theater | SCIENTIFIC QUARTERLY

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

Seyed Abolqasem Hosseini (Zharfa)[1], **Majid Kianian**[2]

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 fullfill 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)[1]، مجید کیانیان[2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۱/۱۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۱۲
صفحهٔ 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 ارائهٔ راهبردی نو در آفرینش روایت و درام ایرانی، برخلاف آسیب‌های برشمرده فوق گام 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 حوزهٔ امر داستانی و نمایشی تلاش کرده و دوم در عرصهٔ 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 جوهرهٔ ادبیات فارسی، ویژگی‌ها و تجلیات آن می‌توان به عمق ظرفیت‌های شگرفی دست‌یافت که توأمان در تحلیل و مصادیق مشهود است. ماهیتی که خصیصهٔ 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 به‌سوی درام ملی در این عرصه بگشاید. درامی که نسخهٔ بدلی هیچ فرهنگ دیگری نبوده، از هویت این سرزمین بیرون آمده و ازجمله کیفیت‌های نمایشی آن‌ها تمهیدات به‌کاررفته در گشایش، ساختار روایت، خلق موقعیت، سیاق دیالوگ‌پردازی، ایجاز، 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. E-mail: azharfa@gmail.com
۲. دانشجوی دکتری حکمت هنرهای دینی، دانشکده دین و هنر، دانشگاه ادیان و مذاهب (نویسنده مسئول).
E-mail:Majid.kia60s@gmail.com

Doi: 10.22034/THEATER.2024450570.1053

درآمد

نیل به روایت‌های نو در مواجهه با درام، چه در ساحت آفرینش و چه در بستر تحلیل، از دغدغه‌های همیشگی صاحب‌نظران عرصهٔ تئاتر و نمایش در کشور بوده است. امری که شواهد مقدماتی پژوهش گویای این مدعاست که مسیر طی شده چندان مسیری، مبتنی بر احوالات، پیشینه و ظرفیت‌های ادبی-هنری ایران نبوده است. به‌بیان‌دیگر 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 زنجیرهٔ معنایی، در گسترهٔ تاریخ فرهنگ ایرانی و تمدن اسلامی کارکرد و اعتبار ویژه‌ای دارد. تا حدی که نقش آن را می‌توان به‌مثابه یکی از مهم‌ترین رسانه‌ها یا مجرای انتقال معنا در اندیشهٔ ایرانی قلمداد کرد؛ و به باور بسیاری اندیشه‌ورزان، معرفت‌شناسی در این تمدن چند هزارساله بر پایهٔ نقل حکایت و قصه‌گویی، مصداق و انتشاریافته است، درست عکس رقیب دیرینهٔ غربی‌اش یونان که با فلسفه ظهور و بروز می‌یابد. انسان ایرانی مبانی 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، به‌مثابه بستری بر این سنت دیرینهٔ 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 شیوهٔ عرضه‌داشت خود می‌تواند ظرفیتی را بر پرداخت درام ایرانی بگشاید؟ درواقع هدف غایی این پژوهش ارائهٔ راهکار و پیشنهادی روشن، عملیاتی و راهبردی به بحث قصه و روایت در درام، بر پایهٔ 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.

پیشینهٔ تحقیق

در خصوص پیشینهٔ پژوهش باید از سویی به مطالعاتی اشاره کرد که به ریشه‌های نمایش ایرانی و ظرفیت‌های بومی آن پرداخته و ازسوی 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 مقالهٔ «قابلیت‌های روایی ادبیات عامیانه ایران در اقتباس نمایشی برای تلویزیون و سینما» (۱۳۹۲) نوشتهٔ محمدجعفر یوسفیان و اصغر فهیمی‌فر اشاره کرد. این مقاله باتکیه‌بر 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 ازادبیات فارسی»(۱۳۹۸) از آرین حسین‌نژاد است که در آن نگارنده نظر به اهمیت زبانی آثار نمایشی بهرام بیضایی عقیده دارد تشخص و فرم خاص آن موجب دست یافتن به شیوهٔ 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 ازاین روی به‌سراغ گونه‌شناسی سیاق تأثیرپذیری

زبانی بیضایی از ادبیات فارسی رفته است. نمونهٔ دیگر رساله‌ای است با عنوان «بررسی شیوه اقتباس تئاتری از روایت‌های تمثیلی باتکیه بر اجراهای پری صابری»(۱۳۹۴) نوشتهٔ 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 امروزین 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. بدین رو در ابتدا به تبیین تمایز در مقولهٔ «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 مقولهٔ پی‌رنگ (ادبی و دراماتیک)

