

رباعی روایی در مختارنامه عطار نیشابوری^۱

مهدی محبتی^۲

قربان ولیئی^۳

امیر مومنی هزاوه^۴

حامد شکوفگی^۵

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۵/۲۲

تاریخ پذیرش: ۹۷/۱۰/۱۰

چکیده

بیشترین حجم روایت‌های عرفانی در ادبیات فارسی به مثنوی اختصاص دارد که سبب شده از توانش قالب‌های روایی دیگر و تمایل عرفا به قصه‌گویی در آن قالب‌ها غفلت شود. همین امر نشانه ضرورت پژوهش‌های جدید است که توانش قالب‌های دیگر شعری و ویژگی‌های هر یک از این قالب‌ها را بررسی کند. یکی از کارکردهای مهم قصه‌گویی نزد صوفیه، بیان تجربه‌های روحی در قالب روایتی کوتاه است. عرفای قصه‌گو برای انتقال تجارب شهودی خود که فشرده‌گی و برق‌آسایی از خصیصه‌های وحدانی آن است، در پی قالبی شعری‌اند که روایت متراکم شهودشان را در نهایت ایجاز و به صورتی یکپارچه بازنمایی

۱. شناسه دیجیتال (DOI): 10.22051/jml.2019.21684.1580

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران (نویسنده مسئول). mohabbati@znu.ac.ir

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران. valy.qorban@znu.ac.ir

۴. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران. am.hezaveh@znu.ac.ir

۵. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران. hshkufegi@gmail.com

کند. رباعی، یکی از کهن ترین قالب های ادب فارسی، با توجه به ویژگی های ساختاری اش، علاوه بر نمایاندن وحدت و یکپارچگی، گذرابودن تجارب روحانی عرفای رباعی سرا را نشان می دهد. در این پژوهش، که به روش توصیفی-تحلیلی و از منظر حضور عناصر روایی بر مختارنامه عطار نوشته شده، دریافتیم در ۲۶۱ رباعی روایی مختارنامه (از مجموع ۲۲۷۹ رباعی)، بیش از قالب های قصه گویی دیگر، وحدانیت تجارب عرفانی راوی، در فشرده ترین شکل و با درهم تنیدگی و جدایی ناپذیری فرم و محتوا نمایش داده شده است. شخصیت های اصلی رباعی های روایی، عاشق (عارف) و معشوق است و از آنجا که روایت در ناخودآگاه عارف رخ می دهد، مکان و زمان غالباً مبهم و کلی بیان می شود. عطار، در رباعی روایی، با بهره گیری از تخیل و شاعرانگی، میان تجربه و تعبیر عرفانی ارتباط برقرار کرده است و صورت خام روایت تجربه خود (داستان) را به صورت هنری آن (پیرنگ) بدل می کند.

واژه های کلیدی: شعر عرفانی، رباعی روایی، عطار نیشابوری، مختارنامه.

مقدمه

از دیرباز، قالب رباعی را مناسب بیان اندیشه های فلسفی دانسته و ابداع آن را به ایرانیان نسبت داده اند. همچنین رباعی قالبی مردمی و دور از دربارها خوانده شده که از قدیمی ترین دوره های شعر فارسی دری تا به امروز گویندگان و علاقه مندان فراوانی داشته است. بسیاری از دانشمندان و فلاسفه ایرانی بی آنکه ادعای شاعری داشته باشند، افکار و تأملات فلسفی شان را از طریق این قالب انتقال داده اند. دیرینگی استفاده عرفا و صوفیه ایرانی از رباعی برای بیان اندیشه های عرفانی نشان از علاقه ویژه آنان به این قالب مردمی دارد؛ به طوری که حجم انبوهی از بهترین رباعی های فارسی را شعرای عارف مسلک ایرانی مانند عطار، مولانا، اوحدالدین کرمانی، ... سروده اند. ظاهراً کوتاهی و خوش آهنگی رباعی، استفاده از این قالب را در مجالس و عظم و سماع صوفیه رونق می داده است. مشایخ بزرگی مانند ابوسعید رباعی های شعرای دیگر را، که مناسب احوال خود می دیده، در مجالس بر مریدانش می خوانده که مواردی به نام او ثبت شده است. همین موضوع منشأ بسیاری از رباعیات سرگردان در ادبیات فارسی شده است.

از سوی دیگر، توجه عرفای بزرگ ایران و خصوصاً مثلث شعر عرفانی فارسی - سنایی، عطار، مولانا - به قصه و قصه گویی گویاترین شاهد حجم چشمگیر قصه در آثار این سه شاعر است.

مرحوم فروزانفر در مقدمه کتاب شرح احوال و نقد و تحلیل آثار عطار می نویسد: «تنها در چهار کتاب منطق الطیر، اسرارنامه، الهی نامه و مصیبت نامه، ۸۹۷ حکایت نقل شده است و این سوی ۹۸۸ حکایت و ۲۸۶۴ گفتار صوفیان است که در دو جلد تذکرة الاولیاء آمده است» (اشرفزاده، ۱۳۷۳: ۳۱). اما آیا قصه گویی سنایی، عطار و مولانا فقط در قالب مثنوی بوده است؟ آیا رباعی، که قطعاً یکی از قالب های محبوب نزد شعرای صوفی بوده است، ظرفیت قصه گویی نداشته است؟ اگر قصه گویی در رباعی هم به کار رفته است، چه تعداد و با چه ویژگی هایی بوده است؟ تاکنون به ظرفیت های رباعی برای قصه گویی و بیان احوال و مکاشفه های روحی عرفا به شکل روایت های کوتاه عرفانی توجه چندانی نشده است؛ در حالی که با دقت نظر درمی یابیم در رباعی های شعرای عرفانی مانند عطار تعداد بسیاری «رباعی-قصه» هست که در بیشترشان شرح مکاشفه ها و تجربه های عرفانی شاعر در قالب ادبی رباعی ارائه شده است. معرفی این قالب روایی، ویژگی های آن، علل تمایل عرفا به قصه گویی، از مهم ترین پرسش هایی است که در این مقاله به آن ها پاسخ داده می شود.

پیشینه تحقیق

درباره رباعی دو کتاب مستقل در زبان فارسی تألیف شده است؛ اولین اثر مستقل، کتاب سیر رباعی در فارسی که چاپ اول آن در سال ۱۳۶۲ از سیروس شمیسا و کتاب دیگر رباعی و رباعی سرایان تا پایان قرن هشتم از محمد کامکار پارسی در سال ۱۳۷۲ است. اما در هیچ یک از این دو کتاب به قصه گویی در رباعی و ظرفیت این قالب برای بیان روایت اشاره ای نشده است. در این دو کتاب، به مباحثی نظیر پیشینه و منشأ رباعی، وزن رباعی، تاریخ رباعی،... پرداخته شده که مسائل فنی برای شناخت کلی قالب رباعی محسوب می شود. از دیگر آثار تحقیقی ارزشمند درباره رباعی، مقدمه مفصل ریاحی، در سال ۱۳۶۶، بر کتاب ارزشمند نزهة المجالس است. نویسنده، در این کتاب، علی رغم بیان نکات انتقادی تازه، اشاره ای به روایت گری رباعی سرایان نکرده است. فقط دو مورد از مقالات دانشگاهی به نکاتی درباره قصه گویی مولانا در رباعی پرداخته اند. در بخشی از مقاله کاووس حسن لی و شهین حقیقی، با عنوان «رفتارهای هنری مولانا در رباعیات مولانا»، به روایت داستانی در رباعیات مولانا اشاره شده و نمونه هایی از آن آمده است. «از جمله رفتارهای مولانا در قالب رباعی، آوردن داستانی کامل در یک رباعی است» (حسن لی و حقیقی، ۱۳۸۹: ۱۲۸). در مقاله «تحلیل رباعیات مولانا از منظر داستانی» نوشته یعقوب زارع ندیکی مرسوم تر به بحث قصه گویی در رباعیات مولانا و برخی ویژگی های آن پرداخته شده است (زارع

ندیکی، ۱۳۸۹: ۹۲-۱۱۲)، اما زارع ندیکی صرفاً به رباعی‌های روایی مولانا توجه داشته و از قصه‌گویی صوفیه در قالب رباعی سخنی نگفته است. یکی از رباعی‌پژوهان دو دهه گذشته سیدعلی میرافضلی است. وی نیز در مجموعه مقالات «به همین کوتاهی» درباره ویژگی‌های صوری رباعی سخن رانده و به قصه‌گویی عرفا در این قالب اشاره ای نکرده است. از جدیدترین پژوهش‌های میرافضلی در حوزه رباعی‌پژوهی، کتاب *جنگ رباعی* است که در آن ۴۱۹۷ رباعی از ۳۵ شاعر جمع‌آوری شده است. برخی از رباعی‌های کهن و نویافته به علت انتساب به شعرابی مانند سنایی، مباحث جدیدی را پیش روی علاقه‌مندان و پژوهشگران می‌گشاید؛ کتاب *چهارخطی؛ کندوکاوی در تاریخ رباعی فارسی* که به تازگی (۱۳۹۷) منتشر شده، علی‌رغم برخی نکات نو و یافته‌های مؤلف محققش، به قصه‌گویی عرفا در رباعیات فارسی اشاره‌ای نشده است. جدای از مدخل رباعی در برخی فرهنگ‌های ادبیات فارسی مانند *دانشنامه زبان و ادب فارسی و فرهنگنامه ادبی فارسی* - که گاه لابه‌لای مطالب آن به نکات تاریخی جدیدی درباره رباعی اشاره می‌شود - و مقدمه برخی مجموعه‌های رباعی مانند مقدمه شفيعی کدکنی بر *مختارنامه عطار*، در چند دهه گذشته، تحقیق مفصل و کتاب جداگانه‌ای درباره این قالب و قصه‌گویی در آن نمی‌بینیم.

بنابر آنچه گفتیم، هم اهمیت موضوع و هم تازگی آن برای پژوهشگران قالب‌های روایی در ادب فارسی مشهود است. گویا باید با مصحح رباعیات عطار هم نظر شد که جنبه‌های مغفول پژوهشی در *مختارنامه‌ی عطار* بسیار است و «در باب ارزش زبان‌شناسیک و ادبی این کتاب، چه از نظر مسائل شعری و چه از نظر مسائل زبانی و سبکی» (شفيعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۱۶) به تفصیل می‌توان بحث کرد. در این مقاله، بنا به ضرورت و تازگی مطلب، ویژگی‌های قالب رباعی به صورت عام و رباعی‌روایی در *مختارنامه‌ی عطار* را بررسی می‌کنیم.

روش تحقیق

در این مقاله، روش توصیفی-تحلیلی به کار گرفته شده. در نسخه شفيعی کدکنی ۲۲۷۹ رباعی *مختارنامه* گردآوری شده و از منظر روایی، عناصر موجود در آن مورد بررسی قرار گرفته است. پس از شناسایی و برشمردن رباعی‌های روایی این مجموعه، عناصر اصلی روایت مانند شخصیت، صحنه پردازی، پیرنگ، کنش و همچنین برخی دیگر از ویژگی‌های فرعی مانند تغییر زاویه دید بررسی و تحلیل شده است.

۱. رباعی و صوفیه

رباعی قالبی محبوب نزد شعرای فارسی محسوب می‌شد و قدمت کاربرد آن به انتساب ابداع رباعی به رودکی (فارغ از درستی یا نادرستی این قول) برمی‌گردد. گستردگی حوزه جغرافیایی کاربرد آن، با توجه به مجموعه‌هایی نظیر *نزهة المجالس* و *جنگ‌های رباعی* فارسی‌زبانان مناطق گوناگون ایران تأییدشدنی است. اشتغال به سرایش آن در میان طبقات متعدد شعرا، از درباری و رسمی تا شعرای مردمی و حتی فلاسفه و صوفیه، علت پذیرش و محبوبیت عام رباعی در ادبیات فارسی است. «عوفی در *لباب‌الالباب* در ذکر بیشتر شاعران تصریح دارد که تنها رباعی می‌سروده‌اند و عارفان و حکیمان و شاعران بسیاری را مثل اوحدالدین کرمانی و افضل‌الدین کاشانی می‌شناسیم که فقط یا اکثر رباعی سروده‌اند» (ریاحی، ۱۳۶۶: ۴۰-۴۱). محبوبیت رباعی به حدی است که حضور آن به روزگار جدید هم رسیده و برخلاف بسیاری از قالب‌های سنتی، که با تحول در شعر نو فارسی کاربردشان محدود شد، همچنان باقی مانده است.

یکی از گروه‌های اجتماعی و فکری در عالم اسلام، که به رباعی علاقه و توجه بیشتری داشته‌اند، صوفیه و عرفا هستند. با وجود توجه اقشار گوناگون مردم نظیر فیلسوفان، شاعران درباری، مردم،... به اسناد تاریخ گرایش صوفیه از میانه‌های قرن سوم به رباعی از دیگران ممتازتر بوده است. قدمت توجه صوفیه به رباعی، بر اساس متون موجود و بررسی تاریخ اجتماعی صوفیان، امری مسلم است. چنان‌که شفیعی کدکنی در این باره می‌گوید: «در نیمه دوم قرن سوم که دوران حیات جنید (متوفی ۲۹۷) است، رباعیات بر نوعی شعر اطلاق می‌شده است که در مجامع صوفیه بغداد و طبعاً دیگر بلاد خوانده می‌شده است... اگر ظاهر امر را در نظر بگیریم و بگوییم به زبان عربی بوده است، این نتیجه حاصل است که در زبان عربی پیش از رودکی (که می‌گویند مخترع رباعی است) وجود داشته... تفسیر دیگر این است که بگوییم در حلقه‌های صوفیه بغداد، که غالباً مشایخ آن از ایرانیان بوده‌اند (مثل حلاج، جنید، شبلی، ابن‌نسروق طوسی و...)، ترانه‌هایی به زبان دری (یا دیگر لهجه‌های ایرانی: فهلویات)، خوانده می‌شده است که از زبان توده مردم گرفته شده بوده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۴۷۵-۴۷۶). صرف‌نظر از تعیین زمان دقیق به کارگیری رباعی در میان صوفیه، می‌توان آن را یکی از قدیمی‌ترین قوالب شعری در نزد صوفیان محسوب کرد. «تا آنجا که اطلاعات فعلی ما اجازه می‌دهد، این قالب شعری قدیمی‌ترین نوع شعری است که توسط عرفانی ایرانی خوانده و سروده شده است» (دوبروین، ۱۳۷۸: ۱۶).

صوفیان نه تنها به این قالب شعر می‌گفته‌اند و از رباعیات دیگران برای رونق محافل خود و شور میان مریدانشان بهره می‌گرفتند، بلکه به نظر می‌رسد در گسترش رباعی در ادبیات فارسی هم

نقش مهمی داشته‌اند. «صوفیان را بر گردن رباعی و ترانه حق بسیار بزرگی است؛ اینان بودند که در گسترش و رواج و روایی رباعی بیشترین کوشش‌ها را سامان دادند و بلندترین گام‌ها را برداشتند» (راستگو، ۱۳۸۹: ۵۶). در یک نگاه، صوفیه و عرفای رباعی گو دو دسته‌اند: گروهی که از رباعی‌های دیگران به مناسبت احوال و اوقات عرفانی‌شان در مقام نمونه یاد می‌کردند که غالباً به تحریک و تهییج مریدان و رونق مجالس آنان منجر می‌شد. ابوسعید ابی‌الخیر، عارف قرن پنجم، سردهسته این رباعی‌گویان است؛ گروهی دیگر که خود سرایندهٔ رباعیات در مضامین و موضوعات گوناگون بودند و از مهم‌ترین افراد این دسته، که از پررباعی‌ترین شعرای زبان فارسی هم محسوب می‌شوند، عطار، مولانا، اوحدالدین کرمانی را می‌توان نام برد.

راز محبوبیت و مقبولیت رباعی در میان صوفیه چیست؟ چرا صوفیه بیش از دیگر شعرای فارسی‌گو و بیش از قالب‌های دیگر در رواج آن نقش داشتند؟ آیا رباعی در کنار قالب‌های دیگر شعر فارسی یک فرم ادبی از پیش تعیین شده برای صوفیه محسوب می‌شده که ناچار معانی مورد نظرشان را مانند مظروفی در رباعی می‌ریخته‌اند؟ اگر این‌گونه باشد، نباید میان رباعی و مثنوی و غزل و... در نظر آنان فرقی باشد. با وجود اهمیت این موضوع و ابهام در پاسخ به پرسش‌های مذکور، در تحقیقات ادبی کمتر به آن پرداخته شده است. از این رو، این مقاله قصد پاسخ به پرسش‌هایی از این دست را دارد، اما پیش از آن باید ویژگی‌های قصهٔ عرفانی و کارکرد آن را نزد صوفیه تبیین و سپس میزان تناسب قالب رباعی با قصهٔ عرفانی را بررسی کرد.

۲. قصه‌گویی صوفیه

قصهٔ عرفانی

قدمت قصه‌گویی انسان به برخی غارنگاشته‌ها برمی‌گردد و نشان می‌دهد که آدمی همواره برای ثبت رخدادها و انتقال آن به دیگران تمایل به قصه‌گویی داشته است. این علاقهٔ انسانی در دوره‌ها و فرهنگ‌های گوناگون به شکلی و با هدف ویژه‌ای دنبال می‌شود. با ظهور اسلام قصه و قصه‌گویی در نزد مسلمانان تعریف تازه‌ای پیدا کرد و بیشتر به بیان سرگذشت انبیا و اقوام گذشتهٔ بنی‌اسرائیل و با هدف تسکین خاطر پیامبر (ص) و عبرت‌گیری از این سرگذشت‌ها برای مؤمنان معطوف شد. در دو قرن اول اسلامی، عموم مسلمانان بیان قصه را جز با هدف مذکور دور از سنت پیامبر (ص) تلقی و با قصه‌گویان مخالفت می‌کردند.

از قرن دوم و سوم هجری، با شکل‌گیری گروه‌های اجتماعی و عقیدتی مختلف، صوفیه هم یکی از گروه‌ها و دسته‌هایی بود که برای پاسداشت یاد و معنویت پیران و مشایخ خود به

جمع آوری روایت‌هایی از زندگی آنان اهتمام ورزید، اما رفته‌رفته قصه‌گویی نزد صوفیه اهداف جدیدتری پیدا کرد. «حکایت و قصه در آثار عرفانی دوره نخست همانند نثر دینی و زهدی بیشتر جنبه ابزاری داشته... اما در دوره نضج عرفان و تصوف حکایت نیز به دلیل بینش هنری صوفیه لون دیگری پیدا کرد و ارزش هنری و ادبی یافت» (عباسی، ۱۳۸۷: ۱۲۹).

جدا از قصه زندگی و کرامت‌های پیران صوفیه که پس از رحلت آنان برای مریدان حالت تقدس می‌یافت و بعدها نوادگان و مریدان خاص زندگی آنان را به صورت مکتوب ثبت می‌کردند، قصه به دو علت عمده در نزد صوفیه به کار گرفته شده و دو کارکرد اصلی حکایت و قصه در نزد آنان را باید از هم باز شناخت: یکی به قصد انتقال معارف پایه‌ای و تعلیم آموزه‌های متعدد عرفانی به مریدان که جنبه عمومی کاربرد قصه نزد صوفیه محسوب می‌شده و معمولاً این قبیل قصه‌ها اگر منشور نباشد، در قالب مثنوی سروده می‌شده است. «قصه‌گویی در آثار تعلیمی به عنوان یک عنصر بلاغی همواره مورد نظر شاعران بوده است. یافتن حکایاتی برای تبیین اندیشه‌های عرفانی و کشف تناسب و تشابه میان اندیشه و اجزای حکایت یک از کارکردهای تخیل در نظارت عقل است» (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲۸۴). کارکرد دیگر قصه نزد صوفیه، که محدودتر از کارکرد پیشین است، بیان تجربه‌ها و مکاشفه‌های روحی آنان به صورت دیدار با خویشان عارف در قالب روایتی کوتاه یا بلند است. دسته‌ای از این روایت‌ها، که معمولاً بلندتر و مفصل‌تر است، در قالب داستان‌های رمزی منشور بیان شده است. داستان‌های رمزی شیخ اشراق موفق‌ترین آن‌ها در ادبیات منشور عرفانی است؛ اما عرفای صاحب کشف و تجربه، گونه منظوم و مؤجز و کوتاه این روایت‌ها را در قالب غزل - قصه، رباعی - قصه بیان کرده‌اند. «عطار در چهار مثنوی تعلیمی خود و نیز *تذکرة الاولیاء* از تجارب روحی و شخصی خود سخن نمی‌گوید. *تذکرة الاولیاء* و مثنوی‌های او قلمرو تجربه‌های گوناگون و عقاید عرفانی او و دیگران است. قلمرو بیان تجربه‌های روحی و شخصی او، غزل‌ها و قصایدی است که در دیوان او آمده است... قلمرو تخیل رها از سلطه و نظارت عقل است» (همان: ۳۰۱).

قصه‌های عرفانی در نگاه کلی یک روایت محسوب می‌شوند و بیشتر ویژگی‌های عام روایت را دارند. اگر تعریف اکثر روایت‌شناسان بزرگ مانند پراپ و تودوروف و... بپذیریم که روایت را «تغییر وضعیتی از حالتی متعادل به غیر متعادل و دوباره بازگشت به حالت متعادل...» می‌دانند (اخوت، ۱۳۹۲: ۱۸)، ویژگی عام روایت در بیشتر این قصه‌ها دیده می‌شود، اما ویژگی‌ها و شاخصه‌های قصه عرفانی است که آن را از نمونه‌های دیگر قصه خصوصاً در ادبیات فارسی متمایز می‌کند.

بنا بر این نگاه، وحدت مهم‌ترین ویژگی قصه عرفانی و محصول ذهن عارفی موحد با کشف‌ها و تجربه‌های اصیل عرفانی است. «تراکم و فشردگی حکایت عرفانی نیز برآمده از همین خصیصه وحدانی است؛ به همین سبب، حکایت‌های عرفانی جنبه انفجاری دارند. آنچه از داستان ادراک می‌کنیم، در روندی از رخدادها که از صافی روایت می‌گذرد، در آرایش ویژه‌ای که با حضور شخصیت یا شخصیت‌ها شکل می‌گیرد، به وقوع یک تدارک نامنتظر می‌انجامد» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۶). تجربه وحدت عارف تجربه‌ای بسیط هم هست و بنابراین، همراه این تجربه، علاوه بر وحدت کانونی، انسجام و یک‌پارچگی آن هم در حکایت عارف تجلی پیدا می‌کند. همچنین اختصار و گذرا بودن این کشف‌ها در سخنان عرفا تأیید می‌شود. «ذوالنون را پرسیدند از عارف، گفت: اینجا بود و بشد. پیران گفته اند: حال چون برقی بود. اگر بایستد، نه حال بود، حدیث نفس بود» (قشیری، ۱۳۹۱: ۱۳۵). پس برق آسایی و گذرایی تجارب و احوال عرفانی نزد عارفان صاحب حال تأیید شده است، صورت نمایشی و بازنمایی روایی این احوال در قصه‌های عرفانی نظم و نثر فارسی جلوه دارد. «این حکایت‌ها لمح‌های، چشم‌زدنی، تجربه فضای حق را برای شما میسر می‌کند... البته چنان تجربه برق آسایی لازمه اش رعایت اقتصاد بیان است» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۶). حال که مهم‌ترین ویژگی‌های قصه عرفانی را به اختصار دانستیم، باید دید انواع قالب‌های روایی در قصه عرفانی چیست و این ویژگی‌های قصه عرفانی بیش از همه با کدام قالب روایی انطباق کامل دارد.

انواع قالب‌ها در قصه‌گویی عرفانی

صوفیه همواره به قصه و حکایت توجه داشته و بخش مهمی از ادبیات منظوم و منثور عرفانی به قصه‌گویی صوفیه در انواع قالب‌های روایی مانند مثنوی - قصه، غزل - قصه، رباعی - قصه و... اختصاص یافته است. در تحقیقات عرفانی معاصر، بیشتر به قصه‌گویی در قالب مثنوی توجه شده که بیشتر قصه‌های بلند و متوسط عرفانی در این قالب روایی است. مهم‌ترین آثار ادبیات منظوم عرفانی مانند *حدیقه الحقیقه سنایی*، *منطق الطیر عطار*، *مثنوی مولوی* در قالب قصه‌گویی سروده شده است. در بخش گذشته گفتیم بیشتر قصه‌های عرفانی کارکردی توضیحی برای مفاهیم انتزاعی دارد و عارف قصه‌گو با نوعی استدلال عقلی برای تبیین نگره‌ای عرفانی بهترین راه تعلیم را استفاده از قصه و تمثیل می‌داند. در این کارکرد، قصد عارف از آوردن تمثیل و قصه‌های کوتاه، یافتن تأییدی بر مطالب تعلیمی و محسوس کردن یک مفهوم است. در این قصه‌ها، سراینده تحت نظارت خودآگاه و عقل قصه‌ای را از مآخذ و متون پیش از خود می‌گیرد و گاه برای نزدیکی قصه به آموزه‌های مورد نظرش مطالبی به آن می‌افزاید یا از آن حذف می‌کند. اکثر قصه‌های منظوم

عرفانی به این قصد و در قالب مثنوی سروده شده اند. «اصولاً داستان در ادبیات کلاسیک ما جز چند استثنا جنبه تعلیم داشته است و به خصوص در داستان های عرفانی داستان جز بهانه ای برای بیان مطالب عرفانی نبوده است» (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲۲۰).

اما در دسته دیگری از قصه های عرفانی، که کمتر از دسته اول است، با نظارت و حضور قوه عقلانی عارف شکل نمی گیرد. در این قصه ها، ناخود آگاه شاعر نه به قصد تعلیم، بلکه یادکردی از تجربه و مکاشفه اش در فضایی ویژه به همراه دارد و دور از بایسته های زندگی عادی است. در این قصه ها که «نتیجه فعالیت تخیل رها از سلطه و نظارت عقل است، فقط می تواند در تجربه های فرا آگاهی و تعطیل عقل و حواس مثل رؤیا و مکاشفه و واقعه تحقق پیدا کند» (همان: ۲۸۹). قالب روایی این قصه ها معمولاً قالبی غیر از مثنوی است که مناسب تعلیم و آموزش است. در تحقیقات معاصران، پیرامون جنبه های گوناگون قصه پردازی عطار و مولانا در قالب مثنوی نکته های تازه کم نیست، «قصه های کوتاه عرفانی ساختمان شکلی متعدد و متنوعی دارند و هر کدام بسته به حادثه یا واقعه ای که می خواهند روایت کنند، فرم و قالب ویژه ای به خود می گیرند» (محبتی، ۱۳۹۲: ۴۴). اما تحقیق در سایر قالب های روایی و قصه های آن ها بسیار دیرتر و محدودتر آغاز شده است، حال آنکه فرم پژوهی در ادبیات یکی از بایسته های ابتدایی است. «ناقد نخست به جست و جوی فرم می پردازد و به جست و جوی هنر سازه ها و بایگانی کارها در گسترشی که دارند؛ زیرا آنچه ادبیات را از غیر ادبیات جدا می کند، همانا صورت و فرم است و فرم ادبی ویژه ادبیات است، به همین دلیل، تنها موضوع تحقیق ادبی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۴). در همین تحقیقات اندک بیشتر به پژوهش درباره غزل - قصه (داستان) برمی خوریم، اما درباره رباعی - قصه تحقیقی انجام نشده است. در یکی دو دهه اخیر، درباره قصه پردازی عطار و مولانا در غزل چندین مقاله و یکی دو کتاب نوشته و گفته شده است: «دیوان عطار شامل ۸۷۲ غزل است که در آن ها مجموعاً ۶۲ قصه آمده است (تقریباً کمی بیشتر از هر ۱۴ غزل یک قصه) که از نظر تعداد و بسامد بیشتر از قصه های غزلیات مولانا (۹۱ قصه در حدود ۳۲۰۰ غزل، یعنی حدود هر ۳۶ غزل یک قصه) است. عطار بیش از مولانا، سنایی و هر شاعر دیگری به قصه پردازی در غزل توجه کرده است و تعداد قصه ها و حکایت های در غزلیات نیز بیشتر است» (گراوند، ۱۳۹۳: ۹۶). اگر بخواهیم قصه گویی در غزل را میان سه شاعر بزرگ عرفانی با هم مقایسه کنیم، عطار نیشابوری به لحاظ کمی غزل - داستان های بیشتری دارد. «غزل - داستان ها حجم قابل توجهی از غزل های سنایی را به خود اختصاص نداده اند (از مجموع ۴۰۸ غزل سنایی، ۱۲ غزل به طور کامل روایت داستانی را به عهده دارند، در ۷ غزل نیز در تعدادی از ابیات روایت داستانی صورت گرفته است» (شریف نسب و کرمی، ۱۳۹۲: ۲۸۰).

اما از نظر کیفی و توجه به جنبه های هنری قصه پردازی در قالب غزل، چنان که محققان اشاره کرده اند، مولانا خلف شایسته ای برای هر دو شاعر پیش از خود در قصه گوئی و از جمله در غزل - داستان است. «غزل-داستان های او [سنایی] از نظر برخورداری از عناصر داستان، ابتدایی هستند. داشتن روحیه حکیمانه و زاهدانه و تأثیر آن بر زبان و شعر سنایی در این غزل - داستان ها مانع از خیال پردازی زیاد او شده است» (همان). تکامل هنری قصه پردازی هم از نظر تأخر زمانی که مولانا نسبت به دو شاعر پیش از خود دارد پذیرفتنی می نماید و هم به لحاظ نوع ذاتی او در قصه گوئی. «مولوی، علاوه بر به خدمت گرفتن حکایت و داستان، در تحلیل و تبیین مسائل عرفانی تا چه حد به جنبه تفریحی و سرگرم کنندگی و جذابیت داستان ها اهمیت می دهد؟ این موضوع خود یکی از خلاف عادت ها در دوره کلاسیک و سوابق داستان پردازی در ادب فارسی تا دوره مولوی و قرن ها پس از اوست» (پورنامداریان، ۱۳۹۲: ۳۸۰).

علی رغم اهمیت رباعیات در مختارنامه و کلیات شمس، شاید به علت عظمت و اهمیت انکارناپذیر غزلیات این دو شاعر، چنان که باید درباره جنبه های متعدد رباعیات آنان، خصوصاً قصه پردازی هایشان، پژوهش شایسته ای صورت نگرفته است. این کمبود در حوزه رباعی پژوهی کاملاً محسوس است و این مقاله سعی کرده به جنبه های مغفولی که در رباعی - قصه های عطار هست، بپردازد.

رباعی روایی

رابطه فرم و محتوا

راز شکل گیری، رواج و غلبه فرم های ادبی بر یکدیگر در یک سنت ادبی بیش از هر چیز به نظام فکری کل حاکم بر آن اجتماع و فرهنگ های زیرمجموعه این نظام فکری بستگی دارد. به نظر می رسد از آنجا که تفکر ایرانی از دیرباز قائل به الگوهای ازلی و تکوین یافته در نظام آفرینش است و چنین الگوی ایستایی وقتی در جامعه ای که همه عوامل سیاسی و اجتماعی و عقیدتی آن خروج از این نظام را نوعی تلاش برای تغییر و درهم ریختن الگوی ثابت و ازلی می پندارند و با آن به سختی مخالفت می کنند، صورت ها و فرم ها، که زیرمجموعه ای از این اندیشه و الگوی فکری تلقی می شوند، فقط می توانند بازتاب همین الگو و نظام ثابت باشند و در برابر هر تغییری مقاومت نشان دهند. «تغییر در صورت های هنری آن گاه میسر و ممکن است که نخست صورت ازلی هستی و صورت ازلی اجتماعی در نگاه هنرمند دگرگون شود و چون آن صورت های ازلی هیچ گاه تغییر نمی پذیرد، صورت های اثر ادبی باید همواره ثابت بماند یا هرگونه تغییری ناگیر

باید در چهارچوب همان سرنمون ازلی یعنی همان صورت اصلی شکل بگیرد تا اثر ادبی تباه و زشت نگردد» (مجبئی، ۱۳۹۰: ۱۰۴).

از آنجا که شعر در فرهنگ گذشته فارسی زبانان بیشتر از راه گوش دریافت و اساساً هنری کلامی شنیداری محسوب می‌شد، صورت‌ها و قالب‌های شعری در سنت شعر کلاسیک فارسی بر اساس موزون و مقفی بودن شکل گرفت تا همچنان که صورت شنیداری شعر وزن و تکرار قافیه را نشان می‌داد، صورت نوشتاری و مکتوب آن هم تناسب ظاهری را بازتاب دهد. «وزن و قافیه چنان تشخیصی به شعر می‌داد که قدما برای نوشتن شعر هم طرحی را برگزیدند که بتواند تناسب وزن و قافیه و ردیف را - که ماده ساختاری آن صوت است و سرشت شنیداری دارد - در صورت نوشتاری شعر و مکان نیز نشان دهد و در صورت دیداری هم منعکس نماید» (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۲۴). انواع قالب‌های شعر سنتی مانند قصیده، غزل، مثنوی، رباعی،... با جابه‌جایی قافیه در انتهای برخی بیت‌ها و تعداد ابیات پدید آمد و هر تغییری در قالب‌های محدود شعری با مقاومت طرفداران سنت ادبی فارسی مواجه می‌شد؛ چنان‌که انعطاف‌ناپذیرترین بخش تغییر و تحول در شعر کلاسیک فارسی تغییر در فرم‌ها و قالب‌های شعری بوده است. «تغییر و تحول در صورت و قالب شعر که طرح و هیأت خود را از وزن و قافیه می‌یافت، به دشواری ممکن بود. چون هر تغییر در اساسی در آن مستلزم ستیز با عادت ذهنی مخاطبان بود که قرن‌ها تفاوت شعر و نثر را در وجود وزن و قافیه و عدم آن در دیگری دیده بودند» (پورنامداریان، ۱۳۹۲: ۴۱).

البته باید به تفاوت کاربرد واژه فرم در فرهنگ فارسی توجه کرد. معنای مصطلح این واژه، که کاربرد کهن‌تر و رایج‌تری دارد، به ترکیب مصراع‌ها و بیت‌ها بر اساس قافیه در شعر اطلاق می‌شود و قصیده و غزل و مثنوی و رباعی مصداق‌های این مفهوم‌اند. معنای دیگر فرم که مفهوم عمیق‌تری دارد، «مسئله پیوستگی عناصر مختلف یک شعر در ترکیب عمومی آن است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۹۸). اگر فرم و شکل (قالب) شعری را به معنای اول در نظر بگیریم، قالب‌هایی مانند رباعی تابعی از شرایط فرهنگی، سیاسی،... جامعه محسوب می‌شود و بازتابی از نگره‌های کلی حاکم بر فرهنگ دوره‌های زمان است که با تغییر اوضاع اجتماعی می‌توان تغییر در قالب رایج حاکم بر آن فرهنگ را انتظار داشت. چنان‌که برخی شکل‌گیری رباعی را در دوره‌های ابتدایی شعر فارسی، که به علل سیاسی با سامانیان و به علل فرهنگی و اجتماعی با گسترش تفکر فلسفی و عقلانیت هم‌زمان است، بازتابی از اوضاع اجتماعی قرن چهارم و پنجم می‌دانند و انتساب ابداع رباعی به رودکی را نتیجه خراسانی بودن سبک رودکی و غلبه عقلانیت در این سبک معرفی می‌کنند و در نهایت، نتیجه می‌گیرند رباعی نتیجه تبلور عقلانیت ایرانی در دوره حاکمیت عقل و منطق در سبک

خراسانی است. «رباعی به دلیل داشتن ساختار منطقی و منسجم و شکل یک قضیه منطقی قابلیت انعکاس جهان بینی عقلانی را داراست و بی دلیل نیست که یکی از پرکاربردترین قالب های شعری سبک خراسانی بوده است» (خاتمی، علی مددی و امن خانی، ۱۳۸۹: ۱۳).

اما فرم در معنای دومش، که معادل مفهوم انسجام میان همه عناصر شعری است، با محتوای خود کاملاً یکی است و درک کلیت 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 تصور رایج در فرهنگ گذشته ما، صورت و فرم مظهری برای ظرف محتوا در نظر گرفته نمی شود، بلکه فرم است که شکل دهنده محتوا است. «فرم بر سازنده محتواست و نه صرفاً بازتاب آن. نواخت، ضرب آهنگ، قافیه، نحو، هم صدایی، دستور زبان، نقطه گذاری و نظایر آن خالق معنا هستند، نه صرفاً حامل آن. تغییر هر یک از آن ها خود معنا را تغییر می دهد» (ایگلتون، ۱۳۹۶: ۱۱۴). خصوصاً در شعر که گونه ای ادبی محسوب می شود، فرم و محتوا به کمال اتحاد می رسند. «فرم از چیزی که محتوا خوانده می شود، جدایی ناپذیر است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۴)؛ بنابراین، برای درک محتوای یک شعر چاره ای جز فهم فرم آن نداریم. برای معرفی و شناخت رباعی روایی و درک چرایی محبوبیت رباعی نزد صوفیه شاید یکی از بهترین روش ها، بررسی تناسب فرم و محتوا در این قالب باشد. «چیستی اثر از طریق بررسی چگونگی آن... به خصوص در مورد شعر صادق است، گونه ادبی که توانست تا حدودی به عنوان گونه ای شناخته شود که در آن فرم و محتوا به شدت در هم تنیده اند» (ایگلتون، ۱۳۹۶: ۱۱۴).

وحدت فرم و محتوا در رباعی روایی عرفانی

قالب رباعی در الگوی بسته فرهنگی شکل گرفته، اما با توجه به کوتاهی ابیات و طرز قرار گرفتن قافیه اش ویژگی های منحصر به فردی پیدا کرده که بسیاری از پژوهش گران رباعی به انسجام و وحدت ساختاری آن اذعان داشته اند. «رباعی تشکل و وحدتی دارد، به طوری که غالباً نمی توان بیت دوم آن را یک بیت مستقل و مثلاً به عنوان شاهد مثال ذکر کرد؛ زیرا بیت اول ارتباط معنایی و حتی لفظی مستحکمی دارد» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۰۲). رباعی، به علت ساختار و فرم، قالبی منسجم و به هم پیوسته است که عناصر یا مصراع های آن با هم ارتباط کامل دارند و حتی نظریه پردازان شعری در دوره جدید بر این نکته تأکید کرده اند. «شعر خوب امروز مثل ساختمان یک رباعی استادانه است که هر مصرع وظیفه ای خاص در مجموع هماهنگ شعر دارد، برای رساندن معنی و ضرب آخر که در مصراع آخر می یابد» (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۲۷۲). شاید یکی از علل اقبال به رباعی در

دوره جدید، با وجود سنتی بودن آن، در نزد نوگرایانی مانند نیمایوشیچ، توجه به وحدت ساختاری آن و هماهنگی با تجربه واحد شاعر در دوره جدید باشد.

پس رباعی انسجامی ساختاری دارد و هرچه از دوره‌های ابتدایی شعر فارسی فاصله می‌گیریم انسجام و اتحاد آن رو به فزونی است. ساختار رباعی با توجه به ترتیب قرار گرفتن قافیه (الف الف ب الف) است، اما چنان که گفته‌اند در رباعی‌های قرن‌های پیشین هر چهار قافیه با هم مطابقت داشته‌اند و در دوره‌های بعد رعایت قافیه در مصراع سوم الزامی نداشته است. «از اوایل قرن ششم، رباعی سرایان به سمت رهاکردن قافیه مصراع سوم رباعی رفتند و پس از ۷۰-۸۰ سال، این فرم قافیه‌بندی، به شکل رایج و مقبول تبدیل شد» (میرافضلی، ۱۳۹۷: ۵۱). اما به عللی این تغییر مورد توجه قرار نگرفت، مگر نزد میرافضلی که بر این باور است: «دو دلیل عمده در آن نقش داشته است: نخست، سهولت در امر سرایش رباعی و دوم، و مهم‌تر از همه، برجسته‌سازی مصراع چهارم. با حذف قافیه مصراع سوم، درنگی در ریتم رباعی ایجاد می‌شود که حالت انتظار مخاطب را برای شنیدن مصراع چهارم، به مهم‌ترین بخش رباعی تبدیل می‌کند و حالت کلیدی می‌یابد» (همان: ۵۲). شاید یکی از علل حذف قافیه در مصراع سوم، افزودن به وحدت ساختاری آن باشد که با افزایش تجربه‌های رباعی‌سرایی در قرن ششم به بعد به آن رسیده‌اند.

در قالب روایی رباعی روایی یک طرف فرم و ساختار کار است و طرف دیگر محتوای آن. حال که نشان دادیم رباعی ساختار صوری منسجم دارد، اگر بتوانیم انسجام و یک‌پارچگی رویدادهای رباعی - قصه را اثبات کنیم، می‌توانیم به وحدت میان فرم و محتوا برسیم که در کمال شعر رخ می‌دهد.

ویژگی خاص عرفا خلوت‌گزینی و دوری از اجتماع برای رسیدن به احوال و دریافت‌های شهودی مبتنی بر کشف است. به علت عمق تجربه‌ای که در مکاشفه‌های عرفانی هست، تصویر این تجربه‌ها را در شعر عرفانی بیشتر در قالب غزل و رباعی می‌بینیم تا مثنوی. پیش‌تر گفتیم که قصه‌های متعلق به این فضا بازتاب تجربه وحدت‌اند و عموماً وحدت را در صورت بازنمایی خود منتقل می‌کنند. «قصه عرفانی اگر اصلاً تجزیه‌پذیر یا مجزاشدنی باشد، نوید یک‌پارچگی و یگانگی می‌دهد. در همان حال، عناصر و عوامل، بخشی از ذات مفهومی آن را تشکیل می‌دهد، یعنی قصه عرفانی، که البته درباره توحید است، عملاً در ساختار خود و در هستی بی‌بدیل خود بازنمای توحید است» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۴: ۷۰). بسیاری از اشکالاتی که معمولاً افراد ناآشنا به ویژگی‌های این حکایت‌ها می‌گیرند، مانند باورناپذیری، علیت‌ناپذیری،... نتیجه نشناختن فضای حاکم بر حکایت‌ها و قصه‌هاست، چراکه عارف تحت تأثیر ناخودآگاه و فرمان خود بسیاری از الزامات

قصه های طبیعی و در فضای خود آگاه را بر نمی تابد. قصه عرفانی بازتابی از تجربه واحد، بسیط، مؤجز، عارفی سالک است که سعی کرده تجربه اش را به صورت قصه بنمایاند؛ «بنابراین حکایت های عرفانی از منطق خاصی پیروی می کنند که بر منطق جهان غیب حاکم است» (هاشمی نژاد، ۱۳۸۹: ۱۶).

یکی از ویژگی های تجربه های عرفانی، همان گونه که بیشتر عرفا از آن سخن گفته اند، زودگذر بودن و در اختیار نبودن آن هاست. اگر تجربه های شهودی عرفا را برق آسا بدانیم، مناسب ترین قالب برای چنین احوالی قالب رباعی است. رباعی شعر لحظه ها و نگاه های زودگذر است و در شعر فارسی نمونه موفق مطالب متوالی و به هم پیوسته همچون رباعی نداریم. «رباعی و دوبیتی قالبی است برجسته و ممتاز برای بیان اندیشه های شاعرانه و لحظه های زودگذر شعری که امتداد و ادامه ندارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۲۱۸). بنابراین، محتوای واحد قصه عرفانی قالبی مناسب تر از رباعی با ساختاری منسجم و برق آسایی نمی یابد. در رباعی روایی عرفانی، میان فرم و محتوا کمال اتحاد برقرار است و یکی از علل محبوبیت قالب رباعی نزد صوفیه و فراوانی رباعی - قصه، هماهنگی یافتن این قالب برای بیان حال ها و لحظه های تجربه وحدت آن هاست.

«هر تلاشی برای ایجاد ثنویت تجربه و شعر بی فایده است. نقاش مثل یک نقاش می بیند و نقاشی توضیح و تکمیل بینش اوست. شاعر سازنده شعر است، اما دست مایه شعرش تمام زندگی ادراکی اوست. از لحاظ هنرمند، وسیله بیان هر چه باشد، هنر است که هر احساسی را شکل می دهد. هنرمند هیچ چیز را قوام نیافته تجربه نمی کند» (ولک و وارن، ۱۳۹۰: ۸۸). از این نظر، رباعی قالبی کاملاً منحصر به فرد می شود؛ به این معنا که برخلاف بسیاری از قالب های شعری مرسوم در ادبیات فارسی، رباعی فرمی است که ظرفیت انتقال تجربه ها و دریافت های لحظه ای شاعر را، بدون آمادگی قبلی اش، دارد؛ بنابراین «در بیشتر قوالب شعری، همیشه فرم شعر است که بر تجربه شاعرانه تقدم دارد، ولی در رباعی، لحظه و تجربه شعری غالباً بر فرم تقدم دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۱۲). رباعی روایی قالبی است که تجربه وحدانی عارف و شاعر رباعی سرا آن را اقتضا می کند و بهترین صورت برای بازنمایی احوالش می یابد.

رباعی روایی در مختارنامه عطار

مختارنامه، بنابر تقسیم بندی عطار و مضمون های شعری و ترتیب مثنوی هایش، پنجاه باب است. او رباعی هایش را درباره توحید باری تعالی و در نعت سید المرسلین (ص) و در فضیلت صحابه و... جمع آوری کرده و خود را ملزم به داشتن رباعی با این مضامین، که مناسب این قالب نیست، کرده

است؛ به همین علت، رباعی های ضعیف و قوی اش در کنار هم قرار گرفته اند. از این نظر، حق با مصحح مختارنامه است که گفته است: «بگذریم از مقداری استثناها که گاه یک تجربه زبانی یا تأمل در یک نکته زبانی او را وادار به گفتن مقداری حرف های سست و در معیار ذوقی عصر ما، خنده دار و مضحک و مبتذل کرده است» (همان: ۱۲).

این مقاله مصداق های روایت را در مختارنامه بررسی می کند. باور به رباعی روایی و گفتن قصه ای کامل در چهار مصرع، با توجه به کوتاهی بیش از اندازه رباعی، در نگاه نخست، اندکی بعید و دور از ذهن بنماید، اما وقتی به توانایی شعرای قصه پرداز ایرانی در قالب های کوتاه تر از دو بیت توجه کنیم، این تردید تا اندازه ای از میان می رود. «در مثنوی گاهی نیز قصه به قدری به اختصار و ایجاز گفته شده که واقعاً شایسته تحسین است و قصه به صورت تمثیل درمی آید... یکی از آن ها، این قصه است که تنها در یک بیت به پایان می رسد:

مرغکی اندر شکار کرم بود گربه فرصت یافت او را درربود
(جمالزاده، بی تا: ۱۷)

با در نظر گرفتن این مبانی نظری، رباعی زیر از عطار را یک رباعی روایی می نامیم:

چون بادیه عشق مرا پیش آمد هر گام از وز صد جهان بیش آمد
دل رفت و در این بادیه تک زد عمری خود بادیه او بود چو با خویش آمد
(عطار، ۱۳۸۹: ۱۱۱)

رباعی مذکور، در وضعیت اولیه، با اتفاق یا حادثه ای، از حالت تعادل خارج شده و در انتهای رباعی، باز به تعادل ابتدایی خود بازگشته است. عنصر مشترک بسیاری از این تعاریف رخداد یا حادثه است.

بلبل به سحر که غزلی تر می خواند تا ظن نبیری کان غزل از بر می خواند
از دفتر گل باز همی کرد ورق وز هر ورقش قصه دیگر می خواند
(همان: ۳۰۵)

دوش آمد و صبر از دل درویشم رفت آرام ز عقل حکمت اندیشم رفت
چون حیرت من بدید یک دم بنشست در خواب خوشم کرد و خوش از پیشم رفت
(همان: ۲۵۳)

در همه نمونه های بالا به هم خوردگی وضعیت ابتدایی بر اثر پشامد و رخدادی خاص منجر به بروز وضعیتی جدید می شود. «تودوروف نیز معتقد است که تغییر از وضعیتی به وضعیتی دیگر (و در واقع خصوصیت استنتاجی روایت) از اصلی ترین ویژگی های روایت است و هر نوع تعریف

درباره روایت با توجه به این ویژگی باید صورت پذیرد» (اخوت، ۱۳۹۲: ۱۱). بنابراین، روایت و همه انواع آن مانند قصه را «توالی ادراک شده‌ای از وقایع که به صورت غیر تصادفی با هم مرتبط‌اند» (تولان، ۱۳۹۳: ۱۶) دانسته‌اند. روایت در مختارنامه‌ی عطار گاه آن قدر کوتاه و مختصر حتی در یک بیت می‌شود که مصداق کامل انفجاری بودن حکایت عرفانی است.

چون هیچ کسی ندیده‌ام در خوردش پیوسته نشسته‌ام دلی پر دردش
ناگاه چو برق بگذرد بر در من چندان بناستد که بینم گردش
(عطار، ۱۳۸۹: ۲۲۶)

گاه یک بیت مقدمه و زمینه‌چین رخداد اصلی روایت است که در بیت دوم خواهد آمد:
ماهی که چو مهر عالم آرا افتاد تا هر کس را به مهر او رای افتاد
دی می‌شد و می‌کشید موی اندر پای و امروز چو موی گشت و از پای افتاد
(همان: ۱۹۹)

و گاهی اگرچه داستان در یک بیت است، اما بیت اول کنش اصلی آن محسوب می‌شود و دیگری به منزله نتیجه‌گیری است:

آن مرغ که بود از می معنی مست پرید و دل اندر کرم مولی بست
گیرم که نداد دولت عقبی دست آخر ز خیال رهزن دینی رست
(همان: ۱۹۰)

نمونه‌های رباعی روایی در مختارنامه آن مقدار هست که بتوان آن را قالب روایی خاص محسوب کرد. مقایسه قصه‌گویی عطار در قالب‌های مثنوی و غزل و رباعی نشان می‌دهد، در مجموع، در رباعی نسبت به قالب غزل اندکی بیشتر قصه‌گویی کرده است (غزل - قصه‌های عطار حدود ۷/۱۱ درصد و رباعی - قصه‌های حدود ۱۱/۴۵ درصد).

رباعی	غزل	مثنوی	
۲۲۷۹ (تصحیح شفيعی کدکنی)	۸۷۲ (تصحیح تفضلی)	در چهار مثنوی اسرارنامه، الهی‌نامه، منطق‌الطیر، مصیبت‌نامه	تعداد کل اشعار در قالب
۲۶۱	۶۲ (گراوند، ۱۳۹۳: ۹۵)	۸۹۷ (فروزانفر، ۱۳۹۴: ۸۷۶)	قصه‌گویی قالب

یکی از اصطلاحات روایت پژوهان، درونه‌گیری است که «تودوروف این اصطلاح را برای تحلیل داستان هزار و یک شب به کار می‌برد» (بامشکی، ۱۳۹۱: ۵۳) و در روایت‌های نظم و نثر

ادبیات فارسی نمونه‌های بسیاری از آن یافت می‌شود. این شیوه روایت‌گری یکی از روش‌های تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب محسوب می‌شود و اصولاً در روایت‌های بلند داستانی مانند هزار و یک شب یا کلیله و دمنه به کار رفته است، اما از بدایع قصه‌گویی عطار، کاربرد آن در روایت‌های بسیار کوتاهی مانند رباعی‌روایی است. عطار در رباعی زیر به‌نوعی از درونه‌گیری استفاده کرده است و پس از اشاره‌ای کوتاه، وارد قصه‌ای درونه‌ای شده و شرح مکاشفه‌اش را بیان کرده است.

این بیخودی‌ای که من در آن افتادم شرحش بدهم که از چسان افتادم؟
خورشید بتافت سایه دیدم خود را برخاستم و در آن میان افتادم
(عطار، ۱۳۸۹: ۱۱۹)

از دیگر نکات شگفت در رباعی‌های روایی عطار با همه محدودیت‌هایی که به جهت کمی در گسترش روایت دارد، تغییر زاویه روایت در آن‌هاست. اگرچه «التفات از دیرباز در ادب فارسی و به‌ویژه شعر مورد توجه بوده است و در کتاب‌های بلاغت فارسی طرح شده است. آن را رفتن گوینده از مخاطبه به مغایبه و از مغایبه به مخاطبه تعریف کرده‌اند» (توکلی، ۱۳۹۱: ۸۵)، اما به‌کارگیری آن در دو بیت مانند آنچه در رباعی زیر آمده، حکایت از توانایی روایت‌گری شاعر دارد.

دل گم شد و در ره الهی استاد در بادیه نامتناهی استاد
هان ای دل بیقرار! عمری رفتی تا چند روی چون تو نخواهی استاد
(عطار، ۱۳۸۹: ۲۳۱)

شخصیت‌پردازی در رباعی‌روایی

شخصیت‌پردازی یکی از عناصر داستان است که می‌تواند انسان یا غیر انسان، گیاهان یا حیوان، عاشق یا معشوق باشد. در اکثر رباعی‌های روایی عطار، بنابر سنت ادب غنایی، عاشق جورکش به دنبال معشوق جفایپیشه است. بحث مهم در شخصیت‌های هر داستان شخصیت‌پردازی است و در رباعی - قصه، با توجه به کوتاهی طول داستان، معمولاً راوی فرصتی برای پرورش یا معرفی شخصیت‌ها ندارد، اما گاه با صفاتی آنان را به مخاطب می‌شناساند:

آن ماه که از کنار شد بیرونم در ماتم او کنار شد پر خونم
دوشش دیدم به خواب در، خفته به خاک گفتم: چونی؟ گفت: چه گویم چونم
(همان: ۱۹۸)

به رنگ خطت که رام افسونم بود
بر روی آمد، تو گویی از گرم روی
می تاخت به تک که تشنه خونم بود
شبرنگ خط تو، اشک گلگونم بود
(همان: ۱۱۱)

در بسیاری از رباعی های عرفانی عطار، شخصیت مبهمی از معشوق نشان داده شده که مانند اکثر معاشیق در سبک عراقی تفوق و رجحان با اوست. در مقابل، شخصیت عاشق، که در بسیاری از رباعی ها یا خود راوی یا دل اوست، بیشتر شنونده صحبت ها یا روایت کننده گفته های اوست.

دوش از سر لطفی بنشاندست مرا
چون مست شد از پیش براندست مرا
چون می رفتم به خشم پس بازم خواند
این کار نگر که باز خواندست مرا
(عطار، ۱۳۸۹: ۲۵۴)

دل گفت: ره زلف تو چون کوتاهی است
در زلف تو می رفت و به زاری می گفت
چون دید که نیست هر زمانش آهی است
یارب چه دراز و بس پریشان راهی است!
(همان: ۲۶۱)

در بیشتر رباعی های روایی، شخصیت های ایستای قصه مطابق سنت های ادبی آن دوران شکل گرفته، اما گاه از لابه لای گفت وگوها یا صفاتی کوتاه اندکی باز نمایانده می شود، حتی تحول شخصیت هم در برخی رباعی های روایی دیده می شود.

چون مرغ دلم به دام هستی در شد
وز بی صبری و بی قراری جانم
چندان که طپید بند محکم تر شد
از بس که بسوخت جمله خاکستر شد
(همان: ۲۱۸)

زمان و مکان در رباعی های روایی عطار

باید دانست از آنجا که فضای بیان روایت ها در ناخود آگاه شاعر و در تعطیل عقل و حواس رخ می دهد، از بسیاری از باید های جهان حسی و مادی دور است. «تار و پود این آثار را توحید می بافد که در آن فضای حقانی جاری است. بنابراین، حکایت های عرفانی از منطق خاصی پیروی می کنند که منطق جهان غیب است» (هاشمی نژاد، ۱۳۸۹: ۱۶). اصولاً در داستان های سنتی ادب فارسی، به علت نگاه کلی نگر و تمثیل گرای مشرق زمین، کلیات هر چیز بیان می شود و بیان جزئیات داستان از جمله زمان و مکان خیلی پراهمیت تلقی نمی شود. مکان بیشتر بستر رخداد حوادث و کنش هاست بدون نقش کارکردی خاص. «در مورد دو بعد زمان و مکان ... وضع به همین منوال است. معمولاً در داستان های سنتی کمتر چیزی به نام رعایت مقتضیات و ضرورت های زمان و مکان در کار است و هر آنچه مربوط به سیر چیزی در زمان است، آن سان که باید مورد توجه

نبوده است، بدین سان که چندان معلوم نیست که فضای داستان، اشخاص و نحوه زیست و فکر و فرهنگ آن‌ها متعلق به چه زمانی است» (حمیدیان، ۱۳۹۳: ۱۵)، اما مکان و فضای رویدادها در عالمی غیر از عالم حس رخ می‌دهد و با همین تحلیل، می‌توان به چرایی ابهام و وصف کلی آن با واژه‌هایی مانند بادیه و عدم و... در توصیف مکان این گونه رباعی‌ها پی برد.

چون بادیۀ عشق، مرا در پیش آمد
هر گامم ازو ز صد جهان بیش آمد
دل رفت و در این بادیه تک زد عمری
خود بادیه او بود چو با خویش آمد
(عطار، ۱۳۸۹: ۱۱۱)

زمان رخداد روایت‌ها غالباً یا به تصریح نیامده یا مانند بسیاری از وقایع روحانی عارفان، که در حوالی سحرگاه پیش می‌آید، با آوردن «دوش» برای زمان روایت بسنده شده است. «این زمان که مرز میان تاریکی شب و روشنایی روز است و لحظه تحول تاریکی به روشنی، لحظه تحول روحی سالک، در ضمن یک واقعه روحانی و گذر از تاریکی عالم کثرت و ماده به عالم نور و روشنی و وحدت و روحانی نیز هست» (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۱۵۴).

دوش آمد و ره بر دل و جانم در بست
زار ز زلف دلستانم در بست
گفتم که ز زلف دلکشت بخروشم
برخاست و به یک شکر زبانم در بست
(عطار، ۱۳۸۹: ۲۵۳)

دوش آمد و گفت: در درون ما را باش
در خاک نشین و غرق خون ما را باش
بر من می‌زد تا که ز من هیچ نماند
چون هیچ شدم گفت: کنون ما را باش
(همان: ۲۵۱)

داستان و پیرنگ در رباعی‌های عطار

روایت بازتاب بی طرفانه وقایع و رخدادها نیست و اولین بار فرمالیست‌ها، تفاوت میان رخدادها و آنچه راوی برای روایت شنو نقل می‌کند، را مطرح کردند. «تمایز میان داستان با طرح یکی از مهم‌ترین دستاوردهای فرمالیست‌ها در گستره نظریه ادبی است... داستان شمای بنیادین روایت، منطق نهایی تمام کنش‌ها، قاعده اصلی ارتباط‌ها و حضور شخصیت‌ها، جریان کامل رخدادها (بیان‌شده و بیان‌ناشده در طرح) و حرکت مشروط به زمان روایت است. اما طرح قطعات برگزیده داستان است که روایت می‌شود، چنانکه راوی-مؤلف نظم آن را انتخاب کرده است. پس گسست‌های زمانی دارد. حرکت آن لزوماً به سوی آینده نیست و ضرب‌آهنگش لزوماً با زمان گاهنامه‌ای همخوان نیست» (احمدی، ۱۳۹۲: ۵۳).

در رباعی‌های عرفانی، با روایت دیدار و مکاشفه مواجه‌ایم. در واقع، رباعی سیوژت یا طرح (پیرنگ) تجربه‌ای است که هیچ‌گاه نمی‌توانیم فابولا یا قصه آن را آن‌گونه که در لحظه‌های خاص و بی‌صورت عارف رخ داده تصور کنیم. استیسی برای تبیین حالات عرفانی از دو اصطلاح تجربه و تعبیر یاد می‌کند. «لازم است که چنین تمایزی نیز بین تجربه عرفانی و تعبیر آن قائل شویم، ولی در اینجا هم نباید انتظار مرز مشخصی داشته باشیم. دشواری تعیین اینکه چه قسمت از وصف و حکایت عارف را از تجربه‌اش باید محققاً جزء تجربه و چه قسمتش را به عنوان تعبیر او تلقی کرد، به واقع از دشواری مشابهی که در مورد تجربه حسی هست بزرگ‌تر است» (استیسی، ۱۳۹۲: ۲۲).

عارف تجربه‌ای پاک و دست نخورده و به دور از هر تعین بیرونی دارد که کسی قادر به درک بی‌صورت آن تجربه نیست. بنابراین، برای صورت‌بخشی آن در قالب زبان از روایت‌هایی استفاده می‌کند که توان بازنمایی آن‌ها را داشته باشند. «صوفیه روایت کردند و حکایت ساختند تا دیدن و حس کردن‌های خود را در قالب زبان سامان دهند و به عبارتی، تجربیات شهودی خود را در ساختار زبان، موجودیت زبانی ببخشند و به دیگران انتقال دهند» (جبری، ۱۳۹۰: ۷۴). ما برای شناخت این تجارب و مکاشفه‌ها چاره‌ای جز مطالعه و بررسی صورت‌ها و ساخت‌های زبانی آن در قالب روایت نداریم. «منظور از تجربه، حاق مشاهدات و دریافت‌ها و حالات عرفانی است و منظور از تعبیر انتقال این تجربه است به حوزه اندیشه و نطق» (ضرایها، ۱۳۸۴: ۲۲۷).

یکی از اشکال تعبیر در مفهوم مدنظر استیسی حکایت است و یکی از بهترین قالب‌ها برای شکل‌دهی به تجارب خام و بدون تعبیر عارف در زبان فارسی رباعی است. ما هیچ‌گاه به خود تجربه (قصه و وقایع رخ داده در عالم مکاشفه عارف) دسترسی نداریم و فقط با تعبیر (صورت تعین یافته از آن تجربه) روبه‌رو هستیم. «مرز میان داستان (مواد پراکنده سازنده یک روایت) و پیرنگ (شکل هنری و به تعبیری صورت نهایی آن مواد) را ساختار هنری به‌وجود می‌آورد که نویسنده هنرمند متعهد آن می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۸۷). به‌نظر می‌رسد رباعی بهترین ساختار هنری در قالب‌های روایی برای بخشیدن شکل خلاقانه و هنری به مواد روایی خام در نزد شعرای عارف باشد.

شاعر و عارفی مانند عطار، در رباعی روایی، از تخیل خود و همه ابزارهای شاعرانه (هنر سازه‌ها)، برای تبدیل فابولا (داستان) به سیوژت (پیرنگ) بهره می‌گیرد. شاعرانگی و خلاقیت هنری عطار، میان تجربه و تعبیر عرفانی، به این شکل ارتباط برقرار می‌کند که صورت خام روایت (صرف تجربه یا داستان) را به صورت هنری و خلاقانه آن (تعبیر یا پیرنگ) مبدل می‌کند.

ترسا بچه‌ای که توبه بشکست مرا در رقص چهار کرد و برگشت و برفت
دوش آمد و زلف داد در دست مرا ز نار چهار کرد بر بست مرا
(عطار، ۱۳۸۹: ۲۹۳)

نتیجه گیری

قالب‌های روایی در ادبیات صوفیه آن چنان که در ابتدا به نظر می‌رسد، منحصر به قالب محدودی مانند مثنوی نیست، اما با توجه به غلبه کمی روایت‌های منظوم صوفیه در قالب مثنوی و پژوهش‌های مربوط به آن، معمولاً قالب‌های دیگر روایی مغفول مانده‌اند. ضرورت‌های ذهنی شاعری مانند عطار، که واجد تجربه‌های شهودی است، او را متوجه عدم هماهنگی و نارسایی و کهنگی و کاهش اثربخشی و قدرت القایی مثنوی در بیان مکاشفه‌های روحی‌اش کرده است. این عوامل شاعر را برای بازنمایی تجارب عرفانی در فرمی که ویژگی‌های وحدانی و برق‌آسایی تجاربش را نمایش دهد، به بهره‌گیری از رباعی مصر کرده است. ۲۶۱ رباعی روایی در *مختارنامه* ی عطار (از مجموع ۲۲۷۹ رباعی به تصحیح شفیع کدکنی) در مقایسه با غزل-داستان‌های او در دیوانش (۶۲ غزل از مجموع ۸۷۲ غزلیات دیوانش)، علاوه بر اینکه او را در قالب رباعی قصه‌گوتر از غزل معرفی می‌کند (حدود ۱۱/۵ درصد رباعی‌ها و ۷ درصد غزلیات عطار روایی محسوب می‌شود) نشان می‌دهد که عطار میان قالب رباعی و محتوا (مکاشفه‌های عرفانی) بیش از هر قالب روایی دیگر در ادبیات فارسی تطابق خلق کرده است؛ زیرا رباعی، با توجه به ویژگی‌های ساختاری‌اش، یکی از بهترین قالب‌ها برای نمایش تجربه‌های زودگذر عرفای شاعر است.

در این پژوهش نشان دادیم، در بسیاری از رباعی‌های عرفانی عطار، دو شخصیت اصلی عاشق (عارف) و معشوق پیش‌برندگان کنش‌های روایی‌اند. شخصیت مبهم معشوق مانند اکثر معاشیق در سبک عراقی تفوق و رجحان دارد؛ در مقابل، شخصیت عاشق یا خود راوی یا دل‌اوست که غالباً شنونده صحبت‌ها یا روایت‌کننده گفته‌هاست. با توجه به محدودیت‌های راوی و کوتاهی ابیات در رباعی، موارد معدودی از تغییر زاویه دید روایت (التفات) و داستان‌های درونه‌ای (داستان در داستان) را می‌توان در رباعی‌های روایی *مختارنامه* دید. از آنجا که بیشتر رباعی‌های روایی عطار در *مختارنامه*، شرح احوال روحانی و مکاشفه‌های عرفانی اوست، زمان و مکان فاقد نشانه‌های زمینی برای تعیین دقیق آن‌هاست و شاعر به آوردن واژه‌هایی مانند «بادیه» و «عدم» و... در توصیف مکان و واژه «دوش» برای توصیف زمان بسنده کرده است.

ضمن شناخت و تبیین ویژگی‌های رباعی‌های روایی عطار، نتیجه می‌گیریم عطار برای تعبیر تجارب خام عرفانی‌اش چاره‌ای جز صورت‌بخشی آن‌ها در قالب حکایت و قصه عرفانی ندارد و

این یکی از کارکردهای مهم قصه‌گویی صوفیه است که صورت منظوم آن‌ها را باید در قالب‌هایی غیر از مثنوی مانند غزل و رباعی بجویم؛ حال آنکه بیشترین اشکال منظوم روایی صوفیه بیشتر به قصد تعلیم آموزه‌های عرفانی آن‌ها (شاهکارهایی مانند *منطق‌الطیر* و *مثنوی مولانا*) در قالب مثنوی است.

پی‌نوشت

۱. مقامات‌نویسی (hagiology) نوع ادبی حکایات صوفیه.

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۹۲). *ساختار و تأویل متن*. مرکز. تهران.
- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۶۹). *بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیمایوشیج*. بزرگمهر. تهران.
- اخوت، احمد. (۱۳۹۲). *دستور زبان داستان*. مؤسسه نشر فردا. اصفهان.
- استیس، والتر. (۱۳۹۲). *عرفان و فلسفه*. سروش. تهران.
- اشرف‌زاده، رضا. (۱۳۷۳). *تجلی رمز و روایت در شعر عطار نیشابوری*. اساطیر. تهران.
- ایگلتون، تری. (۱۳۹۶). *چگونه شعر بخوانیم؟ ترجمه پیمان چهارزی*. آگه. تهران.
- بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*. هرمس. تهران.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۱). *خانه‌ام ابری است*. مروارید. تهران.
- _____ (۱۳۹۲). *در سایه آفتاب*. سخن. تهران.
- _____ (۱۳۹۰). *دیدار با سیمرخ*. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. تهران.
- توکلی، حمیدرضا. (۱۳۹۱). *بوطیقای روایت در مثنوی*. مروارید. تهران.
- تولان، مایکل. (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی (درآمدی بر زبان‌شناختی-انتقادی)*. سمت. تهران.
- جمال، خلیل شروانی. (۱۳۶۶). *نزهة‌المجالس*. زوار. تهران.
- جبری، سوسن. (۱۳۹۰). «حکایت و جهان‌بینی صوفیانه». *مجله بوستان ادب (شعرپژوهی)*. سال سوم، شماره ۲. صص ۶۹-۹۸.
- جمالزاده، محمدعلی. (بی‌تا). *بانگ‌نای (داستان‌های مثنوی مولوی)*، با مقدمه بدیع‌الزمان فروزانفر. راد. تهران.
- حمیدیان، سعید. (۱۳۹۳). *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*. ناهید. تهران.
- خاتمی، احمد، علی‌مددی، مونا، عیسی امن‌خانی. (۱۳۸۹). «از ساختار معنادار تا ساختار رباعی (نگاهی جامعه‌شناختی به ارتباط میان جهان‌بینی عصر رودکی با ساختار رباعی)». *پژوهش زبان و ادب فارسی*. شماره ۱۶. صص ۱-۲۰.

- دوبروین، یوهانس. (۱۳۷۸). شعر صوفیانه فارسی. مرکز. تهران.
- راستگو، سیدمحمد. (۱۳۸۹). عرفان در غزل فارسی. علمی و فرهنگی. تهران.
- زارع ندیک، یعقوب. (پاییز ۱۳۸۹). «تحلیل رباعیات مولوی از منظر داستانی». پژوهش زبان و ادب فارسی. شماره ۱۸. صص ۹۲-۱۱۲.
- شریف‌نسب، مریم و سمیه کرمی. (بهار ۱۳۹۲). «سیر سبکی داستان در غزلیات سنایی غزنوی و عطار نیشابوری». سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی بهار ادب. شماره ۱۹. صص ۲۵۹-۲۸۳.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۰). ادوار شعر فارسی (از مشروطیت تا سقوط سلطنت). سخن. تهران.
- _____ (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات (نظریه ادبی صورت‌نگرایان روس). سخن. تهران.
- _____ (۱۳۸۹). موسیقی شعر. آگه. تهران.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). سیر رباعی. علم. تهران.
- ضرابیها، محمدابراهیم. (۱۳۸۴). زبان عرفان (تحلیلی بر کارکرد زبان در بیان دریافت‌های عرفانی). بینادل. تهران.
- عباسی، حبیب‌الله. (۱۳۸۷). «حکایت‌های عرفانی و نقش آن‌ها در گفتمان منشور صوفیه». پژوهشنامه علوم انسانی. شماره ۵۸. صص ۱۲۳-۱۴۴.
- عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۸۹). مختارنامه. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. سخن. تهران.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۹۴). شرح احوال و نقد و تحلیل آثار عطار نیشابوری. هرمس. تهران.
- قشیری، ابوالقاسم. (۱۳۹۱). ترجمه رساله قشیریه. ترجمه ابوعلی عثمانی. مقدمه، تصحیح و تعلیقات مهدی محبتی. هرمس. تهران.
- کامکار پارسی، محمد. (۱۳۷۲). رباعی و رباعی سرایان تا پایان قرن هشتم. به کوشش اسماعیل حاکمی. دانشگاه تهران. تهران.
- گراوند، علی. (۱۳۹۳). «ریخت‌شناسی قصه‌های غزلیات عطار». فنون ادبی، سال ششم، شماره ۱، صص ۹۵-۱۱۲.
- محبتی، مهدی. (۱۳۹۲). پیمانه‌های بی‌پایان. جلد اول. هرمس. تهران.
- _____ (۱۳۹۰). از معنا تا صورت. جلد اول. سخن. تهران.
- میرافضلی، سیدعلی. (۱۳۹۷). کتاب چهارخطی (کندوکاوی) در تاریخ رباعی فارسی. سخن. تهران.
- _____ (۱۳۹۲). به همین کوتاهی (از رباعی تا شعر کوتاه). نون. تهران.
- _____ (۱۳۹۴). جنگ رباعی (بازیابی و تصحیح رباعیات کهن پارسی). سخن. تهران.
- هاشمی‌نژاد، قاسم. (۱۳۸۹). حکایت‌های عرفانی. حقیقت. تهران.
- _____ (۱۳۹۴). رساله در تعریف، تبیین و طبقه‌بندی قصه‌های عرفانی. هرمس. تهران.
- ولک، رنه و اوستین وارن. (۱۳۹۰). نظریه ادبیات. ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر. نیلوفر. تهران.

References

- Ahmadi, B. (2013). *The text-structure and textual interpretation*. Nashr-e markaz. Tehran.
- Akhavan, S. (1990). *Innovations and novelties Nimayushij*. Bozorg mehr. Tehran.
- Okhovat, A. (2013). *The grammar of stories*. Nashr-e farda. Isfahan.
- Stace, W. T. (2014). *Mysticism and Philosophy*. Translated into Persian by B. Khorramshahi. Sorooush press. Tehran.
- Ashrafzadeh, R. (1994). *The expression of narration and mystery in the poetry of Attar Neyshaburi*. Asatir. Tehran.
- Eaghton, T. (2018). *How to read a poem*. translated by Peyman Chehrizi. Agah publishing house. Tehran.
- Bameshki, S. (2012). *Narratology of Mathnavi Stories*. Hermess. Tehran.
- Purnamdarian, T. (2012). *My house is cloudy*. Morvarid publication. Tehran.
- _____ (2013). *In the shade of the sun (Deconstruction in the poetry of Rumi)*. Sokhan publication. Tehran.
- _____ (2011). *The vision of Simorgh*. Institute for humanities and cultural studies. Tehran.
- Tavakoli, H. R. (2012). *Poetics of narrative in Mathnavi*. Morvarid publication. Tehran.
- Toolan, M. (2014). *Narrative: A critical linguistic introduction*. translated by Fatemeh alavi, Fatemeh nemati. Samt publication. Tehran.
- Khalil Shervani, J. (1987). *Noz-hat ol majales*. edited by Mohamad Amin Riyahi. Zavar. Tehran.
- Jabri, S. (2011). "Sufi narrative and worldview". *Boostan-e Adab Journal*. No. 2. PP. 69–98.
- Jamalzadeh, M. A. (-). *The sound of the reed (Rumi's Mathnavi Stories)*. Intrudotion by Foroozanfar. Raad. Tehran.
- Hamidian, S. (2014). *An Introduction to Ferdowsi's Thoughts and Art*. Nahid. Tehran.
- Khatami, A., Alimadadi, M., and Amn Khani, I. (2010). "From a meaningful structure to a - structure of quatrain". *Farsi Language and Literature Research Journal*. No. 20. PP. 1–20.
- De Bruijn, J. T. P. (2000). *Persian sufi poetry*. Translated by Majdoddin Keyvani. Nashr-e Markaz. Tehran.
- Rastgoo, M. (2010). *Mysticism in Persian lyric*. Scientific and Cultural Pub. Tehran.
- Zare Nadiki, Y. (2010). "Analysis of Rumi's quatrain: from a narrative Perspective". *Farsi Language and Literature Research Journal*. No. 18. PP. 92–112.
- Sharif Nasab, M. and Karami, S. (2013). "The stylistic course of the story in Ghaznavi's and Attar Neyshaburi's Ghazal". *Bahar-e Adab Journal*. No. 19. PP. 259–283.
- Shafiee Kadkani, M. R. (2011). *Periods of Persian poetry*. Sokhan. Tehran.
- _____ (2012). *Resurrect of words (Literary Theory of Russian formalists)*. Sokhan. Tehran.
- _____ (2010). *Poetry music*. Agah publishing house. Tehran.
- Shamisa, S. (2008). *Process of quatrain*. Elm. Tehran.
- Zarrabiha, E. (2005). *Language of Mysticism (An analysis of the function of language in expressing mystical acquisitions)*. Binadel. Tehran.
- Abbasi, H. (2008). "Mystical stories and their role in prose discourse Sofia". *Human Sciences Research magazine*. No. 58. PP. 123–144.
- Attar Neyshaburi, F. (2010). *Mokhtarname*. edited by Shafiee Kadkani. Sokhan. Tehran.
- Foroozanfar, B. (2015). *Description of Civic and Criticism and Analysis of Attar Neyshaburi's Works*. Hermess. Tehran.
- Ghoshayri, A. (2012). *Ghoshayriye Resale*. edited by Mehdi Mohebati. Hermes. Tehran.
- Kamkar Parsi, M. (1993). *Ru'ba'i and Raba'isarayan until the end of the eighth century*. University of Tehran. Tehran.
- Geravand, A. (2014). "The Morphology of the stories of Ghazals Attar". *Literary Techniques Journal*. No. 1. PP. 95–112.
- Mohebati, M. (2013). *Endless Means*. Hermes. Tehran.
- _____ (2011). *From meaning to form*. Sokhan. Tehran.
- Mirafzali, S. A. (2013). *like this shortness*. Noon publication. Tehran.

- _____ (2015). Anthology of quatrain. Recovery and correction ancient Persian quatrains. Sokhan. Tehran.
- _____ (2018). Four-line book (Exploring the history of Persian quatrains). Sokhan. Tehran.
- Hasheminezhad, Gh. (2010). Mystical stories. Haghghat. Tehran.
- _____ (2015). Handbook on Definition, explanation and classification of mystical stories. Hermes. Tehran.
- Wellek, R., and Austin, W. (2011). Theory of literature. translated by Ziya Movahed, Parviz Mohajer. NilooFar publication. Tehran.