

فرآیند معناسازی در مثنوی *سلامان و ابرسال جامی* براساس الگوهای نشانه-معناشناسی

علی رازی زاده^{۱*}، علی عباسی^۲، سیدابوالقاسم حسینی ژرفا^۳

۱. دانشجوی دکتری حکمت هنر دینی دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران
۲. دانشیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران
۳. مربی مؤسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی، قم، ایران

پذیرش: ۹۳/۱۰/۳۰

دریافت: ۹۳/۸/۸

چکیده

نشانه-معناشناسی، رویکردی نوین در تجزیه و تحلیل متن و نظام‌های گفتمانی است. این رویکرد در نقد ادبی، به ارائه الگوهای متعددی منجر شده است که چگونگی کارکرد، تولید و دریافت معنا از متن را مورد تبیین قرار می‌دهد. این الگوهای برآمده از منطق متن تلاش می‌کنند هرگونه امکان خوانش متکثر خارج از نظام ارزش-گذاری اثر ادبی را تا جای ممکن کاهش دهند. از این رو این مقاله، مثنوی *سلامان و ابرسال جامی* را که از جمله متون عرفانی و دارای بیان رمزی و قابلیت تأویل‌پذیری است، برای بررسی مورد توجه قرار داده، تلاش می‌کند ضمن معرفی چگونگی عملکرد الگوهای نشانه-معناشناسی، چرایی بهره‌مندی شاعر از هر دو فرآیند ممکن معناسازی در این متن را تبیین نماید؛ فرآیندی که به صورت رفت و برگشتی در الگوی مربع معناشناسی تجلی می‌یابد. مقاله حاضر با بهره‌گیری از الگوهای نشانه-معناشناسی در بررسی تحلیلی مثنوی *سلامان و ابرسال جامی*، این فرض را مطرح می‌کند که بهره‌گیری از هر دو فرآیند معنا ساز در این متن، اشاره به مفهوم «بازگشت» دارد و جامی تلاش می‌کند این مفهوم را از طریق رمز و بیان رمزی در قصه «سلامان و ابرسال» ارائه نماید.

واژگان کلیدی: مثنوی *سلامان و ابرسال جامی*، الگوی کنش‌گران، سطوح روایت، مربع معناشناسی، مربع حقیقت‌نمایی.

۱. مقدمه

نقد ادبی فعالیتی روشمند به منظور بررسی، تحلیل و ارزیابی آثار ادبی است. در نقد ادبی برخلاف نقد سایر هنرها، «متن و نقد از زبان مشترکی برخوردار هستند» (Genette, 1982: 4). نقد ادبی، خود دارای رویکردهای مختلفی است که این مسئله گاه سبب می‌شود که اثر ادبی، با خوانش‌های متعدد همراه شود؛ خوانش‌هایی که برخی از آن‌ها به صورت کامل در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند. از این رو، برای پرهیز از قرائت‌های متکثر خارج از نظام ارزش‌گذاری اثر ادبی، بهره‌گیری از روش‌های برآمده از منطق متن که مخاطب را به مقصود اصلی متن رهنمون سازد، اجتناب‌ناپذیر جلوه می‌کند. یکی از این روش‌ها، رویکرد نشانه-معناشناسی^۱ است. نشانه-معناشناس همچون زبان‌شناس که به بررسی دستور زبان می‌پردازد، تلاش می‌کند با استفاده از الگوهای زبان‌شناسی، دستور زبان متن‌ها را بیابد و نشان دهد که چگونه می‌توان معنای متن را از ساختار فراگیر آن به دست آورد. به همین دلیل می‌توان چنین ادعا کرد که نشانه-معناشناسی از میان دو رویکرد «چگونه خواندن» و «چگونه باید خواندن» متن، رویکرد دوم را برگزیده است؛ چرا که معتقد است رویکرد چگونه باید خواندن، امکان دستیابی به دلالت معنایی متن را تسهیل می‌کند. نتایج این رویکرد، به ویژه در متون فلسفی و عرفانی که امکان قرائت‌های متعدد از آن بسیار است، بیشتر به چشم می‌آید.

مثنوی *سلامان و ابدال* جامی که این مقاله در پی بررسی آن برآمده، یکی از همین متون است. از این رو، مقاله حاضر تلاش می‌کند ضمن معرفی چگونگی عملکرد الگوهای نشانه-معناشناسی و با استفاده از این الگوها، چرایی بهره‌مندی شاعر از هر دو فرآیند ممکن معناسازی در این متن را که در الگوی مربع معناشناسی^۲ تجلی می‌یابد، مورد تبیین قرار داده، این فرض را مطرح می‌کند که جامی با بهره‌گیری از هر دو فرآیند معناساز در این متن، در پی عرضه مفهوم «بازگشت» بوده، تلاش می‌کند این مفهوم را از طریق بیان رمزی در قصه «سلامان و ابدال» ارائه نماید.

۲. پیشینه و مبانی نظری

شاخه‌های متعددی تحت عنوان نشانه-معناشناسی که «به معنای مدرن آن، به نظریه دلالت معنایی^۳ اشاره دارد»، وجود دارند (Martin & Ringham, 2000: 1). جدا از شاخه آمریکایی که به شدت تحت تأثیر آثار پی‌یرس^۴ است، شاخه اروپایی یا همان مکتب پاریس که در دهه شصت قرن بیستم و توسط گرمس^۵ شروع به کار کرد، تمرکز خود را روی نشانه‌ها و نظام حاکم بر آن معطوف کرد و تلاش نمود به «چگونگی کارکرد، تولید و دریافت معنا در یک متن یا گفتمان دست یابد» (شعیری، ۱۳۸۹: ۲). گرمس که به درستی می‌توان «او را مؤسس مکتب پاریس نامید» (Chandler, 2007:)

229)، فعالیت خود را روی متون ادبی متمرکز کرد و پس از چندی، با تأثیر از آثار سوسور^۱، یلمسلف^۲، پراپ^۳ و لوی-استراوس^۴، رویکرد خود را که براساس رابطه میان تقابل‌های دوگانه و ساختاری بنا شده بود، معرفی کرد. خدمات او به نشانه-معناشناسی نوین را می‌توان در الگوهای متعددی که برای تجزیه و تحلیل متن ارائه کرده است، جست‌وجو نمود. با این‌که گرمس به‌صورت خاص «روی شناخت دلالت متون تمرکز کرده بود» (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۶۴)، اما سایر اعضای مکتب پاریس همچون کورتز^۵، فاخ^۶، فونتنی^۷ و ژیلبربرگ^۸ که تحت تأثیر هوسرل^۹ و مرلو-پونتی^{۱۰} قرار داشتند، عرصه مطالعاتی خود را از متون ادبی و گفتمانی فراتر نهادند و موضوعاتی چون زبان بدن، گفتمان حقوقی، علوم اجتماعی و درکل، پدیده‌های فرهنگی را مورد بررسی قرار دادند و بیشتر به دلیل اهمیت استقلالی که برای سیستم نشانه‌ها متصور بودند، به شهرت رسیدند. بدین سبب می‌توان چنین ادعا کرد که مکتب پاریس «به چگونگی تولید معنا، بیش از معنای یک متن اهمیت می‌دهد» (برسلر^{۱۱}، ۱۳۸۶: ۱۳۷).

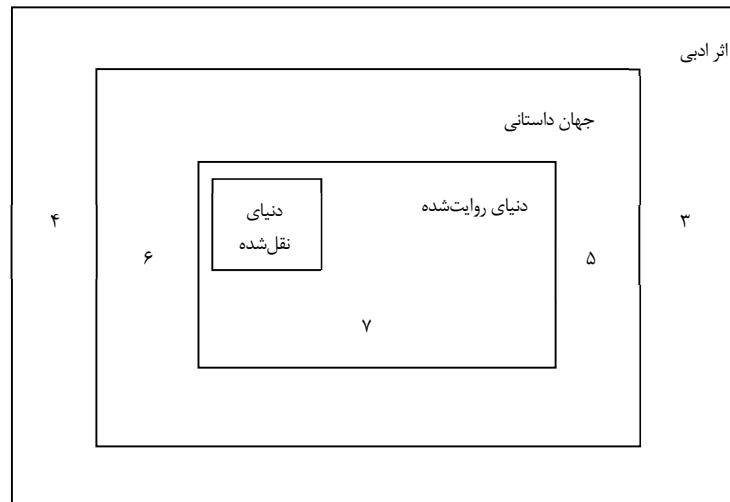
اما مهم‌ترین ویژگی این رویکرد از نشانه-معناشناسی در آن است که آن‌ها نه تنها نظریات جدیدی در حوزه نقد ادبی مطرح نمودند، بلکه با معرفی الگوهای متعدد، امکان تجزیه و تحلیل روشمند متون را فراهم آوردند. از جمله این الگوها می‌توان به الگوی سطوح روایت^{۱۲}، الگوی کنش-گران^{۱۳}، الگوی روایت متداول^{۱۴}، الگوی محور تنشی^{۱۵}، الگوی برنامه روایت^{۱۶}، الگوی مربع معناشناسی و الگوی مربع حقیقت‌نمایی^{۱۷} اشاره کرد.

۳. سطوح روایت

الگوی سطوح روایت که توسط لپنتولت^{۱۸} و با الهام از الگوی ارتباطی اشمیت^{۱۹} معرفی شده، الگویی است که به مخاطب اجازه می‌دهد با تفکیک سطوح مختلف روایت، چگونگی تولید معنا را ادراک کند. الگوی سطوح روایت (جدول شماره ۱)، متن ادبی را در چهار سطح جهان واقعی، اثر ادبی، جهان داستانی و دنیای روایت‌شده دسته‌بندی می‌کند.



جدول ۱ سطوح روایت



سطح اول: ۱. نویسنده واقعی؛ ۲. خواننده واقعی.

سطح دوم: ۳. نویسنده انتزاعی؛ ۴. خواننده انتزاعی.

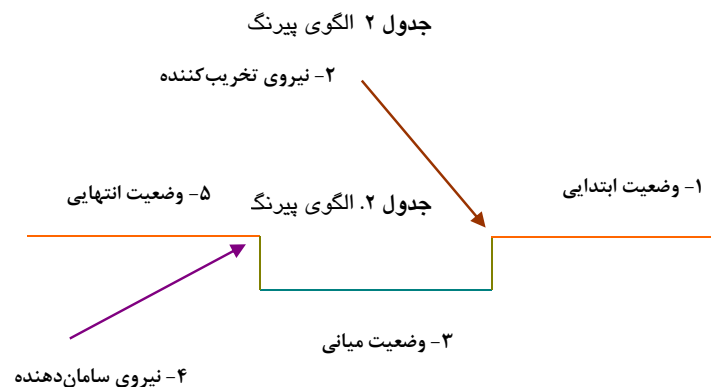
سطح سوم: ۵. راوی؛ ۶. مخاطب.

سطح چهارم: ۷. کنش‌گران.

در سطح اول، نویسنده و خواننده واقعی حضور دارند. نویسنده واقعی کسی است که اثر ادبی را برای خواننده واقعی خلق می‌کند. در سطح دوم که همان سطح اثر ادبی است، نویسنده و خواننده انتزاعی حضور دارند. نویسنده انتزاعی، همان من دوم نویسنده حقیقی است که جهان داستانی را به وجود می‌آورد و خواننده انتزاعی با آن مواجه می‌شود. در سطح سوم یا سطح جهان داستانی، راوی و مخاطب حضور دارند. راوی کسی است که در زمان حال و در این مکان، اتفاقی را که در گذشته رخ داده است، برای مخاطب روایت می‌کند. در سطح چهارم نیز کنش‌گران حضور دارند. کنش‌گران همان شخصیت‌هایی هستند که در زمان گذشته، در روند رخداد اتفاق، حضور داشته‌اند. باید توجه داشت که میان سطوح متناوب و تودرتو، نوعی از تعامل و ارتباط وجود دارد که «حکایت‌گر سلسله‌مراتب معنایی میان جنبه‌های گوناگون در یک متن است» (لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۲۶). مهم‌ترین ارتباط در میان سطوح نیز تعامل میان راوی در سطح سوم و کنش‌گر در سطح چهارم است؛ به طوری که ساختار اصلی روایت و گونه‌شناسی لینت‌ولت را تشکیل می‌دهد (عباسی، ۱۳۸۵: ۸۰).

۴. پیرنگ

پیرنگ، مهم‌ترین عنصر در ساختار روایی یک متن ادبی محسوب می‌شود. پیرنگ با سایر عناصر متن ارتباط برقرار کرده، میان آن‌ها نظم ایجاد می‌کند که در ساختار روایت نمایان می‌شود. ارسطو به‌عنوان قدیمی‌ترین فردی که عنصر پیرنگ را در کتاب خود مورد توجه قرار داده، معتقد است که «پیرنگ، ساختمان جامع متن ادبی است و باید دارای آغاز، میانه و پایان باشد» (قادری، ۱۳۸۸: ۲۸). به عبارت دیگر، در روایت خطی سه فرآیند پایدار نخستین، ناپایدار میانی و پایدار فرجامین وجود دارد که تلاش می‌کند داستان را در چارچوب این فرآیندهای سه‌گانه که با دو نیروی تخریب‌کننده و سامان‌دهنده از یکدیگر متمایز می‌شوند، ارائه نماید. از این‌رو، برای بررسی الگوی پیرنگ (جدول شماره ۲) که از آن «به‌عنوان طرح پنج‌تایی نیز یاد می‌شود» (عباسی، ۱۳۹۲: ۹۱)، سه وضعیت ثابت و دو نیروی تحول‌برانگیز که متشکل از وضعیت آغازین، نیروی تخریب‌کننده، وضعیت میانی، نیروی سامان‌دهنده و وضعیت انتهایی است باید مورد توجه قرار گیرد.



۱. وضعیت ابتدایی: وضعیت ابتدایی در بستر هر متن، همیشه وضعیتی متعادل است؛ به‌طوری‌که اگر ابتدای داستانی در موقعیت جنگی اتفاق بیفتد، صدای شلیک توپ، تانک و مسلسل یک وضعیت متعادل، روزمره و طبیعی به حساب می‌آید.
۲. نیروی تخریب‌کننده: برای این‌که داستانی تحقق یابد، باید وضعیت ابتدایی به وضعیت ثانوی تغییر کند؛ به عبارت دیگر، باید تعادل اولیه با عدم تعادل جابه‌جا شود؛ چرا که اگر هر روز صدای شلیک به گوش برسد، هیچ‌گاه تعادلی برهم نریخته تا داستان جدیدی صورت پذیرد. پس اگر یک‌روز در جنگ، صدای شلیک به گوش نرسید، وضعیت ابتدایی دچار تغییر و تحول شده، داستان آغاز

می‌شود. با آغاز داستان، هدف که همان تلاش برای رسیدن به یک وضعیت تعادل است نیز شکل می‌گیرد و مخاطب برای اطلاع از چگونگی تحقق هدف، داستان را دنبال می‌کند.

۳. وضعیت میانی: این وضعیت که بیشترین بخش متن ادبی را به خود اختصاص می‌دهد، چگونگی امکان تحقق هدف و رسیدن از وضعیت تخریب‌شده به وضعیت انتهایی را روایت می‌کند.

۴. نیروی سامان‌دهنده: در این وضعیت، شرایطی به وجود می‌آید که «تغییر و تحول رخ داده توسط نیروی تخریب‌کننده، خاتمه می‌یابد» (عباسی، ۱۳۸۵ الف: ۸۸) و امکان یک تعادل جدید پس از عدم تعادل در متن فراهم می‌شود.

۵. وضعیت انتهایی: این وضعیت نتیجه تقابل میان نیروی تخریب‌کننده در ابتدای متن ادبی و نیروی سامان‌دهنده در انتهای آن است؛ به عبارت دیگر می‌توان این گونه بیان کرد که وضعیت انتهایی در هر متن ادبی، سنتز پدیدآمده از تز نیروی تخریب‌کننده و آنتی‌تز نیروی سامان‌دهنده است.

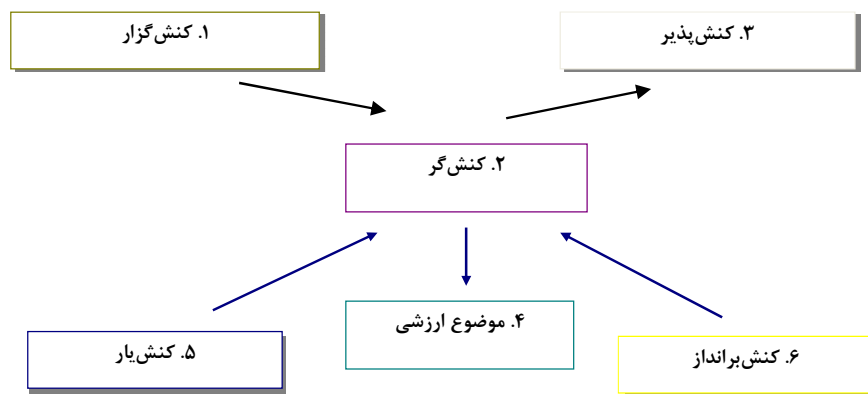
۵. الگوی کنش‌گران

گرمس تلاش کرد تا میان ساختارهای یک اثر ادبی و ساختارهای یک جمله، نزدیکی و پیوند برقرار سازد. او معتقد بود اگر فعل، مرکز ثقل جمله باشد، کنش همان نقش را در روایت بر عهده دارد. اهمیت کنش چنان است که ارسطو معتقد است «تراژدی بدون کاراکتر ممکن است، اما بدون کنش ممکن نیست» (قادری، ۱۳۸۸: ۳۹۱). کنش‌گر در دنیای داستان، شخص یا چیزی است که عملی را انجام می‌دهد یا این‌که عملی روی او واقع می‌شود. از این‌رو، واژه کنش‌گر از شخصیت داستانی فراتر می‌رود؛ زیرا «کنش‌گر می‌تواند یک فرد، یک شیء، یک گروه و حتی یک واژه انتزاعی مانند آزادی باشد» (عباسی، ۱۳۹۳: ۶۹). بر این اساس گرمس در پی آن برآمد تا یک الگوی کارآمد معرفی نماید که از قابلیت انطباق بر تمامی متون روایی برخوردار باشد. در دهه شصت و در این مسیر، او با بهره‌گیری از نظریه پراپ (Vide. Hébert, 2011) و مطالعه ساختارهای معنایی، به دو الگو دست یافت که یکی از آن‌ها الگوی کنش‌گران است که برای تجزیه یک کنش به شش وجه و سپس تحلیل آن کاربرد دارد.

مهم‌ترین وظیفه الگوی کنش‌گران، آن است که نقش هر شخصیت داستانی، کارکرد آن و رابطه آن با کنش اصلی را به‌وضوح نمایان سازد؛ چرا که «در روایت‌شناسی، شخصیت‌ها براساس کنش روایت مورد توجه واقع می‌شوند» (آذر و دیگران، ۱۳۹۳: ۲۱). بدین ترتیب، نه تنها نقش شخصیت‌های داستانی مشخص می‌شود، بلکه قسمتی از دلالت معنایی روایت، به‌ویژه رابطه میان کنش و کنش‌گران به کمک این الگو رمزگشایی می‌گردد؛ تا جایی که «راوی در زمان عمل روایت، کنش کنش‌گران را

روایت می‌کند» (محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۱۱۴). مطابق با این الگو، تمام شخصیت‌های داستانی در محدوده عمل خویش که از شش حالت خارج نیست، نقش خود را ایفا می‌کنند:

جدول ۳ الگوی کنش‌گران^{۲۰}



۱. کنش‌گزار: او فرد یا چیزی است که اشتیاق به کنش یا ضرورت انجام آن را منتقل می‌کند؛ به عبارت دیگر، کنش‌گزار، «تحریک‌کننده کنش است و باعث می‌شود کسی کنش را انجام دهد» (Martin & Ringham, 2000: 10).

۲. کنش‌گر: او فرد یا چیزی است که تلاش می‌کند میان خود و موضوع ارزشی اتصال برقرار کند.

۳. کنش‌پذیر: او فرد یا چیزی است که از کنش کنش‌گر سود می‌برد.

۴. موضوع ارزشی: او فرد یا چیزی است که کنش‌گزار آن را طلب کرده، کنش‌گر در پی رسیدن به آن است. موضوع ارزشی می‌تواند عینی (شخص یا شیء) و یا انتزاعی (حقیقت، آگاهی یا عشق) باشد.

۵. کنش‌یار: او فرد یا چیزی است که به کنش‌گر کمک می‌کند تا به موضوع ارزشی برسد.

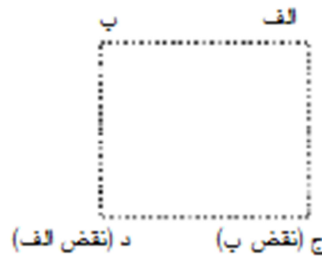
۶. کنش‌برانداز: او فرد یا چیزی است که مانع رسیدن کنش‌گر به موضوع ارزشی می‌شود؛ به عبارت دیگر، کنش‌برانداز خود یک کنش‌گر است که برای رسیدن به هدف خود (موضوع ارزشی)، مانع از تلاش‌های کنش‌گر دیگر می‌شود.

بر این اساس، الگوی بالا به صورت یک عبارت بیان می‌شود: کنش‌گزار، کنش‌گر را به دنبال موضوع ارزشی می‌فرستد تا کنش‌پذیر از آن سود برد. در این حرکت، «کنش‌یار کنش‌گر را کمک می‌کند، کنش‌برانداز نیز مانع می‌شود تا کنش‌گر به هدف خود برسد» (عباسی، ۱۳۹۳: ۷۰).

۶. مربع معناشناسی

الگوی مربع معناشناسی، براساس تحقیقات لوی-استراوس در حوزه انسان‌شناسی و نظریات زبان-شناسی حلقه پراگ، به‌ویژه زبان‌شناسان برجسته روسی، همچون یاکوبسون^{۳۶} و تروبتسکوی^{۳۷}، توسط گرمس و راستیر^{۳۸} معرفی و به‌تدریج تکامل یافت. این الگو که برای «تحلیل‌های تقابل‌محور (مرگ/ زندگی) کاربرد دارد» (شعیری، ۱۳۸۱: ۱۲۷)، به‌عنوان بیان منطقی یک تقابل معین تعریف شده است؛ به عبارت دیگر، «این مربع، گونه‌ای از بازنمود دیداری از مقوله‌ای شناختی است که دستیابی به آن تنها با مطالعه همه‌جانبه فرآیند پویای کلام فراهم می‌شود» (همان: ۱۲۶). «مربع معناشناسی با افزایش سطوح تحلیلی و قطب‌های تقابل از دو قطب به چهار (مرگ، زندگی، هم مرگ و هم زندگی- مرده متحرک- و نقض مرگ و نقض زندگی- فرشته-)، هشت یا حتی ده قطب» (Vide. Hébert, 2011)، به نشانه-معناشناس اجازه می‌دهد «هم کوچک‌ترین واحد معنایی (دو متضاد مفرد) و هم بزرگ‌ترین واحد معنایی (کل متن) را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد» (Martin & Ringham, 2000: 117). این الگو هم برای تحلیل مفاهیم انتزاعی و هم برای تحلیل عناصر بصری موجود در متن قابل استفاده است؛ زیرا مربع معناشناسی تلاش می‌کند «روابط حاکم بر متن، به‌ویژه درون‌مایه-های مخفی آن را برجسته ساخته» (Chandler, 2007: 107)، در قالب یک مربع ترسیم نماید و حرکت آن را در بخش یا کلیت اثر بررسی نماید.

جدول ۴ الگوی مربع معناشناسی

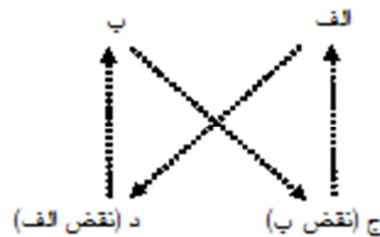


معمولاً مربع معناشناسی از چهار قطب تشکیل شده است (جدول شماره ۴) که هر یک از آن‌ها روی یک موقعیت از مربع قرار می‌گیرند. آن دو قطبی که در دو موقعیت الف و ب قرار می‌گیرند، اصل تقابل را مشخص می‌کنند. برای نمونه می‌توان به جای این دو موقعیت از تقابل‌های سعادت و شقاوت، زیبایی و زشتی و همچنین زندگی و مرگ بهره برد. آن دو قطبی که در موقعیت‌های ج و د

قرار می‌گیرند نیز نقض دو قطب اصلی هستند. پس اگر قطب الف، سعادت و قطب ب، شقاوت باشد، در این صورت قطب ج نقض شقاوت و قطب د، نقض سعادت خواهد بود.

نکته‌ای که اکنون باید مورد توجه قرار گیرد، این است که مهم‌ترین ویژگی مربع معناشناسی، امکان نمایش چرخه تدریجی حرکت قطب‌های اصلی متن در قالب یک مربع، به‌منظور تبیین فرآیند خط سیر چگونگی تولید معنا در یک متن است؛ به عبارت دیگر، این الگو نشان می‌دهد که چگونگی معنا در میان دو مفهوم متقابل و محوری در یک متن، حرکت می‌کند و جابه‌جا می‌شود. فرآیند معناسازی در این الگو از دو حالت (جدول شماره ۵) که از قابلیت تکرار شونده‌ی برخوردار می‌باشند، خارج نیست.

جدول ۵ فرآیند معناسازی در الگوی مربع معناشناسی



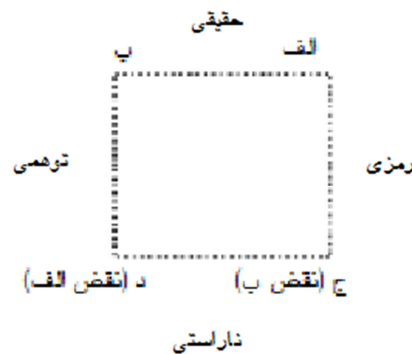
همان‌طور که در الگوی بالا مشخص شده است، فرآیند معناسازی اول، حرکت از موقعیت الف به سوی موقعیت د و سپس به سمت موقعیت ب است. فرآیند معناسازی دوم نیز حرکت از موقعیت ب به سمت موقعیت ج و در نهایت، به سوی موقعیت الف خواهد بود. در یک متن، هم می‌تواند هر دو فرآیند معناسازی و هم تنها بخشی از یک فرآیند و به‌صورت ناقص وجود داشته باشد.

۷. مربع حقیقت‌نمایی

بیان شد که نشانه- معناشناسی تلاش می‌کند به‌صورت روشمند جنبه‌های گوناگون متن را مورد مطالعه و بررسی قرار دهد؛ یکی از این جنبه‌ها، بُعد حقیقت‌نمایی در متن است. الگوی مربع حقیقت-نمایی یا واقع‌نمایی که توسط گرمس و کورتز تکامل یافته، الگویی تحلیلی برای نمایان‌ساختن فرآیند حقیقت‌نمایی در یک متن است؛ چرا که در یک گفتمان یا یک روایت، گفته‌پرداز یا راوی همواره تلاش می‌کند تا گفته‌خوان یا مخاطب را از باوری دور و به باوری نزدیک نماید. حال این باور گاهی منطبق

با حقیقت و گاهی مغایر آن است؛ به عبارت دیگر، «مربع حقیقت‌نمایی در ارتباط با گردش یا فقدان اطلاعات برای شخصیت درون متن یا مخاطب متن است» (Martin & Ringham, 2000: 139). این الگو با توجه به واقعیت و جنبه باطنی و مقایسه آن با جنبه ظاهری، به بررسی و تطبیق این دو جنبه در سیر تکامل یک متن می‌پردازد و در نهایت، حقیقی یا ناراستی یک فرآیند نشانه-معناشناسی را مورد تبیین قرار می‌دهد. البته باید توجه داشت که «منظور از واقعی، معنای منطقی و فلسفی آن نیست، بلکه موقعیتی است که در آن همه چیز نمایان می‌شود» (Greimas & Courtés, 1983: 116). از سوی دیگر می‌توان این‌گونه بیان کرد که «مربع حقیقت‌نمایی همان مربع معناشناسی است؛ چرا که برخی آن را مربع معناشناسی حقیقت‌نمایی معرفی کرده‌اند» (Martin & Ringham, 2000: 139 & 113, 75)، با این تفاوت که «دو قطب اصلی را همیشه بود (وجودداشتن) و نمود (ظاهرشدن) تشکیل می‌دهد» (شعیری، ۱۳۸۱: ۹۹)؛ به طوری که تقابل بود و نمود در هر متنی که دوگانگی و تظاهر وجود داشته باشد، امکان بهره‌مندی از الگوی مربع حقیقت‌نمایی (جدول شماره ۶) را فراهم می‌کند.

جدول ۶ الگوی مربع حقیقت‌نمایی



همان‌طور که در این الگو مشخص است، مربع حقیقت‌نمایی از چهار قطب و چهار فراقطب^{۲۹} تشکیل شده است. دو قطب اصلی و بالایی مربع را همیشه بود و نمود و دو قطب پایینی مربع را همیشه نقض بود و نقض نمود تشکیل می‌دهند. فراقطب‌ها که از ترکیب دو قطب حاصل می‌شوند نیز حالت‌های چهارگانه حقیقت‌نمایی را مشخص می‌کنند:

حقیقی: زمانی مربع حقیقت‌نمایی فراقطب حقیقی را نمایش می‌دهد که هیچ‌کدام از دو قطب بود و

نمود نقض نشده، در مربع دارای جایگزین مشخصی باشند.

رمزی: زمانی مربع حقیقت‌نمایی فراقطب رمزی را نمایش می‌دهد که دو قطب بود و نقض نمود دارای جایگزین مشخصی در مربع باشند.

