journal of Poetry Studies
Print ISSN: 2008-8183- Online ISSN: 7751-2980

Research Article
Vol 16, Issue 3, Atumn 2024, Ser 61, PP: 77-102

Title: **The Typology and the Structure of Qalandari Sonnet Sequences**

Authors: **Mohamadkazem Baridalami**
Mohamadreza Sarfi *
Ali Asghar Yari Estahbanati

Abstract: Poets who composed Qalandari sonnet sequences (or ghazal-stories) have used the form of ghazal in different ways to express their personal experiences. One of the types of Qalandari ghazal has a fictional form and structure, and the poet uses all the main elements of the story to express one of the adventures that happened to him or to the master (Pīr-e Khanqah), who moods and views on existence are changed after meeting and talking with the beloved. This type of ghazal, often based on the story of Hallaj or Pir San'an, expresses how ascetic Sufism has changed to mysticism. Qalandari sonnet sequences sometimes have an independent form and a ghazal narrates a story from the beginning to the end and draws conclusions from that; and sometimes it starts from the middle of a ghazal in an episodic way to embody one of the main mystical ideas. This type of ghazal has a symbolic language, ends with a conclusion, and often expresses the mystic's personal experience in a first-person point of view. It gives a dramatic aspect to its expression in the middle of the story by using narrative methods.

Key words: Sonnet sequence, story-ghazal, Qalandariyyah, Qalandari poetry, mysticism

Received: 2023-12-10
Accepted: 2024-05-12

* Professor in Persian Language and Literature of Shahid Bahonar University of Kerman, msarfi@uk.ac.ir
DOI: 10.22099/JBA.2024.48560.4458

مقاله‌ی علمی پژوهشی، سال ۱۶، پاییز ۱۴۰۳، شماره‌ی سوم، پیاپی ۶۱، صص ۷۷–۱۰۲

گونه‌شناسی و ساختار غزل–داستان‌های قلندری

محمدکاظم برید اللامی *
محمدرضا صرفی **
علی‌اصغر یاری اصطهباناتی ***

چکیده

شاعران قلندری‌سرا به‌منظور بیان تجربه‌های شخصی خود از قالب غزل به شکل‌های مختلف استفاده کرده‌اند. یکی از گونه‌های غزل قلندری، شکل و ساختار داستانی دارد و شاعر با بهره‌گیری از تمام عناصر اصلی داستان، به بیان یکی از ماجراهایی پرداخته که برای خود یا پیر خانقاهی به وجود آمده و پس از ملاقات و گفت‌وگو با یار و معشوق، دچار تحول حال شده یا نگاه او به هستی تغییر یافته است. این نوع غزل، اغلب با الگوگیری از داستان حلاج یا پیر صنعان، بیانگر چگونگی تغییر تصوف و عرفان زاهدانه به تصوف و عرفان عاشقانه است. غزل–داستان قلندرانه گاه شکل مستقل دارد و یک غزل از ابتدا تا انتها به بیان داستان و نتیجه‌گیری از آن اختصاص یافته است و گاه برای تجسّم بخشیدن به یکی از اندیشه‌های اصلی عرفانی، به‌طریق اپیزودیک از میانه‌ی غزل آغاز می‌شود. این نوع غزل زبانی نمادین دارد، با نتیجه‌گیری و پایان بسته به اتمام می‌رسد و اغلب با زاویه‌ی

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان baridi@enc
** استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان msarfi@uk.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)
*** استادیار زبان و ادبیات عرب دانشگاه شهید باهنر کرمان Ayari57@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۹/۱۹ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۲/۲۳
DOI: 10.22099/JBA.2024.48560.4458
شاپا چاپی: ۸۱۸۳–۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۲۹۸۰–۷۷۵۱

دید اول شخص به بیان تجربه‌ی شخصی عارف می‌پردازد و در میانه‌ی داستان با استفاده از شگردهای کانون روایت، به گفته‌ی خود جنبه‌ی نمایشی می‌بخشد.

واژه‌های کلیدی: تصوف عاشقانه، شعر قلندری، غزل-داستان، قلندریه.

۱. مقدمه و بیان مسئله

غزل فارسی توانایی قابل‌ملاحظه‌ای برای بیان تجربه‌ی خودزیسته‌ی عارفانه و عاشقانه دارد. گاه شاعران عارف به‌منظور ایجاد تقابل بین مقدّس و نامقدّس و فراهم کردن زمینه‌ی مبارزه‌ی فرهنگی با فضای ریازده‌ی جامعه، به نوعی شعر روی آورده‌اند که به شعر قلندری معروف است. این نوع شعر با گذر از اندیشه‌های ملامتی، نظر رد یا قبولِ خلق را بی‌اعتبار می‌شمرد و با انتقاد از مظاهر شریعت و ترک تمام تعلقات، ادعای آراستگی به آزادگی و حریت را مطرح می‌کند. شاعران قلندری‌سرا نوعی شعر خاص را پی افکنده‌اند که در آن «معنای ارزش و ضدارزش با آنچه در سطح جامعه رایج است، تفاوت دارد. به بیان دیگر، در این گونه‌ی شعری ارزش به ضدارزش و ضدارزش به ارزش تبدیل می‌شود. شاعر در شعر قلندرانه به انکارِ آنچه نزد جامعه و متشرعین قشری ستوده است؛ مانند زهد، شیخ و خرقه زبان می‌گشاید و آنچه را که نزد جامعه و متشرعین منفور است؛ مانند شراب، شاهد، قمار و میخانه را ارج می‌نهد (رک. پناهی و حاجی‌حسینی، ۱۳۹۲: ۵۰). شعر قلندری جنبه‌ی نمادین دارد و در آن «کلمات بر معنای قراردادی خود دلالت نمی‌کنند؛ بلکه دلالت ثانوی دارند و به همین دلیل، میان عالم شعر و عالم بیرون تناقض دیده می‌شود و همین تناقض سبب ایجاد ابهام در شعر می‌شود و آن را نیازمند تأویل می‌کند. شکستن اقتدار نشانه‌های زبانی، عصیان علیه زبان است و عصیان علیه زبان، نتیجه‌ی عصیان علیه جامعه است.» (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۲۹۳). شاعران قلندری‌سرا از غزل به‌عنوان مناسب‌ترین قالب شعری برای بیان مفاهیم موردنظر خود بهره گرفته‌اند و با دادن ساختار داستانی به آن، به بیان تجربه‌های زیسته یا تجربه‌های ذهنی و خیالی خود پرداخته‌اند. با آنکه شکل داستانی غزلیات قلندری متفاوت است و سه صورت «حکایت، وصف و گفت‌وگو» را دربرمی‌گیرد (رک. فرهنگی و حمیدی اصل، ۱۳۹۷: ۱۲۷)، باوجوداین، با تقلیل معناشناختی و ساختاری غزل-داستان‌های قلندرانه و با اندکی تسامح،

می‌توان بیشتر انواع فرعی غزل–داستان‌های قلندرانه را گزارش حال پیر و مرشدی خوشنام دانست که با یک حادثه و دیدار با مغبچه‌ی باده‌فروش دچار تحول حال می‌شود و پس از نوشیدن شراب معرفت و چشیدن طعم عشق، از سر نام و ننگ برمی‌خیزد.

داستان زندگی این پیر که برگرفته از داستان شیخ‌صنعان یا حلاج یا تلفیقی از این دو شخصیت است، در بسیاری از غزل–داستان‌های قلندرانه به شیوه‌ی من–روایتی بیان شده است؛ ازاین‌رو می‌توان این نوع غزل–داستان‌ها را نوعی حسب‌حال‌نویسی و برشی از زندگی خود شاعر یا عارف شمرد. حتی داستان‌هایی را که با شیوه‌ی دانای کل و از زاویه‌ی دید سوم شخص به بیان ماجرای تجربه‌ی پیران عارف پرداخته‌اند نیز در تحلیل نهایی خود، شکلی از زندگی‌نامه‌ی خودنوشت شاعر هستند.

۱. ۱. جامعه‌ی آماری و روش پژوهش

ازآنجاکه تمامی اشعار قلندرانه که شاعران مختلف سروده‌اند، در یک مجموعه جمع‌آوری نشده است، به‌ناچار جامعه‌ی آماری پژوهش حاضر غزلیاتی است که شاعران قلندری‌سرا در آن‌ها برشی از زندگی خود یا زندگی یکی از پیران تصوف را که به تحول حالشان منجر شده است، به شیوه‌ی داستانی بازگو می‌کنند. در انتخاب غزل‌ها، غزلیاتی موردتوجه قرار گرفت که نمونه‌ی تمام‌نمای غزل–داستان قلندری باشند و ویژگی داستانی آن‌ها را بتوان به سایر نمونه‌های این گونه‌ی شعری تعمیم داد؛ ازاین‌رو پژوهش حاضر غزلیات موردنظر خود را به روش نمونه‌گیری آگاهانه و تعمدی انتخاب کرده و در این انتخاب سعی‌شده غزلیات موردنظر به‌گونه‌ای باشند که نشان‌دهنده‌ی فضای تمامی یا حداقل، غالب بر همه‌ی غزل–داستان‌های قلندری باشند. در پژوهش حاضر عناصر ساختاری و داستانی غزل–داستان‌های قلندری به روش تحلیل محتوای کیفی بررسی و جنبه‌های هنری و برجسته‌ی هر عنصر و دلایل آن به روش توصیفی–تحلیلی توضیح داده شده است.

