تعامل شاعرانگی ـ روایت و تنوّع شیوه‌های روایی مهم‌ترین ویژگی ادبیّات منظوم فارسی

مهدی محبّتی (دانشیار دانشگاه زنجان)

مقدّمه

ادبیّات فارسی اگر از تنوع بخشیدن به شکل‌ها و قالب‌هایِ ادبی احتراز کرده و در دوره‌ای ممتدّ و هزار وصد ساله هیچ گونه تغییری را در فرم‌های ادبی برنتافته و، محض نمونه، قصیده را صدها سال به یک شکل مشخّص حفظ کرده است، در ساحتی دیگر، از روش‌های متفاوت و مغایری سود جسته است. آن ساحتْ **روایت** است که از قدیم‌الأیام و، به علل مختلف، رقیب و رفیق اصلی شعر و شاعرانگی در فرهنگ و ادب ایرانی به شمار می‌رفته است.

شاعرانگی و **روایت** همواره دو رکن اصلی آثار ادبی بوده‌اند که غالباً گرایش به یکی به غفلت از دیگری می‌انجامیده و توجّه به هر دو نیز بس دشوار بوده و گاه خطرِ سقوطِ اثر را در پی داشته است. در میان پدیدآورندگان آثار بزرگ ادبی، بسیار اندک بوده‌اند کسانی که، همزمان و همسان، اقتضاءات **شاعرانگی** و **روایتگری** را در اثر ادبی رعایت کرده‌اند زیرا شاعرانگیِ اثرْ ذهن و زبان آفریننده را به درون معطوف می‌نماید و عنایت به زیباییِ الفاظ و گیراییِ صنایع و شگفت‌کاری‌های کلامی و هنری را، که همگی به ساز و

کارهای درونی اثر ادبی مرتبط‌اند، وجههٔ همّت شاعر یا راوی می سازد حال آنکه روایت عمدتاً ناظر به کانونی بیرونی و هدفی خارج از اثر ادبی است و انگیزهٔ راوی غالباً بازگویی و احیاناً بازسازی واقعیّت بیرونی است. این واقعیّت یا رخ داده است و راوی قصد بازگویی آن را در یک نظام تازه دارد و یا واقعه‌ای بیرونی رخ نداده است امّا به مثابهٔ امری واقعی تلقی و به قلم راوی خلق می‌شود. روایت، در معنای وسیع کلمه، گزارش امری بیرونی است که هرچه دقیق‌تر، درست‌تر و عینی‌تر توصیف شود، کارایی بیشتر خواهد داشت حال آنکه شعر اساساً ناظر به بیرون نیست و عمدتاً در پی آراستگی و پیراستگی خود و همسویی کاملِ نهفتِ جان با زبان است که اوج عمل شاعرانگی تلقّی می‌شود. شعر در این معنا رجعت زبان به درون و همسویی و همسانی با آن و درنهایت آینه‌سانی برای ذهن و جان است، جانی که ازطریق زبان گسترش می‌یابد و آینهٔ قلب همگان می‌گردد. بی‌سبب نیست که شعر را رقص زبان و نثر را راه رفتن آن قلمداد کرده‌اند. به همین سبب، در آثاری که آفریننده به شعر و روایت به یک اندازه اهمّیّت می‌دهد اثر غالباً پارادوکسی جان‌فرسا درخود دارد چون خالق اثر یا باید از طریق توجّه به ساحت‌های مغفول و زیبای زبان به توصیف و تصویر بپردازد و به «نقل دقیق و درست» روایت و واقعیّت چندان پایبند نباشد و یا از تصویرپردازی و توصیفات و آرایشگری‌های غریب زبانی دورگردد و همّت خود را مصروف درستی و دقّت واقعه سازد که، در هر دو صورت، یک بال و بازوی کلام آسیب می‌بیند. هم از این روست که بسیاری از رمان‌نویسان بزرگ و نظریه‌پردازان رمان یکسره طرفدار سادگیِ زبانِ روایت شده‌اند و، نهایتاً، استحکام ساخت روایت را به جای زیبایی و گیرایی زبان نشانده‌اند و بازی‌های سبکی و زبانی را در روایت در آن حدّ اندک که به استحکام طرحِ روایت یا قصّه کمک کند، مجاز شمرده‌اند. شاعران و منتقدان هم می‌کوشند از روایتگری در شعر دوری گزینند و، در نهایت، از آن نوع روایت استفاده کنند که افسون شاعرانگی را قوّت می‌بخشد و در جهت تکاملِ فرمِ شعر به‌کار می‌آید. دقیقاً از همین جاست که در فرهنگ مدرن، «شاعر- راوی» تقریباً از یاد رفته است و راوی صرفاً روایتگر و داستان‌نویس است و شاعر هم فقط شاعر و اهل فرم، مگر برخی نویسندگان- شاعرانی که هنوز بر آداب خاص خویش پافشاری می‌کنند و به هر دو ساحت کلام به یک اندازه ارج می‌نهند. این

در حالی است که در سنّت ادبیّات کلاسیک، شاعران بهترین راویان قوم بوده‌اند و راویان غالباً بهترین شاعران. این تمایز از آنجا برمی‌خیزد که در نگاه مدرن، که بر عقلانیت و دموکراسی و فردیّت استوار است، روایت (ازجمله رمان) طرح عقلانیِ متفرّدِ آزادی است که صرفاً در پی بازگویی یا بازسازی جهان موجود یا جهان مطلوب به زبانی ساده و بی‌پیرایه و همه‌کس‌فهم است. برای درک بهتر این دوگانگی می‌توان محض نمونه، از منتقدانی یاد کرد که شعر مرحوم اخوان ثالث را نقّالی و روایتگری می‌خواندند و، همزمان، حجم عمده‌ای از کلیدر دولت‌آبادی را زبان‌بازی و تصویرسازی‌های ادبی می‌شمردند. هر دو نگاه در همین تلقّی‌های متفاوت از شعر و روایت ریشه دارد.

ارزش و عظمت بزرگانی مانند هومر، دانته، شکسپیر و جان میلتون در فرهنگ غربی، و فردوسی و نظامی و مولوی و بسیاری دیگر در فرهنگ شرقی، در این تعامل دوگانه نهفته است. اینان آفرینندگان آثاری هستند که شاعرانگی و روایت، یا درون و بیرون، همنوا و همزمان و همسان پیش می‌روند و هریک در جایگاه خود تا والاترین نمط برمی‌شود.

از آنجاکه زایش و پیدایش این نوعِ ممتاز ادبی به ویژگی‌های اقلیمی و اجتماعی و فرهنگی و زبانی هر قوم بازبسته است، از مهم‌ترین شاخص‌های ملّی ـ زبانی به شمار می‌آید و باید، در مورد هر قوم و ملّتی، با منطق و زبان خاصّ خود آن تحلیل گردد، چه از منظر جامعه‌شناسی فرهنگی، نگاه هر قومی به واقعیّت از ناخودآگاه جمعی و طیف وسیعی از مسائل روانی و عقلانی برمی‌خیزد چندان که مثلاً ایرانیان هیچ‌گاه روایتِ صرفِ واقعیّت را نمی‌پسندیده‌اند و، به تمام گونه‌های روایی، نوعی شاعرانگی و شعریّت آمیخته‌اند، که البتّه این درآمیختگی عمیق روایت و شاعرانگی، در عقلانیّت قومی و تاریخی ایران، خود از دو سرچشمهٔ عمده و مهم برآمده است که نخست شرایط خاصّ اقلیمی و تاریخی ایران از گذشته‌های دور تا امروز است و دیگر زبان ادیان و آیین‌هایی که به عنوان کیش و مذهب در طول تاریخ برمی‌گزیده است. (آشوری، ص ۵۷و۶۵)

از همین روست که فرهنگ‌مداران ایرانی همواره می‌کوشیده‌اند که حتّیٰ بر عینی‌ترین گونه‌های بیانِ روایی منثور مثل علوم خالص، علوم تجربی، تاریخ‌گزاری و وقایع‌نگاری و نظایر آنها، عناصری از شعریّت بنشانند. نثر که ابزار اصلی روایت در تمامی ساحت‌های

عینی و ذهنی است، همواره در تاریخ ایران، در برابر نظم، کم‌فروغ بوده است و اگر هم در مواضع و مواقعی گزارش یا روایتِ منثور وجود و هویتی می‌یافته، سیما و صبغه‌ای از شاعرانگی داشته است. سه ویژگی اصلی نظم یا نظام شعری در نگاه ایرانی، یعنی وزن و قافیه و تخیّل، اساساً با روایت دقیق و مستدل و مستند در تعارض است چون وزن و قافیه و تخیّل یا نوعی رجعت به نظام درونی کلام و بازی با ارکان واژگانیِ جمله (= وزن و قافیه) است و یا گونه‌ای تکیه بر واقعیّت خودساخته و ذهنی (=تخیل) است که هر دو با بنیادِ روایتِ علمی و عینی مغایر است. به همین سبب است که بزرگانی مثل فردوسی و نظامی پیوسته تأکید می‌کنند که شاعرانگی در سخن آنان از راستی و درستی روایت و واقعیّت کم نکرده و بازی‌های زبانی و رجعت به درون زبان مخلّ فهم و گزارش دقیق روایت نبوده است. فردوسی در یک مقام گوید:

گر از داستان یک سخن کم بُدی روان مرا جای ماتم بُدی

(فردوسی، ص ۵۹۴)

نظامی هم در آغاز چهار اثر خود بارها به تمایز و تفکیک این دو ساحت و توجّه آگاهانهٔ خود به هر دوی آنها اشاره می‌کند و به خواننده هشدار می دهد که سختیِ کار او را در حفظ تعادل این دو از یاد نبرد. (نظامی، ص ۹۱۹،۹۲۰ و ۳۶۳-۳۶۵)

با توجّه به این مقدّمات، می‌کوشیم حوزه‌های مهمی را که شاعرانگی و روایت در آنها به هم آمیخته‌اند بشناسانیم و به مؤلّفه‌های خاص هریک به اختصار اشاره کنیم.

شاعرانگی/روایت و قالب‌های شعر روایی در ادبیّات منظوم فارسی

می‌توان گفت که ادبیّات کلاسیک فارسی از مهم‌ترین و گسترده‌ترین جلوه‌گاه‌های آمیزش شاعرانگی و روایت است و شاید بتوان گفت که روایت درکمتر سنّت ادبی با این حجم و کیفیّت با شاعرانگی درآمیخته است.

روایت شاعرانه یا شعر روایی در ادبیّات فارسی عمدتاً به دو صورت مهم جلوه می‌کند: نخست، نثرِ روایی است که از زیبایی‌های شعر برای نغزی و تأثیرگذاری بیشتر استفاده می‌کند و دیگر، قالب شعری ویژه‌ای است که از جذّابیّت‌های روایت برای تکامل خود سود می‌برد. اوّلی روایت شاعرانه (یا نثر شاعرانهٔ روایی) را به وجود می‌آورد و

دومی شعر روایی را، که هریک ویژگی‌های درخور تأمّل دارد.

از نوع اوّل که شامل طیف وسیعی ازگونه‌های نثر و چندین فرم ادبی خاص و منحصربه‌فرد در جهانِ روایت است، که بعضاً بسیار زیبا و دلنشین است، می‌توان به نثرهای شاعرانه در قصّه‌ها و حکایاتِ اسرارالتوحید، تذکرةالأولیا، گلستان سعدی و نظایر آنها اشاره کرد که هریک تلفیق ویژه و غالباً موفقی است از زبانِ شعری و بیان روایی، به‌گونه‌ای که نثر گاه به قدری شاعرانه می‌شود و نظم و نظام شعری به‌خود می گیرد که اطلاق شعر بر آن صادق‌تر است چنان که، به‌گفتهٔ مرحوم ملک‌الشّعراء بهار، گلستان سعدی بیشتر شعر است تا نثر. (بهار، ۱۵۴و۱۵۵)

نوع دوم، یعنی شعرهای روایی که بخش درخور توجّهی از ادبیّات منظومِ فارسی را دربرمی‌گیرد، شامل چند گونه است که، در همهٔ آنها، تعامل روایت و شعر عمیق و مشهود است. این تعامل و آمیختگی عمدتاً به سه شکل ظاهر می شود:

- شعرهایی که در آنها روایت اصالت دارد و شاعرانگی در خدمت روایت است.
- شعرهایی که در آنها شاعرانگی اصالت دارد و روایت در خدمت شاعرانگی است.
- شعرهایی که شاعرانگی و روایت در آنها با هم به‌پیش می‌روند.

ذیلاً به اختصار به نمونه‌هایی از هریک اشاره می‌کنیم.

۱. قصیدهٔ معروف ناصر خسرو:

ای خوانده بسی علم و جهان گشته سراسر تو بر زمی و از برت این چرخ مدّور

(ناصرخسرو، ص ۵۰۵)

دراساس یک قصّه یا روایت است، روایت بلندی که صرفاً از زبان و قالب نظم بهره می‌برد چون برای ناصر خسرو، در این موضع، نخست بیان و روایت قصّهٔ زندگیِ خود و فراز و فرودهایی که در رسیدن به حقیقت مطلوب به‌خود دیده است اهمّیّت و اصالت دارد و سپس شعر و زیبایی آن.

همچنین شعر معروف پروین اعتصامی:

محتسب مستی به ره دید و گریبانش گرفت

مست گفت ای دوست این پیراهن است افسار نیست

(پروین اعتصامی، ص ۳۷۴)

درواقع قصّه‌ای کامل است که صرفاً از زبان شعر بهره برده است.

۲. امّا در شعری از شاملو با عنوان «مرگ ناصری» که چنین آغاز می‌شود:

با آوازی یکدست یکدست
دنباله‌ای چوبین در قفایش
خطی سنگین و مرتعش برخاک می کشید
ــ تاج خاری بر سرش بگذارید... (شاملو، ص ۲۸۰)

اگرچه کلّیّت شعر به روایت لحظهٔ مصلوب شدن عیسیٰ ناصری و نمایاندن بی‌تفاوتی‌ها و تماشای دردآور العازرها معطوف است، مراد و مقصود اصلی شاملو روایت نیست، شعریّتی است که درصدد تازیانه زدن و بیدار ساختن است.

همین‌گونه است این شعر از مولانا:

یک سیب بُنی دیدم در باغِ جمالش در سیب که بشکافت از او حور برآمد
چون حور برآمد ز دلِ سیب بخندید از خندهٔ او حاجت رنجور برآمد
(مولوی ۳، ص ۲۸۷)

دراینجا هم اگرچه شاعر به ظاهر قصّه‌ای را روایت می‌کند، هدفِ اصلی او روایت نیست. آن نوعی شعریّت عرفانی است که رنگی از روایت به خود گرفته است.

۳. امّا گاه شاعرانگی چنان با روایت درمی‌آمیزد که تفکیک این دو اگر نه محال بسیار سخت است چنان که تفکیک شاعرانگی از روایت در هفت‌پیکر نظامی یا رستم و اسفندیار فردوسی یا کتیبهٔ اخوان و یا برخی مواضع مثنوی و بوستان تقریباً محال است زیراکه شاعر هر دو ساحت کلام را به یک مقدار برکشیده و به اوج رسانده است.

طبیعی است که هر شاعری، بنا به طبع و اقتضاءات زبانی و بیانی خویش، درطول آفرینش یک اثر یا قالب ادبی به یکی از این دو جنبه پرو بال بیشتر دهد. از همین روست که بر برخی مخاطبان، قصّه و روایت تأثیر بیشتر دارد و، بر برخی دیگر، شعر و شاعرانگی.

می‌توان مجموعهٔ قالب‌ها و شکل‌هایی را که از درآمیختگی دو ساحت شعر و روایت درادبیّات فارسی پدید آمده‌اند، به صورت زیر تقسیم‌بندی کرد. شکل‌های خاصّ

داستانی در ادبیّات منظوم فارسی:

۱. مثنوی- قصّه

۲-۶. قصیده- قصّه (با احتساب مشتقات آن مثل ترجیع‌بند و ترکیب‌بند و مسمّط و مستزاد)

۷-۸. غزل- قصّه (و نیز تغزّل- قصّه)

۹. قطعه- قصّه

۱۰-۱۱. رباعی- قصّه (و دوبیتی- قصّه)

۱۲. شعر نو حکایی (و انواع آن شامل: نیمایی، سپید، حجم و آزاد)

در هریک از این دوازده شکل منظوم، می‌توان بخشی از بهترین ادبیّات داستانی فارسی را سراغ کرد. هرچند بزرگانِ ادب، از گذشته‌های دور، عمدتاً قالبِ مثنوی را به سبب امکانات ویژهٔ قافیه‌ای و ردیفی و وزنی مناسب‌ترین فرم برای بیان روایت دیده‌اند و ادب فارسی بهترین داستان‌های ادبی خود را مثل خمسهٔ نظامی، شاهنامهٔ فردوسی، مثنوی مولوی، اربعهٔ عطّار، (مصیبت‌نامه، منطق الطّیر، اسرارنامه و الهی‌نامه) و بوستان سعدی را در همین قالب پدید آورده است، شکل‌های دیگر هم در حیطهٔ بیان روایت کم‌تأثیر و بی‌فروغ نبوده‌اند و از قضا، گاه زیباترین قصّه‌ها در قالب‌هایی غیر از مثنوی پدید آمده است.

آنچه اکنون برای ما اهمّیّت دارد توجّه به شکل‌های دیگر ادبی برای بیان روایت است. اگر از این دیدگاه به ادبیّات فارسی نگاه کنیم، دریچه‌های تازه‌ای از روایت به روی ما گشوده خواهد شد و درک ما را از داستان به کلّی دگرگون خواهد کرد. در این دیدگاه تازه، بسیاری از قصاید، ترکیب‌بندها، ترجیع‌بندها، مسمّط‌ها، مستزادها، قطعه‌ها، رباعی‌ها، شعرهای سپید، نیمایی، آزاد و چهارپاره از قفس شعریّتِ محض رها می‌شوند و در ساحتِ جدیدِ روایی خود جلوه می‌کنند. چنان که، مثلاً، این شعر ایرج میرزا را:

داد معشوقه به عاشق پیغام که کند مادر تو با من جنگ

(ایرج میرزا، ص ۱۹۱)

در مرتبهٔ نخست یک قصّهٔ کوتاه کامل خواهیم دید و سپس یک شکل ادبی خاص. همین‌گونه این غزل مولانا را یک داستان یا داستانک تمام‌عیار خواهیم یافت:

روزی یکی همراه شد با بایزید اندر رهی پس بایزیدش گفت چه پیشه گزیدی ای دغا؟
گفتاکه من خربنده‌ام؛ پس بایزیدش گفت رو یا رب خرش را مرگ ده تا او شود بنده خدا

(کلیّات شمس، ص ۲۷)

همچنین است این غزل او:

آمد غریبی از ره مهمان مهتری شد مهمانیی بکردش با کار و با کیایی

(همان، ص ۱۱۹۳)

و نیز این رباعی اخوان ثالث:

سر کوه بلند آمد عقابی نه هیچش ناله‌ای نه پیچ و تابی
نشست و سر به سنگی هشت و جان داد غروبی بود و غمگین آفتابی

(اخوان ثالث، ص ۲۸۴)

این شکل‌ها پیش و بیش از آنکه شعر باشند قصّه‌های بسیار کوتاهی هستند که از حیث کارکردهای روایی و تصویری در ادبیّات داستانی جدید، کمیاب و تازه به شمار می‌روند. با این نگاه، می‌توان برخی از داستان‌های کوتاه موجود در ادبیّات سنّتی منظوممان را از حیث فرم با برخی از پیشرفته‌ترین صورت‌های داستانی ادبیّات جدید غرب درخور مقایسه و از پاره‌ای جهات حتّی برتر و کامل‌تر از آنها دانست[۱].

یکی از رازهای مهم ماندگاری آثار مقدّس و ادبی همین بهره‌گیری دقیق و درست از شاعرانگی و روایت به صورت همزمان و همسان است. کمتر کتاب بزرگِ آیینی و ادبی

---

۱) برای شناخت بیشتر فرم‌ها و ابزارهایی که در ادبیّات کلاسیک فارسی در حوزهٔ قصّه به کار می‌رفته و امروز به نحوی در ادبیّات مدرن داستانیِ غرب رایج است، از جمله← مجموعهٔ مقاله‌های همایش داستان‌پرداز ازی مولانا، به کوشش محمّد دانشگر، خانهٔ کتاب، تهران ۱۳۸۶؛ مجلّهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۱۲؛ داستان پیامبران در دیوان شمس، تقی پورنامداریان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران ۱۳۸۵؛ صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها، نادر ابراهیمی، گستره، تهران ۱۳۷۰.

یکی از نویسندگان آن مجموعهٔ مقالات، ضمن مقایسه‌ای مستدل میان داستان‌نویسی پست‌مدرن و شیوهٔ داستان‌پردازی مولوی، چنین نتیجه می‌گیرد: تجربه‌هایی که امروزه در داستان غرب بسیار تازه و بکر می‌نماید، مدّت‌ها قبل درگوشه‌ای دیگر از عالم ادبیّات [درمثنوی مولانا] انجام شده، گرچه مغفول مانده [است]. ←«بن‌مایه‌های پست‌مدرنیسم درمثنوی مولانا»، حمید عبداللهیان، مجموعهٔ مقاله‌های همایش داستان‌پرداز ازی مولانا، ص ۲۴۳.

را می‌توان یافت که در آن نظم و شوق یا روایت و شعریّت، همسنگ و هماهنگ به هم نیامیخته و ساخت و بافت و طرح منطقی با شوق و وجد و هنجارگریزی‌های هنری کنار هم ننشسته باشند.

علّت اصلی ماندگاری و جهانگیری آثار بزرگ ادبی ما همین تعامل دوگانه است، هرچند تاکنون ساحت شوق و ذوقِ آثار منظوم ما بیشتر پیش چشم بوده است و متأسّفانه به‌گسترهٔ عظیم روایی و داستانی آنها چندان توجّه نکرده‌ایم. اگر آثار منظوم فارسی را ازگذشته تا امروز ازبُعد روایی مدّنظر قرار دهیم و داستان و روایت را صرفاً آن چیزی ندانیم که غرب به عالم شناسانده است و رمان غربی را تنها گونهٔ ممکنِ روایت در جهان تلّقی نکنیم، ابعاد روایی تازه‌ای حاصل خواهیم آورد و جهان‌های داستانی متفاوتی را تجربه خواهیم کرد که هم به اندازهٔ میراث روایی مغرب‌زمین مفید و مؤثّر و لذّت‌بخش و کاراست و هم با فضاهای بومی و اقلیمیِ ما سازگارتر است. باری اگر سخن از سنّت قصّه‌نویسی خاص ایرانی درگذشته است، مراد نفی یا خوارداشت سنّت عظیم رمان‌نویسی امروز غرب هم نیست.

نظر به اهمّیّت خاصّ روایت در فرهنگ گذشته، دراینجا فقط به یک قلمرو، که به ظاهر روایت و شکل در آن چندان اهمّیّت نداشته و معنا و محتوا اصل و مبنای آن قلمداد شده است، می‌پردازیم تا معلوم گردد که حتّیٰ در مهم‌ترین عرصهٔ معناگرایِ ادب فارسی، یعنی عرفان، شکل روایت و فرم قصّه، حتّیٰ درنوع کوتاه آن، چه مایه مهم بوده است و، ازهمین طریق، به اهمّیّتِ عامِ قصّه و روایت درکلیّتِ ادب منظوم فارسی پی ببریم.

اهمّیّت روایت و تنوع فرم در داستان‌های کوتاه ادبیّات عرفانی

وجود حداقل ده‌هزار قصّهٔ کوتاه در ادبیّات عرفانی فارسی پیش از هر چیز از اهمّیّت این نوع ادبی نزد بزرگان عرفان حکایت دارد. این مجموعه هم ازحیث بسامد و کمیّت نظرگیر است و نزدیک به یک‌سوم ازکلّ ادبیّات داستانی گذشتهٔ ما را تشکیل می‌دهد و هم به‌لحاظ کیفی درخور اعتناست و بخش عمده‌ای ازبهترین و زیباترین قصّه‌های

فارسی- ایرانی را دربردارد.[۲]

می‌توان گفت که بیشترین آموزه‌های عرفانی ما در قالب همین قصّه‌ها به مخاطب عرضه شده است و بزرگانِ فکر و ذوق و هنر ما هرچه گفتهٔ خوب و نکتهٔ لطیف داشته‌اند از طریق همین قالب خاص، که همواره برای خواص زیبا و برای عوام گیرا بوده است، بیان کرده‌اند.

نکتهٔ قابل تأمّل در این قصّه‌ها آن است که هرچه حوزهٔ نفوذ عارف و تأثیر شخصیتی او بزرگ‌تر و عمیق‌تر می‌شود، بهره‌گیری او از قصّه آگاهانه‌تر، هنری‌تر و گسترده‌تر می‌گردد چندان‌که در پاره‌ای موارد، دستگاه ادراکی و شهودی و هنری و زبانی او با قصّه یگانه می‌شود و در نهایت ذات و استعداد عارف در خلق قصّه مشهود می‌گردد.

در سرایش و آفرینش این ده هزار قصّه، عطّار با نزدیک به دو هزار قصّهٔ کوتاه در نظم و نثر، مقام نخست را دارد[۳]، و جامی با مجموعهٔ عظیم آثار منظوم و منثور خود در جایگاه دوم است هرچند قصّه‌های جامی، با همهٔ ارج و مقام و دیدگاه‌های بعضاً تازهٔ او در فرهنگ و ادب فارسی، نه بافت هنری داستان‌های عطّار را دارد و نه به تمامی در حوزهٔ عرفان می‌گنجد.

شمار قصّه‌ها در آثار دیگر بزرگان هم کم نیست، چنان‌که مولانا فقط در مثنوی معنوی حدود سیصد و سی قصّه دارد و بخش قابل توجّه دیگری از قصّه‌ها را در کلیّات دیوان کبیر (در قالب غزل- داستان) و فیه‌مافیه و مجالس سبعه گنجانده است. تعداد قصّه‌ها در آثار منثوری چون بستان‌العارفین، کشف‌المحجوب، رسالهٔ قشیریه و اسرارالتوحید هم اندک نیست.

---

۲) مجموع قصّه‌های موجود در آثار ممتاز و برجستهٔ ادبیّات کلاسیک فارسی حدود سی تا سی و پنج هزار قصّه است. این برآورد با شمارش تمامی قصّه‌های کتاب‌های عمدهٔ ادب عرفانی فارسی و تخمین کتاب‌های مشابه و نیز از نتایج طرح پژوهشی چندسالهٔ برخی دوستان فاضل به دست آمده است.

۳) عطّار حدود هزار و دویست قصّه در آثار منظوم و هزار حکایت در تذکرة‌الأولیا جای داده است که بیشترین قصّه‌های منظوم از آنِ منطق‌الطّیر و مصیبت‌نامه هریک با سیصد و چهل و هفت قصّه است و کمترین در الهی‌نامه است با دویست و هفتاد و دو حکایت. اگر غزل- داستان‌های عطّار را هم به این مجموعه بیفزاییم، تعداد قصّه‌ها از این هم فراتر خواهد رفت. نمونه‌های متنوعی از غزل ــ داستان‌ها یا قصیده ــ داستان‌های عطّار و مولوی و دیگران در کتاب پیمانه‌های بی‌پایان (قصّه‌های کوتاه ادبیّات عرفانی)، هرمس، تهران ۱۳۹۲ آمده است.

این حجم آفرینش قصّه و این مایه جلوه‌گریِ ذوق و هنر و فکر در قصّه و قصّه‌سرایی بهترین گواه استغراق بزرگان عرفان ایرانی در روایت و روایتگری و استوارترین دلیل بر ارجمندی و احترام این نوع ادبی در ذهن و اندیشهٔ آنان است.

قصّه، خاصّه قصّه‌های منظوم، ساحت صمیمانه و خلّاقانهٔ عارفان ایرانی است که عمق و نهفتِ ذات و گسترهٔ نگاه و نوع شخصیّت و ذوق آنان را بی‌رنگ و نقاب نشان می‌دهد. عارفان ایرانی گویی در متن قصّه از بندِ تعلّق‌های مسلکی و وابستگی‌های مرامی و قیود اجتماعی و آموزه‌های آیینی و سلطهٔ نگاهِ عرفی رها می‌گشته‌اند و به منِ واقعی و حقیقی خود می‌رسیده‌اند و حقیقت ذات خود را آفتابی می‌کرده‌اند و، به محض بیرون آمدن از آن جهان شگرف و عالم بی‌تعلّق ناب، دوباره رنگ و بوی عرف و عادت می‌گرفته‌اند. دقیقاً از همین روست که گاه قصّه را کم‌اهمّیّت و ابزار رساندن پیام و، به تعبیر مولوی، «پیمانهٔ معنا» می‌خوانده‌اند امّا در عمل داستان سرودن و قصّه گفتن را وجههٔ همّت خود می‌ساخته‌اند.

بنابراین باید هوشیار بود و با درک موقعیّت و فهم محدودیت‌های این بزرگان به ماورای این‌گونه اشعار نظر کرد:

ای برادر قصّه چون پیمانه‌ای است معنی اندر وی به‌سان دانه‌ای است
دانهٔ معنا بگیرد مرد عقل ننگرد پیمانه را گر گشت نقل
(مولوی ۲، ص ۳۲۸)

این سخن درست است امّا در نسبت و موقعیّت ویژه‌ای که مولوی ناچار به ابراز آن است زیرا این گفته برای مطلق قصّه و قصّه‌گویی نیست و اساساً با کلیّتِ فکر و فعل و شعرِ مولوی همخوانی ندارد.

همین‌گونه است نظرهایی از این قبیل که قصّه ابزار تعلیم و پند و عبرت در نگاه عارفان ایرانی است و، برای تأیید آن، نمونه‌هایی چنین آورده می‌شود:

عبرت است آن قصّه ای جان مر تو را تا که راضی باشی در حکم خدا
(همان، دفتر سوم، ص ۲۸۰)

عبرت و تعلیم و پند و آموزش قطعاً در قصه‌های عارفان هست و آنان چنین آموزه‌هایی را در متن قصّه‌های خود نشانده‌اند امّا حقیقتِ قصّه حال و کاری دیگر با جان عارفان دارد و

آنان را به جهانی دیگر می‌برد که با عوالم متعارف فاصله‌های بسیار دارد.

عارفان، با تمثّل به روایت و گفتن این قصّه‌ها، ذات خود را پیدا و هویدا می‌کنند و عمق یافته‌ها و دریافت‌هایشان را به ناب‌ترین و نایاب‌ترین بیانی، آشکار می‌سازند. قصّه در این مقام، دیگر ابزار و پیمانه نیست و بطن و لایه‌ای از منِ اصلی و اصیل عارف است که از منِ آموزشی و عرفی او عزیزتر و ارجمندتر است. عارف فقط در این مقامِ خلق و خلاّقیت ناب است که ذات خود را در آیینه‌ای هنری، به تمامی مشاهده می‌کند و شیدای خود می‌گردد و، البتّه پس ازگذشت و برگشت از آن مقام، سخن خود را جرح و تعدیل می‌کند. مولانا که چنان نکته‌هایی را دربارهٔ قصّه گفته بود، در مقامی دیگر می‌گوید:

ای ایاز از عشق تو گشتم چو موی ماندم از قصّه، تو قصّهٔ من بگوی
بس فسانهٔ عشق تو خواندم به جان تو مرا کافسانه گشتستم بخوان
خود تو می‌خوانی نه من ای مقتدا من کُهِ طورم تو موسیٰ وین صَدا

(مثنوی معنوی، ص ۸۰۴)

و در چنین مقامی است که قصّه را حقیقت حال خود و نقد آن می‌خواند:

حاش للّٰه این حکایت نیست هین نقد حال ما و توست، این خوش ببین
(همان، دفتر اوّل ،ص ۱۳۰)

بشنوید ای دوستان این داستان خود حقیقت نقد حال ماست آن
(همان، دفتر اوّل، ص ۶)

از همین روست که مولوی کسانی را که مثنوی را افسانه می‌دانند به شدیدترین لحنی به چالش می‌کشد و قصّه‌های مثنوی را «نقد وقتِ آدمیان» می‌شمرد و از جمله می‌گوید:

هرکش افسانه بخواند افسانه است و آن که دیدش نقدِ خود مردانه است[۴]

(همان، دفتر سوم، ص ۵۵۴)

همچنین، در مقامی دیگر، قصّه را مایهٔ درمان دردهای انسانی می‌خواند و می‌گوید:

---

۴) مولوی در جایی دیگر هم کلّیّت قصّه‌های مثنوی را عین حقیقت و برترین پلکان معرفت می‌داند و بر کسانی که، با قیاس نادرست، مثنوی را مثل قرآن‌کریم کتاب قصّه می‌خوانند، سخت می‌تازد و معانی عمیق مثنوی را در متن قصّه‌های گیرا و سادهٔ آن نهفته می‌داند.

بـازگو تـا قـصّه درمـان‌ها شـود بـازگو تـا مـرهم جـان‌ها شـود
(همان، دفتر اوّل ،ص ۶۴)

مگر می‌شود چیزی که فقط ابزار و ظرف و صورت ظاهری است حقیقتِ روان و مرهمِ جان آدمیان خاصّه بزرگان گردد و جان و روان و زبان آنان شود؟

تأمّل و تدبّر در متون عرفانی به روشنی نشان می‌دهد که قصّه در نگاه عارفان ایرانی دو رویه دارد: رویهٔ ظاهری که عوام و متوسّطان جذب آن می‌شوند و از آن بهرهٔ عقلی و روحی برمی‌گیرند، و دیگر، لایهٔ پنهان و عمیقی که در ساخت و بافت قصّه نشسته است و گاه تمام ذهن و زبان و حقیقتِ جان عارف است. همان‌گونه که کتاب‌های مقدّس و دینی بعضاً چنان با لایه‌های روایی خود درهم تنیده‌اند که نمی‌توان ظاهر و صورت آنها را از معانی و مفاهیم آنها تفکیک کرد و ناچار باید همه را «آسمانی و مقدّس» دانست و از جزء جزءِ صورت و محتوا و ظاهر و باطنِ آنها به یکسان پند گرفت و بهره و لذّت برد. در برخی آثار عرفانی هم چیزی به نام قصّه و ابزار، جدا از معنا و مفهوم، وجود ندارد.

عطّار قصّه را روح قرآن می‌داند و مغز جان خود را در آن می‌پالاید و قصّه‌گویی را رازگشاترین نوع بیان می‌خواند:

قصّه گفتن نیست ریحٌ فی‌الفصص مـی‌نبینی روح قـرآن در قـصص
دیـــدهٔ انـصاف‌بینت بـاز کـن چشـم جـانِ پُـریقینت بـاز کـن
در حـقیقت مـغزِ جـان پـالوده‌ام تـا نـپنداری کـه در بـیهوده‌ام
(عطّار، ص ۳۶۳-۳۶۴)

نیز:

قصّه چیست؟ از مشکلی آشفتن است وآنچه نتوان گفت هـرگز گـفتن است
(همان،ص ۴۱)

مولوی هم، در مقامی دیگر، خواننده را دعوت می‌کند که به لایهٔ درون قصّه راه بَرَد و گنج‌های نهانی را در قلب قصّه ببیند و بداند که قصّه مثل پری‌رویی است که خـداونـد آفریده است و همنشینی با صورت و جسم آن را نصیب خامان و نـامحرمان سـاخته و دیدار و لذّت وصال او را فقط از آنِ خاصان و محرمان کرده است. (مـولوی ۳، دفـتر سـوم ،ص ۴۳۰و ۴۵۱)

در دفتر ششم مثنوی که مولوی نگاهی دقیق‌تر و جامع‌تر به‌کل اثر دارد و در صدد است که دو ساحتِ صورت و معنای مثنوی را تبیین کند، به تفصیل به این مسئله می‌پردازد و، در نهایت، حرف و صوت و جان را یگانه می‌انگارد و دربارهٔ لفظ و صوت و قصّه گوید:

شاخه‌های تازهٔ مرجان ببین — میوه‌های رُسته ز آبِ جان ببین
چون ز حرف و صوت و دم یکتا شود — آن‌همه بگذارد و دریا شود
حرف گو و حرف نوش و حرف‌ها — هر سه جان گردند اندر انتها
نان دهنده و نان ستان و نان پاک — ساده گردند از صور گردند خاک
لیک معنیشان بوَد در سه مقام — در مراتب هم ممیّز، هم مدام

(همان، دفتر ششم، ص ۹۱۲)

بنابراین، خطایی بزرگ و جفایی آشکار است که در اسفار آیینی و کتاب‌های دینی، مثل تورات و انجیل و قرآن، و آثار رمزی و عرفانی مانند منطق‌الطّیر و مثنوی، از سر قیاسی نادرست میان صورت و معنای این نوشته‌ها خطی سیاه بکشیم و مثلاً قصّهٔ یوسف را به دو بخش صورت قصّه و محتوایِ آن تقسیم کنیم و صورت را فرع و پیمانه و ابزار بدانیم و محتوا را اصل و مراد و مقصود. تردیدی نیست که کتاب‌های بزرگ و آیینی حقیقت خود را در ساحتی هماهنگ و یکپارچه می‌نمایانند، ساحتی که در آن صورت عینِ معناست و معنا عین صورت. تفکیک این دو ساحت گسستگی و گسیختگی بنیادین به‌وجود می‌آورد[۵]. همین‌گونه است آثار طراز اوّل عرفانی که صورت قصّه در آنها عین معناست و معنا عین صورت. در واقع، هرگز نمی‌توان بدون فهم عمیق ساخت و بافت قصّه‌های مولوی و عطّار و سنایی، و آشنایی با رموز قصّه‌پردازی آنان، به عمق دریای جان آنها رسید[۶]. آن مواضع هم که، در این آثار، قصّه‌ها را ابزار و ظرف تصویر می‌کنند

۵) برای بسط و توضیح بیشتر در این زمینه، از جمله← قَصه و قصّه‌گویی در اسلام، نشر چشمه، تهران ۱۳۸۶، بخش اوّل.

۶) مولوی در دفتر اوّل مثنوی (ص ۱۱۸) هم این نکته را باز می‌گوید که معنای صرف به هیچ وجه امکان ظهور ندارد و در پیدایش و گسترش حقیقت کافی نیست:

←

البتّه باید به درستی و دقّت تفسیر شوند تا برای اهل معرفت روشن شود که گویندگان با چه تنگناهای اجتماعی و ضرورت‌های عرفی و آموزه‌های طریقتی روبه‌رو بوده‌اند و چنین سخنانی بر زبان رانده‌اند. با این معیار دوگانه، یعنی جدایی قصّه از معنی و محتوا ازصورت، هیچ‌گاه نمی‌توان به درک درستی از حقیقت آثار ادبی و آیینی رسید.

توجّه به این نگره عظمت و اهمّیّت قصّه را در نگاه عارفان بزرگ ایرانی نشان می‌دهد و پرده از این برمی‌گیرد که، در تجلّیّات روانیِ هر عارف بزرگی، قصّه و روایت دارای نخستین و والاترین مقام است چندان‌که، درگسترهٔ زمانی نسبتاً کوتاه، حدود ده هزار قصّه به زبان فارسی دری از حوزهٔ مسائل عرفانی وارد فرهنگ و ادبِ مردم ایران‌زمین می‌شود.

نتیجه

درآمیختگی عمیقِ شاعرانگی و روایت و تعدّد و تنوّعِ شیوه‌های روایی در ادبیّات منظوم داستانی، به‌ویژه داستان‌های منظوم کوتاه، از مهم‌ترین خصیصه‌های ادبیّات کلاسیک فارسی است. راز تأثیراتِ شگرف و پایایی و پویاییِ تاریخی این ادبیّات هم در همین درآمیختگی نهفته است خاصّه آن‌گاه که این دو جنبه با معنا و محتوا عمیقاً پیوند می‌خورند و فرم هنری ـ ادبی بدیعی پدید می‌آورند. اوج این گره‌خوردگی در داستان‌های کوتاهِ منظومِ عرفانی ما جلوه‌گر می‌شود که علی‌رغم پاره‌ای دیدگاه‌ها دربارهٔ بی‌اعتنایی به فرم و شاعرانگی و روایت در آثار عرفانی، باید راز تأثیرگذاری، لذّت‌بخشی و ماندگاری سخنان عارفان را در آمیختگی‌های ژرف معنا و روایت و شاعرانگی دانست.

منابع

ابراهیمی، نادر، صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها، نشر گستره، تهران ۱۳۷۰.
اخوان ثالث، مهدی، سرکوه بلند (گزیدهٔ اشعار)، انتخاب و مقدّمه از مرتضی کاخی، زمستان، تهران ۱۳۷۵.

→ گر بیان معنوی کافی شدی خلق عالم عاطل و باطل شدی
گر محبت فکرت و معنیستی صورت روزه و نمازت نیستی
هدیه‌های دوستان با همدگر نیست اندر دوستی الا صوَر

در فیه‌مافیه هم به صراحت می‌گوید: «معنی را به صورت اتصالی هست، تا هر دو به هم نباشند فایده ندهند.» (مولوی ۱، ص ۱۴۴)

اعتصامی، پروین، دیوان اشعار، به‌کوشش منوچهر مظفریان، علمی، تهران ۱۳۶۲.
ایرج میرزا، کلّیّات اشعار، به اهتمام محمّدجعفر محجوب، نشر اندیشه، تهران ۱۳۵۳.
بهار، محمّدتقی، سبک‌شناسی، ج ۱، کتاب‌های پرستو (وابسته به انتشارات امیرکبیر)، تهران ۲۵۳۵.
پورنامداریان، تقی، داستان پیامبران دردیوان شمس، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران ۱۳۸۵.
دانشگر، محمّد، مجموعهٔ مقاله‌های همایش داستان‌پردازی مولانا، خانهٔ کتاب، تهران، ۱۳۸۶.
شاملو، احمد، درجدال با خاموشی (برگزیدهٔ اشعار)، سخن، تهران ۱۳۷۶.
عطّار نیشابوری، فریدالدّین، مصیبت‌نامه، تصحیح نورانی وصال، زوار، تهران ۱۳۸۰.
فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، هرمس، تهران ۱۳۸۴.
محبّتی، مهدی، قصّه و قصّه‌گویی در اسلام، نشر چشمه، تهران ۱۳۸۶.
مولوی (۱)، جلال‌الدّین محمّد، فیه‌مافیه، تصحیح بدیع‌الزّمان فروزانفر، امیرکبیر، تهران ۱۳۶۲.
ـــــ (۲)، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد.الین نیکلسون، هرمس، تهران ۱۳۸۴.
ـــــ (۳)، کلّیّات شمس، تصحیح بدیع‌الزّمان فروزانفر، هرمس، تهران ۱۳۸۶.
ناصرخسرو، دیوان، به اهتمام مجتبیٰ مینوی و مهدی محقّق، انتشارات دانشگاه مک‌گیل و دانشگاه تهران، تهران ۱۳۵۷.
نظامی گنجوی، الیاس ابن یوسف، خمسه، هرمس، تهران ۱۳۸۵.

❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی