فصلنامهٔ ادبیّات داستانی، دانشکدهٔ ادبیّات علوم انسانی دانشگاه رازی کرمانشاه
سال اوّل، شمارهٔ ۲، بهار ۱۳۹۲ هـ ش. / ۲۰۱۳ م. / صص ۶۱-۷۵

صحنه (زمان و مکان) و ابعاد عرفانی آن در غزل- داستان‌های عطّار[۱]

علی گراوند[۲]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه ایلام

چکیده:

عطّار علاوه بر مثنوی در قالب غزل نیز قصّه‌پردازی کرده و مجموعاً ۶۲ قصّه را در غزلیّاتش آورده است. بررسی عناصر ساختاری این قصّه‌ها ما را با هنر عطّار در داستان‌پردازی و افکار و اندیشه‌های وی در این زمینه آشنا می‌کند. یکی از عناصری که در این زمینه باید بررسی شود، صحنه (زمان و مکان) حوادث قصّه است؛ زیرا عطّار شاعری عارف است و در شعر به دنبال بیان آموزه‌های عرفانی خویش بوده است و صحنه (زمان و مکان) نیز در آثار عرفانی در بسیاری موارد دارای ابعاد عرفانی است. بررسی غزل - داستان‌های عطّار نشان داد که زمان مورد استفادهٔ عطّار در قصّه‌هایش، معمولاً شب یا سحرگاه است که این امر، نشان‌دهندهٔ بُعد عرفانی داستان‌هاست؛ زیرا شب و سحرگاه، زمان راز و نیاز و کشف و شهود عارفان است. مکان قصّه‌ها هم معمولاً مکان‌هایی چون خرابات، میخانه، حرم کبریا، درگاه عزّت، مسجد، بتخانه، دیر و خانقاه است که همگی بر ابعاد عرفانی قصّه می‌افزایند.

کلید واژه‌ها: صحنه، زمان، مکان، قصّه، عطّار.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۹/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱/۲۶

۲. ایمیل: agaravand89@Gmail.com

۱. مقدّمه:

قصّه‌پردازیِ در غزل، میراثی است که از شاعران پیشین به عطّار و از طریق عطّار به مولانا رسیده و مولانا آن را به کمال رسانده است. در واقع می‌توان گفت عطّار در قصّه‌پردازی خصوصاً قصّه‌پردازی در غزل، سلف بلافصل مولاناست و تعداد غزل - داستان‌های وی چشم‌گیرتر از مولاناست. دیوان عطّار شامل ۸۷۲ غزل است که در آنها مجموعاً ۶۲ قصّه آمده است (به طور تقریبی در هر ۱۴ غزل، یک قصّه) این میزان هم از نظر تعداد و هم از لحاظ بسامد بیشتر از غزل - داستان‌های مولاناست (۹۱ قصّه در حدود ۳۲۰۰ غزل؛ یعنی در هر ۳۶ غزل، یک قصّه). امتیاز مولانا بر عطّار علاوه بر تنوع قصّه‌ها، از جهت ویژگی‌های هنری و ساختار حاکم بر قصّه‌ها و عناصر بنیادین ساختار آنهاست؛ چراکه قصّه‌های عطّار تا حدودی ساده و فاقد پیچیدگی هنری هستند.

عطّار علاقهٔ فوق‌العادّه‌ای به قصّه‌پردازی داشته است؛ به نحوی که در مثنوی‌های *منطق‌الطّیر*، *اسرارنامه*، *الهی‌نامه* و *مصیبت‌نامه* مجموعاً ۸۹۷ حکایت ذکر کرده است و این غیر از ۹۸۸ حکایت و ۲۸۶۴ گفتار صوفیان است که در *تذکرة الأولیاء* آمده است. «بنابراین مجموع حکایات در آثار منظوم و منثور عطّار بالغ می‌شود به هزار و هشتصد و هشتاد و پنج قصّه که عددی زفت و کلان است و شاید در آثار هیچ‌یک از شعرای فارسی‌زبان این مایه از قصص نتوان یافت.» (فروزانفر، ۱۳۸۸: ۵۱)

علاقهٔ عطّار به قصّه‌پردازی منحصر به قالب مثنوی نیست و چنان‌که اشارت رفت وی در غزل هم قصّه‌پردازی کرده است که این جنبه از کار او کمتر مورد توجّه واقع شده است. این نوشتار بر آن است با پرداختن به این موضوع نشان دهد که میزان و نحوهٔ کاربرد زمان و مکان در این قصّه‌ها چگونه است؟ آیا این عناصر (زمان و مکان) در غزل - داستان‌های عطّار دارای ابعاد نمادین و عرفانی هستند یا نه؟

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش:

بررسی ساختار و چیستی قصّه و روایت همواره مطمح‌نظر اهل فنّ و منتقدان آن بوده است و آثار بسیاری پیرامون قصّه، قصّه‌پردازی و تحلیل‌های داستانی به وجود آمده است. مهم‌ترین نظریّه‌پرداز معاصر، ولادیمیر پراپ (۱۳۶۸) به بررسی ریخت‌شناسانهٔ قصّه‌های پریان روسی پرداخته است. اسکولز (۱۳۷۹) و تودوروف (۱۳۸۲) به بررسی نظریّه‌های روایت پرداخته‌اند. احمدی (۱۳۸۰) به اهمّ نظریّه‌های روایت از فرمالیست‌های روسی تا به امروز پرداخته است.

بررسی‌های ساختاری پیرامون قصّه‌پردازی عطّار و سایر شعرا و نویسندگان ایرانی بسیار اندک است. گراوند (۱۳۸۹) از دیدگاه‌های مختلف به بررسی ساختار و عناصر داستانی غزل – داستان‌های مولانا پرداخته است. همو (۱۳۸۸) در طرحی که مقالهٔ حاضر، بخشی از آن است، به بررسی همه‌جانبهٔ غزل – داستان‌های عطّار پرداخته است. حسن‌زاده توکّلی (۱۳۸۹) بیشتر به شیوه‌های روایت در *مثنوی* مولوی پرداخته است تا بررسی ساختار حکایت‌های *مثنوی*. پورنامداریان (۱۳۸۲) پیرامون قصّه‌پردازی عطّار چه در مثنوی‌ها و چه در غزلیّاتش و دربارهٔ یکی از این غزل – داستان‌های عطّار سخن گفته است. همو (۱۳۶۸) ماهیّت قصّه‌های دیوان عطّار را به خوبی مشخّص می‌کند. در هیچ‌یک از این آثار، غزل – داستان‌های عطّار، به طور خاص مورد مطالعه قرار نگرفته‌اند.

۱-۲. تعاریف:

قبل از ورود به بحث باید مفهوم و حوزهٔ معنایی چند اصطلاح در این نوشتار روشن شود؛ یکی از این اصطلاحات، **غزل – داستان** است. شاعران از دیرباز قالب مثنوی را برای بیان مسائل روایی و داستانی و مطالب طولانی انتخاب نموده‌اند؛ زیرا قالب مثنوی، مناسب این‌گونه مطالب است. غزل هم برای بیان احساسات درونی و مسائل عاطفی و کوتاه به کار گرفته می‌شده است؛ امّا شاعران از همان ادوار آغازین شکل‌گیری شعر و ادبیّات فارسی، در غزل و قصیده نیز به بیان قصّه و روایت می‌پرداخته‌اند. این نوع غزلیّات را که در آنها شاعر به ذکر قصّه و داستانی می‌پردازد در اصطلاح «غزل – داستان» می‌گویند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: بیست و هفت).

اصطلاح دیگر **قصّه** است که در اینجا نیاز به بازتعریف دارد. در این نوشتار قصّه در مفهومی وسیع به کار رفته است. به قول اولریش مارزلف: «تحقیق در قصّه به وسیع‌ترین مفهوم آن عبارت است، از اشتغال علمی به آنچه از طرف آدمیان حکایت می‌شود؛ از اسطوره و افسانه گرفته تا روایات قدیمی پهلوانی، قصّه‌های مربوط به جانوران، نکاتی از زندگی مقدّسین و شخصیّت‌های تاریخی، لطیفه و شوخی و حتّی گزارش‌هایی از ماجراهای روزانه.» (مارزلف، ۱۳۷۱: ۹)؛ بنابراین در این بررسی، هر نوع روایتی قصّه است؛ مشروط بر اینکه دارای سه بخش مقدّمه (وضعیّت آغازین)، میانه (حادثه یا حوادث اصلی) و نتیجه (پیامد رخدادها) باشد و دو عامل زمان و علّیّت نیز در آن لحاظ شده باشد. این روایت خواه قصّهٔ معروفی باشد؛ خواه سرگذشتی مربوط به راوی یا دیگران؛ چه خاطره‌ای یا مشاهده‌ای عرفانی باشد و چه مناظره‌هایی که بین اشخاص انسانی یا غیر انسانی روی می‌دهد و منجر

به نتیجه‌ای می‌گردد، قصّهٔ مبتنی بر «کارگفت» یا «کنش گفتاری» (Speech Act) محسوب می‌شود (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۱۷). مگر اینکه مناظره فاقد حرکت داستانی باشد و تغییر و تحوّلی در وضعیّت اوّلیّه‌ای که طرفین مناظره در آن قرار دارند، روی ندهد. این تعریف به گونه‌ای ماحصل نظریّات نظریّه‌پردازان روایت از ارسطو تا به امروز است.

۲. بحث:

صحنه (Setting) که زمینه، وضعیّت، موقعیّت و قرارگاه نیز نامیده شده است، به معنی «زمان و مکان وقوع داستان یا نمایش‌نامه» (Cudden, 1977: 620) یا «موقعیّت مکانی و زمانی است که عمل داستانی در آن تحقّق می‌یابد.» (داد، ۱۳۸۳: ۳۲۹)

هرچند صحنه یا زمینه به معنی زمان و مکان وقوع حوادث داستان است؛ دارای ابعاد و جنبه‌های گوناگونی است. رضا براهنی نوشته‌است: «البتّه مکان فقط جنبهٔ جغرافیایی ندارد و زمان نیز فقط مربوط به ساعات شب و روز نیست. مکان گاهی عبارت از موقعیّت اجتماعی یک کشور و یا یک قوم و قبیله است و زمان عصری است که در آن، اجتماع زندگی می‌کند و به حرکت خود ادامه می‌دهد؛ دوران زوال را می‌پیماید یا در دوران پرجوش انقلابی اصیل طیّ طریق می‌کند. در این صورت زمینه از انطباق تاریخ بر اجتماع به وجود می‌آید. هر نگرشی بر اجتماع باید نگرشی تاریخی دربر داشته باشد. توصیف اجتماع باید متضمّن وصف تاریخ نیز باشد.» (براهنی، ۱۳۴۸: ۷-۳۰۶) برخی نیز صحنه یا موقعیّت را دارای چهار بُعد دانسته‌اند: «موقعیّت در هر داستانی چهار بُعد یا معنای متفاوت دارد: دوره، مدّت، مکان و سطح یا درجهٔ کشمکش... دورهٔ تاریخی، یعنی جای داستان در زمان؛ مدّت، یعنی طول زمانی داستان؛ مکان یا لوکیشن، یعنی موقعیّت فضایی داستان؛ سطح کشمکش، یعنی جایگاه داستان در سلسله مراتب درگیری‌های انسانی.» (مک‌کی، ۱۳۸۲: ۸-۴۷) همچنین صحنه یا موقعیّت را متشکّل از چهار عنصر دانسته‌اند:

