درآمدی بر داستان‌گویی صوفیانه

(قصّه‌های کرامت)

علی اصغر ارجی *

چکیده

در این مقاله بخش عمده قصه‌های کوتاه صوفیانه، با محوریت کرامات عارفان، مورد بحث قرار گرفته، بین سندیت تاریخی قصه‌ها با جنبه‌های داستانی آن‌ها ارتباطی براساس روی‌کردهای نوین به تاریخ و روایت برقرار می‌شود، آن‌گاه روی‌دادهای غیرعادی کرامت در فضای روایت به نقد کشیده شده، ساختمان این نوع داستان‌ها از نظر عناصر طرح، راوی، شخصیت، زاویه دید و... مورد بررسی قرار می‌گیرد و در نهایت تناقض‌های بیانی عرفا از منظر زبانی به تفصیل تحلیل می‌شود.

کلید واژه

کرامت، داستان، ساختمان، زبان، تناقض.

* مدرس مرکز تربیت معلم شهید رجایی قزوین.

اهمیت قصه‌های کرامت از منظر روایت‌شناسی

«*حسن بصری*، رحمة الله علیه، روایت می‌کند که به عبّادان سیاهی بود که اندر خرابه‌ها بودی. روزی من از بازار چیزی بخریدم و بدو بردم. مرا گفت: «این چه چیز است»؟ گفتم: «طعامی است آورده‌ام، بدان که مگر تو بدان محتاجی». به دست اشارتی کرد و در من خندید. من سنگ و کلوخ دیوارهای آن خرابه را جمله زر دیدم. از کرده خود تشویر خوردم و آن‌چه برده بودم، بگذاشتم، و خود بگریختم از هیبت او»[۱].

بی‌شک تجربه‌های عارفانه هم‌چون اسطوره‌ها و حماسه‌ها، یا هر آرزو و احساس نامکشوف بشری نیازمند یک ساز و کار هنرمندانه و امکان روایی است تا برای آغاز و پایان، سطح و عمق و برای ارتباط همهٔ لایه‌های آشکار و پنهان آن تجربیات، ساختاری قوی فراهم کند؛ از این رو عرفا نیز از ظرافت‌های قصه و روایت بی‌نصیب نمی‌مانند و نکته‌ها و تجربیات خود را به جامه زرین روایت می‌آرایند. طرفه این که قصه‌های عارفانه، راز و رمز و جنبه‌هایی ناب و شگفت‌آور از دنیای داستان را برای ما آشکار می‌سازد که نظیرش را در شکل‌های دیگر قصه‌ها نمی‌توان دید.

شادروان نادر ابراهیمی که بیش از سه هزار نمونه از این داستان‌ها را فراهم آورده است، می‌گوید: «این داستان‌ها جمیع عناصر اساسی داستان مانند شخصیت، زبان، فضا، طرح، موضوع، محتوا، هدف، ساختمان و... را دارا هستند، چنان که با سنجه‌های امروزی بررسی و نقد و تحلیل و تفسیر ادبیات داستانی و در مقایسه با نیرومندترین داستان‌های کوتاه زمان ما نیز می‌توان بسیاری از آن‌ها را هم سنگ و هم وزن بهترین آثار داستانی در سراسر جهان دانست و کاملاً معتبر، بی‌نقص، زیبا، عمیق، ماندگار، همیشگی، مؤثر، نافذ و دارای ساختار داستانی عالی و کامل و رقیق»۲.

اما از این میان، قصه‌های شگفت‌آور دیگری هم سر بر می‌کشد که سرشار از نکته‌های اخلاقی، اجتماعی، روان‌شناختی، ادبی وهنری است و جای آن دارد که درباره این نوع قصه‌ها تحلیل ساختاری جامع انجام شود.

«قصه‌های کرامت» که برای نمونه داستانی از آن‌ها در آغاز مقاله آمده است، عرصه تقابل و تقارن عناصر واقعی تاریخی، تجربه غیرعادی عارف (کرامت) و آمیزه هنری‌ترین ابزارهای خارق‌العاده دراماتیکی است که از پیچ و تاب احساسات ناب روحانی گذشته و در بهترین ساخت زبان و شکل‌های روایی پدید آمده؛ قصه‌هایی که نه تنها نقل تاریخی و یا گزارشی سطحی و کم مایه نیست، بلکه آثار ژرف و متعالی هنری و نزدیک‌ترین مفهوم به تجربهٔ عرفانی است، که در قالب روایت و قصه ریخته شده و بیش

از هر زبان دیگر، سه ضلع عمل کرامت، بیان روایی و ذهن مخاطب را به یکدیگر پیوند می‌دهد. البته تاریخی و مستند بودن وقایع داستان‌ها از یک سو و اعمال خارق‌العاده و باورنکردنی قهرمانان این داستان‌ها از سوی دیگر، شاید این گمان را تقویت کند که داستان‌های کرامت، همهٔ ملزومات یک قصهٔ لذت‌بخش و مفید را ندارد. شاید دو دلیل عمده هم برای این قضاوت وجود داشته باشد: در عین حالی که ادعا می‌شود، قصه‌های کرامت حکایت‌های واقعی است، اما در شکلی متناقض هم‌راه با حوادثی غیرقابل باور است که پایه علّی ندارد.

جوابی که برای اشکالات بالا خواهد آمد، دو مدخل مهم نیز برای تحلیل قصه‌های کرامت پیش روی ما می‌گذارد: ۱- تاریخی بودن قصه‌های کرامت لزوماً به معنای غیرداستانی بودن آن‌ها نیست و ۲- منطق داستانی، صدق و کذب حوادث باورنکردنی این نوع قصه‌ها را تعیین می‌کند و نه استدلال‌های عینی و غیرداستانی.

پرواضح است که نمی‌توان قصه‌های کرامت را با تاریخ‌نگاری‌های پیوسته یا حتی داستان‌های تاریخی یکی دانست و حتی اگر سیاق کلام و تأکید راویان بر مستند بودن قصه‌ها دلالت کند و در آغاز یا پایان داستان برآن تأکید شود و یا از سوی ناقلان، صاحبان واقعه و کرامت یا ناظران موثق، سندیتی تاریخی و واقعی به حکایت‌ها داده شود، آن گونه که در ابتدای بسیاری از آن‌ها می‌بینیم، مثل:

«به خط خواجه ابوالبرکات دیدم که او گفت: از خواجه اسماعیل عباس شنودم که گفت...»۴، باز نمی‌شود گفت راویان چنین قصه‌هایی قصد داشته‌اند وقایع تاریخی را بی‌کم و کاست ثبت و ضبط کرده و پیامی عرفانی و اخلاقی برای جامعه به یادگار گذاشته باشند و در نتیجه از تأثیرگذاری داستانی نوشته‌های خود غافل بوده‌اند. برعکس زبان این قصه‌ها و طراحیی که در حرکت نظام‌وار و دقیق‌شان دیده می‌شود، آشکارا به ما می‌گوید که نویسندگان قصه‌های کرامت بر این مهم واقف بوده‌اند و در کنار توجه به محتوا و پیام اخلاقی و عرفانی آن‌ها، به ظرافت‌های داستانی و به چگونگی نقل هم می‌اندیشیده‌اند. بنابراین اگر از منظر و منطق ویژه داستان و براساس معیار صدق و کذب آن‌ها را بسنجیم، دیگر ویژگی تاریخی آن‌ها فاقد اعتبار خواهد شد و در مقابل، ارزش روایی و استحکام و ساختار داستانی‌شان که آن‌ها را با مدرن‌ترین شکل‌های روایی امروز، چون داستان‌های مینی مالیستی قابل رقابت و تطبیق کرده، بیش‌تر خواهد شد.

اصولاً تاریخ و روایت در گذر زمان، با مشترکات و تفاوت‌هایی، همیشه موضوع بحث و تحلیل بوده است. حوادث و روی‌دادها، هم مادهٔ خام روایت‌ها بوده و هم خود در اختیار بیان و نقل تاریخ قرار گرفته است؛ تاریخ‌هایی که روایت شده و روایاتی که از

تاریخ، داستان ساخته است. اما گروهی براین باور هستند که تاریخ با واقعیت‌های متوالی و عینی سر و کار دارد و تمرکز آن‌ها بر پیداکردن نظمی منطقی بین موضوعات است، به گونه‌ای که با جنبه‌های واقعی روی‌داد گذشته تطبیق داشته باشد. به دیگر سخن تاریخ نویس به آفرینش روی‌دادهای تاریخی، بسط موقعیت‌ها و برهم زدن نظم زمانی آن‌ها نمی‌پردازد، چرا که تاریخ بازگویی است نه روایت‌گری.

