

## Narration in mystical literature as a strategy in creating Iranian drama (based on Qasim Hasheminejad 's perspectives)

Seyed Abolqasem Hosseini (Zharfa)<sup>1</sup>, Majid Kianian<sup>2</sup>

Receive Date: 31 March 2024, Accept Date: 02 September 2024

Doi: 10.22034/theater.2024.450570.1053

### Abstract

Reviewing Iranian dramas shows a constant effort to create new narratives, but clearly the results do not completely fulfill their goals due to two major reasons: First, they provide examples which are not within our literary and cultural boundaries (which, at best, has no achievement other than repeating the same western narrative forms and is not very compatible with the taste of Iranians); And more importantly, they try to choose a so-called non-native theoretical framework and apply it to Iranian storytelling, even though the Iranian mindset is completely different from Western epistemology in analyzing and explaining an artwork. Regarding this problem, the current research intends to take a step towards presenting a new strategy in creating an Iranian narrative or drama. Adopting a descriptive-analytical method, we will first build a theoretical framework based on the opinions of one of the prominent local experts, Qasim Hasheminejad, who has made a special effort in formulating an Iranian analytical apparatus concerning both fields of fiction and drama. And secondly, in regard to examples, our basic assumptions will be "mystical stories". The findings of the research show that by looking at the essence of Persian literature, its characteristics and manifestations; it is possible to reach the depth of its tremendous capacities that are evident in the analysis and examples. An art whose inherent distinctive, compared to the characteristics of Western art, makes it unseemly and unpleasant to cover it with a non-Iranian cloak. Apart from its unitary nature and its inner purpose in knowing the eternal beloved; the mysticism has expressive, narrative and even dramatic qualities that can be used as a way of creating new narratives (based on Iranian taste), leading to create "national drama". A native self-originated drama that is not a follower or copy of any other culture. Among the dramatic qualities in these types of stories, we can mention the course of actions used in the opening, narrative structure, state of situation, dialogue processing, brevity, theme expression patterns, documentation, believability and finally the explosive aspect of the ending.

**Keywords:** Mystical stories, narration, Iranian drama, meaning, form, structure, Qasim Hasheminejad

---

1. Faculty member, Higher Education Institute of Islamic Art and Thought. E-mail: Majid.kia60s@gmail.com

2. PhD Candidate in wisdom of religious arts, Faculty of Religion and Art, University of Religions and Denominations, Qom, Iran. E-mail: azharfa@gmail.com

# تحلیل ظرفیت‌های قصه‌های عرفانی به‌مثابه راهبردی در آفرینش درام ایرانی (با بهره‌گیری از مطالعات قاسم هاشمی‌نژاد)

سید ابوالقاسم حسینی (ژرفا)، مجید کیانیان<sup>۲</sup>

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۱/۱۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۱۲

صفحه ۷۵ تا ۹۴

Doi: 10.22034/THEATER.2024.450570.1053

## چکیده

مروری بر آثار تولیدی در عرصه‌ی درام ایرانی، نشان از تلاشی مستمر در پرداخت روایت‌های نو دارد اما آنچه مشهود است اینکه محصول این تجربیات چون در پی یافتن مصادیق در جایی بیرون از جغرافیای فرهنگی-ادبی ایران بوده‌اند؛ و مهم‌تر از آن، سعی در گزینش چارچوب نظری اصطلاحاً غیربومی و سوارکردن آن بر داستان‌سرایی ایرانی داشته‌اند، نسبت تامی با اهداف خود ندارند. بر مبنای این مسئله، پژوهش حاضر بنا دارد، در راستای ارائه راهبردی نو در آفرینش روایت و درام ایرانی، برخلاف آسیب‌های برشمرده فوق‌گام بردارد. لذا با اتخاذ روشی توصیفی-تحلیلی، نخست چارچوب نظری خود را برگرفته از آراء یکی از صاحب‌نظران بومی، قاسم هاشمی‌نژاد، استوار خواهد ساخت که در صورت‌بندی یک دستگاه تحلیلی ایرانی در مواجهه با هر دو حوزه امر داستانی و نمایشی تلاش کرده و دوم در عرصه مصادیق، فرض بنیادین خود را به «قصه‌های عرفانی» و ارائه تمهیدات و مصادیقی برگرفته از سنت روایت در ادبیات عرفانی معطوف خواهد داشت. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهند که با نگاه به جوهره ادبیات فارسی، ویژگی‌ها و تجلیات آن می‌توان به عمق ظرفیت‌های شگرفی دست‌یافت که توأمان در تحلیل و مصادیق مشهود است. ماهیتی که خصیصه بودشی هنرش در برابر ویژگی نمودشی هنر غرب، پوشاندن ردای غیر ایرانی را بر آن بدقواره می‌سازد. کمینه‌های عرفانی جدای ماهیت وحدانی و هدف باطنی آن در شناخت محبوب ازلی، واجد کیفیت‌های بیانی، روایی و حتی نمایشی هستند که به‌مثابه راهکاری برای خلق روایت‌های نو، ظرفیت فراوانی برای پرداخت درام ایرانی داشته و می‌تواند دریچه‌ای به سوی درام ملی در این عرصه بگشاید. درامی که نسخه بدلی هیچ فرهنگ دیگری نبوده، از هویت این سرزمین بیرون آمده و از جمله کیفیت‌های نمایشی آن‌ها تمهیدات به‌کاررفته در گشایش، ساختار روایت، خلق موقعیت، سیاق دیالوگ‌پردازی، ابجاز، الگوهای بیان مضمون، مستندسازی، باورپذیری و درنهایت وجه انفجاری پایان‌بندی است.

**واژگان کلیدی:** قصه‌های عرفانی، روایت، درام ایرانی، معنا، فرم، ساختار، قاسم هاشمی‌نژاد

۱. دانشیار، موسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی، قم، ایران.

۲. دانشجوی دکتری حکمت هنرهای دینی، دانشکده دین و هنر، دانشگاه ادیان و مذاهب (نویسنده مسئول).

E-mail: Majid.kia60s@gmail.com

## درآمد

نیل به روایت‌های نو در مواجهه با درام، چه در ساحت آفرینش و چه در بستر تحلیل، از دغدغه‌های همیشگی صاحب‌نظران عرصه تئاتر و نمایش در کشور بوده است. امری که شواهد مقدماتی پژوهش‌گویی این مدعاست که مسیر طی شده چندان مسیری، مبتنی بر احوالات، پیشینه و ظرفیت‌های ادبی-هنری ایران نبوده است. به بیان دیگر در روند دست‌یافتن به درام‌پردازی ملی، مبتنی بر فرهنگ و هویت ایرانی، میل و تکاپوی دست‌یافتن به روایت‌های نو، درنهایت به نسخه‌برداری روند پیموده در روایت‌های روز جهان منجر شده و جز در برخی مؤلفه‌ها واجد ماهیت فرهنگی متعلق به این مرزوبوم نبوده است.

این در حالی است که مفهوم «قصه»، «حکایت»، «داستان» و بسیاری اسامی مشابه دیگر در این زنجیره معنایی، در گستره تاریخ فرهنگ ایرانی و تمدن اسلامی کارکرد و اعتبار ویژه‌ای دارد. تا حدی که نقش آن را می‌توان به مثابه یکی از مهم‌ترین رسانه‌ها یا مجرای انتقال معنا در اندیشه ایرانی قلمداد کرد؛ و به باور بسیاری اندیشه‌ورزان، معرفت‌شناسی در این تمدن چند هزارساله بر پایه نقل حکایت و قصه‌گویی، مصداق و انتشار یافته است، درست عکس رقیب دیرینه غربی‌اش یونان که با فلسفه ظهور و بروز می‌یابد. انسان ایرانی میانی اندیشه و تأملات معرفتی خود را به پیروی از پروردگار خویش، بر مبنای قصه منتقل می‌کرده و تنوع متون خود گواه این مدعاست، بنابراین بدیهی است زبان فارسی، به مثابه بستری برای سنت دیرینه خود می‌بایست واجد ظرفیت‌های روایی منحصربه‌فرد باشد. از این روی پرسش اصلی مطالعه حاضر این خواهد بود که آیا زبان فارسی و در بطن آن قالب قصه‌های عرفانی، در شیوه عرضه داشت خود می‌تواند ظرفیتی را بر پرداخت درام ایرانی بگشاید؟ در واقع هدف غایی این پژوهش

ارائه راهکار و پیشنهادی روشن، عملیاتی و راهبردی به بحث قصه و روایت در درام، بر پایه سنت روایت و قصه‌پردازی در ادبیات داستانی ایران است. بحثی که چارچوب نظری آن به‌طور جامع بر مبنای اندیشه‌های قاسم هاشمی‌نژاد شرح و بسط خواهد یافت.

## پیشینه تحقیق

در خصوص پیشینه پژوهش باید از سویی به مطالعاتی اشاره کرد که به ریشه‌های نمایش ایرانی و ظرفیت‌های بومی آن پرداخته و از سوی دیگر نیز باید نمونه‌هایی که ظرفیت هنر و ادب فارسی را در اقتباس نمایشی تحلیل کرده‌اند، مورد توجه قرار داد. از آن جمله می‌توان به مقالاتی نظیر «بازخوانی مکان و فضای نمایش ایرانی در منتخبی از نگارگری ایرانی» (۱۳۹۸) به قلم مریم درودیان و همکاران، و نیز مقاله «قابلیت‌های روایی ادبیات عامیانه ایران در اقتباس نمایشی برای تلویزیون و سینما» (۱۳۹۳) نوشته محمدجعفر یوسفیان و اصغر فهیمی‌فر اشاره کرد. این مقاله باتکیه بر جلوه‌های نمایشی و ظرفیت‌های فرهنگی نهفته در آثار ادبیات عامیانه و کهن ایران، قابلیت‌های آنها را در تولیدات رسانه‌ای معرفی کرده و چالش‌های فرارو در روند اقتباس از آنها را به همراه راهکارهای انطباق‌سازی در تولیدات رسانه‌ای بیان می‌کند. از مرتبط‌ترین نمونه‌ها در میان پایان‌نامه‌ها یک مورد «تحلیل گونه‌شناسانه زبان نمایشی بهرام بیضایی با رویکردی به تأثیرپذیری آن از ادبیات فارسی» (۱۳۹۸) از آرین حسین‌نژاد است که در آن نگارنده نظر به اهمیت زبانی آثار نمایشی بهرام بیضایی عقیده دارد تشخیص و فرم خاص آن موجب دست‌یافتن به شیوه سخنی پالوده، سلیس و بدیع با حداقل استفاده از کلمات بیگانه شده است. به‌زعم وی تعهد بیضایی برای نزدیکی به فارسی سره خود نشان‌دهنده تأثیرپذیری بیضایی از تاریخ ادبیات فارسی است و از این روی به سراغ گونه‌شناسی سیاق تأثیرپذیری

نوشته‌های مرتبط با آن، دارد. به بیان دیگر چندان‌که بارت اذعان می‌دارد: «روایت دقیقاً با تاریخ بشر آغاز می‌شود و هیچ‌کجا انسانی بدون روایت نبوده است. تمام طبقات و گروه‌های انسانی روایت‌هایشان را دارند [...] دسته‌بندی میان ادبیات خوب و بد اهمیتی ندارد، روایت جهانی است: فراتاریخی، فرافرهنگی: به‌سادگی، مثل خود زندگی است.» (بارت، ۱۳۸۷: ۱۵) بدین‌رو انحصار آن به تفکر مدرن غربی امری نادرست است؛ باین‌وجود، حوزه مطالعاتی «روایت‌شناسی» را می‌بایست به‌مثابه محصولی متأخر ملهم از شالوده علوم انسانی غربی دانست، چندان‌که به لحاظ ماهوی به‌زعم والاس مارتین:

توجه به نظریه‌های روایت چندان‌که در نقد ادبی معاصر مشهود است خود بخشی از نهضت گسترده‌تری در حیطه علوم انسانی و علوم اجتماعی است که تامس کوهن آن را تغییر الگوواره (پارادایم) می‌نامد. از سده نوزدهم به این‌سو روش علوم طبیعی الگویی برای عقلانی ساختن دیگر دانش‌ها بوده است، هرچند در دهه‌های گذشته این الگو برای درک جامعه و فرهنگ کارایی بسنده نداشته است (مارتین، ۱۳۸۹: ۳۴).

در پی‌رفت گاه‌نگارانه شکل‌گیری این رشته مطالعاتی نیز جریان‌های مختلفی تأثیرگذار و جریان‌ساز بوده‌اند، از فرمالیست‌های روس مشخصاً در دهه ۱۹۲۰ تا نظریه‌پردازان فرانسوی که نقش بنیادین آنها را می‌توان از جایگاه کتاب *گفتمان روایی* ژرار ژنت به عنوان یک مرجع نظری مهم دریافت؛ اثری مهم در باب نظریه روایت که پژوهش‌گران دیگر با نظریات و مفاهیم پیشنهادی خود تکمیل کرده‌اند. در گستره مختصات چنین رویکردی از میان تعاریف مختلفی که برای روایت ارائه شده، شاید موجزترین، ساده‌ترین و درعین‌حال کامل‌ترین تعریف مایکل جی. تولان باشد: «توالی از پیش‌انگاشته شده رخدادهایی که به‌طور

زبانی بیضایی از ادبیات فارسی رفته است. نمونه دیگر رساله‌ای است با عنوان «بررسی شیوه اقتباس تئاتری از روایت‌های تمثیلی باتکیه بر اجراهای پری صابری» (۱۳۹۴) نوشته علی‌اکبر خالقی، که بر مبنای این پژوهش، توجه به روایت‌های تمثیلی ادبیات فارسی از ضروریات ادبیات دراماتیک ماست؛ چراکه بسیاری از این آثار در خود بار نمایشی بالایی داشته و تنها ضروری است در فرآیند اقتباس تئاتری قابلیت‌های اجرایی امروزی را به خود بگیرند و با شیوه‌های نوین عرضه شوند.

### ۱- چارچوب نظری

در مطلع این بخش ضروری است اشاره گردد که بحث در خصوص ظرفیت‌های موجود در ادبیات فارسی به‌منظور پرداخت و مواجهه با درام ایرانی مستلزم مقدماتی نظری است. بدین‌رو در ابتدا به تبیین تمایز در مقوله «روایت» و «روایت‌شناسی» پرداخته شده و این گزاره مورد توجه قرار خواهد گرفت که ذات امر روایت منحصر به تفکر غربی نبوده و باید آن را با سیاق مطالعات متأخر روایت‌شناسانه مجزا دانست؛ در گام دوم تحلیل چرایی عدم تجانس هنر سنتی ایرانی با هنر مدرنی غربی و ضرورت اتخاذ انگاشت بومی مورد توجه قرار می‌گیرد، هرچند جان کلام هر دو بخش این خواهد بود که موارد بیان شده به معنای عدم به‌کارگیری دستاوردهای فرهنگی و هنری غرب نیست؛ و درنهایت در مدخل سوم و چهارم است که تصویری از روایت، قصه و حکایت در ادب فارسی و نیز ظرفیت‌های نمایشی زبان فارسی ارائه می‌گردد.

### ۱-۱- امر روایت، روایت‌شناسی و مقوله پی‌رنگ (ادبی و دراماتیک)

امر روایت و روایت‌گری در معنای متداول خود پیشینه‌ای به گستره تاریخ، از متون اساطیری کهن گرفته تا متون مذهبی و دیگر

فرد، سبک شخص و خلاصه، یک وجود کاملاً بنیادی، تبدیل شد که حتی نباید پیش از ایفای نقش کاری انجام می‌داد (بارت، ۱۳۸۷: ۵۹).

درعین حال در چرایی استقرار فرضیه تحقیق در به‌کارگیری دستگاه نظری و نقد ادبی برای درام نیز باید گفت صاحب‌نظران متعددی به بحث در سوبه‌های متنوع روایت ادبی و دراماتیک سخن گفته‌اند اما در چکیده این آراء، به عنوان انگاشت مفروض این تحقیق، می‌توان گفت جان‌مایه روایت در این هر دو قالب چندان دور از هم متصور نشده است، بلکه فصل‌میز ظرفیت‌های بلاغی هر قالب است که در این پژوهش به مثابه نقطه عزیمت بحث چندان مدنظر نیست. به عبارتی اگر امر روایت را بخشی از نظام زبانی بدانیم، به قول آسا بزرگ مثلاً «سینما را نیز می‌توان نظام زبانی یکپارچه اما پیچیده دانست که از بسیاری از شگردهایی که در رسانه‌های دیگر یافت می‌شود، نسخه‌برداری کرده و آنها را در هم می‌آمیزد تا رسانه‌ای مؤثر و پرتوان بسازد.» (آسا بزرگ، ۱۳۸۰: ۱۶۱) در واقع در نسبت میان روایت دراماتیک (میمتیک) و روایت داستانی (دایجتیک) در متن مکتوب، به باور بسیاری، از جمله نگارندگان پژوهش حاضر، اساساً میان ماهیت روایت در متون روایی و دراماتیک، جز در صور بلاغی، نمی‌توان تفاوت آشکاری دید و به عبارتی اگرچه روایت دراماتیک با فرم و زبان روایت در متون روایی و داستانی متفاوت است، باین وجود نقاط اشتراک متعددی وجود دارد که می‌تواند علی‌رغم تفاوت‌های عملکردی این دو فرم هنری از نگاهی نقادانه و دقیق قابل تأمل به نظر برسد. این نقاط اشتراک موجب می‌شود، روایت دراماتیک چیزی جز روایت ادبی نباشد مگر اینکه به دلیل ماهیت نظام‌رمزگانی پیچیده‌اش واجد تحلیل تأثیرگذاری و رسانه‌ای متفاوت گردیده است.

باین وجود، با اذعان به اینکه اساساً روایت‌شناسی (و نه خود روایت) و تعاریف کنونی ما از مفهوم روایت که به‌وضوح بر تجربیات امروز ما سایه انداخته، خود بر احوال و آراء تفکر غربی مبتنی بوده، در ادامه

غیرتصادفی به هم اتصال یافته‌اند» (تولان، ۱۳۸۳: ۱۵) و یا تعریفی که لوته ارائه می‌کند: «روایت معرف زنجیره‌ای از رخدادهاست که در زمان و مکان (فضا) واقع شده است» (لوته، ۱۳۸۸: ۹). در واقع در میان انگاشت‌های مختلف از تحلیل روایت، در بطن این رویکرد تحلیلی فوق، هر روایت واجد دو ویژگی بسیار مهم است: علیت، زمان‌مندی. با توجه به این تعریف می‌توان دایره موضوعاتی را که از زاویه روایت مورد بررسی قرار می‌گیرند، بسیار وسیع تصور کرد، از جمله برخی که نظیر ساختارگرایان، مانند نوارسپوئیان، قائل به ضرورت این دوگانه هستند و گروهی نیز مثل پسا‌ساختارگرایان و پسامدرن‌ها و جریان‌هایی از این دست، سعی در گریز از آن دارند.

درعین حال با تعمق افزون‌تر در تعریف فوق، اولویت کلیدواژه «رخداد» (یا به تعبیری کنش) در تعریف روایت، خود ارجاعی به دیدگاه نگارنده فن شعری یعنی ارسطو، نخستین منتقد و تحلیل‌گر روایت دراماتیک تاریخ، دارد که در تعریف پی‌رنگ یا افسانه مضمون چنین آورده است: «تقلید کردار همان افسانه مضمون [پی‌رنگ] است. از افسانه مضمون همان ترکیب و تألیف افعال و کردارهایی مقصود است که انجام پذیرفته است» (ارسطو، ۱۳۸۷: ۱۲۲). در واقع ارسطو با تأکید بر کنش، مطلع‌جریانی است که به تأکید می‌توان آن را جریانی غالب در حوزه روایت‌شناسی امروز دانست. مسیری که نوارسپوئیانی چون بارت (متقدم)، والاس مارتین، پراپ، گریماس و فیستر ادامه‌دهنده آن بوده‌اند. هرچند در ادامه از سوی برخی صاحب‌نظران اولویت این کنش مورد تردید قرار می‌گیرد. به گفته بارت:

در بوطیقای ارسطو مفهوم شخصیت ثانویه است و نسبت به مفهوم کنش کاملاً فرعی است... دیدگاهی که به‌وسیله نظریه‌پردازان کلاسیک به دست گرفته شد. بعدها شخصیت که تا آن زمان تنها یک نام، عامل یک کنش، بود انسجام روان‌شناسیک به دست آورد و به یک



است و از این رو به تناسبات دقیق ریاضی پایبند نیست. هاشمی‌نژاد نیز معتقد است که تفکر غربی در ساده‌ترین وجه خود تفکر نمودشی است که با نمودها و پدیده‌های گیتی سروکار دارد. در این تفکر، مضمون و صناعت [فن] دو عنصر مستقل در نظر گرفته می‌شوند که در سازگاری و تناسبات همگون ناشی از قواعد پیش‌اندیشیده، یک اثر صناعی را پدید می‌آورند. بر مبنای چنین دیدگاهی می‌توان میزان توفیق و مراتب هنر پدیدآورنده را در فرآورده‌اش در بوته نقد بازشناخت (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۴: ۱۰۴)

تأکید بر عدم تجانس بین این دو تفکر به معنی نادیده گرفتن دستاوردهای فرهنگی شگرف علوم انسانی در غرب نیست. چراکه هیچ عقل سلیمی این تلاش‌ها که بیش از دو قرن زمان برده را کنار نگذاشته و خود را از دستاوردهای آزموده آن بی‌بهره نمی‌گذارد اما مسئله اینجاست که کالبد فرهنگ و تمدن ایرانی-اسلامی با پوشش تفکر غربی به‌رغم وجود مشابهت‌ها اما در تمامی جوانب همساز و هم‌خوان نیست.

گرچه آثار کهن ادب ایران در یک دستگاه بلاغی خاص شکل گرفته‌اند، از منطق‌پذیری که لازمه نقد است گریزان نیستند. با وجود تأکید بر تأثیر متفکران غربی، به‌ویژه ارسطو و فن شعر او، بر شکل‌گیری سیاق فکر اندیشه‌ورزان ایرانی اما به‌عنوان مثال در حوزه قصه‌های عرفانی چنین ابزارهایی پاسخ‌گو نخواهد بود. چراکه قصه‌های عرفانی به لحاظ بینش توحیدی‌شان، یک کل یکپارچه‌اند؛ یعنی چیزی به عنوان ساختار و مضمون مستقل ندارند که بتوان جداگانه سنجید. این سخن به معنای آن نیست که این آثار فاقد ساختارند، بلکه به تعبیر هاشمی‌نژاد اعجازی در این آثار صورت می‌گیرد که از نگرش بودشی و نه نمودشی، نشئت گرفته است. این آثار در فضای بودشی، فضای حق، جریان دارند و نه در فضای نمودشی، فضای خلق،

تحلیل خواهد شد که به دلیل ویژگی‌های معرفت‌شناختی‌اش نمی‌تواند به‌طور تام به شناخت روایت‌های سنتی ایرانی با سیاق اندیشه و تفکر خاص خود نزدیک شود. لذا تحلیل سنت روایت در ادبیات فارسی، با محدود شدن صرف به این چارچوب نظری، منتج به نتیجه درستی نگردیده و بیشتر موجب سردرگمی خواهد شد.

## ۱-۲- نسبت هنر سنتی ایرانی (بودشی) و مدرن غربی (نمودشی)

در اندیشه ایرانی هنر، فن و معرفت سه ضلع یک مثلث شناخته می‌شوند و در آن برترین تجلیات روح و تفکر انسان ایرانی را می‌توان دید. ایرانی از دیرباز در ماده یک عنصر پیام مینوی می‌دید. مهارت و توانایی او در به‌کاربردن ماده، به عنوان حامل پیام مینوی، او را به سمت نوعی معرفت‌شناسی کشاند که کاملاً با تجارب ملل دیگر، خاصه هنرور یونانی، متفاوت از کار درآمده است. چراکه روح ایرانی درآمیخته با این عنصر است؛ شناخت خداوند. فهم زیبایی نزد هنرمند مسلمان ایرانی، متأثر از نوعی نگرش عرفانی بوده است- یعنی معرفت حق، و همین نگرش تعیین‌کننده آنها را نسبت به محاکات طبیعت، آنچه در آثار تجسمی یونانی می‌بینیم، دور کرده است (بنی‌اردلان، ۱۳۸۹). بر پایه همین تعبیر، ناکارآمدی دریافت زیبایی‌شناسی غرب (مشخصاً تفکر غرب عقل‌گرای انسان‌محور پس از رنسانس) برای تحلیل یا ارزش‌گذاری آثار هنروران ایرانی روشن‌تر از آن است که یک بحث تفصیلی نیاز داشته باشد. چراکه بسیاری از نظریه‌پردازان عرصه حکمت هنرهای سنتی ایرانی-اسلامی، از جمله سنت‌گرایانی مانند سیدحسین نصر، پیش‌تر به تفصیل به این بحث پرداخته‌اند که آن زیبایی‌شناسی برآمده از پایبندی به «نمود» یعنی عالم کثیر یا خلق و نمایش عینی آن است. حال آنکه هنرور اسلامی-ایرانی، پایبند به نمایش «بود»، یعنی جلوات حق

تا دوران معاصر ارائه می‌کند. این‌که در بدو امر، راوی و راویه کسی بود که شعر شاعری یا شاعرانی را حفظ کند و بخواند. رسمی که ردپای آن را حتی در میان شعرای ایرانی نیز می‌توان یافت، از جمله رودکی که دو راوی داشت که اشعار او را می‌خواندند.

هاشمی‌نژاد در جست‌وجوی معنا و ریشه‌های «روایت» منابع متنوعی را مورد بررسی قرار می‌دهد. از جمله کشف اصطلاحات *الفنون و العلوم* که واژه روایت را به «نقل گفتار» معنی می‌کند. بدین معنا که پس از رحلت پیامبر (ص) آنچه از اخبار و احادیث آن حضرت، با واسطه یا بی‌واسطه، نقل می‌کردند به روایت تعبیر می‌شد. در همان حال، «روایت» به یکی از شعب علوم ادب هم اطلاق می‌شد که ایرانیان پایه‌گذار آن بودند. بدین سیاق که مردمانی از خراسان و فارس که به میان اعراب رفته و در بصره، حیره و کوفه ساکن شده بودند، نیاز به آموختن زبان عربی داشتند و ناچار شدند در قواعد این زبان تحقیق کنند. از آنجاکه به‌زعم ایشان زبان شهرنشینان فاسد شده بود، پس سراغ بادیه‌نشینان رفتند و اشعار و اخبار و امثال بازمانده در ذهن اعراب بدوی را گردآوری کردند تا مستند کارشان باشد. به همین سبب آنها «روایت» خوانده می‌شدند، زیرا شواهد و مستندات آنها متکی بر چیزهایی بود که از تازیان روایت می‌کردند و در این بین «روایات ثقات» برای خود ارج و اعتباری داشتند (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۵).

درواقع هاشمی‌نژاد تلاش می‌کند که مختصات امر روایت‌گری را در فرهنگ و ادب فارسی چنان مورد مذاقه قرار دهد که گویای ژرفای وجودی آن باشد و ذهن مخاطب را با ظرفیت‌های متنوع بومی این اصطلاح آشنا سازد. چندان‌که با استناد به فرهنگ *لغت دهخدا* و *فرهنگ فارسی ناظم الاطباء* می‌افزاید:

علی‌اکبر دهخدا در «یادداشت مؤلف» در

که قانون کثرات بر آن حاکم است. تاروپود این فضای حقانی را توحید می‌بافد، پس اثر ماهیت یکپارچه پیدا می‌کند و نتیجتاً ساختار و مضمون به هم قابل تبدیل می‌شوند (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۴). لذا در تحلیل قصه‌های عرفانی، باید به سازوکارهای تازه‌ای اندیشید.

### ۱-۳- روایت، قصه و حکایت در ادب فارسی و ظرفیت نقد ادبی بومی

ورای وسعت و تنوع قابل توجه قصه و قصه‌گویی در جغرافیای فرهنگی فارسی، به لحاظ محتوایی آن را می‌توان مبتنی بر جوهر جان‌دهنده به جامعه ایرانی یعنی «اخلاق» و به تعبیر دقیق‌تر مایه‌ور از خرد در نظر گرفت. بدین‌رو حکایت‌پردازی، قصه‌گویی و افسانه‌سرایی به‌مثابه صنعتی که مخاطبش عامه مردم بود و رسوم و آیین‌ها، خلقیات، باورها و معتقدات، تاریخ و قهرمانان در آنها انعکاس می‌یافت، همواره به اعتبار جنبه دوگانه‌اش مهم شمرده می‌شود: از یک‌سو برخوردار از آیشخور میراث قوم بوده و از سوی دیگر حافظ و ناقل ارزش‌های فرهنگی این میراث است. (بنی اردلان، ۱۳۹۳). اما نکته اصلی اینجاست که: داستان‌پردازی در جامعه ایرانی به یک نیاز طبیعی پاسخ می‌داده است. طبع ایرانی دوستدار داستان است و مؤلفان آگاهی چون فردوسی از چنین گرایشی سود برگرفتند تا وحدت ملی، استقلال سیاسی و یکپارچگی فرهنگی در میان مخاطبان تبلیغ کنند.

با اذعان به چنین جایگاه و ظرفیت‌هایی، هاشمی‌نژاد تلاش ویژه‌ای در کندوکاو پیشینه و سرفرستگ‌های این بن‌مایه‌های نظری به تعبیر او «قدمایی» (مشخصاً در ادب فارسی) به انجام می‌رساند. به‌عنوان مثال در باب مفهوم «روایت» در عشق گوش، عشق گوشوار (۱۳۹۵) تبارشناسی‌ای از این واژه و تحول معنایی آن در ادب فارسی از گذشته

نیز بیگانگی ایجاد می‌کرده است. هرچند به باور هاشمی‌نژاد راویان برجسته قصه‌های ایرانی، به تدریج اگرچه به مدد ترجمه آثار؛ و شناخت میراث مکتوب اجدادی بر قواعد ترتیب، توالی و مهم‌تر از همه مقولۀ علیت در روایت تسلط یافتند، با این وجود به واسطه بهره‌گیری از امکانات زبانی بود که توانستند بر فاصله و گسست فوق توفیق یابند.

درعین حال وی به یک ظرفیت زبان‌شناسانه ویژه در زبان فارسی اشاره می‌کند که کیفیت «ترکیبی و ترکیب‌پذیری آن» است. ترکیباتی که در زبان عامه مردم با عناصر ملموس و مادی ساخته می‌شود که هر قدر به زندگی روزمره او نزدیک‌تر بهتر.

اعضای بدن و اندامی که کاربرد بیشتری داشتند (مثل دست و پا و سر و چشم)، و ابزار و مصالحی که در زندگی روزمره کارایی بیشتری داشتند (مثل تبر و تیر و تیشه و تیغ) و عناصر طبیعت که انسان‌ها بیشتر با آنها سروکار داشتند (مثل آب و باد و آتش و خاک) و جانوران وحشی و اهلی که همباز زمینی او بودند (مثل شیر و گور و گوسفند و مرغ) در ساخته شدن این ترکیبات دخالت بیشتری می‌داشتند. این، البته، در شکل‌گیری تمامی زبان‌ها مؤثر بوده، اما در زبان فارسی بخشی جدایی‌ناپذیر از عیار آن را می‌ساخته است. (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۶: ۱۶)

به‌زعم هاشمی‌نژاد از مصادیق ویژگی‌های مهارت‌ورزانه فردوسی در مقام راوی این است که توانسته تداوم و تسلسل وقایع را به‌واسطه این ظرفیت ویژه زبانی حفظ کند و همین امر است که زبان فردوسی را به زبان گفتار عصری نزدیک‌تر می‌کند و فاصله فوق‌الذکر میان زبان و نوشته را نه تنها از بین برده که حتی بر زبان گفتاری عصرش می‌افزاید. درعین حال او این ترکیبات را واجد وجه دیگری نیز می‌داند که آن زبان تصویری، محسوس و ملموس بودن‌شان است. این

لغتنامه، ذیل روایت، می‌نویسد: «اصطلاحی است در نقل حدیث؛ ولی این اصطلاح منحصر به حدیث نیست، بلکه قدما همه علوم ادب و تاریخ و تفسیر و علوم دیگر را مثل حدیث روایت می‌کردند... در اغلب فرهنگ‌های فارسی، از جمله ناظم الاطباء، روایت نه فقط در واگویه، بلکه در معنای داستان و قصه و نقل و حکایت نیز به کار رفته است (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۵: ۸).

او با بذل توجه به چنین ویژگی‌هایی، درعین حال اشاره ویژه‌ای به آسیب‌شناسی درک مؤلف و مخاطب امروزی از مفهوم روایت و اصطلاحات مرتبط با آن می‌کند، چه آن که با ارائه مصادیقی در تعریف سبک روایت می‌گوید:

امروزه که ما خوانندگان متفنن آثار قدمایی، از آنها بسیار دور افتاده‌ایم تصور می‌کنیم «سبک» فرآورده فرهنگ غرب است منحصر... حال می‌توانیم این تعریف روشنگر، هرچند نه جامع، را دست‌ورالعمل کار خود قرار دهیم؛ سبک نمایش صداقت بیان با حقیقت زبان است در باورپذیر گردانیدن روایت (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۵: ۱۱۴).

هاشمی‌نژاد در تعریف ویژگی‌ها و مختصات انواع «روایت»، حکایت را انگاشت واقعه‌ای در گذشته می‌داند که گویی در زمان حال رخ داده است. جان‌مایه روایت برای او تأکید بر نقل گفتار است و بدین رو ضروری است چنین نقلی واجد لحنی گفتارگونه باشد. وی در اینجا از این عبارت بهره می‌برد: «به زبان خودمانی‌تر، مزه دهن گوینده دریافت شود» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۵: ۱۵). با این همه برای او این نقل از زبان به قلم موجد دشواری‌ها و نارسایی‌هایی بوده و هست. چه این‌که زبان هرگز امری جامد و ایستا نبوده و علاوه بر وجهی قدسی، واجد منشأ تکوینی بوده است. درعین حال از کارکردهای عمده آن وجه رازپوشی بوده که در نتیجه علاوه بر فاصله میان زبان و نوشتار، میان مؤلف (نوشته) و خواننده



(هاشمی نژاد: ۱۳۹۳: ۵۶).

بر مبنای این رویکرد، می‌توان مقوله «غرض» را در دو وجه تقسیم کرد. در وجه ساده، منظور قصد و نیت نهفته در هر حکایتی است که راوی بر آن است تا به مخاطب خود انتقال دهد. در وجه دوم، انگاشت غرض به مفهوم برداشت افزوده یا نتیجه‌گیری دور از ذهن و برداشت نامتعارف از آن حکایت است (هاشمی نژاد، ۱۳۹۲).

هاشمی نژاد موضوع مهم کنش ارسطویی را نیز از نظر دور نداشته و از آن با تعبیر «واقع» یاد کرده و وجه بسیار مهمی می‌داند که در تحقق روایت بسیار اثرگذار است. به تعبیر او: واقع است که متن را روایی می‌کند. ترتیب زمان مند وقایع، آنچه قدم‌به‌قدم و در یک توالی نظام‌مند روی می‌دهد، روایت را به سامان می‌آورد. پی‌آیند آن سلسله‌ای از صناعت‌ها را دامن می‌زند (هاشمی نژاد، ۱۳۹۵: ۲۳-۲۴).

با این وجود ماهیت کنش یا واقع از نظر وی، چندان که در ادامه تبیین خواهد شد، به لحاظ ماهوی و وجودی به‌مثابه فصل ممیزی برای روایت ایرانی عمل می‌کند. در واقع او با حرکت از این مدخل و تجسم کلی روایتگری در ادب فارسی، در ادامه تحولات عمدهٔ پسینی را ارائه می‌کند که ضمن تبیین کلیدواژگان ساختاری و ماهوی اصلی، به آسیب‌شناسی میراث روایت در عصر حاضر می‌پردازد که به باور او در دگردیسی زبان فارسی، در خلال تأثیرات هر دوره ظرفیت‌های گوناگونی یافت. به عنوان نمونه در مقام «حکایت» به تدریج منحصر شد به شخصیت‌های شناخته، بزرگان سرشناس، افراد تاریخی و نظایر آن. به عقیده هاشمی نژاد این پدیده، در کنار بخیل شدن زبان، حکایت را به سوی کوتاه شدن و کمینگی سوق داد. در واقع زبان ادبی که به سرعت به سوی مصنوع شدن و هنرهای لفظی حرکت می‌کرد، حکایت‌ها را به تدریج

تصویرهای زبانی بر تصویرسازی‌های صحنه‌ای فردوسی افزوده گشته، تأثیرش را دوچندان کرد. مصادیق تداوم این تجربیات را در آثاری نظیر ویس و رامین فخرالدین گرگانی و منظومه‌های غنایی نظامی نیز می‌توان پی گرفت.

قاسم هاشمی نژاد در کنار بر بحث در امکانات زبانی، در ظرفیت تحلیل نقادانه ادب فارسی نیز نمونه‌هایی می‌آورد که می‌تواند در تبیین بسیاری از سویه‌های مطالعات فنی بومی روایت مؤثر باشد. از شاخص‌ترین آنها بحثی است که او به نقل از شمس تبریزی در تبیین فرم و محتوا، ساختار و تأویل متن ارائه می‌کند. بدین ترتیب که شمس بر مبنای «غرض» در روایت و قصه، قصه را به دو بخش مغز و پوست تقسیم می‌کند و معتقد است «قصه را جهت آن مغز آورده‌اند، نه از بهر ملامت؛ به صورت حکایت برای آن آورده‌اند تا آن غرض در آن بنمایند» (شمس، ۱۳۶۹: ۲۴۹).

درواقع منظور شمس از مغز، معنی مندرج در قصه؛ و منظور از پوست، ظاهر سرگرم‌کننده و جنبه روایی آن است. اما نکته حائز اهمیت از نگاه شمس انتقال «غرض» است. با چنین دریافتی، در واقع شمس قصه را بیرون از مرز روایی آن می‌گذارد، و منظورش دلالت بر غرضی مندرج، و اغلب پنهان، دارد. چنین دریافتی، البته، دایرهٔ کاربری «غرض» را وسعت می‌دهد. هاشمی نژاد می‌افزاید:

بر اساس چنین دریافتی، از هر قصه به ظاهر عادی، یا حتی پیش‌پافتاده، می‌توان غرضی نهفته بیرون کشید یا بر آن بست. گاه حتی این غرض می‌تواند با هدف ظاهری قصه ناسازگار باشد. حال اگر دامنهٔ این دریافت را وسیع‌تر بگیریم و عام‌تر، عملاً هیچ فرآورده حکایتی یا اصلاً هیچ مقوله‌ای در جهان نیست که عاری از «غرض» تأویل باشد، یعنی نتوان دریافتی معرفت‌آمیز به آن بست یا به آن نسبت داد یا از دل آن بیرون کشید

نمی‌بینید. سابقه‌ای که [...] از مخزن معرفت می‌آیند، بی‌زمان و بی‌مکان‌اند... حالا اگر شما به هر بهانه‌ای بخواهید معرفت را محدود و محصور بکنید، به این فرهنگ ظلم کرده‌اید، جوهر آن را از او دریغ کرده‌اید. راه حل فرهنگ ایران بازگشت به این گوهر است. همه تصور می‌کنند که بازگشت به معرفت یعنی درباره‌ی عرفان و عرفا نوشتن. نه. نگاه شما به هستی باید معرفتی باشد. هر کاری که می‌کنید. آن وقت ایرانی شناخته خواهید شد. چون هویت ایرانی یعنی همین. بدون آن گوهر، شما ریگی هستند گم در ریگستان دنیا (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۳۶۳-۳۶۴).

#### ۱-۴- ظرفیت‌های نمایشی زبان فارسی

قاسم هاشمی‌نژاد در بازیابی جوهر فرهنگ ایرانی، در عشق گوش، عشق گوشوار در مقاله‌ای با عنوان «جست‌وجویی در بازیافتن منابع نمایش در ایران» که در واقعی مقدمه‌ای است بر یک اثر تحقیقی درباره‌ی کارواژه‌های نمایشی در زبان فارسی، بیش‌ازپیش به امر نمایش در این مرزوبوم و به‌ویژه تحلیل آسیب‌شناسانه ظرفیت‌های زبانی ادب فارسی می‌پردازد. او بحث خود را این‌طور آغاز می‌کند:

لحظه‌ای فرضیه ارسطو را فراموش کنید تا رعایت احکام مبتنی بر این فرضیه را شرط قطعی ندانید. و کافی است داستان بیهقی را به صدای بلند برای عده‌ای شنونده بخوانید و اوج و فرود و زیربوم نمایشی آن را در انتقال موقعیت‌ها و شخصیت‌ها رعایت کنید تا چنان کیفیتی دریافتی شود. تک‌گفتاری بودن آن مرزروایی اثر را درمی‌نوردد؛ همان اتفاقی که در رمان‌های بکت نیز می‌افتد- رمان‌هایی که به اول شخص روایت شده و چندان تفاوتی با نمایشنامه‌های او ندارد و به صورت تک‌گفتاری تحویل خواننده می‌شود. به‌خصوص که در کار بیهقی، وجوه درام به‌دقت رعایت شده است. فی‌المثل امیرمحمد بیشتر به

بسیار کوتاه کرد. بدین‌رو با چنین ظرفیت زبانی دیگر نمی‌شد روایت بلندی تعریف کرد و به تعبیر او: «نه قلم تاب می‌آورد و نه خواننده» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۵: ۲۵)

به عقیده‌ی او ایرانیان براساس ذوق ناشی از غریزه و درواقع بی‌قاعده می‌ساختند و نه براساس دانش ناشی از مقدمات تجربی که نتایج منطقی از آن به دست می‌آید. بن‌مایه‌ی چنین پرفتنی منتج به سلیقه‌ای گردید که دیگر طاقت روایت بلند را از دست داد و باین‌وجود صاحب جذاب‌ترین حکایت‌های کوتاه در همه‌ی زبان‌ها شد. به باور هاشمی‌نژاد نتیجه‌اش آن شد که خوانندگان فارسی‌زبان توانایی و مهارت نگهداری تناسب و پیوند اجزا را در نوشته‌های بلند، کم‌وبیش از دست دادند. به‌طوری‌که چند قرن بعد، در عصر ترجمه، خواندن داستان‌های بلند محتاج تمرین و تسلط تازه بود. به‌عبارتی شاهد این امر قرون طی شده برای پذیرش روایت بلند در آثاری مانند سرگذشت حاجی بابای اصفهانی میرزا حبیب اصفهانی است که امکانات تازه‌ای برای زبان فارسی تدارک دید (هاشمی‌نژاد: ۱۳۹۵).

درنهایت، به عنوان جمع‌بندی این بحث، در تلاقی با بن‌مایه پژوهش حاضر مبنی بر این‌که حلقه‌ی گمشده‌ی تحلیل‌های روایی در ادب فارسی عدم توجه به «جوهره» آن است، هاشمی‌نژاد در بوته در بوته (۱۳۹۳) در مواجهه با فرهنگ ایرانی به نقدی صریح روشنگری می‌پردازد:

بزرگترین لطمه‌ای که نهضت روشنگری به فرهنگ ایرانی زده است نادیده گرفتن جوهره فرهنگ ایرانی، معرفت است که فارسی‌زبان‌ها معادل «شناخت» بر آن نهاده‌اند. این شناخت سابقه‌اش چند هزار ساله است، امروزی و دیروزی نیست. ادبیات فارسی با این جوهر در تمام منطقه نفوذ جغرافیایی‌اش تأثیر گذاشت. در هیچ فرهنگی در دنیا شما این جوهره را

(هاشمی نژاد، ۱۳۹۵: ۴۳). به بیان دیگر آنچه با این عبارات در ذهن فارسی زبان نقش می‌بندد، مجموعه‌ای پیوسته از نشانه‌هایی است که تصویری کلی و معنا دار پدید می‌آورد: از سویی کوچه‌ای پرت و کم رفت‌وآمد و از سوی دیگر قراردادی فرهنگی که بین گوینده و مخاطب حاکم است- استعاره‌ای که مجموعه‌ای از دانستنی‌ها را ناگهان برمی‌انگیزد تا کل نشانه یک‌باره فهمیده شود.

تمهید دیگر استفاده از رمزگان حرکات و اطوار، از زبان‌هایی است که بشر با آن ایجاد ارتباط می‌کند اما در زبان فارسی نمایش حالات انسانی برای انتقال مفاهیمی به‌کاررفته که امکان توصیف مستقیم آنها نبوده یا تصور می‌شده این شیوه سهولت مضاعفی به وجه کاربردی زبان می‌دهد. زبان فارسی عرصه نمایش بی‌کران است و تقلید حالات و اطوار انسانی را بدل به ابزاری برای بیان مفاهیم پیچیده و توصیف‌ناپذیر می‌کند. به باور هاشمی نژاد:

عملاً آن موقعیت‌آفرینی ساده و طرح‌وار اسکالا در «کم‌دیا دل آرت» که برای نمایش وضعیت‌های انسانی صورت می‌گرفت و بازیگران روی صحنه گفت‌وگوهای آن را فی‌البداهه می‌ساختند، در زبان فارسی جوهره‌ای می‌یابد در نهایت تراکم و فشردگی که جمله کنایی آن متکی بر یک فرهنگ بسیار غنی است. به عنوان نمونه تا حدودی کار اسکالا را عبید در رساله «اخلاق‌الاشرف» نیز صورت می‌دهد؛ اما به روشی که سازگار با مقتضیات فرهنگ اوست. عبید اخلاقیات پذیرفته را وارونه می‌کند و آنها را مذهب مختار زمانه‌اش درمی‌آورد و «سناریو» بی‌زنده از موقعیت رفتاری عصرش ارائه می‌کند (هاشمی نژاد، ۱۳۹۵: ۴۹).

از مصادیق دیگر مورد توجه هاشمی نژاد، چندان‌که در بخش قبل اشاره شد، خصیصه ملموس و نمایش افعال در زبان فارسی است. مثلاً گوش دادن ژستی نمایشی است،

شخصیت جهان درام تعلق دارد تا شخصیت جهان واقع (هاشمی نژاد، ۱۳۹۵: ۳۵).

چندان‌که هاشمی نژاد هم تأکید می‌کند اینجا می‌بایست میان تئاتر به‌مثابه پدیده‌ای یونانی و وجه دراماتیک و نمایشی، که عموماً در باور خلط گردیده، تمایز قائل شد. اما جان کلام بحث او در راستای مقاله حاضر در این عبارات نهفته است که: «زبان فارسی بخشی از زندگی خیال‌پردازانه انسان ایرانی است و بخش مهم آن را شکل می‌دهد. ما معتقدیم که این زندگی خیال‌ورزانه به نمایش آمیخته است.» (هاشمی نژاد، ۱۳۹۵: ۳۹) شواهد وی بر این امر می‌توان در امکانات و ظرفیت‌های متنوعی تجمیع کرد از جمله: حرکات و سکنتات، مقوله موضع‌نگاری، تقلید اطوار و حالات انسانی و در نهایت افعال ترکیبی و ترکیب‌بندی‌های حسی و نمایشی.

به باور او در گذشته اهل سخن در به‌کارگیری واژه‌ها دقت فراوانی به خرج داده و مقید به رعایت حسن اسلوب بودند. به بیان دیگر آنچه امروز در فقر معادل فارسی بدان «ژست» می‌گوییم را از هم تفکیک می‌دادند. بر این مینا: آنچه نمود جنبشی داشت و باعث تغییر وضع بدن می‌شد به «حرکات» و آنچه نمود خفته داشت اما ظاهر و مرئی بود به «سکنتات» تعبیر می‌کردند... هر جنبشی را که در اعضای بدن پدید آید به حرکات تعبیر می‌کند، مثل پنجه در خاک کشیدن؛ و آنچه را فاقد جنبش، اما قابل حس و رؤیت است، مثل رنگ‌به‌رنگ شدن رخساره یا حالت چشم یا خشک شدن آب دهان، به سکنتات (هاشمی نژاد، ۱۳۹۵: ۴۱).

در مقوله «موضع‌نگاری» او این تعریف را ارائه می‌کند که در موضع‌نگاری، «مکان به صورت تصویری ارائه می‌شود و جنبه نمایشی یا موقعیت‌نمایی دارد. این کارکرد به نقش توصیفی از یک موقعیت استعاری ارجاع می‌دهد. مثلاً خود را به کوچه علی‌چپ زدن نمونه‌ای از همین دست موضع‌نگاری‌هاست»

«نمایش» آن عنصر به صورت مادی است؛ به عبارتی هر عنصر مادی که الف) متعلق به بدن انسان باشد یا ب) انسان با آن سروکار داشته باشد. یا ج) در زندگی انسان دارای نقشی باشد، جزئی از این فعل‌ها را تشکیل می‌دهد. این خصوصیت هم به زبان فارسی جنبه تصویری داده و هم آن را با حواس قابل‌درک می‌کند. نکته قابل‌تأمل البته اینجاست که زبان فارسی همواره واژه مرکب را با کمترین عوامل ممکن ترکیب کرده و با رسایی هر چه بیشتر معنی می‌سازد.

به هر ترتیب هاشمی‌نژاد قائل به این امر است که نمایش حالات و اطوار یا حرکات و سکانات در فعل‌های ترکیبی زبان فارسی به دو عنصر اصلی وابسته است: (۱) اجزا و اعضای بدنی؛ که تقریباً همه اعضای که قادر به نمایش حالتی باشند در فعل‌ها کاربرد می‌یابند؛ (۲) زبان رمز و اشاره؛ که لازم است که توافق عام بر مفهوم و معنی آن حال و حرکت وجود داشته باشد تا انتقال مفهوم عملی شود. بدیهی است در مورد هر حرکت خاص حوزه فرهنگ ایرانی مفاهیم به کسانی منتقل می‌شود که با آن از پیش آشنایی داشته باشند. هرچند جهانی‌شدن ارتباطات ژست‌های بشری را به هم نزدیک کرده اما همچنان نشانه‌های قومی در رفتار انسانی خود را می‌نمایانند (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۵). به‌هرروی به پیروی از وی باید اذعان کرد که این افعال ترکیبی زبان فارسی گنجینه بکر بلاغی و نمایش حالات و سلوک ایرانی بوده و همین خصیصه ممتاز زبان فارسی امکان داده که زبان فارسی عرصه نمایش و بازی باشد.

بنابراین بر مبنای شواهد موجود و البته به تاسی از هاشمی‌نژاد اذعان می‌شود که فرهنگ ایرانی ما واجد سابقه و ظرفیت نمایشی بوده، از انواع معرکه‌گیری تا تقلید، از گوسانی گرفته تا نقلی و حتی کارکردهای درام را هم خوب می‌شناخته‌ایم. هرچند غیر از تلاش‌هایی که اخیراً صورت گرفته، کوششی در تدوین نظام‌مند

برای این امر به لحاظ نمایشی لازم است که دست را به سوی گوش برده، سر خم شده و به عبارتی تمام تن به گوش شود تا ذره‌ای از کنش شنیدن فروگذار نکرده باشیم. مضاف بر این کلماتی پشتوانه یا محرک ژست شده و با اصوات بی‌معنایی مانند آفینا، فوتینا، زی‌پنبه، رپته پتینا، آی زکی که تکیه‌های صوتی و ضربه‌های اصولی خاصی می‌سازند که حرکت در طرز بیان آنها معنی پیدا می‌کند. درواقع مراد هاشمی‌نژاد و تأکید او بر ظرفیت‌ها و امکانات زبانی است که به سبب بدیهی بودن‌شان به چشم نیامده و مصادیق آن در گنجینه زبان فارسی به‌وفور یافت می‌شود. در این میان از استدلال‌های قابل‌توجه هاشمی‌نژاد مقایسه‌ای است که او به‌درستی میان جوهره بلاغی و نمایش زبان فارسی و تئاتر نو ارائه می‌کند. به باور وی:

تئاتر نو، از آنتونن آرتو به بعد، کوشیده که به تئاتر ناب، یعنی به ایما و اشاره بدنی تبدیل شود؛ به این قصد که خود را از تسلط کلام برهاند. از این سو زبان فارسی می‌کوشد ایما و اشاره را مبنای انتقال مفاهیم کند. جنبه مشترک چنین ساخت زبانی کنش تقلیدی آن‌هاست که بر اصل بازیگری استوار است؛ اولی به زبان بدن می‌اندیشد و دومی به بدن زبان. در این حالت زبان به صورت آینه عمل می‌کند که تمام امکانات حرکتی در آن بازتاب مناسب می‌یابد اما جابه‌جا شده. همان‌گونه که تصویر در آینه منعکس است یعنی چپ در راست و راست در چپ قرار می‌گیرد. در زبان نیز همین روی می‌دهند. آنچه در زبان رخ می‌دهد دقیقاً نظیر همان چیز است و عین آن نیست، زبان بدن همان زبان است و همان نیست (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۵: ۵۳-۵۴). پیش‌تر به خصوصیت ویژه ترکیبی بودن زبان فارسی اشاره شد. درواقع این ترکیبات غالباً به کمک عناصر مادی ساخته می‌شوند و در آنجا که به نظر عنصر مادی در کار نیست،

معنی شده و فارسی‌زبانان واژه «شناخت» را نظیر آن گرفته‌اند. این شناخت امروزی و دیروزی نبوده و به جغرافیای خاصی نیز وابسته نیست. هرچند اقوامی در سرزمین‌هایی به این مقوله حساس‌تر بوده‌اند و ایرانیان جزو این دسته اقوام محسوب می‌شوند. نزد اهل طریقت، شناخت خداوند با عهد الست آغاز می‌شود. خطاب پروردگار در روز میثاق، اصل معرفت انسان نسبت به پروردگار است. حکایت‌های عرفانی برای تعریف چنان جهانی و چنین دریافتی به کار رفته‌اند. در نتیجه، این حکایت‌ها باز گوینده «وحدت» هستند. این بینش وحدانی نیز خود حاصل و نتیجه مستقیم وحدت مبدأ عالم است.

به باور هاشمی‌نژاد قصه‌های عرفانی که ثمره سلوک و چکیده تجربه‌های این راه هستند، حاصل تعقل، ذوق و شهود، برای نمایان کردن پیوستگی مراتب وجود به کار رفته‌اند و مانند همه پدیده‌هایی که ایرانیان در کار ساختن آن دخیل بوده‌اند، جنبه وحدانی دارند. سرمشق ایرانیان در پرداختن به حکایت‌های عرفانی احادیث و روایاتی بوده که از پیامبرشان به آنها رسیده بود. حضرت آن تمثیل‌ها و احادیث را برای تربیت حقیقی یاران مؤثر یافته و به تأسی از ایشان، عارفانی که پیرو سیره پیامبرشان بودند نیز ارزش تربیتی-ارشادی آن را دریافتند و این شیوه را برای بیان حقیقت آنچه بیان نشدنی است، کارآمد یافتند. (هاشمی‌نژاد، ۱۳۸۹)

علاوه بر این نقل تجربه‌های مشایخ، حکایت احوال و اقوال آن‌ها، به نوعی زنده نگه داشتن رسم زیارت مشایخ و بزرگان بود. برای سالک، خواندن و شنیدن این حکایت‌ها و سخنان پیران کار زیارت را می‌کرد و در غیابشان همانند مشاهده رفتار و سکنات، آموزنده و هدایت‌گر بود. در واقع این حکایت‌ها به منظور برجسته کردن و نمایش نمودن اندیشه توحید بوده و نقش تعلیمی داشت. (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۴)

دستاوردهای اصیل صورت نگرفت؛ و برخلاف سیاقی که ارسطو با سنت شعری خود صورت دارد، دستاوردهای فرهیختگان ایرانی ناگزیر در قلمروی آنها باقی‌مانده و عمومیت نیافت و در نتیجه تبدیل به فرهنگی همگانی نشد، و تأسف آورتر آن که بسیاری از آنها در گستره دوران، چه بر مبنای بی‌توجهی یا بر اساس تعبیر هاشمی‌نژاد «تهاجمات ویرانگر به سنت‌های شفاهی سینه‌به‌سینه» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۵: ۶۵) نابود گشت. با این‌همه، هرآنچه مقتضیات جامعه ایرانی اجازه داده، هرآنچه ذوق مردم ایران فرمان داده، جلوه نمایشی یافته است. «گاه زیرزمین بوده گاه روی زمین؛ ولی بوده. چه دلیلی روشن‌تر از زبان فارسی که عرصه بی‌کران تجلیات آن است؟» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۵: ۶۵)

## ۲- یافته‌های تحقیق

در این بخش از مقاله با گذر از مباحث کلان ارائه‌شده در باب گستره سنت ادبیات فارسی، به‌طور مشخص به عنوان پیشنهاد عملی، نخست به تبیین ماهیت، کارکرد و ظرفیت‌های شگفت‌انگیز (مضمونی و فرمی) روایت «قصه‌های عارفانه» پرداخته و در پارۀ دوم در قالب مصادیق، تنوع امکانات و تجربیات نمایشی در آنها به‌مثابه نمونه‌ای از ذخایر بالقوه ادب فارسی آورده می‌شود. گفتنی است مهم‌ترین آثار مورد استفاده در تبیین بحث عبارت‌اند از: *حکایت‌های عرفانی* (۱۳۸۹) *گزیده روایی از دفتر معرفت پیشگان* (۱۳۸۹) و *رساله‌ای در تعریف، تبیین و طبقه‌بندی قصه‌های عرفانی* (۱۳۹۲) که قاسم هاشمی‌نژاد در اسلوبی کمتر متداول در فرهنگ و هنر ایرانی، به ارائه تصویر روشن پژوهشی از این موضوع و از جوانب مختلف می‌پردازد.

## ۲-۱- حکایت‌های عرفانی: ظرفیت‌های ویژه مضمونی و فرمی روایت

در کتب مختلف، «عرفان» معرفت حق تعالی



۲- **وحدت بنیادین:** روایت‌های عرفانی بازنمای وحدت بنیادین معرفت‌شناسی ایرانی-اسلامی هستند. در نتیجه اگر به توحیدی بودن قصه‌های عرفانی نظر داریم، طبقه‌بندی مقولات آنها باید به گونه‌ای باشد که مقصود ما را برآورده کند. ترکیب اجزاء در این طبقه‌بندی باید به نحوی صورت گیرد که هم با غایت آن کل تطابق داشته باشد و هم، در عین حال، بیان‌گر و معرف کل آن باشد. بنابراین، مسئله را از دو جنبه لازم است در نظر آورد: ۱) شناخت اجزاء؛ ۲) شناخت مناسبات اجزاء با یکدیگر.

۳- **صراحت:** قصه‌های عرفانی بیان‌کننده مستقیم و بی‌واسطه «حقیقت» هستند. شما در آنها با رمز، معما، استعاره و اگر و مگر سروکار ندارید. حقیقت صاف و پوست‌کنده عرضه شده است. آنچه به عنوان «داستان‌های رمزی» بعدها عرصه ادب ایران را درمی‌نورند، کم‌وبیش یک «عارضه» تلقی می‌شوند. یک شاخه انحرافی از تنه اصلی.

۴- **سادگی:** قصه‌های عرفانی ظاهری ساده و زودپذیر دارند. انتظام عناصر در آنها یک سازوکار آلی می‌آفریند که با پدیده‌های طبیعت قابل قیاس است.

۵- **دگرگون‌سازی:** در داستان پلیسی کشف حقیقت چیزی بر آگاهی شخصیت قهرمان می‌افزاید، حال آنکه کشف حقیقت در قصه عرفانی کارکرد دگرگون‌ساز دارد. حتی ویرانگر است- ویرانگر «من» آموخته عادات و خوگر شده با امور روزانه زندگی و کسب‌وکار و ستیزه و رقابت و فزون‌خواهی. فراتر از این، در هیچ داستان پلیسی کشف حقیقت علیه خود شخصیت عمل نمی‌کند- مگر در قصه عرفانی.

۶- **اختصار، روانی و کاربردی:** برای سخنان حکیمانه سه ویژگی برشمرده شده که عبارت‌اند از: ۱- اختصار: سخنان حکمت، عصاره تجربه زندگانی یک قوم شمرده می‌شود، به مستقیم‌ترین و دریافتنی‌ترین وجه؛ ۲- روانی و کوتاهی: سخنان حکمت در کوتاه‌ترین و به‌جاسترین و اثربخش‌ترین صورت ممکن که

بر پایه تعاریف، روایت داستانی را سلسله‌ای از رخدادها در نظر می‌گیریم، مستقر در زمان و مکان که در آن کیفیت نمایشی نمود برجسته دارد. به عقیده هاشمی‌نژاد در حکایت عرفانی که از فشرده‌گی خاصی برخوردار است، در قالبی تنگ، بدون حشو و زوائد و زیاده‌گویی، معجزه‌ای رخ می‌دهد که اجزای روایت را در سازوکاری حیاتی به هم پیوند می‌زند. این تراکم و فشرده‌گی حکایت‌های عرفانی برآمده از خصیصه وحدانی است. در عین حال، حکایت‌های عرفانی جنبه انفجاری دارند. آنچه از داستان ادراک می‌کنیم، در روندی از رخدادها که از صافی روایت می‌گذرد، در آرایشی ویژه که با شخصیت یا شخصیت‌ها شکل می‌گیرد، به وقوع تدارکی نامنتظر می‌انجامد. به‌زعم او، این وقوع، طبیعتاً و همیشه نامنتظر است، به‌ویژه برای کسانی که سروکارشان با امور معرفت‌شناسانه کمتر بوده است. بدین علت که در فضای حکایت‌های عرفانی منطق «خلق» جریان ندارد که قانون کثرت [نمودها] بر آن حاکم است؛ بلکه تاروپود این آثار را توحید می‌بافد که در آن فضای حقانی جاری است. پس حکایت‌های عرفانی از منطق خاصی پیروی می‌کنند که منطق جهان غیب است. نامنتظر بودن آنها نیز از همین کیفیت سرچشمه می‌گیرد. (هاشمی‌نژاد، ۱۳۸۹) به‌طور کلی بر پایه تحلیل هاشمی‌نژاد از قصه‌های عرفانی، ده کیفیت فرمی و مضمونی عمده را برای این قالب داستان‌پردازی، به‌مثابه تمهید پیشنهادی تحقیق، برآمده از ظرفیت‌های ادبیات فارسی که با ذائقه ایرانی بیشتر هم‌ساز و مانوس بوده، می‌توان برشمرد:

۱- **شناخت:** روایت‌های عرفانی درجات متفاوتی از شناخت قرار دارند. بنابراین، تعریف داده‌شده از قصه عرفانی به‌منزله محدود ساختن آن نبوده بلکه هدف ارائه مصداقی است برای ارزیابی و سنجش؛ چراکه معرفت اساساً با هرگونه تحدی و تنگ‌نظری و تعصب و بستن راه و رفتار بیگانه است. قوانین هستی فراتر از استدلال‌های لنگ و مصلحت‌اندیشی‌های تنگ ما عمل می‌کنند.

خاص خود را می‌آفریند و مقولات آن را باید در پرتو فهم تازه‌ای که این منطق پیش می‌کشد سنجید. برخی حتی شاید این هستی‌شناسی را با روند و روش علم ناهمخوان ببانند.

۱- انفجاری: گفته شد، حکایت‌های عرفانی جنبه انفجاری دارند. ادراک ما از داستان، در پی‌رفت کنش‌ها از صافی روایت گذشته، در آرایشی مبتنی بر شخصیت به وقوع امر «نامنتظر» می‌انجامد. این وقوع بدین دلیل به ذات و همواره نامنتظر است که در فضای حکایت‌های عرفانی اساساً منطق «خلق» جریان ندارد که قانون نموده‌ها بر آن حاکم است؛ بلکه ماهیتش مبتنی بر توحید است که در آن فضای حقانی جریان دارد. پس حکایت‌های عرفانی پیرو منطق خاص جهان غیب است.

## ۲-۲- قصه‌های عرفانی: امکانات و ظرفیت‌های نمایشی

در این بخش جهت ملموس‌تر شدن بحث، پنج حکایت از دفتر معرفت پیشگان

زبان توانایی کشیدن آن را دارد بیان می‌شود؛ ۳- جنبه عملی و کاربردی: سخنان حکمت برای کاربردی در زندگی روزانه و به قصد حسن عاقبت و زیستن کامیابانه و رستگاری دوسرایی ساخته می‌شود؛ همه این ویژگی‌ها، کم‌وبیش، در کمینه‌های روایی/عرفانی رعایت می‌شده است. ۷- داشتن داعیه بزرگ: قصه‌های عرفانی، به‌رغم کوچکی ساختمان پیکره‌شان، داعیه بزرگ دارند؛ آنها نمودی از کل بی‌کرانه‌ای هستند که به عنوان هستی می‌شناسیم. در نتیجه پیچیدگی بدهت‌آمیز هستی و ساختمان‌ندی آن را دارند.

۸- تنوع: کمینه‌های عرفانی را به سه رده می‌توان طبقه‌بندی کرد: گزیده‌گویی، کمینه روایی، دستور زندگی: پند و اندرز رهنمودانه. ۹- هستی‌شناسی منحصر به فرد: هستی‌شناسی‌ای که در روایت‌های عرفانی انعکاس می‌یابد تفسیر تازه‌ای از جهان طرح می‌کند. این تفسیر بر پایه منطق معمول، منطق ارسطویی، قرار ندارد. حتی شاید با آن ناسازگار باشد یا نقیض آن عمل کند. این هستی‌شناسی، در عین حال منطق



شکل ۱. نمودار مؤلفه‌های ماهوی و ساختاری قصه‌های عرفانی.

«هذا حجابی»، و اشارت به بدن خود می‌کرد و می‌گریست (سهروردی، ۱۳۵۵: ۳۷۱-۳۷۰). در این حکایت نویسنده بلافاصله و از همان آغاز، بدون ابطال کلام از دریچه دوربین خود «موقعیت مکانی و زمانی» را شرح می‌دهد. یک راوی اول شخص در گذشته در شهر صنعا حضور داشته است. «موقعیت انسانی» او و مخاطبش در وضعیت و احوال پیرمرد تصویر می‌شود. درست در پنجمین جمله زمانی که موقعیت خود و مخاطبش را شرح می‌دهد، بلافاصله با جمله پیرمرد، زاویه دید روایت به کلی دگرگون می‌شود. این چابکی در تغییر زاویه دید، کانونی‌شدگی و به یک معنا پرسپکتیو، از خصوصیات بارز سنت داستان‌گویی ایرانی و مشخصاً داستان‌های عرفانی است. حال از منظر پیرمرد روایت به موقعیت (زمان و مکان) دیگر منتقل می‌شود. از اینجا شرح خواب پیرمرد آغاز می‌شود و یک تصویر شگفت‌انگیز خلق می‌شود. «مردی که به شوق وصل دوست، از خواب پریده درحالی‌که دو گوش خود را در دست گرفته است.»

#### ۲-۲-۲- حکایت دوم: جست‌وجوی شتر بر نام

##### تصویرسازی و دیالوگ‌نویسی

ابراهیم ادهم، پیش از آنکه ملک بلخ بگذارد، درین هوس مال‌ها بذل کردی و به تن طاعت‌ها کردی، و گفتمی «چه کنم؟ و این چگونه است که گشایش نمی‌شود؟» تا شبی بر تخت خفته بود، خفته بیدار، و پاسبانان چوبک‌ها و طبل‌ها و نای‌ها و بانگ‌ها می‌زدند. او با خود می‌گفت که «شما کدام دشمن را بازمی‌دارید؟ که دشمن با من خفته است! ما محتاج نظر رحمت خدائیم؛ از شما چه ایمنی آید که امان نیست الا در پناه لطف او.» درین اندیشه‌ها دلش را سودا می‌ربود، سر از بالش برمی‌داشت، و بازمی‌نهاد. عجباً للمحب کیف ینام.

به مثابه مصادیقی بر ظرفیت بالقوه نمایشی در قصه‌های عرفانی ارائه می‌گردد. باید تأکید کرد که تنها در پیوند با مؤلفه‌های ده‌گانه‌ای که در بخش قبل آورده شد، می‌توان ویژگی منحصر به فرد و بومی این قصه‌ها را دریافت؛ چراکه بدیهی است هر سیاق قصه‌گویی در خود بیش‌وکم می‌تواند واجد کیفیت نمایشی باشد. مشخصاً مراد در اینجا توجه به این نکته است که به عنوان نمونه، نظر به وحدت بنیادین مضمونی و نیز ورای آن ایجاز و اختصار در کلام، چگونه مؤلف توانسته دست به چنین تجربیاتی زده و این امکانات بالقوه نمایشی را در ساختار روایت خود بگنجاند که در هیچ اقلیم فرهنگی نظیر آن را نمی‌توان یافت. گفتمی است حکایت‌ها با توجه به مؤلفه‌هایی نظیر تمهیدات به‌کاررفته در ساختار روایت، خلق موقعیت، دیالوگ‌پردازی، ایجاز، الگوهای بیان مضمون، مستندسازی، باورپذیری روایت و درنهایت وجه انفجاری پایان‌بندی‌شان انتخاب شده‌اند.

#### ۲-۲-۱- حکایت نخست: تو خود حجاب خودی

##### شیوه موقعیت‌پردازی

من در ولایت یمن بودم، جایی که صنعا گویند. پیری را دیدم سخت نورانی. سر و پای برهنه می‌دوید. چون مرا بدید بخندید و گفت: «امشب خوابی عجیب دیده‌ام، بیا تا با تو بگویم.» من پیش رفتم. پیر مرا گفت: «دوش در خواب شدم. جایی عجب دیدم، چنان‌که شرح آن نمی‌توانم کرد. و در آن میان شخصی دیدم که هرگز به حسن او ندیده‌ام و نشنیده. چون در او نگاه کردم از غایت جمال مدهوش شدم. فریاد از نهاد من برآمد. گفتم مبادا که ناگاه برود و من در حسرت او بمانم. بجستم و هر دو گوش را محکم بگرفتم، و در او آویختم. و چون بیدار شدم هر دو گوش خود را در دست خود دیدم. پس از آن گفتم: آه، من هذا

در جست‌وجوی خداوند است و هملت‌وار با خود خلوت کرده، صدایی می‌شنود. احساس می‌کند که بر پشت‌بام کاخش، شترها در حال دویدن هستند و این سؤال که چرا این‌همه خدم‌وحشم هیچ توجهی ندارند. تا به یک گفت‌وگوی جذاب می‌رسیم که بر مبنای اصول دیالوگ‌نویسی بدون هرگونه حشو و زوائد ما را به فرجام نهایی رهنمون می‌سازد: بحث او با مرد و پاسخ دگرگون‌ساز وی به مفهوم محال بودن یافتن پروردگار (معشوق) در تخت ملک! درعین‌حال نگاه کنید که پایان‌بندی حکایت تا چه میزان انفجاری و تأمل‌برانگیز است.

### ۲-۲-۳- حکایت سوم: دعوی ناراست حکایتی با بن‌مایه‌های کمدی

گویند شبلی روزی در بازار می‌رفت. مردی را دید از مدعیان.

پرسیدش: «از کجا می‌آیی؟»

گفت: «از نزدیک خداوند»

گفت: «کجا می‌روی؟»

گفت: «نزدیک خداوند»

شبلی را رشک بجنبید. نگاه کرد. تنور دکان نان‌بای دید، آتش در زده و زبانه می‌زند. پای این مرد بگرفت و در هوا کرد و برد تا به سر تنور و فرو انداخت و اندام و جامه آن مرد را بسوخت.

کسان آن مرد بیامدند و شبلی را بگرفتند و نزدیک خلیفه بردند و دعوی کردند که «مردی را چرا در تنور افکندی؟»

گفت: «مردی را دیدم، پرسیدم که از کجا می‌آیی؟ گفت از بر او. گفتم کجا می‌روی؟ گفت بر او. پیش از وی بنده‌ای گفته بود: انی ذاهب الی ربی، من به نزدیک خدای خویش می‌روم؛ چو حقیقت این سخن طلب کردند، چهار ماه آتش افروختند و او را در انداختند، دست و پای بسته، یک موی او نسوخت. این مدعی گفت من از بر او می‌آیم و بار بر او می‌روم-

ناگاه غلبه و بانگ قدم نهادن تند بر بام کوشک بدو رسید، چنان‌که جمعی می‌آیند و می‌روند، و بانگ قدم‌هایشان می‌آید از کوشک.

شاه می‌گوید با خود که «این پاسبانان را چه شد؟ نمی‌بینند اینها را که برین بام می‌دوند؟» باز از آن بانگ‌های قدم او را حیرتی و دهشتی عجب می‌آمد، چنان‌که خود را و سرا را فراموش می‌کرد، و نمی‌توانست که بانگ زند و سلاح‌داران را خبر کند.

و درین میانه یکی از بام کوشک سر فرو کرد. گفت: «تو کیستی برین تخت؟»

گفت: «من شاهم؛ شما کیستید بر این بام؟»

گفت: «ما دو سه قطار اشتر گم کرده‌ایم، بر این بام کوشک می‌جوئیم.»

گفت: «دیونه‌ای؟»

گفت: «دیونه توایی!»

گفت: «اشتر را بر بام کوشک گم کرده‌ای؟»

اینجا جویند اشتر را؟»

گفت: «خدا را بر تخت ملک جویند؟ خدا را

اینجا می‌جویی؟»

همان بود. دیگر کس او را ندید- برفت و جان‌ها در پی او (تبریزی، ۱۳۶۹: ۸۵/۱).

تصور کنید، تصویر شترهایی که بر بام یک کاخ در حال حرکت هستند، تا چه میزان شگفت‌انگیز و جذاب می‌تواند باشد. این خاصیت قصه‌های عرفانی است که در راستای نیل به مقصود، در بند هیچ قیدی نیستند. این داستان کوتاه، حکایت گذشته ابراهیم ادهم از عرفای برجسته و دورانی است که او به عنوان امیر حکمرانی می‌کرده. باز همان ویژگی‌های موقعیت‌پردازی و شخصیت‌پردازی و ارجاعات برون‌متنی در این حکایت نیز دیده می‌شود. راوی با قید ابراهیم ادهم و دوره مشخصی از زندگی او، تصویرسازی را به مخاطب خود سپرده و زمان را برای توصیف زوائد هدر نمی‌دهد. ابراهیم با بذل خیرات

از آنجا بازگشت. آن مرد سه روز میزبانی کرد. سیم روز گفت: «یا موسی! ستور باید که برنشینی؟»  
گفتم: «باید»

آن مرد بیرون سرای شد و روی سوی آسمان کرد و لب بجنبانید. در ساعت میخ برآمد و برسرش ایستاد و گفت: «یا ولی‌الله! حاجت داری؟»

گفت: «کجا خواهی شدن؟»

گفت: «به زیر خراسان»

آن مرد گفت: «برو که مرا با تو حاجت نیست.»

پاره‌یی دیگر میخ برآمد. گفت: «چه حاجتست یا ولی‌الله! چه حاجت داری؟»  
گفت: «کجا خواهی شدن؟»

گفت: «به زیر شام.»

آن مرد گفت: «برو ای جوامرد و بدان میخ نشین!»

او را در ریود، در ساعت به شام بردند و بنهاد.

موسی تنگ دل بود. گفت: «ای بار خدای! من پندارم که درین جهان بنده‌یی نیست فاضل‌تر از من. مرا به دعای مردی از انطاکیه به شام آوردی؟»

ندا آمد که: «یا موسی! شتاب مکن که جمله به یک تن ندهم. ترا نبوت دادم، او را کرامات دادم.»

موسی گفت: «ای بار خدای! مرا می‌باید که بدانم تا او چه کرده است که بدین مقام رسیده است.»

گفت: «یا موسی! آن مرد به جای مادر و پدر نیکوکارست. ما او را بدین جایگه رسانیدیم.» قال الله، تعالی: «و بالوالدین احساناً» (غزالی، ۱۳۵۴: ۵۰).

پیش‌تر اشاره گردید، هدف و مقصود بر پایه امر توحیدی، مهم‌ترین بنیاد داستان‌های عرفانی است. این مسئله مؤلفه‌های متنوع روایت را تحت الشعاع قرار داده و به عنوان

بنگریستم تا حقیقت هست، اگر نبود مرا چه گناه باشد.»

خلیفه گفت: «شبلی را دست بازداریت. گناه آن مرد بودست که بی‌صدق دعوی کرد» (غزالی، ۱۳۵۴: ۴۰۰).

وقتی از عرفان و سلوک و معرفت‌شناسی سخن به میان می‌آید، ناخودآگاه ذهن به سوی مضامین بسیار جدی (و غم‌انگیز حسرت وصل دوست) حرکت می‌کند. در سیر مطالعه داستان‌های عرفانی این مهم لازم‌به‌ذکر است که «بیان حقیقت» مهم‌ترین شالوده داستان بوده و از این رو این حکایت‌ها محدود و محصور به هیچ قالب مشخصی جز توحید نیستند. آنچه مسلم است پیران عرفان اتفاقاً شوخ‌طبعانی شیرین‌سخن بوده‌اند که در مسیر کشف حقیقت و هدایت سالک از زبان «طنز و مطایبه» نیز به شدت بهره می‌برده‌اند. به عنوان نمونه در این حکایت که نمونه‌ای از پرداخت مضمون با بن‌مایه‌های طنزگونه است، شاهدیم که شبلی از مشایخ بزرگ عرفان محسوب می‌شود، چطور از زبان طنز و رفتار به‌زعم ما جنون‌آمیزش، برای اثبات دعوی نادرست و دروغ فرد، آن‌هم در هم‌نشینی با محبوب استفاده می‌کند. تأکید می‌شود که گرچه این نمونه به مثابه مصداقی برای تأکید بر قالب مبتنی در مضمون مورد اشاره قرار گرفته، بد نیست که به شیوه موقعیت‌پردازی، دیالوگ‌نویسی و ظرافت‌های بیانی و روایی این قصه نیز توجه شود.

## ۲-۲-۴- حکایت چهارم: ابرسواری موسی

### حکایت با بن‌مایه‌های فانتری

موسی، علیه‌السلام، گوید که از شهر انطاکیه بیرون همی آمدم، مردی پیش من باز آمد. گفت: «یا موسی! هیچ‌کس ترا درین شهر میزبانی کرد؟»

گفت: «نه»

گفت: «میزبانی خواهی؟»

گفت: «خواهم»



علم الغیب ما کن.  
 موسی برفت و بر سر تلی، برابر چشمه پنهان بنشست.  
 سواری در رسید. فرو آمد و دست و روی نماز بشست و آب بخورد و نماز بکرد و همیانی پر از هزار دینار زر از میان بگشاد و آنجا بنهاد، و فراموش کرد و برفت.  
 پس از او کودکی بیامد و از آب چشمه خورد، و آن همیان پر از دینار برگرفت و برفت.  
 پس از او مردی پیر نابینا بیامد و آب خورد و طهارت کرد و به نماز ایستاد.  
 سوار را همیان یاد آمد؛ از راه بازگشت، و با چشمه آمد. نابینا را بگرفت و گفت: من همیانی پر از دینار اینجا فراموش کردم و از اینجا، بجز تو، هیچ کسی دیگر نیامد درین ساعت.  
 گفت: ای سوار من مردی نابینا؛ زر و همیان تو چگونه دیدم؟  
 سوار در خشم شد و شمشیر برآورد و نابینا را بگشت و زر و همیان بجست. نیافت. برفت.  
 موسی گفت: بار خدایا، صبرم نماند. و تو عادل، مرا معلوم کن که این احوال چگونه است.  
 جبرئیل آمد و گفت: خدای می گوید که من عالم الاسرارم. آن دانم که تو ندانی... بدان و آگاه باش که آن کودک که آن همیان برداشت، حق و ملک او بود. که پدر این کودک مزدور این سوار بود و همچندان مزد برو گرد آمده بود که اندر آن همیان بود. اکنون آن کودک به حق خویش باز رسید. و اما آن پیرمرد نابینا، پیش از آنکه نابینا گشته بود، پدر این سوار را کشته بود، و قصاص خویش بازخواست؛ و حق به حق بازرسید و عدل ما چنین باریک است که می بینی.  
 موسی آن بدید و استغفار کرد (غزالی، ۱۳۶۱: ۱۰۳).  
 به عنوان نمونه آخر بد نیست که به

ابزاری منعطف مورد استفاده قرار می دهد. در این حکایت راوی با یک چرخش از زاویه دید سوم شخص، به اول شخص تبدیل می شود. هیچ مقدمه چینی نیاز نیست. بخشی از تجسم و تصویرسازی به مخاطب واگذار شده است. با این وجود هیچ اختلالی در باورپذیری و فهم ماجرا رخ نمی دهد اما جذابیت ویژه این روایت از منظر نمایشی، ابرسواری موسی است. جالب اینکه در خود روایت نیز، این امر چندان موسی را شگفت زده نکرده و مسئله او بیشتر با کرامتی است که به فرد در گفت و گو با ابرها و تسلط بر آنها اعطا شده است. این حکایت کوتاه و باورپذیر در منطق عرفانی چه کم از یک داستان تخیلی دارد؟ مردی از ابرها مثل وسایل حمل و نقل عمومی مسیر می پرسد تا مسافر خود را راهی کند!  
 نکته دیگری که نباید از نظر دور کرد شیوه مستندسازی و تمهیدات به کاررفته به منظور باورپذیری این قصه هاست. در چند حکایتی که تاکنون نقل شد این دو ویژگی به شکل جالب توجهی رخ می نماید: راوی ابتدا با نقل قول از بندگان صالح خداوند که قول آنها سند است از موسی (ع) تا شبلی و ابراهیم ادهم، بر محتوای خود صحه گذاشته و در گام بعدی قصه ای را نقل می کند که بر زندگی ملموس و روزمره مخاطب تکیه دارد.

## ۲-۵- حکایت پنجم: عدل خداوندی حکایتی با بن ماهه های پلیسی- معمایی

موسی صلوات الله علیه، به طور سینا با خدای خود مناجات همی کرد.  
 گفت: بار خدایا، مرا عدل و داد خویش بنمای.  
 گفت: یا موسی! تو مردی تندوتیزی و صیر نتوانی کردن  
 گفت: به توفیق تو توانم.

گفت: اکنون نزدیک فلان چشمه آب شو و برابر او پنهان بنشین، و نظاره قدرت و

تنها به سراغ بازسازی داستان‌های ایرانی یا بهره‌گیری از عناصر بصری و به تعبیری روساخت ماجرا رفته و نسبت به ماهیت و ظرفیت‌های بیانی آن بی‌توجه بوده است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهند که با نگاه به جوهره ادبیات فارسی، ویژگی‌ها و تجلیات آن می‌توان به عمق ظرفیت‌های شگرفی دست‌یافت که توأمان در تحلیل و در مصادیق مشهود است. ماهیتی که خصیصه بودشی هنرش در برابر ویژگی نمودشی هنر غرب، پوشاندن ردای غیرایرانی را بر آن بدقواره و دشوار می‌سازد. کمینه‌های عرفانی نیز به مثابه نمونه‌ای از این دریای گسترده و به دلیل ویژگی‌های مختلف بیانی، روایی و حتی نمایشی آن به عنوان الگویی برای پرداخت درام پیشنهاد گردید. این قالب قصه‌گویی، جدای ماهیت وحدانی و هدف باطنی آن در شناخت محبوب ازلی، واجد کیفیت‌هایی است که به مثابه راهکاری برای خلق روایت‌های نو، ظرفیت فراوانی برای پرداخت درام (مبتنی بر ذائقه ایرانی) داشته و می‌تواند دریچه‌ای به سوی درام ملی در این عرصه بگشاید. درامی که دنباله‌رو و نسخه بدلی هیچ فرهنگ دیگری نبوده و از جان، بن‌مایه و هویت این سرزمین بیرون آمده است. از جمله کیفیت‌های نمایشی در این قصه‌ها می‌توان به تمهیدات به‌کاررفته در گشایش، ساختار روایت، خلق موقعیت، سیاق دیالوگ‌پردازی، ایجاز، الگوهای بیان مضمون، مستندسازی، باورپذیری و درنهایت وجه انفجاری پایان‌بندی اشاره کرد.

شکل دیگری از فضاسازی در قصه‌های عرفانی بپردازیم. در روایت فوق در چارچوب شاخص‌های باورپذیری در قصه‌های ایرانی، شاهد هستیم که چگونه یک قصه کوتاه معمایی تنها در ۳۰۰ تا ۳۵۰ کلمه روایت شده است. توالی مجموعه‌ای از رخدادها و مکاشفه موسی (ع) که با تقاضای وی در کشف عدل خداوند آغاز و با مجموعه ماجراهایی که خداوند به صورت عینی برای او می‌آفریند، از پیرمرد کور و سوار تا کودک پایان می‌پذیرد. و جالب‌تر نحوه پایان‌بندی این روایت. موسی (ع) که در واپسین بخش قصه توانایی درک منطق کنش‌ها را ندارد، از خداوند جویا می‌شود و درنهایت، فرجام «موسی آن بدید و استغفار کرد». این شکل از پایان‌بندی خاصیت داستان‌های عرفانی است و چنان‌که اشاره شد در داستان پلیسی کشف حقیقت چیزی بر آگاهی شخصیت قهرمان می‌افزاید، حال آنکه کشف حقیقت در قصه عرفانی کارکرد دگرگون‌ساز و حتی ویرانگر دارد.

### نتیجه‌گیری

گسست معرفت‌شناسانه از ظرفیت‌های شگرف گنجینه ادب فارسی امری است که عموم صاحب‌نظران به آن اذعان داشته و دارند. گرچه نباید بر دستاوردهای اهالی تجربه و نظر غرب چشم پوشید اما شواهد تحقیق گویای این امر است که عرصه درام ایرانی به طریق اولی صرفاً چشم به تجربیات بیرونی دوخته و درعین حال در سفری آدیسه‌وار در پی درام ملی و هویت فرهنگی بومی است. در بهترین حالت نیز در رجوع به پیشینه خود،

### فهرست منابع

- آسایرگر، آرتور (۱۳۸۰)، *روایت در فرهنگ عامیانه رسانه و زندگی روزمره*، چاپ اول، مترجم: لیراوی، سروش.
- ارسطو (۱۳۸۷)، *فن شعر*، چاپ ششم، مترجم: عبدالحسین زرین‌کوب، خوارزمی
- رولان (۱۳۸۷)، *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*، چاپ اول، مترجم: محمد راغب، رخداد نو.

- بنی اردلان، اسماعیل (۱۳۸۹)، معرفت‌شناسی آثار صناعی (جستجوی در مفهوم فن و هنر)، چاپ اول، سوره مهر.
- بنی اردلان، اسماعیل (۱۳۹۳)، مجال آه، چاپ اول، سوره مهر.
- تبریزی، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۹)، مقالات شمس تبریزی، تصحیح و تعلیق محمد علی موحد، خوارزمی.
- تولان، مایکل جی (۱۳۸۳)، درآمدی نقادانه-زبان‌شناختی بر روایت، برگردان: حری، بنیاد سینمایی فارابی.
- حسین‌نژاد، آرین (۱۳۹۸)، تحلیل گونه‌شناسانه زبان نمایشی بهرام بیضایی با رویکردی به تأثیرپذیری آن از ادبیات فارسی، استاد راهنما: محمد جعفر یوسفیان، سید مصطفی مختاباد، دانشگاه تربیت مدرس
- خالقی، علی‌اکبر (۱۳۹۴)، بررسی شیوه اقتباس تئاتری از روایت‌های تمثیلی با تکیه بر اجراهای پری صابری، پایان‌نامه کارشناسی/رشد، استاد راهنما: فرزانه سجودی، اسماعیل شفیع، دانشگاه هنر تهران.
- درودیان، مریم؛ بمانیان، محمدرضا؛ انصاری، مجتبی (۱۳۹۸)، بازخوانی مکان و فضای نمایش ایرانی در منتخبی از نگارگری ایرانی، نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، ۱۱(۱)، ۵۹-۶۸
- سهروردی، شهاب‌الدین (۱۳۵۵)، مجموعه مصنفات شیخ اشراق؛ تصحیح و مقدمه هنری کربن، انجمن شاهنشاهی فلسفه ایران.
- غزالی طوسی، ابوحامد محمد (۱۳۶۱)، نصیحه الملوک، تصحیح مجدد و مقدمه جلال‌الدین همائی، بابک.
- غزالی طوسی، ابوحامد محمد (۱۳۵۴)، منتخب رونق‌المجالس و بیستان‌العراقین و تحفه‌المربدین، تصحیح احمد علی رجائی، انتشارات دانشگاه تهران.
- فهیمی‌فر، اصغر و یوسفیان، محمد جعفر (۱۳۹۲)، قابلیت‌های روایی ادبیات عامیانه ایران در اقتباس نمایشی برای تلویزیون و سینما، فرهنگ و ادبیات عامه، سال اول پاییز و زمستان ۱۳۹۲ شماره ۲، ۱۲۹-۱۵۵
- مارتین، والاس (۱۳۸۹)، نظریه‌های روایت، چاپ چهارم، مترجم: محمد شهباء، هرمس.
- هاشمی‌نژاد، قاسم (۱۳۸۹)، حکایت‌های عرفانی (۱٪ گزیده روایی از دفتر معرفت‌پیشگان)، حقیقت.
- هاشمی‌نژاد، قاسم (۱۳۹۳)، بوته بر بوته آثار معاصران در بوته نقد، چاپ دوم، هرمس.
- هاشمی‌نژاد، قاسم (۱۳۹۴)، رساله در تعریف، تبیین و طبقه‌بندی قصه‌های عرفانی، چاپ اول، هرمس.
- هاشمی‌نژاد، قاسم (۱۳۹۵)، عشق‌گوش، عشق‌گوشواره، چاپ دوم، هرمس.
- هاشمی‌نژاد، قاسم (۱۳۹۶)، کتاب ایوب، چاپ چهارم، هرمس.
- یاکوب، لوته (۱۳۸۸)، مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، چاپ دوم، ترجمه امید نیک فرجام، مینوی خرد.