۱. ۲. هدف

هدف اصلی پژوهش نشان دادن توانمندی و قابلیت غزل فارسی برای بیان تجربه‌های داستانی شاعران بزرگ و نشان دادن چگونگی بازتاب اندیشه‌های قلندرانه در قالب غزل

و ساختار داستانی است. نتایج حاصل بیانگر آن است که غزل-داستان‌های قلندرانه در تحلیل نهایی خود، به‌دلیل بهره‌گیری آگاهانه‌ی شاعران از عناصر داستانی، نوعی داستان مینی‌مال و در بعضی مواقع، به‌دلیل عدم پردازش کامل یکی از عناصر داستانی، طرح یا داستان‌واره، تمثیل، بیان رؤیا یا تلمیح به شمار می‌روند.

۱. ۳. پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی غزل-داستان، عناصر و کارکردهای آن پژوهش‌های معدود، اما ارزشمندی انجام شده است. طاهری (۱۳۸۲)، در مقاله‌ی «نقد و تحلیل ساختارگرایانه‌ی غزل-روایت‌های عطار»، غزل-روایت‌های عطار را محملی برای بیان ظرایف و نکات عرفانی با زبانی رمزی دانسته و شخصیت شیخ‌صنعان و حلاج را الهام‌بخش عطار در سرودن این نوع شعر برشمرده و به تحلیل ساختار، خویشکاری‌ها و عناصر این نوع شعری پرداخته است.

حیدری (۱۳۸۶)، در مقاله‌ی «بررسی ساختار روایی در غزل فارسی»، غزل روایی را فرزند قصیده دانسته و ساختار یکی از غزلیات روایی عطار را در سه بخش مقدمه، تنه و نتیجه‌گیری بررسی کرده است.

روحانی و منصوری (۱۳۸۶)، در مقاله‌ی «غزل روایی و خاستگاه آن در شعر فارسی»، به غزل روایی با دو رویکرد «صوری-ساختاری» و «محتوایی- معنایی» توجه کرده و برای غزل روایی دو خاستگاه غزلی و تغزلی در نظر گرفته‌اند. آنان این گونه‌ی شعری را ازنظر ساختاری و صوری در سه دسته‌ی حکایت، گفت‌وگو و توصیف جای داده و سپس به تحلیل محتوایی و کارکردی آن پرداخته‌اند.

وحدانی‌فر و همکاران (۱۳۹۵)، در مقاله‌ی «تحلیل ساختاری غزل-روایت‌های سعدی»، پس از طبقه‌بندی غزل‌روایت‌های سعدی، با تکیه بر عنصر گفت‌وگو به تحلیل ساختاری آن‌ها پرداخته‌اند.

فرهنگی و حمیدی‌اصل (۱۳۹۷)، در مقاله‌ی «بررسی الگوهای روایت در غزل سعدی»، پس از جای دادن غزلیات روایی سعدی در سه گروه «توصیف، حکایت و خطاب» عناصر روایی آن‌ها را بررسی و تحلیل کرده‌اند. ضمن ارج نهادن به تمام پژوهش‌هایی که اشاره‌وار معرفی شدند، به نظر می‌رسد شعر قلندری از ساختار داستانی

و الگوهای اصلی آن تاکنون بررسی نشده است و با تحلیل عناصر داستانی این گونه‌ی شعری، به‌ویژه زاویه‌ی دید، شخصیت اصلی که ترکیبی از «من، قهرمان و راوی» است و نوع روایتِ غزل–داستان‌های قلندرانه، زمینه‌ی درک تجربه‌های خودزیسته‌ی برخی از عرفا که منجر به تغییر حالشان شده، فراهم خواهد شد.

۱. ۴. مبانی نظری

قلندریه یکی از فرقه‌های صوفیه است که در مبانی فکری و عملی خود شباهت‌های بسیاری با ملامتیه دارند. ظاهراً ابتدا «قطب‌الدین حیدر زاوه‌ای» (درگذشته ۶۱۳ یا ۶۱۸ق) این فرقه را در خراسان رواج داد و سپس «شیخ‌کمال الدین ساوی» (اوایل قرن هفتم هجری قمری) در دمشق آن را ادامه داد. (رک. خرمشاهی،۱۳۹۷، ج۳، ذیل قلندر). دهخدا به نقل از تهانوی گفته است: «قلندریات آن است که شاعر در شعر مخالف عرف و عادت آرد و ترک مبالات کند. هر آنچه از آن احتراز شاید، بر آن اقدام کند و اوصاف اهل صلاح را عار کند، بل ظاهر شریعت را مخالفت از کمال پندارد و موجب ترقی انگارد.» (*لغت‌نامه‌ی دهخدا*، ذیل قلندریات). رجایی بخارایی در توصیف قلندر و قلندریه گفته است: «قلندر به درویش لاابالی شوریده‌احوالی که نسبت به پوشاک و آداب و عادات بی‌قید و بنای کار او بر تخریب عادت باشد، اطلاق می‌شود. قلندریّه به فرقه‌ای از صوفیّه‌ی ملامتی گفته می‌شده است که برخلاف سایر ملامتیه که مقیّد به کتمان اسرار و عبادات بوده‌اند، به این دو موضوع اهمیتی نمی‌داده‌اند و از عبادات بیش از فرایض کاری انجام نمی‌داده و جز صفای دل خود به هیچ‌چیز و هیچ کس نمی‌اندیشیده‌اند.» (رجایی بخارایی، ۱۳۶۴: ۵۵۱).

شفیعی‌کدکنی شعر قلندری را شعری «در نفی ارزش‌های شناخته‌شده و زیرپاگذاشتن تمام عرفیات» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۱۸) می‌داند. هلموت ریتر (Hellmut Ritter) ویژگی شعر قلندرانه را «مخالفت با مذاهب رسمی و آداب و احکام آن» معرفی کرده است (رک. ریتر، ۱۳۸۸: ۲۱۸).

مهم‌ترین مضامین شعر قلندرانه عبارت است از: «تظاهر به آیین‌های غیراسلامی و بی‌اعتنایی به دین، ردِّ مظاهر شریعت و تصوف، تعریض به زاهدان و صوفیان، تظاهر به

فسق و فساد، خود را فراتر از کفر و ایمان تلقی کردن، باده‌گساری و ترغیب به آن، ترغیب به شکستن توبه، ستایش مراکز فسق‌وفجور در تقابل با مکان‌های مقدس، روی آوردن به اعمال غیرمذهبی، خوشی و شادکامی، عدم‌عافیت‌طلبی و بی‌اعتنایی به قبول و ردِّ خلق، نسبت دادن قلّاش و رند و قلندر به خود.» (پناهی و حاجی‌حسینی (۱۳۹۲)، مدرسی و علی‌بیگی سرهالی (۱۴۰۱)، علی‌بیگی سرهالی و نوروزی (۱۴۰۱). شاعران قلندری‌سرا، از قالب‌ها و گونه‌های مختلفی برای سرودن شعر قلندرانه بهره گرفته‌اند و نمونه‌هایی عالی از این نوع شعر در زیرژانرها و گونه‌های تعلیمی، توصیفی، غنایی و داستانی و در قالب‌های مختلف شعری در دست است. بخش مهمی از غزل–داستان‌های عارفانه شکل قلندرانه دارد. منظور از غزل–داستان بیان ماجرا و داستان کاملی است که در یک غزل نقل شود، به‌گونه‌ای که تمام عناصر اصلی داستان را داشته باشد. غزل–داستان در محور عمودی خود شامل سه بخش اصلی است: «۱. مقدمه: شامل توصیف وضعیت اولیه‌ای که برای ورود شخصیت به ماجرا لازم است (تعریف زمان، مکان و حالت ظاهری یا روحی شخصیت)؛ ۲. تنه: ذکر رویدادی عینی (کنش‌ها و گفت‌وگوها) یا ذهنی (متأثر شدن از فضا، یادآوری یک خاطره یا شهودی عارفانه)؛ ۳. نتیجه‌گیری: ذکر نکته‌ای عاطفی، اخلاقی، عرفانی یا اجتماعی که راوی یا طرف مقابلِ او، آن را از کل رویداد استنباط کرده باشد.» (حیدری و آقابابایی‌خوزانی، ۱۳۹۶: ۴۸). در غزل–داستان، داستان یا ماجرایی که محور غزل قرار می‌گیرد، به‌منزله‌ی کانون و محور روایت است و سایر عناصر داستانی پیرامون آن شکل می‌گیرند. معمولاً داستانی که در شعر قلندری به‌طورکلی و در غزل–داستان‌ها مطرح می‌شود، با آنچه در عالم واقع رخ داده، به‌صورت کامل همخوانی ندارد. توجه به سخن ژنت (Genette) در تفاوت نهادن بین «حقیقت» و «روایت» در اینجا کارگشاست. وی در کتاب *گفتمان روایی* سه سطحِ «داستان، نقل و روایت‌گری» را که در هر روایت وجود دارد، از هم متمایز می‌کند و می‌گوید: «۱. «داستان، توالی رویدادهای روایت شده است، به ترتیبی که رویدادها واقعاً اتفاق افتاده‌اند؛ ۲. «نقل» یا «روایت»، همان گفتمان متن یا ترتیب رویدادها در متن است، نه ترتیب و توالی واقعی رویدادها؛ ۳. «روایت‌گری»، همان عمل روایت کردن است و داستان‌گویی برای مخاطبان، ازاین‌رو، ایجاد روایت است.» (دزفولیان، ۱۳۸۹: ۸۹).

