شگرد باورپذیری در حکایات عطار در مقایسه با داستان‌های مارکز

محمد رودگر[1]

استادیار عرفان اسلامی، پژوهشکدهٔ امام خمینی و انقلاب اسلامی

دریافت: ۱۳۹۵/۰۳/۲۹ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۱۸

چکیده

شگرد باورپذیری اولین شرط روایت در ادبیات داستانی است. رئالیسم جادویی از آنجا که شیوه‌ای روایی برای نقل حوادث جادویی، خارقِ عادت، فراواقعی، غلوآمیز و شگفت است، طبیعی است که برترین شگردِ آن، باورپذیری یا منطق روایت باشد. تذکره‌نگاران صوفی، به‌ویژه عطار، برای باورپذیر جلوه دادن کرامات و خوارق عاداتِ منقول از مشایخ خویش تلاش‌هایی کرده‌اند. در این نوشتار، نخست وجوه مختلف به‌کارگیری این شگرد در متون تذکره‌ای تصوف، به‌خصوص حکایات برترین حکایت‌پرداز تصوف یعنی عطار نیشابوری در *تذکرة‌الاولیا*، بررسی می‌شود. عطار شیوه‌های خاصی برای باورپذیریِ حکایات داشت که استخراج و برشمردن برخی از آن‌ها از دستاوردهای این پژوهش است. در مرحلهٔ دوم، مقایسهٔ روش‌های مختلف عطار و مارکز، برترین نویسندهٔ رئالیسم جادویی، در به‌کار بستن شگرد باورپذیری انجام شده است که به نویسنده و پژوهشگر برای بومی‌سازی این شگرد در ادبیات داستانی بسیار کمک می‌کند.

واژه‌های کلیدی: **حکایت**، **داستان**، **عطار**، **مارکز**، **شگرد باورپذیری**.

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۴، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۳۹۵، صص ۱-۲۴

۱. نویسندهٔ مسئول مقاله roodgar@gmail.com

۱. مقدمه

«نویسندهٔ خوب، دروغ‌گوی خوب است.» این جملهٔ معروف در میان داستان‌نویسان، در تمام مکاتب و شیوه‌های داستانی، به‌ویژه در رئالیسم جادویی، کاربرد دارد. باوراندن انبوهی از خوارقِ عادات در رئالیسم جادویی کار بسیار سختی است. مارکز به‌خوبی می‌داند که خطرناک‌ترین چیز برای نویسنده این است که خواننده نتواند او را باور کند؛ پس نویسنده مجبور است همانند اورسلا «در دروغ گفتن صداقت به خرج بدهد» (مارکز، ۱۳۵۷: ۹۹). برترین ویژگی مارکز نه در زبان، نثر و شخصیت‌پردازی‌های خوبِ او، بلکه در توانایی کم‌نظیرش است برای همراه کردن خواننده و ترغیب او به باور کردن همهٔ موضوعات به‌ویژه ماورای طبیعت. باوراندن ماورای طبیعت برترین کارکرد رئالیسم جادویی است که باید مورد توجه ترویج‌دهندگان مفاهیم پیچیدهٔ فلسفه، عرفان و الهیات قرار گیرد. تمام کسانی که در حوزهٔ کارشان ایمان، باور دینی، عرفانی و... اهمیت دارد، بی‌نیاز از شگردهای باورپذیری نیستند. آنچه رئالیسم جادویی را به شیوهٔ روایی مستقلی تبدیل کرده، بی‌گمان نگرشی متفاوت به عنصر «زاویهٔ دید» و تبدیل آن به «شگرد باورپذیری» بوده است. هم‌نشانیِ واقعیت و جادو بخش نظریِ رئالیسم جادویی است. درعمل، هنرِ رئالیسم جادویی آنجا جلوه‌گر می‌شود که پدیده‌های غلوآمیز و جادویی باورناپذیر را باورپذیر جلوه می‌دهد. برترین مهارت نویسندهٔ موفق در این شیوه، بی‌گمان در همین اصل باورپذیری است. کار هوشمندانهٔ مارکز در *صد سال تنهایی* این بود که عجیب‌ترین رویدادها را چنان طبیعی نشان داد که باورپذیر شدند. اصل باورپذیری، منطق روایی یا متقاعد کردن خواننده، برترین وجه ممیزهٔ رئالیسم جادویی با دیگر شیوه‌های ادبی است. درمقابل، صوفیه نیز به کرامات اولیا و مشایخ خویش ایمان و اعتقاد داشتند و دیگران را نیز به این باور دعوت می‌کردند و از انکار آن سخت برحذر می‌داشتند.[۱] عطار به این میزان بسنده نکرده و در *تذکرةالاولیا* از روش‌هایی

برای باورپذیر جلوه دادن جهان عجیب مشایخ صوفی استفاده کرده است. از این جهت، باید شیوه‌های باورپذیری وی را استخراج و با شیوه‌های باورپذیری مارکز مقایسه کرد و همچنین بررسی کرد که هریک کدام‌یک از این شگردها را و چرا استفاده می‌کردند؟

۲. شگردهای باورپذیری نزد عطار

۲-۱. اقتدار سخن

عطار در دیباچهٔ بسیار مهمِ تذکره‌اش به چند طریق کوشیده است ازپسِ باورپذیری کرامات و خوارقِ عادات برآید. وی با بیان اینکه «به‌حقیقت توان گفتن که در آفرینش به از این کتاب نیست» (عطار نیشابوری، ١٣٤٦: ٩) سعی در جلب اعتماد خواننده کرده است. این همان روشی است که خداوند متعال در آغاز قرآن کریم از آن استفاده کرده است. در جملهٔ عطار می‌توان طنین «لا رَیبَ فیه» را به‌خوبی شنید. وی در ادامه، به این مبالغه بیشتر دامن می‌زند: «و توان گفت که این کتابی است که مخنثان را مرد کند و مردان را شیرمرد کند و شیرمردان را فرد کند و فردان را عین درد کند» (همان‌جا).

بهره‌گیری از این‌گونه تعریف و تمجید، به‌خصوص در ابتدای نوشتار، روشی دیرین در آثار عارفان برای نیل به این مقصود مهم بوده است: برانگیختن حس کنجکاوی بر اثر هم‌آوردطلبی و همراه کردن خواننده با متن. عطار در آثار دیگر خود نیز همین شیوه را درپیش گرفته است؛ چنان‌که در مقدمهٔ *مختارنامه* می‌خوانیم: «سخن عطار را که به‌حقیقت تریاکی است، با سخن دیگران قیاس نباید کرد» و می‌افزاید که دو مثلث یا آثار شش‌گانهٔ او را در بهشت می‌خوانند: «بلی مثلثی که عطار سازد، چنین بود و به بوی آن زهر از تریاک باز توان شناخت و به چاشنی آن نشان

آشنایی باز توان یافت: ز جایی برمی‌آید این سخن‌ها/ که جای جان و جانان است تنها» (عطار نیشابوری، ۱۳۵۸: ٤).

این‌گونه عبارات در زمان خود، روشی تبلیغی برای محصولات فرهنگی بود. عطار در معرفی شخصیت‌های عرفانی کتابش نیز، همین رویکرد را درپیش گرفته است. بنابراین، یکی از راهکارهای مهم باورپذیر کردن کرامات اولیا، تقدیس ایشان از طریق مبالغه در مقاماتشان است. این مبالغه تاحدی است که شاید «غرور صوفیانه» به‌نظر آید؛ به هر حال، ثمره‌اش اقتدار سخن عرفانی و باورپذیری آن است. برای مثال، این جمله از بایزید در *تذکرةالاولیا* آمده است: «دویست سال بر بستانی بگذرد تا چون ما گلی بشکفد» (عطار نیشابوری، ١٣٤٦: ١٦٠). جنید می‌گوید: «بایزید در میان ما، چون جبرئیل است در میان ملائکه» (همان‌جا). این جمله به خوانندهٔ ناآشنا با عرفان تلنگر می‌زند که اینان چگونه می‌توانند خود را با ملائکه قیاس کنند. در جایی دیگر، بایزید خود را از پیامبران نیز بالاتر دانسته است: «بایزید را گفتند: فردای قیامت خلایق در تحت لوای محمد- علیه السلام- باشند. گفت: به خدایی خدا که لوای من از لوای محمد زیادت است، که خلایق و پیغمبران در تحت لوای من باشند!» (همان، ۲۰۷).

گرچه عطار در توجیه این عبارت گفته است که این جملهٔ حق بود که بر زبان حق جاری شد، باز هم این شطح، به‌خصوص همراه با تأویل عطار، بر خواننده تأثیر می‌گذارد. خوانندگان غیرآشنا که بیشترین طیف مخاطبان عطار را تشکیل می‌دهند، به‌هیچ‌وجه امثال این مبالغه‌ها را نمی‌پذیرند؛ باوجود این، چرا پس از گذشت قرن‌ها، باز هم تذکره خواننده دارد و همچنان اثرگذار است؟

عطار به‌خوبی می‌دانست که خوانندگان و مخاطبان نمی‌خوانند که بپذیرند و ایمان آورند؛ بلکه می‌خوانند تا مرعوب شوند، تعجب کنند و لذت ببرند. تجربیات خانقاهی همواره کمک بزرگی برای نویسندگان صوفی بوده است. نگاهی کوتاه به رابطهٔ مراد و مریدی در تصوف، نکات مهمی را در این باب متذکر می‌شود. عطار کسی نبود که در اتاقی دربسته موفق به خلق چنین آثار عظیمی شده باشد؛ بلکه عموم صوفیه به

برکت مراوداتشان با نظام خانقاهی، خواننده‌شان را به‌خوبی می‌شناختند و هنگام نوشتن، به‌گونه‌ای ازپسِ کار برمی‌آمدند که گویی تمام آدمیان را تا قیامت، مرید خانقاه سلطانی خویش می‌دیدند. مشایخ در مقام تربیت دیگران، چاره‌ای جز ترساندن نومریدان از قدرت عرفانی خویش نداشتند. آن‌ها جز با این روش نمی‌توانستند مقامات و کرامات خویش را به آنان بباورانند. برترین اصل رایج در تمام خانقاه‌ها این بود که مرید باید تا پای جان مطیع محض شیخ باشد:

> نقل است که جنید سخن می‌گفت. مریدی نعره‌ای بزد. شیخ او را از آن منع کرد و گفت: اگر یک بار دیگر نعره زنی تو را مهجور گردانم. پس شیخ با سر سخن شد. آن مرد خود را نگه می‌داشت تا حال به جایی رسید که طاقتش نماند و هلاک شد. برفتندی و او را بدیدند میان دلق خاکستر شده (همان، ٤٣٣).

نیز، شیخ بر مرید سلطنت دارد:

> و ابوحفص اصحاب خود را عظیم به هیبت و ادب داشتی و هیچ مرید را زهره نبودی که پیش او بنشیند و چشم در روی او نیارستی انداخت و بی‌امر او ننشستی و ابوحفص سلطان‌وار نشسته بودی. جنید گفت: اصحاب را ادب سلاطین آموخته است (همان، ٣٩٥).

حتی پس از رسیدن به مقامات، مرید تا ابد دربرابر شیخ، مرید است؛ چنان‌که آورده‌اند سهل‌بن عبدالله هرگز پشت به دیوار تکیه نمی‌داد و پا دراز نمی‌کرد. روزی چنین کرد و در پاسخ یاران گفت: «تا استاد زنده بوَد، شاگرد به ادب باید بوَد» و آن روز، روز مرگ ذوالنون بود (همان، ٣٠٧–٣٠٨).

آنان قرن‌ها از این اصل بهره بردند و ثمره‌اش را در تربیت مریدان دیدند؛ ازاین‌رو، عموم خوانندگان آثار خویش را نیز از همین زاویه می‌نگریستند. گویا عطار در ابتدای *تذکره* به خواننده و مخاطبش می‌گوید: گرچه ممکن است سطح تو خیلی

پایین‌تر از آن باشد که سخنان، مقامات و کرامات ما را درک کنی، ولی بخوان و شک نکن که واقعیت همین است و جز این نیست.

اقتدار سخن عرفا آنان را انتقادناپذیر جلوه داده است. گویا آنان دربرابر چراهای مخاطب پاسخی جز این ندارند: «نپرس، چون اگر بپرسی جوابی نخواهی شنید، چون اگر بگوییم چیزی نمی‌فهمی». آنان گرچه آشکارا راه گفت‌وشنود را می‌بندند، خواننده را درگیر یک سرّ مگوی عرفانی می‌کنند که خود نیز از همین جنس است. اقتضای حقیقت محض آن است که تسلیم محض باشی. این لحن و فضای بی‌چون‌وچرای خانقاهی باعث می‌شود خواننده نوعی تخدیر صوفیانه را در مواجهه با این متون تجربه کند و تسلیم چیزی شود که نه می‌تواند واقعیتِ آن را ثابت کند و نه قاطعیت، صلابت و اقتدار متن به او اجازه می‌دهد انکارش کند. هدف نویسندهٔ عارف نیز همین است که خواننده‌اش را از همان ابتدا به این سطح از «تسلیم» برساند. تسلیم از مقامات عرفانی است که عرفا در کسب آن اُستادند و در آثارشان نیز، به‌ویژه در تذکره‌ها به‌هنگام برشمردن کرامات و حالات و مقاماتِ سخت‌باور خویش، کوشیده‌اند خواننده را به سطحی از تسلیم ادبی و عرفانی برسانند تا مشکل باورپذیری مانع از ارتباط ایشان با متون تصوف نشود؛ ازاین‌رو، حتی خوانندهٔ غیرمسلمان نیز با این آثار می‌تواند ارتباط برقرار کند و از خواندنشان لذت ببرد.

عطار در ابتدای تذکره برای خواننده‌اش شرط گذاشته است که اگر پیش از خواندن این کتاب به این شرط وفادار باشد، می‌تواند از فواید آن بهره‌مند شود: «هر که این کتاب- چنان‌که شرط است- برخواند و بنگرد، آگاه گردد که این چه درد بوده است در جان‌های ایشان که چنین کارها و از این شیوه سخن‌ها از دل ایشان به صحرا آمده است» (همان، ۹). از این عبارت دریافت می‌شود که اصل باورپذیری دغدغهٔ عطار نیز بوده است. شرط او برای خواندن کتابش این است که خواننده همدلانه وارد ماجراهای اثر شود. خواننده‌ای که با عرفان و تصوف همراه نیست، نمی‌تواند با شخصیت‌های خارق‌العادهٔ تذکره همراه شود. به دیگر سخن، خواننده باید

پیش از ورود به متن، مختصری به یک سطح از ایمان و باور عرفانی مجهز باشد، وگرنه به انکار و عناد خواهد رسید. او باید حقانیت عرفان و شخصیت‌های بزرگ صوفیه را باور داشته باشد؛ آن‌گاه اگر همچون مرید با ذهنیتی غیرنقادانه به‌سراغ این متن برود، می‌تواند از فوایدش بهره ببرد. به‌گفتهٔ شفیعی کدکنی، باید به این حکایت‌ها نه از برون، بلکه از درونِ جهانی که ترسیم می‌کنند بنگریم (میهنی، ١٣٨٦: ٩٩ مقدمه).

به زبان هنری- داستانی معاصر، صوفیه قائل‌اند که آثارشان دنیای منطقی خاص خودش را دارد. نمی‌توان منطق داستانی *تذکرةالاولیا* را با منطق داستانیِ مثلاً رئال مقایسه کرد، به هر دو نگاهی واحد داشت و درنتیجه، حکم به غیرمعقول بودن آثار صوفیه داد؛ چنان‌که امروزه هیچ‌کس نمی‌تواند به‌واسطهٔ مقایسهٔ رئالیسم جادویی با رئالیسم، غیرمعقول بودن رئالیسم جادویی را اعلام کرد. اگر داستان‌های عرفا را دارای شیوه و سبک مستقل ادبی بدانیم که فضای خاص، منطق داستانی مستقل و دلالت‌های داستانی ویژهٔ خود را دارند، آن‌گاه اقتدار سخن عرفا که پهلو به غرور صوفیانهٔ ایشان می‌زند، معنا و مفهوم پیدا می‌کند. مفهوم آن است که اگر پیش از ورود به متن، خواننده دایرهٔ داستانی خاص آن را با تمام قواعد ویژهٔ جهان داستانی صوفیه پذیرفت و بدون مقاومت وارد جهان داستانی آن شد، هیچ‌گونه تضاد و مخالفتی با عقل و اندیشه در این داستان‌ها احساس نخواهد کرد، کم‌کم با تمام شخصیت‌های عرفانی همذات‌پنداری خواهد کرد و عجیب‌ترین کرامات را از ایشان خواهد پذیرفت. اوج لذت بردن از داستان‌های صوفیانه، منوط به همدلی و همسویی با آن‌هاست؛ ابتدا باید وارد این دایرهٔ داستانی خاص شد و منطق آن را پذیرفت؛ آن‌گاه به‌طور طبیعی، قدرت نقدهای فلسفی از خواننده گرفته می‌شود. عطار اقتدار سخن عرفانی را از آن جهت به رخ می‌کشد که برای مخاطب خویش مقام والایی قائل است. برای خواندن و فهمیدن این تذکره، ابتدا باید به مقامی رسید که بتوان مخاطب عطار شد؛ چنان‌که او خود می‌گوید: «جمعی کرده است از اقوال دیگران، دوستان را و نیز خویشتن را و اگر تو نیز از این پرده‌ای، برای تو نیز» (عطار نیشابوری، ١٣٤٦: ٩).

۲-۲. عقل‌ستیزی

عطار در آغاز تذکره‌اش عقل استدلالی را بی‌ارزش می‌خواند؛ زیرا می‌داند که در غیر این صورت، باور کرامات اولیا ناممکن خواهد بود. در باب نخست کتاب، از امام صادق (ع) نقل شده است: «الهام از اوصاف مقبولان است و استدلال ساختن که بی‌الهام بود، از علامت راندگان بود» (همان، ۱۷). شرط عطار برای خواننده این است که با عقل منور به ذوق، الهام و شهود به‌سراغ کتابش بیاید، نه با عقل زمینی و استدلالی محض. اندکی ذوق بهتر از خرواری علم است؛ چنان‌که محمد غزالی گفته است: «کار دین به حدیث و علم راست نیاید، به ذوق راست آید» (۱۳۷٤: ۱/ ٤۸٤).

مشکل عرفا با عقل، دعوایی مفصل و قدیمی است که در جای خود بحث شده؛ ولی نکته اینجاست که عطار آن را دستاویزی برای نیل به اصل باورپذیری قرار داده است. برخی شخصیت‌های عطار دیوانه به‌نظر می‌رسیدند:

اهالی قَرَن، اویس را «دیوانه‌ای احمق» می‌دانستند که «از خلق وحشی باشد [...] در آبادانی نیاید و با کس صحبت ندارد و آنچه مردمان خورند نخورد و غم و شادی نداند. چون مردمان بخندند او بگرید و چون بگریند او بخندد» (عطار نیشابوری، ۱۳٤٦: ۲۱).

شبلی که غزالی در *کیمیای سعادت* ماجرای به زندان رفتنش را به‌جرم دیوانگی آورده، در *تذکرةالاولیا* این‌گونه تصویر شده است: «از جهال زمانه بسیار رنج کشید و در رد و قبول و غوغای خلق بمانده بود و پیوسته قصد او کردندی تا او را هلاک کنند» (همان، ٦۱۵).

حسن بصری دربارهٔ این گروه از عرفا گفته است:

> اگر شما را چشم بر آن قوم افتادی، همه در چشم شما دیوانه نمودندی و اگر ایشان را بر شما اطلاع افتادی یکی از شما را مسلمان نگفتندی، که

ایشان مقدمان بودند، بر اسبان راهوار رفتند، چون مرغ پرنده و باد و ما بر خران پشت‌ریش مانده‌ایم (همان، ٤٣).

«عقلای مجانین» در عرفان اسلامی بحثی پردامنه است (ر.ک: نیشابوری، ١٣٦٦: ١٢٨-٣٩؛ پورجوادی، ١٣٦٦: ١٠). عطار بارها از این گروه دفاع کرده است: «بدین مجنون‌ها به چشم حقارت منگرید که ایشان را خلیفتان انبیا گفتند» (١٣٤٦: ٣١٤)؛ زیرا می‌داند که عقلا و فلاسفه همانند کودکانی هستند که درصدد گرفتن نور خورشید بوده‌اند: «گفت: هر که پندارد که نزدیک‌تر است، او به حقیقت دورتر است. چون آفتاب که بر روزن می‌افتد، کودکان خواهند که تا آن ذره‌ها بگیرند. دست در کنند. پندارند که در قبضهٔ ایشان آمد. چون دست باز کنند، هیچ نبینند» (همان، ٥٤٣-٥٤٤).

وقتی حقیقت عرفان تا این حد رازآلود و دست‌نایافتنی است، خوانندهٔ این‌دست متون چاره‌ای ندارد جز اینکه چون‌وچراهای عقلی و فلسفی را به کناری نهاده، تسلیم محض کسانی شود که این راه پرخطر را درنوردیده و از مقاماتش خبر آورده‌اند. چنان‌که عارفان و صاحبان تذکره بارها تذکر داده‌اند، یگانه‌راه لذت بردن از این متون، رسیدن به این درجه از تسلیم است.

۲-۳. زبان جادویی

یکی دیگر از شگردهای باورپذیری در *تذکرةالاولیا*، بهره‌مندی از جادوی شاعرانهٔ زبان یا به‌گفتهٔ بابک احمدی (۱۳۷۹: ۱۳۵) «زبان جادویی» است. وی این مطلب را از بایزید در *تذکرةالاولیا* شاهد می‌آورد:

شبی در کودکی از بسطام بیرون آمدم. ماهتاب می‌تافت و جهان آرمیده. حضرتی دیدم که هژده‌هزار عالم در جنب آن حضرت ذره‌ای می‌نمود. سوزی در من افتاد و حالتی عظیم بر من غالب شد. گفتم: خداوندا! درگاهی بدین عظیمی و چنین خالی؟ کارگاهی بدین شگرفی و چنین پنهان؟ بعد از

آن، هاتفی آواز داد که: درگاه خالی نه از آن است که کس نمی‌آید، از آن است که ما نمی‌خواهیم. هر ناشسته‌رویی شایستهٔ این درگاه نیست (عطار نیشابوری، ١٣٤٦: ١٨٥).

