


A Romantic-Mystic Reading of *Salāmān va Absāl* and *Mem and Zin*: A Narratological Analysis of Persian and Kurdish Literature

Farhad Mohammadi¹ 

Abstract

Although *Salāmān va Absāl* and *Mem and Zin* are classified as romantic poems, their narrative structure deviates from the conventions of romantic poetry. Informed by the sequence and meaning of events, one can fairly argue that these two works are not conventionally romantic. The fate of the protagonists, as well as their transcended worldview, signify the mystical nature of the narrative. Informed by the discursive-ideologic subject, this narratological study aims to investigate the development of romantic-mystic narratives. The results of this study show that the presence of romantic-mystic narratives necessitates transcendence from earthly love to divine love. The representations of such discursive change are change in subjectification, change of the beloved, event coding, and the formation of different semantic and signification levels. These characteristics are the points of departure from conventional romantic poems.

Keywords: Romantic-Mystic Narrative, Mystic Discourse, Subject, *Salāmān va Absāl*, *Mem and Zin*

Extended Abstract

1. Introduction

Categorised as epic, mystic, and romantic, Persian and Kurdish narrative poetry reflects a specific historical background and structure. Mystic and romantic poems used to be two different waves of poetry, but they fused with one another and produced a hybrid style of poetry known as romantic-mystic poetry. There are numerous examples of romantic-mystic poetry in Persian and Kurdish literatures, all of which follow the same structure and narrative construction. Informed by the semantic and typologic development of the concept of love and its representations, the present study investigates

*1. Assistant Professor in Kurdish Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. (f.mohammadi@uok.ac.ir)

romantic-mystic narratives in *Salāmān va Absāl* and *Mem and Zin* as similar poems in Persian and Kurdish literature.

2. Methodology

Informed by the discursive-ideologic subject, this descriptive-analytic study adopts a narratological approach to investigate the development of romantic-mystic narratives.

3. Theoretical Framework

The theoretical framework of this study entails the narrative function system, the narrative-discourse correlation, and intertextuality in narration, all of which function separately and collectively to create the essence of a narrative. In this regard, the positioning and meaning of every element can have an impact on the analysis of the whole narrative. In addition, from an ideological perspective, one can argue that worldviews and contradicting ideologies in a specific historical context directly affect the narrative. Every ideology necessitates a unified narrative to be represented in the socio-cultural context; in other words, a narrative is created in accordance with a certain ideological foundation. In this sense, the narrative becomes the superstructure, and the representation becomes the substructure. Regarding intertextuality, one can argue that previous narratives dialectically affect the creation of new narratives; put differently, there is no narratological analysis without intertextuality.

4. Discussion and Analysis

By investigating the historical and temporal context, one can argue that the creation of romantic-mystic narratives was never a coincidence. Since romantic poems revolve around love and the fate of lovers, their ideological context is in accordance with the dominant ideology and worldview of the masses, which, in turn, transcends the narratives of the era. The dominant discourse of the romantic-mystic narratives is in accordance with the mystic discourse on human and divine love. In this regard, representation moves beyond the conventional metaphoric love toward real and true love. The characteristics of this interconnected system of signification and representation are as follows:

Discursive Change: at some point in narration, a new semantic and ideological context dominates the narrative, which is different from the initial context.

Different Semantic Levels: the discursive change paves the way for the emergence of different semantic levels. The presence of new semantic levels for the events and characters mystifies the text.

Change in Subjectification: the point of departure in conventional romantic poems and romantic-mystic poems is the change in subjectification. In romantic-mystic poems, both the lover and the beloved go through mystical and ideological changes, which, in turn, alters their subjectification.

Change of the Beloved: the essential change of the beloved is another characteristic of romantic-mystic poetry.

Mystic Coding of the Events: informed by the worldview and ideology of the mystics, the events of the narrative are coded with representations of mystical intertexts and contexts.

5. Conclusion

The results of this study show that romantic-mystic poetry originated from conventional romantic poetry, and then amalgamated with mystical concepts to create a new hybrid form of romantic poetry, called “romantic-mystic” poetry. These narratives are more complex than their conventional counterparts. Informed by society's transcendence, they represent the move beyond the conventional metaphoric love toward real and true love.

Bibliography

- Allen, G. 1380 [2001]. *Beynāmatniyat*. Payam, Y (trans.). Tehran: Markaz. [In Persian] [Intertextuality]
- Abbot, H. P. 1400 [2021]. *Savād-e Revāyat*. Roya, P and Nima, M (trans.). Tehran: Atraf. [In Persian]. [The Cambridge Introduction to Narrative]
- Chatman, S. 1380 [2001]. *Dastān va Goftemān: Sākhtār-e Revāei dar Dāstān va Film*. Raziéh-Sadat, M (trans.). Qom: Din va Rasaneh. [In Persian]. [Story and Discourse]
- Dibell, A. 1387 [2008]. *Tarh dar Dāstān*. Mehrnoosh, T (trans.). Ahwaz: Rasesh. [In Persian]. [Plot]
- Flowerdew, J and John, R. 1397 [2018]. *Rāhnamā-e Goftemān-Shenāsi-e Enteqādi*. Golrokh, S et al (trans, ed.). Qom: Logos. [In Persian].
- Fludernik, M. 1399 [2020]. *Darāmadī bar Ravāyat-Shenāsi*. Hiva, H. P (trans.). Isfahan: Khamoosh. [In Persian]. [An Introduction to Narratology] [The Routledge Handbook of Critical Discourse Studies]
- Jami, N. A. 1376 [1997]. *Masnavi-e Salāmān va Absāl*. Zahra, M (ed). Tehran: Ney. [In Persian].
- Khani, A. 2005. *Mem va Zin*. Tahsin-Ebrahim, D (ed.). Dahook: Sepirez. [In Kurdish].
- Ricoeur, P. 1397 [2018]. *Zamān va Hekāyat*. Mahshid, N (trans.). Tehran: Ney. [In Persian]. [Time and Narrative]

Toolan, M. 1386 [2007]. *Ravāyat-Shenāsi: Darāamady Zabān-Shenākhti-Enteqādi*. Fatemeh, A and Fatemeh, N (trans.). Tehran: Samt. [In Persian]. [Narrative: A Critical Linguistic Introduction]

How to cite:

Mohammadi, M. 2024. "A Romantic-Mystic Reading of *Salāmān va Absāl* and *Mem and Zin*: A Narratological Analysis of Persian and Kurdish Literature", *Naqd va Nazaryeh Adabi*, 19(2): 125-148. DOI:10.22124/naqd.2025.28137.2598


Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi (Literary Theory and Criticism)*.

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.



تحلیل روایت‌شناختی روایت تلفیقی عاشقانه-عارفانه (مطالعه موردی: *سلامان و ابسال* در ادبیات فارسی و مهم و زین در ادبیات کردی)

فرهاد محمدی¹ 

چکیده

سلامان و ابسال اثر جامی در ادبیات فارسی و مهم و زین اثر احمد خانی در ادبیات کردی گرچه در طبقه‌بندی منظومه‌ها در دسته منظومه عاشقانه قرار داده شده‌اند، اما ساختار روایت در این دو اثر، ساختار جدید و متفاوتی از سایر منظومه‌های عاشقانه است که چنین ساختاری در آثار همگون دیگر مشاهده نمی‌شود. با توجه به رویدادها و معناگذاری آنها در متن قابل دریافت است که این دو اثر صرفاً عاشقانه نیستند و نمی‌توان آنها را همچون منظومه‌های عاشقانه محض قلمداد کرد. سرنوشتی که برای شخصیت‌های اصلی رخ می‌دهد و آن حالات روحی و نگرش جدیدی که در آنها شکل می‌گیرد، به‌عنوان نشانه‌هایی در متن بر این مسئله دلالت دارد که روایت در ادامه، ماهیت عرفانی پیدا می‌کند. در این پژوهش که چگونگی روایت در دو اثر نامبرده بررسی و تحلیل می‌شود، هدف این است که سیر تکوینی گونه روایت تلفیقی عاشقانه-عارفانه، باتکیه بر نقش عامل گفتمانی-اندیشگانی در فرایند شکل‌گیری آن، تشریح شود. نتایج پژوهش بر این امر دلالت دارد که این گونه روایت محصول گفتمان گذر تکاملی از عشق زمینی-انسانی به عشق الهی است. تغییر گفتمانی که در این گونه روایت رخ می‌دهد، در مظاهر متعددی همچون تغییر در سوژگی، تغییر معشوق، رمزگذاری رویدادها و ایجاد سطوح معنایی-دلالتی مختلف نمایان می‌شود. این مؤلفه‌ها از جمله شاخصه‌های ماهیتی این نوع روایت هستند که وجه تمایز آن با منظومه‌های عاشقانه صرف به شمار می‌رود.

واژگان کلیدی: روایت عاشقانه-عارفانه، گفتمان عرفانی، سوژه، *سلامان و ابسال*، مهم و زین.