توهمی: زمانی مربع حقیقت‌نمایی فراقطب توهمی را نمایش می‌دهد که دو قطب نمود و نقض بود دارای جایگزین مشخصی در مربع باشند.

ناراستی: زمانی مربع حقیقت‌نمایی فراقطب ناراستی را نمایش می‌دهد که هر دو قطب نقض بود و نقض نمود، در مربع دارای جایگزین مشخصی باشند (نک. شعیری، ۱۳۸۱: ۱۰۰-۱۰۱).

۸. مثنوی سلمان و ابرسال جامی

«سلمان و ابرسال» یک قصه رمزی و تمثیلی فلسفی- عرفانی است که ریشه یونانی داد. حنین بن اسحاق اولین فردی است که این قصه را از یونانی به عربی ترجمه کرده و پس از او، ابن‌سینا در نمط نهم از اشارت و تنبیها و در ضمن بیان مقامات عرفا (نک. ابن‌سینا: ۱۳۸۲: ۴۴۰)، به صورت رمزگونه به این قصه پرداخته است. در قرن هفتم نیز خواجه نصیرالدین طوسی ضمن بیان کامل قصه مورد نظر ابن‌سینا، به شرح و تفصیل آن پرداخته است. در قرن نهم نیز این قصه توجه جامی را به خود جلب می‌نماید؛ به طوری که «اورنگ دوم» از هفت‌ورنگ جامی بر مبنای این قصه سروده شده است.

مثنوی سلمان و ابرسال جامی در «بحر رمل مسدس محذوف و به نام سلطان یعقوب ترکمان آق‌قویونلو سروده و به نظم درآمده است» (افصح‌زاد، ۱۳۷۸: ۲۱۱). بنا بر احتمالات، «سال تصنیف این اثر ۸۸۵ ه.ق و یک سال پس از جلوس سلطان یعقوب بوده است» (سجادی، ۱۳۷۴: ۲۴۹). این مثنوی، اثری بی‌نظیر در ادبیات فارسی است؛ چرا که تاکنون هیچ شاعری پیش یا پس از جامی این قصه عرفانی را به نظم درنیاورده است. جامی این اثر را مطابق ترجمه حنین بن اسحاق و روایت او و «در ۱۱۳۲ بیت تصنیف کرده است» (همان: ۲۵۰). خلاصه بخش‌های مرتبط با قصه «سلمان و ابرسال» این مثنوی که «به رموز عالم صغیر اشاره دارد» (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۴۰۱) در ادامه بیان می‌شود:

شهریاری که دارای وزیر حکیمی است، بر یونان فرمان می‌راند. روزی شهریار با خود می‌اندیشد و متوجه می‌شود همه چیز دارد، مگر فرزندی شایسته که حکومت را پس از خود بدو بسپارد. از این‌رو، شهریار در عین پرهیز از معاشرت با زنان، آرزومند داشتن فرزند می‌شود. سرانجام با تدبیر حکیم و بدون واسطه مادر، شهریار صاحب فرزند می‌گردد. از آنجا که فرزند تازه متولدشده از هر عیبی رها است، او را سلمان می‌نامد و به دایه‌ای جوان و زیبا به نام ابرسال می‌سپارد. در خلال سال‌های رشد سلمان، ابرسال شیفته او می‌شود و چون سلمان به سن بلوغ می‌رسد، با دلبری او را



عاشق خود می‌کند. پس از چندی شاه و حکیم از این عشق باخبر شده، به نصیحت سلمان مشغول می‌شوند. سلمان خسته از نصیحت و ملامت ملامت‌گران، همراه با ابسال به جزیره‌ای دورافتاده مهاجرت می‌کند. شهریار به کمک آینه گیتی‌نما از حال سلمان باخبر می‌شود. شهریار با این آینه می‌تواند، هر آنچه را در سرزمین‌های دیگر اتفاق می‌افتد، مشاهده نماید و در آن تصرف کند. شهریار با استفاده از آینه گیتی‌نما به سلمان و ابسال نظر می‌کند و به حال آنان دل می‌سوزاند و آنچه را مورد نیاز آن‌ها است، فراهم می‌کند، به این امید که سلمان از کار خود پشیمان شده، به نزد او بازگردد؛ اما چون روزگار به درازا می‌کشد، شهریار تدبیری می‌اندیشد تا سلمان قدرت برخوردار شود از وصال ابسال را از دست بدهد. مدتی می‌گذرد و سلمان از اقدام پدر آگاه شده، برای عذرخواهی به نزد شهریار می‌رود. شهریار پذیرفتن عذر او را به ترک ابسال مشروط می‌کند، اما سلمان بار دیگر پدر را رها می‌کند و به نزد ابسال بازمی‌گردد. سلمان و ابسال که از فقدان وصال رنج می‌برند، تصمیم می‌گیرند که خودکشی کنند. پس هر دو به صحرا می‌روند و آتش بزرگی برپا ساخته، وارد آتش می‌شوند. شهریار که از طریق آینه نظاره‌گر است، به آتش فرمان می‌دهد که سلمان را نسوزاند. پس از مرگ ابسال، سلمان به نزد شهریار آورده می‌شود. سلمان که از مرگ ابسال بی‌قرار و ناامید است، اسیر افسردگی می‌شود. شهریار از حکیم می‌خواهد که برای نجات سلمان تدبیری بیندیشد. حکیم به سلمان وعده می‌دهد که اگر از او اطاعت کند، او ابسال را به نزد سلمان بازمی‌فرستد. سلمان خرسند شرط حکیم را می‌پذیرد. حکیم هر زمان که سلمان بی‌تاب می‌شود، صورتی خیالی از ابسال ظاهر می‌کند تا سلمان آرام گیرد. حکیم گاه‌گاه به ذکر ویژگی‌ها و کمالات زهره می‌پردازد. بدین ترتیب سلمان کم‌کم به زهره علاقه‌مند شده، عشق ابسال را فراموش می‌کند. چون سلمان از فکر ابسال خارج می‌شود، شایسته رسیدن به مقام شهریاری می‌شود. از این رو، شهریار او را بر تخت می‌نشاند و برای او از سایر شاهان بیعت می‌گیرد (نک. جامی، ۱۳۷۶: ۱۰۱-۱۶۵).

۹. کارکرد روایت در مثنوی سلمان و ابسال جامی

برای تبیین سطوح روایت، ابتدا باید متن را به سطوح مختلف تقسیم نموده، نویسنده و خواننده حقیقی، نویسنده و خواننده مجازی، راوی، مخاطب و کنش‌گران را مشخص نمود. در مثنوی سلمان و ابسال جامی، نویسنده حقیقی، من حقیقی جامی و خواننده حقیقی، من حقیقی هر کسی است که از توانایی مطالعه این متن برخوردار است و آن را مطالعه می‌کند. نویسنده مجازی، من انتزاعی جامی و خواننده مجازی نیز من انتزاعی همه کسانی است که از توانایی مطالعه این اثر برخوردار هستند. راوی «من» است که در انتهای مثنوی و در تبیین مقصود از قصه، خود را نمایان می‌سازد:

شرح او را یک به یک از من شنو پای تا سرگوش باش و هوش شو

(جامی، ۱۳۷۶: ۱۶۳)

مخاطب نیز «تو» است؛ آنجایی که بدین شکل مورد خطاب قرار می‌گیرد:

با تو گفتم مجمل این اسرار را ... مختصر آوردم این گفتار را

(همان: ۱۶۵)

پس از بیان سه سطح ابتدایی، نوبت به سطح چهارم یا سطح کنش‌گران می‌رسد. در سطح چهارم، این کنش‌گران به ترتیب حضور دارند: ۱. شهریار ۲. حکیم ۳. سلامان ۴. ابسال ۵. ملامت‌گران ۶. زهره ۷. سایر شاهان.

بیان شد که الگوی پیرنگ دارای سه وضعیت ثابت و دو نیروی تحول‌برانگیز است که در مثنوی *سلامان و ابسال* جامی این پنج وضعیت به شرح زیر است:

وضعیت ابتدایی: شهریار همه‌چیز دارد، جز فرزندی که از حیث عزت و شرافتمندی بتواند جانشین او شود:

خلعت اقبال بر خود چست یافت هرچه از اسباب دولت جست، یافت
غیر فرزندی که از عز و شرف از پس رفتن بود او را خلف

(جامی، ۱۳۷۶: ۱۱۰)

با کمک حکیم، شهریار صاحب فرزندی به نام سلامان می‌شود. سلامان کم‌کم بزرگ و برومند شده، خود را به‌عنوان جانشین شایسته‌ای برای شهریار مطرح می‌کند.

نیروی تخریب‌کننده: با دلربایی ابسال (دایه سلامان که از بچگی او را بزرگ نموده)، سلامان در دام او افتاده، عاشق ابسال می‌شود. شهریار و حکیم از این ماجرا مطلع شده، تلاش می‌کنند با نصیحت سلامان، او را از این دام آزاد نمایند، اما موفق نمی‌شوند. شهریار سلامان را نصیحت کند که اگر به این رویه خود ادامه دهد، نمی‌تواند جانشین او شود:

در هوای توست تاجم فرق‌سای وز برای توست تختم زیر پای
رو به معشوقان نابخرد منه افسر دولت ز فرق خود منه
دست دل در شاهد رعنا مزن تخت شوکت را به پشت پا مزن

(همان: ۱۲۷)

وضعیت میانی: سلامان که از ملامت‌های بی‌شمار خسته شده است، همراه با ابسال به جزیره‌ای دور افتاده مهاجرت می‌کند. شهریار ابتدا مقدمات آسایش آن‌ها را فراهم می‌کند تا شاید سلامان به خود آید، اما چون این اتفاق نمی‌افتد، شهریار تصمیم می‌گیرد امکان وصال را از آن‌ها بگیرد. این



مسئله سبب می‌شود که سلامان و ابسال تصمیم به خودکشی بگیرند. از این رو آتش بزرگی فراهم می‌کنند و وارد آن می‌شوند. شهریار به آتش دستور می‌دهد که سلامان را نسوزاند. پس از مرگ ابسال، سلامان از فراق او بی‌تاب می‌شود. شهریار که نگران فرزند است از حکیم طلب کمک می‌کند. حکیم به کمک سلامان می‌آید. او به سلامان، بازگشت ابسال را در صورت اطاعت از خود، وعده می‌دهد و هرگاه سلامان بی‌تاب می‌شود، تمثالی از ابسال را در اختیار او قرار می‌دهد.

نیروی سامان‌دهنده: حکیم گاه‌گاه صحبت از زهره به میان آورده، به ذکر ویژگی‌ها و کمالات او می‌پردازد. سلامان کم‌کم به زهره علاقه‌مند شده، از فکر ابسال خارج می‌شود:

نقش ابسال از ضمیر او بشست	مهر روی زهره بر روی شد درست
حُسن باقی دید و از فانی برید	عیش باقی را ز فانی برگزید
دامنش ز آلودگی‌ها پاک شد	همتش را روی در افلاک شد

(جامی، ۱۳۷۶: ۱۵۲)

وضعیت انتهایی: با فراموشی ابسال و بازگشت ویژگی‌های مناسب سلامان، او از شایستگی لازم برای جانشینی شهریار برخوردار می‌شود:

تارک او گشت در خورتاج را	پسای او تخت فلک معراج را
شاه یونان شهریاران را بخواند	سرکشان و تاج‌داران را بخواند
ز آن همه لشکرکش و لشکر که بود	با سلامان کرد بیعت هر که بود

(همان: ۱۵۳)

بیان شد که الگوی کنش‌گران جایگاه و نقش هر شخصیت در روند داستانی و کارکرد آن را نمایان می‌سازد. بدین‌سان می‌توان کنش‌گران مثنوی سلامان و ابسال جامی را به گونه‌ای که در ادامه می‌آید، مورد توجه قرار داد:

کنش‌گزار: شهریار.

کنش‌گر: سلامان.

کنش‌پذیر: شهریار.

موضوع ارزشی: سلامان شایسته برای شهریاری.

کنش‌یار: حکیم.

کنش‌برانداز: ابسال.

کنش‌گزار موضوع ارزشی را به کنش‌گر عرضه می‌کند و او آن را می‌پذیرد. کنش‌برانداز با دلربایی از کنش‌گر، او را فریب می‌دهد و از موضوع ارزشی غافل می‌کند. کنش‌یار از کنش‌گر می-

خواهد که موضوع ارزشی را حفظ نماید، اما کنش‌گر که توان صیانت از موضوع ارزشی را ندارد، به همراه کنش‌برانداز دست به خودکشی می‌زند. کنش‌برانداز از بین می‌رود، اما کنش‌گر از مرگ نجات می‌یابد. پس از آن، کنش‌یار تدبیری می‌اندیشد تا کنش‌گر بتواند موضوع ارزشی را بازیابد. کنش‌یار به کنش‌گر کمک می‌کند تا با فراموشی کنش‌برانداز، توجه او را به موضوع ارزشی جلب کرده، کم‌کم او را برای دستیابی به موضوع ارزشی آماده نماید. با آمادگی کنش‌گر، موضوع ارزشی حاصل می‌شود و کنش‌پذیر به خواسته‌اش می‌رسد.

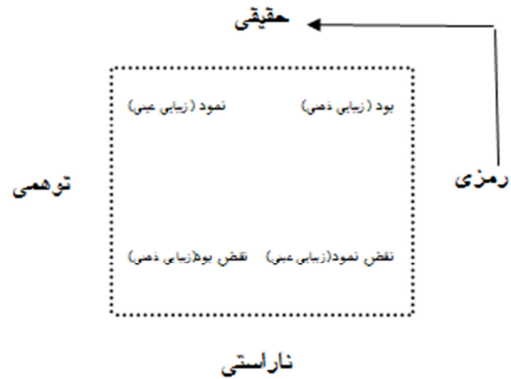
با توجه به مطالبی که ارائه شد، الگوی مربع حقیقت‌نمایی در این متن را می‌توان روی چند عنصر تطبیق داد. عنصر اول، آتشی است که افسال را می‌سوزاند، اما سلامان از آن سلامت خارج می‌شود. عنصر دوم، تمثال افسال است که باعث آرامش سلامان افسرده می‌شود و عنصر سوم، وصف زهره است که ویژگی‌ها و کمالات او سلامان را از فکر افسال خارج می‌کند.

پس از آن‌که سلامان و افسال تصمیم به خودکشی می‌گیرند، به صحرا می‌روند و آتش بزرگی فراهم می‌کنند و هر دو با هم وارد آن می‌شوند. آتش افسال را می‌سوزاند، اما سلامان را نمی‌سوزاند؛ چرا که آتش در نسبت با سلامان دارای نمود (شعله‌های آتش) است، اما ویژگی اصلی خود (سوزاندگی) را که در الگو با عنوان بود مشخص شده است، ندارد. از این‌رو این عنصر در نسبت با سلامان، فراقطب توهمی را تشکیل می‌دهد، درحالی‌که در نسبت با افسال، چون هم قطب بود و هم قطب نمود در جای خود قرار گرفته‌اند، فراقطب حقیقی را نمایش می‌دهد.

حکیم برای آرام کردن سلامان افسرده، گاه‌گاه تمثالی از افسال را در اختیار سلامان قرار می‌دهد. این تمثال در نسبت با سلامان دارای نمود افسال است، اما بود (ذات حقیقی) افسال را ندارد. پس این تمثال نیز در نسبت با سلامان فراقطب توهمی را تشکیل می‌دهد.

از سوی دیگر، حکیم برای خارج کردن افسال از ذهن سلامان، گاهی از اوقات به بیان ویژگی‌ها و کمالات زهره می‌پردازد، بدون آن‌که آن را به سلامان نشان دهد. توصیف زهره - که همان زیبایی حقیقی چه از حیث ذهنی و چه از حیث عینی است - کم‌کم برای سلامان کارگر می‌افتد و او را شیفته زهره می‌نماید.

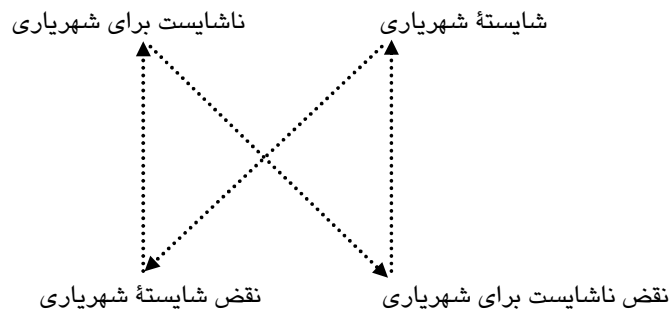
جدول ۷ الگوی مربع حقیقت‌نمایی وصف زهره



زمانی که حکیم به توصیف ویژگی‌های زهره می‌پردازد، سلمان بود (زیبایی ذهنی) زهره را درک می‌کند، اما نمود (زیبایی عینی) آن را در نمی‌یابد. از این رو نسبت زهره با سلمان در این مرحله، فراقطب رمزی است. پس از آنکه سلمان کاملاً آماده می‌شود، حکیم بود (زیبایی ذهنی) و نمود (زیبایی عینی) زهره را به سلمان عرضه می‌کند. در این مرحله، بُعد حقیقت‌نمایی در نسبت زهره به سلمان از فراقطب رمزی حرکت می‌کند و در فراقطب حقیقی قرار می‌گیرد (جدول شماره ۷).

با الگوی مربع معناشناسی نیز فرآیند حرکت مفاهیم در متن مشخص شده، از امکان ارائه در قالب یک مربع برخوردار می‌گردد. تطبیق این الگو بر مثنوی *سلمان و ابسال* جامی نتیجه زیر را به همراه دارد:

جدول ۸ الگوی مربع معناشناسی قصه «سلمان و ابسال»



سلامان جانشین شایسته‌ای برای شهریار است (شایسته شهریاری) ---> سلامان کم‌کم به ابدال میل پیدا می‌کند (نقض شایسته شهریاری) ---> سلامان در نهایت عاشق ابدال می‌شود (ناشایست برای شهریاری) ---> سلامان کم‌کم از فکر ابدال خارج می‌شود (نقض ناشایست برای شهریاری) ---> سلامان کاملاً ابدال را فراموش می‌کند (شایسته برای شهریاری) (جدول شماره ۸).

همان‌طور که در این الگو مشخص شد، مثنوی *سلامان و ابدال* جامی دارای دو فرآیند معنا ساز است و در اصطلاح، مربع کامل را تشکیل می‌دهد. این فرآیند رفت و برگشتی ناظر به اراده جامی در تبیین مفهوم بازگشت از طریق این قصه است. بهره‌مندی از سطوح تودرتو، ساختار کامل پیرنگ و کارکرد کنش‌گران نیز نشان می‌دهد که او عناصر روایی و صنعت ادبی را در خدمت تبیین آموزه‌ها و باورهای عرفانی خود درآورده است.

۱۰. نتیجه‌گیری

متنی که در این مقاله مورد توجه قرار گرفت، مثنوی *سلامان و ابدال* جامی است که تلاش شد با تطبیق الگوی سطوح روایت، لایه‌های متعدد این متن، با تطبیق الگوی پیرنگ، ساختار این متن، با تطبیق الگوی کنش‌گران، نقش و جایگاه شخصیت‌ها و کنش‌گران در این متن، با تطبیق الگوی حقیقت-نمایی، بُعد واقع‌نمایی در عناصر آتش، تمثال ابدال و وصف زهره در این متن و با تطبیق الگوی مربع معناشناسی، فرآیند معنا سازی و حرکت مفاهیم در این متن، مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد که به تفکیک، این نتایج را به همراه داشته است:

- با بررسی الگوی سطوح روایت که تلاشی برای تبیین مراتب معنایی میان جنبه‌های گوناگون، متناوب و تودرتو در یک متن است، مشخص شد که این مثنوی از چهار لایه که در ارتباطی معنا ساز با یکدیگر قرار دارند، تشکیل شده است.

- با بررسی الگوی پیرنگ که تلاشی برای تبیین ساختار روایی یک متن است، مشخص شد که این مثنوی دارای سه وضعیت ابتدایی، میانی و نهایی بوده، از نظم و انسجامی که شایسته یک روایت کامل می‌باشد، برخوردار است.

- با بررسی الگوی کنش‌گران که تلاشی برای تبیین جایگاه و نقش کنش‌گران در سیر و روند تکامل روایت در یک متن است، مشخص شد که در این مثنوی، یک نظام روایی مستحکم که مبتنی بر کنش کنش‌گران است، در سرتاسر متن حضور دارد.

- با بررسی الگوی حقیقت‌نمایی که تلاشی برای نمایش بُعد واقع‌نمایی عناصر تأثیرگذار و در قالب یک مربع، در یک متن است، مشخص شد که در این مثنوی، نوعی از رابطه و حرکت میان



فراقطب‌های توهمی، رمزی و حقیقی وجود دارد که تجلی آن در عناصری چون آتش، تمثال ابدال و وصف زهره نمایان است.

- با بررسی الگوی مربع معناشناسی که تلاشی برای نمایش فرآیند معناسازی و حرکت مفاهیم در قالب یک مربع در یک متن است، مشخص شد که در این مثنوی، حرکت مفهوم «شایسته شهریاری» به سوی نقض آن و در ادامه به سمت «ناشایسته برای شهریاری» و سپس بازگشت از این مسیر و رسیدن به نقطه «شایسته شهریاری»، منجر به تولید معنا شده است. درنهایت، این بررسی نشان داد که چگونه مثنوی *سلامان و ابدال جامی* در پی ارائه مفهوم «بازگشت» و «توبه» از طریق بیان رمزی و تمثیلی است؛ چرا که جامی با بهره‌گیری از هر پنج وضعیت ممکن در ساختاری تودرتو در پیرنگ روایت، با استفاده مناسب از کارکرد شخصیت‌ها و کنش‌گران در متن و همچنین سودمندی از هر دو فرآیند معنا ساز تلاش کرده عناصر روایی و صنعت ادبی را در خدمت تبیین آموزه‌ها و باورهای عرفانی خود درآورده، به مخاطب خود عرضه نماید.

۱۱. پی‌نوشت‌ها

1. semiotics
2. semiotic square
3. signification
4. Peirce
5. Greimas
6. Saussure
7. Hjelmslev
8. Propp
9. Levi-Strauss
10. Courtés
11. Floch
12. Fontanille
13. Zilberberg
14. Husserl
15. Merleau-Ponty
16. Bressler
17. narrative versions
18. actantial model
19. canonical narrative schema
20. tensive model
21. narrative program
22. veridictory square
23. Lintvelt
24. Schmid

۲۵. در گفت‌وگو میان دکتر حمیدرضا شعیری و دکتر علی عباسی، معادل‌های زیر از طرف دکتر شعیری پیشنهاد شد که در متن مقاله مورد استفاده قرار گرفته است:
کنش‌گر فرستنده: کنش‌گزار. کنش‌گر فاعل: کنش‌گر. کنش‌گر گیرنده: کنش‌پذیر. کنش‌گر یاری‌دهنده: کنش-یار. کنش‌گر بازدارنده: کنش‌برانداز.

26. Jakobson
27. Trubetskoi
28. Rastier
29. metaterm

۱۲. منابع

- آذر، اسماعیل؛ علی عباسی و ویدا آزاد (۱۳۹۳). «بررسی کارکرد روایی در دو حکایت از *الهی‌نامه* عطار براساس نظریه گرمس و ژنت». دوماهنامه *جستارهای زبانی*. ش ۲۰. صص ۱۷-۴۳.
- ابن‌سینا، ابوعلی (۱۳۸۲). *اشارات و تنبیهاات*. ترجمه حسن ملکشاهی. ج ۱. چ ۴. تهران: سروش.
- احمدی، بابک (۱۳۸۸). *ساختار و تأویل متن*. چ ۱۰. تهران: مرکز.
- افسح‌زاد، اعلاخان (۱۳۷۸). *نقد و بررسی آثار و شرح احوال جامی*. تهران: مرکز مطالعات ایرانی.
- برسler، چارلز (۱۳۸۶). *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*. ترجمه مصطفی عابدینی فرد. تهران: نیلوفر.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۶). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی* (تحلیلی از داستان‌های عرفانی - فلسفی ابن‌سینا و سهروردی). چ ۶. تهران: علمی و فرهنگی.
- جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۷۶). *مثنوی سلیمان و ابسال*. به کوشش زهرا مهاجری. تهران: نشر نی.
- سجادی، سیدضیاءالدین (۱۳۷۴). *حی بن یقظان و سلیمان و ابسال*. تهران: سروش.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۱). *مبانی معناشناسی نوین*. تهران: سمت.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۹). *تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناسی گفتمان*. چ ۲. تهران: سمت.
- عباسی، علی (۱۳۸۵الف). «پژوهشی بر عنصر پیرنگ». فصلنامه *پژوهش زبان‌های خارجی*. ش ۳۳. صص ۸۵-۱۰۳.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵ب). «دورنمای روایتی». *پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر*. ش ۱. صص ۷۵-۹۱.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲). «بررسی زایش معنا در ساختار روایی «حکایت نمازفروش» (از

- هزارویک‌شب) و روایت سه‌تار از جلال آل‌احمد». *جستارهای زبانی*. ش ۱۳. صص ۸۹-۱۰۴.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی کاربردی: تحلیل زبان‌شناختی روایت: تحلیل کاربردی بر موقعیت‌های روایی، عنصر پیرنگ و نحو روایی در روایت‌ها*. تهران: علمی و فرهنگی.
- قادری، نصرالله (۱۳۸۸). *آناتومی ساختار درام*. چ ۳. تهران: کتاب نیستان.
- لینت‌ولت، ژپ (۱۳۹۰). *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت: نقطه دید: نظریه و تحلیل*. ترجمه علی عباسی و نصرت حجازی. تهران: علمی و فرهنگی.
- محمدی، محمدهادی و علی عباسی (۱۳۸۱). *صمد: ساختار یک اسطوره*. تهران: چیستا.

References:

- Abbasi, A. (2006 a) . "A study on plot element". *Foreign Languages Research Journal*. (No. 33). Pp. 85-103 [In Persian].
- ----- (2006 b). "Narrative perspective". *Academy of Art Journal*. (No. 1). Pp.74-91 [In Persian].
- ----- (2013). "Studying *Creating Meaning* in Narrative Structure of Prayer-Seller Story (of One Thousands and One Nights) and Setar Story from Jalal al-Mohammad". *Language Related Research*. (No. 13). pp. 89-104 [In Persian].
- ----- (2014). *Applied Narratology: Linguistic Analysis of Narrative: Applied Analysis on Narrative Situations, Plot Element and Narrative Syntax in Stories*. Tehran: Scientific and Cultural Publication [In Persian].
- Afsahzade, A. (1999). *Criticizing and Analyzing Works and Jami's Biography*. Tehran: Iran Studies Center Publication [In Persian].
- Ahmadi, B. (2009). *Structure and Interpretation of Text*. (10th Edition). Tehran: Markez Publication [In Persian].
- Azar, I.; A. Abbasi & V. Azad (2014). " Studying narrative application in two stories of elahiname atar based on Geirmas and Genette ideas". *Language Related Research*. (No. 20). Pp. 17-43 [In Persian].
- Bressler, Ch. (2007). *An Introduction to the Theory and Methods of Literary Criticism*. Translated by : Mostafa Abedinifar. Tehran: Niloufar Publication [In Persian].
- Chandler, D. (2007). *Semiotics: The Basics*. 2nd Edition. London: Routledge.
- Genette, G. (1982). *Figures of Literary Discourse*. Translated from French by : Alan

- Sheridan. New York: Columbia University Press.
- Ghaderi, N. (2009). *Drama Structure Anatomy*. (3rd Edition). Tehran: Neyestan Publication [In Persian].
 - Greimas, A. J. & J. Courtés. (1983). *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*. Translated from French by : Larry Christ, Daniel Patte, James Lee, Edward McMahon, Gary Phillips, & Michael Rengstorf. Bloomington: Indiana University Press.
 - Hébert, L. (2011). *Tools for Text and Image Analysis: An Introduction to Applied Semiotics*. Translated from French by :Julie Tabler. University of Quebec at Rimouski (10/23/2014) http://www.revue-texto.net/Parutions/Livres-E/Hebert_AS/Hebert_Tools.html
 - Ibn Sina, Abou Ali. (2003). *Implications and Admonishments*. Translated by : Hassan Malekshahi. Vol I, 4th Edition. Tehran: Soroush Publication [In Persian].
 - Jami, Nor al-Dyn Abdoul Rahman. *Salaman and Absal*. Zahra Mahajeri. Tehran: Nei Publication [In Persian].
 - Lintvelt, J. (2011). *A Dissertation about Narrative Typology: Perspective: Ideas and Analysis*. Translated by : Ali Abbasi, Nosrat Hejazi. Tehran: Scientific and Cultural Publication [In Persian].
 - Martin, B. & R. Felizitas .(2000). *Dictionary of Semiotics*. London: Bloomsbury Publishing.
 - Mohammadi, M. H. & A. Abbasi. (2002). *Samad: A Structure of a Myth*. Tehran: Chista Publication [In Persian].
 - Pournamdarian, T. (2007). *Symbol and Symbolic Stories in Persian Literature: An Analysis of Ibn Sina and Sohrevardi's Theosophical-Philosophical Stories*. (6th Edition). Tehran: Scientific and Cultural Publication [In Persian].
 - Sajadi, S. Z. (1995). *Hayy Ibn Yaqdhan and Salaman and Absal*. Tehran: Soroush Publication [In Persian].
 - Shairi, H. R. (2002). *Fundamentals of Modern Semantics*. Tehran: Samt Publication [In Persian].
 - ----- (2010). *Analyzing Semiotics of Discourse*. (2nd Edition). Tehran: Samt Publication [In Persian].