**مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز**
سال نهم، شماره‌ی اول، بهار ۱۳۹۶، پیاپی ۳۱

# شخصیت عاشق در غزل‌های روایی: آدم زیادی یا قهرمان بایرونی

**مریم حیدری*** **زهرا آقابابایی خوزانی****
دانشگاه پیام نور

**چکیده**

**پس از افول قالب قصیده، سنت داستان‌گویی در تغزّل‌ها که در بخش نخستین قصیده وجود داشت، تا حدّی در غزل حفظ شد و زمینه‌ی به‌وجودآمدن گونه‌ای خاص از غزل با عنوان «غزل روایی» را فراهم آورد. برخی غزل‌های روایی، تنها معدودی از عناصر داستانی را دارا هستند و با پیرنگی ضعیف، کنش‌هایی اندک و فقدان اوج و فرود داستانی، ساخت طرح پیدا می‌کنند؛ اما برخی دیگر حاوی عناصر بیشتری هستند و در موارد استثنایی، به چارچوب قصه‌ای با کنش‌های پی‌درپی نزدیک می‌گردند. یکی از عناصر اصلی در غزل‌های روایی، شخصیت است. شخصیت‌ها در این روایات، ویژگی‌های منحصر به فرد و دوگانه‌ای دارند. آن‌ها از طرفی پذیرای الگوهای سنّتی هستند و به صورت نوعی یا قراردادی ظاهر می‌شوند و از طرفی به ویژگی‌های شخصیت‌های داستان‌های کوتاه و مدرن قرن بیستمی نزدیک می‌گردند. در گونه‌ی دوم به نوعی خاص از شخصیت برمی‌خوریم که می‌توان آن را با شخصیت «قهرمان بایرونی» در ادبیات انگلیس یا «شخصیت آدم زیادی» در ادبیات روس، منطبق دانست. انفعال و بی‌عملی و آرمان‌گرایی، از ویژگی‌های برجسته‌ی این شخصیت به شمار می‌روند. در این مقاله، پس از مرور کلی شخصیت در غزل‌های روایی، به بررسی مختصات این گونه‌ی خاص پرداخته می‌شود.**

**واژه‌های کلیدی:** آدم زیادی، شخصیت، غزل روایی، قهرمان بایرونی.

---

* استادیار زبان و ادبیّات فارسی karvan@ymail.com (نویسنده‌ی مسئول)
** استادیار زبان و ادبیّات فارسی zahrababaii@gmail.com

**تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۸/۲۹ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۱۱/۲**

### ۱. مقدمه

تغزل شعری است به صورت و معنای غزل که در آغاز قصیده می‌آید. بدین‌ترتیب که شاعر، پیش از مدح کردن، ابیاتی در وصف معشوق، ذکر مصائب هجران و نظایر آن می‌آورد تا به قول شمس قیس رازی، «به سبب میلی که بیشتر نفوس را به استماع احوال مُحب و محبوب و اوصاف مُغازلت عاشق و معشوق باشد، طبع ممدوح به شنودن آن، رغبت نماید» (رازی، ۱۳۳۸: ۴۱۳). نکته ای که در بررسی ساختار تغزل اهمیت دارد، وجود محور عمودی پیوسته در آن است. شاعر برای اینکه ذهن ممدوح را به تعقیب مطلب متمایل سازد، واقعه‌ای را به صورت داستانی و پیوسته روایت می‌کند؛ همین واقعه به مدح ممدوح می‌انجامد. با دانستن این مطلب، به خوبی می‌توان رد پای تغزل را در غزل و به‌ویژه غزل روایی جستجو کرد. البته برخی ادبا مانند همایی و صبور، بدون توجه به این نکته، غزل را گونه‌ای کاملاً مجزا از تغزل برشمرده‌اند (نک: صبور، ۱۳۵۵: ۱۴۸)؛ به طوری که تفاوت اصلی تغزل با غزل را وجود وحدت مضمون در تغزل،گسستگی آن در غزل و شرط اصلی غزل را متنوع‌بودن مطالب دانسته‌اند (نک: همایی، ۱۳۷۶: ۱۲۵).

در پی تحولات سیاسی پس از به قدرت رسیدن سلجوقیان، شیوع تصوف و آشنایی مردم با آموزه‌های عرفانی، موجب شد آثار ادبی، یا در شکل نثر بیان شوند یا در قالب ابیات معدودی جای بگیرند (نک: شمیسا، ۱۳۶۲: ۵۵-۶۰). در عوض، غزل که قالب مناسبی برای بیان احساسات فردی و اندیشه‌های عرفانی بود، گسترش یافت. غزل قرن ششم حد واسط تغزل قدما و غزل قرن هفتم است. در این قرن است که اندک اندک غزل از تغزل جدا می‌شود (نک: همان: ۶۱و۶۲). با وجود جداشدن راه تغزل از غزل، سنت داستان‌گویی در تغزل‌ها که در بخش نخستین قصیده، به منظور جلب توجه مخاطب وجود داشت، تا حدی در غزل نیز حفظ شد و زمینه‌ساز به‌وجودآمدن گونه‌ای خاص از غزل با عنوان «غزل روایی» شد.

غزل روایی غزلی است که در محور عمودی خود عموماً دارای سه بخش باشد: **۱. مقدمه**: شامل توصیفِ وضعیت اولیه‌ای که برای ورود شخصیت به ماجرا لازم است (تعریف زمان، مکان و حالات ظاهری یا روحی شخصیت)؛ **۲. تنه:** ذکر رویدادی عینی (کنش‌ها و گفت‌وگوها) یا ذهنی (متأثر شدن از فضا، یادآوری یک خاطره یا شهودی

عارفانه)؛ **۳. نتیجه‌گیری**: ذکر نکته‌ای عاطفی، اخلاقی، عرفانی یا اجتماعی که راوی یا طرف مقابلِ او، آن را از کل رویداد استنباط کرده باشد.

نسبت حجم این سه بخش به یکدیگر، یکسان نیست. اغلب مقدمه و پایان، کوتاه‌تر از بدنه هستند. گاهی نیز این نسبت‌ها تا حدی تغییر می‌کنند و مقدمه و پایان قسمت بیشتری را به خود اختصاص می‌دهند. ترتیب قرارگرفتن این سه بخش نیز لزوماً به دنبال یکدیگر نیست. از آنجا که دارابودن ساختار یا محور عمودی، ملاک روایی‌بودن غزل است، غزل‌هایی که حاوی تلمیح و اشارات یا هرگونه ارجاع برون‌متنی هستند، از دایره‌ی این بحث بیرون‌اند.

برخی از غزل‌های روایی حاوی اکثر عناصر داستانی (صحنه، گفت‌وگو، پیرنگ و غیره) هستند و در موارد استثنایی، به چارچوب قصه‌ای با کنش‌های پی‌درپی نزدیک می‌شوند؛ اما شماری از آن‌ها تنها معدودی از عناصر داستانی را دارا هستند و با پیرنگی ضعیف، کنش‌هایی اندک و فقدان اوج و فرود داستانی، ساخت **طرح** (sketch) پیدا می‌کنند که بر توصیف موقعیت‌ها تکیه دارد نه اعمال قهرمانان (نک: خرابچنکو، ۱۳۶۴: ۱۳)[1]. برای گونه‌ی نخست می‌توان این غزل انوری را که عناصر مکان، لحن، شخصیت‌پردازی و گفت‌وگو در آن ملاحظه می‌شود، مثال زد که به تغزل آغاز قصاید مانند است و همان کنش و واکنش‌های معمول، طی نمایشی یک پرده‌ای دیده می‌شود:

از دور بدیدم آن پری را — آن رشک بتان آزری را
در مغرب زلف عرض داده — صد قافله ماه و مشتری را
بر گوشه‌ی عارضش چو کافور — در هم زده زلف عنبری را
جزعش به کرشمه در نبشته — صد تخته‌ی تازه کافری را
لعلش به ستیزه در نموده — صد معجزه‌ی پیمبری را
تیر مژه بر کمان ابرو — بر کرده عتاب و داوری را
بر دامن هجر و وصل بسته — بدبختی و نیک اختری را
در چنبر زلف کرده پنهان — دستار سپهر چنبری را
ترسان ترسان به طنز گفتم — آن مایه‌ی ناز و دلبری را
کز بهر خدای را کرایی؟ — گفتا به خدا که انوری را

(انوری، ۱۳۷۷: ۳۹۳)

و برای نوع فاقد پیرنگ، غزل زیر را که تنها به القای حس و توصیف فضای درونی و برونی راوی می‌پردازد[2]:

رفتم به باغ، صبحدمی تا چنَم گلی — آمد به گوش، ناگهم آواز بلبلی
مسکین چو من به عشق گلی گشته مبتلا — واندر چمن فکنده ز فریاد، غلغلی
می‌گشتم اندر آن چمن و باغ دم به دم — می‌کردم اندر آن گل و بلبل تأمّلی
گل یار حسن گشته و بلبل قرین عشق — آن را تفضّلی نه و این را تبدّلی
چون کرد در دلم اثر آواز عندلیب — گشتم چنان که هیچ نماندم تحمّلی
بس گل شکفته می‌شود این باغ را ولی — کس بی بلای خار نچیدست ازوگلی
حافظ مدار امید فرج از مدار چرخ! — دارد هزار عیب و ندارد تفضّلی

(حافظ، ۱۳۷۲: ۳۳۴)

شخصیت در معنی عام، عبارت است از مجموعه خصوصیاتی که حاصل برخورد غرایز و امیال نهفته‌ی انسان با دانش‌های اکتسابی او در زمینه‌های مختلف اجتماعی است (نک: داد، ۱۳۷۱: ۱۷۷) و در اصطلاح، مهمترین عنصر منتقل‌کننده‌ی موضوع داستان و مهم‌ترین عامل پیرنگ است. تقریباً تمام داستان‌ها در گسترش پیرنگ و ارائه‌ی موضوعِ خود، از شخصیت‌های داستانی ـ که معمولاً انسانند ـ یاری می‌جویند (یونسی، ۱۳۸۴: ۳۳). شخصیت، موجود ساخته‌شده‌ای است که در داستان و نمایشنامه و سایر آثار روایی ظاهر می‌شود. او فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی‌اش در عمل او و آنچه می‌گوید و انجام می‌دهد، وجود دارد. آفرینش چنین شخصیت‌هایی را که برای خواننده در حوزه‌ی داستان تقریباً مثل افراد واقعی جلوه می‌کنند، «شخصیت‌پردازی» می‌نامند (نک: میرصادقی، ۱۳۸۰: ۷۱). «شخصیت اگر صرفاً بازنمود داستانیِ یک شخص تعریف شود، پیچیدگی و چندوجهی‌بودنِ روش‌های شخصیت‌پردازی را پنهان می‌کند؛ اما شخصیت بیانگر دو موضوع مهم است: یکی مرتبه‌ی محاکات یا تقلیدی که در بازنمایی وجود دارد؛ و دیگری سازوکارهای زبانی‌ای که موجودیت شخص در گرو آن است» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۱۹۲و۱۹۳).