بر این اساس بسیاری از آثار روایی و ازجمله غزل–داستان‌ها، اغلب حقیقتی عینی یا ذهنی را روایت و اُبژه یا اُبژه‌های موردنظر خود را ازطریق شخصیت‌های داستانی بازسازی می‌کنند. به‌این‌ترتیب می‌توان گفت که این نوع شعری به‌مثابه‌ی یک اثر روایی و یک متن خودبسنده است که سازوکار روایی درون آن، معنا را بازتولید و اُبژه را بازسازی می‌کند. به‌بیان‌دیگر، شاعران قلندری‌سرا با دخل و تصرف در هسته‌ی مرکزی ماجرا و فشرده‌سازی یا گسترش برخی از عناصر داستانی، به آن جنبه‌ی احساسی و عاطفی می‌دهند و یک ماجرای معمولی و بدون ارزش هنری یا عرفانی را به نوعی داستان قدسی و دلبخواهی تبدیل می‌کنند. این ویژگی را به‌وضوح می‌توان در تمام غزل–داستان‌های قلندرانه مشاهده کرد.

برای غزل–داستان سه گونه‌ی فرعی «حکایت، گفت‌وگو و توصیف» (فرهنگی و حمیدی اصل، ۱۳۹۷: ۱۲۷؛ وحدانی‌فر و همکاران، ۱۳۹۵: ۲۹۸) و چهار موقعیت ساختاری به شرح زیر می‌توان در نظر گرفت:

«۱. موقعیت الف: یعنی شرایط اولیه‌ی داستان که داستان ازنظر زمانی با آن آغاز می‌شود و هنوز حرکت و پویشی در آن رخ نداده است؛ ۲. موقعیت ب: حادثه‌ای که در داستان رخ می‌دهد و آغاز گره‌افکنی است. این شرایط تازه شخصیت‌های داستان را به چالش می‌کشد و کنش و واکنش آن‌ها با عامل بیرونی، داستان را به نقطه‌ی اوج (بحران) و درنهایت گره‌گشایی می‌کشاند؛ ۳. موقعیت پ: نقطه‌ی اوج داستان، جایی‌که همه‌ی گره‌ها قرار است گشوده شود و تکلیف داستان مشخص شود؛ ۴. موقعیت ت که فرود و پایان داستان است. پایان داستان یا بازگشت به شرایط نخستین داستان است یا تبدیل شدن به شرایط دیگر.» (عبداللهیان، ۱۳۸۶: ۱۱۵).

براساس آنچه گذشت، غزل–داستان قلندری نوعی غزل است که داستانی را روایت می‌کند و ویژگی‌های زیر را دارد:

۱. غزلی روایت–محور است که اغلب بدون مقدمه آغاز می‌شود؛

۲. زبانی نمادین و نمایشی دارد؛

۳. مبتنی بر تقابل‌های دو جزئی مقدس و نامقدس است؛

۴. شخصیت و کنش یا حادثه، کانون و محور روایت است؛

۵. پایانی بسته دارد و با نتیجه‌گیری به پایان می‌رسد؛

۶. زاویه‌ی دید غالب در آن اول شخص است و به شیوه‌ی من-روایتی، شاعر تجربه‌ی عارفانه‌ی خود را بازگو می‌کند؛

۷. پیرنگ داستانی آن مبتنی بر توالی زمانی و رابطه‌ی علت‌ومعلولی بین کنش‌های داستانی است؛ ازاین‌رو ساختار خطی دارد؛

۸. درون‌مایه‌ی اصلی آن تقابل عشق/ زهد و مقدس/ نامقدس و موضوع آن بیان تجربه‌ی عارف یا شاعر است؛

۹. روایتی کوتاه و مبتنی بر ایجاز است و با حذف بسیاری از مطالب در فهم ماجرا و داستان بر ذهنیت مخاطب و سنت‌های ادبی تکیه دارد؛

۱۰. تمام عناصر داستانی با ایجاز و هنرمندی تمام در آن وجود دارد و می‌توان آن را از مصادیق داستان‌های مینی‌مال به حساب آورد.

غزل زیر یکی از نمونه‌های غزل-داستان قلندری است:

دوش رفتم بـه درِ میکـــده خـــواب‌آلوده — خرقـــه تر، دامن و سجّاده شراب‌آلوده
آمد افسوس‌کنان مغبچـــه‌ی باده‌فـــروش — گفـــت بیدار شو ای رهرو خواب‌آلوده
شست‌وشویی کن و آنگه به‌خرابات خرام — تـــا نگـــردد ز تو این دیر خراب آلوده
به هوای لب شیریـــن‌دهنـــان چنـــد کنی — جوهـــر روح بـــه یاقوت مذاب آلوده
به طهارت گذران منـزل پیـــری و مکـــن — خلعـت شیب چو تشریف شباب آلوده
پاک‌وصافی شو و از چاه طبیعت به درآی — کـــه صفایـــی ندهـــد آب تـراب‌آلوده
گفتم ای جان جهان دفتر گل عیبی نیست — که شود فصـل بهـــار از می ناب آلوده
آشنایـــان ره عشـــق در ایـــن بحر عمیق — غرقـه گشتنـــد و نگشتند به آب آلوده
گفت حافظ لغز و نکته به یاران مفـروش — آه از ایـن لطـــف به انواع عتاب آلوده

(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۲۵)

در این غزل یک داستان کامل با درونمایه‌ی تقابل بین عشق و زهد با ایجاز تمام و مبتنی بر گفت‌وگویی زنده و نمایشی آمده است. غزل پایانی بسته دارد و نکته‌ی عرفانی موردنظر شاعر در پایان آن به‌صراحت بازگو شده. زمان، مکان، فضا و حالات شخصیت‌ها به زیبایی توصیف شده است. غزل زبان نمایشی دارد. راوی از زاویه‌ی دید اول شخص و به شیوه‌ی گفت‌وگوی نمایشی به بیان تجربه‌ی روحی و تحوّل حال خود پرداخته.

داستان خطی است و با پیرنگی قوی، حوادث را با نظم زمانی، بدون دخالت راوی با ایجاز و فشردگی تمام و با بهره‌گیری از عناصر نمادین شعر عرفانی بیان کرده است. کنش و گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها ضرباهنگی سریع دارد. شخصیتی راوی پویا و شخصیت مغبچه ایستاست. این ویژگی‌ها با اندکی تسامح، تقریباً در تمام غزل–داستان‌های قلندرانه با تفاوت‌های جزئی تکرار شده است.

با توجه به نمونه‌ی بالا، در ادامه عناصر ساختاری و داستانی غزل–داستان‌های قلندری بررسی و تحلیل می‌شود.

۲. بحث و بررسی

۲. ۱. عناصر ساختاری و داستانی غزل–داستان‌های قلندری

۲. ۱. ۱. تقابل‌های دوگانه در غزل–داستان قلندری

حضور تقابل‌های دوگانه در تمام مظاهر زندگی طبیعی و فرهنگی بشر به‌حدّی است که برتنس (Bertens) «یکی از عملکردهای بنیادین ذهن آدمی» را «خلق تقابل» می‌شمارد و آن را اساس شناخت جهان به حساب می‌آورد (رک. برتنس، ۱۳۸۴: ۷۷) و بارت (Barthes) تقابل‌های دوگانه را «اساسی‌ترین مفهوم ساختارگرایی» می‌داند (رک. بارت، ۱۳۷۰: ۱۵). تقابل‌های دوگانه در تمام عناصر و اجزای جهان جاری و یکی از شیوه‌های شناخت هر پدیده، شناخت آن ازطریق چیزی است که درتقابل با آن قرار می‌گیرد، چنان‌که گفته‌اند: «تُعرَفُ الأشیاء باضدادها». ازاین‌رو بشر از روزگاران کهن، بسیاری از مباحث معرفتی خود را برمبنای ایجاد تقابل پایه‌ریزی کرده است. به‌گفته‌ی چندلر (Chandler): «انسان از دوره‌ی کلاسیک به اهمیت تقابل‌های دوتایی پی برده است؛ مثلاً ارسطو در متافیزیک تقابل‌های اساسی را بدین‌شکل اعلام می‌کند: صورت/ ماده؛ طبیعی/ غیرطبیعی؛ فعال/ منفعل؛ کل/ جزء؛ وحدت/ کثرت؛ وجود/ عدم.» (چندلر، ۱۳۸۶: ۱۵۹). در تقابل دوگانه، دو مفهوم متقابل مانعةالجمع، یعنی متضاد هستند و وجود یکی، مستلزم نفی دیگر است. چنان‌که سیاه آن است که سفید نیست و سفید آن است که سیاه نیست. این دو مفهوم در آنِ واحد در یک‌جا جمع نمی‌شوند؛ حتی در «رنگ ترکیبی خاکستری، تقابل

دوگانه‌ی یادشده کماکان به‌شکل نقاط ثابتی باقی می‌ماند که نه می‌توان آن‌ها را ممزوج کرد و نه مخلوط.» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۲۷).

تقابل‌های دوگانه در نظام اصطلاح‌شناسی عرفانی و در انتقال تجارب و اندیشه‌های عارفانه، اهمیتی فوق‌العاده و اساسی دارند. درواقع بیشتر اصطلاحات عرفانی در نظام تقابلی دوگانه شکل گرفته‌اند و جفت‌هایی نظیر: حال و مقام؛ فقر و غنا؛ سکر و صحو؛ بسط و قبض؛ حضور و غیاب و... را به وجود آورده‌اند.

