نظریهٔ رئالیسم عرفانی در ادبیات داستانی

محمد رودگر* [۱]

۱. عضو هیئت علمی پژوهشکدهٔ امام خمینی و انقلاب اسلامی

دریافت: ۱۳۹۵/۱۲/۱۳ پذیرش: ۱۳۹۶/۶/۴

چکیده

ظهور رئالیسم جادویی در آلمان و موفقیت آن در امریکای لاتین بیانگر آن است که بومی‌سازیِ هر شیوه، پیش‌شرط اساسیِ استفاده از آن است؛ به‌خصوص در رئالیسم جادویی که بدون بومی‌سازی و انطباق آن با شرایط فرهنگیِ نویسنده، نتیجه‌بخش نخواهد بود. جالب این است که بیشترین مشابهت‌ها میان این شیوه و متون تذکرهٔ صوفیان همچون *تذکرة‌الاولیای* عطار وجود دارد. این نوشتار گامی است در ارائهٔ الگویی بومی‌شده از رئالیسم جادویی مبتنی بر فرهنگ داستانی- عرفانیِ ایران. دستیابی به الگویی ادبی با عنوان رئالیسم جادوییِ بومی‌شده با متون داستانی تصوف می‌تواند آغاز خوبی باشد برای کشف یک مکتب ایرانی- اسلامی با عنوان «رئالیسم عرفانی». گام نخست در این مسیر، بررسی مقایسه‌ایِ شاخصه‌ها در دو زمینهٔ ساختار و مبنا میان متون داستانی رئالیسم جادویی است که *صد سال تنهایی* نوشتهٔ گابریل گارسیا مارکز برترین نمایندهٔ آن است با متون به‌جامانده از حکایات و تذکره‌های تصوف که *تذکرة‌الاولیا* نوشتهٔ عطار نیشابوری شاخص‌ترین نمایندهٔ آن است. پس از بازشناسی مهم‌ترین شاخصه‌ها و تفاوت‌ها، در گام بعدی می‌توان در بیان تعریفی برای رئالیسم عرفانی اندیشید.

واژه‌های کلیدی: رئالیسم عرفانی، رئالیسم جادویی، ادبیات داستانی، عطار، مارکز.

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۵، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۹۶، صص ۲۸-۵۱

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: Roodgar@gmail.com

۱. مقدمه

شیوهٔ رئالیسم جادویی حقیقتی سیال است که هنرمندان جهان می‌توانند آن را در قالب فرهنگی خاص خود بریزند و بومی‌سازی کنند. نویسندگان امریکای جنوبی به‌خصوص مارکز نیز از این ساختار به‌خوبی در راه ترویج مفاهیم ارزشی خویش بهره جُستند. مارکز کسی بود که چهرهٔ واقعی مردمانی تنها و فراموش‌شده در کلمبیا، مکزیک و کارائیب را به جهانیان شناساند. *صد سال تنهایی* داستان بنیان‌گذاریِ دهکدهٔ خیالیِ ماکوندو[۱] به‌وسیلهٔ خوزه آرکادیو بوئندیا[۲] و همسرش اورسلا[۳] و شرح زندگی شش نسل خانوادهٔ بوئندیا در آن است، تا زمان ویرانی آن به‌واسطهٔ ورود استثمار، فقر، فساد، جنگ و آشوب. مارکز با نوشتن از کولی‌ها از همان ابتدای رمان، به شرح کارهای جادویی آن‌ها می‌پردازد و شگفتی‌های حضور آن‌ها در دهکده را در خلال داستان، کش‌وقوس می‌دهد تا حوادثی که به واقعیت زندگی در کلمبیا شباهت دارند، با جادوهایی که در این داستان رخ می‌دهند، ادغام شود و شیوهٔ رئالیسم جادویی به‌وجود آید.

متون تصوف نیز مشحون از روایات داستانی به‌ویژه تذکره‌هاست. در میان شخصیت‌های داستان‌سرای صوفی (نویسندگان متونِ دست‌اول) ازجمله به این اسامی برمی‌خوریم: احمد غزالی (*رسالة الطیور*)، محمدبن منور (*اسرارالتوحید*)، عطار (*تذکرة الاولیا*، *منطق‌الطیر* و...)، مولانا (*مثنوی معنوی*)، شمس (*مقالات*) و... . در این میان، *تذکرة الاولیا* و *اسرارالتوحید* معروف‌ترین متون تذکره به‌شمار می‌آیند. *تذکرة الاولیا* قدیمی‌ترین یادنوشت تصوف و تنها اثر منثور به قلم فریدالدین عطار نیشابوری، حکایت‌پردازترین شخصیت تصوف است. این کتاب گزارشی از شرح احوال، اقوال و حکایات ۷۲ تن از بزرگان دین، عارفان و مشایخ صوفیه را تا سدهٔ چهارم و پنجم ارائه داده است (عطار نیشابوری، ۱۳۴۶: ۲۱)؛ اما فقط تاریخ‌نگاری نبوده و نیروی داستان‌سرایی عطار آن را از تذکره‌های دیگر متمایز کرده است.

میان حکایات مندرج در تذکره‌ها با شیوهٔ رئالیسم جادویی، یکی از گسترده‌ترین شیوهٔ ادبی دنیای امروز، قرابت‌های بسیاری وجود دارد، ازجمله تأکید بر عناصر شگفت‌انگیز و خرق عادت؛ البته تفاوت‌ها نیز بسیارند. قصص و حکایات عرفانی چه از لحاظ ساختار و چه

مضمون، تفاوت آشکاری با داستان به‌معنای امروزیِ آن[۴] دارند. در *تذکرة الاولیا* بیش از آنکه با داستان با روایت امروزی سروکار داشته باشیم، با پاره‌داستان و تکه‌روایت روبه‌روییم. با این حال، عناصر داستان را در این متون نیز می‌توان بازیافت و با شناخت جایگاه ادبیات داستانی در فرهنگ عرفانی خود، کم‌کم به‌سمت تعریف یک سبک خاص بومی و ملی رفت که بالقوه در تراث داستانی- عرفانی این مرزوبوم نهفته است. برای شروع می‌توان خوانشی امروزی از تذکرهٔ عطار به‌دست داد و وجوه تشابه و تقاربی را از جهت ساختار و مبانی میان این دو متن یافت. آن گاه به این سؤال اصلی اندیشید که چگونه می‌توان سبک یا شیوهٔ ادبی خاصی را برای داستان‌های صوفیانه تعریف کرد. این پرسش را به گونه‌های دیگری نیز می‌توان مطرح کرد: با بررسی شیوه‌ها و سبک‌های موجود در ادبیات داستانی معاصر، داستان‌ها و حکایات مندرج در متون و تذکره‌های صوفیانه از چه سبکی تبعیت می‌کند؟ در سنت صوفیانه، گونه‌ای «ادبیات داستانی- عرفانی» وجود داشته است؛ اما آیا می‌توان شیوهٔ ادبی- داستانیِ خاصی نیز برای آن تعریف کرد؟

نگارنده پس از جست‌وجو، منبعی را که در موضوع پژوهش حاضر نوشته شده یا حتی به‌صورتی محدود درصدد مقایسهٔ رئالیسم جادویی با روایات داستانی تصوف برآمده باشد، نیافت. البته مقاله‌ای (نصیری جامی، ۱۳۸۴) وجود دارد که درصدد بررسی امکان تأسیس نوع دیگری از رئالیسم به‌نام «رئالیسم معنوی» برآمده است. این پژوهش فقط در میان گونه‌های مختلف رئالیسم، قائل به یک نوع جدید از آن است. ارتباط «رئالیسم معنوی» با عرفان و تصوف معلوم نیست و مقایسه‌ای نیز بین این متون با شیوهٔ رئالیسم جادویی رخ نداده است.

فقدان منابعی که به‌طور مستقیم به موضوع پژوهش حاضر پرداخته باشند، کاشف از اهمیت و بکر بودن موضوع است و ضرورت بررسی و مطالعهٔ آن را آشکار می‌کند. نیاز به یک الگوی بومی‌شدهٔ ادبی- داستانی نیز از ضرورت‌های پرداختن به این موضوع است.

۲. رئالیسم (جادویی) و تصوف

هر مکتبی شیوه‌های مختلفی دارد؛ مثل رئالیسم جادویی که یک شیوه[۵] از مکتب رئالیسم است و ویژگی‌های خاص خود را در عناصر[۶] و شگرد[۷] دارد. این شیوهٔ ادبی رویکردی خاص در روایت (فرمِ) داستان به‌شمار می‌آید که آن را از رئالیسم جدا کرده است. برخی این شیوهٔ روایی را با توجه به شالودهٔ اصلی آن، این گونه تعریف کرده‌اند:

> رخداد کنش‌های کرامت‌آمیز از آدم‌ها یا حضور پدیده‌های فوق طبیعی در یک زمینهٔ کاملاً رئالیستی، به گونه‌ای که تصویری خارق‌العاده از توان واقعی موجودات، انسان و موقعیت زمانی و مکانی ارائه داده شود و در پس این رفتارهای به‌ظاهر غیرواقعی، یک تحلیل منطقی معنادار از منظر مؤلفه‌های اعتقادی، عرفی یا روانی نهفته باشد، باعث شکل‌گیری شاکلهٔ اصلی یک نگرش هنری می‌شود که به رئالیسم جادویی شهرت یافته است (شیری، ۱۳۸۷: ۸۵).

رئالیسم جادویی در عین حال که واقعیت عینی و بیرونی را کاملاً به‌رسمیت می‌شناسد، آن را تمامِ واقعیت نمی‌داند و واقعیت ذهنی را برتر می‌شمارد (زامورا، ۱۳۸۶: ۳۲۹). چنان‌که بورخس می‌گوید: «جهان متأسفانه واقعی است و من متأسفانه بورخس هستم» (همان، ۳۲۹–۳۴۲). رئالیسم جادویی هرچند از بستر رئالیسم استفاده می‌کند، حقیقت‌مانندی دغدغهٔ اصلی‌اش نیست. در این شیوه باوراندنِ یک واقعیتِ ذهنی اهمیت دارد که برتر از واقعیت عینی برای مخاطب خواهد بود.

چنان‌که نویسندگان بزرگ رئالیسم جادویی نیز گفته‌اند، پیوند این شیوه با باورهای عمومی، افسانه‌ها و اسطوره‌ها، سحر و جادو، متون عرفان شرقی و به‌ویژه متون روایی- داستانی اهل تصوف، انکارناپذیر است. واضح است که این شیوه از اسطوره‌ها، افسانه‌ها، باورهای عمومی، قرآن کریم و متون عرفانیِ ایران و اسلام و... بهره‌هایی برده است.[۸] تذکره‌های صوفیانه که به کرامات و مشاهدات مشایخ صوفیه اختصاص دارد، مورد توجه ویژهٔ این شیوهٔ ادبی بوده است. این متون در ساختاری داستانی، رویدادهای شگفت‌انگیز و کرامات اولیا را در بستری واقع‌گرایانه ارائه داده‌اند. رئالیسم جادویی نیز درست با همین شیوه، باورهای جادویی و خارق عادت فرهنگ خود را می‌نُمایاند. بررسی دقیق این پیوندها با مقایسهٔ ساختاری و مبنایی میسر

است. از میان متون رئالیسم جادویی می‌توان *صد سال تنهایی* مارکز را برگزید و از میان تذکره‌های تصوف نیز به مشهورترین، معتبرترین و جریان‌سازترینِ آن‌ها یعنی *تذکرة الاولیا* پرداخت. چنین مقایسهٔ گسترده‌ای مجال وسیع‌تری می‌طلبد؛ اما در ادامه با بیان چیستی و شاخصه‌های رئالیسم عرفانی، حتی‌المقدور به این نحوه از مقایسه نیز اشاراتی خواهیم کرد.

۳. رئالیسم عرفانی چیست؟

مدعای نگارنده این نیست که مکتبی ادبی- داستانی به‌نام «رئالیسم عرفانی» در تراث مکتوب تصوف وجود داشته است یا دارد. این عنوانی است برای بن‌مایه‌ها و زیرساخت‌های ادبی- داستانیِ کهن و دیرآشنا در تذکره‌های صوفیانه و متون داستانی- روایی تصوف که قابلیت آن را دارد که از سوی یک جریان ادبی پی گرفته شود و به‌صورت یک گرایش خاص در حوزهٔ رئالیسم درآید. رئالیسم جادویی نیز برای پیدایش خود از بن‌مایه‌های فرهنگی خویش و دیگر فرهنگ‌ها استفاده کرد.

از آنجا که موضوع اصلی رئالیسمْ واقعیت و واقعیت‌گرایی است، می‌توان آن را یک گرایش (ئیسم) خاص دانست که با بسیاری از «ئیسم»ها قابل جمع است. هر مکتب فکری مدعیِ ارائهٔ شیوه‌ای از بیان واقعیت است: جهان‌بینیِ مارکسیستی- لنینیستی طرف‌دار رئالیسم سوسیالیستی است؛ از دیدگاه کمونیستی، واقعیت باید در انکشاف انقلابی‌اش مجسم شود (سیدحسینی، ۱۳۸۴: ۱/ ۳۰۴)؛ رئالیسمِ انگلیسی واقعیت زندگی را از منظر لطیف طنز و مطایبه ترسیم می‌کند (همان، ۲۹۱)؛ رئالیسم امریکایی هم منحصر در روایت دوران بحران، وحشت و نفرت است (همان، ۲۹۴). همان گونه که ملاحظه می‌شود، جهان‌بینی‌های متفاوت، نوع نگاه به رئالیسم را دستخوش تغییر کرده است. طبیعی است که در نتیجهٔ تغییر نگرش، هدف‌گذاری‌ها نیز متفاوت باشد. رئالیسم مکتبی غربی است و نگاه اشراقی- عرفانی در آن بسیار کم‌رنگ است. ازاین‌رو وقتی آن‌ها می‌گویند که هدف غایی رئالیسم «جست‌وجو و بیان کیفیات واقعی هر چیز و روابط درون مابین یک پدیده با دیگر پدیده‌هاست» (پرهام، ۱۳۴۵: ۳۲)، منظورشان از «بیان کیفیات واقعی» با آنچه پژوهشگران فرهنگ شرقی به‌دنبال آن‌اند، بسیار متفاوت است؛ چنان‌که

در میان خودشان نیز از منظرهای رئالیسم سوسیالیستی، اروپایی و امریکایی، نه‌تنها روش بلکه هدف ایشان نیز از بیان کیفیات واقعی متفاوت است. نگاه ویژه به رئالیسم، به‌عنوان ابداع یک واقعیت تخیلی به‌وسیلهٔ واقعیت‌های موجود در جهان پیرامون، راه را برای تولد رئالیسم جادویی هموار کرد. رئالیسم جادویی نیز درصدد ارائهٔ نوعی خاص از واقعیت یا تصور خاصی از آن است (صفری، ۱۳۹۰: ۱۰۶-۱۰۷).

همان گونه که برترین نقطهٔ امتیاز رئالیسم جادویی با دیگر سبک‌ها در باورپذیر جلوه دادن پارادوکس خیال و واقعیت است، برترین نقطهٔ اشتراک آن با تذکره‌های تصوف نیز در همین تکیه بر عنصر باورپذیری است. عنصر باورپذیری در پارادوکس واقعیت و فراواقعیت در شیوهٔ رئالیسم جادویی، در نهادینه شدنِ باورداشتِ سحر و جادو و خوارق عادات در جوامع امریکای لاتین ریشه دارد و در تصوف نیز برخاسته از ایمان به غیب و کرامات. از این جهت می‌توان به بیانی دیگر گفت که نگاه واقع‌گرایانه به خوارق عادات، بزرگ‌ترین نقطهٔ مشترک بین داستان صوفیانه و رئالیسم جادویی است.

بیشترین جلوه‌گاهِ رئالیسم در رمان و داستان کوتاه بوده است. از آنجا که این حوزه مستقیماً به حقایق زندگی انسان‌ها مربوط می‌شود، رئالیست‌ها مقدس‌ترین چیز را همین حقیقت می‌خوانند (پرهام، ۱۳۴۵: ۴۳). این حقیقت گاه تلخ، گزنده و ناهنجار و حتی گاه توأم با بی‌عفتی است؛ آن چنان که بسیاری از منتقدان همعصرِ بالزاک از بی‌عفتیِ قلم او به‌عنوان حقیقت‌نمایی دفاع می‌کردند. حال سؤال اینجاست: اگر رسالت داستان رئال به‌حدی گسترده است که ایجاب می‌کند در آن تمام شؤنات زندگی بشری، حتی ناهنجاری‌های اخلاقی غیرقابل دفاع در جامعه نیز منعکس شود، یکی از ابعاد بسیار مهم زندگی بشر، معنویت‌گرایی و عرفان است؛ پس چرا نتوان از گرایش رئال عرفانی دفاع کرد؟

برای تأییدِ نیاز به نوعی رئالیسم مبتنی بر فرهنگ ایرانی- اسلامی، به چند زمینهٔ تلاش برای نام‌گذاری و جهت‌دهی به این سمت‌وسو اشاره می‌شود:

۱. رضا سیدحسینی آثار نویسندگان ایرانی را در شیوه رئالیسم جادویی، «رئالیسم معجزه» نامید که برآمده از اعتقادات عمیق و قلبی مردم ایران به معجزه است. به‌نظر او، اگر برای مردم امریکای لاتین جادوگری مهم است، مردم ما با اعجاز زندگی می‌کنند و معجزه در زندگی‌شان جریان دارد.[۹]

۲. چنان‌که در مقدمه گذشت، مقاله‌ای هم نوشته شده که درصدد بررسی امکان تأسیس نوع دیگری از رئالیسم، به‌نام «رئالیسم معنوی» برآمده است (نصیری جامی، ۱۳۸۴: ۲۰۳). نکتهٔ تأمل‌برانگیز این است که حوزهٔ منزلتی و رواج رئالیسم جادویی، کشورهای جهان‌سوم است (سیدحسینی، ۱۳۸۴: ۱/ ۳۱۷). رئالیسم جادویی واکنش حوزهٔ دیگری از جهان در برابر رئالیسم غربی است؛ حوزه‌ای از جهان که واقعیت‌گرایی، تجربه‌گرایی و عینیت‌گرایی غربی را به باد تمسخر گرفته است.

> فقدان درک نگاه اشراقی و شهودی به واقعیت‌های عینی، سبب‌ساز چنین نگاه‌های متناقض و تحقیرآمیز شده است. این نوع نگاه که غالباً برخاسته از مشرق‌زمین و تمدن گران‌بار شهودیِ شرقی است، ماهیتاً با نگاهِ مادی‌گرا، تجربی و عینیِ غرب تفاوت دارد. به‌عنوان مثال در نزد هنرمند و ادیب (نویسندهٔ) رئالیست غربی، طبیعت و واقعیت، معنایی را برمی‌تابد که با نگاه واقع‌گرا و حقیقت‌نمای مشرق‌زمین متفاوت است. این نگاه و تلقی شرقی، نه «قراردادی» است و نه «جادویی»؛ و از آنجا که توأم با معنویتی والا، زلال، باورمند و متکی به حقیقتی بی‌منتهاست، بهتر است آن را «رئالیسم معنوی» بنامیم (نصیری جامی، ۱۳۸۴: ۲۰۸).

تعریف یک گونهٔ جدید رئالیسم به‌نام «رئالیسم معنوی» هرچند ممکن است در محدودهٔ نوعی «واقع‌گرایی دینی» دور از ذهن به‌نظر آید، با توجه به بهره‌برداری‌های رئالیسم جادویی از عرفان و متون تصوف، دست‌کم می‌توان قائل به «رئالیسم عرفانی» شد.

۳. شهید مطهری نیز در معرفی نظام ویژهٔ تربیتی اسلام، قائل به «رئالیسم اسلامی» شده بود که البته از حوزهٔ بحث ادبیات داستانی- عرفانی خارج است (مطهری، ۱۳۷۳: ۱۶).

رئالیسم مورد نظر در این پژوهش (رئالیسم عرفانی) هیچ یک از موارد نام‌برده نیست؛ اما تلاش‌هایی از این دست زمینه‌های خوبی برای لزوم بسط موضوع خواهد بود. این گونهٔ خاص

از واقع‌گرایی گرچه به رئالیسم جادویی بسیار نزدیک است، وجوه تمایزی نیز به‌ویژه در مبانی خود دارد که در مقام مقایسهٔ شاخصه‌ها پدیدار می‌شود.

۴. شاخصه‌های رئالیسم عرفانی

برخی از این شاخصه‌ها را در دو بخش ساختاری و مبنایی بیان می‌کنیم:

۴-۱. شاخصه‌های ساختاری

۱. روایت[۱۱]: رئالیسم عرفانی یک شیوهٔ روایی است. روایت توالی ادراک‌شدهٔ وقایعی است که ارتباط غیراتفاقی دارند و مستلزم وجود انسان یا شبه‌انسان یا دیگر موجودات ذی‌شعور به‌عنوان شخصیت تجربه‌گرند (ر.ک: تولان، ۱۳۸۶: ۱۹). تمام متون ادبی را که دارای دو ویژگی قصه و حضور قصه‌گویند، می‌توان متنی روایی خواند (اخوت، ۱۳۷۱: ۸). در رئالیسم جادویی، داستان‌ها با بهره‌گیری از خوارق عادات، علوم پنهانی و با ته‌رنگی از توصیفات اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی روایت می‌شوند. یکی از موفق‌ترین متون عرفانی که مخاطب را به رئالیسم بومی خاص رهنمون می‌کند، *تذکرة الاولیاست*:

> بیشتر نوآوری‌ها و هنرنمایی‌های عطار یکی در اسلوب بیان، یعنی یافتن سبک ویژهٔ خود اوست که مشخصهٔ بارز آن ایجاز کلام است و دیگر در شگردهای جدیدتر و تأثیرگذارتر روایت حکایت‌ها. به احتمال زیاد او این قدرت روایتگری را مدیون دهه‌ها سرایش مثنوی‌هایی بود که بنیان و ساختارشان حکایت بود (احمدی، ۱۳۷۹: ۱۲۵).

اوج نوآوری و هنرنمایی عطار در این اثر، در اتخاذ شیوهٔ روایی خاص است. نوع روایت حاکم بر رئالیسم جادویی برگرفته از جنس روایتِ تذکره‌های تصوف ازجمله تکنیک روایی داستان‌درداستان است (ر.ک: نقره‌چی، ۱۳۸۳: ۴۶). شِمای روایی تذکره‌ها نیز همان چیزی را دنبال می‌کند که روایت در رئالیسم جادویی در پی آن است. توضیح آنکه، روایت در *تذکرة الاولیا* در خدمت اهداف تعلیمی نویسنده است. خط سیر روایت معمولاً به دو صورت و یا به‌عبارتی در خدمت دو هدف است:

الف. تحول شخصیتی: گاهی شخصیتِ غافل تحت تأثیر شخصیت عارف و کرامات وی متحول می‌شود و اغلب به‌سرعت توبه می‌کند. نمونه‌های بسیاری از این گونه روایتگری در تذکره‌ها مندرج است. در *تذکرة الاولیا* نیز به این عبارت ذیل اسامی عرفا بسیار برمی‌خوریم که «ابتدای توبهٔ او آن بود که...» یا «سبب توبت او آن بود که...».

ب. دستگیری سلوکی: گاهی سالک آگاهانه (دانستن) به جست‌وجوی هدف برمی‌خیزد (خواستن) و در طی مسیر، حادثه‌ای شگفت یا سخنی اثرگذار از سوی فردی عارف یا شخصیت‌هایی چون کودک، مست، دیوانه و حتی حیواناتی مانند شیر و آهو سبب تقویت انگیزه و توانایی (توانستن) سالک برای نیل به مقصود می‌شود، موانع را برمی‌دارد، راه را می‌نمایاند و به‌اصطلاح «دستگیری سلوکی» می‌کند (ر.ک: مدرسی، ۱۳۹۲: ۹۰). نمونه‌های این گونه روایتگری که جنبهٔ تعلیمی و دستگیری در سلوک دارند نیز بسیار است؛ ازجمله حکایت ابوعبدالله‌بن جلا که به‌سبب یک نگاه به غیر، هر آنچه از قرآن را حفظ داشت، از یاد برد (عطار نیشابوری، ۱۳۴۶: ۴۳۳) یا حکایت ابومحمد مرتعش که به‌سبب یک نگاه به غیر، جامهٔ اهل صلاح از او برکشیدند (همان، ۴۵۰).

در نهایت شِمای روایی حکایات *تذکرة الاولیا* چنین است: فردی بی/ کم‌ایمان با حادثه یا واقعه‌ای عرفانی، مستقیم یا با میانجی عارف یا رویدادی غیبی، به ایمان یا ایمانی کامل‌تر هدایت می‌شود. بابک احمدی (۱۳۷۹: ۱۴۸–۱۵۰) پس از توضیح شِمای روایی مذکور در قالب دو گونهٔ روایی مجزا، حکایات عطار را مبتنی بر «آفرینش شگفتی» می‌داند. قدرت روایتگری عطار نشان از شیوهٔ روایی خاصی دارد (همان، ۱۵۳). برخورداری از یک شیوهٔ روایی خاص، اولین ویژگی رئالیسم عرفانی است؛ چنان‌که اولین شاخصهٔ رئالیسم جادویی نیز همین است. «آفرینش شگفتی» همان چیزی است که به‌عنوان یک مقصد برای شیوهٔ روایی رئالیسم جادویی نیز ترسیم شده است. اصولاً اگر شگفتی نباشد، شِمای روایی عطار مؤثر و کارگر نمی‌افتد. این شگفتیِ کرامات، خوارق عادت یا معرفتی شگفت‌زا و عرفانی است که به ایمان و باور منجر می‌شود. معرفت‌افزایی حاصل‌شده ناشی از یک شگفتی عمیق، شوک و تکان

روحی است که حقیقت ناب و بی‌پردهٔ عرفان در مخاطب ایجاد می‌کند. در رئالیسم جادویی نیز روایت در خدمت شگفتی است.

۲. تأثیر شگرف درون‌مایه در ساختار: کم‌رنگ کردن، تقلیل و محو کردن عناصر به نفع درون‌مایهٔ عرفانی «وحدت»، از شاخصه‌های جالب توجه رئالیسم عرفانی است. عطار در پی نشان دادن وحدت در کثرت است. از این جهت، هرچه را که به کار این هدف بیاید، به‌کار می‌برد و باقی را حذف می‌کند. وی حتی با منابع خود چنین رفتار کرده است: «و اسانید نیز بیفگندم [...] و اضافات حکایات و حالات مختلف نیز هم بود» (عطار نیشابوری، ۱۳۴۶: ۵). این یک رویکرد ثابت نزد عطار است. تمام عناصر داستان باید در مسیر وحدت باشند، وگرنه کم‌رنگ و حتی محو خواهند شد؛ مثل «اضافات حکایات» که عطار حذف کرد و مانند تمایز شخصیت‌ها[۱۲] که هرچه خواننده با تعداد بیشتری از آن‌ها آشنا می‌شود، ویژگی‌های یکسانِ هر یک بیشتر برایش مسجل می‌شود. عطار در ذکر اولین ولیّ یعنی امام جعفر صادق(ع) می‌نویسد:

> اما به‌سبب تبرک به صادق- رضی‌الله‌عنه- ابتدا کنیم [...] و چون از اهل بیت بیشتر سخن طریقت او گفته است، و روایت از او بیش آمده، کلمه‌ای چند از آن حضرت بیارم که ایشان همه یکی‌اند. چون ذکر او کرده آمد، ذکر همه بود. نبینی که قومی که مذهب او دارند، مذهب دوازده امام دارند؟ یعنی یکی دوازده است و دوازده یکی (همان، ۱۲).

عطار در بیشتر اوقات در مقام معرفی اولیا، از نسب خانوادگی‌شان، نام پدر، محل و تاریخ تولد و... چیزی نمی‌گوید؛ ولی انتساب هر عارف را با پیر و مرشدش مشخص می‌کند. گویا او ولادت حقیقی هر عارف را مقارن با توبهٔ او یا سرسپردگی‌اش به یکی از حلقه‌های سلسلهٔ اولیا می‌داند. این، رویکرد مشترک عطار و مارکز در شخصیت‌پردازی است. در *صد سال تنهایی* نیز یک پیوند خانوادگی پررنگ همانند طنابی محکم شخصیت‌ها را به یکدیگر مرتبط کرده است. مارکز در این اثر با خلق انبوهی از شخصیت‌ها به خواننده اجازه می‌دهد با پرداختن به هر شخصیت، با او و با سرنوشتش در مسیر زمان جلو- عقب برود. مارکز با این نوع روایت، تکرارپذیر بودن تاریخ و آدم‌ها را نشان می‌دهد. تکرار نسل‌اندرنسل خوزه آئورلیانوها و خوزه آرکادیوها، مثلاً آنجا که می‌گوید: «همهٔ خوزه آئورلیانوها کنجکاو، جدی و باهوش و با قدرت

بدنی و همهٔ خوزه آرکادیوها عجول، نترس و لاغرند» (مارکز، ۱۳۵۷: ۱۶۱) تکرار طبیعت را در تولید خوزه‌ها نشان می‌دهد. درواقع این تمهید آگاهانهٔ نویسنده در شخصیت‌پردازی است که خواننده را به‌سوی پذیرش یک شخصیت جمعی برای خانوادهٔ سرهنگ پیش می‌برد: «همهٔ آن‌ها نشانه‌ای از مرگ بر خود داشتند [...] تنها حالت مشترک بین آن‌ها، تنهایی خانوادگی بود» (همان، ۱۶۱-۱۶۲). شخصیت‌های *تذکرة‌الاولیا* نیز با رشتهٔ نامرئی «ولایت» به یکدیگر مرتبط‌اند. از میان ۷۲ تن از اولیای عطار، یکی ۷۲ و ۷۲ یکی است؛ یعنی نمایش کثرت به وحدت. البته که این یک وحدت عرفانی است و با تشابهِ شخصیت‌های خانواده در رمان مارکز به‌کل متفاوت است؛ اما نقطهٔ اشتراک، تقلیل عنصر شخصیت به نفع درون‌مایه است و نه اصل وحدت در عرفان اسلامی.

در رئالیسم عرفانی، علاوه بر شخصیت‌پردازی می‌توان از صحنه‌پردازی نیز به نفع وحدت مضمون کناره گرفت. برای مثال وقتی عطار از قول بایزید نقل می‌کند که «حضرتی دیدم که هژده هزار عالم در جنب آن حضرت ذره‌ای می‌نمود» (عطار نیشابوری، ۱۳۴۶: ۱۸۵)، مسلماً این جملهٔ عجیب که به‌صورت یک سبک در تذکره درآمده، عیناً از زبان بایزید و دیگر عرفا نقل نشده؛ بلکه عطار خود آن‌ها را ساخته و پرداخته است. او خود به آن «حضرت» رفته بود و خوب می‌دانست که این صحنه را چگونه بپردازد؛ ولی به جملاتی کوتاه و مقطع بسنده می‌کند:

> شبی در کودکی از بسطام بیرون آمدم. ماهتاب می‌تافت و جهان آرمیده. حضرتی دیدم که هژده هزار 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 (همان جا).

در این عبارت نمی‌توان از توصیف جزءنگرانهٔ مکان اثری یافت. هرچه هست، توصیف کلیِ شاعرانه و ادیبانه است و بس: «جهان آرمیده». گویا نویسندگانِ تذکره‌های تصوف از توصیف، صحنه‌پردازی و پرداخت جزءنگرانهٔ جامعه و محیط اطراف خود بیزار بوده‌اند. حتی

از توصیف کوچک‌ترین و مبتلابه‌ترین واحدهای مکانی همچون خانه، حمام و خانقاه نیز حتی‌المقدور اجتناب می‌کردند. همه چیز به‌طور افراطی به شخصیت و عمل داستانی معطوف بود. اگر صحنه‌ای در خدمت شخصیت بود و در پیشبرد داستانِ او ضرورت داشت، از آن استفادهٔ حداقلی می‌شد، وگرنه بی‌رحمانه حذف می‌شد. ازاین‌روی، تذکره‌های صوفیانه آن چنان بیانگر فضای فرهنگی و ویژگی‌های تاریخی و اجتماعی دورهٔ خویش نیستند. به‌خصوص در *تذکرة الاولیا*، عطار در این کار چندان اصرار ورزید که خواننده گمان می‌کند که در یک واحد زمانی و مکانیِ ازلی، ابدی، یکسان و لایتغیر، همراه با شخصیت‌هایی که گویا همگی یک نفرند و او خود عطار است، پیش می‌رود.

در رئالیسم جادویی نیز شاهد پدیدهٔ شکست زمان و بی‌زمانی هستیم. در *صد سال تنهایی* مخاطب با یک «زمان جادویی» مواجه است. نویسنده از زمان متعارف فاصله می‌گیرد و به زمانی خاص می‌رسد که الگوی آن را در تفکر شخصیت جادوگر (ملکیادس) می‌توان دید. مینتا ترفندهای متعدد مارکز را برای استیلای بر زمان، انقیاد، اثرپذیری و شمول آن را، از ویژگی‌های داستان مدرن می‌داند. فقط در این زمان و مکان نامتعارف و جادویی است که امثال ملکیادس و رمدیوس مجال ظهور و بروز دارند؛ یکی جادو می‌کند و دیگری پرواز (مینتا، ۱۳۸۷: ۱۰۵). مارکز چنان‌که قائل به زمانی جادویی بود، *در صد سال تنهایی* به مکانی جادویی نیز دست یافته است. وی همان نگرشی را که به موضوع زمان داشت، به مسئلهٔ مکان ندارد. او در برابر گسترش زمان و بازی‌هایی که با آن انجام می‌دهد، به مکانی صرفاً مناسب برای پدیده‌های جادویی می‌اندیشد: مکانی خاص برای بروز اتفاقاتی خاص که هر جایی رخ نمی‌دهند. تقدس ماکوندو به‌عنوان جغرافیایی ناشناخته و استثنایی تا حدی است که حتی اگر به‌کل نابود شود، باز هم شخصیت‌ها آنجا را ترک نمی‌کنند. حتی راوی نیز وقتی شخصیت‌هایی از خانواده از آنجا می‌روند، هیچ گاه از ماکوندو خارج نمی‌شود. از این نظر باید گفت مارکز در برابر تشتت، گسترش و تعلیق زمان (بی‌زمانی) به نوعی وحدت مکانی قائل بود. او به چنین بستر زمانی و مکانی برای خلق جادو نیاز داشت.

چنان‌که ملاحظه می‌شود، شکست زمان در رئالیسم عرفانی از سنخ شکست زمان در رئالیسم جادویی نیست. متصوفه از باب حقیر دانستن زمان مادی، به زمانی دیگر روی آورده‌اند؛ ولی امثال مارکز جهت آماده‌سازی بستر برای روی دادنِ پدیده‌های جادویی دست به این کار زده‌اند. صوفیه زمان تاریخی، آفاقی و ابژکتیو را می‌شکنند تا به زمان و مکان انفسی دست یابند. فقط در این زمان و مکان است که می‌توان با عوالم معنوی آشنا شد. بی‌زمانی در *تذکرة الاولیا* این گونه به‌دست می‌آید. «این هم‌زبانی با اولیا در تاریخی که ورای تاریخ مادی و کمّی است، در متون عرفانی مرتب تکرار می‌شود؛ یعنی ما دائماً از زمان به بی‌زمان می‌رویم» (پازوکی، ۱۳۸۲: ۴۴). این رویکرد خاص به عنصر صحنه، به‌سبب اهمیت بیش از حد وحدت در حکایات صوفیه بوده است. عطار کسی بود که به عمق این اهمیت دست یافته بود و تمام آن چیزهایی را که مخل پایانی وحدانی در داستان بود، بی‌رحمانه حذف می‌کرد. اگر برخی از حکایات مندرج در *تذکرة الاولیا* را با همان حکایات که در منابع پیش از عطار موجود بوده و شیخ آن‌ها را از ایشان گرفته و به سبک خویش روایت کرده مقایسه کنیم (قافله‌باشی، ۱۳۸۶: ۱۳۵–۱۳۷)، جلوه‌های وحدانی حکایات صوفیه را که به‌خصوص نزد عطار به کمال می‌رسد، بهتر درمی‌یابیم.

شواهد دیگری نیز برای اثرگذاری مضمون در ساختار وجود دارد که به همین اندازه بسنده می‌شود.

۳. لحن شاعرانه: شاعرانگی و ایجاد صمیمیت از طریق لحن از دیگر شاخصه‌های ساختاری رئالیسم عرفانی است. سبک عطار ترکیبی است از زبان و نثر موجز، بسیار ساده و محاوره‌ای که تأثیر شاعرانهٔ غریبی را در لحن پدید می‌آورد. البته آنجا که جنبهٔ تعلیمی صِرف می‌یابد و از روایت خارج می‌شود و به مضامین بلند عرفانی می‌پردازد– ازجمله در برخی نقل‌قول‌ها از بزرگان عرفان– شیوهٔ بیان به‌مقتضای مضمون، سنگین و تا حدی دیرفهم می‌شود اما در کل– چنان‌که بسیاری از بزرگان گفته‌اند– شیوهٔ نگارش عطار در *تذکرة الاولیا* ساده، دل‌انگیز و بی‌تکلف است (صفا، ۱۳۷۸: ۱۰۲۲). نثرِ تذکره‌های عرفانی از نوع نثرهای تبلیغی

متصوفه است و چون مخاطب آن‌ها بیشتر عوام بودند، غالباً دارای نثرهای ساده، روشن و نزدیک به گفتار مخاطب‌اند (غلام‌رضایی، ۱۳۸۸: ۱/ ۷۲). عطار توانست با نثری کوتاه، ساده، دل‌نشین و گاه به‌غایت روزمره و کوچه‌بازاری، از رازهای پیچیدهٔ عارفان و عاشقان پرده بردارد. این گونه است که نثر عطار به‌قول بابک احمدی، «از هر شعری به گوهر شعر نزدیک‌تر شده» است (احمدی، ۱۳۷۹: ۱۳۸). او که شاعری توانا بود، به‌خوبی با تجربهٔ زبان و نثر خاص شعر پارسی آشنایی داشت و همان فرایند را در نثر و زبان داستانی *تذکرة الاولیا* نیز به‌نحو احسن به‌کار گرفت. نثر شاعرانه از ویژگی‌های رئالیسم جادویی نیز به‌شمار می‌آید. استعاره و مجاز به‌وفور یافت می‌شود؛ تا جایی که نثر به شعر بیشتر شبیه است تا نثر. برخی از آثار منثور صوفیانه نیز چنین است؛ ازجمله نثر *سوانح‌العشاق* که به آن «شعر منثور» گفته‌اند (زرین‌کوب، ۱۳۵۳: ۱۵۹). آثار پابلو نرودا، اکتاویو پاز و مارکز نیز در نهایت شعر هستند. اصولاً نویسندگان امریکای لاتین به شعر گرایش دارند و در نثر نیز به احساسات شاعرانه نظر دارند. یکی از ارکان بلاغت در زبان فارسی، دوری از «ایجاز مخل و اطناب ممل» است که این ویژگی به‌خوبی در تمام صفحات داستان‌های مارکز مشاهده می‌شود.

رئالیسم عرفانی در موردی دیگر استفادهٔ گسترده‌تری از عنصر لحن دارد و آن برای نیل به شگرد باورپذیری است که در ادامه در ضمن پرداختن به شگرد باورپذیری به‌عنوان یکی دیگر از شاخصه‌ها به این موضوع نیز اشاره خواهد شد.

۴. باورپذیری: عینیت‌بخشی به فراواقعیت‌ها و خوارق عادات از کارکردهای مهم و کمتر شناخته‌شدهٔ رئالیسم عرفانی است. نویسندهٔ رئالیستِ عرفانی غرابت ناشناخته‌ها و آنچه را که برای همه مألوف نیست، می‌گیرد و آن‌ها را به پاره‌ای از زندگی روزمره تبدیل می‌کند. باورپذیری فراواقعیت‌ها شگردهای متفاوتی دارد و ازجمله با بهره‌گیری دقیق از لحن مناسب میسر خواهد بود. رواج دیدگاه عینی و لحن بی‌طرف راوی که زاییدهٔ اصل «خموشی نویسنده» است، به تضادی با عناصر وهم، خیال و جادو در آثار رئالیسم جادویی منجر می‌شود که این ویژگی به باورپذیری و جذابیت اثر می‌افزاید. برای مثال در *صد سال تنهایی* از حادثهٔ قتل عام

۳هزار نفر یاد می‌کند. این کشتار 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 سه هزار 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 سکوت خود، قضاوت را به‌عهدهٔ خواننده می‌گذارد. در تذکره‌های صوفیه نیز راوی در وقوع آنچه روایت کرده است، هیچ تردیدی ندارد و هیچ نشانه‌ای مبنی بر اینکه ذره‌ای بدگمانی و تشکیکِ راوی را به موضوع نشان دهد، مطلقاً در متن وجود ندارد (پورنامداریان، ۱۳۸۶: 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. در واقع در داستان جهان راوی و شخصیت‌ها به وحدت رسیده و لحن نیز در باورپذیری، یاری‌رسان است (صفری، ۱۳۹۰: ۱۱۶).

عنصر باورپذیری در داستان‌های صوفیه تحت تأثیر بحث عوالم واسط خیال و مثال در عرفان نظری تعریف می‌شود که در ادامه (شاخصه‌های مبنایی) از این مبانی نظری با عنوان شاخصه‌هایی مستقل یاد می‌شود.

۴-۲. شاخصه‌های مبنایی

۱. واقع‌گرایی: رئالیسم عرفانی نیز همانند رئالیسم جادویی، نگرشی خاصی به مسئلهٔ واقع‌گرایی دارد و واقع‌گراییِ آن از مبانی مستحکم نظری در عالم مثال و خیال برخوردار است. رئالیسم به‌معنای واقع‌گرایی یا وفاداری به واقعیت، از واژهٔ real به‌معنای واقعی یا حقیقی، از مادهٔ res (rerrum) به‌مفهوم «چیز و شیء» است. آن را می‌توان واقعی و صاحب شیئیت (چیزمندی) ترجمه کرد. پس رئالیسم در لغت به‌معنای شیءگرایی یا شیئیت است؛ یعنی هر آنچه به شیء و پدیده‌های واقعی مستقل از ذهن تکیه کند و آن را ملاک قرار دهد (ر.ک: گرانت، ۱۳۷۵: ۵۶). رئالیسمِ اولیه تمام دست‌مایه‌های رمانتیسم همچون ماوراءالطبیعه، فانتزی، رؤیا، خیال، افسانه، اسطوره یا فولکلور، جهان فرشتگان، جادو و اشباح را از قلمرو خود دور کرد

(سیدحسینی، ۱۳۸۴: ۱/ ۲۷۸). شاید گمان نمی‌رفت که بعدها از میان تمام گرایش‌های رئالیستی، گونه‌ای از رئالیسم سر برآورد که تمام آن چیزی را که رئالیسم اولیه دور ریخته بود، به‌رسمیت بشناسد. گابریل گارسیا مارکز در مصاحبه‌ای با مجلهٔ *تایم* در نوامبر ۱۹۹۶ می‌گوید: «رئالیسم جادویی یعنی نشاندن آنتی‌تزهای رئالیسم به‌جای تزها و تکرار متعدد این معادله» (داراب، ۱۳۹۳: ۲۰).

تفاوت اصلی رئالیسم جادویی با رئالیسم اولیه که سر از تضاد و تباینی آشکار درمی‌آورد، آن است که بر خلاف رئالیسم که بین واقعیات عینی و توهمات و پندارهای ذهنی و قراردادی دربارهٔ واقعیت تمایز برقرار می‌کرد و واقعیت عینی را تنها حقیقت اصلی این جهان می‌دانست (پرهام، ۱۳۴۵: ۴۱)، رئالیسم جادویی قائل به وحدت واقعیت ذهنی و عینی است؛ نوع خاصی از واقعیت که آن را «واقعیت ذینی» یا «عین ذهنی» خوانده‌اند (ر.ک: فولادی، ۱۳۸۷: ۵۵). عالَم خیال نزد مارکز نیز در نهایتِ اهمیت بود. او کشف کرده بود که واقعیت نسخه‌برداری از تخیل و رؤیاست و یا به بیان دقیق‌تر، واقعیت از تخیل و رؤیا برمی‌خیزد (مینتا، ۱۳۸۷: ۱۹). موفقیت شیوهٔ رئالیسم جادویی در دنیای امروز، این واقعیت را گوشزد می‌کند که زیبایی‌های این جهان، دیگر انسان امروز را اقناع نمی‌کند و او به هر قیمت، درصدد نقب زدن به زیبایی‌های نهفته در دیگر ابعاد دنیا و عوالم واسط است (ر.ک: خزاعی‌فر، ۱۳۸۴: ۱۹).

اگر رئالیسم درصدد روایت در بستر واقعیت عینی و تجربی و رئالیسم جادویی به‌دنبال واقعیت ذینی است، رئالیسم عرفانی در پی روایت در بستر واقعیت شهودی مبتنی بر تجربهٔ عرفانی است. رئالیسم عرفانی بر آن است که جهان آن چنان که هست، با شهود رخ می‌نماید و عینیتِ صرف ارزش ندارد. اگر از منظر رئالیست‌ها «الهام» نوعی هیجان ساختگی بوده، از موانع اساسی یک نگرش واقع‌گرایانه است و در یک اثر ادبی نویسنده را از «مشاهده» بازمی‌دارد (سیدحسینی، ۱۳۸۴: ۱/ ۲۸۵)، از منظر رئالیسم عرفانی، الهام، شهود و علم حضوری برترین ابزار حقیقت‌یاب است. در عرفان اسلامی خیال شرط درک واقعیت است. اتفاقی (تصادفی) نیست که داستان یوسف در قرآن کریم با رؤیا آغاز می‌شود: إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَ الشَّمْسَ وَ الْقَمَرَ

رَ أَیْتُهُمْ لی ساجِدینَ (یوسف/ ۴). اینکه «بهترین قصه‌ها» در میان «بهترین سخن‌ها» با شرح رؤیا آغاز می‌شود و در طول داستان گسترش می‌یابد و روندِ به واقعیت پیوستن آن وصف می‌شود، حقایق بسیاری را متذکر می‌شود؛ ازجمله اینکه حقیقتِ قصه و داستان برگرفته از عالَم ماوراست. باورپذیری این داستان منوط به ایمان به غیب و عالَم ماوراست. این همان چیزی است که خداوند در ابتدای کتاب خویش، آن را از نشانه‌های تقوا می‌داند: ذلِکَ الْکِتابُ لا رَیْبَ فیهِ هُدیً لِلْمُتَّقینَ الَّذینَ یُؤْمِنُونَ بِالْغَیْبِ (بقره/ ۲-۳). از آنجا که مضمونِ قصص عرفانی، عرفان و آگاهی از وحدت خداوندی است، ساختار این قصه‌ها نیز واحد و منسجم است و بدون ملاحظهٔ مضمون، قابل درک نیستند. پیش‌زمینهٔ تمام این قصه‌ها، اعتقاد به وجود عالَمی دیگر است و به همین جهت، معجزات، کرامات و خوارق عادات در آن‌ها توجیه‌پذیر است و قابل درک و باور (ر.ک: هاشمی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۱۴۴-۱۴۵).

مهم‌ترین نقطهٔ پیوند رئالیسم عرفانی با رئالیسم جادویی، نوع خاصی از واقع‌گرایی همراه با توجه ویژه به عالَم خیال است. بر خلاف رئالیسم که عنصر خیال در آن محدود شده بود، تکیهٔ اصلی رئالیسم جادویی بر خیال است. رئالیسم عرفانی علاوه بر خیال، قائل به عالَم مثال و دیگر عوالم واسطه‌گر (ر.ک: ملاصدرا، ۱۳۸۲؛ کربن، ۱۳۷۴؛ آشتیانی، ۱۳۷۲) بوده و طبیعتاً در مقایسه با رئالیسم جادویی مبانی مستحکم‌تری در زمینهٔ واقع‌گرایی دارد.

۲. برخورداری از مبانی مستحکم نظری در باورپذیری خوارق عادات و کرامات که خاستگاهش بحث نظریِ عوالم واسط خیال و مثال است. عناصر جادویی *صد سال تنهایی* و کرامات اولیا مبانی بسیار متفاوتی دارند. اساسی‌ترین تفاوت آن است که خوارق عادات مورد نظرِ مارکز در خیال به‌معنای قوهٔ مخیله یا به‌قول عرفا و فلاسفهٔ اسلامی، خیالِ متصل ریشه دارد که در بیشتر موارد از توهم فراتر نمی‌رود. در مقابل، کرامات باطنی در عالم مثال ریشه دارد که مبنای وجودی آن در فلسفهٔ اسلامی ثابت شده است و به‌هیچ‌وجه امری توهمی نیست. بیشترِ آنچه در *صد سال تنهایی* به‌عنوان خوارق عادت فهرست شده است، در تصوف نیز نمونه‌هایی از آن یافت می‌شود؛ اما یا جزو کرامات ظاهری‌اند یا با ریاضتِ نفس، تمرکز و مراقبه به‌دست

می‌آیند. اصولاً جادو و پدیده‌های منتسب به آن در شریعت اسلام و طریقت صوفیانه مبنایی نداشته و ممکن است در شرایطی ویژه و برای انسان‌هایی خاص، به‌قول نسفی (۱۳۷۹: ۲۲۲ و ۱۳۵۹: ۱۰۶-۱۰۷)، «فضیلت» به‌شمار آید؛ ولی بی‌گمان «کمال» نیست و خاصیت معرفت‌افزایی ندارد، بر خلاف کرامات. نویسنده و شخصیت‌های مطرح در رئالیسم عرفانی، به دنیایی موهوم و ساختهٔ ذهن خود تعلق خاطر ندارند؛ بلکه به عوالمی باطنی اعتقاد دارند که یا آن را از طریق تجربهٔ عرفانی شهود کرده‌اند یا به وجودِ آن باور و یقین عقلی یا قلبی دارند. اگر رئالیسم جادویی درصدد شکستن یا کم‌رنگ کردن مرزهای واقعیت با رؤیا و افسانه است، رئالیسم عرفانی بر آن است که هیچ مرزی بین واقعیت‌های جاری در جهانِ فرودست با واقعیات برتر عوالم واسط وجود ندارد؛ از این منظر، ظهور کرامات بر مبانی سرسختِ فلسفی، عرفانی و شهودی استوار است.

۳. نظر به برخورداری رئالیسم عرفانی از مبانی مستحکم نظری و فقدان آن در رئالیسم جادویی، این شیوهٔ روایی را می‌توان به یک مکتب ادبی ارتقا داد.

۵. تعریفِ رئالیسم عرفانی

حال می‌توان با توجه به شاخصه‌ها و وجوه ممیزهٔ رئالیسم عرفانی، آن را تعریف کرد. این سبک قرن‌هاست که به‌طور بالقوه در منابع عرفان اسلامی- ایرانی وجود دارد و نوع واژگان به‌کاررفته در تعریف تأثیری در واقع امر نخواهد گذاشت. تلاش در تعریف نظری یک سبک برای ادبیات داستانی معاصر ازاین‌روست که می‌توان با کمک نویسندگان برترِ این گونهٔ ادبی درصدد جریان‌سازی بر اساس این تعریف بومی و ملی برآمد.

به هر حال، تعریف نگارنده از رئالیسم عرفانی چنین است: یک شیوهٔ بالقوهٔ روایی در ادبیات داستانی، برگرفته از متون روایی- داستانی عرفان اسلامی، به‌ویژه تذکره‌نگاری‌های تصوف است که رویکردی واقع‌گرایانه، تجربی و مؤمنانه به واقعات، خوارق عادات و کرامات،

برساخته از مبانی عرفان نظری اهل تصوف دارد؛ به گونه‌ای که آن‌ها را کاملاً همانند واقعیتی ملموس و عینی، باورپذیر می‌سازد.

بیان تعریفی منطقی برای مفهومی که ذاتاً پارادوکسی صددرصدی دارد، یعنی گنجاندن واقعیت موجود در این جهان (رئال) در کنار امری نه‌تنها اسرارآمیز بلکه کاملاً فراواقعی و در تضاد با واقعیات موجود در این جهان (معرفت شهودی= عرفان) بسیار دور از دسترس است. از این جهت تعریف مذکور تعریفی توصیفی جزءنگرانه و برگرفته از شاخصه‌های ساختاری و مبنایی است که در این نوشتار به آن‌ها اشاره شد؛ جزئیاتی که محور اصلی آن‌ها مبحث خیال و واقعیت عرفانی، کرامات اولیا و تکنیک باورپذیری مؤمنانهٔ عرفانی است. کسانی که از «رئالیسم معجزه» یا «رئالیسم معنوی» یاد کرده‌اند، یا به‌کل با بحث حاضر بیگانه بوده یا مبانی نظری خود را به‌روشنی بیان نکرده‌اند. «رئالیسم اعجاز» برگرفته از واقعیت عرفانی متکی بر مبحث خیال و مثال نبوده، از ظاهر اسمش چنین برمی‌آید که بر شگفتی‌های حاصل از معجزات و کرامات تأکید می‌کند؛ چنان‌که رئالیسم جادویی بر شگفتی‌های جادو و افسانه‌ها تکیه دارد. از این نظر، رئالیسم عرفانی گونه‌ای نزدیک در خاستگاه فرهنگی خود ندارد که مبانی آن در قالبی علمی و پژوهشی مطرح شده و لازم باشد با آن مورد مقایسه قرار گیرد.

۶. نتیجه

حکایات کرامت‌آمیز تصوف چه در ساختار و چه در مبنا قرابت خاصی با شیوهٔ رئالیسم جادویی دارد. مقایسه حکایات *تذکرة‌الاولیا* با آثار مارکز به‌ویژه رمان *صد سال تنهایی*، پژوهشگر را به برشمردن شاخصه‌های شیوهٔ خاص حکایت‌پردازی صوفیه رهنمون شده است. برای مثال رئالیسم عرفانی شیوه‌ای روایی است که از ویژگی‌های خاصی در روایت تبعیت می‌کند و همانند روایت خوارق عادات در رئالیسم جادویی، در خدمت «آفرینش شگفتی» است. همچنین درون‌مایهٔ عرفانیِ «وحدت» تأثیر شگرفی بر ساختار می‌گذارد؛ تا جایی که کم‌رنگ کردن، تقلیل و محوِ عناصری همچون شخصیت و صحنه، به نفع درون‌مایه می‌انجامد. تذکره‌های عرفانی گرچه با شخصیت و شخصیت‌پردازی سروکار نداشته‌اند، تعدد اسامی

متصوفه در آن‌ها همانند تعدد شخصیت در شاهکار مارکز، *صد سال تنهایی*، خواننده را به وحدت شخصیت‌ها سوق می‌دهد. برجسته کردن مضمون وحدانیِ حکایات صوفیه آن چنان تذکره‌نگاران را با خود درگیر کرده بود که این امر حتی در ساختار حکایاتشان نیز تأثیر گذاشته است. آن‌ها تمام عناصر داستان را در عنصر شخصیت به وحدت رسانده‌اند. پس از خواندن بخش‌هایی از *تذکرة‌الاولیا* و آشنایی با چند شخصیت، ناگهان متوجه می‌شویم که عنصر شخصیت نیز در نیروی عظیم وحدت عرفانی محو شده است. بی‌زمانی و بی‌مکانی باعث می‌شود جنید و حلاج و دیگران، به‌مرور تمایز آفاقی خویش را برای خواننده ازدست بدهند و به شخصیت‌هایی انفسی تبدیل شوند.

علاوه بر ساختار، شاخصه‌هایی را نیز می‌توان در حوزهٔ مبانی برای رئالیسم عرفانی درنظر گرفت. همان گونه که برترین نقطهٔ امتیاز رئالیسم جادویی با دیگر سبک‌ها در باورپذیر جلوه دادنِ پارادوکس خیال و واقعیت است، برترین نقطهٔ اشتراک آن با تذکره‌های تصوف نیز در همین تکیه بر عنصر باورپذیری است. عنصر باورپذیری در پارادوکسِ واقعیت و فراواقعیت در شیوهٔ رئالیسم جادویی، در نهادینه شدن اعتقاد به سحر و جادو و خوارق عادات در جوامع امریکای لاتین ریشه دارد و در تصوف نیز برخاسته از ایمان به غیب و کرامات است. نگاه واقع‌گرایانه به خوارق عادات، بزرگ‌ترین نقطهٔ مشترک بین داستان صوفیانه و رئالیسم جادویی است. وقایع عجیبِ منقول در تذکره‌های تصوف، به‌خصوص تذکرهٔ عطار، در وصف برخی از عرفا رئال و واقعی است؛ ولی الگوی خاصی از واقعیت مبتنی بر جهان‌بینی و عرفان نظری تصوف بر آن حاکم است. از آنجا که رئالیسم جادویی به درآمیختگی رئال با جادو و خیال تأکید می‌کند، دیدگاه صوفیه دربارهٔ عالَم مثال و خیال مطرح می‌شود. با بررسی کارکرد نوع باورپذیری امور خوارق عادت در متون صوفیه که برگرفته از ایمان به غیب و عوالم واسط (عالم خیال و عالم مثال در عرفان نظری) است، می‌توان برای حکایات مندرج در تذکره‌های عرفانی، شیوه و سبک داستانی خاصی نزدیک به آنچه امروزه مطرح است، ترسیم کرد که ناظر به مبانی خاص صوفیه است. برخی وجود بالقوهٔ یک رئالیسم بومیِ ایرانی- اسلامی را در این

فرهنگ حس کرده و آن را «رئالیسم معنوی» یا «رئالیسم معجزه» نامیده‌اند؛ ولی نگارنده آن را «رئالیسم عرفانی» می‌نامد که تعریف و شاخصه‌های خاص خودش را دارد.

۷. پی‌نوشت‌ها

1. Macondo
2. Jose Arcadio Buendia
3. Ursula
4. story
5. method
6. elements
7. device

۸. امثال ایزابل آلنده، ایتالو کالوینو و گابریل گارسیا مارکز- که کتاب *صد سال تنهایی*‌اش «کتاب بزرگ قرن» لقب گرفته و در ایران بارها ترجمه و چاپ شده است- بارها گفته‌اند که تحت تأثیر شیوهٔ داستان‌سرایی شرقی در قرآن کریم و *قصه‌های هزار و یک شب* ایرانی هستند (مارکز، ۱۳۸۴: ۱۳۵؛ آلنده، ۱۳۸۰: ۹۹؛ یاوری، ۱۳۸۸: ۹۷). کار به جایی کشید که برخی منتقدان *قصه‌های هزار و یک شب* را مادرخواندهٔ رمان انگلیسی خواندند (ر.ک: صورتگر، ۱۳۵۷: ۵۱). خورخه لوئیس بورخس خود را تحت تأثیر مطالعات خویش در زمینهٔ فلسفهٔ چینی به‌خصوص تائوئیسم و آموزه‌های بودایی، و تصوف به‌ویژه آثار عطار دانسته است (ر.ک: گیبرت، ۱۳۵۷: ۱۴۶؛ احمدی، ۱۳۷۹: ۲۰۱-۲۰۲).

۹. مرحوم سیدحسینی این مطلب را در سال ۸۶ در درس‌گفتارهای خود دربارهٔ مکاتب ادبی بیان کرده که متأسفانه در قالب کتاب یا مقاله‌ای معتبر منتشر نشده است. ر.ک: http://fatemehmoghadam.blogfa.com، ۷ آذر ۱۳۹۱.

10. narration
11. characters

۸. منابع

- *قرآن کریم*.
- احمدی، بابک (۱۳۷۹). *چهار گزارش از تذکرة الاولیا*. چ۲. تهران: نشر مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. تهران: نشر فردا.
- آشتیانی، سید جلال‌الدین (۳۱۷۲). *تعلیقات بر رسالهٔ نوریه در عالم مثال*. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی.
- آلنده، ایزابل (۱۳۸۰). *پائولا*. ترجمهٔ مریم بیات. چ۲. تهران: سخن.
- پازوکی، شهرام (۱۳۸۲). «*تذکرة الاولیا* در عصر ما». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. ش۷۱. صص۴۰-۵۳.
- پرهام، سیروس (دکتر میترا) (۱۳۴۵). *رئالیسم و ضدرئالیسم در ادبیات*. چ۳. تهران: نشر نیل.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۶). «تخیل هنری و نمودهای آن در آثار عطار». *گوهر گویا*. س۱. ش۲. صص۱-۳۰.
- خزاعی‌فر، علی (۱۳۸۴). «رئالیسم جادویی در تذکرة الاولیا». *نامهٔ فرهنگستان*. س۷. ش۱ (۲۵). صص۶-۲۱.
- داراب، حامد (۱۳۹۳). «مارکز، هویت امریکای لاتین» گفت‌وگو با کاوه میرعباسی دربارهٔ مارکز و رئالیسم جادویی. *روزنامهٔ شرق*. ش۲۰۰۲. ۸ اردیبهشت ۱۳۹۳.
- تولان، مایکل (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی*. ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
- زامورا، لویس پارکینسن (۱۳۸۶). «تصویرپردازی در رئالیسم جادویی: اشیا و بیان در آثار بورخس». ترجمهٔ امیر احمدی آریان. *زیباشناخت*. ش۱۷. صص۳۲۹-۳۴۲.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۵۳). *ارزش میراث صوفیه*. تهران: امیرکبیر.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۸۴). *مکتب‌های ادبی*. چ۱۳. تهران: نگاه.
- شیری، قهرمان (۱۳۸۷). *مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران*. تهران: نشر چشمه.

- صفری، جهانگیر و حسین ایمانیان (۱۳۹۰). «پیوند متون عرفانی با رئالیسم جادویی». *مطالعات عرفانی*. ش۱۴. صص۱۰۵-۱۲۲.
- صورتگر (صفاری)، کوکب (۱۳۵۷). *افسانه‌ها و داستان‌های ایرانی در ادبیات انگلیسی (در سده‌های هیجدهم و نوزدهم میلادی تا سال۱۸۵۹): پژوهشی در ادبیات تطبیقی*. تهران: دانشگاه تهران.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمدبن ابراهیم (۱۳۴۶). *تذکرة الاولیا*. تصحیح محمد استعلامی. تهران: زوار.
- فولادی، علیرضا (۱۳۸۷). *زبان عرفان*. قم: فراگفت.
- قافله‌باشی، اسماعیل و زیبا بهروز (۱۳۸۶). «نقد ریخت‌شناختی حکایت‌های کشف‌المحجوب و تذکرة الاولیا». *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*. س۵. ش۱۸. صص۱۱۷-۱۴۰.
- کربن، هانری (۱۳۷۴). *ارض ملکوت*. ترجمهٔ سید ضیاءالدین دهشیری. چ۲. تهران: کتابخانهٔ طهوری.
- گرانت، دیمیان (۱۳۷۵). *رئالیسم*. ترجمهٔ حسن افشار. چ۳. تهران: نشر مرکز.
- گیبرت، ریتا (۱۳۵۷). *هفت صدا*. ترجمهٔ نازی عظیما. تهران: آگاه.
- مارکز، گابریل گارسیا (۱۳۵۷). *صد سال تنهایی*. ترجمهٔ بهمن فرزانه. چ۵. استکهلم: آرش.
- ـــــــــــــــ (۱۳۸۲). *پاییز پدرسالار*. ترجمهٔ محمدرضا راهور. تهران: شیرین.
- ـــــــــــــــ (۱۳۸۴). *زنده‌ام که روایت کنم*. ترجمهٔ کاوه میرعباسی. چ۴. تهران: نشر نی.
- مدرسی، فاطمه و دیگران (۱۳۹۲). «تحلیل حکایات تعلیمی تذکرة الاولیا بر پایهٔ الگوی روایی گریماس». *پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی*. س۵. ش۲۰.
- مطهری، مرتضی (۱۳۷۳). *تعلیم و تربیت در اسلام*. چ۲۳. تهران: صدرا.

- ملاصدرا، صدرالدین محمد شیرازی (۱۳۸۲). *الشواهد الربوبیهٔ*. تعلیق و تصحیح جلال‌الدین آشتیانی. قم: انتشارات مطبوعات دینی.
- مینتا، استفن (۱۳۸۷). *زندگینامه، نقد و بررسی آثار گارسیا مارکز*. ترجمهٔ فروغ پوریاوری. چ۲. تهران: روشنگران.
- نسفی، عزیزالدین‌بن محمد (۱۳۵۹). *کشف‌الحقایق*. به‌کوشش دکتر احمد مهدوی دامغانی. چ۲. تهران: علمی و فرهنگی.
-_____ (۱۳۷۹). *بیان‌التنزیل*. تصحیح سیدعلی اصغر میرباقری فرد. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- نصیری جامی، حسن (۱۳۸۴). «رئالیسم معنوی». *فصلنامهٔ تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد*. ش۷ و ۸. صص۲۰۳-۲۱۶.
- نقره‌چی، حسام (۱۳۸۳). «مارکز، پدرسالار بدون پاییز؛ نگاهی کوتاه به تأثیر مارکز بر رمان معاصر ایران». *فرهنگ و پژوهش*. ش۱۵۷.
- هاشمی‌نژاد، قاسم (۱۳۸۸). *قصه‌های عرفانی*: تعریف، تبیین و طبقه‌بندی. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- یاوری، حورا (۱۳۸۸). *داستان فارسی و سرگذشت مدرنیته در ایران*. تهران: سخن.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی