Journal of Kavoshnameh in Persian Language and Literature **Vol 27, No 68, Spring 2026**

A Narratological Analysis of Jennī Lu‘bat as an Imaginary Other in Rūzbihān Shīrāzī’s *Abhar al-‘Āshiqīn*[*]

Dr. Hossein Taheri[1]
PhD in Persian language and literature, Shiraz University

Abstract
This article presents a narratological analysis of the experience of love in *Abhar al-‘Āshiqīn*, with a special focus on the character Jannī La‘bat and her interactions with the narrator. The study aims to examine how human and divine love are constituted through dialogue, erotic desire, the lover’s rejection, and ultimately the formation of reciprocal love. The analysis is grounded in four theoretical frameworks: Gérard Genette (narrative structure), Tzvetan Todorov (narrative pattern and crisis–resolution), Paul Ricoeur (hermeneutics and living metaphor), and Mieke Bal (narrative semiotics). Findings show that the narrative, moving from the narrator’s initial encounter with Jannī La‘bat to the production of *Abhar al-‘Āshiqīn*, exhibits a multilayered and interwoven structure encompassing temporal, focal, semantic, and semiotic dimensions. The lover’s desire and Jannī La‘bat’s refusal function as a crucial narrative tension, enabling the development of reciprocal love and the creation of a meaningful text. Through this process, Jannī La‘bat’s role evolves from the object of desire to an agent of meaning, guiding the narrative toward the synthesis of human and divine love. This progression reveals the complexity of character interactions, the transformation of the narrative from individual experience to shared experience, and the role of dialogue and trial in consolidating meaning and narrative structure, allowing for a multilayered reading and reflection on the concepts of love and spirituality.

Keywords: Jennī Lo‘bat, Rūzbihān Shīrāzī, *Abhar al-‘Āshiqīn*, Narratology.

∗ Date of receiving: 2025/10/18 Date of final accepting: 2026/04/20
1 - email of responsible writer: hosseintaheri2013@gmail.com

1. Introduction

This article presents a narratological analysis of the experience of love in *Abhar al-ʻĀshiqīn*, with a particular focus on the character Jennī Luʻbat as an imaginary other in the formation of human and divine love. The study aims to examine how the interactions among the lover and the beloved, the lover's desire, the beloved's refusal, and dialogue contribute to the production of meaning and a narrative structure. The book begins with an introduction and the conversation of the narrator (author) with an immaterial woman who has both physical and spiritual attraction. The narrator calls the woman *Jennī Luʻbat* and treats her with love. He asks her for privacy, but she refuses and blames the narrator for his actions. To justify his behaviour, the narrator speaks of the reality of love and convinces his beloved that earthly love is necessary on the path to divine love. At the end, *Jennī Luʻbat* addresses him in Arabic, "O Sufis, the Knower!", and then she asks him to write a book in Persian on human and divine love. This request makes a pretext and motivation for the writing of *Abhar al-ʻĀshiqīn.*

2. Methodology

This study employs a combined approach based on four theoretical frameworks including Genette for narrative structure, Todorov for narrative pattern and crisis resolution, Ricoeur for hermeneutics and living metaphors, and Mieke Bal for the semiotic analysis of narrative and the roles of actors. The four-stage narrative of the interaction between the lover and the beloved (initial encounter, beginning of dialogue, erotic desire, and formation of reciprocal love) was carefully examined. An analysis based on these four foundations simultaneously considers the structural, semantic, and semiotic aspects of the narrative and allows for an integrated and precise examination of the process of meaning formation and text structure.

3. Results and discussion

The study of mystical narratives in the classical Persian tradition has always been overshadowed by issues such as theology, cryptic interpretation, or the history of Sufi thought. Although these are valuable for understanding the intellectual and spiritual contexts of texts, they have often neglected the literary,

structural, and narrative layers of those texts. As a result, mystical experience has been seen more as an abstract content than as a linguistic and narrative event. Meanwhile, mystical narrative, especially in examples that involve the creation of imaginary and allegorical characters, has rhetorical and narrative complexities, requiring independent and systematic analysis. Examining these layers allows mystical experience to be understood not only in terms of content, but also in terms of form and expressive organization. Moreover, characters such as the *Jennī Lu'bat*, as the center of the narrative in the text, show that Islamic mysticism does not simply deal with the language of rhetoric or theoretical argument; rather, during narration, it also creates an imaginary other in order to make one's own experience expressible through dialogue with him. This phenomenon is doubly important from a narratological perspective, because it not only shows that the mystical text benefits from polyphonic and dialogical capacities but also reveals how the concept of mystical love finds legitimacy and coherence in the context of a narrative conflict.

In the discussion section, the analytical process is explained in detail. Using Genette, the movement of the narrative from the initial encounter to the production of the text was examined, including focalization, voice, and temporal sequencing. Todorov's framework was employed to identify narrative crises and resolutions, highlighting the role of the beloved's refusal in creating tension and driving narrative progression. Ricoeur facilitated the interpretation of metaphors and the reconstruction of meaning through dialogue and references to Qur'anic narratives, elucidating the connection between human and divine love. Finally, Mieke Bal's semiotic approach analyzed the fabula, story, and text, emphasizing the transformation of the beloved from object of desire to an agent of meaning within the narrative.

4. Conclusion

Using a combined four-framework approach, the study demonstrates that a narratological analysis of Jannī Lu'bat in *Abhar al-'Āshiqīn* allows for a comprehensive understanding of the complex processes of meaning-making, narrative structure, and the interplay between lover and beloved. It clarifies the movement of the narrative from individual experience to shared experience and the role of dialogue and trials in consolidating meaning. Thereby, it provides a coherent framework for examining romantic and interpretive dimensions in

literary texts. According to Todorov's analysis, the story follows the classic introduction/crisis/return pattern. The lover's encounter with the beloved, his rejection, and the suspenseful dialogues create a crisis in the narrative, and then the philosophical and religious dialogues and the acceptance of mutual love provide a resolution. This structure shows that the narrative is not simply centered on physical union but around semantic actions and responses. The role of the beloved, both as an obstacle and as a meaning-making agent, determines the direction of the narrative. For Ricoeur, narrative reinterprets the experience of love in its true sense. Human and divine love are intertwined in the dialogue between the narrator and the beloved, drawing on Quranic and Sharia stories, and a living metaphor is formed to elevate the physical to the spiritual. This analysis shows that the text simultaneously combines lived experience, narrative expression, and conceptual interpretation in such a way that romantic desire becomes an epistemological and semantic experience. From Mieke Bal's perspective, the role of characters in the narrative structure is clarified very well. The beloved initially occupies the position of the object of desire and, by rejecting the lover, plays the role of the anti-actor. As the narrative progresses, the beloved becomes a meaning-making agent who guides the path of love towards the production of the text. This analysis of fabula, story, and text allows for an understanding of the multiple layers of the narrative and the location of key actions. It also shows that the lover's rejection is not merely a personal obstacle but an essential element in the formation of the meaning of the narrative.

Reference List in English

Books

Bakhtin, M. (2008). *The Dialogic Imagination: Essays on the Novel.* Translated into Persian by Roya Pourazar. Tehran: Ney. [in Persian]

Bal, M. (2017). *Naratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press. [in English]

Barthes, R. (1970). *S/Z.* Paris: Éditions du Seuil. [in French]

Dehkhoda, A.A. (1998). *Loghatnameh (Dictionary),* Vol. 13. Edited by Mohammad Moein and Seyyed Jafar Shahidi. 2nd ed. Tehran: Dehkhoda Institute. [in Persian]

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse*. Translated by Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press. [in English]

Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: a semiotic approach to literature and art*. Translated by Thomas Gora, Alice Jardine and leon S.Roudiez. Oxford: Blackwell. [in English]
Ricoeur, P. (1984). *Time and Narrative*. Vol 1. Translated by Kathleen McLaughlin & David Pellauer. Chicago & London: University of Chicago. [in English]
Ruzbehan Shirazi. (2004). *'Abhar al-'Ashiqin (The Jasmine of the Lovers).* Edited and introduced by Henry Corbin and Mohammad Moein. Tehran: Manouchehri. [in Persian]
Todorov, T. (1977). *The Poetics of Prose*. translated by Richard Howard. New York: Cornell University Press. [in English]
Todorov, T. (1975). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Translated by Richard Howard.New York: Cornell University Press. [in English]

b) Articles

Eftekhar Fasaʾi, Z., Aqa-HoseinI, H & Alguneh, M. (2020). An Analysis of the Mystical Language of Rūzbehān Based on the Tensive Square Model. *Persian Prose Studies (Literature and Language),* 23(47), 1–27. https://doi.org/10.22103/JLL.2020.12994.2652. [in Persian]
Mohammadian, A & KheirAbadi, M.N. (2018). A study of Narrative Structure in the Subversive Visions of Rūzbehan Baqlī. . *Mysticism Studies*. 8 (16), 156-186. [in Persian]
Mokhtari, M & Ariyan, H. (2022). A Structural Analysis of the Tales in Savāneḥ al-ʿOshshāq, ʿAbhar al-ʿĀsheqīn, and Lamaʿāt Based on Roland Barthes' Theory of Structural Narrative Analysis. *Journal of Fiction Literature Studies*, 11(38), 183–204. [in Persian]
Taheri, H. (2026). Mystical Shaṭḥiyyāt and Modes of Reading. *Persian Literature*. https://doi.org/10.22059/jpl.2026.403555.2341 [in Persian]
Taheri, H. (2026). Redefining Jacques Lacan's Concepts in the Structure of Mysticism. *Literary Criticism Quarterly*, e28054. https://doi.org/10.48311/lcq.2026.108618.0 [in Persian]
Taheri, H. (2025). The Boundaries of Mystical Experience and the Threshold of Spiritual Tolerance in the Revelations of Rūzbehan: The Representation of the Excess of Limit-Experiences in the Works of Rūzbehan Baqlī Shīrāzī. *Al-Zahra Journal of Mystical Literature.* https://doi.org/10.22051/jml.2025.52757.2744 [in Persian]
Taheri, H. (2025). The Language of Theophany and the Theophany of Language: The Representation of Conceptual and Metaphorical Combinations of Tajallī in the Language of Rūzbehān Baqlī Shīrāzī. *Journal of Literary Language Studies*, 11(3), 153–184. [in Persian]
Todorov, T. (1969). *Structural Analysis of Narrative*. *Novel: A Forum on Fiction*. Vol 3. 76-70. [in English]

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی
سال بیست و هفتم، بهار ۱۴۰۵، شمارهٔ ۶۸، صفحات ۱۹۸-۱۶۳
DOI: 10.29252/KAVOSH.2026.23834.3777

تحلیل روایت‌شناسانهٔ داستانک جنی‌لعبت به‌مثابهٔ دیگریِ خیالی در عبهرالعاشقین*

(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر حسین طاهری[۱]
دانش‌آموخته دکتری رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه شیراز

چکیده

این پژوهش به تحلیل روایت‌شناسانهٔ پیش‌درآمد کتاب *عبهرالعاشقین* روزبهان بقلی شیرازی یعنی روایت «جنی‌لعبت» می‌پردازد و می‌کوشد آن را هم در مقام متنی عرفانی و هم به‌مثابهٔ روایتی ادبی و ساخت‌مند بررسی کند. مسألهٔ اصلی آن است که چگونه می‌توان با تکیه بر نظریه‌های روایت‌شناسی معاصر، ساختار روایی و نقش شخصیت لعبت را در شکل‌دهی به فرایند داستانی تحلیل کرد. روش پژوهش بر پایهٔ رویکرد تحلیلی-ترکیبی است و درکنار خوانش باختینی، از چهار دستگاه نظری ژرار ژنت(Gérard Genette)، تزوتان تودوروف(Tzvetan Todorov)، پل ریکور (Paul Ricoeur) و میکه بال(Mieke Bal) بهره می‌گیرد تا از خلال آن، واحدهای روایی این بخش از متن روشن شود. در سطح روش، روایت به چهار واحد اصلی_ مواجهه، آغاز مکالمه، تمنای عاشقانه و تشکیل عشق دوسویه_ تقسیم و هر واحد بر اساس مبانی نظری نام‌برده تحلیل می‌شود. از منظر ژنت، سطوح سه‌گانهٔ روایت (داستان، روایت و گفتمان روایی) و مقوله‌هایی چون تمرکز درونی و زمان‌مندی به‌کار گرفته می‌شود. از دید تودوروف، الگوی گسست و بازگشت به تعادل در ساختار این متن بازشناسی می‌شود. در چشم‌انداز ریکور، سه‌گانهٔ میمسیس (پیش‌پیکربندی، پیکربندی، بازپیکربندی) ابزار فهم فرایند تفسیر این متن و تبدیل تجربه به روایت است و سرانجام با تکیه بر میکه بال، تمایز میان فابولا، داستان و متن امکان تحلیل کارکرد شخصیت‌ها به‌عنوان فاعل، مفعول یا ضدفاعل فراهم می‌آید. بررسی انجام‌شده نشان می‌دهد که لعبت در مقام «دیگریِ خیالی» عنصری منفعل نیست، بلکه نیرویی کنش‌مند در روایت است که همزمان میل را برمی‌انگیزد و بر آن

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۷/۲۶ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۵/۰۱/۳۱
[۱] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: hosseintaheri2013@gmail.com

محدودیت می‌گذارد. این دوگانگی، گفتمان روایت را به جلو می‌راند و امکان تکوین کتاب را در قالب شرح عشق فراهم می‌کند. درنهایت، نتیجهٔ پژوهش تأکید دارد بر این‌که خوانش روایت‌شناسانهٔ *عبهرالعاشقین* ظرفیت‌های تازه‌ای را در بازفهمی متون عرفانی آشکار می‌کند که قبلاً اغلب تنها در افق زبانی و معنوی تحلیل می‌شده‌اند، اما در ساختار روایی نیز حامل لایه‌های پیچیده و نظام‌مند هستند.

واژه‌های کلیدی: روزبهان بقلی شیرازی، عبهرالعاشقین، جنی‌لعبت، روایت‌شناسی.

۱- مقدمه

عبهرالعاشقین اثر روزبهان بقلی یکی از متون برجسته در سنت عرفانی فارسی است که با زبان شاعرانه و شطح‌وار، عشق و تجلیات آن را موضوع بحث قرار می‌دهد. این اثر نه یک روایت داستانی خطی و نه‌صرفاً یک متن نظری است، بلکه ترکیبی از گفتار شاعرانه، خطاب‌های مستقیم به خواننده و تحلیل‌های تجربه‌مند از عشق است. ساختار کتاب انعکاس‌دهندهٔ پیچیدگی‌های تجربهٔ عاشقانه و عرفانی است؛ متن از قطعات کوتاه و بلند، پرسش و پاسخ‌ها، ملاحظات تحلیلی و گاهی شطح‌های غریب تشکیل شده و خواننده را از سطح گزاره‌ای ساده به تجربه‌ای چندلایه و متراکم از عشق هدایت می‌کند. یکی از ویژگی‌های برجستهٔ کتاب، تعدد سطوح روایت و حضور همزمان راوی و مخاطب است. روزبهان خود را هم راوی و هم مخاطب قرار می‌دهد و از این راه امکان بازنمایی تجربه‌های درونی، گفت‌وگوهای خیالی و تحلیل‌های نظری را همزمان فراهم می‌آورد. زبان اثر، که در آن شطح و استعاره‌های عرفانی و شاعرانه در هم تنیده شده‌اند، ساختار روایت را به‌گونه‌ای می‌سازد که هر واحد متن، حتی اگر کوتاه باشد، حامل معنا و کنش روایی مستقل است. کتاب به طبقه‌بندی تجربی و نظری عشق نیز می‌پردازد و به‌جای ارائهٔ سلسله‌روایت خطی، مجموعه‌ای از حالات، نقش‌ها و نمودهای عشق را در قالب خطاب، شطح و زیباستایی ارائه می‌دهد.

کتاب با معرفی و گفت‌وگوی راوی (نویسنده) با زنی اثیری و غیرمادی آغاز می‌شود که هم جذبهٔ جسمانی دارد و هم جذبهٔ معنوی. راوی زن را «جنی‌لعبت» می‌نامد و با او رفتاری عاشقانه دارد. از او طلب خلوت می‌کند، اما او سر بازمی‌زند و راوی را از عملش سرزنش می‌کند. راوی برای توجیه رفتارش از واقعیت عشق و نیازمندی، داد سخن می‌دهد و معشوقه را قانع می‌کند که در مسیر عشق الاهی، عشق زمینی لازم است. در پایان، لعبت با خطاب أیها الصوفی‌العارف! به عربی از او درخواست می‌کند تا کتابی به فارسی در زمینهٔ عشق انسانی و ربانی بنویسد و این درخواست، بهانه و انگیزهٔ تألیف عبهرالعاشقین می‌شود.

۱- ۱- بیان مسأله

متون عرفانی همواره با این مسألهٔ اساسی روبه‌رو بوده‌اند که چگونه می‌توان تجربه‌ای اساساً شخصی، درونی و گاه غیرقابل بیان را در قالب زبان و روایت عرضه کرد، بی‌آن‌که از شدت تأثیر و اصالت آن کاسته شود؟ زبان روزمره و حتی زبان شعر، در مواجهه با امر قدسی، محدودیت‌های اساسی دارد و همین محدودیت‌ها باعث می‌شود که عارفان برای انتقال تجربهٔ خویش به شیوه‌های متنوع و خلاقانه متوسل شوند. در این میان، روایت به‌مثابهٔ ظرفی میانجی، امکان ترجمهٔ شهود عرفانی را به زبانی قابل فهم و قابل اشتراک فراهم می‌کند. بااین‌حال، روایت عرفانی صرفاً بازنمایی خطی وقایع نیست، بلکه نوعی سازمان‌دهی معنایی و بلاغی است که ساختارهای خاص خود را می‌طلبد. به‌همین‌دلیل، بررسی متون عرفانی ازمنظر روایت‌شناسی هم می‌تواند به شناخت سازوکارهای ادبی و بیانی آن‌ها بینجامد و هم پرده از لایه‌های پنهان تجربهٔ عرفانی برمی‌دارد. در این چشم‌انداز، یکی از عناصر اساسی، حضور «دیگری» در متن عرفانی است. عارف برای بیان تجربهٔ خویش به یک مخاطب نیاز دارد؛ مخاطبی که گاه انسانی واقعی است (شاگرد، مرید، یا شنونده) و گاه صورتی خیالی و تمثیلی به خود

می‌گیرد. این «دیگری» هم امکانی برای گفت‌وگو می‌آفریند و هم در مقام چالشگر، راوی را وامی‌دارد تا تجربهٔ خویش را صورت‌بندی، تبیین و مشروعیت‌بخشی کند.

در متون کلاسیک، این «دیگری» گاهی در قالب استاد و گاهی در صورت فرشته یا موجودی فراانسانی حضور می‌یابد. این میانجی درواقع، نقش شخصیت روایی را ایفا می‌کند که به‌واسطهٔ او، امر تجربه‌ناپذیر به روایت تبدیل می‌شود. چنین شخصیتی در بسیاری موارد همزمان دو وجه دارد؛ از یک‌سو واجد صفات انسانی و فردی است و از سوی دیگر تجلی امر قدسی و تمثیلی به‌شمار می‌رود. نمونهٔ برجستهٔ این سازوکار را می‌توان در شخصیت «جنی‌لعبت» مشاهده کرد؛ شخصیتی که در عین زنانه‌بودن، تجسم افعال الهی است. جنی‌لعبت هم معشوقی زیبا و دلربا است که با صفاتی جسمانی و زنانه تصویر می‌شود و هم چهره‌ای قدسی و ماورایی دارد که راوی را در تجربهٔ عشق عرفانی به چالش می‌کشد. او هم موضوع عشق راوی است، هم صدای معترض و پرسشگری است که امکان گفت‌وگوی دیالکتیکی را در متن فراهم می‌کند. مهم‌تر آن‌که، حضور او علت و انگیزهٔ نگارش کتاب *عبهرالعاشقین* است؛ راوی در مقام عاشق برای پاسخ به پرسش‌ها و اعتراضات جنی لعبت است که ناگزیر به تفصیل، تأویل و استدلال دربارهٔ عشق می‌شود. به بیان دیگر، بدون جنی لعبت نه روایت شکل می‌گیرد و نه تجربهٔ عرفانی به زبان درمی‌آید.

از این منظر، جنی‌لعبت را می‌توان کانونی‌ترین عنصر روایی در متنی دانست که اساساً بر محور تجربهٔ عشق الهی بنا شده‌است. او هم «دیگریِ» گفت‌وگویی است که با صدای خود، متن را چندصدایی و دیالوژیک می‌کند و هم شخصیت تمثیلی است که پیوند میان ساحت جسمانی و ساحت متافیزیکی را برقرار می‌کند. تحلیل روایت‌شناسانهٔ این شخصیت می‌تواند نشان‌دهد که چگونه عرفان اسلامی، برای بیان تجربه‌ای فراتر از زبان، به ابداع شخصیت‌های میانجی متوسل می‌شود و از رهگذر آنان، امر قدسی را در قالبی روایی و ادبی عرضه می‌کند.

۱- ۲- ضرورت پژوهش

مطالعهٔ روایت‌های عرفانی در سنت کلاسیک فارسی، همواره در سایهٔ مباحثی چون الهیات، تفسیر رمزی، یا تاریخ اندیشهٔ صوفیانه قرار گرفته‌است. این رویکردها اگرچه برای فهم بسترهای فکری و معنوی متون ارزشمندند، اما اغلب از لایه‌های ادبی، ساختاری و روایی آن غفلت کرده‌اند. درنتیجه، تجربهٔ عرفانی بیشتر به‌مثابهٔ محتوایی انتزاعی دیده شده تا رخدادی زبانی و روایی. درحالی‌که روایت عرفانی، به‌ویژه در نمونه‌هایی که با خلق شخصیت‌های خیالی و تمثیلی همراه است، واجد پیچیدگی‌های بلاغی و روایی و نیازمند تحلیل مستقل و نظام‌مند است. بررسی این لایه‌ها امکان می‌دهد تا تجربهٔ عرفانی از حیث صورت و سازمان‌دهی بیانی نیز فهمیده شود. از سوی دیگر، شخصیت‌هایی چون جنی‌لعبت به‌مثابهٔ کانون‌های روایی در متن، نشان می‌دهند که عرفان صرفاً با زبان خطابه یا استدلال نظری سروکار ندارد، بلکه در لحظهٔ روایت، دست به آفرینش دیگری خیالی می‌زند تا از رهگذر گفت‌وگو با او تجربهٔ خویش را قابل بیان سازد. این پدیده ازمنظر روایت‌شناسی اهمیت دوچندان دارد، زیرا هم نشان می‌دهد که متن عرفانی از ظرفیت‌های چندصدایی و دیالوژیک بهره‌مند است و هم آشکار می‌کند که چگونه مفهوم عشق عرفانی در بستر یک جدال روایی، مشروعیت و انسجام می‌یابد. بنابراین، تحلیل چنین شخصیت‌هایی می‌تواند به درک ژرف‌تری از نسبت میان زبان، «دیگری» و تجربهٔ عرفانی منجر شود.

افزون بر موارد یادشده، پژوهش حاضر می‌تواند به غنای حوزهٔ میان‌رشته‌ای مطالعات ادبی و عرفانی یاری رساند. در وضعیتی که مطالعات روایت‌شناسی غالباً معطوف به متون داستانی مدرن یا کلاسیک غربی بوده و کمتر به متون عرفانی توجه کرده‌است، بازخوانی متونی چون *عبهرالعاشقین* از این منظر، می‌تواند افق‌های تازه‌ای بگشاید. این نوع بازخوانی نشان می‌دهد که سنت عرفانی نیز واجد سازوکارهایی مشابه و در عین حال منحصربه‌فرد در تولید روایت است که از رهگذر آن‌ها می‌توان مفهوم

تجربهٔ ناممکن را در دل ساختار زبانی و روایی پی گرفت. بنابراین با تمرکز بر شخصیت جنی‌لعبت به‌عنوان تجلی افعال الهی در قالبی زنانه و خیالی، می‌توان هم به فهم پویایی‌های درونی روایت عرفانی دست‌یافت و هم به بررسی چگونگی تلاقی دو ساحت زیبایی‌شناسی روایی و الهیات عشق پرداخت.

۱- ۳- روش پژوهش

این پژوهش از رویکرد تحلیلی-ترکیبی بهره می‌برد که چهار مبنای نظری اصلی را تلفیق می‌کند. متن مورد مطالعه، روایت چهار مرحلهٔ تعامل عاشق و معشوق (مواجههٔ اولیه، آغاز گفت‌وگو، تمنای عاشقانه و تشکیل عشق دوسویه) در *عبهرالعاشقین* است. تحلیل بر اساس این چهار مبنا، هم‌زمان جنبه‌های ساختاری، معنایی و نشانه‌شناسانهٔ روایت را در نظر می‌گیرد و امکان بررسی یکپارچه و دقیق فرایند شکل‌گیری معنا و ساختار متن را فراهم می‌سازد.

۱- ٤- پیشینهٔ پژوهش

کتاب *عبهرالعاشقین* روزبهان بقلی شیرازی، به‌عنوان یکی از متون شاخص عرفانی قرن ششم هجری، همواره محل توجه پژوهشگران در حوزه‌های گوناگون قرار داشته‌است. اغلب تحقیقات انجام‌شده دربارهٔ این اثر بر جنبه‌های عرفانی، زبانی و ادبی آن متمرکز بوده است؛ از جمله بررسی مبانی عرفانی و الهیاتی روزبهان، تحلیل شطحیات و زبان رمزی او و نیز جایگاه اثر در سنت نثر فارسی عرفانی. پژوهشگران معمولاً به وجوهی چون زیبایی‌شناسی زبان، شیوهٔ توصیف تجلیات و مکاشفات، یا مقایسه دیدگاه‌های روزبهان با دیگر عارفان پرداخته‌اند. با این‌حال، مرور منابع موجود نشان می‌دهد که عبهرالعاشقین عموماً در چهارچوب مطالعات عرفان نظری یا نقد ادبی بررسی شده و به‌ندرت به‌مثابهٔ یک متن روایی دیده شده است؛ بنابراین در پژوهش‌های موجود،

کارکرد روایت‌شناختی این متن و داستانک جنی‌لعبت که از حیث ساختار و کارکردهای روایی، ظرفیت‌های قابل توجهی برای تحلیل دارد، همواره در سایهٔ توجه به ابعاد صرفاً عرفانی یا رمزی آن قرار گرفته‌است.

طبق جستجوی انجام‌شده، تاکنون کسی به‌طور نظام‌مند با بهره‌گیری از نظریه‌های روایت‌شناسی مدرن، به تحلیل این اثر نپرداخته است. با این حال پژوهش‌هایی که به رویکرد ما نزدیک بوده یا بر مبنای یک نظریهٔ ادبی سامان یافته‌است، معرفی می‌شود: محمدیان و خیرآبادی در مقالهٔ «بررسی ساختار روایت در رؤیت‌های ساختارشکنانهٔ روزبهان بقلی» (۱۳۹۶)، با تمرکز بر کتاب کشف‌الأسرار روزبهان، ساختار مکاشفات و تجربه‌های دیداری او را از منظر ساختار روایی بررسی و عناصر آن را ازجمله ابهام زمانی–مکانی، راوی ابرقهرمان، الگوی سفر و جست‌وجو، استفاده از نماد و مانند این‌ها استخراج کرده‌اند. نویسندگان مقالهٔ «تحلیل زبان عرفانی روزبهان بر اساس الگوی مربع تنشی» (۱۳۹۹)، بر مبنای نظریهٔ فونتنی(Jacques Fontaine) و زیلبربرگ(Claude Zilberberg) به بررسی ساختار زبانی عبهرالعاشقین پرداخته و بر آنند که فرایند تنشی در زبان روزبهان تابع ساختار افزایشی است و به دلیل شخصی بودن حالات نویسنده، متمایل به درون زبان است. اما مختاری و آریان در مقالهٔ «تحلیل ساختاری حکایت‌ها در سوانح‌العشاق، عبهرالعاشقین و لمعات با استفاده از نظریهٔ تحلیل ساختاری روایت‌های رولان بارت» (۱۴۰۱)، به روایت‌شناسی این سه کتاب عرفانی پرداخته و با ذکر نمونه‌حکایت‌هایی از هر کدام، واحدهای روایی بارت (Rolan Bart) را شناسایی کرده‌اند. مثلاً حکایتی دربارهٔ ذوالنون مصری را از عبهرالعاشقین تحلیل کرده‌اند و راوی، شخصیت، مکان و درون‌مایه را استخراج و سپس نوع روایت و آغاز و انجام آن را بررسی کرده‌اند، در نهایت نیز نظریهٔ ساختاری بارت را در قالب دو طبقهٔ عمدهٔ توزیعی و ترکیبی بر این حکایت اعمال کرده‌اند. حسین طاهری در مقالهٔ «زبان تجلی و تجلی زبان: بازنمایی انواع ترکیبات مفهومی و استعاری

تجلی در زبان روزبهان بقلی شیرازی» (۱٤۰٤)، با تکیه بر نظریات پل ریکور (Paul Ricoeur)، میرچا الیاده(Mircea Eliade) و هانری کربن (Henry Corbin) به مفهوم تجلی از منظر هرمنوتیک شک و ایمان، پدیدارشناسی قدسی و گاهشماری اساطیری (پیشازمانی) پرداخته و تجلی را از منظر بلاغی و مفهومی بررسی کرده است. همین نویسنده در مقالهٔ «مرزهای تجربهٔ عرفانی و آستانهٔ تحمل روحانی در مکاشفات روزبهانی (بازنمایی فزون‌باری تجربه‌های حدی در آثار روزبهان بقلی شیرازی» (۱٤۰٤)، مواردی را همچون دوگانگی لذت و رنج، برانگیختگی شدید روانی و جسمی، تحمل‌ناپذیری تجربه، تراکم زمانی، فروکاست زبان، بیان متناقض و گذر از خویشتن را به عنوان مهم‌ترین شاخصه‌های تجربه‌های حدی روزبهان بقلی معرفی‌کرده است. همو در مقالهٔ «بازتعریف مفاهیم ژک لکان در ساختار عرفان» (۱٤۰٤)، ضمن خوانش موازی مفاهیم لکان (فقدان، میل، ژوئیسانس، امر خیالی، نمادین و واقع، رانهٔ مرگ، فانتاسم و غیره) با مهم‌ترین شاکله‌های عرفان اسلامی (فقر، شوق، لذت رنج، مجلای آینگی، آداب سلوک و قانون شریعت، فنا، تجلی) بر این یافته صحه گذاشته‌است که زبان سِرّ در عرفان ساختاری مشابه با ناخودآگاه لکانی دارد. همچنین وی در مقالهٔ «شطحات عرفانی و شیوه‌های خوانش» (۱٤۰٤)، بر آن است تا شطح را بر مبنای نظریات ادبی معاصر بازخوانی کند. بنابراین ضمن تأکید بر سه ضلع بنیادین عرفان یعنی نفس، حق و عالم به‌مثابهٔ یک دستگاه مرابطه‌ای مثلثی از شش نظریهٔ مدرن (ریکور، بارت، الیاده، لکان، جیمز، دریدا) برای رمزگشایی از شطحیات عرفانی بهره جسته و مبنای بحث خود را بر آثار روزبهان بقلی قرار داده‌است.

۲- مبانی نظری پژوهش

برای تحلیل روایی متن‌هایی که ساختار شاعرانه، غیرخطی و چندصدایی دارند، ترکیب ابزارهای نظری ژرار ژنت(Gérard Genette)، تزوتان تودوروف (Tzvetan

(Todorov، پل ریکور (Paul Ricoeur) امکان خوانشی هم‌زمان از سطح فرمی، زمانی، کارکردی و دریافت‌محور فراهم می‌کند. با استناد به مبانی دیالوژیک باختین و در چهارچوب یکپارچهٔ پیشنهادی، ژنت ابزارهای دقیق تفکیک سطح‌های روایی، صدا/راوی، و عملیات زمانی روایت را ممکن می‌کند؛ ریکور موضوع اساسی زمان روایی و فرایند امپلات‌سازی[۱] را به‌صورت نظری مطرح می‌کند؛ میکه بال امکان گذار از تحلیل ساختاری به تحلیل کنش روایی و نشانه‌شناختی را می‌دهد (یعنی تبدیل واحدها به عمل‌های روایی و خوانشی)؛ و تودورف قوّت تئوریک لازم را برای روایت‌شناسی جریان‌گرا و تشخیص ساختار تغییر وضعیت (وضعیت پایدار ← برهم‌خوردگی ← وضعیت نو) آماده می‌کند. این چهار دستگاه وقتی در کنار هم به‌کار روند، یک شبکهٔ نظری یکپارچه می‌سازند که هم چگونگی بازنمایی و هم چگونگی اثرگذاری متن را توضیح می‌دهد.

متون روایی به‌عنوان مجموعه‌ای از واحدهای روایی کوچک دیده‌می‌شود که ژنت هر یک را در سطح جهان داستانی (دیژتیک، هترودیژتیک، هومودیژتیک) (Genette, 1980: 54-43)، مناسب قرار می‌هد. (خارج‌داستانی/درون‌داستانی؛ گوینده کیست؛ آیا سخن از منظر راوی-گزارشگر است یا راوی-عامل؟) و هم‌چنین تعیین می‌کند که عملیات زمانی چگونه شکل‌گرفته است؟ (جابه‌جایی ترتیب، تأخیر، تراکم یا تکرار). همزمان، ریکور این عملیات زمانی را در قالب سه‌گانهٔ میمِسیس بررسی می‌کند: پیش‌شکل‌بخشیِ تجربه (پیش‌روایت/پیش‌نماد)[۲] ، پیکربندی روایت (امپلات‌سازی که عناصر پراکنده را به یک چینش معنادار می‌رساند)[۳] و بازشکل‌بخشی فهم خواننده (چگونگی تأثیر روایت بر ساختار مفهومی مخاطب)[۴] (Ricoeur, 1984: 53-59). به‌عبارت دیگر، ژنت مختصات چگونه گفته‌شدن را تحلیل می‌کند و ریکور پیوستار چگونگی زمان تجربه را به روایت می‌پیوندد؛ ترکیب این دو، خوانشِ زمان-فرم را ممکن می‌کند. درواقع، ژنت با نظام‌مند کردن بحث روایت، سه سطح بنیادین داستان[۵]،

روایت[۶] و گفتمان روایی[۷] را از هم جدامی‌سازد (Genette, 1980: 25-28). این تفکیک به ما اجازه می‌دهد که دریابیم هر متن روایی فقط بازنمایی یک سلسله رخداد نیست، بلکه ساختی زبانی است که ازمنظر خاصی روایت می‌شود. او هم‌چنین، مفاهیمی چون کانون‌مندی[۸] را مطرح کرد تا نشان‌دهد که روایت همواره وابسته به موقعیت دید و زاویهٔدید راوی است؛ یعنی هر آنچه در متن عرضه می‌شود از صافی یک چشم/نگاه عبور کرده‌است (همان: ۱۰). همین نکته می‌تواند به‌ویژه در تحلیل متونی که راوی درگیر گفت‌وگو یا خطاب به دیگری است، اهمیت یابد. پل ریکور امّا، روایت را از منظر هرمنوتیکی و فلسفی بررسی کرده‌است. او در سه‌گانهٔ زمان و روایت، روایت را سازوکاری می‌داند که تجربهٔ انسان را در قالب یک زمانمندی قابل‌فهم سازمان می‌دهد. ریکور میان زمان زیسته و زمان روایی تفاوت می‌گذارد (Ricoeur, 1984: 182)؛ یعنی روایت ابزاری است که پراکندگی و گسست تجربهٔ انسانی را به کلیتی معنادار تبدیل می‌کند. این نکته برای تحلیل متونی که با تجربه‌های حدی[۹]، فراعقلی یا شاعرانه سروکار دارند، اهمیت مضاعف دارد؛ یعنی روایت در اینجا شیوهٔ بازسازی و قابل‌فهم کردن آن تجربه برای مخاطب است.

میکه بال این ترکیب را به‌صورت عملیاتی و نشانه‌شناسانه–کارکردی کامل می‌کند؛ او پیشنهاد می‌دهد که هر واحد روایی یک کنشِ روایی[۱۰] است که دارای نقش عملکردی، ارزش نمادین و مؤلفه‌های بصری/زبانی است. از این منظر، تحلیل باید همزمان این سه قلمرو را بپیماید: قلمرو شکل (فرم و ساختار)، قلمرو دلالت (نشانه‌ها و تصاویر) و قلمرو کنش (آنچه گفتار در متن/وضعیتِ خواندن «انجام» می‌دهد) (Bal, 2017: 5-6). این نگرش به ما امکان می‌دهد که از سطح میکرو (مثلاً یک خطاب شاعرانه) به سطح ماکرو (چگونگی نفوذ آن خطاب بر ترکیب کل متن) پل بزنیم و دقیقاً تعیین کنیم که هر واحد چه وظیفهٔ روایی دارد. تودورف در این شبکه، معیار تشخیص گره روایی و برهم‌کنش[۱۱] ساختاری را می‌دهد؛ هر گره که به‌مثابهٔ نقطهٔ برهم‌خوردگی

عمل می‌کند، تابع یک منطق تبدیلی است که می‌تواند با شناسایی نقاط تعادل/ناتعادل و بررسی نحوهٔ بازگشت (یا عدم بازگشت) به تعادل، نقش واحدها را در شکل‌دهی روایت کلّی روشن کند (Todorov, 1969: 75). بنابراین، بال روایت را هم یک بازنمایی و هم شبکه‌ای از سه سطح «متن»، «داستان» و «فابولا» می‌داند (Bal, 2017: 5-6). او بر نقش سازمان‌دهی درونی روایت تأکید دارد که چگونه رخدادها و شخصیت‌ها در قالب ساختاری خاص کنار هم قرار می‌گیرند تا دلالتی تازه بیافرینند (همان: ۱۵۵–۱۵۷). نکتهٔ مهم نزد بال آن است که روایت تنها زمانی شکل می‌گیرد که رویدادها در یک توالی معنادار قرار داده شوند؛ توالی‌ای که ضرورتاً بازتاب زمان خطی جهان خارج نیست، بلکه صورتبندی متنی است (Bal, 2017: 66).

این بحث به‌ویژه در تبیین نقش گفت‌وگوهای خیالی یا صحنه‌های غیرخطی متن اهمیت پیدا می‌کند؛ زیرا به ما امکان می‌دهد که بفهمیم چگونه متن با جابه‌جایی زمان یا بافت، معناهای متفاوت می‌سازد. امّا تودوروف در سوی دیگر، رویکردی ساختاری دارد. او روایت را در منطق تحول وضعیت‌ها خلاصه می‌کند؛ از منظر او هر متن روایی با یک وضعیت تعادلی آغاز می‌شود، با رخدادی دچار گسست می‌شود و درنهایت، به‌سوی تعادل تازه‌ای حرکت می‌کند (Todorov, 1977: 111). اهمیت نظریهٔ تودوروف در این است که نشان می‌دهد حتی متونی که به‌ظاهر پراکنده و شاعرانه‌اند، سرانجام، از الگویی ساختاری پیروی می‌کنند. هم‌چنین، تودوروف به‌ویژه در تحلیل گفت‌وگو و نظام تقابل‌ها نقش مهمی دارد؛ یعنی هر روایتی میدان نیروهای متضاد است که در جدال یا گفت‌وگو با یکدیگر شکل می‌گیرند.

اگر این دیدگاه‌ها را در کنار هم بگذاریم، تصویری یکپارچه از روایت پدید می‌آید؛ از سویی، روایت همواره در سطح زمانمندی و سازمان‌بخشی تجربه عمل می‌کند (ریکور)، از سوی دیگر در قالب ساختار و منطق درونی تحول وضعیت‌ها شکل می‌گیرد (تودوروف). در این میان، نگاه راوی و نحوهٔ ارائه رویدادها نقشی تعیین‌کننده

دارد (ژنت) و این همه در شبکه‌ای از سطوح و روابط متنی جای می‌گیرد (بال). چنین روی‌کرد ترکیبی به ما امکان می‌دهد روایتی را که میان ساحت شاعرانه و ساحت داستانی در نوسان است، به گونه‌ای منسجم و علمی تحلیل کنیم، بی‌آنکه ناچار باشیم آن را صرفاً داستان یا صرفاً خطابه بدانیم.

۳- جنی‌لعبت و حضورش

یکی از محورهای کلیدی متن، شخصیت جنی‌لعبت است. این شخصیت، که در جایگاه تجسم افعال و خواست‌های الهی ظاهر می‌شود، زن است و با صفات زنانه معرفی می‌شود. او اگرچه یک شخصیت خیالی است، اما نقش نماینده‌ای از حقیقت را بازی می‌کند که برای سالک، ممنوع یا چالش‌برانگیز است. حضور او در متن به چند شکل است:

گفت‌وگوی ابتدایی: در آغاز کتاب، گفت‌وگویی بین جنی‌لعبت و راوی شکل می‌گیرد که محور آن محدودیت عشق و چگونگی مشروعیت عشق سالک است. لعبت در این گفت‌وگو نقش محدودکننده و آموزگار را دارد؛ او عشق راوی را به چالش می‌کشد و می‌گوید: عشق من برای تو که سالک هستی، ممنوع است (روزبهان شیرازی، ۱۳۸۳: ۸).

اعتراض و راهنمایی: در طول بخش‌های مختلف، لعبت به‌صورت مستقیم یا ضمنی در متن حضور دارد و نقش مهار و هدایت را ایفا می‌کند. او به‌شکلی ظریف، هم مانع می‌شود و هم راوی را به تعمق و درک بیشتر وادار می‌کند (همان: ۸–۱۲).

بازخورد ضمنی و سکوت: پایان برخی بخش‌های کتاب عبهرالعاشقین با حضور لعبت همراه است، حتی اگر او صحبتی نکند. در این مواقع، راوی او را خطاب قرار می‌دهد و حضور لعبت به‌صورت نشانه‌ای از تأیید یا تداوم جریان معنایی عمل می‌کند.

در مجموع، جنی‌لعبت مانند یک عامل فعال روایی در متن عمل می‌کند. او باعث ایجاد برهم‌کنش‌ها، چالش‌ها و فرصت‌های بازسازی معنا می‌شود. حضور او، هر چند محدود به چند صفحه است، اما نقطهٔ کانونی تحلیل است؛ زیرا ترکیب گفت‌وگو، اعتراض، سکوت و بازخورد ضمنی، ساختار واحدهای روایی را شکل می‌دهد و فرصت بررسی کارکرد و کنش هر بخش متن را ایجاد می‌کند.

۳- ۱- شخصیت

جنی‌لعبت به‌عنوان یک کاراکتر داستانی ویژگی‌های ظاهری و رفتاری خاصی دارد:

۳- ۱- ۱- نام

«جنی‌لعبت» از دو بخش تشکیل شده و توصیفی است برای یک شخصیت ناشناخته تا نامی برای یک شخص. «جنی» همواره به موجودی غیرمادی و متافیزیکی اشاره دارد که بین عالم غیب و عالم محسوس قرار دارد. این واژه می‌تواند هم مرز میان امر الهی و تجربهٔ انسانی را نشان دهد و هم یادآور پری در باور عامه و ادبیات کلاسیک باشد. بنابراین، حضور جنی به‌نوعی نشان‌دهندهٔ نیرویی است که هم واقعی و هم نمادین است؛ پس فقط یک شخصیت داستانی نیست و واسطه‌ای برای تجربه و آزمون عاشقانه و معرفتی راوی است.

واژهٔ «لعبت» در فارسی معنای بت، عروسک، اعجوبه و زیبارو دارد (دهخدا، ۱۳۷۷: جلد ۱۳/ذیل لعبه) و در عربی از ریشهٔ لعب، به‌معنای بازی و حرکت نرم و ظریف است. این انتخاب نام، ویژگی ذاتی و عمل‌کردی او را بیان می‌کند؛ لعبت موجودی است که با ظرافت و بازی، عشق و فهم را در راوی فعال می‌کند و او را به چالش می‌کشد. بنابراین، ترکیب جنی‌لعبت نشان می‌دهد که این شخصیت هم فراتر از انسان است و هم حرکت و اثرگذاری او پویا، بازیگوش و هوشمندانه است. نامگذاری،

همانند یک نشانه‌شناسی متعالی عمل می‌کند و اولین لایهٔ معنا را پیش روی خواننده می‌گذارد: حضور او هم معنادار، هم فعال و هم آزمونگر است.

۳- ۱- ۲- ویژگی‌های ذاتی

تجلی افعال حق: جنی‌لعبت به‌عنوان تجسم یا واسطهٔ افعال الهی عمل می‌کند. حضورش در متن، تعیین‌کنندهٔ مسیر راوی و بازنمایندهٔ قانون الهی یا نظم عالم است. این ویژگی او را از یک شخصیت صرفاً ادبی و خیالی فراتر می‌برد و نقش او را در روایت به یک عامل کنشی و معرفتی تبدیل می‌کند. «مرغ باغ ازل در آشیان افعال به پردهٔ صنع در پنهان شده‌بود» (روزبهان شیرازی، ۱۳۸۳: ۵)؛ «با من بگوی در عین الله تو کیستی؟ یا از سرّ افعال چیستی؟» (همان: ٦).

فرستادهٔ خدا: او در حکم واسطه‌ای است که نه از سر اختیار شخصی، بلکه از سر ارادهٔ الهی ظاهر می‌شود. این نکته باعث می‌شود که هر تعامل با او، حتی در قالب اعتراض یا محدودسازی، دارای ارزش و اهمیت معرفتی باشد. «لکن أمتحنک بِبَلیّات العشق...و خود را در امتحان عشق دیدم متواری» (روزبهان شیرازی، ۱۳۸۳: ۵).

خلق مستقیم خدا: خلقت او مانند حضرت آدم است، مشابهت با حضرت آدم به این معنا است که ذات او خالص و مستقیماً از آفریدگار است و از همین رو، قدرت تشخیص، هدایت و قضاوت دارد و با عنایت ویژه و مقصود خاصی خلق شده‌است. «به جمال معنیِ خلقَ اللهُ آدمَ عَلی صورتِه مزیّن بود...و عین حقیقت در صورت آدم- علیه‌السلام- بی‌نشان بود» (همان: ۵ و ۸).

۳- ۱- ۳- ویژگی‌های جسمانی

نماد جمال الاهی: «سرّ جمالی در جلال حسن فطرت نقشِ گِل آن عروس دیدم» (روزبهان شیرازی، ۱۳۸۳: ۷). جمال او هم ویژگی ظاهری و هم نشانه‌ای از زیبایی

مثالی است. «هر که با ما خو کند از صرفِ جانِ جان رنگ معدن اصلی حسن گیرد» (همان‌جا). این زیبایی به راوی و خواننده یادآوری می‌کند که تجربهٔ عشق و رابطهٔ سالک با حقیقت، ترکیبی از جاذبه و تعالی است.

جذاب و دلربا: این ویژگی او را به‌عنوان عاملی فعال در متن قرار می‌دهد که توجه راوی را جلب می‌کند و واکنش او را شکل می‌دهد. هر حرکت یا نگاه او، کنش روایی ایجاد و متن را پویا می‌کند «رنگ رخسارش زهره را خجل کرده و با مشتری سماء به حسن مباهات نموده» (همان: ٦)..

رهزن دین: زیبایی و جذابیتش، با خطر و چالش همراه است؛ این نکته نشان می‌دهد که عشق یا تعامل با او مسیر سالک را به آزمون می‌کشد. این همزمانی جذابیت و محدودیت، باعث می‌شود گفت‌وگوها و واکنش‌ها دارای کشش و تنش باشند.«به‌رعنایی زاهدان را از صومعهٔ ملکوت بیزار کردی» (همان).

بی‌همتا: «به حسن و جمال جهانیان را عشق می‌داد» (همان: ٦). بی‌نظیری جمال او، حضورش را در متن برجسته و منحصر به‌فرد می‌کند و جایگاه او را به‌عنوان عامل مرکزی در تجربهٔ معنایی و عاشقانهٔ راوی تثبیت می‌کند.

۳- ۱- ٤- ویژگی‌های خُلقی لعبت

ویژگی‌های اخلاقی و رفتاری جنی‌لعبت ترکیبی از تضاد و تعادل است که کنش و پویایی روایت را شکل می‌دهد:

ترکیبی از مکر، فریب، عیاری و عفت و شرم (دو مورد آخر در رفتار او در خلال داستان رخ می‌دهد): «از این کافری، رعنایی، مکاری، زراقی، شوخی، عیاری که...» (روزبهان شیرازی، ۱۳۸۳: ٦). این تضاد اخلاقی، شخصیت او را دست نیافتنی و پیچیده می‌کند. او هم جذاب است و هم محدود، هم وسوسه‌انگیز و هم هدایت‌کننده. چنین ترکیبی به متن تنش، کشش و عمق معنایی می‌دهد.

دست نیافتنی بودن: دست‌نیافتنی بودن او، هم انگیزهٔ راوی را برای کوشش در عشق تقویت می‌کند و هم موقعیت روایت را به چالش می‌کشد. «شراب عشق در مجلس بی‌خودی با ما نخوری» (همان)؛ «درِ خوش‌دلی سرا گشود و غرچهٔ عشق دید، به چابکی و رعنایی خواست از من سر بپیچاند» (همان: ۸).

اهل مکالمه، سرزنش و اعتراض: «ای صوفی! در آن عشق، این عشق را چه کار است؟» (همان‌جا). جنی‌لعبت فعالانه در متن حضور دارد، اگرچه با سکوت یا نماد نیز همراه است. اعتراض‌ها و سرزنش‌های او، واحدهای روایی کنش‌دار ایجاد می‌کنند و نقش او را در الگوی تحول وضعیت‌ها و تحلیل کنش بال تثبیت می‌کند.

٤- بحث و بررسی

با اینکه جنی‌لعبت حضوری کوتاه در پیش‌درآمد کتاب *عبهرالعاشقین* دارد، اما یک روایت مینیمال و کامل است که دارای ساختمان دراماتیک یعنی معرفی، گره‌افکنی، تعلیق، بحران، گره‌گشایی و پایان است. ما حضور جنی‌لعبت را در چهار بخش بررسی می‌کنیم تا روایت دارای آغاز، اوج و فرود باشد. بنابراین ما قائل به وجود چهار واحد روایی در این روایت هستیم:

واحد روایی نخست: مواجهه؛ کارکرد: گره‌افکنی (ورود شخصیت لعبت و ایجاد بحران برای راوی).

واحد روایی دوم: مکالمه؛ کارکرد: پیش‌برد روایت (روشن شدن ماهیت لعبت و جدال کلامی بر سر عشق).

واحد روایی سوم: تمنای عاشقانه؛ کارکرد: نقطهٔ اوج (شدت گرفتن میل عاشقانه و پس‌زدن معشوق).

واحد روایی چهارم: عشق دوسویه؛ کارکرد: گره‌گشایی (پذیرش متقابل، مشروعیت عشق و پیدایش انگیزهٔ نگارش کتاب).

بنابراین، این چهار واحد درپیوند با هم، ساختار کلاسیک یک روایت کامل (از بحران تا حل) را شکل می‌دهند.

٤- ١- تحلیل واحدهای روایی

چنان‌که ذکر شد روایت عبهرالعاشقین را در چهار بخش به‌عنوان چهار واحد روایی معرفی و تحلیل می‌کنیم:

٤- ١- ١- واحد روایی نخست؛ مواجهه: گره‌افکنی

«چون از سیر عبودیت به عالم ربوبیت رسیدم در بحر معرفت حق توانگر گشتم و پس از فنا به عین حق باقی گشتم. حق مرا در کنف حمایت خود برد. چون دور ملکوت و روز جبروت جانم را حاصل شد، در من درد پیدا شد و خود را در امتحان عشق دیدم متواری، و چون از آن عالم بازآمدم، در این شرایط امتحان از یافت و نایافت رنجور شدم؛ پس در جهان جمال نشستم. تا ناگاه از سوز آن سودای عشق جمال حق در عالم حدثان سیر می‌کردم. از قضا سوی بازار نیکان بر آمدم و در هر صدفی دری می‌جستم تا ناگاه بر سر چهار سوی مکرمات در مرآت آیات جمال آن صفات دیدم. بی‌اختیار چشم جانم در آن آینه بماند و شور عشق بر من غالب شده‌بود. [حق] مرا گفت به دیدهٔ انسانی در عالم انسانی نگر. چشم دل در چشم صورت آمد و جنی‌لعبتی دیدم که به حسن و جمال جهانیان را عشق می‌داد. در طرف چشمش صدهزار هاروت و ماروت بود و در حلقهٔ زلفش هزار لشکر ابلیس و قارون. از راه تبختر در او نگاه کردم و از روی زهد پردهٔ شرم برگرفتم. به شوخی این چه نظر است که در تصوف، در غیر حق نگاه کردن کفر است و در عقل و علم ضایع کردن عمر است؟!» (روزبهان شیرازی، ۱۳۸۳: ٦-٤ با تلخیص).

٤- ۱- ۲- تحلیل‌ها

٤- ۱- ۲- ۱- روایت به‌مثابهٔ تجربه: ریکور بر این باور است که روایت صرفاً بازگویی رخدادها نیست، بلکه سازمان‌دهی تجربهٔ انسانی است؛ به‌گونه‌ای که زمان، معنا و هویت را می‌سازد. در این بخش از *عبهرالعاشقین*، راوی فقط یک واقعهٔ بیرونی را گزارش نمی‌کند؛ بلکه فرایند «از سیر عبودیت تا بقای به حق» را در قالب یک داستان تجربه‌محور می‌آورد. مواجهه با لعبت، همان لحظه‌ای است که تجربهٔ نامفهوم (رنج، شور، عشق) در قالب روایت معنادار می‌شود. بر اساس نظر ریکور، این پیکربندی پراکندگی احساسات و تجارب عرفانی را در ساختار داستانی منسجم می‌کند. نیز، حضور لعبت به‌منزلهٔ یک میانجی روایی عمل می‌کند (Ricoeur, 1984:65)؛ یعنی راوی به‌واسطهٔ او می‌تواند تجربهٔ درونی را برای مخاطب گفتنی و قابل تصور کند. بدون این روایت و بدون شخصیت لعبت، تجربهٔ فناء و بقاء هم‌چنان خام و ناپذیرفتنی می‌ماند.

٤- ۱- ۲- ۲- تمرکز درونی: در نظریهٔ ساختاری، مهم‌ترین نکته تمایز سطح داستان و گفتار است. در این بخش، داستان اصلی نوعی سفر روحی است؛ یعنی گذر از عبودیت به ربوبیت، فناء، بقاء و سپس مواجهه با جمال. اما گفتار این داستان را در قالب صحنه‌ای شهری/بازاری (بازار نیکان، آینهٔ آیات جمال، لعبت زیبا) بازمی‌سازد. این تبدیل نشان‌می‌دهد که ساختار روایی در *عبهرالعاشقین* مبتنی بر تمثیل دراماتیک است؛ یعنی تجربهٔ عرفانی به شکل یک مواجههٔ عینی با شخصیت زنانه تصویر می‌شود. ازمنظر ژنت، تکنیک‌های تمرکز درونی[۱۲] کاملاً مشهود است و ما فقط آنچه را که راوی تجربه و حس می‌کند می‌بینیم (Genette, 1980: 12-11). هیچ دانای کل بیرونی‌ای وجود ندارد، بلکه زاویهٔ دید سراسر درونی و شهودی است. این، به روایت نوعی صداقت روانی می‌دهد که کارکرد اصلی ژنتی آن است.

٤- ١- ٢- ٣- زمان روایی: چنان‌که ذکر شد نظریهٔ ریکور بر سه سطح بنیادین روایت متمرکز است: پیش‌گفتار روایی، پیکربندی و بازگفتار. در پرتو این الگو، می‌توان دریافت که لحظهٔ نخستین مواجههٔ راوی با لعبت فقط یک صحنهٔ آغازین برای پیش‌درآمد کتاب نیست، بلکه ساختار اصلی تکوین زمان روایی در کل اثر را شکل می‌دهد.

الف) پیش‌گفتار روایی: در این مرحله، تمام عناصر پیشینی روایت_ از سیر عبودیت تا بقای در حق و بازگشت به عالم حادث_ به‌عنوان شبکه‌ای از تجربه‌های زیسته عمل می‌کنند که امکان وقوع مواجهه را فراهم می‌کنند. به بیان ریکور، این بخش به سطحی از معنای بالقوه تعلق دارد که هنوز در قالب روایی منسجم سازمان نیافته‌است، اما زمینهٔ معنایی را برای رخداد مرکزی آماده می‌کند.

ب) پیکربندی: لحظهٔ دیدار با لعبت در «بازار نیکان» نقطهٔ گره‌خوردن این تجربه‌ها است. پیکربندی در اینجا به معنای سازمان‌دهی عناصر پراکنده_ فقدان، طلب، رنج و شور عشق_ در قالب یک صحنهٔ واحد است که در آن تصویر لعبت به‌مثابهٔ تجلّی جمال الاهی، همهٔ آن تجربه‌ها را در شکلی نمادین و روایی گرد می‌آورد. بنابراین، زمان خطی زیسته (گذشتهٔ سلوک و حال رنج عشق) در قالب زمان روایی یکپارچه می‌شود.

ج) بازگفتار: سطح نهایی در نظریهٔ ریکور مربوط به تأثیر روایت بر افق معنایی مخاطب است. هنگامی‌که راوی با دیدهٔ انسانی به لعبت می‌نگرد و بلافاصله خود را در معرض کفر یا ضایع‌کردن عمر می‌یابد، مخاطب نیز در موقعیت پرسش‌گرانه‌ای قرار می‌گیرد که او را به بازاندیشی دربارهٔ مرزهای مشروعیت عشق و تمنای انسانی وامی‌دارد. در این سطح، روایت از حالت یک تجربهٔ فردی فراتر می‌رود و به یک پدیدار مشترک تبدیل می‌شود که افق معنایی خواننده را بازپیکربندی می‌کند.

بنابراین، از منظر ریکور، بخش مواجهه با لعبت نقطهٔ عزیمت روایت است؛ زیرا در آن لحظه تجربه‌های پراکنده و زیستهٔ راوی در یک ساختار معنادار ترکیب می‌شود و

بلافاصله مخاطب را نیز به مشارکت در فرایند معنا و بازآفرینی زمان روایی فرامی‌خواند.

٤- ۱- ۲- ٤- صدای روایت: در این مواجهه، لعبت یک شخصیت فردی نیست، بلکه متنی میان‌متنی است. اشاره به هاروت و ماروت، ابلیس و قارون و بازار نیکان، همه کدهایی میان‌متنی هستند که خواننده را به متون مقدس، قصص قرآنی و فرهنگ اسلامی می‌برد. لعبت درواقع، متنی است که از مجموعه‌ای از نشانه‌های دینی، اسطوره‌ای و فرهنگی ساخته شده‌است. کریستوا می‌گوید: «هر متنی موزاییکی از نقل‌ها است»[۱۳] (Kristeva, 1980: 66). لعبت هم چنین است؛ او همزمان تجلی قرآن (آیات جمال)، حکایت‌های اسطوره‌ای (هاروت و ماروت)، و سنت‌های عرفانی است. طبق اصل لذت متن بارت، زیبایی لعبت برای خواننده هم موضوعی درون داستان است و هم یک تجربهٔ خوانشی است. این لذت در تضاد با رهزن دین بودن لعبت، دوگانگی متن را می‌سازد؛ یعنی جذاب و در عین حال خطرناک است.

مطابق نظر باختین که بر مفهوم دیالوژیسم تأکید می‌کند، هر متن عرصهٔ گفتگوی صداهای گوناگون است (باختین، ۱۳۸۷: ۳۵۱)، از این رو در همین بخش اول، ما گفت‌وگوی درونی راوی را می‌بینیم؛ از یک‌سو دعوت خدا (به دیدهٔ انسانی نگاه کن)، از سوی دیگر وسوسهٔ زیبایی لعبت (در طرف چشمش صدهزار هاروت و ماروت)، و در پایان، صدای خود-سرزنشگر (این چه نظر است؟). این چندصدایی[۱٤] به روایت عمق می‌دهد و نشان می‌دهد که لعبت تنها یک شخصیت نیست، بلکه بخشی از جدال درونی راوی با خود، با خدا و با جامعهٔ عرفانی (قواعد تصوف) است. به بیان باختینی، لعبت صدای دیگری است که راوی با او وارد گفتگوی مداوم می‌شود، چه درون‌ذهنی، چه عینی.

٤- ۱- ۲- ۵- جمع‌بندی تطبیقی: نظریهٔ ریکور کمک‌می‌کند بفهمیم که روایت لعبت چگونه تجربهٔ درونی را به داستانی منسجم بدل می‌کند؛ نظریهٔ ژنت و تودوروف نشان

می‌دهند که این انسجام از رهگذر تکنیک‌های روایت‌شناختی مانند تمرکز درونی و تمثیل شکل می‌گیرد؛ میان‌متنیت کریستوا آشکار می‌کند که لعبت متنی مرکب از نشانه‌های دینی و فرهنگی است و دیالوگ‌مندی باختین توضیح می‌دهد که او چگونه به صحنهٔ گفتگوی چندصدایی درون متن تبدیل می‌شود.

٤- ۲- واحدروایی دوم؛ مکالمه: پیش‌برد روایت

«از سر خوشدلی گفتمش که در زمرهٔ عارفان عاشق، تویی نگارا که سخت درخوری اگرچه از آن شراب عشق در مجلس بی‌خودی با ما نخوری.

گفت: مرا از آن عالم باز آمدن غفلت است و به ما نگریستن محل آفت است، مگر ره گم کرده‌ای؟.

گفتم: در عشق راه گم بسیار است و عقل‌ها از سرمایهٔ عشق تو در آن عشق بی‌کار است. با من بگوی در عین الله تو کیستی یا از سرّ افعال چیستی؟

گفت: سرّ لاهوتی بی زحمت حلول در ناسوت است، و جمال ناسوت از عکس جمال لاهوت است. بدایت آفرینش ما را است، نهایت امر خدا را است. گفت: ای بوالعجب باز! با ما بوالعجب باز، هرکه با ما خو کند از صرف جانِ جان رنگ معدن اصلی گیرد و رنگ نیمرنگ حدثان دیگر نگیرد» (روزبهان شیرازی، ۱۳۸۳: ۹-۸ با تلخیص).

٤- ۲- ۱- تحلیل‌ها

در این بخش روایت، عنصر گفت‌وگو میان راوی و جنی لعبت در مرکز قرار می‌گیرد. این گفت‌وگو از همان ابتدا حامل تنشی است میان ساحت ناسوتی و لاهوتی، میان جسم و زیبایی لعبت و معنویت و سرّ لاهوتی او.

٤- ۲- ۱- ۱- گفتمان و زمان: از منظر ریکورگفت‌وگوی راوی با لعبت را می‌توان در سطح پیکربندی دانست که تجربهٔ درونی عشق و شطح راوی در قالب گفت‌وگوی نمادین با لعبت شکل می‌گیرد. جمله‌های لعبت (سرّ لاهوتی بی زحمت حلول در ناسوت است) خود یک تفسیر درونی از رخداد اصلی است؛ یعنی پیوند زیبایی جسمانی با منبع لاهوتی. اینجا زمان خطی روایت متوقف می‌شود و زمان کیهانی-الهی وارد می‌شود؛ گذشتهٔ بدایت آفرینش و نهایت امر خدا همزمان در زبان لعبت حضور می‌یابد. بنابراین روایت از بُعد زمانی، یک زمان ابدی-تمثیلی می‌سازد که در آن گفت‌وگوی عاشق و معشوق دیگر صرفاً دیالوگ نیست، بلکه بازنمایی یک حقیقت ازلی است.

٤- ۲- ۱- ۲- کانون‌مندی و صدا: ژنت می‌گوید هر روایت از منظر کانون‌مندی و صدا باید بررسی شود. در این بخش، کانون روایت در آغاز بر دیدگاه راوی است (او بازیگر و شاهد مواجهه است)، اما با شروع سخن لعبت، یک جابه‌جایی کانون رخ می‌دهد؛ یعنی صدای لعبت مرکز روایت می‌شود و او است که خود را سرّ لاهوتی معرفی می‌کند. این جابه‌جایی نشان‌دهندهٔ آن است که روایت چندصدایی و جابه‌جاشونده است. هم‌چنین صدای لعبت در روایت نوعی صدای درون‌متنی برتر دارد؛ زیرا به‌جای توصیف صرف، اصل هستی را تفسیر می‌کند. بنابراین، با ژنت می‌توان نشان داد که چگونه ساختار روایت از تک‌گویی عرفانی به یک دیالوگ ساختاریافته منتقل می‌شود و این تغییر کانون‌مندی به غنای متن کمک می‌کند.

٤- ۲- ۱- ۳- حد میانه: تودوروف در ژانر شگرف[۱۵] تأکید می‌کند بر نوسان میان تبیین طبیعی و فراطبیعی (Todorov, 1977: 26-25). همین منطق در این روایت جاری است؛ لعبت در عین حال که موجودی انسانی-جنی است، خود را به‌عنوان سرّ لاهوتی معرفی می‌کند. راوی نیز تردید خود را نشان می‌دهد که آیا او «رهزن دین» و موجودی جسمانی است یا «تجلی الهی»؟ این وضعیت تعلیق دقیقاً همان چیزی است که

تودوروف آن را شگرف و شگفت می‌نامد؛ یعنی مرز میان جهان عادی و فراعادی است که خواننده نیز در همین برزخ معنا گیر می‌کند. با این نظریه، روایت لعبت را می‌توان نمونه‌ای از ادبیات شگرف عرفانی دانست؛ متنی که نه کاملاً نمادین و نه صرفاً رئال است، بلکه در مرز میان هر دو حرکت می‌کند.

٤- ٢- ١- ٤- گفت‌وگومندی: از منظر باختین، هیچ گفت‌وگویی صرفاً تبادل جمله‌ها نیست، بلکه میدان برخورد صداها و جهان‌بینی‌ها است. گفت‌وگوی راوی و لعبت دقیقاً چنین است؛ صدای عارف جوینده که در پی شناخت است، در برابر صدای لعبت که از ساحت لاهوت سخن می‌گوید قرار می‌گیرد؛ بنابراین دانش رسمی و زهد با جمال جسمانی و صدای زنانه مواجه می‌شود. نتیجه به معنای حذف یکی از صداها نیست، بلکه همزیستی متضادها است. همین خاصیت باختینی، روایت لعبت را از تک‌گویی عرفانی متون مشابه متمایز می‌کند؛ زیرا در اینجا «صدای دیگری» نقش تعیین‌کننده دارد و حقیقت از خلال تضارب آراء ساخته می‌شود.

٤- ٢- ١- ٥- جمع‌بندی تطبیقی: این بخش از روایت، نقطه‌ای است که در آن روایت‌شناسی، نمادپردازی و چندصدایی گفت‌وگویی به‌هم می‌رسند. با ریکور، زمان و گفتمان عاشقانه در سطحی ازلی و از پیش‌تعیین‌شده معنا می‌یابد. با ژنت، جابه‌جایی کانون‌مندی روایت نشان‌می‌دهد که لعبت سوژهٔ گفتمان است. با تودوروف، حالت تعلیق میان طبیعی و فراطبیعی باعث می‌شود که لعبت هم‌زمان «زن زیبا» و «راز لاهوتی» باشد و سرانجام با باختین، این گفت‌وگو تبدیل به عرصهٔ تضارب صداها می‌شود که حقیقت عرفانی از دل همین تضارب سر بر می‌آورد.

٤- ٣- واحد روایی سوم؛ تمنا: نقطهٔ اوج

«سرّ جمالی در جلال حسن فطرت نقش گل آن عروس دیدم که از لب لعلش نور ازل ارواح قدسی را در عین فنای عشق در کمند اجل داشت. ضحک بود که در لب روح‌القدس پیدا بود و همرهان جان، چو عقل کل و نفس کل در آن جانِ جان جانشان

در دست اجل شیدا بود. چون نیک بدیدم صفات صفای جانش صورت بی‌مکان بود و عین حقیقت در صورت آدم_ علیه السلام_ بی نشان بود، جایی که گویمش که شهرخدای جایِ جان است و جان ندارد. درِ خوش دلی سرا گشود و غرچهٔ عشق دید، به چابکی و رعنایی خواست که از من سر بپیچاند. گفتم: عکس روح تو با روح متحد صفای صورت اشیا، ظل دیوار کعبهٔ قدرت، سایهٔ جان ماست. این چه بدخویی بود؟ چون کار عشق بدین سامان است، برگشتن از ما کار خامان است. گفت: چند گویی؟! سخن عشق نکته است و نایافته! کام عشق از عشق خفته است! اگر تو را ملال نیست، ما را کار است!» (روزبهان شیرازی، ۱۳۸۳: ۸-۷).

٤- ۳- ۱- تحلیل‌ها

در این بخش، روایت به نقطهٔ اوج تمنای عاشقانه می‌رسد. راوی به توصیف لعبت می‌پردازد و او را به عروس کیهانی تبدیل می‌کند: «از لب لعلش نور ازل ارواح قدسی را در عین فنای عشق در کمند اجل داشت»(همان: ۷). این توصیف، هم‌زمان سویهٔ جمالی و هولناک دارد؛ یعنی جمال لعبت، هم نور ازلی و هم کمند مرگ است.

٤- ۳- ۱- ۱- روایتگری: چنان‌که ذکر شد ژنت سه سطح متمایز در روایت را تفکیک می‌کند؛ در سطح داستان، ما با تمنای عاشقی روبه‌رو هستیم که می‌خواهد به وصال برسد و ناکامی را تجربه می‌کند. در سطح گفتمان، نحوهٔ بیان تمنای عاشقانه با تصاویر مرکب (لب لعل، نور ازل، کمند اجل) و تقابل‌های استعاری (ضحک/اجل، نور/کمند) ساخته‌می‌شود. در سطح روایتگری، حضور راوی عارف به‌عنوان کسی که هم تجربهٔ شخصی دارد و هم آن را در چشم‌اندازی کیهانی صورت‌بندی می‌کند، دیده می‌شود. اینجا است که تمنای جسمانی با تمنای مابعدالطبیعی درهم می‌آمیزد. بنابراین، طبق اصل ژنتی تمنای عاشقانه ساختاری روایی است که با تأخیر، تعلیق و بازداشتن (رفض لعبت) پیش می‌رود.

٤- ۳- ۱- ۲- هرمنوتیک: ریکور بر پیوند توصیف و تأویل تأکید می‌کند. در اینجا، تمنای عاشقانه از سطح توصیف فیزیکی («لب لعل»، «ضحک»، «صورت آدم») فراتر می‌رود و به سطح تأویل می‌رسد: لعبت «عکس روح» و «ظل دیوار کعبهٔ قدرت» معرفی می‌شود. این انتقال، همان چیزی است که ریکور از آن با تعبیر حرکت از نشانه به معنا یاد می‌کند. تمنای جسمانی، در خوانش ریکوری، فقط تمنای لمس بدن نیست؛ بلکه تمنای دست‌یابی به حقیقت متجسّد است که در جسم لعبت به رمز درآمده است. بنابراین، تمنای جسمانی و تمنای معرفتی دو وجه یک واقعیت واحدند.

٤- ۳- ۱- ۳- ساختارگرایی: تودوروف روایت را بر اساس کدهای تقابلی رولان بارت[۱۶] می‌خواند؛ یعنی تمنای عاشقانه در اینجا در تضاد با امتناع لعبت شکل می‌گیرد. معشوق، به‌جای پذیرش وصال، تمنای راوی را پس می‌زند: «سخن عشق نکته است و نایافته» (همان: ۸). در منطق تودوروف، این وضعیت، کدِ تأخیر است که روایت را به جلو می‌راند (Barthes, 1970: 133)؛ زیرا تمنای بی‌پاسخ، میل را شدت می‌بخشد و روایت را از پایان‌بندی سریع بازمی‌دارد. افزون بر این، ساختارگرایی تودوروف نشان می‌دهد که لعبت عامل کنش‌مند[۱۷] است که نقش رهزن و بازدارنده را ایفا می‌کند. تمنای راوی فقط در مواجهه با این امتناع معنا می‌یابد.

٤- ۳- ۱- ٤- نشانه‌شناسی: لعبت، در این بخش، دیگر صرفاً جنی زیبا نیست، بلکه نقاب حقیقت الاهی است. «ضحک بود که در لب روح‌القدس پیدا بود» (روزبهان شیرازی، ۱۳۸۳: ۷)، نشان می‌دهد که در پس خندهٔ لعبت، روح‌القدس نهفته است. تمنای عاشقانه در اینجا تبدیل به تمنای هم‌سخنی با خداوند می‌شود. امتناع لعبت، در سطح نشانه‌شناسی، خود یک علامت است؛ علامت این‌که وصال حقیقی در سطح جسمانی ناممکن است و باید از راه رمز و تأویل دنبال شود. طبق نظر بال در «فابولا» کنش کلیدی اینجا است: ردّ عاشق از سوی معشوق. یعنی کنشگر عاشق حرکتی به‌سوی وصال انجام می‌دهد، اما کنشگر معشوق با کنش مخالف (امتناع، پس‌زدن) مانع می‌شود.

در زبان بال، نقش‌های روایی تغییر می‌کنند؛ یعنی عاشق در جایگاه فاعل میل است، معشوق در جایگاه ابژهٔ میل، اما با پس‌زدن، معشوق به ضدفاعل[۱۸] تبدیل می‌شود (Bal, 2017: 170).

در سطح «داستان»، این رویداد بخشی از زنجیرهٔ روایی بزرگ‌تر است. اینجا ساختار مانع‌گذاری شکل می‌گیرد؛ امتناع معشوق به‌عنوان یک رویداد بحرانی وارد داستان می‌شود و تعلیق ایجاد می‌کند که آیا عشق به ناکامی کامل می‌رسد یا راهی دیگر گشوده خواهدشد؟ به تعبیر بال، روایت با این امتناع از خط سیر ساده (وصال مستقیم) منحرف می‌شود و مسیر تازه‌ای می‌سازد. در سطح «متن»، این پس‌زدن در قالب گفتار مستقیم (دیالوگ) بازنمایی می‌شود؛ معشوق با زبان استعاری می‌گوید که خلوت کردن آفت است. همین بازنمایی گفتاری نشان می‌دهد که متن می‌خواهد تأویل‌پذیر باشد؛ یعنی ردّ معشوق صرفاً ردّ جسمانی نیست، بلکه نشانه‌ای از ترجیح عشق روحانی بر عشق جسمانی است. از نگاه بال، متن در اینجا چندلایه می‌شود؛ یعنی یک سطح حکایت عاشقانه دارد، اما در سطح دیگر، معشوق بدل به راوی دوم می‌شود که معنای عشق را بازتعریف می‌کند.

٤- ۳- ۱- ۵- جمع‌بندی تطبیقی: تمنای عاشقانه در *عبهرالعاشقین* یک ماجرای شخصی است که سازوکار پیچیدهٔ روایی و معنایی دارد؛ ژنت به ما نشان می‌دهد که چگونه روایت تمنای عاشقانه را در سطوح مختلف شکل می‌دهد؛ ریکور آشکار می‌کند که تمنای جسمانی در حقیقت تمنای دست‌یابی به معنا است؛ تودوروف ساختار تأخیر و امتناع را برملا می‌کند و بال آن را تبدیل ابژهٔ میل به ضد فاعل می‌داند. از لحاظ نشانه‌شناختی نیز، تمنای جسمانی و ناکامی راوی در واقع ضرورتی معرفتی دارد؛ بدن لعبت، پردهٔ حقیقت است و ناکامی عاشق، بُعد رازناک آن حقیقت را حفظ می‌کند.

٤- ٤- واحد روایی چهارم؛ عشق دوسویه: گره‌گشایی

«گفت: بدیدم صوفی ای راه اباحت نیست و مرا نگریستن کار اهل ولایت نیست. نفس را در این عالم حظ نیست که هرکه را نفس پیش رو باشد، در حقیقت در معرفت مرد نیست.از آن همه به امتحان گفت: ای صوفی! در آن عشق این عشق را چه کار است؟ گفتم که عشق تو در بدایت آن عشق و شرط التباس مبتدی و منتهی را در سکر عشق الهی ناروا است.

گفت: عشقم در راه شما مگر خطا است؟

گفتم: عشق عفیف را شرع احمد گواه است!

گفت: گواه کیست؟

گفتم: قوله تعالی: یوسف و زلیخا...و یعقوب و یوسف...

بعد از این دلیل مرا گفت: در این علم بس چابکی، هل یجوز العشق علی الله تعالی؟ و ...

قلتُ: أختلف شیوخنا فی ذالک و ..

قالت: أیهاالصوفی العارف! رأیتک بحراً فی‌المعرفة و عالماً فی‌الحکمة. عشقتُ بلطافت طابک و طراوه نباک و جمالک بالله. هل تقدرُ اَن تشرحَ لی العشق الإنسانی فی‌العشق الربانی بلسان الفارسی؟

قلتُ: الأمر لکِ. أشرع فیه لحُسن عهدکِ و امتثال أمرکِ فی عشقکِ. لاَنَّ العاشق محکوم المعشوق و الشائق ملک المشوق، یحکم ما یُرید.

فصنفّتُ کتاباً و سمّیتُه عبهرالعاشقین» (روزبهان شیرازی، ۱۳۸۳: ۱۲-۹ با تلخیص).

٤- ٤- ١- تحلیل‌ها

٤- ٤- ١- ١- صدا و زمان: در این مرحله، عاشق و معشوق از سطح تعلیق و تردید به سطح هم‌افقی تجربه می‌رسند. لعبت ابتدا شرط می‌گذارد: «در این عشق، راه اباحت

نیست». این همان تعالی شهوانی به قدسی است که در پدیدارشناسی عشق به معنای ظهور اصیل تجربه است؛ عشق وقتی اصیل می‌شود که از سطح اباحت (لذت آنی) به سطح هم‌افقی با حقیقت میل ارتقاء یابد. درنتیجه، عشق انسانی در دل عشق ربانی جای می‌گیرد و امکان تجلی دوجانبه پدید می‌آید. اینجا برای نخستین بار ساختار مشارکتی عشق[۱۹] رخ می‌دهد؛ لعبت دیگر «رهزن دین» یا «آزمون الهی» نیست، بلکه شریک در بنیان‌گذاری تجربهٔ عرفانی است. از دید ژنت، این بخش نقطهٔ گذار روایی است؛ روایت از مرحلهٔ تمنای ناکام به مرحلهٔ تأسیس عشق متقابل حرکت می‌کند. زمان‌مندی ترتیب وقایع خطی است، اما با ارجاع به روایت یوسف و زلیخا نوعی روایت در روایت[۲۰] شکل می‌گیرد که بعد الهی به داستان می‌دهد. از نظر صدا راوی هم‌چنان همداستان[۲۱] است، یعنی درون داستان حضور دارد. اما اینجا نقش او تغییر می‌کند و از نقش جوینده به نقش مرشد تبدیل می‌شود. نیز، ابتدا کانون بر نگاه عاشق متمرکز است، اما با ورود سخنان لعبت، کانون به‌صورت متناوب درمی‌آید؛ گویی روایت بر دو قطب میل توزیع می‌شود.

٤- ٤- ۱- ۲- ترمیم: از نظر ساختار روایت، بخش چهارم کارکرد گره‌گشایی دارد. درام عاشقانهٔ روزبهان از معرفی ⟵ گفت‌وگو ⟵ تمنای ناکام ⟵ آزمون دوگانه به سرانجام می‌رسد و به پیمان عشق متقابل منتهی می‌شود. این همان الگویی است که در روایت‌شناسی پراپ به‌عنوان مرحلهٔ بازگشت و ترمیم شناخته می‌شود و تودوروف آن را در تحلیل روایت‌ها به ساختار تعادل، بحران، بازگشت (تعادل، گسست و بازتعادل) بسط داد (Todorov, 1977: 111). این الگو در این بخش به وضوح دیده می‌شود:

۱- وضعیت نخستین: تمنای یک‌طرفه و ناکامی (عاشق ⟵ لعبت).

۲- بحران: لعبت با پرسش انتقادی «این عشق با عشق ربانی چه کار دارد؟» عشق زمینی را به چالش می‌کشد.

۳- بازگشت به تعادل: گفت‌وگوی بر پایهٔ شریعت و روایت قرآنی، عشق را مشروعیت می‌بخشد و تعادل تازه‌ای پدید می‌آورد؛ این تعادل همان *عشق دو سویه* است.

در سطح گرامر عاشقانه، راوی و لعبت از حالت «فاعل و مفعول» به «فاعل و فاعل» تبدیل می‌شوند؛ عشق دیگر یک‌سویه نیست، بلکه دیالوگی می‌شود. نکتهٔ شایان ذکر، این است که پایان روایت در نوشتن کتاب *عبهرالعاشقین* تثبیت می‌شود، نه در وصال جسمانی. به تعبیر بهتر یعنی نقطهٔ اوج عشق به خلق متن منتقل می‌شود. در روایت‌شناسی این را می‌توان نوعی جابه‌جایی کاتارسیس[۲۲] از کنش به متن نامید که پایان عاشقانه به تولد اثر ادبی و عرفانی منجر می‌شود. لعبت همزمان نقش معشوق و محرک روایت را ایفا می‌کند؛ درواقع او است که با درخواست خود، علت نهایی نگارش کتاب می‌شود.

٤- ٤- ١- ٣- استعاره‌شناسی: در سطح استعاره، جنی‌لعبت اینجا به‌صراحت به دوگانهٔ عشق انسانی ↔ عشق ربانی پیوند می‌خورد. راوی می‌گوید: «أشرح فیه... العشق‌الانسانی فی العشق‌الربانی.» در اینجا استعارهٔ اصلی شکل می‌گیرد: انسان به‌مثابهٔ پلی برای رسیدن به خدا است. لعبت در مقام استعاره‌ای زنده عمل می‌کند؛ او هم «عروس ناسوتی» است و هم «سرّ لاهوتی». این دوگانگی در زبان عاشق و معشوق با تکرار الفاظی مثل «شرع احمد»، «یوسف و زلیخا»، و «عشق عفیف» تثبیت و به یک استعارهٔ مفهومی[۲۳] تبدیل می‌شود که مفاهیم اخلاقی–قدسی (طهارت، عفت، شرع) برای ساختاربخشی به تجربهٔ شهوانی–انسانی (میل، تمنای جسمانی) به‌کار می‌آیند. نتیجهٔ این استعاره، زایش یک متن عرفانی است؛ یعنی *عبهرالعاشقین* خود استعارهٔ مجسم عشق است.

چنان‌که ذکر شد، ریکور عشق را همواره در نسبت میان تجربهٔ زیسته و بیان روایی می‌فهمد. در این بخش از تحقیق، لعبت پرسشی اساسی طرح می‌کند: «آیا عشق انسانی

و عشق ربانی جمع‌شدنی است؟» این پرسش یک تجربهٔ هرمنوتیکی می‌سازد؛ زیرا معنای عشق باید تفسیر شود. پاسخ راوی با روایت قرآنی (یوسف و زلیخا) ارائه می‌شود؛ یعنی معنا از راه بازگویی اسطوره استعلا می‌یابد. استعارهٔ اصلی این بخش همان چیزی است که ریکور استعارهٔ زنده[۲٤] می‌نامد؛ یعنی عشق انسانی استعاره‌ای برای عشق ربانی می‌شود و در تعامل زبانی، معنای تازه‌ای خلق می‌شود. بنابراین، روایت از سطح حکایت عاشقانه فراتر می‌رود و به پدیدآوری معنای *جدید* می‌انجامد که با نوشتن *عبهرالعاشقین* تثبیت می‌شود.

٤- ٤- ۱- ٤- کنش زبانی: طبق نظر بال چنین است: فابولا؛ در این سطح، رشته‌ای از رخدادهای ساده داریم؛ لعبت شرط می‌گذارد (اباحت ممنوع است)، راوی استدلال می‌آورد (شرع و قصهٔ یوسف و زلیخا)؛ لعبت اقناع می‌شود و عشق را می‌پذیرد. این رخداد ساده، پایان کشمکش قبلی است. داستان؛ در سطح داستان، رخدادهای فوق با شخصیت‌ها و روابطشان معنا می‌گیرند. لعبت دیگر صرفاً یک معشوق دست‌نیافتنی نیست، بلکه دیگریِ گفت‌وگویی است که با راوی وارد یک مباحثهٔ معرفتی می‌شود. کنش اصلی داستان در اینجا مکالمهٔ استدلالی است نه تمنای جسمانی. راوی در جایگاه عارف دانا ظاهر می‌شود و لعبت در مقام محک‌زن معرفت؛ نتیجهٔ این بازی روایی، پذیرش عشق دوسویه است. روایت؛ در سطح متن، آنچه اهمیت دارد چگونگی روایت است. روزبهان با آوردن زبان شطحی و آمیختن فارسی و عربی، به گفت‌وگو، لحن جدلی و در عین حال قدسی می‌دهد.

نقل مستقیم دیالوگ‌ها (قالت... قلتُ...) نشان می‌دهد که ساختار این بخش بر زنجیرهٔ پرسش و پاسخ استوار است؛ یعنی زبان اینجا خودش به‌مثابهٔ کنش عمل می‌کند. مهم‌تر این‌که گره‌گشایی از راه گفت‌وگوی استدلالی و اقناعی رخ می‌دهد. بنابراین، در واحد چهارم نقش زبان به اوج خود می‌رسد و زبان فقط ابزار روایت نیست، بلکه ابزار کنش است. به بیان دیگر، زبان جای عمل را می‌گیرد و گفتار به یک رخداد روایی

تبدیل می‌شود. این امر نشان می‌دهد که روایت لعبت، در عین سادگی فابولایی، از نظر ساختار روایی ساده نیست؛ یعنی کشمکش با استدلال رفع می‌شود و همین است که عشق دوسویه را به یک گره‌گشایی کاملاً زبانی تبدیل می‌کند.

٤- ٤- ١- ٥- جمع‌بندی تطبیقی: در این بخش، لعبت از ابژهٔ رهزن به دیگریِ شریک تبدیل می‌شود. این تحول با زبان پدیدارشناسی، روایت‌شناسی و استعاره‌شناسی، همهٔ مراحل عشق عرفانی را_ از مواجههٔ امر واقع و تمنای جسمانی تا استعلاء و تبدیل تجربه به متن_ آشکار می‌کند.

٥- نتیجه‌گیری

تحلیل روایت جنی‌لعبت در عبهرالعاشقین با نگاهی به آرای باختین و استفاده از چهار مبنای نظری ژنت، تودوروف، ریکور و میکه بال نشان داد که این روایت، فراتر از یک داستان عاشقانهٔ ساده، ساختاری پیچیده و چندلایه دارد که همزمان جنبه‌های روایی، معنایی و نشانه‌شناسانه را در خود جمع می‌کند. از منظر ژنت، روایت با حرکت تدریجی از مواجههٔ اولیهٔ عاشق با معشوق به تمنای جسمانی، آزمون اخلاقی و نهایتاً شکل‌گیری عشق دوسویه، ساختار زمانی و کانونی مشخصی را دنبال می‌کند. کانون روایت با ورود و خروج نقش معشوق و تغییر صدا از یک‌سو به سوی دیگر، تجربه‌ای مشارکتی و چندوجهی ایجاد می‌کند.

بر اساس تحلیل تودوروف، داستان با الگوی کلاسیک معرفی/بحران/ بازگشت پیش می‌رود. مواجههٔ عاشق با معشوق، پس‌زدن او و گفت‌وگوهای تعلیق‌آور، بحران روایت را می‌سازند و سپس گفت‌وگوهای فلسفی و مذهبی و پذیرش عشق دوسویه، گره‌گشایی را رقم می‌زند. این ساختار نشان می‌دهد که روایت صرفاً بر محور وصال جسمانی نیست، بلکه حول کنش‌ها و پاسخ‌های معنایی شکل گرفته‌است. نقش معشوق، هم به‌عنوان مانع و هم به‌عنوان کنشگر معنابخش، تعیین‌کنندهٔ جهت حرکت روایت

است. ازمنظر ریکور، روایت تجربهٔ عاشقانه را به‌معنای حقیقی خود بازتفسیر می‌کند. عشق انسانی و عشق ربانی در دیالوگ میان راوی و معشوق، با استناد به قصه‌های قرآنی و شریعت، به هم پیوند می‌خورند و استعارهٔ زنده‌ای شکل می‌گیرد که سطح جسمانی را به سطح معنوی ارتقاء می‌دهد. این تحلیل نشان می‌دهد که روایت همزمان تجربهٔ زیسته، بیان روایی و تأویل مفهومی را با هم تلفیق می‌کند، به‌گونه‌ای که تمنای عاشقانه به شکل تجربه‌ای معرفتی و معنایی درمی‌آید. از نگاه میکه بال، نقش شخصیت‌ها به‌صورت دقیق در ساختار روایت روشن می‌شود. معشوق ابتدا در جایگاه ابژهٔ میل قرار دارد و با پس‌زدن عاشق، نقش ضدفاعل را ایفا می‌کند. با پیشرفت روایت، معشوق به کنشگری معنابخش بدل می‌شود که مسیر عشق را به‌سمت تولید متن (کتاب عبهرالعاشقین) هدایت می‌کند. این تحلیل فابولا، داستان و متن، امکان فهم لایه‌های متعدد روایت و جایگاه کنش‌های کلیدی را فراهم می‌کند و نشان می‌دهد که پس‌زدن عاشق، عنصر ضروری در شکل‌گیری معنای روایت است.

در مجموع، تحلیل‌ها نشان می‌دهد که عبهرالعاشقین و روایت جنی‌لعبت، نمونه‌ای است که این ظرفیت را دارد تا با ترکیب نظریه‌های روایت‌شناسی ساختاری، هرمنوتیک، دستور روایی و نشانه‌شناسی تحلیل شود. عشق یک‌طرفه، تمنای جسمانی، امتناع معشوق و نهایتاً عشق دوسویه، هر یک نقش اساسی در شکل‌دهی به تجربهٔ معنایی و تولید متن دارند. روایت با این ترکیب، تجربه‌ای هم‌زمان از سطح جسمانی، روانی، اخلاقی و معرفتی ارائه می‌دهد و امکان فهم عمیق‌تر از فرایند شکل‌گیری عشق و معنای آن را در سطح روایی و نشانه‌شناسانه فراهم می‌سازد. هر چهار مبنا در کنار هم، چشم‌انداز کاملی از چگونگی شکل‌گیری، تعلیق، تأویل و تثبیت عشق و معنا در روایت ارائه و نشان می‌دهند که بازی میان عاشق و معشوق، تمثیل عشق الهی و انسانی و خلق اثر ادبی، همه به هم پیوسته و در یک نظام روایی واحد عمل می‌کنند.

یادداشت‌ها

۱- emplotment

۲- prefiguration

۳- configuration

٤- refiguration

٥- histoire

٦- récit

۷- narration

۸- focalization

۹- منظور موقعیت‌هایی است که فرد با مرز حیات و مرگ یا هستی و معرفت خود مواجه می شود و تجربه‌ای شدید و تحول‌آفرین از واقعیت و وجود پیدا می‌کند؛ مانند تجربیات شدید روان-تنی عرفا که در مکاشفاتشان رخ می‌دهد.

۱۰- narrative act

۱۱- منظور این است که روایت نه براساس عناصر منفرد، بلکه بر اساس روابط و تعاملات درونی اجزاء قابل فهم است. این ایدهٔ تودوروف در امتداد ساختارگرایی سوسور است با این تفاوت که به جای واژگان با واحدهای روایی سروکار دارد.

۱۲- focalisation interne

۱۳- any text is constructed as a mosaic of quotations

۱٤- Heteroglossia

۱٥- Fantastic

۱٦- کد هرمنوتیک، کد پروئیروتیک، کد نمادین، کد فرهنگی و کد معنایی.

۱۷- actant

۱۸- opponent

۱۹- I–Thou relation تعبیری از مارتین بوبر

۲۰- méta-récit

۲۱- homodiégétique

۲۲- در بوطیقا به معنای پالایش و تزکیهٔ عواطف تماشاگر در اثر تجربهٔ تراژدی است و منظور ما در این جمله؛ یعنی تبدیل بحران و اوج عاطفی کنش به نیرویی مولد در سطح نوشتار

۲۳- conceptual metaphor از مفاهیم مهم زبان‌شناس و شناختگرا جورج لیکاف است که می‌گوید استعاره فقط ابزار ادبی نیست، بلکه شیوهٔ اندیشه است.

۲۴- منظور ریکور از این اصطلاح در برابر استعارهٔ مرده و کلیشه‌ای آن است که افقِ معنایی نوینی می‌آفریند و سرچمشهٔ زایش معنا است.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. باختین، میخاییل، (۱۳۸۷)، *تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی دربارهٔ رمان*، ترجمهٔ رؤیا پورآذر، تهران: نی.

۲. دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۷). *لغتنامه*، زیر نظر محمد معین، سیدجعفر شهیدی، چاپ دوم، تهران: مؤسسهٔ دهخدا.

۳. روزبهان بقلی گشیرازی، (۱۳۸۳)، *عبهرالعاشقین*، تصحیح و مقدمهٔ هانری کربن، محمد معین، تهران: منوچهری.

ب) مقالات

۱ افتخار فسایی، زهرا؛ حسین آقاحسینی و مسعود آلگونه. (۱۳۹۹). «تحلیل زبان عرفانی روزبهان بر اساس الگوی مربع تنشی». *نثر پژوهی ادب فارسی (ادب و زبان)*، ۲۳(۴۷)، صص ۱- ۲۷.

۲. طاهری، حسین. (۱٤۰٤). «مرزهای تجربهٔ عرفانی و آستانهٔ تحمل روحانی در مکاشفات روزبهانی (بازنمایی فزون‌باری تجربه‌های حدی در آثار روزبهان بقلی شیرازی». *ادبیات عرفانی الزهراء*، دوره ۱۷، شماره ٤۳، صص۱٦۹-۱۹٤.

۳.----------. (۱٤۰٤). «شطحات عرفانی و شیوه‌های خوانش». *ادب فارسی*، دوره۱۵، شماره ۱، صص۱٤۳-۱٦۰.

٤.----------. (۱٤۰٤). «بازتعریف مفاهیم ژاک لکان در ساختار عرفان». (e28054). *فصلنامه نقد ادبی*. سال۱۸، شماره ۷۲، صص۱۱۹-۱۷۰.

۵.----------. (۱٤۰٤). «زبان تجلی و تجلی زبان: بازنمایی انواع ترکیبات مفهومی و استعاری تجلی در زبان روزبهان بقلی شیرازی»، *پژوهشنامهٔ زبان ادبی*، (۱۱)۳، صص ۱۵۳- ۱۸٤.

٦. محمدیان، عباس و محمدنبی خیرآبادی. (۱۳۹٦). «بررسی ساختار روایت در رؤیت‌های ساختارشکنانهٔ روزبهان بقلی». *پژوهشنامهٔ عرفان*، ۸(۱٦)، صص ۱۵٦-۱۸٦.

۷. مختاری، مسروره و حسین آریان. (۱٤۰۱). «تحلیل ساختاری حکایت‌ها در سوانح‌العشاق، عبهرالعاشقین و لمعات با استفاده از نظریهٔتحلیل ساختاری روایت‌های رولان بارت». *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، (۱۱)۳۸، صص ۱۸۳-۲۰٤.

ج) منابع لاتین

1. Bal, Mieke. (2017). *Naratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

2. Barthes, Rolad. (1970). *S/Z.* Paris: Éditions du Seuil.

Genette, Gérard. (1980). *Narrative Discourse*. Translated by Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press.

3.Kristeva, Julia. (1980). *Desire in Language: a semiotic approach to literature and art*. Translated by Thomas Gora, Alice Jardine and leon S.Roudiez. Oxford: Blackwell.

4.Ricoeur, Paul. (1984). *Time and Narrative*. Vol 1. Translated by Kathleen McLaughlin & David Pellauer. Chicago & London: University of Chicago.

5. Todorov, Tzvetan. (1977). *The Poetics of Prose*. translated by Richard Howard. New York: Cornell University Press.
6._____ (1975). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Translated by Richard Howard.New York: Cornell University Press.
7._____ (1969). «Structural Analysis of Narrative». *Novel: A Forum on Fiction*. Vol 3. Pp 76-70.