بنیان اصلی شعر و غزل–داستان‌های قلندری تقابل دوگانه‌ی «مقدس/ نامقدس» است. شکل‌های متنوع و گوناگون این تقابل به صورت‌های زیر در این‌گونه‌ی شعری قابل‌بازشناسی است و می‌تواند کلید اساسی درک شعر قلندری شمرده شود:

کفر/ ایمان؛ رند/ زاهد؛ مسجد/ میخانه؛ ترسابچه/ پیر، زاهد، صوفی، شاعر؛ کعبه/ بتخانه، بتکده؛ خرابات/ مسجد، کعبه و خویش/ بی‌خویشی.

تمامی این تقابل‌ها بار معنایی نمادین دارند، به‌گونه‌ای که به‌عنوان نمونه: «مسجد، صومعه، کعبه و خانقاه متعلق به مرحله‌ی زهدورزی ظاهری است که سالک در آنجا هرچند به عبادت و طاعت مشغول است؛ چون عبادت و طاعت او آمیخته به ریا و نفاق و از آن مهم‌تر از جلوه‌های بارز خوشنامی است، باید با واسطه‌ی دیدار با ترسابچه از این مرحله بگذرد و به مکان‌هایی نظیر خرابات، میکده، دیرِ مغان و دیر درآید که همگی نمادی از مرحله‌ی کامل‌تر سلوک، یعنی عرفان عاشقانه هستند.» (طاهری، ۱۳۸۲: ۱۹۷). شاعران قلندری‌سرا با ایجاد این تقابل‌ها و ترجیح جانب منفی بر جنبه‌ی مثبت، درواقع به مبارزه‌ی فرهنگی و ستیز با جامعه‌ی عادت‌زده و سرشار از ریا برخاسته‌اند. در این نوع شعر، کارکرد و معنای حقیقی اصطلاحات جابه‌جا شده است و آنچه را که باید در جزء مقدس اتفاق بیفتد، در جزء نامقدس اتفاق می‌افتد و برعکس.

۲. ۱. ۲. صحنه‌پردازی و فضاسازی

صحنه یا فضا ظرف زمانی و مکانی وقوع عمل داستانی است. به‌عبارت‌دیگر هر حادثه در یک موقعیت زمانی و مکانی ویژه رخ می‌دهد. به این موقعیت در ادبیات داستانی صحنه یا فضا گفته می‌شود. صحنه‌پردازی و فضاسازی از عوامل بسیار مهم در باورپذیری و اثرگذاری داستان است و سه وظیفه‌ی اساسی را برعهده دارد:

۱. فراهم آوردن محلی برای زندگی شخصیت‌ها و وقایع داستان؛
۲. ایجاد فضا یا رنگ و حال‌وهوای داستان، یعنی حالت شادمانی یا غم‌انگیزی، ترسناکی و شاعرانه‌ای که خواننده به‌محض ورود به دنیای داستان احساس می‌کند؛
۳. به‌وجودآوردن محیطی که اگر بر رفتار شخصیّت‌ها و وقوع حوادث تأثیری عمیق و تعیین‌کننده بر جای نگذارد، دست‌کم بر نتیجه‌ی آن‌ها مؤثر واقع می‌شود.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۵۱).

در غزل–داستان‌های قلندری زمان روایت شکلی پارادوکسیکال دارد، به این معنا که در عین آنکه زمان وقوع داستان به‌صراحت ذکر می‌شود، ازلحاظ مفهومی و مصداقی نوعی ابهام خاص دارد و با هیچ‌یک از زمان‌های شناخته‌شده در زندگی عادی و روزمره قابل‌انطباق نیست. این لحظه‌های زمانی در همان حال که زمان سرآغاز و ابدیت است، لحظه‌ای از زندگی کنونی شاعر را نیز دربرمی‌گیرد. زمان‌ها در این نوعِ داستانی «لحظه‌هایی را بازگو می‌کنند که نشان ازل دارند و در همان حال، به حال و ابدیت نیز پیوند خورده‌اند. پیوند دادن ازل با ابد یا کشاندن آن به حال، هراس آدمی را از گذر زمان نیز نشان می‌دهد. آدمی با توسل به این اسطوره‌ها، زمان عادی را به ابدیت و زمان مقدس متصل می‌کند و با بازآفرینی زمان، زندگی خود و گیتی را نوآیین می‌کند و برعکسِ انسان تاریخی که در برابر زمان زبون و بی پناه است، خود را بر زمان و هستی مسلّط می‌سازد.» (انوری، ۱۳۷۴: ۴۴). حادثه‌ی محوری این داستان‌ها بی هیچ‌گونه استثنایی در گذشته اتفاق می‌افتد و از آن با عباراتی نظیر: دوش، نیمه‌شب، سحر، دی، دیشب، ازل، صبحدم و... یاد می‌شود، چنان‌که در ابیات زیر دیده می‌شود:

دوش مست و خفته بودم نیم‌شب　　کاوفتاد آن ماه را بر ما گذر
(مولوی، ۱۳۸۴: ۴۳۴؛ عطار، ۱۳۸۴: ۴۰۰)

دوش آن بتِ شنگانه می داد به پیمانه　　وز کعبه به بتخانه زنجیرکشانم کرد
(عراقی، ۱۳۶۵: ۲۸۰)

سحرگاهی شدم سوی خرابات　　که رندان را کنم دعوت به طامات
(عطار، ۱۳۸۴: ۲۰۵)

دوش گفتـــم ورا که ای دل و جـان　　مـــر مـــــرا مایـــــه‌ی مباهـاتـــــی
(سنایی، ۱۳۶۲: ۱۰۲۲)

دوش رفتم به در میکده خواب‌آلوده　　خرقه تر، دامن و سجاه شراب‌آلوده
(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۲۵)

این زمان‌ها جنبه‌ی نمادین دارند و لحظه‌های دریافت‌های بی‌سابقه و کشف و شهودهای متنوع و گوناگون عارفانه هستند (رک. صرفی، ۱۳۸۸: ۱۰۵). در غزل–داستان‌های قلندرانه در این زمان‌های خاص یکی از تجربه‌های دیدار با معشوق، دریافت بشارتی از جانب یار، بیان یک واقعه، ورود در یک مکان مقدس و.... اتفاق می‌افتد.

انتخاب چنین زمانی برای این نوع داستان‌ها مبتنی بر این اصل کلی است که در نظر عارفان لحظه‌های زمان همانند و مداوم نیستند. «آنان دو زمان مقدس و نامقدس را تجربه می‌کنند که یکی استمرار ناپایدار ایام است؛ یعنی زمان معمولی و دیگری توالی کشف و شهودها و ادراک ابدیت‌هاست که در لحظه‌ای خاص دست‌یافتنی است. لحظه‌ای که عارف از هستی مادی و معمولی خود فاصله می‌گیرد» (همان: ۹۷).

مکان وقوع حوادث در غزل–داستان‌های قلندرانه به‌طورکلی خرابات، دیر مغان، میکده و... است که در تقابل با مسجد، خانقاه، صومعه و... و به‌نوعی بر تخریب ظاهر دلالت دارند. انتخاب چنین مکان‌هایی علاوه بر نشان دادن تقابل بنیادین مقدّس/ نامقدّس که اساس شعر قلندرانه بر آن نهاده شده، مبیّن پیوندهای بین مسلمانان با زرتشتیان و مسیحیان نیز می‌باشد. رجایی بخارایی در توجیه مکان‌ها و اصطلاحات مغانه و مرتبط با آیین زرتشتی در شعر عرفانی و قلندرانه گفته است: «در آن زمان زرتشتیان و گبران باده‌ی ناب می‌ساخته‌اند و آماده می‌داشته‌اند و مسلمانان برای باده‌نوشی به خمخانه‌ی زرتشتیان می‌رفته‌اند.» (رجایی‌بخارایی، ۱۳۶۴: ۱۲۰).

اگر از چشم‌انداز نشانه–معناشناسی به خرابات و واژگان مشابه آن که محل وقوع ماجرای غزل–داستان‌های قلندری است، نگاه کنیم و کارکرد آن‌ها را در نظر بگیریم، می‌توانیم با توجه به نظام معنایی تعاملی اریک لاندوفسکی (Eric Landowski) آن‌ها را مکان‌هایی مبتنی بر «نظام‌های برنامه‌مدار، شبکه‌ای و چرخان» (بابک‌معین، ۱۳۹۸: ۵۵–۶۱) قلمداد کنیم.

۲. ۱. ۳. زاویه‌ی دید و کانون روایت

غزل–داستان‌های قلندرانه از دو زاویه‌ی دید روایت می‌شوند: در بیشتر این نوعِ داستانی و عرفانی شاعر یا راوی با قهرمان یکی است و از زاویه‌ی دید درونی به بیان تجربه‌ی خود می‌پردازد. استفاده از این زاویه‌ی دید، ماجرا را باورپذیرتر می‌سازد و برای خواننده این اطمینان را به وجود می‌آورد که شاعر قلندری‌سرا به بیان تجربه‌ی زیسته‌ی خود پرداخته و بر تمام جوانب ماجرایی که به روایت آن اقدام کرده است، احاطه و اشراف کامل دارد. در برخی دیگر، راوی یا شاعر از زاویه‌ی دید بیرونی و ازمنظر سوم شخص، سرگذشت و ماجرای پیر یا زاهدی را برای ما بازگو می‌کند که پس از دیدار با یار و معشوق، ترک زهد و ظاهرپرستی نموده و به ساحت عشق حقیقی وارد شده است. تشابه حرکت داستانی در هر دو نوع به‌حدّی است که خواننده را قانع می‌کند نوع دوم دگرشکلی از نوع اول است و برمبنای آن ساخته شده است. در این نوع شعری آنچه قابل‌توجه است و غزل–داستان را به داستان‌های معاصر و کوتاه مینی‌مالیستی نزدیک می‌کند، تغییر در زاویه‌ی دید است، به این معنا که داستان با هر زاویه‌ی دیدی که شروع شود، تا پایان به آن شیوه وفادار نمی‌ماند و شاعر در ادامه‌ی داستان با ایجاد گفت‌وگو بین شخصیت‌ها، به کانونی‌سازی روایت روی می‌آورد و روایت بخش‌هایی از داستان را به‌تناوب برعهده‌ی هریک از قهرمانان خود می‌گذارد. این امر ازیک‌سو سبب شکل‌گیری دو گونه روایت در غزل می‌شود که می‌توان از آن‌ها با عناوین روایت گزارشی و روایت نمایشی یاد کرد و ازسوی‌دیگر، زمینه‌ی رهایی شاعر از محدودیت پای‌بندی به یک زاویه‌ی دید را فراهم می‌کند و بر پویایی داستان می‌افزاید. به‌علاوه «گونه‌گونی کانون روایت، موجبات حقیقت‌نمایی، زیبایی و درنتیجه لذت‌بخشی روایت را فراهم می‌سازد و ضمن محو کردن یکنواختی کسل‌کننده‌ی روایت محض، سبب می‌شود خواننده در هنگام خواندن متن احساس کند که برای انتخاب و فهم آزادی کامل دارد و به‌هیچ‌نحو اسیر هدایت نویسنده نیست.» (صرفی،۱۳۸۶: ۱۳۸). ساختار داستان شاعر را به‌سوی انتخاب کانون سوق می‌دهد و او تحت‌تأثیر «تقابل‌های دوگانه‌ی راوی/ شخصیت، روایت اول شخص/ سوم شخص، درون/ بیرون، ذهن/ عین، عامل کانون (شناسا یا سوژه)/ مورد کانون (متعلّق شناخت یا اُبژه) (همان: ۱۴۱) پیوسته مجبور به تغییر در زاویه‌ی دید می‌شود و گزارش

هر بخش از داستان را به‌تناوب برعهده‌ی یکی از اشخاص داستان وامی‌گذارد. نوع و تغییر زاویه‌ی دید و کانونی‌سازی روایت در غزل–داستان زیر به‌روشنی قابل‌مشاهده است:

سحرگاهی شدم سوی خرابات — که رندان را کنم دعوت به طامات
عصا اندر کف و سجاده بر دوش — که هستم زاهدی صاحب کرامات
خراباتی مرا گفتا که ای شیخ — بگو تا خود چه کار است از مهمّات
بدو گفتم که کارم توبه‌ی توست — اگر توبه کنی یابی مراعات
مرا گفتا برو ای زاهد خشک — که تر گردی ز دُردی خرابات
اگر یک قطره دُردی بر تو ریزم — ز مسجد بازمانی وز مناجات
برو مفروش زهد و خودنمایی — که نه زهدت خرند اینجا نه طاعات
کسی را اوفتد بر روی، این رنگ — که در کعبه کند بت را مراعات
بگفت این و یکی دردی به من داد — خرف شد عقلم و رَست از خرافات
چو من فانی شدم از جان کهنه — مرا افتاد با جانان ملاقات
چو از فرعون هستی باز رَستم — چو موسی می‌شدم هر دم به میقات
چو خود را یافتم بالای کونین — چو دیدم خویشتن را آن مقامات
برآمد آفتابی از وجودم — درون من برون شد از سماوات
بدو گفتم که ای داننده‌ی راز — بگو تا کی رسم در قرب آن ذات
مرا گفتا که ای مغرور غافل — رسد هرگز کسی هیهات هیهات
بسی بازی ببینی از پس و پیش — ولی آخر فرومانی به شهمات
همه ذرات عالم مست عشقند — فرومانده میان نفی و اثبات
در آن موضع که تابد نور خورشید — نه موجود و نه معدوم است ذرّات
چه می‌گویی تو ای عطار آخر — که داند این رموز و این اشارات

(عطار، ۱۳۸۴: ۲۰۵)

۲. ۱. ۴. شخصیت‌پردازی

شخصیت‌پردازی در میزان باورپذیری و جذابیت داستان بسیار مهم است؛ البته در غزل–داستان نمی‌توان انتظار داشت که شخصیت‌پردازی به‌شکل دقیق و امروزی انجام شود؛ زیرا محدودیت حجم غزل مجال پرداختن به ابعاد مختلف شخصیتی قهرمانان داستانی را

در اختیار شاعر قرار نمی‌دهد و به ناچار او را مجبور می‌کند شخصیت‌هایی را که در سنّت شعر عرفانی پیش از او شکل گرفته‌اند، بدون دخل و تصرف و تنها با تغییر در نام و عنوان وارد شعر کند. در غزل–داستان قلندری تعداد اشخاص و قهرمانان داستانی بسیار محدود است و تمامی آن‌ها را باوجود تنوع نام‌هایی که دارند، می‌توان در دو گروه یا تیپ شخصیتی جای داد: نخست: قهرمان اصلی که از آن باعنوان «من» یا «پیر»، «زاهد» و یاد می‌شود و دوم شخصیت معشوق که اغلب عناوینی مانند «ترسابچه، مغبچه و خراباتی» دارد. قهرمان اصلی شخصیتی پویا دارد و در پایان داستان به‌سبب تحولی که در حال او ایجاد می‌شود، تغییر می‌یابد و شخصیت معشوق ایستاست و در پایان داستان همانی است که در ابتدا بوده، بدون هیچ تغییری در نگرش و احوال.

به‌هرحال ازآنجاکه «حوادث و اعمالِ داستان، چه در حیطه‌ی کردار و چه در محدوده‌ی گفتار، ناشی از شخصیت‌های داستان است» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۱۶)، شخصیت‌پردازی اهمیت خاص دارد و در غزل–داستان قلندری به یکی از سه صورتِ ۱. تعریف و توصیف؛ ۲. کنش؛ و ۳. گفت‌وگو انجام می‌شود. در شکل نخست، شاعر مستقیم و روایی به معرفی و توصیف افکار، خُلق‌وخو و ویژگی‌های ظاهری شخصیت‌ها اقدام می‌کند، چنان‌که حافظ در شخصیت‌پردازی «راوی–قهرمان» غزل–داستان خود می‌گوید:

دوش رفتـم بـه در میکده خواب‌آلوده　　خرقه تر دامن و سجاده شراب آلوده

(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۲۵)

و عراقی در توصیف ترسابچه به‌شکل زیر شخصیت‌پردازی کرده است:

ترسابچه‌ای، شنگی، شوخی، شکرستانی　　در هر خَمِ زلف او گمراه، مسلمانی

از حسن و جمال او حیرت‌زده هر عقلی　　وز ناز و دلال او واله شده هر جانی

بر لعل شکر ریزش آشفتـه هـــزاران دل　　وز زلف دلاویزش آویخته هر جانی

چشم خوش سرمستش اندر پی هردینی　　زُنّار سر زلفش دربند هـــر ایمانـــی

بر مائده‌ی عیـــسی افـــزوده لبش حلـوا　　وزمعجزه‌ی موسی‌زلفش شده ثعبانی

(عراقی،۱۳۶۵: ۲۸۰)

همچنین سنایی در ابیات زیر با بهره‌گیری از تعریف و توصیف شخصیت‌پردازی کرده است:

کودکـــی داشتـــــم خراباتـــی　　می کـــش و کمـــزن و خرافاتی
پارسا شد ز بخـــت و دولـت من　　پارسایـــی شگـــرف و طاماتـی

(سنایی، ۱۳۶۲: ۱۰۲۱)

در شکل دوم، شخصیت در ضمن کنش و عمل داستانی ویژگی‌های خود را به تصویر می‌کشد، چنان‌که در ابیات زیر قابل‌مشاهده است:

پیر ما وقـت سحـــر بیـــدار شد　　از در مسجـــد بـــرِ خَمّار شـد
از میـــان حلقـــه‌ی مردان دیـــن　　در میان حلقـــه‌ی زنـــار شـــد
کوزه‌ی دُردی به یـک دم درکشیـد　　نعره‌ای دربست و دُردی‌خوار شد
چون شراب عشق در وی کار کرد　　از بـــد و نیـــک جهان بیزار شد

(عطار، ۱۳۸۴: ۲۴۶)

در غزل-داستان‌های قلندرانه استفاده از گفت‌وگوی نمایشی با دو شکل مهم دیالوگ و تک‌گویی از مهم‌ترین شیوه‌های شخصیت‌پردازی است و چنان‌که ویلیام نوبل آندریوس (William Noble Andrews) اشاره کرده است: «گفت‌وگو بخش مهمی برای پرداخت و تجسّم شخصیت است. گفت‌وگو به شخصیت جان می‌دهد. به او بُعد و جوهر و فردیت می‌بخشد.» (نوبل: ۱۳۸۵: ۳۱). ابیات زیر نمونه‌ای از شخصیت‌پردازی با استفاده از گفت‌وگو و دیالوگ است که جنبه‌ی نمایشی و ایجاز فوق‌العاده‌ای دارد:

دوش از سر بی‌هوشی وز غایت خودرایـــی　　رفتم گذری کـردم بـــر یـار ز شیدایـی
قلّاش و قلنـدرســـان رفتـــم به درِ جانـــان　　حلقـــه بـــزدم گفتا نـــه مردِ درِ مایـــی
گفتـم که مـــرا بنمـــا دیـدار کـــه تـــا بینـم　　گفتا بـــرو و بنشین ای عاشق هرجایـی
این‌چیست‌که‌می‌گویی‌وین‌چیست‌که‌می‌جویی　　مانـا کـــه دگر مستی یا واله و سودایـی

(عطار، ۱۳۸۴: ۸۴۵)

گاه شاعر با استفاده از روش تک‌گویی به شخصیت‌پردازی روی می‌آورد. «تک‌گویی صحبت یک نفره‌ای است که ممکن است مخاطب داشته یا نداشته باشد.» (پرتویی‌راد، ۱۳۹۸: ۶۹) و به سه نوع تقسیم می‌شود: الف: تک‌گویی درونی، که عبارت از گفت و گویی است که در ذهن شخصیت جریان دارد. در این شیوه‌ی بازگویی، اندیشه و احساس

شخصیت داستان در زاویه‌ی دید اول شخص بیان می‌شود. اساس تک‌گویی درونی بر تداعی معانی است؛ مانند نمونه‌ی زیر:

دی زمزمه‌ی راهبی از دیـــر شنیـــدم　　فریادکنـــان بـــر درِ آن دیـــر دویـدم
از نغمه‌ی ناقـــوس و تماشـــای کلیسا　　سجاده برانداختـــم و خرقـــه دریـــدم
این زمزمـــه‌ی راهبم از راه چنانم برد　　کز زخمه‌ی انگشتِ وی انگشت گزیدم
من نیز هم از گفته‌ی استـاد طریقـــت　　بیتـی دو سه برگفتـــم و در دیر خزیدم
از دیر برون آمد و در پای مـن افتـــاد　　خـــود را به میان دادم و وی را بخریدم
وی کافر ظاهر شد و من مشرک پنهان　　او رَسته‌شد از کفر و من از شرک‌رهیدم

(نظامی، ۱۳۸۰: ۳۰۳)

ب: تک‌گویی نمایشی: در این شیوه شخصیت بی‌اعتنا به دنیای اطراف، با صدای بلند برای مخاطبی که خواننده او را نمی‌شناسد، حرف می‌زند و خواننده بدون آنکه مخاطب را ببیند و بشناسد، به شخصیت گوینده پی می‌برد؛ نظیر نمونه‌ی زیر:

کـــردم ز پریشانـــی در بتکـــده دربانی　　چون رفت مسلمانی بس نوحه که جانـم کرد
دل کفر به دیـن‌داری زو کـــرد خریداری　　دردا کـــه به سر بـــاری اسلام زیانـــم کـــرد
آزاد جهان بـودم بی داد و ستـــان بـــودم　　انگشـــت‌زنان بـــودم انگشـــت‌گزانـــم کرد
دل دادم و بد کردم یک درد به صد کردم　　وین جرم چو خود کردم با خود چه توانم کرد

(عطار، ۱۳۸۴: ۲۰۵)

ج: حدیث نفس یا خودگویی: در این شیوه، شخصیت افکار و احساسات خود را به زبان می‌آورد تا خواننده از نیات و مقاصد او باخبر شود و با این کار به پیشبرد عمل داستانی کمک می‌کند. در این شیوه برخلاف تک‌گویی نمایشی، از مخاطب درونی خبری نیست.» (میرصادقی و میرصادقی، ۱۳۸۸: ۷۹–۹۳)؛ مانند نمونه‌ی زیر:

سحرگاهی شدم سوی خرابـــات　　که رندان را کنم دعوت به طاعات
عصا اندر کف و سجاده بر دوش　　که هستم زاهدی صاحب کرامات

(عطار، ۱۳۸۴: ۲۰۵)

اشخاص اصلی و غیراصلی غزل–داستان‌های قلندری را فارغ از نام و نشانشان می‌توان در چهار دسته جای داد. طاهری دراین‌باره می‌نویسد: «دو محور اصلی شخصیت‌پردازی

این روایت‌ها، پیر/ دختر ترسا است. سایر شخصیت‌ها عبارت‌اند از راوی، یعنی شاعر که حکایت حال پیری زاهد را گزارش می‌کند و توده‌ی مردم که به‌عنوان نصیحت‌گر یا ملامت‌کننده یا متعرضان به پیرانِ از راه به درآمده ظاهر می‌شوند.» (طاهری، ۱۳۸۲: ۲۰۱). اشخاص غزل-داستان را ازنظر ایفای نقش می‌توان به شخصیت‌های اصلی شامل «عاشق/ شاعر»، «زاهد/ سالک» و «پیر» و شخصیت‌های فرعی شامل «الف: شخصیت‌های مخالف مانند زاهد و رقیب و محتسب که با شخصیت اصلی در تضاد هستند؛ ب: شخصیت‌های مقابل مثل ساقی و مطرب که به نمایش اعمال شخصیت‌های اصلی کمک می‌کنند؛ ج: شخصیت‌های همراز نظیر طوطی و بلبل و گل که جایگاهی خنثی دارند و بدون اینکه نقشی ایفا کنند، سنگ صبور شخصیت اصلی می‌شوند» (حیدری و آقابابایی‌خوزانی، ۱۳۹۶: ۵۲) تقسیم کرد.

از میان اشخاص داستانی تنها پیر یا زاهد یا راوی در شمار شخصیت‌های پویا هستند و در پایان داستان متحول می‌شوند و از تصوف زاهدانه به تصوف عاشقانه روی می‌آورند و دارای سعه‌ی صدر و گسترش وجودی می‌شوند. بقیه‌ی شخصیت‌ها ایستا هستند. تمامی این اشخاص از نوع اشخاص تیپیک هستند، به این معنا که خصوصیات فردی منحصربه‌فرد ندارند. عاشق، زاهد، معشوق، مغبچه و ملامت‌گران دارای صفات و ویژگی‌هایی هستند که در سنّت شعر عرفانی برای آنان تثبیت شده است.

۲. ۱. ۵. پیرنگ

نخستین‌بار واژه‌ی پیرنگ در فن شعر ارسطو باعنوان «میتوس» به کار رفت و پس از آن معانی گوناگونی به خود گرفت. ارسطو پیرنگ را به‌معنی «ترتیب رویدادها» به کار برد. پیرنگ یکی از عناصر داستان و عبارت است از نقشه، نظم یا الگو و شمایی از حوادث (رک. اخوت، ۱۳۹۲: ۳۶). ساختار و سازمان‌بندی عناصر پیرنگ براساس «اصل علیت و ترتیب زمانی و یا بدون علیّت و توجه به زمان» (ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۲۵) صورت می‌گیرد. تودوروف شکل اول را نظم منطقی و شکل دوم را نظم فضایی می‌نامد (رک. تودوروف، ۱۳۷۹: ۷۶). هر پیرنگ مشتمل بر سه جزء آغاز، میانه و پایان است. آغاز نقطه‌ی شروع داستان و در غزل-داستان‌های قلندری به دو نوع است:

الف: گاه بدون هیچ مقدّمه‌ای شاعر، از همان ابتدای غزل، به روایت ماجرا می‌پردازد و عناصر داستانی را یکی پس از دیگری وارد می‌کند. این شیوه بسامد بالایی در غزل–داستان‌های قلندری دارد، چنان‌که حافظ در نمونه‌ی زیر:

دوش رفتم به درِ میکده خواب‌آلوده　　خرقه تر دامن و سجاده شراب‌آلوده

(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۲۵)

بدون هیچ مقدمه‌ای، زمان، مکان، شخص، کنش و فضای داستانی را ایجاد و خواننده را با سرعت و ضرباهنگی سریع به متن داستان وارد می‌کند و او را با سیر حوادث مواجه می‌کند. در این حالت، تمام غزل از ابتدا تا انتها به بیان یک داستان مستقل اختصاص دارد.

ب: گاه شاعر و راوی–قهرمان در ابتدای غزل یک موضوع عرفانی را با ساختار گزارشی و با محتوای تعلیمی آغاز می‌کند و در میانه‌ی غزل به بیان داستان می‌پردازد. در این حالت غزل–داستان جنبه‌ی تمثیلی پیدا می‌کند و در خدمت تثبیت موضوع عرفانی پیش‌گفته‌ی خود قرار می‌گیرد، چنان‌که عطار در چهار بیت آغازین غزل زیر بدون آنکه جنبه‌ی داستانی داشته باشند، از سرّ عشق و پیامد عاشق شدن سخن می‌گوید و سپس برای تثبیت و مجسّم ساختن عشقی که به‌شکل تعلیمی و ترغیبی جنبه‌هایی از آن را بیان کرده است، در قالب یک داستان پنج بیتی از تجربه‌ی عشق خود پرده برمی‌دارد. این غزل به مولوی نیز منسوب است:

گر ز سرِّ عشق او داری خبر　　جان بده در عشق و در جانان نگر
عشق دریایست و موجش ناپدید　　آب دریا آتش و موجش گهر
گوهرش اسرار و هر سویی از او　　سالکی را سوی معنی راه‌بر
سرکشی از هر دو عالم همچو موی　　گر سر مویی از این یابی خبر
دوش مست و خفته بودم نیم شب　　کاوفتاد آن ماه را بر ما گذر
دید روی زرد من در ماهتاب　　کرد روی زرد ما از اشک تر
رحمش آمد شربت وصلم بداد　　یافت یک‌یک موی من جانی دگر
گر چه مست افتاده بودم از شراب　　گشت یک‌یک موی بر من دیده‌ور
در رخ آن آفتاب هر دو کون　　مست لایعقل همی کردم نظر

(مولوی، ۱۳۸۴: ۴۳۴؛ عطار، ۱۳۸۴: ۴۰۰)

میانه به قسمتی از داستان اطلاق میشود که در آن، پس از ارائهی کنش داستان و ورود شخصیت یا شخصیتها کشمکش آغاز میشود و با گرهافکنی و ایجاد تعلیق و انتظار به نقطهی اوج خود میرسد. در غزل-داستانهای قلندری اغلب با دو نوع کشمکش درونی و بیرونی مواجه میشویم که بهشکل گفتوگوی بین پیر یا شخصیت-راوی با ترسابچه شکل میگیرد. این دو نوع کشمکش هکزمان شکل میگیرند و همهجا کشمکش بیرونی مقدّم بر کشمکش درونی است؛ به این معنا که قهرمان در عمل، دچار نوعی سرگشتگی میشود و احساس میکند بین باورهای متعصّبانه و جزمی او با واقعیت و حقیقت عشق و زندگی اختلافی عمیق وجود دارد؛ به همین سبب گره و تعلیق در داستان به وجود میآید و بهتدریج به نقطهی اوج خود نزدیک میشود. عطار در غزل-داستان زیر پس از وارد کردن معشوق و ایجاد گفتوگو بین وی با پیر و ایجاد کشمکش بیرونی و درونی، با ظرافت و زیبایی کامل از تمام عناصر این بخش از داستان سود برده است:

بگرفتم زنّارش در پای وی افتادم — گفتم چه کنم جانا گفتا که تو میدانی
گر وصل منت باید ای پیر مرقّعپوش — هم خرقه بسوزانی هم قبله بگردانی
با ما تو به دیر آیی محراب دگر گیری — وز دفتر عشق ما سطری دو سه برخوانی
اندر بُن دیر ما شرطت بود این هر سه — کز خویش برون آیی وز جان و دل فانی
می خور تو به دیراندر تا مستشوی بیخود — کز بیخبری یابی آن چیز که جویانی
هرگه که شود روشن بر تو که تویی جمله — فریاد اناالحق زن در عالم انسانی
عطار ز راه خود برخیز که تا بینی — خود را ز خودی برهان کز خویش تو پنهانی

(عطار، ۱۳۸۴: ۸۰۵)

بخش پایانی داستان-غزلهای قلندرانه اغلب بیانگر تغییر حال پیر یا قهرمان اصلی یا بیانگر حالت بُهت و حیرت اوست؛ پس تمام انواع این گونهی داستانی با نتیجهگیری به پایان میرسد و انتظار خواننده با پایان داستان به اتمام میرسد؛ ازاینرو، این داستانها همگی ازنظر کنش بیرونی پایانی بسته دارند و ازنظر غوغایی که در دل مخاطب ایجاد میکنند و افقهای جدیدی که به روی او میگشایند و از آن میتوانیم باعنوان «کنش درونی و فکری مخاطب» یاد کنیم، پایانی باز دارند و به تخیّل خواننده این امکان را میدهند که نتایج و پیامدهای داستان را بهنحو دلخواه خود تفسیر کند و با هم‌ذات‌پنداری

با قهرمان داستان، خود را در تجربه‌ی عارفانه‌ی او شریک کند؛ برای نمونه مولانا و عطار در غزل–داستان:

گـــر ز سِرّ عشـــق او داری خبـــــر　　جان بده در عشق و در جانان نگر

به‌شکل من–روایی از تحول حال خود که در نتیجه‌ی دیدار و گفتگو با معشوق احساس کرده‌اند، با بیت زیر که بیانگر سرگشتگی و بُهت قهرمان است، نتیجه‌گیری کرده و آن را با پایانی بسته در ساختار داستانی و پایانی باز در تخیل و تفکر مخاطب به اتمام رسانده‌اند:

در رخ آن آفتـــاب هـــر دو کـــــون　　مســـت لایعقل همی‌کردم نظـــــر

(مولوی، ۱۳۸۴: ۴۳۴؛ عطار، ۱۳۸۴: ۴۰۰)

ابیات زیر نمونه‌هایی دیگر از پایان این نوع داستانی است:

جان‌خواستم افشاندن پیش رخ او دل‌گفت　　خاری چه محل دارد در پیش گلستانی؟

گر خاک رهش گردم هم پا ننهد بر مـن　　کی پـــای نهد، حاشا، بر مور سلیمانی؟

(عراقی، ۱۳۶۵: ۲۸۰)

عطار دمی گرزد بس‌دست که برسر زد　　هـــم مُهر به لب برزد هم بند زبانم کرد

(عطار، ۱۳۸۴: ۲۰۵)

چه می‌گویـی تـــو ای عطـــار آخـــر　　کـــه دانـــد این رموز و این اشـــارات

(همان: ۱۵)

ای سنایـــی کَمـــا تُریـــد خوشســـت　　دل بـــــه قسمـــت بنـــه کمـایأتـــی

(سنایی، ۱۳۶۲: ۱۰۲۲)

عطـــار ز راهِ خـــود برخیز که تا بینی　　خود را ز خودی برهان کزخویش تو پنهانی

(عطار، ۱۳۸۴: ۸۰۵)

عطار ز کـار او درمانده به صد حیرت　　هرکـس که چنین بیند حیرت بودش آری

(همان: ۷۷۹)

۲. ۱. ۶. درون‌مایه و موضوع

در غزل–داستان‌های قلندرانه درون‌مایه‌ها بسیار محدود هستند؛ ولی از دیدگاه‌های متفاوت به آن‌ها نگاه شده و برمبنای آن، داستان‌هایی با موضوعات گوناگون پرداخته شده است. نخستین‌بار افلاطون و ارسطو با ایجاد تمایز بین روایت‌های بلاغی و شاعرانه، به

تفاوت درون‌مایه و موضوع اقدام کردند و این تمایز، بعدها موردتوجه منتقدان واقع شد و به تکمیل آن پرداختند. به‌نظر ارسطو، روایت بلاغی (=درون‌مایه) همان فکر مسلط بر اثر است که می‌توان به بازنمایش آن به‌شکلی ساده اقدام کرد. وی این شکل را ممسیس (mimesis) یا تقلید ناب نامیده است. روایت شاعرانه که می‌توان آن را معادل موضوع دانست، زمانی شکل می‌گیرد که فکر مسلط بر اثر با مداخله‌ی نقلی (diegesis) به نمایش درآید و تمایز بین بازنمایش و فرم که در آن نقل و تقلید به هم می‌آمیزند، شکل بگیرد. «برحسب نظر افلاطون فرم دراماتیک عموماً از بازنمایش ساده بهره می‌گیرد و حماسه بازنمایش ناب و مداخله‌های مؤلف را ترکیب می‌کند؛ اما فرم غنایی متضمّن اظهار ساده و خالص شخصی مؤلف است بدون هیچ‌گونه تقلیدی.» (دستغیب، ۱۳۹۰ :۵۳).

درون‌مایه‌ی اصلی غزل–داستان‌های قلندرانه که مبتنی بر تقابل بین مقدس و نامقدس است، تقابل تصوف زاهدانه و تصوف عاشقانه است. این درون‌مایه هربار در قالب موضوعی به تصویر کشیده شده است. گاه شاعر در بیان این موضوع از تجربه‌ی خود سخن گفته و گاه از تجربه‌ی پیر و گفت‌وگوی او با معشوق که از آن با تعابیر گوناگونی یاد شده و در تحلیل نهایی، همگی شکل نمادین و تمثیلی «دختر ترسا» هستند. درون‌مایه و موضوع این نوعِ شعری، در بیشتر مواقع شکل کوتاه شده و موجز داستان «شیخ‌صنعان و دختر ترسا» و در برخی مواقع سرگذشت حلاج یا تلفیقی از این دو و در تحلیل نهایی بیانگر گذر از «تصوف زاهدانه» به «تصوف عاشقانه» و از مرحله‌ی ملامتی که در آن هنوز برای عارف نظر خلق مهم است و می‌خواهد در نظر خلق بد و در نظر حق خوب باشد، به مرحله‌ی قلندری است که در آن جز اخلاص چیزی پسندیده نیست و برای عارف نظر خلق، خواه تأیید و قبول و خواه انکار و سرزنش باشد، هیچ اهمیتی ندارد. هرچند در نظر قلندران دروغین، برخلاف قلندران راستین، نظر خلق مهم است. بی‌اعتنایی عارف قلندری به نظر خلق را پس از تغییر حال در ابیات زیر می‌توان مشاهده کرد:

غلغلی در اهل اسلام اوفتاد — کای عجب این پیر از کفّار شد
هرکسی می‌گفت کین خذلان چه بود — کان چنان پیری چنین غدّار شد
هرکه پندش داد بندش سخت کرد — در دل او پند خلقان خار شد
خلق را رحمت همی آمد بر او — گِرد او نظّارگی بسیار شد

آن‌چنان پیر عزیز از یک شراب　　پیش چشم اهل عالم خوار شد
پیر رسوا گشته مست افتاده بود　　تا از آن مستی دمی هشیار شـد

(عطار، ۱۳۸۴: ۲۴۶).

۳. نتیجه‌گیری

براساس آنچه گذشت، موارد زیر را می‌توان به‌عنوان نتیجه‌ی بحث مطرح کرد:

۱. شاعران عارف گاه به‌منظور ایجاد تقابل بین مقدّس و نامقدّس و فراهم کردن زمینه‌ی مبارزه‌ی فرهنگی با فضای ریازده‌ی جامعه، به نوعی شعر روی آورده‌اند که به شعر قلندری معروف است. در این گونه‌ی شعری ارزش به ضدارزش و ضدارزش به ارزش تبدیل می‌شود؛

۲. شاعران قلندری‌سرا با دادن ساختار داستانی به غزل، آن را در خدمت بیان تجربه‌های زیسته یا تجربه‌های ذهنی و خیالی خود درآورده‌اند؛

۳. بیشتر انواع غزل–داستان‌های قلندرانه به نوعی گزارش حال پیر و مرشدی خوشنام است که در پی یک حادثه و دیدار با مغبچه‌ی باده‌فروش دچار تحول حال می‌شود و پس از نوشیدن شراب معرفت و چشیدن طعم عشق، از سر نام و ننگ برمی‌خیزد؛

۴. داستان زندگی این پیر که معمولاً با الهام از داستان شیخ‌صنعان یا حلاج یا تلفیقی از این دو شخصیت شکل گرفته، در بسیاری از غزل–داستان‌های قلندرانه به شیوه‌ی من–روایتی بیان شده است؛ ازاین‌رو می‌توان این نوع غزل–داستان‌ها را نوعی حسب‌حال‌نویسی و برشی از زندگی خود شاعر یا عارف شمرد؛

۵. غزل–داستان‌های قلندرانه در تحلیل نهایی خود به‌دلیل بهره‌گیری آگاهانه‌ی شاعران از عناصر داستانی، نوعی داستان مینی‌مال و در بعضی مواقع به‌دلیل عدم پردازش کامل یکی از عناصر داستانی، طرح یا داستان‌واره، تمثیل، بیان رؤیا یا تلمیح به شمار می‌روند؛

۶. درون‌مایه‌ی اصلی این نوع غزل تقابل عشق/ زهد و مقدس/ نامقدس و موضوع آن بیان تجربه‌ی عارف یا شاعر است. این درون‌مایه و موضوع گاه شکل کوتاه شده و موجز داستان «شیخ‌صنعان و دختر ترسا» و در برخی مواقع سرگذشت حلاج و یا تلفیقی از این دو و در تحلیل نهایی بیانگر گذر از «تصوف زاهدانه» به «تصوف عاشقانه» است؛

۷. حادثه‌ی محوری این داستان‌ها بی‌هیچ‌گونه استثنایی در گذشته اتفاق می‌افتد و از آن با عباراتی نظیر: دوش، نیمه‌شب، سحر، دی، دیشب، ازل، صبحدم و... یاد می‌شود؛

۸. در غزل-داستان‌های قلندری اغلب با دو نوع کشمکش درونی و بیرونی مواجه می‌شویم. این دو نوع کشمکش هم‌زمان شکل می‌گیرند و همه‌جا کشمکش بیرونی مقدم بر کشمکش درونی است؛

۹. بخش پایانی داستان-غزل‌های قلندرانه اغلب بیان‌گر تغییر حال پیر یا قهرمان اصلی یا بیانگر حالت بُهت و حیرت اوست.

منابع

اخوت، احمد. (۱۳۹۲). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.

انوری، حسن. (۱۳۷۴). *صدای سخن عشق*. تهران: سخن.

ایوتادیه، ژان. (۱۳۷۸). *نقد ادبی در قرن بیستم*. ترجمه‌ی مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر.

بابک‌معین، مرتضی. (۱۳۹۸). «تحلیل چهار نظام فضایی با تکیه بر نظام‌های معنایی تعاملی اریک لاندوفسکی». *جستارهای زبانی*، دوره‌ی ۱۰، شماره‌ی ۵، صص ۴۹-۷۲.

بارت، رولان. (۱۳۷۰). *عناصر نشانه‌شناسی*. ترجمه‌ی مجید محمدی، تهران: الهدی.

برتنس، هانس. (۱۳۸۴). *مبانی نظریه‌ی ادبی*. ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

پرتویی‌راد، طیبه. (۱۳۹۸). «بررسی ظرفیت‌های نمایشی نهضت امام‌حسین (ع)». *هنر عاشورا*، به‌کوشش عباس افضلی نیز، کرمان: دانشگاه شهید باهنر.

پناهی، مهین؛ حاجی‌حسینی، زهرا. (۱۳۹۲). «مضامین قلندرانه در غزلیات عطار». *پژوهشنامه‌ی ادب غنایی*، سال ۱۱، شماره‌ی ۲۱، صص ۴۹-۶۴.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۴). *دیدار با سیمرغ*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۹). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمه‌ی محمد نبوی، تهران: آگاه.

چندلر، دانیل. (۱۳۸۶). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه‌ی مهدی پارسا، تهران: سوره‌ی مهر.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۸). *دیوان*. تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: اساطیر.

حیدری، مریم. (۱۳۸۶). «بررسی ساختار روایی در غزل فارسی». *زبان و ادب*، شماره‌ی ۳۱، بهار ۱۳۸۶، صص ۲۴–۳۸.

حیدری، مریم؛ آقابابایی‌خوزانی، زهرا. (۱۳۹۶). «شخصیت عاشق در غزل‌های روایی: آدم زیادی یا قهرمان بایرونی». *شعرپژوهی(بوستان ادب)*، سال۹،شماره‌ی۱، صص۴۷–۷۲.

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۹۷). *دانشنامه‌ی حافظ و حافظ‌پژوهی*. ۴ جلد، تهران: نخستان پارسی.

دزفولیان، کاظم؛ مولودی، فؤاد. (۱۳۸۹). «روایت‌شناسی تاریخ بیهقی». *تاریخ ادبیات*، شماره‌ی ۶۱/۳، صص ۸۵–۱۰۱.

دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۹۰). «ساختار غزلیات سعدی». *سعدی‌شناسی*، دفتر چهاردهم ویژه‌ی غزل، صص ۴۵–۶۲.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. تهران: مؤسسه‌ی لغت‌نامه و دانشگاه تهران.

رجایی‌بخارایی، احمدعلی. (۱۳۶۴). *فرهنگ اشعار حافظ*. تهران: علمی.

روحانی، رضا؛ منصوری، احمدرضا. (۱۳۸۶). «غزل روایی و خاستگاه آن در شعر فارسی». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره‌ی ۸، بهار و تابستان، صص ۱۰۵–۱۲۱.

ریتر، هلموت. (۱۳۸۸). *دریای جان*. ترجمه‌ی دکتر عباس زریاب‌خویی و مهرآفاق بایبوردی، تهران: بین‌المللی الهدی.

سنایی، ابوالمجد مجدودبن‌آدم. (۱۳۶۲). *دیوان*. تصحیح مدرس رضوی، تهران: کتابخانه‌ی سنایی.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۶). *قلندریه در تاریخ*. تهران: سخن

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). *انواع ادبی*. تهران: میترا.

صرفی، محمدرضا. (۱۳۸۶). «کانون روایت در *مثنوی*». *پژوهش‌های ادبی*، شماره‌ی ۱۶، تابستان، صص۱۳۷–۱۵۹.

ـــــــــــــــ. (۱۳۸۸). «بررسی کارکردهای نمادین زمان در شعر عرفانی با تکیه بر دیوان حافظ». *نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲۵، صص ۹۳–۱۱۲.

طاهری، قدرت‌الله. (۱۳۸۲). «نقد و تحلیل ساختارگرایانه‌ی غزل-روایت‌های عطار». *فرهنگ*، سال ۲۳، شماره‌های ۴۶ و ۴۷، صص ۱۹۱-۲۱۶.

عبداللهیان، حمید. (۱۳۸۶). «داستان بیت؛ یک قالب داستانی تازه». *پژوهش‌های ادبی*، شماره‌ی ۱۵، بهار، صص ۱۱۱-۱۲۴.

عراقی، فخرالدین. (۱۳۶۵). *دیوان*. تهران: گلشایی.

عطار، فریدالدین. (۱۳۸۴). *دیوان*. تصحیح تقی تفضلی، تهران: علمی و فرهنگی.

علی‌بیگی سرهالی، وحید؛ نوروزی، زینب. (۱۴۰۱). «بررسی مضامین قلندرانه در غزل‌های نظامی». *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، دوره‌ی ۱۴، شماره‌ی ۵۱، بهار ۱۴۰۱، صص ۲۳۸-۲۶۷.

فرهنگی، سهیلا؛ حمیدی‌اصل، پگاه. (۱۳۹۷). «بررسی الگوهای روایت در غزل سعدی». *پژوهشنامه‌ی ادب غنایی*، دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال ۱۶، شماره‌ی ۳۰، بهار و تابستان، صص ۱۲۷-۱۴۲.

کلیگز، مری. (۱۳۸۸). *درسنامه‌ی نظریه‌ی ادبی*. تهران: اختران، دات، کتاب آمه.

مدرسی، فاطمه؛ علی‌بیگی سرهالی، وحید. (۱۴۰۱). «رد پای مضامین قلندرانه در غزل‌های انوری». *پژوهشنامه‌ی ادب غنایی*، سال ۲۰، شماره‌ی ۳۸، صص ۳۰۱-۳۲۴.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۴). *کلیات شمس*. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.

میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶). *عناصر داستان*. تهران: سخن.

میرصادقی، جمال؛ میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۸). *واژه‌نامه‌ی هنر داستان نویسی*. تهران: کتاب مهناز.

نظامی، الیاس‌بن‌یوسف. (۱۳۸۰). *دیوان قصاید و غزلیات نظامی*. تصحیح سعید نفیسی، تهران: فروغی.

نوبل آندریوس، ویلیام، *راهنمای نگارش گفتگو*، ترجمه‌ی عباس اکبری، تهران: سروش.

وحدانی‌فر، امید؛ صرفی، محمدرضا؛ بصیری، محمدصادق. (۱۳۹۵). «تحلیل ساختاری غزل-روایت‌های سعدی». *ادب و زبان*، سال ۱۹، شماره‌ی ۳۹، صص ۲۹۵-۳۱۸.