امر روایت و روایت‌گری در معنای متداول خود پیشینه‌ای به گسترهٔ تاریخ، از متون اساطیری کهن گرفته تا متون مذهبی و دیگر نوشته‌های مرتبط با آن، دارد. به‌بیان‌دیگر 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؛ بااین‌وجود، حوزهٔ مطالعاتی «روایت‌شناسی» را می‌بایست به‌مثابه محصولی متأخر ملهم از شالودهٔ 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 حیطهٔ علوم انسانی و علوم اجتماعی است که تامس کوهن آن را تغییر الگووارە (پارادایم) می‌نامد. از سدهٔ 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 رشتهٔ مطالعاتی نیز جریان‌های مختلفی تأثیرگذار و جریان‌ساز بوده‌اند، از فرمالیست‌های روس مشخصاً در دههٔ 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 نظریهٔ روایت که پژوهش‌گران دیگر با نظریات و مفاهیم پیشنهادی خود تکمیل کرده‌اند. در گسترهٔ مختصات چنین رویکردی از میان تعاریف مختلفی که برای روایت ارائه‌شده، شاید موجزترین، ساده‌ترین و درعین‌حال کامل‌ترین تعریف مایکل. جی. تولان باشد: «توالی از پیش‌انگاشته شده رخدادهایی که به‌طور

Doi: 10.22034/THEATER.2024450570.1053

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) واقع‌شده است» (لوته، ۱۳۸۸: ۹). درواقع 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 دایرهٔ موضوعاتی را که از زاویهٔ روایت مورد بررسی قرار می‌گیرند، بسیار وسیع تصور کرد، ازجمله برخی که نظیر ساختارگرایان، مانند نوارسطوئیان، قائل به ضرورت این دوگانه هستند و گروهی نیز مثل پساساختارگرایان و پسامدرن‌ها و جریان‌هایی ازاین‌دست، سعی در گریز از آن دارند.

درعین‌حال با تعمق افزون‌تر در تعریف فوق، اولویت کلیدواژهٔ «رخداد» (یا به تعبیری کنش) در تعریف روایت، خود ارجاعی به دیدگاه نگارندهٔ *فن شعر* 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). درواقع ارسطو با تأکید بر کنش، مطلع جریانی است که به تأکید می‌توان آن را جریانی غالب در حوزهٔ روایت‌شناسی امروز دانست. مسیری که نوارسطوئیانی چون بارت (متقدم)، والاس مارتین، پراپ، گریماس و فیستر ادامه‌دهندهٔ آن بوده‌اند. هرچند در ادامه از سوی برخی صاحب‌نظران اولویت این کنش مورد تردید قرار می‌گیرد. به گفتهٔ بارت:

در بوطیقای ارسطو مفهوم شخصیت ثانویه است و نسبت به مفهوم کنش کاملاً فرعی است... دیدگاهی که به‌وسیلهٔ نظریه‌پردازان کلاسیک به دست گرفته شد. بعدها شخصیت که تا آن زمان تنها یک نام، عامل یک کنش، بود انسجام روان‌شناسیک به‌دست آورد و به یک فرد، سبک شخص و خلاصه، یک وجود کاملاً بنیادی، تبدیل شد که حتی نباید پیش از ایفای نقش کاری انجام می‌داد (بارت، ۱۳۸۷: ۵۹).

درعین‌حال در چرایی استقرار فرضیهٔ تحقیق در به‌کارگیری دستگاه نظری و نقد ادبی برای درام نیز باید گفت صاحب‌نظران متعددی به بحث در سویه‌های متنوع روایت ادبی و دراماتیک سخن گفته‌اند اما در چکیدهٔ 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 فصل ممیز ظرفیت‌های بلاغی هر قالب است که در این پژوهش به‌مثابه نقطه عزیمت بحث چندان مدنظر نیست. به‌عبارتی اگر امر روایت را بخشی از نظام زبانی بدانیم، به قول آسا برگر 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 برگر، ۱۳۸۰: ۱۶۱) درواقع در نسبت میان روایت دراماتیک (میمتیک) و روایت داستانی (دایجتیک) در متن مکتوب، به باور بسیاری، ازجمله نگارندگان پژوهش حاضر، اساساً میان ماهیت روایت در متون روایی و دراماتیک، جز در صور بلاغی، نمی‌توان تفاوت آشکاری دید و به‌عبارتی اگرچه روایت دراماتیک با فرم و زبان روایت در متون روایی و داستانی متفاوت است، بااین‌وجود 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 نظام رمزگانی پیچیده‌اش واجد تحلیل تأثیرگذاری و رسانه‌ای متفاوت گردیده است.

بااین‌وجود، با اذعان به اینکه اساساً روایت‌شناسی (و نه خودِ 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 ادامهٔ

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 نتیجهٔ درستی نگردیده و بیشتر موجب سردرگمی خواهد شد.

