T. M .U.

Language Related Research
E-ISSN: 2383-0816
Vol.11, No.3 (Tome 57),
July, August & September 2020

Narrative stylistics (Narrative style of Hallaj's Tales Based on Simpson's Theory)

Zahra Sadat Taheri Ghaleno[1], Hosain Aghahosaini[*2], Seyed Aliasghar Mirbagherifard[3]

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran
2. PhD .Professor of Persian Language and Literature , University of Isfahan, Isfahan, Iran.
3. PhD. Professor of of Persian Language and Literature , University of Isfahan, Isfahan, Iran.

Received: 16/05/2019
Accepted: 13/10/2019

* Corresponding Author's E-mail:
h.aghahosaini@ltr.ui.ac.ir

Abstract

This study aims to examine the elements of stylistics in three stories. They include three poetical narratives by ʿAṭṭār in mystical genre pivoting around the character of Ḥallāj.

The main research question of are: a) According to which stylistic mechanisms of narrative are the narrative-stylistic elements explained? And b) How are these elements reflected in the narrative discourse?

This study hypothesis check the components of Simpson's narrative discourse to determine the stylistic features.

Therefore, analysis of the texture of these narratives showed that in total, material processes with 16 applications had more performance than verbal process with 3 cases, mental process with 13 cases and behavioral process with 1 case.

The research uses library method for collecting data and is analytical in nature, employing the methodology proposed by Simpson in his *Stylistics* approach.

The results indicate the extent of characters' collaboration by analysing the processes. In terms of point of view on the temporal plane, there is no specific time since all three narratives revolve around Ḥallāj. The descriptive pause is another example of this point of view and narrative time in the stories is longer than story-time. In the second story, however, the narrative is denser and more concise.

An example of a point of view on the temporal plane can be seen in the three discourses of narration using "the use of past verbs", "descriptive pause" and "narrative time" in two narratives, and the narrative of " tashte khakestar va

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-05-26]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.10.3]

T. M .U.

Language Related Research
E-ISSN: 2383-0816
Vol.11, No.3 (Tome 57),
July, August & September 2020

amadane ashegh" is rejected.

Naturally, from the spatial point of view, referring to space is not pertinent because it the prestige of Ḥallāj which is the focus of the author.

All three narrative discourses confirm Hallaj's high position on psychological plane . The point of view is the third person in all three stories. In the first and third stories, the third person perspective is reflective, and in the second story, the third person perspective is prominent.

Modality has some features in narratives of Ḥallāj: since the narrator narrates Ḥallāj's emotions and the Lover's character by direct speech, it has a positive shading. This may be explained using Fowler-Uspensky model.

In terms of idiolect, the words uttered as the Lover's reaction to see the Beloved's (i.e. Ḥallāj's) ash and finding a trace of the latter are in line with the mystical context of the story. All three stories of Ḥallāj can be discussed in view of Labov's 'textual structure'.

Therefore, in future research, it is possible to examine the textual structure of the elements of this model in the narrative context by examining the structure of the text in other anecdotes of mystical poetry and consider the anecdotes related to elders. The results of this study showed that in almost these three stories, the result , the solution and the terminal phase are the same, and the reason is Attar's advice, which replaces any kind of analysis.

With regard to intertextuality, two stories 'Ḥallāj in the gallows' (*Ḥallāj bar sar-i dār*) and 'Ḥallāj decapitated in sleep' (*Ḥallāj bā sar-i burida*) are referred to in other texts.

The results of this study clearly show that the study of narrative stylistics and the application of its components have mechanisms that are suitable for analyzing different levels of narrative discourse context. In addition, this study provided an understanding of the style of Hallaj's narratives that had not been previously explored.

Keywords: Narrative stylistics; Simpson; Sociolinguistic code; Characterizations; Textual structure; Intertextuality.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-05-26]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.10.3]

دوماهنامهٔ علمی- پژوهشی
د۱۱، ش۳ (پیاپی ۵۷)، مرداد و شهریور ۱۳۹۹، صص۱۴۹-۱۷۲

سبک‌شناسی روایت
(سبک روایت حکایت‌های حلاج، بر اساس نظریهٔ سیمپسون)

زهراسادات طاهری قلعه‌نو[۱]، حسین آقاحسینی[۲*]، سید علی‌اصغر میرباقری‌فرد[۳]

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه اصفهان. اصفهان.
۲. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.
۳. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.

دریافت: ۹۸/۰۲/۲۶ پذیرش: ۹۸/۰۷/۲۱

چکیده

هدف پژوهش حاضر آن است که انواع مؤلفه‌های سبک‌شناسی روایت را در چند حکایت بررسی کند. این پژوهش بر روی سه حکایت منظوم عرفانی از عطار با محوریت شخصیت حلاج انجام شده است. پرسش‌های بنیادین پژوهش این است: الف) مؤلفه‌های سبکی ـ روایی مبتنی بر کدام سازوکارهای سبک‌شناسی روایت تبیین می‌شود؟ و ب) این مؤلفه‌ها چگونه در گفتمان روایی نمود پیدا می‌کند؟ این پژوهش به‌روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و به شیوهٔ تحلیلی است و از متدلوژی سیمپسون در کتاب ***سبک‌شناسی*** بهره گرفته است. نتایج پژوهش نشان داد که با تحلیل فرایندها، میزان مشارکت شخصیت‌های داستان مشخص می‌شود. درخصوص زاویهٔ دید زمانی نیز چون هر سه حکایت حول محور شخصیت حلاج است، به زمان خاصی اشاره نمی‌شود. درنگ توصیفی مثال دیگری از این زاویهٔ دید است و تداوم متن در حکایات طولانی‌تر از تداوم داستان است. البته، در حکایت دوم روایت خلاصه و فشرده بیان می‌شود. طبیعتاً از منظر زاویهٔ دید مکانی و روانی اشاره به مکان چندان موضوعیت ندارد؛ چون تبیین جایگاه و مقام حلاج مدنظر نویسنده است. وجهیت در حکایات حلاج چند ویژگی دارد: اول، چون راوی با گفتار مستقیم احساسات و حالات حلاج و شخصیت عاشق را روایت می‌کند، وجهیت مثبت است. این موضوع را می‌توان با الگوی فالر ـ آسپنسکی تبیین کرد. درخصوص گویش فردی، واژگان به‌کاررفته عکس‌العمل عاشق بعد از رویارویی با خاکستر معشوق (حلاج) و یافتن نشانی از او را بیان می‌کند که بسیار با بافت عارفانهٔ داستان هم‌خوانی دارد. هر سه حکایت حلاج

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: h.aghahosaini@ltr.ui.ac.ir

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-05-26]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.10.3]

در قالب «ساختار متنی» لباو قابل بررسی است. درخصوص بینامتنیت نیز دو حکایت «حلاج بر سر دار» و «حلاج با سر بریده در خواب» در متون دیگر نقل شده‌اند.

واژه‌های کلیدی: سبک‌شناسی روایت، سیمپسون، رمز زبانی ـ جامعه‌شناختی، شخصیت‌پردازی، ساختار-متنی، بینامتنیت.

۱. مقدمه

سبک‌شناسی روایت[۱] رویکرد جدیدی است که حاصل مطالعات نقش‌گرایی، انتقادی، کاربردی و فرمالیستی است. این رویکرد حاصل نگاه متفاوت به سبک روایت است و برای گفتمان روایی[۲] نقش اصلی در نظر می‌گیرد. این نگاه، از تغییری حکایت می‌کند که میان لایه‌ها و سطوح زبان شکل می‌گیرد و درنتیجه، فضاهای داستانی را ایجاد می‌کند که در فرایند تحلیل سبکی در ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرد. درواقع، تحلیل سبکی، برآیند گزینش‌هایی است که بر الگوی سیمپسون[۳] مبتنی است و در قالب شش مؤلفهٔ رسانهٔ متنی[٤]، رمز زبانی ـ جامعه‌شناختی[٥]، زاویهٔ دید[٦]، شخصیت‌پردازی[۷]، ساختارمتنی[۸] و بینامتنیت[۹] بررسی می‌شود. حکایات مربوط به حلاج دارای ویژگی‌های سبکی است و بنا به گفتهٔ تقوی و قدیریان حکایت‌های مشایخ:

> مجموعه‌ای متنوع از گفتار، مشی و مرام و شگفت‌کاری‌های بزرگان طریقت و بازخورد رفتار و گفتار آنان در جمع مریدان و تودهٔ اجتماع است. اغلب این حکایت‌ها جنبه‌ای تاریخی دارند و در آثار حکمی و عرفانی پیش از عطار به‌صورتی مدون و یا جسته و گریخته گرد آمده‌اند (۱۳۸۷: ۱۱۹).

