Archive of SID

فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۶ ـ ش ۵۸ ـ بهار ۹۹ (از صفحه ۲۴۹ تا ۲۸۲)

بررسی سلوک عرفانی در *قلعهٔ سقریم* نیمایوشیج با کاربست نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت

رحمن مکوندی* ـ منصوره شکرآمیز ـ ساسان شرفی*** ـ شهین قاسمی*****
دانشجوی دکتری زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد اهواز ـ استادیار زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد اهواز ـ استادیار زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد اهواز ـ استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد اهواز

چکیده

مبحث روایت‌شناسی دارای چنان قدمتی است که پیشینهٔ آن را می‌توان در آرای افلاطون و ارسطو یافت. در زمانهٔ ما، ژرار ژنت (۱۹۳۰–۲۰۱۸) یکی از منسجم‌ترین نظریه‌های روایت‌شناسی را عرضه کرده است. این نوشتار جنبه‌های عرفانی *قلعهٔ سقریم* نیما را با کاربست عناصر روایی نظریهٔ ژنت بررسی می‌کند. در پژوهش حاضر که با روش توصیفی ـ تحلیلی انجام گرفته است، نخست نظریهٔ روایی ژنت معرفی می‌گردد، سپس، به تأثیر کاربست هر کدام از عناصر روایی این نظریه در منظومه پرداخته است و در پایان تأثیر کاربست مجموعهٔ این عناصر در اثر ارزیابی می‌شود. هدف پژوهش حاضر این است که نشان دهد کاربست این عناصر تا چه اندازه در شکل دهی *قلعهٔ سقریم* به عنوان اثری عرفانی نقش داشته و تا چه میزان به شاعر در بیان مفاهیم عرفانی یاری رسانده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که نیما، با به کارگیری متناسب عناصر روایی نظریهٔ ژنت در اثر خود، (به طور ناخودآگاه) توانسته اثری همسو با آثار عرفانی ادبیات فارسی خلق کند و نیز با به کارگیری این عناصر روایی، مفاهیم عرفانی را به شیوه‌ای تأثیرگذار در اثر خود بازتاب دهد.

کلیدواژه‌ها: روایت‌شناسی، نیما، *قلعهٔ سقریم*، عرفان، ژرار ژنت.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۰۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۲/۲۰

*Email: rahmak361@yahoo.com
**Email: mansooreshekaramiz@yoo.com(نویسنده مسئول)
***Email: ssnsharafi@yahoo.com
****Email: sh.ghasemi158@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

روایت‌شناسی را «تئوری، گفتمان، و نقد روایت» تعریف کرده‌اند. (کادون[1] ۱۹۹۸: ۵۳۲) مبحث روایت و روایت‌شناسی قدمت و گستردگی زیادی دارد. قدمت روایت‌شناسی تا بدانجاست که می‌توان مباحث مربوط به آن را در آثار افلاطون و ارسطو یافت. افلاطون که ادبیات را تقلید یا بازنمایی جهان خارج می‌دانست، دو شیوهٔ تقلید را ذکر کرده است: «یکی شیوهٔ «روایت»؛ یعنی «بیان اعمال با صدای خود شاعر»، و دیگری نمایش؛ یعنی «بیان اعمال با صدای تقلیدشدهٔ شخصیت‌ها.» (مقدادی ۱۳۷۸: ۲۱۸) ارسطو نیز در *بوطیقا*[2] در مبحث پیرنگ،[3] که یکی از اجزای مهم ساختار آثار روایی است، دربارهٔ آن در تراژدی می‌نویسد: «سیر حوادث باید به گونه‌ای باشد که به طور اجتناب‌ناپذیری منجر به بروز فاجعه و مصیبت بشود.» (داد ۱۳۷۸: ۱۲۴)

گستردگی روایت‌شناسی تا بدان اندازه است که کاربست آن در اکثر ژانرهای ادبی مانند نمایشنامه، حماسه، منظومه و ادبیات داستانی که ماهیت روایی دارند، امکان‌پذیر است. به باور راجر وبستر،[4] «منتقدان از ارسطو به بعد از روایت به مثابهٔ جوهر اصلی و اساسی متون ادبی آگاهی داشته‌اند، خواه داستانی باشد، خواه نمایشی، خواه شعری.» (۱۳۸۳: ۲)

با وجود قدمت مباحث مربوط به روایت، آنچه امروزه به عنوان روایت‌شناسی می‌شناسیم ریشه در مکتب شکل‌گرایان روسی، به‌ویژه یافته‌های ولادیمیر پراپ[5] دارد. به باور اسکولز، بررسی روایت «به رغم میراثی که از ارسطو تا به امروز به دست ما رسیده، تقریباً از کاری که ولادیمیر پراپ روی حکایات پریان روسی

1. Cuddon
2. The Poetics
3. plot
4. Webster, Roger
5. Vladimir Propp

www.SID.ir

Archive of SID

انجام داده شروع شده است.» (اسکولز ۱۳۷۷: ۹۱) آرای شکل‌گرایان روسی توسط ساختارگرایان ـ که اغلب فرانسوی بودند ـ پی‌گیری و تکامل یافته است. در میان ساختارگرایان، یکی از منسجم‌ترین و کامل‌ترین نظریه‌های روایت‌شناسی توسط ژرار ژنت[1] (۱۹۳۰–۲۰۱۸) تدوین شده است. جاناتان کالر،[2] نظریهٔ ژنت را «اوج تلاش‌هایی که در باب روایت‌شناسی ساختارگرا انجام شده است،» (ژرار ژنت ۱۹۸۰: ۸) می‌داند.

هدف پژوهش حاضر این است که منظومهٔ *قلعهٔ سقریم* نیما را بر اساس نظریهٔ ژنت بررسی و تحلیل شود. این پژوهش تلاش می‌کند، نشان دهد کاربست عناصر روایی ژنت تا چه اندازه در شکل‌دهی این اثر به عنوان اثری عرفانی نقش داشته است و اینکه کاربست آن‌ها تا چه اندازه به نویسنده در بیان مفاهیم عرفانی یاری رسانده است.

سؤال پژوهش

این پژوهش تلاش می‌کند به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱. آیا منظومهٔ *قلعهٔ سقریم* نیمایوشج را می‌توان اثری عرفانی به حساب آورد؟

۲. به کارگیری شیوه‌های روایی برگرفته از نظریهٔ ژنت تا چه اندازه در شکل‌دهی این اثر به عنوان اثری عرفانی نقش داشته است؟

۳. به کارگیری این شگردهای روایی تا چه اندازه به شاعر کمک کرده است مفاهیم و عناصر عرفانی را به شیوه‌ای تأثیرگذار در اثر خود بازتاب دهد؟

1. Gerard Genette
2. Jonathan Culler

www.SID.ir

Archive of SID

اهمیت و ضرورت پژوهش

گرچه اشعار نیما از زوایای گوناگونی بررسی شده‌اند، اما به باور نگارندگان این پژوهش، در این زمینه نارسایی‌هایی به چشم می‌خورد: نخست اینکه، منظومه‌های نیما ـ احتمالاً به علت طولانی‌بودن‌شان ـ کمتر مورد توجه قرار گرفته‌اند. دیگر اینکه، جنبه‌های روایی آن‌ها کمتر مورد نظر بوده است. افزون بر این، نیما در میان هم‌عصران خود از انگشت‌شمار شاعرانی است که در کنار سهراب سپهری به موضوع عرفان پرداخته است. با این همه، گرچه منتقدین در بررسی مضامین اشعار نیما پژوهش‌های بسیاری به انجام رسانده‌اند، اما به موضوع عرفان در شعر او کمتر پرداخته‌اند. پژوهش حاضر تلاش دارد در حد توان خود اندکی از این نارسایی‌ها بکاهد.

فرضیهٔ پژوهش

پژوهش حاضر بر این فرضیه استوار است که *قلعهٔ سقریم* را می‌توان یک اثر عرفانی به حساب آورد و نیما با کاربست متناسب عناصر روایی نظریهٔ ژنت در خلق آن، توانسته است مفاهیم عرفانی را در این اثر به شیوه‌ای تأثیرگذار بیان کند.

پیشینهٔ پژوهش

تا کنون منظومه‌های نیمایوشیج بر اساس نظریهٔ ژنت مورد بررسی قرار نگرفته‌اند. با این همه، در نوشته‌هایی چند، به عناصر روایی موجود در شعر او به طور مختصر پرداخته و یا اشاره شده است: حمیدیان (۱۳۸۱)، در *داستان دگردیسی: روند دگرگونی‌های شعر نیمایوشیج* به این نکته اشاره می‌کند که *قلعهٔ*

www.SID.ir

Archive of SID

سقریم در واقع تقلیدی از *حدیقةالحقیقة* سنایی است و در بخش «رمانتیسم نیمایی، روایت داستانی» به وجود عناصر روایی در شعر نیما اشاره کرده است. ثروتیان در *اندیشه و هنر در شعر نیما* (۱۳۷۵)، به همانندی‌های *قلعهٔ سقریم* با *مخزن‌الاسرار* نظامی گنجوی اشاره می‌کند. از آنجایی که در دو اثر یادشده هیچ فصل یا بخشی به عرفان در شعر نیما اختصاص نیافته است، همپوشانی با مقالهٔ حاضر ندارند. آتشی (۱۳۸۲)، در *خیال روزهای روشن: نیما را باز هم بخوانیم*، نیز با اشاره به وجود عناصر روایی در منظومهٔ *خانهٔ سربولی* نیما، به این نکته اشاره می‌کند که این منظومه مجموعه‌ای از روایات است که در خطی معین قطار نشده‌اند. پورنامداریان (۱۳۷۷)، در *خانه‌ام ابری است* با ذکر این نکته که نیمایوشیج در شعر خود از دو اصل صحت و قاعده‌مندی کلام پیروی می‌کند، اما در منظومه‌های آزاد خود، که مضمون داستانی دارند و این بعد داستانی باید برای خواننده قابل فهم باشد، از اصل اول می‌گذرد و در شعرهای خود از اصل دوم. خادمی کولایی و همکاران (۱۳۹۶)، در مقالهٔ «داستان‌های منظوم نیما در ترازوی ریخت‌شناسی پراپ»، به این نتیجه رسیده‌اند که اشکال نبرد در منظومه‌های نیما با قصه‌های مورد بررسی پراپ متفاوت است. شاید علت آن، این باشد که نیما با سرودن منظومه‌های خود به دنبال بیان یک اندیشه یا تغییر آن در جامعه است.

فرجی و همکاران (۱۳۹۵)، در مقالهٔ «تحلیل و مقایسهٔ ساختار داستانی *سیرالعباد* و *قلعهٔ سقریم*»، به مقایسه ساختار داستانی *سیرالعباد* و *قلعهٔ سقریم* می‌پردازند. این پژوهش گرچه به مقالهٔ حاضر نزدیک است، اما همپوشانی چندانی با آن ندارد؛ زیرا برخلاف مقالهٔ حاضر به بررسی عناصر روایی و تأثیر آن‌ها بر محتوی عرفانی اثر نمی‌پردازد.

www.SID.ir

Archive of SID

نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت

ژنت نظریهٔ روایت‌شناسی خود را در *گفتمان روایت: مقاله‌ای در روش* (۱۹۸۰) ارایه کرده است. وی مبحث خود را با معرفی و تفکیک سه مفهوم آغاز می‌کند:

۱. **داستان:** به رخدادهایی که در جهان خارج وجود دارند اشاره دارد. ژنت داستان را «یک رشته رخداد واقعی یا خیالی که موضوع روایت را تشکیل می‌دهند» می‌داند. (۱۹۸۰: ۲۵)

۲. **روایت:** «یک متن شفاهی یا کتبی است که هدفش بیان یک رخداد یا یک رشته رخداد است.» (همانجا)

۳. **روایت‌گری:** به عمل یا شیوهٔ روایت رخدادها توسط راوی اشاره دارد. روایت‌گری «عبارت است از شخصی که چیزی را روایت می‌کند، عمل روایت به خودی خود.» (همان: ۲۶)

ژنت، سپس نظریهٔ خود را در پنج مبحث ترتیب،[۱] دیرش،[۲] بسامد[۳]، وجه،[۴] و صدا[۵] بیان می‌کند.

ترتیب

این مفهوم با توجه به تفاوت میان داستان و روایت تشریح می‌شود. در داستان رخدادها به شیوه‌ای طبیعی، و مورد انتظار رخ می‌دهند، اما در روایت همیشه این‌گونه نیست و توالی رخدادها توسط راوی دگرگون می‌شود. به بیان دیگر، «داستان تابع قوانین زمان است، در یک مسیر حرکت می‌کند، از آغاز شروع

1. Order
2. Duration
3. Frequency
4. Mode
5. Voice

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کند، به میانه می‌رسد و با پایان خاتمه می‌یابد، اما روایت ناچار نیست از چنین ترتیبی پیروی کند.» (آبوت ۲۰۰۲: ۱۹۵) ژنت این تفاوت ترتیب رخدادها میان متن روایت و دنیای واقعی را نابهنگامی[1] می‌نامد. در واقع، «نابهنگامی به هر رخدادی اطلاق می‌شود که در نقطه‌ای زودتر یا دیرتر از جایگاه طبیعی یا منطقی خود در توالی رخدادها می‌آید.» (تولان ۱۳۹۳: ۷۹) نابهنگامی معمولاً به دو صورت ظاهر می‌شود.

۱. **تأخر:**[2] رویدادها در روایت (متن) دیرتر از زمان طبیعی یا منطقی خود ذکر می‌شوند.

۲. **تقدم:**[3] رویدادها در روایت (متن) زودتر از زمان طبیعی یا منطقی خود ذکر می‌شوند.

دیرش

به رابطهٔ مدت زمانی که برای رخ دادن یک رویداد در دنیای واقعی (داستان) لازم است و مقداری از متن روایت که به آن رویداد اختصاص می‌یابد، می‌پردازد. به بیان دیگر، دیرش از طریق بازهٔ زمانی «در داستان (در قالب دقیقه، ساعت و روز) و میزان متن اختصاص یافته به گفتن آن در روایت (در قالب صفحه) بیان می‌شود.» (همان: ۸۹) در پیوند با دیرش می‌توان به دو شیوهٔ مهم زیر اشاره کرد:

۱. **حذف:** در حذف، کمترین مقدار ممکن از فضای متن روایت برای پوشش یک رویداد اختصاص می‌یابد. به نوشتهٔ ژنت، در حذف «سه سال از زندگی قهرمان داستان در دو جمله بیان می‌شود.» (۱۹۸۰: ۳۳)

1. Anachrony
2. Analepsis
3. Prolepsis

www.SID.ir

Archive of SID

۲. درنگ توصیفی:[1] در درنگ توصیفی، برخلاف حذف بیشترین مقدار ممکن از فضای متن برای پوشش یک رویداد اختصاص می‌یابد. ژنت، در این مورد به رمان *زمان از دست رفته* نوشتهٔ مارسل پروست اشاره می‌کند. به نوشتهٔ ژنت، در این رمان «۴۴۰ صفحه به ۱۸ ماه اختصاص می‌یابد و از این مقدار ۲۱۵ صفحه به دو روز می‌پردازد.» (۹۰:۱۹۸۰)

بسامد

به تعداد دفعاتی که رویداد به طور طبیعی و منطقی در داستان (دنیای واقعی) رخ می‌دهد و تعداد دفعاتی که این رویداد در روایت (متن اثر) تکرار می‌شود، اشاره دارد. ژنت در این باره می‌نویسد: «یک رویداد نه تنها امکان دارد رخ دهد بلکه می‌تواند دوباره هم رخ دهد: خورشید هر روز طلوع می‌کند.» (همان: ۱۱۳) سپس می‌افزاید: «به همان نسبت یک رویداد نه تنها می‌تواند در متن روایت بازنمایی شود، بلکه این بازنمایی می‌تواند تکرار شود.» (همان: ۱۱۴) در این زمینه، مایکل تولان به رمان *آبسالوم*[2] نوشتهٔ ویلیام فاکنر[3] اشاره می‌کند که در آن قتل چارلز بن به دست هنری ساتن، سی و نه بار بازگو می‌شود. (تولان ۱۳۹۳: ۹۸) در این مورد چهار گزینه پیش روی نویسنده است:

۱. روایت منفرد: امری که به طور طبیعی یک بار در داستان (دنیای واقعی) رخ می‌دهد، در روایت (متن اثر) نیز یک بار بازتاب می‌یابد.

۲. **روایت تکرارشونده:** امری به طور طبیعی چندین بار در داستان (دنیای واقعی) رخ می‌دهد، اما فقط یک بار در روایت (متن اثر) بازتاب می‌یابد.

1. Descriptive pause
2. Absalom
3. William Cuthbert Faulkner

www.SID.ir

Archive of SID

۳. روایت تکراری: امری که به طور طبیعی در داستان (دنیای واقعی) یک بار رخ می‌دهد، چندین بار در روایت (متن اثر) ذکر می‌شود.

۴. روایت چندگانه: امری که به طور طبیعی در داستان (دنیای واقعی) چندین بار رخ می‌دهد، در روایت (متن اثر) هم چندین بار بازتاب می‌یابد.

وجه

در مبحث وجه، ژنت آنچه را که در نقد سنتی داستان زاویهٔ دید خوانده می‌شود، تشریح می‌کند. به نوشتهٔ ژنت، «نویسنده می‌تواند (در مورد شخصیت‌ها و رخدادهای داستان) بیشتر یا کمتر بگوید، و می‌تواند آن را از زوایای دید متفاوت بگوید. این ویژگی نویسنده به همراه گونه‌های مختلف آن دقیقاً چیزی هستند که مقولهٔ وجه در پی تشریح آن است.» (۱۹۸۰: ۱۶۱) به باور ژنت، مفهوم سنتی زاویهٔ دید نارساست. وی برای رفع این مشکل زاویهٔ دید را به دو بخش وجه و صدا تقسیم می‌کند. وجه به موضوع «چه کسی می‌بیند؟ و یا زاویهٔ دیدی که داستان از طریق آن عرضه می‌شود می‌پردازد.» (فلاندرنیک[1] ۲۰۰۹: ۹۸)

ژنت برای تشریح مفهوم وجه، اصطلاح کانونی‌سازی[2] را به کار می‌برد. شخصیت کانونی‌شده[3] به آن شخصیت داستانی که کانون توجه راوی است و رخدادهای داستان از منظر او دیده و احساس می‌شوند اشاره دارد. به بیان دیگر، کانونی‌سازی «زاویهٔ دیدی است که چیزها به طور غیرصریح از رهگذر آن دیده، شنیده، احساس، فهمیده و ارزیابی می‌شوند.» (تولان ۱۳۹۳: ۱۰۸) ژنت به سه نوع کانونی‌سازی اشاره می‌کند:

1. Fludernik, Monika
2. focalization
3. focalized

www.SID.ir

Archive of SID

۱. کانونی‌سازی صفر:[1] به نوشتهٔ ژنت، «در کانونی‌سازی صفر، که در نقد سنتی داستان زاویهٔ دید دانای‌کل[2] نامیده می‌شود، راوی بیشتر از شخصیت‌های داستان می‌داند.» (۱۹۸۰: ۱۸۹) در این نوع کانونی‌سازی، «راوی از بالا به جهان داستان می‌نگرد و نه تنها از درون شخصیت‌های داستان آگاهی دارد، بلکه در هر مکان و زمانی که حوادث داستان رخ می‌دهند حاضر است.» (فلاندرنیک ۲۰۰۹: ۳۸)

۲. کانونی‌سازی درونی: این نوع کانون‌سازی «تقریباً همیشه مستلزم وجود یک شخصیت داستانی به منزلهٔ کانون‌ساز است.» (تولان ۱۳۹۳: ۱۱۰) در کانونی‌سازی درونی، راوی «آنچه را که یکی از شخصیت داستانی می‌داند، بیان می‌کند.» (ژرار ژنت ۱۹۸۰: ۱۸۹)

۳. کانونی‌سازی بیرونی: در این نوع کانونی‌سازی، راوی بر ذهن و احساس هیچکدام از شخصیت‌های داستان تمرکز نمی‌کند. در این کانونی‌سازی «جهت‌گیری وابسته به هیچ یک از شخصیت‌های درون متن نیست.» (تولان ۱۳۹۳: ۱۱۰) به نوشته ژنت، در این نوع کانونی‌سازی «قهرمان داستان در برابر ما نقش می‌آفریند بدون اینکه اجازه داشته باشیم از افکار یا احساسات او آگاهی داشته باشیم.» (۱۹۸۰: ۱۹۰)

صدا

مبحث صدا به راوی (کسی که روایت می‌کند) می‌پردازد. مبحث صدا با موضوع «چه کسی صحبت می‌کند؟ راوی؟ یا یکی از شخصیت‌های داستان؟ در پیوند است.» (فلاندرنیک ۲۰۰۹: ۹۸) این مبحث همچنین به زمان دستوری روایت نیز می‌پردازد.

1. Zero-focalization
2. Omniscient point of view

www.SID.ir

Archive of SID

الف) راوی

ژنت در این مبحث به جایگاه راوی در داستان می‌پردازد و راوی را به دو نوع راوی، یکی در برون روایت و دیگری در درون روایت تقسیم می‌کند:

۱. راوی برون از روایت: شخصی بیرون از روایت آن را نقل می‌کند. در این نوع روایت، «راوی در روایتی که نقل می‌کند حضور ندارد و در حوادث آن نیز نقشی ندارد.» (ژرار ژنت ۱۹۸۰: ۲۴۴)

۲. راوی درون روایت: در این نوع روایت، «راوی به عنوان یکی از شخصیت‌های روایت، در روایت حضور دارد.» (همانجا) اگر راوی درون روایت باشد دو احتمال زیر وجود دارد:

۱. «راوی قهرمان یا شخصیت مثبت روایت است.» (همان: ۲۴۵)

۲. «راوی نقشی ثانویه در روایت دارد و معمولاً نقش شاهد یا ناظر را ایفا می‌کند.» (همانجا)

ب) زمان در روایت

به زمان فعل یا زمان دستوری، که راوی هنگام روایت به کار می‌برد، اشاره دارد. ژنت در توضیح زمان داستان به این نکته اشاره می‌کند که فرد می‌تواند داستانی را نقل کند بی‌آنکه به مکان آن اشاره کند، اما نقل داستان بدون کاربرد زمان ناممکن است و نویسنده باید داستان را به زمان حال، گذشته، و یا آینده نقل کند و سپس نتیجه می‌گیرد که «بُعد زمانی روایت از بُعد مکانی آن مهم‌تر است.» (همان: ۲۱۵) گزینه‌های مهم در پیوند با زمان روایت عبارتند از:

www.SID.ir

Archive of SID

۱. پسازمانی:[1] زمان فعل در این نوع روایت گذشته است. به باور ژنت، «این شیوهٔ روایی در آثار کلاسیک یافت می‌شود و امروزه کمتر به کار می‌رود.» (۱۹۸۰: ۲۱۷)

۲. پیشازمانی:[2] در این شیوه، داستان «عموماً با فعل زمان آینده روایت می‌شود.» (همانجا)

۳ همزمانی:[3] ژنت این نوع روایت را «گزارش رخداد هم‌زمان با وقوع آن» می‌خواند. (همانجا) در این شیوهٔ روایی، داستان با فعل زمان حال روایت می‌شود.

خلاصهٔ منظومه

شخصیت اصلی منظومهٔ *قلعهٔ سقریم*، که نام او ذکر نمی‌شود و راوی قصه نیز است، در یک قلعه به همین نام، واقع در پشت کوه قاف، زندگی می‌کند. این قلعه منزلگاه افراد یاغی، نابکار، و رانده‌شده از جامعه است:

قلعه‌ای بود در زمان قدیم نام آن قلعه، قلعهٔ سقریم
آن که از هر دیار جا خورده سوی آن جایگاه جا برده
(نیمایوشیج ۱۳۸۴: ۲۶۲)

راوی از زندگی در میان این افراد ناخشنود است و تصمیم می‌گیرد آنجا را ترک کند. یک روز، در حالتی همانند خلسه و خواب، خود را در بیابانی بی‌آب و علف می‌یابد:

سوخته هر گیاه در خور زیست جانور در پی گیاه شده نیست
(همان: ۲۶۵)

1. Subsequent 2. Prior
3. Simultaneous

www.SID.ir

Archive of SID

در این بیابان، او با فردی نورانی روبه‌رو می‌شود که از او می‌خواهد دنبالش برود. این مرد نورانی در مسیر راه اندرزهای زیادی به راوی می‌دهد و سپس او را رها می‌کند تا به تنهایی به مسیر خود ادامه دهد. راوی به پیمودن راه در این بیابان ادامه می‌دهد، تا اینکه یک شب، از دور آوازی خوش می‌شنود، به سوی صدا می‌رود. این آواز از درون باغی بود که در آنجا زنی زیبایی را می‌بیند که در حال رقص و آواز است. راوی دلبستهٔ او می‌شود. زن نیز در آغاز از راوی می‌خواهد نزد او بماند، اما پس از آشنایی بیشتر احساس می‌کند که راوی عاشق واقعی او نیست و او را از خود می‌راند:

تو بدین رنگ‌های صورت‌ساز نیستی آنکه می‌نمایی باز
(نیمایوشیج ۱۳۸۴: ۲۹۰)

زن زیبا نیز ناپدید می‌شود و راوی دوباره تنها می‌شود. او بار دیگر خود را در بیابانی گرم و خشک می‌یابد. صداهایی می‌شنود و تلاش می‌کند با آن‌ها گفت‌وگو کند، اما صاحبان صدا سایه‌وار از او می‌گریزند. او در می‌یابد که در واقع، در این بیابان تنهاست:

گشت معلوم من ز چپ و ز راست که بر این راه، هر تنی تنهاست
(همان: ۲۹۶)

او در این بیابان به راه خود ادامه می‌دهد تا اینکه به خاطر خستگی راه از توان می‌افتد و به خواب می‌رود. این بار در خواب می‌بیند که جمعی از انسان‌های زیبا و دانا در حالی‌که تصویر وی را در دست دارند و ستایش می‌کنند، او را مشایعت می‌کنند:

گشته در دست‌ها شمایل من رفته بس حرف از فضایل من
(همان: ۲۹۹)

این جماعت نیز راوی را ترک می‌کنند. راوی همچنان به راه خود ادامه می‌دهد تا اینکه یک روز گرد و غبار شدیدی بر می‌خیزد و همه‌جا تاریک

www.SID.ir

Archive of SID

می‌شود. پس از فرونشستن گرد و غبار، پیرمردی با موهای خاکستری در برابر او ظاهر می‌شود:

دیدم از ناگهان مرا در بر قامتی را به موی خاکستر
(نیمایوشیج ۱۳۸۴: ۳۰۲)

این پیرمرد، راوی را راهنمایی‌های بسیار می‌کند. راوی از او می‌خواهد که راه درست را به او نشان دهد. پیر خاکستری موی می‌گوید چشمانت را باز کن تا راه درست را بیابی:

گفت: بگشای دیده اینت راه اینت آن ره که عمر کرد تباه
(همان: ۳۰۸)

راوی به خود می‌نگرد و با صحنه‌ای ترسناک روبه‌رو می‌شود. او می‌بیند که موجودی ترسناک به رانش چسبیده است. با مشاهدهٔ این صحنه، او درمی‌یابد که دشمن در خانه است و آنچه برایش گرفتاری ایجاد کرده است در واقع ناشی از خود او است:

دیدم از زیر ران که در بر من هست آن جانور که رهبر من
(همانجا)

با این همه، سرگشتگی او پایان نمی‌یابد. سپس، یک روز در حال راز و نیاز با خداوند، راوی، همسو با آنچه در *عقل سرخ* سهروردی و نیز حکایت شیخ صنعان عطار دیده می‌شود، به ناتوانی خود اعتراف می‌کند و از خداوند طلب بخشش و کمک می‌کند. پس از این راز و نیاز، با یاری خداوند ترس و نگرانی از او دور می‌شود و آرامش می‌یابد:

آمدم چون به عجز خود تسلیم جانم آمد مسلم از آن بیم
(همان: ۳۱۴)

www.SID.ir

Archive of SID

کاربست عناصر روایی نظریهٔ ژرار ژنت در بررسی منظومهٔ *قلعهٔ سقریم*

ترتیب

در منظومهٔ *قلعهٔ سقریم* شاعر از کاربست شگرد روایی نابهنگامی که در برخی دیگر از منظومه‌های خود از جمله *خانوادهٔ سرباز*، *قصهٔ رنگ‌پریده* و *افسانه* به کار گرفته بود پرهیز می‌کند. در منظومهٔ *قلعهٔ سقریم*، شاعر با به کارگیری روایت خطی،[1] و پرهیز از کاربرد شگرد نابهنگامی، داستانی سر راست ارائه کرده است. به بیان دیگر، در این منظومه رخدادها به ترتیب طبیعی، و همان ترتیبی که خواننده انتظار دارد، رخ می‌دهند؛ یعنی انسانی را می‌بینیم که از محیط پیرامون ناخشنود است:

خسته بر جای مانده هر هوسی　　نیست بر راه آن حصار کسی
گر چراغی به ره بر آمد و شد　　از ددی نور بسی درآمد و شد
(نیمایوشیج ۱۳۸۴: ۲۶۵)

او تصمیم می‌گیرد این محیط را ترک کند:

دلم از هر درست یا نه درست　　رخنه سوی جهان دگر جست
(همان: ۲۶۷)

با موانعی روبه‌رو می‌شود:

۱. در آغاز راه، معشوق او را لایق عشق نمی‌داند و طردش می‌کند:

دلستانیش بین در اول بار　　سرگرانیش بین در آخر کار
پس آن کز همه بریده شدم　　اری این گونه چون به دیده شدم؟
(همان: ۲۹۱)

۲. در بیابانی ناهموار، شبانه خود را تک و تنها می‌یابد:

شب و با هر دم احتمال هلاک　　چه نشینی چو آب بر سر خاک؟
لاجرم راه برگرفتم باز　　در بیابان پر نشیب و فراز
(همان: ۲۹۶)

1. Linear

www.SID.ir

Archive of SID

۳. با طوفانی روبه‌رو می‌شود که توان دیدن را از او می‌گیرد:

بادی افتاد و آنچنان برخاست　　کادمی ره نداند از چپ و راست
(نیمایوشیج ۱۳۸۴: ۳۰۲)

سرانجام، پس از رنج‌های بسیار، تلاش‌های او به بار می‌نشیند و به مقصود می‌رسد:

نیست بر این در آرزو به هدر　　هر که بر قدر مایه جست ثمر
من که کم از رهی به جان رستم　　سودم آمد چو دل بدو بستم
(همان: ۳۱۴)

علت این شیوهٔ چیدمان رویدادها را باید در مضمون و نوع ادبی این منظومه جست‌وجو کرد. داستان انسانی که پس از فراز و فرودهای بسیار، به کمک راهنما مراحل کشف حقیقت را طی می‌کند و سرانجام به خودشناسی می‌رسد، باعث می‌شود این اثر را در زمرهٔ آثار عرفانی قرار دهیم. حمیدیان در *داستان دگردیسی: روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج* به شباهت زن زیبارویی که در *قلعهٔ سقریم*، سالک با او روبه‌رو می‌شود با دختر ترسا در قصهٔ شیخ صنعان و دختر ترسا، اثر شیخ عطار اشاره می‌کند. (۱۳۸۱: ۷۵) ثروتیان نیز از شخصیت اصلی این منظومه به عنوان سالک یاد می‌کند. (۱۳۷۵: ۲۷۳) در واقع، اگر به تعریف واژهٔ سالک به عنوان فردی که «به قصد طی طریق وارد خانقاه می‌شود و به اطاعت پیر در می‌آید و در همه کار از او پیروی می‌کند،» (خانلری ۱۳۴۸: ۲۶۷) توجه کنیم، این ویژگی‌ها را کم و بیش در راوی یا شخصیت اصلی *قلعهٔ سقریم* به روشنی می‌بینیم.

از همین روی، می‌توان نتیجه گرفت که حوادثی که در *قلعهٔ سقریم* رخ می‌دهد در واقع، پیروی از توالی رخدادها در سلوک عرفانی است. در سیر و سلوک عرفانی مراحل یا منازلی است که باید با ترتیبی خاص طی شوند و سالک اجازه و امکان برهم‌زدن این ترتیب را ندارد. برخی از پژوهشگران سیر و سلوک عرفانی را به پروراندن درخت تشبیه کرده و نوشته‌اند: «انسان مراتب دارد چنان‌که

www.SID.ir

Archive of SID

درخت مراتب دارد» و سالک شخصی است که این درخت را آبیاری می‌کند تا اینکه «مراتب درخت تمام آید و هریک به وقت خود ظاهر گردد.» (سجادی ۱۳۷۰: ۴۷۵)

در *قلعهٔ سقریم* دلیل آنکه نیما بر خلاف دیگر منظومه‌های خود، از بکارگیری شگرد روایی نابهنگامی پرهیز کرده و روند طبیعی رخدادهای داستان را بر هم نزده است و داستانی سرراست عرضه کرده است می‌تواند این باشد که شاعر خواسته است رویدادهای این اثر را به همان ترتیبی که در سیر و سلوک عرفانی مشاهده می‌شود عرضه کند.

دیرش

الف) درنگ توصیفی: *قلعهٔ سقریم* که در حدود۱۵۰۰ بیت سروده شد است، را می‌توان با سه بخش از هم جدا ساخت: بخش نخست که به زندگی سالک در جامعه، پیش از آغاز سفر عرفانی او می‌پردازد، در ۳۱۲ بیت سروده شده است. بخش دوم که سفر و سیر و سلوک عرفانی سالک را شرح می‌دهد، ۱۰۶۰ بیت از منظومه را در بر می‌گیرد و بخش سوم و پایانی که در آن سالک از خواب و خلسه بیرون می‌آید، به جامعه باز می‌گردد و به نصیحت فرزند خود می‌پردازد، در ۱۲۹ بیت سروده شده است. در نتیجه بخش میانی منظومه که به سیر و سلوک عرفانی شخصیت اصلی داستان می‌پردازد با درنگ توصیفی همراه است.

در نتیجهٔ این درنگ توصیفی، روند روایت در *قلعهٔ سقریم* بسیار کند است، تا آنجا که حمیدیان این منظومه را پرگویانه‌ترین منظومهٔ نیما خوانده است. (۱۳۸۱: ۷۴) با این وجود، باید گفت که این پرگویی یا درنگ توصیفی با مضمون اثر، که چنان‌که پیشتر گفته شد اثری عرفانی است، همخوانی دارد و به تأثیرگذاری آن کمک کرده است. از آنجایی که بیشتر آثار عرفانی، آثاری اخلاقی به شمار

www.SID.ir

Archive of SID

می‌روند و جنبهٔ آموزشی آن‌ها پراهمیت است، شاعر از گنجاندن نصیحت‌های اخلاقی و بیان نظرات فلسفی در خلال روایت، گریزی ندارد. در این اثر نیز راوی بارها روایت را متوقف می‌کند و به نصیحت خواننده می‌پردازد. به عنوان نمونه، در بخشی از داستان، راوی روایت را متوقف می‌کند و به خواننده توصیه می‌کند که از محیط نامساعد و نیز تأثیرپذیری از جمع پرهیز کند:

چو نداری مجال کین و ستیز به که گیری از این میانه گریز
(نیمایوشیج ۱۳۸۴: ۲۷۰)

سپس این توصیه را در چند سطر به شیوه‌های مختلف تکرار می‌کند. پس از آن، برای روشن‌شدن هرچه بیشتر مطلب، قصهٔ چوپانی را حکایت می‌کند که برای تنبیه سگ خود که دزدانه شیری را که دوشیده بود، می‌خورد، کاسه‌ای از شیر داغ می‌دهد. راوی در پایان به خواننده توصیه می‌کند:

سگ چوپان چرایی از وسواس؟ سگ خود باش و سود خویش شناس
(همان: ۲۷۱)

در مورد شعر عرفانی گفته‌اند: «در مثنوی‌سرایی‌ها و قصیده‌سرایی‌های عرفانی شعر هنوز شعر ناب نیست؛ زیرا زبان شعر هنوز ابزاری به کار می‌رود و وسیله‌ای است برای بیان تمثیل‌ها و مضمون‌های صوفیانه و خطابه و اندرزگویی برای راهنمایی مریدان.» (آشوری ۱۳۹۵: ۱۷۱) پورجوادی نیز تفاوت شعر صوفیانه با دیگر اشعار را در جنبه آموزشی شعر صوفیانه می‌داند و بر این باور است که از آنجایی که صوفیان قصد داشتند «عموم مردم را با پند و موعظه و حکمت هدایت کنند،» اشعار آن‌ها «با اشعار دیگر، به خصوص با اشعاری که دربارهٔ عیش و طرب و باده‌گساری سروده شده بود تفاوت داشت.» (۱۳۸۷: ۲۰)

به عنوان نمونه، شیخ عطار از بزرگ‌ترین شاعران عارف در ادبیات فارسی، منظومه‌هایی «با چاشنی آموزشی سرود.» (زرّین‌کوب ۱۳۸۳: ۶۴) و سبک شعر سنایی، یکی از پیشگامان شعر عارفانه نیز معلم مآبانه توصیف شده است. (همان: ۶۴) در واقع، این شیوهٔ داستان‌گویی را در شعر مولانا نیز می‌بینیم. در حکایتی از

www.SID.ir

Archive of SID

مثنوی معنوی «حکایت عاشق‌شدن پادشاهی بر کنیزکی و خریدن پادشاه کنیزک را»، شاعر علاوه بر اینکه در طول داستان روند روایت را متوقف کرده و به بیان نظرات اخلاقی ـ فلسفی خود می‌پردازد، پس از اتمام حکایت نیز در بخشی به نام «بیان آنکه کشتن و زهردادن مرد برزگر به اشارت الهی بود، نه به هوای نفس و تأمل فاسد»، در ۲۵ بیت به تفسیر این قصه و نکته‌های اخلاقی ـ فلسفی آن می‌پردازد. (مولوی ۱۳۸۳: ۱۲-۱۳)

در *قلعهٔ سقریم* نیز شاعر به پیروی از شاعران عرفانی متقدم، نه تنها به روایت سفر عرفانی شخصیت اصلی می‌پردازد، بلکه از طریق درنگ توصیفی عناصر و ارکان این سفر عرفانی را برای خواننده تشریح می‌کند.

ب) حذف: چنان‌که پیشتر گفته شد، کم‌ترین بخش از *قلعهٔ سقریم* به زندگی و حضور سالک در جامعه اختصاص می‌یابد. افزون بر این، در این منظومه، شخصیت اصلی داستان پس از توصیف قلعهٔ سقریم به خواب و خلسه فرو می‌رود و آنچه را که در این حالت بر او گذشته است روایت می‌کند:

زان سیه خانهٔ شرور و هوس هوش رفتم به ره، به وای جرس
(نیمایوشیج ۱۳۸۴: ۲۶۵)

در واقع، داستان *قلعهٔ سقریم* با خواب رفتن‌ها و بیدار شدن‌های راوی ادامه پیدا می‌کند:

پس از آن خواب‌های پیکرساز آمدم چون به خواب دیگر باز
(همان: ۲۶۷)

این ویژگی نیز باعث می‌شود پیوند راوی از آغاز سفر عرفانی خود تا انجام آن، با جامعه گسسته شود. در نتیجه می‌توان گفت در این اثر، شاعر با به کارگیری شگرد روایی حذف، زندگی سالک در جامعه، و تأثیر جامعه بر شکل‌دهی شخصیت او را به صورت گذرا گزارش کرده است. نمونهٔ دیگر حذف در این اثر مربوط به زندگی خصوصی راوی یا سالک هنگام حضور او در جامعه است. در این منظومه، زندگی شخصی و خانوادگی سالک در کمترین سطور توصیف می‌شود، تا به آن اندازه که حتی نام او نیز ذکر نمی‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

حضور کم‌رنگ جامعه و نیز امساک شاعر در ارائهٔ اطلاعات دربارهٔ زندگی شخصی سالک، که از طریق شگرد حذف انجام شده، نیز به تأثیرگذاری این منظومه به عنوان اثری عرفانی کمک کرده و آن را با این‌گونه آثار، همسو ساخته است. نخست اینکه، بسیاری از عرفا و صوفیان بر این عقیده هستند که سفر به سوی پالایش روحی و رسیدن به آگاهی و معرفت باید به دور از تأثیرات مخرب جامعه صورت پذیرد. این دوری از جامعه یک از ویژگی‌هایی است که در سلوک عرفانی برخی از عرفا در گذشته دیده شده است. به عنوان نمونه، شفیق بلخی از عارفان قرن دوم گفته است: «عبادت ده جزو است. نُه جزو گریختن از خلق و یک جزو خاموشی.» (افشاری ۱۳۸۶: ۱۵) ابراهیم ادهم نیز «در مغاره‌ها عبادت می‌کرد و به ریاضت می‌پرداخت.» (همانجا) عارف دیگر داوود طایی «از خلق گریزان بود.» (همانجا) در *قلعهٔ سقریم* نیز راوی از تنهایی و دوری جستن از محیط نامساعد ستایش می کند:

آسمان را که جمله والایی‌ست دیده باشی که هم ز تنهایی‌ست
(نیمایوشیج ۱۳۸۴: ۲۷۱)

افزون بر این، عدم ذکر جزئیات در مورد زندگی شخصی سالک با ماهیت عرفان و آثار عرفانی، که در آن‌ها نام و نشان و مقام اجتماعی شخص بی‌اهمیت است، نیز همسو است. در تصوف و عرفان «به امتیاز طبقاتی قایل نبوده‌اند، بلکه پست‌ترین مریدان در نتیجهٔ لیاقت؛ یعنی طی مراحل سلوک و درجات می‌توانستند جانشین مرشد خود بشوند و خرقه و مسند به ایشان برسد.» (نفیسی ۱۳۴۳: ۵۰) در نتیجه، حذف اطلاعات مربوط به زندگی خصوصی و اجتماعی سالک از طریق شگرد روایی حذف می‌تواند بیانگر این معنا باشد که در سلوک عرفانی، پس از توکل و لطف خداوند، آنچه اهمیت دارد، تلاش و تزکیه فردی سالک است و تفاوت‌ها و تمایزات اجتماعی در موفقیت یا عدم موفقیت او در رسیدن به آگاهی و خودشناسی نقشی ندارند.

www.SID.ir

Archive of SID

بسامد

قلعهٔ سقریم افزون بر این که اثری عرفانی است، ویژگی آثاری که تمثیل اندیشه[1] خوانده می‌شوند را نیز در خود دارد. در این آثار، «شخصیت‌های داستان نمایندهٔ مفاهیم ذهنی هستند و پی‌رنگ بیانگر یک ایده یا تفکر است.» (آبرامز ۲۰۰۵: ۷) در نتیجه، در این منظومه بسامد یا تکرار نه در مورد رخدادها، بلکه بیشتر در مورد مفاهیم و افکار صورت می‌گیرد. در این اثر، شاعر افزون بر کاربرد درنگ توصیفی که فرصت و فضای کافی در اختیار او قرار داده است، از طریق شگرد روایی بسامد نیز برخی از واژه‌ها در پیوند با مفاهیم عرفانی را تکرار می‌کند و از این طریق، توجه خواننده را به آن‌ها جلب کرده و بر اهمیت آن‌ها تأکید می‌کند. به برخی از این واژه‌ها و معنی ضمنی و نمادین آن‌ها در فرهنگ عرفانی اشاره می‌شود:

۱. دیده (۸۶ بار تکرار می‌شود): دیده، که بر بینایی جسمانی دلالت دارد، می‌تواند دربرگیرندهٔ معنی ضمنی شناخت و دیدن در سلوک عرفانی نیز باشد. شناخت نقش مهمی در سیر و سلوک عرفانی دارد و هدف نهایی سلوک عرفانی شناخت حقیقت و در واقع شناخت خود است. در توصیف عارف گفته‌اند: «عارف کسی است که مراتب تزکیه و تصفیهٔ نفس را طی کرده و اسرار حقیقت را دریافته باشد.» (سجادی ۱۳۷۰: ۵۶۶)

در *قلعهٔ سقریم* نیز مفهوم دیده و دیدن نقش مهمی دارند:

۱. گاهی دیده به معنای شناخت و اندیشیدن به کار رفته است:

دیده اما چو نیک بگماری — با هر آیینه نیست مقداری
آینه گرچه خود علانیه است — گردش ار نستری چه آینه است
(نیمایوشیج ۱۳۸۴: ۳۱۹)

۲. شناخت یا دیدن صرفاً از طریق تلاش میسر نیست:

1. The allegory of ideas

www.SID.ir

Archive of SID

فرصتی لختی از پی دیدن سود ناید ز خیره کوشیدن
(نیمایوشیج ۱۳۸۴: ۲۸۴)

۳. گاهی نیز واژهٔ دیده به صورت اسم به معنای پیر و راهنما به کار رفته است:

در خطرها که نیست ز آن خبری نیست از دیده ره‌شناس‌تری
(همان: ۲۶۶)

۲. راه (۸۴ بار تکرار می‌شود): تکرار واژهٔ راه، به عنوان عنصری عرفانی، که در ادبیات عرفانی پیشین نیز آمده است، نیز با مضمون منظومه همخوانی دارد. به عنوان نمونه، عطار در *مصیبت‌نامه* «روحیهٔ آزردهٔ سالکی جدا مانده از عالم معنا را به تصویر می‌کشد که در تنگنای این جسم محدودکننده گرفتار آمده است و بسیاری از امور بر وفق مرادش نیست و به همین جهت است که سالک با طیّ طریق سعی دارد در برابر سرنوشت ایستادگی کند.» (ناصری ۱۳۹۸: ۲۴۹) تکرار واژهٔ راه در *قلعهٔ سقریم* می‌تواند بیانگر این نکته باشد که رسیدن به شناخت و حقیقت مسیر خاصی دارد که رهرو راه حقیقت باید آن را طی کند و بدون طی کردن تمام مراحل عرفانی، شناخت میسر نیست. در مورد نقش نمادین راه و سفر در ادبیات عرفانی گفته‌اند: «یکی از پرنفوذترین و گیراترین جهات این نوع تفکر کاربرد تمثیل برای نشان دادن حرکت یا سفر روح بود.» (یارشاطر ۱۳۸۹: ۳۴۶) به عنوان نمونه، در *حَی‌ابن‌یَقظان* ابن‌سینا، که اثری عرفانی است، «قهرمان اصلی داستان روح انسانی است، همان شخصیتی که در *رسالةالطیر* در نقش پرندگان ظاهر می‌شود و سفر روحانی را در روی زمین و آسمان‌ها انجام می‌دهد.» (همان: ۳۴۷)

در *قلعهٔ سقریم* نیز واژهٔ راه بارها تکرار می‌شود:

بار دیگر دلم چو بست نگاه داد در دود من نشانهٔ راه
راه این دود گفت گیر و برو گوهری ورنه می فروش به جو
(نیمایوشیج ۱۳۸۴: ۲۷۲)

پس پذیره شدم به جان راه را درنهادم خیال کوتاه را

www.SID.ir

Archive of SID

راه برداشتم به راه دراز چو کسی کاید از چاه به فراز
(نیمایوشیج ۱۳۸۴: ۲۷۷)

دیده در راه و راه بر دیده من به ره راه نانوردیده
(همانجا)

راه بردار شو تو به آسانی در امان دم سلیمانی
(همان: ۲۸۰)

این به راهی مرا سلامت گو و آن به خوانی مرا حمایت جو
(همان: ۲۸۱)

راه بر من چو کرده بود پدید هیچ حرفیم سوی او نکشید
(همانجا)

۳. خواب (۴۶ با تکرار می‌شود): تکرار این واژه به همراه این واقعیت که بیشتر حوادث داستان در حالی رخ می‌دهند که راوی در حال خواب و خلسه است، می‌تواند بیانگر این پیام باشد که آنچه برای کمال انسان اهمیت دارد بیداری روحانی و معنوی است، و نه بیداری جسمانی. خواب می‌تواند به معنای نفی نمادین خود و جهان جسمانی نیز باشد. در توصیف تجربه‌های عرفانی گفته شده است که در حالات عرفانی «پیوندهای انسانی با عالم ماده گسسته می‌شود و دنیایی با ماهیتی متفاوت در پیش چشم جان آدمی ظاهر می‌گردد.» (جلیلی و فقیه ملک‌مرزبان ۱۳۹۸: ۵۸) آنچه مسلم است، در عالم عرفانی «آنچه در ظاهر و از لحاظ بیرونی موجود به نظر می‌رسد، در واقع وجود ندارد و آنچه به نظر می‌رسد موجود نیست، در واقع وجود دارد. نتیجهٔ ظاهراً متناقضی که حاصل می‌شود این است که اگر انسان در جست‌وجوی وجود است باید آن را در عدم خود بیابد.» (چیتیک[1] ۱۳۸۳: ۱۸۹) افزون بر این، از آنجایی که «آنچه بین تمام شعب تصوف مشترک است امکان شناخت بی‌واسطهٔ حقّ؛ یعنی کشف و شهود است.» (ریپکا[2] ۱۳۸۶: ۳۱۱) خواب و خلسه از آن جهت که امکان کشف و شهود را فراهم

1. William Chittick
2. Jan Rypka

www.SID.ir

Archive of SID

می‌سازد دارای اهمیت است. چنان‌که در مورد عارف بزرگ بایزید بسطامی گفته‌اند که وی «بیش از همه متقدمان و معاصران خود به خلسهٔ ملکوتی اهمیت می‌داد.» (ریپکا ۱۳۸۶: ۳۰۹)

در *قلعهٔ سقریم* نیز به نقش سازندهٔ خواب اشاره شده است:

پس از آن خواب‌های پیکرساز　　آمدم چون به خواب دیگر باز
(نیمایوشیج ۱۳۸۴: ۲۶۷)

همچنین در این منظومه گاهی مرز میان خواب و خیال و بیداری کمرنگ می‌شود. در بخشی از سیر و سلوک، راوی/ سالک، نداهایی از او می‌خواهند که با آن‌ها همسفر شود:

در و دیوار گفتی آوا شد　　از همه گوشه‌ها صدا وا شد
همه گفتند با هواداری:　　آری ای ره نورد مرد، آری
سوی دیگر مقام آبشخور　　گر کشی رخت از این میان بهتر
(همان: ۲۷۶)

اما هنگامی که راوی به خود می‌آید، نمی‌داند آنچه شنیده است در بیداری بوده است یا در خواب و خیال:

به خیالی گر از خطایی بود　　خفته بودم و گرنه خوابی بود
دیدم این خاکدان نشسته بر آب　　نیست نه ز ره نشان، نه از مهتاب
(همانجا)

۴. پیر (۲۷ بار تکرار می‌شود): پیر یا راهبر نقش مهمی در سیر و سلوک عرفانی دارد و رسیدن به این مراحل بدون حضور او امکان‌پذیر نیست. در واقع، «در تصوف رابطهٔ استاد و شاگرد رابطهٔ مراد و مرید است و می‌توان گفت که ارادت مهم‌ترین اصل تصوف است چنان‌که صوفی‌شدن بی‌ارادت ممکن نیست.» (افشاری ۱۳۸۶: ۴۷) در *قلعهٔ سقریم* نیز، به اهمیت پیر اشاره شده و راوی یا سالک به کمک پیر و راهنما سفر عرفانی خود را پی می‌گیرد:

گر نه از دور ره نوای جرس　　نه نشانی به راه قلعه ز کس
(نیمایوشیج ۱۳۸۴: ۲۷۴)

با منش حرف‌های پیرانه　　هم ره آباد کرد و هم خانه

www.SID.ir

Archive of SID

چون فسون بهر من دمیده بر آب راندم از دل خیال‌های خراب
بر همان ره که او به من بنمود راه برداشتم چون ز آتش، دود
(نیمایوشیج ۱۳۸۴: ۲۸۱)

در ادبیات کهن عرفانی فارسی نیز به اهمیت پیر و مرشد اشاره شده است: در *منطق‌الطیر* پرندگان با راهنمایی هدهد، به سیمرغ؛ یعنی آگاهی و معرفت می‌رسند. در رسالهٔ *حَی‌ابن‌یَقظان* نیز سالک، مسیر عرفانی را با پیرمردی که راهنمای سفر اوست، طی می‌کند «پیرمرد راهنمای آن مسافر معنوی می‌شود و به پرسش‌های او دربارهٔ کشورهای مختلف، چشمهٔ آب حیات در ظلمات نزدیک قطب، اجرام فلکی، و موجودات زنده در مکان‌های مختلف پاسخ می‌دهد.» (یارشاطر ۱۳۸۹: ۳۴۸)

وجه

در این منظومه، رویدادها از طریق کانونی‌سازی درونی ارائه می‌شوند. در نتیجه، رویدادهای داستان از دریچهٔ فکر و احساس راوی یا شخصیت اصلی داستان، که در این منظومه راوی یا سالک است، مشاهده می‌شوند. کاربرد ضمیر اول شخص مفرد منفصل و متصل در بخش‌های زیر، و نیز در بیشتر نقل قول‌هایی که از منظومه در این نوشتار آمده است، نشان می‌دهد که حوادث از منظر راوی مشاهده می‌شوند و راوی آنچه را که خود تجربه کرده است بر زبان می‌آورد:

بر همان ره که او به من بنمود راه برداشتم چون ز آتش، دود
(نیمایوشیج ۱۳۸۴: ۲۸۱)

گفتم: ای جان کام و جان را کام از لبانت گرفته شکّر وام
چو بپا داشتیم از این بازی بر زمینم چرا در اندازی؟
(همان: ۲۹۱)

هیچ از حرف من شکار مشو ز آنچه بشنیدی از قرار مشو
(همان: ۲۹۱)

و این عجیب‌تر که تا بر او بودم نه بر او دیده هیچ بگشودم

www.SID.ir

Archive of SID

با همه تیزیم به کار نظر — چون ندیدم در او در این بنگر!
آمد از پیش چشم من نابین — تا سرانجام کار دارد این
لیک ز اندیشه از قرار بدر — نامد از فکرهام پیش نظر
اندر آن هول و قصهٔ تشویش — بیشتر بود بیم من بر خویش
(نیمایوشیج ۱۳۸۴: ۳۰۹)

کاربرد این شگرد روایی نیز با منظومهٔ *قلعهٔ سقریم* به عنوان اثری عرفانی، همخوانی دارد و به تأثیرگذاری آن کمک می‌کند. از طریق کانونی‌سازی درونی، خواننده از آغاز سفر عرفانی تا انجام آن، جز سالک، رنج او، و افکار و احساسات او، با چیز دیگری سر و کار ندارد. با مشاهده ترس، رنج، اشتیاق و امید راوی، خواننده با او احساس همدردی و همدلی می‌کند. در نتیجهٔ این حس همدلی و همبستگی، خواننده در این سفر روحانی با راوی یا شخصیت محوری روایت همراه می‌شود و به نوعی همراه او حوادث را تجربه می‌کند. در نتیجهٔ این همدلی و همراهی، پیام‌های عرفانی ـ اخلاقی اثر به خواننده منتقل می‌شوند و اثر به اهداف آموزشی ـ تربیتی خود نیز دست می‌یابد.

صدا

الف) راوی: در *قلعهٔ سقریم* راوی در درون قصه است. همچنین، راوی در رخدادهایی که روایت می‌کند حضور دارد، او قهرمان یا شخصیت مثبت روایت است و در واقع، تمام رخدادها بر محور او می‌چرخند.

گرچه در بسیاری از آثار بزرگ عرفانی همانند *مثنوی* مولانا و یا *منطق‌الطیر* عطار حکایت‌های عرفانی با زاویهٔ دید سوم شخص روایت شده‌اند، اما در *قلعهٔ سقریم* انتخاب راوی اول شخص نیز به تأثیرگذاری اثر کمک کرده است. شاعر با انتخاب این نوع راوی بر یکی از ارکان عرفان، که عبارت است از تجربهٔ فردی و درونی در سلوک عرفانی، تأکید می‌کند. انتخاب این نوع راوی می‌تواند بیانگر این باور باشد که مفاهیم و منازل عرفانی، آموزه‌هایی نیستند که فرد صرفاً با

www.SID.ir

Archive of SID

آگاهی از آن‌ها بتواند خود را صوفی یا عارف بداند. سالک باید خود در متن رخدادها حاضر باشد و آن‌ها را ببیند و تجربه کند. در مورد سالکان و صوفیان گفته‌اند: «صوفیان همواره در درون خویش سرگرم سفر بوده‌اند.» (شفیعی‌کدکنی ۱۳۹۲: ۱۰۱) دیگر اینکه «عرفان عبارت است از تلاش برای نیل به ارتباط مستقیم و شخصی با خداوند.» (زرّین‌کوب ۱۳۸۳: ۲۰) در *قلعهٔ سقریم* نیز به برتری «دیدن» بر «خواندن» اشاره شده است:

تا نبینی، نه راه دانی باز　　گرچه بسیارها بخوانی باز
(نیمایوشیج ۱۳۸۴: ۲۶۶)

در نتیجه *قلعهٔ سقریم* از این جهت که راوی تجارب درونی خود را شرح می‌دهد با دیگر آثار عرفانی ادب فارسی سازگاری دارد.

این نوع راوی به باورپذیری روایت نیز کمک می‌کند. در واقع، اهمیت باورپذیری در *قلعهٔ سقریم* دو چندان است؛ زیرا که راوی از رخدادهایی خارق‌العاده سخن به میان می‌آورد که در جهان مادی همتایی ندارند. شاعر از دو طریق حوادث را باورپذیر می‌سازد: نخست از طریق کانونی‌سازی، که همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، باعث می‌شود خواننده با شخصیت کانونی‌شده همراه و هم‌رای گردد و دیگر از طریق یک راوی در درون قصه که قهرمان داستان نیز هست. این نوع راوی، که با راوی اول شخص مفرد در نقد سنتی داستان همسانی زیادی دارد، معمولاً «داستان را بیشتر باورپذیر جلوه می‌دهد و در ضمن، ارائهٔ بی‌واسطهٔ آن، داستان را جذاب و شیرین می‌کند.» (میرصادقی ۱۳۹۱: ۱۷) در نتیجه در *قلعهٔ سقریم*، خواننده از آنجایی که حوادث را بی‌واسطه از زبان راوی درون داستانی؛ یعنی شخصی که خود آن‌ها را مشاهده و تجربه کرده است، می‌شنود، این حوادث را آسان‌تر می‌پذیرد.

ب) زمان روایت: در این منظومه، بخش اصلی روایت، که گزارش سلوک عرفانی راوی است، با فعل زمان گذشته آغاز می‌شود و با فعل زمان گذشته هم پایان می‌یابد. این ویژگی از یک سو این اثر را از دیگر منظومه‌های نیما متمایز

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کند و از دیگر سو آن را با دیگر آثار عرفانی همسو می‌سازد. در بسیاری از منظومه‌های نیما، شاعر داستان را با فعل زمان گذشته آغاز کرده و با همین زمان پی می‌گیرد، اما در سطور پایانی، با یک چرخش زمانی آن را با فعل زمان حال به پایان می‌رساند. این ویژگی را می‌توان در منظومه‌های *افسانه*، *مانلی*، *خانهٔ سریولی* و *قصهٔ رنگ پریده* مشاهده کرد. در *خانوادهٔ سرباز* داستان با زمان حال آغاز شده و با همین زمان پایان می‌یابد. پایان رساندن داستان با فعل زمان حال در این منظومه‌ها به شاعر فرصت می‌دهد که از زمان گذشته و جهان داستان خارج شده و به «اکنون» و «اینجا» بپردازد و از این طریق از زمانه و جامعهٔ خود انتقاد کند. در واقع، این انتقاد اجتماعی یکی از ویژگی‌های شعر معاصر است. به باور کریمی حکاک «از نظر نیما و پیروان او، اصولاً شعر محصولی فرهنگی به حساب می‌آمد که باید به نحوی اوضاع اجتماعی را بازتاب دهد.» (۱۳۹۴: ۴۱۴)

با این همه در *قلعهٔ سقریم* شاعر، از دو طریق میان خود و جامعه و زمانهٔ خود فاصله‌گذاری می‌کند: نخست اینکه، شاعر در آغاز قصه اعلام می‌کند که محل وقوع داستان نه در جهان واقعی، بلکه در کوه افسانه‌ای قاف است:

که به دنبالهٔ ولایت قاف گژدها خیزدش ز راه شکاف
قلعه‌ای بود در زمان قدیم نام آن قلعه، قلعهٔ سقریم
(نیمایوشیج ۱۳۸۴: ۲۶۴)

همچنین، با گزارش رخدادهای این جهان با فعل زمان گذشته، شاعر هم از لحاظ مکانی و هم از لحاظ زمانی از جامعه و زمانهٔ خود فاصله می‌گیرد. در نتیجه، در این اثر، شاعر بر خلاف اغلب دیگر آثار خود، از انتقاد جامعه پرهیز می‌کند.

این شگرد روایی نیز با ماهیت اثر همخوانی دارد و هدفی را که شاعر از به کارگیری شگرد روایی حذف (در بخش دیرش) در پی آن بود را تقویت می‌کند: در اغلب آثار عرفانی، هدف یا دست کم یکی از اهداف مهم اثر نه ایجاد تغییر در ساختارهای جامعه، بلکه ایجاد تحول در فرد است. در عرفان و آثار عرفانی، نه

www.SID.ir

Archive of SID

شناخت جامعه، بلکه خودشناسی، که مقدمهٔ خداشناسی است، بالاترین درجهٔ اهمیت را دارد. در *منطق‌الطیر* عطار «سی‌مرغ از راه تکمیل نفس تا سرحد فنای نفس پیش می‌روند و واقعاً به مقصد می‌رسند، ولی در آنجا در می‌یابند که در حقیقت فقط به نزد خود رسیده‌اند و خود را یافته‌اند.» (ریپکا ۱۳۸۶: ۳۲۹) در آثار عرفانی، پیوسته به سالک یادآوری می‌شود که برای یافتن سرچشمهٔ کاستی‌ها باید بیش از هر چیز به خود و درون خود توجه کند. از همین روی، به سالکان طریق حقیقت اندرز داده‌اند که «سیف‌الدین آن باشد که برای دین جنگ کند و کوشش او کلی برای حقّ باشد و صواب را از خطا پیدا کند و حقّ را از باطل تمیز کند. الا جنگ اول با خویشتن کند و اخلاق خود را مهذب گرداند.» (چیتیک ۱۳۸۳: ۱۶۱) سالک یا روای در منظومهٔ *قلعهٔ سقریم* نیز به این نتیجه می‌رسد که سرچشمهٔ تمام گرفتاری‌ها در درون اوست:

دیدم از زیر ران که در بر من هست آن جانور که راهبر من
(نیمایوشیج ۱۳۸۴: ۳۰۸)

نتیجه

در منظومهٔ *قلعهٔ سقریم* شاعر با به کارگیری شگردهای روایی موجود در نظریهٔ ژرار ژنت، علاوه بر خلق اثری عرفانی، توانسته است عناصر و مفاهیم عرفانی را به شیوه‌ای در اثر خود عرضه کند:

شاعر با پرهیز از کاربرد شگرد نابهنگامی، رویدادهای داستان را به شیوهٔ خطی و طبیعی بیان کرده است. این شگرد روایی از یک‌سو ساختار داستان را با سلوک عرفانی، که دربرگیرندهٔ پیمودن منازلی از پیش تعیین‌شده و قابل انتظار است، همسو می‌سازد و از دیگر سو، این شیوهٔ روایت باعث می‌شود ذهن خواننده به جای درگیر شدن با یک ساختار روایی پیچیده، بر مفاهیم عرفانی مطرح شده در منظومه تمرکز کند.

www.SID.ir

Archive of SID

از آنجایی که بیشتر آثار عرفانی نقشی آموزشی دارند، به کارگیری شگرد روایی درنگ توصیفی به شاعر امکان داده است تجربهٔ عرفانی سالک را با جزئیات کافی شرح داده و مفاهیم عرفانی را بیان کند.

شاعر با به کارگیری شگرد حذف، حضور سالک در جامعه و نیز تأثیر جامعه بر وی را به شیوه‌ای کم‌رنگ بازتاب داده است. شاعر با به کارگیری این شگرد روایی به دو هدف سلوک عرفانی و ادبیات مربوط به آن دست یافته است: نخست اینکه هدف عرفان و ادبیات عرفانی تزکیه و اصلاح فرد است و دیگر اینکه، برای رسیدن به این هدف شخص باید سرچشمهٔ‌کاستی‌ها را نه در برون و جامعه، بلکه در درون خود جست‌وجو کند.

در منظومه *قلعهٔ سقریم* شاعر از طریق کانونی‌سازی درونی بر افکار، احساسات، و ترس و امید راوی یا سالک طریق عرفان تمرکز می‌کند. این امر آشنایی بیشتر و در نتیجه احساس همدردی خواننده به راوی را در پی دارد. نتیجهٔ نهایی این شگرد روایی سهیم‌شدن خواننده در تجربهٔ عرفانی راوی است.

حضور راوی در درون روایت و شرکت در رخدادهای آن، بر اهمیت فرد در سلوک عرفانی تأکید می‌ورزد. افزون بر این، انتخاب یک راوی درواقع، آنچه را که روایت می‌کند خود تجربه کرده است، به واقع‌نمایی اثر کمک کرده و آن را باورپذیرتر می‌سازد.

شاعر روایت را با فعل زمان گذشته به پایان می‌رساند و از پیوند دادن رخدادهای داستان با جامعه و زمانهٔ خود خودداری می‌کند. این کار همانند کاربرد حذف، دو پیام در پی دارد: نخست اینکه هدف سلوک عرفانی و آثاری که آن را بازتاب می‌دهند ایجاد دگرگونی در احوالات فرد است و دیگر اینکه، عارف باید موانع رسیدن به این هدف را نه در جامعه، بلکه در درون خود بیابد.

کتابنامه

آتشی، منوچهر. ۱۳۸۲. *خیال روزهای روشن: نیما را باز هم بخوانیم*. تهران: آمیتیس.

www.SID.ir

Archive of SID

آشوری، داریوش .۱۳۹۵. *عرفان و رندی در شعر حافظ*. چ۱۳. تهران: مرکز.
اسکولز، رابرت. ۱۳۷۷. *در آمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگاه.
افشاری، مهران. ۱۳۸۶. *نشان اهل خدا: مجموعه مقاله‌ها در نقد و تحلیل ادبیات عرفانی*. تهران: چشمه.
پورجوادی، نصراله.۱۳۸۷. *بادهٔ عشق: پژوهشی در معنای باده در شعر عرفانی فارسی*. تهران: کارنامه.
پورنامداریان، تقی. ۱۳۷۷. *خانه‌ام ابری است*. تهران: سروش.
تولان، مایکل. ۱۳۹۳. *روایت‌شناسی: در آمدی زبان شناختی ـ انتقادی*. ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. چ۲. تهران: سمت.
ثروتیان، بهروز. ۱۳۷۵. *اندیشه و هنر در شعر نیما*. تهران: نگاه.
جلیلی، رضا و نسرین فقیه ملک‌مرزبان. ۱۳۹۸. «بررسی شاخصه‌های تجربهٔ اوج عرفانی در غزل‌های بیدل دهلوی بر اساس نظریّهٔ خودشکوفایی آبراهام مزلو». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. س۱۵. ش۵۶. صص ۷۰-۴۳.
چیتیک، ویلیام، سی. ۱۳۸۳. *طریق صوفیانه عشق*. ترجمهٔ مهدی سررشته داری. تهران: مهراندیش.
حمیدیان، سعید. ۱۳۸۱. *داستان دگردیسی: روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج*. تهران: نیلوفر.
خادمی کولایی، مهدی و مرتضی محسنی و فاطمه شفیعی‌نیا. ۱۳۶۹. «داستان‌های منظوم نیما در ترازوی ریخت‌شناسی پراپ». *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی و بلاغی*. س۵. ش۱۸. صص ۹۰-۷۱.
خانلری، زهرا. ۱۳۴۸. *فرهنگ ادبیات فارسی*. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
داد، سیما. ۱۳۷۸. *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.
ریپکا، یان. ۱۳۸۶. *تاریخ ادبیات ایران: از دوران باستان تا قاجاریه*. ترجمهٔ عیسی شهابی. تهران: علمی و فرهنگی.
زرّین‌کوب، عبدالحسین. ۱۳۸۳. *تصوف ایرانی در منظر تاریخی آن*. ترجمهٔ مجدالدین کیوانی. تهران: سخن.
سجادی، جعفر. ۱۳۷۰. *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*. تهران: طهوری.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. ۱۳۹۲. *در آمدی بر سبک‌شناسی نگاه عرفانی: زبان شعر در نثر صوفیه*. تهران: سخن.

www.SID.ir

Archive of SID

فرجی، زهرا، نیما رمضانی و ویدا ساروی. ۱۳۹۵. «تحلیل و مقایسهٔ ساختار داستانی سیرالعباد و قلعه سقریم». *همایش ادبیات فارسی معاصر*. ایرانشهر: دانشگاه ولایت.

کریمی حکاک، احمد. ۱۳۹۴. *طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی*. چ۳. تهران: مروارید.

مقدادی، بهرام. ۱۳۷۸. *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر*. تهران: فکر روز.

مولوی، جلالالدین محمد. ۱۳۸۳. *مثنوی معنوی*. تصحیح نیکلسون. تهران: امیرکبیر.

میرصادقی، جمال. ۱۳۹۱. *زاویهٔ دید در داستان*. تهران: سخن.

ناصری، فرشته. ۱۳۹۸. «رفتارشناسی سالک در *مصیبت‌نامهٔ* عطار بر اساس آزمایش رنگ ماکس لوشر». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. س۱۵. ش۵۵. صص ۲۵۸-۲۲۷.

نفیسی، سعید. ۱۳۴۳. *سرچشمه تصوف در ایران*. تهران: فروغی.

نیما یوشیج. ۱۳۸۴. *مجموعهٔ کامل اشعار*. گردآوری و تدوین سیروس طاهباز. تهران: نگاه.

وبستر، راجر. ۱۳۸۳. «روایت و زبان». ترجمهٔ معصومه خراسانی. *فصلنامهٔ ادبیات داستانی*. ش۸۲. صص ۵۲-۴۸.

یارشاطر، احسان. ۱۳۸۹. *تاریخ ادبیات فارسی*. ترجمهٔ مجدالدین کیوانی. تهران: سخن.

English sources

Abbot, H. Porter.(2002). *The Cambridge Introduction To Narrative*. London: Cambridge university Press.

Abrams, M, H. (2005). A *Glossary of Literary Terms*. Boston: Wadsworth Cengage Learning.

Cuddon, J, A. (1998). The *Penguin dictionary of literary terms and literary theory*. London: Penguin Books.

Genette, Gerard. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Translated by Jane E. Lewin, New York: Cornell University Press

Fludernik, Monika. (2009). *An Introduction to Narratology*. New York: Routledge.

www.SID.ir

Archive of SID

References

Afšārī, Mehrān. (2007/1386SH). *Nešān-e ahl-e xodā*. Tehrān: Češme.

šĀūrī, Dāriyūš. (2016/1395SH). *Erfān va rendī dar še'r-e Hāfez*. 13th ed. Tehrān: Markaz.

Ātašī, Manūčehr. (2003/1382SH). *Xiyāl-e rūz-hā-ye rowšan: Nimā rā bāz ham bexānim*. Tehrān: Āmītīs.

Chitk, C. William. (2004/1383SH). *Tarīq-e Sūfīyāne-ye Ešq.(The Sufi Path of Love)* Tr. by Mehdī Sar-rešte-dārī. Tehrān: Mehr-andīš.

Dād, Sīmā. (1999/1378SH). *Farhang-e Estelāhāt-e* Adabī. Tehrān: Morvārīd.

Farajī, Zahrā & Nīmā Ramezānī & Vīdā Sāravī. (2016/1395SH). "Tahlīl va moqāyese-ye sāxtāre dāstānī-ye Seyr al-'ebād va Qal'e-ye Soqrīm". *Hamāyeše Adabīyāte Fārsī mo'āser*. īrānšahr :dānešgāh-e velāyat. (https://www.civilica.com/Paper-CPLC01-CPLC01_099.html).

Hamīdīyān, Sa'īd. (2002/1381SH). *Dāstān-e degar-dīsī, rāvand-e degargūnīhā-ye še'r-e Nīmā yūšīj*. Tehrān: Nīlūfar.

Jalīlī, Rezā & Nasrīn Faqīh Malek Marzbān. (2019/1398SH). "Barresī-ye šāxesehā-ye tajrobe-ye owj-e 'erfānī dar qazalhā-ye Bīdel-e Dehlavī bar asās-e nazarīye-ye xod-šekūfāyī Ābrāhām Maslow." Quarterly *Journal of Mytho-Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehrān Branch.* Year 15. No 56. Pp 43-70.

Karīmī Hakkāk, Ahmad. (2015/1394SH) *Talī'e-ye tajaddod dar Še'r-e Fārsī*. 3 th ed. Tehrān: Morvārīd.

Meqdādī., Bahrām. (1999/1378SH). *Farhang-e estelāhāt-e naqd-e adabī az aflātūn tā asr-e hāzer*. Tehrān: Fekr-e rūz.

Mīr-sādeqī, Jamāl. (2012/1391SH). *Zāvīye-dīd dar dāstān*. Tehrān: Soxan.

Mowlavī, Jalāl al-dīn Mohamad. (2004/1383SH) *Masnavī ma'naī*. Ed. Reynold Nīcholson. Tehrān: Amīr Kabīr.

Nafīsī, sa'īd.(1964/1343SH) *Sar-češme-ye tasavvof dar Irān*. Tehrān: Forūqī.

Nāserī, Ferešteh. (2019/1398SH). "raftār šenāsī-ye sālek dar mosībat-nāme-ye 'Attār bar asās-e āzemāyeš-e rang-e Māks Lūšcher". *Quarterly Journal of Mytho-Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehrān Branch*. Year 15. No 55. Pp. 227-258.

Poūr-javādī, Nasr allāh. (2008/1387). *Bāde-ye ešq: pažūhešī dar ma'nā-ye bāde dar še'r-e erfānī-ye Fārsī*. Tehrān: kār-nāme.

www.SID.ir

Archive of SID

Poūr-nāmdārī-yān, Taqī. (1998/1377SH). *Xāne-am abrī-st.* Tehrān: Sourūš.
Rīpkā, Jān. (2007/1386SH). *Tārīx-e adabīyāt-e īrān az dowrān-e bāstān tā qājārīye. (History of Iranian literature)* Tr. By 'Isā šahābī. Tehrān: 'Elmī va farhangī.
Šafī'ī Kadkanī, Mohammad Rezā. (2013/1392SH). *Darāmadī bar sabk-šenāsī-ye negāhe erfānī: zabān-e še'r dar nasr-e sūfī-ye*. Tehrān: Soxan.
Sajjādī, Ja'far. (1991/1370SH). *Farhang-e estelāhāt va ta'bīrāt-e erfānī*. Tehrān: Tahoūrī.
Servatī-yān, Behrūz. (1996/1375SH). *Honar va andīše dar še'r-e Nīmā*. Tehrān: Negāh.
Scholes, Rābert. (1998/1377SH). *Darāmadī bar sāxtār-garāyī dar adabīyāt (Structuralism in Literature*, an Introduction) Tr. by Farzāne Tāherī. Tehrān: Āgāh.
Tolan, Michael (2014/1393SH). *Ravāyat-šenāsī: darāmadī zabān-šenāxtī-enteqādī.* (Narrative: a Critical Linguistic Introduction) Tr. by Fāteme 'Alavī va Fāteme Ne'matī. Tehrān: Samt.
Webster, Rogers. (2004/1383SH). "*Ravāyat va zabān"*. Tr. By Ma'sūme Xorāsānī. *Adabīyāt-e dāstānī*. No.82. Pp. 48-52.
Xādemī Kūlāeī, Mehdī & Mortezā Mohsenī & Fāteme Šafī'ī nīyā. (1990/1369SH). "Dāstānhā-ye manzūm-e Nīmā dar tarāzū-ye rixtšenāsī Prāp". *Fasl-nāme-ye Pažūhešhā-ye adabī va balāqī.* Year 5. No18. Pp.71-90.
Xānlarī, Zahrā. (1969/1348SH). Farhang-e adabīyāt-e Fārsī. Tehrān: Bonyād-e farhang-e īrān.
Yār-shāter, Ehsān. (2010/1389SH) *Tārīx-e adabīyāt-e Fārsī. (A History of Persian Literature).* Tr. By Majd al-dīn keyvānī. Tehrān: Soxan.
Yūšīj, Nīmā. (2005/1384SH). *Majmū'e-ye kāmel-e aš'ār*. With the Effort of Sīrūs Tāhbāz. Tehrān. Negāh
Zarrīn-kūb, Abd al-hossein. (2004/1383). Tasavof-e Irānī dar manzar-e tārīxī-ye ān. (Persian Sufism in its historical perspective) Tr. by Majd al-dīn keyvānī. Tehrān: Soxan .

www.SID.ir