اما تاریخ‌نگاری نوین راهی دیگر می‌پیماید. براساس دیدگاه تاریخ‌گرایی نوین، تاریخ، قرارگرفتن طبیعی و تصادفی وقایع و حوادث در زمان و مکان است و روایت نیز در یک توالی زمانی، این حوادث را با شگرد خاص کنار هم قرار می‌دهد. پس بطور واضح تاریخ، روایتی است درباره گذشته که مورخ آن را در زمان حال بازنویسی کرده است. بدین منظور، گذشته و تاریخ را باید دو عنصر کاملاً متضاد بشمار آورد. گذشته در واقع چیزی است که اتفاق افتاده و سپری شده است، در حالی که تاریخ اگر چه برپایه پژوهش و استنتاج‌های دقیق است، اما تنها نمود روایی آن (گذشته) است.

بنابراین مستند و حتی تاریخی بودن این قصه‌ها از اعتبار داستانی آن‌ها نمی‌کاهد. چون راویان قصه‌های کرامت اگرچه ظاهراً می‌خواهند وقایعی شگفت، اما عینی از زندگی و اعمال عرفا را به تصویر بکشند، اما تصورات و برداشت‌های آن‌ها از تجربهٔ غیرعادی، ناگزیر با ملزوماتی دیگر (ابزارهای روایی) آمیخته می‌گردد و ساختمانی بنا گذاشته می‌شود که نمی‌توان آن را طابق النعل بالنعل واقعه دانست. این نکته از نظر علم زبان‌شناسی نیز چنین توجیه می‌شود که هر واقعه‌ای وقتی به زبان منتقل می‌شود، حتی در واقعی‌ترین صورت باز جنبهٔ استعاری بخود می‌گیرد. خصوصاً دنیای سیال، پرتناقض و ماورایی صوفیانه، بستر و زمینه هر آفرینش ادبی و هنری خواهد بود.

رولان بارت می‌گوید: «ادبیات، غیرواقع محض است. درست‌تر بگویم: ادبیات به جای آن که گرته‌برداری عینی واقعیت باشد، به عکس عین آگاهی از جنبه غیرواقعی بیان است؛ واقع‌گراترین ادبیات، ادبیاتی است که به غیرواقعی بودن خود وقوف داشته باشد؛ چون ادبیات باید بداند که ذاتاً بیان است. بیان جست‌وجوی یک حالت واسطه است میان اشیاء و واژه‌ها».

حال با این توضیح اگر بپذیریم قصه‌های کرامت در زمره آثار داستانی قرار دارد، پس بناچار باید منطق، نشانه‌ها و ملزومات این کار را داشته باشد، چرا که هم‌چون قواعد علم ریاضی، داستان نیز نیازمند نشانه‌ها و ملزوماتی است که به صورت دقیق در کنار یک‌دیگر قرار گیرد و چفت و بست شود، تا فضای داستانی پدید آید و براین منطق روایی، هر حادثهٔ غیرقابل باور اثبات شدنی و اقناعی شود.

بنابراین بی آن که به علل و انگیزه‌های وجود کرامت‌ها و خرق عادت بپردازیم و تطبیق آن‌ها را با علم و واقعیت‌های عینی بسنجیم، ناچار هستیم بدین سؤال اساسی جواب دهیم که آیا متون داستانی صوفیانه از چنین شگردهای روایی برخوردار است یا نه؟

این که «ماری شاخه نرگسی به دست گرفته و با آن مگسی را از صورت صاحب کرامت دورکند»[۵] یا «عارفی بر روی آب راه برود»[۶]، «پیری با دست، آهن تفته از کوره برگیرد»[۷] و «اهل کرامتی طی‌الارض کرده و در یک چشم به هم زدن از این سوی گیتی به سوی دیگر رود»[۸] چگونه قابل پذیرش خواهد بود؟ و اگر کسی به تجربه‌ای این چنینی نزدیک نباشد و همه چیز را براساس قوانین علت و معلولی فیزیکی نگاه کند و پایه قضاوت‌های خود را بر استدلال‌های منطقی و واقع‌گرایانه بنا گذارد، چگونه می‌تواند با قصه‌های کرامت هم ذات‌پنداری کند و روی‌دادهای عجیب و هنجارگریزی از این دست را بپذیرد و نشر چنین متونی را نوعی ترویج موهومات و خرافه‌پرستی نداند؟ آیا قصه‌های کرامت واجد ملزومات یک داستان ساختاری و مستحکم هست که رفتارهای خارق‌العاده را در چرخهٔ کنش‌ها، گفت‌وگوها و توصیف‌ها، باورپذیر نماید، همان طور که داستان‌های علمی و تخیلی و سینمایی امروز، شگفت‌انگیزترین حوادث غیرقابل باور را با شگردهای دراماتیک چنان چفت و بست می‌دهد که به قول معروف «مو لای درزش نمی‌رود» و هر مخاطب هنرشناسی را تسلیم واقعیت خیالیش می‌کند؟

شگردهای روایی در قصه‌های کرامت

به نظر بوریس آسپنسکی، شکل‌گرای بزرگ روس «داستان هم مانند دیگر آثار هنری به وسیله چارچوب روایت از دنیای واقعی جدا می‌شود. در واقع چارچوب هنری، دنیای هنری بازنموده را از دنیای واقعی روزمره جدا می‌کند... در یک اثر هنری مانند داستان، دنیایی برای ما ترسیم می‌شود که فضا و زمان، هنجارها و سیستم ایدئولوژیکی خاص خود را داراست. ما به عنوان خواننده در ابتدای داستان با این جهان بیگانه‌ایم و راوی آن هم برایمان یک عنصر بیگانه خارجی است، اما به کمک چارچوب‌های روایتی وارد داستان می‌شویم و آرام آرام دنیای روایت برایمان درونی می‌شود»[۹].

بی‌شک قصه‌های کرامت از چنین شگردهای داستانی بهره‌مند است و می‌تواند خود را تا سطح یک روایت مدرن به شنوندهٔ نکته سنج امروزی معرفی کند، هرچند باید قبول کرد که همه این داستان‌ها شاخصه‌هایی یک‌دست و یک سطح ندارد، بعضی به

اندازه یک نقل ساده و بعضی در متون مختلف با اندک تفاوت تکرار شده است و حتی بخشی فاقد پرداخت هنری به نقطه اوج داستان، یعنی حادثه کرامت است.

برای نمونه به یکی از این داستان‌های فاقد کشش و پرداخت ساختاری و داستانی به واقعه کرامت در تذکرةالاولیا توجه کنید:

«نقل است که حبیب عجمی را روز ترویه به بصره دیدند و روز عرفه به عرفات.

وقتی در بصره قحطی عظیم بود و حبیب طعام بسیار بخرید به نسیه و جمله را به درویشان داد.

و کیسه‌ای بردوخت و در زیر بالین نهاد. چون به تقاضا آمدندی، کیسه بیرون آوردی، پُر درم و وام بگذاردی»[۱۰].

با این حال اگر بر کلیت داستان‌های کرامت دقیق بنگریم، درمی‌یابیم که مکانیسمی پیچیده‌تر از شگردهای روایی در ساختار این داستان‌ها وجود دارد، به گونه‌ای که نمی‌گذارد کشش و جذابیت داستانی این قصه‌ها از دست برود. ذکر بخشی از این شاخصه‌ها خالی از لطف نخواهد بود.

اولاً قصه‌های کوتاه و بلند کرامت در عین حالی که داستانی مستقل است، به گونه‌ای خاص پیوندشان را با دیگر داستان‌هایی که در پی هم می‌آید، حفظ می‌کند و مخاطب این قصه‌ها نیز تمایل دارد همهٔ آن‌ها را در استعاره‌ای بزرگ درآمیزد و در ساخت کلان و به هم متصل پیدایشان کند. و اگر بخش‌ها و موتیف‌هایی در این متون باشد که بدور از منطق داستان است، ساخت زنجیره‌ای داستان‌ها، آن‌ها را با ترکیب و استحاله بآرامی به ضمیر و ذهن ما انتقال می‌دهد. بنابراین گزاره‌های ضعیف یک داستان در ارتباط با گزاره و حادثه در داستان دیگر کامل می‌شود.

نکته مهم دیگر این است که در قصه‌های کرامت حرکت و گذار داستان غالباً از راه غیرعادی و خیال‌انگیز آغاز می‌شود. بدین گونه که ما را با پرسوناها و موقعیت‌هایی روبه‌رو می‌کند که استحاله و تغییر لحظه‌های بعد برایمان ساده‌تر باشد؛ چه این گونه داستان‌ها به واسطه ماهیت هنری و روحانی خود، سرشار از نشانه‌های پیدا و پنهانی است که خواننده را ناخودآگاه و ناخواسته کمک می‌کند تا در آستانه تغییر مسیر ذهنی قرار گرفته، برای پذیرش حوادث باورنکردنی آماده شود. این سخن به آن معنا نیست که قصد اصلی نویسندگان قصه‌های کرامت این بوده که به ظرافت‌های هنری بیندیشند و محورهای عرفانی و اخلاقی در اولویت بعدی آن‌ها باشد.

مثلاً گاهی این نوع قصه‌ها با اشاره به خواب قهرمان و نقل سخنی از قول دو فرشته آغاز می‌شود:

«نقل است که عبدالله مبارک در حرم بود یک سال. از حج فارغ شد و ساعتی در خواب شد. به خواب دید که دو فرشته از آسمان فرو آمدند»[۱۱].

یا شخصیت‌ها در فضایی سورآل و در موقعیت‌های نمادین قرار می‌گیرند و باعث برانگیختگی و پرواز ذهن می‌شوند. در بسیاری از قصه‌ها می‌توان نمونه‌هایی فراوان از این نشانه‌ها را دید: بیابان، دریا، چاه، شیر، اژدها، پرندگان، حیوانات، سفر، گرسنگی و تشنگی و مانند آن‌ها. این عناصر، فضای جادویی داستان‌های کرامت را در سطحی کلی، منسجم و ساخت‌مند قرار می‌دهد و طبیعی است در چنین فضای رمزآلود و استعاری، همه چیز در ارتباط با هم‌دیگر قرار گیرد و در نتیجه مخاطب به عالی‌ترین سطح اقناع و باورپذیری برسد.

عاملی دیگر که به فضای خیالی و سورآل قصه‌های کرامت لطافت بیش‌تر می‌دهد و به ما کمک می‌کند راهی برای عبور به داخل آن بیابیم، حالت پارادوکسیکالی است که بر همهٔ بخش‌های داستان‌ها چنگ انداخته است. تضاد و تناقضی که نه بین دو شخص یا دو گروه و فکر، که در درون یک فرد عارف جای گرفته است. شیخ ابوسعید دربردارندهٔ چنین خصالی است. هم لباس فاخر می‌پوشد و هم خرقه زبر و خشن؛ مدتی را با یاران به امساک و نخوردن سپری می‌کند و زمانی تمام شهر را به شمع و عود می‌آراید. بی‌شک نکات دقیقِ داستانیِ این گونه بحدی زیاد ظریف و رقصان می‌تواند دست هر خواننده‌ای را بگیرد و به لایه‌های ژرف داستان رهنمون سازد.

به عنوان نمونه‌ای از این رفتارهای تناقض‌آمیز و هنجارگریز، بیان داستان زیر از *اسرار التوحید* خالی از لطف نیست:

«و هم درین وقت یک روز شیخ بوعبدالله باکو به زیارت به نزدیک شیخ ما، قدس الله ارواحهما، آمد. شیخ در چهار بالش نشسته بود و تکیه زده چنانک سلطانی. از آن انکاری در درون شیخ بوعبدالله باکو پدید آمد. چون این اندیشه به خاطر او بگذشت، شیخ روی به او کرد و گفت: «تو به چهار بالش منگر، به خُلق و خو نگر»[۱۲].

و دیگر بن‌مایه‌های شگرف و انفجاری است که خیزش، حرکت و بسط و گسترش داستانی را بیش از هر چیز فراهم می‌سازد:

«پدید آمدن چشمه آب در بیابان با کشیدن دایره بر روی زمین»[۱۳].

«افتادن سوزن ولی در دریا و سر از آب بر آوردن هزار ماهی هر یک با سوزنی زرین در دهان»[۱۴].

«نشستن در تنور آتش»[۱۵].

«مردن کودکی در روز عید قربان با کشیدن انگشت مسبّحه خود بر گلوی خویش»[۱۶].

«بیرون آمدن جنازه از تابوت به صورت پرنده‌ای و ناپدید شدن آن»[۱۷].

«زندگی کردن در زیر آب»[۱۸].

«حرکت کردن کوه با سخن ولی»[۱۹].

«طواف کعبه به گرد سر ولی»[۲۰].

دیگر عاملی که به قصه‌های کرامت ثبات روایی می‌بخشد و محور حرکت بخش درونی برای آن می‌شود «سرّ» یا «نفس عارف» است که در کنش درونی اشراف بر ضمایر و تصرف در اشیاء بازتاب می‌یابد و موتور محرک و جلوبرندهٔ بیش‌تر قصه‌هاست. مثلاً مؤذنی از ترکی دو سکهٔ زر می‌گیرد و نزد ابوسعید ابوالخیر می‌رود. ابوسعید با اشرافی که بر ضمیر او دارد، آن پول را می‌گیرد و به دو سگ‌بان می‌دهد و می‌گوید: «آب گرمابه، پارگین را شاید»[۲۱].

اما در کنار حرکت درونی آن چه این داستان‌ها را زنده و پرهیجان ساخته، حرکت و جنب و جوشی است که در جسم و تن قصه‌ها نیز افتاده است. کمتر قصه‌ای پیدا می‌شود که محور حرکتی پویا نداشته باشد. سفر در دریا، بیابان، کار و شغل، چله نشینی و....

«آبی عظیم در پیش آمد. ابراهیم پای بر روی آب نهاد و برفت. من نیز توکل کردم و پای بر آب نهادم. به آب فرورفتم»[۲۲].

نتیجهٔ بحث اول این است که برخلاف تصور گروهی، محتوا در بسیاری از داستان‌های کرامت با تمام اهمیتی که دارد به منزلهٔ جوهر و روح قصه نیست که *شیوه بیان*، تنها محملی برای آن بشمار آید، بلکه ظرافت‌های بیان داستانی سهم لذت و انگیزهٔ خواندن این قصه‌ها را صد چندان کرده است. اگر از بعضی داستان‌های نقلی کم مایه بگذریم، در غالب این متون سبک بیان با موضوع و درون مایه اثر به سوی هدف مشترک و داستانی در حرکت است و موضوع و حادثهٔ کرامت با چه‌گونگی فضاسازی، تعلیق و رابطه علّی درهم آمیخته و عناصر و پرسوناها در فضایی یک‌دست براساس منطق روایی شکل می‌گیرد و بدین صورت عمارتی بلند بالا در فضای کوچک داستان پدیدار می‌شود.

برای این که گفته‌های فوق پشتوانه‌ای قاعده‌مند داشته باشد، بهتر است به عناصر تشکیل دهندهٔ این قصه‌ها نظری گذرا بیفگنیم.

ساختمان قصه‌های کرامت

قصه‌های کرامت از نظر حجم، کوتاه و فشرده و غالباً از هر نوع پیرایه و توصیفی خالی است. از حکایت‌های یک سطری چون: «ابوالدردا و سلمان، رضی الله عنهما، به هم نشسته بودند و طعام می‌خوردند و تسبیح کاسه می‌شنیدند»[۲۳]، گرفته تا داستان‌های یک بندی و نیز داستان‌های رمان گونه با بیش از صد و بیست سطر که حوادث و شخصیت‌هایی زیاد را در بر می‌گیرد. با این حال در یک سطح کلی می‌توان گفت قصه‌های کرامت در ردیف حکایت‌ها قرار می‌گیرد و حجم و سطرهایشان بین «داستان کوتاه» و «کوتاه کوتاه» در نوسان است.

از منظر دیگر، ساختمان قصه‌های کرامت بر مدار حادثه قابل تقسیم است. برخی از حکایت‌ها صرفاً یک حادثه‌ای و یک پلانی است و برخی دیگر بیش از دو یا سه حادثه دارد و زمان‌ها و مکان‌هایی متعدد را شامل می‌شود. حادثه، خود، در این قصه‌ها از دو بخش عمده تشکیل شده است: یک *حادثهٔ طبیعی* (پای شتری که برای کودک بار سنگین می‌برد، می‌شکند) و یک *رویداد غیرعادی* (صاحب کرامت به دعا پرداخته و در همان لحظه پای شتر را خوب می‌کند).

براین اساس می‌توان گفت، قصه‌های کرامت درکوتاه‌ترین و بلندترین شکل داستانی حداقل دو بخش است؛ ابتدا تغییر وضعیت حادثه را به دو بخش تقسیم می‌کند، آن‌گاه هر بخش با بارگیری و تثبیت جای‌گاه خود برای تقابل و پیوند به سوی بخش دیگر حرکت می‌کند و سپس عنصری این دو را به هم پیوند می‌دهد و بر دیواره‌های داستان سقفی می‌گذارد تا ساختمان داستان، شکل نهایی به خود بگیرد. مثلاً به این داستان توجه کنید:

«چون *ابوحفص حدّاد* به نیسابور بازآمد، روزی اندر بازار نابینایی قرآن می‌خواند. وی بر دوکان خود نشسته بود، سماع آن وی را غلبه کرد و از خود غایب شد. دست اندر آتش کرد و آهن تافته بی انبر بیرون آورد. چون شاگردان آن بدیدند، هوش از ایشان بشد. چون بوحفص به حال خود بازآمد، دست از کسب بداشت و نیز بر دوکان نیامد»[۲۴].

بخش اول داستان از ابوحفص و پیشه آهنگری او حکایت می‌کند و بخش دوم از دست در آتش کردن و آهن تافته بیرون آوردن و از آن کسب دست برداشتن. آن چه این دو بخش را به یک دیگر پیوند داده و سقفی برای ساختمان داستان می‌شود، قرآن خواندن نابینا در بازار است.

اگر بخواهیم برای ساختمان دراماتیک این قصه‌ها شکلی صوری‌تر بیابیم، هم‌چون هر قصهٔ کهن که به سه بخش پایدار اول، ناپایدار دوم و پایدار سوم قابل تفکیک است، می‌توان گفت بسیاری از قصه‌های کرامت براین منوال با یک تصویر و زمینه‌چینی کوتاه یا بلند آغاز می‌شود، با مکالمه و تغییر وضعیت ادامه می‌یابد و با عمل کرامت داستان جمع‌بندی می‌گردد.

در تعدادی از این قصه‌ها با صحنه آغازین روبه‌رو هستیم که راوی آن را برای معرفی مقدماتی شخصیت قصه آورده است:

«ذوالنون را خواهری بود و شاگردی او کرده بود و عارفه بود»[۲۵].

یا این که قصه بدون صحنهٔ آغازین است و البته ممکن است به دلیل محور بودن یک شخصیت در چند داستان، راوی فقط در یک جا اطلاعات لازم برای آن شخص ذکر کند:

«روزی ابوحفص، رحمه الله، با یاران خویش به خروج بیرون رفتند...»[۲۶]

هرچند در داستان نویسی امروز اطلاعات در فضای متن گسترش می‌یابد، اما در داستان‌های کرامت خصوصاً آن جا که حجم فشرده دارد، اطلاعات جامع و در عین حال ایجازی در شروع داستان می‌آید. در بیشتر قصه‌های «*طبقات الصوفیه*» مقدمه آغازی حتی اگر در یک جمله کوتاه باشد، ذکر می‌شود:

«شیخ‌الاسلام گفت که ابراهیم رباطی شاگرد ابراهیم ستنبه بود و طریقت توکل از وی گرفته و به در رباط زنگی‌زاده، بر گورست به هرات. وقتی در سفر بود»[۲۷].

«ابراهیم ادهم از اهل بلخ است از ابنای ملوک، امیرزاده بود. به نوجوانی توبه کرده، وقتی به صید بیرون رفته بود»[۲۸].

نویسندگان *کشف المحجوب*، *ترجمه رساله قشیریه* و *تذکره الاولیاء* از زمینه چینی زیاد استفاده نمی‌کنند و مستقیم به تنهٔ داستان و بخش ناپایدار وارد می‌شوند. نمونه‌ای از *کشف المحجوب* که مقدمه چینی آغازی دارد:

«وی، سمنون محبّ، را کلام عالی است و اشارات دقیق اندر حقیقت محبّت و وی آن بود که از حجاز می‌آمد...»[۲۹].

در حکایات محمدبن منوّر که حجمی گسترده‌تر دارد، شخصیت‌ها غالباً در یک بند معرفی می‌شوند. گاه این کار حتی با نقل یک حادثهٔ فرعی که در ظاهر امر از متن و محور داستان جدا بنظر می‌رسد، صورت می‌پذیرد، اما این بخش به شیوهٔ معمول خطی و تداومی در کنار دیگر بخش‌های داستان قرار می‌گیرد، تا زمینهٔ مناسب برای ورود به تنه داستان پیدا شود:

«آورده‌اند که چون شیخ ما ابوسعید، قدس الله روحه العزیز، به نیشابور شد، مدت یک سال شیخ ما در نیشابور بود و مجلس می‌گفت و کارها می‌رفت که درین مدت استاد امام بلقسم قشیری، قدس الله روحه العزیز، شیخ ما را ندید و با وی به انکار بود و درین مدت هفتاد کس از مریدان استاد امام با نزدیک شیخ ما آمده بودند و در خدمت وی بایستاده و هر که به مجلس شیخ آمدی و آن حالت و کرامت وی بدیدی، با نزدیک شیخ ما آمدی و در خدمت وی بایستادی. یکی بونصر حُرضی بود از آن جمله که پیوسته امام بلقسم را گفتی که آخر یک بار بیا و این مرد را ببین و سخن او بشنو. تا بعد از یک سال استاد امام اجابت کرد و گفت: فردا بیایم»[۳۰].

صحنه‌های پایانی این قصه‌ها نیز هم‌چون پایان افسانه‌ها، نشان از تعادل و رسیدن به پایداری دارد. پس از انجام کرامت، صاحب واقعه و مردم به شکل‌های گوناگون در برابر آن واکنش نشان می‌دهند. در صحنه پایانی بسیاری از قصّه‌ها، به عباراتی از این دست برمی‌خوریم:

«استاد چون این سخن بشنید، نعره‌ای بزد و به پهلو می‌گشت و فریاد می‌کرد تا از هوش بشد»[۳۱].

«جمله اصحابنا در خروش آمدند و حالت‌ها پدید آمد و هژده کس احرام گرفتند و لبیک زدند و خرقه‌ها در میان افتاد»[۳۲].

«این بگفت و قیامتی از آن قوم برآمد و حالاتی عجیب ظاهر گشت»[۳۳].

اما آن‌چه بین آغاز و انجام این حکایت‌هاست، تنه روایی و ساخت‌مند قصه است. این تنه که بر پایه طرح قصه استوار است، هم‌چون رشته‌ای محکم عناصر و اجزای سازنده و در عین حال پیدا و پنهان یک پیکره را به یک‌دیگر پیوند می‌دهد. در حقیقت استحکام قصه‌ها در تنهٔ داستان تنیده می‌شود و در آن سطح، عمق، بافت و افق‌های بی‌کرانهٔ روایت را در مطلوب‌ترین و متکثرترین شکل و معنی می‌توان دید. فضای پرکشش، متحرک، توصیفی و خصوصاً مکالمه و گفت‌وگو، میانهٔ این داستان‌ها را پر می‌کند.

بنابراین نتیجه بحث دوم هم این خواهد بود که اگر قصه‌هایی فراوان با مضمون مشترک در متون عرفانی یافت می‌شود، هر یک از آن‌ها سبک و زبان و روایتی متفاوت از دیگران دارد. مثلاً قصه‌هایی که در «کشف المحجوب» دیده می‌شود نظیرش در «رساله قشیریه» نیز بسیار است، یا قصه‌هایی مشترک که در کتاب «در مقامات کهن و نویافته ابوسعید ابوالخیر»، «حالات و سخنان او» و «اسرارالتوحید» آمده است. که یکی نقل ساده و فشرده است و دیگری بن‌مایه‌هایی تازه و طول و توصیفی بیشتر دارد. در

یکی جای‌گاه حادثه و چینش بخش‌های روایت بدقت انتخاب شده و ضرب‌آهنگی قوی بر حرکت داستان حاکم است و بسط فضا و زبان داستان نیز متناسب با کلیت آن شکل گرفته و در دیگری شاید به تمام ظرافت‌های داستان توجه نشده است.

سلسله این عوامل را در عنصر طرح و پی‌رنگ به تفصیلی بیشتر مورد بررسی قرار می‌دهیم.

طرح و پی‌رنگ

کلی‌ترین تعبیر این است که، طرح سلسله‌ای از حوادث را دربردارد که با قانون علیت و چرایی به یک‌دیگر پیوند خورده است. طرح، چارچوب پویای داستان است و اگر چه از نظر شکلی محدودتر از آن است، اما تمام نظام صوری و وحدت بخش داستان را دربر می‌گیرد.

سیالی و در عین حال نظام‌وارگی طرح موجب شده که از زمان ارسطو تا امروز و در دیدگاه‌های فرمالیست‌ها و ساختارگرایان به اندازه شکل و ژانرهای داستانی، دیدگاه‌هایی مختلف درباره آن بیان شود. اما پرسش اساسی این است که آیا قصه‌های کرامت واجد چنین خصوصیتی هست یا نه؟

باز اگر به اغماض از کنار بعضی از داستان‌های ضعیف در کتاب‌های «التعرف»، «اللُمَع» و «طبقات الصّوفیه» که به سطح یک نقل و گزارش تنزل یافته، بگذریم، در بسیاری از این قصه‌ها حجم دقیق و بی‌زواید، آغاز و میانه و پایان مشخص، وحدت حادثه، زمان‌بندی و وحدت مکان، چینش دقیق بخش‌های داستانی و ارتباط متقابل و ساختاری حوادث فرعی و اصلی داستان‌ها به ما می‌گوید که طرح و پی‌رنگی غیرتصنعی در بافت آن‌ها دیدنی است. طرحی که هم پایهٔ تقابل‌های دوگانه صاحب کرامت و صاحب واقعه (کرامت بر او عمل می‌شود) یا صاحب کرامت با منکر را می‌سازد و هم ساخت ملودرام داستان ـ از فضای آرام به بحران و کشمکش و سرانجام تعادل پایانی ـ براساس نقشه اوست و خصوصاً چینش حوادث و بخش‌های داستان به صورت اخلاقی، متناوب و انضمامی که ساختاری پیچیده را می‌سازد که این نوع سوم را در داستان‌های اسرارالتوحید می‌توان دید.

راوی و نقش او در شخصیت‌پردازی و توصیف‌گری

طبیعتاً از هر زاویه‌ای که به روایت نگریسته شود، شیوه و تکنیک نقل تغییر می‌کند و پیرایه و پیچیدگی داستان پدیدار می‌شود و همه این‌ها آشکار و پنهان در

دست راوی و نگاه کانونی اوست. در قصه‌های کرامت با تعدد راویان روبه‌رو هستیم. شاید نقل شفاهی و منبری و اعتبار تاریخی و مستند حوادث و داستان‌های محدودی که صوفیان درباره کرامت سینه به سینه نقل کرده‌اند، دلایلی باشد که حضور راویان متعدد را در این قصه‌ها توجیه کند. اگر چه نقش بسیاری از آن‌ها جز برای موثق جلوه دادن حادثه نباشد و تنها گویی ماده خامی از واقعه را برای راوی اصلی فراهم کند. به هر حال چهار دسته راوی در این قصه‌ها قابل تفکیک است:

۱- یک گروه همان راویان اصلی و نهایی قصه‌ها، نویسندگان متون عرفانی و صاحبان کرامت‌اند و نگاه و زاویه دید آن‌هاست که قصه‌های کرامت را بعد از هزار سال زنده و پویا برای ما نگه داشته است. چون: امام قشیری، حسن جلابی هجویری، ابوسعید، محمدبن منور، عطار و...

۲- گروه راویان صاحب کرامت که نقش شخصیتی آن‌ها در قصه‌ها بیش‌تر از روایت‌گری‌شان است. چون: ابراهیم ادهم، ذوالنون مصری، بایزید و ابوسعید.

۳- گروه سوم راویانی به اصطلاح درون متنی هستند که هم شاهدان بلافصل واقعه کرامت و هم جزء شخصیت‌های فرعی و گاهی اصلی داستانند. حسن مودب، شاگرد ابوسعید ابوالخیر از آن جمله است.

۴- سرانجام راویانی مجهول که نام و نشانی از آن‌ها نیست و با فعل «گفته‌اند...» سهمی در تداوم نقل قصه‌ها داشته‌اند.

براساس نقش راویان در قصه‌های کرامت می‌توان نقش شخصیت‌های این قصه‌ها را نیز دریافت. چه شخصیت‌های داستان‌های کرامت هم پرداخته و توصیف شده راویانند و هم با راویان این داستان‌ها وظایفی مشترک را در نقل و ایفای نقش دنبال می‌کنند. به این تعبیر که غالباً یک شخصیت محوری در زنجیرهٔ چند داستان می‌آید که رابطه‌ای متقابل با راوی دارد، تأثیر و تأثر درونی می‌گیرد و در بخشی از داستان نقش او را نیز انجام می‌دهد. اجمالاً می‌شود گفت راوی قصه‌های کرامت، سه تیپ شخصیت بیش‌تر نمی‌سازد:

۱- شخصی عارف و صاحب کرامت که به منزلهٔ محور داستان است. غالباً شغل‌های طبقه فرودست جامعه دارد با رفتارهای متشخص (شیخ ابوسعید یک دندان بیش‌تر ندارد، اما خلال از لوازم کرامت اوست).

۲- شخصی ناتوان یا منکر که واقعه کرامت بر او انجام می‌شود.

۳- مردمی که در کوی و برزن، شاهدان خاموش حادثه کرامت هستند.

البته در این داستان‌ها جز شخصیت‌های محوری، گاهی پرسوناهای بی‌جان (خلال و چاه) و حیواناتی نیز وجود دارد (مار، اژدها، شیر) که نقش جلوبرنده داستان را ایفا می‌کند.

اما مهم‌ترین وظیفهٔ راوی، انتخاب زاویهٔ دید و نوع روایت‌گری است. ریمون کنان حضور راوی در داستان را وابسته به «۱- توصیف مکان و زمان، ۲- شناسایی شخصیت‌ها، ۳- خلاصه‌های زمان‌مند، ۴- تعریف شخصیت‌ها، ۵- گزارش آن‌چه شخصیت‌ها فکر نکرده و نگفته‌اند و ۶- نقد، نظر، تفسیر، قضاوت و کلی گویی»[۳۴] می‌داند.

اصولاً راوی در کنار نقل داستان باید مشاهده‌گری دقیق هم باشد. او باید با تنظیم فاصله خود با فضا و درون پرسوناها آن‌ها را برای مخاطبان محسوس‌تر بیان کند و به موقعیت‌ها و فضاهای داستان، شفافیت روایی دهد.

نخستین ابزار راوی در این فرایند گونهٔ بیان است. از این رو می‌تواند شیوه‌هایی مختلف برای نقل استفاده کند. در ضعیف‌ترین صورت، داستان او یک خلاصهٔ نقلی است، بدون زاویه دید و نگاه کانونی به سطح و عمق موقعیت‌ها، اما وقتی کلام راوی به سطحی قابل نقد از جنبه روایی می‌رسد، از گفتار غیرمستقیم (شیوه بیانیی که در آن بدون در نظرگرفتن سبک و سیاق سخن گوینده اصلی و تنها محتوای گفتار بیان می‌شود)، گفتار آزاد غیرمستقیم (ترکیبی از سبک بیان راوی و نقل قول مستقیم است)، گفتار مستقیم (نقل قول مستقیم و داخل گیومه) و گفتار آزاد مستقیم (تک گویی و نقل مستقیم بدون نشانه‌های قراردادی) بهره می‌برد.

حال اگر قصه‌های کرامت را براین چند گونه بیان بسنجیم، می‌توان گفت راویان این قصه‌ها هم از شیوهٔ گفتار نامستقیم و بدون توجه به سبک و سیاق کلام شخصیت‌ها استفاده کرده‌اند ـ که در این صورت احتمال دارد فاصله زمانی و مکانی راوی با اصل واقعه یا بی‌توجهی به شیوه بیان باعث شده باشد از شفافیت و رنگارنگی داستان کاسته شود ـ و هم از روش گفتار آزاد غیرمستقیم بهره برده‌اند که تا حدودی می‌شود گفت در این شیوه مرزهای زبان عادی شکسته شده و به سمت و سوی زبان خیال و زبان ادبی سوق پیدا می‌کند و گاهی نیز گونه‌های گفتار آزاد مستقیم (عبدالله گفت با اصحاب که حاضر باشید،تا نماز جنازهٔ سهل بکنیم.) و گفتار مستقیم (گفت: «آن کبوتر صفای معاملت من است که هر روز اندرگور به منادمت من آید») را بکار گرفته‌اند که حداقل امتیاز شیوه آخر برای راوی این است که به او فرصت می‌دهد تا با حرکت آرام و نگاه چرخان و جزئی نگر، به نقل و توصیف فضاها بپردازد.

اصلی دیگر که به زاویهٔ دید راوی کمک می‌کند، عنصر زمان یا بهتر بگوییم زمان‌بندی است که به عنوان معیار حرکت و ضرب‌اهنگ دهنده روایت شناخته شده است. از همین‌رو است که در تحلیل داستان از ترتیب و توالی خطی و زمانی زیاد سخن به میان می‌آید، چه مقطع زمانی، ساده‌ترین روش بازنمایی و ثبت گذشته است. زمان روایت را کنترل می‌کند، شتاب می‌دهد، کند می‌کند و یا قسمتی از آن را حذف می‌کند.

شاید برداشت اولیه این باشد که قصه‌های کرامت به واسطه موقعیت فرازمانی و فرامکانی فاقد زمان‌بندی روایی باشد، اما نکته جالب این است که برخلاف تصور در بیش‌تر این قصه‌ها با وحدت و فشرده‌سازی زمانی و حتی برش آن روبه‌رو هستیم. هم سعی می‌شود زمان اصلی که تنه داستان را در بر می‌گیرد دقیق تنظیم شود و هم زمان گذشته با برش در کنار واقعه اصلی قرار گیرد و این دو، با ضرب آهنگی لطیف داستان را به پیش ببرد.

حال اگر این گفته درست باشد که راوی مقدمات زاویه دید و نگاه توصیفی خود را از انتخاب گونهٔ بیان و زمان‌بندی دقیق داستان بدست می‌آورد، بحث دوم این است که جای‌گاه و ظرفیت توصیف در قصه‌های کرامت کجا و چه‌قدر است؟

هر متن روایی دو محور شکل دهنده دارد: محور اول کنش، حرکت و عمل داستانی است که روایت را جلو می‌برد و محور دوم نشانه‌هاست (منظور علم نشانه‌شناسی نیست) که موقعیت‌ها و خط حرکت را تعیین و توصیف می‌کند. براین اساس، توصیف "Description" نوعی از بیان است که به تأثیر دنیا بر حواس ما مربوط می‌شود و در عین حال کیفیت اشیا، اشخاص و اوضاع و احوال و رفتار ما را ارائه می‌دهد و در واقعی‌ترین شکل هدفش القای تصویر و تجسم موضوع است به همان گونه که در وهله اول به چشم می‌آید.

از طرفی دیگر و براساس علم زبان‌شناسی، اگر زبان را دستگاه نشانه در نظر بگیریم که از دال و مدلول تشکیل شده است و مدلول تصور و مفهومی است که ما از دال داریم، در این صورت دیگر وصف، خصوصاً در روایت، موضوعی نخواهد بود که از معنا جدا باشد. بدین معنی که هر روایت در ذات خود یک تصویر است و هر تصویر روایتی در خود دارد. به عنوان مثال اگر بخواهیم با خطی یا نقطه‌ای ساده بر روی کاغذی ارتباط برقرار کنیم، تصویر و مفهومی از آن می‌سازیم. در مقابل اگر تنها با یک واژه هم ارتباط داشته باشیم، سعی خواهیم کرد تا آن را به تصویر قابل فهم تبدیل کنیم. از این رو می‌شود گفت که واقعاً مرزی که تصویر را از کنش و عمل داستانی جدا کند، لااقل از منظر علم زبان‌شناسی غیرممکن است.

با این حال بدیهی است برای توصیف، دو شگرد در نظر گرفته شود. وقتی موقعیت‌های داستان با نگاه کانونی و با آب و تاب و رنگ و لعاب بیان می‌شود ـ بگونه‌ای که رنگ و شکل و اندازه واقعیش از طریق حواس درک شود ـ نوعی از وصف است و وقتی که واژگان به عنوان نشانه‌های زبان در ساختاری قرار گیرد که تصویری کلی و مجازی، با دلالت‌های متکثر و انتزاعی ارائه کند، بی‌آن که به جنبه‌های صوری و آشکار و تفننی توصیف تأکید شود، نوعی دیگر است.

طبیعی است اگر در فضای تجریدی و درونی قصه‌های کرامت، آرایش‌های ظاهری و جزئی نگری واقع‌گرایانه کمتر زمینهٔ ظهور پیدا کرده و در مقابل تجربهٔ عارفانه در ساخت نمادین و رمزی خود، توصیف را به لایه‌های زیرین متن برده، به بخش لاینفک داستان ـ که تنها در بافت کلّی قابل مشاهده باشد ـ تبدیلش کند، از این روست که قدرت تصاویر داستان‌های صوفیانه بر شکل مجازی و برپایه تناقض‌های تصویری بنا شود. این نوع بیان به خاطر خاصیت عادت شکن و درهم‌آمیزندهٔ واقعیت و خیال نه تنها موجد تازه و شگفت‌آورترین حوادث زبانی خواهد بود، بلکه به واسطهٔ آمیختگی مکان‌های عینی و فضاهای ماورایی در این داستان‌ها، مینیاتوری رنگارنگ و مانا از تجربه عارفانه پیش روی ما خواهد گذاشت.

به داستان زیر توجه کنیم و هنرنمایی نویسنده را در تصویر به اصطلاح دیزالو شده شیخ که بر بالای تپه ایستاده و لقمان که تصویر شیخ را به پوستین دوخته، ببینیم:

«و از شیخ روایت کنند که یک روز از پیش خواجه ابوعلی می‌آمدم و بر در شارستان سرخس رسیدم. تلّ خاکستر بود. لقمان مجنون بر آن خاکستر نشسته بود ـ و وی از عقلای مجانین بوده است ـ و شیخ بسیار گفتی که لقمان آزاد کردهٔ حق است از امر و نهی.

شیخ گفت: «قصد لقمان کردم، بر سر تلّ خاکستر شدم. وی پاره‌ای می‌دوخت. ما به وی می‌نگریدیم. لقمان سربرآورد و گفت: «یا اباسعید! تو را با این پاره بر پوستین دوختم»[۳۵].

البته می‌توان در کنار و بر روی این تصاویر درونی و ساختاری قصه‌های کرامت که از پوسته زبان گذشته و به ژرفای آن رسیده، چند زاویهٔ دیدِ تصویری دیگر هم مشاهده کرد. در ساده و معمولی‌ترین شکل، توصیفی مقدماتی است که در آغاز می‌آید و بیش‌تر بر آن است تا موقعیت و شخصیت‌های داستان را معرفی کند و لایه‌های زمینه را نشان دهد:

«پیری بود در میهنه که خال والدهٔ من بود، او را *شبویی* گفتندی. پیری معمّر بود، قصیرالقامه، کبیرُاللّحیه و درویش و مُعیل بود و پیوسته به کسی مشغول بودی و مجالس شیخ، هیچ، فرونگذاشتی و پیری گریان و با سوز بود»[۳۶].

نوعی دیگر از توصیف‌ها اختصاص به داستان‌هایی با حجم زیاد دارد؛ زمانی که راوی شاهد عینی واقعه بوده و توانسته در این حالت حکایت‌ها را بسط موقعیتی دهد. محمدبن منور در حکایت‌های بلند خود فرصت چنین توصیفی را پیدا می‌کند. در «مقامات ژنده پیل» نیز وقتی با تغییر فضا روبه‌رو می‌شویم، آن‌گاه در وسیع‌ترین کادر و قاب دوربین، چشم انداز موقعیت را می‌بینیم.

و باز اگر بخواهیم نوعی دیگر از توصیف ظریف را در این قصه‌ها ببینیم، باید به لحظهٔ دیدار با شیخ و قطب اشاره کنیم. فضای جزئی نگرانه با تصاویر کلوزآب (بسته) و بافت تصویری ریز و شفاف که در نهایت ظرافت مجازی بیان شده است:

«*ابوبکر وزّاق ترمذی* روایت کند که روزی *محمدبن علی*، رضی الله عنهما، مرا گفت: «یا بابکر! امروز من تو را به جایی خواهم برد». گفتم: «فرمان شیخ راست». با وی برفتم. دیری برنیامد که بیابانی دیدم، صعب بزرگ و تختی زرّین اندر میان آن بیابان در زیر درختی سبز، برکنار چشمه آب نهاده و یکی بر آن تخت نشسته و لباس خوب پوشیده...»[۳۷].

«نقل است که یک روز *شیخ* در زیر درخت بید فرودآمده بود و خیمه زده و کنیزکی تُرک پایش می‌مالید و قدحی شربت بر بالین نهاده و مریدی را که پوستینی از پوست ناپیراسته درپوشیده بود، گفته تا در ایستاده بود، به گرماگرم و آفتاب در آن پوستین می‌تافت و استخوان آن مرید می‌شکست و عرق ازو می‌ریخت»[۳۸].

زبان داستان‌های صوفیانه

زبان به واسطه تمایز میان نشانه‌ها و کارکردهایش ساحت بی‌کرانه دارد، بدین‌گونه که هر تقابل، تناقض، جا به جایی و بازی زبانی را توجیه‌پذیر و عملی می‌سازد. اگر یک جنبه زبان، کارکرد عادی و ارجاعی است و وظیفه انتقال تک معنایی پیام، در دیگر سو جنبهٔ عاطفی و خیالی زبان ظرفیّتی بی‌منتها برای اندیشیدن و آفریدن پدید آورده است. البته طبیعی است که همه نتوانند به یک ژرفای حیطه استعاری زبان رخنه کنند. کسانی، تنها با رسوخ به سطحی از ذهن و احساس شاعرانه، قادر می‌شوند، کارکرد عادی زبان را شکسته و آن را استحاله کنند یا با نحو زبان و قراردادهای معمول آن بازی کنند و با جابه‌جایی نشانه‌های تثبیت شده زبان، موفق به نوعی تناقض‌سازی و

استعاره‌سازی تفننی برای زیور و ظاهر کلام شوند، یا به کشف کم مایه از تناسبات مضمون‌ها و موسیقی واژگان برسند. اما خاست‌گاه زبان استعاری گروه دوم جای دیگر است؛ تجربه سفر به درون اشیاء و هستی به زبان این گروه قدرتی به وسعت تمام زبان داده تا آن چه می‌بینند و می‌گویند، براساس آن تجربه حقیقی و صدق و کذب کلامشان نه بر منطق معمول هنری، بلکه بر بیان حقیقتی قدسی باشد. از این رو می‌توان گفت زبان، نه تنها گفتار و نوشتار بلکه تمامی اندیشه، تصورات، تجربه و نحوه ارتباط و تناسب جویی ما در پدیده‌هاست و طبیعتاً احساسات لطیف و نگاه ژرف و چند سویه به هستی، وسعت و دامنهٔ این زبان را بیش از هر چیز دیگر نشان می‌دهد.

زبان عرفا آن گونه که در متون عرفانی دیده می‌شود، زبانی نرم، موجز و فوق‌العاده تواناست. این برجستگی البته نه به واسطه یک ذهنیت خیال باف و شاعرانه است که بتوان آن را با معیارهای سطحی ادبی اندازه گرفت، بلکه غنای زبان عرفا محصول یک تجربهٔ روحانی و حقیقی و تجربه آن‌ها نیز متقابلاً از زبان پربار، نمادین، غیرمستقیم و متناقض مایه و لطافت گرفته است. از این روست که از برجسته‌سازی‌های ظاهری کلام، تشبیه‌سازی و استفاده زینتی از صنایع ادبی و استعاره‌های مرده در این متون خبری نیست. این سخن نه به آن معناست که زبان صوفیانه کاملاً از ابزارهای زیباشناسانه و معمول ادبی بدور است، بلکه همان گونه که در بخش توصیف گفته شد، این زبان هم به تناسب، از شگردهای ادبی بهره می‌برد، اما باید دانست که منشأ ظرافت‌های ادبی در این جا، نه پوسته زبان، که تنیده در مغز و روح آن و تجربهٔ فراعادی است.

به یک معنی تجربه عارفانه، احوال و مقدماتی است که عارف در گذار از عالم جسمانی و رسیدن به عالم وحدت کسب می‌کند. آن گاه که جوهر و عرض، فرع و اصل و وحدت و کثرت را از هم باز می‌شناسد و باز در حالتی این تفاوت‌ها و تضادها را در عالم وحدت به یک باره متصل و آمیخته به هم می‌بیند، بدین قدرت قدسی نایل می‌شود. اما این تجربه یک موقعیت تثبیت شده و تماماً ماورایی نیست بلکه «جست‌وجویی از ورای جست‌وجو» است و در نتیجه با رفتارهای متناقض هم‌راه می‌شود که ا نعکاس آن به درون زبان نیز می‌افتد.

نظریاتی متعدد در این باره وجود دارد که بیان همهٔ آن‌ها در این مقال نمی‌گنجد، اما آن چه ضرورت گفتن دارد این است که تجربهٔ عارفانه در نزدیک‌ترین معنا به ساحت خود می‌تواند تبدیل به یک استعاره شود یا به شکل رمز درآید که در هر صورت این زبان یک بیان شطحی، متناقض و هنرمندانه است و متون صوفیانه پر است

از زبان آوری‌های این چنینی که پا بـه پـای عمـل کرامـت آمـده و بـه طـرزی شـگفت تفسیرکنندهٔ آن رفتارهای متناقض و فراتر، پدیدآورندهٔ نغزترین شگردهای بیانی، بلاغـی و تصویری و شتاب‌دهندهٔ حرکت داستانی است.

بیان متناقض در معنی عام عبارت از هـم نشـینی دو کلمـه از دو حـوزهٔ متفـاوت زبان است که به معنای استعاری تازه‌ای تبدیل شده، اما از سوی دیگر بیـان متنـاقض در سطح وسیع خود آن است که عارف در رفتار و زبان خود بکار می‌برد. به این گونه که به هر عمل و موضوعی در فضای جهان شمول ذهن او از روزنه‌های متعددی نور می‌تابد تـا عارف بدان نگرش هم تکثر پدیده‌ها را ببیند و هم به کشف وحـدت آن‌هـا برسـد و ایـن جاست که می‌توان گفت زبان صـوفیانه در رابطـه متقابـل بـا تجربـه بـه صـفت و نقـش بی‌کرانه‌اش نزدیک می‌شود. از این روست که اگر مـی‌بینـیم، شـیخ ابوسـعید بـر تخـت می‌نشیند، حلوا به شکر می‌خورد و جامه فاخر می‌پوشد، بـه قـول خـودش در پـس ایـن تنعم ظاهر، تواضع باطنی هم دارد که هر دو حالت در نظام وحدت فکری او یکـی اسـت. براین اساس همان طور که در پس آن رفتارهای متناقض وحدتی نهفته است، وقتـی بـه حیطهٔ زبان نیز وارد می‌شود، به تناسب و زیبایی ختم می‌گردد.

نمونهٔ اعلای تناقض زبانی در داستان «سُـبْعِ هشـتم» در «اسـرارالتوحید» دیـده می‌شود: شیخ ابوسعید در نیشابور مجلس می‌گوید، بر خاطر دانش‌منـدی مـی‌گـذرد کـه سخنان او در هفت سُبْعِ قرآن نیست. شیخ بر ضـمیر او اشـراف پیـدا مـی‌کنـد و جـواب می‌دهد در سُبْعِ ٠هشتم است. یعنی: در چیزی که هفت قسـمت بـیش‌تـر نـدارد، قسـم هشتمی هم فرض کنیم و این زیبا و شگفت‌ترین اجتماع نقیض است.

«با خود می‌اندیشید که این سخن که این مرد مـی‌گویـد، در هفـت سُـبْعِ قـرآن نیست. شیخ، حالی، روی بدان دانشمند کرد و گفت: «ای دانشمند! بر ما پوشیده نیسـت اندیشهٔ خاطر تو. این سخن که ما می‌گوییم در سُبْعِ هشتم است»[۳۹]!

نکته اساسی دیگر این که زبان شطح گونـه و متنـاقض قصـه‌هـای کرامـت، تنهـا بیان‌گر وسعت اندیشه‌های عرفا نیست، بلکه هم‌چون سـکوی پرتـابی اسـت کـه لطـایف هنری و ادبی را هم به روی متن می‌پراگند، چه زبان عارفانه چون هـر اثـر هنـری والا از ابزارهای برجسته‌ساز و هنجارگریز ادبی بهره می‌برد و قادر اسـت کـاری کنـد کـه عمـل کرامت در زبان نیز اتفاق بیفتد.

بهتر است برای نمونه به چند ویژگی ادبی در قصه‌های کرامت که برانگیخته شده و محصول تناقض‌های زبانی عرفاست، اشاره کنیم:

یکی از بدیع‌ترین جنبه‌های ادبی این متون، وجود شکلی از طنز پنهان و مناسب در آن‌هاست و غالباً در سخنان صاحب کرامت و در جواب منکر واقعه کرامت دیده می‌شود. زیرا اگر بپذیریم هنر عارف این است که بر هر موضوعی نگاه عمیق و چند سویه و کلی دارد، پس نگاه طنزآمیز هم باید در این شگردها قرار گیرد. همان‌چنان‌که در زبان مولانا و حافظ نقش بسته است:

«نقل است که روزی فقیهی منکر در مجلس شیخ بود. یکی سؤال کرد که با خون‌کیک، نماز روا بُوَد؟ شیخ گفت: «دانش‌مندِ خون کیک اوست. ما را سؤال جمال و جلال و انس و هیبت پرسند»[۴۰].

و سرانجام دیگر تجلی ادبی در زبان صوفیانه و کرامت، مخصوصِ تناسب‌های معنایی و واژگانی (آهنگ زبان) و با استفاده از زبان شعر است که در کلام صاحب کرامت و شیخ ظهور می‌کند:

«هاتفی آواز داد که نیکو نجاتی که نجات توست، یا با حمزه! که به تلفی تو را از تلفی نجات دادیم»[۴۱].

«گفت: شما بر راست کردن ظاهر مشغول شدید، از شیر بترسیدید و ما باطن راست کردیم، شیر از ما بترسید»[۴۲].

پی‌نوشت‌ها

۱. *کشف المحجوب*، صص ۸-۳۴۷.
۲. صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها، ص ۶۷.
۳. *اسرار التوحید*، ص ۱۰۵.
۴. نقد تفسیری، ص ۲۴۱.
۵. ترجمه رسالهٔ قشیریه، ص ۶۶۴.
۶. تذکره الاولیاء، ص ۱۳۱.
۷. تذکره الاولیاء، صص ۴۰-۳۹.
۸. تذکره الاولیاء، ص ۶۲.
۹. دستور زبان داستان، ص ۲۳۹.
۱۰. تذکره الاولیاء، ص ۶۲.
۱۱. تذکره الاولیاء، صص ۱۵-۲۱۴.
۱۲. اسرار التوحید، صص ۶-۸۵.
۱۳. ترجمه رساله قشیریه، ص ۶۴۷.

۱۴. تذکره الاولیاء، ص ۱۲۶.
۱۵. ترجمه رساله قشیریه، ص ۳۱۱.
۱۶. پند پیران، صص ۵-۱۲۴.
۱۷. همان.
۱۸. تذکره الاولیاء، ص ۳۱۱.
۱۹. ترجمه رساله قشیریه، ص ۶۶۲.
۲۰. تذکره الاولیاء، صص ۱۱-۳۱۰.
۲۱. اسرار التوحید، ص ۱۵۴.
۲۲. شرح تعرف، ص ۲۳۱.
۲۳. کشف المحجوب، ص ۳۴۸.
۲۴. کشف المحجوب، ص ۱۹۰.
۲۵. شرح تعرف، ص ۲۰۸.
۲۶. شرح تعرف، ص ۲۱۳.
۲۷. طبقات الصوفیه، صص ۵-۶۴.
۲۸. طبقات الصوفیه، صص ۷-۵۶.
۲۹. کشف المحجوب، صص ۱۱-۲۱۰.
۳۰. اسرار التوحید، صص ۵-۷۴.
۳۱. اسرارالتوحید، صص ۹-۷۸.
۳۲. اسرارالتوحید، صص ۳-۷۲.
۳۳. تذکرةالاولیاء، ص ۳۲۲.
۳۴. تولان، درآمدی نقادانه ـ زبان شناتی بر روایت، ص ۷۷
۳۵. حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر، صص ۵-۶۳
۳۶. اسرارالتوحید، ص ۱۵۹
۳۷. کشف المحجوب، ص ۳۴۰
۳۸. مقامات کهن و نو یافته ابوسعید ابوالخیر، ص ۱۳۶
۳۹. اسار التوحید، صص ۲-۱۰۱
۴۰. حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر، ص ۱۴۹
۴۱. کشف المحجوب، صص ۲۲۳
۴۲. ترجمه رساله قشیریه، ص ۶۴۵

فهرست منابع و مآخذ

- ابراهیمی، نادر (۱۳۷۷). صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها. تهران: حوزه هنری.
- ابوبکر محمد کلابادی (۱۳۷۱). *کتاب تعرّف* (متن و ترجمه). به کوشش محمد جواد شریعت. تهران: اساطیر.
- ابو روح لطف الله بن ابی سعد (۱۳۸۴). *حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
- ابونصر سرّاج، عبدالله بن علی (۱۹۱۴). *اللّمع فی التّصوّف*. تصحیح و تحشیه رنولد الن نیکلسون. لیدن: بریل.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.
- انصاری، عبدالله بن محمد (۱۳۶۲). *طبقات الصّوفیه*. با تصحیح، حواشی و تعلیقات عبدالحیّ حبیبی قندهاری. به اهتمام حسین آهی. تهران: فروغی.
- بارت، رولان (۱۳۶۸). *نقد تفسیری*. ترجمه محمد غیاثی. تهران: بزرگ‌مهر.
- تولان. جی (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه ـ زبان شناختی بر روایت*. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- خواجه سدیدالدّین محمد غزنوی (۱۳۴۰). *مقامات ژنده پیل (احمد جام)*. با مقدمه، توضیحات و فهارس به کوشش حشمت الله مؤیّد سنندجی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۴). *چشیدن طعم وقت (مقامات کهن و نویافتهٔ بوسعید)*، از میراث عرفانی ابوسعید ابوالخیر. تهران: سخن.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۷۲). *تذکرة الاولیا*. بررسی، تصحیح متن، توضیحات و فهارس: محمّد استعلامی. تهران: زوّار.
- محمدبن منوّر (۱۳۶۶). *اسرار التّوحید فی مقامات الشّیخ ابی سعید*. تصحیح، تعلیق و مقدمه از محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: طهوری.
- هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۸۳). کشف المحجوب. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی. تهران: سروش.