به تماشای عالم خیال

● حمیدرضا پورعلی محمّد

شرق خیال

«منظور هنرمندان ما وفاداری به روح و خاطرهٔ قومی است، وفاداری ای که توأم با احیا و باززایی است. جنبهٔ دیگری از بروز این وفاداری، همانا محو فرد در کلی است که فرد را در خود مستحیل می سازد»[1] و این خود، بن مایهٔ بینش حماسی در شرق (و ایران) است؛ بینشی که در مقابل جهان بینی و نگاه تراژیک غربی قرار می گیرد. از سوی دیگر «فیض حق که طالب تذکر است و تمنای انسان که به خاطر می آورد، موجب بروز عشق می شود و عشق، نوسانی است بین جلال هیبتی که در حین دفع، جذب می کند و جمال جذبه ای که در حین جذب، دفع می کند. این نوسان مدام بین خالق و مخلوق، همانا سیر و سلوك است که سالک را به کوی دوست؛ یعنی، خاطرهٔ ازلی دعوت می کند و سالک از آن رو در سیر و سلوك است که به یاد می آورد و از آن رو به یاد می آورد، که گوشی شنوا به پیام خفته در خاطره دارد.»[2] سالک در قیروان گرفتار آمده و به زنجیر شده و در چاهی فروافتاده و دلتنگ و غریب است. پس هد هد پیام آشنای سلوك را می آورد و از جانب مشرق خبر می دهد و شوق و عشق رسیدن را بیدار می کند و فیض حق را تذکر می دهد که این خود پیامی است تذکردادنی.

فیض حق، سیلان دارد و جانهای غربت زده، این انوار الهی را دریافت می کرده، بسته به مرثیه ای که دارند، آن را درك می کنند و هرچه این مرتبه بالاتر باشد، این انوار، هدایتگرترند. «یکی از

تحلیل داستان «غربت الغربیه»

جنبه های اساسی تفکر ایرانی و هنر ایرانی، عبور از سطحی به سطح دیگر است، که منظور همان تأویل است. این امر در مینیاتورها، ... یک فضای «متحرك» و یک دیالکتیک حرکت می آفریند که به علت تأثیر انطباق سطوح، احساس عمق پدید می آورد»[۳] و فی الواقع، «زمان، سلسله آنات گسسته است که هرآن در آنات آن، دال بر اراده و مشیت و صنع الهی است. بدین معنی که در هرآن، فعل الهی تازه ای جلوه گر است و بنابراین، وقایع به صورتی منقطع و گسسته و نه مسلسل و پیوسته که وقوع هر یک، حدوث دیگری را به دنبال داشته باشد، استنباط می شود.»[۴]

پس سوای سنت و توجه به خاطرهٔ ازلی، آنچه که عمدتاً به هنر ایرانی هویت و تشخص می بخشد، فیضان نور الهی است از یکسو و دریافت این نور است توسط سالک. که این خود به تذکاری می ماند و همچنین مسألهٔ سطوح را نیز نباید از نظر دور داشت. اما در اینجا، باید به مهم ترین و حیاتی ترین ویژگی هنر ایرانی که از هرآنچه که گفتیم، بنیادی تراست، عنایت کنیم؛ یعنی، عالم خیال.

«فکر مرکزی در عرفان نظری ابن عربی، این است که خلقت، قبل از هر چیزی، نوعی تجلی است و تجلی هم، کار تخیل خلاق است.»[۵] یعنی «خدا با تخیل ورزیدن است که عالم را آفریده، که خدا این عالم را از درون خویش، از قوا و تواناییهای ازلی وجود خود برکشیده است که میان عالم روح و عالم محسوس، جهان برزخی واسطی است که جهان عالم مثال باشد. و تخیل، آثار خود را درست به همین عالم، آن رمز تکوین، آن در اصطلاح «عماء» آمده است، می گذارد.»[۶]

«در عرفان ابن عربی، عالم خیال چه در مرتبهٔ تکوین عالم اکبر به صورت «عماء» و چه در مرتبهٔ تکوین عالم اصغر، به صورت تخیل انسان که پابه پای آن پیش می رود، مستلزم تصور جهانی واقعی، عینی، مستقل و میانجی میان روح و عالم محسوس است. اندام معرفتی این جهان برزخی، همانا تخیل است و همین اندام است که انسان به عالم مثال که رویدادهای مربوط به واقعیات بینشی و سرگذشتهای رمزی در آن می گذرند و گذشته اند، راه می یابد.»[۷]

مفهوم تخیل، بدون در نظر گرفتن عالم بینابینی مثال، متصور نیست. برای این که این عالم را بتوانیم بهتر درك کنیم، توجه به این نمونه، خالی از لطف نیست: «شکل یک مجسمه به صورت ناب آن، یعنی رها از چوب، برنز یا مرمر، مجسمه ای که خود مادهٔ پیکر لطیفش باشد، نیازمند وجهی از پدیداری معلق، نه امری مادی است، نه امری، اساساً روحانی. چیزی است میان این دو. یعنی از صورتی غیرمادی برخوردار است. ولی با همهٔ اینها، شکل خاص خود را هم دارد. چنین تصویری به جهانی تعلق دارد که در آن ارواح تجسد می یابند و اجسام به روحانیت می رسند.»[۸] و چنین عالمی، با اندیشهٔ ایران باستان، بیگانه نیست. نکتهٔ مهم اینجاست که تخیل را اندام تعقلی عالم مثال می دانند و برای آن سازوکاری قایل اند. می بینیم که «خیال انگیزی در فرهنگ ایرانی که سنت اساطیری کهنسال دارد، به عنوان اسلوبی ادبی و هنری، قدر دیده و دستمایهٔ خلق آثار جادووش بسیار شده است. در جهان این قبیل قصه ها در هر نفس و هر آن، هر ممکنی نیست می گردد و هست می شود و چنانکه گویی، قصه به زبان خود از «تجدد اجزاء عالم» و «تندیل مظاهر وجود» دم می زند.»[۹]

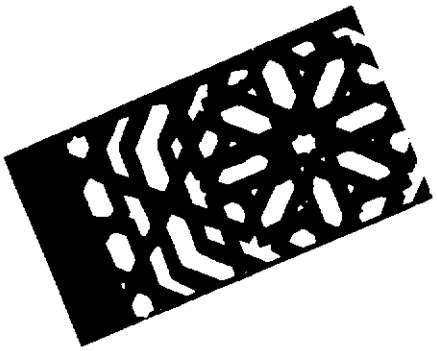
حسین منصور گوید:

اقتلونی یا ثقاتی
و حیاتی فی مماتی
انَّ فی قتلی حیاتی
و مماتی فی حیاتی[۱۰]

و در مقایسه با واقعیت و آنچه که در عالم محسوسات قرار دارد، می بینیم که «تخیل، بزرگترین تحرك و جنبش روحی و معنوی است. اما کار واقعیت، وقفه و سکون و بازداشت است. تصویر ازلی، تصویرشکن، یعنی درهم شکنندهٔ تصاویر ایستای ادراك حسی است. تخیلی ادبی، قوهٔ تمیز دادن است و حیات و تحرکش زادهٔ این قوهٔ تمیز است.»[۱۱]

و شیخ اشراق بر همهٔ این نظرات و سخنان، گفته ای می افزاید، که تکمیل کننده و راهگشاست. «تخیل از نظر سهروردی، گاه فرشته است، گاه دیو. تخیل در برزخی بینابین تعقل و وهم قرارداد. اگر از تعقل الهام بگیرد و بر پایهٔ رهنمودهای آن به سخن درآید، تخیل فعال است و در حکم فرشته. اما اگر عالم وهم بر آن چیره شود، خیال ناپسندی است در قالب دیو، که هرچه بیندیشد، پندارین و وهم افزاست.»[۱۲]

بنابراین، انسان چون فروافتاده درقیروانی است که در غربت غربی خود فرو افتاده است و اگر به دنبال رهایی از این سیاهی باشد، فیض حق را که در جریان است و بر آینهٔ وجود همهٔ انسانها می تابد، بازمی یابد و هرچه که به حق تعالی نزدیک تر شود، این انوار پرفروغ تر می شود. حکایات و قصه های نگاشته شده در ادبیات کهن ما، همگی جنبهٔ رازآموزانه داشته اند و حرکتی تعلیمی بر تمام آنها حاکم است. این آثار، گونه ای ارتباط برقرار کردن با پروردگار است، از طریق خیال متصل به وی. هنر ایرانی، خلق است؛ خلقی نزدیک به فعل پروردگار. هنر ایرانی تجلی دوبارهٔ تخیل فعال الهی است که در جهان واسطه ای مثال به نمایش درمی آید. جهانی که در همهٔ جنبه های مادی، فروغی معنوی و روحانی می یابند. هنر ایرانی، نمایش و تجلی است. صحنهٔ این نمایش، عالم مثالین است که در آن همهٔ اشیاء نورانی و شفاف شده اند. چراکه هنرمند با تخیل، جنبه ای دیگر از خلق الهی را به نمایش نهاده و به تجلی درآورده است. صحنهٔ این نمایش، ساحت حضور حق است و انسان نسبت به یکدیگر. ساحت ارتباط تخیل منفصل است با تخیل متصل. عرصهٔ ارتباط صورت بخشنده است با صورت بخشیده. عرصهٔ راز و نیاز آنکه در حین دفع، جذب می کند و آنکه در حین جذب، دفع می شود. در این نمایش کسی با چیزی جز انوار الهی که بر دل انسانها می تابد، وجود ندارد. در این عرصه، تخیل خلاق جریان دارد و گویی خدا، دگرباره به تماشای فعل خود می نشیند و بار دیگر، چون



گنجی مخفی، از شناخته شدن می گوید و انسان خلاق، چون لوحه ای است که این خلق را بازمی تاباند و چون نیک بنگری سراسر حکایات عرفانی، که سرگذشت سلوك است و رفتن (غربت الغربیه) در جهان مثالین به وقوع می پیوندد و چون بخواهی، این حکایات تو را به آنجا می برند.

تصویر جهان در هنر ایرانی

اگر هنر در غرب آن گونه که شرح داده اند، تقلید طبیعت است و تصویر جهان، تصویر جهان مادی است، تصویر جهان در هنر ایرانی، چگونه تصویری است؟ وقتی داستان «غربت غربیه» را می خوانیم. با چه جهانی روبه رو هستیم؟

همان گونه که تقلید در هنر غربی، بیشتر بر بستر جهان عینی و روابط حاکم بر آن تمرکز دارد، در هنر ایرانی هم با بستر جهانی روبه روییم که دیگر عینی نیست؛ دنیایی است ورایِ دنیای محسوسات که سعی در برهم زدن برخورد معمولی با اشیاء و اعیان دارد تا بتواند تعاریف خاصی از آنچه که همهٔ ما شاید با آن برخورد داشته ایم، ارائه کند. تعاریفی متفاوت که می توانند روابط حاکم بر دنیای مادی را درهم شکنند و قوانین جدیدی برآن حکمفرما سازند و از این جنبه، دنیایی شوند، ورای دنیای عینی و محسوس ما.

در تفکر ایرانی، نوعی عالم مثالین تصور شده است که در این عالم، عناصر مثالین، نمود عینی و عناصر عینی، نمودی انتزاعی و مثالین می یابند. این عالم، عالم عینیت بخشی است؛ عالم نمودار شدن و تجسم یافتن. هنر ایرانی از این رویکرد، سیراب می شود. در این هنر، مهین عالم خیالین پا به عرصه می نهد و هنرمند به این دنیا توجه دارد. او دنیای اثرش را با روابط و شکلی تازه بنا می کند؛ دنیایی که راز خود را دارد. رازی که باید متجلی شود. خاطرهٔ ازلی و تکرار آن هَم وجه دیگری از این عالم هنری را تشکیل می دهد. خاطرات ازلی، در این شکل خود، سازندهٔ کنشهای اثرند و انگار که هنرمند، با اثر خود، بار دیگر، این خاطرات را تکرار و زنده می کند.

ایْن شکل و گونهٔ توجه و این تجسم عالم تازه و این خلق دوباره در یک اثر داستانگو، گونه ای دیگر از روایت را پیش روی ما قرار می دهد؛ گونه ای که آشکارا با شکل بیان داستان در هنر غربی متفاوت است. گونه ای که چون داستان «غربت غربیه»، راه را بر جهان محسوس می بندد و به تذکار سلوك به سمت شرق می پردازد.

اگر بخواهیم این مسأله را از زاویهٔ «باورپذیری» هم نگاه کنیم، در هنر ایرانی هم این باورپذیری وجود دارد. این باورپذیری از تأثیر بر مخاطب و بیان رازهایی که متضمن ارتباط مستقیم و ناگسستنی با مخاطب اثر است، به دست می آید. در این هنر، مخاطب با دنیایی متفاوت روبه روست و شاهد روابطی دگرگونه است. باورپذیری مخاطب، زمانی به وقوع می پیوندد که بتواند به راحتی با این دنیا ارتباط برقرار کند و رازهای آن را بگشاید. واقعیت (یا توهم آن) برخاسته از درك روابط حاکم بر دنیای بیرونی نیست، بلکه برخاسته از عینیت بخشی به دنیایی نوین است. حتی اگر از توهم نمایشی هم، آن گونه که ممکن است از ما پرسیده شود، صحبت به میان آوریم، باید بگوییم که این توهم هم در همان راستای ساختن دنیای نوین، صورت می بندد. از آن جهت توهم نمایشی ایجاد می شود که به دنیای ساخته شده در اثر، زندگی بخشیده می شده و بر این دنیا، پیچیدگیهای جزئی رفتاری کنشمند حاکم می شود.

همچنین نباید مسأله برخورد مخاطب با اثر را نیز از نظر دور داشت. مخاطب در برخورد با دنیای متفاوت این گونه آثار، داشته های معمولی خود را کنار می نهد و در دنیای اثر، غرق می شود. این غرق شدن، با استغراق در هنر غربی که از طریق فرمولهای روان شناسی به دست می آید، متفاوت است. این غرق شدن، گوشه ای فرورفتن در تجلی حق و دریافت آیینه وار انوار اوست و این گونه آثار، خود آیینهٔ تمام نمای جلوهٔ الهی شده اند. تذکار موجود در این هنرها، غربت مخاطب را بار دیگر به خاطرش می آورد و به یادش می آید که در قیروان به بند درآمده و سمت شرق را نشانش می دهد. پس مخاطب راستین به سمت آن حرکت می کند که رویداد ظاهری حکایت را به رویدادی در درون خود تبدیل کند. این ویژگی برای مخاطب و هنرمند، همزمان وجود دارد. آیا حکایت یا داستان، خود بیان سرگذشت درونی هنرمند و حرکت او در عالم مثال نبوده است؟ برخورد مخاطب، منفعل نیست، بلکه فعال و کاوشگرانه است. ما به عنوان مخاطب «به جای آنکه محتوا، معنا و حقیقت صورتهای عقلی را با یک چیز خارجی ارزیابی کنیم که به فرض می بایست در این صورتها، باز ایجاد شده باشد، باید در خود این صورتها مقیاس و معیار حقیقت و معنای ذاتی شان را بیابیم. به جای آنکه این صورتها را نسخه های محض چیز دیگری بدانیم، باید در هر یک از این صورتها، یک قانون پیدایش خودانگیخته ببینیم. یعنی یک روش گرایش اصیل بیان که بیش از گزارش صرف چیزی است که در مقولات ثابتِ وجود واقعی ارائه می شود»[۱۳]

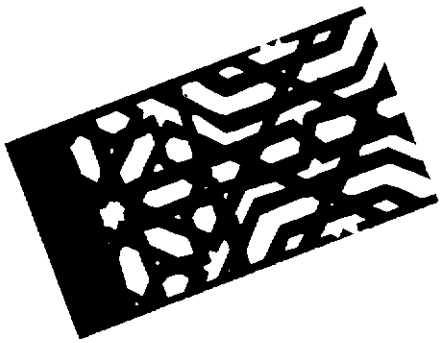
کنشها

تمنای عبور، سرگشتگی ماندن، شوق رسیدن،

جست وجوی مدام، گذر از مراحل و موانع گوناگون، نظر کردن به عالمی فراتر، حس تنهایی و بی پناهی و جدایی، گم شدن و سردرگمی، حرکت در عوالم گوناگون و در دنیای اثر، آرمان و هدف متحول کننده، کنش و حس غالب قصه های ایرانی است که نباید همزمانی و توازی حضور آنها را در آثار گوناگون از یاد برد. چراکه اینها، جنبه های گوناگون یک کنش و حس واحدند که همانا حرکت به سوی حق است. اما به واسطهٔ مسافت میان خالق و مخلوق و مسیر طی شده، این کنش، اشکالی گوناگون به خود می گیرد.

۱. تمنای عبور: شخصیت اصلی، در موقعیتی غیرقابل تحمل گرفتار آمده است (چاه قیروان) و سعی دارد از آن عبور کند، این موقعیت به کلافی سردرگم می ماند و شخصیت در میان بندهای آن، قدرت حرکت ندارد. اتفاقات یکی پس از دیگری به وقوع می پیوندند و قدرت حرکت و ابتکار عمل را از شخصیت اصلی می ربایند و شخصیت اصلی، بدین سبب، نیاز عبور را بیش از پیش احساس می کند. دنیای اثر، نوعی نیاز به عبور را برای مخاطب پدید می آورد؛ نیازی که موقعیت فعلی را نفی وموقعیت فرضی روبه رو را اثبات می کند. چیزی باید به یاری شخصیت اصلی بیاید. چیزی باید تمنای او را برآورد. این آن چیزی نیست که باید باشد. این مرحله را باید از سر گذراند. مجموعهٔ شرایط، همواره به موقعیتی خارج از دنیای اثر اشاره دارند و هر واقعه، که چون فرورفتنی بازگشت ناپذیر است. و این همه، زمانی روی می دهد، که عمل شخصیت اصلی، به اتفاقی منجر شود؛ اتفاقی که گشایندهٔ راهی به بازگشت است. حال ممکن است عبور تغییر وضعی نباشد یا در اثر مستتر باشد. شخصیت اصلی، به خاطر رفتار و میل عبور از این موقعیت است که در تضاد با محیطهای اطرافش قرار می گیرد. حال نکتهٔ جالب این است که این تضاد و حاصل آن، او را بیش از پیش فرو می برد و دست و پایش را می بندد. داستانی برصیصای عابد، نمونه ای مثال زدنی از حاکمیت این کنش است: «ابلیس آن بدید و گفت: اکنون وقت آن است که برصیصا را از راه ببرم. بیامد و بر در صومعهٔ ومی بیستاد»[۱۴]

۲. سرگشتگی ماندن: شاید این ویژگی با آنچه که در بخش گذشته گفته شد، به نظر مشابه و همانند آید، اما باید توجه داشت که تفاوت ظریفی در این میان وجود دارد که به شناخت وضعیت برتر و حرکت به سوی آن بازمی گردد. تمنای عبور به حرکت اشاره ندارد، بلکه به تشکل یک انگیزه و آگاهی می پردازد. اما هنگامی که حرکت به سمت هدف وجود دارد آگاهی نسبت به آن، در این میان، وضعیتی پدید می آید که این حرکت را قطع می کند. آن گاه، سرگشتگی ماندن پدید می آید. فضای داستان، ناظر بر دنیایی است که در آن، گونه ای حس گریز حاکم است. وقایع و ماجراها، شخصیت اصلی را در خود فرو نمی برند و دست و پای او را نمی بندند. بلکه هر واقعه، شخصیت اصلی را که ناظر و نگران موقعیت و هدف اصلی اش است، از رسیدن به آن دور می دارد. از رهگذر این تضاد، گونه ای فروریختن پدید



می آید. فرو ریختن وضعیت فعلی برای رسیدن به آنچه که در اصل است. در نگاهی کلی، باید این نکته را در نظر داشته باشیم که دنیای اثر، ناظر بر یک تضاد است؛ تضاد میان مانعی که سربرآورده و ایده آلی که باید به آن رسید. حال راوی «غربت الغربیه» آن گاه که به خضر می آید و از روزن بیرون را می نگرد، چنین است: «نگران بود که شب بر آن قصر می آمدیم و بر فضا نگاه می کردیم. نگران از روزن، بسیار بودی که بیامدی به ما، فاختگان از تختهای آراستهٔ یمن، آگاهی دهنده از حال حمی. و گاه گاه زیارت کردی درخشهایی یمانی که روشن شدی از جانب راست شرقی، خبردهنده از راه آیندگان نجد، و بیفزودی ما را رباح دراکَ، شوق بر شوق. پس مشتاق و متحنن شدمانی و آرزوی وطنمان برخاستی.»[۱۵]

همچنین حس او، هنگام خواندن نامهٔ پدر: «چون نامه بخواندیم، در آنجا بود که از پدرتان هادی به شما: بسم الله الرحمن الرحیم. آرزومندتان کردیم، آرزومند نمی شوید. بخواندیم شما را رحلت نمی کنید. و اشارت کردیم، فهم نمی کنید.»[۱۶]

۳. شوق رسیدن: وضعیت او را در خطر فرو نمی برد. او درگیر سرگشتگی نیست و شوق رسیدن دارد. ممکن است موانع او را از هدفش دور سازند و یا تضادها برای مدتی درگیرش کنند. راه مستقیم نیست: ولی هدف، مشخص است و آگاهی وجود دارد و بدین سبب، وضعیت حاضر، وضعیت عبور و گذر می شود و با عرصه ای از برای نزدیک شدن به مرحله ای برتر و وانهادن ضعفها و سستیها. اگر تضادی وجود دارد، تضادی است که از سوی شخصیت اصلی، پذیرفته شده است. او می پذیرد و وارد مهلکه می شود. داستان حلاج، ناظر بر این کنش است: «نقل است که درویشی در آن میان از او پرسید که «عشق چیست؟» گفت: «امروز بینی و فردا و پس فردا» آن روزش بکشتند. و دیگر روز بسوختند. و سیوم روزش به باد دادند. یعنی عشق این است.»[۱۷] و نامه پدر را در داستان «غربت غربیه» می توان سرشار این حس دید: «برو، چنانکه فرمودیم، در کشتی نشین و بگو بسم الله رفتن را و ایستادن را.»[۱۸]

۴. جست وجوی مدام: به هنگام پرداختن به کنش جست وجوی مدام، باید متوجه باشیم که شخصیت، از چیزی جدای وضعیتی که در آن قرار گرفته است، آگاهی دارد و می خواهد به آن دست یابد. اما آن چیز فراتر، در هاله ای از راز و ابهام فرو رفته است و یا

دور از دست است. حرکت شخصیت اصلی در جهت گشودن رازهاست و طی کردن فاصله. او با راه و فاصله راز، تضاد دارد و با موانع درگیر می شود و گاه، حرکت کند و گاه، متوقف می شود. در مجلس شهرستانی، آن گاه که داستان موسی و خضر مطرح می شود، در موسی چنین کنشی می یابیم: (موسی گفت به یوشع:)

«بامدادی ما بیار، که در این سفر رنج بسیار دیدیم. گفت: ماهی بیش نداشتیم، و آن نیز فراموش کردیم، که از دست من با دریا شد، و دریا از رفتار او ببست. گفت: اینک یافتیم نشان مرد عالم. برخیز تا با منزل او شویم.»[19]

همچنین در ابتدای داستان «عقل سرخ» نیز با این کنش روبه روییم: «تا بعد از مدتی، روزی این موکلان را از خود غافل یافتم. گفتم به از این فرصت نخواهم یافت، به گوشه ای فرو خزیدم و همچنان باببندلنگان روی سوی صحرا نهادم، در آن صحرا، شخصی را دیدم که می آمد. فرا پیش رفتم و سلام کردم. به لطفی هرچه تمامتر جواب فرمود. چون در آن شخص نگریستم، محاسن و رنگ و روی وی سرخ بود. پنداشتم که جوان است. گفتم ای جوان از کجا می آیی؟ گفت: ای فرزند این خطاب خطاست. من اولین فرزند آفرینشم. تو مرا جوان همی خوانی؟ ...»[20]

۵. گذر از موانع و مراحل گوناگون: رسیدن به آنچه که به عنوان هدف مطرح می شود ـ خواه پنهان و خواه آشکار ـ مستلزم عبور از مراحل و موانع گوناگون است. بدون این عبور، مقصود حاصل نمی شود. این عبور، گاه ناظر بر گستره زندگی است و گاه متمرکز بر گوشه ای از آن. شخصیت اصلی می خواهد به چیزی یا جایی برسد. این هدفی است طرح شده و قرار گرفته در پیشاپیش وی. هر حکایت سلوکی، سرشار این کنش است و آن را عمدتاً می توان در حکایت سلوکِ داستان «غربت غربیه» بازیافت.

۶. نظر به عالمی فراتر: این ویژگی، کلی تر و دربرگیرنده تر است و می توان آن را در تمامی داستانها بازیافت. این ویژگی را شاید در یک کلام، بتوان توجه به آنچه که باید باشد درنظر گرفت و چنین پنداشت که این حس به اشکال گوناگون در قصه ها جاری است و موارد یادشدهٔ گذشته به نحوی بر این ویژگی اشاره دارند. تمنای عبور، در غیبت عالم دیگر ایجاد می شود. سرگشتگی ماندن، راه را نشان می دهد. اما مانع بسیار است. شوق رسیدن، به مرحله ای فراتر می پردازد. عالم برتر خود را می نمایاند و در کنار وضعیت کنونی قرار می گیرد. جست وجوی مدام، نظری به عالم فراتر و ایده ای برتر دارد.

۷. تنهایی، بی پناهی و جدایی: هیچ چیز، بهتر از انتهای داستان «غربت غربیه»، این حس را بیان نمی کند:

«پس من در این داستان بودم که حال من بگردید و از هواندر مغاکی، میان گروهی ناگرونده بیوفتادم و در دیار مغرب زندانی بماندم. مرا چندان لذت بماند که دارای توصیف آن ندارم. پس بانگ برآوردم و زاری کردم و بر جدایی دریغ خوردم و این راحت خوابی خوش بود که زود بگذشت.»

۸. گم شدن (سردرگمی): حال که نامهٔ پدر به پایان رسیده، راوی «غربت غربیه» دچار چنین حسی است. حال که حلاج خاکسترش به دجله ریخته شده، بسیاری با این حس، دست به گریبان اند: «نقل است که شبلی گفت: آن شب بر سر تربت او شدم و تا بامداد نماز کردم. سحرگاه، مناجات کردم که: الهی! این بندهٔ تو بود؛ مومن، عارف و موحد. این بلا با او چرا کردی؟»[21] حال که پیران رفته اند، راوی داستان «آواز پرجبرئیل» این حس را دارد «پس چون در خانگاه پدرم روز نیک برآمد، در بیرونی ببستند و در شهر بگشادند و بازاریان درآمدند، و جماعت پیران از چشم من ناپدید شدند، و من در حسرت صحبت ایشان انگشت در دندان بماندم و آوخ می کردم و زاری بسیاری می نمودم، سود نداشت.»[22]

همچنین راوی «عقل سرخ». حال که خضر گفته «هذا فراق بَینی و بینک» موسی درگیر این حس است. «چون میان موسی و خضر ـ علیهماالسلام ـ این مناظره با معضل آمد، و از یکدیگر جدا می گشتند، آهویی از بیابان بیامد و میان هردو بزرگوار بیستاد. یک نیم او پخته و یک نیم خام. پخته، روی سوی خضر داشته و خام، روسوی موسی. خضر گفت: ای موسی! اگر خواهی که از گوشت او بخوری برخیز و هیزم و آتشی برافروز، گوشت خام پخته کن، تا بتوانی خوردن. و خضر خود دست کرد و از آن پخته می خورد.»[23] گم شدن، کنش آن کسی است که ناظر حال عرفانی بوده و نه درگیر آن.

۹. حرکت در عوالم گوناگون در دنیای اثر: دنیای اثر، دنیای خاصی است که واقعیت درون قصه را رقم می زند. حال اگر در همین دنیا، به دنیای فراتر برویم، آن گاه سفری به عالم مثال پدید می آید، آن گونه که سهروردی در غالب حکایاتش، به واسطهٔ یک

پیر یا نامه، ما را به دنیایی دیگر می برد.

۱۰. آرمان و هدف متحول کننده: پس از حس گمگشتگی و یافتن این کنش، آرمان و هدف متحول کننده پیش می آید. آیا موسی در راهی نوین گام نخواهد زد؟ آیا مرگ حلاج، بسیاری را به حرکت وانمی دارد؟ آیا راویان حکایات سهروردی، سلوك آغاز نمی کنند؟

تمام آنچه که گفته شد، صورتهای گوناگون یک حرکت کلی و یک تفکر ریشه ای تر است. انسان، جداافتاده و غریب بر زمین، به زندگی خود ادامه می دهد. او ناآگاه است. اما آن گاه که ندای راهبر درونی، آدمی را بیدار می سازد، او بدین غربت پی می برد و دیار آشنایی را می جوید. جهان بینابینی مثال، جهانی است که در آن، روح انسان، انوار هدایتگر را بازمی یابد. حال تمرکز بر کدام بخش این حرکت است؟ بیداری؟ گوش سپردن به ندای درونی؟ حرکت؟ رسیدن؟ غربت؟ بی خبری؟ یا ...؟ یا همهٔ اینها؟ تمرکز به هر یک از این بخشها یا همگی آن، گونه های متفاوت قصه را می سازد.

یافتن وجوه ساختاری

الف: ـ داستان

در قصه ها و حکایات ایرانی، از آن نظر که ریشه هایی مستقیم در افسانه، حماسه و اسطوره دارند، با کیفیتی ویژه روبه روییم و قضا و قدر، در این میان، نقشی عمده و اساسی بازی می کند و داستان به تقدیر آدمها می پردازد؛ تقدیری ناگزیر که شخصیتهای داستان در آن گام برمی دارند. عمده ترین ویژگی در این داستانها، همچنین نمایش کل پیرامون است؛ نمایش کل آن ماجراهایی است که در کنار یک ماجرای اصلی روی می دهند و با نمایش کل یک ماجرا و سرگذشت از ابتدا تا انتها. حلاج برای اولی برصیصا برای دومی، نمونه های قابل ذکری هستند.

داستانهای ایرانی در مقایسه با قوانین ارسطویی، خط سرنوشت و زندگی را به عنوان خط اصلی برمی گزینند و داستان، دراقع پرداختن به ماجراهایی است که یکی پس از دیگری، در روند زندگی قهرمانان اثر به وقوع پیوسته اند و تمرکز بر نمایش این گستره است. ساخت ارسطویی بر یکی از این ماجراها تمرکز دارد. اما در داستانهای ایرانی بر کل ماجراها نظر افکنده می شود. خطوط ماجرایی، آغاز شده و پایان می یابند و خط بعدی، در امتداد آنها قرار می گیرد. این ویژگی ای است وام گرفته از حماسه و افسانه. در حماسه، نمایش کل پیرامون، حائز اهمیت است.

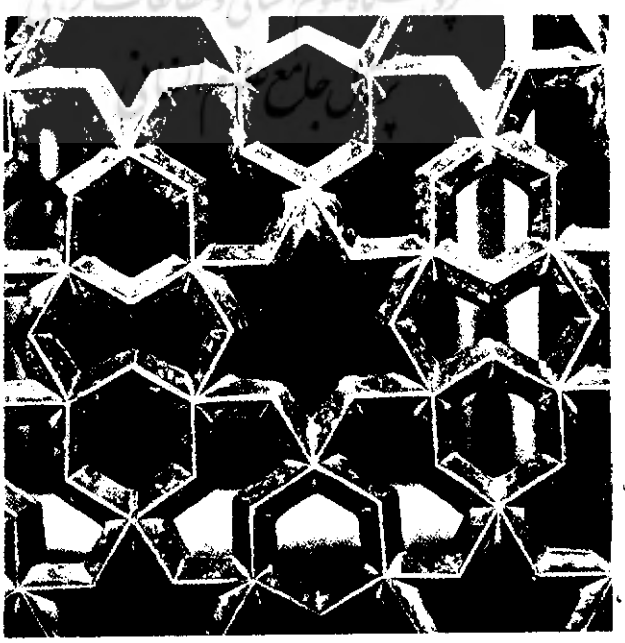
افسانه هم، هیچ گاه بر یک ماجرا، جزءپردازی نمی کند و بر کلیت تکیه دارد. ماجرا به وقوع می پیوندد؛ زیرا باید این گونه شود.

اپیزودیک و بخش بخش بودن داستان، ویژگی دیگری است و ملهم از سرگذشت گونگی داستان. روند حرکت در بستر زمان، سازندهٔ این بخشهاست. داستان، روایت بخشهایی از این سرگذشت است که به گونه ای انتخابی، کنار هم قرار گرفته اند. ساختار «حلاج» در «تذکرة الاولیاء» عطار به خصوص، بدین گونه است.

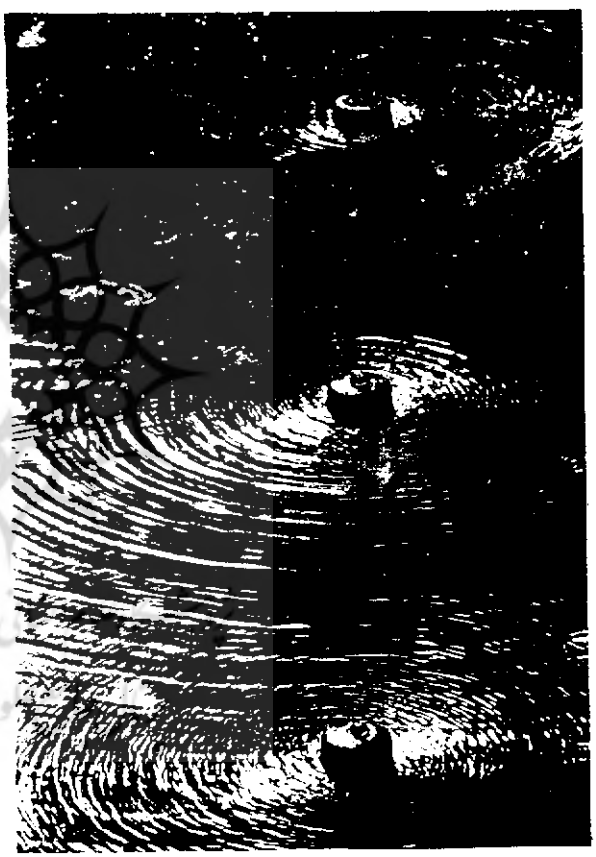
نکتهٔ قابل توجه دیگر، زنجیرهٔ علت و معلول وقایع است. در اینجا، زنجیرهٔ علت و معلولی، بر گسترهٔ وقایع و بخشهای متفاوت، کمتر خودنمایی می کند. در اینجا با گسترهٔ ماجراها روبه روییم و تنوع چشم اندازها داستان از بخشی به بخشی و از فصلی به فصلی حرکت می کند و علت و معلول تداعی کنندهٔ یک زنجیره نیست، بلکه نشانگر یک پلکان است. پلکان مدوری که بدون گذراندن یکی، به بعدی نمی توان رسید. این حالت به یک تابلو موزاییکی می ماند که بر آن حرکت دورشونده داریم. از یک قطعه آغاز می کنیم و آن قدر دور می شویم تا کل تابلو در ذهن پدیدار شود. حکایتگری و نقل، یا حضور یک حکایتگر هم از دیگر ویژگیهای داستان در این وادی است. ما در اغلب داستانها با حکایتگری روبه روییم که در کار اهمیت ساختاری اساسی می یابد.

ب ـ کنشهای واگرا

ویژگی کنشهای همگرا، آن گونه که در تعاریف ارسطویی یافت می شود، همسو بودن آن با ایده هایی است که در قصه شکل می گیرد. یعنی، همه چیز به سوی هدف نشانه گیری شده است. هر حرکت قهرمان و هر اتفاق، گامی است در جهت رسیدن به



این هدف، در داستانهای ایرانی این ویژه گی را نمی یابیم. کنشها در اینجا و اگر آینده ماجراها، شخصیت را به جای آن که به هدفش نزدیک کنند، از آن، دورش می سازند. (برصیصای عابد یا غربت غربیه). در عالم حماسه، زیباترین و نزدیکترین مثال، قصه «هفت خوان رستم» است. رستم برای آزادی کاووس از بند دیوان، سوی کوه مازندران غزیمت می کند. اما موانعی که در این راه در جلو راهش گسترده می شوند، او را از رسیدن هرچه سریعتر به این هدف، بازداشته، دور می کنند. آنچه که در این بررسی مجمل رخ می نماید، در وهلهٔ اول، ارتباط این کنشها با شکل ترکیب ماجراها و داستان است. بعد از آن، مسأله حرکت بر بستر سرنوشت مطرح می شود. یا حرکت به سمت غایتی معین شده و از این رهگذر، تضاد، جای خود را به تقابل می دهد. در غالب این آثار، تضاد آن گونه که در بیان ارسطویی مطرح است،



رخ نمی نماید. تضاد، بیشتر عاملی فردی است که از روبه روی هم قرار گرفتن فردیتها به عرصهٔ ظهور می رسد. در داستان ایرانی، شخصیت، سرنوشت خود را پذیرفته است و آنچه که در این میان روی می دهد، بیشتر به گونه ای تقابل شبیه است. نیروهای مقابل، عوامل بازدارنده اند. رودررویی شخصیت اصلی، تضادآمیز نیست و به گذراندن یک مرحله می ماند (در بخش بینش، هرجا از تضاد اسم برده شد، تضاد در مفهوم تقابل مورد نظر بوده است.) کنش واگشتی، برهم زنندهٔ شکل انتزاعی حرکت خطی رو به جلو نیز است. در این عرصه، شکل دیگری به وجود می آید؛ شکلی حاصل از روند کنشهای واگرا در یک داستان که بیشتر برگشت پذیر و چرخشی و دایره گون است تا خطی و مستقیم. در داستان «حلاج»، در «غربت الغربیه»، «عقل سرخ» و «آواز پرجبرئیل» چرخشها و شکل دایره گون را می توان حاصل نفوذ این کنشها و توجه به آن دانست.

ج - ناظر بر چگونگی عمل

یکی از احساسات برخاسته از قصه های ایرانی که آن را می توان همپای تعلیق دانست؛ حسی که آن را نظارت بر چگونگی عمل می نامیم. در تعریف ارسطویی، نتیجه معلوم نیست و مخاطب در تعلیق دریافت نتیجه و فرجام آن است. اما در قصه های ایرانی، نتیجه به نحوی آشکار می شود و مخاطب می خواهد که ناظر باشد بر چگونگی به نتیجه رسیدن ماجراها. و سوال مخاطب این نیست که چه چیزی اتفاق می افتد. بلکه سؤال او این است که چگونه این چیز مرحله به مرحله اتفاق می افتد همچنین، نظارت بر چگونگی عمل و ویژگیهای مربوط به آن، عمدتاً به اصل فاصله گذاری و بیگانه سازی بازمی گردد.

د - پیرامون تضاد اصلی - فاصله گذاری.

یکی دیگر از ویژگیهای قصه های ایرانی، فاصله گذاری و بیگانه سازی است. در این قصه ها، فاصله ای از نمایش کشمکش وجود دارد و به وقایع حاشیه ای پرداخته می شود. همیشه، صحنه هایی در حاشیه و پیرامون این کشمکشها قرار می گیرند و یا به کشمکش بسیار کوتاه پرداخته می شود. در هر دو این حالات، صحنه، به نحوی غیرمستقیم، بر کشمکش اصلی در اثر، اشاره دارد. وقایع حاشیه ای در داستان «حلاج» و نامهٔ پدر در داستان «غربت غربیه» را به یاد آوریم.

در قصه ها، تضاد، تقابل یا کشمکش اصلی وجود دارد. اما داستان، مستقیماً به آن نمی پردازد، بلکه همواره پیرامون آن حرکت می کند که به چند شکل روی می دهد. به وجود صحنه های حاشیه ای و برخوردهای کوتاه اشاره کردیم. اما جا دارد به نکته ای دیگر هم اشاره کنیم و آن، انتخاب قسمت یا قسمتهایی از یک ماجرای کامل است، به نحوی که هر یک از این بخشها به گونه ای به تضاد اصلی اشاره داشته باشند. گفت وگوی موسی و خضر و داستان «حلاج» را به یاد آوریم: «نقل است، طایفه ای در بادیه او را گفتند: «ما را انجیر می باید.» دست در هوا کرد و طبقی انجیر تر، پیش ایشان نهاد. دیگربار، حلوا خواستند. طبقی حلوای شکری گرم، پیش ایشان نهاد. گفتند: «این حلوای باب الطاق بغداد است.» حسین گفت: «پیش من چه بادیه و چه بغداد.»[۲۴]

هـ - ریتم

عالم مثال، عالم مجردات، عالم ماده، سطوح گوناگونی که در امتداد یکدیگر قرار می گیرند، تجلی نور در آینه های وجود افراد، مراحلی که در راه وصال به حق وجود دارد، حرکت در این مسیر، فاصله با حقیقت، گریز از عالم ماده به عالم مثال و... هزاران عبارت دیگر، نشان دهنده یک واقعیت عمده است که آن را می توان «ریتم» نامید؛ ریتمی که در مینیاتور وجود دارد، در شعر می توان آن را یافت و در قصه ها بر حسب شکل آنها، قابل

تشخیص است. گویی تجلی حق و تخیل خلاق، با ریتم، پیوندی مستقیم دارد.

و درنهایت، این که موارد قابل تشخیص زیر هم وجود دارند:

۱. برهم زدن خط ممتد ماجرا و سپردن بخشی از بیان به راوی دیگر (داستان حلاج، غربت غربیه).

۲. بیان واقعه ای که می خواهد اتفاق بیفتد و نتیجه اش معلوم است (داستان حلاج).

۳. پرداخت متفاوت از یک ماجرای آشنا با یک فضا و زمان آشنا (حلاج، برصیصا، خضر و موسی).

۴. ارائهٔ تحلیل (خضر و موسی، غربت غربیه).

۵. ارائهٔ طول کامل یک عمل، با پرداختن بر جزییات آن (خضر و موسی، غربت غربیه و برصیصا).

۶. شکل موزاییک وار (داستان حلاج).

۷. بیان یک ماجرای تاریخی یا استفاده از تاریخ.

۸. نشان دادن یک دورهٔ کامل برای دوری از پرداختن به جزییات تضادها و کشمکشها (داستان حلاج).

۹. دوری از نمایش مستقیم کشمکش و توجه به صحنه های حاشیه ای و ماجراهای فرعی و دوری از خط اصلی ماجرا و تبدیل خط فرعی به خط اصلی.

۱۰. پرداخت نمادین و تمثیلی.

۱۱. فرجام نامحتمل و یا متفاوت.

۱۲. دوری از توجه به قواعد پذیرفته شدهٔ اجتماعی در نمایش روابط. □

○ پانویس ها:

۱. بتهای ذهنی و خاطرات ازلی، ص ۲۹.

۲. همان، صفحه ۵۷.

۳. همان، صفحه ۵۶.

۴. همان، ص ۸۰.

۵. هانری کربن، ص ۳۹۱.

۶. همان، ص ۳۹۱.

۷. همان، ص ۳۹۱ـ۳۹۲.

۸. همان، ص ۳۹۳ـ۳۹۴.

۹. فصلنامهٔ تئاتر، زمان قصه و نقد حال، ص ۹۲.

۱۰. نقل سهروردی، لغت موران، فصل ششم.

۱۱. روانکاوی آتش، گاستون باشلار، جلال ستاری، ص ۱۹.

۱۲. هانری کربن، ص ۲۹۷.

۱۳. زبان رمزی افسانه ها، م. لوفلر دلالشو، جلال ستاری، ص ۴۸ و ۴۹.

۱۴. قصص قرآن مجید، سورآبادی

۱۵. غربت الغربیه، شهاب الدین سهروردی، مجموعهٔ دوم مصنفات. ص ۲۸۰.

۱۶. غربت الغربیه، شهاب الدین سهروردی، مجموعهٔ دوم مصنفات. ص ۲۸۱.

۱۷. تذکرة الاولیاء، عطار، **بخش حلاج، ص ۵۹۱.**

۱۸. غربت الغربیه، شهاب الدین سهروردی. مجموعه دوم مصنفات، ص ۲۸۲.

۱۹. دو مکتوب، عبدالکریم شهرستانی. ص ۱۲۰

۲۰. عقل سرخ، شهاب الدین سهروردی، مجموعهٔ رسالات، جلد سوم، ص ۲۲۸.

۲۱. تذکرة الاولیاء، عطار، بخش حلاج، ص ۵۹۴.

۲۲. آواز پرجبرئیل. شهاب الدین سهروردی، مجموعه رسالات فارسی، ص ۲۲۳

۲۳. دو مکتوب، عبدالکریم شهرستانی. ص ۱۲۷.

۲۴. تذکرة الاولیاء، عطار، بخش حلاج، ص ۵۸۷.

○ منابع

۱. بتهای ذهنی و خاطرات ازلی، داریوش شایگان، چاپ اول، تهران.

۲. زبان رمزی افسانه ها، م لوفلر دلالشو، جلال ستاری، انتشارات توس، ۱۳۶۴، تهران.

۳. زمان قصه و نقد حال (فصلنامه تئاتر، شماره ۲ و ۳، سال اول)، جلال ستاری، مرکز هنرهای نمایشی، ۱۳۶۷، تهران.

۴. روانکاوی آتش، گاستون باشلار، جلال ستاری، توس، ۱۳۶۴، تهران.

۵. مقدمه بر فلسفه ای از تاریخ، میرچا ایلیاده، بهمن سرگاراتی، نیما، ۱۳۶۵، تبریز.

۶. هانری کربن، داریوش شایگان، باقر پرهام، آگاه، ۱۳۷۱، تهران.

۷. تذکرة الاولیا، فریدالدین عطار، تصحیح دکتر کراستولاس، طهوری، ۱۳۴۶، تهران.

۸. دومکتوب، عبدالکریم شهرستانی، تصحیح سیدمحمدرضا جلالی نائینی، نشر نقره، ۱۳۲۹، تهران.

۹. قصص قران مجید، ابوبکر عقیق نیشابوری ـ سورآبادی ـ تصحیح یحیی مهدوی، دانشگاه تهران، ۱۳۴۷، تهران.

۱۰. مجموعه مصنفات شیخ اشراق ـ شهاب الدین یحیی سهروردی ـ جلد دوم، به تصحیح هانری کربن، انجمن فلسفه ایران، ۱۳۵۵، تهران.

۱۱. مجموعه مصنفات سهروردی ـ مجموعهٔ آثار فارسی شیخ اشراق ـ شهاب الدین یحیی سهروردی، جلد سوم، به تصحیح سیدحسین نصر، تست ایرانشناسی انستیتوی فرانسوی پژوهشهای علمی در ایران، ۱۳۴۸.