«۱. موقعیّت جغرافیایی حقیقی، شامل شرح اوضاع (نقشه‌برداری)، چشم‌انداز یا منظره و حتّی جزئیات داخلی یک اتاق؛

۲. اشتغالات و اشکال زیست روزمرهٔ شخصیّت؛

۳. زمانی که عمل در آن رخ می‌دهد؛ "مثال دورهٔ تاریخی، فصلی از سال"؛

۴. محیط مذهبی و اخلاقی، فکری، اجتماعی و محیط عاطفی شخصیّت‌ها.» (کِنّی، ۱۳۸۰: ۷۷)

صحنه در داستان و روایت، دارای وظایف و کارکردهایی است و در ساختار داستان نقشی بر عهده دارد که خواننده یا شنونده را به سمت آن و برای دست‌یابی به آن هدایت و راهبری می‌کند: «زمینه به خواننده علامت می‌دهد که شخصیّت، ساخته و پرداختهٔ ذهن خود نویسنده نیست؛ بلکه آدمی است، مثل آدم‌های دیگر که خواننده هر روز با آن سر و کار دارد. خواننده به وسیلهٔ زمینه و عناصر زمانی، مکانی، شخصیّت را بهتر می‌شناسد و با او به عنوان یک موجود واقعی رو به رو می‌شود و می‌فهمد که چیزی باورکردنی در وجود شخصیّت هست و می‌توان به آن عملاً معتقد بود... زمینه روشنگر ابعاد زمانی و مکانی شخصیّت است.» (براهنی، ۱۳۴۸: ۳۰۲ و ۳۰۳)

صحنه (زمان و مکان) در قصّه‌های قدیمی از نظر تکنیک قصّه‌پردازی اهمّیّت چندانی ندارد و معمولاً قصّه‌ها در زمان و مکان‌های دور و ناشناخته اتّفاق می‌افتند که این زمان و مکان هم واقعی نیست. در قصّه‌های عرفانی در بسیاری موارد صحنهٔ قصّه، ابعاد نمادین دارد؛ به ویژه اگر این قصّه مربوط به واقعه‌ای عرفانی باشد که برای خود قصّه‌پرداز پیش آمده است.

صحنه دارای دو مفهوم متمایز و در عین حال مرتبط با هم است؛ یکی «زمان» (Time) و دیگری «مکان» (Place)؛ لذا برای بررسی آن در داستان باید این دو زمینهٔ به صورت جداگانه بررسی گردد.

۲-۱. زمان در غزل - داستان‌های عطّار:

زمان در داستان عاملی مهم و از بنیادی‌ترین عناصر آن است. «تمام قصّه نویسان و منتقدان قصّه در این مسئله اتّفاق نظر دارندکه هیچ قصّه‌ای را بدون زمان نمی‌توان نوشت.» (براهنی، ۱۳۴۸: ۸۶). زمان در داستان دارای ابعاد گوناگونی است و به طور کلّی می‌توان برای آن سه مفهوم متفاوت در نظر گرفت:

۲-۱-۱. خطّ زمانی دنیای داستان: یعنی مدّتی که حوادث داستان در آن اتّفاق می‌افتد؛ مثلاً حوادث داستان در یک روز، یک سال یا یک ساعت اتّفاق می‌افتد یا مثلاً حادثه‌ای هم‌اکنون اتّفاق می‌افتد و حادثه یا حوادثی، بعد از آن روی می‌دهد. طول زمانی بین اوّلین و آخرین حادثه را خطّ زمانی دنیای داستان می‌گویند؛ به عنوان مثال کسی در داستانی ساعت ۹ صبح روز چهارشنبه ۲۷ مهرماه سال ۱۳۸۴ به جستجوی کسی می‌پردازد و در ساعت ۳ بعد از ظهر روز پنج شنبه ۲۸ مهرماه ۱۳۸۴ او را می‌یابد. این زمان ۳۰ ساعته، خطّ زمانی دنیای داستان است.

۲-۱-۲. خطّ زمانی سخن داستانی: یعنی زنجیرهٔ حروف، کلمات و جمله‌ها در مجلّد کتاب یا زمان خواندن داستان.

۲-۱-۳. زمان و دورهٔ (تاریخ) حوادث داستان: یعنی زمان و دوره‌ای که حوادث داستان یا قصّه در آن اتّفاق می‌افتد؛ به عبارتی یعنی تاریخ حوادث؛ مثلاً در همان مثالی که برای خطّ زمانی دنیای داستان آورده شد، ۲۷ و ۲۸ مهر ماه ۱۳۸۴ دورهٔ تاریخی حوادث داستان است.

«تزوتان تودوروف» (Tzvatan Todorov) در مورد زمان در قصّه و انواع آن نوشته است: «مقولهٔ زمان به دو خطّ زمانی مربوط می‌شود: یکی خطّ زمانی سخن داستانی که با ترتیب زنجیرهٔ حروف بر روی صفحه و ترتیب زنجیره‌ای صفحه‌ها در مجلّد کتاب باز نموده می‌شود و دیگری خطّ زمانی دنیای داستانی که این بسیار پیچیده‌تر است.» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۵۵) تودوروف فقط به دو مفهوم اوّل قصّه اشاره می‌کند؛ امّا آشکار است، حوادث هر قصّه و داستانی در تاریخی خاص در تقویم روی می‌دهند؛ بنابراین باید به مفهوم سوّمی از قصّه نیز قائل شد.

اشاره شد که رابرت مک‌کی نیز به دو مفهوم اوّل و سوّم زمان اشاره می‌کند و می‌نویسد: «موقعیّت در هر داستانی چهار بُعد یا معنای متفاوت دارد. دوره، مدّت، مکان و سطح یا درجهٔ کشمکش...؛ دورهٔ تاریخی، یعنی جای داستان در زمان...؛ مدّت، یعنی طول زمانی داستان.» (مک‌کی، ۱۳۸۲: ۴۷ و ۴۸)

زمان در مفهوم دوّم آن در قصّه و داستان چندان مهم نیست و این نوشته هم به دنبال ورود به آن نیست. فقط در همین حد می‌توان گفت که غزل – داستان‌های عطّار بسیار کوتاه هستند و معمولاً در یکی دو دقیقه خوانده می‌شوند و حجمی حدّاکثر نزدیک ۲۰ بیت و ۲۵۰ کلمه دارند. زمان در مفهوم اوّل آن، یعنی خطّ زمانی دنیای داستان حائز اهمّیّت است. در غزل – داستان‌های عطّار این مفهوم زمان تا حدودی مبهم است؛ امّا از آنجا که زمان در مفهوم قبلی (دوّم) بسیار کوتاه است، معمولاً حوادث قصّه در یک نشست کوتاه رخ می‌دهند و بیانگر یکی از واقعه‌ها و مشاهدات عرفانی عطّار هستند و خطّ داستانی کوتاهی دارند. زمان در مفهوم سوّم آن در غزل – داستان‌های عطّار، یعنی جای حوادث در تاریخ بسیار مهم است که به صورت گسترده بررسی می‌شود.

گفتیم زمان در قصّه‌های قدیمی اهمّیّت چندانی ندارد؛ امّا در آثار عرفانی گاه زمان بُعد نمادین به خود می‌گیرد؛ به ویژه در آثاری که به نقل واقعه‌های عرفانی اختصاص دارند. در غزل – داستان‌های عطّار نیز وضع بر این منوال است و در تمام آنها با توجّه به راوی و فحوای کلام به طور تلویحی می‌توان تشخیص داد که زمان قصّه، زمان راوی (عطّار) است و بدین ترتیب دورهٔ تاریخی قصّه‌ها

مشخّص می‌شود؛ امّا علاوه بر این عطّار در ۴۵ قصّه به زمان قصّه اشاره کرده است. تعداد و میزان مفاهیم مختلف زمان‌های اشاره شده در غزل- داستان‌های عطّار در جدول زیر آمده است:

جدول ۱: تعداد و انواع زمان در غزل - داستان‌های عطّار

زمان		تعداد	شمارهٔ غزل
شب (۳۴)	دوش	۲۷	۳۲- ۶۰- ۷۱- ۷۴- ۸۹- ۹۸- ۱۴۱- ۱۹۸- ۲۱۰- ۳۹۰- ۳۹۶- ۳۹۷- ۴۴۶- ۴۴۷- ۴۵۸- ۴۸۷- ۴۸۸- ۴۹۹- ۵۰۷- ۵۱۳ – ۵۴۲ – ۷۳۳ – ۷۳۶- ۷۵۹- ۷۹۵- ۸۶۴- ۸۶۹
	نیم‌شبی	۲	۷۳- ۱۹۶
	دیشب	۱	۸۶۶
	شبی	۱	۷۹۳
	دوش نیم‌شب	۳	۴۰۹- ۶۴۳- ۷۸۰
سحر (۹)	وقت سحری	۲	۲۱۱- ۲۵۱
	دوش سحرگاه	۲	۱۶۰- ۲۱۴
	سحر	۱	۴۰۵
	سحرگاهی	۱	۱۷
	پگاه	۱	۸۵۴
	دوش وقت صبح	۱	۷۵۶
	دوش صبحگاه	۱	۷۱۹
دی (دیروز/ دیشب)		۲	۲۸۴- ۴۹۰

براساس جدول فوق، تقریباً در تمام قصّه‌هایی که عطّار در آنها به زمان اشاره کرده است، زمان قصّه، شب‌هنگام و معمولاً سحرگاه و صبحگاه است که این زمان، هنگامهٔ سیر و سلوک و خلوت و راز و نیاز عارفان و عاشقان است:

ترسابچّه‌ای **دیشب** در غایت ترسایی دیدم به در دیری چون بت که بیارایی

(عطّار، ۱۳۶۸: ۸۶۶)

دوش کان شمع نیکوان برخاست ناله از پیر و از جوان برخاست

گل سرخ رخش چو عکس انداخت جوش آتش ز ارغوان برخاست

(همان: ۳۲)

درآمد **دوش** در دل عشق جانان خطابم کرد که **امشب** روز بارست

کنون بی‌خود بیا تا بار یابی که شاخ وصل بی‌باران به بارست

(همان: ۶۰)

دوش مست و خفته بودم **نیم‌شب** که اوفتاد آن ماه را بر من گذر

(همان: ۴۰۹)

دوش سرمست به وقت **سحری** می‌شدم تا به بر سیم‌بری

(همان: ۷۹۳)

مست بودم که عشق کیسه‌شکاف **نیم‌شب** نقد اختیارم برد

دُردیی بر کفم نهاد به زور سوی بازار دُرد خوارم برد

(همان: ۱۹۶)

و فقط در دو قصّه، لفظ «دی» آمده است:

دی پیر من از کوی خرابات برآمد وز دل‌شدگان نعرهٔ هیهات برآمد

شوریده به محراب فنا سر به بر افکند سرمست به معراج مناجات برآمد

(همان: ۲۸۴)

دی در صف اوباش زمانی بنشستم قلاش و قلندر شدم و توبه شکستم

جاروب **خرابات** شداین خرقهٔ سالوس از دلق برون آمدم، از زرق برستم

(همان: ۴۹۰)

از دو بیت فوق، مشخّص نیست که مراد از «دی»، «دیروز» است یا «دیشب»؛ هرچند فحوای کلام و جوّ کلّی قصّه‌ها، دلالت بر شب‌هنگام بودن آن دارد.

دلیل اینکه قصّه معمولاً در شب و میانه یا پایان شب (سحر) رخ می‌دهد، آن است که شب، زمان خلوت عارفان و استجابت دعاست؛ بنابراین طبیعی است که واقعه‌های روحانی عارفان نیز در این وقت باشد. این مسئله همچنین بُعد نمادین و رمزی قصّه‌ها را نشان می‌دهد. پورنامداریان، ضمن بررسی یکی از غزل – داستان‌های عطّار به این جنبهٔ زمان در این‌گونه قصّه‌ها اشاره می‌کند و می‌نویسد:

«زمانِ این واقعه، پگاه یا سحرگاه است که در دیدگاه عرفا مناسب‌ترین زمان برای تجربه‌های روحانی است؛ زیرا که در این زمان که مرز میان تاریکی شب و روشنی روز است و لحظهٔ تحوّل روحی سالک در ضمن یک واقعهٔ روحانی و گذر از تاریکی عالم کثرت و مادّه به عالم نور و روشنی و وحدت و روحانی نیز هست. در *کشف الأسرار* میبدی اشاره شده است که سحرگاه وقت نیاز محبّان و عاشقان خداست؛ زیرا در این زمان درهای بهشت گشاده است و باد سحرگاهی که پیام‌آور عاشقان است، از جانب جنّات عدن روان است و ادامه می‌دهد: خنک آن بندگان که بر وقت سحر استغفار کنند و شراب مهر به جام عشق در آن وقت نوش کنند (ابوالفضل رشیدالدّین

میبدی، *کشف الأسرار*، به سعی و اهتمام علی‌اصغر حکمت، ج ۵، ص ۶۲۲). روزبهان بقلی نیز سحرگاه را وقت نزول و ظهور تجلّی صفت در عالم می‌داند و نیز عقیده دارد که در وقت سحرگاه هرکه سجود تقرّب کند، از روی عبادت از ملک الهام شنود و هرکه به عشق و شوق سجود کند، از حق صفات بیند و از قدم علم داند، نکتهٔ دیگری که روزبهان می‌گوید این است که سحرگاه که وقت نزول و ظهور تجلّی صفت است، وقت اختصاص برهان قهر سلطان قدم است و این به معنی آن است که در واقع وقت ظهور تجلّی صفات جلال است که به قهر و غضب الهی تعلّق دارد. به هر حال روزبهان یکی از مقامات صوفیانه را **مقام اسحار** می‌داند که در آن حق در لباس ملک ظاهر می‌شود و اضافه می‌کند، ارواح نسیم نفحات را در سحرگاه استنشاق می‌کنند: یَستَنشِقُ الأرواحَ نَسیمَ نَفَحاتِ الوصالِ فی الأسحار. از این نظرگاه سحر و واقعه‌های سحرگاهی که در حالتی میان خواب و بیداری اتّفاق می‌افتد که تصویر حالت روحی و نیز جسمی صاحب واقعه هم هست، مایهٔ نجات و گسستن از سیاهی شب تاریک نفس و وارد شدن در صبح روشن روحانی است.» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۵-۱۵۴)

۲-۲. مکان یا محیط حوادث:

مکان یا محیط به معنی محلّی است که حوادث در آن اتّفاق می‌افتد؛ مثلاً در کشوری، شهری، کوچه‌ای، خیابانی، اتاقی یا هر جای دیگری. علاوه بر این به معنی اوضاع و احوال اجتماعی‌ای که حوادث در آن اتّفاق می‌افتد، نیز هست. مکان به حوادث معنا و مفهوم می‌بخشد و حتّی جو و فضای روحی و عاطفی و شرایط حاکم بر محیطِ به وقوع پیوستن حوادث را نیز شامل می‌گردد. همان‌طور که قبلاً نیز اشاره شد. محیط دارای سه مفهوم متفاوت و مرتبط است. انتخاب محیط یا مکان وقوع حوادث در داستان حائز اهمّیّت فوق‌العادّه است. «در انتخاب محیط، نویسنده باید به دو نکته توجّه کند: نخست آنکه مناسب داستان باشد؛ چندان‌که اعتقاد خواننده به امکان وقوع داستان فزونی یابد و وضع عمومی داستان نیز حفظ شود. دیگر آنکه نویسندهٔ تازه‌کار جاهایی را برای وقوع حوادث داستان خود برمی‌گزیند که می‌شناسد.» (یونسی، بی‌تا: ۲۴) به دیگر سخن، انتخاب محیط مناسب، «حقیقت‌نمایی» (Verisimilitude) داستان را افزایش می‌دهد (مارتین، ۱۳۸۲: ۸۹). آنسن دیبل (Ansen Dibel) در این باره نوشته‌است: «[صحنه] باید همان‌گونه به نظر خواننده برسد که انگار خود او مشغول مشاهده و شنیدن آن صحنه بوده است» (دیبل، ۱۳۷۷: ۶۷) و این همان حقیقت‌نمایی داستان است.

داستان‌نویس نیازمند توصیف مکان است. هرچند در داستان‌نویسی نوین (پست مدرنیسم) برخی از نویسندگان در صدد حذف مکان در داستان هستند و با این کار می‌خواهند شخصیّت‌های داستان را در فضایی گنگ و ناشناخته بگردانند؛ البتّه باید توجّه داشت، آنچه در غزل – داستان‌های عطّار وجود

دارد، غیر از این است و بیشتر به سبب محدودیّت قالب غزل است. به طورکلّی داستان‌نویسی نوین، همواره در صدد حذف عناصر داستانی و خارج کردن داستان از قالب اصلی و نهایی خود است. از این‌رو خلق داستان‌هایی از این دست که به مرگ نویسنده، شخصیّت داستانی، طرح و مکان دل بسته‌اند، ضربات جبران‌ناپذیری بر قامت داستان زده است و می‌زند.

مکان داستان می‌تواند بیانگر فرهنگ، سنن و باورهای ملّت یا مردم هر منطقه باشد. همچنین توصیف مکان می‌تواند در ذهن مخاطبان خود احساس یا احساسات خاصّی ایجاد کند. با توصیف مکان، خواننده یا مخاطب در جوّ روحی و حال و هوای داستان قرار می‌گیرد. می‌توان وظایف و کارکردهای صحنه یا محیط را در داستان چنین برشمرد:

«۱. فراهم آوردن محلّی برای زندگی شخصیّت‌ها و وقایع داستان...؛

۲. ایجاد فضا و رنگ (اتمسفر) یا حال و هوای داستان؛ حالت شادمانی یا غم‌انگیزی، شومی و ترسناکی و شاعرانه‌ای که خواننده به محض ورود به دنیای داستان حس می‌کند...؛

۳. به وجود آوردن محیطی که اگر بر رفتار شخصیّت‌ها و وقوع حوادث تأثیری عمیق و تعیین‌کننده به جا نگذارد، دست‌کم بر نتیجهٔ آنها مؤثّر واقع شود...؛ این وظیفهٔ صحنه از وظیفه‌های دیگر که برای آن برشمردیم، مهم‌تر و حسّاس‌تر است.» (میرصادقی، ۱۳۶۷ ب: ۲۹۷ و ۲۹۸).

انسان‌ها در برخورد با صحنه‌های متفاوت، احساسات متفاوتی از خود نشان می‌دهد؛ مثلاً فردی در برخورد با باغ یا صحرایی سرسبز و خرّم نسبت به برخورد با محلّه یا کوچه‌ای کثیف، باریک و قدیمی احساس متفاوتی از خود نشان می‌دهد. برعکس هم صادق است؛ یعنی افراد مختلف در برخورد با صحنه‌های یکسان، ممکن است احساساتی متفاوت از خود بروز دهند؛ مثلاً دیدن یا توصیف ساحلی آرام برای شخصی که شیرین‌ترین لحظات آغاز زندگی مشترکش را در کنار چنین ساحلی سپری کرده است، احساسی متفاوت با شخص دیگری ایجاد می‌کند که در کنار چنین ساحلی، شاهد غرق شدن یکی از عزیزان خود بوده است.

گفته شد که مکان در قصّه‌های قدیمی نیز چون زمان اهمّیّت چندانی ندارد؛ امّا گاه در آثار عرفانی، مکان بُعد نمادین به خود می‌گیرد؛ به ویژه در آثاری که به نقل واقعه‌های عرفانی اختصاص دارند. در غزل – داستان‌های عطّار نیز وضع به همین صورت است. در ۴۱ قصّه در غزلیّات عطّار، هیچ اشارهٔ مستقیمی به مکان قصّه وجود ندارد و با توجّه به راوی و فحوای کلام به طور تلویحی می‌توان

تشخیص داد که مکان وقوع حوادث قصّه، محلّ زندگی راوی (عطّار) یا همان شهر نیشابور است. در ۲۱ قصّهٔ باقی مانده، به ۲۶ مکان اشاره شده است:

جدول ۲: تعداد و انواع مکان در غزل - داستان‌های عطّار

مکان		تعداد	شمارهٔ غزل
۱. خرابات (۱۱ مورد)	خرابات	۶	۱۷- ۱۰۱- ۲۸۴- ۴۰۵- ۴۴۷- ۴۹۰
	خمّار	۲	۲۵۱- ۱۵۹
	میخانه	۱	۲۶۶
	شراب‌خانه	۱	۳۹۰
	میکده	۱	۴۹۰
۲. اماکن ماورایی (۳ مورد)	حرم کبریا	۱	۱۹۵
	درگاه عزّت	۱	۵۰۷
	درون جان	۱	۸۶۹
۳. مسجد		۴	۲۵۱- ۳۹۰- ۷۳۶- ۸۵۴
۴. دیر		۳	۱۵۹- ۸۲۲- ۸۶۶
۵. خانقاه		۱	۷۲
۶. بتخانه		۱	۲۱۰
۷. بازار		۱	۲۵۱
۸. وثاق دلبر		۱	۵۱۳
۹. خانهٔ راوی		۱	۱۹۸
جمع		۲۶	

بنابر اطّلاعات جدول، غالب اماکنی که در قصّه‌ها به آنها اشاره می‌شود، دارای ابعاد نمادین و رمزی و جنبه‌های دینی و عرفانی هستند. مثلاً از این مکان‌ها ۱۱ مورد خرابات و مترادفات آن است:

خرابـاتی اسـت پـر رنـدان سرمسـت ز سرمسـتی همـه نـه نیسـت و نـه هسـت
فرورفتـه همـه در آب تاریـک بـرآورده همـه در کـافری دسـت

(عطّار، ۱۳۶۸: ۱۰۱)

پیـر مـا بـار دگـر روی بـه **خمّـار** نهـاد خط به دین برزد و سر بر خط کفّـار نهـاد

(همان: ۱۵۹)

پیر مـا از صـومعه بگریخـت، در **میخانـه** شـد در صف دُردی‌کشان دُردی‌کش و مردانه شد

(همان: ۲۶۶)

پیـر مـا می‌رفـت هنگـام سـحر اوفتـادش بـر **خرابـاتی** گـذر

(همان: ۴۰۵)

دوش آمد و ز مسجدم اندر کران کشید　　مویم گرفت و در **صف‌دردی‌کشان کشید**

(همان: ۳۹۰)

دی پیر من از **کوی خرابات** برآمد　　وز دل‌شدگان نعرهٔ هیهات برآمد

(همان: ۲۸۴)

سحرگاهی شدم سوی **خرابات**　　که رندان را کنم دعوت به طامات

(همان: ۱۷)

مست شدم تا به **خرابات** دوش　　نعره‌زنان، رقص‌کنان، دُردنوش

(همان: ۴۴۷)

پیر ما وقت سحر بیدار شد　　از در مسجد بر **خمار** شد

(همان: ۲۵۱)

دی در صف اوباش زمانی بنشستم　　قلاّش و قلندر شدم و توبه شکستم

جاروب **خرابات** شد این‌خرقهٔ سالوس　　از دلق برون آمدم، از زرق برستم

از صومعه با **مکیده** افتاد مرا کار　　می دادم و می خوردم و بی‌می ننشستم

چون صومعه و **مکیده** را اصل یکی بود　　تسبیح بیفکندم و زنّار ببستم

(همان: ۴۹۰)

علاوه بر آن در ۳ مورد، مکان دارای بُعد ماورایی و فاقد بُعد مادّی و دنیوی است:

چون می تحقیق خورد **در حرم کبریا**　　پای طبیعت ببست، دست به اسرار برد

(همان: ۱۹۵)

دوش **بر درگاه عزّت** کوس سلطانی زدم　　خیمه بر بالای نزدیکان ربّانی زدم

(همان: ۵۰۷)

ناگه **ز درون جان** در داد ندا جانان　　کای عاشق سرگردان تا چند ز رعنایی

(همان: ۸۶۹)

سایر اماکن نیز بر همین منوال هستند و عبارتند از:

مسجد:

ترسابچّه‌ای دیدم زنّار کمر کرده　　در معجزهٔ عیسی صد درس ز بر کرده

با زلف چلیپاوش بنشسته به **مسجد** خوش　　وز قبلهٔ روی خود محراب دگر کرده

(عطّار، ۱۳۶۸: ۷۳۶)

دوش آمد و ز **مسجدم** انـدر کـران کشـید　　مویم گرفت و در صف دُردی‌کشان کشید

(همان: ۳۹۰)

پیـــر مـــا وقـــت ســـحر بیـــدار شـــد　　از در **مســـــجد** بـــرِ خمّـــار شـــد

(همان: ۲۵۱)

نگـــاری مســـت لایعقـــل چـــو مـــاهی　　درآمـــــد از در **مســـــجد** پگـــــاهی

(همان: ۸۵۴)

دیر:

ترسـابچّهٔ لـولی همچـون بـت روحـانی　　سرمسـت بـرون آمـد از **دیـر** بـه نـادانی

(عطّار، ۱۳۶۸: ۸۲۲)

ترسـابچّه‌ای دیشـب در غایـت ترسـایی　　دیدم بـه در **دیر**ی چـون بـت کـه بیـارایی

(همان: ۸۶۶)

در بر دیندار **دیـر**، چست قمـاری بکـرد　　دیـن نـود سـاله را از کـف دینـدار بـرد

(همان: ۱۵۹)

درمیان خرقه‌پوشان (خانقاه):

وشـــاقی اعجمـــی بـــا دشـــنه در دســـت　　به خون آلوده دست و زلف چـون شسـت

کمـــر بســـته، کلـــه کـــژ برنهـــاده　　گـره بـر ابـرو و پـر خشـم و سرمسـت

درآمـــد **در میـــان خرقـــه‌پوشـــان**　　بـه کـس در ننگرسـت، از پـای ننشسـت

(همان: ۷۲)

بتخانه:

دوش آن بـت شـنگانه، مـی داد بـه پیمانـه　　وز کعبـه بـه **بتخانـه** زنجیـر کشـانم کـرد

(همان: ۲۱۰)

فقط در یکی دو مورد (وثاق دلبر، بازار و خانهٔ راوی) بُعـد دینـی و عرفـانی و مـاورایی مکـان ضـعیف می‌شود؛ ولی کماکان می‌توان براساس آنها به عرفانی بودن قصّه حکم کرد:

دوش از **وثاق دلبری** سرمست بیرون آمـدم　　هیچم نبود از خود خبر تا بی‌خبر چون آمدم

(همان: ۵۱۳)

اوفتـــان خیـــزان چـــو مســـتان صـــبوح　　جـام مـی بـر کـف سـوی **بـازار** شـد

(همان: ۲۵۱)

دوش سرمســـــت **درآمـــــد ز درم** تـــا قـــرار از مـــن ســـرگردان بـــرد

(عطّار، ۱۳۶۸: ۱۹۸)

بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که مکان، در غزل – داستان‌های عطّار دارای بُعد عرفانی و دینی و ماورایی است و این دلیل بر آن است که قصّه‌ها، عرفانی و مربوط به احوالات روحی و مشاهدات عرفانی راوی (عطّار) هستند.

گذشته از این عطّار در هیچ یک از قصّه‌ها به توصیف مکان نپرداخته است. دلیل این امر علاوه بر محدودیّت ابیات غزل، به دلیل کم اهمّیّت بودن عنصر مکان در ساختمان قصّه است که قبلاً به شرح و تحلیل آن پرداخته شد.

نتیجه‌گیری:

در بررسی صحنه در غزل – داستان‌های عطّار روشن شد که عطّار چنان‌که در قدیم مرسوم بوده است به صحنهٔ حوادث قصّه، چندان اعتنا نمی‌کند و به توصیف زمان و مکان حوادث نمی‌پردازد؛ شاید دلیل این امر، محدودیّت ابیات غزل باشد. در مواردی هم که اشارتی هست، قصّه فاقد صحنه‌پردازی است؛ امّا آنجا که به زمان و مکان اشاره می‌کند، حتماً بُعد عرفانی و ماورایی و دینی قصّه را تقویت می‌کند و نشان می‌دهد که قصّه حاصل احوالات روحی و مشاهدات عرفانی راوی (عطّار) است.

در بررسی زمان، روشن شد که در تمام غزل – داستان‌ها با توجّه به راوی و فحوای کلام می‌توان به طور تلویحی تشخیص داد که زمان قصّه، زمان راوی (عطّار) است و بدین ترتیب دورهٔ تاریخی قصّه‌ها مشخّص است؛ امّا علاوه بر این در ۴۵ قصّه، عطّار به زمان قصّه اشاره کرده است. تقریباً تمام قصّه‌هایی که در آنها به زمان قصّه اشاره شده است، در شب، میانه یا پایان شب (سحر) انجام گرفته‌اند که این امر، نشان‌دهندهٔ بُعد نمادین و رمزی قصّه‌هاست.

مکان نیز در غزل – داستان‌های عطّار چندان مورد توجّه نیست و معمولاً مبهم است و با توجّه به راوی و فحوای کلام می‌توان به طور تلویحی تشخیص داد که مکان وقوع حوادث در تمام قصّه‌ها، محلّ زندگی راوی (عطّار) یا همان شهر نیشابور است؛ امّا آنجا که به مکان اشارتی وجود دارد، (در ۲۶ مورد، شامل خرابات و مترادفات آن، حرم کبریا، درگاه خلوت، درون جان، مسجد، دیر، خانقاه، بتخانه، بازار، وثاق دلبر و خانهٔ راوی)، بیانگر بعد نمادین و رمزی مکان است و نشان می‌دهد که قصّه مربوط به احوال واقعه‌های عرفانی راوی (عطّار) است.

منابع:

براهنی، رضا (۱۳۴۸)، **قصّه‌نویسی**، تهران: اشرفی.

پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸)، **ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان**، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: توس.

پورنامداریان، تقی (۱۳۶۸)، **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**، چاپ سوّم، تهران: علمی و فرهنگی.

---------- (۱۳۸۲)، **دیدار با سیمرغ**، چاپ سوّم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲)، **بوطیقای ساختارگرا**، ترجمهٔ محمّد نبوی، چاپ دوّم، تهران: آگاه.

حسن‌زاده توکّلی، حمیدرضا (۱۳۸۹)، **از اشارت‌های دریا (بوطیقای روایت در مثنوی مولوی)**، تهران: مروارید.

دیبل، آنسن (۱۳۷۷)، **طرح چیست؟ «فنون آموزش داستان کوتاه»**، گردآوری و ترجمهٔ رضا فرد، تهران: امیرکبیر.

زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۲)، **ارسطو و فنّ شعر**، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر.

شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷۰)، **گزیدهٔ غزلیّات شمس**، چاپ هشتم، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

عطّار نیشابوری، فریدالدّین محمّد (۱۳۶۸)، **دیوان عطّار**، به تصحیح و اهتمام تقی تفضّلی، چاپ پنجم، تهران: علمی و فرهنگی.

فروزانفر، بدیع‌الزّمان (۱۳۸۸)، **شرح احوال و نقد و تحلیل آثار فریدالدّین محمّد عطّار نیشابوری**، به کوشش محمّدحسین مجدم، تهران: زوّار.

کِنّی، ویلیام پاتریم (۱۳۸۰)، **چگونه ادبیّات داستانی را تحلیل کنیم**، ترجمهٔ مهرداد ترابی‌نژاد، محمّد حنیف، تهران: زیبا.

گراوند، علی (۱۳۸۹)، **بوطیقای قصّه در غزلیّات شمس**، تهران: معین.

---------- (۱۳۸۸)، **بررسی غزل - داستان‌های عطّار** (طرح پژوهشی)، دانشگاه ایلام.

مارتین، والاس (۱۳۸۲)، **نظریّه‌های روایت**، محمّد شهبا، تهران: هرمس.

مارزلف، اولریش (۱۳۷۱)، **طبقه‌بندی قصّه‌های ایرانی**، کیکاووس جهانداری، تهران: سروش.

مک‌کی، رابرت (۱۳۸۲)، **داستان**، ترجمهٔ محمّد گذرآبادی، تهران: هرمس.

مولوی، جلال‌الدّین محمّد (۱۳۷۱)، **کلّیّات شمس**، مطابق نسخهٔ تصحیح شدهٔ بدیع‌الزّمان فروزانفر، تهران: نگاه.

میرصادقی، میمنت و جمال میرصادقی (۱۳۶۷ الف)، **واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی**، تهران: کتاب مهناز.

میرصادقی، جمال (۱۳۶۷ ب)، **عناصر داستان**، چاپ دوّم، تهران: شفا.

یونسی، ابراهیم (بی‌تا)، **هنر داستان نویسی**، چاپ دوّم، تهران: امیرکبیر.

Cuddon, J. A (1977), *A Dictionery of literary terms*, london: penguin books.