

پژوهشنامه عرفان

دوفصلنامه علمی، سال دوازدهم،

شماره بیست و سوم،

پاییز و زمستان ۱۳۹۹،

صفحات ۱۹۲-۱۶۳

سیر رباعی - قصه از سنایی تا مولانا

مهدی محبتی* / حامد شکوفگی**

چکیده: مثنوی قالب اصلی داستان‌گویی در ادبیات منظوم فارسی شمرده شده و معمولاً از توانش قالب‌های دیگر شعری مانند غزل و رباعی غفلت شده است. با بررسی رباعیات شعرایی مانند سنایی، عطار، مولانا و... درمی‌یابیم که حدود ۱۰٪ رباعیات خود (عطار ۳۰۲ و مولانا ۲۰۳ رباعی - قصه) به داستان‌پردازی پرداخته‌اند. در این مقاله با روش توصیفی - تحلیلی به بررسی گونه‌های مختلف قصه در رباعی‌های روایی این شعرای عرفانی پرداخته و به این نتیجه رسیده‌ایم که این رباعیات دربردارنده قصه‌های حکمی، طبیعی و... هستند، اما بیشترین حجم روایت‌های این رباعیات به بازنمایی تجربه‌ها و شهودهای عرفانی مربوط است. با توجه به وحدت و گذرایی این تجارب و ساختار منسجم و کوتاه رباعی، وحدت فرم و محتوا در رباعی - قصه‌ها به حداکثر می‌رسد و یکی از دلایل توجه صوفیه به رباعی، مناسبت فرم رباعی و محتوای روایت‌های شهودی است. روایت‌ها با توجه به بیان آن‌ها از زبان عارف تجربه‌گر و حاضر در صحنه، بیشتر از شیوه اول شخص بهره می‌گیرد؛ هرچند تعداد قابل توجهی از آن قصه‌ها به شیوه دوم شخص روایت می‌شود که در قصه‌های سنتی فارسی منحصر به فرد است. با وجود اختصار گاه در این روایت‌ها با تغییر زاویه دید (الثفات) و حتی داستان‌های درونه‌ای مواجهیم.

کلیدواژه‌ها: رباعی - قصه، سنایی، عطار، مولانا، اوحدالدین کرمانی

email: mohabbati@znu.ac.ir

*دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زنجان

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زنجان (نویسنده مسئول)

email: hshekufegi@gmail.com

مقاله علمی پژوهشی است. دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۹/۷ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۱۲/۵

مقدمه:

رباعی از قدیم قالب محبوب عرفای فارسی زبان محسوب می شده است. صوفیه با سرودن رباعی به رواج این قالب شعری کمک بسیاری کرده اند و پررباعی ترین شعرای رباعی سرای فارسی مانند عطار و مولانا و اوحدالدین کرمانی همواره شعرای صوفی شمرده شده اند؛ از سوی دیگر، تمایل صوفیه به بیان آموزه های خویش در قصه های کوتاه و بلند عرفانی امری است که جملگی برآند. آن ها در شاهکارهایی مانند *منطق الطیر*، مثنوی و... از قصه برای تعلیم آموزه های اخلاقی و عرفانی و شرح دشواری های سلوک عرفانی بهره گرفته اند. حتی غزل- روایت های شعری مانند عطار و مولانا نشان می دهد شعرای صوفی تا چه میزان تمایل به قصه گویی در شعر دارند؛ به گونه ای که حتی در غزل که عموماً قالب مناسبی برای قصه گویی محسوب نمی شود، تعداد قابل توجهی غزل- روایت دارند. آیا تمایل به قصه گویی و بازنمایی تجارب عرفانی آن ها در قالب های شعری محدود به مثنوی و غزل می شود؟ آیا قالب های دیگر شعر فارسی ظرفیتی برای نمایش داستان های مورد نظر آن ها ندارند؟

تا به حال به قصه گویی و داستان پردازی عرفا در رباعی توجه چندانی نشده است. برخلاف تصور اولیه مروری بر مجموعه رباعیات بزرگ ترین شعرای عرفانی ادبیات فارسی مانند سنایی، عطار و مولانا یا اوحدالدین کرمانی، نشان از حجم قابل توجهی از قصه های کوتاه عرفانی در رباعیات آن ها دارد. این موضوع نشان می دهد این شعرای خلاق فارسی زبان، باوجود محدودیت هایی که در عرصه فرم و قالب های شعری همواره وجود داشته است، توانسته اند حتی در قالب کوتاهی مانند رباعی هم قصه پردازی کنند تا عطش و نیازی را که بیشتر ناشی از عمق تجارب اصیل عرفانی آن هاست، فرو بنشانند. آیا بین میل عرفا به رباعی و توانش رباعی در قصه پردازی عرفانی رابطه ای وجود دارد؟ تعداد رباعی- داستان های کدامیک از شعرای عرفانی ما بیش از دیگران است و یا کدامیک توانسته اند در رباعی- داستان، هنری تر و موفق تر به خلق و بازنمایی روایت های کوتاه پردازند؟ عناصر مختلف روایی مانند شخصیت، گفت و گو، پیرنگ، مکان و زمان و... در این قصه های کوتاه با چه سازوکاری در کنار یکدیگر قرار گرفته اند؟ در این مقاله سعی شده است برای یافتن پرسش هایی از این دست، با بررسی در مجموعه رباعیات شعری مانند سنایی، عطار، مولانا و اوحدالدین کرمانی، پاسخ هایی مستند و مستدل ارائه شود. البته بدون بررسی

دقیق رباعی - قصه‌های عرفانی بخشی از میراث قصه‌پردازی در عرفان فارسی بر ما مجهول می‌ماند. بنابراین ضرورت پاسخ به این پرسش‌ها و ارائه سیر تکاملی رباعی - قصه تا قرن هفتم کاملاً مشخص می‌شود. اما آیا در پژوهش‌های مکتوب یا مقاله‌های دانشگاهی به این موضوع پرداخته شده‌است؟

درباره رباعی دو کتاب مستقل در زبان فارسی تألیف شده است: اولین اثر مستقل، یکی کتاب سیر رباعی در فارسی که (۱۳۶۲) از سیروس شمیسا و کتاب دیگر رباعی و رباعی‌سرایان تا پایان قرن هشتم از محمد کامکار پارسی (۱۳۷۲) است. اما در هیچ کدام از این دو کتاب به قصه‌گویی در رباعی و ظرفیتی که ممکن است این قالب برای بیان روایت داشته باشد، اشاره‌ای نشده است. از دیگر آثار تحقیقی ارزشمند درباره رباعی، مقدمه مفصل دکتر ریاحی (۱۳۶۶) بر کتاب ارزشمند *نزهة المجالس* است که با وجود بیان نکات انتقادی تازه، اشاره‌ای به روایت‌گری رباعی‌سرایان این کتاب در قالب رباعی دیده نمی‌شود. تنها در دو مورد از مقالات دانشگاهی است که در آن‌ها نکاتی درباره قصه‌گویی مولانا در رباعی آمده است. در بخشی از مقاله دکتر کاووس حسن‌لی و شهین حقیقی با عنوان «رفتارهای هنری مولانا در رباعیات مولانا» به روایت داستانی در رباعیات مولانا اشاره شده و نمونه‌هایی از این قبیل رباعیات او آمده است. «از جمله رفتارهای مولانا در قالب رباعی، آوردن داستانی کامل در یک رباعی است» (حسن‌لی و حقیقی، ۱۳۸۹: ۱۲۸). در مقاله «تحلیل رباعیات مولانا از منظر داستانی» از یعقوب زارع ندیکی به طور مبسوط‌تری به بحث قصه‌گویی در رباعیات مولانا و برخی ویژگی‌های آن پرداخته شده است (زارع ندیکی، ۱۳۸۹: ۱۱۲-۹۲)، اما وی تنها به رباعی‌های روایی مولانا توجه کرده و از حجم بالای قصه‌گویی صوفیه در این قالب سخنی نگفته است. از رباعی‌پژوهان دو دهه گذشته سیدعلی میرافضلی است که مجموعه مقالات «به همین کوتاهی» او همگی درباره ویژگی‌های صوری رباعی است و میرافضلی در این مقالات به قصه‌گویی عرفا در این قالب اشاره‌ای نکرده است. از جدیدترین پژوهش‌های میرافضلی در حوزه رباعی‌پژوهی، یکی کتاب *جُنگ رباعی و دیگر کتاب چهارخطی؛ کندوکاوی در تاریخ رباعی فارسی* (۱۳۹۷) که منتشر شده است؛ با وجود تازگی برخی نکات و یافته‌های مؤلف، به قصه‌گویی عرفا در رباعیات فارسی اشاره‌ای نشده است. بنابر آنچه گفتیم، هم اهمیت موضوع و هم تازگی آن برای پژوهشگران قالب‌های روایی و فرم‌های قصه‌گویی در ادب فارسی مشهود است.

۱. ظرفیت رباعی در قصه‌گویی عرفانی

اولین نکته‌ای که در پذیرش رباعی به عنوان یک قالب قصه‌گویی یا فرم روایی هر پژوهشگری را با چالش و تردید مواجه می‌کند، کوتاهی بیش از حد (حداکثر دو بیت) و نداشتن مجال برای قصه‌پردازی است و البته هنگامی که محدودیت وزنی هم برای قالب رباعی مطرح شود (وزن مفعولُ مفاعیل مفاعیل فعل با اندک تغییری در اختیارات شاعری در همین وزن)، این دشواری بیشتر به نظر می‌رسد. با این اوصاف یا باید رباعی‌های روایی را روایت‌های کاملی ندانیم یا خوشبینانه تعداد اندک رباعی- قصه‌ها را طبع‌آزمایی و تفنن‌گذرای یک شاعر توانا و نوجو محسوب کنیم و بپذیریم قصه‌گویی در رباعی هیچ‌گاه به یک سنت قصه‌گویی نزد شعرای ایرانی بدل نشده است. بررسی دقیق نشان می‌دهد هردوی این دو تحلیل‌ها، ابتدایی و از سر کم‌آشنایی با رباعیات عارفان رباعی‌سرا است. بسیاری از این رباعی- قصه‌ها مجموعه خصوصیتی را که بیشتر روایت‌پژوهان صاحب‌نظر درباره روایت بر شمرده‌اند، دارد و اطلاق روایت بر آن‌ها هیچ اشکال نظری را پیش نمی‌آورد و ازسویی، تعداد رباعی- قصه‌ها آن‌قدر چشمگیر است که تفننی خواندن رباعیاتی که در آن عناصر روایی موجود است، دور از انصاف پژوهشی است. نادیده گرفتن ظرفیت قصه‌گویی در قالب‌های غیرمثنوی در ادبیات فارسی، نتیجه حجم گسترده مثنوی‌های عرفانی شاخص و شاهکارهای داستانی در این قالب خو گرفتن ذهنیت فارسی‌زبانان به مثنوی به عنوان تنها قالب قصه‌پردازی شعر فارسی است.

با همه محدودیت‌هایی که شعرفارسی در زمینه فرم و قالب بر گویندگان خود تحمیل کرده، به نظر می‌رسد هر قالب شعری محصول یک نیاز تازه‌ای بوده که در دوره‌ای احساس شده است. در عالم داستان‌سرایی هر راوی برای بازنمایی رخدادهای ذهنی‌اش ابزارهایی را به کار می‌گیرد که تنها وقتی بر مخاطب کاملاً تأثیرگذار است که در فرم یا قالب متناسب آن بنشیند و قرار دادن هر روایتی در یک قالب از پیش تعیین‌شده مانند مثنوی، اگرچه رخدادهای روایت را منتقل می‌کند، اما نمی‌تواند تأثیر روایی بازنمایی آن رخدادها را نمایندگی کند. در این نگاه فرم از پیش تعیین‌شده نیست، بلکه در انتقال محتوا با همه ویژگی‌هایش تعیین‌کننده است.

شعر بیش از همه گونه‌های ادبی حقیقت پنهان همه متون ادبی را برملا می‌کند: فرم

برسازنده محتواسـت و نه صرفاً بازتاب آن. نواخت، ضرب‌آهنگ، قافیه، نحو، هم

صدایی، دستور زبان، نقطه‌گذاری و نظایر آن خالق معنا هستند، نه صرفاً حامل آن.

تغییر هریک از آن‌ها خود معنا را تغییر می‌دهد (ایگلتون، ۱۳۹۶: ۱۱۴).

جرالد پرنس متنی را که حداقل دو رویداد در آن رخ داده باشد، به‌عنوان متن روایی می‌پذیرد، بر این نکته تأکید می‌کند کوتاهی طول روایت و تعداد اندک رخدادهاى آن نمی‌تواند نقطه ضعف یک روایت تلقی شود و حتی آن را به عدم انسجام بکشاند.

اگر شمار رویدادها به نسبت اندک باشد، این ویژگی بر انسجام زمانی روایت تأثیر

منفی نمی‌گذارد و حتی شاید از نظر درون‌مایه یا نمادین یا دیگر موارد کاملاً معنادار

هم باشد (پرنس، ۱۳۹۵: ۷۰).

اگر تعریف روایت‌شناسان بزرگ مانند پراپ و تودوروف و... را از روایت بپذیریم که روایت را: «تغییر وضعیتی از حالتی متعادل به غیرمتعادل و دوباره بازگشت به حالت متعادل را بیان می‌کند» می‌دانند (اخوت، ۱۳۹۲: ۱۸)، ویژگی عام روایت در بیشتر این قصه‌ها وجود دارد. اما نکته دیگری که باید در اینجا بر آن تأکید کنیم، مدرج بودن مفهوم روایت‌مندی (در همه قالب‌های روایی) است. وجود چند عنصر روایی متن را روایی می‌گرداند، اما این بدان معنا نیست که همه روایت‌ها الزاماً باید از همه زمینه‌ها و عناصر روایی به یک میزان سود ببرند، بلکه روایت‌های مختلف از درجه یکسانی به جهت عناصر روایی برخوردار نیستند. در هر قالب و فرم این موضوع صادق است. همان‌گونه که داستان‌های بلند به یک اندازه روایت‌مند نیستند، بین فرم‌های روایی نیز مفهوم روایت‌مندی جاری است، ولی با این استدلال نمی‌توان تمام مصادیق روایت‌مندی در رباعی را از دایره شمول روایت کنار گذاشت. البته این درست است که از بین رباعی - قصه‌های مختلف یک شاعر - راوی مانند عطار که در رباعی روایت‌گری کرده است، می‌توان تعدادی را متصف‌تر و خصیصه‌نماتر از سایر رباعی‌های روایی او به جهت روایت‌گری دانست.

بنابراین کوتاهی و بلندی یک فرم روایی، لزوماً به جذابیت یا عدم جذابیت آن فرم منجر نمی‌شود، بلکه هر روایت و قصه‌ای به شرط هماهنگی فرم و محتوا می‌تواند مخاطب را درگیر و راوی را در هدف روایی خود موفق کند. روایت کوتاه یا بلند هر کدام می‌تواند بسته به انتخاب درست فرم برای محتوای روایت که با آن تناسب دارد، روایتی هنری یا شکست‌خورده تلقی گردد. «قصه‌های کوتاه عرفانی ساختمان شکلی متعدد و متنوعی دارند و هر کدام بسته به حادثه یا واقعه‌ای

که می‌خواهند روایت کنند، فرم و قالب ویژه‌ای به خود می‌گیرند. چنانکه گاه قصه از همان واژه نخست وارد روایت ماجرا می‌گردد و بی‌هیچ مقدمه بیانی و هنری خواننده را در متن واقع می‌اندازد و گاه با زمینه‌چینی‌های لازم فضای مناسبی را پدید می‌نماید و سپس خواننده را با ماجرا همراه می‌کند» (مجتبی، ۱۳۹۲: ۴۴). یک رباعی یا هر قالب کوتاه دیگر می‌تواند به شرط هماهنگی و یگانگی بین فرم و محتوای آن یک روایت موفق تلقی شود. حال باید بررسی کرد بین قالب رباعی و قصه‌گویی عرفانی این تلازم و طلب کردن توأمان محتوا و فرم وجود دارد یا خیر؟

۲. فرم و محتوا در رباعی عرفانی

۲-۱. قالب (فرم) رباعی

قالب رباعی را مناسب بیان اندیشه‌های فلسفی دانسته و ابداع آن را به ایرانیان نسبت داده‌اند. رباعی قالبی مردمی و دور از دربارها خوانده شده است که از قدیمی‌ترین دوره‌های شعر فارسی دری تا به امروز گویندگان و علاقه‌مندان زیادی داشته است و بسیاری از دانشمندان و فلاسفه ایرانی بی‌آنکه ادعای شاعری داشته باشند، افکار و تأملات فلسفی خود را از طریق این قالب به دوره‌های بعد انتقال داده‌اند. قدمت کاربرد آن به انتساب ابداع رباعی به رودکی (فارغ از درستی یا نادرستی این قول) برمی‌گردد و گستردگی حوزه جغرافیای کاربردش، با توجه به مجموعه‌هایی نظیر *نزهة المجالس* و جنگ‌های دیگر باقی‌مانده رباعی که متعلق به مناطق مختلفی از فارسی‌زبانان است، قابل تأیید است. اشتغال به سرایش آن در بین طبقات مختلف شعرا از درباری و رسمی تا شعرای مردمی و حتی فلاسفه و صوفیه دلیل پذیرش و محبوبیت عام رباعی در ادبیات فارسی است.

عوفی در *لباب‌الالباب* در ذکر بیشتر شاعران تصریح دارد که تنها رباعی می‌سروده‌اند و عارفان و حکیمان و شاعران بسیاری را مثل *اوحدالدین کرمانی* و *افضل‌الدین کاشانی* می‌شناسیم که فقط یا اکثر رباعی سروده‌اند (ریاحی، ۱۳۶۶: ۴۱-۴۰).

محبوبیت رباعی به‌اندازه‌ای است که حضور آن تا روزگار جدید هم رسیده و برخلاف بسیاری از قالب‌های سنتی که با تحول در شعر نو فارسی، کاربرد آن‌ها محدود شده، همچنان باقی مانده است. یکی از گروه‌های اجتماعی و فکری در عالم اسلام که به رباعی علاقه و توجه بیشتری داشته‌اند، صوفیه و عرفا هستند. با وجود توجه اقشار گوناگون مردم به این قالب، اسناد تاریخی نشان می‌دهد قدمت توجه صوفیه از میانه‌های قرن سوم به رباعی توجهی ممتاز بوده است.

در نیمه دوم قرن سوم که دوران حیات جنید (متوفی ۲۹۷) است، رباعیات بر نوعی شعر اطلاق می شده است که در مجامع صوفیه بغداد و طبعاً دیگر بلاد خوانده می شده است... اگر ظاهر امر را در نظر بگیریم و بگوییم به زبان عربی بوده است، این نتیجه حاصل است که در زبان عربی پیش از رودکی (که می گویند مخترع رباعی است) وجود داشته... تفسیر دیگر این است که بگوییم در حلقات صوفیه بغداد که غالباً مشایخ آن از ایرانیان بوده اند (مثل حلاج، جنید، شبلی، ابن سروق طوسی و...) ترانه هایی به زبان دری (یا دیگر لهجه های ایرانی: فهلویات) خوانده می شده است که از زبان توده مردم گرفته شده بوده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۴۷۶-۴۷۵).

صرف نظر از تعیین تاریخ کاربرد رباعی بین صوفیه، به هر حال باید رباعی را از قدیمی ترین قوالب شعری نزد آن ها محسوب کنیم. «تا آنجا که اطلاعات فعلی ما اجازه می دهد، این قالب شعری قدیمی ترین نوع شعری است که توسط عرفانی ایرانی خوانده و سروده شده است» (دوبروین، ۱۳۷۸: ۱۶).

صوفیان نه تنها به این قالب شعر می گفته اند و نه تنها از رباعیات دیگران برای رونق دادن به محافل خود و به شور آوردن مریدان بهره می گرفته اند، بلکه به نظر می رسد در گسترش رباعی در ادبیات فارسی هم نقش مهمی داشته اند.

صوفیان را بر گردن رباعی و ترانه حق بسیار بزرگی است؛ اینان بودند که در گسترش و رواج و روایی رباعی بیشترین کوشش ها را سامان دادند و بلندترین گام ها را برداشتند» (راستگو، ۱۳۸۹: ۵۶). در یک نگاه، صوفیه و عرفای رباعی گو دو دسته اند: گروهی که تنها از رباعی های سروده دیگران به دلیل مناسبتی که با احوال و اوقات عرفانی آن ها داشت، نمونه ای یاد می کردند که غالباً به تحریک و تهییج مریدان و رونق مجالس آن ها منجر می شد و ابوسعید ابی الخیر، عارف قرن پنجم، سردهسته این رباعی گویان است؛ گروهی دیگر که خود سراینده رباعیات در مضامین و موضوعات مختلف بودند و از مهم ترین افراد این دسته که از پررباعی ترین شعرای زبان فارسی هم محسوب می شوند، عطار، مولانا و اوحدالدین کرمانی را می توان نام برد.

رباعی در یک الگوی بسته فرهنگی شکل گرفته که عارف رباعی سراسر همچون گویندگان دیگر قوالب شعری خود را مجبور به پذیرش چارچوب های آن می دانسته، اما با توجه به کوتاهی ابیات و طرز قرار گرفتن قافیه و ویژگی های منحصر به فردی را در آن می دیده که می توانسته از آن قالب برای

بازنمایی برخی روایت‌ها بیشترین بهره را برد. همان‌گونه که دیدیم رباعی‌سرایان هرگز منحصر در طبقه صوفیه نبوده‌اند و بسیاری از حکما و فلاسفه رباعیات شاخصی گفته‌اند که گاه مصداق کامل شاهکارهای ادبی است، مانند رباعیات حکیم عمر خیام. اما به نظر می‌رسد عرفای صوفی «آنی» را در رباعی دیده‌اند که دیگران از آن غافل بوده‌اند. دلیل اینکه پرگوترین رباعی‌سرایان فارسی‌زبان گرایش‌های عرفانی داشته‌اند و بیشترین حجم رباعیات زبان فارسی در دیوان شعری عطار و مولانا و اوحدالدین کرمانی و... یافت می‌شود، احتمالاً مناسباتی است که بیش از همه شاعران فارسی بین این قالب و آنچه آن‌ها می‌خواسته‌اند، وجود داشته‌است. برای پی‌بردن به این نکته پیش از هر چیز باید به ویژگی‌های ساختاری که در قالب رباعی وجود دارد، بپردازیم.

بسیاری از پژوهشگران رباعی، به انسجام و وحدت ساختاری آن اذعان داشته‌اند.

رباعی تشکل و وحدتی دارد، به‌طوری‌که غالباً نمی‌توان بیت دوم آن را یک بیت

مستقل و مثلاً به‌عنوان شاهد مثال ذکر کرد؛ زیرا بیت اول ارتباط معنایی و حتی لفظی

مستحکمی دارد (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۰۲).

رباعی به دلیل ساختار و فرم یک قالب منسجم و به هم پیوسته است که عناصر یا مصراع‌های آن در ارتباط کامل با هم قرار دارند و این نکته‌ای است که حتی نظریه‌پردازان شعری در دوره جدید به آن تأکید کرده‌اند.

شعر خوب امروز مثل ساختمان یک رباعی استادانه است که هر مصرع وظیفه‌ای

خاص در مجموع هماهنگ شعر دارد، برای رساندن معنی و ضرب آخر که در مصراع

آخر می‌یابد (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۲۷۲).

شاید یکی از دلایل اقبال به رباعی در دوره جدید با وجود سنتی بودن آن نزد نوگرایانی مانند نیما یوشیج، توجه به همین وحدت ساختاری آن و هماهنگی آن با تجربه واحد شاعر در دوره جدید باشد.

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

۲-۲. محتوای رباعی عرفانی

یکی از نتایج خلوت‌گزینی عرفا و دوری‌گزیدن آن‌ها از اجتماع رسیدن به احوال و دریافت‌های شهودی مبتنی بر کشف است. به دلیل عمق تجربه و تأثرات شدید عاطفی که در مکاشفه‌های عرفانی هست، تصویر این تجربه‌ها را در شعر عرفانی فارسی، بیشتر در قالب غزل و گاهی رباعی می‌بینیم. قصه‌هایی که فضای این گونه تجارب را بازنمایی می‌کنند، باید بازتاب‌دهنده ویژگی‌های احساسی و عاطفی همین تجارب باشند. تأثر عاطفی عارف در تجارب این‌چنینی باتوجه به زبان غیرارجاعی و فضای احساسی غزل، در این قالب بهتر و بیشتر می‌تواند عاطفه را انتقال دهد. اما یکی از ویژگی‌های اصلی تجربه عرفانی، وحدت و یکتایی آن است که اتفاقاً نه تنها ساختار گسسته‌نمای غزل نمی‌تواند آن را نشان دهد. اختصار و گذرا بودن این کشف‌ها در سخنان عرفا تأیید می‌شود. «ذوالنون را پرسیدند از عارف، گفت: اینجا بود و بشد. پیران گفته‌اند: حال چون برقی بود. اگر بایستد، نه حال بود، حدیث نفس بود» (قشیری، ۱۳۹۱: ۱۳۵). قصه‌های عرفانی از آنجا که بازتاب تجربه وحدت هستند، این وحدت را در صورت بازنمایی خود هم منتقل می‌کنند و غزل را که ظاهراً گسسته می‌نماید، منسجم و یکپارچه می‌سازند.

قصه عرفانی اگر اصلاً تجزیه‌پذیر یا مجزاشدنی باشد، نوید یکپارچگی و یگانگی می‌دهد. در همان حال، عناصر و عوامل، بخشی از ذات مفهومی آن را تشکیل می‌دهد، یعنی قصه عرفانی که البته درباره توحید است عملاً در ساختار خود و در هستی بی‌بدیل خود بازنمای توحید است (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۴: ۷۰).

درست است بخش عمده‌ای از قصه‌های رمزی عرفای فارسی‌زبان که در آن تجربه دیدار با معشوق (معبود) است، در شعر فارسی در غزل بازنمایی شده است، اما غزل باتوجه به ویژگی‌های ساختاری خود نمی‌تواند انسجام و یکتایی چنین روایت‌هایی را به کمال نشان دهد. بنابراین قالب دیگری می‌باید تا با انسجام ساختاری خود به گویاترین صورت هنری، نماینده این تجارب عمیق عارفانه باشد و این قالب در ادبیات فارسی، رباعی است که کوتاهی ابیات و انسجامی که بسیاری بر آن تأکید کرده‌اند، او را واجد چنین ظرفیتی کرده است که با وجود کوتاهی، موفق‌ترین بیان هنری تجارب کوتاه و واحد عارف گردد.

۲-۳. وحدت فرم و محتوا در رباعی - قصه‌های عرفانی

یکی از ویژگی‌های تجربه‌های عرفانی همان‌گونه که بیشتر عرفا از آن سخن گفته‌اند، زودگذر بودن و در اختیار نبودن آن‌ها است، آنچه که نزد عرفا از آن تعبیر به «حال» می‌شود. اگر تجربه‌های شهودی عرفا را برق‌آسا بدانیم، مناسب‌ترین قالب برای چنین احوالی قالبی مانند رباعی است. رباعی شعر لحظه‌ها و نگاه‌های زودگذر است. «رباعی و دوبیتی قالبی است برجسته و ممتاز برای بیان اندیشه‌های شاعرانه و لحظه‌های زودگذر شعری که امتداد و ادامه ندارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۲۱۸). بنابراین محتوای قصه عرفانی شهودی که یک محتوای واحد است، فرمی مناسب‌تر از رباعی که ساختار منسجم و برق‌آسایی دارد، نمی‌یابد. در فرم روایی قصه - رباعی بین فرم و محتوا کمال اتحاد وجود دارد و به نظر یکی از دلایل محبوبیت بسیار قالب رباعی نزد صوفیه و فراوانی رباعی - قصه، هماهنگی یافتن این قالب برای بیان حال‌ها و لحظه‌های تجربه وحدت آن‌هاست. آن‌ها در صورت ظاهر و شکل ساختاری رباعی با آنچه در بخشی از روایت‌های خود که شرح تجارب کوتاه و زودگذر شهودی است، مناسباتی دیده‌اند که می‌توانسته به بهترین شکل این برق‌آسایی تجاربشان را نمایندگی کند.

هر تلاشی برای ایجاد ثنویت تجربه و شعر بی‌فایده است. نقاش مثل یک نقاش می‌بیند و نقاشی توضیح و تکمیل بینش او است. شاعر سازنده شعر است، اما دست‌مایه شعرش تمام زندگی ادراکی او است. از لحاظ هنرمند، وسیله بیان هرچه باشد، هنر است که هر احساسی را شکل می‌دهد. هنرمند هیچ‌چیز را قوام‌نیافته تجربه نمی‌کند (ولک و وارن، ۱۳۹۰: ۸۸).

از این نظر رباعی یک قالب کاملاً منحصر به فرد می‌شود؛ به این معنا که برخلاف بسیاری از قالب‌های شعری مرسوم در ادبیات فارسی، رباعی فرمی است که این ظرفیت را دارد که شاعر تجربه‌ها و دریافت‌های لحظه‌ای خود را بی‌آنکه از پیش آماده کرده باشد، در آن بریزد. بنابراین «در بیشتر قوالب شعری، همیشه فرم شعر است که بر تجربه شاعرانه تقدم دارد، ولی در رباعی، لحظه و تجربه شعری غالباً بر فرم تقدم دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۱۲). رباعی - قصه فرمی است که تجربه وحدانی عارف و شاعر رباعی‌سرا آن را اقتضا می‌کند و بهترین صورت برای بازنمایی احوالش می‌یابد.

۳. سیر تاریخی رباعی - قصه

حال که از امکان و توانش قالب رباعی در قصه‌گویی سخن گفتیم، بهتر است به کمیت این رباعی‌های روایی در مجموعهٔ رباعیات رباعی‌سرایان عارف‌نگاهی بیندازیم تا شبههٔ تفننی بودن رباعی - قصه‌های عرفانی را هم برطرف کرده باشیم. اگر تعداد رباعیاتی که در آن گونه‌ای قصه کوتاه آمده است، آن‌قدر انگشت‌شمار و اندک بود، شاید می‌توانستیم آن را نادر بدانیم، اما با یک بررسی جدی‌تر در پرباعی‌ترین دیوان‌های شعری این گمان اصلاح می‌شود. شعر عرفانی تا پیش از سنایی، هنوز به یک سنت ادبی تبدیل نشده است تا بتوان نمونه‌های پیش از آن را به‌عنوان نمونهٔ مستقل شعری محسوب کرد. حتی اگر بسیاری از رباعیاتی را که تا چند دههٔ گذشته به ابوسعید ابی‌الخیر و خواجه عبدالله انصاری نسبت می‌دادند و تحقیقات دکتر شفیع کدکنی به لحاظ زبانی، فکری و نسخه‌شناسی این انتساب را جز در موارد معدود رد کرده است، محسوب نکنیم و تنها سنایی را به‌عنوان شاعری که همواره در قالب‌های دیگر شعری مانند غزل و مثنوی دارای فضل تقدم در ورود نگاه و اصطلاحات عرفانی به حوزهٔ شعر فارسی است و برخی از پرباعی‌ترین عرفای فارسی‌زبان را به‌لحاظ تعداد رباعی - قصه‌های عرفانی بررسی کنیم، می‌توانیم تأییدی بر تعداد قابل توجه رباعی - قصه بیابیم.

سنایی	عطار	مولانا	اوحدالدین کرمانی	عراقی	
۵۳۷	۲۲۷۹	۱۹۷۵	۱۸۰۷	۱۶۴	کل رباعیات
۳۴	۳۰۲	۲۰۳	۷۶	۱۱	تعداد رباعی - قصه
۶٫۳۳٪	۱۳٫۲۵٪	۱۰٫۲۷٪	۴٫۲٪	۶٫۷٪	درصد قصه‌گویی در رباعی

همان‌گونه که در جدول بالا مشاهده می‌کنیم، تعداد رباعیات برخوردار از عناصر روایی در *مختارنامه عطار* و مجموعهٔ رباعیات مولانا در *کلیات شمس* بیش از ۱۰٪ کل رباعیات آن‌هاست و این تعداد رباعی - قصه هر پژوهشگر علاقه‌مند به شعر عرفانی را مجاب می‌کند تا دربارهٔ ویژگی‌های این قالب روایی تحقیق کند.

۴. انواع رباعی - قصه به جهت موضوع

روایت در رباعی‌های عرفانی در گونه‌های مختلفی به جهت موضوع و مضمون و... وجود دارد. این گونه نیست که رباعی - قصه‌ها تنها شرح تجربه‌های عرفانی باشد، اما غالب آن‌ها شرح مواجهه عارف با مشاهدات عرفانی اوست. قصه‌های رمزی در رباعی - قصه‌ها با وجود اختصار و کوتاهی نماینده بسیاری از تجربی است که در آن‌ها عاشق با معشوق و محبوب خود دیدار می‌کند و در این دیدار رخدادها یا گفت‌وگوهایی را از سر می‌گذارند که همچون دیگر احوال عرفانی گذرا و موقتی هستند. البته با توجه به تعدد قصه‌های رمزی، می‌توان آن‌ها را در چند دسته تقسیم کرد:

۴-۱. قصه‌های رمزی

اصل در قصه‌های رمزی بر این است که عارف (عاشق) در یک فضای مقدس که البته در روایت رمزی صورتی نمادین پیدا کرده است، ماجرای دیدار با خویشتن خویش یا معشوق را به نحوی بازنمایی کند، گاه به صورت کلی‌تر و گاه با بیان جزئیات. همان گونه که در غزل - قصه‌های شعرای عرفانی می‌توان دید، فضای حاکم بر این قصه‌ها مشاهده یک دلبر ترسا که دل و دین عاشق را می‌برد توسط راوی است که در برابر زیبایی و شیدایی او چاره‌ای جز تسلیم نمی‌بیند:

ترسابعه‌ای که توبه بشکست مرا	دوش آمد و زلف داد در دست مرا
در رقص چهار کرد برگشت و برفت	ز نثار چهار کرد بر بست مرا

(عطار، ۱۳۸۹: ۲۹۳)

در کوی خرابات نگاری دیدم	عشقش به هزار جان و دل بخریدم
بوئی ز سر دو زلف او بشنیدم	دست طمع از هر دو جهان ببریدم

(مولانا، ۱۳۹۳: ۱۳۷۹)

البته در دسته دیگری از این قصه‌ها که با اندکی تسامح می‌توان آن‌ها را هم رمزی و نمادین محسوب کرد، شخصیت‌های انتزاعی و مفاهیم مجرد مانند عشق، دل، خیال و... صورت انسانی و مجسد می‌یابند و پیش‌برنده کنش‌های روایی می‌شوند:

امشب آمد خیال آن دلبر چست	در خانه تن مقام دل را می‌جست
دل را چو بیافت زود خنجر بکشید	زد بر دل من که دست و بازو در دست

(مولانا، ۱۳۹۳: ۱۲۸۱)

۴-۲. روایتِ رویداد طبیعی

برخی دیگر از رباعیات عرفانی در درون خود به بیان یک پدیده ثابت طبیعی مانند طلوع و غروب خورشید یا صدای پرندگان در طبیعت اشاره می‌کنند که شاعر با به‌کارگیری عناصر شاعرانگی خصوصاً تشخیص روایت ویژه خود از این پدیده را ارائه کرده است تا هم نگاه ما به طبیعت آشنایی‌زدایی شود و هم با بیان روایی آن، با وجود استمرار آن را تازگی بخشد.

سرهای درختان گل رعنا چیدند آن یعقوبان یوسف خود را دیدند
ایام زمستان چو سیه پوشیدند آخر ز پس نوحه‌گری خندیدند
(مولانا، ۱۳۹۳: ۱۳۳۰)

۴-۳. روایت حکمی و تعلیمی

بخش دیگری که با توجه به مناسبتی که رباعی برای بیان حکم اخلاقی و فکری بشری دارد، زمینه برای بیان برخی از این حکم به صورت روایت فراهم است و شاعر رباعی‌سرا می‌تواند تعالیم کوتاه خود را به مخاطب خود انتقال دهد. این روایت‌ها خاص قالب رباعی است و در غزل با توجه به فضای عاطفی آن، کم‌کاربرد است. بیان حکمت‌های آفرینش و هستی آدمی در این عالم یا بیان حکیمانه مرگ و نیستی وقتی صورتی روایی بگیرند، قطعاً تأثیر بیشتری بر مخاطب خواهد گذاشت.

چون بحر وجود روی بنمود مرا موج آمد و باکنار زد زود مرا
در چاه حدوث کار کردم عمری چون آب برآمد همه بربود مرا
(عطار، ۱۳۸۹: ۱۱۰)

۴-۴. روایت تاریخی

در دسته کمی از رباعی - قصه‌های برخی رباعی‌سرایان مانند مولانا روایت یک شخصیت تاریخی از انبیا و اولیا یا شخصیت‌های تاریخی بازگو می‌شود که ممکن است راوی روایت خاص خود از آن شخص و تعالیمش را در قالب یک روایت کوتاه بیان کرده باشد:

منصور حلاجی که اناالحق می‌گفت خاک همه ره به نوک مژگان می‌رفت
در قلم نیستی خود غوطه بخورد آنکه پس از آن در اناالحق می‌سفت
(مولانا، ۱۳۹۳: ۱۳۰۵)

۵. عناصر روایی در رباعی - قصه عرفانی

۵-۱. شخصیت و شخصیت پردازی

به دست دادن ویژگی‌های شخصیت در روایت‌های مختلف همواره دشوار بوده است و کسانی که سعی کرده‌اند با یک تعریف واحد از مقوله شخصیت، ویژگی‌های عام شخصیت پردازی روایت‌های مختلف را برشمارند، به این نکته توجه ندارند که گونه‌های متفاوت روایت در فرهنگ‌ها و ژانرهای ادبی مختلف اقتضائات ویژه خود را دارد و تحمیل یک تعریف از شخصیت، گاه در بسیاری از روایت‌ها نه مانع و نه جامع است. بنابراین در تحلیل شخصیت در روایت‌های کوتاه یا بسیار کوتاهی مانند رباعی - قصه آن هم در ژانری مانند ادبیات عرفانی نباید توقع داشت همه الزامات و پیچیدگی‌هایی را که در شخصیت پردازی رمان‌های بلند قرن نوزده یا بیستم وجود دارد، بیابیم. اما در بسیاری موارد تعریف عمومی که از شخصیت در فرهنگ‌های داستان نویسی شده است، تعداد بسیاری از رباعی - قصه‌های عرفانی را هم شامل می‌شود.

اشخاص ساخته شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان (قصه، رمانس، رمان، داستان کوتاه) و نمایش‌نامه و فیلم‌نامه ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند. مخلوق ذهن نویسنده ممکن است همیشه انسان نباشد و حیوان و شیء و چیز دیگری را نیز شامل شود (میرصادقی، ۱۳۹۵: ۲۰۳).

اولین نکته‌ای که در شخصیت‌های رباعی - قصه‌های عرفانی بیش تر به چشم می‌آید، اختصاص نداشتن آن‌ها به عالم انسانی و حتی موضوعات عینی است. تعداد مفاهیم انتزاعی که در این رباعی‌ها تجسم یا تجسد یافته و در نقش شخصیت ظاهر شده‌اند، اندک نیست و نمی‌توان صرفاً ذهنی بودن آن‌ها را دلیلی بر بی‌اهمیت بودن آن‌ها دانست، به‌ویژه که بسیاری از رخداد‌های این رباعی‌ها در عالم مکاشفات و دریافت‌های شهودی عارف اتفاق افتاده است و تعداد کم شخصیت‌های بیرونی یا انسانی با در نظر داشتن این نکته کاملاً پذیرفتنی می‌شود. بنابراین

شخصیت‌های مخلوق ذهن نویسنده و دنیای آن‌ها و رفتار و کردارشان هر چند عجیب و غریب باشند، باید به نظر خواننده در حوزه داستان مغرور و باورکردنی بیایند و آن‌ها را بپذیرد، خواه این داستان، نمایش‌نامه، فیلم‌نامه و منظومه از نوع آثار واقع‌گرا باشد، خواه از نوع داستان خیال و وهم (میرصادقی، ۱۳۹۵: ۲۰۳).

کوتاهی روایت در رباعی - قصه‌ها قطعاً راوی - شاعر را در خلق و توجه به شخصیت‌ها با محدودیت‌هایی مواجه می‌کند، اما این محدودیت‌ها در تعداد قابل‌توجهی از رباعی - قصه‌های عرفانی به گونه‌ای است که گاه از نمونه‌های شخصیت‌پردازی در بسیاری روایت‌های منثور عرفانی پرتنوع‌تر است. مثلاً:

حکایت‌های کشف‌المحجوب شخصیت‌محورند؛ اما شخصیت‌ها در هر حکایت تنوع ندارند؛ با نگاهی به مجموعه حکایت‌های بسیار کوتاه هجویری می‌توان محوری‌ترین شخصیت آن‌ها را شیوخ صوفیه و پیران طریقت دانست که در مرکز رویدادها قرار دارند (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۱۳۶-۱۲۸).

این نبود تنوع در شخصیت خصوصاً در آثاری مانند اسرار التوحید که پیرامون یک شخصیت واحد است، به اوج خود می‌رسد. حتی گاه راوی - شاعران در قالب مثنوی که با محدودیت تعداد ابیات مواجه نیستند، در روایت‌های آن‌ها با تنوع زیادی در تعداد شخصیت‌ها برخورد نمی‌کنیم. «اغلب حکایت‌های حدیقه (۳۶ مورد از مجموع ۵۵ داستان) دو شخصیتی هستند» (فرح‌نواز، ۱۳۸۹: ۵۴). تعداد کم‌تر رباعی - قصه‌ها در دیوان سنایی به همان نسبت تعدد و گونه‌گونی شخصیت را با محدودیت روبه‌رو کرده است، اما در رباعیات مولانا با قصه‌هایی مواجهیم (۴۱ قصه) که گاه سه یا چهار شخصیت در کنار هم و در دو بیت یک رباعی به نحوی هنرمندانه علاوه‌بر پیشبرد پیرنگ روایت به انسجام آن‌ها هم کمک کرده است.

جدول زیر از این جهت رباعی - قصه‌ها را تحلیل می‌کند:

	سنایی	عطار	مولانا	اوحدالدین کرمانی	عراقی
کل رباعی - قصه‌ها	۳۴	۳۰۲	۲۰۳	۷۶	۱۱
یک یا دو شخصیت	۲۴	۲۸۴	۱۶۲	۶۳	۱۱
بیش از دو شخصیت	۱۰	۱۸	۴۱	۱۳	-

درباره شخصیت در رباعی - قصه‌ها اینکه از شخصیت‌های انسانی مانند شیخ و مرید که در بسیاری روایت‌های نثر ادبیات عرفانی مقام و جایگاه پررنگی ایفا می‌کنند، اصلاً خبری نیست. البته شاید با توجه به اینکه بیشتر رباعی - قصه‌ها شرح روایت دیدار و تجربه شهودی شاعر آن است، این امر پذیرفتنی باشد، اما جالب اینجاست حتی شخصیت‌هایی مانند ابلیس (شیطان) و نفس که در روایت‌های نظم و نثر ادبیات عرفانی همواره محل اعتناست، بسیار به‌ندرت در رباعی‌های روایی رخ

می‌نمایانند. «ابلیس یکی از شخصیت‌های پررفت و آمد در حکایت‌های عرفانی است که با چهره‌های مختلف تصویر شده است» (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۱۴۳). حتی از موجودات فراطبیعی و روحانی مانند فرشتگان جز به ندرت نمی‌توان نشانی یافت. اگر بخواهیم مهم‌ترین شخصیت‌های رباعی - قصه‌های عرفانی را در چند دسته طبقه‌بندی کنیم، مهم‌ترین این شخصیت‌ها عبارت‌اند از:

۵-۱-۱. «من» عارف یا یکی از قوای روحانی او

بی‌گمان پربسامدترین شخصیت‌های حاضر در این رباعی‌های روایی، ذات تجربه‌گر عارفی است که شرح مشاهدات و تجارب برق‌آسای خود را در قالب یک رباعی به تصویر می‌کشد و این ذات اغلب به صورت دلِ عارف که ناظر یا راوی این قبیل تجربیات است، شخصیت اصلی بسیاری از رباعی - قصه‌ها است. مانند این رباعی سنایی:

هجرت به دلم چو آتشی در پیوست آب چشم قوت او را بشکست
چون خواستم از یاد غمت گشتن مست بگرفت مرا خاک سر کوی تو دست
(سنایی، ۱۳۸۸: ۱۱۱۶)

در رباعی - قصه‌های عطار در *مختارنامه* حضور دل بیش از شعرای عرفانی دیگر جلوه‌گر است:

دوش آمد و صبر از دلِ درویشم رفت آرام ز عقلِ حکمت اندیشم رفت
چون حیرت من بدید یک دم بنشست در خوابِ خوشم کرد و خوش از پیشم رفت
(عطار، ۱۳۸۹: ۲۵۳)

ذات تجربه‌گر عارف گاه به صورتی غیر از شخصیت دل، اما به هر حال یکی از قوای روحانی

عارف است و در مجموعه رباعیات مولانا، «من» تجربه‌گر عارف از تنوع بیشتری برخوردار است:

گفتند که دل دگر هوائی می‌پخت از ما بشد و هوای جائی می‌پخت
تا باز آمد به عذر دیدم ز دم‌ش کانجا ز برای من ابائی می‌پخت
(مولانا، ۱۳۹۳: ۱۲۷۴)

۵-۱-۲. معشوق

معشوق که وصال او هدف غایی بسیاری از تجارب عرفانی محسوب می‌شود، در بسیاری از رباعی - قصه‌ها حضور دارد و معمولاً مانند معشوق سنتی ادبیات فارسی، اهل جفا و ناز و جلوه کردن است و در گفت‌وگوهایی که بین او و دل یا ضمیر عارف رخ می‌دهد پیروز نهایی هموست. البته این

معشوق گاه به صراحت نام برده می شود و گاه با عنوان دیگری همچون بت، دلبر، صنم و ترسابعه و... مجال حضور جلوه گری می یابد:

هنگام وداع آمد آن سرو بلند گریان گریان که آخر این هجران چند
او از سخنان خوش مرا دل می برد دل در تن از آرزوی او جان می کند
(کرمانی، ۱۳۶۶: ۲۳۶)

۵-۱-۳. مفاهیم انتزاعی و مجرد

بسیاری از شخصیت های رباعی - قصه ها در عالم محسوسات و بیرون مابه ازاء ندارند و تنها در عوالمی مانند عالم مثال که محل رخدادهای تجربیات عرفانی است، تجلی می کنند. عشق، خیال معشوق، خرد، خواب از شخصیت هایی هستند که اگرچه در برخی حکایت های منثور هم گاه تجسم می یابند، اما تنها در رباعی - قصه های عرفانی به این اندازه حضور دارند. شاید بتوان ادعا کرد تنها شخصیت های مثبت در تجربه های عرفانی در رباعی - قصه ها حضور دارند، این درحالی است که در حکایات عرفانی منثور مفاهیمی که عینیت و تجسد می یابند در بیشتر موارد، شخصیت مذموم و ناپسندی است که سالک در دوره ریاضت با آن ها روبه رو گشته است. از این منظر شاید بتوان نتیجه گرفت تفاوت رباعی - قصه ها و برخی حکایت های کوتاه منثور در آثاری مانند *سرار النوحید* و *کشف المحجوب* و *رساله قشیری* از جهت تجاربی که به صورت روایت بازنمایی می شوند، این است که در رباعی - قصه ها ما عارفی را می بینیم که از مهالک و مخاطرات مبارزه با نفس گذر کرده است؛ درحالی که در حکایت های منثوری که روایت این تجارب را بیان می کند، تجارب درونی عارفی به نمایش درمی آید که همچنان در کشاکش غلبه بر ابلیس درون و نفس اماره خود است که به صورت هایی مانند پیرزن و عجوزه یا سگ و... بر او ظاهر می شود.

با پیر خرد نهفته می گویم دوش کز من سخن از سر جهان هیچ مپوش
نرمک نرمک مرا همی گفت بگوش کین دیدنیست گفتنی نیست خموش
(کرمانی، ۱۳۶۶: ۲۲۰)

۵-۱-۴. شخصیت نمادین

شخصیت نمادین شخصیتی است که نویسنده به وسیله او مفاهیم اخلاقی، یا کیفیت های روحی و معنوی را که قبلاً درک نشده بود، به قالب عمل درمی آورد. فرد نمادین کسی است که عمل و گفتارش در مجموع خواننده را به مفاهیمی فراتر از خودش

راهنمایی سازد... در قصه‌های قدیم فارسی از این نوع شخصیت‌ها بسیار یافت می‌شود؛ برای نمونه در حی بن یقظان، رساله الطیر و سلامان و ابسال ابن سینا و عقل سرخ و آواز پر جبرئیل شهاب‌الدین سهروردی (مدرسی، ۱۳۹۰: ۳۲۷).

از این منظر دسته دیگری از شخصیت‌ها در رباعی - قصه‌ها شخصیت‌های نمادین است که به امر معمولاً مفهومی جز صورت ظاهری خود ارجاع می‌دهند. این شخصیت می‌تواند گیاه، حیوان یا موجود دیگری باشد به شرط آنکه نشانه‌ای باشد که به چیز دیگری جز خودش اشاره کند؛ مانند شخصیت گل و بلبل هنگامی که نماد معشوق و عاشق را داشته باشند.

پروانگکی به پیش شمعی پیرید در گوشه شمع گوشه یک تنه دید
جان داد به شکرانه در آن حجره خزید بی جان دادن کسی به جانان نرسید
(کرمانی، ۱۳۶۶: ۱۸۸)

۵-۱-۵. حیوانات و گیاهان

از دیگر شخصیت‌های حاضر در رباعی - قصه‌های عرفانی که در برخی از آن‌ها ایفای نقش می‌کنند، حیوانات و گیاهان طبیعی هستند که معمولاً این روایت‌های اندک‌شمار یا بیان‌گر رخدادهای عوالم حسی است و به صحنه‌های تجارب عرفانی ارتباطی ندارند یا وجه نمادین آن‌ها مدنظر است که می‌توان در طبقه شخصیت‌های نمادین از آن‌ها یاد کرد.

تاگل ز گریبان چمن سر بر کرد بلبل هر دم مشغله دیگر کرد
چون خنده گل ز غنچه بس زیبا بود در تاخت صبا و دهنش پر زر کرد
(عطار، ۱۳۸۹: ۳۰۵)

۵-۲. گفت‌وگو

یکی از روش‌های معرفی شخصیت‌ها ایجاد گفت‌وگو و مکالمه بین آن‌ها است تا از طریق آن ویژگی‌های درونی آن‌ها تاحدی بازنمایانده شود. البته گفت‌وگو هم در شخصیت‌پردازی کاربرد دارد و هم یکی از کنش‌های پیش‌برنده روایت محسوب می‌شود، اما در بسیاری از رباعی‌های روایی رمزی از آنجا که فضای شکل‌گیری تجارب عرفانی در فضایی خواب‌گونه و در عالمی غیر از عوالم محسوس پیش می‌رود، به نسبت روایت عنصر گفت‌وگو در این روایات کارا تر و کاربردی تر به نظر می‌آید.

خواب‌ها روایت‌ها کنش‌محور نیستند، بلکه بیش‌تر براساس گفت‌وگو و سؤال و جواب بنا شده‌اند. در خواب، اشخاص از جهت کنش چندان منشأ اثر نیستند، بلکه بیشتر تحت تأثیر یک موقعیت خاص و یا گفتار شخص دیگری قرار می‌گیرند (حیدری، ۱۳۹۶: ۲۰۲-۲۰۱).

در برخی از روایت‌های کوتاه مانند رباعی - قصه‌ها تنها کنشی که روایت را تا انتها پیش می‌برد، گفت‌وگو است و کنش دیگری در طول روایت رخ نمی‌دهد. گفت‌وگو در رباعی‌های روایی گاه به شکل دیالوگ است و گاه مونولوگ (تک‌گویی) است.

۵-۲-۱. دیالوگ (گفت‌وگوی دو طرفه)

گفتم که بیا سماع بر کار شده است گفتا که برو که بنده بیمار شده است
گفتم که اگر تو مرده‌ای زنده شوی آن عیسی روزگار بر کار شده است
(مولانا، ۱۳۹۳: ۱۲۸۲)

۵-۲-۲. مونولوگ (تک‌گویی)

گاه تنها یکی از شخصیت‌های داستان با خود گفت‌وگو دارد و همین گفت‌وگو باعث برهم‌خوردن وضعیت اولیه می‌شود. البته تعداد مونولوگ‌ها نسبت به دیالوگ‌ها در اقلیت قرار دارد و تنها مولانا در چهار رباعی خود از مونولوگ به جای دیالوگ استفاده کرده است:

رفتم به سرگور کریم دلدار می‌تافت ز گلزار تنش چون گلزار
در خاک ندا کردم خاکا زنه‌ار آن یار وفادار مرا نیکو دار
(مولانا، ۱۳۹۳: ۱۳۵۰)

از جهت ساختن روایت‌هایی که در آن‌ها عامل اصلی پیش‌برنده قصه، گفت‌وگو باشد (گفت‌وگو - محور)، عطار در صدر همه رباعی‌گویان قرار می‌گیرد (هرچند دیگر رباعی‌سرایان هم از قصه‌های گفت‌وگو - محور استفاده کرده‌اند، اما این تعداد در عطار بسیار بیشتر است). در این رباعی - قصه‌ها به‌جز گفت‌وگوی بین راوی و شخصیت دیگر، رخداد و پیش‌آمد دیگری اتفاق نمی‌افتد و تمام قصه به رد و بدل شدن گفت‌وگوی بین دو شخصیت اصلی طی می‌شود:

	سنایی	عطار	مولانا	اوحدالدین کرمانی	عراقی
کل رباعی - قصه‌ها	۳۴	۳۰۲	۲۰۳	۷۶	۱۱
گفت‌وگو محور	۱	۱۴۰	۲۵	۱۶	۲

۵	۱۷	۶۱	۶۷	۶	برخوردار از گفت و گو
---	----	----	----	---	----------------------

۵-۳. کنش

در بیشتر روایت‌ها عمل شخصیت‌های داستان باعث برهم خوردن تعادل اولیه و شکل‌گیری روایت می‌شود. بنابراین عملی که به برهم خوردن وضعیت اولیه منجر شود، کنش نام دارد. این کنش در دو بیت یک رباعی - قصه‌ها از جهت وضع قرار گرفتن آن در طول رباعی به سه شکل می‌تواند ظاهر شود.

۵-۳-۱. هر دو بیت بیان‌گر کنش‌های روایت است.

در بیشتر رباعی‌هایی که روایت‌گر داستان هستند، شاهد استفاده راوی از تمام طول یک رباعی در دو بیت هستیم و بخشی از کنش چه به صورت گفت و گو و چه به صورت عمل در بیت اول و مابقی آن در بیت پایانی قرار داده شده است.

۵-۳-۲. بیت اول مقدمه‌چینی و بیت دوم کنش اصلی روایت است.

در تعدادی از رباعی - قصه‌ها کنش اصلی که برهم‌زننده وضعیت متعادل اولیه است، در بیت دوم

عشقت به دلم در آمد و شاد برفت باز آمد و رخت خویش بنهاد برفت
گفتم به تکلف دو سه روز بنشین بنشست و کنون رفتنش از یاد برفت
(مولانا، ۱۳۹۳: ۱۳۰۳)

یک رباعی رخ داده است و بیت اول تنها مقدمه‌چینی محسوب می‌شود، به‌طوری که با حذف بیت اول در روایت خللی ایجاد نمی‌شود.

زان روی که دل بسته آن زنجیر است در دامن تو دست زدن تقدیر است
چون دست به دامنش زدم گفت بهل گفتم که خموش روز گیرا گیر است
(مولانا، ۱۳۹۳: ۱۲۸۶)

۵-۳-۳. کنش در بیت اول و بیت دوم تنها نتیجه‌گیری است.

در دسته دیگر رباعی - قصه‌ها رخدادها در همان بیت اول بیان شده است و بیت دوم حکم نتیجه‌گیری یا بیان نظرات راوی را دارد.

آن مرغ که بود از می معنی مست پرید و دل اندر کرم مولی بست

گیرم که نداد دولت عقبی دست آخر ز خیال رهن دنیی رست

(عطار، ۱۳۸۹: ۱۹۰)

در مجموع اگر عمل یا کنش را مبنای شکل‌گیری و پیشرفت یک قصه بدانیم، برخی رباعی - قصه‌ها نشان‌دهنده یک تغییر حالت نسبت به حالت اولیه هستند و برخی دیگر عمل (فیزیکی یا گفت‌وگو) پیش‌برندگی روایت را به عهده دارند. بیشتر رباعیات غیرگفت‌وگومحور عطار از نوع حالت‌محور هستند که رخداد فیزیکی خاصی در آن اتفاق نمی‌افتد و حتی تعداد رباعی - قصه‌های کنش‌محور عطار از رباعی‌های گفت‌وگومحور او کم‌تر است (در رباعی‌گویان دیگر معمولاً غلبه با رباعیات کنش‌محور آن‌هاست)؛ مثلاً در کلیات شمس مولانا، رباعی - قصه‌های کنش‌محور (که در آن کنش‌های گوناگون و اتفاقات فیزیکی غیر از گفت‌وگو روایت را به پیش می‌برد) نسبت به سایر رباعی‌های روایی او بیشتر است. در جدول زیر میزان رباعیات گفت‌وگومحور و کنش‌محور را در هریک از مهم‌ترین رباعی‌گویان فارسی‌زبان مشاهده می‌کنید:

عراقی	اوحدالدین کرمانی	مولانا	عطار	سنایی	
۱۱	۷۶	۲۰۳	۳۰۲	۳۴	کل رباعی - قصه‌ها
۲	۱۶	۲۵	۱۴۰	۱	گفت‌وگومحور
۵	۱۷	۶۱	۶۷	۶	برخوردار از عنصر گفت‌وگو
۴	۴۳	۱۱۳	۹۵	۲۷	رباعی کنش‌محور

اهمیت مقایسه رباعی‌های کنش‌محور نسبت به رباعی‌های دیگر از این جهت است که نشان‌دهنده میزان تحرک و پویایی یک قصه نسبت به نمونه‌های مشابه است. «یکی از ویژگی‌های مهم هر روایت، نسبت رویدادهای عمل‌محور به رویدادهای حالت‌محور آن است. بنابراین اگر همه عناصر دو داستان یکسان باشد، داستانی که بیشتر رویدادهای آن حالت‌محور هستند، در مقایسه با داستانی که بیش‌تر رویدادهای آن عمل‌محور هستند، پویایی و تحرک کمتری دارند (پریس، ۱۳۹۵: ۶۹). همان‌گونه که پیش‌تر تأکید کردیم، تحرک و پویایی در رباعی - قصه‌های مولانا نسبت به عطار قطعاً بیش‌تر است که می‌تواند نشان از عمق یا تنوع تجارب عرفانی و همچنین اصالت آن‌ها نسبت به عطار باشد.

۵-۴. صحنه (مکان و زمان)

اصولاً در داستان‌های کهن و سنتی بیان مکان و فضا امری اولویت‌دار برای راوی محسوب نمی‌شود و در بسیاری از مواقع ذکر مکان و زمان تنها نقش کارکردی و کلی دارد و بیان خصوصیات متمایزکننده یک مکان یا زمان مد نظر راوی یک داستان سنتی قرار نمی‌گیرد؛ مثلاً در مقالات شمس تبریزی که در نوع ادبی عرفانی شامل قصه‌های کوتاه است، این موضوع کاملاً مصداق دارد. *حدود نیمی از حکایات شمس در بی‌زمانی سیر می‌کنند و این یکی دیگر از ویژگی‌های قصه‌های کهن است که در آن‌ها زمان روی دادن حوادث اهمیت زیادی ندارد...*؛ به همین سبب در اغلب نیمی دیگر از حکایات که با ذکر زمان همراه است، زمان‌ها دقیق و جزئی روایت نمی‌شوند و با عباراتی مانند *روزی، بعد ساعتی، سحرگاهی، مدت‌ها و...* که عباراتی کلی و غیر صریح بیان می‌شوند (رضی و فیض، ۱۳۸۵: ۶۲).

خصیصه بی‌تعیین بودن زمان و مکان در داستان‌های سنتی یک امر عمومی است، اما در بیشتر رباعی - قصه‌های عرفانی بعد دیگری هم پیدا می‌کند و از آنجا که صحنه بسیاری از آن‌ها در عوالم روحی یک عارف رخ می‌دهد، این اتفاقات در مکان‌هایی فوق عوالم حسی و غالباً در بی‌زمانی بر ذهن و ضمیر عارف تجربه‌گر می‌گذرد و طبعاً هم این عامل و هم کوتاهی بیش از حد قالب رباعی امکان توصیف دقیق مکان و زمان را از راوی می‌گیرد. به هر حال از آنجا که مضمون بیشتر قصه‌های رمزی عارفانه و دیدار با معشوق در فضای غیر محسوس است، صحنه آن‌ها با توجه به مضمون دریافتنی است.

آنجا که به صحنه قصه اشاره می‌شود، نوع درون‌مایه در تعیین صحنه مؤثر است؛ به همین دلیل حوادث قصه بیشتر شب‌هنگام یا در سحر و صبحگاه روی می‌دهد که بیان‌گر بعد عرفانی آن‌هاست... بنابراین درون‌مایه صحنه قصه را نیز تعیین و به سایر اجزا و عناصر قصه مرتبط می‌کند (گراوند، ۱۳۸۸: ۳۵۸).

۵-۴-۱. مکان

بسیاری از مکان‌هایی که رخدادها و اتفاقات روایت‌های رباعی - قصه در آن رخ می‌دهد، بیشتر جنبه مثالی و متعلق به عوالم غیر حسی است. مکان‌هایی مانند چاه حدوث، بادیه عشق یا بحر وجود که در دسته‌ای از رباعیات به عنوان مکان رخداد حوادث معرفی می‌گردد، مصداقی در عوالم حواس پنج‌گانه ندارد تا راوی بخواهد ذکر دقیق‌تری از آن را ارائه دهد. البته از همین عناوین بدون

شرح هم در بیشتر رباعی - قصه‌ها خبری نیست و راوی علاوه بر اینکه مجالی برای توصیف مکان نمی‌یابد، درک مکان رخدادها و چنين حوادثی را به مخاطب آشنا به این عوالم روحانی وامی‌گذارد.

آن عشق مجرد سوی صحرا می‌تاخت دیدش دل من ز کر و فرش بشناخت
با خود می‌گفت چون ز صورت برهم با صورت عشق عشق‌ها خواهم باخت
(مولانا، ۱۳۹۳: ۱۲۷۴)

۵-۴-۲. زمان

به زمان در رباعی‌های روایی بسیار کم تصریح شده است و در همان تعداد اندک رباعی‌هایی که به نحوی به زمان اشاره شده، دوش، شب (سبی)، سحرگه و در موارد بسیار کمی هم امروز و ازل و... زمان رخداد وقایع نام برده شده است. فهم فضای رویاگونه و کنش‌هایی از آن دست که در این قبیل روایت‌ها حاکم است، جز با اشراف نسبت به موقعیت این تجارب به‌درستی دریافته نمی‌شود. بنابراین مخاطب این روایت‌های رمزی برای درک درست و فهم عمیق آن‌ها باید نسبت به مکان و زمان و ... این رویدادها آگاهی‌های نسبی پیشینی داشته باشند و به‌همین دلیل راوی معمولاً با در نظر گرفتن چنين مخاطبانی که به فضای تجارب رؤیاگون شهودی دریافت‌های حادق‌لی دارند، بسیاری از آن‌ها را روایت می‌کند. بنابراین از نظر درک عناصر روایی، در بسیاری از روایت‌های رمزی به دانشی بیرون از ساختار قصه نیاز است.

امشب آمد خیال آن دلبر چست در خانه تن مقام دل را می‌جست
دل را چو بیافت زود خنجر بکشید زد بر دل من که دست و بازو در دست
(مولانا، ۱۳۹۳: ۱۲۸۱)

جدول زیر به میزان نام بردن از مکان و زمان در رباعی قصه، در بین رباعی‌گویان مختلف اشاره

کرده‌است:

عراقی	اوحدالدین کرمانی	مولانا	عطار	سنایی	
۱۱	۷۶	۲۰۳	۳۰۲	۳۴	کل رباعی - قصه‌ها
۶	۱۵	۳۶	۱۴	۵	ذکر زمان
۲	۱۲	۲۸	۸	۳	ذکر مکان

۵-۵. راوی (زاویه دید)

برخی که خواسته‌اند روایت را در یک نگاه کلی معرفی کنند، آن را متنی دانسته‌اند که «قصه‌ای را بیان کند و قصه‌گویی (راوی) دارد» (اخوت، ۱۳۹۲: ۸). در این نگاه اگر متن داستانی، مؤلفش هم مجهول باشد، به هر حال راوی آن را روایت می‌کند و روایت‌پژوهان مختلف بنابر تقسیم‌بندی‌هایی، انواع گوناگونی از راوی داستانی را برشمرده‌اند. اما آنچه در این تقسیم‌ها اهمیت دارد، شیوه روایت یک داستان از زبان راوی و جایگاه او نسبت به رخدادها روایت است. گاه راوی خود در میدان رخدادها حضور دارد (گاه فعال و گاه تنها ناظر) که به آن راوی درون‌داستانی و مواقعی راوی نه در جهان رویدادها و کنش‌های یک روایت بلکه در سطح بالاتری بیان‌گر رخدادها می‌شود که به آن راوی برون‌داستانی می‌گویند.

۵-۵-۱. راوی اول شخص

از آنجاکه در بیشتر رباعی- قصه‌ها، صحنه مشاهدات شهودی یک عارف تجربه‌گر روایت می‌شود و تجربه عرفانی را امری شخصی دانسته‌اند، قطعاً در لحظه ادراک و مشاهده آن رخدادها راوی شخصی جز عارف نیست؛ از این رو تقریباً در همه رباعی- قصه‌هایی از این دست، ما با راوی درون‌داستانی فعال که خود از شخصیت‌های اصلی روایت است، مواجه می‌شویم و این برخلاف غالب روایت‌های سنتی زبان فارسی است که روایت‌گری رخدادها را راوی دانای کل و همه‌چیزدانی برعهده دارد که از همه اتفاقات اصلی و فرعی آگاه است و حتی ذهن شخصیت‌ها را از قبل می‌خواند؛ مانند این نمونه‌ها:

از دور مرا بدید لب خندان کرد و آن روی چو مه به یاسمین پنهان کرد

آن جان جهان کرشمه خوبان کرد و رنه به قصب ماه نهان نتوان کرد

(سنایی، ۱۳۸۸: ۱۱۲۹)

به هر حال در رباعی- قصه‌های رمزی، درون‌مایه عرفانی قصه تا اندازه زیادی در تعیین شیوه روایت‌گری به صورت اول شخص توجیه‌پذیر است.

درون‌مایه، نوع زاویه دید را نیز تعیین و با سایر اجزا و عناصر قصه هماهنگ و مرتبط

می‌کند... در نتیجه در این نوع قصه‌ها، زاویه دید به صورت زاویه دید درونی (من

قهرمان یا من ناظر) است، زیرا راوی درون حوادث است و آن‌ها را برای مخاطب یا

روایت‌گراز درون به صیغه اول شخص روایت می‌کند (گراوند، ۱۳۸۸: ۳۵۹).

تنها در رباعیات عطار است که زاویه دید اول شخص نسبت به روایت سوم شخص تعداد کم‌تری دارد که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

۵-۲. راوی سوم شخص

در دسته دیگر رباعی - قصه‌ها که موضوع آن طبیعی یا اشارات تاریخی است، با راوی برون‌داستانی برخورد می‌کنیم که در سطح کنش روایی قرار ندارد و تنها مطلع و آگاه به رخدادها است:

از دست گلاب گر گل عشوه پرست در پای آمد چنانکه بر خاک نشست
گل خون شد و از درد به بلبل می‌گفت «آخر به چنین خون که بیالاید دست»
(عطار، ۱۳۸۹: ۳۰۱)

۵-۳. راوی دوم شخص

روایت دوم شخص در ادبیات سنتی فارسی و حتی غیرفارسی کاربرد زیادی نداشته و جز در موارد استثنایی به کار نرفته است و برای مثال گفتیم در همه ۹۱ غزل - قصه مولانا تنها دو غزل با استفاده از زاویه دید دوم شخص روایت شده است. «مولانا در دو قصه، از این زاویه دید و شیوه روایت بهره گرفته است که در حد خود بدیع و منحصر به فرد است» (گراوند، ۱۳۸۸: ۳۳۰). تنها در دوره‌های اخیر و روایت‌های مدرن و پسامدرن است که توجه به این شیوه تا اندازه‌ای با اقبال بیشتری مواجه شده است. با این وجود تعداد آن نسبت به دو نوع اول شخص و سوم شخص همواره در اقلیت بوده است.

در سال‌های اخیر این نوع روایت‌گری رواج بیشتری یافته است... روایت‌گری دوم شخص اگرچه دستاوردهای خوبی داشته... و منتقدان روزه‌روز علاقه بیشتری به آن نشان می‌دهند، اما این نوع روایت‌گری در مقایسه با انواع دیگر آن انگشت‌شمار است. شاید دلیلش این باشد که ما در زندگی روزمره این‌طور قصه نمی‌گوییم (ابوت، ۱۳۹۷: ۱۳۷).

اما در رباعی - قصه‌هایی که در آن روایت دیدار با معشوق و گفت‌وگو با او، اصلی‌ترین صحنه‌های این قصه‌های رمزی محسوب می‌شود، طبیعی است حضور معشوق به عنوان فرد حاضر در گفت‌وگو و بسیاری از کنش‌ها، بسیار پررنگ‌تر از سایر روایت‌ها باشد.

بنابراین همان‌گونه که در جدول بالا می‌بینیم، به نظر می‌رسد تعداد روایت‌های رباعیاتی که

بر ظلمت شب خیمه مهتاب زدی	می‌خفت خرد بر رخ او آب زدی
دادی همه را به وعده خواب خرگوشی	وز تیغ فراق گردن خواب زدی
	(مولانا، ۱۳۹۳: ۱۴۳۵)

براساس شیوه دوم شخص روایت شده‌اند، نسبتاً به سایر قالب‌های شعری ادبیات فارسی تعداد قابل توجهی است.

عراقی	اوحدالدین کرمانی	مولانا	عطار	سنایی	
۱۱	۷۶	۲۰۳	۳۰۲	۳۴	کل رباعی - قصه‌ها
۸	۵۴	۱۴۳	۱۲۵	۱۳	اول شخص
-	۳	۲۳	۷	۱۴	دوم شخص
۳	۱۹	۳۷	۱۷۰	۷	سوم شخص

۵-۶. التفات (تغییر زاویه دید)

از دیگر نکات جالب در رباعی - قصه‌های عرفانی با همه محدودیت‌هایی که به جهت کمی در گسترش روایت دارد، تغییر زاویه دید روایت در آن‌ها است.

التفات از دیرباز در ادب فارسی و به‌ویژه شعر مورد توجه بوده است و در کتاب‌های بلاغت فارسی طرح شده است. آن را رفتن‌گوینده از مخاطبه به مغایه و از مغایه به مخاطبه تعریف کرده‌اند (توکل، ۱۳۹۱: ۸۵).

اما به کارگیری آن در دو بیت مانند آنچه در رباعی زیر آمده است، حکایت از توانایی شاعر - راوی دارد.

نایی ببرید از نیستان استاد بانه سوراخ و آدمش نام نهاد
ای نی! تو از این لب آمدی در فریاد آن لب را بین که این دمت را دم داد
(مولانا، ۱۳۹۳: ۱۳۰۷)

۵-۷. درونه‌گیری

یکی از اصطلاحات روایت‌پژوهان، درونه‌گیری است که «تودوروف این اصطلاح را برای تحلیل داستان هزار و یک‌شب به کار می‌برد» (بامشکی، ۱۳۹۱: ۵۳)، و در روایت‌های نظم و نثر ادبیات فارسی نمونه‌های بسیاری از آن یافت می‌شود. این شیوه روایت‌گری که یکی از روش‌های تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب محسوب می‌شود، اصولاً در روایت‌های بلند داستانی مانند هزار و یک‌شب یا کلیله و دمنه است، اما از بدایع قصه‌گویی عطار، کاربرد آن در روایت‌های بسیار کوتاهی مانند رباعی - قصه است. عطار در رباعی زیر به‌نوعی از درونه‌گیری استفاده کرده و پس از اشاره‌ای کوتاه، وارد یک قصه درونه‌ای شده و شرح یک مکاشفه خود را بیان کرده است.

بانی گفتم که بر تو بیداد ز کیست بی هیچ زیان ناله و فریاد تو چیست
گفتا که ز شکری بریدند مرا بی ناله و فریاد نمی دانم زیست
(مولانا، ۱۳۹۳: ۱۲۹۹)

نتیجه:

قالب‌های روایی قصه‌گویی در ادبیات صوفیه آن‌چنان‌که در ابتدا به نظر می‌رسد، منحصر در یک قالب محدود مانند مثنوی نیست، اما با توجه به غلبه کمی روایت‌های منظوم صوفیه در قالب مثنوی و پژوهش‌های مربوط به آن معمولاً قالب‌های دیگر روایی مغفول مانده‌اند. ضرورت‌های ذهنی شعرای عارف آن‌ها را متوجه عدم هماهنگی، نارسایی و کهنگی قالبی مانند مثنوی (که دیگر تأثیربخشی و قدرت القایی خود را از دست داده) در بیان مکاشفه‌های روحی‌شان کرده است. می‌دانیم یکی از کارکردهای قصه‌گویی نزد صوفیه، بیان تجربه‌های روحی آن‌ها در قالب یک روایت کوتاه است و عرفای قصه‌گو برای انتقال تجارب شهودی خود که فشرده‌گی و برق‌آسایی از خصیصه‌های وحدانی آن است، به دنبال قالب شعری می‌گردند که روایت متراکم شهودشان را در نهایت ایجاز و به صورتی یک‌پارچه بازنمایی کند. رباعی به عنوان یکی از کهن‌ترین قالب‌های ادب فارسی با توجه به ویژگی‌های ساختاری خود، می‌تواند علاوه بر نمایاندن وحدت و یک‌پارچگی، گذرا بودن تجارب روحانی عرفای رباعی‌سرا را نشان دهد. بنابراین این عوامل آن‌ها را برای بازنمایی این تجارب عرفانی در فرمی که بتواند ویژگی‌های وحدانی آن تجارب را نمایش دهد، به بهره‌گیری از قالب روایی رباعی مصرّ کرده است.

در این پژوهش نشان داده شد در بسیاری از رباعی‌های عرفانی دو شخصیت اصلی عاشق (عارف) و معشوق پیش‌برندگان کنش‌های روایی هستند. در این رباعی‌ها شخصیت مبهمی از معشوق نشان داده شده که مانند اکثر معاشیق در سبک عراقی تفوق و رجحان با اوست؛ در مقابل شخصیت عاشق که در بسیاری از رباعی‌های روایی یا خود راوی یا دل اوست، بیشتر شنونده صحبت‌ها یا روایت‌کننده گفته‌ها و بروزدهنده عکس‌العمل‌هایی است. نکته جالب در رباعی - قصه‌ها اینکه با تمام محدودیت‌هایی که راوی با توجه به کوتاهی ابیات در رباعی، به آن دچار بوده است، در موارد معدودی توانسته است به تغییر زاویه دید روایت (الثفات) و داستان‌های درونه‌ای (آوردن داستان در داستان) در رباعی‌های روایی اقدام کند که نشان از اوج خلاقیت‌های هنری در

قصه‌گویی است. از آنجا که بیشتر رباعی‌های روایی شرح احوال روحانی و مکاشفه‌های عرفانی اوست، زمان و مکان فاقد نشانه‌های زمینی برای تعیین دقیق آن‌هاست و در بیشتر موارد به آوردن واژه‌هایی مانند بادیه و عدم و... در توصیف مکان و واژه «دوش» برای توصیف زمان روایت، بسنده شده است.

کتاب‌نامه:

- ابوت، اج پورتر. (۱۳۹۷)، *سواد روایت*، ترجمه رویا پورآذر و نیام اشرفی، تهران: اطراف.
- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۶۹)، *بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیمایوشیج*، تهران: بزرگمهر.
- اخوت، احمد. (۱۳۹۲)، *دستور زبان داستان*، اصفهان: نشر فردا.
- اوحدالدین، کرمانی. (۱۳۶۶)، *دیوان رباعیات*، به کوشش احمد ابو محبوب، تهران: سروش.
- ایگلتن، تری. (۱۳۹۶)، *چگونه شعر بخوانیم؟*، ترجمه پیمان چهارزی، تهران: آگه.
- بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*، تهران: هرمس.
- پرینس، جرالد. (۱۳۹۵)، *روایت‌شناسی (شکل و کارکرد روایت)*، ترجمه محمد شهباء، تهران: مینوی خرد.
- توکلی، حمیدرضا. (۱۳۹۱)، *بوطیقای روایت در مثنوی*، تهران: مروارید.
- حسن‌لی، کاووس و شهن حقیقی. (۱۳۸۹)، «رفتارهای هنری در رباعیات مولانا»، *پژوهشنامه ادب حماسی*. ص ۱۴۳ - ۱۱۹.
- حیدری، محبوبه. (۱۳۹۶)، *بررسی ساختاری روایت در خواب‌های صوفیه*، تهران: سیاه‌رود.
- دوبروین، یوهانس. (۱۳۷۸)، *شعر صوفیانه فارسی*، تهران: مرکز.
- راستگو، سید محمد. (۱۳۸۹)، *عرفان در غزل فارسی*، تهران: علمی و فرهنگی.
- رضوانیان، قدسیه. (۱۳۸۹)، *ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی*، تهران: سخن.
- زارع‌ندیکی، یعقوب. (۱۳۸۹). «تحلیل رباعیات مولوی از منظر داستانی»، *پژوهش زبان و ادب فارسی*، ش ۱۸، ص ۹۳-۱۱۲.
- سنایی غزنوی. (۱۳۸۸)، *دیوان*، به سعی و اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران: سنایی.
- عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۸۹)، *مختارنامه*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
- گراوند، علی. (۱۳۸۸)، *بوطیقای قصه در غزلیات شمس*، تهران: معین.

- محبتی، مهدی. (۱۳۹۲)، *پیمانه‌های بی‌پایان (جلد اول: متون منظوم فارسی)*، تهران: هرمس.
- مولانا جلال‌الدین محمد مولوی. (۱۳۹۳)، *کلیات شمس*، براساس چاپ بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: هرمس.
- میرافضلی، سیدعلی. (۱۳۹۷)، *چهارخطی (کندوکاوی) در تاریخ رباعی فارسی*، تهران: سخن.
- ولک، رنه و وارن، اوستین. (۱۳۹۰)، *نظریه ادبیات*، ترجمه ضیاء موحد- پرویز مهاجر. تهران: نیلوفر.
- هاشمی‌نژاد، قاسم. (۱۳۹۴)، *رساله در تعریف، تبیین و طبقه‌بندی قصه‌های عرفانی*، تهران: هرمس.