۱- ۲- نسبت هنر سنتیِ ایرانی (بودِشی) و مدرن غربی (نمودِشی)

در اندیشهٔ 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 مادهٔ 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 تعیین‌کنندهٔ آنها را نسبت به محاکات طبیعت، آنچه در آثار تجسمی یونانی می‌بینیم، دور کرده است (بنی‌اردلان، ۱۳۸۹). بر پایهٔ همین تعبیر، ناکارآمدی دریافت زیبایی‌شناسی غرب (مشخصاً تفکر غربِ 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 عرصهٔ حکمت هنرهای سنتی ایرانی-اسلامی، ازجمله سنت‌گرایانی مانند سیدحسین نصر، پیش‌تر به‌تفصیل به این بحث پرداخته‌اند که آن زیبایی‌شناسی برآمده از پایبندی به «نمود» یعنی عالم کثیر یا خلق و نمایش عینی آن است. حال‌آنکه هنرور اسلامی-ایرانی، پایبند به نمایش «بود»، یعنی جلوات حق است و ازاین‌رو 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 پیش اندیشیده، یک اثر صناعی را پدید می‌آورند. بر مبنای چنین دیدگاهی می‌توان میزان توفیق و مراتب هنر پدیدآورنده را در فرآورده‌اش در بوتهٔ 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 آزمودهٔ 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 شکل‌گرفته‌اند، از منطق‌پذیری که لازمهٔ نقد است گریزان نیستند. با وجود تأکید بر تأثیر متفکران غربی، به‌ویژه ارسطو و *فن شعر* او، بر شکل‌گیری سیاق فکر اندیشه‌ورزان ایرانی اما به‌عنوان‌مثال در حوزهٔ 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،

Doi: 10.22034/THEATER.2024450570.1053

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 قابل‌تبدیل 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 قابل‌توجه قصه و قصه‌گویی در جغرافیای فرهنگی فارسی، به لحاظ محتوایی آن را می‌توان مبتنی بر جوهر جان‌دهنده به جامعهٔ ایرانی یعنی «اخلاق» و به تعبیر دقیق‌تر مایه‌ور از خرد در نظر گرفت. بدین‌رو حکایت‌پردازی، قصه‌گویی و افسانه‌سرایی به‌مثابه صناعتی که مخاطبش عامهٔ مردم بود و رسوم و آیین‌ها، خلقیات، باورها و معتقدات، تاریخ و قهرمانان در آنها انعکاس می‌یافت، همواره به اعتبار جنبهٔ دوگانه‌اش مهم شمرده می‌شود: از یک‌سو برخوردار از آبشخور میراث قوم بوده و از سوی دیگر حافظ و ناقل ارزش‌های فرهنگی این میراث است. (بنی اردلان، ۱۳۹۳). اما نکتهٔ اصلی اینجاست که: داستان‌پردازی در جامعهٔ 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 سرفرسنگ‌های این بن‌مایه‌های نظری به تعبیر او «قدمایی» (مشخصاً در ادب فارسی) به انجام می‌رساند. به‌عنوان‌مثال در باب مفهوم «روایت» در عشق گوش، عشق گوشوار (۱۳۹۵) تبارشناسی‌ای از این واژه و تحول معنایی آن در ادب فارسی از گذشته تا دوران معاصر ارائه می‌کند. این‌که در بدو امر، راوی و راویه کسی بود که شعر شاعر یا شاعرانی را حفظ کند و بخواند. رسمی که ردپای آن را حتی در میان شعرای ایرانی نیز می‌توان یافت، ازجمله رودکی که دو راوی داشت که اشعار او را می‌خواندند.

هاشمی‌نژاد در جست‌وجوی معنا و ریشه‌های «روایت» منابع متنوعی را مورد بررسی قرار می‌دهد. ازجمله *کشاف اصطلاحات الفنون و العلوم* که واژهٔ 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. ازآنجاکه 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 «روات» خوانده می‌شدند، زیرا شواهد و مستندات آنها متکی بر چیزهایی بود که از تازیان روایت می‌کردند و دراین‌بین «روات 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 مداقه قرار دهد که گویای ژرفای وجودی آن باشد و ذهن مخاطب را با ظرفیت‌های متنوع بومی این اصطلاح آشنا سازد. چندان که با استناد به *فرهنگ لغت دهخدا* و *فرهنگ فارسی ناظم الاطباء* می‌افزاید:

علی‌اکبر دهخدا در «یادداشت مؤلف» در

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، ازجمله ناظم الاطباء، روایت نه‌فقط 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، درعین‌حال اشارهٔ 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 منحصراً...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: ۱۴).

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 بدین‌رو 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 علاوه‌بر وجهی قدسی، واجد منشأ تکوینی بوده است. درعین‌حال از کارکردهای عمده آن وجه رازپوشی بوده که درنتیجه علاوه‌بر فاصله میان زبان و نوشتار، میان مؤلف (نوشته) و خواننده نیز بیگانگی ایجاد می‌کرده است. هرچند به باور هاشمی‌نژاد راویان برجستهٔ قصه‌های ایرانی، به‌تدریج اگرچه به مدد ترجمهٔ آثار؛ و شناخت میراث مکتوب اجدادی بر قواعد ترتیب، توالی و مهم‌تر از همه مقولهٔ علیت در روایت تسلط یافتند، بااین‌وجود به‌واسطهٔ بهره‌گیری از امکانات زبانی بود که توانستند بر فاصله و گسست فوق توفق یابند.

درعین‌حال وی به یک ظرفیت زبان‌شناسانهٔ ویژه در زبان فارسی اشاره می‌کند که کیفیت «ترکیبی و ترکیب‌پذیری آن» است. ترکیباتی که در زبان عامهٔ مردم با عناصر ملموس و مادی ساخته می‌شود که هرقدر 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 به‌واسطهٔ این ظرفیت ویژهٔ زبانی حفظ کند و همین امر است که زبان فردوسی را به زبان گفتار عصری نزدیک‌تر می‌کند و فاصلهٔ فوق‌الذکر میان زبان و نوشته را نه‌تنها از بین برده که حتی بر زبان گفتاری عصرش می‌افزاید. درعین‌حال او این ترکیبات را واجد وجه دیگری نیز می‌داند که آن زبان تصویری، محسوس و ملموس بودنِ‌شان است. این

Doi: 10.22034/THEATER.2024450570.1053

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 هاشمی‌نژاد 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 به‌نقل‌از شمس تبریزی در تبیین فرم و محتوا، ساختار و تأویل متن ارائه می‌کند. بدین‌ترتیب که شمس برمبنای «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؛ به‌صورت 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، درواقع 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. هاشمی‌نژاد می‌افزاید:

بر اساس چنین دریافتی، از هر قصه به‌ظاهر عادی، یا حتی پیش‌پاافتاده، 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 (هاشمی‌نژاد: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 (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۲).

هاشمی‌نژاد موضوع مهم کنش ارسطویی را نیز از نظر دور نداشته و از آن با تعبیر «واقعه» یاد کرده و وجه بسیار مهمی می‌داند که در تحقق روایت بسیار اثرگذار است. به تعبیر او:

واقعه است که متن را روایی می‌کند. ترتیب زمان‌مند وقایع، آنچه قدم‌به‌قدم و در یک توالی نظام‌مند روی می‌دهد، روایت را به سامان می‌آورد. پی‌آیند آن سلسله‌ای از صناعت‌ها را دامن می‌زند (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۵: ۲۳-۲۴).

بااین‌وجود ماهیت کنش یا واقعه از نظر وی، چندان که در ادامه تبیین خواهد شد، به لحاظ ماهوی و وجودی به‌مثابه فصل ممیزی برای روایت ایرانی عمل می‌کند. درواقع 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» به‌تدریج منحصر شد به شخصیت‌های شناخته، بزرگان سرشناس، افراد تاریخی و نظایر آن. به عقیده هاشمی‌نژاد این پدیده، در کنار بخیل شدن زبان، حکایت را به‌سوی کوتاه شدن و کمینگی سوق داد. درواقع زبان ادبی که به‌سرعت به‌سوی مصنوع شدن و هنرهای لفظی حرکت می‌کرد، حکایت‌ها را به‌تدریج

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 عقیدهٔ 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. بن‌مایهٔ چنین پی‌رفتی منتج به سلیقه‌ای گردید که دیگر طاقت روایت بلند را از دست داد و بااین‌وجود صاحب جذاب‌ترین حکایت‌های کوتاه در همهٔ زبان‌ها شد. به باور هاشمی‌نژاد نتیجه‌اش آن شد که خوانندگان فارسی‌زبان توانایی و مهارت نگهداری تناسبات 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 اصفهانیِ 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 حلقهٔ گمشدهٔ 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 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 دربارهٔ 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 دربارهٔ 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 زیروبم نمایشی آن را در انتقال موقعیت‌ها و شخصیت‌ها رعایت کنید تا چنان کیفیتی دریافته شود. تک‌گفتاری بودن آن مرز روایی اثر را درمی‌نوردد؛ همان اتفاقی که در رمان‌های بکت نیز می‌افتد- رمان‌هایی که به اول‌شخص 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

Doi: 10.22034/THEATER.2024450570.1053

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

چندان‌که هاشمی‌نژاد 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 مقالهٔ 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.» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۵: ۳۹) شواهد وی بر این امر را می‌توان در امکانات و ظرفیت‌های متنوعی تجمیع کرد ازجمله: حرکات و سکنات، مقوله موضع‌نگاری، تقلید اطوار و حالات انسانی و درنهایت 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. به‌بیان‌دیگر آنچه امروز در فقر معادل فارسی بدان «ژست» می‌گوییم را از هم تفکیک می‌دادند. براین مبنا:

آنچه نمود جنبشی داشت و باعث تغییر وضع بدن می‌شد به «حرکات» و آنچه نمود خفته داشت اما ظاهر و مرئی بود به «سکنات» 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 سکنات (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۵: ۴۱).

در مقولهٔ «موضع نگاری» او این تعریف را ارائه می‌کند که در موضع نگاری، «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 علی چپ زدن نمونه‌ای از همین دست موضع‌نگاری‌هاست» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۵: ۴۳). به‌بیان‌دیگر آنچه با این عبارات در ذهن فارسی‌زبان نقش می‌بندد، مجموعه‌ای پیوسته از نشانه‌هایی است که تصویری کلی و معنادار 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 عرصهٔ نمایش بی‌کران است و تقلید حالات و اطوار انسانی را بدل به ابزاری برای بیان مفاهیم پیچیده و توصیف‌ناپذیر می‌کند. به باور هاشمی‌نژاد:

عملاً آن موقعیت‌آفرینی ساده و طرح‌وار اسکالا در «کمدیا دل‌آرته» که برای نمایش وضعیت‌های انسانی صورت می‌گرفت و بازیگران روی صحنه گفت‌وگوهای آن را فی‌البداهه می‌ساختند، در زبان فارسی جوهره‌ای می‌یابد درنهایت تراکم و فشردگی که جملهٔ کنایی آن متکی بر یک فرهنگ بسیار غنی است. به عنوان نمونه تا حدودی کار اسکالا را عبید در رسالهٔ *اخلاق‌الاشراف* 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»یی زنده از موقعیت رفتاری عصرش ارائه می‌کند (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۵: ۴۹).

از مصادیق دیگر مورد توجه هاشمی‌نژاد، چندان‌که در بخش قبل اشاره شد، خصیصهٔ ملموس و نمایش افعال در زبان فارسی است. مثلاً گوش‌دادن ژستی نمایشی است،

برای این امر به لحاظ نمایشی لازم است که دست را به‌سوی گوش برده، سر خم‌شده و به‌عبارتی تمام تن به گوش شود تا ذره‌ای از کنش شنیدن فروگذار نکرده باشیم. مضاف‌براین کلماتی پشتوانه یا محرک ژست‌شده و یا اصوات بی‌معنایی مانند اُفینا، 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 گنجینهٔ 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 این‌سو 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 به‌صورت 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 همان‌چیز است و عین آن نیست، زبان بدن همان بدن 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، «نمایش» آن عنصر به صورت مادی است؛ به‌عبارتی 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 جنبهٔ تصویری داده و هم آن را با حواس قابل‌درک می‌کند. نکتهٔ قابل‌تأمل البته اینجاست که زبان فارسی همواره واژهٔ 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 سکنات در فعل‌های ترکیبی زبان فارسی به دو عنصر اصلی وابسته است: (۱) اجزا و اعضای بدنی: که تقریباً همهٔ اعضایی 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 حوزهٔ 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 بکرِ بلاغی و نمایش حالات و سلوک ایرانی بوده و همین خصیصهٔ ممتاز زبان فارسی امکان داده که زبان فارسی عرصهٔ نمایش و بازی باشد.

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

Doi: 10.22034/THEATER.2024450570.1053

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 درنتیجه تبدیل به فرهنگی همگانی نشد، و تأسف‌آورتر آن‌که بسیاری از آنها در گسترهٔ دوران، چه بر مبنای بی‌توجهی یا براساس تعبیر هاشمی‌نژاد «تهاجمات ویرانگر به سنت‌های شفاهی سینه‌به‌سینه» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۵: ۶۵) نابود گشت. بااین‌همه، هرآنچه مقتضیات جامعه ایرانی اجازه داده، هرآنچه ذوق مردم ایران فرمان‌داده، جلوه نمایشی یافته است. «گاه زیرزمین بوده گاه روی زمین؛ ولی بوده. چه دلیلی روشن‌تر از زبان فارسی که عرصهٔ بی‌کران تجلّیات آن است؟» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۵: ۶۵)

۲- یافته‌های تحقیق

در این بخش از مقاله با گذر از مباحث کلان ارائه‌شده در باب گسترهٔ 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 پارهٔ دوم در قالب مصادیق، تنوع امکانات و تجربیات نمایشی در آنها به‌مثابه نمونه‌ای از ذخایر بالقوهٔ ادب فارسی آورده می‌شود. گفتنی است مهم‌ترین آثار مورد استفاده در تبیین بحث عبارت‌اند از: *حکایت‌های عرفانی(۲۰۱ 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 حق‌تعالی معنی شده و فارسی‌زبانان واژهٔ «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 دستهٔ 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. درنتیجه، این حکایت‌ها باز گویندهٔ «وحدت» هستند. این بینش وحدانی نیز خود حاصل و نتیجهٔ مستقیم وحدت مبدأ عالم است.

به باور هاشمی‌نژاد قصه‌های عرفانی که ثمرهٔ سلوک و چکیدهٔ تجربه‌های این راه هستند، حاصل تعقل، ذوق و شهود، برای نمایان کردن پیوستگی مراتب وجود به کار رفته‌اند و مانند همهٔ پدیده‌هایی که ایرانیان در کار ساختن آن دخیل بوده‌اند، جنبهٔ 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 سیرهٔ پیامبرشان بودند نیز ارزش تربیتی-ارشادی آن را دریافتند و این شیوه را برای بیان حقیقتِ آنچه بیان نشدنی است، کارآمد یافتند. (هاشمی‌نژاد، ۱۳۸۹) علاوه براین نقل تجربه‌های مشایخ، حکایت احوال و اقوال آن‌ها، به‌نوعی زنده نگه‌داشتن رسم زیارت مشایخ و بزرگان بود. برای سالک، خواندن و شنیدن این حکایت‌ها و سخنان پیران کار زیارت را می‌کرد و در غیابشان همانند مشاهدهٔ رفتار و سکنات، آموزنده و هدایت‌گر بود. درواقع این حکایت‌ها به‌منظور برجسته کردن و نمایشی نمودن اندیشه توحید بوده و نقش تعلیمی داشت. (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۴)

بر پایهٔ تعاریف، روایت داستانی را سلسله‌ای از رخدادها در نظر می‌گیریم، مستقر در زمان و مکان که در آن کیفیت نمایشی نمود برجسته دارد. به عقیدهٔ هاشمی‌نژاد در حکایت عرفانی که از فشردگی 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 فشردگی حکایت‌های عرفانی برآمده از خصیصهٔ وحدانی است. درعین‌حال، حکایت‌های عرفانی جنبهٔ 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 کثرات [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) به‌طورکلی بر پایهٔ 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 مأنوس بوده، می‌توان برشمرد:

۱- شناخت: روایت‌های عرفانی درجات متفاوتی از شناخت قرار دارند. بنابراین، تعریف داده‌شده از قصهٔ عرفانی به‌منزلهٔ 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.

۲- وحدت بنیادین: روایت‌های عرفانی بازنمای وحدت بنیادین معرفت‌شناسی ایرانی- اسلامی هستند. درنتیجه اگر به توحیدی بودن قصه‌های عرفانی نظر داریم، طبقه‌بندی مقولات آنها باید به‌گونه‌ای 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، درعین‌حال، 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 بیان‌کنندهٔ مستقیم و بی‌واسطه «حقیقت» هستند. شما در آنها با رمز، معما، استعاره و اگر و مگر سروکار ندارید. حقیقت صاف‌وپوست‌کنده عرضه شده است. آنچه به عنوان «داستان‌های رمزی» بعدها عرصهٔ ادب ایران را درمی‌نوردند، کم‌وبیش یک «عارضه» تلقی می‌شوند- یک شاخهٔ انحرافی از تنهٔ اصلی.

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

۵- دگرگون‌سازی: در داستان پلیسی کشف حقیقت چیزی بر آگاهی شخصیت قهرمان می‌افزاید، حال‌آنکه کشف حقیقت در قصهٔ عرفانی کارکرد دگرگون‌ساز دارد. حتی ویرانگر است- ویرانگرِ «منِ» آموخته عادات و خوگر شده با امور روزانهٔ زندگی و کسب‌وکار و ستیزه و رقابت و فزون‌خواهی. فراتر از این، در هیچ داستان پلیسی کشف حقیقت علیه خودِ شخصیت عمل نمی‌کند- مگر در قصهٔ عرفانی.

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

Doi: 10.22034/THEATER.2024450570.1053

زبان توانایی کشیدن آن را دارد بیان می‌شود؛ ۳-جنبهٔ عملی و کاربردی: سخنان حکمت برای کاربردی در زندگی روزانه و به‌قصد حسن عاقبت و زیستن کامیابانه و رستگاری دوسرایی ساخته می‌شود؛ همهٔ این ویژگی‌ها، کم‌وبیش، در کمینه‌های روایی/عرفانی رعایت می‌شده است.

۷-داشتن داعیهٔ بزرگ: قصه‌های عرفانی، به‌رغم کوچکی ساختمان پیکره‌شان، داعیهٔ بزرگ دارند: آنها نمودی از کل بی‌کرانه‌ای هستند که به عنوان هستی می‌شناسیم. درنتیجه پیچیدگی بداهت‌آمیز هستی و ساختمندی آن را دارند.

۸-تنوع: کمینه‌های عرفانی را به سه رده می‌توان طبقه‌بندی کرد: گزیده‌گویی، کمینهٔ روایی، دستور زندگی: پند و اندرز رهنمودانه.

۹-هستی‌شناسی منحصربه‌فرد: هستی‌شناسی‌ای که در روایت‌های عرفانی انعکاس می‌یابد تفسیر تازه‌ای از جهان طرح می‌کند. این تفسیر بر پایهٔ منطق معمول، منطق ارسطویی، قرار ندارد. حتی شاید با آن ناسازگار باشد یا نقیض آن عمل کند. این هستی‌شناسی، درعین‌حال منطق 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 بیابند.

۱۰-انفجاری: گفته شد، حکایت‌های عرفانی جنبهٔ 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 بدین‌دلیل به ذات و همواره نامنتظر است که در فضای حکایت‌های عرفانی اساساً منطق «خلق» جریان ندارد که قانون نمودها 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

شکل ۱. نمودار مؤلفه‌های ماهوی و ساختاری قصه‌های عرفانی.

به‌مثابه مصادیقی بر ظرفیت بالقوهٔ نمایشی در قصه‌های عرفانی ارائه می‌گردد. باید تأکید کرد که تنها در پیوند با مؤلفه‌های ده‌گانه‌ای که در بخش قبل آورده شد، می‌توان ویژگی منحصربه‌فرد 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 نمایشیِ را در ساختار روایت خود بگنجاند که در هیچ اقلیم فرهنگی نظیر آن را نمی‌توان یافت. گفتنی 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 شیوهٔ 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. پس‌ازآن گفتم: آه، من هذا 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 اول‌شخص 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 به‌کلی دگرگون می‌شود. این چابکی در تغییر زاویه دید، کانونی‌شدگی و به‌یک‌معنا 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 بام تصویرسازی و دیالوگ‌نویسی

ابراهیم ادهم، پیش از آنکه ملک بلخ بگذارد، درین هوس مال‌ها بذل کردی و به تن طاعت‌ها کردی، و گفتی «چه کنم؟ و این چگونه است که گشایش نمی‌شود؟»

تا شبی بر تخت خفته بود، خفتهٔ 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.

Doi: 10.22034/THEATER.2024450570.1053

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 جان ها 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 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 جامهٔ 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 بَرِ او. پیش از وی بنده‌ای گفته بود: انی ذاهب الی ربی، من به نزدیک خدای خویش می‌روم؛ چو حقیقتِ این سخن طلب کردند، چهار ماه آتش افروختند و او را درانداختند، دست و پای بسته، یک موی او نسوخت. این مدعی گفت من از بَرِ او می‌آیم و بار بر او می‌روم-

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 به‌سوی 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 ازاین‌رو 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 به‌شدت 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 به‌مثابه 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 فانتزی

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»

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 میغ 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 میغ 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 میغ نشین!»

او را در ربود، 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 تحت‌الشعاع قرار داده و به عنوان

Doi: 10.22034/THEATER.2024450570.1053

ابـزاری منعطـف مورداسـتفاده قـرار می‌دهـد. در ایـن حکایـت راوی بـا یـک چرخـش از زاویه‌دیـد سـوم شـخص، بـه اول‌شـخص تبدیـل می‌شـود. هیـچ مقدمه‌چینـی نیـاز نیسـت. بخشـی از تجسـم و تصویرسـازی به مخاطـب واگذار شـده اسـت. بااین‌وجـود هیـچ اختلالـی در باورپذیـری و فهـم ماجـرا رخ نمی‌دهـد امـا جذابیـت ویـژهٔ ایـن روایـت از منظـر نمایشـی، ابرسـواری موسـی اسـت. جالـب اینکـه در خـود روایـت نیـز، ایـن امـر چنـدان موسـی را شـگفت‌زده نکـرده و مسـئله او بیشـتر بـا کرامتـی اسـت کـه بـه فـرد در گفت‌وگـو بـا ابرهـا و تسـلط بـر آنهـا اعطـا شـده اسـت. ایـن حکایـت کوتـاه و باورپذیـر در منطـق عرفانـی چـه کـم از یـک داسـتان تخیلـی دارد؟ مـردی از ابرهـا مثـل وسـایل حمل‌ونقـل عمومـی مسـیر می‌پرسـد تـا مسـافر خـود را راهـی کنـد!

نکتـه دیگـری کـه نبایـد از نظـر دور کـرد شـیوه مسـتندسـازی و تمهیـدات به‌کاررفتـه به‌منظـور باورپذیـری ایـن قصه‌هاسـت. در چنـد حکایتـی کـه تاکنـون نقـل شـد ایـن دو ویژگـی بـه شـکل جالب‌توجهـی رخ می‌نمایـد: راوی ابتـدا بـا نقل‌قـول از بنـدگان صالـح خداونـد کـه قـول آنهـا سـند اسـت از موسـی(ع) تـا شـبلی و ابراهیـم ادهـم، بـر محتـوای خـود صحـه گذاشـته و در گام بعـدی قصـه‌ای را نقـل می‌کنـد کـه بـر زندگـی ملمـوس و روزمـره مخاطـب تکیـه دارد.

۲-۲- ۵- حکایت پنجم: عدل خداوندی حکایتی با بن‌مایه‌های پلیسی- معمایی

موسـی صلـوات‌الله علیـه، به‌طـور سـینا بـا خـدای خـود مناجات همی کرد.

گفـت: بـار خدایـا، مـرا عـدل و داد خویـش بنمـای.

گفـت: یا موسـی! تـو مـردی تندوتیـزی و صیـر نتوانـی کـردن

گفـت: به توفیق تو توانم.

گفـت: اکنـون نزدیـک فـلان چشـمهٔ آب شـو و برابـر او پنهـان بنشـین، و نظـارهٔ قـدرت و علم‌الغیـب مـا کـن.

موسـی برفـت و بـر سـر تلـی، برابـر چشـمه پنهـان بنشسـت.

سـواری در رسـید. فـرو آمـد و دسـت و روی نمـاز بشسـت و آب بخـورد و نمـاز بکـرد و همیانـی پـر از هـزار دینـار زر از میـان بگشـاد و آنجـا بنهـاد، و فرامـوش کـرد و برفـت.

پـس ازو کودکـی بیامـد و از آب چشـمه خـورد، و آن همیـان پـر از دینـار برگرفـت و برفـت.

پـس ازو مـردی پیـر نابینـا بیامـد و آب خـورد و طهـارت کـرد و بـه نمـاز ایسـتاد.

سـوار را همیـان یـاد آمـد؛ از راه بازگشـت، و بـا چشـمه آمـد. نابینـا را بگرفـت و گفـت: مـن همیانـی پـر از دینـار اینجـا فرامـوش کـردم و از اینجـا، بجـز تـو، هیچ‌کسـی دیگـر نیامـد دریـن سـاعت.

گفـت: ای سـوار مـن مـردی نابینـا؛ زر و همیـان تـو چگونـه دیـدم؟

سـوار در خشـم شـد و شمشـیر برآورد و نابینـا را بکشـت و زر و همیـان بجسـت. نیافـت. برفـت.

موسـی گفـت: بـار خدایـا، صبـرم نمانـد. و تـو عادلـی، مـرا معلـوم کـن کـه ایـن احـوال چگونـه اسـت.

جبرئیـل آمـد و گفـت: خـدای می‌گویـد کـه من عالـم الاسـرارم. آن دانـم کـه تـو ندانـی... بـدان و آگاه باش که آن کودک که آن همیان برداشت، حـق و مِلـک او بـود- کـه پـدر ایـن کـودک مـزدور ایـن سـوار بـود و همچنـدان مـزد بـرو گـرد آمـده بـود کـه انـدر آن همیـان بـود. اکنـون آن کـودک بـه خـق خویـش بـاز رسـید. و امـا آن پیرمـرد نابینـا، پیـش از آنکـه نابینـا گشـته بـود، پـدر ایـن سـوار را کشـته بـود، و قصـاص خویـش بازخواسـت؛ و حـق بـه حـق بازرسـید و عـدل مـا چنیـن باریـک اسـت که می‌بینی.

موسـی آن بدیـد و اسـتغفار کـرد (غزالـی، ۱۳۶۱: ۱۰۳).

به‌عنـوان نمونـهٔ آخـر بـد نیسـت کـه بـه

شکل دیگری از فضاسازی در قصه‌های عرفانی بپردازیم. در روایت فوق در چارچوب شاخص‌های باورپذیری در قصه‌های ایرانی، شاهد هستیم که چگونه یک قصهٔ کوتاه معمایی تنها در ۳۰۰ تا ۳۵۰ کلمه روایت‌شده است. توالی مجموعه‌ای از رخدادها و مکاشفه موسی(ع) که با تقاضای وی در کشف عدل خداوند آغاز و با مجموعه ماجراهایی که خداوند به‌صورت عینی برای او می‌آفریند، از پیرمردِ کور و سوار تا کودک پایان می‌پذیرد. و جالب‌تر نحوهٔ پایان‌بندی این روایت. موسی(ع) که در واپسین بخش قصه توانایی درک منطق کنش‌ها را ندارد، از خداوند جویا می‌شود و درنهایت، فرجامِ «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، حال‌آنکه کشف حقیقت در قصه عرفانی کارکرد دگرگون‌ساز و حتی ویرانگر دارد.

نتیجه‌گیری

گسست معرفت‌شناسانه از ظرفیت‌های شگرف گنجینهٔ 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 عرصهٔ درام ایرانی به‌طریق‌اولی صرفاً چشم به تجربیات بیرونی دوخته و درعین‌حال در سفری اُدیسه‌وار در پی درام ملی و هویت فرهنگی بومی است. در بهترین حالت نیز در رجوع به پیشینهٔ خود، 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 جوهرهٔ ادبیات فارسی، ویژگی‌ها و تجلیات آن می‌توان به عمق ظرفیت‌های شگرفی دست‌یافت که توأمان در تحلیل و در مصادیق مشهود است. ماهیتی که خصیصهٔ بودشی هنرش در برابر ویژگی نمودشی هنر غرب، پوشاندن ردای غیرایرانی را بر آن بدقواره و دشوار می‌سازد. کمینه‌های عرفانی نیز به‌مثابه 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 به‌مثابه راهکاری برای خلق روایت‌های نو، ظرفیت فراوانی برای پرداخت درام (مبتنی بر ذائقه ایرانی) داشته و می‌تواند دریچه‌ای به‌سوی 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. ازجمله 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.

فهرست منابع

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

Doi: 10.22034/THEATER.2024450570.1053

• بنی‌اردلان، اسماعیل (۱۳۸۹)، *معرفت‌شناسی آثار صناعی (جستجوی در مفهوم فن و هنر)*، چاپ اول، سوره مهر.

• بنی‌اردلان، 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 گونه شناسانه 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، *پایان نامه کارشناسی ارشد*، استاد راهنما: فرزان سجودی، اسماعیل شفیعی، 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*، ۲۴(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 رونق المجالس و بستان العارفین و تحفه المریدین*، تصحیح احمد علی رجائی، انتشارات دانشگاه تهران.

• فهیمی‌فر، اصغر و یوسفیان، محمدجعفر (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 شهبا، هرمس.

• هاشمی‌نژاد، قاسم (۱۳۸۹)، *حکایت‌های عرفانی (۱۰ گزیده روایی از دفتر معرفت پیشگان)*، 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)، *عشق گوش، عشق گوشواره*، چاپ دوم، هرمس.

• هاشمی‌نژاد، قاسم (۱۳۹۶)، *کتاب ایوب*، چاپ چهارم، هرمس.

• یاکوب، لوته (۱۳۸۸)، *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، چاپ دوم، ترجمهٔ امید نیک فرجام، مینوی خرد.