University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

Narrative creation techniques and new meaning of pre-spiritual stories in Mathnavi(A case study of the story of the repentance of the child-eating elephant in the Faraj after the severity and the story of the child-eater pil in Mathnavi)

Elyas Nooraei ✉[1]

1. Associate Professor of Persian Language and Literature,, University of Razi, Kermanshah, Iran.
2. ·E-mail:nooraei@razi.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
29, April, 2024

In Revised form:
6, August, 2024

Accepted:
18, August, 2024

Published Online:
18, September, 2024

Keywords: Pyrang, action, ability, creation of meaning, Masnavi, Faraj after intensity

ABSTRACT

The spiritual figure is a text of pre-existing texts that Molana, motivated by the creation of a new meaning, has undergone a change in the structure of the narrative pirang. Contemplating the pirang changes of stories in Masnavi shows that Molana has the tools such as: the expansion of narrative actions, the creation of Hol and Vela in crisis, the multiplicity of suspense episodes ، Metamorphosis in the genre of narratives, the reduction and addition of the levers of the ability of activists and the change in the type of narrative actions to change the pirang of narratives, has used to achieve a new meaning. The purpose of this study is to examine and compare the structure of the pirang in two stories of the elephant-eater in the vulva after its intensity and reflection under the name of the story of the child-eating pile in the third office of Masnavi. The author is determined to analyze the changing tools of the narrative by Molana, by studying the levels of the narrative, to explain how the process of creating a new meaning from this narrative is. The results of the present study show that Molana, by modulating the levers of empowerment and changing the action of characters, by converting the tension narrative to Shushi ،It has succeeded in creating a mystical and mystical meaning of a realistic text. And with the change of narrative situations, it has succeeded in creating a narrative in the new genre.

Cite this The Author(s): Nooraei, E: 2024. Narrative creation techniques and new meaning of pre-spiritual stories in Mathnavi(A case study of the story of the repentance of the child-eating elephant in the vulva after the severity and the story of the child-eater pil in Mathnavi), Vol. 14, No. 1, Serial No. 33- Spring- Summer, (27-41).
DOI: 10.22059/jpl.2025.381712.2266

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Press

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

شگردهای خلق روایت و معنای جدید از داستان های ماقبل در مثنوی معنوی (مطالعه موردی داستان توبه فیل‌بچه خوار در فرج بعد از شدت و داستان پیل‌بچه خوران در مثنوی)

الیاس نورایی[۱] ✉

۱. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی کرمانشاه، کرمانشاه، ایران. رایانامه: nooraei@razi.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۲/۱۰

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۳/۰۵/۱۶

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۵/۲۸

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۶/۲۸

واژه‌های کلیدی: پیرنگ، کنش، توانش، خلق معنا، مثنوی، فرج بعد از شدت.

چکیده

مثنوی معنوی متنی مشحون از داستان های برگرفته از متون ماقبل است که مولانا به انگیزه خلق معنایی جدید، به تغییر در ساختار پیرنگ روایت اقدام کرده است. تعمق در تغییرات پیرنگ داستان ها در مثنوی نشان می دهد که مولانا از ابزارهایی چون: بسط کنش های روایت، ایجاد هول و ولا در بحران، تعدد اپیزود های تعلیق مدار، دگردیسی در ژانر روایت ها، کاستن و افزودن اهرم های توانشی کنشگران و تغییر در نوع کنش های روایی جهت تغییر پیرنگ روایت ها استفاده کرده است تا به معنای جدیدی دست یابد. هدف پژوهش حاضر بررسی و مقایسه ساختار پیرنگ در دو داستان توبهٔ فیل خوار در فرج بعد از شدت و انعکاس دیگرگونهٔ آن تحت عنوان داستان پیل بچه خوران در دفتر سوم مثنوی است. نگارنده بر آن است تا ضمن تحلیل ابزارهای تغییر دهندهٔ روایت توسط مولانا، با مطالعه سطوح روایت، چگونگی فرایند خلق معنای جدید از این روایت را تبیین نماید. نتایج پژوهش حاضر نشان می دهد که مولانا با تعدیل اهرم های توانشی و تغییر در کنش شخصیت ها، با تبدیل روایت تنشی به شوشی، موفق به خلق معنایی عرفانی و رمزی از یک متن واقع گرا گردیده است. و با تغییر موقعیت های روایی موفق به خلق روایتی در ژانر جدید شده است.

استناد: نورایی، الیاس (۱۴۰۳)، شگردهای خلق روایت و معنای جدید از داستان های ماقبل در مثنوی معنوی (مطالعه موردی داستان توبه فیل بچه خوار در فرج بعد از شدت و داستان پیل بچه خوران در مثنوی)، ادب فارسی، سال ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۳. (۲۷-۴۱).
DOI: 10.22059/jpl.2025.381712.2266

CC BY

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

۱. مقدمه

مثنوی معنوی یک متن روایی است و هر متن روایی دارای کارکردهایی است. بازنمود این کارکردها منوط به ساختار پیرنگ روایت است. پیرنگ«اصطلاح ادبی ای است که برای ساختار روایت به کار می رود»(والاس، ۱۳۸۲: ۵۷). مهم‌ترین عنصر یک روایت پیرنگ آن است که وحدت ساختاری را در داستان به وجود می‌آورد. پیرنگ می‌تواند با عناصر دیگری غیر از خود ارتباط و پیوند برقرار کند. وظیفهٔ پیرنگ این است که دیگر عناصر را با نظم به یکدیگر متصل کند. با برقراری ارتباط بین اجزای روایت وحدتی به وجود می‌آید. که بنیان و معنای متن روایی بر آن تکیه دارد. هر روایت به انگیزه خلق معنایی متفاوت شکل گرفته است و اگر چه ممکن است از یک روایت چندین معنا برداشت شود، ولی معنای غالب در متن سیطرهٔ بیشتری دارد. اگرچه تمام روایت های کلاسیک فارسی ساختاری متشابه و خطی دارند و به قول دیوید هرمن:«ماجراهایی را نقل و مجال تجربهٔ احوالی را فراهم می کند که در شرایطی خاص بر کسانی معین گذشته و به پیامدهای مشخصی انجامیده است»(هرمن، ۱۳۹۳: ۱۰)، اما آنچه باعث تمایز پیرنگ آن ها می شود، تغییر ارکان مختلف پیرنگ از جمله شخصیت ها، مکان، حادثه، زمان، کنش، توانش و ... است.

مولانا در مثنوی معنوی از شگردهای مختلفی برای خلق معنا استفاده می کند. یکی از شگردهای بارز، تغییر پیرنگ روایت در داستان و خلق معنایی جدید است. وی با هوش داستانی وافر، حداقل ترین روایت ها را به شکل گسترده ای بسط می دهد، می پروراند و با ساختاری جدید تحویل مخاطب می دهد. گویا مولانا پیرنگ داستان های گذشتگان را چون ماشینی عتیقه می یابد، آن را تعمیر و تزئین می کند و با رنگی متفاوت عرضه می نماید. وجه امتیاز جهان روایت های پرورش یافته در مثنوی از دیگر جهان[۵] های ماقبل، ساختارِ چند وجهی آن ها است؛ ساختاری که گاه حقیقی به شمار می رود و گاه افکار، رویاها و آرزوهای شخصیت های روایت را نشان می دهد و این ذهن مخاطب است که در کانون این روایت با آرزوها و رؤیاهای شخصیت های داستان گره می خورد و تجربه ای جدید را در جهان روایی تجربه می کند. یکی از داستان های دفتر سوم مثنوی، داستان پیل بچه خوران» است که مولانا به صورت نمادین و با برداشت عرفانی هر یک از شخصیت های قصه را دارای نمادی دانسته است، از منابعی که قبل از مثنوی این داستان در آن ذکر شده است، فرج بعد از شدت است. این داستان در باب نهم(حکایت کسانی که به حیوانی مهلک گرفتار آمدند و امید از حیات بریدند، ولی به خواست خداوند از ورطه هلاک نجات یافتند) آمده است و ما از سر قرابت موضوع و مضمون، عنوان «داستان توبه پیل بچه خوار» بر آن نهادیم. آنچه اساس پژوهش حاضر را تشکیل می دهد این است که می خواهیم بدانیم مولانا با چه شگردها و ابزارهایی پیرنگ این روایت را تغییر داده و به معنای جدیدی دست یافته است.

۱-۱. مسألهٔ پژوهش

شگردها و ابزارهای روایی مولانا در تغییر و تقلید از روایت توبه پیل بچه خوار چیست و با چه فرایندی موفق به خلق معنایی جدید گردیده است؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

در باب مقایسه روایت های متشابه در مثنوی و دیگر متون ماقبل آن پژوهش هایی انجام شده است. به عنوان مثال بدیع الزمان فروزانفر در کتاب«ماخذ آیات و قصص مثنوی» به صورت جامع به ماخذ و منبع مولانا در هر داستان اشاره کرده است و گاه برای یک قصه چندین ماخذ نیز برشمرده است،منتهی این کتاب سوای از ارزش بی نظیری که دارد، فقط به نقل آبشخورهای مولانا می پردازد و به صورت تخصصی و از دیدگاههای نقد ادبی به شگردهای تقلید و تغییر روایت اشاره نمی کند. علی عباسی(۱۳۹۱) در مقاله ای با عنوان:«کارکرد روایی پیرنگ در دو روایت قدیم و جدید»، به صورت تطبیقی روی موقعیت های روایی و عنصر پیرنگ در روایت خرگوش و شیر در مثنوی معنوی و روایت شیر درنده و خرگوش باهوش از قصه های شیرین مثنوی اثر جعفر ابراهیمی شاهد پرداخته است و چگونگی فرایند تغییر پیرنگ در روایت بازنویسی شده را با رویکردهای جدید روایت شناسی تحلیل نموده است. وی در مقاله دیگری(۱۳۹۱) با عنوان:«بررسی زایش معنا در ساختار روایی حکایت نماز فروش از هزار و یک شب و روایت سه تار از جلال آل احمد، به بررسی شباهت های دنیای روایت در دو داستان پرداخته است و معتقد است دو متن در فیکسیون با هم شباهت دارند. حمید رضا توکلی (در بخش مقالات آماده انتشار) در مقاله ای با عنوان :«شاه در لباس ناشناس: نگاهی به قصه سلطان محمود و شب‌دزدان مثنوی»، به بررسی این داستان خاص از چشم‌اندازهای روایت‌شناختی، روان‌شناختی، جامعه‌شناختی و تمثیل پردازی عرفانی پرداخته است. محمد فولادی(۱۳۷۸)، در مقاله ای با عنوان: «تحقیق و تقلید از دیدگاه مولانا در مثنوی معنوی»، به بررسی تقلید و روش های آن در قصه های مثنوی پرداخته است و آبشخورهای کلام مولانا را مورد بررسی قرار می دهد. همچنین زهره ماجدی(۱۳۹۷)، در پایان نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان«تصرفات ادبی عرفانی مولانا در روایات های تاریخی با تاکید بر سه دفتر اول»، به بررسی تغییر و تحولات ایجاد شده توسط مولانا در قصه های سه دفتر اول مثنوی مثنوی می پردازد. منوچهر نباتی پوراصل(۱۴۰۰)، در پایان نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان: «بررسی خلاقیت‌های مولانا در سرایش داستان های مثنوی برگرفته از کلیله و دمنه»، به تحلیل افزوده های هنرمندانه مولانا بر روی داستان های تقلیدی از کلیله و دمنه پرداخته است. آنچه از پیشینه پژوهش بر می آید، نشانگر تعدد پژوهش هایی با موضوع بررسی تقلید های مولانا از منابع پیشین در مثنوی معنوی است، اما آنچه سبب تمایز یک تحقیق از سایرین می گردد، در وهلهٔ اول نگاه تخصصی آن به یک مقوله است و در ثانی، رویکرد نظریه محور آن، باعث افتراق آن با پژوهش های قبلی می گردد.

۱-۳. چارچوب نظری پژوهش

آنچه چارچوب نظری پژوهش حاضر را شکل می دهد، مبتنی بر یک الگوی روایی چند وجهی است. این الگو زمینه های تغییر ساختار روایت ها اعم از ایجاد اهرم های احساسی، کنش های تجویزی منجر به داوری، تلاش کنشگران به انگیزه القای یک عمل به کنشگری دیگر، خلق اپیزود های جدید، نوع پایان و ارتباط آن با ژانر و معنا، کنش مرکزی تاثیر گذار در معنا و ... را در بر می گیرد. به عبارت ساده تر تمام موارد ذکر شدهٔ فوق را می توان از ابزارهای مولانا در خلق روایت و معنای جدید دانست. ما در این پژوهش با تمسک به این چهارچوب نشان خواهیم داد که چگونه مولانا روایت های حداقل را تبدیل به کلان روایت ها می کند و معنایی جدید به دست می دهد.

۲. بحث

۲-۱. ابزارهای کارکردی روایت در ساختار متون روایی متشابه

از زمانی که آثار ادبی جهان خلق شده، همواره داوری و نظر پیرامون ساختار و محتوی آنها نیز سایه به سایه همراه آنها حرکت کرده و در هر زمانی منتقدان و نظریه پردازان ادبی در پی واکاوی و کشف سازه های ساختاری روایت ها بوده و هستند و « این از آن نوع سوال هایی است که هر نسلی به طریق خاص خود به آن پاسخ می گوید، زیرا ادبیات پدیده ای پیچیده است که وجوه مختلف آن به اقتضای اعصار مختلف مورد ملاحظه و توجه مخصوص واقع می شود» (دیچز، ۱۳۷۹: ۲۸). یکی از رویکرد هایی که در حوزهٔ نقد ادبی از آغاز قرن بیستم سر برآورد، بررسی ساختمان اثر ادبی بود. این رویکرد نوین دریچهٔ جدیدی بر روی تحلیل ساختار آثار ادبی گشود به گونه ای که بعدها زمینه ساز مطرح شدن نظریه های ساختارگرایی و در دوران معاصر روایت شناسی ساختارگرا شد. روایت شناسی ساختارگرا با تمرکز بر مطالعه ساختار روایت ها، ضمن واکاوی سطوح و کارکردهای روایت، نوع راوی، دنیای روایت، ابزارها، رمزها و نمادهای منجر به معنا، سیر خط روایت و گسست های ایجاد شده عمدی، اپیزودها، عنوان و عمل شخصیت ها، ارتباط مضمون و عمل، نوع پایان و... را جهت بررسی ساختار بنیادین روایت ها مورد بررسی قرار می دهد.

وقتی از ساختار روایی متشابه سخن می گوییم، منظور شباهت صرف در اپیزودهای دو روایت نیست، بلکه از دیدگاه روایت شناسی ساختارگرا این تشابه می تواند مبتنی بر ***مضمون متشابه***(روایت گجسته دژ اثر صادق هدایت و گردنبند اثر موپاسان/ مضمون مشابه: طلا بلاست. چرا که در هر دو روایت شخصیت ها عمر خود را در راه رسیدن به طلا تلف می کنند)، ***شخصیت ها و عمل متشابه***(روایت سیاوش در شاهنامه و داستان آب از مجید قیصری، در هر دو روایت شخصیت محوری فردی به نام سیاوش است. در هردو روایت سیاوش با گذر از آب خود را قربانی و بانی صلح می کند: در شاهنامه سیاوش با گذر از رودخانه جیحون جان گروگان ها را نجات می دهد و در داستان آب، رزمنده ای به نام سیاوش با گذر از چشمه ای پر آب، باعث ایجاد صلح قرار دادی بین رزمندگان دو جبهه ایران و عراق می شود)، ***پیام متشابه***(در روایت های کوری اثر ساراماگو، کرگدن از اوژن یونسکو و طاعون، شاهد خلق پیام هایی در باب انسان معاصر و دغدغه های وی هستیم. ترسیم وضعیت آخرالزمانی و خلق معنا از شگردهای این

روایات است، در کوری پیام روایت مبتنی بر این است که جهل زودتر از دانایی همه گیر می شود، در طاعون سردرگمی های فکری انسان معاصر به نمایش گذاشته شده است و کرگدن گذر از شخصیت انسانی و استحاله ای مدرن است که شخصیت تمام افراد جامعه را به شکل کرگدن می بیند) و ***ساختار متشابه***(روباه و زاغ اثر حبیب یغمایی و حکایت روباه و زاغ در دیوان ایرج میرزا)باشد. دامنه مطالعات تشابهات ساختاری روایت ها بس عظیم است و در نقد ادبی قدیم و جدید رویکردهای متعددی پیرامون این مقوله مطرح شده است.

ژرار ژنت با بینامتنیت، تودوروف با پی رفت های متوالی، ولادیمیر ناباکوف با خویشکاری و دیگر نظریه پردازان با رویکردی دیگر به این مقوله اشاره کرده اند؛ اما به قول دیوید هرمن آنچه در تمام این رویکرد ها مشترک می نماید، «جهان پردازی داستانی» است. منظور وی«بازنمود ذهنی فراگیری است که خواننده در قالب آن به تفسیر موقعیت ها، شخصیت ها و رویدادهای آشکار یا نهفته در متن یا گفتمان روایی می پردازد. ذهنیتی برساخته از موقعیت ها و رویدادهای روایت شده که در آن کسی به کمک دیگری کاری را در زمان و مکان معین، و به قصد وشیوه ای مشخص در حق کسی انجام می دهد»(حدادی و درودگران، ۱۳۹۹: ۱۴۵.به نقل از هرمن).

مولانا در مثنوی معنوی با تغییر هر یک از عناصر داستان و بسط اپیزودهای روایت، در جهان پردازی روایت تغییر ایجاد می کند و در یک شرایط بافتی جدید، معنایی جدید خلق می کند. چرا که به زعم وین بوت «هر واقعیت داستانی، بیانگر یک شرایطی بافتی است»(بوت، ۱۳۸۹: ۱۱۷).

مولانا در بسیاری از داستان های ماقبل، بافت روایت را با دیدگاه غالب عرفانی به سمت معنای مورد نظر خود هدایت می کند و قدرت بالای او در تغییربافت، باورپذیری و تاثیرگذاری روایت را افزایش می دهد. «از نظر مولانا نطق نیروی اندیشه است که مثل رودخانه ای در وجود انسان جاری است و انسان را از سایر موجودات متمایز می کند. ظهور این اندیشه در درجهٔ اول از طریق سخن اظهار می شود» (موذنی، ۱۳۹۸: ۱۲۵).

به عنوان مثال در حکایت پیل بچه خوران، با تغییر بافت– در مقایسه با فرج بعد از شدت– معنا و کارکرد روایی داستان را تغییر داده است. این روایت برگردانی از روایت فرج بعد از شدت است. این دو روایت در ظاهر حادثه ای مشابه دارند، اما دلالت معنایی آنها متفاوت است، یعنی علی رغم ظاهر مشابه، القای معنایی متفاوتی دارند و پیرنگ دو روایت یکی نیست. حال سوالی که پیش می آید این است که مولانا چرا و چگونه پیرنگ این روایت را عوض کرده است؟ در ادامه ضمن پاسخ به چرایی تغییر پیرنگ، چگونگی آن(که هدف اصلی مقاله حاضر نیز می باشد) را تشریح خواهیم کرد. ابتدا مقایسه ساختار پیرنگ دو روایت:

۲-۱-۱. ساختار روایی داستان «توبه پیل بچه خور در فرج بعد از شدت»

این داستان از زبان یکی از ثقات و عرفای اهل تصوف به نام ابراهیم خواص این گونه روایت می شود:

«وقتی با جمعی از متصوفه در کشتی بودیم. آن کشتی از تلاتم امواج دریا شکسته شد و گروحی از ما بر لوحی از الواح کشتی به ساحل افتادیم و به موضعی که از عمارت مردم در آن مکان نشانه ای ندیدیم، چند روزی در آن موضع سرگردان بودیم و یقین داشتیم که زنده نخواهیم ماند! هیچ خوردنی ای پیدا نمی شد و با یکدیگر گفتیم بیایید هر یک به جهت اخلاص نذری کنیم و از معصیتی که بین ما و خداست

توبه کنیم، باشد که خداوند به واسطه آن توبه ما را از این ورطه هلاک نجات بخشد. یکی گفت: من نیت کردم که همه عمر روزه گیرم، دیگری گفت: چندین حج پیاده به جای آورم، هر یک نذری کردند تا نوبت به من رسید. گفتم من نیت کردم که گوشت فیل نخورم! گفتند: چه جای شوخی و مسخرگی است؟! ما در اینجا گرفتار شده ایم و تو مطایبه می کنی؟ گفتم: خیر. والله نذری است از ته دل! گفتم خدای این اندیشه را بر زبان من راند و من به جد سخن گفتم. گفتند مصلحت آن است که در این جزیره پراکنده شویم و غذایی بیابیم. درختی بود آن را میعادگاه خود ساختیم و قرار شد هر کس چیزی یافت با دیگران قسمت کند. همگی پراکنده شدیم، ناگهان دیدم که دوستان بچه پیلی گرفته اند و می آورند تا او را بکشند و از گوشتش تناولی کنند. بعد از این که غذا آماده شد، مرا گفتند چیزی بخور. گفتم من به سبب نذری که کرده ام نمی توانم. همه خوردند به غیر از من. بعد از آن هر یک زیر درختی به خواب رفتند، ناگهان دیدم که فیلی بزرگ چون اژدهایی غران بیامد و یکی یکی آنها را بو می کرد و زیر دست و پا له می کرد تا نوبت به من رسید، کلمه را بر زبان جاری کردم. فیل بالای سرم آمد، چند دفعه مرا بو کرد، بعد مرا به عاج برداشت و بر پشت خود گذاشت و شب تا صبح می برد. صبحگاهان در زمینی ناشناس مرا بر زمین گذاشت و برفت. کمی سرگردان بودم ناگهان صدای آدمیان شنیدم، به سمتشان رفتم و غذایی به من دادند، سپس به شهر خود مراجعت کردم و به اذت خدا از آن گرفتاری خلاص شدم»(تنوخی، ۱۳۸۸: ۴۴۹-۴۴۷).

۲-۲. ساختار روایی داستان «پیل بچه خوران» در مثنوی معنوی

گروهی از مسافران به سرزمین هند رسیدند و چون گرسنه بودند خواستند حیوانی شکار کنند در این اثنا مردی دانا و خردمند با آن ها روبه رو شد و از سر دلسوزی و راهنمایی به آن ها گفت که در این سرزمین پهناور گله های فیل بسیار یافت می شود، ولی مبادا هوس شکار آن ها بسرتان بزند زیرا فیل ها بوی فرزندان خویش را به خوبی تشخیص می دهند و اگر شما فیلی شکار کنید و بخورید قطعاً گرفتار انتقام پیلان مست خواهید شد. مرد دانا پس از گفتن این سخنان با آنان وداع کرد و رفت کم‌کم گرسنگی بر ایشان چیره شد و در این هنگام کنار جاده بچه فیلی فربه دیدند و بی‌درنگ او را شکار کردند و گوشتش را کباب کردند و خوردند. ولی تنها یک نفر از میان آن جمع بر هوس خود غالب شد و دهان به خوردن گوشت بچه فیل نیالوود. آن جمع به خوابی گران فرو رفتند و آن مرد بیدار ماند. در این اثنا پیلی خشمگین آسیمه‌سر آمد و ابتدا دهان آن مرد را بویید و سپس به سوی جمع خوابیدگان رفت و از بوی دهان آن‌ها دریافت که قاتلان فرزندش همان‌ها هستند و بی‌درنگ آن جمع را به هلاکت رسانید. (مولانا،۱۳۹۲: ۳۹).

۲-۲-۱. ابزارها و شگردهای به کار رفته توسط مولانا در تقلید و تغییر ساختار روایی داستان

۲-۲-۱-۱-اهرم های تجویزی در روایت فرج بعد از شدت و اهرم های احساسی در روایت مثنوی

اولین نکته ای که در مقایسه پیرنگ دو روایت خود نمایی می کند، تمایز در چگونگی شکل گیری کنش اصلی روایات است. کنش اصلی آن است که «خود در خدمت تغییر وضعیت کنشگران و همچنین معنا است»(شعیری، ۱۳۹۵: ۱۹). کنش اصلی در دو روایت«منع خوردن گوشت فیل» است. منتهی چگونگی انجام این کنش در دو روایت متمایز است. در روایت فرج بعد از شدت، این کنش بر حسب یک عامل تجویزی به وجود می آید. در واقع خداوند(القا کننده به زبان ابراهیم خواص) نخوردن گوشت پیل را عاملی بر نجات ابراهیم خواص می داند و ساختار

روایت از نوع تجویزی است. در این گونه ساختار یک نیروی درونی یا یک شخصیت، از شخصیتی دیگر می خواهد(به او تجویز می کند) که عملی (کنشی) را انجام دهد. ممکن است شخص پس از انجام آن کنش به هدفش برسد یا نرسد، اما بعد از انجام کنش، می تواند کار خود را داوری کند و نتیجه را مورد ارزیابی قرار دهد.

شکل ۱: ساختار روایت تجویزی
مآخذ: شعیری، ۱۳۹۵: ۳۲

در روایت فرج بعد از شدت، ابراهیم خواص، انجام کنش(نخوردن گوشت فیل) را اهرمی جهت نجات خویش می یابد و معتقد است چون خداوند این خواسته را بر زبانش جاری کرده است، اگر در انجام و حفظ آن مداومت کند، نجات خواهد یافت(ارزیابی نهایی). «و این کلمه بی قصدی در دل من آمد و بی نیتی بر زبان برفت و شاید خدای تعالی را در القای این اندیشه در دل و اجرای این کلمه بر زبان من حکمتی تواند بود»(تنوخی، ۱۳۸۸: ۴۹۸).

چون روایت فرج بعد از شدت، یک روایت رئال است، ساختار پیرنگ آن به گونه ایست که تمام عناصر روایت به سمت یک هدف خاص یعنی نوع ژانر کتاب و معنای مورد نظر هدایت شود، بر همین اساس تمام اجزای روایت در اختیار پیرنگ آن است. «یکی از وظایف پیرنگ این است که بین عناصر دیگر روایت، ارتباط برقرار کند. با برقراری ارتباط بین اجزاء روایت، وحدتی به وجود می آید که این وحدت خود را در مابقی عناصر ساختار روایت نشان می دهد»(عباسی، ۱۳۹۱: ۱۳۹).

جفری رابرتز پیرنگ را این گونه تعریف می کند:«نقل حوادث است با تکیه بر روابط علت و معلولی»(رابرتز، ۱۳۸۹: ۱۸). رابطه علّی و معلولی در این داستان باید به این سمت حرکت کند که «حتما انسانی گرفتار در چنگ حیوانی مهلک نجات یابد» و این چارچوب اساس پیرنگ داستان را تشکیل می دهد. در روایت فرج بعد از شدت کلیت ساختار پیرنگ در اختیار این معنا و پیام است و به گفته مانفرد یان: «پیرنگ پاسخ بنیادینی به سوال: چرا این اتفاق افتاد؟ است»(یان، ۱۳۹۸: ۱۱۰). تمام اتفاقات این روایت در اختیار این معنا است و تمام اجزای داستان در تلاش اند تا آن را متجلی کنند، اما در مثنوی معنوی ساختار پیرنگ به گونه ای دیگر است و معنای روایت فرج بعد از شدت را القا نمی کند.

در مثنوی معنوی اهرم انجام کنش روایت، یک اهرم احساسی است. هم گوینده و هم شنونده درون متنی، بر اساس احساسات درونی عمل می کنند. گوینده از روی دلسوزی جمع را از خوردن بچه فیل منع می کند؛

آن شنیدی تو که در هندوستان دید دانایی گروهی دوستان
گرسنه مانده شده بی برگ و عور می رسیدند از سفر از راه دور
مهر داناییش جوشید و بگفت خوش سلامیشان و چون گلبن شکفت

گفت دانم کز تجوّع وز خلاء جمع آمد رنجتان زین کربلا
لیک الله الله ای قوم جلیل تا نباشد خوردتان فرزند پیل
پیل هست این سو که اکنون می روید پیل زاده مشکنید و بشنوید
(مولانا، ۱۳۹۲: ۴۱).

و تنها یک نفر در جمع پند او را می پذیرد و از خوردن گوشت بچه پیل حذر می کند. در واقع در ساختار روایت مثنوی با گونه روایت مجابی مواجهیم، در این ساختار یکی از کنشگران در صدد است تا با تمسک بر احساسات، دیگری را به انجام کنشی وادار کند. شخصیت اول با ابزار تهدید، رجزخوانی، تطمیع، رشوه، تشویق یا تحریک بر آن است تا شخصیتی دیگر را از انجام عملی منصرف یا به انجام عملی وادار کند و در مرحله نهایی به هدف خود می رسد یا نمی رسد که در هر صورت، کار خود را پیش داوری می کند و جنبه های مثبت و منفی آن را بررسی می نماید(شعیری، ۱۳۹۵: ۳۰).بر خلاف روایت فرج بعد از شدت که کنش مرکزی جنبهٔ تجویزی داشت، در روایت مثنوی کنش مرکزی(نخوردن پیل)، جنبهٔ احساسی و توصیه ای دارد. به زبان ساده تر می توان گفت روایت فرج بعد از شدت کنشی دستوری و مثنوی کنشی حسی و مشورتی دارد. یعنی در مثنوی گوینده با نشانه قرار دادن حس شخصیت(ترساندن/ توصیه کردن) او را به انجام کنش وادار می کند، یعنی رابطه موازی است و دو کنشگر داریم و هیچ موقعیتی برای دستور و دیکته کردن کنش وجود ندارد و انجام کنش به توافق و مجاب کردن کنشگران وابسته است و یکی از کنشگران در تلاش است تا دیگری را مجاب کند که کنشی را انجام دهد و «در این حالت قدرت استدلال و تأثیرگذاری یکی بر دیگری امری مهم جلوه می‌کند»(شعیری، ۱۳۹۵: ۳۰). در حالی که در فرج بعد از شدت، گوینده از جایگاه بالا و با خرد توانا، به شخصیت دستور می دهد که کنشی را انجام دهد. اگر در نظام گفتمان تجویزی[1] دستور از یک مقام بالاتر و نیروی مافوق انجام کنشی را حتمی می‌سازد، در نظام گفتمان القایی «قدرت استدلال یکی بر دیگری، امری مهم جلوه می‌کند» (همان: ۳۰). در این روایت فرایند خلق معنا به واسطه کنش ها و توانش های کنشگران روایت شکل می گیرد و چون داستان رمزی و در زیر ژانر عرفانی قرار داد، پیری خردمند کنشگران را تهدید می کند که اگر پیل بچه(پیامبر زادگان) را بخورند(اذیت کنند)، مادر پیل بچه ها(خداوند) آنان را به سزای عملشان می رساند. بر همین اساس چون متن صبغه عرفانی دارد، در کنش کنشگران منوط به احساسات و حالات درونی آنان است. مولانا داستان رئال فرج بعد از شدت را تبدیل به داستانی عرفانی با برداشت رمزی کرده است و با هوش داستانی وافر، موقعیت روایی را به سمت خلق معنایی جدید هدایت کرده است.

۲-۲-۲- کنش مرکزی تاثیر گذار و نقش آن خلق معنای روایت ها

طرح[2] در لغت به معنی نقاشی، صورت و پیکر است و در اصطلاح داستان شکل خاصی از داستان نویسی است که به طور مشخص جنبهٔ توصیفی دارد. به تعبیری طرح، داستان یا نمایشنامه ای است که به لحاظ پیرنگ گسترش نیافته اش نمی تواند در جرگهٔ هیچ یک از این دو نوع قرار بگیرد و به جای تاکید بر حوادث بر اوضاع و احوال و چگونگی چیزی دلالت دارد، یا حول محور

۱ . مختص ژانر حماسه که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

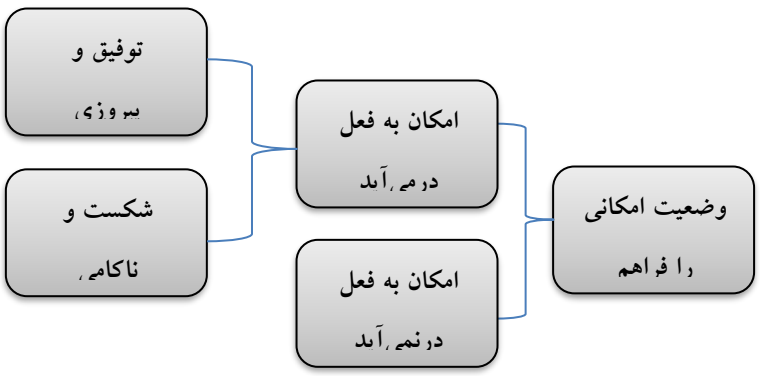
2 . Sketch

صحنهٔ مجرد یا شخصیتی که خصوصیات ممتاز و قابل توجهی دارد، می گردد(رک. داد، ۱۳۸۷: ۳۳۸). در هر دو روایت فوق شاهد یک کنش مرکزی تاثیرگذار در نوع معنای روایت هستیم. در هر دو داستان کنش مرکزی نقش مهمی در هدایت روایت ها به سمت معنای خاص دارد. و عناصری چون: موقعیت روایی و توانش روایی نقش بسزایی در قوام بخشی آن دارند. کلود برمون (cloud Bremond) زبان شناس و روایت شناس ساختارگرای فرانسوی، صاحب دو مقالهٔ «پیام داستانی» و «منطق ممکن های داستانی» و نیز کتاب منطق قصه از دیگر پژوهشگران ساختارگرایی است که در پی یافتن منطقی جهانی برای داستان، به الگوهای فراگیر و ثابتی در این زمینه دست یافت(اخوت، ۱۳۷۱: ۶۷). بنا بر دیدگاه او هر پی رفت[۳] بر سه پایه استوار است:

الف) وضعیتی که امکان دگرگونی را در خود دارد.

ب). حادثه یا دگرگونی رخ می دهد.

ج). وضعیتی که محصول تحقق یا عدم تحقق آن امکان، پدید می آید(نک، شکل پایین). در طرح هر داستان، پی رفت ها و به عبارت دیگر، روایت های فرعی وجود دارند. هر پی رفت، داستان کوچکی است و هر داستان پی رفت کلی یا اصلی است(احمدی، ۱۳۸۰: ۱۶۶). الگوی ساختاری کلود برمون دارای سه مرحله است: «نخستین مرحله فاقد کنش است، روایت زمینه ای را می چیند تا امکان پذیری کنش را فراهم آورد. در دومین مرحله عناصری به روایت افزوده می شودند و آن را به جریان می اندازند(+) و یا افزوده نمی شوند و در این صورت اتفاقی رخ نخواهد داد(−) دو حالت برای رسیدن به مرحلهٔ سوم یا همان دستاورد قابل تصور است، ممکن است روایت دنبال شود یا نشود، زیرا ممکن است، گذار به کنش به هدفش دست یابد و یا نیابد» (برتنس، ۱۳۸۴: ۸۳



همان گونه که از ساختار فوق بر می آید، برمون قائل به وجود یک کنش اصلی در هر روایت است و همچنین معتقد است که در هر ساختار داستانی سه مرحله وجود دارد. وی مرحله نخستین را فاقد کنش می داند که بیشتر حالت فضاسازی، معرفی شخصیت ها و زمینهٔ روایت را شامل می

3 . sequence

شود. در این مرحله موقعیت روایی در مرحلهٔ مقدماتی است و با کدها و ابزارهای روایی به سمت موقعیتی خاص هدایت می شود. همان گونه که در نظریه برمون گفته شد، آغاز روایت فاقد کنش است.

مولانا از چند روش برای ترسیم پیرنگ روایت استفاده می کند«گاه یک صحنه از قصه، روایت را به صحنه های مشابهی در قصه های دیگر پیوند می دهد» (توکلی، ۱۳۸۹: ۵۰۸). در روایت مولانا و همچنین در فرج بعد از شدت، با این ساختار مواجهیم. در ابتدای روایت با آغاز حادثه(یکی گرفتاری در طوفان و افتادن به جزیره و دیگری رفتن به هندوستان و غلبهٔ گرسنگی) روبرو می شویم، اما آنچه باعث تمایز دو روایت می شود، هسته مرکزی تاثیر گذار است. در روایت فرج بعد از شدت، هسته مرکزی در پی یک شرط و قرار داد روایی درونی شکل می گیرد که رهایی شخصیت از چنگ حیوان مهلک را منوط به انجام آن کنش(نخوردن فیل) دانسته است و بر اساس نظریه برمون در مرحله دوم، موقعیت داستانی امکانی را فراهم می کند تا آن کنش متجلی شود. روایت شناسان معتقدند در شکل گیری یک داستان، و قوام بخشی کنش اصلی آن وجود یک قرار داد به صورت زبانی یا درونی غیر قابل اجتناب است. این قرار داد قبل از انجام کنش اصلی شکل می گیرد و سه مرحله دارد:

در روایت فرج بعد از شدت، در مرحله دوم این امکان فراهم می شود، ابراهیم خواص نذر می کند که گوشت فیل نخورد، گویا نوعی قرار داد در درونش با خود می بندد:«من با نفس خود در مناظره و مباحثه بودم، جمله عبادات و تمامت لذات بر او عرضه داشتم. به ترک هیچ لذت و اتیان هیچ طاعت مطاوعت ننمود و موافقت نکرد و این کلمه(نخوردن پیل) بی قصدی در دل من آمد و بی نیتی بر زبان برفت و شاید خدای تعالی را در القای این اندیشه در دل و اجرای این کلمه بر زبان من، حکمتی تواند بود»(تنوخی، ۱۳۸۸: ۴۹۷). وی این کنش را به انجام می رساند+ و اتفاقات روایت طوری به جلو برده می شود که در راستای ساختار کلی کتاب فرج بعد از شدت(شخصیت حتما تا یک قدمی مرگ می رود، ولی به خواست خدا نجات می یابد)باشد.

اما در شکل گیری کنش اصلی روایت در مثنوی معنوی این قرار داد وجهه شرطی ندارد و یکی از اشخاص به توصیه پیر خردمند و تصمیم خودش بر آن است که گوشت فیل نخورد و چنین می کند و از خطر فیل نجات می یابد. مولانا در این داستان می خواهد با واسطه قرار دادن پیر و عالم عرفان، انجام کنش داستانی را منوط به وجود پیر کند تا از خلق موقعیت داستانی به معنایی نمادین و رمزی دست یابد. بنابراین به زعم ژپ لینت ولت، برای پیش برد موقعیت داستانی به سمت معنای مورد نظر و حرکت در قالب ژانر، از شگرد روایی«پیوند میان مقدمه و برون متن» استفاده می کند. لینت ولت معتقد است:«گاه عنوان روایت نشان می دهد که داستان واقعی در صدد است توهمی از واقعیت به وجود آورد. در این خصوص راوی به واقعیت های فرا ادبی تمسک می جوید و دانش فرهنگی خواننده را به مشارکت می طلبد و از صحنه هایی که برای خواننده آشنا تلقی می شود، استفاده می کند» (لینت ولت، ۱۳۹۸: ۱۳۰). مولانا در داستان تقلید

شده از فرج بعد از شدت، از همین شگرد استفاده می کند و مردی دانا و خردمند، سرزمین هندوستان، پیل و مامن او در هندوستان / ضعیف بودن بچه فیل و قوی بودن و انتقام گیری مادرش را در داستان می آورد، چیزهایی که مورد تایید همگان است و داستان را واقعی جلوه می دهد:

آن شنیدی تو که در هندوستان دید دانایی گروهی دوستان...
پیل بچگان اند اندر راهتان صید ایشان است بس دلخواهتان
بس ضعیف اند و لطیف و بس سمین لیک مادر هست طالب در کمین
از پی فرزند صد فرسنگ راه او بگردد در حنین و آه و آه
(مولانا، ۱۳۹۲: ۴۱).

کدهای رمزی نهفته در روایت مولانا مثل: پیر، پیل بچه، ضعیف و نحیف بودن بچه فیل، گرسنگی،انسان های حریص و کور دل، مادر بچه فیل و ... موقعیت روایت را به سمت عرفان می برد و وی با چینش این رمزها به مطلوب خود دست می یابد. در روایت مولانا شخصیت مختار است که گوشت فیل بخورد یا نخورد(همان ایجاد امکان در نظریه برمون) ولی نمی خورد و گرسنگی هم در اینجا گرسنگی نسبت به غذا نیست، بلکه پستی و حرص و آز بشری و میل بدکاران به رفتار های ناشایست با پیامبران(بچه فیلان) است. مولانا می گوید امت های قدیم اکثرا به پیامبران خود بدی روا داشتند و هلاک شدند، البته کسانی هم بودند که نجات یافتند و به این دلیل بچه فیلان(پیامبران) را نحیف می خواند که هیچ ابزار و امکانی جز صبر و دعا در برابر بدکاران نداشتند، ولی مادرشان(خدا) پشتوانه آنان است که گاه بر حسب موقعیت بسیار تندخو می شود، اما در روایت فرج بعد از شدت، ابراهیم خواص به صورت موکد نباید گوشت پیل را بخورد، چرا که نجات وی منوط به انجام این عمل است. اگر او هم مثل دیگران از گوشت می خورد، داستان ابتر بود و به نتیجه دلخواه نمی رسید، اما اگر شخصیت داستان مثنوی همچون دیگران می خورد، خللی در داستان ایجاد نمی شد و همگان مورد خشم خدا قرار می گرفتند، چنان چه قوم لوط اینگونه شدند و داستان باز هم به معنا می رسید. این مقوله را در مبحث بعدی به صورت مفصل تر به بحث خواهیم گذاشت.

۳. پیرنگ و ارتباط آن با نوع پایان، ژانر و معنا

در این مقوله تاکید ما بر نوع پایان روایت در فرج بعد از شدت و مثنوی معنوی با تاکید بر دو داستان مورد بررسی است. هر دو روایت از نظر نوع پایان شبیه به هم اند. در هردو روایت یک نفر از مهلکه ای سخت جان سالم به در می برد. این دو نوع پایان مختص دو نوع ژانر است، فرج بعد از شدت از طرفی ژانری تعلیمی است و از طرفی صبغهٔ روانشناسانه دارد، در حالی که مثنوی یک متن تعلیمی- عرفانی است. بنابراین چون هر ژانر مختصات خاص خود را دارد، در فرج بعد از شدت به دلیل چربش صبغه اعتقادی و رویکرد روانشناسانه، پایان روایت با جزئیات و دستاوردهای بیشتری همراه است و برای اینکه اراده خدا در انجام عمل را برجسته تر نشان دهد، از امکانات و امتیازات بیشتری سخن به میان می آید. مشاهده می شود که در روایت فرج بعد از شدت، فیل نه تنها ابراهیم خواص را نکشت، بلکه او را به پشت خود گذاشت، تا صبح می برد و به آبادی امنی رساند:«او مرا برداشت و بر پشت خویش نهاد و من بر پشت او راست بنشستم،

چنان که خود را نگاه توانستم داشت. پس او روان شد به تعجیل تمام . گاه می دوید و گاه به شتاب می رفت تا آنکه صبح طلوع کرد و روز روشن شد پس مرا بر زمین نهاد و بازگشت...مدتی در آن شهر بودمتا از عنای سفر و شدت راه برآسودم. پس به سلامت و عافیت به وطن خود بازگشتم»(تنوخی، ۱۳۹۵: ۴۹۹). در اینجا سوالی که پیش می آید این است که پیل پس از اینکه همراهان ابراهیم را کشت، می توانست او را در همان جزیره رها کند، اما چرا او را بر پشت خود نهاد و نجات داد؟ آیا این غیر از قدرت روایت پردازی و چینش ساختار روایت به سمت هدف مورد نظر است؟ چون پیام روایت وابستگی شدیدی به نوع پایان آن دارد، نویسنده پایان را به شکلی خاص و با جزئیات به پایان برده است تا بر نکته ای خاص(لطف خداوند در آخرین لحظات شامل حال گرفتاران می شود) تاکید نماید. ولی داستان در مثنوی معنوی به این شکل پایان می یابد:

دید پیلی سهمناکی می رسید — اولا آمد سوی حارس دوید
بوی می کرد آن دهانش را سه بار — هیچ بویی زو نیامد ناگوار
چند باری گرد او گشت و برفت — مر ورا نازرد آن شه پیل مست
مر لب هر خفته ای را بوی کرد — بوی می آمد ورا زان خفته مرد
از کباب پیل زاده خورده بود — بر درانید و بکشتش پیل زود
بر هوا انداخت هر یک را گزاف — تا همی زد بر زمین می شد شکاف

(مولانا، ۱۳۹۲: ۶۰).

و مولانا به روش دیگری داستان را به پایان می برد، چرا که اغراض عرفانی دارد و معنای پیام منوط به نوع پایان آن نیست، چرا که بار معنایی در حین روایت و با قطع داستان منتقل گردیده است، مولانا فقط پوستهٔ داستان فرج بعد از شدت را لازم داشته است، ولی تزئینات و اضافات را به روش خود به آن افزوده است و مانند فرج بعد از شدت پایانی موکد بر پیام و با جزئیات ندارد.

۴. نتیجه

مولانا داستان های مثنوی معنوی را از متون ماقبل برداشته و با تغییراتی در پیرنگ روایت ها معنا و ساختار جدیدی ترسیم کرده است. در واقع هوش داستانی بالای مولانا این امکان را در اختیارش گذاشته است که مباحث عرفانی را با ابزار داستان و قصه به خورد مخاطب خویش دهد. این پژوهش به بررسی شگردهای تقلید و تغییر پیرنگ روایت های ماقبل در مثنوی معنوی پرداخته است و به عنوان مطالعه موردی داستان پیل بچه خوران در دفتر سوم که برگرفته از متون ماقبل من جمله فرج بعد از شدت است، با هم مقایسه شدند که نتایجی ثمربخش به شکل ذیل حاصل گردید: دستاورد اول پژوهش حاضر این است که مولانا گاها پوسته ظاهری داستانی را بر می دارد و با تغییراتی در حادثه، موقعیت مکانی، فضا، شخصیت ها، نوع پایان و ...به طرقی دیگر تولید معنا می کند. در این داستان نیز مولانا پوسته ای از روایت را برداشته و با تغییراتی چون: تغییر کنش اصلی، ارتباط پایان و معنا، تغییر نوع روایت از تجویزی به القایی و اقتضای نوع ژانر موفق به خلق معنای جدید شده است.

منابع

اخوت، احمد. (۱۳۸۲)، دستور زبان داستان، اصفهان: فردا.

برتنس، هانس. (۱۳۸۴)، مبانی نظریه ادبی، ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
بوت، وین.(۱۳۸۹)، نقب هایی به جهان داستان، ترجمه حسین صافی، تهران: رخ داد نو.
تنوخی، قاضی محسن.(۱۳۹۵)، فرج بعد از شدت، به سعی محمد قاسم زاده، تهران: نیلوفر.
توکلی، حمید رضا.(۱۳۸۹)، از اشارت های دریا –بوطیقای روایت در مثنوی، تهران: مروارید.
حدادای، الهام و درودگران، فرهاد.(۱۳۹۹)، روایت شناسی و نقد روایت، تهران: نیلوفر.
داد، سیما.(۱۳۸۷)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ چهارم، تهران: مروارید.
دیچز، دیوید. (۱۳۷۹)، شیوه های نقد ادبی، ترجمهٔ محمد تقی صدیقیانی، و غلامحسین یوسفی، چاپ پنجم، علمی، تهران.
رابرتز، جفری.(۱۳۸۹)، تاریخ و روایت، ترجمه جلال فرزانه دهکردی، تهران: دانشگاه امام صادق ع.
سلدن، رامان. (۱۳۷۲)، راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.
شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۵)، نشانه– معناشناسی ادبیات(نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی)، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
عباسی، علی.(۱۳۹۱)، بررسی زایش معنا در ساختار روایی حکایت نمازفروش از هزار و یک شب و روایت سه تار از جلال آل احمد، جستارهای زبانی، د۴، ش۱، پیاپی ۱۳، صص۱۰۴-۸۹.
عباسی، علی.(۱۳۹۳)، روایت شناسی کاربردی، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
لینت ولت، ژپ.(۱۳۹۸)، ابعاد روایت پردازی، مضمون، ایدئولوژی، هویت، ترجمه نصرت حجازی، تهران: علمی فرهنگی.
مارتین، والاس.(۱۳۸۲)، نظریه های روایت، ترجمه محمد شهبا، تهران: هرمس.
موذنی، علی محمد. (۱۳۹۸)، بازشناسی مفهوم نطق در مثنوی مولانا با تکیه بر نظریات زبان شناسی معاصر،مجله متن پژوهی ادبی، سال ۲۳، ش۷۹، صص۱۳۱-۱۰۴.
مولانا، جلال الدین محمد.(۱۳۹۲)، مثنوی معنوی، به تصحیح کریم زمانی، تهران: خوارزمی.
هرمن، دیوید.(۱۳۹۳)، عناصر بنیادین روایت ها، ترجمه حسین صافی پیرلوچه، تهران: گام نو.
یان، مانفرد.(۱۳۹۸)، روایت شناسی، ترجمه محمد راغب، تهران: ققنوس.
Abbasi, ali.(2012) Review of the birth of meaning in the narrative structure of the prayer story of the thousand and one nights and the three-tare narrative of Jalal Al-Ahmad, linguistic searches, D4, Sh1, successively 13, pp104-89. [In Persian].
Abbasi, ali.(2014), Applied Narrative, Tehran: Shahid Beheshti University.
Akhut, ahmad. (2003), The Grammar of the Story, Isfahan: Farda. [In Persian].
Bertens, hans. (2005), Basics of Literary Theory, Translation of Mohammad Reza Abolghasemi, Tehran: Fish. [In Persian].
BOOT, VIENNA.(2011), Naqibs to the world of fiction, translation of Hossein Safi, Tehran: New Happened. [In Persian].
Deutsch, david. (2000), Literary critique, translation of Mohammad Taghi Sedighi, and Gholamhossein Yousefi, fifth edition, scientific, Tehran. [In Persian].
Dodd, sima. (2008), Literary terminology culture, fourth edition, Tehran: Pearl. [In Persian].
Haddadai, Inspiration and Salutators, Farhad.(2020) Narrative and narrative criticism, Tehran: Niloufar. [In Persian].
Herman, david.(2018), fundamental elements of narratives, translation of Hossein Safi Pirlucheh, Tehran: New Step. [In Persian].
Ian, manfred.(2018) Narrative, translation of Mohammad Raghb, Tehran: Phoenix. [In Persian].
LINT VOLT, JAP.(2019) Narrative dimensions, themed, ideology, identity, translation of Nusrat Hejazi, Tehran: Scientific Cultural. [In Persian].
martin, wallace (2008)Narrative theories, translated by Mohammad Shahba, Tehran: Hermes. [In Persian].

Moazni, ali mohammad. (2016), Recognition of the Concept of Speech in Molana's Mathnavi, Relying on Contemporary Linguistic Theories, Journal of Literary Research, 23, Sh79, P. 131-104. [In Persian].
Molana, jalaluddin mohammad.(2017), Masnavi Spiritual, Correction of Karim Zamani, Tehran: Kharazmi. [In Persian].
Roberts, jeffrey (2010), History and narration, Jalal Farzaneh Dehkordi Translation, Tehran: Imam Sadiq University. [In Persian].
Selden, raman. (1993), Guide to Contemporary Literary Theory, Translation of Abbas Mokhber, Tehran: New Design. [In Persian].
shairi, hamidreza. (2016), Semantics - Semantics of Literature & Theory and Method of Analysis of Literary Discourse, Tehran: Tarbiat Modares University. [In Persian].
Tanukhi, judge mohsen (2016), Faraj after the intensity, to the efforts of Mohammad Qasemzadeh, Tehran: Niloufar. [In Persian].
Tavakoli, hamid reza.(2019), From the sea oars, ^the narration in Mathnavi, Tehran: Pearl. [In Persian].