## ۲. پیشینه‌ی تحقیق

شعر روایی در ادب فارسی، براساس موضوع و محتوا طبقه‌بندی می‌شود و بر خلاف نمونه‌های غربی، قالب، کمتر در این تقسیم‌بندی نقش دارد. اشعار روایی فارسی که اغلب در قالب مثنوی و به دو بحر متقارب و هزج سروده شده‌اند، عبارتند از: اشعار حماسی، غنایی، عرفانی و تعلیمی. درباره‌ی این گونه‌ها بحث‌های مبسوطی صورت گرفته است که در کتب انواع ادبی نظیر شمیسا (۱۳۷۰) و رزمجو (۱۳۷۲) موجود است؛ با این حال به

غزل روایی به‌عنوان گونه‌ای از شعرکه به شرح قصه‌ای می‌پردازد، در هیچ‌یک از این منابع اعتنا نشده است؛ لذا «شخصیت» و سایر عناصر داستانی در غزل‌ها نیز محلی از اعراب نداشته و تحلیل نشده اند؛ بنابراین، محققانی چون جورکش (۱۳۸۴) آن هنگام که به تحلیل شخصیت عاشق می‌پردازند، منظومه‌ها را در نظر دارند نه غزل‌ها را، یا اینکه آن‌ها را از یکدیگر تفکیک نمی‌کنند.[۳] بر همین اساس، این تحلیل‌ها با وجود صحّت و ارزشمندی، استقرایی ناقص محسوب می‌شوند.

در معدود مقالاتی نیز به تحلیل ساختار غزل روایی پرداخته شده است. از جمله حیدری (۱۳۸۶)، روحانی و منصوری (۱۳۸۶) و چند بررسی تک موردی که می توان نمونه‌هایی از تحلیل شخصیت را در آن‌ها یافت؛ برای مثال طاهری (۱۳۸۲) در نقد و تحلیل ساختارگرایانه غزل‌روایت‌های «عطار»، با تحلیل عناصر داستانی از جمله شخصیت، کوشیده است به لایه‌های نامرئی جهان‌بینی شاعر دست یابد. همچنین می توان به پژوهش‌های حقیقی و حسن‌لی (۱۳۸۷) در تحلیل غزلی روایی از «مولانا» و وحدانی‌فر و همکاران (۱۳۹۵) در تحلیل غزلیات «سعدی» اشاره کرد. گذشته از نمونه‌های پیش‌گفته، برخی مقالات نیز به مقایسه‌ی ادبیات معاصر ایران با روسیه پرداخته‌اند؛ مانند مقاله‌ی صادقی و یحیی‌پور (۱۳۹۰) که از منظر شخصیت‌شناسی حائز اهمیت است و به اشتراکات ادبی دو فرهنگ می‌پردازد.

## ۳. قلمرو و روش تحقیق

قلمرو پژوهش حاضر، ده مجموعه غزل از ده شاعر است. این شعرا که به‌عنوان شاخص‌های هر دوره از غزل‌سرایی برگزیده شدند، عبارتند از: سنایی، انوری، خاقانی، عطار، سعدی، مولانا، خواجوی کرمانی، حافظ، وحشی بافقی و نظیری نیشابوری. با توجه به تعریفی که از غزل روایی ارائه شد، غزل‌های روایی هر دیوان استخراج گردیدند و ماده‌ی خام پژوهش قرار گرفتند. از میان ده مجموعه‌ی فوق، غیر از غزلیات مولانا که کیفیتی استثنایی دارند و در مواردی قصه‌های مثنوی معنوی را تکرار می‌کنند، سایر اشعار به لحاظ عناصر داستانی، به‌ویژه کنش‌ها و شخصیت‌ها، الگویی تکرارشونده داشتند. تحلیل ویژگی‌های اصلی این الگو اساس کار این مقاله قرار گرفت و همچنین با آثار رمانتیک قرن نوزدهم ادبیات روسیه و انگلیس تطبیق داده شد.

## ۴. شخصیت‌ها در غزل روایی

### ۴. ۱. از نظر میزان حضور

شخصیت‌های اصلی در غزل روایی به ترتیب ایفای نقش عبارتند از: «عاشق/شاعر»، «زاهد/سالک»، «معشوق»، و «پیر». شخصیت‌های فرعی را می‌توان در چند زیرگروه قرار داد:

الف. شخصیت‌های مخالف مانند زاهد و رقیب و محتسب که با شخصیت‌های اصلی در تضاد هستند؛

ب. شخصیت‌های مقابل مثل ساقی و مطرب (اگر خود، معشوق نباشند) که به نمایش اعمال شخصیت‌های اصلی کمک می‌کنند؛

ج. شخصیت‌های همراز نظیر طوطی و بلبل و گل که جایگاهی خنثی دارند و بدون اینکه نقشی ایفا کنند، سنگ صبور شخصیت اصلی می‌شوند.

### ۴. ۲. از نظر ویژگی‌های فردی یا جمعی

تمامی شخصیت‌های یاد شده، شخصیت‌های نوعی (type) هستند و به ندرت پیش می‌آید که دارای ویژگی‌های فردی متمایز از گروه باشند. عاشق، همواره از هجر نالان است؛ معشوق جفاپیشه‌ی زیبارو با وعده‌های دروغین، عاشق را می‌فریبد، و دفع‌الوقت می‌کند؛ زاهد، ریاکار است؛ رقیب و محتسب میان عاشق و معشوق، فاصله می‌اندازند؛ بادِ صبا پیام عاشق را به معشوق می‌رساند و گل‌های باغ، عاشق را به یاد چهره‌ی گلگون معشوق می‌اندازند. در باب ویژگی‌های ظاهری نیز وضع به همین منوال است: عاشق، در اثر اشک‌ریختن‌ها و شب‌بیداری‌های متوالی، نحیف و زردرو است؛ در عوض، معشوق، فربه و گلگون است؛ زاهد با چهره‌ی عبوس درحالی‌که سجاده‌ای بر دوش و عصایی در دست دارد، میان مسجد و میخانه سرگردان است؛ ساقی، شاد و چابک است و قدحی باده در کف دارد؛ پیر نیز با محاسن سپید، چهره‌ی نورانی و گونه‌های گل‌انداخته، که حکایت از سلامت روح و جسم دارد، متبسم، فصل‌الخطاب را بر زبان می‌راند. لازم به یادآوری است که در برخی غزل‌ها، کیفیت‌هایی متفاوت از آنچه ذکر شد، ملاحظه می‌شود؛ مثلاً در برخی غزلیات سعدی و در مکاتب سوخت و واسوخت، عاشق خود از معشوق روی‌گردان است؛ اما در غزلیات روایی نمی‌توان از این‌گونه سراغ گرفت.

نبودِ دقت نظر در ترسیم چهره‌ها و تمایل به الگوسازی، از خصوصیات بارز شخصیت‌پردازی در غزلیات روایی است. درباره‌ی علت این امر، عقیده‌ی پژوهشگرانی چون جلال ستاری بر آن است که «داستان‌سرایان اسلامی، به علل مختلف و بی‌گمان به این دلیل عمده که منم‌زدن و جلوه‌دادن منیت و اَنانیّت را، از سر خضوع و خشوع در برابر کبریای حق، روا نمی‌دانسته و خلاف ادب می‌شمرده‌اند، از چهره‌پردازی‌های دقیق احتراز جسته و بیشتر به الگوسازی رغبت یافته‌اند» (ستاری، ۱۳۷۹: ۴۸). هرچند این دیدگاه، درواقع، ادامه‌ی سنت تحریم صورت‌گری و تمثال‌سازی است که در سایر ادیان نیز دیده می‌شود. «تحریم تمثال‌سازی از اشخاص، در یکی از ادوار موخَّر تاریخ یهود عنوان گردید و این زمانی بود که علمای یهود به تفسیر مجدد بعضی از آیات تورات پرداختند و تصویرسازی را به استناد اینکه نوعی تقلید از کار آفرینش و صنع الهی است، حرام شمردند؛ زیرا خداوند، پدیدآورنده و آفریننده‌ای است که همه چیز را به نیکوترین وجه تصویر کرده است» (عکاشه، ۱۳۸۰: ۱۰). در میان مسیحیان نیز برخی افراد، نظیر زوینگلی (Zwingli) با نصب و استفاده از شمایل در کلیسا به سختی مخالف بودند (نک: همان).

یکی از ویژگی‌های اساسی نقاشی اسلامی اعتقادنداشتن به واقع‌گرایی است. آنان جز در ترسیم تصاویر کتب علمی (کتب گیاه‌شناسی یا پزشکی) به جزئیات نمی‌پرداختند (نک: همان: ۳۷). همین ویژگی در تصویرکردن شخصیت‌های داستانی نیز، به طرزی چشمگیر، مؤثر بوده است. حتی همین دلایل باعث شده تا خودشرح‌حالی (Autobiography) نیز که اساس آن بر فردیت و من استوار است، در فرهنگ شرقی طرفدار چندانی نداشته باشد. در مجموع، علاقه به تقسیم‌بندی آدم‌ها و معرفی آنان در قالب‌های معین، تا قبل از مدرنیته مشاهده‌شدنی است.

### ۴. ۳. از نظر دگرگونی در جریان داستان

شرق‌شناسان، بر ادب داستانی شرقی، به‌خصوص ادب عرب، ایراد گرفته‌اند که در تصویرسازی و چهره‌پردازی، ناتوان است و قادر به توصیف روحیات و نفسانیات آدم‌های داستان و شرح سیر تحول و تکامل ایشان نیست. تا آنجا که شخصیت‌ها در پایان، همانگونه‌اند که در آغاز بوده‌اند؛ گویی از سنگ یا چوب تراشیده شده‌اند و از قید زمان و مکان فارغ و آزادند (نک: ستاری، ۱۳۷۹: ۴۸). درباره‌ی نکته‌ی نخستین (نداشتن دقت در تصویرسازی) دیدیم که حق با این محققان است و اکثر قریب به اتفاق

شخصیت‌های داستانی، نوع هستند نه فرد؛ اما درباره‌ی سیر تحول آن‌ها، دستِ کم در حوزه‌ی غزلیات روایی، چنین نیست؛ زیرا درونمایه‌ی اصلی غزلیات روایی تحول روح انسان است. چه تغییری از این بالاتر که زاهد ریاکار مُتحجّر، با ورود به میخانه، دست از زهد ریایی می‌کشد و به عاشقی پاکباز مبدل می‌شود؟ شخصیت‌ها در غزلیات روایی پویا هستند. آنان ناگهان خرقه از سر به در می‌آورند و زنّار می‌بندند؛ هر چند خواننده قادر نیست روند این تحول عظیم را طی یک غزل کوتاه، ردیابی کند. در غزل زیر، شخصیت داستان، سه مرحله از سیر تحول روانی و ایدئولوژیکی را از سر می‌گذراند:

مرحله‌ی اول:

در بغل مُصحف و سجاده‌ی تقوا بر دوش — برد از مدرسه‌ام مُغبچه‌ی باده‌فروش
در نماز، از صف اصحاب برونم آورد — بر زبان نیّت و تکبیر مؤذن در گوش
هم در احرام ز سوداش به‌سرمانده دودست — هم به نیّت ز تمنّاش زبان گشته خموش
هر دو از زُمره‌ی اسلام روان گردیدیم — او به من عشوه‌کنان، من ز پِیَش طعنه‌نیوش
گاه دادی به سرین تکیه که هان تیز بدو — گه فکندی به قفا بوسه که هان تیز بنوش
مست و واله به خرابات مغانم آورد — وز حریفان خرابات بر آورد خروش
صنم آراسته کردند و قدح در دادند — گرم گردید زِ مَن زمزمه‌ی نوشا نوش

مرحله‌ی دوم:

رد اسلام و ورع برهمنم تلقین کرد — با بتان روی به‌روی و به مغان دوش به دوش
آنچه آیات و حکم بود ببرد از یادم — وآنچه ابیات و غزل بود قوی ساخت بهوش
عمرها مطرب و میخانه‌پرستی کردم — ناگهم خورد به گوش از قدح باده سروش
«کاین چه‌مستی و غرورست به‌طاعت بگرای — این‌چه نااهلی ودوریست‌به‌خدمت می‌کوش»
زین صدا رفتم از آهنگ مقامات به در — زین ندا آمدم از باده‌ی طامات به هوش

مرحله‌ی سوم:

بردم از کوی حریفان به سوی زاویه رخت — کردم از نشئه‌ی تحقیق به علیین جوش
تا برون آمدم از عالم فردانیّت — خود خراباتی وخود زاهد و خود باده‌فروش
قصه‌ی عاشق دیوانه نظیری دگرست — عاقلان را زِ چنین راز پسندند خموش

(نظیری، ۱۳۴۰: ۲۳۳)

در مرحله‌ی اول، سالک، اسیر زهد ریایی است؛ بنابراین به‌راحتی تغییر حال می‌دهد؛ البته نه به اراده‌ی خویشتن، بلکه به تحریک و تشویق یک عامل خارجی (مغبچه‌ی باده‌فروش). در مرحله‌ی دوم، به تفکر درباره‌ی این تغییر حال می‌پردازد و درباره‌ی چندوچون و درستی یا نادرستی آن تحقیق می‌کند. هرچند این بار هم آغازگر تغییر، یک عامل خارجی است (سروش)؛ ولی می‌توان آن را به ندای وجدان تعبیر کرد؛ زیرا نسبت به عامل پیشین، درونی‌تر است. مرحله‌ی پایانی، مرحله‌ی تکامل روح است: نه زهدفروشی، نه مباهات به فسق.

### ۴. ۴. از نظر نحوه‌ی نمایش

برای نشان‌دادن اعمال شخصیت‌ها در غزل روایی، از هر دو شیوه‌ی «نمایشی» و «گزارشی» استفاده می‌شود و نسبت این دو شیوه به یکدیگر، تا حدودی یکسان است. گاه در یک غزل، از هر دو شیوه بهره گرفته می‌شود:

سحرگاهی شدم سوی خرابات  که رندان را کنم دعوت به طامات
عصا اندر کف و سجاده بر دوش  که هستم زاهدی صاحب کرامات

(عطار، ۱۳۶۸: ۱۱)

در بیت اول، به شخصیت داستان، اجازه داده می‌شود تا با نمایش رفتار وگفتار، خود را معرفی کند؛ بنابراین از شیوه‌ی نمایشی بهره گرفته شده است. عملِ «رفتن به سوی خرابات و دعوت‌کردن رندان به طامات»، در سنت ادبی، فقط از زاهدی که ادعای کرامات می‌کند، سر می‌زند. این عمل، به‌تنهایی، کافی است تا ما را با ویژگی‌های شخصیت داستان، آشنا سازد؛ اما در بیت دوم، توضیحات بیشتری ارائه می‌شود و راوی شخصیت داستان را، به شیوه‌ی گزارشی، معرفی می‌کند.

### ۴. ۵. به لحاظ بسامد

بسته به مشرب خاص شاعر، شمار هر یک از شخصیت‌ها نزد هر شاعر، متفاوت است؛ مثلاً در شعر عطار، به دلیل توجه ویژه‌ی او به داستان «شیخ صنعان» و بهره‌بردن از پیرنگ داستانی پیری زاهد که ترسا می‌شود، شمار شخصیت «ترسا» یا «ترسابچه»، بر سایرین افزونی می‌گیرد:

ترسابچه‌ای دیشب در غایت ترسایی  دیدم به درِ دیری چون بت که بیارایی

(همان: ۶۹۵)

ترسابچه‌ی لولی همچون بت روحانـــی  سرمـست بـرون آمـد از دیـر بـه نادانی
(همان: ۶۵۹)

دوش وقـت صـبح چـون دلـداده‌ای  پـیشـم آمـد مسـت، تـرسـازاده‌ای
(همان: ۶۰۳)

و در شعر حافظ به دلیل درونمایه‌ی ریاستیزی، «پیر مغان» و «زاهد» از شخصیت‌های پر شمار هستند.

### ۴. ۶. شخصیت‌های انتزاعی

علاوه بر شخصیت‌هایی که تاکنون از آن‌ها سـخن گفتـیم، شخصـیت‌هـای نـاملموس و بدون چهره‌ای نیز در غزلیات روایی، به ایفای نقش مـی‌پردازنـد. شخصـیت‌هـایی نظیـر روح، دل، عقل، هجر. اعمالی که از این شخصیت‌ها سر می‌زند، اعمال انسانی است:

بـا دل گفتم: «چنین خوش استـت؟»  دل نـعره‌زنـان کـه «آری آری»
بـرداشـت ربـابکی دل مـن  بـنـواخـت که مـا خوشـیم یعـنی
(مولوی، ۱۳۶۳: ۱۰۲۵)

حضور این شخصیت‌ها می‌تواند نمایشگر کشمکش‌هـای ذهنـی و عواطـف درونـی شخصیت اصلی باشد. به عبارت دیگر، شاعر به نیروهای متضاد درون خود (مـثلاً عقـل و عشق) شخصیت می‌بخشد.

در غزل‌های روایـی، صـفات یـا عناصـر انتزاعـی (ماننـد «عقـل»، «دل» یـا «هجـر») کنش‌هایی انسانی نظیر سخنوری یا حرکت دارند؛ اما از نظر ترسیم‌شدن ظاهر هنـوز بـه تکامل نرسیده‌اند و چهره‌هایی عینی چون «عقل» در «عقل سرخ» شـیخ اشـراق، کـه بـه شکل جوانی سرخ‌چهره و سپیدمو ظاهر می‌شوند (نک: سهروردی، ۱۳۸۷: ۳)، نیافته‌اند. صحنه‌ها و حوادث نیز به پیروی از این‌گونه شخصیت‌هـا چهـره‌ای فراواقعـی بـه خـود می‌گیرند. آفرینش این فضاها غوطه‌ورشدن در عالم مجردات صرف نیست؛ بلکه رهایی از قید ماده و رسیدن به مرحله‌ی تخیل برتر است. امروز مکتب سوررئالیسم، بـا پیـروی از این اصل که خیال باید کاملاً از شرایط اخلاقی، عقلـی، روانـی و حتـی جسـمی آزاد باشد، به این دیدگاه نزدیک شده است (نک: سیدحسینی، ۱۳۸۱، ج۲: ۷۷۹-۹۵۶).

برای نمونه‌ی فضا و حوادث و شخصیت‌های فراواقعی می‌توان به ابیات زیـر اشـاره کرد:

آورد خبر شکرستانی کز مصر رسید کاروانی...
دل از سبکی ز جای برجست بنهاد ز عقل نردبانی
بر بام دوید از سر عشق می‌جُست ازین خبر نشانی
ناگاه بدید از سرِ بام بیرون ز جهان ما جهانی
دریای محیط در سبویی در صورت خاک، آسمانی...
(مولوی، ۱۳۶۳: ۱۰۱۴)

### ۴. ۷. عاشق: شخصیت بایرونی یا آدم زیادی

در آثار شاعران و نویسندگان مکتب رمانتیسم فرانسه، انگلستان و روسیه در قرن نوزدهم، «قهرمان رمانتیک» (Romantic hero) یک کهن‌الگوی ادبی است و به شخصیتی اشاره دارد که هنجارهای اجتماع را رد کرده و از سوی جامعه مطرود شده است. او خود را مرکز هستی به شمار می‌آورد. در اثر ادبی رمانتیک، افکار و شخصیت او بیشتر نمود دارد و به عمل و اقداماتش کمتر توجه می‌شود. قهرمان رمانتیک اغلب خارج از ساختار جامعه قرار می‌گیرد. از دیگر ویژگی‌های او عدالت‌خواهی، مبارزه با فقر و ظلم، درون‌نگری و برتری‌طلبی بر محدودیت‌های دینی و عرف اجتماعی است (نک: ویلسون، ۱۹۷۲: ۲۶۴).

از زیرشاخه‌های قهرمان رمانتیک، «قهرمان بایرونی» (Byronic hero) است. این نام، از نام لرد بایرون (Lord Byron) شاعر انگلیسی، گرفته شده است که زندگی‌ای سرشار از عیش و عشق‌های جنون‌آمیز داشت (نک: ثورسلِو، ۱۹۶۵: ۹و۱۰). این الگوی شخصیتی دارای ویژگی‌های زیر است: خودپسندی، زیرکی و قدرت تطبیق، عیب‌جویی، بی‌اعتنایی به رتبه و مقام، تناقضات عاطفی، اختلال دوقطبی (افسردگی شیدایی) یا متلون، بی‌توجه به هنجارها و مناسبات اجتماعی، فهم و هوشمندی، ابراز خستگی و بیزاری از زندگی، اسرارآمیزی، فرهمندی، وسوسه‌گر و دارای جذابیت جنسی، درون‌گرا و منتقد خود، سلطه‌گر در مناسبات اجتماعی و جنسی، خبره و تحصیل‌کرده، در دید دیگران یک تبعیدی، متمرد یا مطرود. اغلب مذکر است، جذابیت فیزیکی، جذبه، پیچیدگی و هوش بالایی دارد و از لحاظ احساسی بسیار حساس است، به حدی که باعث می‌شود به شخصیتی به شدت دمدمی‌مزاج تبدیل شود. به طور جنون‌آمیزی درون‌نگر است و ممکن است به‌عنوان فردی تلخ و متفکر توصیف شود.

به شدت روی دردها و بی‌عدالتی‌هایی که در گذشته تجربه کرده، تکیه می‌کند، تا جایی که به غرزدن و شکایت بیش از حد ختم می‌شود (نک: بایرونیک هیرو، ۱۳۹۵).

یکی دیگر از انواع قهرمانان رمانتیک که مشتق و متأثر از قهرمان بایرونی است، قهرمانی است که بیشتر در ادبیات روسیه دیده می‌شود. این شخصیت که شاید منهای عاشق پیشه‌گی افراطی، واجد تمام خصوصیات قهرمان بایرونیک است، «آدم زیادی» (Superfluous man) نامیده می‌شود. «آدم زیادی» شخصیتِ نوعی مهمی است که در ادبیات قرن نوزدهم روسیه بسیار متداول بود. او شخصیتی آرمان‌خواه ولی غیرفعال است که نسبت به مسائل اخلاقی و اجتماعی، آگاه و حساس است؛ اما عملی انجام نمی‌دهد و این خصوصیت او تا حدی نتیجه‌ی ضعف و سستی اراده و تا حدی زاییده‌ی محدودیت‌های اجتماعی و سیاسی موجود در جامعه است که به او اجازه‌ی آزادی عمل نمی‌دهند. «آدم زیادی» به علت درون‌نگری، تعقل و تردید بیش از اندازه، مانند شخصیت «هملت» در اثر ویلیام شکسپیر (William Shakespeare) قادر نیست بین تمایلات قلبی و عقلانی خود، سازگاری به وجود بیاورد. الکساندر پوشکین (Alexander Puskin) اولین کسی بود که چنین شخصیت نوعی را در اثر خود *یوگنی آنه‌گین* (Eugene Onegin) به کار برد. نمونه‌ی پرآوازه‌ی آدم زیادی، شخصیت آبلوموفِ (Oblomov) بی‌عرضه و دوست‌داشتنی در رمان *آبلوموف* (۱۸۵۹) نوشته‌ی ایوان گنچارف (Ivan Goncharov) است. معمولاً در مقابل آدم زیادی، شخصیت زنی قرار می‌گیرد که قوی و مصمم و بااراده است؛ مانند تاتیانا در یوگنی آنه‌گین (نک: میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱) یا الگا در *آبلوموف*.

در ادبیات روسیه، شخصیت آدم زیادی به طور کل داری چنین ویژگی‌هایی است:

- دارای پایگاه خانوادگی برخاسته از خانواده‌های اشراف؛
- دارای وضعیت اقتصادی بسیار مساعد؛
- مسلط به علوم مختلف و برخوردار از استعدادهای بالا؛
- دارای روح کاوشگر و آرمان‌گرا؛
- جذب‌نشدن از سوی زندگی اشرافی و تجملات حاکم بر زندگی این قشر؛
- دارای این احساس که در زمان و مکان مناسبی به دنیا نیامده است؛
- مطرود جامعه به واسطه‌ی شرایط حاکم و به دلیل افکار خود (نک: زینالی و قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۰۶).

دیوید پاترسون (David Paterson) آدم زیادی را «نه صرفاً یک تیپ ادبی دیگر، بلکه الگویی از فردی توصیف می‌کند، که چیزی، مکانی یا ماهیتی را در زندگی از دست داده و در نهایت او را «انسان بی‌مأوا» معرفی می‌کند. ویساریون بلینسکی ( Vissarion Belinsky) منتقد روس، آدم زیادی را محصول فرعی دوران نیکلای اول و حاکمیت ارتجاعی او می‌داند، که در آن باسوادترین افراد جامعه از ورود به سیستم دولتی محروم بودند. آن‌ها گزینه‌ی دیگری نیز برای بروز استعدادهای درونی خویش نداشتند و به همین علت زندگی منفعلی را در پیش گرفتند» (بلوک، ۱۳۹۵). شاید شخصیت عاشق در غزل‌های روایی نیز شرایطی نزدیک به آدم زیادی داشته و در بستری می‌زیسته که او را به تنهایی و انزوا می‌کشانده است. به هر روی، به گمان نگارندگان، مقایسه‌ی ویژگی‌های شخصیتی قهرمانان رمانتیک با شخصیت عاشق در غزل‌های روایی، می‌تواند مقدمه‌ای باشد برای نقد جامعه‌شناختی و دیالکتیکی غزل فارسی. نقدی که به واسطه‌ی عدم وجود تاریخ اجتماعی مدون و دقیق، هنوز پرسش‌های فراوانی درآن بی‌پاسخ مانده‌اند.

### ۴. ۸ مقایسه‌ی شخصیت عاشق در غزل روایی با آثار رمانتیک

در غزل روایی، شخصیت اصلی، عاشق است. همچنان‌که در ادبیات رمانتیک نیز «آدم زیادی» و «قهرمان بایرونیک» شخصیت اصلی هستند. «یوگنی‌آنه‌گین» در اثر پوشکین به همین نام، شخصیت «هیثکلیف» در *بلندی‌های بادگیر*، «ادوارد روچستر» در جین *ایر*، «چولکاتورین» در *یادداشت‌های یک مرد زیادی*، «آلکسی پترویچ» در *نامه‌ها* و ده‌ها شخصیت دیگر، نمونه‌هایی از این گونه‌ها هستند. با بررسی ویژگی‌های روحی و کنش‌های عاشق در غزل‌های روایی، می‌توان او را منطبق با این قهرمانان دانست. هر چند ادبیات غنایی در ایران سابقه‌ای دیرین دارد، تفاوت شخصیت عاشق در منظومه‌های داستانی یا به تعبیر غربی، «رمانس»ها که در آن‌ها عاشق به‌مثابه‌ی یک حماسه‌ساز عمل می‌کند، با شخصیت عاشق در غزل‌های روایی و نیز قهرمان بایرونیک و آدم زیادی، موجب می‌شود به نوع اخیر، نگاهی موشکافانه‌تر بیفکنیم و آن را با این گونه‌ی ادبی که با ظهور رمانتیسم، پدید می‌آید، مقایسه کنیم. در معدودی از منظومه‌های صرفاً رمانتیک که از مؤلفه‌های رمانس (رخدادهای پی‌درپی، وجود موجودات یا اشیای شگفت و ماجراجویی) بی‌بهره‌اند، عاشق همان شخصیتی را دارد،

که در غزل‌های روایی مشاهده می‌شود. از خصیصه‌های مشترک میان قهرمان بایرونیک و آدم زیادی با عاشق در غزلیات روایی، به این نمونه‌ها می‌توان اشاره کرد:

**۴. ۸. ۱. واجد صفات ضد قهرمان**

ضعف و تیره‌بختی عاشق در ادبیات رمانتیک و غزل‌های روایی از او به جای «قهرمان» (hero)، موجودی بهتر و برتر از دیگران، یک «ضد قهرمان» (anti-hero) می‌سازد؛ آدمی معمولی فاقد خصوصیت‌هایی چون بی‌نیازی از مال، سلحشوری، و پرهیزکاری (نک: داد، ۱۳۷۱: ۲۰۵؛ میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۹۶و۲۱۷) و دارای تناقضات فکری آشکار. او که مدعی است سرش به دنیی و عقبی فرو نمی‌آید، اغلب منتظر عنایت و عاطفتی از جناب دوست است و از این نظر تفاوتی با شاعر مداح قصاید ندارد:

شاه شمشادقدان خسرو شیرین‌دهنان  که به مژگان شکند قلب همه صف‌شکنان،
مست بگذشت و نظربر من درویش انداخت  گفت: «ای چشم و چراغ همه شیرین‌سخنان
تا کی از سیم و زرت کیسه تهی خواهد بود  بنده‌ی من شو و برخور ز همه سیم‌تنان»
(حافظ، ۱۳۷۲: ۲۷۷)

با این حال، شخصیت عاشق در غزل روایی، در مقایسه با گونه‌ی افسانه‌ای خود، شخصیتی واقعی و ملموس‌تر است و برآمده از اجتماع و نمایان‌گر اوضاع آن است. رنج‌های عاشق در غزل روایی درونی می‌شوند و اهریمنان به شکلی انتزاعی، در وجودِ خودِ شخصیت یا رقبای مزاحم، متبلور می‌گردند. قهرمان غزل روایی تنها به تحقق آرزوها و رؤیاهای خویش می‌اندیشد و در صورت نرسیدن به آن‌ها به گله‌گزاری از روزگار مشغول می‌شود. او رنجوری است خودخواه و حتی برخی ویژگی‌های قهرمان رمانتیک، نظیر عدالت‌خواهی یا امید به بهبود شرایط را نیز دارا نیست. عمده‌ترین ویژگی‌های این ضد قهرمان، درون‌نگری و تعقل بیش از حد، انفعال و بی‌تحرکی و تسلیم‌شدن در برابر پیشامدهاست.

احساساتی‌گرایی افراطی عاشق در بسیاری از آثار رمانتیک که گاه به خودکشی وی منجر می‌شد، نزد آدم زیادی و قهرمان بایرونیک، رنگ می‌بازد و وجود ضعف‌ها و تناقضات بشری، از او فردی معمولی و ملموس می‌سازد که حیلت رها نمی‌کند و منافع خویش را نیز در نظر دارد. او در پی زندگی راحت و بی‌دغدغه‌ای است که حتی حفظ ظاهر در آن دشوار می‌نماید. در *آبلوموف* می‌خوانیم:

«حالا گوش کن تا برایت توضیح بدهم که عروسی یعنی چه!... آدم محکوم است که مثل نفرین شده‌ها هر روز شال و کلاه کند و از صبح برود خانه‌ی نامزدش. آن هم با

دستکش‌های چنین و لباس چنان سراپا زرق و برق. همه اش سرزنده و خندان باشد و مواظب، که آن جور که عادت یا دوست دارد، نخورد و نیاشامد و خلاصه با نسیم و عطر گل زنده باشد» (گنچارف، ۱۳۹۴: ۵۴۲و۵۴۳). «ولی پول کجا بود؟ با نسیم که نمی‌شود زندگی کرد. ای عشق، ای شادکامی پاک و مشروع، تو را هم باید خرید!» (همان: ۵۵۰).

آقای «بینگلیِ سست‌عنصر» در *غرور و تعصب* (نک: اوستین، ۱۳۷۸) و «ویلوبیِ فریبکار» در *حس و حساسیت* (نک: اوستین، ۱۳۷۴) که معشوقگان خود را به دلایل اقتصادی رها می‌کنند، در همین زمره جای می‌گیرند.

**۴. ۸. ۲. آرمان‌گرایی در عین بی‌عملی**

در رمانس‌ها قهرمان داستان، اغلب به دنبال یافتن پاسخ یک سؤال، یک شیء ارزشی (وسیله‌ای گرانبها)، یا شخص ارزشی (معشوق) است. در غزل روایی و ادبیات رمانتیک نیز قهرمان، به دنبال همین مطلوب‌هاست؛ او طالب امری (وصال حق) یا کسی (معشوق) است؛ اما اغلب برای رسیدن به مقصود، تلاشی نمی‌کند و جز عجز و لابه‌های شبانه و گذر از کوی معشوق و نظربازی، حرکت دیگری از او نمی‌بینیم. او برخلاف شخصیت عاشق در افسانه‌ها و قصه‌های عامیانه، نه به جنگ موجودات اهریمنی می‌رود، نه معماهای مشکل را حل می‌کند؛ نه بادیه‌ها و سنگلاخ‌ها را در می‌نوردد و نه حتی حس و حالی درباره‌ی فکرکردن به امور لاینحل دارد. او در میان «مرداب‌های الکل/ با آن بخارهای گس مسموم» به «انبوه بی‌تحرک روشنفکران» قرن بیستم، شبیه‌تر است[۴]: حتی از گفت‌وشنود و تعمق درباره‌ی مسائل دشوار (از نظر او) سر باز می‌زند:

در گلستان ارم دوش چو از لطف هوا  زلف سنبل به نسیم سحری می‌آشفت،
گفتم:«ای مسند جم جام جهان‌بینت کو؟»  گفت: «افسوس که آن دولت بیدار بخفت»
سخن عشق نه آن است که آید به زبان  ساقیا می ده و کوتاه کن این گفت‌وشنفت...
(حافظ، ۱۳۷۲: ۵۹)

با صبا در چمن لاله سحر می‌گفتم  که «شهیدان که‌اند این همه خونین‌کفنان؟»
گفت: «حافظ من‌وتو محرم این راز نه‌ایم  از می لعل حکایت کن و شیرین‌دهنان»
(همان: ۲۷۷)

در شخصیت آدم زیادی نیز بیشتر به افکار و شخصیت او توجه می‌شود تا عمل و اقدامات وی. «آنه‌گین از آنجایی که با تمام قلب، جوان را دوست داشت، نمی‌بایستی خود را بازیچه‌ی خرافات و معتقدات پوچ قرار می‌داد، ....می‌توانست عاطفه به خرج دهد و به مانند درنده‌ای ژست دعوا نگیرد، می‌بایست قلب جوان را خلع سلاح می‌کرد...اما اکنون دیگر دیرشده است، فرصت از دست رفته است...» (پوشکین، ۱۳۴۸: ۲۸۲).

آبلوموف نیز تمام روز در رختخواب دراز کشیده و طرح باسازی ملک و روستایش را در ذهن ترسیم می‌کند. طرح‌هایی که آنقدر آرمان‌گرایانه‌اند که هرگز به مرحله‌ی اجرا در نمی‌آیند (نک: گنچارف، ۱۳۹۴: ۷).

**۴. ۸. ۳. رخوت در روابط عاشقانه**

مرور آثار رمانتیک غربی، ما را در سفیدخوانی غزلیات روایی یاری می‌رسانند. علت اصلی شکست شاعر/عاشق از رقیب و دلیل اینکه معشوقِ بی‌مهر، همواره رقیب را بر او ترجیح می‌دهد، از نکات تاریک و مسکوتی است که از خلال این آثار روشن می‌شود و موجب می‌گردد شخصیت عاشق در غزل‌های روایی را «راوی غیرقابل‌اعتماد»ی (underliable narrator) فرض کنیم که گزارشی دیگرگون از وقایع به ما می‌دهد. این گزارش، او را عاشقی پاکباز معرفی می‌کند که در راه معشوق از بذل جان نیز دریغ نمی‌ورزد:

آمد برِ من جهان و جانم　　انس دل و راحت روانم
برخاستمش به برگرفتم　　بفزود هزار جان به جانم...
چون سر بنهاد در کنارم　　رفت از بر من جهان و جانم
(سنایی، ۱۳۲۰: ۹۳۷)

اما او در روابط عاشقانه اغلب دچار رخوت است و کمتر به جانب معشوق گام برمی‌دارد. در عوض، معشوق، همانند شخصیت زن در آدم زیادی، خطر را به جان می‌خرد و با چنگ و چغانه از در وارد می‌شود. حرکت، اغلب از جانب معشوق (گذشته از مذکر یا مؤنث‌بودن) صورت می‌گیرد و عاشق در موقعیتی انفعالی قرار دارد:

بدرود شب دوش که چون ماه برآمد　　ناخوانده نگارم ز در حجره درآمد
(انوری، ۱۳۷۷: ۸۲۲)

مست از درم درآمد دوش آن مه تمام　　دربرگرفت چنگ و به کف برگرفت جام
(همان: ۸۶۶)

دوش در ره نـگـــارم آمـــد پـیـش　　آن بـه خـوبی ز مـــاه گـردون بیش...
چـــون مـرا دیـــد، سـاعـــتـی از دور　　آن بـت نیـک‌خـواه نیـک‌انـدیـــش،
بـه اشـــارت نهـــان ز دشـمن گفـت:　　الـــسلام عـــلیـــک یـــا درویـش
(همان: ۸۶۵)

دوش نـــاگه آمـد و در جـان نشـست　　خانه ویران کرد و در پیشان نشست
(عطار، ۱۳۳۹: ۱۳۵)

نمونه‌ی تهور و گستاخی معشـوق (در اینجـا مؤنـث) را حتـی در متـون منثـور نیـز می‌یابیم. درباره‌ی شب عاشقان ، از *داراب‌نامه* اثر طرسوسی: «عاشق نخواهد کـه شـب بـه روز آید، خاصه کسی را که دلبر در کنار بود. همی گویـد کـه کاشـکی ایـن شـب را روز نباشدی تا از کنار معشوق دور نمانمی؛ اما ناگاه چون چشم باز کند، بیند که آفتاب بر آمده و بر دیوار افتاده. عاشق، معشوق را گویدکه برخیز که آفتاب عاشقان بر آمد تا ناگـاه غمـاز مرا با تو نبیند و مرا زن به قاضی نبرد و تو را شوی به شحنه. و هر دو مـی‌دونـد شـلوارها زیر بغل...» (طرسوسی، ۱۳۷۴: ۵۵۰).

در *یوگنی آنه‌گین* هم این دختر (تاتیانا) است که پیش‌قدم عشق است: «تاتیانا بـا تکیـه بر آرنج می‌نویسد و تمام مدت آنه‌گین در فکرش است....» (پوشکین، ۱۳۴۸: ۱۴۷). دختر نترس و بی‌محاباست: «نامه‌ی بی‌تأمل و فـی‌البداهـه‌ی او مملـو از احساسـات عاشـقانه‌ی دختر معصومی بود. نامه حاضر است و تاشده...» (همان).

در رمان *آبلوموف* نیز عاشقِ فسرده، که از قضا ردایی گشاد از پارچه‌ای ایرانی بـر تـن می‌کند، (نک: گنچارف، ۱۳۹۴: ۴) در مقابل ُ«الگا» کـه بـا هیجـان حـرف مـی‌زنَـد و آواز می‌خوانَد و از شور شعله‌ور است، با لب‌های آویخته و پلک‌های فرو افتـاده، مـی‌نشـیند و فقط با بی‌حوصلگی گوش می‌کند (نک: همـان: ۵۲۴). حتـی در پاسـخ پیشـنهاد او بـرای رفتن به تئاتر، می‌اندیشد: «و نصف شب، راه به این دوری را با این گِـل و شُـل بـه خانـه برگردم!» (همان) و زمانی که الگا برای دیدن آبلوموف، خطر رسوایی را به جان می‌خرد و به باغ می‌رود، آبلوموف ناباورانه، از جسارت او بسیار شگفت‌زده می‌شود:

«به هیچ روی نمی‌توانست باور کند که این زن الگا باشد. تک و تنها! نه ممکن نیست! جرأت نمی‌کند تنها تا اینجا بیاید! ...

– خود اوست.

و از وحشت بر جا خشک شد. آنچه را می‌دید، باور نمی‌کرد» (همان: ۵۵۳).

الگا باری دیگر بی‌اعتنا به شایعات، به خانه‌ی آبلوموف می‌رود و آنگاه که از ضعف او در عشق آگاه می‌شود، با تأسف او را ترک می‌گوید:

«بی‌اضطراب و به آرامی، با غرورِ آگاهی به پاکی و صفای خود و بی‌اعتنا به پارس شدید و زنجیرکشیدن‌های دیوانه‌وارِ سگِ خشمگین، از حیاط گذشت و به درشکه سوار شد و رفت» (همان: ۵۹۵).

لاف‌های عاشقانه که در غزل‌های روایی فراوانند، در این آثار نیز به وفور دیده می‌شوند؛ آبلوموف که دو هفته الگا را در انتظار نگه داشته و سرانجام نیز به دیدار او نرفته است، هنگام رویارویی با او می‌گوید: «به خدا قسم که حاضرم همین لحظه خودم را به ته پرتگاه بیندازم» (همان: ۵۹۲)؛ اما الگا پاسخ می‌دهد: «این نیرنگ مزوران است که داوطلبِ فداکاری‌هایی باشند که به کار کسی نیاید یا تحقق آن ممکن نباشد تا به این تدبیر، از فداکاری‌هایی که لازم است، طفره بروند» (همان).

معشوق که از این بی‌عملی و رخوت رنجور است، به رقیب متمایل می‌شود که شایستگی‌های بیشتری دارد. در داستان *یادداشت‌های یک مرد زیادی* «چولکاتورین» که عاشق «لیزا» است، اعتراف می‌کند که رقیبش «خوش‌قیافه، باهوش و جسور» (تورگینیف، ۱۳۹۲: ۳۹) «خوشبو، خوشحال، بامحبت» (همان: ۴۲) و «حقیقتاً دوست‌داشتنی» (همان: ۴۳) است. در عوض مردِ زیادی (نامی که او بر خود می‌نهد) گوشه‌گیر و خجالتی و تحریک‌پذیر است و زمانی که با معشوق تنها می‌ماند، زبانش بند می‌آید، یخ می‌کند و نمی‌تواند کلامی بر زبان براند (نک: همان: ۴۶). این، روی دیگرِ سکه‌ای است که عاشق غزل‌های روایی از نمایاندن آن پرهیز می‌کند.

**۴. ۸. ۴. جامعه‌گریزی و تمایل به تنهایی**

این انفعال و تمرکز بر تفکر دائمی به جای عمل، سبب می‌شود که قهرمان رمانتیک اغلب خارج از ساختار جامعه قرار گیرد:

ماییم همیشه مست بی می ماییم همیشه شاد بی ما
ما را مکنید یاد هرگز ما خود هستیم یاد بی ما
بی ما شده‌ایم شاد،گوییم ای ما که همیشه باد بی ما
درها همه بسته بود بر ما بگشود چو راه داد بی ما

(مولوی،۱۳۶۳: ۸۷)

در بخشی از *مانفرد* اثر لرد بایرون، برخی از این صفات را می‌یابیم: «از همان سال‌های جوانی، روح من با روح دیگران هماهنگ نبود و زمین را با چشم بشری نگاه

نمی‌کرد. عطش جاه‌طلبی دیگران از آن من نبود و هدف زندگیشان نیز هدف من نبود... نزدیکی من با مردم و با افکار مردم بسیار کم بود. بر عکس، شادی من در دامن صحراها بود» (سیدحسینی، ۱۳۸۱، ج۱: ۲۳۷).

در *یوگنی آنه‌گین*: «و بعد تمام روز را درخانه تنها، غرق در شش‌وبش زندگی می‌شد» (پوشکین، ۱۳۴۸: ۲۱۶).

در *نامه‌ها*: «من در این دنیا تنهایم. در جوانی، زندگی مرا به سوی تنهایی رهسپار کرد. ...دلایل مختلفی مرا از اجتماع آدم‌ها دور کرده... من خودخواهی را به جای تواضع برگزیدم و با اجتماع خود بیگانه شدم و اکنون به شدت از این وضع خسته شده‌ام. ...به شخصی می‌مانم که محکوم است در اتاقی با دیوارهایی از آینه زندگی کند» (تورگینیف، ۱۳۹۲: ۹۶و۹۷).

**۴. ۸. ۵. نصیحت‌ناپذیری**

ویژگی جامعه‌گریزی، موجب می‌شود این شخصیت نصیحت‌ناپذیر باشد و موضوع قضاوت قرار گیرد:

حافظ گرت ز پند حکیمان ملالتست　　کوته کنیم قصه که عمرت دراز باد
(حافظ، ۱۳۷۲: ۷۲)

و همواره سبوی سنگ ملامت این و آن باشد:

برو ای زاهد و بر دردکشان خرده مگیر　　که ندادند جز این تحفه به ما روز اَلست
(همان: ۱۹و۲۰)

«وقتی موضوع قضاوت‌های جنجالی شد، (موافقت کنید) که میان آدم‌های فهیم، معروف به خل‌بازی‌شدن، یا معروف به دیوانه‌ای غم‌انگیز بودن یا به ناقص‌الخلقه شیطانی و حتی معروف به ابلیس من (آنه‌گین) شدن، تحمل‌ناپذیر است» (پوشکین، ۱۳۴۸: ۳۹۶).

**۴. ۸. ۶. لذت‌طلبی و علاقه به شعر و موسیقی**

اینک من و تو و می لعل و سرود و رود　　بی‌زحمت رسول و فرستادن پیام
(انوری، ۱۳۷۷: ۸۶۷)

بساز مطرب، از آن پرده‌های شورانگیز　　نوای تهنیت بزم عاشقان امشب
(عطار، ۱۳۳۹: ۱۰۳)

«مطالعه‌ی جدی خسته‌اش می‌کرد. متفکران موفق نمی‌شدند عطش تلاش فکری و دست‌یافتن به حقایق معنوی را در او بیدار کنند. در عوض شاعران در دلش راه داشتند» (گنچارف، ۱۳۹۴: ۹۹).

«بهتر است به سوی رقص و باله برویم. آنجا که آنه‌گین من سراسیمه با کالسکه‌ی استیجاری رهسپار است. ...هیهات مدت زیادی از عمرم را حرام تفریحات و تفنن‌های مختلف کردم! اما اگر جنبه‌ی خلاف اخلاق نداشتند، باز هم شب‌نشینی‌ها را دوست می‌داشتم» (پوشکین، ۱۳۴۸: ۴۸و۵۱).

