Persian Language and Literature
Former Journal of the Faculty of Literature
University of Tabriz
Online ISSN: 2676-6779
Print ISSN: 2251-7979

A study of the Cognitive Narrative of time in Sohrvardi's Red Wisdom with an Emphasis on Gerard Genette's opinion

Mehdi Mohammadzadeh✉[1], Mohammad Hossein Naserbakht[2], Farzad Taghilar[3]

1.Corresponding author, Professor, Faculty of Applied Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. E-mail: mehdim722@yahii.com

2. Associate Professor, University of Art, Tehran, Iran. E-mail: bakhtbs@gmail.com

3. PhD student in Islamic Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran .E-mail: ucna.tf@gmail.com

DOI: 10.22034/perlit.2025.68608.3843

Article Info

Article type:
Research Article

Received: 23 August 2025

Received in revised form: 18 December 2025

Accepted: 20 December 2025

Published online: 14 July 2026

Keywords:
Singular/ Repeated frequency, Red wisdom, Structure, Genette, Narrative, Time,Negative acceleration

ABSTRACT

Sohrvardi's Red Wisdom contains dramatic elements both in the form and structure of the narrative from the Aristotelian perspective. The value of the concepts, content, and meaning of this work can become a guide for performers and writers in the field of drama and theater through the wisdom included in it by Sohrvardi. This treatise, with its dramatic capacities, draws a journey that guides a person in search of his individuality and in the direction of knowing the existence, towards a truth that was once covered by darkness and hidden from His eyes were far away. Elements such as plot ,conflict, character, dialogue, dramatic time and etc. , which include the dramatic textual basis, can be evaluated in this work with the knowledge of its eastern worldview. Time in narration from Gennett's point of view is considered one of the main components that can be analyzed to determine how an author narrates and advances his plot. The modern aspects of Red Wisdom have had a profound impact on its writing style. Retrospective and forward-looking narrative techniques play an essential role to creating suspense and progression of the story and conveying the author's message. The frequency of Singular and repeated narrative on one hand, and the presence of negative acceleration in the effect and order continuity besides all the components of Genet's theory, including centralization, on the other hand can also be investigated in the Red Wisdom.

Cite this article: Mohammadzadeh, M., Naserbakht, M.H., Taghilar, F. (2026). A study of the Cognitive Narrative of time in Sohrvardi's Red Wisdom with an Emphasis on Gerard Genette's opinion. *Persian Language and Literature*, 79 (253), 88-112. http://doi.org/10.22034/perlit.2025.68608.3843

© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

Classical literature, whether from the perspective of Aristotelian definition and structure, from a narrative standpoint, or from various critical viewpoints, has always been a subject of reflection for theater and drama. If we consider the origin and source of dramatic texts to be storytelling—as many scholars believe—this origin, given the shared elements of dramatic and narrative literature, creates unique capacities. Therefore, despite the distinctions between drama and theater, and while acknowledging the fundamental philosophical and intellectual differences between East and West, the profound influence of classical literature and its latent dramatic potential on contemporary dramatic texts is undeniable. Indeed, the performative capacities of classical literary, philosophical, and mystical texts may still be explored, reinterpreted, and rediscovered—whether through creative adaptation and rewriting or through innovative yet faithful stage performances of the original works.

In The Red Wisdom (ʿAql-i Surkh), Suhrawardī presents a story in allegorical, symbolic, and metaphorical form. In this narrative, the storyteller, through a tale, responds to a friend's question while simultaneously recounting a stage in his own spiritual journey—one that began when he was a bird and has continued ever since. Referring to Gérard Genette's theory, we may point to the play with time, which concerns the relationship between the time of narration and the narrated time within the text. The purpose of this play with time—intended as a "tale"—is to foreground the lived experience of temporality. Revealing the interplay between the quantitative and qualitative dimensions of time, which are bound to life itself, is one of the major responsibilities of poetic morphology.

Genette's discussion on the temporality of narrative texts and the discrepancy between the time of narration and narrated time is among the most far-reaching debates in narratology. In this regard, he outlines three types of temporal relations: (1) chronological order, (2) duration of narration, and (3) frequency of events.

In this study, we seek to examine the temporal techniques and components in the light of Genette's narratology.

Literature Review and Methodology

Suhrawardī's The Red Wisdom (ʿAql-i Surkh) is one of the allegorical, mystical, and multifaceted treatises of the Master of Illumination (Shaykh al-Ishrāq). Philosophically and semantically, it is composed under the influence of Peripatetic philosophy, the ancient Iranian Khosrowānī wisdom, Islamic mysticism, and Qur'anic teachings. Through its nonlinear progression and suspenseful opening, the work engages the audience in a layered and intricate narrative. Especially after the narrator's encounter with the Old Sage, the text unfolds stages of spiritual journeying, self-knowledge, and the narrator's return to his essential human and ontological origin. This is accomplished through truths embedded in the profound spiritual traditions of ancient Iran, coupled with mystical epistemology and philosophical syntheses of the Avicennian type.

Thus, the treatise reveals within itself a capacity to be read and studied through multiple perspectives and applied to various practical purposes, particularly in the realm of art.

Accordingly, this article adopts a narratological approach framed within structuralism, drawing specifically on the ideas of Gérard Genette, the French structuralist theorist. By addressing and expanding on Genette's discussion of temporality—such as focalization and its three dimensions (perceptual, psychological, and ideological), along with the issues of calendrical, sensory, and affective time, and the concepts of order, duration, and frequency—we aim to extend these theoretical tools to the entire narrative of The Red Wisdom. This enables us to derive insights that can provide

fertile ground for employing this rich text in the composition of narrative scrolls (ṭūmār s) for storytelling traditions, or in the creation of adapted stories and plays.

To this end, in the literature review, we take a descriptive approach to outlining Suhrawardī's intellectual position and then the content of The Red Wisdom. In the analysis section, however, we apply an inferential approach so that Genette's theoretical components may serve as effective criteria for examination. Subsequently, narratology and Genette's theory are introduced to the extent necessary, and within this framework we apply even the individual components of his threefold temporal model—such as analepsis (retrospection), prolepsis (anticipation), future narration, past-oriented narration, simultaneity, expansion, compression, pause, as well as single, repetitive, and iterative frequencies—to our case study of The Red Wisdom, so as to reach a precise narratological reinterpretation.

Conclusion

A dramatic work, with a specific purpose, aligns its characters with the subject matter in harmony; through contrast and definition—which lead to recognition—it disrupts the balance of the characters' lives and brings about disorder. A conflict then emerges so that the disrupted state may return to its original form. The ensuing complications test the characters, trapping them in trials and errors that generate suspense. As the drama expands and intensifies, the critical situation reaches its climax, and tragedy unfolds. The outcome, shaped by this chain of events, conveys the central aim to the audience.

The Red Wisdom (ʻAql-i Surkh) possesses such dramatic and narrative capacities, particularly because of the prominent role of temporal elements within the narrative. This makes it increasingly worthy of attention from both readers and writers. Time, whether in its Aristotelian form or in its narrative form, provides a foundation upon which intellectual perspectives on storytelling can expand—interweaving Eastern meanings with Western forms and concepts.

Suhrawardī employs time in The Red Wisdom as a tool to disrupt linear sequence, introducing ruptures through anachronies—whether anticipations or retrospections—to illustrate the seeker's journey toward liberation from worldly bonds. The story, told by a first-person narrator who acts as focalizer for part of the tale, continues until another figure—the old sage within the narrative—appears and assumes focalization in a different way. In the absence of Suhrawardī's direct presence, the perceptual, psychological, and ideological dimensions of the author/narrator are nevertheless conveyed to the audience through temporal play.

The Red Wisdom functions, in a sense, as a metadrama and a narrative-within-a-narrative. In terms of duration, order, and frequency, it possesses narrative features capable of influencing every reader depending on their perspective of engagement with the work. This very structuring of temporal order and duration—where much of the story unfolds within a compressed time span—imparts a kind of negative acceleration to the narrative, though at times it operates in the opposite manner. The presence and analysis of Genette's concept of frequency within The Red Wisdom, beyond inspiring creative approaches to reading for performance purposes, can also open pathways to understanding Suhrawardī's philosophy.

Thus, narrative time in The Red Wisdom surpasses story time; through focalization, it aids the author in more effectively transmitting the deeper meaning and message embedded within the tale.

Keywords: Singular/ Repeated frequency, Red wisdom, Structure, Genette, Narrative, Time, Negative acceleration.

زبان و ادب فارسی
نشریهٔ سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز
شاپا چاپی: ۷۹۷۹-۲۲۵۱
شاپا الکترونیکی: ۶۷۷۹-۲۶۷۶

مطالعهٔ روایت شناختی زمان در عقل سرخ براساس آرای ژرار ژنت

مهدی محمدزاده[۱]✉، محمدحسین ناصربخت[۲]، فرزاد تقی‌لر[۳]

۱. نویسندهٔ مسئول، استاد دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنراسلامی تبریز، تبریز. ایران. رایانامه: mehdim722@yahii.com

۲. دانشیار دانشگاه هنر تهران، تهران. ایران. رایانامه: bakhtbs@gmail.com

۳. دانشجوی دکترای هنرهای اسلامی دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز. ایران. رایانامه: ucna.tf@gmail.com

DOI: 10.22034/perlit.2025.68608.3843

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۰۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۹/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۲۹
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۲۳

کلیدواژه‌ها:
عقل سرخ سهروردی، ساختار، ژنت، روایت، زمان، ظرفیت نمایشی.

چکیده

عقل سرخ سهروردی از نظر قالب و ساختار روایی و منظر ارسطویی حاوی عناصری دراماتیک است. ارزش مفهومی و معنایی و حکمت نهفته در اثر، ارزش اجرای نمایشی آن را دوچندان می‌کند. این رساله سیر و سلوکی را ترسیم می‌کند که فرد را برای کشفِ فردیت خویش و شناخت هستی، به‌سوی حقیقتی رهنمون می‌کند که روزگاری ظلمت بر آن پرده افکنده بوده‌است. عناصری چون طرح و ستیز، شخصیت(Character) ، گفتگو (Dialogue) و زمان نمایشی در این اثر، با علم به جهان‌بینی شرقی آن، قابل‌طرح و ارزیابی است. زمان در روایت از منظر ژنت از مؤلفه‌هایی است که از طریق به‌کارگیری تحلیلی آن می‌توان چگونگی روایت یک نویسنده و پیشبرد طرح داستانی‌اش را بررسی کرد. زمانمند بودن عقل سرخ به شکلی چشمگیر تأثیر عمیقی در نوع نگارش آن داشته‌است. تکنیک‌های روایت گذشته‌نگر و آینده‌نگر در ایجاد تعلیق و پیشبرد داستان و برای انتقال پیام نویسنده نقشی اساسی ایفا می‌کنند. بسامد مفرد و مکرر و از سوی دیگر وجود شتاب منفی در اثر و نظم حاکم بر آن و تمام مؤلفه‌های نظریهٔ ژنت از جمله کانونی‌سازی نیز در عقل سرخ قابل‌بررسی است. روش تحقیق کیفی پیش رو از نوع توصیفی‌تحلیلی است و شیوهٔ تجزیه‌وتحلیل داده‌ها در چارچوب مطالعات کتابخانه‌ای، از نوع استنتاجی و تحلیل محتوا در بستر رویکرد نظری است.

استناد: محمدزاده، مهدی؛ ناصربخت، محمدحسین؛ تقی‌لر، فرزاد (۱۴۰۵). مطالعهٔ روایت شناختی زمان در عقل سرخ براساس آرای ژرار ژنت. *زبان و ادب فارسی*، ۷۹ (۲۵۳)، ۱۱۲-۸۸. http//doi.org/10.22034/perlit.2025.68608.3843

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

ادبیات کهن برای نمایش و تئاتر چه از منظر تعریف و ساختار ارسطویی، چه از منظر روایی و چه از نظرگاه‌های مختلف، همواره موضوعی برای تأمل بوده‌است. اگر سرچشمه و خاستگاه متون نمایشی را که به اعتقاد محققان، همان داستان‌سرایی است، در نظر بگیریم، این خاستگاه با توجه به عناصر مشترک در ادبیات نمایشی و داستانی، ظرفیت‌هایی ویژه‌ای ایجاد می‌کند. ازاین‌رو، به رغم تفاوت میان نمایش و تئاتر و با علم به وجود تفاوت‌های بنیادی در انگاره‌های فلسفی و حکمی غرب و شرق، تأثیر شگرف ادبیات کهن و ظرفیت‌های نمایشی نهفته در آن‌ها بر متون نمایشی کنونی انکارناپذیر است، به گونه‌ای که هنوز می‌توان ظرفیت‌های نمایش متون ادبی، حکمی و عرفانی کهن را مورد توجه قرار داد، کشف و بررسی کرد و براساس آن‌ها متونی را بازآفرید، یا همچنان وفادارانه به متن اصلی، به اجرای نوآورانهٔ آن بر روی صحنه همّت گماشت.

سهروردی در عقل سرخ به شکل استعاری، تمثیلی و رمزی به بیان داستانی می‌پردازد که در آن راوی، به مدد قصه‌ای، به سؤال دوستی از دوستان خود پاسخ می‌دهد و در ضمن آن، گزاره‌ای از سیر و سلوک خود را بیان می‌کند که در گذشته وقتی پرنده‌ای بوده، آغاز شده و همچنان ادامه داشته‌است. با توجه به آنچه ژنت مطرح می‌سازد می‌توان به بازی با زمان اشاره کرد که همانا رابطه میان زمان نقل کردن راوی و زمان نقل‌شده در متن را دربر می‌گیرد. هدف از این بازی با زمان که غرض از آن حکایت است، همانا امر زیستهٔ زمانی است. نمایان کردن بستگی بین روابط کمّی و کیفی زمان که وابسته به زندگی است از مسئولیت‌های عمدهٔ ریختارشناسی بوطیقایی است. بحث ژرار ژنت پیرامون زمان‌مندی متن روایی و عدم تطابق بین زمان نقل کردن راوی و زمان نقل‌شده در متن یکی از فراگیرترین مباحث در حوزهٔ روایت‌شناسی است که در راستای آن وی اعتقاد به سه نوع زمان در خصوص این رابطه را تشریح می‌کند: ۱. ترتیب زمانی یا نظم؛ ۲. تداوم زمان روایت یا طول؛ ۳. تناوب رویدادها یا بسامد. در این پژوهش بر آنیم تا براساس روایت‌شناسی ژنت، تکنیک‌ها و مؤلفه‌های زمانی را موردبررسی قرار دهیم.

۲. پیشینه تحقیق

دربارهٔ تحلیل زمانی روایت براساس نظریّهٔ زمان ژرار ژنت مقالات بسیاری نوشته شده‌است که اکثر آن‌ها مربوط به داستان‌نویسی معاصر است. از جملهٔ آن‌هاست:

«تحلیل زمان روایی از دیدگاه روایت‌شناسی براساس نظریّهٔ زمان ژنت در داستان "بی‌وتن" اثر رضا امیرخانی به قلم فرهاد درودگریان و همکاران که بعد از نقل خلاصه‌ای از داستان، سه نوع رابطهٔ زمانی (۱. نظـم و ترتیب؛ ۲. تداوم؛ ۳. بسامد) را در داسـتان و زمـانِ مـتن بررسی کرده‌اند.

مقالهٔ دیگر، «بررسی و تحلیل زمان روایی در رمان «مدار صفر درجه» براساس نظریه ژنت» است که توسّط صفیه توکلی مقدم و همکاران نوشته شده و همین نظریه را در داستان مدار صفر درجهٔ احمد محمود پی گرفته و رمان را بر مبنای آن تحلیل کرده‌اند

مقالاتی که نظریّهٔ زمانی روایت ژنت را در متون کلاسیک بررسی کرده باشند، زیاد نیستند. فرامرز خجسته و عاطفه نیکخو «تداوم زمان روایی در مقامه‌های عربی و فارسی» را به‌صورت تطبیقی مقایسه کرده‌اند. فائزه عرب یوسف‌آبادی «تقابل زمان روایی و زمان متن» را در حکایت‌های گلستان سعدی بررسی کرده‌است و یک سال بعد امید وحدانی‌فر و همکاران همان موضوع را با عنوان «سرعت روایت در حکایت‌های گلستان سعدی» براساس نظریّهٔ ژنت به‌صورت مقاله‌ای انتشار داده‌اند. زهرا حیاتی و محمد نجاری

«مقالات علمی‌پژوهشی با موضوع بررسی متون ادبی از دیدگاه زمان روایی ژنت» را نقد کرده و عیار آن‌ها را از جهت فهم متون موردمطالعه و نظریّهٔ ژنت سنجیده‌اند.

علی‌رغم مقالات متعددی که متون داستانی و نمایشی جدید و متون روایی کلاسیک را بر مبنای نظریّهٔ ژنت مطالعه و بررسی کرده‌اند، هنوز در خصوص مسئلهٔ زمان در تمثیل‌های عرفانی - اشراقی سهروردی مقاله‌ای نوشته نشده‌است.

۲-۱. شیخ شهاب الدین سهروردی

شیخ اشراق در سال ۵۴۹ق در روستای سهرورد در حوالی زنجان بـه دنیـا آمـد و پـس از دریافـت تحصـیلات نخسـتین خـود نـزد مجدالدین جیلی در مراغه برای حصول به مراتب عالی‌تر علمی به اصفهان رفته و به خـدمت ظاهرالـدین قـاری درآمـد. وی در ایـن زمان هم‌مکتب امام فخر رازی یکی دیگر از بزرگان اندیشهٔ آن دوران بود. در ادامه همچون سایر سرآمدان تصوف، عمر خود را صرف سیر و سلوک معنوی کرده، تحولات درونی‌اش را با سفر در سرزمین‌های اسلامی درآمیخت که درنهایت، در حلب نقطـهٔ پایـانی بـر آن گذاشت. در آنجا در سلک دوستان اندک ملک ظاهر، پسر صلاح‌الدین ایوبی و پادشاه حلـب درآمـد و در سـایهٔ همـین قربـت و اندیشه‌های متهورانه و نامتعارفش از دید علمای سنتی، مورد تنفر همان علما واقـع گشـته، طـیّ توطئـه‌چینـی همـان‌هـا بـا تحریـک صلاح‌الدین، توسط علما به‌رغم میل و تلاش پادشاه حلب، به مرگ محکوم شد و به شهادت رسید، هرچند که نحوهٔ آن تـا بـه امـروز در پرده‌ای از ابهام قرار دارد. (نصر ۱۳۷۳: ۱۲).

شرح احوال وی در نزهةالارواح شهرزوری به دست مریدی که اشراف تمام بر مقام درونی مراد داشته، با واژگانی گویا و رسا، و با تمرکز بر حقیقت معنوی و درونی استاد به تصویر کشیده شده‌است. (همان: ۱۴). به نقل از همین منبـع ذکـر چنـد مـورد پیرامـون زیست و سلوک معنوی و علمی شیخ ضروری به نظر می‌رسد:

در کودک‌سالی برای آموختن علم و حکمت، سفر اختیار کرد و در مراغه و بعدتر در اصـفهان در محضـر مجدالـدین جیلـی و ظهیر فارسی تلمذ نمود و هم در همانجا بصائر ابن سهلان ساوی را خواند. در اثنای سفرهای متعدد به اطراف و اکناف بـا جماعـت صوفیه دیدار کرد و وارد گفتگو شد. عمدهٔ زندگی خود را به ریاضت و خلوت‌گزینی پرداخت و افکـارش را محـیط بـر نقطـهٔ مرکـزی نفس خویش گردانید تا سرآخر به حکمت نائل آمده، در سلک حکما در آمد. (شهرزوری ۱۳۶۵: ۷۱۳).

پیرامون جامه در بر کردن و طعام خوردن باکی نداشت؛ به آنچه خدا می‌داد، قانع بود... اغلب عبادتش بر گرسنگی و بیـداری و اندیشه و تفکر در عوالم الهی استوار بود؛ و آنچنان با خلق در نمی‌آمیخت و روزهایش را به سکوت مـی‌گذرانیـد و غـرق در خلـوت خویش بود. شیفتهٔ سماع و نغمات موسیقی بود. (همان: ۷۱۴).

سفر بسیار می‌کرد و غالباً به طواف شهرها مشغول بود، روزی در دیار بکر بود و روز دیگر در شام و یا روم. شوق بسـیار داشـت تا شاید همدمی در مسیر اندیشه‌ها و سلوکش بیابد، اما پیش رویش همه سراب بود؛ به‌طوری که در پایان «مطارحات» می‌گوید: در حقیقت سن من به سی سالگی نزدیک شد و اغلب عمرم را به سفر پرداختم، اما کسی را نیافتم کـه چیـزی از علـوم شـریفه بدانـد و همچنین کسی که تصدیق به تحقیق آن کرده باشد. (همان: ۷۱۵)

آنچه در منابع قدیمی از جمله عیون‌الانباء فی طبقات‌الاطباء (ابن ابی اُصَیبَعه: ۶۴۱-۶۴۶) پیرامون زنـدگی و آثـار سـهروردی آمده و عیناً در إعلام‌النبلاء بتاریخ حلب الشهباء (محمد راغب الطباخ الحلبی ج۴: ۲۷۵-۲۸۶) بازگو شـده‌اسـت، اتکـا بـه همـان زندگی‌نامه‌ای دارد که شهرزوری ارائه نموده‌است. متن عربی شهرزوری و ترجمهٔ فارسی مقصودعلی تبریزی از آن، پیش از چـاپ آن

دو در مقدمهٔ جلد سوم مجموعهٔ مصنفات شیخ اشراق به تصحیح سید حسین نصر آمده‌است. (نصر ۱۳۷۳: ۱۳-۳۰ و نیز: زارع ۱۳۹۸ ص ۱۲۴ که زندگی‌نامهٔ شیخ را از عیون‌الانباء نقل کرده‌است).

«شهاب‌الدین سهروردی در مکتب مشاء سینوی تحصیل کرد و سنت فلسفهٔ اشراقی در شرق جهان اسلام را بنیان نهاد. از قرن ششم هجری به بعد، آثار او در برخی از حوزه‌های فلسفی در شرق جهان اسلام موردمطالعه قرار می‌گرفت، اما ازآنجاکه هیچ‌یک از آثارش به زبان لاتین ترجمه نشد، در جهان غرب ناشناخته ماند. در میانهٔ قرن بیستم میلادی، هانری کربن[1] پیگیرانه کوشید تا نوشته‌های او را تصحیح و مطالعه کند. (هانری کوربن ۱۳۶۱: ۲۷۲-۲۸۸). این کار سبب شکل‌گیری علاقهٔ تازه‌ای نسبت به آثار و طرز فکر سهروردی، به ویژه در نیمهٔ دوم قرن بیستم میلادی، شد.» (مارکوت ۱۳۹۵: ۱۱).

هانری کربن با تاکید بر یکپارچگی اندیشه در آثار سهروردی، آن‌ها را در چهارگروه طبقه‌بندی می‌کند:

۱. «**کتاب‌های عقیدتی بزرگ:** التلویحات، المقاومات، المطارحات، حکمه‌الاشراق. این کتاب‌ها که خطوط اصلی اندیشه‌های سهروردی در آن‌ها طرح شده به زبان عربی نوشته شده‌است.

۲. **کتاب‌های عقیدتی کوچک:** الالواح العمادیه، بستان‌القلوب، هیاکل‌النور و... این کتاب‌ها به‌طور کلی همان خطوط و اصول کتاب‌های اول را دنبال می‌کند و بعضی مکمل بعضی دیگر است. اختلاف آن‌ها با گروه اول در این است که پیوند اساسی در میان آن‌ها نیست.

۳. **رسائل رمزی:** آواز پر جبرئیل، صفیر سیمرغ، عقل سرخ، روزی با جماعت صوفیان و... این رسالات هم همان عقاید بنیادین آثار پیشین را به زبان رمز و تمثیل مطرح می‌نماید و اکثراً محصول تجارب ذوقی و عرفانی سهروردی هستند.

۴. **الواردات و التقدیسات:** دفتری متشکل از دعا و مناجات است که در قالب نسخ خطی پراکنده و در فهرست کتب شیخ به عناوین گوناگون آمده‌است.» (هانری کربن ۱۳۸۲: ۴۹؛ پورنامداریان ۱۳۹۰: ۴۸).

۲-۲. رسالهٔ عقل سرخ

عقل سرخ پس از تحمیدیه‌ای کوتاه با سؤال دوستی از دوستان راوی از او آغاز می‌گردد. «مرغان زبان یکدگر دانند؟» (سهروردی ۱۳۸۷: ۱) راوی به این سؤال پاسخ مثبت می‌دهد و در بیانِ تفصیلیِ پاسخ خود، به زمانی برمی‌گردد که در قالب پرنده‌ای باز آفریده شده و در میان جمعی دیگر از بازان زندگی می‌کرده‌است. روزی صیادان قضا و قدر، دام تقدیر می‌گسترانند و او گرفتار می‌آید. باز به اسارت درآمده، وطن، هویت و هرآنچه را که بر وی معلوم بوده‌است، فراموش می‌کند و به سبب چشم‌بندی که به چشم او زده بودند، قادر به دیدن نبوده‌است. تا جایی که به‌تدریج قدری بیش‌ازپیش و هر روز بیشتر چشمانش را باز می‌کردند و چیزهایی عجیبی می‌دیده‌است. پرندهٔ در پی رهایی از اسارت، فرصت غافل شدن موکلانش را مغتنم می‌شمارد و همچنان که پای در بند دارد، لنگان روی به صحرا می‌نهد. با پیری خردمند و نورانی مواجه می‌شود و پیر با او سخن از عجایب هفت‌گانه می‌راند: کوه قاف، گوهر شب‌افروز، درختِ طوبی، دوازده کارگاه، زره داوودی، تیغ بلارک و چشمهٔ زندگانی. «پس گفتم‌ای پیر از کجا می‌آیی؟ گفت از پس کوه قاف که مقام من آنجاست و آشیان تو نیز آنجایگه بود اما تو فراموش کرده‌ای. گفتم این جایگه چه می‌کنی؟ گفت من سیاحم؛ پیوسته گِرد جهان گردم و عجایب‌ها بینم» (همان: ۴)

1. Henry Corbin (1903-1978)

پیر به شرح و حکایات خود ادامه می‌دهد. این آشنایی و سخن‌های پیر و سؤال و جواب‌هایشان گذری است سیروسلوک‌وار از سرگذشت خود راوی که آن را برای دوست خود تعریف می‌کند. در پایان این دوست اوست که متأثر از این داستان خود نیز در طلب اسارت بر می‌آید. «اینک مرا بر فتراک بند که صیدی بد نیستم.» (همان: ۱۷).

«در کل رسالهٔ عقل سرخ تجاربی چند به چشم می‌خورد:

- زندگی رها و شاد و خوشحال روح پیش از اسارت؛
- به دام افتادن روح در زندان تن؛
- از یاد بردن وطن اصلی و به اسارت تن عادت کردن؛
- آگاهی و به دست آوردن گام به گام آزادی؛
- جستار رهایی؛
- عبور از ور و منازل مشکل سیر و سلوک؛
- شرفیابی ملاقات امر مقدس (پیر نورانی)» (پناهی، ۱۳۹۶: ۱۸).

۲-۳. روایت[1]

«روایت به همراه بحث، توصیف و تفسیر یکی از چهار شکل خلق نوشتار است. گفتن و نشان دادن دو شکل مهم روایت هستند. بعد از نویسندگانی مانند فلوبر و هنری جیمز، باور اغلب منتقدان بر این بود که صورت‌های «نمایشی» و «عینی» روایت بر «گفتن صرف» ترجیح دارند و حتّی شیوهٔ بازگویی رخدادها، غیرهنرمندانه تلقّی می‌شد... باختین و سایر منتقدان پساساختارگرا، به فراخور بروز شیوه‌های جدید در داستان‌نویسی پیرامون ابعاد عمیق‌تر روایت به واکاوی پرداختند. » (مقدادی ۱۳۹۸: ۲۳۹).

۲-۳-۱. روایت‌شناسی[2]

«جستار روایت‌شناسی پیرامون روش‌های گوناگون نگارش و تحلیل ادبیات روایی مانند رمان، داستان کوتاه، حماسه، داستان‌های پریان، شعرهای روایی و... بحث می‌کند. هرکدام از این روش‌ها از زاویهٔ ویژه‌ای به مطالعه متن ادبی می‌پردازند و این‌گونه دریافت جدیدی از متن ارائه می‌کنند. روایت‌شناسی را می‌توان طیّ سه دوره مورد واکاوی قرار داد: دورهٔ پیشاساختارگرایی (تا سال ۱۹۶۰)، دورهٔ ساختارگرایی (۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰) و دورهٔ پساساختارگرایی. ارسطو در بخش سوم کتاب فن شعر روش‌های روایت داستان را بر دو نوع تقسیم می‌کند: «شاعر درحالی‌که موضوع واحدی را با ابزار و عناصر واحد و مشابهی تقلید و محاکات می‌کند، امکان دارد همان را به شکل روایت و نقل و خبر ارائه نماید؛ خواه مانند هومر آن را از زبان دیگری نقل کند و خواه آنکه آن را از زبان خودِ گوینده، بی‌هیچ تغییر و تحولی نقل کند و همچنین امکان دارد که همه شخصیت‌های داستان را در حال حرکت و در حین عمل، ترسیم و تقلید کند (ارسطو ۱۳۴۳: ۲۷). امروزه باور دارند که این دو روش نقطه شروعی برای روایت در مباحث روایت‌شناسی است. متنی که در آن داستان به‌واسطهٔ راوی بیان می‌گردد، اساساً متنی روایی است. در متن نوع دوم که به آن متن نمایشی می‌گویند، داستان توسط شخصیت‌ها نمایش داده می‌شود، نه اینکه به‌طور مستقیم توسط راوی تعریف گردد. ولی در متن روایی نیز امکان وجود عناصر نمایشی مانند گفتگو و یا تک‌گویی هست.» (مقدادی، ۲۴۰: ۱۳۹۸)

1. Narration
2. Narratology

اصطلاح روایت‌شناسی برای اولین بار توسط تودوروف این‌چنین معنا شده‌است: «روایت‌شناسی نتیجهٔ رویکردی به قرائت متون است که مرهون فرمالیسم روسی و ساختارگرایی فرانسوی است. مخصوصاً نتیجهٔ تلاش ساختارگرایانه‌ای که از زبان‌شناسی سوسوری به‌مثابهٔ دانشی راهنما به قصد مطالعهٔ تمام گونه‌های پدیدارهای فرهنگی استفاده می‌کند.» (احمدی، بالازاده، ۱۳۹۴: ۳۷).

روایت‌شناسی پدیده‌ای ساختارگرایانه و رهاورد مکتب فرمالیسم است؛ مکتبی که اساس را بر متن استوار کرده و روایت‌ها را به شکل پدیده زبانی و مجزا از بافت تولید و دریافت‌شان و به موازات عیان‌سازی ساخت‌های زیربنایی متن، مطالعه و تحلیل می‌کند. در حوالی سال‌های ۱۹۶۰م معمولاً برای تحلیل متون روایی از رویکردهای علمی بهره می‌جستند و مؤکدانه بر واکاوی موشکافانه متن به روش‌های صورت‌گرایان پافشاری می‌کردند. در این دوره تعداد بی‌شماری از منتقدان از نظریات بنیادین سوسور[1]، پدر علم زبان‌شناسی، استفاده کردند و به روش‌های مختلف از اصول زبان‌شناسی سوسور در ایجاد نظریه‌های نوین در حوزهٔ روایت‌شناسی بهره بردند.

«روایت‌شناسی کلاسیک، بین آنچه اتفاق افتاده (محتوای روایت) و چگونگی نقل آنچه به وقوع پیوسته، تفاوت قائل است. خاستگاه این تفاوت به زعم سوسور میان، لانگ، زبان و پارول/ گفتار و به تفاوت فرمالیست‌های روسی میان مادهٔ خام داستان و افسانه مضمون باز می‌گردد. در روایت‌شناسی کلمات بسیار و بعضاً مشابهی بر این تفاوت‌ها پافشاری می‌کنند، ولی تمام روایت‌شناسان در مورد استعمال این اصطلاحات با همدیگر توافق کامل ندارند و بعضی از آن‌ها دو مؤلفه را به سه مؤلفه با عناوین گوناگون تسری می‌دهند، مادّهٔ خام افسانه مضمون موردنظر فرمالیست‌ها، برابر با داستان متن و عمل روایت از دیدگاه ریمون-کنان و تولان، و یا برابر با قصه/روایت/روایت کننده از دیدگاه ژنت (۱۹۸۰) است.» (احمدی، بالازاده، ۱۳۹۴: ۳۷).

«در سال ۱۹۷۳م، ژرار ژنت[2] مسئلهٔ زمان روایت را از سه جنبه مورد مطالعه قرار می‌دهد: نظم و ترتیب بیان روایت که در آن به توالی زمانی رویدادها می‌پردازد. طول مدت روایت که ممکن است با مدت‌زمان وقوع داستان برابر نباشد. بیان وقایع تکرارشونده یا بیان مکرر وقایع که ممکن است یک رویداد واحد، بارها در روایت تکرار شود و یا رویدادی که مکرر اتفاق افتاده تنها یک بار ذکر شود.» (مقدادی، ۱۳۹۸: ۲۴۲).

به‌طور کلی در نظریهٔ روایت، ما با سه کلیدواژهٔ ماندگار داستان، روایت و نقل مواجهیم که هرکدام در جایگاه خود و در رابطه‌ای متقابل با دیگری موردبررسی قرار می‌گیرند. مطالعهٔ روزافزون اندیشمندان بر روی زمان به خصوص زمان در روایت، روایت‌شناسی را وارد گسترهٔ جدید کرده‌است. خود مفهوم زمان محل تأمل متفکران بزرگی بوده‌است که هریک نظرگاهی متفاوت بدان اتخاذ کرده‌اند. اما آنچه در این میان و به‌طور کلی موردپذیرش است، درک گذر زمان از روی اتفاقات طبیعی چون تغییر فصول و روز و شب است. حال آنکه زمان شخصی و درک آن وابسته به تجربهٔ زمانی هر فرد است. زمان، به عبارتی روایت و داستان را چون زیست طبیعی انسان قابل‌درک می‌کند.

۲-۳-۲. زمان در روایت از منظرگاه ژرار ژنت

روایت‌شناسی ژنت متمرکز بر چگونگی مواجهه با متون است که ما را قادر می‌سازد تصویری از نحوهٔ تنیده شدن داستان‌ها در داستان‌های دیگر بسازیم. (برتنز، ۱۳۸۸: ۱۰۴). ژنت داستان را سلسله‌ای از رخدادها می‌داند که به‌وسیله راوی به خواننده انتقال می‌یابد. زنجیره‌ای که راوی در آن دست می‌برد و زمان‌بندی را هم با عنایت به این جابه‌جایی تنظیم می‌کند. (اخوت ۱۳۷۱: ۲۵). راوی همیشه نسبت به داستانی که می‌گوید در موقعیت زمانی خاصی قرار دارد. ژنت چهار نوع بازگویی را توصیف می‌کند:

1. Ferdinand de Saussure
2. Gérard Genette

۱. **روایت پسینی:** راوی آنچه را که در زمان گذشته رخ داده نقل می‌کند. (این رایج‌ترین موقعیت زمانی است.)

۲. **روایت پیشینی:** راوی آنچه را که در آینده اتفاق می‌افتد نقل می‌کند. (این نوع روایت اغلب شکل خواب و رویا یا پیشگویی به خود می‌گیرد.)

۳. **روایت جاری یا هم‌زمان:** راوی داستانش را در همان لحظه رخداد نقل می‌کند.

۴. **روایت بینابینی:** این نوع ترکیبی از روایت پیشینی یا پسینی را با روایت هم‌زمان درهم می‌آمیزد، مثلاً راوی آنچه را که در طول روز تجربه کرده، نقل می‌کند و برداشت‌های جاری خود دربارهٔ این رخدادها را نیز به آن‌ها می‌افزاید.

سهروردی عقل سرخ را از زبان اول شخص روایت می‌کند. بازگویی سهروردی از داستان، روایتی است پسین در لحظهٔ جاری در پاسخ به سؤالی که از او می‌شود. سهروردی در این روایت آنچه را که در گذشته برایش رخ داده، شرح می‌دهد و در برخورد خود با سیر اتفاقات، از گذشته به‌سمت آینده حرکت می‌کند. اما در برخورد راوی با پیر دانا روایت دو حالت پسین و پیشین به خود می‌گیرد. به نوعی گاه روایت در وصف آنچه اول شخص قرار است در برابر خود با آن روبه‌رو شود. زمانی که تجربیات شخصی پیر در ارتباط با عجایب هفتگانه (کوه قاف، گوهر شب‌افروز، درخت طوبی، دوازده کارگاه، زره داوودی، تیغ بلارک و چشمه زندگانی) بازگو می‌شوند حالت پسین یافته، اما زمانی که همان‌ها برای اول شخص/راوی ترسیم می‌شوند، حالت پیشین به خود می‌گیرند، چرا که راوی را در مسیری که در آینده سپری خواهد کرد روایت می‌کند. ازاین‌رو می‌توان از لحظهٔ مواجهه با پیرمرد از روایتی بینابینی سخن راند.

پس زمان از عناصری است که به متن داستانی هویت می‌بخشد و باعث تمایز آن با واقعیت می‌گردد. نظریه‌پردازان ادبی بر وجود دو نوع زمان در داستان اعتقاد دارند؛ نوع نخست، زمانی تقویمی و گاه‌شماری است. این نوع از زمان در زندگی روزمرّهٔ انسان‌ها جریان دارد. نوع دوم زمان روایت است که در تضاد با زمان واقعی یا تقویمی است. امکان اینکه زمان روایی طولانی‌تر و یا کوتاه‌تر از زمان واقعی باشد، وجود دارد. از منظر ژنت، زمان روایت به سه دسته طبقه‌بندی می‌گردد: **الف/ زمان تقویمی یا آفاقی؛ ب/ زمان حسی-عاطفی شخصیت‌ها؛ ج/ زمان کل روایت از آغاز تا انجام.**

۲-۳-۲-۱. زمان تقویمی

در کل عقل سرخ، زمان تاریخی مشخصی ندارد، زمان تقویمی غایب است و یا بهتر است بگوییم نشانه‌ای از تاریخ و بازهٔ تقویمی بارزی وجود ندارد و به‌واسطهٔ فضای اساطیری (کوه قاف و گوهر شب‌افروز و...) بیشتر از آنکه زمان تعریف آفاقی داشته باشد، دارای وجوه اساطیری و بیکران است و روایت در قالب زمان رمزگونه رخ می‌دهد. اما به‌هرحال، رویدادها به ترتیب تقریبی از گذشته به حال روایت می‌شوند و دارای توالی ساختاری علّی- خطی هستند: مقدمهٔ عرفانی، اسارات، مواجهه با پیر، کشف جهان.

۲-۳-۲-۲. زمان حسی، عاطفی/ روانشناسانه

تجربهٔ زمان از منظر باز، دچار کشش و انقباض مداوم است. در اسارت زمان، طولانی و فراموشی‌آور می‌شود. در هنگام دیدن جهان، لحظه‌ها پر از شگفتی و کوتاه‌مدت هستند. برای مثال، وقتی باز در اسارت است، زمان از دید او کش‌دار و سنگین می‌گذرد. «چندان که آشیان خویش و ولایت و هرچه معلوم من بود فراموش کردم.» (سهروردی ۱۳۹۰: ۶۷). شگفتی و حیرت باعث تغییر ادراک زمان می‌شود. زمان در طول تجارب راوی همین حالت کش‌سانی خود را حفظ می‌کند: گفتگو و شرح پدیده‌ها باعث می‌شود راوی احساس کند که در یک بعد خارج از زمان عادی قرار دارد. شرح دقیق خاصیت دو کوه یا حرکت گوهر شب‌افروز نوعی مکث و تمرکز ذهنی بر لحظه ایجاد می‌کند. در داستان سیمرغ و زال هم طول کشیدن چند روز و شب (بقای زال و مراقبت سیمرغ) به

شکل کش‌سان و روان‌شناختی تجربه می‌شود. «چون شب درآمد و سیمرغ از آن صحرا منهزم شد...» (سهروردی ۱۳۹۰: ۷۱). تجربهٔ تاریکی، گمراهی و سرانجام دست‌یابی به روشنای چشمه هم، کشش و کش‌سانی روانی زمان را به بهترین نحو نمایان می‌کند.

زمان کلی روایت تابع اصل آغاز، میانه و پایان است. داستان با مقدمه‌ای دینی و عرفانی آغاز می‌شود و در میانه به روایت زندگی باز، اسارت و دیدارش با پیر می‌پردازد و در پایان منتهی به معرفی عجایب هفت‌گانه و وعده به بازگشت به کوه قاف می‌شود. از آغاز اسارت تا دیدار پیر و شنیدن روایت او، محدودهٔ زمانی نسبتاً گسترده‌ای را دربر می‌گیرد که روایت کلی به‌شدت فشرده می‌شود. در بخش معرفی عجایب هفت‌گانه روایت با درنگ پیش رفته و بسیار طولانی است. پیشروی زمانی کم است اما توصیف‌های مفصل از دو کوه و گوهر شب‌افروز باعث توقف سیر خطی داستان می‌شود. از نجات زال تا جنگ رستم و اسفندیار و شرح دوازده کارگاه، زمان داستانی نسبتاً گسترده‌ای است اما در روایت متراکم و با فشردگی و خلاصه‌سازی بیان شده‌است. از مواجهه با زره داوودی و تیغ بلارک هم تا رسیدن به چشمهٔ زندگانی، روایت هم‌زمان شامل فشردگی زمانی (خلاصه کردن مراحل طولانی) و درنگ‌های حسی (توصیف تاریکی و کشف روشنایی) است.

۲-۴. نظم[1]

هدف از ترتیب، «ترتیب زمانی رویدادهای داستان نسبت به ارائه همین رویدادها در گفتمان روایی است» (لوته ۱۳۸۶: ۷۲). یکی از موضوعات حائز اهمیت در زمان، رعایت ترتیب زمانی به وقت روایت است. در محور گاه‌شماری فرض بر خطی بودن زمان است و توقع داریم که روایت سیر سینوسی خود را از آغاز تا پایان طی کند، ولی در کمتر روایتی متکی بر چنین چینش مرتب است. معمولاً با بهره‌گیری نویسنگان از پس‌نگاه و پیش‌نگاه، توالی و ترتیب زمان روایت را بر هم ریخته می‌شود که باعث پیدایی زمان‌پریشی می‌گردند. ژنت هرگونه کجروی در آرایش عناصر متن، از سامان وقوع عینی رویدادها در داستان را زمان‌پریشی عنوان می‌کند.

الف. پس‌نگاه: نویسنده در پس‌نگاه عمدتاً مخاطب را به رویدادهایی ارجاع می‌دهد که در گذشته اتفاق افتاده‌اند. اگر این ارجاع از محدودهٔ زمانی داستان عبور کرده باشد، یعنی به قبل‌تر از شروع داستان برگردد، به آن پس‌نگاه بیرونی می‌گوییم و اگر ارجاع به حوادثی که در قسمت‌های پیشین روایت بیان‌شده صورت گیرد، به آن پس‌نگاه درونی می‌گوییم.

ب. پیش‌نگاه: در این حالت از زمان‌پریشی بازهٔ زمانی رویدادها از زمان داستان فراتر می‌رود و رخدادهای آینده داستان، قبل از وقوع، برای مخاطب بازگو می‌گردد. در پیش‌نگاه، گاهی با حدسیات نویسنده پیرامون رخدادها مواجه هستیم؛ یعنی قبل از آنکه واقعه‌ای اتفاق بیفتد، نویسنده حول آن واقعه گمانه می‌زند و امکان وقوع چیستی حوادث را می‌گوید. پیشگویی زمانی در داستان بین یک روز و چندین سال در نوسان است. اگر وقایعی که مطرح شده در چهارچوب زمان روایت قرار گیرند، به آن پیش‌نگاه درونی و اگر وقایعی طرح‌شده در چهارچوب زمان روایت قرار نگیرند، به آن پیش‌نگاه بیرونی می‌گویند.

متن درصورتی‌که در روایت از ترتیب گاه‌شمارانه داستان دور شود، آنگاه با نوعی اختلاف روبه‌رو هستیم که ژنت آن را زمان‌پریشی می‌خواند. نابهنگامی یا زمان‌پریشی‌هایی را که ژنت میان نظم داستان و نظم متن مشخص می‌سازد، با اصطلاحات آینده‌نگر و گذشته‌نگر مطرح می‌کند. نظم و ترتیب رخدادها در داستان به هر صورتی که باشند، در نظام تک ساحتی زبان بازنمایی می‌گردند.

عقل سرخ، ساختاری با انحراف از نظم و توالی منطقی وقوع رویدادها و رخدادها و براساس زمان‌پریشی، روایت را باز می‌کند. سیر خطی وقایع درهم شکسته، نخست با روایتی گذشته‌نگر آغاز و آن‌گاه با روایت آینده‌نگرانه و گاه مرکب پیش می‌رود.

1. order

گسست‌های زمانی در این راستا اما می‌توانند اطلاعاتی را از سوی راوی در زمینه شخصیت‌ها و چگونگی پیشبرد داستان و وقایع و علت و علل آن در اختیار مخاطب قرار دهد. این رفت و برگشت‌های زمانی، منجر به شکل‌گیری ساختاری می‌شود که در روایت عقل سرخ، مقصود نویسنده از طرح یک سؤال و چرایی شرح این داستان و گذر انسان از مسیری را که سهروری در فلسفه خود بیان داشته، تبیین می‌کند. به‌طور کلی همچنان که گفته شد، در رسالهٔ عقل سرخ روایت خطی پیش می‌رود، اما حاوی پس‌نگاه ضمنی است: اشاره به سرنوشت برخی مرغان که در کوه‌های مختلف متوقف می‌شوند و نیز ارجاع به سرگذشت زال و سیمرغ و رستم دلالت بر همین امر دارد. این پس‌نگاه‌ها کارکرد بینامتنی دارند و با سنت‌های حماسی و عرفانی ایرانی پیوند می‌خورند. در فرایند همین روایت خطی و علّی در ترتیب زمانی گاهی از مؤلفه پس‌نگاه هم بهره برده می‌شود: پیش‌بینی و توضیح ساختار دوازده کارگاه و سلسله‌مراتب استادان بخشی از تلاش برای احقاق همین فن است. در کل به لحاظ نظم حاکم بر روایت به جهت زمانی، همان‌طور که گفته شد در سیر سینوسی داستان مواجهه با زره، پرسش پیر، مسیر تاریکی، چشمهٔ زندگانی و دست‌یابی به استعداد با گذر از کوه قاف به‌طور مرتّب واقع می‌شوند. در این سیر پس‌نگاه محدود است و عمدتا در شرح تجربه‌های گذشته سیمرغ و زال و فلسفه تیغ بلارک مشاهده می‌شود. ولی پیش‌نگاه به‌صورت نمادین در توضیح پیامدهای گذر موفق از چشمهٔ زندگانی و آینده باز شدن استعدادها بروز می‌کند.

۲-۵. روایت آینده‌نگر[1]

در نوع آینده‌نگر، نوعی پرش و جلو روی نسبت به زمان طبیعی صورت می‌گیرد و از واقعه‌ای که هنوز رخ نداده‌است، سخن به میان می‌آید. به‌کارگیری این آینده‌نگری‌ها حس تعلیق و انتظار مخاطب را به‌طور کامل از بین نمی‌برد، بلکه او را برای آگاهی از چگونگی تحقق اهداف شخصیت‌ها و آینده آن‌ها، کنجکاوتر و مشتاق‌تر می‌نماید. عقل سرخ به نوعی در دیدار راوی با پیر از چنین روایتی بهره می‌گیرد تا مسیری را که پیش روی شخصیت اصلی داستان قرار داده به تصویر بکشد. شخصیت مسیری را برای خود متصور می‌شود و بنا به آن مسیر که به نوعی در پی رهایی و آزادی خویشتن است، از سختی و دشواری‌ها و چگونگی طی آن سخن می‌راند. این پرسش و پاسخ‌ها به نوعی همان روایت آینده‌نگری است که پیر از آن سخن می‌راند. «پرسیدم که بدانجا راه چگونه برم؟ گفت راه دشوار است.» (سهروردی ۱۳۸۷: ۴).

۲-۶. روایت گذشته‌نگر[2]

در نوع گذشته‌نگر، نوعی فلاش‌بک نسبت به زمان تقویمی داستان صورت می‌گیرد؛ به عبارتی رخدادی که قبلاً رخ داده و بعداً در متن داستانی روایت شود. حال اگر پس‌نگاه یا پیش‌نگاه، راجع به شخصیت، رخداد و خط سیر داستان در حال نقل شدن باشد، درون‌داستانی یا همبافت است و اگر در روایت پس‌نگاه با پیش‌نگاه، اطلاعاتی درباره شخصیت، رخداد و خط سیر داستان دیگری خارج از نقطه آغاز و پایان متن ذکر شود، برون‌داستانی یا دگربافت است. از سوی دیگر، بازگشت به عقب می‌تواند سرآغاز از پیش معین روایت را هم در برگیرد و پرش به جلو نیز با نقطهٔ پایانی روایت در پیوند باشد که در این صورت، پس‌نگاه یا پیش‌نگاه مرکب خواهد بود. گذشته‌نگرها و آینده‌نگرها را می‌توان با توجه به ارتباطشان با خط سیر اصلی روایت به دو نوع اصلی یا فرعی نیز تقسیم کرد.

1. Proleps
2. Analeps

زمان‌پریشی می‌تواند در روایت چندین کارکرد داشته باشد. درحالی‌که بازگشت زمانی نقش توضیحی و بیان‌گر، گسترش روانشناسی شخصیت با نقل رویدادهای از گذشته او دارد، پیش و از زمانی با برملا کردن کمی از حقایقی که بعدها برملا می‌شوند کنجکاوی خواننده را برمی‌انگیزد. چنانچه نویسنده بخواهد شیوه بازگویی خطی رمان‌های کلاسیک را تا اندازه‌ای بر هم بزند.

راوی عقل سرخ در پاسخ به دوست خود، از سیر خطی اکنون جدا شده روایتی از گذشته را آغاز می‌کند. «گفتم در ابتدای حالت چون مصوّرِ بحقیقت خواست کی نسبت مرا پدید کند، مرا در صورت بازی آفرید و در آن ولایت که من بودم و دیگر بازان...» (سهروردی، ۱۳۸۷-۱). این آغاز روایتی است از ابتدای خلقت راوی که خود را چون بازی ترسیم می‌کند که گرفتار دام صیادان شده و در پی رهایی است. هرچند در سیر روایت و در برخورد راوی با پیر دانا، او گوش می‌سپارد تا پیر از تجربیاتش بگوید و همان‌گونه که گفته شد، روایت از منظر راوی آینده‌نگر است، اما پیر نیز در یک روایت گذشته‌نگر از آنچه در جهان به تجربه دیده بازگو می‌کند. در این بازگویی نقبی به داستان‌های گونه‌گون و اساطیر کهن زده می‌شود. این رفت و برگشت‌های مکرر زمانی است که در حین ایجاد تعلیق و بسط و گسترش داستان، روایتی درون‌داستانی است به هنگام شرح راوی و پیر از خود و روایتی برون‌داستانی می‌شود. زمانی که در بهره گرفتن شاهنامه و زال و رستم و اسفندیار و سیمرغ و قصه‌های کهن، چون متادرام در دل یکدیگر بازگو می‌شوند تا به سرانجام رسند. روایت اصلی گاه کنار روایت‌های فرعی اتفاق می‌افتد و از دل همین بازگویی‌های فرعی است که روایت اصلی جان می‌گیرد و معنا می‌یابد. پاسخ به سؤال دوست می‌شود نوعی فلسفه‌ورزی برای سؤال‌کننده تا جایی که خود او در آخر طلب صید شدن دارد تا خود نیز به آن رهایی دست یابد. «چون با آن دوست عزیز این ماجرا بگفتم آن دوست گفت تو آن بازی که در دامی و صید می‌کنی، اینک مرا فتراک بند کی صیدی بد نیستم.» (سهروردی ۱۳۸۷: ۱۷).

۲-۷. تداوم[1]

منظور از طول یا تداوم زمان روایت تناسب بین درازای مدت‌زمان داستان و زمان توصیف روایت است. زمان روایت را راوی پدید می‌آورد و با بهره‌گیری از خصوصیاتی همچون درج توصیفات گوناگون و یا فک و خلاصه کردن توصیفات، دگرگونی‌هایی در طول زمان روایت به وجود می‌آورد. گاهی برههٔ کوتاهی از زمان آن چنان آکنده از اتفاقات و رخدادهاست که راوی صفحاتی چند را بدان صرف می‌کند و گاهی هم پهنه‌ای از زمان تهی از هرگونه رخدادی است. از نظر ژنت اگر برش محدودی از روایت در مدت‌زمانی طولانی روایت شود منجر به تکوین شتاب مثبت در سیر روایت می‌گردد و بالعکس، تخصیص مدت‌زمان طولانی به قسمتی از روایت که کوتاه است، شتاب منفی در داستان پدید می‌آورد. بر این اساس بین زمان روایت و زمان واقعی امکان دارد چهار حالت شکل گیرد:

۱. **همسانی:** در این حالت زمان رخداد در روایت و واقعیت با هم برابرند.

۲. **گستردگی:** در این حالت زمان روایت واقعه در تناسب با زمان وقوع واقعی آن واقعه از طول زمانی بیشتری برخوردار است. راوی در اینجا با بهره‌گیری از مکث‌ها و توصیفات در سیر روایت، زمان را بسط می‌دهد.

۳. **فشردگی:** در این حالت زمان رخداد حوادث در تناسب با به زمان واقعی موجزتر روایت می‌شود. نویسنده با بهره‌گیری از حذف بعضی توصیفات زمان روایت را برای مخاطب کوتاه می‌کند. فشردگی زمانی به سه شیوه حاصل می‌شود:

الف) ایجاد رخنه‌های زمانی توأم با اشاره: آگاه‌سازی مخاطب با درج جملاتی از سوی نویسنده مبنی بر حذف بعضی بخش‌ها یا رخدادهای داستان.

1. duration

ب) **حذف پنهانی زمان:** سرگرم کردن مخاطب به مسئله‌ای غیرضروری توسط نویسنده با بهره‌گیری از تمهیدات زمانی تا برای مخاطب این رخنهٔ زمانی خیلی محسوس نباشد.

پ) **حذف آشکار زمان:** گاهی نویسنده بی‌هیچ جمله و تمهیدی به‌صورت پیدا بخش‌هایی از زمان را حذف یا خلاصه می‌کند.

۴. **درنگ:** گاهی نویسنده با پناه بردن به توصیف، به ثابت ماندن زمان یاری می‌رساند. نویسنده با بهره‌گیری از درنگ توصیفی ذهنیات کاراکترها را درباره رخدادها به‌طور تمام و کامل مطرح می‌کند. این حالت زمانی اتفاق می‌افتد که زمان بیان نظیری در زمان داستان نداشته باشد و نویسنده از آن قسمت داستان چشم می‌پوشد و غالباً دیگر به سراغ آن زمان نمی‌رود و آن قسمت از روایت را در حالت نیمه ترک رها می‌کند. نباید گستردگی با درنگ اشتباه گرفته شود. راوی زمانی که از گستردگی زمان بهره می‌برد، توصیفات ظاهری را با مکث در سیر روایت، می‌آغازد و دیگر بار به سراغ تداوم آن قسمت از روایت رفته و آن را بیان می‌کند، ولی در درنگ، راوی بدون پرداخت دیگر بار قسمتی از روایت را رها کرده، به سراغ روایت سایر قسمت‌ها می‌رود (حاجی‌آقابابایی ۱۳۹۸: ۱۲۱).

زمان در عقل سرخ از نظر تقویمی دوره‌ای بلند مدت از آغاز خلقت راوی را دربر گرفته‌است. هرچند زمان دقیق ارائه نمی‌شود و در حالت کلی از کلماتی چون «در ابتدا»، «نیست»، «تا بعد از مدتی» و «هر وقت» و... سخن به میان می‌آید، همین می‌تواند گذر زمانی دور و درازی را برای خواننده متصور شود. بیان اینکه عقل سرخ طول زمانی را که هر شخص می‌تواند برای رهایی خود از بندها طی کند متفاوت می‌داند، خالی از لطف نیست. اما تناقضی نیز آشکار است. این دورهٔ طولانی به شکل دوره‌ای کوتاه روایت می‌شود و بیشتر حجم از داستان را به خود اختصاص داده‌است. برای راوی این گذر خود مسافتی بوده که گویی روزها و سال‌ها از آن گذشته‌است. گرچه تعداد دقیق روزها و میزان زمان تقویمی مشخص نیست، ولی به لحاظ زمانی تداوم داستان‌گویی به‌سرعت اتفاق افتاده و حجم متن اختصاص‌یافته به این دوره زمانی، کوتاه است، ازاین‌رو به لحاظ حجم متن اختصاص‌یافته به زمان واقعی روایت، داستان دارای شتاب منفی است. نویسنده با استفاده از توصیف‌های متعدد و روایت‌های فرعی از زبان راوی اصلی و پیر دانا، روایت‌های پیچیده و گسست‌های زمانی زیادی را از طریق رفت‌وآمدهای مداوم در زمان گذشته و حال و گاه آینده نشان می‌دهد. در عقل سرخ صحنه‌های گفتگو و توصیف‌ها نسبت به مدت‌زمان واقعی‌شان کش آمده، دارای گستردگی هستند اما در عوض صحنه‌هایی مانند اسارت، سالیان و یا مدت طولانی اسارت را فشرده کرده، فقط در چند جمله خلاصه می‌کند. سهروردی گاهی با اشارات کوتاه به گذر زمان «چون مدتی بر این بر آمد...» (سهروردی۱۳۹۰: ۶۸) در زمان رخنه می‌کند و گاهی وقتی نمی‌گوید دقیقاً چه مدت بر راوی گذشته در زمان حذف پنهانی انجام می‌دهد. هرچند که گاهی این حذف را به‌طور آشکار انجام می‌دهد و به طولانی بودن نامعلوم زمان مستقیم اشاره می‌کند. «مدت‌هاست تا مرا در چاه سیاه انداخت...» (سهروردی۱۳۹۰: ۶۸) با توجه به اینکه عمده مباحث تداوم زمان روایت خود را در چهار مفهوم گستردگی، فشردگی، همسانی و درنگ تعریف می‌کند، می‌توان گفت توصیف رنگ پیر مقایسه‌اش با شفق و چراغ، از یک لحظه دیداری فراتر رفته و با اختصاص چند جمله به تشبیه باعث گستردگی زمان روایت شده‌است. کما اینکه توصیف انعکاس نور در جوشن و آیینه، توضیح دوازده کارگاه و سلسله‌مراتب استادان، شرح تدریجی مسیر به‌سوی چشمهٔ زندگانی، تابش نور از آسمان و تشبیه روغن بلسان همه جزو مواردی هستند که داستان را طولانی و گسترده می‌کنند. در عوض مراحل متعدد آزمون و مسیر عرفانی با جملاتی کوتاه بیان شده‌اند تا روایت سرعت و جریان خود را حفظ کند و یا گذر زمان طولانی در پرورش زال و پیشرفت کارگاه‌ها در چند جمله خلاصه می‌شود «پس آن شاگردان را در کار انداخت تا زیر آن دوازده کارگاه، کارگاهی دیگر پیدا گشت...» (سهروردی ۱۳۹۰: ۷۳) که نشان از فشردگی زمان در روایت دارند.

به لحاظ همسانی نیز در بخش گفتگوی باز و پیر، زمان داستان و زمان روایت در صحنه‌پردازی تقریباً همسان و برابرند. وقتی راوی در توصیف پیر نورانی و یا تشبیه رنگ سرخ به شفق و چراغ مکث‌های طولانی می‌کند و یا روایت را برای شرح پدیده‌ها و نمادها متوقف می‌کند و همچنین بخش عمده روایت را صرف توصیف جزئیات کوه‌ها، ویژگی‌های نور و یا درخت طوبی می‌کند و یا برای توصیف جزئیات عاطفی و نمادین در شرح مراقبت سیمرغ و نحوهٔ تغذیهٔ زال و یا توضیح آسیب‌ناپذیر شدن زره داوودی در چشمهٔ زندگانی و همین‌طور تشریح تاریکی و تأملات فلسفی، زمان داستان را متوقف می‌نماید، با صراحت تمام از تکنیک درنگ در بحث دوام زمان روایت استفاده می‌کند.

۲-۸. بسامد[1]

متن روایی متضمن رویدادهایی است که درسیر روایت اتفاق می‌افتند. منظور از بسامد یا تناوب تعداد دفعات روایت آن رویدادهاست. گاهی ممکن است حادثه‌ای، فقط یک بار رخ دهد، ولی چندین بار به شگردهای متفاوت روایت گردد و گاهی امکان دارد چندین حادثه روی دهد، ولی تنها یک روایت از آن‌ها ارائه شود. از نظر ژنت بسامد به اقسام زیر تقسیم می‌گردد:

الف) بسامد مفرد: متداول‌ترین نوع بسامد که در آن حادثه‌ای که یک بار به وقوع پیوسته، یک بار روایت می‌شود. این بسامد از متداول‌ترین انواع بسامد است. در اکثر داستان‌ها و روایت‌ها بسامد مفرد است و هر واقعه‌ای که رخ داده، روایت می‌شود. همین‌طور روایت رویدادی را که چند بار به وقوع پیوسته، از نوع مفرد به حساب می‌آوریم. چرا که هر یک بار روایت مساوی با یک بار رخ دادن آن در متن است. همچون دیدار با پیر که تنها یک بار رخ می‌دهد و یک بار روایت می‌شود. وقایع اسارت و مراقبت زال هم یک بار رخ می‌دهد. آزمون و مسیر چشمهٔ زندگانی هم یک بار رخ داده، یک بار هم روایت می‌شود.

ب) بسامد مکرر: در بسامد مکرر، رویدادی را که فقط یک بار رخ داده، چند راوی روایت می‌کنند. یک حادثه امکان دارد از زبان افراد متفاوت با نظرگاه‌ها و دیدگاه‌های مختلف بیان گردد و امکان دارد توسط یک فرد با زبان متفاوت بیان شود. همچون توصیف تنگنای اسارت و باز شدن تدریجی چشم‌ها که در چند جمله و با تاکید تکرار می‌شود و چند بار به شکل مشابه بیان می‌شود. چرخهٔ نور و تاریکی گوهر شب‌افروز در قالب یک توصیف الگومند بیان می‌شود که می‌توان آن را نمونه‌ای از روایت تکرار شوند دانست. چرخهٔ نور و انعکاس آن در جوشن و آیینه، همچنین توالی سلسله‌مراتب استادان در کارگاه‌ها تکرار الگومند دارند. توصیف حرکت قطره‌های روغن بلسان و تکرار الگوی عبور از تاریکی هم نوعی تکرار نمادین ایجاد می‌کند.

پ) بسامد بازگو: در متن روایی امکان دارد رویدادهای زیادی به چشم بخورد که چندین بار رخ داده باشند، ولی راوی تنها یک بار آن‌ها را روایت نماید؛ راوی با بهره‌گیری از این نوع بسامد رویدادهای کم اهمیت در پیشبرد روایت را حذف می‌کند. در بسامد از نوع بازگو، این امکان برای نویسنده فراهم است تا رویدادهای کم‌اهمیت را معین کند. (حاجی‌آقابابایی ۱۳۹۸: ۱۲۸). همچون سال‌ها اسارت و سفرهای پیر و عجایب هفت‌گانه که احتمالاً بارها در جهان داستان رخ داده‌اند ولی تنها یک بار روایت می‌شوند. تاریخچهٔ سیمرغ و کارگاه‌ها، هم زمانی رخدادها در گذشته و حال، با بازگویی تاریخی و آموزشی بیان می‌شوند. (حکایت از آموزه‌های پیر و بازگویی سنتی مسیر معنوی و آزمون‌های عرفانی).

1. frequency

بسامد مؤلفه‌ای است که قضاوت درباره آن و کشف انواع تکرارهای آن در پایان خواندن روایت و با بازگشت به عقب و بررسی کل داستان سنجیده می‌شود. این تکرارها می‌تواند نکاتی چون سبک، تداوم و زاویهٔ دید را عیان سازد. تناوب و بسامد، در همین سه دستهٔ اصلی خود به گونه‌های مختلف در یک روایت ظاهر شده، با تکرار مؤلفه‌های مختلفی شکل می‌گیرد.

هرچند روایت عقل سرخ بیشتر مبتنی بر بسامد مفرد است و از بسامد مکرر کمتر بهره گرفته شده، اما فلسفهٔ سهروردی در نگارش و پایان‌بندی آن نوعی حیات نهایی است که هر شخص باید آن را طی کند تا به رهایی برسد. بسامد بازگو را می‌توان در راوی و به نوعی جهش استعاری آن در تلاش برای رهایی مشاهده کرد که بارها و به گونه‌های مختلفی از آن سخن می‌راند. چه در ابتدا که در دام صیادان است و در اواسط که در گرفتار بندهایی است که باید خود را از آن برهاند، در اصل تماما تکرار یک اتفاق و آن رهایی کامل است.

۱. **بسامد تکرار عدد:** در عقل سرخ اعدادی چون هفت، که هم اشاره به عجایب هفت‌گانه و هم مسالک سبعه و هفت امشاسبند و هفت داستان فارسی و هفتم قمر ماه و هفت استاد، هفت سیاره دارد تکرار می‌شود. عدد چهار برای چهار حلقه طبایع چهارگانه است. عدد دوازده برای دوازده کارگاه که برج‌های دوازده‌گانه‌اند که میان هفت سیاره تقسیم شده‌اند. بسامد تکرار این اعداد که در اساطیر و حکمت و فلسفه سهروردی معنا پیدا می‌کنند، همگی قابل‌بررسی‌اند.

۲. **بسامد تکرار نام شخصیت:** نام‌هایی چون باز، صیادان، مرغان، پیر، سیرمرغ و زال و اسفندیار و رستم همگی در شکل استعاری خود تکرار می‌شوند که نماد و نشانه‌ای از فلسفه‌ی سهروردی‌اند و نقشی تمثیلی ایفا می‌کنند.

۳. **بسامد تکرار بن‌مایه:** بن مایهٔ اصلی عقل سرخ، فرار از بند و رهایی یافتن از قید تن، تشرف و رازآموزی و تجرد نفس، در تمام روایت به شکلی استعاری تکرار می‌شود و هرچه داستان بسط و گسترش پیدا می‌کند، راوی در دل روایت گذشته‌نگرانهٔ خود، دوستش را که شنونده است، بیش‌ازپیش به وجود این بندها آگاه می‌سازد.

۴. **بسامد تکرار پرسش:** عقل سرخ با پرسشی ساده آغاز می‌شود و با روایتی پیش می‌رود که در جای‌جای آن راوی برای کشف خود و حقیقت مدام در حال پرسش است. این سؤال و جواب‌های مکرر است که راوی را از درون ناآگاهی سیاه به‌سمت روشنی هدایت کرده، موجبات کشف را برای خود او و مخاطب و دوستش فراهم می‌آورد.

۵. **بسامد تکرار بر حسب یک کنش:** راوی عموماً در برخورد با پیر دانا ساده انگارانه برخورد می‌کند، حال آنکه پیر کنش‌هایی را در مسیر پیش رو برایش ترسیم می‌کند که موجبات طی کردن و گذر از آن لزوماً نیاز به آگاهی و درک دارد. کنش‌هایی که مدام بر تعداد آن افزوده می‌شود و کار را برای شخصیت اصلی سخت و سخت‌تر می‌کند؛ تکرارهایی که باعث نوعی درهم پیچیدگی می‌شود تا راوی خود بتواند به آن حقیقت پیچیده شده دست یابد.

۲-۹. انواع راوی

ژرار ژنت قائل به چهار نوع راوی است:

۱. **راوی فراداستانی / برون‌داستانی:** راوی خارجی است که در داستانی که نقل می‌کند، شخصیتی خیالی به حساب نمی‌آید.

۲. **راوی فراداستانی /درون‌داستانی:** راوی خارجی است که داستان خود را نقل می‌کند.

۳. **راوی میان داستانی /برون‌داستانی:** راوی خیالی است که رخدادهایی را که خود در آن‌ها حضور ندارد، نقل می‌کند.

۴. **راوی میان داستانی /درون‌داستانی:** راوی خیالی است که داستان خود را نقل می‌کند.

۲-۱۰. وجه روایت

وجه روایت شامل فضا و عواطفی است که پدیدآورندهٔ آن در متن است. هدف از این فضاسازی، تأثیر عاطفی بر خواننده و روایت‌شنو است. از این طریق است که خواننده با راوی هم‌سو میشود. در واکاوی متن از زاویه وجه، سه وجه ادراکی، روانشناختی و ایدئولوژیک بحث اصلی نگاه تحلیلی است. به وقت مطالعه وجه روایت به مسئلهٔ کانونی‌شدگی و کانونی‌گریزی هم اشاره می‌شود؛ چرا که فاصلهٔ راوی با متن و میزان حضور او در کنش روایتگری از اهمیت بسیاری برخوردار است.

۲-۱۱. کانونی‌سازی[1]

کانونی‌سازی گزینش زاویهٔ دیدی است که به‌واسطهٔ آن شخصیت‌های داستان و حوادث دیده، و برای خواننده بازگویی می‌شود. باید دقت کرد که زاویهٔ دید فقط معطوف به این نمی‌شود که شخصیت از چه جایگاهی به حوادث می‌نگرد، یعنی به حادثه نزدیک است یا از بیرون وقایع را می‌نگرد، بلکه میدان دید، مقدار شراکت در مسئله روایتگری، میزان دانش و آگاهی شخصیت از اتفاقات و حتی کلمه‌ها و جمله‌هایی که برای بیان روایت خویش برمی‌گزیند، در کانونی‌سازی مسئله واکاوی است. از دیدگاه روایت‌شناسی بین کانونی‌گر و کانونی‌شدگی تفاوت وجود دارد. کانونی‌گر امکان راوی شدن را دارد و کانونی‌شدگی عملی است که کانونی‌گر در روایت رقم می‌زند. کانونی‌شدگی عنایت به گفته‌های شخصیت داستان است، یعنی کانونی‌گر و کانونی‌شدگی دو عمل متفاوت‌اند. فاعل با ادراک خویش به داستان مسیر می‌بخشد، درصورتی‌که مفعول چیزی است که کانونی‌گر می‌بیند و بعد آن را برای مخاطب تعریف می‌کند. (ریمون-کنان ۱۳۸۷: ۱۰۳). ژنت در نظریّهٔ روایی خود سه نوع کانونی‌سازی را مطرح می‌کند: ۱. کانونی‌سازی صفر؛ ۲. کانونی‌سازی داخلی؛ ۳. کانونی‌سازی خارجی. در عقل سرخ هر سه نوع کانونی‌سازی قابل‌شناسایی است:

الف) کانونی‌سازی صفر: در دیباچه (حمد خداوند، ذکر پیامبر و صحابه) راوی دانای کل است که بر همه ساحت‌های داستان و حتی جهان ما بعدالطبیعی اشراف دارد: «بود هرکه بود از بود او بود و هستی هرکه هست از اوست.» (سهروردی ۱۳۹۰: ۶۷). این بخش نه از منظر شخصیت‌ها بلکه از منظر یک آگاهی مطلق روایت می‌شود، مشابه به روایت‌های عرفانی که مبنای معرفتی‌شان حقیقت کلی است.

ب) کانونی‌سازی درونی ثابت: بخش اصلی روایت از دید یک شخصیت (باز) روایت می‌شود؛ ادراک جهان، حس اسارت، شگفتی از تغییر دید و تجربهٔ دیدار با پیر همگی از دیدگاه این شخصیت بازتاب می‌یابد و کلاً تجربه‌های اومحور است. این ادراک ثابت است و تغییر زاویهٔ دید کلی وجود ندارد. به‌طور مثال، «چنان‌که آشیان خویش و آن ولایت و هرچ معلوم من بود فراموش کردم...» (سهروردی ۱۳۹۰: ۶۷) این جمله بر تجربهٔ ادراکی و روانی یک شخصیت خاص دلالت دارد و زاویهٔ دید به او محدود می‌شود. در بخش اسارت، سیمرغ و دوازده کارگاه نیز عمدتاً کانونی‌سازی داخلی ثابت به چشم می‌خورد و زاویهٔ دید محدود به راوی-شخصیت (باز/زال) است، اما با ورود سیمرغ و پیر، کانونی‌سازی چندگانه داخلی شکل می‌گیرد. تجربهٔ زال از حفاظت سیمرغ و تغذیهٔ آهو، دیدن وضعیت خود و واکنش مادرش، کاملا از منظر مادر بیان می‌شود: «چون به صحرا شد، فرزند را دید زنده و سیمرغ وی را زیر پر گرفته...» (سهروردی ۱۳۹۰: ۷۱) در بخش زره داوودی، تیغ بلارک و چشمهٔ زندگانی دیگر بار روایت از دیدگاه راوی-شخصیت است، یعنی خواننده با تجارب ذهنی او نسبت به زره، تیغ بلارک و چشمهٔ زندگانی همراه می‌شود؛ «گفتم این زره به چه شاید از خود دور کردن؟» (سهروردی، ۱۳۹۰: ص۷۴)

1. Perspective

پ) **کانونی‌سازی درونی متغیر:** در قسمت‌هایی که شخصیت پیر نورانی سخن می‌گوید، کانونی‌سازی به ادراک او منتقل می‌شود و او تجربه‌های خودش و مکان‌ها را شرح می‌دهد. درواقع هنگام ورود پیر به داستان و آغاز گفتگو، ادراک و روایت به تجربه‌ها و حافظه او منتقل می‌شود: «من اولین فرزند آفرینشم... آن کس که تو را در دام اسیر گردانید... مدت‌هاست تا مرا در چاه سیاه انداخت.» (سهروردی۱۳۹۰: ۶۸). این تغییر کانونی‌سازی باعث چندصدایی محدود در متن می‌شود. در بخش رستم و اسفندیار، با توصیف جنگ رستم و اسفندیار، خاصیت انعکاس نور سیمرغ و نقش آیینه و جوشن، زاویهٔ دید به سطحی نمادی و ادراکی تغییر می‌کند که هم‌زمان می‌تواند کانونی‌سازی درونی چندگانه هم محسوب شود.

ت) **کانونی‌سازی درونی چندگانه:** رویدادهایی مثل توصیف جهان و کوه قاف هم از نگاه باز و هم از نگاه پیر ارائه می‌شوند. این هم پوشانی دیدگاه‌ها سبب می‌شود مخاطب یک موضوع را از دو زاویه معرفتی دریافت کند. همچنین در مراحل پایانی رویارویی با عجایب هفت‌گانه، با ورود مفاهیم نمادین و رازآلودی نظیر تیغ بلارک و چشمهٔ زندگانی که در قسمت یافته‌های توصیفی رمزگشایی شدند، زاویهٔ دید هم به تجربیات ذهنی و حسی راوی و هم به بخش فلسفی و حکمی ماجرا گسترش می‌یابد.

ث) **کانونی‌سازی بیرونی:** در لحظات کوتاهی از روایت که توصیف وضعیت فیزیکی باز و یا نگهبانان داده می‌شود، بدون آنکه به ذهنشان ورود پیدا کنیم، عنصر بیرونی برجسته‌تر می‌شود، مانند «آنگه هر دو چشم بر من دوختند و چهار بند مختلف نهادند.» (سهروردی، ۱۳۹۰: ص ۶۷). این بخش‌ها کارکردِ گزارشی و بیرونی دارند و جنبهٔ عینی روایت را تقویت می‌کنند و یا آنجا که می‌گوید: «ده کس را بر من موکل کردند، پنج را روی سوی من و پشت بیرون و پنج را پشت سوی من و روی بیرون.» (سهروردی ۱۳۹۰: ۶۷). همین‌طور توضیح ساختار دوازده کارگاه و نحوهٔ بافت زره داوودی، بیشترحالت گزارشی و بیرونی دارد، بدون اینکه به ذهن شخصیت ورود مستقیمی داشته باشیم.

ج) **کانونی‌شدگی درونی ثابت، متغیر و چندگانه:** اینکه ادراک بیشتر داستان از منظر باز است. (ثابت) و اینکه هنگام روایت پیر ادراک تغییر می‌کند و یا اینکه با ورود به گفتگوها، سطح آگاهی و دید راوی تغییر می‌کند. او ابتدا محدود به دانسته‌های خود است، اما با شنیدن توضیحات پیر دربارهٔ کوه‌ها، گوهر شب‌افروز و درخت طوبی، لایه‌های جدیدی از جهان روایت را درک می‌کند. (متغیر) و گفتگو میان باز و پیر باعث می‌شود یک رویداد از دو زاویهٔ دیده شود هم نمودهای بارزی از کانونی‌شدگی هستند.

۲-۱۱-۱. وجوه کانونی‌سازی

با توجه به مواردی که مطرح شد، گروهی از روایت‌شناسان نظریهٔ کانونی‌شدگی ژنت را بسط دادند تا علاوه بر ابعاد تصویری، ابعاد ادراکی، روان شناختی و ایدئولوژیک را هم شامل گردد. آن‌ها از سؤال اصلی ژنت که چه کسی می‌بیند؟ جلوتر رفته و ابعاد دیگر را که شامل چگونه دیدن، چه دیدن، چه زمانی دیدن و حتی افرادی را که در شکل‌گیری این بینش نقش دارند را مطالعه می‌کنند.

۲-۱۱-۱-۱. وجه ادراکی

این وجه از کانونی‌شدگی، ادراکات حسی کانونی‌گر را دربر می‌گیرد. ادراک به‌واسطهٔ دو شاخص مکانی و زمانی تحقق می‌یابد. روش ادراک کانونی‌گر از زمان و مکان و چگونگی بررسی آن‌ها باعث وحدت روایت می‌شود و به‌واسطهٔ همین فضاسازی زمانی و مکانی روایت به وجود می‌آید. در تحلیل مکان گستره مکانی که در معرض دید کانونی‌ساز است، موردمطالعه واقع می‌شود.

کانونی‌ساز از کجا به متن داستان نگاه می‌کند؟ از بیرون متن داستان را می‌نگرد یا افق دید او محدود است؟ در افق باز کانونی‌گر بیرونی (مانند دانای کل) قابلیت نامحدود در نظارت بر زمان و مکان دارد، ولی در افق محدود کانونی‌گر درونی (مانند شخصیت کانونی‌گر) قادر نیست نظارت بر زمان‌ها و مکان‌های نامحدود داشته باشد. درواقع تصمیم گیرندهٔ اصلی نویسنده است که قرار می‌دهد که کانونی‌ساز از موضعی بیرون متن و ایستا متن را روایت نماید یا از موضعی پویا و متحرک در متن حضور یابد و همین‌طور این موضوع که آیا دید او به متن دیدی جزئی‌نگر است و به همه زمان‌ها و مکان‌های موجود در متن واقف است و یا اینکه دارای دیدی کلی‌نگر است و تنها مواضع و زمان‌های مهم را بررسی می‌کند. بایستی توجه کرد که روایت‌ها علاوه بر اینکه نیاز به محدودهٔ مکانی خاصی دارند، به گستره‌ای از زمان نیز نیاز دارند. ژنت طرح زمانی روایت را در رویارویی با داستان پیش می‌کشد و معتقد است که خواننده طرح زمانی روایت را براساس آنچه در داستان اتفاق افتاده، برای خود تجسم می‌نماید. در وجه ادراکی زمان به‌صورت کلی و مبتنی بر درک خواننده از متن ترسیم می‌شود. زمان در وجه ادراکی مبتنی بر ذهنیات خواننده شکل می‌گیرد، چرا که زمان روایت با زمان بیرونی متفاوت است. در روایت با زمان خطی مواجه نیستیم. درک خواننده در تحلیل گسترهٔ زمان نقش مهمی ایفا می‌کند. این خواننده است که زمان درونی روایت را مبتنی بر گفته‌های راوی برای خود تجسم می‌کند. (حاجی‌آقابابایی ۱۳۹۸: ۱۰۶).

این وجه بیشتر از دید چشم باز مطرح می‌شود که مبتنی بر حس بینایی و حرکت در فضاست. پس از باز شدن تدریجی چشمان راوی تجربه دیداری‌اش از جهان افزون می‌شود. این دیدار تدریجی همان زمان حسی را هم شکل می‌دهد؛ «هر روز به‌تدریج قدری چشم من زیادت باز می‌کردند...» (سهروردی ۱۳۹۰: ۶۸) و واگویی تجربهٔ اسارت و داستان رهایی‌اش، تجربهٔ حسی از وصف دو کوه، تغییرات نور گوهر شب‌افروز و مشاهده تمام جزئیات، همه از منظر راوی منتقل می‌شوند. در اینجا توصیف نور سیمرغ و بازتاب آن در جوشن و آیینه، مثال عینی از ادراک دیداری و تغییر واقعیت به‌واسطهٔ ابزار نمادین است. همین‌طور توجه دقیق به جزئیات عملی و فلسفی مثلاً زره و چشمه، همراه با مشاهدهٔ اثرات تیغ بلارک، تجربه‌ای حسی و تحلیلی و ادراکی برای راوی ایجاد می‌کند.

۲-۱۱-۱-۲. وجه روانشناختی

در این وجه سوگیری‌های عاطفی و ذهنیت کانونی‌گر در مواجهه با حوادث و رخدادها تحلیل می‌گردد. این وجه بیانگر نسبت دو مولفهٔ شناختی و عاطفی کانونی‌گر به کانونی‌شده است. در مولفهٔ شناختی قلمرو آگاهی کانونی‌گر موردمطالعه قرار می‌گیرد و میزان دانش، حدس و گمان و خاطرات کانونی‌گر بیان می‌شود و به‌واسطهٔ آن به دانش کانونی‌گرهای دیگر هم دست می‌یابد. علاوه بر این در این وجه روش‌های انتقال وقایع روایت از ذهن کانونی‌ساز و نحوه نظارت بر آن‌ها واکاوی می‌شود. تعیین میزان این آگاهی بر عهدهٔ مؤلف مستتر است که خود او هم گاهی همان راوی برون‌داستانی است. گاهی در طول روایت مؤلف مستتر دامنهٔ اطلاعاتی را که بایست به خواننده ارائه نماید را تحدید می‌نماید و از طرف دیگر، اطلاعات کانونی‌گر درونی هم دارای حدودی است، چراکه او خود بخشی از جهانی است که بازنموده می‌شود که آگاهی‌اش پیرامون این جهان محدود است. کانونی‌گر خوانندهرا در دریافت اطلاعات موردنظرش سهیم می‌کند و او را در روایت شریک می‌کند. در مؤلفه عاطفی میزان عینی و ذهنی بودن کانونی‌سازی و یا کانونی‌شدگی مطالعه می‌شود. به اضافه میزان درگیری عاطفی و احساسی کانونی‌ساز و یا کانونی‌گر تحلیل می‌گردد. در روایت‌هایی که کانونی‌گر سوم شخص و یا بیرونی است، کانونی‌شدگی عینی خنثی است و درگیر نیست. در حالت تصویری که داستان از متن

استخراج می‌گردد، بی‌طرف و غیرشخصی است. این نوع از کانونی‌شدگی تأکید عمده‌اش بر بیان رفتار ظاهری افراد است و با قضاوت‌ها و ارزیابی‌های شخصیت‌ها مواجه نمی‌گردد. (حاجی‌آقابابایی ۱۳۹۸: ۱۰۹).

بیان لایه‌های عاطفی-ذهنی و حالات درونی شخصیت اصلی (راوی) نظیر حیرت و شگفتی و امید به رهایی و فراموشی گذشته همه از وجوه روان‌شناختی کانونی‌سازی هستند. «می‌پنداشتم که خود من پیوسته چنین بوده‌ام...» (سهروردی۱۳۹۰: ۶۸). این وجه نشان می‌دهد که روایت صرفاً گزارش عینی نیست، بلکه بازنمایی حالات ذهنی است. میل به رهایی و کنجکاوی راوی در طول داستان برای شناخت مسیر و پدیده‌ها و عجایب هفت‌گانه و پرسش‌ها و پاسخ‌هایش به‌شدت بر پایه نیاز به دانستن شکل می‌گیرد. همچنین در داستان‌های فرعی نظیر داستان زال، اضطراب، شگفتی و تجربهٔ مستقیم زال و مادرش، حالت‌های روانی شخصیت‌ها را به تصویر می‌کشد. درواقع در طول داستان تمام اضطراب‌ها و کنجکاوی‌ها و تلاش برای درک مسیر معنوی، بیانگر فشار روانی و تمرکز درونی شخصیت‌هاست.

۲-۱۱-۱-۳. وجه ایدئولوژیک

این وجه از روایت ایدئولوژی و جهان‌بینی کانونی‌گر را مطالعه می‌کند و مبتنی بر بعضی کلمه‌ها و جملات که در متن موجود است، می‌توان این ایدئولوژی را متوجه شد. نظریات ایدئولوژیکی کانونی‌گر را می‌توان به‌واسطهٔ رفتارهای او دریافت. بهتر است برای حصول مستقیم اندیشه‌های کانونی‌گر، لحظاتی را تحلیل کنیم که او به‌صورت آشکار ایدئولوژی خود را در متن طرح می‌کند. برخی از روایت‌شناسان عقیده دارند برای دست‌یابی به جهان‌بینی راوی بهتر است ساختار وجهی متن را موردبررسی قرار دهیم. (فاولر ۱۳۹۶: ۱۶۷). برای مطالعهٔ این ساختار وجهی بایستی وجوه افعال و قیدها، جملات عامی و جملات معترضهٔ دعایی و صفت‌ها و مشبه‌به‌ها و استعاره‌ها تحلیل شود. یکی دیگر از مسائلی که در وجه ایدئولوژیک موردبررسی قرار می‌گیرد، بحث چندصدایی متن است. در این وجه، پس از بررسی اندیشه و دیدگاه‌های ایدئولوژیک راوی، می‌توان به ارزیابی دیگر ایدئولوژی‌های موجود در متن نیز پرداخت و دریافت که آیا متن چندصدا یا تک‌صداست. اگر ایدئولوژی شخصیت‌ها با راوی همسو باشد، یا راوی اجازهٔ سخن گفتن به غیر ندهد، در این صورت متن تک‌صداست، ولی اگر راوی زمینه را برای عرض اندام دیگر شخصیت‌ها فراهم کند و اجازه شنیده شدن صدای مخالف را بدهد، در این صورت متن چندصداست. (حاجی‌آقابابایی ۱۳۹۸: ۱۱۱)

راوی و به‌تبع آن سهروردی در این داستان نگرش عرفانی و حکمی نسبت به هستی، سرنوشت، قضا و قدر و... دارند. درواقع کل روایت بر بنیان نگرش عرفانی/کلامی استوار است. جهان به‌مثابهٔ صحنه تقدیر جلوه می‌کند. انسان/باز به‌مثابهٔ اسیر قضا و قدر و رهایی به‌منزلهٔ بازگشت به اصل که کوه قاف باشد نمود پیدا می‌کنند. «گهر چیزی که هست عاقبت با شکل اول رود.» (سهروردی ۱۳۹۰: ۷۴). تمام گفتگوها حامل معنای عرفانی‌اند. کل متن دارای جنبهٔ تمثیلی و رمزآمیز است که مبیّن مضامین هستی‌شناسانهٔ معرفتی است. به‌طور مثال، دو کوه به‌مثابهٔ موانع روحانی، گوهر شب‌افروز به‌مثابهٔ حقیقت متغیر و درخت طوبی به‌عنوان منشأ همه خیرات است. سیمرغ و دوازده کارگاه نماد عدالت الهی، نظم جهان و سلسله‌مراتب معرفتی و سیاسی عمل می‌کنند. درواقع تمام نمادهای عرفانی همچون چشمهٔ زندگانی و تیغ بلارک و روغن بلسان، نمایانگر مسیر تطهیر روح، آزمون‌های الهی و دست‌یابی به حقیقت هستند.

۳. نتیجه‌گیری

یک اثر دراماتیک با هدفی خاص، اشخاص بازی را متناسب با موضوع خود و در یک هماهنگی، به کمک تضاد و به‌واسطهٔ تعریف که شناخت را سبب می‌شود، تعادل زندگی اشخاص را برهم زده و آشفتگی را موجب می‌شود. کشمکشی شکل می‌گیرد تا وضع آشفته به حالت اولیهٔ خود بازگردد. پیچیدگی‌هایی که از پی آن منجر به محک اشخاص بازی شده، آن‌ها را در آزمون و خطاهایی گرفتار می‌کند که تعلیق را ایجاد و با گسترش و بسط یافتن هرچه بیشتر درام، وضعیت بحرانی شده به نقطهٔ اوج رسیده، فاجعه پدیدار می‌شود. نتیجه و آنچه سلسله‌رویدادها رقم زده‌است هدف اصلی را به مخاطب انتقال می‌دهد. عقل سرخ دارای چنین ظرفیت‌های نمایشی و روایی بوده که به علت نقش پررنگ مؤلفه‌های زمانی در روایت می‌تواند چه از سوی خوانشگران و چه نویسندگان موردتوجه بیش‌ازپیش قرار گیرد. عنصری که چه در شکل ارسطویی آن و چه در شکل روایی، بستری را فراهم می‌آورد تا هرگونه نگاه اندیشمندانه‌ای را در حوزهٔ روایت به معنای شرقی و با درآمیختگی با مفاهیم و شکل غربی آن گسترش دهد. سهروردی در عقل سرخ از زمان به‌عنوان ابزاری برای در هم شکستن توالی خطی بهره گرفته‌است تا با ایجاد گسست‌های که به‌واسطهٔ زمان‌پریشی‌ها اعم از آینده‌نگری و گذشته‌نگری رقم زده، سیر حرکت سالکی را نشان دهد که در پی رهایی از قیدوبند این جهان است. روایت از زبان راوی اول شخص که تا بخشی از داستان خود کانونی‌گر است بیان می‌شود و تا جایی ادامه می‌یابد که راوی دیگر در دل روایت که همان پیر است ظهور می‌کند و کانونی‌گری را به نحوی دیگر بر عهده می‌گیرد. در غیاب مستقیم سهروردی وجود ادراکی و روانشناختی و ایدئولوژیکی نویسنده/راوی در خلال بازی‌های زمانی به مخاطب ارائه می‌گردد. عقل سرخ به نوعی چون متادرام و به شکل روایت در روایت بازگو شده‌است، به لحاظ تداوم و ترتیب و تناوب روایی هم از قابلیت‌هایی برخوردار است که می‌تواند هر خوانشگری را بسته به زاویه رویارویی خود با اثر تحت‌تأثیر قرار دهد. همین شیوهٔ ترسیم نظم و طول زمانی رخدادها در روایت داستان با دربرگرفتگی بیشترین حجم از داستان در بازهٔ زمانی محدود به روایت شتابی منفی بخشیده، گاهی بالعکس عمل می‌کند. وجود بسامدهای مدنظر ژنت و بررسی آن‌ها در عقل سرخ، جدا از ایجاد رویکرد خلاقه در خوانش به قصد اهداف اجرایی می‌تواند راهگشای درک فلسفهٔ سهروردی باشد. به همین جهت است که زمان روایت در عقل سرخ از زمان داستان پیشی گرفته، به مدد کانونی‌سازی این نویسنده را در انتقال هرچه بهتر مفهوم و پیام مستتر در دل داستان یاری می‌رساند.

منابع

ابن ابی اصیبعه، موفّق‌الدّین احمد بن القاسم السّعدی الخزرجی. (بی‌تا). عیون‌الانباء فی طبقات‌الحکماء، شرح و تحقیق: نزار رضا، لبنان، بیروت: دارالمکتبه الحیات

ارسطو. (۱۳۴۳). فنّ شعر، ترجمهٔ عبدالحسین زرّین‌کوب، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب

اسلین، مارتین. (۱۳۹۸). نمایش چیست، ترجمهٔ شیرین تعاونی، تهران: نشر نیلوفر.

احمدی، بابک. (۱۳۸۶). ساختار و تأویل متن، تهران: نشر مرکز.

احمدی، فاطمه. بالازاده، امیرکاووس. (۱۳۹۴). «بررسی زمانمندی روایت در نمایشنامه در مصر برف نمی‌بارد نوشته محمد چرم شیربر پایه نظریات ژنت». تهران: مجله علمی پژوهشی تئاتر.

اخوت، احمد. (۱۳۷۱). خود نوشتن. تهران: جهان کتاب

برتنز، هانس. (۱۳۸۷). مبانی نظریه ادبی، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.

بولتون، مارجوری. (۱۳۹۵). کالبدشناسی درام، ترجمه: رضا شیر مرز، تهران: نشر قطره.

پناهی، نعمت‌الله. (۱۳۹۶). «استعاره مفهومی؛ الگوی ادراکی تجربه عرفانی سهروردی در «عقل سرخ»، نشریه کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، ۱۸ (۳۵)، ۱-۲۹.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۲). عقل سرخ، تهران: نشر سخن.

پرونه، میشل. (۱۳۹۸). تحلیل متن نمایشی، ترجمهٔ غلامحسین دولت آبادی، تهران: نشر افراز.

تودورف، تزوتان. (۱۳۸۲). بوطیقای ساختارگرا، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: نشر آگه.

توکلی مقدم، صفیه، کوپا، فاطمه، و گرجی، مصطفی. (۱۳۹۹). «بررسی و تحلیل زمان روایی در رمان «مدار صفر درجه» براساس نظریه ژنت». متن‌پژوهی ادبی (زبان و ادب پارسی)، ۲۴(۸۶)، ۸۱-۱۰۱.

ثمینی، نغمه. (۱۳۸۰). «تئاتر: تأثیر نمایش‌های شرقی بر تئاتر غرب در قرن بیستم: با تکیه بر دست آوردهای پیتر بروک»، نشریه فصلنامه هنر، بهار ۱۳۸۰، شماره۴۷، ۵۲ ـ ۴۰.

حاجی‌آقابابایی، محمدرضا. (۱۳۹۸). روایت‌شناسی، نظریه و کاربرد، تهران: انتشارات مهر اندیش.

حیاتی، زهرا، و نجاری، محمد. (۱۳۹۸). «نقد مقالات علمی پژوهشی با موضوع بررسی متون ادبی از دیدگاه زمان روایی ژنت». نقد ادبی، ۱۲(۴۵)، ۳۷-۸۳.

خجسته، فرامرز، و نیکخو، عاطفه. (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی تداوم زمان روایی در مقامه‌های عربی و فارسی». مطالعات تطبیقی فارسی و عربی، ۱(۱)، ۵۹-۸۲.

درودگریان، فرهاد، زمان احمدی، محمدرضا، و حدادی، الهام. (۱۳۹۰). «تحلیل زمان روایی از دیدگاه روایت‌شناسی براساس نظریه زمان ژنت در داستان «بی‌وتن» اثر رضا امیرخانی». سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، ۴(۳ (پی در پی ۱۳))، ۱۲۷-۱۳۸.

راغب الطّبّاخ الحَلَبی، محمّد. (۱۴۰۹ هـ). اعلام‌النبلاء بتاریخ حَلَب الشَّهباء، جلد ۴، صَحَّحه و علَّقَ علیه: محمّد کمال، سوریه، حلب: دارالقلم العربیّ.

ریمون-کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمه: ابوالفضل حری، تهران: انتشارات نیلوفر.

زارع، زهرا. (۱۳۹۸). تبارنامه اشراقیان، تهران: نشر هرمس.

سانگر، کیت. (۱۳۹۹). زبان درام، ترجمهٔ مینو ابوذرجمهری، تهران: نشر قطره.

سهروردی، شیخ اشراق شهاب‌الدین. (۱۳۸۷). عقل سرخ، تهران: نشر مولی.

سهروردی، شهاب‌الدین. (۱۳۷۳). مجموعهٔ مصنّفات شیخ اشراق، ج ۳، به تصحیح و تحشیه و مقدّمهٔ هانری کربن، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

سهروردی، شهاب‌الدین. (۱۳۹۰). عقل سرخ، به تصحیح رضا کوهکن، تهران: نشر موسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفه ایران، موسسه مطالعات اسلامی دانشگاه آزاد برلین.

شهرزوری، شمس‌الدّین محمّد بن محمود. (۱۳۶۵). نزهه‌الارواح و روضه‌الافراح (تاریخ‌الحکماء)، ترجمهٔ مقصودعلی تبریزی، به کوشش محمّدتقی دانش‌پژوه و محمّد سرور مولایی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

عرب یوسف‌آبادی، فائزه. (۱۳۹۴). «بررسی تقابل زمان روایی و زمان متن در حکایت‌های گلستان سعدی». متن‌پژوهی ادبی (زبان و ادب پارسی)، ۱۹(۶۶)، ۶۵-۹۰.

فاولر، راجر. (۱۳۹۶). زبان‌شناسی و رمان، ترجمه: محمد غفاری، تهران: نشر نی.

فیستر، مانفرد. (۱۳۹۹). نظریه و تحلیل درام، ترجمهٔ مهدی نصرالله‌زاده تهران: نشر مینوی خرد.

فورستر، ادوارد مورگان. (۱۳۶۹). جنبه‌های رمان. ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران: انتشارات نگاه.

قادری، نصرالله. (۱۳۹۱). آناتومی ساختار درام، تهران: کتاب نیستان.

کالر، جاناتان. (۱۳۸۵). نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.

کالر، جاناتان. (۱۳۸۸). بوطیقای ساخت‌گرا (ساخت‌گرایی، زبان‌شناسی و مطالعهٔ ادبیات)، ترجمهٔ کوروش صفوی، تهران: مینوی خرد.

لتوبن، دیوید، استاک‌دیل، جو، استاک‌دیل، رابین. (۱۳۹۷). معماری نمایشنامه، ترجمه: پدرام لعل بخشی، تهران: نشر افراز.

لوته، یاکوب. (۱۳۸۶) مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما. ترجمه امید نیک فرجام. تهران: نشر مینوی خرد.

مارتین، والاس. (۱۳۹۱). نظریه‌های روایت. ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: نشر هرمس.

مارکوت، رکسان. (۱۳۹۵). سهروردی، ترجمهٔ سعید انواری، تهران: نشر ققنوس.

مارتین، والاس. (۱۳۸۲). نظریه‌های روایت، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: انتشارات هرمس.

مقدادی، بهرام. (۱۳۹۸). دانشنامه نقد ادبی. تهران: نشر چشمه.

نصر، سیّدحسین. (۱۳۷۳). مقدّمهٔ مجموعهٔ مصنّفات شیخ اشراق، ج ۳، شهاب‌الدین سهروردی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

وحدانی‌فر، امید، صرفی، محمدرضا، و بصیری، محمدصادق. (۱۳۹۵). «بررسی سرعت روایت در حکایت‌های گلستان سعدی براساس نظریه ژنت»، فنون ادبی، ۸(۴ (پیاپی ۱۷))، ۳۳-۵۰.

Genette Gerard(1980). Narrative Discourse. An essay in meyhod. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca New York: Cornell University Press.

Lamarque Peter(1990) “Narrative and Invention: The Limits of Fictionality” in Christopher Nash(ed.) Narrative in culture. London: Routledge.

References:

Ahmadi, Bābak (2007) *Sāxtār va ta'vil-e matn (Structure and Interpretation of Text).* Tehran: Našr-e Markaz. [In Persian].

Ahmadi, Fāteme & Bālāzāde, Amir-Kāvus (2015) Barrasiye zamānbandiye revāyat dar nemāyešnāmeye Dar Mesr barf nemibārad nevešteye Mohammad Čarmšir bar pāyeye nazariyyāt-e Ženet (An Analysis of Narrative Timing in It Doesn't Snow in Egypt by Mohammad Charmshir Based on Genette's Theories). *Faslnāmeye ʿElmi-Pazhuhešiye Tiyātr.11 (*58), 33-52 [In Persian].

ʿArab Yusefābādi, Fā'eze (2015) Barrasiye teqābol-e zamān-e revā'i va zamān-e matn dar hekāyat-hāye Golestān-e Saʿdi (A Study of the Contrast between Narrative Time and Textual Time in the Tales of Saadi's Golestan*). Matn-pažuhiye Adabi (Zabān va Adab-e Pārsi),* 19 (66), 65-90. [In Persian].

Aristoteles (1964) *Fan-e šeʿr (Poetics)*. tr. ʿAbdolhossein Zarrinkub, Tehran: Bongāh-e Tarjome va Našr-e Ketāb. [In Persian].

Bertenz, Hāns (2008) *Mabāni-ye nazariye-ye adabi (The Basics of Literary Theory).* tr. Mohammad-Rezā Abolqāsemi. Tehran: Našr-e Māhi. [In Persian].

Bolton, Mārjuri (2016) *Kālbod-šenāsi-ye dram (). The Anatomy of Drama).* tr. Rezā Širmarz. Tehran: Našr-e Qatre.[In Persian].

Dorudgariyān, Farhād& Zamān-Ahmadi, Mohammad-Rezā & hadādi, Elhām (2011) Tahlil-e zamān-e revāyi az didgāh-e revāyat-šenāsi bar asās-e nazariye-ye zamān-e Ženet dar dāstān-e Bi Vatan asar-e Rezā Amirkhāni (An Analysis of Narrative Time from the Perspective of Narratology Based on Genette's Theory of Time in Bi Vatan by Reza Amirkhani). *Sabk-šenāsi-ya Nazm va Nasr-e Fārsi (Bahār-e Adab),* 4 (3 [13]), 127–138. [In Persian].

Esslin, Martin (2019) *Namāyeš čist (What is Theatre).* tr. Širin Ta'āvoni, Tehran: Našr-e Nilufar. [In Persian].

Fowler, Roger (2017*) Zabān-šenāsi va roman (Linguistics and the Novel).* tr. Mohammad Qaffāri. Tehran: Našr-e Ney. [In Persian].

Pfister, Manfred (2020) *Nazariye va tahlil-e dram (Theory and Analysis of Drama).* tr. Mahdi Nasrallāhzāde. Tehran: Našr-e Minu-ye xerad. [In Persian].

Forster, Edward Morgan (1990) *Janbeh-hā-ye roman (Aspects of the Novel).* tr. Ebrāhim Yunesi. Tehran: Enteshārāt-e Negāh. [In Persian].

Hāji Āqābāyi, Mohammad-Rezā (2019) *Revāyat-šenāsi; nazariye va kārbord (Narratology: Theory and Application).* Tehran: Entesārāt-e Mehrandiš. [In Persian].

Hayāti, Zahrā & Najjāri, Moḥammad (2019) Naqd-e maqālāt-e 'elmi-pazhuheši-ye mowzu'-e barrasi-ye motun-e adabi az didgāh-e zamān-e revāyi-ye Ženet (A Critique of Scientific-Research Articles on the Study of Literary Texts from the Perspective of Genette's Narrative Time). *Naqd-e Adabi,* 12(45), 37–83. [In Persian].

Ibn Abi Usaybi'a, Mowaffaq al-Din Ahmad ibn al-Qāsim al-Sā'idi al-Khazraji (n.d.) *'Uyun al-anbā' fi tabaqāt al-hukamā' (The Sources of Information on the Classes of Physicians)*. ed. Nizār Rizā. Beirut, Lebanon: Dār al-Maktabah al-hayāt. [In Arabic].

Culler, Jonathan (2006) *Nazariyyeye adabi (Literary Theory).* tr. Farzāne Tāheri. Tehran: Našr-e Markaz. [In Persian].

Culler, Jonathan (2009) *Butiqā-ye sāxtārgarā (sāxtgarā'i, zabān-šenāsi va motāle'āt-e adabiyāt) (Structuralist Poetics (Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature).* tr. Kuroš Safavi. Tehran: Našr-e Minu-ye Xerad. [In Persian].

Letwin, David & Jo Stockdale & Robin Stockdale (2018) *Me'māri-ye namāyeš-nāme (The Architecture of Drama).* tr. Pedrām La'lbaxši. Tehran: Našr-e Afrāz. [In Persian].

Lothe, Jakob (2007) *Moqddame'i bar revāyat dar adabiyāt va sinamā (Narrative in Fiction and Film: An Introduction).* tr. Omid Nikfarjām. Tehran: Našr-e Minuye Xerad. [In Persian].

Marcotte , Roxanne (2016) *Sohravardi (Suhrawardi). tr. Sa'id Anvāri.* Tehran: Našr-e Qoqnus. [In Persian].

Martin Wallace (2012) *Nazariye-hā-ye revāyat (Recent Theories of Narrative).* tr. Mohammad Hebā. Tehran: Entesārāt-e Hermes. [In Persian].

Meqdādi, Bahrām (2003) *Dānešnāmeye naqde adabi (Encyclopedia of Literary Criticism).* Tehran: Našr-e Češme. [In Persian].

Nasr, Seyyed hosayn (1994) *Moqaddame-ye majmu'e-ye mosannafāt-e Shaykh-e Ešrāq (Introduction to The Collected Works of Shaykh al-Ishraq).* vol. 3, Shahāb al-Din Sohravardi. Tehran: Pajooheshgāh-e 'Olum Ensāni va Motāle'āt-e Farhangi. [In Persian].

Oxovvat, Ahmad (1992) *Xod-neveštan (Autobiography).* Tehran: Jahān-e Ketāb. [In Persian].

Panāhi, Ne'matollāh (2017) Este'āreye mafhumi; olgu-ye edrāzi-ye tajrobeh-ye 'erfāni-ye Sohravardi dar 'Aql-e Sorx (Conceptual Metaphor: The Cognitive Model of Sohravardi's Mystical Experience in The Red Intellect) . *Našriye-ye Kāvoš-nāme-ye Zabān va Adabiyāt-e Fārsi,* 18(35), 1–29. [In Persian].

Pruner, Michel (2019) *Tahlil-e motun-e namāyeši (Analysis of Dramatic Texts).* tr. golāmhossein Dowlatābādi. Tehran: Našr-e Afrāz. [In Persian].

Purnāmdāriyān, Taqi (2013) *'Aql-e Sorx (The Red Intellect).* Tehran: Entesārāt-e Soxan. [In Persian].

Qāderi, Nasrallāh (2012) *Ānātomi-ye sāxtār-e dram (Anatomy of Dramatic Structure).* Tehran: Ketāb-e Nistān. [In Persian].

Rāqeb al-tabbāx al-halabi, Mohammad (1988) *A'lām al-nublā' bi-tārix al-halab al-Šahbā' (The Distinguished Scholars in the History of Aleppo the Shining).* vol. 4, sahhahahu va 'allaqa 'alayh: Mohammad Kamāl. halab: Dār al-Qalam al-'Arabiy. [In Arabic].

Rimmon-Kenan, Shlomith (2008) *Revāyat-e dāstāni; Butiqāye mo'āser (Narrative Fiction: Contemporary Poetics).* tr. Abolfazl horri. Tehran: Entesārāt-e Nilufar. [In Persain].

Samini, Naqme (2001) Tiyātr: Ta'sir-e namāyeš-hā-ye šarqi bar te'ātr-e garb dar qarn-e bistom bā takye bar dastāvard-hā-ye Piter Brook (Theatre: The Influence of Eastern Performances on Western Theatre in the

20th Century with Emphasis on Peter Brook's Achievements). *Faslnāme-ye Honar*, vol. 47, 40–52. [In Persian].

Snger , Keith (2020) *Zabān-e dāram (The Language of Drama).* tr. Mino Abuzarjomhari. Tehran: Našr-e Qaṭreh. [In Persian].

Sohravardi, Šahāb al-Din (1994) Majmue-ye Mosannafāt-e Šayx-e Ešrāq (The Collected Works of Shaykh al-Ishraq). vol. 3, ed. Henry Corbin. Tehran: Pežuhešgāh-e ʿOlum-e Ensāni va Moṭāleʿāt-e Farhangi. [In Persian].

Sohravardi, Šahāb al-Din (2011) *ʿAql-e Sorx (The Red Intellect).* ed. Rezā Kuhkan. Tehran: Našr-e Moʾasseseye Pežuhešiye hekmat va Falsafeye Irān, Moʾassese-ye Motāleʿāt-e Eslāmi-ye Dānešgāh-e Āzād-e Berlin. [In Persian].

Sohravardi, Šeyx-e Ešrāq Šahāb al-Din (2008) *ʿAql-e Sorx (The Red Intellect).* Tehran: Našr-e Mowlā. [In Persian].

Šahrzuri, Šams al-Din Mohammad b. Mahmud (1986*) Nozʾhat al-arwāh va rawhat al-afrāh (Tārix al-hokamā) (Nuzhat al-Arwah wa Rawhat al-Afrah (History of the Philosophers).* tr. Maqsud ʿAli Tabrizi. ed. Mohammad Taqi Dānešpažuh va Mohammad Sarvar Mulāʾi. Tehran: Enteshārāt-e ʿElmi va Farhangi. [In Persian]

Tavakkoli-Moqaddam, safiyye & Fāteme Kupā, & Mostafā Gorji (2020) Barrasi va tahlil-e zamān-e revāyi dar romān Madār-e safr Daraje bar asās-e nazariye-ye Ženet (A Study and Analysis of Narrative Time in the Novel Zero Degree Orbit Based on Genette's Theory). *Matn-Pažuhiye Adabi (Zabān va Adab-e Pārsi),* 24(86), 81–101. [In Persian].

Todorov, Tzvetan (2003) *Butiqā-ye sāxtārgarā (Structuralist Poetics).* tr. Mohammad Nabavi. Tehran: Našr-e Āgah. [In Persian].

Vahdānifar, Omid & Mohammad-Rezā Sarfi & Mohammad sādeq Basiri (2016) Barrasi-ye sorʿat-e revāyat dar hekāyat-hā-ye Golestān-e Saʿdi bar asās-e nazariye-ye Genette (A Study of Narrative Speed in the Tales of Saadi's Gulistan Based on Genette's Theory*). Fonun-e Adabi*, 8(4), 33–50. [In Persian].

Xojaste, Farāmarz &, ʿĀṭefe Nikxu (2016) Barrasi-ye tatbiqi-ye tedāvom-e zamān-e revāyi dar maqāme-hā-ye ʿArabi va Fārsi (A Comparative Study of Narrative Time Continuity in Arabic and Persian Maqamat). *Motāleʿāt-e Tatbiqi-ye Fārsi va ʿArabi,* 1(1), 59–82. [In Persian].

Zāreʿ, Zahrā (2019) *Tabār-nāmeye Ešrāqiyān (The Genealogy of the Illuminationists)*. Tehran: Našr-e Hermes. [In Persian].

Genette Gerard (1980). *Narrative Discourse. An essay in method*. tr. Jane E. Lewin. Ithaca New York: Cornell University Press.

Lamarque Peter (1990) "Narrative and Invention: The Limits of Fictionality". Christopher Nash (ed.) *Narrative in culture*. London: Routledge.