از این رو، مطالعهٔ ویژگی‌های سبکی در حکایات عرفانی و چگونگی تحقق آن در سبک‌شناسی روایت اهمیت دوچندانی دارد. مسئلهٔ اصلی پژوهش نیز برخاسته از الگوی سبک‌شناسی روایت از منظر سیمپسون و مؤلفه‌های موردنظر او برای تحلیل سبکی ـ روایی است. بر اساس این، در پژوهش حاضر با اتخاذ رویکرد سبک‌شناسی روایت، حکایات مربوط به حلاج در آثار عطار از منظر سیمپسون و با توجه به شش مؤلفهٔ او در سبک‌شناسی روایت، با روش تحلیل سبکی بررسی می‌شود. درواقع، در پژوهش پیش‌رو، شگردهای روایی نوع

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-05-26]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.10.3]

فرایندهای مادی (شد (رفتن)، انداختن (بریدن)، خون ریختن (کشتن)، درمالید، گلگونه کردن و درنظر آمدن) و زاویهٔ دید ایدئولوژیکی (دعوت به دنیاگریزی، وارستگی و بی‌نیازی، گم‌گشتگی و نادیده انگاشتن خود) به‌منزلهٔ نمونه‌ای از عملکرد این شیوهٔ سبکی بررسی و تحلیل می‌شود. پرسش‌های بنیادین پژوهش این است: الف) مؤلفه‌های سبکی ـ روایی مبتنی بر کدام سازوکارهای سبک‌شناسی روایت تبیین می‌شود؟ و ب) این مؤلفه‌ها چگونه در گفتمان روایی نمود پیدا می‌کند؟ فرضیهٔ اصلی پژوهش حاضر این است که با بررسی مؤلفه‌های گفتمان روایت سیمپسون می‌توان ویژگی‌های سبکی روایی حکایات را مشخص کرد. حاصل این بررسی، تحقق سبک‌شناسی روایت حکایات است.

۲. پیشینهٔ تحقیق

در کتاب ***stylistics*** (Simpson, 2004)، سبک‌شناسی روایت تبیین و از این منظر شش مؤلفهٔ رسانه‌متنی، رمز زبانی ـ جامعه‌شناختی، زاویهٔ دید، شخصیت‌پردازی، ساختار متنی و بینامتنیت و روش به‌کارگیری آن‌ها در روایت داستانی معرفی شده است. در این پژوهش، نشان داده شد که سبک روایت داستانی بر اساس لایه‌ها و سطوح زبان بررسی می‌شود. در رسالهٔ دکتری سبک‌شناسی روایت در داستان‌های کوتاه (رضویان، ۱۳۹۰) تلاش شده است تا دوازده داستان کوتاه فارسی از چهار نویسندهٔ معاصر ایرانی چون صادق هدایت، جلال آل‌احمد، صادق چوبک و بیژن نجدی بررسی و با بهره‌گیری از الگوی سیمپسون، ویژگی‌های سبکی داستان‌های کوتاه فارسی تعیین شود؛ اما به‌نظر می‌رسد کاربست نظریه و انطباق آن، مانع از نگاه انتقادی و تحلیلی نویسنده شده است. همچنین، آقاگل‌زاده و رضویان (۱۳۹۱) در مقالهٔ «سبک‌شناسی روایت در داستان کوتاهِ «چشم شیشه‌ای»»، اثر صادق چوبک که از همان رسالهٔ دکتری اخذ شده است، ضمن معرفی مؤلفه‌های سیمپسون، به تحلیل ویژگی‌های سبکی این داستان می‌پردازند. در «گفتمان غیرمستقیم آزاد و اهمیت آن در سبک‌شناسی روایت» (غفاری و نجومیان، ۱۳۹۱)، ضمن تبیین شگردهای گفتمان برای بازنمود دنیای درونی شخصیت‌های داستانی، نتیجه گرفته است که ابزار سبکی - روایتی در آموزش ادبیات داستانی و نقد داستان به‌کار می‌رود و شگردهای زبانی و عناصر سبکی در گفتمان روایت در حیطهٔ سبک‌شناسی روایت است و گفتمان روایت به دو نوع گفتمان روایتگر و گفتمان

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-05-26]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.10.3]

شخصیت‌های داستان دسته‌بندی می‌شود.

در مقالهٔ حاضر، با یاری جستن از رویکرد سبک‌شناسی روایت، مؤلفه‌های شش‌گانهٔ مورد نظر سیمپسون دربارهٔ شیوهٔ تعامل لایه‌ها و سطوح زبان و مسئلهٔ سبک‌شناسی روایت به‌منزلهٔ ابزارهای تحلیلی، نخستین‌بار در بررسی و تحلیل اشعار فارسی به‌کار بسته شده است و از این حیث، حکایات عرفانی مربوط به حلاج تحلیل می‌شود.

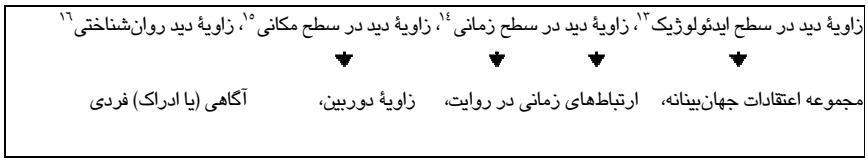
۳. چارچوب نظری

۳ ـ ۱. شخصیت‌پردازی

سبک‌شناسی روایت، مبتنی بر دیدگاه‌های نقش‌گرایی، انتقادی، کاربردی، فرمالیستی است که اصول اساسی در بافت روایت را توصیف می‌کند. در این رویکرد، «روایت بدساخت[۱۰] از روایت کامل مشخص می‌شود؛ زیرا فراهم کردن یک الگوی کامل و دقیق از گفتمان روایت، چالش سبک‌شناسان است» (Simpson, 2004: 19). در این رویکرد، تنها روش ممکن برای کشف سبکِ روایت، تجزیه و تحلیل متن است. این رویکرد به‌دنبال آن است که یک الگوی کامل و دقیق از گفتمان روایت به‌دست دهد. یکی از مؤلفه‌هایی که سبک‌شناسی روایت معرفی می‌کند، شخصیت‌پردازی است. در این روش، سبک‌شناس گفتمان روایی متن ارائه‌شده را نشان می‌دهد؛ یعنی تکهٔ قابل‌لمس زبان را که به‌وسیلهٔ یک قصه‌گو در یک بافت تعاملی تولید شده است (*ibid*)، در مؤلفهٔ شخصیت‌پردازی (اعمال و وقایع) شخصیت از طریق فرایندهای معنایی و نقش‌های شرکت‌کنندهٔ گنجانده‌شده در گفتمان روایی گسترش می‌یابد. شخصیتی که ممکن است با درجه‌ای از تأثیر بر حوادث روایی و درجه‌ای از شرکت در حرکت رو به جلوی طرح، مشخص شود. این نوع، در چارچوب نقش‌گرایی محقق می‌شود. در این مؤلفه، تنها از طریق فرایندها و بسامد وقوع آن‌ها در داستان می‌توان از تجارب، تفکرات و دنیای درون نویسنده آگاه شد (*ibid*: 74 - 75). در شخصیت‌پردازی (زاویهٔ دید) نیز ارتباط میان نحوهٔ روایت با زاویهٔ دید شخصیت یا راوی، محور اصلی فرایند سبک‌شناسی است. در این روش، زاویهٔ دید متأثر از «الگوی فالر ـ آسپنسکی» است. فالر[۱۱] - آسپنسکی[۱۲]، زاویهٔ دید را در چهار سطح زمانی ـ مکانی ـ روانی و ایدئولوژیک چنین نشان می‌دهد: (*ibid*: 77 - 79)

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-05-26]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.10.3]



بر این اساس، در مؤلفهٔ شخصیت‌پردازی و زاویهٔ دید ایدئولوژیک به وجهیت مثبت[۱۷]، خنثی[۱۸] و منفی[۱۹] می‌رسیم که درجهٔ شدت و ضعف تمایلات، وظایف، الزامات و عقاید مورد خطاب واقع می‌شود.

۳ ـ ۲. رمز زبانی ـ جامعه‌شناختی

در سبک‌شناسی روایت، موضوعاتی چون گویش فردی، لهجه‌ها و گونهٔ کاربردی یا سیاق سخن (گسترهٔ گفتمان، مفهوم گفتمان و شیوهٔ گفتمان) به مباحث سبک و روایت وارد می‌شود. این رویکرد در زبان‌شناسی جدید ریشه دارد که «به اختلاف لهجه‌ها و گویش‌ها می‌پردازد؛ چه به راوی، چه به شخصیت‌های میان روایت نسبت داده شوند. این مؤلفه یک منبع نظام‌دهندهٔ اساسی نه‌تنها برای روایت، بلکه برای انواع گفتمان ادبی است» (Simpson, 2004: 21).

در مؤلفهٔ رمززبانی ـ جامعه‌شناختی، «هیچ دو گوینده‌ای از زبان به شیوه‌ای یکسان استفاده نمی‌کند و هر کس طرز صحبت کردن و رفتار سبکی خاص خودش را دارد» (*ibid*: 102). این عقیده، بنا به تعریف سیمپسون «با توجه به اینکه محیط‌ها حامل ویژگی‌های اجتماعی خاص خود هستند، امکانات زبانی کاربران مختلف با توجه به سن، جنس، طبقه، شغل و ... متفاوت می‌شود» (*ibid*). این امر از رخدادی خبر می‌دهد که

> برای سبک فردی خاص یک نفر به‌کار می‌رود و به آن گویش فردی گفته می‌شود. گویش‌های فردی تحت تأثیر ریشه‌های منطقه‌ای و پس‌زمینهٔ اجتماعی ـ اقتصادی گویندگانشان و شکل گرفته از آن‌ها با تفاوت‌هایی در دستور و واژگان متمایز می‌شوند (*ibid*).

در گونهٔ کاربردی نیز به موضوع رعایت سخن به مقتضای حال و مقتضای ظاهر پرداخته می‌شود که از مباحث بنیادین علم معانی است.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-05-26]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.10.3]

عنصر اصلی علم معانی، یعنی مقتضای حال و معانی ثانویه، با بافت برون‌زبانی و معانی ضمنی مطابقت می‌کند. در هر دو علم، منظور متکلم غیرمستقیم بیان می‌شود و ممکن است غرض و هدف گوینده از بیان جمله، معنای صریح و اولیهٔ آن نباشد؛ بلکه وی هدفش را در معنای ضمنی و ثانویه‌ای قرار دهد که بر اساس بافت موقعیتی و مقتضای حال شنونده است (وفایی و آقابابایی، ۱۳۹٤: ۱۰ ـ ۹).

۳ ـ ۳. ساختار متنی

سیمپسون (2004:21). به‌نقل از پراپ و لباو، در نظریهٔ سبک‌شناسیِ روایت خود دو الگوی ساختاری طرح می‌کند. در این مؤلفه، الگوهای تحلیلی خاص به‌کاررفته ممکن است جنبه‌های اساسی وسیعی از پیوستگی روایت را خطاب کنند یا جنبه‌های محدودتر از انسجام روایت را در ساختار داستان بررسی کنند.

بنا به گفتهٔ سیمپسون (*ibid*)، یک مطالعهٔ سبک‌شناسانه از ساختار متنی می‌تواند بر عناصر وسیع طرح یا شناسه‌های محدودتر سازمان داستان تمرکز کند. به همین ترتیب، منظور از ساختار متنی، چینش و ترتیب واحدهای مجزای روایت در ساختار داستان است. بر اساس این، سیمپسون از دو الگوی تحلیلی در داستان استفاده می‌کند. درواقع، الگوی پراپ که از ۳۱ کارکرد برای تجزیه و تحلیل داستان‌های پریان شکل می‌گیرد و ۷ نقش شخصیتی ارائه می‌دهد و الگوی لباو که مبتنی بر ساختار شش‌بخشی شامل چکیده، جهت‌گیری، کنش گره‌افکن، ارزیابی، نتیجه و راه‌حل و پایانه است.

پس در هر مؤلفه‌ای پیوسته شاهد عناصر و ابزارهایی برای تجزیه و تحلیل سبکی هستیم که از منظر سیمپسون در قالب شش مؤلفه طرح می‌شود. در ساختار متنی بنا به گفتهٔ سیمپسون (*ibid*)، لباو برای هر روایت کاملاً شکل‌یافته، ساختاری شش‌بخشی قائل است که عبارت‌اند از: چکیده[۲۰]: داستان دربارهٔ چیست؟، جهت‌گیری[۲۱]: پای چه کسی یا چه چیزی در میان است؟ کی و کجا، رویدادی به وقوع پیوست؟، کنش گره‌افکن[۲۲]: سپس چه اتفاقی افتاد؟، ارزیابی[۲۳]: خب حالا که چه؟ چرا و چگونه این ماجرا جالب است؟، نتیجه و راه‌حل[۲٤]: سرانجام چه اتفاقی افتاد؟ و پایانه[۲۵]: چطور داستان پایان می‌پذیرد؟ (*ibid*: 115؛ تولان، ۱۳۸٦: ۲٦۵ ـ

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-05-26]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.10.3]

۲٦٦). این الگو برای مطالعهٔ ساختار روایات ادبی کوتاه و روایات درونه‌گیری‌شده در روایات بزرگ‌تر بسیار مناسب است و لباو آن را برای تجزیه و تحلیل گفتار گویشوران در بافت‌های اجتماعی واقعی ارائه کرد و پیکرهٔ او شامل صدها روایت شفاهی بود (Simpson, 2004:114 - 117).

۳ ـ ۴. بینامتنیت

ششمین جزء روایت، مبتنی بر شگرد تلمیح است؛ چون هر نوشته‌ای، در یک خلأ تاریخی و اجتماعی به‌وجود نمی‌آید؛ بلکه متن‌ها و تصاویر دیگر را چه به‌صورت بینامتنیت «ضمنی» و چه به‌صورت «بیانیه» بینامتنی منعکس می‌کند. از یک جنبهٔ خاص، مفهوم بینامتنیت در کاربرد روایی‌اش با مفهوم رمززبانی ـ جامعه‌شناختی تداخل دارد. اگرچه بینامتنیت شامل اشاره به متون دیگر و خارج از متن اصلی نیز هست، در حالی که رمززبانی ـ جامعه‌شناختی به‌طور-کلی بیشتر به تنوع یا تنوعات زبانی اشاره دارد که در آن‌ها یا از طریق آن‌ها توسعه داده می‌شود (*ibid*: 21).

۴. حکایات حلاج

حکایت اول (حلاج بر سردار): [۲٦] زمانی که حلاج را به‌سر دار می‌برند، تنها سخنی که به زبان می‌آورد، «اناالحق» است؛ اما دریغا که کسی عمق کلام او را درنمی‌یابد و به همین سبب چهار دست و پای او را قطع می‌کنند. در این حال، حلاج ـ که خون بسیاری از دست داده ـ زردروی می‌شود. او برای اینکه مردم گمان نبرند ترسیده است، دست بریده‌اش را به صورتش می‌زند تا سرخی خون، صورتش را سرخ کند؛ زیرا معتقد است حتی به اندازهٔ سر مویی واهمه ندارد. سپس راوی از شجاعت مردان حق ـ که در پای چوبهٔ دار هیچ هراسی به دل راه نمی‌دهند ـ می‌گوید؛ زیرا جهان در نظر امثال آنان بی‌ارزش است. بنابراین، از بر سر دار رفتن نیز ترسی ندارند (عطار، ۱۳۸۷: ۳۳۵).

حکایت دوم (طشت خاکستر و آمدن عاشق): [۲۷] زمانی که حلاج را در آتش می‌سوزانند، شخص عاشقی ـ در حالی که چوبی به‌دست دارد ـ از راه می‌رسد و بر سر طشت خاکستر

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-05-26]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.10.3]

می‌رود و شروع به شکواییه می‌کند و در میان خاکستر به‌دنبال حلاج می‌گردد. سپس راوی، مخاطب را از زندگی این دنیا ـ که افسانه‌ای بیش نیست ـ برحذر می‌دارد و در بیان جایگاه حقیقی موجودات که این سرای خاکی جای آنان نیست و اصل که باید پاک باشد که اگر پاک باشد دیگر فرقی نمی‌کند فرعی وجود داشته باشد یا نه، همانند خورشید حقیقی که بر دوام است و مهم نیست سایه بماند یا نه، مطالبی بیان می‌دارد (*همان:* ٤٢٧).

حکایت سوم (حلاج با سر بریده در خواب):[٢٨] عده‌ای حلاج را شب‌هنگام، در حالی که سر بریده‌اش را به‌دست گرفته و جام گلابی به همراه دارد، در خواب می‌بینند و از او می‌پرسند، سرت برای چه بریده است و حالت چگونه است؟ و این جام در دستت برای چیست؟ او نیز پاسخ می‌دهد که سلطانِ حق این جام را تنها به‌دست کسی می‌دهد که از قید سر و جان گذشته باشد؛ زیرا در راه وصال باید جسم و جان را فدا کرد و در اسم حق مستغرق شد تا جان نورانی شود (عطار، ١٣٨٨: ١١٦).

۵. تحلیل حکایات با الگوی سبک‌شناسی روایت «سیمپسون»

در چند بیت ابتدایی این سه حکایت، خلاصه‌ای از داستان‌ها روایت شده است. به این صورت که در حکایت اول، حلاج بر دار برده می‌شود؛ در حکایت دوم، حلاج در آتش سوزانده می‌شود و در حکایت سوم، حلاج سرش بریده می‌شود. صدای حلاج در هر سه روایت آزادی‌خواهانه است. شرکت‌کنندگان داستان اول در سکوت به‌سر می‌برند. در داستان دوم عاشق به‌دنبال حلاج می‌گردد و در داستان سوم عده‌ای با حلاج گفت‌وگو می‌کنند.

۵ ـ ۱. شخصیت‌پردازی

آنچه در این سه حکایت از منظر شخصیت‌پردازی (اعمال و وقایع) دیده می‌شود، وجود انواع فرایندهاست: الف) فرایندهای مادی (شدن به معنای رفتن، انداختن دست و پا به معنای بریدن، خون ریختن به‌معنای کشتن، درمالیدن، گلگونه کردن، در نظر آمدن، نهادن): در داستان «حلاج بر سر دار»، (سوخته شدن به معنای سوختن، آمدن، شوریدن، محوشدن، ماندن): در داستان «طشت خاکستر حلاج و آمدن عاشق» و (بریدن، جام دادن، نوش کردن، ماندن): در داستان «حلاج با سر بریده». در بافت روایی متعلق به حلاج، فراوانی این نوع فرایند طبیعی است؛ زیرا با

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-05-26]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.10.3]

توجه به کنش‌های حلاج و رخدادها و وقایعی که اتفاق می‌افتد، شاهد افعالی هستیم که از سوی کنشگر یا کنشگران دلالت بر انجام کاری دارد؛ ب) در فضای فرایندهای کلامی شاهد (بر زبان رفتن به معنای حرف زدن، گفتن و زبان گشودن) هستیم که نقش مشارکتی گویندهٔ سخن را در روایت نشان می‌دهد؛ ج) فرایندهای ذهنی (ترسیدن، بیم داشتن، در تموز افتادن، نشناختن، ظن بردن): در داستان «حلاج بر سر دار»، (دانستن، دیدن، شنیدن): در داستان «طشت خاکستر حلاج و آمدن عاشق» و (دیدن، فراموش کردن، درباختن، نگونسار شدن، درباختن) در داستان «حلاج با سر بریده در خواب» نیز دلالتگر شناخت و ادراک شخصیت‌های داستان است و د) فرایند رفتاری (نشستن): در داستان «طشت خاکستر حلاج و آمدن عاشق» و «حلاج با سر بریده در خواب» نیز نقش رفتارگر را در روایات بازگو می‌کند.

چند ویژگی این خصیصه این است که میزان مشارکت شخصیت‌های داستان را آشکار می‌سازد. در فرایند مادی نقش کنشگران، در فرایندهای کلامی نقش گوینده، در فرایندهای ذهنی نقش حسگر و در فرایندهای رفتاری نقش رفتارگر را نشان می‌دهد. بر همین اساس، کنشگر حکایات حلاج افرادی ناشناس، حلاج و عاشق هستند. گوینده حلاج و عاشق است. حسگر تماشاگران و مخاطبان هستند. رفتارگر عاشقی است که بر سر طشت خاکستر حلاج می‌نشیند و نشستن موج دریا استعاره‌ای از رسیدن به حقیقت و مقامی است که حلاج به آن دست یافته است.

درواقع، از منظر شخصیت‌پردازی (زاویهٔ دید)، انواع زاویهٔ دید ایدئولوژیک، زمانی، مکانی و روانی در حکایات حلاج واکاوی می‌شود. هدف عطار بیان واقعیت وجودی حلاج در روزگاری است که از منظر بایدها و نبایدهای حاکم، فاش شدن رموز و اسرار الهی برای مردم بی‌خبر، جرم انگاشته می‌شده است. عطار این بخش‌ها را با عبارتی همچون «چون زبان او همی نشناختند»، روایت می‌کند که همین تفکر غالب بر جامعهٔ حلاج است که سخنانش در آن روزگار گناهی بس بزرگ بوده است. بنابراین، چاره‌ای جز این نیست که به ستیز با حلاج برآیند. به بیان دیگر، عطار یک‌بار حلاج را در حالی که به دار آویخته و دست و پایش را بریده‌اند، (چار دست و پای او انداختند). یک‌بار در حالی که او را در طشت خاکستری سوزانده‌اند (گشت آن حلاج کلی سوخته) و در روایتی دیگر با سر بریده (بریده سر به کف با جام جلاب) توصیف می‌کند. درواقع، عطار واقعهٔ تاریخی بر دار شدن حلاج را داستان‌وار

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-05-26]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.10.3]

بیان می‌کند. به علاوه، صدای فریاد عطار برای دعوت به دنیاگریزی، وارستگی و بی‌نیازی، گم‌گشتگی و نادیده انگاشتن خود که از گوشه و کنار هر کدام از روایت‌ها شنیده می‌شود، بیانگر زاویهٔ دید ایدئولوژیکی است.

علاوه بر این، در زاویهٔ دید زمانی نیز چون هر سه حکایت حول محور شخصیت حلاج است، به زمان خاصی اشاره نمی‌شود. بُعد دیگر زمان روایت، در کاربرد افعال گذشته است که به تاریخ واقعی روایت، یعنی حدود سال‌های ۳۰۹ق پیوند می‌خورد. نمونه‌ای از این زاویهٔ دید زمانی را در توصیف راوی از حال و روز حلاج یا شخصیت‌های دیگر می‌توان دید که چراغ زمان روایت از گذشته به حال روشن می‌شود. در پایان‌بندی‌ها ذهنیت عطار از زبان راوی دانای کل نصیحت‌وار، نویدبخش و روشنگرانه مخاطب را با مکث و تعلیقی خواستنی همراه می‌سازد. درنگ توصیفی مثال دیگری از این زاویهٔ دید است و تداوم متن در حکایات طولانی‌تر از تداوم داستان است. البته، در حکایت دوم (طشت خاکستر حلاج و آمدن عاشق) روایت خلاصه و فشرده بیان می‌شود.

طبیعتاً از منظر زاویهٔ دید مکانی و روانی اشاره به مکان چندان موضوعیت ندارد؛ چون تبیین جایگاه و مقام حلاج مدنظر نویسنده است. در بررسی زاویهٔ دید روان‌شناختی نوع زاویهٔ دید بررسی می‌شود. زاویهٔ دید در حکایت «حلاج بر سر دار» و «حلاج با سر بریده در خواب»، سوم شخص بازتابگر است؛ زیرا روایت مربوط به شخصیتی در درون داستان است و از طریق هوشیاری وی روایت می‌شود. به این صورت که فقط آنچه او می‌بیند روایت می‌شود. همچنین، زاویهٔ دید در حکایت «طشت خاکستر حلاج و آمدن عاشق» سوم شخص روایتگر است؛ زیرا روایتگر غیرشخصی، وابسته به هیچ اویی نیست و زاویهٔ دید هیچ اوی خاصی در درون داستان انتخاب نمی‌شود؛ بلکه به ما گفته می‌شود که آن‌ها، یعنی یک یا چند نفری که از بیرون دیده می‌شوند، چه کارهایی انجام می‌دهند و چه چیزهایی می‌گویند (Simpson, 1993: 55).

فالر در بررسی‌های خود برای انواع وجه، معادل‌های دستوری متنوعی قرار می‌دهد؛ از جملهٔ آن‌ها می‌توان به جمله، افعال کمکی وجهی، قیدهای وجهی یا قیدهای جمله، قیدها و صفات ارزش‌گذارانه، جملات تعمیم‌دهنده، افعال شناختی و ادراکی و نظایر آن اشاره کرد (*ibid*: 45). درواقع، وجهیت در حکایات حلاج چند ویژگی دارد: اول، چون راوی با گفتار

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-05-26]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.10.3]

مستقیم احساسات و حالات حلاج و شخصیت عاشق را روایت می‌کند، وجهیت مثبت است. این وجهیت در (وجه امری و تمنایی، صفات و قیدهای ارزیابی کننده، عقیده و جملات عام) مشهود است. نمونهٔ برجستهٔ جملات بیانگر عقیده: «گفت: چون گلگونه مرد است خون/ روی خود گلگونه‌تر کردم کنون» (عطار، ۱۳۸۷: ۳۳۵). عقیده به اینکه شرف و مردانگی انسان در گرو شجاعت اوست، سبب می‌شود که حلاج صورتش را سرخ نگه دارد. «بدو گفتند: چونی سربریده؟/ بگو تا چیست این جام گزیده؟»/ چنین گفت او که «سلطان نکونام/ به دست سربریده می‌دهد جام» (عطار، ۱۳۸۸: ۱۱٦). همچنین، باور به این حقیقت که در راه رسیدن به وصال حق باید دست از جان کشید؛

> سالک چون سالک مطلق شود و مجرد از سایه، بی من و ما در آفتاب حق غرقه شود و در قعر دریای او گم گردد، او را پروای تبرا و تولا و امروز و فردا و شرک و توحید نیست و اندیشیدن به آن همه اظهار هستی و وجود است و اینجاست که توحید نیز حجاب راه است (صارمی، ۱۳۸٦: ۱/ ۳۰۷).

در مثال دیگر: «کسی این جام معنی می‌کند نوش/ که کرده است او سر خود را فراموش/ نخستین، جسم خود را اسم درباز/ پس آنگه جان ز بعد جسم درباز» (عطار، ۱۳۸۸: ۱۱٦). «مردن از خویشتن است و از جهان مادی دل بریدن و هر که پیش از اجل از خویش بمیرد، او را بقای جاودان است» (صارمی، ۱۳۸۹: ۲/ ٤۳۱). این مفهوم بر این عقیده تأکید دارد که باید دست از جان کشید تا به حقیقت دست یافت. نمونه‌جملات عام (تعمیم‌دهنده): «تا نباشم زرد در چشم کسی/ سرخ رویی باشدم اینجا کسی/ هر که من زرد آیم در نظر/ ظن برد کاینجا بترسیدم مگر» (عطار، ۱۳۸۷: ۳۳۵). ترس موضوع عامی است و در این باره حلاج قصد ندارد که دیگری از صورت زرد او برداشت ترس کند. لذا، حلاج از صورت رنگ‌پریده، تعمیم به ترس می‌کند.

نمونهٔ کاربرد فعل‌های وجه امری و تمنایی با واژگانی که حاکی از میل و آرزوی گوینده‌اند: «وانگهی می‌گفت برگویید راست/ کان که خوش می‌زد اناالحق او کجاست؟» (عطار، ۱۳۸۷: ٤۲۷). در چنین بینشی درخواست و تمنای عاشق برای دیدار با حلاج تماشایی است.

وجه ادراکی به‌نوعی زیرمجموعهٔ وجه شناختی است؛ با این تفاوت که این نوع، شامل میزان تعهد گوینده نسبت به درستی گزاره‌ای با ارجاع به ادراک‌های انسان، به‌ویژه

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-05-26]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.10.3]

ادراک‌های دیداری است (Perkins, 1983: 81). نمونهٔ کاربرد کلمات احساسی: صفات، قیدهای ارزیابی کننده و افعالی که گزارشگر افکار و ادراکات و واکنش‌ها هستند: «به شب حلاج را دیدند در خواب/ بریده سر به کف، با جام جلاب» (عطار، ۱۳۸۸: ۱۱٦). در این حالت، عده‌ای گزارشگر اتفاقاتی هستند که در عالم خواب دیده‌اند.

۵ ـ ۲. رمززبانی ـ جامعه‌شناختی

مؤلفهٔ دیگر سبک‌شناسی روایت، رمززبانی ـ جامعه‌شناختی است که منبع نظام‌دهندهٔ اساسی نه تنها برای روایت، بلکه برای انواع گفتمان ادبی است. اصطلاح رمزگردانی معمولاً برای بیان جابه‌جایی‌ها میان زبان‌های متمایز در یک متن به‌کار می‌رود و رمزگردانی ادبی یک شگرد پیچیده است که حرکت میان حوزهٔ نفوذهای مختلف را نشان می‌دهد و پیامدهای مهمی برای طیف وسیعی از مقاصد مضمونی دارد. آثار ادبی که در محدودهٔ یک زبان واحد هم باقی می‌مانند ممکن است تنوع مشخصی را در چارچوب کاربردشان از رمززبانی ـ جامعه‌شناختی نشان دهند (Simpson, 2004: 102). این تفاوت‌ها در دستور و واژگان در گویش فردی مطرح می‌شود. «می» و «همی» برای افادهٔ معنی استمرار در اول فعل افزوده می‌شود؛ مانند: می‌رفت، همی‌رفت. گاه در قدیم بین فعل و «می» یا «همی» بای زاید نیز می‌آمده است؛ مانند می‌برفت، همی‌برفت و گاهی نون نفی مانند می‌ندانم، همی ندانم و گاه یک کلمه یا چند کلمه بین علامت استمرار و فعل فاصله می‌شده است (قریب و همکاران، ۱۳۹۲: ۲۰۷). گاهی نیز در اخباری پس از «می»، «ب» می‌آورده‌اند (خیام‌پور، ۱۳۸۹: ۸۱). برای نمونه، «چون شد آن حلاج بر دار آن زمان/ جز اناالحق می‌نرفتش بر زفان/ چون زفان او همی‌نشناختند/ چار دست و پای او انداختند» (عطار، ۱۳۸۷: ۳۳۵) مثالی از این گویش فردی است.

در دو مثال قبلی به ویژگی‌ها و نشانه‌های زبانی اشاره شد؛ اما از این پس، تغییرات واژگانی در بافت گفتمان با توجه به مضمون عرفانی حکایت بیان می‌شود. برای نمونه، «پس زفان بگشاد همچون آتشی/ باز می‌شورید خاکستر خوشی/ وانگهی می‌گفت برگویید راست/ کان که خوش می‌زد اناالحق او کجاست؟» (*همان*: ٤۲۷) واژگان به‌کار رفته عکس‌العمل عاشق بعد از رویارویی با خاکستر معشوق (حلاج) و یافتن نشانی از او را بیان می‌کند که بسیار با بافت عارفانه داستان هم‌خوانی دارد.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-05-26]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.10.3]

موضوع گفتمان در حکایات حلاج، نحوهٔ کشته شدن او نیست؛ بلکه موضوع بر سر از-جان‌گذشتگی و روحیهٔ آزادگی است که سبب می‌شود او هر نوع سختی‌ای را به‌جان بخرد. در مفهوم گفتمان نیز ارتباط حلاج با خدا در جایگاهی است که او متوجه درد نیست؛ بلکه نگران این است که مردم از رنگ رخسارش گمان کنند ترسیده است. بنابراین، با همان خونی که از بدنش ریخته است، سعی دارد تا صورتش را سرخ نگه دارد. اعتقاد او تا اندازه‌ای است که وقتی در خواب کسی می‌آید نیز همین اندیشه را القا می‌کند. او نه‌تنها نگران ازدست دادن سر خود نیست؛ بلکه رسیدن به این جایگاه را کار وارستگان می‌داند. در باب شیوهٔ گفتمان که تک‌گویی است یا بر اساس مکالمه، باید گفت که در حکایت «حلاج بر سر دار» و «طشت خاکستر»، شیوهٔ گفتمان تک‌گویی است؛ اما در حکایت حلاج «با سر بریده در خواب» روایت به شیوهٔ مکالمه است.

۵ـ۳. ساختارمتنی

هر سه حکایت حلاج در قالب «ساختار متنی» لباو بررسی می‌شود. اولین گام بررسی چکیده است. برای تحقق این هدف باید بدانیم داستان دربارهٔ چیست. عطار کوشیده است برای حقیقت‌بخشی به واقعهٔ تاریخی حلاج چند روایت مختلف را در این باره بیان کند. داستان «حلاج بر سر دار» در همان ابیات ابتدایی مضمون بردار شدن حلاج و بریدن اجزای بدن او را به‌دلیل «اناالحق» گفتن بیان می‌کند. در «طشت خاکستر حلاج و آمدن عاشق» داستان با یک عبارت خبری تکان‌دهنده، یعنی سوخته شدن حلاج آغاز می‌شود و وضعیت عاشقی که وقتی به زیارت حلاج می‌آید که دیگر کار از کار گذشته است و او را سوزانده‌اند. داستان «حلاج با سر بریده در خواب» نیز چکیده ندارد و در چند بیت داستان روایت می‌شود. گام دوم، برای تحقق جهت‌گیری باید متوجه شویم پای چه کسی یا چه چیزی در میان است و کی و کجا رویدادی به وقوع پیوسته است. در داستان «حلاج بر سر دار» به‌دار آویختن حلاج بازگو می‌شود؛ اما از زمان و مکان خاصی صحبت به میان نمی‌آید. در داستان «طشت خاکستر حلاج و آمدن عاشق» طشت خاکستر شده حلاج و عاشق در مکانی نامشخص هستند. در داستان «حلاج با سر بریده در خواب»، عده‌ای در عالم خواب با حلاج مواجه می‌شوند. گام سوم، برای دریافت اینکه سپس چه اتفاقی افتاد به‌دنبال کنش گره‌افکن هستیم. در داستان

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-05-26]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.10.3]

«حلاج بر سر دار» سخن شطح‌گویانهٔ «اناالحق» حلاج به مجازات او منجر شده است. مجازاتی که به اعدام و مثله کردن بدن او انجامیده و صورت او را زرد و نزار کرده است. در داستان «طشت خاکستر حلاج و آمدن عاشق»، گره عاشقی است که به موقع به زیارت معشوقش نیامده و وقتی رسیده است که حلاج را سوزانده‌اند. در داستان «حلاج با سر بریده در خواب»، سر حلاج و جام گلاب در کف دستش موضوع هنرمندانه‌ای است که عطار آن را ساخته تا بار سنگین مسئولیت بر دوش حلاج را برای عده‌ای بازگو کند. گام چهارم، ارزیابی به‌دنبال این است که بفهمد چرا و چگونه این ماجرا جالب می‌شود. در داستان «حلاج بر سر دار»، حرکت و جنب و جوش حلاج برای پنهان کردن زردی صورتش به این دلیل که نمی‌خواهد مردم گمان کنند او ترسیده است. در داستان «طشت خاکستر حلاج و آمدن عاشق»، نشستن عاشق کنار خاکسترهای حلاج و زیر و رو کردن خاکسترها جالب توجه است. در داستان «حلاج با سر بریده در خواب» ارزیابی مشاهده نمی‌شود. گام پنجم، نتیجه و راه‌حل شاهد اتفاقی است که در پایان داستان رخ می‌دهد. در داستان «حلاج بر سر دار»، حلاج مقداری از خونش را به صورتش می‌مالد تا در نظر مردم سرخ‌رو به‌نظر آید. در داستان «طشت خاکستر حلاج و آمدن عاشق»، نتیجه و راه‌حل شکل نمی‌گیرد. در داستان «حلاج با سر بریده در خواب»، صحبت‌های حلاج یا راوی که باید برای دست‌یابی به جام معنی، از جسم و جان گذشت راه‌حل نهایی است. گام ششم، پایانه درواقع ترسیم‌کنندهٔ این است که چطور داستان پایان می‌پذیرد. روال پایان‌بندی‌های خاص عطار در هر سه داستان نصیحت و اندرزگویی دقیق و دردمندانه است.

۵ ـ ۴. بینامتنیت

بر اساس معیارهای بینامتنیت متداول‌ترین نوع، مربوط به تأثیرپذیری یک داستان از داستان دیگر است. در ***تذکرة‌الاولیاء*** که بیشتر حکایات مربوط به عرفا بیان شده است، گاهی حکایات با جزئیات بیشتری معرفی می‌شوند. با دقت در بینامتنیت حکایت‌های مشایخ می‌توان دریافت که حتی حکایاتی که گمان می‌رود به قلم سنایی، عطار و مولوی نوشته شده باشند، نشانی و ردپایی از متون و آثار دیگر را با خود به همراه دارند؛ لیکن فهم بینامتنیت حکایات نقش مؤثری در تعیین سرمنشأ داستان‌ها خواهد داشت و این، خود نشان می‌دهد که انتخاب

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-05-26]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.10.3]

واژگان، شخصیت‌ها و موقعیت یک داستان تا چه اندازه با اصل آن در متون دیگر شباهت یا تفاوت داشته است.

الف) حکایت «حلاج بر سر دار» که در **منطق‌الطیر** آمده و پیش‌تر تحلیل شد، در **تذکره‌الاولیاء** این‌گونه آمده است:

> پس دستش جدا کردند. خنده‌ای بزد. گفتند: «خنده چیست؟» گفت: «دست از آدمی بازکردن آسان است. مرد آن است که دست صفات - که کلاه همت از تارک عرش درمی‌کشد - قطع کند». پس پاهایش ببریدند. تبسمی کرد. گفت: «بدین پای سفر خاکی می‌کردم. قدمی دیگر لازم که هم اکنون سفر هر دو عالم بکند. اگر توانید آن قدم را ببرید». پس دو دست بریده خون‌آلود در روی درمالید تا هر دو ساعد و روی خون‌آلود کرد. گفتند: «این چرا کردی؟» گفت: خون بسیار از من برفت و دانم که رویم زرد شده باشد. شما پندارید که زردی روی من از ترس است. خون در روی مالیدم تا در چشم شما سرخ‌روی باشم که گلگونه مردان خون ایشان است... (عطار، ۱۹۰۵ :۲/ ۱۴۳).

اصل حکایت در **آفرینش و تاریخ** مطهر بن طاهر مقدسی این‌گونه آمده است که وقتی دست بابک خرم دین را بریدند، «خون بر صورتش مالید و خندید و چنان نمود که وی از بریدن دسته رنج نمی‌برد و روانش از این کار هیچ گونه احساسی نمی‌کند» (مقدسی، ۱۳۹۲: ۲/ ۹۷۶).

افزوده‌ها و کاستی‌های این حکایت در مقایسه با روایت ***منطق‌الطیر*** عبارت است از:

۱. در روایت ***منطق‌الطیر*** به اناالحق گفتن حلاج اشاره شده است.

۲. در روایت ***تذکره‌الاولیاء*** و ***آفرینش و تاریخ*** به خنده زدن حلاج و بابک خرم‌دین اشاره شده است.

۳. در ***تذکره‌الاولیاء*** بریدن دست و پای حلاج مرحله به مرحله اتفاق می‌افتد، در صورتی که در ***منطق‌الطیر*** به یکباره چهار دست‌وپای حلاج بریده می‌شود.

ب) حکایت «حلاج با سر بریده در خواب» که در ***اسرارنامه*** آمده، در ***تذکره‌الاولیاء*** این‌گونه آورده شده است: «و یکی دیگر (حلاج را) به خواب دید که در قیامت ایستاده، جامی در دست و سر بر تن نه. گفت: این چیست؟ گفت: او جام به دستِ سربریدگان می‌دهد» (عطار، ۱۹۰۵: ۲/ ۱۴۵).

این حکایت در مقایسه با روایت ***اسرارنامه*** عبارت است از:

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-05-26]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.10.3]

۱. در روایت ***اسرارنامه***، عده‌ای خواب حلاج را دیده‌اند؛ اما در روایت ***تذکرةالاولیاء*** گویی یکی او را در خواب دیده است.

۲. در روایت ***تذکرةالاولیاء***، مکان قیامت عنوان شده است؛ اما در ***اسرارنامه*** به مکان اشاره نشده است.

۳. در روایت ***اسرارنامه***، عطار به تفصیل دربارهٔ جام و شرایط کسی که جام به او تعلق می‌گیرد، توضیح می‌دهد.

۶. نتیجه

فرضیهٔ اصلی پژوهش حاضر این بود که با بررسی مؤلفه‌های گفتمان روایت سیمپسون می‌توان ویژگی‌های سبکی روایی حکایات را مشخص کرد. لذا، بررسی و تحلیل بافت این سه روایت نشان داد که در مجموع فرایندهای مادی با کاربرد ۱۶ مورد عملکرد بیشتری از فرایند کلامی با ۳ مورد، فرایند ذهنی با ۱۳ مورد و فرایند رفتاری با ۱ مورد داشته است. بررسی این سه حکایت از منظر شخصیت‌پردازی (اعمال و وقایع) نشان داد که تفاوت در میزان عملکرد فرایندها دلالتگر میزان مشارکت شخصیت‌های داستان در بافت روایت است. همچنین، بررسی میزان مشارکت شخصیت‌ها در بافت روایت تنها از این طریق تحقق می‌یابد.

نتایج این پژوهش همسو با نتایج رضویان و آقاگل‌زاده (۱۳۹۱) است. آن‌ها در پژوهش خود اشاره کردند که چوبک در داستان‌هایش به‌ترتیب از فرایندهای مادی، رابطه‌ای و رفتاری بیش از سایر فرایندها استفاده می‌کند و نتیجه می‌گیرد شخصیت‌های داستان‌های چوبک کنشگرهایی رفتارگرا هستند.

درخصوص بررسی زاویهٔ دید ایدئولوژیک نیز عبارتی همچون «چون زبان او همی نشناختند» تفکر غالب بر جامعهٔ حلاج را بیان می‌کند. نمونهٔ زاویهٔ دید زمانی در سه گفتمان روایت با استفاده از «کاربرد افعال گذشته»، «درنگ توصیفی» و «تداوم متن» در دو روایت دیده می‌شود و در مورد روایت «طشت خاکستر و آمدن عاشق» رد می‌شود. در مورد زاویهٔ دید روانی هر سه گفتمان روایی جایگاه والای حلاج را تأیید می‌کنند. زاویهٔ دید در هر سه حکایت سوم شخص است. در حکایت اول و سوم زاویهٔ دید سوم شخص بازتابگر است و در حکایت دوم زاویهٔ دید سوم شخص روایتگر است. نتایج بررسی وجهیت نشان داد که چون

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-05-26]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.10.3]

راوی در هر سه حکایت به بیان حالات و رفتار حلاج پرداخته است، وجهیت هر سه گفتمان مثبت است، هر چند ممکن است این وجهیت در بخش‌های پایانی حکایات که راوی وارد گفتمان می‌شود، به خنثی تغییر وضعیت بدهد؛ اما در قالب موارد، بسامد جملات بیانگر عقیده، جملات تعمیم‌دهنده، فعل‌های وجه امری و تمنایی، کاربرد کلمات احساسی (صفات و قیدهای ارزیابی کننده و افعال گزارشگر افکار و ادراکات و واکنش‌ها) قابل توجه است. به‌نظر می‌رسد، این سه حکایت تقریباً دارای عناصر ساختارمتنی الگوی لباو است. سیمپسون بر این باور است که مطالعهٔ سبک‌شناسانهٔ ساختار متنی می‌تواند بر عناصر وسیع طرح یا بر شناسه‌های محدودتر سازمان داستان تمرکز کند تا از این طریق بررسی کنیم عملکرد بافت روایی داستان چگونه بوده است. از این رو، در پژوهش‌های آینده می‌توان با بررسی ساختارمتنی در سایر حکایات منظوم عرفانی و با در نظر گرفتن حکایات مربوط به مشایخ، نحوهٔ عملکرد عناصر این الگو را در بافت روایی بررسی کرد. نتایج این بررسی نشان داد که تقریباً در این سه حکایت نتیجه و راه‌حل و پایانه یکسان هستند و مرزی میان آن‌ها مشاهده نمی‌شود و دلیلش هم نصیحت و اندرزگویی‌های عطار است که جای هر نوع تحلیلی را می‌گیرد.

بر اساس بررسی این پژوهش در بینامتنیت، به‌نظر می‌رسد دو حکایت «حلاج بر سر دار» و «حلاج با سر بریده در خواب» پیش‌تر در متونی همچون ***تذکرةالاولیاء*** و ***آفرینش و تاریخ*** ذکر شده است. میان حکایت «حلاج بر سر دار» در ***منطق‌الطیر*** و ***تذکرةالاولیاء*** تفاوت وجود دارد. در روایت ***منطق‌الطیر*** به انالحق گفتن حلاج اشاره شده است. در روایت ***تذکرةالاولیاء*** و آفرینش و تاریخ به خنده زدن اشاره شده است. در ***تذکرةالاولیاء*** بریدن دست‌وپای حلاج مرحله به مرحله اتفاق می‌افتد، در صورتی که در ***منطق‌الطیر*** به یکباره چهار دست‌وپای حلاج بریده می‌شود. در حکایت «حلاج با سر بریده در خواب» در روایت ***اسرارنامه***، عده‌ای خواب حلاج را دیده‌اند؛ اما در روایت ***تذکرةالاولیاء*** گویی یکی او را در خواب دیده است. در روایت ***تذکرةالاولیاء***، مکان قیامت عنوان شده است؛ اما در ***اسرارنامه*** به مکان اشاره نشده است. همچنین، در روایت ***اسرارنامه***، عطار به تفصیل دربارهٔ جام و شرایط کسی که جام به او تعلق می‌گیرد، توضیح می‌دهد.

نتایج این پژوهش به‌خوبی نشان می‌دهد که مطالعهٔ سبک‌شناسی روایت و کاربست

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-05-26]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.10.3]

مؤلفه‌های آن، دارای سازوکارهایی است که برای تحلیل سطوح مختلف بافت گفتمان روایی حکایات مناسب است. علاوه بر این، این پژوهش درک روشنی از سبک روایت‌های حلاج به‌دست داد که تا پیش از این بررسی نشده بود. در حوزهٔ پژوهش‌های تحلیلی در سال‌های اخیر می‌توان به کتاب ***تجزیه و تحلیل کلام*** (۱۳۹۲) از شعیری اشاره کرد که از نمونه‌های موفق و نادر در بررسی و واکاوی متون با رویکرد نشانه ـ معناشناختی است.

هر چند مقالهٔ حاضر گام کوچکی برای بررسی این موضوع است، لازم است در پژوهش‌های بعدی با بررسی بافت‌های دیگر، این رویکرد بیشتر کاویده شود.

۷. پی‌نوشت‌ها

1. narrative stylistics
2. narrative discourse
3. Simpson
4. textual medium
5. sociolinguistic code
6. point of view
7. characterizations
8. textual Structure
9. intertextuality
10. narrative ill-formed
11. Roger Fowler
12. Boris Uspensky
13. point of view on the ideological plane
14. point of view on the temporal plane
15. point of view on the spatial plane
16. point of view on the psychological plane
17. positive shading
18. neutral shading
19. negative shading
20. abstract
21. orientation
22. complicating act
23. evaluation
24. resolution
25. coda

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-05-26]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.10.3]

۲۶. «چون شد آن حلاج بر دار آن زمان/ جز اناالحق می‌نرفتش بر زفان/ چون زفان او همی‌نشناختند/ چار دست و پای او انداختند/ زرد شد چون خون بریخت از وی بسی/ سرخ کی ماند درین حالت کسی/ زرد درمالید آن خورشید راه/ دست بریده به روی همچو ماه/ گفت: چون گلگونه مرد است خون/ روی خود گلگونه‌تر کردم کنون/ تا نباشم زرد در چشم کسی/ سرخ‌رویی باشدم اینجا کسی/ هر که را من زرد آیم در نظر/ ظن برد کاینجا بترسیدم مگر/ چون مرا از ترس یک سر موی نیست/ جز چنین گلگونه اینجا روی نیست/ مرد خونی چون نهد سر سوی دار/ شیرمردیش آن زمان آید به کار/ چون جهانم حلقه میمی بود/ کی چنین جایی مرا بیمی بود/ هر که را با اژدهای هفت سر/ در تموز افتاد دایم خفت و خور/ زین چنین بازیش بسیار اوفتد/ کم‌ترین چیزیش سر دار اوفتد» (عطار، ۱۳۸۷: ۳۳۵).

۲۷. «گفت: چون در آتش افروخته/ گشت آن حلاج کلی سوخته/ عاشقی آمد مگر چوبی به دست/ بر سر آن طشت خاکستر نشست/ پس زفان بگشاد همچون آتشی/ باز می‌شورید خاکستر خوشی/ وانگهی می‌گفت برگویید راست/ کان که خوش می‌زد اناالحق او کجاست؟/ آنچه گفتی، آنچه بشنیدی همه/ وآنچه دانستی و می‌دیدی همه/ آن همه جز اول افسانه نیست/ محو شو چون جایت این ویرانه نیست/ اصل باید اصل مستغنی و پاک/ گر بود فرع و اگر نبود چه باک/ هست خورشید حقیقی بر دوام/ گو نه ذره‌مان، نه سایه، والسلام» (*همان*: ٤٢٧).

۲۸. «به شب حلاج را دیدند در خواب/ بریده سر به کف با جام جلاب/ بدو گفتند: چونی سربریده؟/ بگو تا چیست این جام گزیده؟/ چنین گفت: او که سلطان نکونام/ به دست سربریده می‌دهد جام/ کسی این جام معنی می‌کند نوش/ که کرده‌ست او سر خود را فراموش/ نخستین جسم خود را اسم درباز/ پس آنگه جان ز بعد جسم درباز/ چنان در اسم او کن جسم پنهان/ که می‌گردد الف در بسم پنهان/ چو جسمت رفت جان را کن مصفا/ برآی از جان و گم شو در مسما/ یکی دریاست زو عالم گرفته/ همه موجش دل آدم گرفته/ کجا این موج دریا می‌نشیند/ که دریا چیست در ما می‌نشیند/ مرا باید که جان و تن نماند/ وگر هر دو بماند من نماند/ من و تو یک من زهد است در کار/ که ز آن یک جو شده کوهی نگونسار» (عطار، ۱۳۸۸: ۱۱٦).

۸. منابع

- تقوی، محمد و قدیریان (۱۳۸۷). «ویژگی‌های ساختاری و روایتی حکایت‌های مشایخ در مثنوی‌های عطار». ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد***. ش ۱٦۰. صص ۱۱۵ ـ ۱۳٦.
- تولان، مایکل (۱۳۸٦). ***روایت‌شناسی، درآمدی زبان‌شناختی ـ انتقادی***. ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-05-26]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.10.3]

- خیام‌پور، عبدالرسول (۱۳۸۹). ***دستور زبان فارسی***. تبریز: ستوده.
- رضویان، حسین (۱۳۹۰). ***سبک‌شناسی روایت در داستان‌های کوتاه***. پایان‌نامهٔ دکتری زبان‌شناسی. دانشگاه تربیت مدرس.
- رضویان، حسین و فردوس آقاگل‌زاده (۱۳۹۱). «سبک‌شناسی روایت در داستان‌های کوتاه "چشم‌شیشه‌ای" اثر صادق چوبک». ***نامهٔ نقد. مجموعه‌مقالات دومین همایش ملی نقد ادبی با رویکرد نشانه‌شناسی ادبیات***.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲). ***تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناختی گفتمان***. تهران: سمت.
- صارمی، سهیلا (۱۳۸٦). ***مصطلحات عرفانی و مفاهیم برجسته در زبان عطار***. ج ۱. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- ـــــــــــ (۱۳۸۹). ***مصطلحات عرفانی و مفاهیم برجسته در زبان عطار***. ج ۲. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۷). ***منطق‌الطیر***. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: سخن.
- ـــــــــــ (۱۳۸۸). ***اسرارنامه***. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: سخن.
- ـــــــــــ (۱۹۰۵). ***تذکرةالاولیاء***. مقدمه، تصحیح و توضیحات نیکلسون. لیدن.
- غفاری، محمد و محمدعلی نجومیان (۱۳۹۱). «گفتمان غیرمستقیم آزاد و اهمیت آن در سبک‌شناسی روایت: بررسی مقابله‌ای داستان‌های مدرنیستی و پیشامدرنیستی». ***نقد زبان و ادبیات خارجی***. ش ۹. صص ۷۹ – ۱۱۲.
- قریب، عبدالعظیم و همکاران (۱۳۹۲). ***دستور زبان فارسی***. تهران: ناهید.
- مقدسی، مطهربن طاهر (۱۳۹۲). ***آفرینش و تاریخ***. ترجمه و تعلیق محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- وفایی، عباسعلی و سمیه آقابابایی (۱۳۹٤). «فصل و وصل از منظر علم معانی و دستور زبان فارسی». ***مجلهٔ علوم ادبی***. ش ٦. صص ۷ – ۳۸.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-05-26]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.10.3]

References:

- Attar (1905). *Tazkirat al- Awliya. Introduction, Correction and Comments:* Nicholson*. Leiden*.[In Persian].
- Attar (2009). *Asrarname. Introduction, Correction and Comments*: shafiei kadkani, M. Tehran: Sokhan .[In Persian].
- Attar. (2008). *Manteq o' Tayr. Introduction, Correction and Comments*: shafiei kadkani, M. Tehran: Sokhan .[In Persian].
- Ghaffary, M. & Nojoumian, A.A. (2012). "Free indirect discourse and its significance in narrative stylistics: A comparative study of modernist and pre-modernist fiction" . *Journal of Critical Language & Literary Studies*. Vol. 5. No. 1.Pp: 79-112. [In Persian].
- Gharib, A et. al. (2013). *Persian Grammar.* Tehran: Nahid. [In Persian].
- Khayampoor, A. (2010). *Persian Grammar.* Tabriz: Sotoodeh. [In Persian].
- Moghadasi, M. (2013). *Creation and History*. Translation and Suspension: Shafiei kadkani, M. Tehran: Iranian Culture Foundation. [In Persian].
- Perkins, M. (1983). *Modal Expressions in English.* (Open Linguistics Series.) London: Pinter.
- Razaviyan, H. & Aghagolzade, F. (2012). "Narrative Stylistics in the Short Story "Glass Eye" by Sadegh Choubak". *Journal of* Critical Letter. Proceedings of the Second National Conference on Literary Criticism with a Literary Semiotics Approach. [In Persian].
- Razaviyan, H. (2011). *Narrative Stylistics in Short Stories: A Functional Approach Based on Simpson's Model* (2004). Ph.D Dissertation in Linguistics. Tarbiat Modares University. [In Persian].
- Sarami, S. (2007). *Mystical Terms and Prominent Concepts in Attar Language.* V.1. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies. [In Persian].
- Sarami, S. (2010). *Mystical Terms and Prominent Concepts in Attar Language.* V.2.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-05-26]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.10.3]

Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies .[In Persian].

- Shairi, H. (2013). *Semiotic Analysis of Discourse*. Tehran: SAMT. [In Persian].
- Simpson, P. (1993). *Language, Idiologey and point of view*. London: Routledge
- ---------- (2004). *Stylistics*. London: Routledge
- ---------- & Montgomery, M. (1995). "Language, Literature and Film: The Stylistics of Bernard MacLaverty, s cal". In Verdonk, P. and Weber, J.J.(eds) *Twentieth Centruy Fiction: From Text to Context. London: Routledge*. Pp: 138-64.
- Taghavi, M. & Ghadiriyan, A. (2009*).* "Structural and narrative features of Sufi tales in the works of Attar*"*. *Journal of Literary Studies (Journal of Literature and Humanities). 41*(1). Pp: 115-136. [In Persian].
- Toolan, M. (2007). *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. Translated by Fatemeh Alavi, Fatemeh Nemati. Tehran: SAMT. [In Persian].
- Vafaee, A & Agha babaei, S. (2015). "Conjunction & disconjunction from the perspective of the rhetoric and grammar'. *Literary Science*. Vol.5. Pp:7-38. [In Persian].

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-05-26]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.10.3]