‌گونه آغاز می‌شود:

«بود پیری عاجز و حیران‌شده سخت کوش چرخ سرگردان شده

دست‌تنگی پای‌مالش کرده بود
 بود نالان همچو چنگی ز اضطراب
 مسجدی بود از همه نوعی خراب
 رخ به قبله زخمه را بر کار کرد
 چون بزد لختی رباب آن بی‌قرار
 این چه می‌دانستم آن آوردمت
 در همه دنیا ندارم هیچ چیز
 کار من آماده کن یکبارگی
 چون ز بس گفتن دلش در تاب شد
 صوفیان بوسعید آن پیر راه
 چشم در ره تا فتوحی در رسد
 عاقبت مردی درآمد با خبر
 بوسه داد و گفت اصحاب تو راست
 شد دل اصحاب الحق خوش از آن
 شیخ آن زر داد خادم را و گفت
 با ربایی زیر سر پیروی نکوست
 رفت خادم برد زر درویش را
 آن همه زر چون بدید آن پیر زار
 از کرم نیک غنیمی می‌کنی
 بعد از اینم گر نیارد مرگ خواب
 می‌شناسی قدر استادان تو نیک
 چون تو بستوده چه ستایمت
 گرگ پیروی در جوالش کرده بود
 پیشه او از همه نقلی رباب ...
 برفت آنجا و بزد لختی رباب
 پس سرودی نیز با آن یار کرد
 گفت یارب من ندانم هیچ کار
 خوش سماعی با میان آوردمت ...
 رایگان مشنو سماع من تو نیز
 تا رهایی یابم از غمخوارگی
 هم در آن مسجد خوشی در خواب شد
 گرسنه بودند جمله چندگاه
 قوت تن قوت روحی در رسد
 پیش شیخ آورد صد دینار زر
 تا کنند امروز وجه سفره راست
 رویشان بفروخت چون آتش از آن
 در فلان مسجد یکی پیروی بخفت
 این زر او را ده که این زر آن اوست
 گرسنه بگذاشت قوم خویش را
 سر به خاک آورد و گفت ای کردگار
 با چو من خاکی کریمی می‌کنی
 جمله ازبهر تو خواهم زد رباب
 هیچ کس مثل تو نشناسد و لیک
 لیک چون زر برسدم باز آیمت...»
 (عطار نیشابوری، ۱۳۸۳: ۳۴۱ - ۳۴۰)

۱-۴ زمان دستوری

۱-۱-۴ ترتیب: روایت پیر رباب‌زن در مصیبت‌نامه عطار با داستان آن متفاوت نیست؛ بلکه

به شکل لحظه‌ای و خطی نقل می‌شود. داستان، تسلسل زمانی (ابتدا، میانه و انتها) دارد؛ بدین ترتیب نه به گذشته رجوع می‌کنیم و نه به آینده می‌رویم. ابتدا احوال پیر رباب‌زن بیان می‌شود؛ سپس ماجرای فتوح رسیده به خانقاه بوسعید برای خواننده بازگو می‌شود. در پایان نیز بخشیدن زر به پیر روایت می‌شود.

۲-۱-۴ **تداوم:** نسبت بین زمان متن این حکایت و حجم اختصاص یافته به آن تداوم و شتاب مثبت دارد. این شتاب مثبت در پایان به حذف می‌انجامد؛ زیرا نویسنده ناگزیر، به گزینش حوادث یا نقل اشاره‌وار آنها می‌پردازد.

۳-۱-۴ **بسامد:** بسامد حاکم در این حکایت، مفرد است؛ البته در یک نمونه بسامد مکرر نیز مشاهده می‌شود. در ابتدای این حکایت راوی از احوال پیر رباب‌زن می‌گوید:

«بود پیری عاجز و حیران‌شده	سخت‌کوش چرخ سرگردان شده
دست‌تنگی پای‌مالش کرده بود	گرگ پیری در جوالش کرده بود
بود نالان همچو چنگی ز اضطراب	پیشه او از همه نقلی رباب
نه یکی بانگ ربابش می‌خرید	نه کسی نان ثوابش می‌خرید»

(همان: ۳۴۰)

این مفهوم در چند بیت بعد دوباره تکرار می‌شود. پیر رباب‌زن هنگامی که برای خدا می‌نوازد، به شکایت لب می‌گشاید و این مفهوم را با عبارات دیگری تکرار می‌کند:

«عاجزم پیرم ضعیفم بی‌کسم	چون ندارم هیچ نان جان می‌بسم
نه کسی می‌خواند از بهر رباب	نه کسم نان می‌دهد بهر ثواب»

(همان)

۲-۴ وجه

۱-۲-۴ **فاصله:** راوی این داستان، دانای کل و بی‌طرف است. فاصله هنگامی پدید می‌آید که راوی داستان، یکی از شخصیت‌های روایت باشد. هرچه حضور راوی داستان پررنگ‌تر باشد، فاصله بین روایت‌گری و داستان نیز بیشتر است؛ بنابراین کمترین فاصله در هنگام حضور اندک راوی است. حضور راوی در طول این شعر عطار، کم‌رنگ و نامحسوس است؛ بنابراین کمترین فاصله در روایت مشاهده می‌شود.

۲-۲-۴ دیدگاه: زاویه دید در این روایت، سوم شخص است. روایت، بدون کانون است؛ یعنی از زبان فرد آگاه به همه ماجرا و خارج از روایت بیان می‌شود. بنابراین، دیدگاه این روایت بیرونی و از نوع کانون «صفر- باز نمود ناهمگن» است. راوی همانند دانای کل عمل می‌کند؛ اما با درون داستان یا شخصیت‌های داستان ناهمگن و به عبارتی ناهمسان است؛ یعنی راوی جزو شخصیت‌های داستان نیست.

۳-۴ لحن و صدا

لحن، سطح سوم داستان یا همان صدای راوی است. در بررسی لحن در ابتدا مشخص می‌شود آیا روایت‌گری حوادث قبل، بعد و یا هم‌زمان با وقوع آنها رخ داده است. افعال و کنش‌های این اثر روایی در زمان گذشته روی می‌دهد. در واقع راوی، حوادث را بعد از وقوع روایت می‌کند. پس از پاسخ به این پرسش باید نوع راوی، خارج از روایت یا داخل در روایت، مشخص شود و اینکه راوی شخصیت اصلی است یا فرعی. در این شعر عطار، راوی خارج از روایت است؛ بنابراین سؤال دوم خودبه‌خود پاسخ داده می‌شود. راوی جزو شخصیت‌های اصلی یا فرعی نیست؛ زیرا خارج از روایت است.

۵- پیر چنگی به روایت مولانا

مولانا جلال‌الدین محمد بلخی (متوفی ۶۷۲ هـ. ق) داستان پیر چنگی را در دفتر اول مثنوی معنوی به نظم کشیده است. بی‌شک مأخذ مولانا در روایت این داستان، اسرار التوحید محمد بن منور و مصیبت‌نامه عطار بوده است. البته او برپایه رسم معمول، در اصل داستان تصرفاتی کرده است:

الف) مکان وقوع حوادث نه نیشابور، بلکه شهر مدینه عربستان است.

ب) مولانا به جای بوسعید، دست‌گیرنده پیر چنگی، عمر بن الخطاب را جایگزین می‌کند.

ج) در دو روایت پیش، پیشکش پیر چنگی فتوحات خانقاه است؛ اما در روایت مولانا، هفتصد

دینار از بیت‌المال عام به او داده می‌شود.

«بنده داریم خاص و محترم

سوی گورستان تو رنجه کن قدم

ای عمر برجه ز بیت‌المال عام

هفتصد دینار در کف نه تمام»

(مولوی، ۱۳۸۴: ۱۰۲)

نکته پایانی آنکه «در اسرارالتوحید و مصیبت‌نامه، دلیل اطلاع بوسعید ذکر نشده است و معلوم نیست که از راه اشراف باطن یا خبری که دیگری به او داده بود، بر حال پیر چنگی مطلع گردیده است؛ ولی در مثنوی، خوابی نابهنگام بر عمر استیلا می‌یابد و به ندای الهی در خواب، از حال پیر آگاه می‌شود» (فروزانفر، ۱۳۸۲: ۷۵۶).

۱-۵ زمان دستوری

۱-۱-۵ ترتیب: روایت پیر چنگی در مثنوی معنوی به شکل لحظه‌ای و خطی نقل می‌شود. رفتنی به گذشته و آینده مشاهده نمی‌شود. داستان با توصیف احوال پیر چنگی آغاز می‌شود. مولانا پس از سرودن چهار بیت، از شیوه داستان خارج می‌شود و به مناسبت وصف آواز مطرب، نوای صور اسرافیل، انبیا و اولیای الهی برایش تداعی می‌شود. وی پس از تأکید بر نکات مدنظر خود، مخاطب را به شنیدن ادامه داستان دعوت می‌کند. در ابیات بعد، دوباره از پیر چنگی و چگونگی پناه‌بردن او به گورستان سخن می‌گوید. خواب بر عمر بن الخطاب چیره می‌شود و ندایی می‌شنود. بار دیگر در این قسمت مولانا از داستان فاصله می‌گیرد. در ادامه عمر به گورستان می‌رود و هفتصد دینار به پیر چنگی می‌دهد. در پایان داستان نیز پیر چنگی توبه می‌کند.

این داستان سیصد و ده بیت است و کمتر از یک‌چهارم این ابیات به داستان پیر چنگی اختصاص داده شده است. بقیه ابیات، مطالبی غیر از داستان اصلی و گاه داستان‌های تودرتوی مولانا به مناسبت سخن است. درحقیقت تعلیق بر این داستان منظوم مولانا سایه افکنده است؛ زیرا قصد مولانا بیان صرف داستان نیست؛ بلکه هر قصه و داستانی، وسیله‌ای برای بیان افکار عرفانی مولانا است.

۱-۵-۲ تداوم: در این روایت دو نوع شتاب مشاهده می‌شود. با توجه به کل داستان (سیصد و ده بیت) روایت، شتاب منفی دارد. داستان پیر چنگی به شکل گسسته تعریف می‌شود. راوی در طول داستان به مناسبت سخن، داستان‌ها و مفاهیم عرفانی مدنظرش را بیان و زمان خواندن مطلب را طولانی‌تر می‌کند. در این روایت مکث توصیفی وجود دارد؛ زیرا شتاب منفی در حله نهایی خود، به مکث توصیفی می‌انجامد.

اگر فقط روایت پیر چنگی در نظر گرفته شود که کمتر از یک‌چهارم کل ابیات است، داستان با تداوم و شتاب مثبت پیش می‌رود. راوی هفتاد سال عمر مطرب را در چند بیت و کل روایت را در حدود هفتاد و چند بیت بیان می‌کند. بدین ترتیب شتاب مثبت به حذف می‌انجامد؛ زیرا شاعر به

گزینش حوادث می‌پردازد.

۳-۱-۵ بسامد: بسامد حاکم در این روایت مولانا، مفرد است؛ البته بسامد مکرر نیز در چند

نمونه دیده می‌شود.

(الف) توصیف پیر چنگی دو بار تکرار می‌شود. یک بار در ابتدای داستان است:

«آن شنیدستی که در عهد عمر بود چنگی مطربی با کر و فر
بلبل از آواز او بی‌خود شدی یک طرب ز آواز خوبش صد شدی
مجلس و مجمع دمش آراستی وز نوای او قیامت خاستی
همچو اسرافیل کآوازش به فن مردگان را جان درآرد در بدن»
(مولوی، ۱۳۸۴: ۹۱)

بار دیگر، راوی در بیت دو هزار و هفتاد و دو، به توصیف پیر مطرب می‌پردازد و این مفهوم را

تکرار می‌کند:

«مطربی کز وی جهان شد پرطرب رسته ز آوازش خیالات عجب
از نوایش مرغ دل پران شدی وز صدایش هوش جان حیران شدی»
(همان: ۹۸)

(ب) یک مفهوم دو بار تکرار می‌شود؛ این مفهوم شامل یک رخداد در طول روایت است. یک

بار عمر در خواب ندایی می‌شنود که او را خطاب قرار می‌دهد:

«بنده‌ای داریم خاص و محترم سوی گورستان تو رنجه کن قدم»
(همان: ۱۰۲)

بار دوم، زمانی است که عمر در گورستان در جستجوی بنده‌ای خاص است. شک می‌کند آیا

این مطرب پیر همان بنده خاص خداست؟ و این مفهوم بار دیگر از زبان عمر تکرار می‌شود:

«گفت این نبود، دگر باره دوید مانده گشت و غیر آن پیر او ندید
گفت حق فرمود ما را بنده‌ای است صافی و شایسته و فرخنده‌ای است»
(همان)

(ج) هاتف به عمر می‌گوید: زمانی که پیر را یافتی، از جانب ما این قراضه اندک را به او هدیه کن

و به او بگو این، مزد نواختن او است؛ چون آن را خرج کردی دوباره بازگرد:

«پیش او بر کای تو ما را اختیار این قدر بستان کنون معذور دار

این قدر از بهر ابریشم بها خرج کن چون خرج شد اینجا بیا
(همان)

این مفهوم در بیتی دیگر، از زبان عمر بیان می‌شود. زمانی که او پیر را می‌یابد، با دیدن هراس پیر به او می‌گوید:

«پیش من بنشین و مهجوری مساز تا به گوشت گویم از اقبال راز
حق سلامت می‌کند می‌پرسدت چونی از رنج و غمان بی‌حدت
نک قراضه چند ابریشم بها خرج کن این را و باز اینجا بیا»
(همان)

۲-۵ وجه

۱-۲-۵ فاصله: دانای کل، راوی این داستان است. حضور راوی در طول شعر کم‌رنگ و نامحسوس است؛ بنابراین کمترین فاصله در روایت مشاهده می‌شود.

۲-۲-۵ دیدگاه: در این روایت زاویه دید حاکم، سوم شخص است. البته زاویه دید در این شعر، چندبار تغییر می‌کند. ابتدا سوم شخص است؛ اما در طول داستان از اول شخص به دوم شخص و حدیث نفس متغیر می‌شود و در پایان روایت، دوباره سوم شخص می‌شود.

«در روایت مولانا تنوع حیرت‌آوری دیده می‌شود؛ به‌گونه‌ای که مدام نوع روایت از سوم شخص به اول شخص، دوم شخص و تک‌گویی یا حدیث نفس تبدیل می‌شود و در این تغییر زاویه دیدها، پارگی و گسیختگی روایت حس نمی‌شود. پس از آن، به‌یک‌باره کنش‌های داستان فراموش و اندیشه‌های عارفانه بر زبان جاری می‌شوند... در بیان حوادث اصلی داستان، تغییر متکلم به سرعت و بدون هیچ قرینه‌ای صورت می‌گیرد. خداوند، عمر، پیر چنگی و خود مولوی در موقعیت‌های مناسب سررشته کلام را به دست می‌گیرند و به همین دلیل روایت مولوی کسل‌کننده نیست» (طاهری، ۱۳۸۴: ۲۱۵).

به‌طور کلی، روایت بدون کانون است؛ یعنی از زبان فرد آگاه به همه ماجرا و خارج از حوزه عمل و روایت است. بنابراین دیدگاه این روایت از نوع «کانون صفر- بازنمود ناهمگن» است؛ یعنی راوی همانند دانای کل عمل می‌کند؛ اما با درون داستان یا شخصیت‌های داستان ناهمگن و به عبارتی ناهمسان است؛ به بیان دیگر راوی جزو شخصیت‌های داستان نیست.

۳-۵ لحن و صدا

روایت‌گری حوادث رخ داده برای پیر چنگی، قبل از زمان وقوع روایت است. در واقع افعال و کنش‌های این اثر روایی در زمان گذشته روی داده است. راوی حوادث را بعد از وقوع روایت می‌کند.

راوی در پیر چنگی مولانا، سوم شخص، دانای کل و خارج از روایت خود است.

۶- نتیجه‌گیری

در این پژوهش، شیوه‌های روایت و روایت‌گری از دیدگاه ژرار ژنت، در سه حکایت روایی بحث می‌شود. داستان پیر چنگی به سه شیوه، از زبان سه نویسنده و شاعر بزرگ ادبیات کلاسیک نقل می‌شود. این حکایت نخستین بار در *اسرارالتوحید* روایت می‌شود؛ سپس عطار نیشابوری آن را در *مصیبت‌نامه* به نظم می‌کشد و سرانجام مولانا در دفتر اول *مثنوی معنوی* این حکایت را روایت می‌کند. حکایت‌ها از طریق سه مؤلفه زمان دستوری (ترتیب، تداوم و بسامد)، وجه و صدا بررسی می‌شود. نتایج به شرح زیر ارائه می‌شود:

الف) زمان دستوری

ترتیب روایت در پیر رباب‌زن عطار و پیر چنگی مولانا به شکل خطی و لحظه‌ای است؛ یعنی ابتدا، میانه و پایان دارد؛ اما ترتیب در روایت محمد بن منور متفاوت است؛ به عبارتی بین داستان و روایت تفاوت وجود دارد. راوی با رجوع به گذشته، داستان را روایت می‌کند.

روایت پیر طنبورزن در *اسرارالتوحید* شتاب ثابت و مثبت دارد. داستان پیر رباب‌زن عطار با تداومی مثبت پیش می‌رود؛ اما روایت پیر چنگی مولانا شتاب مثبت و منفی دارد.

شیوه روایت مولانا متفاوت است. او از دو شیوه تداوم کاملاً متضاد، بهره می‌برد. در روایت پیر چنگی دو نوع شتاب وجود دارد. اگر کل داستان، یعنی سیصد و ده بیت در نظر گرفته شود روایت، شتاب منفی و مکث توصیفی دارد؛ اما اگر فقط روایت پیر چنگی، یعنی کمتر از یک چهارم ابیات در نظر گرفته شود، داستان با تداوم و شتاب مثبت پیش می‌رود که البته به حذف می‌انجامد.

بسامد حاکم در سه روایت پیر چنگی، مفرد است. هرچند در هر سه حکایت، بسامد مکرر نیز به صورت اندک دیده می‌شود؛ البته در روایت مولانا نمونه‌های بیشتری بسامد مکرر مشاهده می‌شود. از بسامد بازگو در سه روایت استفاده نشده است.

ب) وجه

فاصله در روایت پیر طنبورزن / سررا التوحید زیاد است؛ زیرا راوی جزو شخصیت‌های داستان است. در پیر رباب‌زن عطار و پیر چنگی مولانا، کمترین فاصله مشاهده می‌شود؛ زیرا در هر دو روایت، راوی بیرون از روایت خود است و به عبارتی جزو شخصیت‌های داستان نیست. دیدگاه در روایت پیر طنبورزن / سررا التوحید، کانون درونی و از نوع «کانون درونی - بازنمود همگن» است. در این حالت، ماجراها از درون داستان پرداخته می‌شود و با شخصیت‌های داستان همگن است.

زاویه دید در پیر رباب‌زن عطار و پیر چنگی مولانا، بدون کانون است؛ یعنی از زبان آگاه به همه ماجرا و خارج از حوزه عمل و روایت است؛ بنابراین دیدگاه این روایت‌ها از نوع «کانون صفر - بازنمود ناهمگن» است.

ج) لحن و صدا

افعال و کنش‌های هر سه اثر روایی، در زمان گذشته رخ داده است. راویان این داستان‌ها، حوادث را بعد از وقوع روایت می‌کنند. راوی در پیر رباب‌زن عطار و پیر چنگی مولانا دانای کل است؛ بنابراین خارج از روایت خود هستند؛ اما راوی در روایت پیر طنبورزن / سررا التوحید، داخل در روایت خود است. راوی، اول شخص و از شخصیت‌های فرعی است.

باتوجه به آنچه در این پژوهش بیان شد، چنین می‌توان نتیجه گرفت: شیوه روایت‌گری و نوع روایت در حکایت محمد بن منور در / سررا التوحید متفاوت است. او از سازوکارهای روایت در سطحی بالاتر از دو روایت دیگر بهره برده است.

ترتیب روایت در این حکایت به شکل خطی نیست. بین داستان و روایت این حکایت تفاوت وجود دارد. نویسنده با رجوع به گذشته، داستان را روایت می‌کند؛ اما دو روایت دیگر کاملاً به شکل لحظه‌ای و خطی است.

فاصله در این روایت نسبتاً زیاد است؛ زیرا راوی جزو شخصیت‌های روایت است؛ اما در دو روایت دیگر کمترین فاصله مشاهده می‌شود. راوی حکایت مولانا و عطار هر دو دانای کل هستند؛ در نتیجه جزو شخصیت‌های روایت نیستند.

دیدگاه روایت / سررا التوحید نیز از دو روایت دیگر متفاوت است. این روایت کانون درونی از

نوع «باز نمود - همگن» دارد؛ اما دو حکایت دیگر بدون کانون و از نوع «بازنمود - ناهمگن» است. تفاوت دیگر روایت *اسرارالتوحید* در صدا و لحن آن است. راوی این روایت داخل در روایت خود است. راوی جزو شخصیت‌های فرعی روایت است؛ اما راوی حکایت مولانا و عطار هر دو خارج از روایت خود هستند.

منابع

- ۱- ابراهیم پور نمین، محمد (۱۳۸۸). «داستان پیرچنگی یادگاری از سنت گوسانی»، پژوهش‌های ادبی، شماره ۲۶، ۳۳ - ۵۲.
- ۲- ایگلتون، بری (۱۳۹۱). *پیش‌درآمدی بر نظریه‌های ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز، چاپ هفتم.
- ۳- برتنز، یوهانس ویلم (۱۳۸۲). *نظریه ادبی*، ترجمه فرزانه سجودی، تهران: آهنگ دیگر.
- ۴- تاینسن، لیس (۱۳۸۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز، حکایت قلم نوین.
- ۵- تولان، مایکل (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی؛ درآمدی زبان شناختی-انتقادی*، ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- ۶- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
- ۷- طاهری، قدرت الله (۱۳۸۴). «مقایسه داستان پیر چنگی مولانا و سه‌تار آل احمد»، فرهنگ، شماره ۵۵، ۲۰۱ - ۲۱۸.
- ۸- عطار نیشابوری (۱۳۸۳). *مصیبت‌نامه*، نقد و تصحیح عبدالوهاب نورانی وصال، تهران: زوار، چاپ پنجم.
- ۹- غلام، محمد (۱۳۸۲). «کیفیت تعلیق در قصه‌پردازی مولانا»، *ادب و زبان (نشریه دانشکده علوم انسانی کرمان)*، شماره ۱۴ (پیاپی ۱۱)، ۷۱ - ۹۵.
- ۱۰- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۸۲). *شرح مثنوی شریف*، جزو سوم از دفتر اول، تهران: علمی فرهنگی، چاپ یازدهم.

- ۱۱- ----- (۱۳۶۲). مأخذ و تمثیلات مثنوی، جلد سوم، تهران: امیرکبیر.
- ۱۲- فلکی، محمود (۱۳۸۲). روایت داستان (تئوری‌های پایه داستان نویسی)، تهران: بازتاب نگار.
- ۱۳- محمد بن منور (۱۳۶۶). اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید ابی‌النخیر، مقدمه و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، بخش دوم، تهران: آگاه.
- ۱۴- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵). دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه، چاپ دوم.
- ۱۵- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۴). مثنوی معنوی، تصحیح رینولد نیکلسون، تهران: علم، چاپ دهم.

