فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۲ ـ ش ٤٤ ـ پاییز ۹۵ (از صفحه ۸۵ تا ۱۲٦)

تحلیل روایی- عرفانی داستان *دلاویزتر از سبز*

معصومه حامی‌دوست* ـ **دکتر احمد رضی**
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان ـ دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

چکیده
منتقدان و پژوهشگران ادبی در تحلیل عرفانی آثار ادبی معاصر بیشتر به بررسی اشعار فارسی پرداخته‌اند؛ در حالی‌که نثر داستانی به‌ویژه داستان کوتاه، در دهه‌های اخیر در بازتاب دادن باورها، رفتارها، و آموزه‌های عرفانی نقش بسزایی داشته است؛ داستان کوتاه *دلاویزتر از سبز* نوشته علی مؤذنی ازجمله این داستان‌ها است. هدف ما در این مقاله این است که این داستان را با روش توصیفی تحلیل کنیم و با بررسی آن در سه سطح درون‌مایه، کاربرد تصاویر ادبی، و نحوهٔ روایت نشان دهیم که چگونه مفاهیم عرفان کلاسیک در آن بازسازی شده‌اند. در این داستان، مضامین عرفانی مانند سیروسلوک، معرفت نفس، امتحان الهی، صلح و دوستی، ولایت، وحدت شهود، و جمعیت خاطر با مفاهیم دینی پیوند خورده‌اند و مفاهیم و درون‌مایه‌های عرفان کلاسیک در فرمی جدید در آن بازتاب یافته‌اند؛ همچنین هماهنگی نحوهٔ به‌کارگیری تصاویر ادبی و شیوهٔ روایت با درون‌مایهٔ عرفانی آن سبب انسجام ساختاری داستان شده است.

کلیدواژه‌ها: عرفان، ادبیات معاصر، داستان کوتاه، *دلاویزتر از سبز*، روایت.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۰۵/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۰٦/۲۰

*Email: M_hamidoost@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

ادبیات عرفانی که محصول تجارب روحانی و باورهای ایمانی است، از دیرباز، جزء جدایی‌ناپذیر ادب فارسی بوده است. از زمان ظهور و گسترش تصوف در ایران، برجسته‌ترین و درخشان‌ترین آثار ادبی یا عرفانی بوده‌اند، یا از روش‌ها و آموزه‌های عرفانی تأثیر پذیرفته‌اند. اصولاً برخی از انسان‌ها در ادوار مختلف به عرفان و معنویت گرایش داشته‌اند. مطالعهٔ تاریخی ادبیات عرفانی که بازتاب‌دهندهٔ بینش، منش، و کنش عارفان است، نشان می‌دهد که عرفان همواره تا امروز، با رویکردها و گرایش‌های گوناگون در جوامع بشری به حیات خود ادامه داده است.

«پاسداران شیوه‌های سنتی آن در قالب سلسله‌های صوفیه همچون نعمت‌اللهی، ذهبیه، و مولویه در خانقاه‌ها آداب و رسوم مشایخ صوفیه را احیا می‌کنند و پیروان حکمت متعالیه با تلفیق عرفان و برهان و قرآن راهی را که صدرالمتألهین گشوده است، در حوزه‌های علمیه و دانشگاه‌ها به کمال می‌رسانند و گروهی نیز با نگاهی کاربردی به عرفان و توجه به نقش آن در آرام‌بخشی و کاهش مشکلات روانی انسان معاصر، عرفان روشنفکرانه را ترویج می‌کنند.» (رضی ۱۳۸٤: ۲۹۱)

حضور هم‌زمان رویکردها و گرایش‌های متنوع عرفانی در جامعه ایرانی معاصر سبب شده است که آثار ادبی نیز از آنها تأثیر پذیرند و باورها و رفتارهای پیروان این گروه‌ها و آموزه‌های آنان در بخشی از ادبیات معاصر در قالب شعر یا نثر بازتاب یابد؛ البته همهٔ این آثار را نمی‌توان با شاخص و معیار واحدی تحلیل کرد و مورد سنجش قرار داد. آنچه در پژوهش‌های عرفانی معاصر، از نظر منطقی تقدم دارد، تعریف و گونه‌شناسی رویکردهای عرفانی این دوران و نشان دادن تفاوت‌ها و تمایزهای آنها است. تا بدین شیوه بتوان شاخه‌های ادبیات عرفانی معاصر را طبقه‌بندی و معرفی کرد؛ به‌علاوه پژوهشگران در تحلیل آثار عرفانی معاصر، بیشتر به شعر فارسی نظر داشته‌اند؛ حال آنکه نثر داستانی امروزه یکی از

Archive of SID

www.SID.ir

انواع پراهمیت و اثرگذار در عرصهٔ ادبیات جهانی ازجمله ادبیات فارسی است و برای آگاهی از میزان حضور و نقش گرایش‌های عرفانی معاصر باید به مطالعهٔ ادبیات داستانی معاصر به‌ویژه داستان‌هایی که پس از پیروزی انقلاب اسلامی ایران انتشار یافته‌اند، پرداخت.

نویسندگان داستان‌های فارسی پس از پیروزی انقلاب، به‌خصوص بعد از شروع جنگ ایران و عراق، با درک و تجربهٔ فضای جدید هنری به مضامین تازه‌ای توجه کردند. این امر سبب شد تا داستان‌نویسان با کوشش برای آفرینش آثار ادبی متناسب با باورهای فرهنگی و بومی میهن خویش، کمتر به تقلید از الگوهای رایج غرب بپردازند. می‌توان گفت پس از مشروطه و رواج داستان‌نویسی به شیوهٔ جدید، داستان‌نویسان در هیچ دوره‌ای «به اندازهٔ دو دههٔ پس از انقلاب، به دنبال أخذ الگوهای فرهنگی و بومی خویش نبوده‌اند و همین اشتیاق به ساخت آثار مبتنی بر باورهای ریشه‌دوانده در آب و خاک این سرزمین بود که چهره‌ای برجسته و هویت‌طلب به این دوره داده است.» (هاجری ۱۳۸٦: ۱۵) این تلاش‌ها موجب شد تا سه دسته آثار فارسی حضور چشمگیرتری در حوزهٔ ادبیات داستانی داشته باشند:

الف. دسته اول آثار حماسی هستند. از آنجاکه آغاز انقلاب اسلامی مصادف با جنگ تحمیلی بود، بیشتر این آثار در چهرهٔ ادبیات جنگ تجلی یافت. این آثار با محوریت جنگ، بر رشادت‌های رزمندگان پس از انقلاب تأکید دارند؛ آثاری مانند *ریشه در اعماق* از ابراهیم حسن‌بیگی (۱۳۷٤)، *نخل‌های بی‌سر* از قاسم‌علی فراست (۱۳٦۳) و *عروج* از ناصر ایرانی (۱۳٦۳) از این دسته‌اند؛

۲. دسته دوم آثار اجتماعی هستند که اوضاع اجتماعی پس از انقلاب به‌ویژه عوارض ناشی از جنگ، همچون کم‌رنگ شدن ارزش‌های انقلابی و حسرت رزمندگان بر عدم تحقق جامعهٔ آرمانی منطبق بر معیارهای انقلابی و دینی در آنها

Archive of SID

www.SID.ir

منعکس شده است؛ آثاری چون *باغ بلور* از محسن مخملباف (۱۳٦۵) و *یه شب ماه میاد* از مصطفی زمانی‌نیا (۱۳٦۹) از این جمله‌اند؛

۳. دسته سوم شامل آثاری با رویکرد و درون‌مایهٔ عرفانی هستند که نویسندگان آنها با تکیه بر باورهای عرفانی و دینی کوشیده‌اند داستان را ابزاری برای ترویج آموزه‌های عرفانی- دینی قرار دهند؛ آثار نویسندگانی چون میثاق امیرفجر (۱۳۲۸)، مهدی شجاعی (۱۳۳۹)، و علی مؤذّنی (۱۳۳۷) از این جمله هستند.

از میان این مضامین، گرایش‌های عرفانی به منظور نیل به آرمان‌های الهی و معنوی جایگاهی ویژه دارد. عرفان کهن بار دیگر در قالب داستان، در کار نویسندگان معاصر تجلی می‌کند و بسیاری از این نویسندگان، از یک سو، به‌واسطهٔ قرار گرفتن در یک دورهٔ پرالتهاب و از دیگر سو، به سبب رشد معنویت و توجه به تجربه‌های معنوی، در داستان‌هایشان رویکردی دینی و عرفانی دارند. در نظر اینان، انسان موجودی الهی و شگرف است و برخلاف باور کسانی که انسان معاصر را به بی‌هویتی و فراموشی باورهای معنوی، متهم می‌کنند، در آثار آنان رگه‌هایی از معنویت را می‌توان یافت. اصولاً داستان‌های این گروه از نویسندگان بر شناخت بُعد معنوی انسان استوار است و هر پژوهشگری که قصد بررسی ادبیات این دوران را دارد، ناگزیر باید به بعد عرفانی و درون‌مایه‌های معنوی آن توجه کند.

علی مؤذنی ازجمله نویسندگانی است که در این دوران کوشید تا با بهره‌گیری از میراث ادبیات کهن در قالب روایت، به هویت انسان الهی بپردازد و منظر جدیدی در ادبیات داستانی معاصر به وجود آورد. وی دانش‌آموخته رشتهٔ نمایشنامه‌نویسی از دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران است و نوشتن را به‌طور رسمی، با انتشار کتاب کوچک *من هم گریه کردم* آغاز کرد. مجموعهٔ *کلاهی از گیسوی من* (۱۳٦۸)، رمان *نوشدارو* (۱۳۷۰)، مجموعهٔ *دلاویزتر از سبز*

Archive of SID

www.SID.ir

(۱۳۷۱)، *و در انتظار شاعر* (۱۳۷۵) ازجمله آثار او هستند. اهمّیت کار مؤذّنی در میان نویسندگان هم‌دوره‌اش از یک سو، به سبب تطابق داستان‌هایش با مبانی عرفان کهن و بسط آموزه‌های دینی ـ عرفانی و از سوی دیگر، مهارت او در استفاده از تکنیک‌های داستان‌نویسی، نثر پخته و موجز و ارائهٔ آنها در بافتی استعاری است.

پژوهش حاضر بر آن است تا با روش توصیفی- تحلیلی به بررسی موردی داستان کوتاه *دلاویزتر از سبز* از مجموعهٔ داستانی با همین نام از این نویسنده بپردازد و بعد عرفانی آن را از سه منظر درون‌مایه، تصاویر ادبی، و نحوهٔ روایت نشان دهد. برای این منظور، سایر آثار مؤذّنی نیز مطالعه شد که در این نوشتار، گه‌گاه بدان‌ها اشاراتی خواهیم کرد. این داستان نمونه‌ای از داستان‌های کوتاهی است که در ابتدای دههٔ هفتاد انتشار یافت و مفاهیم و درون‌مایه‌های عرفان کلاسیک در فرمی جدید در آن بازتاب یافته است؛ به عبارت دیگر، این داستان کوتاه نمونه‌ای از روایت معاصر از مضامین عرفانی است که براساس نظام گفتمانی شیعه پردازش شده است.

در زمینهٔ نقد و بررسی داستان‌های این نویسنده پژوهش‌های ارزشمندی انجام شده است؛ علاوه‌بر کتاب‌هایی مانند *به سوی داستان‌نویسی بومی* از عبدالعلی دستغیب (۱۳۷٦) و *منظری از ادبیات داستانی پس از انقلاب* از محمدرضا سرشار (۱۳۷۵) و چندین مقاله در تحلیل داستان‌های مؤذنی، در آثاری چون *صدسال داستان‌نویسی ایران* از حسن میرعابدینی (۱۳۷۷) و گزاره‌هایی در *ادبیات معاصر ایران* از علی تسلیمی (۱۳۸۸) به این نویسنده و سبک وی به‌طور مجمل اشاره شده است؛ با این حال، دربارهٔ بازتاب درون‌مایه‌های عرفانی در داستان‌های وی تاکنون پژوهش مستقلی صورت نگرفته است.

Archive of SID

www.SID.ir

خلاصهٔ داستان

دلا ویزتر از سبز شرح حالات سالکی است که پس از پایان یک دوره چله‌نشینی، در صبح روز چهلم، به دیار خضر نائل می‌شود. راوی شرح این سفر روحانی را در قالب تصاویری بیان می‌کند. او با راهنمایی خضر، آزمون‌هایی را از سر می‌گذارند و به‌واسطهٔ آنها دل از دنیا و متعلقات آن برمی‌گیرد. در پایان داستان نیز با تجارب عرفانی و معنوی حاصل از سفر، در حالی‌که تحول روحی عمیقی در او رخ داده است، با دلی مشتاق‌تر از پیش، به‌ناگزیر از خضر خداحافظی می‌کند.

در ادامه، به تحلیل عرفانی این داستان در سه ساحت درون‌مایه، تصاویر ادبی، و شگردهای روایتی می‌پردازیم. شایسته است یادآوری شود که میان داستان‌های عرفانی کلاسیک که با زبانی تمثیلی به موازنهٔ عالم ملک و ملکوت پرداخته‌اند و داستان‌های معاصر با درون‌مایهٔ عرفانی، که با فرم و زبانی جدید، مضامین عرفان کلاسیک را بازسازی کرده‌اند، تفاوت وجود دارد.

درون‌مایه

داستان *دلا ویزتر از سبز* حاوی مضامینی است که از دیرباز، مورد توجه عرفا بوده است. در این بخش، برخی از این مفاهیم عرفانی و چگونگی بازتاب آنها در این داستان بررسی می‌شوند.

۱. لزوم سیروسلوک: راه رهایی از تمام نگرانی‌ها و تشویش‌های راوی داستان *دلا ویزتر از سبز* سلوک است. راوی در این داستان در حکم سالکی است که باید گام در راه بگذارد تا به‌واسطهٔ سیروسلوک و عبور از مراحل طریقت، فاصلهٔ میان دنیای کثرت و وحدت را از میان بردارد و به وصال حق تعالی برسد. آنچه سالک را در شناخت خویش و خداوند یاری می‌دهد، سلوک او است. راوی با عبور از

Archive of SID

www.SID.ir

مراحلی که درواقع، محملی برای زدودن حجاب‌ها است، قادر می‌شود تا با رجوع به دلش، به حقیقت دست یابد؛ بنابراین، توجه به قلب و درون نتیجهٔ سلوک او است که سبب رهایی او از پریشانی این دنیای غم‌آلود و یأس‌آور و درنهایت، وصال او با خداوند می‌شود.

۲. معرفت نفس: درون‌مایهٔ اصلی داستان وصف سلوکی است که به افشای چهرهٔ انسان‌های این دنیای ملالت‌بار، ازجمله خود راوی می‌انجامد. سالک سفر را با خارج شدن از خود آغاز می‌کند و درنهایت، به خود بازمی‌گردد؛ بنابراین، محور داستان بازنگری در احوال خویشتن و پرداختن به مسألهٔ دل آدمی است و از آنجا که وجود انسان مترادف و قرین با تفکر و اندیشه‌ورز بودن، باشعور بودن، یعنی خودآگاه بودن است، انسانِ آگاه به موقعیت خود یا خودآگاه و تنها موجود فاقد غریزه، ناگزیر از خودسازی و معناکاوی است؛ چراکه همهٔ عناصر به‌واسطهٔ توان درون‌نگری وقایع و پدیده‌ها در ضمیر این موجود معناشده، تعریف و تفسیر می‌شوند و او با قوهٔ ذاتی یا توانایی اشاره و ارجاع به خویشتن، با خویشتن خویش به درنگ و گفت‌وگو می‌نشیند و با بهره‌گیری از این تأمل یا مشورت، به تفسیر وقایعی که مبنای عمل او است، می‌رسد. (صداقتی‌فرد و ابی‌زاده ۱۳۹۰: ۱۲۸)

درحقیقت، موضوع جست‌وجو و گم‌شدهٔ واقعی این داستان، انسانی است که با شناختن جایگاه حقیقی‌اش باید به خدا راه برد؛ چنان‌که از نظر عارفان، هدف غایی و نهایی سیروسلوک خداشناسی است که در سایهٔ خودشناسی برای انسان حاصل می‌شود. صوفیه در این‌باره به حدیث مشهور «مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ» (مجلسی ١٤٠٤ق، ج۲: ۳۲) استناد کرده‌اند و این مضمون در کتاب‌های آنها به‌کرّات ذکر شده است؛ زیرا «کمال انسان از منظر ثبوتی، عبارت است از تحصیل همهٔ صفات وجود که در صورت الهی انسان نهفته است. انسان‌های کامل خلیفةالله به حساب می‌آیند و همهٔ صفات الهی را به نحوی آگاهانه و فعالانه، با

Archive of SID

www.SID.ir

هم جمع کرده‌اند و از جانب خدا بر عالم کبیر ولایت دارند»؛ (چیتیک ۱۳۸٤: ۹٤) بنابراین، او از طریق یافتن اصل و گوهر وجودیش به کمال خواهد رسید.

۳. امتحان الهی: در داستان *دلاویزتر از سبز*، خضر در پاسخ به درخواست راوی برای دیدار و ادراک او می‌گوید: «باید دید چه کسی از این آزمایش سرفراز بیرون می‌آید؟» (مؤذّنی ۱۳۷۱: ۱۳) پس از آن، از راوی که دچار هراس شده است، می‌خواهد تا برای بصیرت یافتن، صورت دنیا را از دل خود پاک کند (ابتلا). راوی نیز بدون هیچ تردیدی از او تبعیت می‌کند. درحقیقت، این تبعیت از خضر که نوعی آزمایش برای روح محسوب می‌شود، صورت‌های قبلی را از وجود سالک پاک می‌کند و درنهایت، سبب اصلاح و تزکیه او می‌گردد.

٤. ولایت‌پذیری (انسان کامل): اعتقاد به ولایت از اندیشه‌های مهم عارفان است. لزوم پیرگزینی و اطاعت بی‌چون‌وچرا از او در سیروسلوک عرفانی براساس اصل ولایت توجیه و توصیه می‌شود. مولوی در لزوم تبعیت از اولیا می‌گوید:

هرکه خواهد هم‌نشینی با خدا تا نشیند در حضور اولیا

(مولوی بلخی ۲/۱۳۸۰/ ۲۱٦۳)

بنا بر تفکر محوری عرفان اسلامی، سالکان پس از توبه، نیازمند هدایت مرشد و پیر کارآزموده‌اند. راوی در داستان *دلاویزتر از سبز* با از سر گذراندن چلّه، در انتظار خضر می‌نشیند تا در پرتو سایه او و اطاعت از او به بصیرت دست یابد. عمق این خواستن و نیازمندی به حضور پیر، آن هنگام بیشتر آشکار می‌شود که راوی پس از کشف‌وشهود و در پایان داستان، مجبور است با خضر خداحافظی کند: «رفت رو به پنجره و در امتداد آن. فریاد زدم: مرا با خود ببر. موسای شکیبایی می‌شوم. کشتی‌ها را سوراخ کنی، سکوت می‌کنم. کودکان را بکشی، تأیید می‌کنم. دیوارها را مرمت کنی، کمک می‌کنم. قول می‌دهم.» (مؤذّنی ۱۳۷۱:

Archive of SID

www.SID.ir

۱٦) شوق سیری‌ناپذیر سالک با حضور خضر و امتناع از جدایی از او در پایان داستان، نشان‌دهنده مرحلهٔ کامل‌تری از سلوک او است.

۵. وحدت شهود: وحدت شهود در داستان *دلاویزتر از سبز*، از طریق تمثیل آینه به صورت نمادین نشان داده می‌شود. وحدت شهود یعنی «موجود حقیقی فقط یکی است. عارف نیز در شهود خود جز آن یکی نمی‌بیند.» (کاکایی ۱۳۸۲: ۹٤) تصاویر متکثر درونِ آینه که راوی در ابتدای داستان از آن سخن می‌گوید، مظهر عالم کثرت است که در معیت خضر، انسان کامل، به اجتماع بدل می‌شود. درحقیقت، وحدت شهود

> «نوعی معرفت و شناخت است که از دل سرچشمه می‌گیرد و ابزار آن تزکیه و تصفیهٔ روح است؛ یعنی معرفتی که از راه آزمایش و تجربهٔ حسی و یا تمسک به منقولات و مأثورات و یا فکر و اندیشه و استدلال حاصل نمی‌شود، بلکه از راه سیروسلوک عملی و تهذیب و تزکیهٔ نفس در دل حاصل می‌شود و قلب انسان آن را واجد می‌گردد.» (شیروانی ۱۳۷۷: ۵۳)

انسان برای درک چنین تجربه‌ای سلوکش را از دل آغاز می‌کند؛ بنابراین، دل همان آیینه‌ای است که راوی در صفحهٔ ١٤، در ابتدا صورت خود و دنیا را در آن متکثر می‌بیند و این تصاویر تکثیرشده سرانجام، با از سر گذراندن آزمون‌ها به وحدت می‌رسند و راوی را به آرامشی می‌رسانند که پیش از این، از آن برخوردار نبود.

٦. جمعیت خاطر: از ویژگی‌های منحصربه‌فرد حضور خضر در این داستان، وحدت یافتن اشیا در برابر او است؛ به همین سبب، اجزای طبیعت، اشیا و حتی فضایی که خضر در آن حضور دارد، آکنده از نظمی است که نویسنده آن را با ارائه تصویرهایی به شکل مؤثر بیان می‌کند: نسیم، خورشید، آب، و ماه همه هستی منظم‌شان را از حضور او می‌گیرند: «به نظرم آمد نسیم فرشی است زیر پای او. گفتم: «درست صبح روز چهلم.» و با لبخندی نظمش را تحسین کردم. گفت: «نظم خورشید و ماه و من یکی است.» (مؤذّنی ۱۳۷۱: ۱۰) سالک برای قدم

Archive of SID

www.SID.ir

گذاردن در این مسیر باید بدین صفت متصف باشد. از جلوه‌های این نظم، سکوت است که از ضروریات سلوک به‌حساب می‌آید: «انگار تمیزی سکوت را سنگین‌تر می‌کند. آخر اتاق ریخت‌وپاش که مجالی برای سکوت ندارد.» (مؤذّنی ۱۳۷۱: ۱۱) جمعیت خاطر که «به معنای جمع ساختن قوای متفرق نفس و متمرکز کردن آنها بر حق تعالی» (کاکایی ۱۳۸۲: ۹٤) است نیز ناشی از همین ویژگی انسان کامل و گویای قدرت معنوی او است که درنهایت، منجر به ایجاد نوعی توازن و نظم در هستی می‌گردد.

۷. صلح و دوستی: وقتی راوی در معیّت خضر به نماز می‌ایستد، تصویری آرمانی می‌بیند که در آن، آدم و حوا بی‌آنکه آلودهٔ گناه شوند، دست در دست یکدیگر دارند. قابیل صورت هابیل را به آشتی می‌بوسد. «قابیل دست هابیل را فشرد و صورتش را بوسید. هر دو با صدایی بلند به قارقار کلاغی خندیدند که هیچ مأموریتی در دنیا نداشت. جاودانگی زمزمهٔ جویبارهای شیر و عسل بود.» (مؤذّنی ۱۳۷۱: ۱۲) راوی در چنین فضایی از مادر و پدر بهشتی‌اش زاده می‌شود. در پرتو بینش عارف، همهٔ اجزا و عناصر جهان از وحدتی آرمانی برخوردارند و با هم در صلح و آشتی هستند. این همان تصویری است که راوی در حسرت آن به‌سر می‌برد و تصور چنین جهانی تنها در سایهٔ انسان کامل و در آرمان‌شهر عرفانی برایش امکان‌پذیر خواهد بود.

کاربرد تصاویر ادبی

از آنجاکه میان حال عارف و درون‌بینی‌های ناخودآگاه او ارتباط وجود دارد، از دیرباز، عرفا بر آن بوده‌اند تا برای بیان و القای بهتر و شیواتر تجارب عرفانی خود از زبان سود جویند.

Archive of SID

www.SID.ir

«برخلاف تصور برخی که از سر ناآگاهی یا تعصب مباحث مربوط به زبان را منحصر به قلمرو فلسفه یا بحثی مورد تحقیق فیلسوفان و متکلمان تلقی می‌کنند، باید یادآوری کرد که در سنت عرفانی، متفکرانی چون غزالی، هجویری، عین‌القضات همدانی، سنایی، ابن عربی، و شیخ‌محمود شبستری در شمار کسانی هستند که به فهم زبان و روشن ساختن ابعاد تازه‌ای از فلسفه آن دست یافته‌اند.» (گراوند ۱۳۹۱: ۹)

کوشش‌های عرفا برای بیان هرچه زیباتر تجارب عرفانی، ضرورت بررسی شگردهای شاعرانه و جنبه‌های ادبی و زبانی آثار عرفانی را ایجاب می‌کند؛ از این‌رو، در این بخش به تصاویر ادبی مانند نماد، حس‌آمیزی، و پارادوکس و همچنین کلام آهنگین در این داستان پرداخته می‌شود:

۱. نماد: کیفیت تجربه‌های عرفانی و ناخودآگاه بودن احساس ناشی از آن، خصوصیتی نمادین به زبان عرفان می‌دهد؛ از این‌رو، یکی از راه‌های فهم زبان عرفانی، توجه به رموز و نمادهای آن است. نمادها روشی بیانی هستند که از راه تداعی و عمدتاً تشابه، مخاطب را متوجهٔ غرض نهایی گوینده و درنهایت، نقش برجستهٔ پدیده‌های معنوی موجود در متن می‌کنند. در ادامه به نمادهایی از داستان *دلاویزتر از سبز* اشاره می‌شود که نویسنده از آنها برای انتقال مفاهیم و بیان تجارب عرفانی راوی استفاده کرده است:

الف. آینه: در این داستان دو بار از آینه سخن به میان می‌آید: یک‌بار برای آگاه شدن راوی از ماهیت واقعی خود؛ یعنی پیش از زمانی که خضر از او می‌خواهد تا صورت دنیا را از دلش پاک کند (ابتلا) و بار دیگر پس از گذراندن چنین ابتلایی. سالک که صورت‌های قبلی را از وجودش پاک کرده است، با خاطری جمع در آیینه نگاه می‌کند: «دیگر ترسی از تکثر ندارم. با خاطری جمع در آیینه خیره می‌شوم... آیینه همکاری می‌کند. حجیم می‌شود و کثرت مرا در برمی‌گیرد.

Archive of SID

www.SID.ir

من اجتماع می‌شوم. اذان به جماعت می‌گویم. نماز به جماعت می‌خوانم.» (مؤذّنی ۱۳۷۱: ۱۵) بر این اساس، یک‌بار «تمامی کیهان مانند آینه‌ای است که همانند جایگاهی زودگذر تحت تأثیر قوانین، تغییرات و جایگزینی‌ها واسطه‌ای است تا این تصاویر به ظاهر منفی، رنگارنگی و پیدایی‌ها و ناپدیدشدن‌ها را فرافکنی کند» (سرلو ۱۳۸۸: ۱۱٤) و بار دیگر «نماد تجلی انوار حق می‌شود و رمزی است از روح و گوهر وجودی انسان.» (فولادی ۱۳۸۷: ٤۳۲)

در ادب عرفانی، تمثیل‌های گوناگونی برای آینه ذکر شده است. عین‌القضات می‌گوید: «پیر آیینه مرید است که در او خدا را بیند. مرید آیینهٔ پیر است که در او خود را بیند»؛ (عین‌القضات همدانی ۱۳٦۲: ۲٦۹) «حسن بصری گفت: فکر آیینه‌ای است که حسنات و سیئات تو به تو نماید»؛ (عطار نیشابوری ۱۳۲۲: ۳۷) از نظر ابن‌سینا و سهروردی نیز «یکی از مراحل درک انوار این است که سالک یا عارف به جایی می‌رسد که سِرّ عارف به صورت آیینه‌ای درمی‌آید که رو به سوی حق دارد و شخص می‌تواند حق را در خود ببیند» (پورجوادی ۱۳۸۰ : ۲٤) و این دقیقاً همان کاربردی است که آینه در این داستان دارد و راوی را به درک حقایق می‌رساند. نماد آیینه در داستان *خلق تنگ ابلیس* از همین مجموعه نیز به‌کار رفته است؛ جایی در این داستان، ابلیس وجود یوسف را به‌مثابه آیینه‌ای می‌داند که او را قادر می‌سازد تا باطن خویش را تماشا کند. «جسمیتم را بر او، زیباترین انسان، عرضه کردم تا خود را از چشم او تماشا کرده باشم، تا او آیینهٔ باطنم باشد.» (مؤذّنی ۱۳۷۱: ۷٤)

ب. نسیم سحری: در این داستان، وزیدن نسیم نمادی است از به پایان رسیدن انتظار و دیدار خضر. «در سنت اوستایی در ایران باستان، باد نقش پشتیبان جهان و تنظیم‌کننده توازن جهانی و اخلاقی را بر عهده دارد» (شوالیه و گربران ۱۳۸٤، ج۲: ۷) و حضورش نوید می‌دهد که پدیده‌ای و تغییری در شرف وقوع است. در

Archive of SID

www.SID.ir

داستان *دلاویزتر از سبز*، نیروهای معنوی به‌وسیله نوری عظیم نمادین شده‌اند و ما از طریق نسیم، حضور آن را ادراک می‌کنیم. این عنصر که در آثار عرفانی کلاسیک حضوری چشمگیر دارد، در صحنهٔ ابتدایی داستان در کنار عوامل نمادین دیگر باعث پیشبرد طرح داستان می‌شود: «من از عطر نسیم مطمئن شده بودم او خواهد آمد.» (مؤذّنی ۱۳۷۱: ۹) بدین ترتیب، نسیم اصطلاحی ذوقی است که یادآور عنایت ربّانی و تجلی الهی، رحمت متواتر، و نفس رحمانی می‌شود؛ همچنین، استفاده از این نماد در فضاسازی داستان اهمیتی ویژه دارد که در بخش فضاسازی به آن پرداخته می‌شود.

ج. نور و رنگ: درخشش و نوری که در ابتدای داستان به چشم می‌خورد، هر لحظه با وجود خضر پررنگ‌تر می‌شود و در بی‌سایگی حضور او بیشتر نمود می‌یابد. رمزهای نور و ظلمت که در حکمت ایران باستان، نمادهای عرفانی- فلسفی هستند، در این متن دیده می‌شوند. فلسفهٔ اشراق مبتنی بر نور و ظلمت است و کلمهٔ «نور» در آن مرادف با «وجود» در حکمت متعالیه است. در *قرآن کریم* نیز نور رمزی از خدا است.

> «شک نیست که آیهٔ قرآن دربارهٔ نور [الله نورالسموات و الارض] سهم مهمی در ایجاد زبان نمادین در اسلام داشته است، ولی در عین حال، حدودی را هم که این زبان برای خود قائل بوده است، نشان می‌دهد. رمز این آیه از این جهت شایان توجه است که وجههٔ نظر آن خود خدا است.» (نویا ۱۳۷۳ : ۲۹۵)

درحقیقت، «نور واحد همهٔ این رنگ‌ها را در خود دارد (کثرت در وحدت). همان نور به رنگ‌های گوناگون ظاهر می‌شود (وحدت در کثرت) و این تمثیلی است از رابطهٔ حق واحد و خلق کثیر»؛ (کاکایی ۱۳۸۲: ٤۹۸) «رنگ‌ها به عنوان یک نماد، در مذهب نیز مانند شعر یا زندگی روزمره دیده می‌شوند. این حقیقتی برای جهان اسلام، فرهنگ ایران و نیز فهم انسانی در تمام جهان است.» (شیمل و ساسک ۱۳۸۲: ۵۲) در آثار عرفانی نیز شاهد حضور رنگ‌ها به شکل نمادین هستیم؛

Archive of SID

www.SID.ir

«در مثل آثار سهروردی یا در آثار روزبهان، *عبهرالعاشقین*، رنگ‌های سبز و سرخ یا سیاه به پیش نما می‌آیند تا منظره‌های متفاوت زندگانی، جهان، و انسان را مجسم سازند. رنگ سبز به‌ویژه رنگ طراوت، تازگی، آب، و چشمهٔ زندگانی است. خضر، پیر سبزپوش که به آب زندگانی می‌رسد، بر هرجا که گام بنهد، آنجا سبز می‌شود.» (دستغیب ۱۳۷٦: ٤۳۳)

در داستان *دلاویزتر از سبز*، تمام فضا با حضور خضر آکنده از نوری سبز می‌شود که نشان عالی‌ترین مقام در تصوف و عرفان است. سبز، رنگ معنویت و آرامش است. بررسی این رنگ از نظر روان‌شناسی و آداب و رسوم و عقاید و همچنین مذهب اهمیت بسیاری دارد. سبز از نظر روان‌شناسی، «نشانهٔ احساس آسایش و تسلی است.» (اپلی ۱۳۷۱: ۲۸۳) این رنگ در ساختمان‌ها و کاشی‌کاری‌های ایرانی نیز نمادی از سرسبزی و نشانهٔ بهشت است. رنگ اتاق و رنگ قهوه‌ای سجاده و گلبرگ‌های زرد، از رنگ آبی و سبز نور خضر زیبا می‌شود. سرانجام، راوی از خضر می‌خواهد تا او را نیز به رنگ خود درآورد: «به پای خضر افتادم: «و تو ای خضر چشمهام را رو به جهانی بازکن که آدم‌هاش را چون تو سبز می‌پرورد.» (مؤذّنی ۱۳۷۱: ۱۵) سبز اینجا نمادی است از رسیدن سالک به مقام انسان کامل و «نشان‌دهندهٔ اراده در انجام کار، پشتکار، و استقامت است که اشاره دارد به ثبات عقیده و خودآگاهی.» (لوشر ۱۳۸۳: ۸۳)

در داستان، طیفی از رنگ‌های زرد، سرخ، قهوه‌ای، کبود، سفید، و زیتونی به رنگ‌های سبز و آبی تبدیل می‌شوند. از این منظر، زرد می‌تواند نماد بیماری، ناتوانی، و اشک باشد. «رنگ زرد با درجات تیره بر بی‌اعتمادی و خیانت تکیه دارد»؛ (ایتن ۱۳۷٦: ۷۵) همچنین، این رنگ با اشاره بر توانایی منطقی و خودکنترلی در تقابل با شهود قرار می‌گیرد. (ر.ک: هانت۱۳۸۰: ۷۳) رنگ زیتونی نشانهٔ ملالت است و رنگ قهوه‌ای خستگی و دلتنگی را می‌رساند. کبودی آسمان دنیا که یادآور تن‌پوش کبود صوفیان است، نماد غمناکی، نحسی و در عین‌حال، رنگ

Archive of SID

www.SID.ir

سوگواری و ریاضت است. رنگ سرخ نیز در سرخی گل، به مرگ و زندگی توأمان اشاره دارد. رنگ سفید نماد خوبی، خلوص، و سمبل پرهیز از گناه و تمایل به پاکی و آلایش است و درنهایت، رنگ آبی که در فرهنگ‌ها نماد جاودانگی و معنویت است، در ادبیات عرفانی در کنار رنگ سبز جای می‌گیرد؛ بنابراین، به نظر می‌رسد در داستان *دلاویزتر از سبز*، روح برای آنکه پاک گردد و قابلیت دیدار حق را بیابد، باید مراحل رنگین را یکی پس از دیگری بگذراند تا به سبز که متعالی‌ترین آنها است، برسد.

د. خضر: در این داستان، خضر نمادی عرفانی است و دیدار راوی با او بیانگر خودسپاری سالک به پیر، شیخ، راهنما، و مرغ سلیمان است. او پیری راهدان و انسانی کامل است که گم‌شدگان را نجات می‌دهد و پیادگان و عقب‌افتادگان کاروان‌ها را به مقصد می‌رساند.

> «وجود از طریق عالم، همه امکانات نهفتهٔ خویش را آشکار می‌سازد و تجلی کاملش را تنها در انسان‌های کامل به دست می‌آورد؛ چراکه تنها ایشانند که هر کیفیت وجودشناختی، یعنی اسم و صفت خدا را فعلیت می‌بخشند. هیچ‌کس غیر از انسان‌های کامل به هدفی که مردم به خاطر آن آفریده شده‌اند، نرسیده است: ظاهر ساختن صورت خدا.» (چیتیک ۱۳۸٤: ٤٦)

ویژگی‌های خضر در این داستان قابل توجه است: جوان و زیبا است، مظهر عدل خدا است، صدایی خوش و مویی بلند دارد، از ضمایر آگاه است، سایه ندارد، و نوری سبز از او می‌تابد. سالک در همراهی با چنین پیری به یقین و بصیرت می‌رسد و مشمول جذبهٔ الهی می‌شود.

۲. پارادوکس و حس‌آمیزی: در این داستان، علاوه‌بر نمادها، کاربرد پارادوکس و حس‌آمیزی نیز در القای فضای عرفانی مؤثر است. «ردپای پارادوکس در هرجا که کوششی برای تعبیر تجربه‌های ماورایی صورت بگیرد، یافتنی است؛ از این‌رو،

Archive of SID

www.SID.ir

متونی که تعبیر این تجربه‌ها را دربردارند، عرصه‌های واقعی ظهور و بروز پارادوکس خواهند بود»؛ (فولادی ۱۳۸۷: ۲۳٦) «هنگامی که زبان را اجباراً برای تبیین امور این عالم (عالم بالا) به کار برند، پیچ‌وتاب برمی‌دارد و انواع انحرافات را به خود می‌گیرد و به نقیص‌گویی، شطحیات، تناقضات، قول محال، غرابت‌گویی، ایهام، و نامعقول‌گویی درمی‌آید.» (استیس ۱۳٦۷: ۲۸۱) در اینجا نویسنده برای شرح دگرگونی‌ها و تجربیات روحانی راوی به‌ناگزیر باید آنها را در قالب زبانی پارادوکسی و شطح‌گونه بریزد. پارادوکس نشان می‌دهد که چگونه امور در ساحتی ایستا در حال تغییر و تحول‌اند. «چرخیدم. از گردونهٔ چهاررنگ زمان تندتر. زمان پاییز قبل بود، من بهار بعد. من تابستان بعد بودم، زمان زمستان قبل. موها سفیدی را آغاز کردند و اعضا رو به فرسودگی پیش رفتند. گفتم: «سریع‌تر» و چنان چرخیدم که بهار در زمستان شد و پاییز در تابستان.» (مؤذّنی ۱۳۷۱: ۱٤) بدین ترتیب، نویسنده از زبان پارادوکسی برای انتقال بهتر این تجارب و تأثیر در نفوس مخاطب سود می‌جوید. تجربه‌ای این چنین که پس از طی کردن راه‌های پرفرازونشیب به شهود راوی خواهد انجامید، تنها از طریق چنین زبانی قابل انتقال است:

> «دیگر ترسی از تکثیر ندارم. با خاطری جمع در آیینه خیره می‌شوم و از یک صورت به دو صورت می‌رسم و از دو به چهار. صورت به صورت پیش می‌روم. آیینه همکاری می‌کند. حجیم می‌شود و کثرت مرا در برمی‌گیرد. من اجتماع می‌شوم. اذان به جماعت می‌گویم. نماز به جماعت می‌خوانم. در شور فرومی‌روم. از شوق بالا می‌آیم. جذبه از من می‌دمد. از ماه مد می‌شوم. خورشید جزرم می‌کند و من می‌شوم سبز و سبز و سبزتر. آینه با جامی شیر و عسل در من می‌شود و من از شیر و عسل آکنده می‌شوم.» (همان: ۱۵)

حس‌آمیزی گفتاری پارادوکسی است که گوینده یکی از حواس پنج‌گانه را با وابسته‌های حواس دیگر همراه می‌کند. «وقتی عارف به تجرید روحی می‌رسد، از

Archive of SID

www.SID.ir

کثرت حواس ظاهر می‌رهد و آب ادراکات همهٔ آنها را در یک جوی می‌ریزد؛ چه اساساً ماهیت نفس چیزی جز وحدت نیست و کثرت قوا و افعال آن بر اثر تعدد اعضا و جوارح رخ می‌نماید.» (فولادی ۱۳۸۷: ۲٤٤) حس‌آمیزی محصول لحظه‌ای است که عارف از تفرقه به جمع می‌رسد و تجاربی دیگرگونه را از سر می‌گذراند. مؤذّنی در این داستان در کنار به‌کارگیری زبانی استعاری و شاعرانه، در جریان کشف و شهود راوی، برای توجیه‌پذیر کردن تجربه‌های متناقض عرفانی، نمونه‌های جالبی از حس‌آمیزی به دست می‌دهد: «دست خضر را گرفتم. در حسرت صورت انسانیش سوختم. بوی تنش را مثل سیبی گاز زدم»؛ (مؤذّنی ۱۳۷۱: ۱٤) راوی کشف و شهودش با همراهی خضر را چنین بیان می‌کند: «فریاد زدم: «مواظب باشید.» و فریادم را بعد از شنیدن دیدم.» (همان: ۱۳)

۳. کلام آهنگین: اصرار بر به‌کارگیری زبان شاعرانه ویژگی همهٔ داستان‌های مجموعهٔ *دلاویزتر از سبز* است. بهره‌گیری از چنین زبانی که یکی از ویژگی‌های داستان مدرن است، (ر.ک: دستغیب ۱۳۷٦: ٤۲۱) برای توصیف تجربه‌های عرفانی راوی منجر به خلق جملاتی کوتاه و آهنگین می‌شود، که باید آن را ازجمله ویژگی نثرهای عرفانی به‌شمار آورد. مؤذنی می‌کوشد تا تجربهٔ عرفانی راوی را از طریق چنین زبانی بیان کند: «[...] لحظه‌ای که نیامده، آینده است. الان حال شد و تمام شد. پیوست به گذشته‌ها.» (۱۳۷۱: ۱۲) در داستان *سپیدی* نیز وقتی راوی از زیبایی طبیعت سخن می‌گوید، زبانش به شعر نزدیک است. گویی این زیبایی را نمی‌توان به زبانی جز زبان شعر بیان کرد. راوی با شخصیتی مجهول- شاعر و خواننده- به نام سلطانی، گفت‌وگویی ذهنی دارد و زندگی برای او شعری است که سلطانی واسطهٔ سرودن بیت‌بیتش می‌شود. (همان: ٤٤) در داستان *خلق تنگ ابلیس* نیز کلام زلیخا آنجا که خطاب به یوسف سخن می‌گوید، آهنگین و

Archive of SID

www.SID.ir

شاعرانه است. «زلیخا گفت: مقامت گرامی باد یوسف. ای رعناتر به خود. ای زیباتر به خود. ببین که از شوق دیدارت میوه سالم می‌ماند و دست می‌برّد»؛ (همان: ٦٥) بنابراین، نویسنده در بیان مفاهیم عرفانی برای انتقال تجربه‌ای متفاوت و تأثیر بر مخاطب، علاوه‌بر به‌کارگیری دیگر شگردهای هنری کلام، آگاهانه از زبانی مؤثر که گاه شباهت زیادی با زبان متون عرفانی و کتب صوفیه دارد، سود جسته است.

کاربرد اصطلاحات عرفانی- دینی

بخشی از اکتشافات عرفانی و اشراقی عرفا از طریق واژگان و اصطلاحات منتقل می‌شود. هرچند انتقال تمامی این مفاهیم هرگز تنها از طریق کلمات ممکن نیست، برای دست‌یابی به بخشی از این تجارب می‌توان به سراغ کلمات و اصطلاحات موجود در متون رفت. از آنجاکه ویژگی خاص عرفان اسلامی آمیختگی آن با مفاهیم دینی است، در این بخش برخی از اصطلاحات عرفانی- دینی داستان *دلا ویزتر از سبز* مرور می‌شوند:

۱. درد: در ابتدای داستان، راوی از دردی سخن می‌گوید که به خاطر عدم شایستگی دیدار خضر به سراغش می‌آید. «برای من همین مهم است. باید بیشتر به خود بیایم. آخر این درد کوچکی نیست که آدم شایستهٔ دیدار تو نباشد.» (همان: ۹) چنین دردی تا انتهای داستان همراه راوی است و وجود آن ضرورت دارد؛ از این‌رو، درد هم آشکارکنندهٔ طلب است و نقش برانگیزانندگی برای سالک دارد و هم به‌منزلهٔ آزمونی است تا او را به مرحله‌ای بالاتر سوق دهد. در این راه، آزمون‌ها و دردهای سلوک لحظه‌به‌لحظه افزایش می‌یابند و شکل‌هایی متفاوت به خود می‌گیرند؛ یک‌بار به صورت اشک و ملالت از سیرت دنیا و بار دیگر به

Archive of SID

www.SID.ir

صورت ترس از رؤیت حقیقت آن بر سالک ظاهر می‌شوند. اصولاً دردمندی از ویژگی‌های سالکی است که گام در راه سلوک می‌گذارد تا به‌واسطهٔ این درد، حجاب‌های راه از پیش چشمانش کنار رود:

از سر دردی بدین دیوان درآی جان سپر ساز و بدین میدان در آی
(عطار نیشابوری ۱۳۹۱: ٤۳٦)

در داستان *سپیدی* از مجموعهٔ *دلاویزتر از سبز* نیز این مضمون تکرار می‌شود؛ راوی داستان که جویای تجلی خداوند است، در جاده‌ای برفی مورد هجوم گرگ‌ها قرار می‌گیرد و با این رنج، که نوعی آزمون برای روح به حساب می‌آید، گام در راه سلوک می‌گذارد.

۲. چله‌نشینی: در داستان *دلاویزتر از سبز*، چلّه نشان‌دهندهٔ کوشش منظّم و مستمّر راوی سالک است که درنهایت، به جذب او به دامان خضر، پیر راهدان، می‌انجامد. راوی داستان، چهل‌شب را به آب و جاروی خانه می‌پردازد و در صبح روز چهلم، به انتظار دیدار خضر می‌نشیند. خلوت و عبادت چهل‌روزه از آداب صوفیه است. عدد چهل نمادی از کمال و برگرفته از حدیث قدسی «خَمَّرْتُ طینة آدمَ بِیَدیَّ اَربَعینَ صَباحاً» (فروزانفر ۱۳٦٦: ۱۹۸) است که براساس آن، خمیرمایهٔ آدمی در چهل‌روز سرشته شد. این مضمون با حدیث نبوی «مَن اخلَصَ لِلّهِ اَربَعینَ صباحاً ظَهَرَتْ ینابیعُ الحِکمةِ مِن قَلبِهِ عَلی لِسانِه» (سیوطی ۱٤۰۱ق: ٥٦۰) نیز مناسبت دارد. در *قرآن کریم* نیز وعدهٔ خداوند به موسی برای میعاد و میقات، چهل‌روز ذکر شده است: «وَ واعَدنا مُوسی ثلاثین لیلةً و أَتمَمناها بِعَشرٍ فَتَم میقات رَبِّهِ أربَعینَ لیلةً.» (اعراف/۱٤۲)

۳. انتظار: مفهوم انتظار در این داستان، به دلیل تقارن آن با حضور خضر در جایگاه پیر، جلوه‌ای ویژه به خود می‌گیرد. انتظار از مضامین ویژه در تفکر شیعی است.

Archive of SID

www.SID.ir

«به معنی چشم به راه بودن و درنگ کردن به امید پیش‌آمدی خاص و اصطلاحی است برای چشم دوختن به ظهور امام قائم، حضرت **حجـةبن‌الحسن**؛ چنان‌که «حضرت رسول(ص) و امامان معصوم(ع) نیز بر انتظار آن روز موعود و لحظه‌شماری در فرارسیدن حکومت حقه که تنها به دست آن جناب تشکیل می‌گردد، تأکید فراوان نموده و آن را از اصول اساسی دین‌داری شمرده و پاداش‌های بزرگی برای منتظران بیان فرموده‌اند.» (صدر حاج‌سیدجوادی و همکاران ۱۳٦۸: ۵۳۹)

می‌توان گفت مفهوم انتظار در این داستان به‌رغم برداشتی عرفانی، با باورهای شیعیان نیز مطابقت دارد و نویسنده مؤلفه‌های تفکر شیعی و عرفانی را در کنار هم آورده است.

٤. صدق: آنچه در داستان *دلاویزتر از سبز* از مفهوم صدق دریافت می‌شود، صدق در طلب است که از شرایط اصلی سلوک و زمینه‌ساز دیدار با خضر است. «خواستم بگویم شاید رفتارم خوب نبوده، اما دعوتم از سر صدق بوده است.» (مؤذّنی ۱۳۷۱: ۱۰) صدق ازجمله اصطلاحات عرفانی و مفاهیم برجسته‌ای است که عارفان آن را از ویژگی‌های سالک می‌دانند و در صفاتی چون راست‌گویی، درست‌عهدی، و رازداری سالک آشکار می‌گردد. «صدق لازمهٔ عشق است و چون عاشقان را از صدق بازپرسند، عاشقان مجازی در پاسخ درخواهند ماند. هرکه را آرزوی وصال معشوق است، باید صدق پیش آرد.» (صارمی ۱۳۷۳: ۳۲۹)

آنجا که عاشقان را از صدق بازپرسند بس عاشق مجازی کاندر جواب مانده
(عطار نیشابوری ۱۳۸۰: ۵۹۲)

۵. اندوه ناشی از درک ماهیت دنیا: در این داستان، راوی پس از چله‌نشینی و درک حضور خضر، از ماهیت دنیا آگاه می‌شود و در پی این درک، تمنای عالم بهتری می‌کند: «و تو ای خضر چشم‌هام را رو به جهانی باز کن که آدم‌هاش را چون تو سبز می‌پرورد.» (مؤذّنی ۱۳۷۱: ۱۵) آگاهی به سیرت دنیا دستاورد اولیهٔ سلوک است. لازمهٔ گذار از تکثر و پریشانی، ترک تعلقات جسمانی و دنیا است.

Archive of SID

www.SID.ir

«درک بی‌اعتباری دنیا بدون رسیدن به معرفت شهودی و پیش از آشنایی با عالم مکاشفه امکان ندارد. کسی که دستش به معرفت جان رسیده باشد، هرگز نمی‌تواند شادمانی و خرسندی عالم جان را با لذایذ و شادمانی‌های دنیای ظاهر مقایسه کند.» (یثربی ۱۳۸۲: ۳۲) بر پایهٔ چنین بینشی است که عارفان و صوفیان دنیادوستی را سرچشمهٔ تمامی خطاها می‌دانند.

٦. نماز و روزه: در *دلاویزتر از سبز*، سلوک راوی به همراه خضر با نماز همراه می‌شود؛ بدین طریق، طریقت با شریعت پیوند می‌خورد و سیروسلوک در چارچوب آموزه‌های دینی دنبال می‌شود. نماز اصطلاحی عرفانی- فقهی است و «در عرفان، توجه باطن است الی‌الله و ملازمت در حضور و اقبال به سوی حق و اعراض از ماسوی الله و دوام مکاشفت با حق و مقام راز و نیاز.» (سجّادی ۱۳٦۲: ٤۹۳) در فقه نیز چنان‌که غزّالی گوید: «نماز ستون و بنیاد دین است و پیشرو عبادت‌ها است. ظاهر نماز کالبد است و اصل و روح آن خشوع است و حاضر بودن دل است.» (غزّالی ۱۳٦۱: ۱٤۷) نماز استوارترین عمل برای سیروسلوک در عرفان اسلامی محسوب می‌شود؛ علاوه‌بر این، رزق و روزی خضر نیز در این داستان از قبل آماده شده است؛ زیرا او به‌واسطهٔ روزه و پاک کردن دل، از رزقی بهشتی بهره‌مند می‌شود. روزه نیز اصطلاحی عرفانی و فقهی است و «نزد عارفان ترک و ایثار و تصفیه را گویند.» (سجّادی ۱۳٦۲: ٤٦۹) عارفان با نام‌گذاری آن به موت ابیض به خصلت پاک‌کنندگی روزه و نقش آن در بیداری نفس از خواب غفلت اشاره داشته‌اند. نماز و روزه در این داستان سالک را قادر می‌سازد تا با همراهی خضر، پرده‌های جسمانیت را کنار بزند و خود بدل به انسانی کامل (خلیفه‌الله) گردد.

این دهان بستی دهانی بازشد کاو خورندهٔ لقمه‌های راز شد
(مولوی بلخی ۳/۱۳۸۰/ ۳۷٤۸)

Archive of SID

www.SID.ir

۷. **بهشت:** سالک این داستان در نمازی که با خضر و در پرتو حضورش می‌خواند، بهشت را درمی‌یابد؛ تا آنجاکه خضر (انسان کامل) و بهشت برای او تصاویری از حقیقتی واحدند: «و بهشت را دیدم در هیأت خضر. کنارم نشسته بود. نه، من در او مأوا گرفته بودم.» (مؤذّنی ۱۳۷۱: ۱۲)

روایت

مجموعه‌ای از عناصر داستانی چون پیرنگ، زاویه‌دید، شخصیت‌پردازی، فضاسازی، صحنه‌آرایی، و لحن اجزای روایتِ داستانی محسوب می‌شوند. «روایت به‌عنوان پویه‌ای فرهنگی، روان‌شناختی، و ایدئولوژیک نیروها و عناصر پراکنده را یکی می‌کند و از آنها صورت‌بندی‌های مولدی از تفاوت و تقابل می‌سازد.» (روف ۱۳۸۸: ۳۳۱) بررسی ساختارها این امکان را به منتقد می‌دهد تا با عبور از لایه‌های رویی ساختار به ژرف‌ساخت و لایه‌های زیرین اثر دست یابد؛ همچنین، «بحث در شکل و ساخت قصه، قدرت گوینده را در ایجاد هماهنگی بین اجزای آن نشان می‌دهد و قصه را برای بیان مقصود وافی و جاندار می‌سازد. اینجا است که تحلیل قصه بدون توجه به دقایق مربوط به ساخت و شکل آن متضمن فایده کافی به نظر نمی‌آید.» (زرّین‌کوب ۱۳۸۲: ٤٦٤) در داستان‌های عرفانی نیز چگونگی به‌کارگیری این عوامل و بهره‌گیری از شگردهای هنری داستان‌پردازی در القای مؤثر تجارب معنوی و معانی عرفانی نقش مهمی دارد. در ادامه، کیفیت به‌کارگیری این عناصر و رابطهٔ آنها با محتوای عرفانی داستان *دلا ویزتر از سبز* بررسی می‌شود:

۱. **پیرنگ:** «طرح (پیرنگ)، عامل انسجام‌بخش داستان است که از طریق روابط علّی و معلولی، به نظم و یکپارچه‌سازی رویدادها می‌پردازد.» (ارسطو ۱۳۸۸: ۷۲) با

Archive of SID

www.SID.ir

تکیه بر کنش‌ها و روابط علّی و معلولی طرح می‌توان روایت را به‌مثابه یک کل وحدت‌یافته درک کرد؛ به گونه‌ای که اگر یکی از اجزای آن حذف گردد، یا در جای دیگری واقع شود، کلیت از هم بپاشد. بنا بر این تعریف، پیرنگ بیش از آنکه نیازمند پاسخ دادن به سؤال «خوب بعد چه؟» باشد و کنجکاوی را ارضا کند، بر موجبیت روابط تکیه می‌کند؛ (ر.ک: فورستر ۱۳۹۱: ۱۱۹) از این‌رو، آنچه اهمیّت دارد، نه خود رویدادها در داستان، بلکه نقش و کارکردی است که عناصر در ارتباط با یک‌دیگر دارند. با توجه به شیوهٔ سنتی روایت داستانی در این داستان و به منظور نشان دادن کارکرد اجزای پیرنگ و تبیین روابط علّی و معلولی آن می‌توان از میان آرای روایت‌شناسان از تقسیم‌بندی کلود برمون[1] سود جست. او هر روایت را شامل سه قسمت می‌داند:

۱. موقعیت پایدار ایجاد می‌شود، ۲. فرصت تغییر آن موقعیت به وجود می‌آید، ۳. آن موقعیت تغییر می‌کند یا نمی‌کند. (ر.ک: احمدی ۱۳۷۲: ۱٦۸– ۱۷۰) در طرح با تکیه بر روابط علّی و معلولی، این فرایندهای سه‌گانه سازماندهی می‌شود. هرکدام از این فرایندها را می‌توان به تبعیت از برمون یک پی‌رفت[2] نامید؛ به تعبیر دیگر، از آنجا که کارکردها هویتی رابطه‌ای دارند، منجر به جذب کارکردهای هم‌بسته و هم‌معنای دیگر می‌شوند؛ از این‌رو، می‌توان در روایت‌ها، نظامی متشکل از مجموعهٔ کارکردها را در نظر گرفت که به‌وسیلهٔ رابطهٔ همبستگی، به یکدیگر مربوط شده‌اند. (ر.ک: بارت: ۱۳۸۷: ۵۲–۵۳) تکمیل هرکدام از این کارکردهای هم‌بسته باعث پیشرفت طرح داستان و گذر آن از یک فرایند به فرایند دیگر می‌شود.

1. Claude Bremond 2. Sequence

Archive of SID

www.SID.ir

دلا ویزتر از سبز داستانی با آموزه‌های عرفانی است. مؤلف این اثر در جایگاه تولیدکنندهٔ متن، نشانه‌ها را به‌گونه‌ای به‌کار گرفته است که متناسب با گفتمان عرفانی باشد؛ بر همین اساس، عنصر غالب در این داستان، سفری درونی است که به شناخت راوی از خویشتن می‌انجامد. توجه به سفر، به درک انسجام متن کمک می‌کند؛ بنابراین، در توضیح کارکردها و پیشرفت‌ها عناوینی انتخاب می‌شود که متضمن معنای سفر باشد. می‌توان طرح این داستان را با توجه به سه پی‌رفتِ تعادل، جست‌وجو، و مطلوب بررسی کرد. پی‌رفت آغازین داستان توصیف صحنه و انتظار راوی برای دیدار با خضر است؛ این مرحله که از آن با عنوان تعادل اولیه نیز یاد می‌شود، در سطر ابتدایی داستان با واژهٔ «مطمئن» منعکس شده است: «من از عطر نسیم مطمئن شده بودم او خواهد آمد»، (مؤذّنی ۱۳۷۱: ۹) اما طبق شاخصه‌های روایت، صحنهٔ توصیفی باید واجد نوعی تغییر وضعیت شود تا روایت شکل بگیرد. این تغییر وضعیت یا به هم خوردن تعادل اولیّه در صفحهٔ دوم داستان با وزیدن نسیم و همراهی سالک با خضر پیش می‌آید. راوی که در ابتدای داستان، تنها غرض خود را دیدار با خضر بیان کرده است: «شما را دعوت نکرده‌ام برایم کاری انجام دهید، فقط خواستم ببینمتان»، (همان: ۱۳) به‌تدریج و در پرتو بینشی که از همراهی با خضر به دست می‌آورد، سراپا نیاز می‌شود: «به پایش درافتادم. گفتم: «من کدامیک از ایشانم؟... گفتم: مرا هم به رنگ خود درآور.» (همان) تقاضای راوی از خضر برای رسیدن به حقیقت و کمال، گذر از پی‌رفت اولیّه را مهیا می‌کند که بنیان علّی و معلولی داستان بر آن نهاده شده است و شکل‌گیری پی‌رفت دوم داستان، کارکرد شناخت و درک لزوم تغییر، را به دنبال دارد. گفت‌وگو با خضر (پی‌رفت اول) راوی را بر آن می‌دارد تا با راهنمایی او پای در راه سفری درونی نهد (پی‌رفت دوم): ««ای جسم شنیدی؟ سیراب شو» و چرخیدم از گردونه چهار رنگ زمان تندتر.» (همان: ١٤)

Archive of SID

www.SID.ir

پی‌رفت سوم آگاهی و موفقیت سالک در شناخت خویش است که نتیجهٔ منطقی دو کارکرد دیگر، یعنی انتخاب خضر به عنوان راهنما و لزوم سفری درونی برای او است (مطلوب): «با خاطری جمع در آیینه خیره می‌شوم [...] من اجتماع می‌شوم. اذان به جماعت می‌گویم.» (مؤذّنی ۱۳۷۱: ۱۵) در این مرحله، رسیدن به حقیقت که در ابتدای داستان مصداقی بیرونی داشت (دیدار خضر)، پس از ازسر گذراندن سفر، معنایی ذهنی و درونی می‌یابد؛ با این‌حال، پی‌رفت سوم نیز راوی را کاملاً به مطلوب نمی‌رساند؛ زیرا در بند پایانی داستان از جست‌وجو و سفری دیگر سخن به میان می‌آید: «فریاد زدم: مرا با خود ببر. موسای شکیبایی می‌شوم.» (همان: ١٦) این سفر کارکردی ناپایدار به پی‌رفت سوم می‌دهد و از آنجا که روایت در ساختار و گفتمانی عرفانی بیان می‌شود، می‌توان آن را متناسب با مرحلهٔ نهایی سلوک، یعنی سیر مِنَ الخَلقِ فِی الخَلقِ مَعَ الحَقّ دانست که سالک باید آن را بی‌همراهی پیر و خضر در دنیا از سر بگذراند؛ بنابراین، طرح داستان *دلاویزتر از سبز* نظامی متشکل از کارکردها است و نشانه‌ها در آن به‌گونه‌ای به‌کار گرفته شده‌اند تا با گفتمان عرفانی هم‌راستا باشد و مفاهیم آن را تقویت کند.

۲. زاویه‌دید:

«در ساده‌ترین و رایج‌ترین تلقی، زاویه‌دید محدود به شکل کاربرد افعال و ضمایر از جهت شخص- اول یا سوم شخص- است، اما در بررسی‌ها سخن از مفاهیم گسترده‌تری به میان می‌آید؛ مثلاً میزان آگاهی یا داوری یا درگیری راوی نسبت به قصه و شخصیت‌ها و حتی مخاطب طرح می‌شود و حضور و غیاب راوی به دقت ارزیابی می‌شود. این مداقه گاه تا آنجا پیش می‌رود که همهٔ عناصر داستان را ازلحاظ ارتباطی که با راوی و شیوهٔ روایت می‌یابند، ارزیابی می‌کنند. بدین‌سان چه بسا زاویه‌دید مهم‌ترین عنصر داستانی تلقی شود؛ عنصری که پیونددهندهٔ عناصر دیگر و تعین‌کنندهٔ نوع، اندازه، و جایگاه هر عنصر است.» (توکلی ۱۳۸۹: ٦٥)

Archive of SID

www.SID.ir

در صحنهٔ ابتدایی داستان، راوی به شرح دیدار راوی و خضر می‌پردازد و بدین‌گونه با مخاطب فرضی‌اش سخن می‌گوید: «من از عطر نسیم مطمئن شده بودم او خواهد آمد.» (مؤذّنی ۱۳۷۱: ۱۱) گزینش زاویه‌دید اول شخص سبب همذات‌پنداری سریع خواننده با شخصیت داستان می‌شود و فعالیت ذهنی او را که تجربه‌ای ماورایی از سر گذارانده است، برای مخاطب باورپذیر می‌کند.

این داستان تا پایان، عرصهٔ به‌کارگیری زاویه‌دیدهای متنوعی است؛ چنان‌که در صفحهٔ سوم و حین گفت‌وگوی سالک و خضر یک‌باره جملات سالک خطاب به دوم شخص غایب بیان می‌شود: «اگر هم نیایی، پشیمان نیستم از اینکه چهل‌شب به انتظارت ایستاده‌ام.» (همان) و گاه جای خود را به تک‌گویی دورنی (خطاب راوی با خودش) می‌دهد: «چرا نباید قبلاً چیزی برای خوردن تهیه ببینی؟ خودت هم ایمان نداشتی که می‌آید؛ نیست؟» (همان) به‌کارگیری تک‌گویی درونی ما را به ذهن راوی می‌رساند و درونیات او را به مؤثرترین شکل نشان می‌دهد. با چنین شگردی، نویسنده بهترین شیوه را برای توصیف هم‌زمان دنیای درون و تجربیات عینی راوی به کار می‌برد و سبب همدلی بیشتر مخاطب با او می‌شود.

به نظر می‌رسد نویسنده علاوه‌بر بهره‌گیری از زاویه‌دیدهای متنوع و به‌کار بردن انواع روش‌های روایت ذهنی، گاه بخش‌هایی از داستان را از منظر راوی و خضر به گونه‌ای یکسان روایت می‌کند. این مقوله پیوند نزدیکی با مفهوم کانونی‌سازی دارد.

> «ژرار ژنت در مبحث کانونی‌سازی، دو پرسش مرتبط اما متفاوت را مطرح می‌کند «چه کسی می‌بیند؟ چه کسی می‌گوید؟» آشکار است که یک فرد یا یک عامل روایی هم می‌تواند صحبت کند و هم ببیند و حتی می‌تواند این دو کار را هم‌زمان اجرا کند [...] حرف زدن بی‌آنکه دیدگاهی فردی را آشکار کند، تقریباً غیر ممکن است. کارگزار روایی قادر است دربارهٔ آنچه فرد دیگری می‌بیند، یا دیده است نیز

Archive of SID

www.SID.ir

حرف بزند؛ از این‌رو، ممکن است گفتن و دیدن روایتگری و کانونی‌سازی از آن یک عامل باشد.» (ریمون- کنان ۱۳۸۷: ۹۹-۱۰۰)

در این روش «وضع به گونه‌ای است که گویی راوی این وظیفه را موقتاً به یکی از عمل‌کنندگان محول کرده است؛ از این‌رو، به هنگام توضیح لایهٔ متن، حتماً باید معلوم کنیم که کار روایتگری را چه کسی انجام می‌دهد»؛ (بال ۱۳۸۸: ۱۳۳) «این پرسش که چه کسی سخن می‌گوید، از این پرسش که چه کسی می‌بیند، جدا است؛ رخدادها از منظر چه کسی وضوح می‌یابند و ارائه می‌شوند. این نقطهٔ کانونی ممکن است همان راوی باشد یا نباشد»؛ (کالر ۱۳۸۲: ۱۲۰) بنابراین، نقطهٔ کانونی‌شده «زاویه‌دیدی است که چیزها به‌طور غیر صریح از رهگذر آن دیده، احساس کرده، فهمیده و ارزیابی می‌شوند.» (تولان ۱۳۸٦: ۱۰۸) در داستان *دلاویزتر از سبز*، کانونی‌گر شخصیت اصلی داستان یا همان سالکی است که حوادث را شرح می‌دهد، اما در مواردی خضر راوی کانونی‌گر است و راوی وظیفهٔ نگرش را به او واگذار می‌کند؛ بنابراین، در مورد اول، سالک مشاهده‌گری است که جهان بیرون را می‌بیند و از آن گزارش می‌دهد و در مورد دوم، خضر مشاهده‌گر و ذهن سالک مورد مشاهده است. این کار قیدوبندهای دیداری و روان‌شناختی اول شخص و سوم شخص را رفع می‌کند و نویسنده با تلفیق دو دیدگاه، زاویه‌دید جدیدی از سوم شخص به‌وجود می‌آورد که محدودیت‌های سوم شخص را ندارد. این شکل خاص از نظرگاه را «می‌توان با سوم شخص مرتبط دانست که رخدادها را می‌بیند، اما در آنها مشارکت ندارد» (لوته ۱۳۸۸: ۵۷) و برخلاف «نقطه دید سوم شخص که جلو کاربرد روایتی متن را می‌گیرد»، (مارتین ۱۳۹۳: ۹۹) ضمیرها ما را از همراهی با این یا آن گوینده جدا می‌سازد تا در مقام خواننده چیزی را تجربه کنیم که در جهان بیرون امکان تجربه‌اش وجود ندارد. این مسأله تأثیر زیادی در القای درون‌مایهٔ عرفانی داستان به خواننده دارد و دو بار در داستان

Archive of SID

www.SID.ir

اتفاق می‌افتد: یک‌بار در نمازی که سالک به امامت خضر می‌خواند؛ در این هنگام، سالک حالاتی را تجربه می‌کند که از آن خودش نیست؛ گویی راوی برای مدتی کنار می‌رود تا جهان از دریچهٔ ذهن و زبان خضر توصیف شود: «بهشت را دیدم در هیأت خضر. کنارم نشسته بود؛ نه من در او مأوا گرفتم.» (مؤذّنی ۱۳۷۱: ۱۱) بار دوم زمانی است که راوی از لای انگشتان خضر، جسم خویش را می‌بیند؛ گویی در این تجربه نیز آنکه به روایت احوال درونی راوی می‌پردازد، خضر است: «جسم تا زانو در برف فرورفته بود. تکیه به عصا داشت. گفت: «ای اندوه لحظه‌ای مرا به خود وانگذاشتی!» اندوه گفت: «چطور می‌توانستم وقتی با تو زاده شدم.» سر تکان داد و گفت: «و آرزوها... هرسه صورت عمر را فریب دادید!» آرزوها دست تکان دادند. گفت: «دست‌نیافتنی بودید.» (همان: ١٤) خضر راوی کانونی‌گر است که ذهن سالک را بازنمایی می‌کند.

از نتایج این کانونی‌شدگی یکی این است که گفتمان راوی به گفتمان خضر سرایت کرده است؛ صدای راوی و خضر در هم می‌آمیزد و فاصلهٔ میان آن دو کاسته می‌شود و چنان به‌نظر می‌رسد که این دو در پایان این سفر درونی یکی شده‌اند؛ به علاوه، روایتِ به ظاهر آشفته و فاقد وحدت روایت شخصی، هرلحظه ساختاری سیلانی به خود می‌گیرد و جهان فرضی توصیف‌شده برای مخاطب بسط می‌یابد؛ درنتیجه، اثری چندصدایی خواهیم داشت که در آن، با درهم شکستن تمایز میان نویسنده، راوی، و مخاطب تجربهٔ عرفانی راوی به مؤثرترین شکل ممکن انتقال می‌یابد؛ از این‌رو، اساسی‌ترین نکته روایی در داستان *دلاویزتر از سبز* انتخاب دقیق نظرگاه در داستان است. ناظری داستان را روایت می‌کند که از عمق حقایق آگاه است. او شخصیتی خداگونه دارد و از درونی‌ترین افکار سالک آگاه است. گونه‌گونی راوی کانونی‌گر که ویژگی داستان‌های مدرن است، در دریافت‌های عرفانی و آگاهی مخاطب از جزئیات احساسی و روحانی داستان،

Archive of SID

www.SID.ir

نقشی تعیین‌کننده دارد و از آنجاکه مختص به دیده‌ها و شنیده‌های یک راوی نیست، این امکان را به او می‌دهد تا جهان و حقایق ژرف نهفته در داستان را با شفافیت و وضوح بیشتری درک کند. اصولاً «آنچه سبب تشخص کار مؤذّنی از کار دیگر داستان‌نویسان می‌شود، مسألهٔ فرد روایتگری است که داستان از دیدگاه او تعریف می‌شود. دیدگاه و لحن راوی نقش تعیین‌کننده‌ای در ساختار داستان‌ها دارد.» (میرعابدینی ۱۳۷۷: ۹۰) مؤذّنی با انتخاب زاویه‌دید مناسب و گونه‌گونی راوی کانونی‌گر و پیوند زدن آن با دیگر عناصر داستانی همچون گفت‌وگو، تک‌گویی، فضاسازی مناسب، و تصویرهای ارائه‌شده در خلق داستانی مؤثر و پُرکشش توفیق یافته است؛ با این همه از آنجا که ابلاغ معرفت لازمهٔ اصلی آثار عرفانی به‌شمار می‌آید، آنچه تا حدی به روایت مؤذنی در این داستان آسیب زده است، حضور نویسنده و سیطرهٔ آشکار او برای القای معانی عرفانی به مخاطب است؛ زیرا جریان روایت را تابع مناسبت‌هایی می‌کند که این‌گونه آثار اقتضا می‌کنند؛ مانع از حرکت و سیر طبیعی داستان شده است و به معنای «قائل شدن به مدلولی نهایی برای متن و تحمیل محدودیتی بر آن و بستن نوشتار است.» (بارت ۱۳۸۷: ۹۹)

۳. شخصیت‌پردازی: شخصیت‌ها در داستان *دلاویزتر از سبز* به دو دسته اصلی و فرعی تقسیم می‌شوند: راوی و خضر شخصیت‌های اصلی این داستان هستند. آدم، حوا، هابیل، قابیل، و موسی نیز شخصیت‌های فرعی به‌شمار می‌روند. «شخصیت در یک اثر روایی یا نمایشی فردی است دارای ویژگی‌های اخلاقی و ذاتی که این ویژگی‌ها از طریق آنچه انجام می‌دهد (رفتار) و آنچه می‌گوید (گفتار)، نمود می‌یابد و زمینهٔ چنین رفتار یا گفتاری انگیزه‌های شخصیت را بازتاب می‌دهد.» (مستور ۱۳۸۷: ۷۵) خضر و سالک با صفات خاص و متنوعی

Archive of SID

www.SID.ir

توصیف می‌شوند و هرکدام از این صفات در یک فرایند، دلالتی ویژه به آنان می‌دهد؛ برای مثال خضر نمونه‌ای از انسان کامل است.

از مسائل اساسی دیگر در جهت‌دهی ذهن مخاطب و انتقال مفاهیم عرفانی، انتخاب اسامی رمزی شخصیت‌ها است. اسامی نمادین در این داستان متناسب با هدف نویسنده تنظیم شده‌اند. نوع شخصیت‌ها و اسامی آنها مضامین عرفانی مطرح‌شده در داستان را تقویت می‌کند؛ برای مثال حضور شخصیتی به نام خضر و یا تلمیح به نام موسی در داستان، بی‌شک به درون‌مایهٔ عرفانی داستان یاری می‌رساند و از آنجاکه «در داستان رمزی، شخصیت‌ها بیشتر نمایندهٔ دیدگاه فلسفی‌اند»، (اسکولز ۱۳۸۷: ۲۲) اسامی در شکل‌دهی به ذهنیت مخاطب و تقویت هستهٔ فکری داستان نقشی برجسته ایفا می‌کنند. در این داستان، شخصیت‌ها از طریق قراردادهای فرامتنی و مناسباتی که در داستان وجود دارد، هویت می‌یابند و تعلق خود را به گفتمانی خاص اعلام می‌کنند.

رفتار شخصیت‌ها براساس یک الگوی عرفانی ثابت و از پیش معلوم، سبب می‌شود تا نویسنده به‌رغم تلاش و ضمن ارائهٔ توصیفاتی برای پیشبرد پیرنگ داستان، شخصیتی ایستا خلق کند. اشخاص در داستان، کنش منحصربه‌فردی ندارند. تغییری در آنها دیده نمی‌شود مگر در براساس الگوی عرفانی؛ چنان‌که هر شخصیت نمایندهٔ گروهی خاص می‌شود و بدل به نمونهٔ نوعی خود می‌گردد. این امر از خلاقیت و جذابیت اثر می‌کاهد و داستان را درنهایت، به روایتی تک‌صدایی بدل می‌کند.

٤. فضاسازی:

«اصطلاح فضا و رنگ یا اتمسفر، در تحلیل داستانی، از علم هواشناسی وام گرفته‌شده است و برای توصیف تأثیر فراگیر اثر خلاقه‌ای از ادبیات یا نمونه‌های دیگری به کار برده می‌شود. فضا و رنگ با حالت مسلط مجموعه‌ای که از صحنهٔ

Archive of SID

www.SID.ir

توصیف و گفت‌وگو آفریده می‌شود، سروکار دارد. فضا و رنگ شامل جزئیات مادی و عینی و هم ریزه‌کاری‌های روانی مجموعه است؛ همچنان‌که تأثیر مورد نظر بر خواننده را نیز دربرمی‌گیرد و همچنین، واکنش‌های عاطفی را که از او انتظار می‌رود.» (جمال میرصادقی و میمنت میرصادقی ۱۳۷۷: ۲۰۸)

در این داستان جو و فضا، جنبه‌ای درونی و ذهنی دارد. مؤذّنی در آغاز داستان با به‌کاربردن عناصر نمادین، فضای غریبی را به وجود آورده است: «من از عطر نسیم مطمئن شده بودم او خواهد آمد. هوا در درخشش مهتاب مثل آب زلال بود. امواجش را نه اینکه احساس کنم، به چشم می‌دیدم.» (۱۳۷۱: ۹) این فضا به راوی در انتقال تجارب اسرارآمیز و غیبی‌اش یاری می‌دهد: «قشر یخ حوض را منقلب دیدم. از گوشه کنارش آب شروع کرد به جوشیدن. لبخند زدم. دست در آب کردم. گرم بود. مطمئن بودم می‌توان در آرامش صدای شرشرش به آرامشی عمیق فرورفت و در رؤیایی صادق، بهشت را به چشم دید» (همان: ۱۰) و سبب می‌شود تا کشف و شهود و الهامات موجود در داستان، صورت و بیانی موجه به خود بگیرند؛ درنتیجه، تجارب روحانی راوی برای مخاطب عینی‌تر جلوه می‌کند.

۵. لحن: شخصیت‌های داستانی از طریق لحن‌شان شناخته و در ذهن خواننده ماندگار می‌شوند. در داستان *دلاویزتر از سبز* نیز لحن راوی در بیان تجربه‌های عرفانی و لحظه‌های کشف‌وشهود دگرگون می‌شود و از آنجاکه «لحن با همه عناصر سبک، یعنی زبان (واژگان، نحو) معنی‌شناسی، و موسیقی سروکار دارد، نویسنده از همهٔ آنها برای ایجاد لحن در داستان استفاده می‌کند.» (جمال میرصادقی و میمنت میرصادقی ۱۳۷۷: ۲۳۳) راوی برای انتقال لحظات خاصی که تجربه می‌کند، جملاتی کوتاه به کار می‌برد تا برق‌آسا و گذرا بودنشان را نشان دهد؛ بدین شیوه خواننده احساس می‌کنند به همراه راوی، لحظاتی را تجربه می‌کند که از جنس لحظات زمینی نیستند. در یک نمای کلی، می‌توان گفت در داستان *دلاویزتر از*

Archive of SID

www.SID.ir

سبز، همهٔ عناصر زبانی و سبکی در متن از بینش نویسنده یا راوی نسبت به موضوع و در ارتباط با مخاطب شکل می‌گیرد. نویسنده با به‌کارگیری جملات کوتاه، بستری را به وجود می‌آورد تا راوی بتواند تجربیات دیگرگونه‌اش را با مخاطب در میان بگذارد. حاصل این کار، شکل‌گیری زمانی بدیع در داستان است. جملات خضر و راوی کوتاه است. این نکته شتاب‌زدگی و دیگرگونه بودن زمان را نشان می‌دهد؛ با این تفاوت که جملات کوتاهِ راوی سالک مقطع، بریده‌بریده، و اغلب پرسشی است و نشان از سرگشتگی و حیرت او دارد، اما سخنان خضر به‌رغم کوتاه بودنش، صریح و پرصلابت است. راوی خود به‌صراحت به این امر اشاره می‌کند: «ایستاد و گفت: «وقت نماز است» و چنگ در جعد موی بلندش زد. صدای اذان برخاست ... و لم دادم روی صندلی تا نمازش را تماشا کنم، اما حی علی‌الصلوهٔ اقامه‌اش را طوری ادا کرد که فهمیدم مخاطبش منم.» (مؤذّنی ۱۳۷۱: ۱۱) با این همه، آنجا که سالک و خضر با هم به گفت‌وگو می‌پردازند، تمایزی بین لحن آنان وجود ندارد و لحن نویسنده از خلال سخن شخصیت‌های داستان به گوش می‌رسد که از موارد ضعف لحن در این داستان است.

٦. صحنه‌پردازی: مؤذّنی صحنهٔ آغازین داستان *دلاویزتر از سبز* را با توصیف زمان و مکان شروع کرده است. این توصیفات به همراه بیان حالات درونی راوی سبب می‌شود تا داستان به اثری نمایشی تبدیل شود و به‌رغم تجارب غیرمتعارف راوی، برای خواننده باورپذیر باشد. از آنجاکه صحنه می‌تواند نمودی ویژه به درون‌مایهٔ داستان دهد، نویسنده در بیان تجربیات راوی و پرداخت و تشریح شخصیت خضر از توصیف و صحنه‌سازی مناسب برای القای آن به مخاطب بهره گرفته است. تصویرسازی‌ها در *دلاویزتر از سبز* فضا، تجربهٔ روحانی راوی، و

Archive of SID

www.SID.ir

حس و حال دینی و عرفانی اثر را منعکس می‌کند: «چشمم افتاد به تابلوی نقاشی خواهرم. غنچه‌اش تبدیل شد به گلی سرخ که در گلبرگ‌هایش رگه‌هایی سرخ بود.» (مؤذّنی ۱۳۷۱: ۱۱) نویسنده با ارائهٔ توصیفات دقیق از صحنهٔ داستان کوشیده است تا مخاطب را برای درک و پذیرش تجربیات عرفانی همسو با درون‌مایهٔ اثر آماده کند، اما در مجموع، عناصر داستان را صرفاً ابزاری برای پیشبرد الگوی از پیش تعیین‌شدهٔ مضامین عرفانی می‌داند و آنجاکه پای انتخاب میان شگردهای داستانی و مضامین عرفانی به میان آید، شخصاً دست به کار شده است تا اعمال و گفتار اشخاص داستان براساس طرح مسلط گفتمان عرفانی باشد.

نتیجه

پیروزی انقلاب اسلامی ایران سبب بروز تحولاتی در زمینه‌های مختلف اجتماعی، سیاسی، و فرهنگی در ایران شد. این تحولات دور جدیدی در تاریخ داستان‌نویسی ایران به وجود آورد و داستان‌نویسان را واداشت تا به دنبال کشف اسلوب‌های هنری متناسب با باورهای فرهنگی خویش، رابطهٔ بهتری با فرهنگ بومی کشور خود برقرار کنند؛ ازجمله این تلاش‌ها آفرینش آثاری بود که ریشه در باورهای عمیق فکری و معنوی این آب و خاک داشت. یکی از داستان‌هایی که در چنین فضایی نوشته شد، داستان *دلاویزتر از سبز* از علی مؤذّنی است. بررسی این داستان از نظر مؤلفه‌های عرفانی در سه سطح محتوا، کاربرد تصاویر ادبی، و روایت نشان می‌دهد که درون‌مایه‌های موجود در این داستان ازقبیل لزوم سیروسلوک، معرفت نفس، امتحان الهی، صلح و دوستی، ولایت، وحدت شهود، و جمعیت خاطر اغلب همان مضامین موجود در متون عرفانی گذشته‌اند که در چارچوب آموزه‌های دینی و گفتمان شیعی باز روایت می‌شوند. بهره‌گیری از

Archive of SID

www.SID.ir

نمادهایی مانند نور و رنگ‌های معنوی، نسیم سحری، شخصیت خضر، و... به همراه کاربرد تعبیرات عرفانی- دینی مانند انتظار، چله‌نشینی، صدق، و درد و به‌کارگیری عناصر زبانی و ادبی همچون پارادوکس، حس‌آمیزی و نثر آهنگین در القای فضای عرفانی داستان مؤثر واقع شده‌اند.

مطالعهٔ ویژگی‌های روایی این داستان نشان می‌دهد که همهٔ عناصر روایی آن به منظور تقویت آموزه‌های عرفانی به کار رفته‌اند. عنصر غالب داستان سفری درونی است که باعث بسط طرح می‌شود؛ بنابراین، کارکردهای پیرنگ، براساس فرایند سه‌گانهٔ کلود برمون با سه پی‌رفتِ تعادل، جست‌وجو، و مطلوب در این داستان قابل بازیابی هستند؛ شرح انتظار راوی برای دیدار با خضر پی‌رفت اول طرح است. وزیدن نسیم باعث تغییر وضعیت و به هم خوردن تعادل اولیه می‌شود. راوی بر آن است تا با راهنمایی پیر، پای در راه سفری درونی نهد که پی‌رفت دوم داستان را شکل می‌دهد و سرانجام، موفقیت سالک و رسیدن به مطلوب در شناخت خویش پی‌رفت سوم است؛ با این همه، در بند پایانی داستان، از جست‌وجو و سفری دیگر سخن به میان می‌آید که کارکردی ناپایدار و دوری به پی‌رفت سوم می‌دهد و باید آن را با مرحلهٔ نهایی سلوک، یعنی سیر مِنَ الخَلقِ فِی الخَلقِ مَعَ الحَّق متناسب دانست. این ویژگی شکلی نامتناهی به طرح داستان می‌دهد که یادآور مضامین مطرح‌شده در گفتمان عرفانی است. نویسنده همچنین با به‌کارگیری زاویه‌دیدهای متنوع ساختاری سیال به داستان داده است.

در این داستان، کانونی‌گر شخصیت اصلی داستان یا همان سالکی است که حوادث را شرح می‌دهد، اما در مواردی خضر، راوی کانونی‌گر است و راوی وظیفهٔ نگرش را به او واگذار می‌کند. در مورد اول، سالک مشاهده‌گری است که مورد مشاهده را می‌بیند و از آن گزارش می‌دهد و در مورد دوم، خضر مشاهده‌گر و ذهن سالک مورد مشاهده است. درنهایت، گونه‌گونی راوی کانونی‌گر که

Archive of SID

www.SID.ir

ویژگی داستان‌های مدرن است، با روایتی به‌ظاهر آشفته و فاقد وحدت ما را از همراهی با این یا آن گوینده جدا می‌سازد و زاویه‌دید جدیدی از سوم شخص را شکل می‌دهد که محدودیت‌های سوم شخص را ندارد و برای القای مضامین عرفانی مناسب است. این امر سبب می‌شود تا گفتمان سالک به گفتمان خضر سرایت کند و صدای آنان چنان درهم‌آمیزد که گویی این دو در پایان این سفر درونی یکی شده‌اند. انتخاب کانون‌های متغیر و پیوند زدن آنها با دیگر عناصر داستانی همچون گفت‌وگو، تصویرهای ارائه‌شده، و پرداخت دو شخصیت اصلی داستان، یعنی راوی و خضر به صورت شخصیت‌های رمزی که از طریق قراردادهای فرامتنی به مخاطب شناسانده می‌شوند، در تقویت و انسجام گفتمان عرفانی نقش مهمی بر عهده دارد. این نکته به همراه فضاسازی درونی و اسرارآمیز، تناسب لحن گفتاری شخصیت‌ها با جایگاه آنان، و صحنه‌پردازی‌های نمایشی سبب شده است تا کشف‌وشهود و الهامات موجود در داستان صورت و بیانی موجه به خود بگیرند و راوی را در انتقال تجارب اسرارآمیز و غیبی‌اش یاری دهند؛ با این همه، مؤذّنی از عناصر روایی داستان صرفاً به صورت ابزارهایی برای پیشبرد الگویی از پیش تعیین‌شده استفاده کرده و آنجا که پای انتخاب میان شگردهای داستانی و مضامین عرفانی به میان آید، اعمال و گفتار اشخاص داستانی را مطابق با الگوی از پیش مقرر عرفانی طراحی کرده است؛ از این‌رو، شخصیت‌ها در داستان، کنش منحصربه‌فردی ندارند و ایستا هستند و حدود حضور و سیطرهٔ آشکار نویسنده برای القای طرح عرفانی، مانع از حرکت و سیر طبیعی داستان شده است و جریان روایت را تابع مناسبت‌هایی ساخته است که این گونه آثار اقتضا می‌کنند. باید گفت غلبهٔ طرح و الگوی گفتمان عرفانی چنان بر اعمال اشخاص داستانی سایه افکنده است که به‌رغم کوشش نویسنده، لحنش از خلال سخن شخصیت‌های داستان به گوش می‌رسد و داستان درنهایت، به روایتی تک‌صدایی بدل شده است.

Archive of SID

www.SID.ir

کتابنامه

قرآن کریم.

اپلی، ارنست. ۱۳۷۱. *رؤیا و تعبیر رؤیا*. ترجمهٔ دل‌آرا قهرمان. چ دوم. تهران: فردوس.

احمدی، بابک. ۱۳۷۲. *ساختار و تأویل متن*. ج ۱. تهران: مرکز.

ارسطو. ۱۳۸۸. «طرح». *گزیده مقالات روایت*. به کوشش مارتین مکوئیلان. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد.

استیس، وت. ۱۳٦۷. *عرفان و فلسفه*. ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی. تهران: سروش.

اسکولز، رابرت. ۱۳۸۷. *عناصر داستان*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ سوم. تهران: مرکز.

ایتن، جوهانز. ۱۳۷٦. *کتاب رنگ*. ترجمهٔ محمدحسین حلیمی. تهران: فرهنگ و ارشاد اسلامی.

بارت، رولان. ۱۳۸۷. *پیش‌درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*. ترجمهٔ محمد راغب، تهران: فرهنگ صبا.

بال، میک. ۱۳۸۸. «از کتاب روایت‌شناسی». *گزیده مقالات روایت*. به کوشش مارتین مکوئیلان. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد.

تسلیمی، علی. ۱۳۸۸. *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران*. تهران: اختران.

توکلی، حمیدرضا. ۱۳۸۹. *از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی*. تهران: مروارید.

تولان، مایکل. ۱۳۸٦. *روایت‌شناسی*. ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

پورجوادی، نصرالله. ۱۳۸۰. *اشراق و عرفان (مقاله‌ها و نقدها)*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

چیتیک، ویلیام. ۱۳۸٤. *عوالم خیال ابن عربی و مسئلهٔ اختلاف ادیان*. ترجمهٔ قاسم کاکایی. تهران: هرمس.

دستغیب، عبدالعلی. ۱۳۷٦. *به سوی داستان‌نویسی بومی*. تهران: حوزهٔ هنری.

رضی، احمد. ۱۳۸٤. «بازخوانی متون درسی مبانی عرفان و تصوف». *مجموعه مقالات همایش بررسی متون و منابع عرفانی*. به کوشش حسین کلباسی. ج ۱. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

روف، جودیت. ۱۳۸۸. «از کتاب همان باش که هستی: تمایل جنسی و روایت». *گزیده مقالات روایت*. به کوشش مارتین مکوئیلان. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد.

Archive of SID

www.SID.ir

ریمون کنان، شلومیت. ۱۳۸۷. *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. تهران: نیلوفر.

زرّین‌کوب، عبدالحسین. ۱۳۸۲. *بحر در کوزه*. ج۲. تهران: امیرکبیر.

سجّادی، سیدضیاءالدین. ۱۳٦۲. *دایرةالمعارف اسلام*. تهران: سازمان دایرةالمعارف اسلام.

سرشار، محمدرضا. ۱۳۷۵. *منظری از ادبیات داستانی پس از انقلاب*. تهران: پیام آزادی.

سرلو، خوان ادواردو. ۱۳۸۸. *فرهنگ نمادها*. ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی. تهران: دوستان.

سیوطی، جلال‌الدین. ۱٤۰۱ق. *جامع الصغیر*. ج۲. بیروت: دارالفکر.

شوالیه، ژان و آلن گربران. ۱۳۸٤. *فرهنگ نمادها*. ج۲. چ دوم. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران: جیحون.

شیروانی، علی. ۱۳۷۷. *دین عرفانی و عرفان دینی*. قم: دارالفکر.

شیمل، آنه ماری و پرسیلا ساسک. ۱۳۸۲. «ارزش‌های رنگ در هنر و ادبیات ایران». ترجمهٔ مریم میراحمدی. *نامه انجمن*. ش ۱۲.

صارمی، سهیلا. ۱۳۷۳. *مصطلحات عرفانی و مفاهیم برجسته زبان عطار*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

صداقتی‌فرد، مجتبی و فرهاد ابی‌زاده. ۱۳۹۰. «جستاری در رویکرد مولوی به ازخودبیگانگی انسان با نگرشی به انسان معاصر». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. س۷. ش ۲۵.

صدر حاج‌سیدجوادی، احمد و همکاران. ۱۳٦۸. «انتظار». *دایرةالمعارف تشیع*. ج۲. تهران: سازمان دایرةالمعارف تشیع.

عطار نیشابوری، فریدالدین. ۱۹٤٤ م. *تذکرةالاولیا*. به سعی و اهتمام و تصحیح رینولد ا. نیکلسون، ج۲. لندن: مطبعهٔ بریل.

ـــــــــــــــــ ۱۳۹۱. *منطق‌الطیر*. به اهتمام و تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. چ دوازدهم. تهران: سخن.

عین‌القضات همدانی. ۱۳٦۲. *نامه‌ها*. به اهتمام علی‌نقی منزوی و عفیف عسیران. ج۲. چ دوم. تهران: منوچهری.

غزّالی، محمد. ۱۳٦۱. *کیمیای سعادت*. تصحیح احمد آرام. ج۱. تهران: محمد.

فروزانفر، بدیع‌الزمان. ۱۳٦٦. *احادیث مثنوی*. تهران: امیرکبیر.

Archive of SID

www.SID.ir

فورستر، ادوارد مورگان. ۱۳۹۱. *جنبه‌های رمان*. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. چ ششم. تهران: نگاه.
فولادی، علی. ۱۳۸۷. *زبان عرفان*. تهران: فراگفت.
کاکایی، قاسم. ۱۳۸۲. *وحدت وجود به روایت ابن عربی و مایستر اکهارت*. چ دوم. تهران: هرمس.
کالر، جاناتان. ۱۳۸۲. *نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ سوم. تهران: مرکز.
گراوند، سعید. ۱۳۹۱. «زبان و مسائل پیرامون آن در مثنوی». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد جنوب*. س۸. ش ۲۷.
لوته، یاکوب. ۱۳۸۸. *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.
لوشر، ماکس. ۱۳۸۳. *روانشناسی رنگ‌ها*. ترجمهٔ ویدا ابی‌زاده. چ هجدهم. تهران: درسا.
مارتین، والاس. ۱۳۹۳. *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. چ ششم. تهران: هرمس.
مجلسی، محمدباقر. ١٤٠٤ ق. *بحارالأنوار الجامعة لدُرر اخبار الائمةالاطهار*. ج۲. بیروت: الوفاء.
مستور، مصطفی. ۱۳۸۷. *مبانی داستان کوتاه*. چ چهارم. تهران: مرکز.
مؤذّنی، علی. ۱۳۷۱. *مجموعه داستان دلاویزتر از سبز*. تهران: برگ.
مولوی بلخی، جلال‌الدین محمد. ۱۳۸۰. *مثنوی معنوی*. تصحیح رینولد ا. نیکلسون. چ پنجم. تهران: ققنوس.
میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی. ۱۳۷۷. *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*. تهران: مهناز.
میرعابدینی، حسن. ۱۳۷۷. *صدسال داستان‌نویسی ایران*. ج۳. تهران: چشمه.
نویا، پل. ۱۳۷۳. *تفسیر قرآنی و زبان عرفانی*. ترجمهٔ اسماعیل سعادت. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
هاجری، حسین. ۱۳۸٦. «تحلیل گرایش‌های عمده رمان‌نویسی پس از انقلاب». *پایان‌نامهٔ مقطع دکتری دانشگاه تربیت مدرس*.
هانت، رولان. ۱۳۸۰. *هفت کلید رنگ‌درمانی*. ترجمهٔ ناهید ایران‌نژاد. تهران: جمال الحق.
یثربی، سیدیحیی. ۱۳۸۲. *از راه تا راز: دفتر اول (آشنایی و شناخت)*. تهران: معارف.

Archive of SID

www.SID.ir

References

The Holy Quran.

Aeppli, Ernst. (1992/1371SH). *Ro'yā va ta'bir-e ro'yā (Der Traum und Seine deutung)*. Tr. by Del-ārā Ghahremān. 2nd ed. Tehrān: Ferdows.

Ahmadi, Bābak. (1993/1372SH). *Sākhtār o ta'vil-e matn*. Vol. 1. Tehrān: Markaz.

Aristotle. (2009/1388SH). "tarh". *Gozideh maghālāt-e revāyat*. With the effort of Martin Mac Quillan. Tr. by Fattāh Mohammadi. Tehrān: Minou-ye Kherad.

'Attār Neishābouri, Farid-oddin Mohammad Ebrāhim. (1944/1322SH). *Tazkarat-ol-owliā'*. Ed. by Rynold Alien Nicholson. Vol. 2. London: Brail.

'Attār Neishābouri, Farid-oddin Mohammad. (2012/1391). *Mantegh-otteir*. Ed. by Mohammadreza Shafi'I Kadkani. Tehran: Sokhan.

Bal, Mieke. (2009/1388SH). "revāyat-shenāsi".("from Narratology") *Gozideh maghālāt-e revāyat (The narrative reader)*. With the effort of Martin McQuillan. Tr. by Fattāh Mohammadi. Tehrān: Minou-ye Kherad.

Barthes, Roland. (2008/1387SH). *Pish-darāmadi bar tahlil-e sākhtāri-e revāyat-hā (*Introduction *à l'*analyse structurale des récits). Tr. by Mohammad Rāqeb. Tehrān: Farhang-e Sabā.

Chevalier, Jean & Alain Guerbrant. (2005/1384SH). *Farhang-e Nemād-hā (Dictionary of symbols)*. Tr. by Soudābeh Fazā'eli. Vol. 2. 2nd ed. Tehrān: Jeyhoun.

Chittick, William. (2005/1384SH). *'Avālem-e Khiāl-e ibn 'Arabi va mas'aleh-ye ekhtelāf-e adyvn (Imaginal worlds: Ibn al-Arabi and the problem of religious diversity)*. Tr. by Ghāsem Kākāei. Tehrān: Hermes.

Cirlot, Juan Eduardo. (2009/1388SH). *Farhang-e namād-hā (A dictionary of symbols)*. Tr. by Mehrangiz Owhadi. Tehrān: Doustān.

Culler, Janathan D. (2003/1382SH). *Nazariyeh adabi (Literary Theory, A very short Introduction)*. Tr. by Farzāneh Tāheri. 3rd ed. Tehrān: Markaz.

Dastqeib, 'Abdol-'ali. (1997/1376SH). *Beh sou-ye dāstān-nevisi-ye boumi*. Tehrān: Hozeh-ye Honari.

'Einol-ghozāt Hamedāni, Abolma'āli 'Abdollāh. (1983/1362SH). *Nāme-hā*. With the effort of 'Ali-naghi Monzavi and 'Afif 'Oseirān. Vol. 2. 2nd ed. Tehrān: Manouchehri.

Archive of SID

www.SID.ir

Forouzānfar, Badi'-ozzamān. (1987/1366SH). *Ahādis-e Masnavi*. Tehrān: Amirkbir.
Forster, Edward Morgan. (2012/1391SH). *Janbeh-hā-ye roman (Aspects of the Novel)*. Tr. by Ebrāhim Younesi. 6th ed. Tehrān: Negāh.
Foulādi, 'Ali. (2008/1387SH). *Zabān-e 'erfān*. Tehrān: Farāgoft.
Gerāvand, Sa'eid. (2012/1391SH). "zabān va masā'el-e pirāmoun-e ān dar masnavi". *Āzād University Quarterly Journal of Mytho-mystic Literature*. Year 8. No. 27.
Ghazzāli, Mohammad. (1982/1361SH). *Kimiyā-ye sa'ādat*. Ed. by Ahmad Arām. Vol. 1. Tehrān: mohammad.
Hājari, Hossein. (2007/1386SH). "tahlil-e gerāyesh-hā-ye 'omdeh-e roman-nevisi-e pas az enghelāb". *Tarbiyat Modarres Ph.D Thesis*.
Hunt, Roland T. (2001/1380SH). *Haft kelid-e rang-darmāni (The seven keys to colour healing, a completeoutline to the practice)*. Tr. by Nāhid Irān-nezhād. Tehrān: Jamāl-olhagh.
Itten, Johannes. (1997/1376SH). *Ketāb-e rang (The art of colors)*. Tr. by Mohammad Hossein Halimi. Tehrān: Farhang o Ershād-e Eslāmi.
Kākāei, Ghāsem. (2003/1382SH). *Vahdat-e vojoud be revāyat-e ebn-e 'Arabi & Ekhārt*. 2nd ed. Tehrān: Hermes.
Lothe, Jakob. (2009/1388SH). *Moghaddameh-i bar revāyat dar adabiyāt o sinemā (Narrative in fiction and film: an introduction)*. Tr. by Omid Nik-farjām. Tehrān: Minou-ye Kherad.
Lusche, Max. (2004/1383SH). *Ravān-shenāsi rang-hā (Psychologie der Farben)*. Tr. by Vidā Ebi-zādeh. 18th ed. Tehrān: Dorsā.
Majlesi, Mohammad Bāqer. (1983/1404GH). *Behār-ol-anwār-el-jāme'a le-dorar-e akhbār-el-a'emat-el athār*. Vol. 2. Beirut: Al-wafā.
Martin, Wallace. (2014/1393SH). *Nazariyyeh-hā-ye revāyat (Recent theories of narratives)*. Tr. by Mohammad Shahbā. 6th ed. Tehrān: Hermes.
Mastour, Mostafā. (2008/1387SH). *Mabāni-e dāstān-e koutāh*. 4th ed. Tehrān: Markaz.
Mir-'ābedini, Hasan. (1998/1377SH). *Sad sāl dāstān nevisi-e Irān*. Vol. 3. Tehrān: Cheshmeh.
Mir-sādeghi, Jamāl and Meimanat Mir-sādeghi. (1998/1377SH). *Vazheh-nāmeh-ye honar-e dāstān-nevisi*. Tehrān: Mahnāz.
Mo'azzeni, 'Ali. (1992/1371SH). *Majmou'eh dāstān-e delāviztar az sabz*. Tehrān: Barg.
Mowlavi Balkhi, Jalāl-oddin Mohammad. (2001/1380SH). *Masnavi Ma'navi*. Ed. by Rynold Nicholson. 5th ed. Tehrān: Ghoghnous.

Archive of SID

www.SID.ir

Nwyia, Paul. (1994/1373SH). *Tafsir-e Ghorāni va zabān-e 'erfāni (Quranic description and mystic language)*. Tr. by Esmā'eil Sa'ādat. Tehrān: Markaz-e Nashr-e Dāneshgāhi.
Pour-javādi, Nasr-ollāh. (2001/1380SH). *Eshrāgh o 'erfān (maghāleh-hā va naghd-hā)*. Tehrān: Markaz-e Nashr-e Dāneshgāhi.
Razi, Ahmad. (2005/1384SH). "bāzkhāni-e motoun-e darsi-e mabāni-e 'erfān o tasavvof". *Majmou'eh maghālāt-e hamāyesh-e Barresi-e motoun o manābe'-e 'erfāni.* With the effort of Hossein Kalbvsi. Vol. 1. Tehrān: Pazhouheshgāh-e 'Oloum-e Ensāni o Motāle'āt-e Farhangi.
Rimmon - Kenan, Shlomith. (2008/1387SH). *Revāyat-e dāstāni: boutighā-ye mo'āser (Narrative fiction: Contemporary poetics).* Tr. by. Abolfazl Horri. Tehrān: Niloufar.
Roof, Judith. (2009/1388SH). "tamāyol-e jensi va revāyat". *Gozideh maghālāt-e revāyat (The narrative reader).* With the effort of Martin McQuillan. Tr. by Fattāh Mohammadi. Tehrān: Minou-ye Kherad.
Sadr Seyyed Javādi, Ahmad and et.al. (1989/1368SH). *Dā'erat-olma'āref-e tashayyo'*. Vols. 1 & 2. Tehrān: Sāzemān-e Dā'erat-olma'āref-e Tashayyo'.
Sajjādi, Seyyed Ziā'-oddin. (1983/1362SH). *Dā'erat-olma'āref-e eslām*. Tehrān: Sāzemān-e Dā'erat-olma'āref-e Eslām
Sāremi, Soheilā. (1994/1373SH). *Mostalahāt-e 'erfāni va mafāhim-e barjasteh-ye zabān-e 'Attār*. Tehrān: Pazhouheshgāh-e 'Oloum-e Ensāni o Motāle'āt-e Farhangi.
Sarshār, M.Reza. (1996/1375SH). Manzari az adabiāt-e dāstāni-e pas az enqelāb. Tehran: Payām-e Azādi.
Schimmel, Anne-Marie and Priscilla Sasuke. (2003/1382SH). "arzesh-hā-ye rang dar honar o adabiyāt-e Irān (the value of color in art and literature of Irān)" . Tr. by Maryam Mir-ahmadi. *Nāmeh-ye Anjoman*. No. 12.
Scholes, Robert E. (2008/1387SH). *'Anasor-e dāstān (elements of fiction)*. Tr. by Farzāneh Tāheri. 3rd ed. Tehrān: Markaz.
Sedāghati-fard, Mojtabā and Farhād Ebi-zādeh. (2011/1390SH). "jostāri dar rouykard-e mowlavi beh az-khod-bigānegi-ye ensān bā negareshi beh ensān-e mo'āser". *Āzād University Quarterly Journal of Mytho-mystic Literature*. Year 7. No. 25.
Shirvāni, 'Ali. (1998/1377SH). *Din-e 'erfāni va 'erfān-e dini*. Ghom: Dār-olfekr.
Soyouti, Jalāl-oddin. (1978/1401GH). *Jāme'-olsaqir*. Vol. 2. Beirut: Dār-olfekr.

Archive of SID

www.SID.ir

Stace, Walter Trance. (1988/1367SH). *'Erfān o falsafeh (Mysticism and Philosophy).* Tr. by Bahā'-oddin Khorramshāhi. Tehrān: Soroush.
Taslimi, Ali. (2009/1388SH). *Gozare-hā-ei dar adabiāt-e mo'āser-e Iran*. Tehran: Akhtaran.
Tavakkoli, Hamid Rezā. (2010/1389SH). *Az Eshārat-hā-ye Daryā: boutighā-ye ravāyat dar masnavi.* Tehrān: Morvārid.
Toolan, Michael J. (2007/1386SH). *Revāyat-shenāsi (Narrative: a critical linguistic introduction).* Tr. by Fātemeh 'Alavi and Fātemeh Ne'mati. Tehrān: SAMT.
Yasrebi, Seyyed Yahyā. (2003/1382SH). *Az rāh tā rāz: daftar-e avval (āshenāei va shenākht).* Tehrān: Ma'āref.
Zarrinkoub, Abdol-hossein. (2003/1382SH). *Bahr Dar Kouzeh*. 2nd ed. Tehrān: Amirkabir.

Archive of SID

www.SID.ir