**۴. ۸. ۷. جمال‌پرستی و تن‌آسانی**

در غزل‌های روایی، عشاق اغلب بعد از فلسفیدن و غور در مسائل اجتماعی و عاطفی، شیخ صنعان‌وار، از عشق معنوی روی‌گردان می‌شوند و به معشوق لاابالی صاحب‌جمال روی می‌آورند:

رهبان دیر را سبب عاشقی چه بود؟ کو روی را ز دِیر به خلقان نمی‌نمود...
مانا که یار ما به خرابات برگذشت وز حال دل به نغمه سرودی همی سرود...
باده ز دست یار، دمادم همی کشید زنگ بلا ز ساغر و مطرب همی زدود
سرمست و بی‌قرار همی گفت و می‌گریست «ناکردنی بکردم و نابودنی ببود»
(عطار، ۱۳۳۹: ۲۶۴)

حتی گاه قسمت اعظم غزل به وصف زیبایی‌های ظاهری این معشوق، محدود می‌شود:

ترک خنجرکش لشکرشکن تِرلِک‌پوش بت خورشید بناگوش و مه دردی‌نوش...
(خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۲۸۳)

دیدم از دور بتی کاکلکش مشکینک دهنش تنگک و چون تنگ شکر شیرینک...
(همان: ۲۹۳)

قهرمان رمانتیک نیز اغلب همین سیر تحول را از سر می‌گذراند. در داستان *نامه‌ها* «آلکسی پترویچ» پس از مکاتبه‌های وزین و پراحساس با «ماریا الکساندرونا»، دختری فیلسوف که کتاب‌های لاتین در دست و عینک بر چشم می‌خوابد، سرانجام عاشق رقاص باله می‌شود؛ زنی اغواگر که جز خوردن و خوابیدن و پول خرج‌کردن، لذتی نمی‌شناسد (نک: تورگینیف، ۱۳۹۲: ۱۱۶و۱۴۱). آلکسی حتی اعتراف می‌کند تنها یک مرد منسوخ‌شده می‌تواند عاشق چنین زنی شود و وجودش را همچون سگی تقدیم صاحبش کند تا او را بعد از مصرف دور بیندازد (همان: ۱۴۰و۱۴۱). آبلوموف نیز پس از ملاقات‌ها و گفت‌وگوهای عاشقانه با الگا که معتقد است: «راه درازی در پیش داری. باید از من بگذری، به بالاتر از من دست یابی. این انتظاری است که من از تو دارم» (گنچارف، ۱۳۹۴: ۵۹۳)، با زن صاحبخانه که دشواری‌های راه عشق الگا را ندارد، ازدواج می‌کند.

در اثر دیگری از تورگینیف با نام *آب‌های بهاری* «دیمیتری سانین»، عاشق دختری معصوم به نام «جما» (در زبان ایتالیایی یعنی «گوهر») می‌شود (نک: تورگینیف، ۱۳۹۳: ۱۰۱). جما صلیب یاقوتین خود را به نشانه‌ی پیوند معنوی به سانین می‌بخشد (همان: ۱۰۱و۱۰۲)؛ اما سانین پس از ملاقات با زنی اغواگر و هوسران به نام «ماریا»، دل از کف می‌دهد و جما را فراموش می‌کند.

کشمکش ذهنی این قهرمانان معمولاً چندان به طول نمی‌انجامد و سویه‌ی شر پیروز می‌شود. آنان زمانی که به خذلان این هوس آگاه می‌شوند، راه بازگشت در پیش می‌گیرند؛ اما اغلب مرگ یا فرورفتن در عمق ناکامی، این فرصت را از ایشان سلب می‌کند. در حقیقت، روحیه‌ی تسلیم و رفتارهای تکانش‌گرانه، بخشی از ویژگی‌های شخصیتی این عشاق است. «اشخاص سست‌رأی و بی‌اراده هرگز نمی‌توانند آنچه را که نمی‌خواهند، به پایان برسانند، بلکه همه‌اش در انتظار پایان خودبه‌خود هستند» (همان، ۱۴۱). با این حال عبور از این عقبه‌ی دشوار ایشان را می‌پالاید و همانند پایانِ کار عاشق در غزلیات روایی، کورسوی امیدی از رستگاری و عفو الهی در نظرشان پدیدار می‌شود.

## ۵. نتیجه‌گیری

دو شخصیت اصلی در غزل روایی، «زاهد/سالک» و «عاشق» هستند. بر خلاف زاهد که اغلب به منظور امر به معروف، حرکتی بیرونی را آغاز می‌کند و اهل عمل است، عاشق در انتظار امری است که موجد تغییر یا وصال گردد. او همانند «قهرمان بایرونی» در ادبیات رمانتیک، خصوصاً انگلیس و «آدم زیادی» در ادبیات روسیه، دارای ویژگی‌هایی از جمله انفعال، گله‌مندی، بی‌عملی و آرمان‌گرایی بیش از حد است. او رنجوری خودخواه است که برای رسیدن به هدف خود (وصال معشوق) نیز تلاشی نمی‌کند. در عوض، این تلاش، از سوی معشوق صورت می‌گیرد. از این نظر، قهرمان عاشق در غزل روایی، نقطه‌ی مقابل عاشق در افسانه‌ها و قصه‌های پریان است که عزیمت او برای رسیدن به هدف، اصلی مسلم و شکل‌دهنده به داستان است. به عبارت دیگر، کنش اصلی در قهرمان افسانه‌ها، حرکتی بیرونی و در قهرمان غزل روایی، حرکتی درونی (آمدن معشوق) است. حوادث نیز به همین ترتیب، بیرونی و درونی هستند. آنچه برای شخصیت عاشق در غزل روایی رخ می‌دهد، اغلب مکاشفه یا دیداری در فلق است.

با اینکه مجاهدات قهرمان در افسانه‌ها، از جمله طی طریق و تحمل آزمون‌های دانایی و توانایی، موجب می‌شوند او را عنصری فعال معرفی کنیم؛ اما در عین حال، او شخصیتی باورپذیر نیست و بیشتر آرزومندی‌های بشر، یا معشوق را بازگو می‌کند. در عوض، در غزل روایی، عاشق شخصیتی است واقعی و باورپذیر. او در متن جامعه حضور دارد و با محدودیت‌ها، ترس‌ها و مناسبات اجتماعی آشناست؛ بنابراین، دست‌یافتن به هدفی که قهرمان افسانه به یاری عناصر جادویی به آن می‌رسد، از نظر او ناممکن به نظر می‌رسد. همین امر او را ناامید و آزرده و دلسرد می‌سازد. با مقایسه‌ی قهرمانان رمانتیک و قهرمانان غزل‌های روایی و یافتن نکات اشتراک آنان می‌توان حدس زد که هردو گونه شخصیت در زمینه‌ی اجتماعی مشترکی شکل گرفته‌اند. شاید به همین دلیل، مشابهت او به آدم زیادی، به دلیل مجاورت و نزدیکی فرهنگی و ساختار سیاسی، از قهرمان بایرونیک بیشتر است.

## یادداشت‌ها

۱. بین طرح (sketch/design) و پیرنگ (plot) تفاوت ظریفی دیده می‌شود که در برخی آثار مربوط به نقد ادبیات داستانی، از جمله کتاب *هنر رمان* از ناصر ایرانی، از آن غفلت شده است. درواقع، در طرح، ارتباط اجزاء و مسأله‌ی انسجام مطرح می‌شود. ویتکمب می‌گوید: «پلات در لغت‌نامه‌های تخصصی، چهار مفهوم نسبتاً متفاوت دارد و طرح اندیشه‌ی اولیه‌ی مربوط به همه‌ی مفاهیم مربوط به پیرنگ است. این اندیشه‌ی اولیه، ذهنیت مشخصی را در همه‌ی پیرنگ‌ها بیان می‌کند؛ طرح، به مسأله‌ی اتحاد در پیچیدگی اجزاء می‌پردازد. اگرچه طرح ممکن است ساختار بیرونی داشته باشد، اساساً محصولی ذهنی است. تحلیل پیرنگ کمابیش امری قابل انعطاف است، بستگی به جهت مشخصی دارد که در آن هنرمند و منتقد ارتباط اجزاء را با نقشه مرکزی می‌بینند» (نک: ویتکمب، ۱۹۰۵: ۴۷).

عنصری که به غزلی کیفیت روایی می‌بخشد، وجود انسجام مطالب و پیوستگی در محور عمودی است؛ به گونه‌ای که بتوان آن را به صورت یک کل در نظر گرفت؛ بنابراین اگر غزلی حاوی گفت‌وگو (عنصر نمایشی) و توصیف (از مؤلفه‌های ادب غنایی) باشد، بی‌آنکه میان این عناصر پیوندی برقرار باشد و نقطه‌ی آغاز و انجامی برای آن در نظر گرفته نشود، غزل روایی محسوب نمی‌گردد. به طور مثال می‌توان این غزل را نمونه آورد که با وجود وحدت مضمون، توصیف و گفت‌وگو، روایت‌گر رخدادی نیست:

خدا چو صورت ابروی دلگشای تو بست  گشاد کار من اندر کرشمه‌های تو بست
مرا و سرو چمن را به خاک راه نشاند  زمانه تا قصب نرگس قبای تو بست

هم از نسیم تو روزی گشایشی یابد چو غنچه هر که دل اندر پی هوای تو بست
مرا به بند تو دوران چرخ راضی کرد ولی چه سود که سررشته در رضای تو بست
چو نافه بر دل مسکین من گره مفکن که عهد با سر زلف گره‌گشای تو بست
تو خود خیال دگر بودی ای نسیم وصال خطا نکرد که دل امید در وفای تو بست
ز دست جور تو گفتم ز شهر خواهم رفت به خنده گفت که حافظ برو که پای تو بست

(حافظ، ۱۳۷۲: ۲۷)

۲. در اشعار معاصر، این شیوه بسیار در کانون توجه قرار گرفته است. این شعر روایی از سهراب سپهری، مضمونی مشابه غزل روایی حافظ دارد: «...مسافر از اتوبوس/ پیاده شد:/ «چه آسمان تمیزی»/ و امتداد خیابان غربت، او را برد/ غروب بود/ مکالمات گیاهان به گوش می آمد/ مسافر آمده بود/ و روی صندلیِ راحت کنار چمن/ نشسته بود:/ «دلم گرفته/ دلم عجیب گرفته است/ تمام راه به یک چیز فکر می کردم»/ و رنگ دامنه‌ها هوش از سرم می‌برد.../ صدای باد می‌آید، عبور باید کرد/ و من مسافرم ای بادهای همواره!...» (سپهری، ۱۳۸۹: ۲۵۶-۲۸۰).

۳. «در الگوی این عشق کلاسیک، عاشق مجنون‌وار و خودآزار و حرمان‌زده دست از زندگی روزمره می‌شوید. عاشق، فکر و ذکری جز معشوق ندارد و در عین حال که از خود ناامید است، اطمینان دارد که به وصال نمی‌رسد. او، رسوای خاص و عام، از خلایق دل می‌برد و در تنهایی جانکاه خود با حیوانات همدم می‌شود. همچنین در الگوی ایرانی این عشق افلاطونی، عاشق نالان، با چشم اشک‌بار و قلب شکسته، از خانه و کاشانه خود هجرت می‌کند و بی‌اراده، سر به کوه و بیابان می‌گذارد؛ چرا که زندگی او در هجران معشوق، بی‌معنا و همه عالم به چشمش زندانی است که عاشق دیوانه را در خود به زنجیر کشیده است. شخصیت‌های مرد قصه‌های *لیلی و مجنون* و *شیرین و فرهاد* نمونه‌ی بارز عشق کلاسیک ایرانی‌اند که به خاطر عدم امکان وصال، در حرمان و هجران جان می‌سپارند» (جورکش، ۱۳۸۴، ۱۰۶و۱۰۷).

۴. برگرفته از مجموعه‌ی *تولدی دیگر* از فروغ فرخزاد: «... و هیچ کس/ دیگر به هیچ چیز نیندیشید.../ مرداب‌های الکل/ با آن بخارهای گس مسموم/ انبوه بی‌تحرک روشنفکران را/ به ژرفنای خویش کشیدند..» (فرخزاد، ۱۳۵۰: ۱۰۱).

## منابع

انوری، اوحدالدین. (۱۳۷۷). *دیوان اشعار انوری ابیوردی*. به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

اوستین، جین. (۱۳۷۴). *حس و حساسیت (دلباخته)*. ترجمه‌ی عباس کرمی‌فر، تهران: پر.

ـــــــــــــــ . (۱۳۷۸). *غرور و تعصب*. ترجمه‌ی رضا رضایی، تهران: نی.
بلوک، بهمن. (۱۳۹۵). «مقایسه‌ی «آدم‌های زیادی» میخاییل لرمانتف و سرگی دولاتف در داستان‌های «قهرمان عصر ما»، «زندان» و «تپه‌های پوشکین»»، دست‌یافتنی در: https://www.researchgate.net/profile/Bahman_Bolouk به تاریخ بازیابی دهم آبان ۱۳۹۵.
پوشکین، الکساندر. (۱۳۴۸).یوگنی آنه‌گین، ترجمه‌ی منوچهر وثوقی‌نیا، تهران: گوتنبرگ.
تورگینیف، ایوان. (۱۳۹۲). *یادداشت‌های یک مرد زیادی*. ترجمه‌ی فهیمه توزنده‌جانی، تهران: کتابسرای تندیس.
ـــــــــــــــ .(۱۳۹۳). *آب‌های بهاری*. ترجمه‌ی عبدالحسین نوشین، مشهد: بوتیمار.
جورکش، شاپور. (۱۳۸۴). *بوطیقای شعر نو: نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما یوشیج*. تهران: ققنوس.
حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۲). *دیوان حافظ*. براساس نسخه‌ی محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: سینا.
حقیقی، شهین و کاووس حسن‌لی. (۱۳۸۷). «بررسی ساختار غزلی روایی از غزلیات شمس». *کاوش‌نامه*، س۹، ش۱۷، صص۵۹-۹۴.
حیدری، مریم. (۱۳۸۶). «بررسی ساختار روایی در غزل فارسی». *فصلنامه‌ی زبان و ادب*، ش۳۱، صص۲۴-۳۸.
خرابچنکو، میخائیل. (۱۳۶۴). *فردیت خلاق نویسنده و تکامل ادبیات*. ترجمه‌ی نازی عظیما، تهران: آگاه.
خواجوی کرمانی. (۱۳۶۹). *غزلیات خواجوی کرمانی*. به کوشش حمید مظهری، کرمان: خدمات فرهنگی کرمان.
داد، سیما. (۱۳۷۱). *فرهنگ اصطلاحات ادبی(واژه‌نامه‌ی مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی/ اروپایی*. تهران: مروارید.
رازی، شمس‌الدین محمدبن‌قیس. (۱۳۳۸). *المعجم فی معاییر الاشعارالعجم*. تصحیح علامه محمد قزوینی و مقابله‌ی مدرس رضوی، تهران: دانشگاه.
روحانی، رضا و احمدرضا منصوری. (۱۳۸۶). «غزل روایی و خاستگاه آن در شعر فارسی». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش۸، صص۱۰۵-۱۲۱.
رزمجو، حسین. (۱۳۷۲). *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*. تهران: آستان قدس.

زینالی، بهرام و روح‌انگیز قلی‌زاده. (۱۳۹۲). «بررسی ابعاد شخصیتی قهرمانان یوگنی آنه‌گین به‌عنوان آدم زیادی در نسل طلایی روسیه». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، س۱۸، ش۲، صص۹۷-۱۰۸.
ستاری، جلال. (۱۳۷۹). *پرده‌های بازی*. تهران: میترا.
سپهری، سهراب. (۱۳۸۹). *هشت کتاب*. تهران: پیمان.
سنایی، ابوالمجد مجدودبن‌آدم. (۱۳۲۰). *دیوان اشعار سنایی غزنوی*. به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران: شرکت سهامی طبع کتاب.
سهروردی (شیخ اشراق)، یحیی‌بن‌حبش. (۱۳۸۷). *عقل سرخ*. تهران: مولی.
سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۱). *مکتب‌های ادبی*. تهران: نگاه.
شمیسا، سیروس. (۱۳۶۲). *سیر غزل در شعر فارسی*. تهران: فردوس.
ـــــــــــ . (۱۳۷۰). *انواع ادبی*. تهران، باغ آینه.
صادقی، زینب و مرضیه یحیی‌پور. (۱۳۹۰). «بررسی موضوع آدم زیادی در ادبیات دهه‌ی بیست و سی قرن نوزدهم روسیه و ادبیات معاصر ایران». *ادبیات تطبیقی*، س۲، ش۴، صص۲۸۱-۳۰۰.
صبور، داریوش. (۱۳۵۵). *آفاق غزل فارسی*. تهران: پدیده.
طاهری، قدرت‌الله. (۱۳۸۲). «نقد و تحلیل ساختارگرایانه‌ی غزل‌روایت‌های عطار». *فرهنگ*، ش۴۶و۴۷، صص۱۹۱-۲۱۶.
طرسوسی، ابوطاهر محمدبن‌حسن. (۱۳۷۴). *داراب‌نامه*. ج۱، تصحیح ذبیح‌الله صفا، تهران: علمی‌فرهنگی.
عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۶۸). *دیوان عطار*. به تصحیح سعید نفیسی، تهران: سنایی.
عکاشه، ثروت. (۱۳۸۰). *نگارگری اسلامی*. ترجمه‌ی غلام‌رضا تهامی، تهران: حوزه‌ی هنری.
فرخزاد، فروغ. (۱۳۵۰). *تولدی دیگر*. تهران: مروارید.
گنچارف، ایوان. (۱۳۹۴). *آبلوموف*. ترجمه‌ی سروش حبیبی، تهران: فرهنگ معاصر.
مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۶۳). *کلیات شمس تبریزی*. به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.
میرصادقی، جمال. (۱۳۷۷). *واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی*. تهران: کتاب مهناز.
ـــــــــــ . (۱۳۸۰). *عناصر داستان*. تهران: سخن.

نظیری، محمدحسین. (۱۳۴۰). *دیوان نظیری نیشابوری*. با مقابله و تصحیح و تنظیم و تدوین مظاهر مصفا، تهران: امیرکبیر.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۰). *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

وحدانی‌فر، امید و همکاران. (۱۳۹۵). «تحلیل ساختاری غزل‌روایت‌های سعدی». *ادب و زبان* (شهید باهنر کرمان)، س۱۹، ش۳۹، صص۲۹۵-۳۱۸.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۶). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: هما.

یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۴). *هنر داستان‌نویسی*. تهران: نگاه.

Wilson, James D. (1972). "Tirso, hat, and Byron: The emergence of Don Juan as romantic hero". *The South Central Bulletin* (The Johns Hopkins University Press on behalf of The South Central Modern Language Association). 32 (4), PP. 246–248.

Thoslev, Jr. Peter L. (1965). *The Byronic hero: Types and Prototypes*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Whitcomb, Selden.Lincol. (1905). *The study of a novel*. BostonD.C. Heath &co publitiores.

Byronic Hero. Retrieved September 2016 from http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ByronicHero

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی