مطالعات عرفانی (مجله علمی‌پژوهشی)
دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کاشان
شمارهٔ سی‌ویکم، بهار و تابستان ۹۹، ص۳۲۳ـ۳۵۲

نوع مقاله: علمی‌ترویجی

نگاهی به غزل روایی در دیوان فخرالدین عراقی از منظر کارکرد آن در شرح تجارب عرفانی او

مهدی محبتی*
حامد شکوفگی**

◄ چکیده

پژوهش دربارهٔ توانش قالب‌های غیرمثنوی در قصه‌گویی عرفانی، معمولاً به‌دلیل انبوه روایت‌های مثنوی مورد غفلت قرار گرفته است. غزل، یکی از قالب‌های شعری، که در بیان عواطف و احساسات درونی به کار گرفته می‌شود، به‌دلیل برخورداری از زبانی غیرارجاعی، شرح رخدادهای رمزی و روایت دیدار با معشوق در فضایی نمادین را به‌خوبی بازنمایی می‌کند. شعرای عرفانی از این ظرفیت غزل برای بازنمایی تجارب عرفانی خود بهره گرفته‌اند و فرم غزل روایی در نتیجهٔ توجه به این ظرفیت غزل در ادبیات فارسی شکل گرفته است. این مقاله با رویکرد توصیفی‌تحلیلی، به جایگاه عراقی و کمیت و کیفیت غزل روایی او در بین سایر شعرای عارف زبان فارسی می‌پردازد و نشان می‌دهد عراقی (متوفی ۶۸۸ق) از این لحاظ (سرایش غزل روایی؛ ۶/۸۸ درصد نسبت به کل غزلیاتش) پس از عطار (۷/۱۱ درصد) در جایگاه دوم و پیش از مولانا (۲/۸۴ درصد) و سنایی (۳/۱۸ درصد) قرار دارد. و در ۲۱ غزل از ۳۰۵ غزل دیوانش، شرح تجارب شهودی خود را به شکلی نمادین ارائه کرده است که در آن‌ها عناصر غزل و روایت در نگاهی ساختارمند به بیان کلیت تجربهٔ عرفانی او می‌پردازند. شخصیت‌های اصلی این غزل‌ها عاشق (عارف)، معشوق (معبود)، پیر و راهنما و در مواردی اهل خرابات هستند. با توجه به بیان مشاهدات از زبان عارف، بیشتر روایت این غزل‌ها به شیوهٔ اول‌شخص، دو غزل با شیوهٔ دوم‌شخص و سه غزل دیگر به طریق سوم‌شخص بیان شده است. این غزلیات روایی در بیشتر موارد مبتنی بر کنش هستند و تنها در نُه غزل، گفت‌وگو بین شخصیت‌ها رخ داده است.

◄ کلیدواژه‌ها: روایت، غزل، تجربهٔ عرفانی، رمز، عراقی.

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زنجان/ mohabbati@znu.ac.ir
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زنجان، نویسنده مسئول/ hshekufegi@gmail.com
تاریخ دریافت: ۹۹/۱/۲۱ تاریخ پذیرش: ۹۹/۵/۱

۱. مقدمه

۱ـ۱. مسئلهٔ تحقیق

ابراهیم بن بُزُرجمهر همدانی فراهانی، مشهور به فخرالدین عراقی، در کُمجان از توابع اراک امروزی در سال ۶۱۰ق زاده شد. خاندان او اهل علم بودند. گفته‌اند به دنبال انقلاب احوال درونی در دیدار جمعی از قلندران، برای تکمیل و تأدیب معنوی به هندوستان نزد شیخ بهاءالدین زکریا مولتانی (د ۶۶۶ق) رفت و در آنجا به سلک مریدان بهاءالدین زکریا پیوست (صفا، ۱۳۷۸: ج۳، ۵۶۷). و از وی خرقه گرفت، اما بعدها به دیار روم شتافت و به خدمت شیخ صدرالدین قونیوی (د ۶۷۳ق) رسید. در قونیه، چنان‌که نوشته‌اند، *فُصوص الحِکَم* محیی‌الدین بن عربی (د ۶۳۸ق) را در مجلس درس او شنید. «مدتی کوتاه به خیل شاگردان صدرالدین قونیوی (متوفی ۶۷۳ق)، شاگرد و فرزندخواندهٔ ابن‌عربی (متوفی ۶۳۸ق)، پیوست و با ایشان در مجالس درس *فصوص الحکم* قونیوی حاضر شد» (سعادت، ۱۳۹۱: ج۴، ۵۹۴) و در اثنای آن *لمعات* را نوشت. در نهایت به شام رفت و سرانجام در ۶۸۷ یا ۶۸۸ق در اثر بیماری درگذشت. از عراقی، آثاری به نظم و نثر باقی مانده است. *لمعات* که مهم‌ترین اثر منثور عراقی است، در زمان صحبت صدرالدین قونوی و تحت‌تأثیر آثار ابن‌عربی نوشته شده است. *عشاق‌نامه* یا *رساله ده فصل* اثر منظوم دیگری از عراقی است که در قالب مثنوی و غزل، در بحر خفیف مسدس محذوف سروده شده است. *دیوان اشعار* وی نیز مشهور است. گرچه عراقی در بیشتر قوالب شعری طبع خود را آزموده، هنر شاعری او بیشتر در غزلیاتش ظهور یافته است.

غزل از مهم‌ترین قالب‌های شعری زبان فارسی محسوب می‌شود که در آن، شاعر عواطف و احساسات خود را با زبان غیرارجاعی بیان می‌کند. شعرای عارف در زبان فارسی پس از ورود اصطلاحات عرفانی به شعر فارسی، غزل را به‌عنوان قالبی برای بیان تأثرات عمیق و عواطف شدید خود به کار گرفتند و به گسترش آن کمک بسیار کردند. از سوی دیگر نزد صوفیه، قصه علاوه بر اینکه ابزاری برای انتقال تعالیم و

آموزه‌های عرفانی آن‌ها بود، برای بازنمایی تجربه‌های دیدار با معشوق در عالمی غیرمحسوس که در نتیجهٔ ریاضت‌ها و سلوک عرفانی برای آن‌ها میسر می‌شد، به کار می‌رفت. بنابراین غزل برای عرفای شاعر فارسی‌زبان، صورت و قالبی شد که می‌توانست به بهترین و تأثیرگذارترین شکل، پیشامدها و رخدادهای عوالم شهودی را در وجهی نمادین نمایندگی کند. با این توضیحات، بخش مهمی از روایت‌های منظوم شعری در ادبیات فارسی به‌صورت غزل روایی[۱] اختصاص یافته است و سنایی و عطار و مولانا و... هر کدام به طریقی، به بازنمایی احوال روحی خود و رخدادهای غیرمحسوس در این لحظات در قالب غزل پرداخته‌اند؛ تحقیقاتی هم در این زمینه انجام گرفته که در پیشینهٔ پژوهش به آن‌ها اشاره شده است.

با توجه به اینکه بحث دربارهٔ شعر و اندیشهٔ عرفانی عراقی، به‌عنوان یکی از شعرای عرفانی، و به‌ویژه چگونگی غزل‌های روایی او که بیانگر روایت‌های کوتاهی از تجارب عرفانی اوست، در پژوهش‌های ادبی معاصر کمتر مورد توجه بوده است، اهمیت و ضرورت این بحث مشخص می‌شود؛ زیرا بررسی چگونگی ارائهٔ تجارب عرفانی عراقی در قالب غزل، می‌تواند به‌عنوان بخشی از تاریخ غزل روایی در شعر فارسی محسوب شود. تا پیش از این، فقط غزل‌های روایی سنایی، عطار و مولانا مورد توجه پژوهشگران بوده است و طرح ویژگی‌های غزل روایی در دیوان عراقی و مقایسهٔ آن با شعرای قبل و بعد از او می‌تواند ما را به نکاتی تازه دربارهٔ این فرم روایی در ادبیات فارسی برساند. آیا عراقی همچون شعرای دیگر عرفانی پیش از خود برخوردار از این تجارب اصیل روحی بوده است؟ اگر روایت‌های تجربهٔ شهود عراقی در غزلیات او بازنمایی شده، چگونه و به چه اندازه است؟ عراقی در مقایسه با شعرای بزرگ عرفانی قبل و هم‌دورهٔ خود، در روایتگری در قالب غزل موفق بوده است؟ عناصر روایی مختلف مانند شخصیت[۲]، صحنه‌پردازی[۳]، گفت‌وگو[۴] و زاویهٔ دید[۵] چگونه در غزل‌های روایی او به کار رفته‌اند؟

این مقاله در یافتن پاسخی به این پرسش‌هاست تا بتواند بخشی از تاریخ

قصه‌پردازی عرفای فارسی‌زبان در قالب غزل را به‌طور مستند بررسی کند و جایگاه فخرالدین عراقی را در این روند قصه‌گویی در قالب غزل بشناساند.

۱ـ۲. پیشینهٔ تحقیق

اگرچه حجم فراوان روایت‌های منظوم ادبیات فارسی در قالب مثنوی، بسیاری از پژوهشگران را از توجه جدی به ظرفیت‌های روایی قالب‌های دیگر شعری غافل کرده، قالب غزل از حیث پژوهش در حوزهٔ قصه‌گویی از اقبال بیشتری نسبت به سایر صورت‌ها و فرم‌های شعری برخوردار بوده است؛ به‌طوری که پژوهش دربارهٔ قصه‌گویی شاعران، پس از قالب مثنوی، پیش و بیش از همه، در غزل فارسی انجام شده است.

ظاهراً اول بار شفیعی‌کدکنی در مقدمهٔ گزیدهٔ خود از *غزلیات شمس* به قصه‌گویی مولانا در قالب غزل اشاره کرد و نام غزل روایی را بر غزل‌هایی که در آن مولانا قصه‌ای کوتاه یا بلند گفته است، برگزید. در *بحر در کوزه* هم به سنت قصه‌گویی مولانا در غزل اشاره شده است. «علاقهٔ او به قصه و عادتش به قصه‌سرایی تا حدی است که حتی در غزلیات هم گهگاه قصه می‌سراید و حتی قصه‌های طولانی» (زرین‌کوب، ۱۳۸۹: ۴۲ـ۴۳). پس از آن، پورنامداریان در یکی از مقاله‌های کتاب *دیدار با سیمرغ* (۱۳۹۰)، به تأویل غزلی از عطار پرداخت که در آن غزل، عطار تجربهٔ دیدار با خویش را در قالب روایت بیان کرده و در کتاب *داستان پیامبران در کلیات شمس* (پورنامداریان، ۱۳۹۴) به‌تفصیل، تلمیحاتی را که مبتنی بر داستان انبیای الهی در این کتاب است، بررسی و تلویحاً به ظرفیت‌های قصه‌گویی قالب غزل اشاره کرد. پس از آن در چند مقاله‌ای که در *همایش بین‌المللی داستان‌پردازی مولانا* (دانشگر، ۱۳۸۶) نوشته شد، به زوایای گوناگون قصه‌گویی مولانا در *غزلیات شمس* اشاره شد (نک: حمیدی و گراوند، ۱۳۸۷). بعدها قدرت‌الله طاهری (۱۳۸۲)، رضا روحانی و احمدرضا منصوری (۱۳۸۶) و علی گراوند (۱۳۹۳) هرکدام در مقاله‌هایی، بیشتر به تحلیل قصه‌گویی مولانا و عطار و به‌ندرت به غزل‌های روایی سنایی و به‌طور کلی، تحول و

تکامل غزل روایی در ادبیات عرفانی اشاراتی کردند و عناصر روایت غزل‌های روایی مولانا و عطار مانند زمان، مکان، شخصیت و... را در حد یک مقالهٔ علمی‌پژوهشی بررسی کردند. در این میان، تنها کتابی که به‌تفصیل دربارهٔ روایتگری مولانا در غزلیات *دیوان شمس* نوشته شده، کتاب *بوطیقای قصه در غزلیات شمس* (۱۳۸۸) است که ابتدا رسالهٔ دکتری علی گراوند بود و بعدها به‌صورت کتاب مستقل چاپ شد. در این کتاب، مبنای تحلیل قصه‌های مولانا در *غزلیات شمس*، نگاه ریخت‌شناسانه و الگوی آن ریخت‌شناسی قصه‌های پریان از پراپ بود. همچنین خانم‌ها شریف‌نسب و کرمی در مقالهٔ «سیر سبکی داستان در غزلیات سنایی غزنوی و عطار نیشابوری» (۱۳۹۲) به مقایسهٔ بین غزل‌های روایی سنایی و عطار پرداخته‌اند.

اما تا آنجا که بررسی شد، در هیچ مقاله‌ای، به تعداد و بیان مشخصات قصه‌گویی فخرالدین عراقی اشاره‌ای نشده، و این در حالی‌است که او به‌عنوان یک شاعر و عارف در سنت قصه‌گویی در غزل، سهمی به خود اختصاص داده است و تحلیل جنبه‌های مهم غزل عرفانی او و عناصر روایی او به‌یقین می‌تواند یکی از فصل‌های غزل روایی در تاریخ غزل فارسی محسوب شود. در این پژوهش با آنکه یافته‌های منابع یادشده را پیش چشم داشته‌ایم، از آنجا که محدودهٔ پژوهش آن‌ها یک یا دو شاعر بوده و به یکی از عناصر روایت در غزل‌های روایی پرداخته‌اند، سعی می‌کنیم تا حد امکان با نگاهی جامع‌تر و مبتنی بر تحلیل بیشتر، مراحل شکل‌گیری، تحول تاریخی و سایر ویژگی‌های قصه‌گویی شعرای عارف در زبان فارسی را تا پایان قرن هفتم بکاویم.

۱ـ۳. روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله، روش توصیفی‌تحلیلی است. تعداد ۳۰۵ غزل در *کلیات* فخرالدین عراقی (بر اساس چاپ استاد نفیسی) از منظر عناصر مختلف روایی آن بررسی شد و با توجه به اینکه در رویکرد ساختارگرا[۶]، اثر ادبی و به‌ویژه شعر در یک نگاه کل‌نگر تحلیل می‌شود و همهٔ اجزای و عناصر آن به‌عنوان بخشی از یک کل که هماهنگ با سایر اجزا و به‌منظور ایجاد یک ساختمان واحد نگریسته می‌شود، در این

پژوهش ضمن تأکید بر این رویکرد سعی شده است یگانگی فرم و محتوای غزل روایی در *دیوان* عراقی بررسی گردد. پس از شناسایی و برشمردن تعداد غزل‌های روایی این مجموعه، عناصر اصلی روایت مانند شخصیت، صحنه‌پردازی، پی‌رنگ و کنش و تغییر زاویهٔ دید مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است تا با مقایسهٔ تعداد روایت‌های عراقی در این قالب با سایر عرفای قصه‌گو مانند سنایی، عطار و مولانا، جایگاه عراقی در میان آن‌ها تعیین شود.

۲. بحث اصلی

۲ـ۱. ظرفیت‌های غزل در قصه‌گویی

اگرچه غزل نسبت به مثنوی به‌دلیل تعداد ابیات[۷] محدودیت دارد، آنقدر اندک نیست که شاعر و رواِی توانمند نتواند یک قصه را با حذف توصیفات، صحنه‌پردازی‌ها و اظهار نظرهای راوی که معمولاً در قالب مثنوی رواج دارد، در غزل بگنجاند؛ برخلاف تصور اولیه، ظرفیت‌های قصه‌پردازی در غزل در زمینه‌های خاصی بیش از مثنوی است. نزد ذهن مألوفی که در شعر عرفانی فارسی، مثنوی تنها فرم یا حداقل اصلی‌ترین فرم روایی است و نمونه‌های شاخص و شاهکار آن، مثنوی‌های سنایی و عطار و مولانا محسوب می‌شود، پذیرش قالب‌های دیگری مانند غزل به‌عنوان فرم روایی دشوار است.

با وجود این، از قواعد جاری و پذیرفته‌شده در نقد ادبی جدید، کهنگی یک فرم ادبی در اثر تکرار و از دست دادن قدرت القایی آن نزد مخاطبان و به دنبال آن نوجویی هنرمندان و شاعران برای دستیابی به فرم‌های تازه‌تر، قاعده‌ای مستمر شناخته می‌شود. «آثار ادبی، نظام‌هایی پویا قلمداد می‌شوند که عناصر موجود در آن‌ها در مناسبات پیش‌زمینه‌ای و پس‌زمینه‌ای با یکدیگر ساخته می‌شوند» (سلدن و ویدوسن، ۱۳۹۲: ۵۵ـ۵۶). این قاعده در ادبیات فارسی و به‌ویژه سرایندگان بزرگ آن با وجود محدودیتی که تا پیش از دورهٔ معاصر در حوزهٔ فرم وجود داشت، جریان داشت تا فرم‌های شعری از پویایی بازنمانند و شعر به سخنی عادی بدل نشود. «پویایی فرم

نوعی بیان مستمرّ علیه اتوماتیزه شدن است؛ یعنی تجربهٔ شاعر و تجربهٔ عارف، به‌گونه‌ای در زبان ظاهر می‌شود که صورتی پویا دارد. این پویایی صورت در ذات خود قیام علیه اتوماتیزه شدن دارد؛ یعنی نمی‌گذارد که این صورت بر اثر کثرت استعمال مبتذل شود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۳۸۰).

از آنجا که عرفای فارسی‌زبان در نگاه نوجویانه در بسیاری موارد پیشرو محسوب می‌شوند، قصه‌گویی در فرم و قالبی غیر از مثنوی به قصد نوجویی نباید امری غریب محسوب شود. «وقتی فرم‌های رایج ادبیات آشنا بشوند و گونه‌ای خودکارشدگی درون آن رخ بدهد، ادبیات با فاصله گرفتن از فرم‌هایی که کاملاً آشنا و تکراری شده‌اند، خود را دوباره نو می‌کند» (برتنس، ۱۳۹۴: ۶۴). گستردگی حوزهٔ جغرافیایی و گویندگان فارسی‌زبان و به‌ویژه تنوع تجارب در نزد عرفای نوجو و رمنده از کهنگی‌ها، عامل اصلی تعدد فرم‌های روایی در شعر فارسی است. «وسعت و تنوع اندیشهٔ آفرینندگان شعر در زمان‌ها و مکان‌ها و شرایط گوناگون لحظهٔ تولد شعر به‌اندازه‌ای از یکدیگر متمایز است که وزن و آهنگ و قالب‌های مختلف را ایجاب می‌کند که به هیچ وجه در محدودهٔ چهارده یا پانزده فرم یا قالب قراردادی... قابل اسارت نیست» (رستگار فسایی، ۱۳۷۳: ۴۵). بنابراین با توجه به حجم بالای روایتگری در قالب مثنوی و تعدد تجارب شعری تازه که نیازمند فرم روایی متناظر با آن است، در دوره‌های بعدی، فرم روایی مثنوی جنبهٔ خلاق خود را رفته‌رفته از دست می‌داده و احتیاج به فرم‌های روایی جدید که انگیزش بیشتری داشته باشد، به‌ویژه نزد عرفا و شعرای متصوفه احساس می‌شده است. «وقتی فرم‌های رایج ادبیات آشنا بشوند و گونه‌ای خودکارشدگی درون آن رخ بدهد، ادبیات با فاصله گرفتن از فرم‌هایی که کاملاً آشنا و تکراری شده‌اند، خود را دوباره نو می‌کند» (برتنس، ۱۳۹۴: ۶۴). اما روایت[۸] چیست و آیا با تعاریف روایت‌شناسان جدید می‌توان غزل روایی در شعر فارسی را یک روایت شعری نامید؟ در نگاه روایت‌شناسان نامداری مانند بارت، بسیاری از مفاهیم انسانی شکل‌های مختلف روایت محسوب می‌شوند. «روایت‌های جهان بی‌شمارند... روایت در اسطوره،

افسانه، حکایت، قصه، داستان کوتاه، حماسه، تـاریخ، تـراژدی، درام، کمـدی، نمـایش صامت، نقاشی پنجره‌های نقش‌نگاری‌شده، سینما، فکاهی مصور، اخبـار و گفـت‌وگـو حضور دارد» (بارت، ۱۳۹۴: ۱۹). اگر در متنی رخدادهایی به‌هم‌مرتبط، پشت‌سرهم بیان شوند و نشان‌دهندهٔ تغییر وضعیت از حالتی به حالت دیگر باشند، با یـک مـتن روایـی مواجهیم. البته پشت‌سرهم آمدن و تسلسل رویدادهای یـک روایـت، خـود القـاکننـدهٔ مفهوم زمان است. «پروپ روایت را متنی می‌دانست که تغییر وضعیتی از حالتی متعادل به غیرمتعادل و دوباره بازگشت به حالت متعادل را بیـان مـی‌کنـد. پـروپ ایـن تغییـر وضعیت را رخداد[۹] می‌نامد» (اخوت، ۱۳۹۲: ۱۸). روایت‌شناسی ماننـد جرالـد پـرینس متنی را که حداقل دو رویداد در آن رخ داده باشد، به‌عنوان متن روایی می‌پـذیرد و بـر این نکته تأکید می‌کند که کوتاهی طول روایت و تعداد اندک رخدادهای آن نمی‌توانـد نقطه‌ضعف یک روایت تلقی شود و حتی آن را به عدم انسـجام بکشـاند. «اگـر شـمار رویدادها به نسبت اندک باشد، ایـن ویژگـی بـر انسـجام زمـانی روایـت تـأثیر منفـی نمی‌گذارد و حتی شاید از نظر درون‌مایه یا نمادین یا دیگر مـوارد کـاملاً معنـادار هـم باشد» (پرینس، ۱۳۹۵: ۷۰). واقعیت ایـن اسـت کـه روایـت ادبـی و مکتـوب، واجـد ویژگی‌هایی است که دارا بودن یک متن به آن خصوصـیات (فـارغ از صـورت و فـرم ارائه و کوتاهی یا بلندی آن) اطلاق نام روایت را بر آن بی‌اشکال می‌کند. بایـد دانسـت در غزل روایی عرفانی، فقط با بیان یک تجربهٔ صرف مواجه نیستیم و مانند بسـیاری از آثار هنری و به‌خصوص شاعرانه، راوی با افزودن عناصر دیگر مانند وزن و موسـیقی و لحن... ما را به یک پی‌رنگ هنری می‌رساند که تنها بیان روایت مد نظر نیست و انتقـال عناصر زیباشناختی دیگر به مخاطب و در نتیجهٔ التذاذ هنری همواره مورد توجه اسـت. «پی‌رنگ[۱۰] علاوه بر جابه‌جایی زمانی و فقدان علیّت، سایر عناصر ساختاری هنری نظیر حاشیه‌پردازی و تفصیلات را نیز شامل می‌شود» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۲۰۱). چنـان‌کـه در غزلیات روایی شاعرانی مانند عراقی، گاه از غزلی مثلاً هشت بیتی تنها سه یا چهار بیت آن به اصل تجربه و سایر ابیات برای کمک به تقویت پـی‌رنـگ شـعری سـروده شـده

است. اما باید بین عناصر و اجزای مختلف یک اثر هنری و شعری، وحدتی ساختارگرایانه و دستگاه‌مند ایجاد شود که بتواند وحدت تجربهٔ هنری را بنمایاند.

نکتهٔ مهم، تفاوت قائل شدن بین دو مفهومی است که غالباً یکسان دانسته می‌شود و آن‌ها روایت‌مندی[۱۱] و روایت‌گونگی[۱۲] است. «روایت‌مندی عبارت است از مجموعه‌ای از مشخصه‌های روایت و دیگر آنکه روایت‌مندی درجه‌بندی دارد» (ابوت، ۱۳۹۷: ۶۱). روایت‌گونگی که برای تمییز یک متن روایی از غیر روایی کافی شمرده شده است، به توالی زمانی رخدادها گفته می‌شود بی‌آنکه الزامی به بیان علت رخداد باشد؛ اما در روایت‌مندی علاوه بر توالی زمانی رخدادهای روایت، علیت هم شرط است. «روایت‌مندی برخلاف روایت‌گونگی مفهومی است مدرّج که میزان آن بسته به تعلیل‌پذیری داستان دستخوش نوسان می‌شود» (صافی پیرلوجه، ۱۳۹۶: ۹۷). برای مثال هم می‌توان روایت‌های بلندی را که چندین رخداد در آن مسلسل‌وار آمده‌اند (مانند قصهٔ شیخ صنعان) روایت دانست و هم یک بیت کوتاه که فقط دو رخداد را در یک قاب کوچک گنجانده است.

مرغکی اندر شکار کرم بود گربه فرصت یافت او را در ربود

با این نگاه، قالب غزل می‌تواند توانش و ظرفیت بیان یک روایت عرفانی را در خود داشته باشد. مهم مطابقت تجربه و فرم ارائهٔ آن است و کوتاهی یا بلندی روایت آن تأثیری در روایت و حتی انسجام آن ندارد. در نقد ادبی جدید و به‌ویژه رویکرد ساخت‌گرا، فرم که معادل مفهوم انسجام بین همهٔ عناصر شعری است، با محتوای خود کاملاً یکی است و درک کلیّت شعر بدون حضور فرم ممکن نیست. در این نگاه، تصور محتوا بدون در نظر گرفتن فرم آن مانند جدایی مفهوم رقص از رقصنده است و برخلاف تصوری که در فرهنگ گذشتهٔ ما بسیار رایج بود، صورت و فرم مظروفی برای ظرف محتوا در نظر گرفته نمی‌شود، بلکه فرم است که شکل‌دهندهٔ محتواست. «فرم برسازندهٔ محتواست و نه صرفاً بازتاب آن. نواخت، ضرباهنگ، قافیه، نحو، هم‌صدایی، دستور زبان، نقطه‌گذاری و نظایر آن خالق معنا هستند، نه صرفاً حامل آن.

تغییر هریک از آن‌ها خود معنا را تغییر می‌دهد» (ایگلتون، ۱۳۹۶: ۱۱۴)؛ به‌ویژه در شعر که یک گونهٔ ادبی محسوب می‌شود، فرم و محتوا به کمال اتحاد می‌رسند. «فرم از چیزی که محتوا خوانده می‌شود، جدایی‌ناپذیر است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۴). پس تصور تجربهٔ بی‌شکل تصور درستی نیست و هر تجربه‌ای برای انتقال ناگزیر از شکل‌مندی است. «بی‌تردید تجربه قبل از انتقال یافتن ناگزیر از شکل گرفتن است. اما شکل خاصّ خود را بیشتر بدان سبب به خود می‌گیرد که می‌بایست انتقال یابد. تأکیدی که انتخاب طبیعی بر روی قدرت ارتباطی می‌کند، فراگیر است» (ریچاردز، ۱۳۹۵: ۱۹). اگر شکل تجربه با صورت عرضهٔ آن در هنر مطابقت داشته باشد، می‌تواند موفقیت کامل هنرمند را در عرصهٔ فرم هنری موجب شود و این اتفاق در بسیاری قصه‌های خصیصه‌نمای کوتاه عرفانی افتاده است. تجربه‌های متنوع فرم‌های ارائهٔ متعدد می‌طلبد و هر تجربه‌ای به دنبال صورت و فرم متناسب با شکل خود می‌گردد و در صورتی که هنرمند خلاق و توانا به این هماهنگی فعلیت ببخشد، روایتی منسجم در بیان مقصود خود را ارائه کرده است.

اگر بر اساس رویکرد ساختگرا به تحلیل غزل روایی در شعر فارسی بپردازیم، با توجه به همخوانی و مطابقتی که بین تجربهٔ عرفانی و فرم غزل وجود دارد، این غزل‌های روایی به مفهوم کلیت شعری نزدیک‌ترند. در بیشتر موارد، قطعاً تأثیر زیباشناختی شعر بر مخاطب تا اندازهٔ بسیاری وابسته به نگاه کل‌نگر به شعر است. «شکل یک شعر، سازمان‌دهی مواد است... برای خلق اثر کلی» (گرین و همکاران، ۱۳۹۵: ۸۹). در این نگاه، هیچ‌یک از عناصر شاعرانگی متفرق مانند استعاره و موسیقی و... به‌تنهایی به انفعال نفسانی نمی‌انجامد. شعر وقتی می‌تواند به هدف اصلی خود ـ انفعال نفسانی ـ برسد که همهٔ عناصر شعری در کنار هم و برای تأثیر روانی بر مخاطب عمل کنند.

اگر قصه‌گویی در زبان فارسی بخواهد در این قالب به روایتگری بپردازد، باید از غزل برای بازنمایی رخدادهای عاطفی و ماجراهای عاشقانهٔ خود بهره بگیرد؛ به بیان

دیگر، غزل مناسب قصه‌های تعلیمی و حکمی نیست و اگر قرار باشد، شاعری قصه‌ای موفق در این قالب را تجربه کند، فضای عاطفی و زبان غیرارجاعی آن، مجال قصه‌گویی در مضامین تعلیمی را به او نمی‌دهد. باید دید عرفای فارسی‌زبان از این قالب چگونه و در بیان چه مضامین و حال‌وهوایی از غزل استفاده کرده‌اند. با بررسی مجموعهٔ غزلیات شعرای فارسی می‌توان نتیجه گرفت آن‌ها با درک کاملی از غلبهٔ فضای عاطفی در غزل، در تعداد محدود ابیاتی که در اختیار داشته‌اند، همواره غزل را برای بازنمایی رخدادهایی که در نتیجهٔ شدت تأثرات عاطفی و روحی خود که در اکثر موارد ناشی از تجربهٔ مکاشفات عرفانی در ناخودآگاه او شکل می‌گیرد، مهیا دیده‌اند؛ ازاین‌رو غزل‌های روایی آن‌ها یکی از منسجم‌ترین گونه‌های غزل فارسی محسوب می‌شود. جاناتان کالر یکی از کارکردهای داستان را انسجام و یکپارچگی می‌داند (کالر، ۱۳۹۳: ۱۲۳)؛ زیرا شرط لازم روایت، توالی[۱۳] و پشت‌سرهم آمدن چند کنش[۱۴] مرتبط به هم و غیرتصادفی در زمان است. در واقع، روایت پس از قرار گرفتن در متن شعری باید به‌نحوی وحدت و یکپارچگی عوامل شعری را ایجاد یا تقویت کند. روایت که تسلسل و توالی رویدادها در بستر زمان شرط اصلی آن است، موجب تقویت یکپارچگی و وحدت آن به‌عنوان یک کل شعری می‌شود. «ساخت‌مندی غزل‌های عارفانه به‌ویژه در نوعی از غزل که به آن می‌توان غزل روایی گفت، بهتر نمایان شده است» (طاهری، ۱۳۹۰: ۴).

بسیاری از عرفای شاعر در زبان فارسی که در نتیجهٔ ریاضت‌ها و کسب آمادگی‌های لازم، مستعد تجربه‌های عمیق شهودی و عرفانی می‌شدند، احوال و رخدادهایی را که در نتیجهٔ این تجارب بر آن‌ها کشف می‌شد، به شکل روایت‌هایی صورت‌بندی می‌کردند که برای نظم آن قالبی مناسب‌تر از غزل نمی‌یافتند. در بسیاری از غزل‌های روایی فارسی به روایت‌های برمی‌خوریم که تحت‌تأثیر فضای مکاشفه‌های شخصی در ناخودآگاه، عارف می‌توانست در زبانی غیرارجاعی و مناسب بیان این تجارب، بسیاری از محدودیت‌های عوالم حسی را کنار بگذارد. بار عاطفی و زبان

غیرارجاعی در غزل، توان بازنمایی روایاتی را به عارف می‌دهد که به‌دلیل رخداد آن‌ها در فضای ناخودآگاهی او و رؤیت تصاویری که در عالم مثال بر قلبش تجلی می‌کند، جز در بیان رمزی و نمادین قابل انتقال به غیر نیست.

هرگاه عارف برای تعلیم و آموزش دریافت‌های مبتنی بر دانش خود به قصه‌گویی و بیان تمثیلات روایی روی آورد، قالب مثنوی که تعداد ابیاتش نامحدود است، به او مجال انتقال آموزه‌های عقلانیِ مد نظرش را می‌دهد و همان برای او کفایت می‌کند و بلکه مناسب‌تر است؛ اما هنگامی که حالات عاطفی عارف آنچنان او را برمی‌انگیزد که چاره‌ای جز بیان روایی دریافت‌های شهودی خود در زبانی غیرارجاعی و عاطفی نمی‌یابد، قالب غزل قطعاً برای او مناسب‌تر و کاراتر خواهد بود. «اغلب ایشان در دو قلمرو ادبی دست به خلاقیت زده‌اند. یکی بیان تجربه‌های شهودی و شخصی در زبان نمادین که قالب غزل را برمی‌گزیند و دیگری بیان اندیشه‌ها و افکار در قالب حکایات تمثیلی» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۷۴).

۲ـ۲. غزل روایی عرفانی تا پیش از فخرالدین عراقی

سرچشمه‌های قصه‌گویی در غزل بسته به نگاهی که به منشأ قالب غزلِ فارسی داریم، تعیین می‌شود. در تاریخ غزل‌سرایی در زبان فارسی، گروهی پژوهشگران قالب غزل را تکه‌ای جداشده از تغزلات ابتدایی قصاید فارسی یا عربی می‌دانند که شاعر معمولاً پیش از شروع مدح یا مقصود اصلی، در شروع قصیده قرار می‌داده و در آن ابیاتی را در ستایش روزگار عشق‌ورزی و ماجراهای عاشقی خود یا رخدادهای طبیعی می‌آورده که در آن‌ها کم‌وبیش شکل‌هایی از روایت‌گونگی وجود داشت. «بی‌شک استفاده از اشعار غنایی در آغاز قصاید مدحی، مأخوذ از روش اعراب در این‌گونه موارد است و به همین دلیل تغزل را به شیوهٔ آنان نسیب یا تشبیب نیز گفته‌اند. ولی چنین به نظر می‌رسد که در شعر فارسی، نسیب یا تشبیب به اشعاری اطلاق می‌شده که در آغاز قصاید آمده و گویای اوصاف طبیعت یا می و معشوق باشد و نام تغزل ویژهٔ اشعاری بوده است که در آغاز قصاید مفاهیم عاشقانه را با وصف معشوق یا بدون آن بیان کند»

(صبوری، ۱۳۷۰: ۵۶۲). دستهٔ دیگر پژوهشگران، غزل را قالبی مستقل از قصیده می‌دانند که جدا از هر قالبی، از نخستین سال‌های سرایش شعر به زبان فارسی دری نمونه‌هایی هرچند اندک از آن وجود داشته است و اگرچه مشابهاتی بین تغزل ابتدای قصاید و غزل فارسی وجود دارد و در مواردی از هم تأثیر و تأثر پذیرفته‌اند، اما به هر حال دو مفهوم جداگانه‌اند که تا مدت‌ها در کنار هم وجود داشته‌اند. «مسلّم است در آثار قدما اشعاری به شکل غزل دیده می‌شود. این است که ما معتقدیم غزل به موازات تغزل (قصیده) از دیرباز نوعی شعر بوده است، هرچند به عللی... رواج نداشته است. با وجود این باید اذعان کرد که تغزل در پیدایی و تحول غزل تأثیر فراوان داشته است» (شمیسا، ۱۳۶۲: ۴۲).

اگر تحلیل اول را که شبلی نعمانی، احمد آتش و برخی محققان خارجی و اندکی پژوهشگران ایرانی به آن اعتقاد دارند بپذیریم، اولین نمونه‌های روایت‌گونگی در غزل فارسی در برخی تغزلات بازماندهٔ رودکی دیده می‌شود که اگرچه شکل کاملی از روایت در آن‌ها وجود ندارد، خالی از بیان قصه‌ای کوتاه هم نیست. قطعاً نمونه‌های کامل‌تر این تغزلات روایی را باید در ابتدای قصاید فرخی سیستانی و منوچهری دامغانی در ابتدای قرن پنج جست‌وجو کرد که توصیفات آن‌ها از رخدادهای طبیعی و یا گریه بر بقایای منزل معشوق، شاعر را وادار به روایت دوران عشق‌ورزی او می‌کند و اصولاً یکی از تفاوت‌های ساختاری تغزل و غزل را باید در همین ابعاد روایی تغزلات بدانیم. «تفاوت دیگر تغزل با غزل ممکن است در آن باشد که اولی بیشتر روایی و ستایشی است تا عاطفی» (عبادیان، ۱۳۸۴: ۳۳). شعرای قصیده‌سرایی مانند فرخی سیستانی گاه بیش از ده بیتِ یک قصیده را به بیان روایتی غالباً با مضمونی عاشقانه اختصاص می‌دادند:

برفت یار من و من نژند و شیفته‌وار — به باغ رفتم با درد و داغ رفتن یار
بدان مقام که با من به می نشست همی — به روزگار خزان و به روزگار بهار
بنفشه دیدم و نرگس مقام کرده و باغ — بدین دو گشته ز خوبی چو صد هزار نگار

شده بنفشه به هر جایگـه گـروه گـروه کشـیده نرگس بر گرد او قطـــار قطـــار
یکی چو زلف بت من ز مشک برده نسـیم دگر چو چشم بت من ز می گرفته خمار...

با وجود این از آنجا که ورود اصطلاحات و مضامین عرفانی در شـعر فارسـی، اول بار در *دیوان* سنایی به شکل جدی مجال حضور یافته است، بـه نظـر مـی‌رسـد بـرای تعیین اولین نمونه‌های روایت در غزل عرفانی باید به دیوان همین شاعر رجـوع کنـیم. «سنایی غیر از اینکه عوالم معنوی غزل را دگرگون کرد، آن را به‌سمت تجربه‌مداری نیز سوق داد، به‌گونه‌ای که شاعر عارف، تجربهٔ زیست خود را در رابطه با معشوق آسمانی مطرح می‌کرد. این نوع از غزل‌ها کـه بـه هنگـام کشـف و شـهود عرفـانی بـه‌صـورت ناخودآگاه بر زبان شاعر جایی می‌گشت، به‌دلیل متکی بـودن آن‌هـا بـر تجربـهٔ واحـد، ساختاری متحد و یگانه به خود می‌گرفت و پیوند مرئی و نامرئی بین عناصـر زبـانی و معنوی شعر برقرار می‌گشت» (طـاهری، ۱۳۹۰: ۴). نمونـهٔ زیـر یکـی از ایـن غزلیـات تجربه‌مدار سنایی است که در آن روایتی را بیان می‌کند:

سرگران از چشم، دلبر دوش چون بـر مـا گذشـت
اشک خون کردم ز غم چون بر من از عمدا گذشت...

(سنایی غزنوی، ۱۳۸۸: ۸۳۳)

به هر حال، سنایی تا حدودی در پیدایی غـزل روایـی در عـالم عرفـان پیشـرو بـه حساب می‌آید و می‌توان او را در بیان روایت تجـارب و شـهودهای عرفـانی خـود در غزل فارسی، از فضل تقدم برخوردار دانست؛ هرچند تعداد غزل‌های روایی او اندک و همین غزل‌های کم‌شمار روایی در غزلیاتش هنوز به درجهٔ پختگی کافی نرسیده اسـت. «از مجموع ۴۰۸ غزل سنایی، ۱۲ غزل به‌طور کامل روایت داستانی را به عهده دارد. در ۷ غزل نیز، در تعدادی از ابیات، روایت داستانی صورت گرفته است» (شریف‌نسـب و کرمی، ۱۳۹۲: ۲۸۰). شاید سنایی با تجربه‌ای کـه در سـرودن مثنـوی تعلیمـی *حدیقـة الحقیقه* داشته که در آن مضامین عرفانی را با قصه‌های کوتـاه و بلنـد در قالـب مثنـوی سروده است، این بار منظوم کردن بخش‌هایی از تجارب خود در قالـب غـزل را فقـط

به‌عنوان تفننی شعری در نظر داشته است؛ از همین رو بسیاری از عناصر روایی مانند پی‌رنگ و شخصیت در غزل‌ـ قصه‌های سنایی به شکلی رها و نسنجیده (البته نسبت به نمونه‌های مشابه شعرای بعدی مانند عطار و مولانا) در قالب یک روایت منظوم کوتاه آورده شده است. «غزل‌داستان‌های او از نظر برخورداری از عناصر داستان، ابتدایی هستند» (همان: ۲۸۰).

غزل روایی منحصر به مضامین عرفانی که فقط روایتگر لحظه‌های مکاشفه و شهود عارف با معبود (معشوق) باشد، نمی‌شود و نمونه‌های عاشقانهٔ این غزلیات روایی در شعرای دیگری که شهرتی به عارفانه‌سرایی ندارند، قابل توجه و نیازمند پژوهشی جامع‌تر است. اما گویا تعداد اندکِ غزل روایی غیرعرفانی با توجه به اینکه غزل قالب شعر عاطفی است و تنها در لحظه‌های تحریک عاطفی شدید و بیان تجارب شهودی که مثنوی نمی‌تواند عمق تأثر عاطفی من تجربه‌گر عارف را نشان دهد، کارایی پیدا می‌کند. بنابراین روایتگری مضامین غیرعرفانی در غزل به یک سنت بدل نشده است و اگرچه نمونه‌هایی از آن در بین شعرای دیگر وجود دارد، یا به تفنن سروده شده یا تحت‌تأثیر غزل‌های روایی عرفانی شکل گرفته است. «آوردن قصه در غزل در بین سایر شعرا نیز بسیار نادر است؛ برای مثال عبدالرزاق اصفهانی چهار قصه، خاقانی هم چهار قصه در غزل آورده‌اند. نظامی نیز در غزلی با مطلع زیر یک قصه آورده است: دوش مه‌رویِ من از مشک نقاب آمده بود/ کار آشفتهٔ من زو به صواب آمده بود» (گراوند، ۱۳۸۸: ۴۶).

شکل قوام‌یافته و پختهٔ غزل روایی عرفانی، اول بار در دیوان اشعار عطار نیشابوری یافت می‌شود. شاعر تقریباً در همهٔ این غزلیات شرح ماجراهای خود یا پیری فرضی را که به دیدار با شخصیتی همچون دختر ترسا (ترسابچه) نائل شده است، روایت می‌کند. او که در مثنوی‌های سه‌گانهٔ *الهی‌نامه*، *منطق الطیر* و *مصیبت‌نامه* به‌نحوی از سیر استعلایی قهرمان یا قهرمانان داستان خود خبر می‌دهد، این بار در صحنه‌پردازی‌های کوتاه‌تر، تجارب شهودی خود را در روایت دیدار یک پیر ظاهرالصلاح با دختری

زیبارو و کافرنما بیان می‌کند که در بسیاری موارد، ژرف‌ساخت و صورتی دیگر از قصهٔ شیخ صنعان خود در مثنوی *منطق الطیر* است. «مضمون‌مایهٔ اصلی داستان‌های جامع و اصلی کتاب‌های *منطق الطیر* و *مصیبت‌نامه* و نیز بسیاری از غزل‌های عطار و نیز تمثیل‌های متعددی از مثنوی‌های عطار در گونه‌های مختلف، دیدار با خویشتن خویش است و این نشان می‌دهد که این موضوع همان طور که مورد توجه دیگر عارفان قرن ششم بوده، از اشتغالات برجستهٔ ذهن عطار نیز بوده است» (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۸۸).

ترسابچه‌ای ناگه قصد دل و جانم کرد　　سودای سر زلفش رسوای جهانم کرد
زو هرکه نشان دارد دل بر سر جان دارد　　ترسابچه آن دارد دیوانه از آنم کرد...

(عطار، ۱۳۶۸: ۱۵۸ـ۱۵۹)

تقریباً در همهٔ غزل‌های روایی عطار با همین پی‌رنگ اصلی مواجه می‌شویم، با این تفاوت که گاه جای برخی اشخاص تغییر می‌کند و بعضی صحنه‌پردازی‌ها و توصیف‌ها اندکی دستکاری می‌شود. اینکه شخصیت اصلی در نیمه‌شب یا سحرگاهی با یک معشوق، بی‌توجه به ظواهر شرعی در مکانی مقدس مانند مسجد یا صومعه دیدار می‌کند و بعد از شراب‌نوشی، او را به خروج از تظاهرات شریعت یا طریقت دعوت می‌کند، طرح اصلی بیشتر غزلیات روایی عطار است و اگر بخواهیم ویژگی خاص این‌گونه غزلیات عطار را در مقایسه با نمونه‌های مولانا برشماریم، همین نداشتن تنوع در طرح قصه و یک‌ریختی بیشتر آن‌هاست.

در مقابل، ساختار غزل‌هایی روایی مولانا از تنوع بیشتری در مضمون و شیوه‌های روایتگری نسبت به نمونه‌های آن در غزلیات عطار برخوردار است. همین گونه که گفتیم، در بررسی صحنه‌ها و روند پیشرفت پی‌رنگ در قصهٔ‌های غزلیات عطار، تقریباً به یک شکل ثابت می‌رسیم، اما عمق و تنوع تجارب روحی مولانا به تعدد و گونه‌گونی مضمون و شیوه‌های قصه‌گویی مولانا در غزل منجر شده است. «تنها امتیاز مولانا بر عطار، تنوع قصه‌هاست که عموماً قصه‌های رمزی را آورده است، فقط دو قصهٔ تمثیلی دارد؛ درحالی‌که مولانا از گونه‌های مختلف قصه‌های تمثیلی بهره گرفته

است و قصه‌های رمزی وی نیز تنوع موضوعی بیشتری دارد» (گراوند، ۱۳۸۸: ۴۶). به نظر می‌رسد در غزل‌های روایی مولانا، روند تکاملی پیوند بین عناصر روایی نسبت به عطار دیده می‌شود که در بحث از عناصر روایی به این تحول در غزل‌های روایی مولانا می‌پردازیم. البته در غزلیات رمزی مولانا هم به غزل‌هایی مانند نمونهٔ زیر برمی‌خوریم که شباهت بسیاری با عناصر روایی یا توصیفات روایت‌های عطار دارد؛ هرچند تحرک و پویایی در تصاویر غزل‌های روایی مولانا چشمگیرتر است:

دوش آن جانان ما افتان و خیزان یک قبا　　مست آمد با یکی جامی پر از صرف صفا
جام می می‌ریخت ره ره زانک مست مست بود　　خاک ره می‌گشت مست و پیش او می‌کوفت پا...

(مولوی، ۱۳۹۳: ۵۷)

۲ـ۳. غزل‌هایی روایی فخرالدین عراقی

از دیگر شعرای عرفانی که مجموعهٔ غزلیات آن‌ها از این منظر قابل بررسی به نظر می‌رسد، فخرالدین عراقی است. از تعداد ۳۰۵ غزل که در چاپ نفیسی از *دیوان* عراقی موجود است، فقط ۲۱ غزل روایی وجود دارد که البته نسبت به تعداد نسبتاً اندکِ غزلیات او، ارزشمند و گویای توجه نسبی عراقی یا تبدیل شدن قصه‌گویی شاعران عارف در قالب غزل به یک سنت ادامه‌دار است. در زیر، یکی از غزلیات روایی عراقی را مشاهده می‌کنیم که همچون اکثر آن‌ها او بیان تجربه‌ای روحانی او به نظر می‌رسد:

از پرده برون آمد، ساقی، قدحی در دست　　هم پردهٔ ما بدرید، هم توبهٔ ما بشکست
بنمود رخ زیبا، گشتیم همه شیدا　　چون هیچ نماند از ما آمد بر ما بنشست
زلفش گرهی بگشاد بند از دل ما برخاست　　جان دل ز جهان برداشت وندر سر زلفش بست
در دام سر زلفش ماندیم همه حیران　　وز جام می‌لعلش گشتیم همه سرمست...

(عراقی، ۱۳۷۵: ۱۴۷)

حال که تحول تاریخی قصه‌گویی عرفا در قالب غزل را تا عراقی بررسی کردیم، بهتر است میزان قصه‌گویی آن‌ها در این قالب را هم نشان دهیم. البته دیوان و مجموعه غزلیات برخی از این شعرای عرفانی همچنان نیازمند یک تصحیح انتقادی قابل

اعتمادتر است و گاهی تعداد غزلیات منتسب به شاعری ممکن است در نسخهٔ دیگری که منقّح‌تر است، کمی متفاوت با آنچه در پایین می‌آوریم باشد، اما تا آنجا که مقدور بود با مطالعهٔ چاپ‌های انتقادی رایج‌تر سعی کرده‌ایم میزان کمّی تمایل شعرای عرفانی تا قرن هفت را به قصه‌گویی در قالب غزل نشان دهیم:

شاعر	سنایی	عطار	مولانا	عراقی
کل غزلیات دیوان	۴۰۸	۸۷۲	۳۲۰۰	۳۰۵
غزل‌های روایی دیوان	۱۳	۶۱	۹۱	۲۱
درصد قصه‌گویی نسبت به کل غزل	٪۳/۱۸	٪۷/۱۱	٪۲/۸۴	٪۶/۸۸

از جدول بالا می‌توان دریافت از آنجا که اولین نمونه‌های غزل روایی عرفانی را در *دیوان* سنایی می‌بینیم، تعداد آن‌ها اندک است و می‌توان آن‌ها را ندیده گرفت. گویا در دوران سنایی هنوز قصه‌گویی در غزل به یک سنت ادبی تبدیل نشده است. اما تعداد غزلیات روایی عطار به‌گونه‌ای است که او را همچنان که با توجه به مثنوی‌های چهارگانه‌اش می‌توان شهرزاد قصه‌گوی عالم عرفانی دانست، بیشترین درصد قصه‌گویی در غزل را در ادبیات عرفانی تا پیش از قرن هفت به خود اختصاص داده است. مولانا اگرچه غزل‌های روایی بیشتر و متنوع‌تری در مقایسه با عطار دارد، درمجموع غزلیاتش نسبت به عطار کمتر قصه‌گویی کرده است. در این بین، شعرای عارفی مانند عراقی که به غزل‌سرایی عرفانی شهره‌اند، در مقایسه با عطار در رده‌های بعدتر قرار می‌گیرند. اگرچه بسیاری از غزلیات سعدی را نمی‌توان به معنای مصطلح، غزلی عرفانی دانست، تحقیق بر مجموعهٔ غزلیات او نشان می‌دهد سعدی در غزل از ظرفیت قصه‌گویی بهرهٔ بسیاری برده است، به‌طوری که درمجموع ۷۰۱ غزل (در نسخهٔ ذکاءالملک فروغی) حدود ۸۹ غزل روایی قابل بازیابی است و این یعنی حدود ۱۲/۶۹٪ غزلیات سعدی خالی از عناصر روایی نیست. «هنر روایتگری سعدی فقط منحصر در *گلستان* و *بوستان* نیست، بلکه اثر آن را در غزلیات روایی‌اش نیز مشاهده می‌کنیم. این روایت‌ها گاهی در کل یک غزل نمود دارند و گاهی فقط چند بیت از غزل را به خود اختصاص داده‌اند. درمجموع از میان ۷۰۱ غزل موجود در *کلیات*

سعدی، تعداد ۸۹ غزل- روایت مشاهده می‌شود که این نسبت تقریباً یک‌هفتم کل غزلیات را در بر می‌گیرد» (وحدانی‌فر و همکاران، ۱۳۹۵: ۳۱۵).

۲ـ۴. قصه‌های رمزی در غزلیات عراقی

مراد از قصه‌های رمزی قصه‌هایی است که علاوه بر عدم امکان رخداد آن‌ها در واقعیت، مقصود متفاوتی دارند که شاعر در پس صورت و ظاهر قصه ارائه کرده است. «تلقی این نوشتار از رمز و قصه‌های رمزی، قصه‌هایی است که حاصل مشاهدات و مکاشفات عرفانی هستند و در آن‌ها اشیا و احوالی که بیان می‌گردد، در واقع آیینه‌ای است که آن عوالم را منعکس می‌کند و هرکس به تناسب فهم خود چیزی از آن دریافت می‌کند. این گونه قصه‌ها دارای حالتی شبیه به رؤیا و بیانگر واقعه‌ای روحانی یا مکاشفهٔ عرفانی هستند» (گراوند، ۱۳۸۸: ۱۲۶). قصه‌هایی که نه به قصد تأیید و بیان تمثیل به کار گرفته می‌شوند و نه برای قصد زینت و آرایش سخن به کار می‌آیند. بیان رمزی، بیان رخدادی است که در عالمی غیر از عوالم محسوس رخ داده است و عمق تجربه و تأثر تجربه‌گر از آن وقایع، او را ناگزیر از بیان آن به شکل رمزی کرده است تا مخاطبش را در جوّ روحانی خود قرار دهد؛ «به‌ویژه وقتی موضوع و مایهٔ سخن حقایق متعالی مربوط به عرفان و الهیات و هیجانات و عواطف روحی ناب و شخصی است، وظیفهٔ اصلی و مهم صور خیال کمک به امر شناسایی و وسیلهٔ تقرب به کیفیت احوال روحانی صاحب اثر است. شناسایی موضوع معنایی که بیانش با زبان ساده و معمولی دشوار و بلکه ناممکن و احوالی روحانی که تجربه‌اش برای همگان نامیسر است» (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۳۷). از آنجا که رخدادهای این قصه‌ها در ناخودآگاه ضمیر عارف بر او تجلی می‌کند، انتظاری که در برخورد با این قصه‌ها باید داشت متفاوت است. انتظار معنی‌پردازی ساده و سطحی از کلمات و بیان شاعر و مطابقت کامل نشانه‌های زبانی با مابه‌ازای خارجی آن‌ها، توقعی است که نشانگر نشناختن جوّ روحانی حاکم بر قصه‌های رمزی است. «این داستان‌ها در سطح معنی حقیقی کلمات و در ارتباط با تجربه‌های عادی ما در جهان مادی و محسوس، مبهم و بی‌معنا می‌نماید.

بدون در نظر گرفتن عالم وسیط یا عالم مثال، بدون قبول امکان تجاربی روحانی که در حالت خلسه و در مکانی ماورای عالم حس اتفاق می‌افتد، و با عضو ادراکی سوای عقل و حواس ادراک و مشاهده می‌شود و بدون آشنایی با زمینهٔ تفکر و جهان‌بینی کسانی که این داستان‌ها را پرداخته‌اند، این داستان‌ها نه معنی دارند و نه می‌توان علتی موجه برای بیان رمزآمیز و مبهم آن‌ها ذکر کرد، و نه گشودن رمزها و پی بردن از ظاهر و مجاز به باطن و حقیقت آن‌ها ممکن است» (همان: ۲۶۷).

البته با اندکی تسامح و تساهل در این نگاه، می‌توان قصه‌هایی را که شخصیت‌های انتزاعی مانند دل، خیال و... کنشگران اصلی قصه محسوب می‌شوند، از آنجا که حوادث آن‌ها جز در عوالم غیرمحسوس رخ‌دادنی نیست، قصه‌های رمزی به حساب آورد؛ مانند غزل زیر از عراقی که شخصیت اصلی دل عارف است:

دل من با خیالت دوش می‌گفت: که این درد مرا درمان که دارد؟
لب شیرین تو گفتا: ز من پرس که من با تو بگویم: کان که دارد؟
مرا گفتی که: فردا روز وصل است امید زیستن چندان که دارد؟...
(عراقی، ۱۳۷۵: ۱۷۶)

تقریباً تمام غزل‌های روایی شعرای عرفانی از نوع قصه‌های رمزی محسوب می‌شود که در آن در پس رخدادهای ظاهری معنای باطنی ژرف‌تری وجود دارد و حتی افرادی مانند مولانا که گاه به داستان‌های پیامبران و اولیای الهی اشاره کرده‌اند، معمولاً قصدی جز صورت ظاهری قصه داشته‌اند و باید آن‌ها را تأویل کرد.

۲ـ۵. عناصر روایی در غزل‌های روایی عراقی

بسیاری از غزل‌های روایی عرفانی قصه‌های رمزی محسوب می‌شوند که امکان رخداد آن‌ها در عالم محسوسات میسر نیست و از همین رو، توقع حضور همهٔ عناصر روایی در این قصه‌ها انتظاری دور از ذهن است؛ به‌ویژه اینکه تطبیق تک‌تک عناصر بوطیقای قصه و داستان‌های جدید با عناصر روایی آن‌ها امری ناممکن است. این قصه‌ها محصول ذهنیت و دنیایی متفاوت با آنچه در داستان‌های مدرن و حتی پیش از مدرن است و برای

بررسی آن‌ها اگرچه می‌توان از برخی اصطلاحات روایی در دوره‌های جدید سود برد، تحلیل و تحمیل همهٔ عناصر روایت در غزل‌های روایی بر مبنای نظریه‌های جدید، تصوری است که نه ممکن است و نه مطلوب. اما برای بررسی و نشان دادن شگردهای روایی این غزلیات روایی ناگزیر از طبقه‌بندی اجزای روایت در آن‌ها هستیم.

۲ـ۵ـ۱. شخصیت در غزل روایی

درست است «هنگامی که از شخصیت‌ها در روایت سخن می‌گوییم، منظورمان عامل‌های کنش داستان است» (کوری، ۱۳۹۵: ۱۹۸). اما بسته به نوع قصه، شخصیت‌ها می‌تواند تعیین و در قصه به کار رود؛ مثلاً در قصه‌های رمزی که معمولاً روایت مکاشفه و روایت تمام داستان را به خود اختصاص می‌دهد، حضور برخی شخصیت‌ها مانند عاشق (عارف) و معشوق (معبود) امری گریزناپذیر است و امری ثابت محسوب می‌شود. هرچند این معشوق به‌صورت بت ترسابچه یا صنم سیم‌بر و... متجلی شود، یکی از شخصیت‌هایی است که حضور او به قصه، پویایی و تحرک خاصی می‌بخشد. از سویی، برخی شخصیت‌ها مانند همین صنم باده‌فروش یا بت ترسا از شخصیت‌های اصلی محسوب می‌شود و شخصیت افراد مقیم خرابات یا دُردکشان اگرچه حضورشان در ساختار کلی قصه‌های رمزی مفید است، درجهٔ تأثیر و اهمیت آن‌ها به‌اندازهٔ شخصیت‌های اصلی عاشق و معشوق نیست. به نظر می‌رسد یکی از تفاوت‌هایی که بین برخی فرم‌های روایی مانند مثنوی و غزل در قصه‌گویی عرفانی وجود دارد، حضور یا عدم حضور برخی از شخصیت‌های قصه است. مثلاً شخصیت ابلیس (شیطان) یا نفس، که یکی از شخصیت‌های تأثیرگذار و معمولاً ضدقهرمان در مثنوی‌های عرفانی سنایی، عطار و مولانا و... است؛ اما تقریباً این شخصیت را نمی‌توان در هیچ‌یک از غزل‌های روایی آن‌ها دنبال کرد (جز در غزل منتسب به سنایی که اسرار هبوط شیطان از درگاه الهی را از زبان خودش می‌شنویم). بنابراین نوع قصه و قالب قصه‌گویی یکی از عوامل مؤثر در انتخاب و معرفی شخصیت‌ها به حساب می‌آید. شخصیت‌های غزل روایی را می‌توان بدین صورت تقسیم‌بندی کرد:

۲ـ۵ـ۱ـ۱. عاشق (عارف)

یکی از اصلی‌ترین شخصیت‌های اصلی غزل‌های روایی عرفانی، منِ عارف تجربه‌گری است که پس از سیروسلوک و گذراندن مقدماتی، به مرحلهٔ کشف و شهود رسیده و در این مرحله به تشرّف دیدار با معشوق و جلوه‌های گوناگون او نائل آمده است. البته از آنجا که بیشتر قصه‌های رمزی شرح رؤیت عارف است و ماجرای داستان از زبان خود او بازنمایی می‌شود، غالباً راوی آن روایت، همان عاشقی است که یکی از کنشگران اصلی قصه است که کنش‌هایی مانند دیدن، به دنبال یار رفتن، گفت‌وگو با معشوق، شراب‌نوشی و... را انجام می‌دهد.

۲ـ۵ـ۱ـ۲. معشوق (معبود)

یکی از اصلی‌ترین شخصیت‌ها در هر غزلـ قصهٔ رمزی شخصیت معشوق یا معبود با همهٔ تجلیات آن یا توصیفات شاعرانه گوناگونی است که راوی از آن می‌کند. در تعدادی قصه‌ها به نام یا هویت او اصلاً اشارهٔ مستقیمی نمی‌شود و با ضمیر «او» از او یاد می‌شود، اما بی‌آنکه نیازمند وصف راوی باشیم، از کنش‌ها و جایگاه او در ساختار غزل می‌توان او را شناسایی کرد. «شخصیت گاهی توصیف می‌شود، ولی برداشت ما از آن اغلب وابسته به توصیف کنش‌ها و رویدادهاست» (کوری، ۱۳۹۵: ۱۹۹). در مواردی هم با صفات بیشتری سعی در معرفی بیشتر او با توصیف ظواهر دلبرانه‌اش به‌طور مفصل او را توصیف می‌کند؛ به‌طوری که بخش مهمی از تمام قصه به توصیف همین صفات او می‌گذرد:

ترسابچه ای، شنگی، شوخی، شکرستانی — در هر خم زلف او گمراه مسلمانی
از حسن و جمال او حیرت زده هر عقلی — وز ناز و دلال او واله شده هر جانی
بر لعل شکرریزش آشفته هزاران دل — وز زلف دلاویزش آویخته هر جانی...

(عراقی، ۱۳۷۵: ۲۹۰)

۲ـ۵ـ۱ـ۳. پیر (راهنما)

یکی دیگر از شخصیت‌های اثرگذار، به‌خصوص در قصه‌های رمزی که هدایت‌کننده و بیدارگر شخصیت عاشق و رسانندهٔ او به میکده یا خرابات است، شخصیت پیر و

راهنماست. پیر که معمولاً از ناتمامی عاشق و راوی (شخصیت اصلی) آگاه است، توجه به ظواهر شریعت را به چیزی نمی‌گیرد و عاشق را به فدا کردن همهٔ تعلقاتش و پشت‌پا زدن به آن دعوت می‌کند و در پایان، او را از مسجد یا صومعه به خرابات و میکده دعوت می‌کند.

کردم گذری به میکده دوش — سبحه به کف و سجاده بر دوش
پیری به درآمد از خرابات — کین جا نخرند زرق، مفروش
تسبیح بده، پیاله بستان — خرقه بنه و پلاس درپوش...

(همان: ۲۱۸)

۲ـ۵ـ۱ـ۴. دُردی‌کشان

یکی از شخصیت‌هایی که گاه حضور آن‌ها را در قصه‌های رمزی مشاهده می‌کنیم، دردی‌کشان و... یا حداقل یکی از آن‌هاست که اگرچه جزء شخصیت‌های اصلی محسوب نمی‌شوند، گاه به‌عنوان کنشگر ایفای نقش می‌کنند:

به خرابات شدم دوش مرا بار نبود — می زدم نعره و فریاد ز من کس نشنود
یا نبد هیچ‌کس از باده‌فروشان بیدار — یا خود از هیچ‌کسی هیچ‌کسم در نگشود
چون که یک نیم ز شب یا کم یا بیش — رندی از غرفه برون کرد سر و رخ بنمود

(همان: ۱۹۶)

۲ـ۵ـ۲. گفت‌وگو

شخصیت‌پردازی معمولاً در غزل‌های روایی با توجه به کوتاه بودن ابیات از راه مستقیم صورت نمی‌گیرد، بلکه یا از طریق کنش‌ها و یا گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها انجام می‌گیرد و علاوه بر اینکه گاه تنها پیش‌برندهٔ یک قصه کوتاه محسوب می‌شود، شخصیت‌ها را تنها از لابه‌لای همین گفت‌وگوها می‌توانیم بازشناسیم. در برخی قصه‌ها بیشتر یا حتی تمام قصه، چیزی جز گفت‌وگوی بین شخصیت‌های اصلی قصه نیست و به‌اصطلاح، قصه «کنش‌محور» محسوب می‌شود. در نُه غزل روایی در *دیوان* عراقی گفت‌وگو بین شخصیت‌های داستان به‌نحوی رخ می‌دهد، درحالی‌که در سیزده غزل

دیگر گفت‌وگویی بین آن‌ها حادث نمی‌شود.

دوش بـا شـمع گفـتم از سـر سـوز کـه: مـن از عشـق یـار مـی‌گـریم
مـاتم بخـت خـویش مـی‌دارم زان چنـین سـوگوار مـی‌گـریم...

(همان: ۲۴۶)

۲ـ۵ـ۳. زاویهٔ دید در غزل روایی

معمولاً در قصه‌های سنتی زبان فارسی، حضور یک راوی همه‌چیزدان و دانای کل، اجازهٔ اندیشیدن یا اظهار نظر به مخاطب داده نمی‌شود و این راوی خداوندگار متن همه‌چیز را حتی بیش از آنکه قصه به آن نیاز داشته باشد، یکباره برملا می‌کند و با اشراف بر ضمایر تک‌تک شخصیت‌ها حس غافل‌گیری را در بسیاری موارد از مخاطب علاقه‌مند می‌گیرد. اما در قصه‌های رمزی، شاید تنها جایی است که می‌توان بیشتر راوی اول‌شخص را که خود قهرمان و یکی از شخصیت‌های اصلی است، مشاهده کرد و این با توجه به اینکه راوی شرح تجارب باطنی و رخدادهای شهودی و قلبی شخص خود را توصیف می‌کند، پذیرفتنی می‌نماید. در واقع در بیشتر این قبیل قصه‌ها شنیدن شرح ماجرایی اینچنین جز از راوی مشاهده‌گر تا اندازهٔ زیادی به اصالت تجربه خدشه وارد می‌کند. در غزل‌های روایی عراقی، بیشتر قصه‌ها (۱۶ قصه) از شیوهٔ اول‌شخص روایت شده است. هرچند برخی روایت‌های شهودی از دیدگاه سوم‌شخص توصیف می‌شود، قطعاً در اقلیت است. «مولانا فقط در دو قصه در مورد احوال و مشاهدات عرفانی خویش از زاویهٔ دید سوم‌شخص استفاده کرده است» (گراوند، ۱۳۸۸: ۳۳۳). عراقی هم در ۲۱ غزل روایی خود در دو مورد، شیوهٔ سوم‌شخص را به کار برده است.

البته زاویهٔ دید دوم‌شخص جز در موارد نادر و کمیاب در داستان‌های سنتی دیده نمی‌شود و در قصه‌های رمزی شهودی کاربرد بیشتری دارد. «این شیوهٔ روایت، راوی و روایت‌گیر (طرف خطاب)، هر دو از شخصیت‌های داستانی هستند. شاید این نوع قصه‌پردازی و زاویهٔ دید در قصه‌های قدیمی سابقه نداشته باشد و کسی از این شیوه استفاده نکرده باشد، حتی در داستان‌نویسی مدرن نیز این شیوهٔ روایت چندان رواج

ندارد و شیوه‌ای نادر و نوین است و کمتر به کار رفته است» (همان: ۳۳۰). عراقی از ۲۱ غزل روایی خود در دو غزل از شیوهٔ دوم‌شخص برای بیان روایت خود کمک گرفته است:

سحرگهی که به کوی دلم گذر کردی — به دیده گفت دلم: کان شکار می‌گذرد
چو دیده کرد نظر صدهزار عاشق دید — که نعره می‌زد هریک که: یار می‌گذرد
به گوش جان عراقی رسید آن زاری — از آن ز کوی تو زار و نزار می‌گذرد

(عراقی، ۱۳۷۵: ۱۷۷)

۲ـ۵ـ۴. صحنه (مکان و زمان) در غزل روایی

صحنه‌پردازی (توصیف مکان یا زمانِ داستان) در داستان‌های سنتی زبان فارسی عموماً و حکایت‌های عرفانی خصوصاً جایگاهی نمادین و ثابت دارد و راوی هیچ‌گاه به دنبال ارائهٔ نمونه‌ها و ویژگی‌های خاص صحنه داستان نیست، بلکه همین که مخاطب را متوجه رخ دادن حوادث داستان در یک مکان و زمان کند، وظیفهٔ روایتگری خود را انجام‌شده می‌داند. به نظر می‌رسد در نگاه انسان شرقی و تفکر ایرانی، نگاه ثابت به همهٔ امور از جمله مکان و زمان، همواره غالب بوده است و توصیف جزئیات یک زمان و مکان با توجه به همین نگاه ازلی کافی به نظر می‌آمده است. بنابراین اصولاً در داستان‌های سنتی ادب فارسی به‌دلیل نگاه کلی‌نگر و تمثل‌گرای مشرق‌زمین، فقط کلیات هر چیز بیان می‌شود و بیان جزئیات داستان از جمله زمان و مکان آن‌ها خیلی پراهمیت تلقی نمی‌شده و مکان و زمان بیشتر برای بستر رخداد حوادث و کنش‌ها به‌کار گرفته می‌شده و نقش کارکردی خاصی نداشته است. «معمولاً در داستان‌های سنتی کمتر چیزی به نام رعایت مقتضیات و ضرورت‌های زمان و مکان در کار است و هرآنچه مربوط به سیر چیزی در زمان است، آن‌سان که باید مورد توجه نبوده است، بدین سان که چندان معلوم نیست که فضای داستان، اشخاص و نحوهٔ زیست و فکر و فرهنگ آن‌ها متعلق به چه زمانی است» (حمیدیان، ۱۳۹۳: ۱۵).

هرچند این دربارهٔ تمام داستان‌ها و روایت‌های سنتی ادبیات فارسی عمومیت دارد،

در داستان‌های رمزی کار از لون دیگری هم هست. از آنجا که قصه‌های رمزی که بخش مهمی از غزل‌های روایی عرفانی را تشکیل می‌دهد، در عوالم غیرمحسوس یا عالم مثال رخ می‌دهد، اصولاً توقع رخ دادن قصه‌های رمزی در مکان و زمان مادی و مشخص، نشانهٔ بی‌توجهی به رویداد آن‌ها در عالم مثال (یا اقلیم هشتم وجود) است و در این عالم مکان و زمان آن‌گونه که در عوالم محسوسات است، وجود خارجی ندارد. «بنابراین حکایت‌های عرفانی از منطق خاصی پیروی می‌کنند که منطق جهان غیب است» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۶). با این مقدمات در غزل‌های روایی که شرح دیدار عارف با معشوق یا صورت مثالی او بازنمایی می‌شود، در بیشتر اوقات یا نامی از مکان رخدادها نمی‌آید یا به نام‌های عام و انتزاعی مانند «مسجد»، «صومعه»، «خرابات»، «میکده» و «دیر» و... خوانده می‌شود که باید برداشتی نمادین و سمبلیک از آن‌ها داشت و نباید به دنبال مابه‌ازای خارجی برای آن‌ها بود. در سیزده غزل روایی عراقی، نامی از مکان نمادین برده شده است:

ساقی قدحی شراب در دست　　آمد ز شراب‌خانه سرمست
آن توبهٔ نادرست ما را　　همچون سر زلف خویش بشکست
(عراقی، ۱۳۷۵: ۱۴۶)

عراقی دربارهٔ زمان در دوازده مورد به زمان رخداد این وقایع به‌صورت نمادین «شب»، «سحرگاه» و «دوش» یا «خمار» و «بازار» اشاره کرده و در سایر موارد مبهم است و نامی از آن نیامده است:

به خرابات شدم دوش مرا بار نبود　　می‌زدم نعره و فریاد ز من کس نشنود
یا نبد هیچ‌کس از باده‌فروشان بیدار　　یا خود از هیچ‌کسی هیچ‌کسم در نگشود
چون که یک نیم ز شب یا کم یا بیش برفت　　رندی از غرفه برون کرد سر و رخ بنمود
(همان: ۱۹۷)

۳. نتیجه‌گیری

تحقیق در قالب‌های دیگر قصه‌گویی غیر از مثنوی نشان می‌دهد شعرای عرفانی مانند

سنایی، عطار، مولانا و عراقی هر کدام به‌نحوی از غزل برای بازنمایی وقایع و رخدادهای تجربی خود در عالم شهود استفاده کرده‌اند. تاکنون پژوهش‌هایی دربارهٔ غزل‌های روایی سنایی، عطار و خصوصاً مولانا انجام شده است، اما به فخرالدین عراقی به‌عنوان یکی از شعرای عرفانی قرن هفتم که در روند قصه‌گویی در غزل جایگاهی دارد، توجه نشده است. در نتیجهٔ این مقاله دریافتیم عراقی از ۳۰۵ غزل در دیوان خود (چاپ استاد نفیسی)، در ۲۱ غزل به روایتگری پرداخته است که در همهٔ آن‌ها با بیان نمادین و در قصه‌های رمزی به شرح تجارب روحی و شهودی خود در عالمی غیر از عوالم محسوسات اشاره کرده است و از آنجا که در غزل روایی بین تجربهٔ عرفانی و فرم غزل تناسب و هماهنگی وجود دارد و همچنین در غزل روایی همهٔ عناصر شعری، مانند تجربه و فرم و سایر اجزای روایت برای ایجاد انسجام در پیوند با هم به کار رفته‌اند، می‌توان این غزلیات را هم منسجم‌تر از غزلیات غیرروایی دانست و هم یک روایت با ساختار هنری محسوب کرد. جدول زیر تعداد غزل‌های روایی سه شاعر بزرگ عرفانی غیر از عراقی را با او مقایسه کرده است که نشان می‌دهد درمجموع، غزلیات عراقی جایگاه دوم قصه‌گویی در قالب غزل را به خود اختصاص داده است.

شاعر	سنایی	عطار	مولانا	عراقی
کل غزلیات دیوان	۴۰۸	۸۷۲	۳۲۰۰	۳۰۵
غزل‌های روایی دیوان	۱۳	۶۱	۹۱	۲۱
درصد قصه‌گویی نسبت به کل غزل	٪۳/۱۸	٪۷/۱۱	٪۲/۸۴	٪۶/۸۸

شخصیت‌های اصلی این قصه‌ها با توجه به مضمون عرفانی آن‌ها عاشق (عارف)، معشوق (معبود)، پیر و راهنما و در مواردی هم اهل خرابات هستند. با توجه به بیان مشاهدات خود عارف در این قصه‌ها بیشتر این غزل‌های روایی با شیوهٔ اول‌شخص، دو غزل با شیوهٔ دوم‌شخص و سه غزل دیگر به طریق سوم‌شخص بیان شده است. در بیشتر این قصه‌های رمزی، یا نامی از مکان و زمان برده نشده یا مکان‌ها و زمان‌ها به‌صورت نمادین این قصه‌ها بیان شده است. همچنین این غزلیات روایی در بیشتر

موارد مبتنی بر کنش هستند و تنها در نُه غزل گفت‌وگو بین شخصیت‌ها رخ داده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Narrative ode
2. Character
3. Setting
4. Dialogue
5. Point of view
6. Structuralism

۷. دربارهٔ تعداد ابیات غزل گفته‌اند: «حد معمول متوسط ما بین ۵ تا ۱۲ بیت باشد و گاهی بیشتر از آن تا حدود ۱۵ و ۱۶ و به‌ندرت تا ۱۹ بیت نیز گفته‌اند، اما از ۵ بیت کمتر چون ۳ یا ۴ بیت باشد، می‌توان آن را غزل ناتمام گفت و کمتر از ۳ بیت را به نام غزل نشاید نامید» (همایی، ۱۳۸۵: ۱۲۴).

8. Narration
9. Event
10. Plot
11. Narrativity
12. Narrativehood
13. Sequence
14. Action

منابع

– ابوت، اچ. پورتر (۱۳۹۷)، *سواد روایت*، ترجمهٔ رؤیا پورآذر و نیما م. اشرفی، تهران: اطراف.
– اخوت، احمد (۱۳۹۲)، *دستور زبان داستان*، اصفهان: مؤسسهٔ نشر فردا.
– ایگلتون، تری (۱۳۹۶)، *چگونه شعر بخوانیم*، ترجمهٔ پیمان چهرازی، تهران: آگه.
– بارت، رولان (۱۳۹۴)، *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*، ترجمهٔ هوشنگ رهنما، تهران: هرمس.
– برتنس، هانس (۱۳۹۴)، *مبانی نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
– پرینس، جرالد (۱۳۹۵)، *روایت‌شناسی (شکل و کارکرد روایت)*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.
– پورنامداریان، تقی (۱۳۸۹)، *رمز و داستان‌های رمزی*، تهران: علمی و فرهنگی.
– ـــــ (۱۳۹۰)، *دیدار با سیمرغ*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
– ـــــ (۱۳۹۴)، *داستان پیامبران در کلیات شمس*، تهران: سخن.
– حمیدی، سید جعفر و گراوند، علی (۱۳۸۷)، «قصه‌پردازی مولانا در غزل»، مجله *شناخت*، شمارهٔ ۵۸، ۷۳ـ۹۰.
– حمیدیان، سعید (۱۳۹۳)، *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*، تهران: ناهید.

– دانشگر، محمد (۱۳۸۶)، *مجموعه مقالات بین‌المللی همایش داستان‌پردازی مولانا*، تهران: خانه کتاب.
– رستگارفسایی، منصور (۱۳۷۳)، *انواع شعر فارسی (مباحثی در صورت‌ها و معانی شعر کهن و نو پارسی)*، شیراز: نوید شیراز.
– روحانی، رضا و منصوری، احمدرضا (۱۳۸۶)، «غزل روایی و خاستگاه آن در شعر فارسی»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شمارهٔ ۸، ۱۰۵ـ۱۲۲.
– ریچاردز، آیور آرمسترانگ (۱۳۹۵)، *اصول نقد ادبی*، ترجمهٔ سعید حمیدیان، تهران: علمی و فرهنگی.
– زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۹)، *بحر در کوزه*، تهران: علمی.
– سعادت، اسماعیل (۱۳۹۱)، *دانشنامه زبان و ادب فارسی*، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
– سلدن، رامان و ویدوسن، پیتر (۱۳۹۲)، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو.
– سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳۸۸)، *دیوان*، به سعی و اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران: سنایی.
– شریف‌نسب، مریم و کرمی، سمیه (۱۳۹۲)، «سیر سبکی داستان در غزلیات سنایی غزنوی و عطار نیشابوری»، فصلنامه تخصصی *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، شمارهٔ ۲، ۲۵۹ـ۲۸۳.
– شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، *رستاخیز کلمات (نظریه ادبی صورتگرایان روس)*، تهران: سخن.
– ـــــــ (۱۳۹۲)، *زبان شعر در نثر صوفیه (درآمدی به سبک‌شناسی نگاه عرفانی)*، تهران: سخن.
– شمیسا، سیروس (۱۳۶۲)، *سیر غزل در شعر فارسی*، تهران: فردوس.
– صافی پیرلوجه، حسین (۱۳۹۶)، *درآمدی بر تحلیل انتقادی گفتمان روایی*، تهران: نی.
– صبوری، داریوش (۱۳۷۰)، *آفاق غزل فارسی (پژوهشی انتقادی در تحول غزل)*، تهران: گفتار
– صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۸)، *تاریخ ادبیات در ایران*، تهران: انتشارات فردوس.
– طاهری، قدرت‌الله (۱۳۸۲)، «نقد و تحلیل ساختارگرایانه غزل‌ـ روایت‌های عطار»، *فرهنگ*، شمارهٔ ۴۶ و ۴۷، ۱۹۱ـ۲۱۶.
– ـــــــ (۱۳۹۰)، «در حضور فرامن؛ تأویل یک غزل روایی مولوی»، *مولوی‌پژوهی*، شمارهٔ ۱۱، ۴۸ـ۷۲.
– عبادیان، محمود (۱۳۸۴)، *تکوین غزل و نقش سعدی*، تهران: اختران.
– عراقی، فخرالدین (۱۳۷۵)، *کلیات اشعار*، به‌اهتمام سعید نفیسی، تهران: سنایی.

– عطار، فریدالدین (۱۳۶۸)، *دیوان عطار نیشابوری*، به‌اهتمام و تصحیح تقی تفضلی، تهران: علمی و فرهنگی.
– فتوحی، محمود (۱۳۸۹)، *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.
– کالر، جاناتان (۱۳۹۳)، *نظریه ادبی*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
– گرین، ویلفرد و همکاران (۱۳۹۵)، *مبانی نقد ادبی*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.
– کوری، گریگوری (۱۳۹۵)، روایت‌ها و راوی‌ها، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.
– گراوند، علی (۱۳۸۸)، *بوطیقای قصه در غزلیات شمس*، تهران: معین.
– ـــــ (۱۳۹۳)، «ریخت‌شناسی قصه‌های غزلیات عطار»، مجلهٔ *فنون ادبی*، سال ششم، شمارهٔ ۱، ۹۵_۱۱۲.
– مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۰)، *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
– مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۹۳)، *کلیات شمس*، بر اساس چاپ بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: هرمس.
– وحدانی‌فر، امید، صرفی، محمدرضا و بصیری، محمدصادق (۱۳۹۵)، «تحلیل ساختاری غزل‌ـــ روایت‌های سعدی»، مجلهٔ علمی‌پژوهشی *نثرپژوهی ادبی (دانشگاه شهید باهنر کرمان)*، شمارهٔ ۳۹، ۲۹۵_۳۱۹.
– هاشمی‌نژاد، قاسم (۱۳۸۹)، حکایت‌های عرفانی، تهران: حقیقت.
– همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۵)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: نشر هما.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی