

بررسی لحن حکایات «دیوانگان دانا» در مصیبت‌نامه عطار بر پایه نظریه کانون روایت ژرار ژنت

دکتر مهدی نوروز^۱

استادیار و عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی - واحد نیشابور

رضا جلیلی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی - واحد نیشابور

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۸/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۴/۱۵)

چکیده

ادبیات آیینی تمام‌نمای جامعه است و هر طبقه اجتماعی روایت ویژه‌ای مربوط به خود دارد. این موضوع نشان‌دهنده ارتباط میان ادبیات و روایت‌شناسی است. ژنت با نظریه کانون روایت از این پیوند به نحو احسن بهره گرفت و با طرح و شرح دو عامل «وجه» و «لحن»، باعث ظهور قابلیت‌های نوینی از روایت‌شناسی در زمینه‌های گوناگون ادبی شد. از سوی دیگر، در شعر کهن فارسی، مصیبت‌نامه عطار دارای ویژگی‌های روایت‌شناختی برجسته‌ای است که باعث تتبع بسیاری از شاعران، از سبک و سیاق او شده است. به این اعتبار، در مقاله حاضر، لحن در حکایت‌های دیوانگان دانا بر پایه نظریه کانون روایت ژنت بررسی و کاویده خواهد شد. هم‌چنین، روش تحقیق، توصیفی - تحلیلی و مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای است. به نظر می‌رسد عطار در حکایت‌های مربوط به دیوانگان دانا، با بهره‌گیری از شگردهای روایی گوناگون به نقد اوضاع فرهنگی، اخلاقی و اجتماعی جامعه خود پرداخته و موفق به تشریح بسیاری از دقائق عرفانی شده است. کارکرد دیگر شگردهای روایی در مصیبت‌نامه، عینیت بخشیدن به موضوعات انتزاعی و ذهنی است.

واژه‌های کلیدی: عطار، مصیبت‌نامه، دیوانگان دانا، ژنت، کانون روایت، لحن.

مقدمه

روایت مقوله‌ای است که در همه زوایای زندگی انسانی نمود دارد و «در اسطوره، افسانه، حکایت اخلاقی، قصه، تراژدی، کمدی، حماسه، تاریخ، پانتومیم، نقاشی، نقاشی رنگین روی شیشه، سینما، کتاب مصور، خبر و مکالمه حضور دارد ... [در نتیجه] حضور روایت ... فراتاریخی و ورافرهنگی است». (آسابگر، ۱۳۸۰: ۳۲) ژنت (Gérard Genette) عقیده دارد مباحث ادبی باید در سطحی کلی بررسی و تحلیل شوند که یکی از این سطوح کلی، روایت است. (ژنت، ۱۳۸۸: ۱۵۴) اگر بپذیریم ادبیات آیینۀ تمام‌نمای لایه‌های گوناگون جامعه است و از طرفی، به اعتقاد بارت، همه طبقات اجتماعی و فرهنگی مختلف در دوره‌های گوناگون، از روایت ویژه خود برخوردار بوده‌اند، (مک‌کویلان، ۱۳۸۸: ۱۷۰) می‌توان به ارتباط تنگاتنگ آثار ادبی و روایت‌پردازی پی برد. «روایت در ساده‌ترین بیان، متنی است که داستانی را بیان می‌کند [و] گوینده و مخاطبی دارد». (مدرسی، ۱۳۹۰: ۲۱۵) روایت بازگو کردن جریان زندگی است که در نوشته‌ها و سروده‌های ادبی به منصفه ظهور می‌رسد. از طریق روایت، بخش درخور توجهی از تجربه‌های بشری از بازه‌های زمانی گوناگون (گذشته، حال و حتی آینده) بیان و با دیگران به اشتراک گذاشته می‌شود. «بخشی از اهمیت روایت و شیفتگی ما نسبت به آن، برخاسته از این امر است که روایت نه فقط در اشکال مختلف بیان فرهنگی، بلکه در الگوهای تجارب خود ما و همین‌طور بیش ما از زندگی نقشی بنیادی ایفا می‌کند». (لوته، ۱۳۸۸: ۹) فرآیند روایت معمولاً از سوی یک روایت‌گر صورت می‌پذیرد که به انحای گوناگون در قصه حضور دارد و به ایفای نقش می‌پردازد. در برخی داستان‌ها، راوی به سادگی قابل تشخیص است و در برخی دیگر، ضمنی و ناپیدا است. در ارتباط با روایت و کانون آن، دیدگاه‌های مختلفی مطرح است که از آن میان، نظریۀ کانون روایت ژرار ژنت اعتبار و روایی بیشتری دارد. او دیدگاه خود را با دو پرسش مهم «چه کسی می‌بیند؟» و «چه کسی می‌گوید؟» آغاز کرده است. میان این دو پرسش به ظاهر تقابلی، ارتباطی ژرف وجود دارد، به این معنا که یک عامل روایی، به طور هم‌زمان قادر به صحبت کردن و دیدن است. کنان معتقد است این کارگزار روایی می‌تواند درباره آن‌چه فرد دیگری می‌بیند یا دیده است نیز، حرف بزند. از این رو، ممکن است گفتن یا دیدن،

روایت‌گری یا کانونی‌سازی، مربوط به یک عامل باشد. (کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۰) مزیت اصلی نظریه ژنت در این است که او با طرح و تکمیل دو مقوله «وجه» و «لحن»، راه تازه‌ای در روایت‌شناسی ایجاد کرد و باعث شد ابعاد جدیدی از کارکردهای ادبی این مقوله هویدا شود.

از طرف دیگر، در گستره ادب فارسی، مصیبت‌نامه عطار به لحاظ داستان‌پردازی بسیار برجسته به نظر می‌رسد، به طوری که بارها از سوی معاصران و متأخران مورد تتبع و تقلید قرار گرفته است. یکی از نقاط قوت قصه‌پردازی در مصیبت‌نامه، جنبه‌های روایت‌شناختی اثر است که در حکایات دیوانگان دانا نمود ویژه‌ای دارد. «مصیبت‌نامه از جمله متون روایی است که بر اساس طرحی کلی و از پیش تعیین‌شده پایه‌ریزی شده و به همین دلیل، یکی از دقیق‌ترین شاکله‌ها را در بُعد روایی دارد. از طرفی، با مراحل متعددی که در داستان برای سفر سالک فکرت مطرح می‌شود و تعداد مراحل، قابلیت آن را دارد که از منظر روایت‌شناسی مورد مطالعه قرار گیرد». (جوهری و نیک‌منش، ۱۳۹۴: ۱۳۸) حضور راوی در همه جای منظومه ملموس است و ساختار روایت به صورت مستقیم یا غیرمستقیم مخاطب را به سوی او هدایت می‌کند. اهمیت حکایت‌های مربوط به «عاقلان دیوانه‌نما» در مصیبت‌نامه از آن جهت است که عطار بسیاری از نقدهای اجتماعی، فرهنگی، عرفانی و اخلاقی خود را در قالب این شخصیت‌ها تبیین نموده و به مخاطب خود انتقال داده است. در نتیجه، بررسی جنبه‌های روایی این داستان‌ها ضمن این که نشان‌دهنده قدرت قصه‌پردازی عطار است، بیانگر نقش‌آفرینی او به عنوان شاعر متعهد در نقد کاستی‌های فردی و اجتماعی نیز، می‌باشد. با توجه به اهمیت موضوع، در مقاله حاضر، لحن این حکایت‌ها با تکیه بر نظریه کانون روایت ژنت بررسی خواهد شد. هم‌چنین، روش تحقیق، توصیفی - تحلیلی و مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای است.

پیشینه پژوهش

پورجوادی (۱۳۶۶)، در مقاله خود با عنوان «تحلیلی از مفاهیم عقل و جنون در عقلائی مجانین»، نکاتی درباره معنای خرد و شرح حال شماری از دیوانگان دانا آورده و در مقاله‌ای دیگر (۱۳۷۱)، به تشریح حکمت دیوانگان در مثنوی‌های عطار نیشابوری پرداخته

است. پورنامداریان (۱۳۷۴)، در کتاب *دیدار با سیمرغ*، به شرح و تبیین نمودهای اعتراضی و جسارت‌آمیز دیوانگان دانا اشاره کرده و آفاحسینی (۱۳۷۷)، در مقاله «نقد و تحلیل دیدگاه‌هایی دربارهٔ عقلای مجانین»، به نظرات اندیشمندان اسلامی در پیوند با این افراد توجه کرده است. صارمی (۱۳۸۴)، در کتاب *سیمای جامعه در آثار عطار*، به تشریح نقش‌آفرینی عقلای مجانین در سطح اجتماعی پرداخته است. حسین‌آبادی و الهام‌بخش (۱۳۸۵)، در مقالهٔ خود با عنوان «دیوانگان: سخن‌گویان جناح معترض جامعه در عصر عطار»، به دیدگاه‌های سیاسی و اجتماعی این گروه اشاره کرده‌اند. زرین‌کوب (۱۳۸۵)، در کتاب *جست‌وجو در تصوف ایران*، از ارتباط دوسویهٔ عقلای مجانین و جریان تصوف در جهان اسلام سخن گفته است. مدرسی (۱۳۸۶)، در مقاله‌ای با عنوان «سطح عارف و گستاخی دیوانه در مثنوی‌های عطار»، به این موضوع پرداخته است که جسارت مجذوبان درگاه الهی و نامحرمان لایعقل به لحاظ ماهوی با هم تفاوت دارد و هر کدام به طریقی است. ریتر (۱۳۸۸)، در فصلی از کتاب *دریای جان*، به تحلیل سخنان جسورانهٔ دیوانگان دانا در آثار عطار پرداخته است. مارزلف (۱۳۸۸)، در کتاب *بهلول‌نامه*، ضمن پرداختن به زندگی این شخصیت تاریخی - اسطوره‌ای، در ارتباط با حکایت‌های مربوط به بهلول توضیحاتی ارائه داده است. کاظمی‌فر (۱۳۹۲)، در مقالهٔ خود با عنوان «کارکردهای سیاسی و اجتماعی دیوانگان دانا بر پایهٔ حکایات مثنوی‌های عطار» به این نتیجه رسیده که دیوانگی عرفی عقلای مجانین باعث شده است آن‌ها از آزادی منحصر به فردی برخوردار باشند؛ نوعی آزادی درونی و بیرونی که اجازه می‌داد از مفاهیم مسلط یا مقدس روزگار خود عبور کنند و دیدگاهی تازه و انتقادی در مورد شیوهٔ معمول ارتباط انسان با خدا، جامعه و نهاد قدرت ارائه دهند. اگرچه در پژوهش‌های یادشده، شخصیت عقلای مجانین از جنبه‌های گوناگون سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، اخلاقی و عرفانی تحلیل شده است، اما آنچه به جستار حاضر روایی و اعتبار می‌بخشد، نقد و بررسی اندیشه، گفتار و کردار این جماعت از دید نظریه‌های روایت‌شناسی است. افزون بر این، تحقیق حاضر برخلاف نگرش محتوایی پژوهش‌های مذکور، روی کردی غالباً ساختارشناسانه به حکایات دیوانگان دانا در مصیبت‌نامه دارد.

۱- بررسی لحن در حکایات مربوط به دیوانگان دانا

منظور از لحن این است که روایت‌گر برای بیان روایت خود از چه نوع راوی بهره می‌گیرد. به تعبیر دیگر، چه کسی و از کجا روایت می‌کند؟ در این مبحث «باید دانست که زمان روایت و زمان متن چه نسبت‌هایی با یک‌دیگر می‌یابند، چگونه یک راوی موقعیت‌های متفاوت زمانی- مکانی را در یک داستان روایت می‌کند؟». (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۱۷) در مقوله لحن به عمل روایت‌کردن و این‌که چه نوع راوی و شنونده‌ای مورد نظر است، پرداخته می‌شود. (ایگلتن، ۱۳۸۰: ۱۴۶)

۱-۱ زمان روایت

راوی می‌تواند پایه‌های شخصیت‌های داستانی حرکت کند و زمان حال روایت را با زمانی که خود در آن قرار دارد، یک‌سان نماید و این‌گونه حدود ناآگاهی خویش را تعیین کند و یا ممکن است در زمان پیش و پس از زمان داستان سیر کند و به توصیف زمان حال از دیدگاه پیش‌جویی‌های گذشته و آینده‌ای که یاد می‌کند، بپردازد. (ریکور، ۱۳۸۳: ۱۶۹-۱۶۸) بر این پایه، زمان روایت به سه بخش تقسیم می‌شود:

۱-۱-۱ پسازمان رخدادی

در این حالت، راوی از واقعه‌ای که مدت‌ها پیش روی داده است، سخن می‌گوید. در نتیجه، کاملاً نسبت به چند و چون واقعه آگاهی دارد. در مصیبت‌نامه، حکایت‌های دیوانگان دانا غالباً به صورت پسازمان رخدادی روایت شده‌اند. این موضوع با محتوای تعلیمی اثر سازگاری دارد؛ زیرا عطار می‌خواهد از رخدادهایی سخن بگوید که از قابلیت رسانه‌ای بالایی در انتقال تجربیات عبرت‌آموز برخوردار هستند و فرآیند تفهیم موضوعات اخلاقی، اجتماعی و ... به مخاطب در آن‌ها برجسته به نظر می‌رسد. به سخن دیگر، شخصیت‌های داستان و فرجام کار آن‌ها در حکایت‌هایی از این دست، مشخص است و راوی با تسلط بیش‌تری قادر به شرح و تبیین وقایع پیش‌آمده است. هم‌چنین، با بهره‌گیری از این شگرد روایی، شاعر می‌تواند با فراغ‌بال بیش‌تری از مبانی حاکم بر جامعه انتقاد کند؛ چراکه اصل حکایت‌ها در ظاهر مربوط به زمان دیگری است و از زبان گروهی دیوانه نقل می‌شود. در نتیجه، از این بابت، حاشیه امنیت راوی (عطار) به مخاطره نمی‌افتد. «می‌توان

انگیزه عطار در بهره‌بری از شخصیت دیوانگان را با تجربه‌ای که او از سرنوشت عرفای قبل از خود داشته است، مرتبط دانست ... در واقع، او با خطراتی که در عصر خود با آن‌ها روبه‌رو بوده، ضمن اجتناب از ایجاد حساسیت‌های موجود، به مبارزه قهرآمیز خود صورت جدیدی بخشیده است». (ریتر، ۱۳۸۸: ۱/ دیپاچه، ۴) آنچه از طریق روایت پسازمان رخدادی به مخاطب منتقل شده، در وهله نخست، مسایل تعلیمی و اخلاقی و در مواردی اندک، عرفانی و اجتماعی است. در این راستا، عطار در ابیات زیر، ابتدا از برخورد شبلی با گروهی از دیوانگان سخن می‌گوید که در آن، پرسش‌های حکیمانه و فلسفی عمیقی در ارتباط با چستی آفرینش و هستی مطرح شده است. در حکایت دیگر، عطار نیشابوری با تکیه بر روایت پسازمان رخدادی، از زبان مجنونی تهی‌دست و مسکین، موفق به طرح گفت‌وگوی اعتراضی و جسورانه یک‌سویه با خداوند شده است و با این ترفند بر ناهنجاری‌های بیدادگرانه‌ای که بخش قابل توجهی از مردم دچار آن هستند، شوریده است.

گفت روز شبلی افتاده کار	در بر دیوانگان شد سوکوار
دید آنجا پس جوان دیوانه‌ای	آشنا با حق، نه چون بیگانه‌ای
گفت شبلی را که مردی روشنی	گر سحرگاهان مناجاتی کنی،
از زفان من بگو با کردگار	کو فکندی در جهانم بی‌قرار
دور کردی از پدر، وز مادرم	ژنده‌ای بگذاشتی اندر برم
پرده عصمت ز من برداشتی	در غریبی، بیدلم بگذاشتی
کردی آواره ز خان و مان مرا	آتشی انداختی در جان مرا

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۱۷۸)

بود مجنونی به غایت گرسنه	سوی صحرا رفت سر پا برهنه
نانش می‌بایست چون نانش نبود	دردش افزون گشت، درمانش نبود
گفت یا رب آشکارا و نهان	گرسنه‌تر هست از من در جهان؟
هاتفی گفتش که می‌آیم ترا	گرسنه‌تر از تو بنمایم ترا

(همان: ۱۷۹)

نکته دیگر، پیوند میان روایت پسازمان رخدادی و هم‌زمانی است که در ادامه پیش‌تر بدان پرداخته می‌شود. عطار با استفاده از این شگرد، بر میزان باورپذیری حکایت‌ها افزوده است. هم‌چنین، در میان شخصیت‌هایی که در روایت پسازمان رخدادی حضوری برجسته دارند، می‌توان به بهلول، شبلی و هارون‌الرشید اشاره کرد.

۱-۱-۲ پیشازمان رخدادی

در این حالت، روایت پیش از آن‌که رخ دهد، بازگو می‌شود تا مخاطب که در زمان حال به سر می‌برد، به نوعی با آینده پیوند برقرار کند. این گونه از روایت در داستان‌های مربوط به دیوانگان دانا نمود اندکی دارد. این ویژگی، قابل تعمیم به حوزه شعر کهن فارسی است. عطار برای انتقال مفاهیم اخلاقی و اجتماعی از این شگرد روایی استفاده کرده است. در داستان زیر، گفت‌وگویی میان دیوانه و فرد تهی‌دست درمی‌گیرد تا به این بهانه، راوی به نکوهش دنیادوستی پردازد و خوانندگان حکایتش را از دچار شدن به این رذیله اخلاقی بر حذر دارد. شخصیت پیش‌گو یعنی سایل از دیوانه‌ای که همواره بر سر گورها می‌خوابد، درخواست می‌کند به شهر رود و خود را با زندگی انسانی وفق دهد. سایل از قرار و آرامش سطحی که در اثر این وضعیت نصیب دیوانه گورخواب خواهد شد، سخن می‌گوید، اما با پاسخی حکیمانه از طرف گورخواب روبه‌رو می‌شود:

آن یکی دیوانه بر گوری بنخفت	از سر آن گور یکدم می‌نرفت
سایلی گفتش: که تو آشفته‌ای؟	جمله عمر از چه این‌جا خفته‌ای؟
خیز سوی شهر آی، ای بی‌قرار!	تا جهانی خلق بینی بی‌شمار
گفت این مرده، رهم ندهد به راه	هیچ - می‌گوید - مرو زین جایگاه
زان‌که از رفتن رخت گردد دراز	عاقبت این‌جات باید گشت باز
شهریان را چون به گورستان‌ست راه	من چه خواهم کرد شهری پرگناه؟!
می‌روم گریان، چو میغ از آمدن	آه از رفتن دریغ از آمدن!

موضوع دیگری که راوی با کمک روایت پیشازمان رخدادی بازگو کرده، نقدی بر باورهای فرهنگی جامعه است. عطار به‌عنوان راوی کل در پی آن است تا به مخاطبان خود نشان دهد تکاپو و کوشیدن برای حصول زندگی بهتر وظیفه هر انسان است و در این راه، تنها نمی‌توان به توکل صرف بسنده کرد. در حکایت زیر، این مضمون از زبان یک دیوانه بیان شده است. شاید به این دلیل که جبرگرایی و اشعری مآبی در آن دوران چنان بر ذهن و زبان مردم سایه گسترده بود که انتقاد صریح از مبانی این نگرش از سوی حاکمان قدرت و کارگزاران دینی آن‌ها پذیرفتنی نبود. عطار با تکیه بر «ذهن عصیان‌گر مجانبین که دایم در حال تحقیر و تقدس‌زدایی از زورمندان است» (کاظمی‌فر، ۱۳۹۲: ۱۰۲) به بخشی از کژباوری‌های فرهنگی و اجتماعی اشاره کرده و با بیانی غیرمستقیم، اما همه‌کس‌فهم، اعلام کرده که راز پیش‌رفت فردی و اجتماعی در گرو کوشیدن و پوییدن است.

آن یکی دیوانه‌ای یک گرده خواست گفت من بی‌برگم این کار خداست
مرد همچون گفتش ای شوریده‌حال من خدا را آزمودم قحط سال
بود وقت غمز ز هر سو مرده‌ای و او نداد از بی‌نیازی گرده‌ای

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۳۴۳)

۱-۳ هم‌زمانی

بخش درخور توجهی از گفت‌وگوهای ذکرشده در حکایت‌های دیوانگان دانا، از نوع روایت هم‌زمانی است. البته نباید از این نکته مهم غافل شد که عطار در همه حکایت‌ها از ترکیب دو روایت «پسازمان رخدادی» و «هم‌زمانی» استفاده کرده است. عطار نیشابوری با این روش، فضایی واقع‌گرایانه به داستان‌های خود بخشیده، به این معنا که در آغاز هر حکایت به‌عنوان راوی برتر، اطلاعاتی کلی از چند و چون ماجرای که سال‌ها پیش و در مکانی دیگر اتفاق افتاده، ارایه داده و در ادامه، برای ملموس‌تر کردن داستان ماجرای رخ‌داده در سال‌ها پیش را با استفاده از شگرد روایی هم‌زمانی بازگو کرده است. معمولاً این شیوه به‌صورت مناظره، گفت‌وگو و پرسش و پاسخ میان دو شخصیت که یکی به ظاهر دیوانه است، صورت می‌گیرد. شخصیت‌های حاضر در حکایت‌های دیوانگان دانا، اگرچه

مربوط به گذشته‌های غالباً دور هستند، اما به مدد روایت هم زمانی، برای مخاطب زنده و حاضر به نظر می‌رسند. مهم‌ترین موضوعاتی که از طریق این شیوه روایی تبیین شده، تعلیمی، عرفانی و در مواردی اندک، اجتماعی است. برای نمونه، آن چه از تدقیق در حکایت «بهلول و خفتن بر سر گور» به دست می‌آید، بی‌اعتباری روزگار است. عطار با نقل روایت بهلول و شخصیتی مجهول به این آموزه اشاره کرده است.

بر سر گوری مگر بهلول خفت
هم‌چنان خفته از آن‌جا می‌رفت
آن یکی گفتش که برخیز ای پسر
چند خواهی خفت این‌جا بی‌خبر؟
گفت بهلولش که من آن‌گه روم
کاین همه سوگند از وی بشنوم
گفت چه سوگند؟ با من بازگویی
گفت شد این مرده با من رازگویی
می‌خورد سوگند و می‌گوید به راز
من نخواهم کرد خاک از خویش باز
تا همه خلق جهان را تن به تن
در نخواستیم به خون، چون خویشتن

(همان: ۱۸۹)

هدف عطار از بازگویی حکایت «بهلول و هارون‌الرشید»، تبیین مقوله عرفانی - اخلاقی دنیاستیزی است که در وادی تصوف اسلامی بسامد شگرفی دارد؛ زیرا اهل معرفت معتقدند دل‌بستن به دنیا و مافیها سرآغاز همه پلیدی‌ها و شرارت‌هاست. عارف شوریده خراسان بر این باور است که اگر سالک بتواند خود را از مظاهر دنیایی برهاند، حقیقت زندگی و زندگی حقیقی بر او آشکار خواهد شد. راوی با تکیه بر گفت‌وگوی هم‌زمانی یک‌سویه، به خوبی، موفق به شرح دیدگاه خود شده و بدان عینیت بخشیده است.

در رهی می‌رفت هارون گرمگاه
دید میلی سر برآورده به راه
کرد هارون قصد میل سایه‌دار
گشت بهلول از دگرسو آشکار
گفت بفکن طمطراق ای پرهوس
چون ز دنیا سایه میلیت بس
سوی باغ و منظر و ایوان و خیل
چیست - ان یکفیک ظل‌المیل - میل؟

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۲۴۰-۲۳۹)

۱-۲ مکان روایت

در بخش مربوط به مکان روایت که با موقعیت راوی گره خورده است، با دو نوع روایت درونی و بیرونی روبه‌رو هستیم. این دسته‌بندی «با توجه به این‌که موقعیت راوی نسبت به رخداد‌های روایت شده چگونه باشد»، (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۳۲) ارایه شده است.

۱-۲-۱ کانون روایت درونی

در این حالت، راوی به‌عنوان یکی از اشخاص داستان، در درون رخدادها قرار دارد و داستان را از زاویه دید اول شخص یا دوم شخص روایت می‌کند تا واقعه را تا حدودی قابل پذیرش جلوه دهد. (میرصادقی، ۱۳۹۴الف: ۵۰۹) بنابراین، راوی از نزدیک رویدادهای داستان را لمس می‌کند و به بازگویی آن می‌پردازد.

۱-۲-۱-۱ کانون روایت اول شخص

روایت اول شخص در غالب موارد برای نشان دادن لایه‌های زیرین ذهنیت افراد و اندیشه‌های بازگوشده آن‌ها به‌کار گرفته می‌شود. در این حالت، راوی خود، یکی از شخصیت‌های داستان محسوب می‌شود و به بازشناسی ذهنیت تودرتوی شخصیت خویش و دیگران می‌پردازد. در نتیجه، «نقل داستان به یک «من» واگذار می‌شود. این «من» وقایع واقعی و تاریخی یا خیالی را بازگو می‌کند که یا خود آفریننده آن است یا شاهد و ناظر حوادثی است که ارتباط نزدیکی با او دارد یا هیچ‌گونه به او مربوط نیست». (میرصادقی، ۱۳۹۴ب: ۵۷۷) کانون روایت اول شخص، دربردارنده زیرشاخه‌هایی مانند: «کانون من-قهرمان»، «کانون من-ناظر»، «کانون من-راوی» و «شیوه ذهنی» است.

الف) کانون من - قهرمان

در این حالت، راوی یکی از شخصیت‌های برجسته داستان است و «خود را مرکز تمام حوادث می‌داند و بدین ترتیب، تمام اتفاقاتی را که برایش رخ داده‌اند، گزارش می‌کند و یا حوادث دیگر را بهانه کرده، به تجزیه و تحلیل عمیق روانی خود دست می‌زند». (براهنی، ۱۳۶۸: ۲۰۴-۲۰۳) هم‌چنین، راوی من-قهرمان می‌تواند به اقتضای داستان حوادث را خلاصه کند و یا شرح و بسط دهد. بنابراین، «کار روایت به قهرمان داستان واگذار می‌شود تا خود

او از دیدگاه و با صدای خویش داستان زندگی‌اش را برای خواننده تعریف کند». (ایرانی، ۱۳۸۰: ۴۰۳) در حکایت‌های دیوانگان دانا شاهد استفاده از این شگرد روایی هستیم. عطار فرآیند روایت را به شخصیت‌های داستانی واگذار کرده است تا آن‌ها با جزئیات و دقت افزون‌تری، از آنچه در ذهن‌شان می‌گذرد، سخن بگویند. دیگر آن‌که، وقتی رویداد از زبان فردی که در جریان آن قرار داشته، شنیده می‌شود، اثرگذاری بیش‌تری خواهد داشت. در حکایت «دیوانه سرخوش که زیر دل‌ق بود»، راوی با توقف روایت از زبان خود، ادامه این فرآیند را به قهرمان حکایت واگذار کرده است تا در بازگویی و تشریح دقیقه‌های عرفانی موفق‌تر عمل کند.

بود خوش دیوانه‌ای در زیر دل‌ق گفت هر چیزی که در وی ماند خلق
 علت است و من چو هستم دولتی می‌رسم از عالم بی‌علتی
 از ره بی‌علتیم آورده‌اند در جنون دولتیم آورده‌اند
 لاجرم کس را به سرم راه نیست از جنونم هیچ جان آگاه نیست
 (عطار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۲۱۶)

ب) کانون من - ناظر

در این حالت، روایت‌گر تنها به روایت قسمت‌هایی می‌پردازد که خود شاهد و ناظر آن بوده یا هست. او تنها بر جریان داستان نظارت دارد و به دنیاهای درونی اشخاص کاری ندارد. با این‌که نسبت به شخصیت‌ها احساس هم‌دلی می‌کند، ولی در رویدادها دخالتی ندارد. (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰۷) عطار در حکایت «مجنون و سایل» از راوی من - ناظر استفاده کرده است. فرد شوریده‌حال از مشاهدات شخصی خود در ارتباط با شهری سخن می‌گوید که اکنون به وضعی دیگر درآمده است. در این قسمت، خواننده تنها شاهد توصیف‌هایی از شهر است که راوی من - ناظر بازگو می‌کند. هم‌چنین، اطلاعاتی که به خواننده منتقل می‌شود، شامل بیرونی هاست، نه درونی‌ها. به همین دلیل، عطار از این شیوه روایی کم‌تر بهره گرفته است؛ چراکه قادر به نفوذ در اندیشه‌ها و مسایل ذهنی شخصیت‌ها نیست. در حالی که بخش مهمی از فرآیند تفهیم مقوله اخلاقی بی‌اعتباری دنیا با عینیت‌بخشی به موضوعات انتزاعی صورت می‌پذیرد.

سایلی گفتش که ای مجنون راه از چه حیران مانده ای این جایگاه؟
گفت ماندم در تعجب بی‌قرار کان زمان کاین شهر بوده‌ست استوار
وانگهی پرخلق بوده‌ست این همه مصر جامع می‌نموده‌ست این همه
آن زمان کاین بود شهر مردمان من کجا بودم، ندانم آن زمان؟
وین زمان کاین‌جا شدم من آشکار تا کجا رفتند چندان خلق و کار؟
(عطار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۲۷۴-۲۷۳)

ج) کانون من - راوی

در این شیوه، نویسنده ظاهراً از داستان حذف شده و عمل روایت از کانون «منی» که جانشین نویسنده شده است، صورت می‌گیرد. این «من» می‌تواند دیدی کاملاً باز یا بسته داشته باشد. (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰۶) در این حالت، «ممکن است اول شخص داستان چندان دخالتی در حوادث نداشته باشد و فقط از طرف قصه‌نویس مأموریت داشته باشد که حوادث را آن‌طور که دیده است و شخصیت‌های داستان را همان‌طور که یافته است، گزارش کند». (براهنی، ۱۳۶۸: ۲۰۴) در حکایت «دیوانه و عاقل»، عطار از این شیوه روایی استفاده کرده است تا دیدگاه اعتراضی خود را نسبت به خداوند و آفرینش بازگو کند. شخصیت مجهول که عطار از او با عنوان «فلان» یاد می‌کند، گویی همان راوی کل (عطار) است. او در پاسخ به سؤال دیوانه‌ای که گفته بود: آیا خدا را می‌شناسی؟، با تکیه بر کانون من - راوی می‌گوید:

گفت: چون شناسمش، صد باره من زانک ازو گشتم چنین آواره من
هم ز شهر و هم ز خویشان دور کرد دل ز من برد و مرا مهجور کرد
روز و شب در دست دارد دامنم جمله من او را شناسم، تا منم
(عطار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۳۴۴)

د) شیوه ذهنی

هنگامی که از این روش استفاده می‌شود، مخاطب می‌تواند از ذهنیت و درونی‌های یکی از شخصیت‌های داستان آگاه شود. در بیش‌تر موارد، روایت ذهنی یا کانون سیال ذهن به شیوه تک‌گویی ارایه می‌گردد. تک‌گویی «صحبت یک نفره‌ای است که ممکن است

مخاطب داشته باشد یا نداشته باشد». (میرصادقی، ۱۳۹۴ الف: ۵۳۲) شیوه ذهنی سه زیرمجموعه دارد که عبارت هستند از: «تک‌گویی درونی»، «تک‌گویی نمایشی» و «خودگویی».

تک‌گویی درونی

گفت‌وگویی است که در ذهن شخصیت داستان جریان دارد. «تک‌گویی درونی بیان اندیشه هنگام بروز آن در ذهن است، پیش از آن‌که پرداخت شود و شکل بگیرد. در این شیوه روایت، اساس بر مفاهیمی است که ایجاد تداعی معانی می‌کند. خواننده به‌طور غیرمستقیم در جریان افکار شخصیت داستان و واکنش‌های او نسبت به محیط اطرافش قرار می‌گیرد و سیر اندیشه‌های او را دنبال می‌کند». (میرصادقی، ۱۳۹۴ ب: ۵۹۱-۵۹۰) در تک‌گویی درونی، زبان ابهام‌آمیز است و توانایی برداشت معانی گوناگون برای خواننده فراهم شده است. (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ۱۰۷۰) هم‌چنین، تک‌گویی درونی هرگز بر زبان آورده نمی‌شود، بلکه تنها در ذهن شخصیت یا شخصیت‌های داستان جاری است. (میرصادقی، ۱۳۹۴ ب: ۵۹۱) اگر تک‌گویی‌های درون‌ذهنی از سوی شارح بازگو نشود، ابهام در اندیشه مخاطب باقی می‌ماند و افزون بر این، فرآیند روایت با اختلال روبه‌رو می‌شود. برای آن‌که خواننده با راوی و شخصیت‌ها هم‌سو باشد، می‌باید از مسایلی که در ذهن شخصیت می‌گذرد، آگاه گردد. در نتیجه، با تکی‌گویی، ذهنیات مبهم، عینی و قابل درک می‌شوند. همفردی معتقد است در کانون روایت ذهنی، منظور از تک‌گویی درونی گفت‌وگوی سیال در ذهن شخصیت داستان است که روایت می‌شود. به سخن دیگر، تک‌گویی درونی انعکاس ذهن شخصیت‌ها در سطح پیش از گفتار است، بخشی که در آن ترتیب زمانی، نظم منطقی و سانسور مطرح نیست. تصویرها و ذهنیت‌ها در این مرحله معرف احساسات و عواطفی هستند که بر زبان جاری نشده‌اند. (Humphery, 1962: 24-28) در حکایت‌های دیوانگان دانا، استفاده از شیوه‌های ذهنی محدود بوده و تنها در سه قصه به‌کار رفته است. بررسی‌ها نشان می‌دهد هدف اصلی راوی (عطار) از به‌کارگیری تک‌گویی درونی، عینی‌کردن موضوعات انتزاعی و ذهنی است؛ چراکه درونی‌های شخصیت‌های داستان هویدا می‌شود. در حکایت «دیوانه‌ای که در روز عید به شهر آمده بود»، فرد مجنون با دیدن شادمانی مردم، در حالی که سر تا پا برهنه بود، از خداوند درخواست کرد او هم، مانند هم‌نوعانش به

عشرت و خوشی برسد. اگرچه این آرزو درونی بوده، ولی به مدد شیوه‌ی روایی تک-گویی درونی عینیت یافته و مخاطب در جریان آن قرار گرفته است.

گفت آن دیوانه با عیشی چو زهر روز عیدی بود، بیرون شد ز شهر
دید خلقی بی‌عدد آراسته هر یک، از دستی دگر، برخاسته
او میان جمله می‌شد بی‌خبر ژنده‌ای در بر، برهنه پا و سر
آرزو کردش که چون آن خلق را جامه نو باشدش در عیدگاه
(عطار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۳۴۱)

- تک‌گویی نمایشی

در تک‌گویی نمایشی گویا شخصی با شخص دیگر بلند صحبت می‌کند تا این‌گونه مخاطبش را در جریان موضوعی خاص قرار دهد. (میرصادقی، ۱۳۹۴الف: ۵۳۷) در تک‌گویی نمایشی، برخلاف تک‌گویی درونی، اطلاعات مستقیماً به مخاطب انتقال داده می‌شود. در حکایات دیوانگان دانا، این گونه‌ی روایی از بسامد بالاتری برخوردار است. شخصیت‌ها غالباً با صدای بلند خداوند را مورد خطاب قرار می‌دهند. عطار با این ترفند بر آن است زبونی و نیازمندی نوع بشر را به قدرت برتر ثابت کند و به‌طور تلویحی این پیام را به مخاطبان خود انتقال دهد که در زمان مشکلات تنها نیرویی که می‌توان از آن مدد جست، خداوند تعالی است. بنابراین، بسامد بالای تک‌گویی نمایشی در حکایت‌های دیوانگان دانا با اهداف تعلیمی و اخلاقی عطار هم‌خوانی دارد. در داستان «دیوانه فرتوت»، شاهد استفاده از این شگرد روایی هستیم. فرد مجنون که از تهی‌دستی و گرسنگی به ستوه آمده است، با دلی آزرده می‌گوید:

بس عجب دیوانه‌ای فرتوت بود دایمش نه جامه و نه قوت بود
دایماً می‌گفت با چشم پرآب ای خدا بازت دهم آخر جواب

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۲۸۹)

– خودگویی

منظور از خودگویی یا حدیث نفس آن است که شخصیت، خود، افکار و احساساتش را بر زبان می‌آورد تا هم خواننده از نیت و قصد او آگاه گردد و هم به پیشرفت عمل داستانی کمک شود. بنابراین، در کانون روایت خودگویی، تنها اطلاعات به خواننده داده نمی‌شود، بلکه ویژگی‌های روحی راوی نیز، آشکار می‌گردد. (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۵۹۷) در خودگویی، برخلاف تک‌گویی درونی، صحبت‌هایی که بازگو می‌شود، در عالم بیرون رخ می‌دهد و قابل شنیده شدن است و تنها منحصر و محدود به عالم ذهن نیست. عطار در حکایت «مجنونی که در دشت حیران بود»، از شیوه خودگویی استفاده کرده است. شخصیت اصلی داستان که دچار حیرت و سرگشتگی شده است، احساس درونی خود را بازگو می‌کند:

بود مجنونی همه در دشت گشت
چون رسیدی سوی شهر آن بی‌خبر
گاه‌گاهی سوی شهر آمد ز دشت
خوش بایستادی و می‌کردی نظر
نفره‌ای کردی و درجستی ز جای
وز سر حیرت بگفتی وای وای!
وای هم از دبه هم از دبه‌گر!
هست چندین دبه، می‌آرد دگر!
(عطار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۴۲۷)

۱-۲-۱-۲ کانون روایت دوم شخص

در این شیوه روایت، راوی کسی یا خواننده را خطاب قرار می‌دهد و از او می‌خواهد جای شخصیت داستان را پر کند و در عین حال، با روایت تعامل کامل داشته باشد. بدیهی است که در این حالت، گوینده از لحن خطابی استفاده می‌کند تا مخاطبش را در متن داستان قرار دهد و او را در جریان رویدادها و رابطه‌ها قرار دهد. (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۸۶) هرگاه کانون روایت دوم شخص باشد، راوی که معمولاً یکی از اشخاص قصه است، به صورت خطاب و با استفاده از ضمیر دوم شخص «تو» برای فرد دیگری روایت می‌کند. می‌توان گفت کانون روایت دوم شخص غالباً بر اساس گفت‌وگوی اشخاص داستانی شکل می‌گیرد. (Abrams, 2006: 243)

در مصیبت‌نامه، با توجه به این‌که محور اصلی هدف عطار از سرایش حکایت‌های دیوانگان دانا تعلیمی بوده، استفاده از دوم شخص بسامد بالایی دارد. راوی (عطار) داستان‌های گوناگونی را طرح کرده تا مخاطبان خود را با دریایی از آموزه‌های عرفانی و اخلاقی آشنا کند. در نتیجه، بدیهی است که لحن او به‌عنوان راوی، خطابی و ندایی باشد. گروه هدف مورد نظر عطار، منتظر دریافت پندهای اخلاقی و عرفانی هستند. به این اعتبار، او برای ایجاد ارتباط بهتر با شنوندگان از کانون روایت دوم شخص و به ویژه ضمیر «تو» بهره برده و مخاطبان را در عمل داستانی دخالت داده است. تکرار ضمیرهای «من» و «تو» در غالب این حکایت‌ها فضایی را به‌وجود آورده است که شنونده خویش را در اثنای رویدادها می‌بیند و به تبع آن، بهتر می‌تواند با شخصیت‌ها هم‌ذات‌پنداری کند. مجموع این تأثیرگذاری‌ها باعث تسریع در جذب آموزه‌های مورد نظر راوی کل (عطار) می‌شود. کانون دوم شخص به قدری اهمیت دارد که در کوتاه‌ترین روایت‌های مربوط به دیوانگان دانا هم، شاهد استفاده از آن هستیم. در داستان «بهلول مست و سایل»، راوی به مدد این کانون روایی موفق به انتقال موضوع تعلیمی نکوهش بیدادگری به خواننده شده است.

در زمستان یک شبی بهلول مست پای در گیل می‌شد و کفشی به دست
سایلی گفتش که سر داری به راه تو کجا خواهی شدن زین جایگاه؟
گفت دارم سوی گورستان شتاب زان‌که آن‌جا ظالمی ست اندر عذاب
می‌روم، چون گور او پراش است گرم‌گردم، زان‌که سرما ناخوش است

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۱۹۰)

در داستان «مجنون شوریده و سایل»، شاهد تبیین مقوله سپاس‌گزاری از نعمت‌های خداوندی هستیم. در این حکایت، کارکرد روایت دوم شخص بسیار نمود دارد. عطار با ایجاد فضایی مناظره‌مانند که در آن حضور و بروز ناآشکار ضمیرهای «من» و «تو» دیده می‌شود، به مدد زبانی عاری از دل‌زدگی، از این موضوع اخلاقی مهم صحبت کرده است. در به وجود آمدن چنین فضای باورپذیری، تلفیقی از کانون‌های روایی اول و دوم شخص نقش داشته‌اند.

بود مجنونی نکردی یک نماز کرد یک روزی نماز آغاز باز
 سایی گفتش که ای شوریده‌رای گویی خشنودی امروز از خدای
 کاین چنین گرمی به طاعت کردنش سر نمی‌پیچی ز فرمان‌بردنش
 گفت آری گرسنه بودم چو شیر چون مرا امروز حق کرده‌ست سیر
 می‌گزارم پیش او نیکو نماز زان‌که او با من نکویی کرد ساز

(همان: ۳۴۴)

۱-۲-۲ کانون روایت بیرونی

اگر کانون روایت بیرونی باشد، راوی در نقش فردی است که می‌تواند بیرون از فضای داستانی به تشریح و بازگویی اندیشه، کردار و ویژگی شخصیت‌ها پردازد. بر این اساس، نویسنده روایت‌گر داستان محسوب می‌شود (کالر، ۱۳۸۵: ۱۱۶) و زاویه دید سوم شخص است که دو وجه دارد: ۱. دانای کل یا عقل کل ۲. سوم شخص محدود. مهم‌ترین سودمندی بهره‌گیری از این زاویه دید عبارت است از: «شخصیت‌پردازی ساده‌تر»، «گره‌گشایی آسان‌تر»، «تسهیل در بازگشت‌های زمانی و مکانی» و «امکان پرداختن به شخصیت‌های گوناگون داستان». (پورعمرانی، ۱۳۸۹: ۱۴۰-۱۳۸) با توجه به ویژگی‌های ذکر شده، بدیهی است که این نوع از زاویه دید، در روایت‌ها بیش‌تر به‌کار گرفته شوند. در کانون روایت بیرونی، راوی از بیرون شاهد رویدادهای داستان است و فرآیند روایت به صورت دانای کل و سوم شخص محدود پی گرفته می‌شود. تفاوت این دو زاویه دید در این‌جاست که در سوم شخص محدود، راوی تنها از نگاه یک شخصیت به ماجرا می‌نگرد و زاویه دید او تحرک بالایی ندارد. در حالی که در دانای کل این محدودیت‌ها وجود ندارد و «راوی از ذهن شخصیت و از هر آنچه بین او و دیگران می‌گذرد، خبر دارد، خاطرات او را مرور می‌کند و با قطعیت از افکار دیگران صحبت می‌کند. بنابراین، در کنار فرآیندهای ذهنی، حافظه شخصیت هم، مورد توجه قرار می‌گیرد». (حری، ۱۳۹۰: ۳۸)

۱-۲-۲-۱ دانای کل یا عقل کل

این کانون روایت، قدیمی‌ترین شیوه روایی محسوب می‌شود و معمولاً به قصه‌های کهن اختصاص دارد و در آن، راوی، خود نویسنده است که بر همه چیز اشراف دارد و دانایی بی‌مکان و زمان او به حدی است که می‌تواند در افکار و ذهنیات شخصیت‌ها نفوذ کند. (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰۴) در این داستان‌ها، «نویسنده چون گوینده‌ای رفتار و اعمال شخصیت‌های داستان را به خواننده گزارش می‌دهد و وضعیت و موقعیت و چگونگی زمان و مکان را تصویر می‌کند». (میرصادقی، ۱۳۹۴ الف: ۵۱۸) به زبان دیگر، «موقعی که داستان‌نویس، شخصیت‌های داستانش را به‌عنوان سوم شخص در نظر می‌گیرد، او در نقش یک خدای عالم بر همه چیز کار می‌کند و در واقع دانای کل است و مثل این است که بر فراز تپه‌ای ایستاده و درونی‌ها و برونی‌های شخصیت‌های داستان را می‌بیند و از آن بالا درباره حوادث قضاوت می‌کند». (براهنی، ۱۳۶۸: ۱۹۶) بنابراین، گستره اطلاعاتی راوی که به نوعی جانشین قصه‌گو است، در بهترین وضعیت خود قرار دارد.

در حکایت‌های مربوط به دیوانگان دانا در مصیبت‌نامه، راوی کل حضوری محسوس دارد و در بسیاری از موارد فرآیند روایت بر عهده اوست و چهارچوب‌های کلی قصه از سوی او تعیین و معرفی می‌شود. راوی کل تنها در آغاز داستان‌ها حضوری غالب دارد و در ادامه روند روایت با کمک این راوی و راویان دیگر پی گرفته می‌شود. برخلاف متون کهن عرفانی فارسی، در مصیبت‌نامه شاهد حضور غالب دانای کل نیستیم، بلکه حکایت‌ها با پشتیبانی راویان گوناگون روایت می‌شود. عطار ترجیح می‌دهد نقل حوادث را به شخصیت‌ها واگذار می‌کند تا اطلاعات دقیق‌تری به مخاطب انتقال داده شود. در حکایت «خواجه دیوانه و آمدن در مسجد»، راوی کل با استفاده از شیوه روایی مذکور، به تبیین مقوله فراموش کردن خود برای رسیدن به نیک‌انجامی پرداخته است. عطار که از چند و چون گفت‌وگو میان خواجه و پیر دیوانه آگاه است، به شرح ماجرا می‌پردازد.

خواجه‌ای در شهر ما دیوانه شد وز خرد یک‌بارگی بیگانه شد
 نه لباسی بودش و نه طعمه‌ای کس ندادش بی‌لطامی لقمه‌ای
 بود پنجه سال تا دیوانه بود در زلفان کودکان افسانه بود

سیم رفته، روی چون زر مانده
 دیده پرخون، دل پراش آمده
 دید یک روزی جوانی تازه را
 پای در مسجد نهاد آن سرفراز
 پیر دیوانه بدو گفت ای پسر
 زان‌که من در رفته‌ام بسیار هم
 هم نمازی بودم و هم حق‌پرست
 گر چو من شوریده دین می‌بایدت
 پای در نه زود تا دستت دهند
 دربه‌در در خاکِ هر درمانده
 لب فروبسته، بلاکش آمده
 خویشتن آراسته، آوازه را
 کان جوان را بود هنگام نماز
 در رو و در رو هلا هین زودتر
 کرده‌ام چون تو بسی این کار هم
 تا ثریدی این‌چنینم در شکست
 و ثریدی این‌چنین می‌بایدت
 نه به هر وقتی که پیوستت دهند

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۱۸۰)

۱-۲-۲-۲ سوم شخص محدود

راوی در این شیوه، به جای حرکت در میان شخصیت‌های داستانی، خود را محدود به یکی از شخصیت‌ها می‌کند و از دریچه نگاه او عمل روایت‌پردازی را به انجام می‌رساند. (مستور، ۱۳۹۱: ۳۹) بدین ترتیب، «وقایع و رویدادهای گوناگون و شخصیت‌های دیگر داستان، از چشم شخص واحدی دیده می‌شود. این زاویه دید که نسبت به زاویه دید عقل کل تازگی دارد، پیش از این به صورت زاویه دید اول شخص متداول بود». (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۵۸۱) نتیجه و برآیند استفاده از شیوه روایی مذکور، یک دست شدن قصه است؛ «چون تمام جزئیات داستان، نتیجه تجربیات تنها یک نفر است» (لارنس، ۱۳۶۲: ۸۱) و صدای آن فرد به طور محسوس از سوی خواننده شنیده می‌شود.

در حکایت‌های دیوانگان دانا، کارکرد روایت سوم شخص محدود، منحصر به مسایل تعلیمی و حکیمانه است و اطلاعاتی که راوی از این طریق در اختیار مخاطبان خود قرار می‌دهد، حاوی نکات جزئی تری است. مثلاً در حکایت «نازنین و مذگر»، راوی با تکیه بر شخصیت نازنین شوریده‌حال به طرح پرسشی فلسفی از چیستی آفرینش آدمی پرداخته است. عطار ابتدا از زبان فرد یادشده بیان می‌کند که دل و جان انسان با گل الهی سرشته

شده و اختیار نوع بشر به دست حق تعالی است و در ادامه با استفاده از شیوه‌ی روایی سوم شخص محدود، نگاه اعتراضی خود را به این باور نشان می‌دهد.

نازنین می‌رفت و بس شوریده‌بود
می‌گذشت او بر در مجلس‌گهی
کین گل آدم خلد از سرنوشت
بعد از آن گفتا دل مؤمن، مدام
نازنین چون این سخن بشنود ازو
گفت بیچاره چه سازد آدمی!
چون دل و چون گل به دست اوست بس
من دلی دارم ز عالم یا گلی
از دل و گل در جهان من بر چه‌ام؟
هیچ هستم من، ندانم یا نیم؟

گفتی از سرباز خوابی دیده‌بود
این سخن گفت آن مذکر، آن گهی:
چل صباح از دست قدرت می‌سرشت
هست در انگشت حق کر مقام
ز آتش جاننش برآمد دود ازو
یا دلی ست او یا گلی او از زمی
پس به دست ما چه باشد جز هوس؟
هر دو او راست اینت مشکل مشکلی
اوست جمله، د میان، من بر چه‌ام؟
چون همه اوست آخر، اینجا من کیم؟

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۳۱۶-۳۱۵)

نتیجه‌گیری

روایت‌شناسی یکی از مباحث نوظهور در حوزه نقد ادبی به شمار می‌رود. با تکیه بر این مقوله می‌توان از دریچه‌ای نو به متون ادبی نگریست. در این زمینه، ژرار ژنت با تکیه بر دو مقوله وجه و لحن راه‌های تازه‌ای در باب روایت‌شناسی گشود. در میان آثار منظوم فارسی، مصیبت‌نامه دارای قابلیت‌های روایی بالایی است و می‌توان با تکیه بر دیدگاه‌های ژنت آن را مورد واکاوی و تحلیل قرار داد. عطار با بهره‌گیری از شگردهای روایی متنوع در حکایت‌های دیوانگان دانا، گام‌های مهمی در تبیین و انتقال مفاهیم اخلاقی، عرفانی، فرهنگی و گاهی اجتماعی برداشت و به نقد جامعه‌ی زمان خود پرداخت. بررسی لحن در حکایات دیوانگان دانا نشان می‌دهد پربسامدترین مؤلفه روایت درونی از دیدگاه زمانی، پسازمان‌رخدادی است. البته باید در نظر داشت عطار با آمیختن روایت‌های پسازمان‌رخدادی و هم‌زمانی بر جنبه باورپذیری اثر خود افزوده است. پربسامدترین مؤلفه روایت درونی از

دید مکانی، تک‌گویی نمایشی بوده است که بخشی از کانون روایت اول شخص محسوب می‌شود. عطار به مدد این ترفند در عینیت‌بخشی به موضوعات انتزاعی کام‌یاب بوده است. کانون روایت درونی دوم شخص نیز، بارها در حکایت‌های دیوانگان دانا تکرار شده است؛ چراکه لحن راوی به دلیل محتوای تعلیمی مصیبت‌نامه غالباً خطابی و ندایی بوده و به تبع آن، از ضمیر «تو» بارها استفاده کرده است. در پیوند با روایت بیرونی داستان‌ها، کانون روایی سوم شخص محدود بسامد بالایی داشته است. این امر باعث شده است عطار دقیق‌تر به شخصیت‌های اصلی پردازد و در رفت و برگشت‌های زمانی- مکانی و گره‌گشایی از قصه موفق‌تر عمل کند.

کتابنامه

- ۱- آسابگر، آرتور (۱۳۸۰)، روایت در فرهنگ عامیانه، ترجمه محمدرضا لیراوی، چاپ اول، تهران، سروش.
- ۲- ایگلتن، تری (۱۳۸۰)، پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، چاپ پنجم، تهران، مرکز.
- ۳- آقاحسینی، حسین، (۱۳۷۷)، «نقد و تحلیل دیدگاه‌هایی درباره عقلای مجانین»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، شماره ۹ و ۱۰، صص ۱۹-۱.
- ۴- احمدی، بابک، (۱۳۷۰)، ساختار و تأویل متن، ج ۱، چاپ اول، تهران: مرکز.
- ۵- اخوت، احمد، (۱۳۷۱)، دستور زبان داستان، اصفهان: فردا.
- ۶- اسکولز، رابرت، (۱۳۸۳)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- ۷- ایرانی، ناصر، (۱۳۸۰)، هنر رمان، تهران: آبانگاه.
- ۸- براهنی، رضا، (۱۳۶۸)، قصه‌نویسی، چاپ چهارم، تهران: البرز.
- ۹- بی‌نیاز، فتح‌الله، (۱۳۸۷)، درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی، تهران: افرا.
- ۱۰- پورجوادی، نصرالله، (۱۳۶۶)، «تحلیل از مفاهیم عقل و جنون در عقلای مجانین»، مجله معارف، شماره ۱۱، صص ۳۸-۷.
- ۱۱- _____، (۱۳۷۱)، «حکمت دیوانگان در مثنوی‌های عطار»، مجله نشر دانش، شماره ۷۳، صص ۱۶-۲.
- ۱۲- پورعمرانی، روح‌الله، (۱۳۸۹)، آموزش داستان‌نویسی، چاپ دوم، تهران: تیرگان.
- ۱۳- پورنامداریان، تقی، (۱۳۷۴)، دیدار با سیمرخ، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- ۱۴- جواهری، سپیده و نیک‌منش، مهدی، (۱۳۹۴)، «نمود نحوی روایت در مصیبت‌نامه عطار نیشابوری»، مجله ادب‌پژوهی دانشگاه گیلان، شماره ۳۱، صص ۱۵۷-۱۳۷.
- ۱۵- حری، ابوالفضل، (۱۳۹۰)، «وجوه بازنمایی گفتمان روایی: جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی»، مجله پژوهش ادبیات معاصر، شماره ۶۱، صص ۴۰-۲۵.
- ۱۶- حسین‌آبادی، مریم و الهام‌بخش، محمود، (۱۳۸۵)، «دیوانگان: سخن‌گویان جناح معترض جامعه در عصر عطار»، مجله کاوش‌نامه، شماره ۱۳، صص ۱۰۰-۷۱.
- ۱۷- ریتز، هلموت، (۱۳۸۸)، دریای جان، ترجمه عباس زریاب‌خویی و مهرآفاق بایبوردی، چاپ سوم، تهران: الهدی.
- ۱۸- ریکور، پل، (۱۳۸۳)، زمان و حکایت: پیرنگ و حکایت تاریخی، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: گام‌نو.
- ۱۹- زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۵)، جست‌وجو در تصوف ایران، تهران: امیرکبیر.

- ۲۰- ژنت، ژرار (۱۳۸۸)، *ساختارگرایی و نقد ادبی در ساختارگرایی و مطالعات ادبی*، ترجمه محمود عبادیان، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- ۲۱- سیدحسینی، رضا، (۱۳۸۱)، *مکتب‌های ادبی*، تهران: آگاه.
- ۲۲- صارمی، سهیلا، (۱۳۷۴)، *سیمای جامعه در آثار عطار*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
- ۲۳- عطار، فریدالدین محمد بن ابراهیم، (۱۳۸۶)، *مصیبت‌نامه*، مقدمه و تصحیح و تعلیقات از دکتر محمدرضا شفیع کدکنی، چاپ سوم، تهران: سخن.
- ۲۴- کاظمی‌فر، معین، (۱۳۹۲)، «کارکرد سیاسی و اجتماعی دیوانگان دانا بر پایه حکایات مثنوی‌های عطار»، *مجله ادب‌پژوهی دانشگاه گیلان*، شماره ۲۴، صص ۸۳-۱۰۴.
- ۲۵- کالر، جانانان، (۱۳۸۵)، *نظریه ادبی (معرفی بسیار مختصر)*، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- ۲۶- کنان، شلومیت ریمون (۱۳۸۷)، *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمه ابوالفضل حری، چاپ اول، تهران، نیلوفر.
- ۲۷- لارنس، پراین، (۱۳۶۲)، *تأملی دیگر در باب داستان*، ترجمه محسن سلیمانی، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- ۲۸- لوته، یاکوب (۱۳۸۸)، *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمه امید نیک‌فرجام، چاپ دوم، تهران، مینوی خرد.
- ۲۹- مارزلف، اولریش، (۱۳۸۸)، *بهلول‌نامه*، ترجمه باقر قربانی‌زرین، تهران: چشمه.
- ۳۰- مدرسی، فاطمه، (۱۳۸۶)، «*شطح عارف و گستاخی دیوانه در مثنوی‌های عطار*»، *نامه فرهنگستان*، دوره ۹، شماره ۳، صص ۸۴-۱۰۶.
- ۳۱- مستور، مصطفی، (۱۳۹۱)، *مبانی داستان کوتاه*، چاپ ششم، تهران: مرکز.
- ۳۲- مک‌کوییلان، مارتین (۱۳۸۸)، *گزیده مقالات روایت*، ترجمه فتح محمدی، چاپ اول، تهران، مینوی خرد.
- ۳۳- میرصادقی، جمال، (۱۳۹۴ الف)، *عناصر داستان*، چاپ نهم، تهران: سخن.
- ۳۴- _____، (۱۳۹۴ ب)، *ادبیات داستانی*، چاپ هفتم، تهران: سخن.
- ۳۵- Abrams. M.H, (2006), *A glossary of literary terms*, 18 Edition, Sandiego: Harcourt Brace college publishers.
- 36- Humphrey, Robert, (1962), *Stream Of Consciousness in the modern novel*, Berkeley and California: University of California press.