* f.mohammadi@uok.ac.ir

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات کردی، دانشکده زبان و ادبیات، دانشگاه

کردستان، سنندج، ایران

۱- مقدمه

منظومه‌سرایی در ادبیات فارسی و گُردی که گونه‌های مختلفی همچون حماسی، عرفانی و عاشقانه را شامل می‌شود، در هریک از این گونه‌ها سیر تاریخی مشخصی داشته است. ساختار کلی روایت نیز در این نوع منظومه‌ها بنا بر ماهیت موضوعی هر کدام از آنها، الگو و چارچوب معینی دارد. دو منظومهٔ *سلامان و ابرسال* در ادبیات فارسی و مهم و زین^(۱) در ادبیات گُردی با توجه به موضوع آنها که دربارهٔ دلدادگی بین دو شخص است، در مجموعهٔ منظومه‌های عاشقانه قرار داده شده‌اند. با وجود این، وقتی سیر تاریخی منظومه‌سرایی عاشقانه بررسی می‌شود، تفاوت نوع روایت در این دو اثر با دیگر منظومه‌های عاشقانهٔ صرف ملموس و قابل دریافت است. منظومه‌های عارفانه و عاشقانه در ابتدا دو جریان کاملاً مجزا بودند و نوع روایت هر کدام از آنها تفاوت ماهیتی با دیگری داشت، اما این دو جریان در مقطعی با هم ترکیب می‌شوند و از تلفیق آنها روایت جدیدی با ساختاری متفاوت پدید می‌آید. روایت موجود در دو منظومهٔ نامبرده نیز به گونه‌ای، ترکیبی از دو ژانر منظومه‌های روایی عاشقانه و عارفانه است و سیر تکوینی آن از روایت منظومه‌های مذکور قابل واکاوی است. با توجه به اینکه در این دو اثر همزمان شاخصه‌ها و مؤلفه‌های منظومه‌های عارفانه و عاشقانه را می‌توان مشاهده کرد، همین نکته دلیل متقنی است برای اثبات این مسئله که این گونه روایت تلفیقی، محصول مقطعی از تاریخ ادبیات است که پیشتر به صورت جداگانه در هر دو شاخهٔ عارفانه و عاشقانه تجربه‌های گوناگونی در روایت‌پردازی پشت‌سر گذاشته است. ترکیب و تلفیق منظومه‌های عاشقانه و عارفانه که سبب پدیدآیی گونه‌ای جدید از روایت شده است، صرفاً نباید آن را مربوط به بحث التقاط ژانرها در نظریهٔ ژانرهای ترکیبی دانست، بلکه نتیجهٔ اندیشه‌ای خاص است که به‌عنوان عامل تکوینی نقش زیربنایی را در برساخت آن داشته است.

نمود عینی روایت تلفیقی عاشقانه-عارفانه را در آثاری از ادبیات فارسی و گُردی می‌توان مشاهده کرد که الگوی ساختاری و برساخت روایت در آنها یکسان است. برای تحلیل روایت‌شناختی این گونه روایت، *سلامان و ابرسال* جامی و مهم و زین خانی، به‌عنوان مهمترین و مناسب‌ترین مصداق عینی، انتخاب شدند تا نشان داده شود که روایت تلفیقی عاشقانه-عارفانه محصول یک اندیشهٔ مشترک در این دو ادبیات بوده است. ساختار روایت در این دو اثر از الگوی یکسانی پیروی می‌کند و گرچه نوع کنش‌ها و رویدادها در آنها متفاوت است، اما این مسئله، امری ظاهری و بیرونی است، در حالی که مؤلفه‌های بنیادین آنها یکی است. مهم و زین

در ادبیات گردی مهمترین منظومه محسوب می‌شود و نشانه‌هایی نیز در متن آن وجود دارد که اثبات می‌کند خانی با آثار منظومه‌سرایان ادبیات فارسی همچون نظامی و جامی آشنایی کامل داشته است، مانند بیت زیر که هنگام گله و شکایت از بی‌توجهی مردم نسبت به علم، نام این دو شاعر را ذکر می‌کند:

کس ناکه‌ته مه‌تیرئ خوه جامی ران‌اگرتن که‌سهک نظامی
ترجمه: کسی جامی را خدمتکار خود قرار نمی‌دهد کسی نظامی را به چیزی حساب نمی‌کند
(خانی، ۲۰۰۵: ۵۹)

در کل سیر تکوینی روایت تلفیقی عاشقانه-عارفانه را باید بر مبنای تحول معنایی و گونه‌شناسی مفهوم عشق و بازنمایی آن در سطح روایتی منظومه‌سرایایی بررسی کرد. اساس این نوشتار نیز پاسخ به این پرسش‌هاست که ساختار این‌گونه روایت چگونه است و چه تفاوتی با ساختار روایت منظومه‌های مشابه دارد؟ هدف نیز تبیین ماهیّت این نوع روایت، تشریح تفاوت آن با روایت منظومه‌های عاشقانه صرف و تحلیل فرایند شکل‌گیری آن است. برای تحقق این هدف باید تبیین شود که سوژه در این نوع روایت چگونه است و فرایند سوژگی وی به چه صورتی است؛ نیز رویدادها چه معنایی دارند و در چه فضای گفتمانی-اندیشگانی‌ای معناگذاری شده‌اند.

رویدادهای اصلی و بنیادینی که در هر دو داستان شبکه‌ای نظام‌مند را تشکیل می‌دهند، گزاره‌وار بیان می‌شود تا هم نمایی کلی از الگوی ساختاری این‌گونه روایت نشان داده شود و هم خلاصه‌ای از داستان‌ها بیان شده باشد. در این رویدادها نشانه‌های معناداری وجود دارد که در نشانه‌شناسی این نوع روایت برای رهیافت به نظام معنایی-ارزشی موجود در گفتمان حاکم بر آن روایت، قابل دلالت‌یابی و معناکاوایی هستند.

سلامان و ابدال: سلامان، پسر شاه یونان، به سبب نداشتن مادر به دایه‌ای به نام ابدال سپرده می‌شود که بسیار زیبارو بوده است. به مرور در بین آنان عشق و دلدادگی شکل می‌گیرد. پادشاه مخالف این عشق است و پس از ناکامی در انصراف سلامان از عاشقی، چاره را در کشتن ابدال می‌بیند. سلامان و ابدال از قصد شاه آگاه می‌شوند و به آن‌سوی دریا فرار می‌کنند. پادشاه با آینه جهان‌نما آنان را پیدا می‌کند و با طلسم مانع کامجویی سلامان از ابدال می‌شود. سلامان و ابدال پس از رنج‌ها و سختی‌های زیادی برای رهایی، دست در دست هم خود را به آتش می‌اندازند. ابدال می‌سوزد و سلامان نجات می‌یابد. حکیم برای نجات

سلامان از غم دوری یار، تلاش می‌کند که عشق زمینی را ناچیز جلوه دهد و توجه او را به عشق الهی جلب کند.

مَم و زین: مَم، پسر دبیر دیوان، عاشق زین، خواهر میر زین‌الدین می‌شود. بکر، غلام دربار، با مکر و دسیسه، میر زین‌الدین را نسبت به مَم بدبین می‌کند. امیر به شدت با ازدواج آنان مخالفت می‌کند و مَم را به زندان می‌اندازد. مَم در زندان همزمان با یاد و خاطره زین، به مراقبه و ریاضت می‌پردازد و وارد فضای روحی و فکری دیگری می‌شود. مَم در زندان چنان ضعیف می‌شود که پس از مدتی می‌میرد. زین نیز با غم دوری یار مدتی را در خلوت و تنهایی می‌گذراند و در آخر از شدت بی‌تابی آرزو می‌کند که او نیز بمیرد. آرزو و دعای زین برآورده می‌شود و در کنار زین به خاک سپرده می‌شود.

۱-۱- پیشینه پژوهش

اینکه در حوزه منظومه‌های عاشقانه و سیر تحول و دگرگونی آنها چه پژوهش‌هایی تاکنون انجام شده است، به‌عنوان پیشینه این پژوهش به‌شمار می‌رود. تبیین این مسئله که پژوهش‌های دیگر از چه منظری به بررسی موضوع پرداخته‌اند و دستاورد آنها چگونه بوده است، تفاوت روش، جنبه، دیدگاه و دستاوردهای این پژوهش با کارهای صورت‌گرفته را مشخص می‌کند. میرهاشمی و همکاران در مقاله‌ای به تأثیرپذیری منظومه‌های عاشقانه در سده‌های ۸، ۷ و ۹ از تصوف پرداخته‌اند که نشان‌دهنده توجه و آگاهی آنان به مسئله تفاوت منظومه‌های سده‌های مذکور نسبت به دوره‌های پیشین است. هدف پژوهش مذکور نشان‌دادن شواهد گوناگونی از بازتاب اندیشه‌های صوفیانه در منظومه‌های عاشقانه بوده است و به این نتیجه رسیده که به‌سبب غلبه روح و فرهنگ تصوف بر فضای اجتماعی سده‌های ۸، ۷ و ۹ بر منظومه‌های این دوره‌ها تأثیر گذاشته و موجب تغییر و تحول در آنها شده است (۱۳۹۷: ۱۴). ذوالفقاری (۱۳۹۱) نیز از منظر و جهات گوناگونی همچون منشأ تاریخی، منشأ جغرافیایی، درون‌مایه، نوع و جنس عشق، اصالت روایت، پایان داستان، نوع عشق، زبان، بیان و نحوه ارائه به طبقه‌بندی منظومه‌های عاشقانه در ادبیات فارسی پرداخته است. کزازی، گرچه هدف وی بررسی سیر تحول منظومه‌سرایی در پهنه ادبیات فارسی نبوده است، اما در ضمن مباحث، گذرا به تفاوت داستان‌های عاشقانه از جنبه نوع عشقی که قهرمان عاشق مدنظر دارد، اشاره می‌کند و داستان‌ها را به دو دسته عشق زمینی و عشق مینوی تقسیم می‌کند و در