و آن را نمونه‌ای از «زبان جادویی» عطار می‌داند؛ زیرا گرچه نویسنده همه‌چیز را در نهایتِ سادگی و ایجاز بیان کرده و از هیچ تکنیک شعری و ادبی بهره نگرفته، تصویرسازی خاصی را در زبانش به‌کار بسته که از فرط سادگی، روشنی و شفافیت، مخاطب را به شاعرانگی درون خود ارجاع می‌دهد؛ یعنی نوع خاصی از تصویرسازی که در آن همه‌چیز گفته نمی‌شود؛ بلکه به قدرت تصویرسازی خواننده واگذار می‌شود. نویسنده از شب مهتابی سخن می‌گوید، بدون اینکه کلمه‌ای توصیفش نماید؛ گویا به خواننده می‌گوید او خود بهتر می‌تواند از عهدهٔ تصورش برآید. در جایی دیگر، از نیستان نو درودە، رقص نوری در آن، فرورفتن نی در بدن نوری و جاری شدن خون که در قطره‌قطره‌اش الله‌الله بازدید می‌آمد، گزارش می‌دهد (همان، ٤٧٤)، بدون اینکه با کلمه‌ای آن نیستان نو درودە یا نقش الله بر قطرات خون را توصیف کند؛ همچنین است تصویر کردن دریایی از خون که در هوا معلق است (همان، ٧٦). پرهیز از توصیف به نفعِ تصویر و تجسیم آن از سوی خواننده، برترین عامل باورپذیری خوارقِ عادات است که به‌واسطهٔ زبان روایی صورت می‌گیرد. بدیهی است که خواننده به آنچه خود در ذهن مجسم می‌کند، بیشتر اعتقاد دارد تا تصاویری که دیگری القا می‌کند؛ ازاین‌رو، عطار کلمه‌ای در وصف دریای خون نمی‌نویسد، که اگر می‌نوشت، کار خواننده ضایع می‌شد. «عطار تجسم را، حتی درمورد ساده‌ترین تصاویر، به خود ما واگذاشته است» (احمدی، ١٣٧٩: ١٣٧).

در منتخب *رونق‌المجالس* آمده است که فردی در کوهستانی سرد و برفی، جوانی را می‌بیند که تنهالباسش لُنگی است که به کمر بسته و به نماز ایستاده و خیس عرق است! علتش را می‌پرسد، جوان می‌گوید: برو از فلان پیر در فلان کاروان‌سرا بپرس. آن پیر هم او را به دزدی در زندان حواله می‌دهد. دزد قصهٔ دزدی‌اش را برای راضی

کردن معشوقه‌اش می‌گوید که وقتی او را گرفتند و در حضور معشوقه‌اش شلاق زدند، دردی حس نکرد (نیشابوری سمرقندی، ١٣٥٤: ٦٧-٦٩). این حکایت ضروتِ به‌کارگیری هنر و تجربهٔ حسی را در بیان امور نامحسوس بیان می‌کند: «المجاز قنطرة الحقیقة». پیر در کاروان‌سرا می‌توانست بگوید که آن جوان از فرط استغراق در عشق الهی، به‌هنگام عبادت نه‌تنها سرما را حس نمی‌کند، بلکه از حرارت عشق، غرق در عرق می‌شود؛ اما به‌جای این کار، او را به یک تجربهٔ حسی ارجاع داد. وقتی عشق زمینی با انسان چنین می‌کند که درد شلاق را حس نمی‌کند، در عشق الهی سهل است اگر سرما را نفهمد. ویژگی عمدهٔ قصص عرفانی این است که خود، همانند یک تجلی است برای عرفان و شناخت آن حقیقت واحد. این گونهٔ داستانی برآن است آموزه‌های پیچیدهٔ عرفانی را از طریق حسی‌کردن به‌نمایش درآورد. فلسفهٔ داستان در عرفان، ایمان از راه حسی‌کردنِ معرفت است. نظیر حکایت *رونق‌المجالس* را در *کشف‌المحجوب* و *تذکرة‌الاولیا* نیز می‌توان یافت:

- جوانی بود که پیوسته بر صوفیان انکار کردی. یک روز ذوالنون انگشتری خود به وی داد و گفت: این را به بازار بر [...] آن جوان برفت [...] به درمی بیش نمی‌گرفتند. او را گفت: به جوهریان بر [...] ببرد و به هزار دینار [...] آن جوان را گفت: علم تو به حال صوفیان، همچنان است که علم بازاریان به این انگشتر (هجویری، ١٣٨٣: ٧٨).[٢]
- نقل است که درویشی در آن میان از او [حلاج] پرسید که: عشق چیست؟ گفت: امروز بینی و فردا و پس‌فردا. آن روزش بکشتند و دیگر روز بسوختند و سیوم روزش به باد بردادند (عطار نیشابوری، ١٣٤٦: ٥٩١).

تأثیر زبان جادویی و تجسیمی در باورپذیری انکارناپذیر است. ذوالنون می‌توانست با آن جوان انکارکننده از درِ احتجاج درآید و حلاج نیز می‌توانست تعریف

نظری عشق را بیان کند؛ ولی هر دو زبان تصویر را ترجیح دادند؛ زیرا در نهایتِ باورپذیری است.

سادگی نثر و زبان محاوره نیز کمک می‌کند کرامات عرفا باورپذیر به‌نظر آیند. راز آن نیز لحن دل‌نشین عطار و ایجاد صمیمیت از این طریق است؛ برای مثال، در *تذکرةالاولیا* در شرح‌حال رابعه آمده است که خرش در راه مکه مُرد. «رابعه گفت: الهی! پادشاهان چنین کنند با عورتی عاجز؟ مرا به خانهٔ خود خواندی پس در میان راه خر میراندی و مرا در بیابان تنها بگذاشتی؟» (همان، ٧٤) تا این را گفت، خر زنده شد. «اگر این زبان گلایه‌آمیز نبود، اگر این بیان نزدیک به گفتار هر روزه و این شِکوه و لحن دوستانه نبود، کجا باور می‌کردیم که حیوان مرده، زنده شود؟» (احمدی، ۱۳۷۹: ۱۳۹).

موضوع مهم دیگر در بحث مورد نظر این است که باوجود تمام تمهیدات عطار برای جلب اعتماد مخاطب و باورپذیری حکایات خویش، باز هم بسیاری از- اگر نگوییم بیشترِ- خوانندگان این *تذکره*، بدون اینکه اصول اعتقادی و باورهای دینی و صوفیانه عطار را باور کنند، این اثر را می‌خوانند و از آن لذت می‌برند. راز این موفقیت عجیب چیست؟ سرّش در این است که عطار توانسته سادگیِ باور شخصی خویش را به‌خوبی در اثرش منعکس کند. خواننده کم‌کم می‌فهمد که می‌توان در جایگاه کسی همچون عطار، چنین ساده و خوش‌دلانه، به مسائل عجیب و توضیح‌ناپذیر این جهان نگریست. سادگی و صمیمیت لحن *تذکرةالاولیا* ناشی از خوش‌قلبی و ساده‌دلی صوفی پاک‌بازی همچون عطار است که به‌گفتهٔ برخی، جان شیرینش را در حملهٔ مغول بر سر باورهای خویش نثار کرده است:[۳]

> سادگی و خوش‌باوری عطار در نقل کرامات اولیا نه‌تنها طرز فکر یک صوفی ساده‌دل را نشان می‌دهد؛ بلکه به این نکته نیز توجه دارد که آنچه

در این حکایات مورد نظر اوست، توجه دادن به نکات رمزی در آن‌هاست (زرین‌کوب، ١٣٨٨: ٢٦٨).

سبک *تذکره* جهان خاصی است که عطار آفریده، نه‌تنها در نثر، بلکه در شگرد باورپذیری. برای خواننده جالب است که بتواند همانند او به چنین باورهایی برسد. عطار باورپذیری را از حالت «اصل داستانی» درآورده و به «جاذبهٔ روایی» تبدیل کرده است.

٢-۴. لحن روایت حدیث

گفت‌وگو عنصری است که زنده بودن داستان را در بالاترین سطح نشان می‌دهد و در شگرد باورپذیری نیز نقش دارد؛ اما در اینجا مراد همان شروع مستندگونهٔ روایت است با عباراتی همچون «آورده‌اند که»، «شنیده‌ام که»، «در روایت است که» و... . این شیوه لحنِ روایت در علوم حدیث نزد محدثان اسلامی است و تذکره‌های تصوف و نیز بسیاری از دیگر متون روایی- داستانی آگاهانه یا از سر عادت، به این لحن روی آورده‌اند. این عبارات در صفحه‌صفحهٔ *تذکرةالاولیا*، *اسرارالتوحید* و سایر تذکره‌های تصوف به‌قدری تکرار شده است که نیازی به آوردن مثال و ارجاع نیست. اصولاً خوانندهٔ ایرانی با شنیدن نام «حکایت»، ناخودآگاه منتظر آغاز آن با یکی از این عبارات است. ناگفته پیداست که استفاده از چنین شگردی تا چه میزان می‌تواند اعتماد خواننده را جلب کند.[٤]

٣. شگردهای عطار در مقایسه با مارکز

علاوه‌بر موارد یادشده، عطار برخی شگردهای باورپذیری را نیز که امروزه رئالیسم جادویی از آن بهره می‌گیرد، کم‌وبیش، البته به‌شیوهٔ خود، به‌کار بسته است. درمقابل، از برخی از این شگردها نیز بی‌نیاز بوده است:

۳-۱. توصیف جزءنگرانه

مارکز با دقتِ تمام، همهٔ توجهش را به یک واقعهٔ به‌ظاهر ساده و نه‌چندان گسترده متمرکز می‌کند؛ همانند دانشمند علوم طبیعی با ذره‌بینی در دست. تحقیق و تجربه اساس خلق جزئیات داستان است. این شیوهٔ توصیف واقعیت به‌هنگام رخدادهای خارق‌العاده نیز به‌دقت اِعمال می‌شود. از این طریق، نویسنده می‌تواند خوارقِ عادات را نیز هم‌سطح با دیگر واقعیات تنزل دهد و باورپذیر نماید؛ مثلاً مارکز در *صد سال تنهایی* (۱۳۵۷: ۲۰۷) پرواز شگفت‌انگیز رمدیوس و باران چهارسالهٔ عجیبی (همان، ۲٦۹) را با همین شگرد، بسیار باورپذیر جلوه داده است.

در تذکره‌های تصوف، توصیف جزءنگرانهٔ چندانی وجود ندارد. محوریت شخصیت و کنش داستانی در این متون باعث شده است توصیف اهمیت چندانی نداشته باشد؛ به‌خصوص در *تذکرة‌الاولیا*: «نقل است که نوری می‌گذشت، یکی را دید که بار افتاده و خرش مُرده و او زار می‌گریست. نوری پای بر خر زد و گفت: برخیز! چه جای خفتن است؟! حالی برخاست. مرد بار برنهاد و برفت» (عطار نیشابوری، ۱۳٤٦: ٤۷۲). در این حکایت، گویا عطار فقط می‌خواهد شخصیت را با یک کنش قوی پیوند بزند و تمام کند. دیگر چه جای توصیف است؟! در *کشف‌المحجوب* (ر.ک: هجویری، ۱۳۸۳: ۳۰۱) و به‌ویژه *اسرارالتوحید*[۵] خواننده توصیفات بیشتری را مشاهده می‌کند. واقعیت این است که نه توصیف برای تذکره‌نویسان، و به‌ویژه عطار، موضوعیت داشته و نه صحنه‌پردازی زمان و مکان. گویا او تمام این موارد را برای خواننده مسلّم می‌دانست و آن‌گاه فقط به گره زدن شخصیت با عمل داستانی متمرکز می‌شد.

٣-٢. استناد به تاریخ

وقتی پدیده‌ای فراواقعی در بستر زمان به عقب برود و با آدم‌های قدیمی، مکان‌های باستانی و حوادث و تحولات تاریخی پیوند بخورد، بافت، هویت و شناسنامه‌ای مستند به تاریخ پیدا می‌کند که باورش برای خواننده آسان خواهد بود. مارکز بارها از تاریخ برای مستندسازی حوادث شگفت کتابش بهره گرفته است؛ مثلاً، از کشتار کارکنان شرکت موز که در تاریخ کلمبیا رخ داده، در *صد سال تنهایی* بسیار بهره برده است (مارکز، ١٣٥٧: ٢٦٠-٢٦٢).

تذکره‌های صوفیانه نیز بنابر نوع کار «تذکره‌نویسی»، باید با تاریخ گره خورده باشند؛ چون پرداختن به تاریخ، لازمهٔ کار هر تذکره‌نویس است؛ اما صوفیه ثابت کرده‌اند که وجه تاریخی تذکره برایشان اهمیتی ندارد. آنان هرگز قصد تاریخ‌نگاری و بیوگرافی‌نویسی نداشته‌اند. حتی برترین تذکره‌های صوفیه نیز حاوی خطاهای آشکار تاریخی‌اند. در *تذکرةالاولیا* در شرح کُشته شدن حلاج، عطار خلیفهٔ بغداد را معتصم خوانده است؛ در حالی که المقتدر بالله بود. عطار حتی تقدم و تأخر تاریخی اولیا را رعایت نکرده و خود تصریح کرده منابع مورد مراجعه و اَسناد اقوال را نیز حذف کرده است. به‌دلیل ورود این‌دست اشتباهات تاریخی، تذکرهٔ عطار ویژگی‌های سند تاریخی با معیارهای امروزی را ندارد؛ زیرا سند و تاریخ نزد وی معنایی دیگر داشت. تذکره‌نویسی ذاتاً کاری تاریخی است؛ اما نزد عطار نه سند و تاریخ هدف است و نه تذکره‌نویسی. تذکره‌های عرفانی علاوه‌بر غلط‌های تاریخی آشکار، عموماً درمورد تاریخ که زمینهٔ اصلی‌شان است، ساکت و خاموش‌اند. اگر در زمان نگارش این متون قحطی می‌آمد، کشتار فجیعی رخ می‌داد یا هر رخداد خوب یا بدی به‌وقوع می‌پیوست، تا وقتی‌که با مشایخ صوفیه ارتباط پیدا نمی‌کرد، نویسنده کلمه‌ای درباره‌اش نمی‌نوشت؛ بنابراین، نمی‌توان *تذکرةالاولیا* را بازتاب جامعه و تاریخ مردم خراسان در سدهٔ ششم هجری دانست. تذکره‌نویسی برای اهل تصوف بهانه‌ای برای ثبت

اندیشه‌ها و شخصیت‌های عرفانی بود. آن‌ها درواقع محتاج این قالب بودند، نه اینکه اوضاع و احوال اجتماعی و تاریخی برایشان اصالت داشته باشد. صوفیه مقید کردن عرفان را به زمان و مکان امری عبث می‌پنداشتند. عطار در ابتدای تذکره‌اش می‌گوید که سخنان اولیا از «عیان است، نه از بیان و از علم لدنی است، نه از علم کسبی و از جوشیدن است، نه از کوشیدن» (١٣٤٦: ٥). علم لدنی و معنوی ورای زمان و مکان بوده است و مشروط و مقید به زمان و مکان و تاریخ نمی‌شود. رازهای عرفانی سینه‌به‌سینه نقل می‌شود و نوشتن آن‌ها مذموم است؛ ازاین‌رو، اگر هم عارفی بخواهد تذکره بنویسد، باید زمان و مکان و تاریخی را درنظر بگیرد که در عرفان تعریف شده است.

> عطار برآن نیست که زندگی اولیا را به‌نحوی ابژکتیو بررسی کند. این نگاه مانع انس با عالم معنوی آنان می‌گردد. او در بُعدی ورای تاریخ با آن‌ها هم‌زبان می‌گردد. ازاین‌رو، زمان تاریخی، آفاقی و ابژکتیو شکسته شده و از تاریخ آفاقی بیرون رفته و در منظر تاریخ انفسی با آن‌ها وارد هم‌زبانی می‌شود (پازوکی، ١٣٨٢: ٤٤).

درخور توجه است که عموم تذکره‌های عرفانی در طول قرن‌های متمادی، همگی مقید به این اصل بوده‌اند و هیچ‌کدام از آن‌ها متنِ تاریخی صِرف نیستند. علت دیگر اینکه تذکره‌های تصوف متون تاریخی صِرف نیستند این است که مملو از کرامات اولیا و مشایخ صوفی بوده و همین ویژگی به آن‌ها وجهه‌ای ماورای طبیعی داده است. تذکره‌نویسان صوفی از همان ابتدا می‌دانستند که نوع کارشان با تاریخ‌نگاری متفاوت است. تاریخ‌نگاری یک متعلَقِ مادی می‌خواهد که در اینجا وجود ندارد.

با این همه، باز هم «استناد به تاریخ» کمک‌کار شگرد باورپذیری در تذکره‌ها بود؛ چنان‌که در رئالیسم جادویی مطرح است. «استناد به تاریخِ» مورد نظر در ادبیات داستانی از طریق ارجاع به منابع تاریخی به‌دست نمی‌آید. در داستان‌های رئالیسم جادویی به منابع تاریخی استناد نشده؛ بلکه موضوع مهم، ایجاد فضای تاریخی است.

نفْسِ عنوان «تذکره‌نویسی» این فضای تاریخی را برای نویسندگان تصوف ایجاد کرده است. از این مهم‌تر، چنان‌که در عنصر «شخصیت» گذشت، شخصیت‌های موجود در تذکره‌های تصوف حقیقتِ خارجی و حضور تاریخی آشکاری دارند. بهره‌گیری از چنین شخصیت‌هایی خودبه‌خود فضای استناد به تاریخ را در تذکره‌ها رقم می‌زند و باورپذیری مورد نظر را بسیار قوی‌تر از رئالیسم جادویی درپی خواهد داشت. از این منظر، باید حق را به تذکره‌نگاران تصوف داد که خود را ملزم به ایجاد نوعی فضای باورپذیرِ مستند به تاریخ نمی‌دانستند. چنین فضایی ذیل عنوان تذکره و شخصیت‌های مسلّم تاریخی همچون بایزید و حلاج ازپیش آماده بود.

٣-٣. زاویهٔ دید دانای کل

از میان شگردهای رئالیسم جادویی در باورپذیری، «زاویهٔ دید دانای کل» از مواردی است که در *تذکرةالاولیا* نیز رعایت شده است. در رئالیسم جادویی معمولاً راوی دانای کل انتخاب می‌شود تا عوامل غیرواقعی از دیدگاه یک شخصیت خاص روایت نشود و همهٔ شخصیت‌ها در مشاهدهٔ وقایع غیرطبیعی سهیم باشند و از این طریق، باورپذیری ماجرا برای خواننده بیشتر شود. در *تذکرهٔ* عطار نیز راوی همیشه دانای کل است و درواقع عطار، خود پردازندهٔ داستان‌هاست. او از جایی بیرون از دنیای داستان، سررشتهٔ تمام روایت‌ها را به‌دست گرفته است. دیدگاهش نامحدود است، همه‌جا حاضر است، از گفتار و کردار و اندیشه‌های شخصیت‌ها باخبر است و بر تمام جوانب روایت سیطره دارد. در مقایسهٔ *تذکرهٔ* عطار با *کشف‌المحجوب* هجویری آشکار می‌شود که این اصل را هجویری چندان رعایت نکرده است. حکایات با عبارات متنوع «روایت حدیث» شروع می‌شوند؛ همچون «گویند»، «گوید»، «گفت»، «حکایت همی‌آید»، «از وی می‌آید»، «اندر حکایات یافتم»، «اندر حکایات مشهور است که»، «از... روایت آرند»، «معروف است که»، «... روایت کند که»، «از... شنیدم که گفت» و «از کسی حکایت همی‌آید که گفت»، «روایت کنند»، «آرند»، «شنیدم که»، «نقل است که

گوید»، «ابتدای توبهٔ وی آن بود که» و... . خواننده با روایات مختلف از زوایای متفاوت مواجه می‌شود و حس اعتماد خود را ازدست می‌دهد. درمقابل، بیشتر حکایات عطار با عبارت «نقل است که» آغاز می‌شود. عطار آگاهانه از تنوع عبارت «روایت حدیث» احتراز کرده تا به خواننده بفهماند که گرچه روایت را از دیگران گرفته، خودش آن را پرورانده است (ر.ک: قافله‌باشی، ۱۳۸٦: ۱۲۳). در *اسرارالتوحید* نیز در بیشتر موارد محمدبن منور خود راوی حکایات است و از زاویهٔ دانای کل روایت می‌کند:

> چنین گوید مؤلف این کتاب، بندهٔ گنهکار، محمدبن المنوربن ابی‌سعدبن ابی‌طاهربن الشیخ الکبیر [...] ابی‌سعید [...] که از بدایت کودکی و عنفوان جوانی، همت این بیچاره، مقصور بوده است بر طلبِ فواید انفاس میمون و آثار و مقامات همایون جد خویش [...] و از مشایخ و اولاد و اکابرِ احفادِ او [...] استخبار آن می‌کرده و در تصحیح اسانید آن، باقصی‌الامکان می‌کوشیده (میهنی، ۱۳۸٦: ۳).

این عبارت محمل راوی است برای انتخاب زاویهٔ دانای کل. در عبارت یادشده، محمدبن منور همچنین درپی باورپذیری حکایات خود نه از طریق استناد تاریخی، بلکه از راه انتساب خانوادگی برآمده است. روشن است که اگر خوارقِ عاداتِ منتسب به بوسعید را از زبان یکی از نوادگانش بشنویم، باورپذیرتر خواهد بود. محمدبن منور این انتساب خانوادگی را در سراسر تذکره‌اش برجسته کرده و مدام شخصیت اصلی کتابش را «شیخ ما» گفته است: «بدان که پدر شیخ ما، ابوالخیر بوده است و او را در میهنه بابوالخیر گفتندی» (همان، ۱۵-۱٦). او همواره قرابت خودش به بوسعید را به خواننده یادآوری می‌کند تا آنچه را از شیخ می‌گوید، همگان بدون تردید باور نمایند.

به هر حال، روایت *تذکرةالاولیا* یکدست‌تر و منسجم‌تر از روایات گوناگون *کشف‌المحجوب* و *اسرارالتوحید* است. راوی در انتخاب زاویهٔ دانای کل تعمد داشته و غالباً بی‌طرفی خود را حفظ کرده است. اینکه راوی و زاویهٔ دید چنین پیراسته و

هدفمند انتخاب شده، نشان می‌دهد این مجموعه، برخلاف دیگر تذکره‌های عرفانی، «نویسنده دارد نه فراهم‌آورنده» (احمدی، ۱۳۷۹: ۱۳۳).[٦] این نوع روایت نقش بسزایی در باورپذیری خوارقِ عادات در *تذکرةالاولیا* داشته است.[۷]

۳-۴. لحن

رواج دیدگاه عینی و لحن بی‌طرف راوی که زاییدهٔ اصل «خموشی نویسنده» است، به تضاد با عناصر وهم و خیال و جادو در آثار رئالیسم جادویی منجر می‌شود که این ویژگی به باورپذیری و جذابیت اثر می‌افزاید؛ مثلاً، در *صد سال تنهایی* از قتل‌عام سه‌هزار نفر یاد می‌شود. این کشتار را همیشه دولت‌مردان تکذیب می‌کنند؛ اما آئورلیانو بابیلونیا، تنها بازمانده و شاهد عینی این کشتار، در آخرین لحظات عمرش می‌گوید: «همیشه یادت باشد که آن روز، بیش از سه‌هزار نفر آنجا بودند و همگی‌شان را به دریا انداختند» (مارکز، ۱۳۵۷: ۳۰۰). نویسنده این خبر را نه تکذیب می‌کند و نه تأیید، فقط این جمله را از آئورلیانو نقل می‌کند و با سکوتِ خود قضاوت را به‌عهدهٔ خواننده می‌گذارد.

در تذکره‌های صوفیه نیز راوی هیچ تردیدی در وقوع روایت‌هایش ندارد و هیچ نشانه‌ای از بدگمانی و تشکیک راوی به موضوع روایت مطلقاً در متن وجود ندارد (پورنامداریان، ۱۳۸٦: ۲۵). عطار این کار را با انتخاب لحنی مناسب انجام داده است. شخصیت‌های حکایات *تذکره* نیز آنچه را رخ داده، باور دارند و هیچ کنش و گفتاری در خلاف جهت باورپذیری وجود ندارد. درواقع، در داستان جهان راوی و شخصیت‌ها به وحدت رسیده و لحن نیز در باورپذیری یاری‌رسان است (صفری، ۱۳۹۰: ۱۱٦). علاوه‌بر این، عطار از لحن روایت حدیث نیز در حکایات خویش بهره برده است.

۳-۵. شاعرانگی و نوستالژی

مارکز به‌خوبی می‌داند که انسان لذت از زیبایی را بر تفکر و تعقل ترجیح می‌دهد و ذاتاً لذت‌طلب و عقل‌گریز است و از بهره‌مندی از زیبایی‌ها، هرچند به‌طریقی غیرمعقول، ابایی ندارد؛ ازاین‌رو، ازپسِ باورپذیری ارتباط عاشقانه و شاعرانهٔ ممه[۸] با روح معشوقش مائوریسیو بابیلونیا[۹] برمی‌آید (مارکز، ۱۳۵۷: ۲٤۸).

روشن است که عطار نیز همانند مارکز، از این شگرد برای نیل به باورپذیری بهره‌ها برده است. اولین نشانهٔ شاعرانگی *تذکرةالاولیا*، به‌کارگیری سجع، قافیه، آهنگ و ایقاع در ابتدای ذکر نام هریک از اولیاست: «آن قتیل فی سبیل الله، آن شیر بیشهٔ تحقیق، آن شجاعِ صفدرِ صدیق، آن غرقهٔ دریای مواج، حسین منصور حلاج» (عطار نیشابوری، ۱۳٤٦: ۵۸۳). نثر مسجع و کلام موزون در کنار تعبیرات خیال‌انگیزی همچون «غرقهٔ دریای مواج»، تاحدی نوشته را به شعر نزدیک می‌کند. گرچه عطار در دیباچهٔ تذکره‌اش آورده که درپی نگارش اثری تعلیمی است، درعمل، وجه شاعرانهٔ اثر بر وجه آموزشی آن پیشی گرفته است. تعداد صفحاتی که عطار به حلاج و بایزید اختصاص داده، بیش از دیگران است. روشن است که او خود شیفتهٔ این دو شخصیت بود. وقتی نوبت به حلاج می‌رسد، عطار رسالت تعلیم و آموزش را به‌کل کنار می‌گذارد و آشکارا شاعرانگی را به‌اوج می‌رساند. عطار توصیه‌ای برای پیروی از راه حلاج ندارد و نه اصولاً پیمودن این راه ممکن است. او فقط می‌خواهد خواننده را نیز همچون خود، تحت تأثیر شخصیت حلاج قرار دهد؛ ازاین‌رو، همان عطار مثنوی‌سرا می‌شود و تمام‌قد در قالب نثر، شعر می‌گوید. عبارات عطار در اینجا هیجان‌انگیز و پراستعاره است. به‌طور کلی به‌نظر می‌رسد اولیایی که به عطار الهام می‌بخشند، بیشتر از دیگران «استعاری‌شده» هستند: حلاج شیر است (همان‌جا)، بایزید باز است (همان، ۱٦۰) و امام صادق (ع) «میوهٔ دل اولیا و جگرگوشهٔ انبیا» (همان، ۱۲). «خواننده با استعاره به‌طور کامل وارد بُعد شاعرانه می‌شود؛ یعنی ماورای متن به رویش

گشوده می‌گردد. این نقش استعاری جایگاهی کاملاً خاص در القا و تجسم کرامات دارد» (انور شندرُف، ۱۳۸۰: ۱۲۱).

شاعرانگی عطار در *تذکره* به او این امکان را می‌دهد که قالب خشک و کلیشه‌ایِ تاریخ‌نگارانه را که قرار بود درنهایت مجموعه‌ای از اقوال عرفا با نیت تعلیم باشد، به عرصه‌ای شگرف برای عمل و کنش داستانی (طبق تعریف ارسطو) بدل کند و سرانجام با حلاج به‌اوج برسد و به تراژدی تمام‌عیاری تبدیل شود. غلیان احساسات شاعرانه به خواننده این امکان را می‌دهد که اگر هم پیش‌تر به کرامات اولیا تردید داشت، با خواندن تراژدی ولیّ هفتادودوم (حلاج)، نه‌تنها درمورد حلاج به درجه‌ای از باور برسد؛ بلکه سایهٔ باورپذیری‌اش را بر تمام اولیای پیش از او بگستراند.[۱۰]

۴. نتیجه

شگرد باورپذیری یا منطق روایت برترین شگرد رئالیسم جادویی است. صوفیه نیز برای باورپذیری کرامات و خوارقِ عادات شگردهایی داشته‌اند. از شگردهای باورپذیری نزد عطار عبارت‌اند از: اقتدار سخن، عقل‌ستیزی، زبان جادویی، لحن روایت حدیث، توصیف جزءنگرانه، استناد به تاریخ، زاویهٔ دید دانای کل، لحن، و شاعرانگی و نوستالژی. علاوه‌بر این، تذکره‌نگاران حوزهٔ تصوف، به‌شیوهٔ خود، بسیاری از شگردهای باورپذیری رئالیسم جادویی را کم‌وبیش به‌کار بسته‌اند. درمقابل، از برخی از این شگردها نیز بی‌نیاز بوده‌اند. بنابراین، برخی از شگردهای باورپذیری بین رئالیسم جادویی و تذکره‌های تصوف مشترک است و برخی دیگر متفاوت؛ برای مثال، مارکز و عطار در استفاده از لحن و زاویهٔ دید برای نیل به شگرد باورپذیری اشتراک دارند؛ ولی عطار رویکرد متفاوتی به توصیف جزءنگرانه و استناد به تاریخ دارد. او با پرهیز افراطی از توصیف جزءنگرانه و پرهیز از استناد به تاریخ در تضاد با رسالت خود در امر تذکره‌نگاری، سبب تقویت باورپذیری شده است.

۵. پی‌نوشت‌ها

۱. روزبهان بقلی (۱۳۸۱: ۹۱) منکران را کافر و بی‌ایمان خوانده و ایشان را به فرعون تشبیه کرده است. برخی از صوفیه نیز اعتقاد به کرامات را نشانهٔ قوّت ایمان دانسته‌اند (سهروردی، ۱۳۸٦: ۱۰۳).

۲. البته، این داستان در صفحهٔ ۱۲۳ *تذکرةالاولیا* هم آمده؛ ولی روایت هجویری بهتر است.

۳. قدیمی‌ترین سند درباب شهادت عطار این عبارت از ابن‌فُوَطی است: «و استشهد علی ید التتار بنسابور» (فروزانفر، ۱۳۷۹: ۹۰).

٤. بورخس نویسندهٔ زیرکی است که شگرد روایت حدیث را دریافت و به‌کار بست: «بورخس از این شیوه به‌شدت برای باورپذیر کردن ماجرای داستان خود استفاده می‌کند؛ یعنی می‌گوید: شنیدم (یا خواندم) از فلانی که نقل کرده از فلان شخصِ معتبر که او هم شنیده (یا خوانده) از فلان شخص معتبر دیگر که بیست سال پیش در ناحیهٔ (X) چنین اتفاقی رخ داد. و سپس به اعتبار راویانی که نام آورده و شرحشان را خلاصه گفته، ماجرایی فراواقعی را روایت می‌کند» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۲٤۹). برای نمونه می‌توان به ماجرای دو چاقویی اشاره کرد که هر آن دو شخص که آن‌ها را به‌دست بگیرند، ستیزی قدیمی را در دلشان زنده می‌کنند و وادارشان می‌سازد که با همین چاقوها با یکدیگر نبرد کنند.

۵. برای مشاهدهٔ جایگاه توصیفات در *اسرارالتوحید* ر.ک: رضوانیان، ۱۳۸۰الف: ٤.

٦. برخلاف استعلامی که در مقدمه‌اش بر *تذکرةالاولیا*، آن را تألیف خوانده و نه تصنیف و از این نظر، عطار را در نگارش این تذکره فاقد سبک دانسته است (عطار نیشابوری، ۱۳٤٦: ۳۵ مقدمه).

۷. برای مشاهدهٔ جایگاه راوی در *تذکرةالاولیا*، *کشف‌المحجوب* و *اسرارالتوحید* ر.ک: رضوانیان، ۱۳۸۰ب: ٦۰-٦٤.

8. Meme
9. Mauricio Babilonia

۱۰. تذکره‌نگاران تصوف و ازجمله عطار علاوه‌بر شگردهای یادشده، از شگرد «محدودیت صحنه» نیز برای نیل به باورپذیری استفاده کرده‌اند. وحدت مکان و تکثر یا شکست زمان، نکته‌ای است که عرفا نیز به آن توجه خاصی داشته‌اند. همچنین، باورپذیری از طریق «باور عمیق راوی به روایت»، نقش ایمان و باور در آفرینش منطق خاص رئالیسم جادویی و مقایسهٔ آن با ایمان و باور در تذکره‌های صوفیه بحثی است مبنایی و معرفتی که در این مختصر نمی‌گنجد.

۶. منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۹). *چهار گزارش از تذکرةالاولیاء*. چ۲. تهران: نشر مرکز.

انور شندِرُف، لیلی (۱۳۸۰). «بررسی نوع ادبی تذکرهٔ اولیا برمبنای *تذکرةالاولیای* عطار». ترجمهٔ ع. روح‌بخشیان. *معارف*. د۱۸. ش۲. صص۱۱٤-۱۲۸.

پازوکی، شهرام (۱۳۸۲). «تذکرهٔ اولیا در عصر ما». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. ش۷۱. صص٤۰-۵۳.

پورجوادی، نصرالله (۱۳٦٦). «تحلیلی از مفاهیم عقل و جنون در عقلای مجانین». *معارف*. س۲. ش۲. صص۷-۳۸.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸٦). «تخیل هنری و نمودهای آن در آثار عطار». *گوهر گویا*. س۱. ش۲. صص۱-۳۰.

رضوانیان، قدسیه (۱۳۸۰الف)، «ابزارها و عناصر شخصیت‌پردازی در متون داستانی عرفانی». *آینهٔ میراث*. س٤. ش۲. صص۳۰-۸۰.

ـــــــــــــ (۱۳۸۰ب). «روایت و راوی در داستان‌های عارفانه». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. ش٤۸. صص٦۰-٦٤.

روزبهان بقلی، روزبهان‌بن ابی‌نصر (۱۳۸۱). *رسالهٔ القدس* و *رسالهٔ غلطات السالکین*. به‌کوشش جواد نوربخش. چ۲ تهران: یلدا قلم.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۸). *جست‌وجو در تصوف ایران*. چ۹. تهران: امیرکبیر.

سهروردی، شهاب‌الدین عمر (۱۳۸٦). *عوارف المعارف*. ترجمهٔ اسماعیل‌بن عبدالمؤمن اصفهانی. به‌اهتمام قاسم انصاری. چ٤. تهران: علمی و فرهنگی.

صفری، جهانگیر، حسین ایمانیان (۱۳۹۰). «پیوند متون عرفانی با رئالیسم جادویی». *مطالعات عرفانی*. ش١٤. صص١٠٥-١٢٢.

عطار نیشابوری، فریدالدین محمد (١٣٤٦). *تذکرةالاولیاء*. تصحیح محمد استعلامی. تهران: زوار.

ـــــــــــــــــــــ (١٣٥٨). *مختارنامه*، مجموعهٔ رباعیات. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: توس.

غزالی، محمد (١٣٧٤). *کیمیای سعادت*. به‌کوشش حسین خدیو جم. تهران: علمی و فرهنگی.

فروزانفر، بدیع‌الزمان (١٣٧٩). *شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری*. تهران: نگاه.

قافله‌باشی، اسماعیل و زیبا بهروز (١٣٨٦). «نقد ریخت‌شناختی حکایت‌های کشف‌المحجوب و تذکرةالاولیا». *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*. س٥. ش١٨. صص١١٧-١٤٠.

مارکز، گابریل گارسیا (١٣٥٧). *صد سال تنهایی*. ترجمهٔ بهمن فرزانه. چ٥. استکهلم: آرش.

مندنی‌پور، شهریار (١٣٨٣). *کتاب ارواح شهرزاد: سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو*. تهران: ققنوس.

میهنی، محمدبن منور (١٣٨٦). *اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی‌سعید*. مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. چ٧. تهران: آگاه.

نیشابوری سمرقندی، عمربن حسن (١٣٥٤). *منتخب رونق‌المجالس و بستان‌العارفین و تحفةالمریدین*. تصحیح احمدعلی رجایی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

نیشابوری، ابوالقاسم حسن (١٣٦٦). «عقلاء مجانین». ترجمهٔ مهدی تدین. *معارف*. س٢. ش٢.

هجویری، علی‌بن عثمان (١٣٨٣). *کشف‌المحجوب*. تصحیح و تعلیقات محمود عابدی. تهران: سروش.