پایان به این نکته مهم می‌رسد که روند عاشقی در پهنه ادبیات فارسی چنین است: «دلباختگی نمادین جای دلباختگی راستین را گرفته است» (۱۳۸۲: ۱۳۹). واعظزاده نیز به گونه‌شناسی و رده‌بندی داستان‌های عاشقانه فارسی پرداخته و به این نتیجه رسیده است که داستان عاشقانه را باید یک گونه ادبی دانست که دارای سه الگوی روایی فرعی است: داستان عاشقانه مادی، داستان عاشقانه معنوی و داستان عاشقانه مادی-معنوی (۱۳۹۵: ۱۷۹). افزون بر این پژوهش‌ها که هرکدام از جنبه‌ای خاص و به صورت کلی به بررسی منظومه‌های عاشقانه پرداخته‌اند، مطالعاتی نیز به صورت موردی درباره منظومه *سلامان و ابرسال* انجام شده است. روضاتیان و میرباقری فرد در مقاله‌ای به بررسی شباهت‌های ساختاری، موضوعی-محتوایی و رمزگشایی‌های *سلامان و ابرسال* جامی با داستان شاه و کنیزک پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که جامی در این اثر از آن داستان تأثیر گرفته است (۱۳۸۸: ۱۰۷-۱۱۲). درباره معرفی، دسته‌بندی و ساختار داستان‌های عاشقانه در ادبیات کُردی نیز پژوهش‌هایی انجام شده است، از جمله حسن‌زاده (۱۳۹۵) در دو فصل از کتابش به معرفی عاشقانه‌های منظوم به دو صورت مکتوب و شفاهی پرداخته است. برزگر خالقی نیز به تقسیم‌بندی بیت‌های کُردی (= معادل داستان‌های عاشقانه) از جهت نوع و محتوا پرداخته است که خالی از اشتباه نیست (۱۳۸۸: ۲۱۷-۲۱۸). احمدی، در مقاله‌ای نگرش عرفانی به عشق را در منظومه *مَم و زین* بررسی کرده و چنین نتیجه گرفته است که احمدخانی نیز همچون عارفان، عشق مجازی را پلی برای رسیدن به حقیقت می‌داند و شخصیت‌های داستان‌ش پس از عشق مجازی به حقیقت می‌رسند (۱۳۹۹: ۲۰۵). از تحلیل پیشینه این موضوع چنین برمی‌آید که آنچه در پژوهش‌های قبلی درباره منظومه‌های عاشقانه انجام شده غالباً معطوف به توصیف صوری، طبقه‌بندی‌های گوناگون، بیان نکات کلی و عام بوده است، در حالی که ماهیت این پژوهش روایت‌شناسانه است و محور آن نیز تشریح و تحلیل گونه متفاوت روایت تلفیقی عاشقانه-عارفانه با ذکر عوامل اندیشگانی دخیل در تکوین آن است.

۲- چهارچوب نظری

مفاهیمی که چهارچوب نظری به آن می‌پردازیم شامل نظام فرایندی روایت، ارتباط روایت با اندیشه و گفتمان، بینامتنیت در روایت است. این مفاهیم در یک روایت، توأمان نمود عملکردی دارند و جزو ابعاد وجودی روایت محسوب می‌شوند. روایت یک سیستم فرایندی است که اجزای

آن در یک ارتباط نظام‌مند نسبت به هم عمل می‌کنند که چگونگی و معناداری هر سازه در تحلیل کلی ساختار روایت قابل تعیین است. به سبب همین فرایندی بودن است که روایت «به‌مثابه یک کُل منسجم» (ابوت، ۱۴۰۰: ۱۹۰) شناخته می‌شود. در بحث از بستر اندیشگانی و شکل‌گیری روایت نیز بر این مسئله تأکید می‌شود که عامل تأثیرگذار در برساخت یک روایت، جهان‌بینی و تضارب اندیشه‌های موجود در یک مقطع تاریخی مشخص است. با پدیدآیی یک اندیشه، روایتی همگون نیز برای بازنمایی آن پدید می‌آید و یکی از وجوه مهم در روایت، همین بازنمایی اندیشه غالب در فرهنگ جامعه در ساختار آن است. در کُل ارتباط معناداری که بین گفتمان، روایت، نویسندگان و فرهنگ وجود دارد، بدین‌گونه است که روایت محصول نظام‌های فرهنگی-اجتماعی و فکری در جامعه است و ساختار روایت نیز به‌گونه‌ای با ساختار اندیشگانی غالب در یک بازه تاریخی معنی‌ن ارتباط دارد. نوع این ارتباط نیز تکوینی-بازنمایی است؛ بدین صورت که روایت در بستر اندیشگانی-گفتمانی خاصی تولید می‌شود و ساختار آن نیز که به‌عنوان لایه روبنایی تلقی می‌شود، بازنمایی همان اندیشه و گفتمانی است که به‌عنوان عامل زیربنایی نقش تعیین‌کننده در تکوین روایت و چگونگی ساختار آن دارد. با توجه به این مسائل است که گفته می‌شود در پس روایت معنایی نهفته است و این معنا نیز غالباً مربوط به فرهنگی است که نویسنده از آن برآمده است (همان: ۱۹۳-۱۹۴).

ساختار روابط معنایی در یک اندیشه، تولید ساختار خاصی در روایت را در پی دارد. به همین سبب است که نمی‌توان ساختار روایت و معنا را جدا از هم تصور کرد و باید گفت که شکل‌گیری ساختار روایت متأثر از معنای خاصی است و معنا نیز برای عینیت‌یافتن باید در ساختاری نمودار شود. وقتی مسئله تکوین و تولید روایت مطرح می‌شود، چگونگی ایفای نقش فضای اندیشگانی و گفتمانی، به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های تأثیرگذار، در جهت‌دهی معنایی به سازه‌ها قابل بررسی است. در بحث از نشانه‌شناسی روایت نیز برای تحلیل سازه‌های روایت، وجه معنایی-دلالتی آنها متناسب با همان فضای اندیشگانی-گفتمانی قابل تعیین است؛ به‌عبارتی بافت دلالتی و جهت معنایی که عمل تعیین معنای نشانه‌ها را بر عهده دارد، وابسته به گفتمان است. وقتی بیان می‌شود که گفتمان عامل برسازنده است (رایزگل، ۱۳۹۷: ۸۳)، ناظر بر چنین کارکردهایی است که گفتمان در سطوح مختلفی همچون روایت بر عهده دارد.

در مسئله بینامتنیت در روایت‌شناسی بحث درباره این قضیه است که روایت‌های پیشین در ساختمندی و شکل‌گیری یک روایت می‌تواند نقش تعیین‌گر داشته باشد و پدیدآیی یک

روایت متأثر از روایت‌های همگون پیشین است. از جمله وجوه دیالکتیک در روایت‌ها نیز ناظر بر همین نقش بینامتنیت در آنها است. در واقع بررسی تکوینی گونه‌ای خاص از روایت مسئله‌ای جدا از بینامتنیت نیست؛ زیرا روایت‌های پیشین هستند که به‌عنوان الگویی، اطلاعات لازم را فراهم می‌کنند تا بدانیم برای پدیدآیی روایت جدید چگونه باید عمل کرد؛ به‌عبارتی روایت‌های پیشین نیازها و ظرفیت‌ها را نشان می‌دهد که براساس آن می‌توان دانست که تغییرات چگونه باشد و نوآوری‌ها در چه جنبه‌هایی صورت بگیرد؛ به همین سبب روایت جدید در یک رابطه دیالکتیکی از بطن روایت‌های پیشین تولید می‌شود. این موضوع مصداقی از همان چیزی است که گفته می‌شود ساختارها و معناها یک متن صرفاً مختص آن متن نیست، بلکه سراسر به فرایندهای اجتماعی و فرهنگی جاری در جامعه و تاریخ مربوط می‌شود (الن، ۱۳۸۰: ۵۵).

۳- برساخت اندیشگانی روایت تلفیقی عاشقانه-عارفانه

بین روایت و بافت ارتباطی حاکم بر روند تولید آن، رابطه دیالکتیکی برقرار است و نظام نشانه‌ای و شبکه‌ای برای آفرینش روایت وجود دارد (هرمن، ۱۳۹۳: ۱۰۴-۱۰۵). روایت تلفیقی عاشقانه-عارفانه تصادفی و ناگهانی به وجود نیامده است و برای درک عوامل روایت‌ساز دخیل در فرایند شکل‌گیری این نوع روایت و ساختار آن، باید با رویکرد در زمانی به بررسی تکوینی آن پرداخت. اگر سیر منظومه‌سرایی عاشقانه در ادبیات فارسی و گردی بررسی شود، فرایند شکل‌گیری این نوع روایت قابل‌دریافت است؛ بدین معنا که مشخص می‌شود در گذر زمان چه تغییر و تحولاتی در روایت منظومه‌های عاشقانه روی داده است که منجر به پیدایش این نوع روایت شده است. منشأ و عامل تفاوت این نوع روایت با روایت منظومه‌های عاشقانه را باید در بسترهای اندیشگانی و گفتمانی جست؛ زیرا این‌گونه روایت به‌عنوان یک پدیده رومانیایی تلقی می‌شود که بستر اندیشگانی-گفتمانی به‌عنوان عوامل مؤثر در تکوین آن نیز نقش زیربنایی و برسازنده را ایفا کرده‌اند. با توجه به اینکه در منظومه‌های عاشقانه محوریت با عشق و چگونگی سرنوشت عاشق و معشوق است، بستر گفتمانی-اندیشگانی این نوع منظومه‌ها مربوط به نگرش و اندیشه غالب درباره مفهوم عشق و سیر تحول معنایی و نوعی آن در تاریخ اندیشه جامعه است. متناسب با سیر تحول جریان اندیشگانی درباره عشق، روایت داستان‌هایی نیز که با محوریت این مفهوم پدید آمده‌اند، دگردیسی داشته است؛ در واقع براساس گفتمان غالب درباره مفهوم عشق در یک مقطع تاریخی معنی ن بوده است که داستان عشق بین دو نفر تبدیل به روایت خاصی

شده است. با توجه به فرایند سیر دگرگونی اندیشگانی و چگونگی نگرش غالب به موضوع عشق در تاریخ فرهنگی جامعه، می‌توان سه مرحله را برای آن تعیین کرد: ۱- عشق انسانی-زمینی (مجازی): عشق در ابتدا تنها به یک گونه در اندیشه جامعه تعریف شده بود و غیر از آن مصداق دیگری نداشت. ۲- شکل‌گیری تقابل عشق الهی و زمینی: در این فضای فکری عشق الهی، عشق زمینی را نفی می‌کند و رابطه آنها عرضی است. ۳- رویکرد تکاملی: این نگرش با تفکّر انتقادی بر نگرش تقابلی (= مرحله ۲) پدید آمد و محور آن تأکید بر این مسئله است که عشق الهی، عشق زمینی را نفی نمی‌کند و رابطه این دو نوع عشق را طولی-تکاملی می‌داند. در ابتدا چنین موضوعی به‌عنوان ادراک و آگاهی تعریف شده بود که عشق انسانی و الهی نافی یکدیگر هستند و از بین آنها فرد خود را ملزم به انتخاب یکی می‌دید؛ اما آگاهی دیگری در مراحل تکاملی حاصل شد که این دو نوع عشق چون از یک جنس نیستند، نمی‌توانند نفی یکدیگر باشند. در منظومه *سلامان و ابرسال* وقتی «حکیم»، سلامان را نصیحت می‌کند، از گفتارهای وی به‌خوبی می‌توان نمایی از همین سیر اندیشگانی حول مفهوم عشق را دریافت. «حکیم» عقل ظاهربین و سطحی‌نگر را نمایندگی می‌کند که عشق انسانی را شهوت می‌داند، درحالی‌که در منظومه‌های عاشقانه صرف چنین نگرشی به عشق بین دو انسان مشاهده نمی‌شود و ورود چنین اندیشه‌ای به روایت، نشان می‌دهد که سیر تغییر و تحول در این منظومه‌ها در چه جهت معنایی و اندیشگانی بوده است:

| | |
|-------------------------------|-------------------------------|
| پاک کن از نقش صورت سینه را | روی در معنی کن آن آینه را |
| تا شود گنج معانی سینهات | غرق نور معرفت، آینهات |
| چشم خویش از طلعت شاهد بیوش | پیش از این در صحبت شاهد مکوش |
| چیست شاهد: صورتی پر عار و عیب | از هوس، نی دامنش پاک و نه جیب |

(جامی، ۱۳۷۶: ۱۴۲)

در منظومه *مَم* و *زین* نیز سیر تحول معنایی و دلالتی عشق در قالب گذر از صورت به معنا بازنمایی شده است که تجسم م این فرایند در سیرورت شخصیتی عاشق قابل دریافت است؛ در واقع تحول روحی و تبدل صفاتی «مَم» همان اندیشه را نمایندگی می‌کند:

| | |
|--------------------------------|---------------------------------|
| مه‌شهوود بووین ل قهلبی ئانوار | مه‌کشووف بووین ل بهر وی ئه‌سرار |
| ئایینه‌ئی دل وه بوو موصله‌یقل | صورهت وه ب مه‌عنه‌یی موبه‌ددهل |
| ترجمه: انوار در قلبش جلوه کرده | اسرار در وی مکشوف شده |
| آینه‌ی دل او صیقل یافت | صورت او به معنا مبدل شد |

(خانی، ۲۰۰۵: ۲۵۶)

گفتمان حاکم بر روایت تلفیقی نیز دقیقاً همان گفتمان عرفانی دربارهٔ عشق انسانی و الهی (= مجازی و حقیقی) است و در آن، بازنمایی همان اندیشهٔ عبور از عشق مجازی به عشق حقیقی را می‌توان مشاهده کرد؛ بنابراین ارتباط معنایی این دو نوع عشق کاملاً در تدوین ساختار این گونه روایت نقش تأثیرگذار داشته است و بر ساخت آن به سیر تحول اندیشگانی-معنایی سطوح مختلف عشق مربوط می‌شود. وقتی سطوح معنایی مختلف عشق در نظام اندیشگانی جامعه تعریف شده است و درجات وجودی و تعالی انسان بر مبنای این سطوح قابل تعیین است، روایتی که بخواهد این فرایند را بازگو کند، تولید می‌شود و در قالب داستانی آن را بازنمایی می‌کند. این روایت نیز دقیقاً بازنمایی همان سطوح مختلف عشق است که سیر تکوینی مشخصی در ادبیات عرفانی داشته است.

البته در فرایند سیر، سطح بالایی نفی سطح پایینی نیست، بلکه ارتباط معنایی و کارکردی حاکم بر آنها، تکاملی است. گرچه در مقطع معنی از تاریخ عرفان، عشق انسانی (= زمینی-مجازی) نفی می‌شد، اما در گذر زمان و به‌عنوان تکامل فکری در عرفان این دیدگاه تعدیل یافت و ارتباط معنایی این دو نوع عشق از حالت عرضی و تضادی به وضعیت طولی تغییر پیدا کرد و این روایت نیز بر مبنای همین خوانش شکل گرفته است؛ بنابراین نمودی از نفی و حذف عشق انسانی در این روایت وجود ندارد، بلکه سوژه=عاشق به مرحله‌ای از رشد معرفتی و روحی رسیده است که هوی و وجودی خود را مدام در عشق انسانی نبیند و فراتر از آن را احساس و ادراک کند. وقتی موضوعی فراتر از موضوع دیگری است، یعنی آن را هم در بر می‌گیرد؛ بنابراین حالت فراتر بودن صرفاً به معنای نفی نیست. سوژه=عاشق نیز قائل به سطح دیگری از عشق است و حالتی فراتر از عشق انسانی را درک کرده است. تمام این مباحث و مفاهیم یک فرایند گفتمانی است که در قالب ساختار روایتی یک منظومه پدیدار شده است؛ در نتیجه باید گفت که آن بستر فکری و فرهنگی که این نوع روایت از درون آن تولید شده است، سیستمی است که عشق در آن، نه نوع انسانی عشق نفی می‌شود و نه اینکه صرفاً بر آن منحصر می‌شود، بلکه در طول عشق انسانی-زمینی، وجه و لایهٔ دیگری برای عشق مطرح می‌شود که حتی به‌عنوان عامل اصلی برای درک کامل از ارزش عشق انسانی معرفی می‌شود.

قطعاً داستان‌های عرفانی‌ای همچون شیخ صنعان که سوژه=عاشق پس از تجربهٔ عشق انسانی-زمینی و آگاهی‌های حاصل از آن، گونهٔ دیگری از عشق (= عشق الهی) در او شکل

می‌گیرد، در تکوین این گونه روایت نقش تأثیرگذاری داشته است. چگونگی تأثیر آن را در بساخت روایت و الگوسازی ساختاری و معنایی می‌توان مشاهده کرد.

۴- شاخصه‌های روایت تلفیقی عاشقانه-عارفانه

در مقایسه این نوع روایت با روایت منظومه‌های عاشقانه صرف است که تفاوت‌های آنها قابل دریافت خواهد بود و می‌توان شاخصه‌های روایت تلفیقی عاشقانه-عارفانه را مشخص کرد. شاخصه‌های این نوع روایت عبارت است از: تغییر گفتمان، وجود سطوح معنایی مختلف، تغییر سوژگی (تحول فکری و روانی در شخصیت‌ها)، تغییر معشوق، رمزگذاری عرفانی رویدادها. این شاخصه‌ها رابطه شبکه‌ای تأثیرگذاری معنایی با هم دارند.

۴-۱- تغییر گفتمان در روایت: ایجاد سطوح معنایی مختلف

گرچه تنوع پیرنگ (= طرح) حاصل تفاوت در ترتیب وقوع رخدادها و گروه شخصیت‌ها دانسته شده است (فلودرنیک، ۱۳۹۹: ۲۷)، اما این موارد مربوط به سطح صوری و پیکربندی پیرنگ است و در بیشتر مواقع عامل اصلی در پدیدآیی طرح متفاوت،^(۳) تفاوت در بنیان‌های فکری و اندیشگانی است؛ به عبارتی چگونگی طرح داستان غالباً متأثر از عامل اندیشگانی و گفتمانی است و به اقتضای نیاز و متناسب با بازنمایی آن شکل‌پذیر خواهد بود؛ زیرا طرح بیانگر نوعی نگرش نسبت به چیزها و تصمیم‌گیری درباره اهمیت آنها و نمایش این اهمیت از طریق خلق و مرتبط کردن وقایع است (دیبل، ۱۳۸۷: ۱۹). در گونه روایت عاشقانه-عارفانه نیز طرح داستان تفاوت‌های برجسته‌ای با منظومه‌های مشابه دیگر دارد که باعث ایجاد ساختاری متفاوت در روایت شده است. منشأ تفاوت طرح در این گونه روایت نیز به عامل گفتمانی و اندیشگانی مربوط می‌شود که متناسب با نیاز و اقتضای آن شکل گرفته است. اگر در گفتمان تغییری ایجاد شود، عملاً به معنای آن است که نظام معنایی و فضای دلالت‌یابی نشانه‌ها در روایت نیز تغییر می‌کند؛ بنابراین تغییر گفتمان به منزله تغییر فضای معنایی و دلالتی در روایت است. در منظومه‌های عاشقانه صرف تا پایان داستان یک محور گفتمانی وجود دارد؛ به همین سبب غالباً تنها یک سطح معنایی و دلالتی برای روایت قابل تعیین است، اما در این گونه روایت سطوح معنایی متعددی قابل دریافت است. سبب این امر نیز همان است که در مقطعی از جریان این نوع روایت، بافت معنایی و اندیشگانی جدیدی بر داستان حاکم می‌شود که متفاوت از بافت

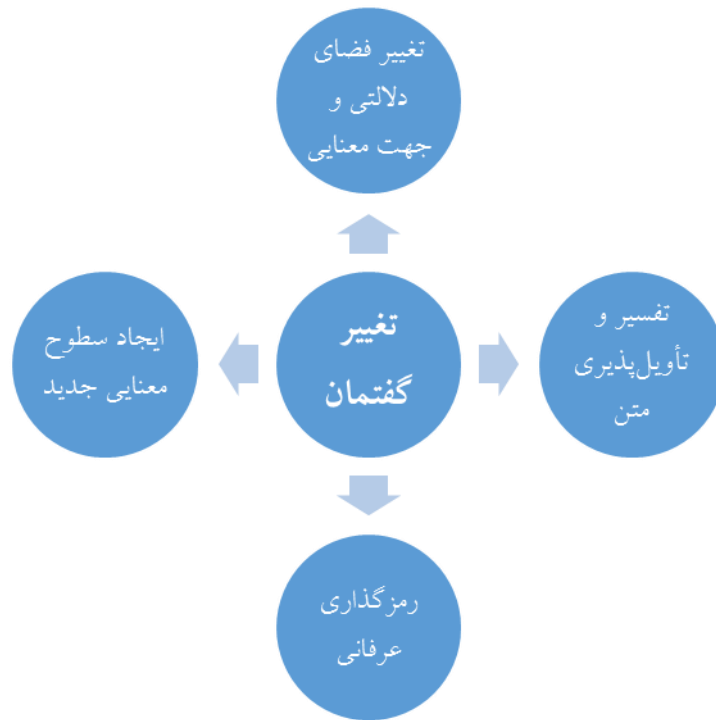
آغازین است؛ به عبارتی داستان با یک گفتمان خاصی شروع می‌شود، اما با گفتمان متفاوتی پایان می‌یابد. از بیت زیر چرخش گفتمانی در این گونه روایت را می‌توان دریافت کرد:

حُسن باقی دید، از فانی بُرید
عیش باقی را ز فانی برگزید
(جامی، ۱۳۷۶: ۱۵۹)

در مَم و زین نیز همین چرخش اندیشگانی-گفتمانی رخ می‌دهد و چیزهایی که قبلاً برای عاشق (= سوژه) دارای ارزش و معنا بودند و او وجود خود را با آنها تعریف می‌کرد، خنثی می‌شوند و دیگر آن حس و رابطه معنایی را برایش ندارند، بلکه کارکرد دیگری را پیدا می‌کنند و به‌عنوان نشانه، در نقش مظهر برای تجلی معشوق ظاهر می‌شوند:

نَهو ههیکه لئی مَطَلَبِ مَهْجَازِی
بُوو مَلْعَبِی طَفَلِی عَشَقْبَازِی
نَهف مومکن و ماسوی سراسر
فی الجملة ژ بوی بوونه مهنظر
ترجمه: آن جسم یار که مقصود مجازی بود
و محل بازی عشق بچگانه بود
این ممکنات و ماسوی سراسر
برای عاشق مظهر عشق الهی شد
(خانی، ۲۰۰۵: ۲۵۶)

همین تغییر گفتمان بستر لازم را برای ایجاد سطوح معنایی مختلف در روایت فراهم می‌کند. ایجاد نسبت معنایی جدید که در متن برای رویدادها و حالات درونی شخصیت‌ها انجام می‌شود و متن حالت رمزآمیز پیدا می‌کند، به‌عنوان یکی از وجوه پدیدآیی سطوح معنایی مختلف برای متن شمرده می‌شود که نشانه‌های موجود در این گونه روایت بر وجود این فرایند دلالت دارد. در زیر نقش تغییر گفتمان در ایجاد لایه‌ها و وجوه مختلف در روایت مشاهده می‌شود:



نمودار ۱

وقتی برای شخصیت‌ها یک سطح وجودی جدیدی تعریف و ایجاد می‌شود، نظام معنایی-ارزشی متفاوتی نیز برای کنش‌ها و گفتارهای آنها تعیین می‌شود و متناسب با آن نظام، برای آنچه رخ می‌دهد، نسبت دلالتی برقرار می‌گردد. بر این مبنا رویدادها و حالات شخصیت‌ها توسط طراوی یا خود شخصیت‌های داستان در گفت‌وگوهای آنان با نسبت‌دادن به مفاهیم عرفانی، تفسیر می‌شود و برای آنها معنای معنی نی تعیین می‌شود؛ درحالی‌که در منظومه‌های عاشقانه غیر از خود رویدادها و بازگویی آنها، به معنای دیگری نسبت داده نمی‌شود.

از جمله مسائلی که موضوع تغییر گفتمان در این نوع روایت را ثابت می‌کند، وجود کانونی‌سازی متعدد در آن است. حال این پرسش مطرح می‌شود که آیا در یک روایت امکان دارد که دو سطح کانونی‌سازی وجود داشته باشد؟ البته منظور این نیست که حتماً به‌طور هم‌زمان و در کنار هم جریان داشته باشند، بلکه به فاصله و در ادامه هم قرار بگیرند. موضوع قابل‌تأمل این است که وقتی گفتمان و بافت معنایی تغییر کند، کانونی‌سازی هم تغییر می‌یابد؛ زیرا کانونی‌سازی از جنبه ماهیتی وابسته به نظام معنایی روایت است و «بیان‌کننده منظر شناختی، احساسی و ایدئولوژیک» است (تولان، ۱۳۸۶: ۱۰۹). کانونی‌سازی در روایت

عاشقانه-عارفانه در ابتدا یک چیز است که در ادامه داستان تغییر می‌کند. در واقع دو مورد کانونی‌سازی در این روایت وجود دارد: کانونی‌سازی حول عشق دو نفر به هم، کانونی‌سازی بر محور مفهوم تحول روحی-روانی که در قالب گذر از عشق انسانی به الهی بازنمایی شده است. در کل این نوع روایت دارای دو بخش کلی است که فضای دلالتی و جهت معنایی حاکم بر آنها متفاوت از یکدیگر است. در بخش نخست که فضای دلالتی عاشقانه صرف حاکم است، کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت‌ها متناسب با همان فضا معناگذاری شده است و آنچه خواننده نیز از نشانه‌های این بخش می‌تواند دلالت‌یابی کند، همخوان با همین فضای عاشقانه است. اما در بخش دوم معشوق به نوعی تغییر می‌کند و حالات و گفتارهای عاشق گویی معطوف به معشوق دیگری است. به عبارتی سوژه=عاشق، جنس خواسته‌ها و نیازهای روانی و عاطفی خود را متفاوت از ماهیت وجودی معشوق (= زن) می‌بیند و سطح وجودی خاصی را برای آنها قائل است؛ به همین سبب چرخش رویکرد سوژه از معشوق انسانی به معشوق الهی به معنای حذف معشوق انسانی از نگاه وی نیست؛ بلکه این فراموشی و نادیده گرفتن صرفاً امری ظاهری است و در حقیقت معشوق-زن در طول معشوق-خدا قرار می‌گیرد؛ به همین سبب است که در نهایت «زین» برای «مَم» و «ابسال» برای «سلامان» مظهر تجلی خداوند می‌شوند:

| | |
|------------------------------|---------------------------|
| صوفی‌فیمه و صومعه نشینم | خوش طالبی دوری پرویی زینم |
| ترجمه: صوفی‌ام و صومعه‌نشینم | خوش طالب در روی زین هستم |

(خانی، ۲۰۰۵: ۲۵۵)

عدم فراموشی یاد یار و احساس دلتنگی از دوری وی، نشانه‌هایی از عدم نفی عشق انسانی در سوژه است:

| | |
|-----------------------------|-----------------------------|
| هر شب آوردی به کنج خانه روی | با خیال یار خویش افسانه‌گوی |
|-----------------------------|-----------------------------|

(جامی، ۱۳۷۶: ۱۵۵)

یک امر ظاهری و گذرا است که معشوق-زن در روایت تلفیقی عاشقانه-عارفانه حالت شیء‌شدگی پیدا می‌کند و برای رسیدن سوژه-عاشق به معرفت تبدیل به ابزار می‌شود. این حالت اُبژگی و کم‌رنگ‌شدن معشوق-زن، مقطعی است و در مرحله گذار اتفاق می‌افتد. در مرحله تثبیت به تعادل می‌رسد و دوباره در ساختار ذهنی و اندیشگانی سوژه-عاشق درباره عشق، برای وی ارزش و معنا پیدا می‌کند. اگر از منظر سیر تاریخی به جایگاه فرهنگی و اجتماعی مفهوم عشق در نظام اندیشگانی و ارزشی جامعه نگاه شود، می‌توان دریافت که در مقطعی از تاریخ، ذهنیت جمعی طوری شکل گرفته بود که ارزش و معنای عشق را در این

بداند که منتهی به خدانشناسی شود و تنها در سطح عشق انسانی متوق ف نماند. این روایت نیز همین تعریف خاص عشق را در ذهن جمعی نشان می‌دهد.

۴-۲- تغییر معشوق

شاخصه مهم دیگری که در روایت عاشقانه-عارفانه وجود دارد، تغییر در نوع معشوق است. تغییر در ماهی ت معشوق به‌عنوان جلوه بارزی از تغییر گفتمان در این روایت تلقی می‌شود. این تغییر معشوق شاید در ظاهر چندان مهم جلوه نکند و چنان بنماید که تأثیری در روند معنایی روایت ندارد؛ درحالی که همین مسئله نشانه تغییر مرکزیت است. وقتی مرکزیت تغییر کند، یعنی یک نظام دیگری شکل گرفته است که وابسته‌های آن تفاوت ماهیتی با نظام قبلی دارند. خود همین تغییر معشوق دلیل متقنی است که بر تغییر نظام معنایی نیز دلالت دارد. اگر از منظر الگوی روایی گرماس^۱ جایگاه و نقش معشوق در این روایت تحلیل شود، به‌عنوان مورد شناسایی (= اَبژه) قلمداد می‌شود که با فاعل شناسایی (= سوژه) که عاشق است، یکی از جفت نقش‌های مقوله کنشگری را تشکیل می‌دهند (ریکور، ۱۳۹۷: ۱۰۰). براین اساس تغییر نوع معشوق در این روایت به معنای تغییر در موضوع شناسایی است. وقتی مورد شناسایی تغییر کند، فرایند رابطه شکل متفاوتی پیدا خواهد کرد. در معشوق در گفتمان هر دو روایت عاشقانه صرف و عاشقانه-عارفانه، نقش دیگری هویت‌ساز را برای سوژه عاشق ایفا می‌کند. با این تفاوت که نوع و ماهی ت کارکرد وی به‌عنوان کنشگر در هویت‌سازی سوژه، در این دو گونه روایت متفاوت است. در واقع با تغییر معشوق در جریان داستان، نقش وی که مشارکت در فرایند سوژگی عاشق است، تغییر نمی‌کند، بلکه جنس مشارکت و نوع هویت‌سازی وی متفاوت است. نوع عشق و نوع معشوق به‌عنوان ضلع‌های محوری در رابطه‌های معنایی، نقش تعیین‌کننده را در گفتمان و هویت‌سازی ایفا می‌کنند؛ به همین سبب روش، هدف و نتیجه ارتباط سوژه با موضوع (= معشوق) در گفتمان این دو گونه روایت دو مسیر جداگانه است. در گفتمان روایت عارفانه که مبتنی بر خودشناسی است، در عمل رسیدن سوژه به خودشناسی، معشوق به‌عنوان دیگری، جایگاه اصل وجود را دارد که در ارتباط با او است که هویت سوژه قابل تعیین است و به‌عنوان غایت خودشناسی سوژه=عاشق تلقی می‌شود. به‌عبارتی معشوق نقش آینه وجودی را برای سوژه دارد تا به بازیابی اصل وجودی خود برسد که در لابه‌لای ابعاد

1. Greimas

مختلف زندگی، از او گم شده است. در کل هویت سوژه=عاشق در گفتمان عاشقانه با توجه به معشوق تعریف می‌شود؛ به همین سبب وقتی نوع معشوق تغییر می‌کند، سوژگی سوژه و فرایند هویت‌سازی وی نیز تغییر می‌کند.

۴-۳- تغییر در سوژگی

با توجه به کنش‌ها و واکنش‌هایی که سوژه در موقعیت‌های درون داستان و در مواجهه با رویدادها و شخصیت‌های دیگر انجام می‌دهد، هویت وی قابل تعریف و تعیین است؛ بنابراین سوژه و هویت وی را نمی‌توان جدا از اجزای درون متن تصور کرد. هویت سوژه و گفتمان موجود در روایت، به‌گونه‌ای باهم ارتباط دارند و شکل تعامل و موضعگیری سوژه با گفتمان، نوع این ارتباط را مشخص می‌کند. در بیشتر مواقع سوژه بازنمایی گفتمان است و آن را نمایندگی می‌کند. در روایت تلفیقی عاشقانه-عارفانه در جریان داستان جهت معنایی و فضای اندیشگانی-گفتمانی تغییر می‌یابد و بافت دلالتی-معنایی-ارزشی دیگری حاکم می‌شود. دلالت‌یابی کنش‌ها و گفتارهای شخصیت‌های اصلی، مؤید این تغییر جهت معنایی در این‌گونه روایت است؛ زیرا گفتارها و رفتارهای شخصیت‌ها در ابتدای داستان ماهیت متفاوت‌تری نسبت به بخش دوم داستان دارد. تغییر فضای گفتمانی در پیکره این روایت به‌عنوان کانون آن محسوب می‌شود که نمود آن را در تغییر شخصیتی سوژه می‌توان مشاهده کرد. وقتی تغییر در جهت معنایی روایت رخ می‌دهد، به‌منزله آن است که هویت جدید در سوژه در حال شکل‌گیری است. وقتی تغییر بافت و جهت معنایی رخ دهد، رویدادها و رفتار شخصیت‌ها نیز معنای دیگری پیدا می‌کند؛ به‌عبارتی نسبت معنایی جدیدی برای کنش‌ها و واکنش‌ها ایجاد می‌شود و براساس این نسبت جدید و متناسب با بافت آن است که برای گفتارها و کنش‌های شخصیت‌ها معنا و مفهوم تعیین می‌شود. در منظومه‌های عاشقانه صرف شخصیت‌های اصلی در جریان داستان دچار تغییر شخصیتی نمی‌شدند و از ابتدا تا پایان با یک حالت وجودی و بُعد معنایی باقی می‌ماندند. از مهمترین شاخصه‌های متفاوتی که روایت تلفیقی عاشقانه-عارفانه با روایت منظومه‌های عاشقانه صرف دارد، همین مسئله است که هر دو شخصیت اصلی در جریان رویدادها دچار دگرگونی فکری و روحی می‌شوند؛ طوری که شخصیتی متفاوت از قبل پیدا خواهند کرد و می‌توان آن را تغییر سوژگی نامید. در هر دو اثر مورد مطالعه تغییر در سوژگی سوژه بدین صورت است که رابطه‌های معنایی-ارزشی و مؤلفه‌های

هویتی جدیدی برای عاشق=سوژه تعریف می‌شود و سوژه نگاهش به خود، هستی، زندگی و مسائل دگرگون می‌شود و دیدگاه متفاوتی پیدا می‌کند؛ به همین سبب است که صفات درونی و نفسانی وی نیز عوض می‌شود و سطح وجودی دیگر پیدا می‌کند:

| | |
|-------------------------------|----------------------------------|
| تهزکیهئئى نهفسى بوو موکه مامل | تهصفیهئى قهلبی بوو موحه صامل |
| نایینهئى رووحى بوو موجه لالا | نهفس و دل و جان ب ههئف موصفه ففا |
| ترجمه: تزکیه نفس کامل شد | تصفیه قلب حاصل گردید |
| آینه روح مجل ی شد | نفس و دل و جان با هم مصف ی گشتند |

(خانی، ۲۰۰۵: ۲۵۵)

تغییر سوژگی در سلامان و ابدال بدین صورت بازنمایی شده است که سلامان تسلیم امر حکیم می‌شود و در نتیجه این تسلیم به تسکین می‌رسد و حال وی دگرگون می‌شود و هویت وجودی دیگری پیدا می‌کند:

| | |
|--------------------------------|------------------------------|
| از حکیم این را سلامان چون شنید | زیر فرمان وی از جان آرمید |
| خار و خاشاک درش رفتن گرفت | هرچه گفت از جان پذیرفتن گرفت |
| خوش بود خاک در کامل شدن | بنده فرمان صاحب دل شدن |

(جامی، ۱۳۷۶: ۱۵۷-۱۵۸)

واژه‌ها و اصطلاحاتی که در گفتارهای سوژه نمودار شده است، بر این موضوع دلالت دارد که ارزش‌ها و معناها برای سوژه تغییر کرده است و فلسفه‌ای که نسبت به زندگی، هستی و وجود خود در او شکل گرفته، متفاوت از قبل است؛ به تعبیر روایت‌شناسی، نقطه نظر که جهت‌گیری عملی در زندگی است (چتمن، ۱۳۹۰: ۲۲۲)، برای سوژه در این روایت تغییر کرده است. تمام این دگرگونی‌ها دال بر تغییر سوژگی سوژه در این گونه روایت است. تحول شخصیت اصلی از فرد عادی عاشق به عاشق عارف‌گونه، حرکت سوژگی است که در روند داستان به‌عنوان رویدادی محوری نمایان شده است؛ در واقع سوژه در ابتدا صرفاً فردی است با یک شاخصه، یعنی عاشقی؛ اما در ادامه شاخصه دیگری بر شاخصه قبلی افزوده می‌شود و بعد وجودی دیگری پیدا می‌کند.

نمود ملموس این تغییر سوژگی در نگاه شخصیت‌ها، به‌ویژه عاشق، به عشق پدیدار شده است؛ زیرا بر این مبنا شخصیت‌های مرکزی دو مرحله متفاوت از زندگی داشته‌اند: عشق انسانی را تجربه می‌کنند و پس از ناکامی در آن یا حتی نه ناکامی، بلکه تحقق وصال، نگرش دیگری نسبت به عشق در آنان پدید می‌آید که سطح استعلایی آن محسوب می‌شود. عشق مشخصه هویتی سوژه در گفتمان روایت عاشقانه است و شخصیت وی با این مشخصه تعریف

می‌شود. وقتی که نوع و ماهیت عشق تغییر می‌یابد، بدین معناست که سوژه نیز تغییر یافته و هویت دیگری پیدا کرده است. عدم وصال باعث رویش نوع دیگری از عشق در عاشق و معشوق می‌شود و نگاه آنان به خود و دیگری جهت متفاوتی پیدا می‌کند. در روایت عاشقانه-عارفانه عاشق پس از ناکامی در رسیدن به معشوق و گرفتاری وی به سبب عشق‌ورزی، دچار تحول روحی می‌شود و وارد وادی عرفان و تجربه نوع دیگری از عشق می‌شود. برای معشوق نیز امکان دو حالت وجود دارد که یا از عاشق تأثیر می‌پذیرد و او نیز از نظر فکری و روانی متحول می‌شود، چنانکه در *مَم* و *زین* نمایان شده است:

| | |
|------------------------------|-------------------------------|
| رووحانیته‌تاما مه بوویه کامل | حیوانیه‌تاما مه بوویه زائل |
| روحانیت ما کامل شد | ترجمه: وجه حیوانی ما زایل گشت |
| (خانی، ۲۰۰۵: ۲۹۳) | |

یا اینکه معشوق در ساختار روایت در نقش حجاب و مانع در تحقق عشق الهی برای عاشق تعریف می‌شود که این حالت در *سلامان* و *ابسال* قابل مشاهده است:

| | |
|---------------------------|-----------------------------|
| شاه نهانی واقف آن حال بود | همت ش بر کشتن ابدال بود |
| بر مراد خویشتن هم ت گماشت | سوخ او را و سلامان را گذاشت |
| (جامی، ۱۳۷۶: ۱۵۳) | |

حالت نخست مرحله تکاملی را در سیر تکوینی عشق نمایندگی می‌کند و حالت دوم نیز مرحله تقابلی عشق الهی و انسانی را. در حالت نخست معشوق همزمان دارای دو نقش است: ۱- معشوق عاشق؛ ۲- عاشق خدا که به‌عنوان معشوق شناخته می‌شود. در این حالت هر دو شخصیت عاشق و معشوق در نظام اندیشگانی روایت عاشقانه-عارفانه، یک هویت مشترک در آنان شکل می‌گیرد، یعنی تجربه عشق الهی که به‌عنوان سطح وجودی والاتر تلقی می‌شود. برعکس روایت عاشقانه-عارفانه، در منظومه‌های عاشقانه صرف نگاه سوژه به عشق از ابتدا تا پایان داستان یک‌گونه و یکنواخت است و تغییری در ماهیت آن ایجاد نمی‌شود. اصل و اساس، خود نگاه سوژه به موضوع عشق است. از دیدگاه خود سوژه اگر به موضوع تغییر نگرش نسبت به عشق نگریسته شود، عشق الهی نفی عشق انسانی نیست، بلکه کمال آن است، یعنی رسیدن به درک والاتر از مفهوم عشق است و دریچه جدیدی از آن در ذهن و روان وی گشوده شده است. این مسئله به‌عنوان آگاهی و شناخت سوژه از عشق تلقی می‌شود؛ بدین صورت که این آگاهی در سوژه شکل می‌گیرد که برای عشق سطح‌های وجودی گوناگونی قائل شود و عشق الهی را صیورت وجودی بداند؛ بنابراین سوژه جریان اندیشگانی غالب درباره

عشق را در یک مقطع تاریخی مشخص نمایندگی می‌کند و این جریان در وی بازنمایی شده است. در پایان عاشق تبدیل به عارف پارسایی می‌شود و همچنان عاشق است، اما جلوه و سطح دیگری از عشق را تجربه می‌کند و بدان می‌رسد.

۴-۴- رمزگذاری عرفانی رویدادها و شخصیت‌ها

در روایت رویدادها، کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت‌ها به‌عنوان واحدهای معنایی قلمداد می‌شوند. کل ساختار روایت نیز که گفتمان خاصی در شکل‌گیری آن نقش داشته است، به‌عنوان بافت معنادهی به این رویدادها به‌شمار می‌رود. به‌سبب همین بافت معنادهی روایت است که گفته‌اند: روایت «می‌تواند پیوندهای زمانی و علی بسیار منفردی را میان انگیزه، تصمیم و شرایط برقرار سازد» (کوری، ۱۳۹۵: ۲۰۱). براین‌اساس هرکدام از رویدادهایی که برای شخصیت‌های اصلی رخ می‌دهد، نسبت به کل ساختار داستان معنای معنی‌نی دارد. در روایتی که بین عناصر آن (رویداد، شخصیت، حالات درونی شخصیت‌ها) با مفهوم خاصی نسبت معنایی ایجاد شود، غالباً آن عناصر تبدیل به رمز می‌شوند و متن نیز دربردارنده سطوح معنایی مختلف خواهد شد. ساختار کلی روایت عاشقانه-عارفانه نیز حول مفاهیم و حالاتی عرفانی می‌چرخد که به شخصیت‌ها و رویدادها نسبت داده می‌شود؛ درواقع رویدادهای این‌گونه روایت به‌عنوان تجسمی از مفاهیم عرفانی کدگذاری شده و براساس جهان‌بینی عرفانی عمل معنابخشی به آنها صورت گرفته است.

عدم وصال یکی از رویدادهایی است که در این‌گونه روایت چنین وضعیتی را دارد. این رویداد در منظومه‌های عاشقانه صرف نیز وجود دارد؛ با این تفاوت که در این منظومه‌ها بین آن رویداد و مفهوم دیگر نسبت معنایی ایجاد نمی‌شود و تنها یک رویداد معمولی است؛ درواقع با رمزگذاری برای آن رویداد، به مفهوم دیگری نسبت داده نمی‌شود و تفسیری از آن نخواهد شد. اما در این‌گونه روایت عدم وصال عاشق و معشوق و گرفتاری عاشق، به‌عنوان رویدادی مرکزی و مهم در ساختار داستان، محل معناگذاری و تفسیر واقع شده است. این رویداد در نظام گفتمانی حاکم بر روایت، نقش باززایی را دارد؛ زیرا دوری عاشق از معشوق و وقوع فاصله در میان آنان، نوعی ایجاد خلأ معنایی-هویتی را برای عاشق-سوژه در پی دارد و در چنین وضعیتی در فضای اندیشگانی دیگری به بازآفرینی معنایی و هویت‌سازی جدید برای خود می‌پردازد. نشانه-معناشناختی عدم وصال بر این قضیه دلالت دارد که فرصت تأمل و

بازنگری در خود به شکل‌گیری سطح وجودی متعالی در سوژه می‌انجامد و آگاهی به عشق حقیقی در وی نقش می‌بندد. براین اساس است که در مَم و زین زندان برای عاشق تبدیل به کنج خلوت برای تجربه و درک مقام وحدت می‌شود:

| | |
|--------------------------------|---------------------------------------|
| زندان ل وی بوویه چله‌خانه | روونشست د وئ قه عابدانه |
| شه‌یخینی گها مه‌قامی و محدته | صووفی کو گهشته کونجی خله‌موت |
| زندان برای وی چله‌نشینی شد | ترجمه: در آنجا عابدانه عزلت‌گزینی کرد |
| روحانیت را به مقام وحدت رسانید | صوفی که به کنج خلوت رسید |

(خانی، ۲۰۰۵: ۲۵۲)

در *سلامان و ابدال* نیز عدم وصال به‌عنوان ضرورتی برای زوال تدریجی نقش معشوق=زن و جایگزینی عشق الهی در وجود عاشق رمزگذاری شده است:

| | |
|---------------------------|---|
| نقش ابدال از ضمیر او بشست | مهر روی زهره ^(۳) بر وی شد درست |
|---------------------------|---|

(جامی، ۱۳۷۶: ۱۵۹)

پایان داستان در روایت عاشقانه-عارفانه تفاوت دیگری است که این نوع روایت با منظومه‌های صرف عاشقانه دارد. این سازه نیز از جمله رویدادهایی است که در ساختار روایت به‌عنوان بخش رمزگذاری شده تلقی می‌شود و همین امر باعث شده است که در خوانش، محل تفسیر و دلالت‌یابی قرار بگیرد. پایان داستان این‌گونه روایت، جمع توأمان عشق انسانی و الهی در سوژه است و این موضوع، نقطه عطفی است در سیر تکاملی مفهوم عشق و بازنمایی آن فرایند در روایت. تفسیر این اجتماع بدین صورت است که در بین عشق انسانی و عشق الهی در روایت عاشقانه-عارفانه دو نوع ارتباط معنایی حاکم است که محور حرکتی آنها نسبت به هم، رفت‌وبرگشتی است: ۱- عشق انسانی لازم است برای درک عشق الهی و تا آن تجربه نشود، این به آگاهی در نمی‌آید (حرکت از عشق انسانی به الهی). ۲- درک واقعی عشق انسانی هم‌زمان با تجربه عشق الهی (محور بازگشت). سرنوشت شخصیت‌ها در این‌گونه روایت که به شکل مرگ یا مرگ‌گونه نمودار شده است، گرچه به سبب حالت تراژدی آن، جنبه شباهت‌گونه‌ای با ساختار منظومه‌های عاشقانه دیگر دارد، اما این رویداد در روایت عاشقانه-عارفانه به سبب رمزگونی آن و وجود لایه‌های معنایی متعدد در بافت روایت، ظرفیت تأویل‌پذیری و رمزگشایی را دارد؛ درحالی‌که در منظومه‌های عاشقانه صرف، فضای معنایی و دلالتی حاکم بر رویدادها یک‌لایه و یک‌سطح است و امکان نسبت‌دادن آن به معنای دیگری را ندارد تا بتوان تفسیر و دلالت‌یابی متفاوتی از آن به دست داد. در روایت تلفیقی عاشقانه-عارفانه این حالت تراژدی به‌نوعی جبران

می‌شود و به شکل عشق الهی خواهد بود که حالت وصال گونه‌ای را القا می‌کند؛ در واقع با توجه به ساختار و ماهیت این گونه روایت که گفتمان عرفانی بر آن حاکم است، عدم وصال عاشق و معشوق به‌عنوان لازمه رویش عشق الهی در آنان رمزگشایی می‌شود. تحلیل حالات و وضعیت روحی و روانی شخصیت‌های این گونه روایت کاملاً این امر را تأیید می‌کند که وابستگی عاطفی و احساسی آنان به هم، باعث عدم شکل‌گیری عشق الهی در فرد و مانع تبدیل آن به موضوع ذهنی برای وی می‌شود. به همین سبب است که گشایش دریچه عشق الهی با منوط کردن به انقطاع موقتی از عشق انسانی مفهوم‌سازی شده است:

چون سلمان از غم ابدال رست
دل به معشوق همایون فال بست
(جامی، ۱۳۷۶: ۱۵۹)

وقتی «مَم» نیز از بین دو گزینه بازگشت به زندگی در دربار برای وصال با «زین» و مرگ برای لقای معشوق حقیقی، دومی را انتخاب می‌کند، نشان از حصول آگاهی و معرفت عاشق=سوژه نسبت به این مسئله دارد که لازمه حرکت به سوی عشق الهی، نفی موقتی=مقطعی عشق زمینی است:

| | |
|---------------------------------------|----------------------------------|
| نم چونونه حوضووری میری میران | وی حاکمی حاکم و فقیران |
| لی جهننتی عاشقان جودایه | میعدای لقائی کبریایه |
| ترجمه: ما به حضور امیر امیران می‌رویم | او که حاکم پادشاهان و فقیران است |
| بهشت عاشقان جداست | وعدگاه آنان لقای کبریاست |

(خانی، ۲۰۰۵: ۳۰۷-۳۰۸)

وصال در این روایت معنای خاص و قابل توجهی دارد؛ افزون بر اینکه بر تجربه عشق الهی دلالت دارد که هر دو شخصیت عاشق و معشوق به درک آن می‌رسند، نیز دربردارنده مفهوم بازگشت به تجربه و درک واقعی عشق انسانی است. در کل وصال به معنای رسیدن به شعور و آگاهی درباره عشق است. درحالی که وصال در منظومه‌های عاشقانه صرف تنها به معنای رسیدن عاشق و معشوق به هم است. بر همین اساس است که در روایت منظومه مهم و زین وصال عاشق و معشوق در جای دیگر و به شکل دیگری، یعنی نزدیکی قبر آنان به هم، بازنمایی شده است که بر تداوم عشق آنان دلالت دارد.

شخصیتی که مانع وصال عاشق و معشوق می‌شود، ازجمله موارد دیگری است که در این گونه روایت برای مفاهیم خاصی رمزگذاری شده است. این شخصیت در روایت عاشقانه صرف غیر از نقش و معنای ظاهری، امکان دلالت‌یابی برای معنای دیگری را ندارد؛ درحالی که در

روایت تلیقی عاشقانه-عارفانه، فضای لایه‌مند و چندسطحی روایت باعث شده است که ظرفیت رمزگشایی را داشته باشد. این شخصیت گاهی در شکل فرد نابکار و بدجنس (= ضدقهرمان) ظاهر می‌شود، مانند «بکر» در منظومه مهم و زین، گاهی نیز به‌عنوان نماینده عقل عافیت‌طلب و ظاهر بین نقش ایفا می‌کند، مانند «حکیم» در منظومه سلامان و ابسال. این شخصیت به‌سبب اینکه در نظام ارزشگذاری موجود در روایت عاشقانه-عارفانه در قطب منفی قرار می‌گیرد، به‌عنوان رمزی از ناگواری‌ها و سختی‌های مسیر رسیدن به شعور و تجربه عشق الهی قابل معناگذاری است.

به‌طور کلی نمای جامع از تفاوت روایت تلیقی عاشقانه-عارفانه با روایت عاشقانه صرف بدین صورت است.

| روایت عاشقانه صرف | روایت تلیقی عاشقانه-عارفانه |
|-------------------------------------|---|
| وجود گفتمان واحد در سراسر روایت | تغییر گفتمان در جریان روایت و ایجاد گفتمان جدید |
| بافت معنایی-دلالتی یک‌سطح و یک‌لایه | سطوح دلالتی و لایه‌های معنایی مختلف |
| وجود یک معشوق | تغییر معشوق |
| عدم تغییر در هویت سوژه | تغییر در سوژگی سوژه و شکل‌گیری هویت دیگری در وی |
| عدم وجود رمز در متن | رمزآمیزی رویدادها و شخصیت‌ها |
| تأییل ناپذیری متن | امکان تأویل و تفسیر متن |

۵- نتیجه‌گیری

آنچه در این پژوهش به دست آمد این است که سیر تکوینی روایت تلیقی عاشقانه-عارفانه از منظومه‌های عاشقانه شروع می‌شود و به‌مرور با ورود مفاهیم عرفانی در داستان‌ها، تغییراتی در روایت عاشقانه ایجاد می‌شود که حاصل آن، تولید گونه جدیدی است که می‌توان عنوان روایت تلیقی عاشقانه-عارفانه را بر آن نهاد. این‌گونه روایت ساختار پیچیده‌تری نسبت به منظومه‌های عاشقانه صرف دارد و تلیقی از دو روایت عاشقانه و عارفانه در تاریخ منظومه‌سرایی محسوب می‌شود. دو منظومه سلامان و ابسال در ادبیات فارسی و مهم و زین در ادبیات کردی مصداقی از این‌گونه روایت هستند که ساختار روایت در آنها نسبت به منظومه‌های دیگر، منحصر به فرد است و خواننده نیز درک می‌کند که نوع روایت آنها با

منظومه‌های عاشقانه تفاوت‌هایی دارد. با توجه به اینکه اندیشه و گفتمان است که در تولید یک روایت نقش اصلی را ایفا می‌کند، این‌گونه روایت نیز محصول اندیشه و گفتمان گذر از عشق مجازی به عشق حقیقی است و باید گفت که این نوع روایت در تاریخ منظومه‌سرایی نشان می‌دهد که همگام با سیر دگردیسی اندیشه جامعۀ دربارهٔ عشق، روایت نیز متناسب با آن تغییر و تحول داشته است. جریان این‌گونه روایت بر تغییر گفتمان مبتنی است و با تغییر حلقهٔ مرکزی، زنجیروار حلقه‌های دیگر نیز به‌تبع تغییر می‌کنند. در این چرخش گفتمانی، معشوق=خدا جای معشوق=زن را می‌گیرد و همین تغییر معشوق باعث تغییر سوژگی سوژه=عاشق می‌شود و هویت جدیدی در او شکل می‌گیرد. با تغییر گفتمان عشق زمینی-انسانی به عشق الهی، نظام معنایی-دلالتی حاکم بر روایت کاملاً تغییر می‌کند. روند داستان در این‌گونه روایت طوری است که رنگ‌وبوی عرفانی پیدا می‌کند و عاشق تبدیل به عارف می‌شود و نگاه او به خود و هستی تغییر می‌یابد. رویدادها و شخصیت‌ها برای مفاهیمی غیر از خود رمزگذاری می‌شوند و در نتیجهٔ این امر، متن دربردارندهٔ سطوح مختلف معنایی می‌شود.

پی‌نوشت

۱- اگر داستان دلدادگی مهم و زین در اثر احمدخانی با بیت «مهمی ئالآن» که در ادبیات شفاهی گردی ماجرای همین داستان را بازگو می‌کند مقایسه شود، به‌خوبی قابل دریافت است که روایت موجود در منظومۀ احمدخانی برساختی کاملاً متفاوت با روایت موجود در ادبیات شفاهی دارد. در روایت شفاهی نشانه‌ای وجود ندارد که به مسائل عرفانی ارتباط داده شود، برای نمونه در این روایت پایان داستان که ناکامی عاشق و معشوق است، تراژدی است و غیر از این، ظرفیت دلالت‌یابی دیگری را ندارد؛ درحالی‌که در منظومۀ خانی به سبب بافت گفتمان عرفانی حاکم بر روایت که باعث ایجاد سطوح معنایی مختلف شده، عدم وصال عاشق و معشوق برای معنای خاصی رمزگذاری شده است و امکان تفسیر آن وجود دارد.

۲- باید توجه داشت که طرح متفاوت در روایت‌پردازی داستان، به‌ویژه منظومه‌های کلاسیک، می‌تواند عل‌ت‌های گوناگونی داشته باشد. در داستان‌های کلاسیک که موضوع و اندیشهٔ مشترکی دارند، تفاوت طرح به تلاش نویسندگان برای ایجاد نوآوری برمی‌گردد، یعنی با هدف نمایش خلاقیت و تکنیک هنری انجام می‌شود.

۳- زهره رمز خدا است.

منابع

- آلن، گراهام. (۱۳۸۰). *بینامتنیت*، ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- ابوت، اچ. پورتز. (۱۴۰۰). *سواد روایت*، ترجمه رویا پورآذر و نیما م. اشرفی. تهران: اطراف.
- احمدی، جمال. (۱۳۹۹). «بررسی دیدگاه‌های عرفانی احمد خانی در منظومه مَم و زین در باب عشق». *عرفان اسلامی*، ۱۷ (۶۶)، ۱۹۳-۲۱۲. 20.1001.1.20080514.1399.17.66.10.2
- برزگر خالقی، محمدرضا. (۱۳۸۸). «عاشقانه‌های گردی». *کاوش‌نامه*، ۱۰ (۱۸)، ۲۰۱-۲۲۳.
- تولان، مایکل. (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی*، ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
- جامی، نورالدین عبدالرحمن. (۱۳۷۶). *مثنوی سلمان و ابسال*، تصحیح، تحقیق، توضیحات و تعلیقات زهرا مهاجری. تهران: نی.
- چتمن، سیمور. (۱۳۹۰). *داستان و گفتمان: ساختار روایی در داستان و فیلم*، ترجمه راضیه سادات میرخندان. قم: دین و رسانه.
- حسن‌زاده، فرزانه. (۱۳۹۵). *معرفی عاشقانه‌های ادب گردی کرمانجی*، تهران: رد پای آبی.
- دیبل، آنسن. (۱۳۸۷). *طرح در داستان*، ترجمه مهرنوش طلائی. اهواز: رشش.
- ذوالفقاری، حسن. (۱۳۹۱). «طبقه‌بندی منظومه‌های عاشقانه فارسی». *تاریخ ادبیات*، ۵ (۲)، ۷۷-۹۰.
- رایزیگل، مارتین. (۱۳۹۷). «رویکرد گفتمانی-تاریخی». از کتاب *راهنمای گفتمان‌شناسی انتقادی*، ویراستاری جان ریچاردسون و جان فلاوردو. ترجمه گروه مترجمان. ویراستار فارسی: گلرخ سعیدنیا. قم: لوگوس. ۶۹-۹۲.
- روضاتیان، مریم و میرباقری فرد، علی اصغر. (۱۳۸۸). «مقایسه تحلیلی سلمان و ابسال جامی و شاه و کنیزک مثنوی مولوی». *بوستان ادب*، ۱ (۱)، ۱۰۷-۱۱۷. 10.22099/JBA.2012.351
- ریکور، پل. (۱۳۹۷). *زمان و حکایت، کتاب دوم: پیکربندی زمان در حکایت داستانی*، ترجمه مهشید نونهالی. ج ۲. تهران: نی.
- فلودرنیک، مونیکا. (۱۳۹۹). *درآمدی بر روایت‌شناسی*، ترجمه هیوا حسن‌پور. اصفهان: خاموش.
- کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۲). «گنج در جرون». *آینه میراث*، ۱ (۳)، ۱۳۸-۱۵۶.
- کوری، گرگوری. (۱۳۹۵). *روایت‌ها و راوی‌ها*، ترجمه محمد شهباز. تهران: مینوی خرد.
- میرهاشمی، مرتضی؛ سیم‌چی، معصومه و عباسی، حبیب‌الله. (۱۳۹۷). «تأثیر تصوف در منظومه‌های عاشقانه». *عرفان اسلامی (ادیان و عرفان)*، ۱۵ (۵۷)، ۱۳-۴۰.
- واعظ‌زاده، عباس. (۱۳۹۵). «رده‌بندی داستان‌های عاشقانه فارسی». *نقد ادبی*، ۹ (۳۴)، ۱۵۷-۱۸۹. 20.1001.1.20080360.1395.9.34.5.3

هرمن، دیوید. (۱۳۹۳). عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت، ترجمه حسین صافی. تهران: نی.
 خانی، نهمد (۲۰۰۵). مهم و زین، بهر هفکرن تهسین ئیبراهیم دوسکی. دهوک: سپیریز.

روش استناد به این مقاله:

محمدی، فرهاد. (۱۴۰۳). «تحلیل روایت‌شناختی روایت تلفیقی عاشقانه-عارفانه (مطالعه موردی: سلمان و بسال در ادبیات فارسی و تم و زین در ادبیات کردی)». نقد و نظریه ادبی، ۱۹ (۲): ۱۲۵-۱۴۸. DOI:10.22124/naqd.2025.28137.2598

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi (Literary Theory and Criticism)*.

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

