

نشانه‌شناسی عناصر روایی در روایت‌های عرفانی

هادی دهقانی یزدلی^۱

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان

فاطمه ادراکی

دانش آموخته دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور رشت

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱/۱۶؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۷/۷

چکیده

نشانه‌شناسی به گونه‌ای نظام‌مند به بررسی، تحلیل، تفسیر و فهم نشانه‌های متن می‌پردازد. یکی از مشخصه‌های بنیادین روایت‌های عرفانی، رمزپردازی است. در این نوشتار برای رمزگشایی و تفسیر روایت‌ها، دریافت متن و فهم کارکردهای روایی آن، به نشانه‌شناسی عناصر روایی در سه اثر اصیل و تأثیرگذار *کشف‌المحجوب*، *رساله قشیریه* و *تذکره‌الاولیاء* پرداخته‌ایم. یکی از رویکردهای کارآمد نشانه‌شناسی و متناسب با افق روایت‌های عرفانی، روش چارلز سندرس پیرس است. با توجه به اهمیتی که نظریه پیرس برای تعبیر و تفسیر قائل است و بر کارکرد ارجاعی نشانه‌ها تأکید می‌کند، عناصر روایی روایت‌های عرفانی را در سه اثر یادشده بر اساس رویکرد پیرس بررسی کرده‌ایم. این عناصر شامل شخصیت‌ها، تقابل و تضاد، تکانه و پیوند، زاویه دید و تمهید زمانی است. مهم‌ترین مشخصه نشانه‌های روایی، باهم‌بودگی آن نشانه‌ها با تناقض و تضاد است که از مشخصه‌های تجربه امر قدسی است. همچنین، این باهم‌بودگی شیوه‌ای است برای مقابله با اندیشه‌های ظاهری و رسمی، تا نشان دهد که این تجربه دینی و سلوک عارفانه است که مایه تحول و ارتقای روحی می‌شود. بر این اساس، آشکارگی ضدروایت، عناصر و شخصیت‌های منفی نیز در بافت ساختار روایت‌ها تبیین می‌گردد.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی، نشانه، روایت عرفانی، عناصر روایی، کشف‌المحجوب، رساله قشیریه، تذکره‌الاولیاء .

۱. مقدمه

نشانه‌شناسی، مطالعه نظام‌مند نشانه‌هاست (Eagleton, 1996: 87) و به عنوان یک دانش، نشانه‌های زبانی را مطالعه می‌کند (Selden & Widdowson, 2005: 64). در مطالعه نظام‌مند نشانه‌ها، هر آنچه در تولید و تفسیر نشانه‌ها و فرایند دلالت شرکت دارند، بررسی و تجزیه و تحلیل می‌شوند (ر.ک: مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۲۶). در واقع، «نشانه‌شناسی با هر چیزی که بتواند یک نشانه قلمداد شود، سروکار دارد» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۰). نشانه‌شناسی از طریق بررسی نشانه‌ها، به تحلیل متن می‌پردازد (ر.ک: همان: ۱۷). در این طریق، به معناهای پنهان و ضمنی متن پرداخته می‌شود. نشانه‌شناسان در پی پاسخ به این پرسش هستند «که معناها چگونه ساخته می‌شوند و واقعیت چطور بازنمایی می‌شود» (همان: ۲۱). در پاسخ به این سؤال، میان پدیده‌های نامرتب ارتباط برقرار می‌شود (ر.ک: همان: ۱۶).

نشانه‌شناسی به دست فردینان دو سوسور^۱ «به مثابه علمی که به بررسی زندگی نشانه‌ها در دل زندگی اجتماعی می‌پردازد، طراحی شد» (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۳). از نظر سوسور، نشانه دو جزء جداگانه دارد: دال و مدلول که رابطه بین این دو دلبخواهی است (Abrams & Harpham, 2009: 325). «دال» ساخته آوایی قراردادی است و «مدلول» معنی یا ارزش معنایی آن است (Guerin & et.al, 2005: 370). این دو، جزء واحدی را به نام «نشانه» می‌سازند و هیچ انگیزه طبیعی آن‌ها را به یکدیگر پیوند نمی‌دهد (ر.ک: مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۲۷). واحدهای زبانی (= نشانه‌ها) ارزش خود را در ارتباط با دیگر واحدها می‌یابند (Guerin & et.al, 2005: 370). اساس این ارتباط که باعث تولید معنا می‌شود، «تفاوت» است (مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۲۷). دال و مدلول هنگامی که مجزاً در نظر گرفته شوند، کاملاً تمایزی و سلبی هستند و آن هنگام که در پیوند با یکدیگر نشانه را می‌سازند، ویژگی ایجابی نشانه را تولید می‌کنند (ر.ک: سجودی، ۱۳۸۷: ۲۶).

رویکرد دیگر نشانه‌شناسی، از کارهای فیلسوف آمریکایی، چارلز سندرز پیرس^۲ سرچشمه می‌گیرد (Barnard & Spencer, 2002: 927). سمیوتیکز یا نشانه‌شناسی^۳ با کارهای پیرس در پیوند است و تکیه آن بر «ارجاع» است، درحالی که سمیولوژی^۴ با کارهای سوسور در ارتباط است و تأکید آن بر «تفاوت» است (Castle, 2007: 321). پیرس نشانه‌ها را به سه نوع تقسیم می‌کند: ۱- «شمایل» که رابطه آن با مدلول خود از طریق

1 . F.D.Saussure

2 . C.S.Peirce

3 . Semiotics

4 . Semiology

شباهت ایجاد می‌شود. ۲- «نمایه» که رابطه آن با مدلول خود یک رابطه طبیعی، علی یا معلولی است. ۳- «نماد». واژه‌هایی که زبان را تشکیل می‌دهند، پیچیده‌ترین نشانه و کاملاً قراردادی هستند (Abrams & Harpham, 2009: 324-325). پیرس عوامل دخیل در به وجود آوردن معنی را، بازنمون، تفسیر و موضوع می‌دانست (ر.ک؛ سجدوی، ۱۳۸۷: ۷)؛ به عبارت دیگر، یک نشانه، یک اول است که با یک دومی یا اُبژه آن ارتباط می‌یابد و یک سومی را می‌سازد که «تعبیر» نامیده می‌شود. «تعبیر» همان معناست و در وجهی خاص‌تر رابطه جانشینی میان یک نشانه و نشانه‌ای دیگر است (ر.ک؛ گیرو، ۱۳۸۰: ۱۴۶). در اندیشه پیرس، نشانه آن چیزی است که بتواند به نشانه دیگر ترجمه شود و در آن کامل‌تر شود (ر.ک؛ همان: ۱۴۷). طبقه‌بندی نمادها به عنوان نشانه باید بر اساس کاربردشان در متن و بافت خاص باشد (ر.ک؛ چندلر، ۱۳۸۷: ۷۶). در اندیشه پیرس، زبان یک نظام نمادین است (ر.ک؛ همان: ۶۸). بدون تفسیر، نماد ویژگی نشانه‌ای را از دست می‌دهد. این خُلق و خو، عادات و قواعد عمومی است که مشخص می‌کند نماد باید چگونه تفسیر شود (ر.ک؛ همان: ۶۹). در رویکرد پیرس، نمادها ارزش بیشتری دارند تا در دستگاه فکری سوسور (ر.ک؛ همان: ۷۶). به نظر پیرس، «تنها نشانه‌های همگانی، نماد هستند و همگانی بودن برای ادراک آن‌ها ضروری است» (همان).

ممکن است تعلق یک نشانه به مفاهیم و معانی در طی زمان تغییر کند (ر.ک؛ همان). در این تغییر، نشانه‌ها باز می‌توانند دلالت‌گر معانی پیشین خود نیز باشند. نشانه می‌تواند خاصیت هم‌پوشانی به خود بگیرد؛ یعنی در یک متن به چندین وجه و معنا قابل ارجاع باشد (ر.ک؛ همان: ۷۲). این تغییر و تحولات در دلالت‌های نشانه‌ای به فرایند نشانگی می‌انجامد. نشانه‌پردازی بی‌پایان که از دل اندیشه پیرس برمی‌آید، افق‌های تفسیری پایان‌ناپذیر را به روی خواننده و مخاطب متن می‌گشاید. اگرچه تفسیر و چرخه نشانگی یا فرایند نشانگی، مقدمه‌ای برای تفسیرها و تأویل‌های بی‌پایان برای مخاطب در مواجهه با متن است، اما دریدا به نهایت و پایان‌پذیری آن چرخه و نشانگی نامحدود اجباری زندگی ادعان دارد (ر.ک؛ همان: ۱۲۱).

کتاب‌ها و مقالاتی چند در حوزه نشانه‌شناسی روایت‌های عرفانی نوشته شده‌است. - مریم مشرف در کتاب *نشانه‌شناسی تفسیر عرفانی* به تجزیه و تحلیل نشانه‌های متون تفسیری عرفانی پرداخته‌است. در این کتاب، وی ساختارهای متقابل، زبان، نمادهای طبیعی، سبک دستوری و معانی رمزی حروف وارده در تفاسیر عرفانی را بررسی کرده، به شرح و توضیح آن‌ها از منظر نشانه‌شناسی پرداخته‌است (ر.ک؛ مشرف، ۱۳۸۲). - حمیدرضا توکلی در مقاله‌ای با عنوان «نشانه‌شناسی واقعه دقوقی» به نشانه‌شناسی

داستان دقوقی از دفتر سوم مثنوی می‌پردازد. وی نمادها و صحنه‌های مکاشفه دقوقی را بررسی و آن نشانه‌ها را با داستان موسی و خضر مقایسه می‌کند و به تمایز میان عالم غیب و جهان پدیدار می‌رسد (ر.ک: توکلی، ۱۳۸۶: ۳۴-۴۴). به نظر می‌رسد که متون عرفانی، به‌ویژه روایت‌های عرفانی بیش از آنچه تاکنون نوشته شده‌است، ظرفیت‌های تفسیر و رمزگشایی دارد. این پژوهش سعی بر آن دارد که دریافت‌های جدیدی را با استفاده از رویکرد نشانه‌شناسی درباره روایت‌های عرفانی ارائه کند.

رمزپردازی شیوه رایج در روایت‌های عرفانی است و در این نوشتار، برای تفسیر آن‌ها با هدف درک متن و حصول کارکردهای روایی آن به بررسی نشانه‌شناسانه روی آورده‌ایم. از میان نظریه‌های نشانه‌شناسی، با توجه به اهمیت «ارجاع» در نشانه‌شناسی پیرس، و افق‌های تفسیری که به روی خواننده و مخاطب متن می‌گشاید و نیز تناسبی که با متون عرفانی دارد، عناصر روایی را به مثابه نشانه‌های متنی در دو سطح «شخصیت‌ها» و «عناصر ساختاری»، در سه اثر اصیل و تأثیرگذار عرفانی یعنی *کشف‌المحجوب* هجویری، *تذکره‌الاولیای عطار نیشابوری* و *ترجمه رساله قشیریه* بر اساس دیدگاه نشانه‌شناسی پیرس بررسی کرده‌ایم. در این سه متن، مواردی را به عنوان روایت بررسی نموده‌ایم که با تعریف جرال د پیرینس از روایت همخوان باشد؛ یعنی «بازنمایی دست‌کم دو رویداد یا موقعیت در یک گستره زمانی معین که هیچ کدام پیش‌فرض یا پیامد دیگری نباشد» (پیرینس، ۱۳۹۱: ۱۰).

۲. بحث و بررسی

روایت و روایت‌پردازی در تاروپود زیست این جهانی آدمی تنیده شده‌است. در واقع، «روایت با تاریخ بشر آغاز می‌شود و در هیچ کجا ملت بی‌روایتی وجود نداشته‌است» (وبستر، ۱۳۸۲: ۸۱؛ به نقل از: ناظمیان، ۱۳۹۳: ۱۲۱). دنیای روایت، دنیای آزادی از قیدوبندهای روایت‌های مسلّم بیرونی است. آدمی در روایت‌های بیرونی که همان حوادث پیرامون هستند، همیشه اسیر علت و معلول‌هاست. دنیای روایت کاملاً در حیطه اختیار و تدبیر راوی است. راوی با خلق شخصیت‌ها و کارکرد آن‌ها، دنیای دلخواه خود را می‌سازد. شخصیت‌های داستانی حتی اگر کارکردهای خلاف انتظار راوی را به مرحله کنش برسانند، باز حضورشان در دنیای روایت الزامی است. تودوروف^۱ معتقد است که «انسان بدون نگاه دیگری وجود ندارد» (تودوروف، ۱۳۸۸: ۲۰۵). بنابراین، نگاه‌ها و واکنش‌های متفاوت هر شخصیت، برجسته‌سازی کارکرد و کنش دیگری است که بر اساس تفاوت و اختلاف نشانگی صورت

1. T. Todorov

می‌گیرد (ر.ک؛ مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۲۷). «انسان کامل» مرکز تأملات اندیشه‌های عرفانی و دینی است که سالک و عارف را از آن طریق به مرزهای وحدت و یگانگی با امر قدسی رهنمون می‌شود (ر.ک؛ دیرینگر و آلر، ۱۳۹۶: ۱۶-۱۷). بنابراین، راوی روایت‌ها ابتدا با خلق شخصیت‌های داستانی که در خدمت شخصیت اصلی داستان (= پیر یا انسان کامل) است، دیگر عناصر داستانی همچون زاویه دید، زمان، تقابل‌ها و تکانه‌ها را در محور همنشینی روایت جای می‌دهد. سراسر این آفرینش‌ها و تمهیدات روایی، هدفی جز این ندارد که دنیای سالک و عارف را به رنگ‌وبویی دیگرگون به دور از بیشتر محدودیت‌های زمانی و مکانی این جهانی ساخته و پرداخته نماید.

۱-۲. شخصیت‌های روایی

۱-۱-۲. پیر

جهان روایت به وسیله شخصیت‌ها ساخته و پرداخته می‌گردد؛ چراکه «شخصیت جزو عوامل تعیین‌کننده رویدادهاست» (کوری، ۱۳۹۱: ۱۹۷). «پیر» از شخصیت‌هایی است که اساس رخدادهای عرفانی برای معرفی و انتقال تجربیات وی روایت می‌شود. اگر پیری در روایت‌ها ظاهر نشود، بهانه‌ای برای روایت داستان‌های عرفانی در دسترس نیست؛ چراکه پیر سرنمونه و اساس تجلی و نیز آشکاری وضعیت روحانی و آسمانی است. پیر از کهن‌الگوهای عام و مکرر بشری است (ر.ک؛ گرین، ۲۰۰۵: ۱۸۸). آدمی در ذهن خود و روایت‌های خویش منتهای آرزوی مراتب قدسی را در هیئت پیر و تجربه‌های وی مجسم می‌کند. از این رو، هر جا پیر هست، هیبت و تواضع نیز هست. پیر ناجی است و در هیئت یک قهرمان نجات‌بخش ظاهر می‌شود (ر.ک؛ گرین، ۲۰۰۵: ۱۸۸). در دنیای روایت، آنگاه که آدمی از همه چیز دست شسته و ناامید است، پیر گره از مشکل بازمی‌کند و نقش و کارکرد خود را در روایت‌ها برجسته می‌نماید.

در داستان‌های عرفانی، پیر باید در مقام و منزلتی برتر قرار گیرد. او در قلّه وضعیت‌های روایی نشسته‌است و هیبت و اقتدار معنوی او تمام اجزای روایت را سامان می‌دهد. روایت برای پیر است، نه پیر برای روایت! در این گونه روایت‌ها، از ویژگی‌های اغراق‌آمیز پیر سخن به میان می‌آید. او در اوج همت، تلاش و ریاضت عرفانی قرار دارد و ریاضت‌هایی را تحمل می‌کند که در توان دیگران نیست:

«و از ابراهیم ادهم روایت آرند که ماه رمضان از ابتدا تا انتها هیچ نخورد، و ماه تموز بود. هر روز به مزدوری، گندم درودی، و آنچه بستدی به درویشان دادی، و همه شب تا روز نماز کردی. وی را نگاه داشتند. بنخورد و بنخفت» (هجویری، ۱۳۸۴: ۴۷۳).

در روایتی دیگر:

«و من پیری دیدم که هر سال دو چله بداشتی، و دانشمند ابومحمد باشغری چون از دنیا بیرون شد، من آنجا حاضر بودم. هشتاد روز بوده بود که هیچ نخورده بود، و هیچ نمازش از جماعت نرفت» (همان: ۴۷۳-۴۷۴).

تمام تأکیدهایی که برای عبادت و ریاضت آمده‌است، تکیه بر وجهه اسرارآمیز و شکوهمند پیر دارد. کارکرد چنین مبالغه‌هایی برجسته‌سازی نقش پیر است؛ چه در دنیای روایت، چه در جهان بیرونی؛ چراکه اگر پیری نباشد، هیچ دستگیری نمی‌تواند سالک را به دنیای باطن و معنویت راه برد. در این گونه روایت‌ها، عمل معنوی پیر در درجه دوم قرار دارد و کارکرد عرفانی، تمهیدی برای اساسی فرض کردن نقش پیر است. بنابراین، پیر در بزنگاه‌های روایی ظاهر می‌شود؛ بدین معنا که نقش خود را بازمی‌یابد و گره از ماجرا باز کرده، روایت را به آرامش گره‌گشایی می‌رساند. آرامش جهان روایت، نتیجه کارکرد شیخ و پیر است؛ چونان خدایی که اگر او در دنیای روایت نباشد، جهان راوی و داستانش در همان آشوب ازلی و آغازین باقی خواهد ماند:

«شیخ سهلکی گفت: وقتی اندر بسطام ملخ آمد و همه درختان و کشت‌ها از کثرت آن سیاه گشت. مردمان دست به خروش بردند. شیخ مرا گفت: این چه مشغله است؟ گفتم: ملخ آمده‌است و مردمان بدان رنجه‌دل می‌باشند. شیخ برخاست، و بر بام برآمد، و روی به آسمان کرد. در حال همه برخاستند، و نماز دیگر یکی نمانده بود. کس را برگی زیان نشد. والله اعلم» (هجویری، ۱۳۸۴: ۲۴۹).

شیخ را سودای طلب دنیا و آگاهی از آن نیست. او با پیوند روایی سؤالی که دو پاره روایت را به هم پیوند می‌دهد، بی‌اعتنایی خود را نسبت به اسباب دنیایی نشان می‌دهد. چنین سؤالی که نشان از فراغ پیر از اوضاع و احوال نفسانی و دنیایی دارد، جنبه والایی و شکوهمندی پیر را نشان می‌دهد.

۲-۱-۲. زن

«زن» در روایت‌های عرفانی نقش چنان برجسته‌ای ندارد. روایت‌های عرفانی مردسالارند. اندکی پیش می‌آید که زنی سالک طریق باشد و دنیای روایت حول محور او بچرخد. چنین رویکردی به زن از سوی راویان، نتیجه زیست آنان در افق فرهنگی خاصی است که زن را طفیلی حیات می‌دانسته‌است. در روایت‌ها، زن از آن لحاظ که زن است و صاحب قابلیت‌ها و ویژگی‌های خاص خود، هویتی مستقل ندارد، حتی اگر او قدم در راه سلوک بگذارد، چنین سلوکی - خلاف مردان - برای وی هویت‌ساز نیست. او لازم است در حلقه جنسیتی مردان درآید تا شرف و نشان سلوک عارفانه را از آن خود کند: «چون زن در راه خدای -

تعالی - مرد باشد، او را زن نتوان گفت» (عطار نیشابوری، ۱۳۹۱: ۶۱). با این اوصاف، ویژگی خنثی بودن کارکرد زن در روایت‌های عرفانی، بهترین محمل را می‌سازد تا شخصیت زن در واکنش‌های منفی و هراس‌آمیز جلوه‌گری نماید:

«نقل است که سرّی خواهری داشت. دستوری خواست که: خانه تو را برویم؟ دستوری نداد. گفت: زندگانی من کرای این نکند؟ تا یک روز درآمد. پیرزنی را دید که خانه وی می‌رفت. گفت: ای برادر، مرا دستوری ندادی تا خدمت تو کردم. اکنون نامحرمی را آورده‌ای؟ گفت: ای خواهر، دل مشغول مدار که این دنیاست که در عشق ما سوخته‌است و از ما محروم ماند. اکنون از حق - تعالی - دستوری خواست تا از روزگار ما او را نصیبی بود. جاروب حجره ما بدو داده‌اند» (همان: ۲۸۹-۲۹۰).

شیخ در هر دو پاره روایت دست رد بر آرزوی «زن» زده‌است. او از توجه به آنان روی برتافته‌است، حتی خواهر خویش - زن - را مستحق جاروب کردن خانه خویش نمی‌داند. دنیا - زن - نیز اگر به جاروب کردن حجره وی مشغول است، از سر تحقیر و منزلت پایین است و به همین دلیل، «جاروب حجره ما بدو داده‌اند» و نه چیز دیگر. دنیا - مکان - و زمان وابسته به آن، مؤنث است (ر.ک: کمبل، ۱۳۸۹: ۳۵۴) و سودای عارف این است که از این زمان و مکان تخته‌بند رهایی یابد: «چون آدم - علیه‌السلام - اندر بهشت بخت، حوا از پهلوی چپ وی پدیدار آمد و همه بلای وی از حوا بود» (هجویری، ۱۳۸۴: ۵۱۹).

هرچند زن می‌تواند کارکردی مثبت داشته باشد، اما چنین صفتی باید همراه و وابسته به هستی مرد باشد. اگر زنی در سلوک گام برمی‌دارد، با تکیه بر نقش مثبت مرد است که هویت می‌یابد و داستان‌های عرفانی، کمتر استقلال سلوکی زن را برمی‌تابند. همچنان‌که زن «احمد خضرویه بلخی» همراه و پایه‌پای او طی طریق می‌کرد و از احمد خضرویه شم عرفانی بالاتری داشت (ر.ک: عطار نیشابوری، ۱۳۹۱: ۳۰۳). اما او در کنار احمد خضرویه، نامی و اعتباری می‌یابد: «زن احمد خضرویه». این اندیشه در ذهنیت سایر ملل نیز وجود دارد: «اینکای روح مؤمن، بیا و دل را برای وصال همسر الوهی خویش مهیا کن تا که او منت گذارد و بیاید و با تو هم‌خانه شود» (اکمیس، ۱۳۸۹: ۱۰۱-۱۰۲).

زن، نماد جمال الهی است و در آنجا که او در هیئت پیری سالک و پرجذبه هویدا می‌شود، جنبه جمال الهی را نشان می‌دهد. راوی با توصیف زن به عنوان نماد پارسایی و پرهیزگاری، به تجربه جمال امر قدسی دست می‌یابد. چنین سابقه‌ای را می‌توان در ادیان دیگر نیز یافت. عنصر مؤنث نشانه حقیقت «لوگوس» است که در سنت‌های گوناگون دینی در نشانه «مریم عذرا» و «کوان‌بین» آشکار می‌شود (ر.ک: نصر، ۱۳۸۸: ۲۴۷).

«و فاطمه که عیال وی بود، اندر طریقت شأنی عظیم داشت. وی دختر امیر بلخ بود. چون وی را ارادت توبه پدیدار آمد، به احمد کس فرستاد که مرا از پدر بخواه. وی اجابت نکرد. کس فرستاد که: یا احمد، من ترا مرد آن نپنداشتم که راه حق بزنی. راهبر باش تا راهبر. احمد کس فرستاد و وی را از پدر بخواست. پدرش به حکم تبرک، وی را به احمد خضرویه داد، و فاطمه به ترک مشغولی دنیا بگفت، و به حکم عزلت با احمد بیارامید. تا احمد را قصد زیارت خواجه بایزید افتاد. فاطمه با وی برفت...» (هجوی، ۱۳۸۴: ۱۸۳).

در حکایتی دیگر، ذوالنون مصری در راه زنی را می‌بیند که با جامه صوفیان در سفر است و پندی ارزشمند و صوفیانه به او می‌دهد (ر.ک؛ همان: ۱۵۶-۱۵۷). در برخی روایت‌ها، زن در قالب کنیزکی کارکرد می‌یابد که واسطه‌ای برای تحوّل درونی و باطنی شیخ است. زن باعث فریب سالک است، اما ژرف‌ساخت روایت بر نقش دگرگون‌کننده و میانجی زن تکیه دارد. زن پُلی برای عبور از احوال دنیایی و قدم نهادن در ملکوت است. بر این اساس، زن کارکرد متناقض «هادی و مضل» می‌یابد؛ صفتی متناقض‌آمیز که مشخصه صفات امر قدسی است:

«سبب توبت او آن بود که در ابتدا به زنی نگریست. ظلمتی در دلش پیدا آمد. آن سرپوشیده را خبر کردند. گفت: از ما کجا دیدی؟ گفت: چشم. در حال چشم برکند و بر طبقی نهاد، و پیش عتبه فرستاد و گفت: آنچه دیده‌ای، می‌بین. عتبه بیدار شد و توبه کرد، و به خدمت حسن بصری رفت. تا چنان شد که قوت خود به دست خود کشت کردی و آن جو آرد کردی، و به آب نم دادی، و به آفتاب خشک گردانیدی، و در هفته یکی از آن به کار بردی، و به عبادت مشغول شدی، و گفتم: از کرام‌الکاتبین شرم دارم که در هفته یک بار بیش به متواضعی (عطار نیشابوری، ۱۳۹۱: ۵۹).

بدین سان شخصیت زن در چنین روایت‌هایی دو کارکرد متفاوت و متقابل است. از یک سو، باعث گمراهی سالک می‌شود و از سوی دیگر، ظاهراً خود یک عامل به شرع است و روح و هستی عارف را با کارکرد نمادین خود متحوّل و دگرگون می‌نماید.

۲-۳. شاه و درویش

«شاه» و «درویش» از دیگر شخصیت‌های داستانی است که درون‌مایه‌های عرفانی را در روایت‌ها برجسته می‌کنند و آن‌ها را در خود به عنوان نشانه روایی جای می‌دهند. «شاه» از اندیشه‌های کهن اسطوره‌ای و نماد هیبت و جلال خداوندی است. در روایت‌های اسطوره‌ای، نزدیک شدن به وی حریم خاصی دارد و هر کس را یارای حضور در آستان او نیست (ر.ک؛ بویس، ۱۳۸۴: ۱۲۴). در روایت‌های عرفانی، شاه به‌ندرت چنین درون‌مایه‌ای

دارد. شخصیت شاه در محور همنشینی روایت، برای برجسته کردن نقش و کارکرد سالک، کنشی بر عهده می‌گیرد؛ چراکه او دنیای خویش را به سویی می‌نهد و به فضای روحانی و عرفانی گام می‌گذارد. دگرگونی وضعیت روحی و منزلتی شاه از یک فرمانروا به سالکی رهرو، در آیین‌های باطنی دیگر نیز سابقه دارد. برتلس به شباهت داستان ابراهیم ادهم با سرگذشت بودا و تأثیرات بعدی اندیشه مانوی در بازآفرینی آن تأکید می‌کند (ر.ک: برتلس، ۱۳۷۶: ۲۴۴).

چنین نگاه و رویکردی به ساختار این داستان‌ها چندان موجه نمی‌نماید. شباهت‌های روایت‌های داستانی شاه و درویش، حاصل تقلید از روایت‌های پیشین آیین‌های دیگر نیست. چنین داستان‌هایی برگرفته از ذهن دوتایی اندیشه بشر است و در نتیجه، چنین ساختارهای دوتایی را می‌توان در بیشتر اسطوره‌ها و آیین‌های باطنی و دینی مشاهده کرد. شاهزاده و گدا از آن گونه ساختارهایی است که می‌توان در بسیاری از روایت‌های افسانه‌ای و اسطوره‌ای سراغ گرفت که شباهت ساختاری بسیاری با روایت‌های «شاه و درویش» دارد. ژرف‌ساخت اصلی هر دو گونه روایت، قدسی و غیرقدسی آن، دگرگونی، مرگ و تولد از یک وضعیت به وضعیت دیگر است. چنین درون‌مایه‌ای در روایت‌های عرفانی حاصل شرایط جغرافیایی، فرهنگی و اندیشگی نیز بوده‌است. در دوره‌های متفاوت تاریخ این سرزمین، حکمرانان و پادشاهان کارکردهای بسیاری داشته‌اند و از آن‌ها به عنوان نشانه‌ای از نهایت مقام و مرتبت یاد می‌شده‌است. از سوی دیگر، چنین روایت‌هایی در پی اثبات منزلت درویشی و عرفانی هستند. بنابراین، بسیار طبیعی است که ذهن راوی مایل به رویکرد عرفانی، برای تقابل‌سازی دو درون‌مایه زهد و دنیاگرایی، از نقش شاه و درویش استفاده کند. شرایط خاص سیاسی و مذهبی دوره‌های راویان، البته در گزینش چنین نقش‌های متقابلی، بی‌تأثیر نیست. حکومت‌های بعد از پیامبر^(ص)، یاران و جانشینان وی در عهد بنی‌امیه و بنی‌عباس و دوره‌های بعدی، به نام دین و ایمان به دنیاگرایی و اشرافیت روی آوردند. اقبال آن‌ها به دنیا و تجمل آنان، همیشه مورد انتقاد زاهدان و عارفان بوده‌است (ر.ک: فروهر، ۱۳۸۷: ۱۶۸).

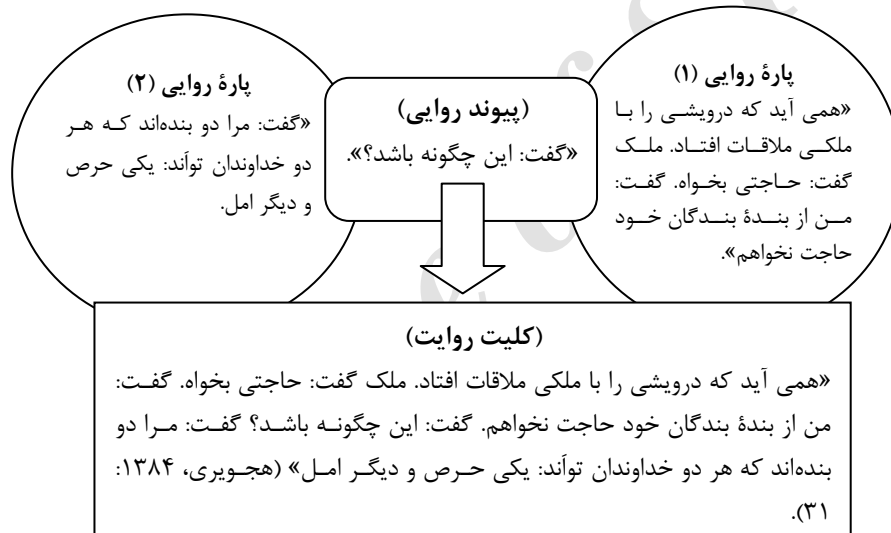
۲-۲. عناصر ساختار روایی

۲-۲-۱. تکانه و پیوند

غالب داستان‌های عرفانی را می‌توان به دو پاره روایی تقسیم کرد. پاره‌های روایی؛ داستان‌های بسیار کوچکی هستند که در هر وضعیت متفاوت، موقعیت آگاهی و ناآگاهی را تبیین می‌کنند. در یک پاره روایت، شخصیت داستانی با توجه به کارکرد و ذهنیت خود از اصول طریقت ناآگاه است. در پاره دوم که داستانتک بعدی را شکل می‌دهد، شخصیت

داستانی به آگاهی، تحول روحی و بازتولّد معنوی می‌رسد. دو پارهٔ روایت، کلّ یک روایت داستانی را تشکیل می‌دهند. پاره‌ها عموماً با گزاره‌ای، پدیداری یا صحنه‌ای به یکدیگر می‌پیوندند که «پیوند روایی» را شکل می‌دهند. پیوندهای روایی در بافت ساختاری و روساختی حکایت، دو مرحلهٔ متفاوت پاره‌روایت‌ها را به یکدیگر پیوند می‌دهند.

پیوندهای روایی شامل واکنش‌های متفاوتی هستند. یکی از این واکنش‌ها، گزاره‌های پرسشی است که شخصیت داستانی از طریق آن از فضای ناآگاهی به آگاهی می‌رسد. در این گونه روایت‌ها، متن داستانی ابهامی را نشان می‌دهد که در ذهن شخصیت روی داده‌است. ابهام نخستین با کمک پیوند پرسشی روایی، به آشکارگی و آگاهی در مرحلهٔ دوم روایت می‌انجامد. ساختار چنین روایت‌هایی را می‌توان در نمودار زیر بازنمایی نمود:



گونه‌ای دیگر از پیوندهای روایی که دو پارهٔ روایت را به یکدیگر پیوند می‌دهند، تکانه‌های بنیادین و غیربنیادین هستند که متمایزکنندهٔ دو وضعیت ناعارفی و عارفی شخصیت داستان می‌باشند. در این روایت‌ها، پیوندها وجه اخباری، انشایی یا گونه‌ای از پدیدارها و صحنه‌های روایی دارند (ر.ک؛ عطار نیشابوری، ۱۳۹۱: ۴۵):

«یکی از چیزهایی که در اسطوره می‌آید آن است که در قعر هاویه، صدای رستگاری به گوش می‌رسد. لحظهٔ تاریک، لحظه‌ای است که پیام واقعی تحول در شرف آمدن است. در تاریک‌ترین لحظه، نور فرامی‌رسد» (کمبل، ۱۳۸۹: ۷۱).

چنین روشنایی مختص روایت‌های اسطوره‌ای نیست. داستان‌های عرفانی نیز از این بزنگاه روشنایی استفاده می‌کنند. چنین روشنایی‌هایی در قصه‌های عارفانه به یاری «تکانه»

ظاهر می‌شود. تکانه‌ها، نقطهٔ اوج داستان‌های عارفانه هستند و پاره‌های روایی را از یک مرحله به مرحلهٔ دیگر منتقل می‌کنند. تکانه، فرایند یا کارکردی است که شخص را به عمل یا تکاپویی وامی‌دارد (Matsumoto, 2009: 301). تکانه‌ها، گزاره‌ها یا پدیدارهایی هستند که سالک را از وضعیت ماقبل تولد عرفانی به مرحلهٔ بازتولد عرفانی می‌رسانند. تکانه‌ها می‌توانند از زبان هر کس یا چیزی آشکار شوند و سالک را به فضای عرفان و مایه‌های باطنی فروبرند. در عالم عرفان که همه چیز زنده است و حیات دارد، حتی سنگی می‌تواند به سالک راه پند دهد و در او تکانه‌های روحی و نفسانی پدید آرد. سنگ نیز جلوه‌ای از هستی خداست. پس می‌تواند به سخن درآید و سالک را از وضعیت ناآگاهی به آگاهی برساند: «و از ابراهیم ادهم - رحمه الله علیه - می‌آید که سنگی دیدم بر راه افکنده، و بر آن سنگ نیشته که: أنت لاتعمل بما تعلم كيف تطلب ما لاتعلم...» (هجویری، ۱۳۸۴: ۱۸-۱۹). کلیت روایت، شخصیت‌پردازی و عبارت‌سازی آن به این منظور پرورده می‌شود که شخصیت داستانی را در حضور امر قدسی قرار دهد و به همه‌جایی خداوند آگاه کند. تکانه، اساس و هدف روایت است و درون‌مایهٔ آن را می‌سازد. راوی گاه خود را برآن نمی‌بیند که ماحصل تکانه را در روایت بازگوید. آگاهی سالک از تکانه در بافت معنایی متن پنهان است و در روساخت داستان آشکار نمی‌شود.

تکانه‌ها می‌توانند برگرفته از قرآن باشند. در این وجه، تکانه‌ای که باعث تحوّل سالک می‌گردد، آیاتی از قرآن است که عمدتاً بر جنبهٔ هراسناکی و هیبت‌ناکی امر قدسی دلالت دارد. هیبت‌ناکی مضمون آیهٔ قرآنی، سالک را به وحشت از عاقبت می‌اندازد و تغییر و تحوّل مثبت او را رقم می‌زند. در روایت فضیل عیاض، وی به سبب تکانه‌ای قرآنی از دزدی و عیاری دست برمی‌دارد و به عرفان روی می‌آورد. وی از شخصیتی ناشناس که این ناشناسی بر رازناکی و هیبت تکانه می‌افزاید، در درون خویشتن می‌شنود: ﴿الْمُ يَأْنِي لِلَّذِينَ آمَنُوا أَنْ تَخْشَعَ قُلُوبُهُمْ لِذِكْرِ اللَّهِ...﴾ (الحديد/ ۱۶) و بدین توییخ قدسی، قدم در راه توبه و استغفار می‌گذارد (ر.ک؛ هجویری، ۱۳۸۴: ۱۴۹-۱۵۰).

غیرمسلمان هم می‌تواند کارکرد تکانه‌ای در روایت بیابد. عباراتی که از زبان یک نامسلمان بیان می‌شود، از گونهٔ جدلی است. این جدل به سود وی پایان می‌پذیرد، اما در نهایت، نجات و رستگاری سالک را در پی دارد. «ابوعلی شفیق» در معبدی، بت‌پرستی را به جای پرستش بتان، به پرستش خداوند دعوت می‌کند؛ خدایی که زنده است و تمام عالم بنده و عابد او هستند. بت‌پرست در پاسخ دعوت او می‌گوید: «اگر چنین است که تو همی‌گویی، قادر نیستی کی تو را روزی دهد به شهر تو تا تو اینجا نبایستی آمدی؟ شفیق را از آن بیداری افتاد و طریق زهد پیش گرفت» (قشیری، ۱۳۸۱: ۳۶).

تکانه‌ها در برخی روایت‌ها نقشی «بنیادین» دارند؛ بدین معنی که آیه‌ای از قرآن یا عبارتی از پیر، جهود و ناعارف را به عارفی «در راه» تبدیل می‌کند. او به واسطه تکانه، بنیان هستی و سلوک رفتاری خود را از نو پی‌ریزی می‌کند:

«نقل است که مالک وقتی خانه‌ای به اجارت بستد، و همسایه‌ای جهود داشت، و محراب خانه مالک سوی خانه جهود بود، و آن جهود مبرزی ساخته بود، و بر آن نجاست می‌کرد، و به خانه مالک می‌انداخت، و محراب پدید می‌کرد. روزی جهود پیش مالک آمد و گفت: تو را از مبرز من رنج نیست؟ مالک گفت: هست، اما پاک می‌کنم و می‌شویم. گفت: این رنج از برای چه می‌کشی و این خشم از برای که فرومی‌خوری؟ گفت: از حق - تعالی - فرمان چنین است که: ﴿وَالْكَاطِمِينَ الْغَيْظِ وَالْعَافِينَ عَنِ النَّاسِ﴾. جهود گفت: زهی دین پسندیده که دوست خدا رنج دشمن خدای چنین کشد و هرگز فریاد نکند، و چنین صبر کند و با کس نگوید. در حال مسلمان شد» (عطار نیشابوری، ۱۳۹۱: ۴۵).

در مقابل تکانه‌های بنیادین، تکانه «غیربنیادین» هم روایت را به پیش می‌برند. تکانه‌های غیربنیادین کارکردهای تحول‌آفرینی هستند که عارف یا سالک را بر آنچه که نباید انجام دهد و یا باید به آن پردازد، آگاه می‌کنند و او را از چرخش به مرحله ناعارفی بازمی‌دارند. چنین تکانه‌هایی غیربنیادین هستند؛ چراکه عارف سابق بر آن، مرحله تولد عارفانه را گذرانده است و تکانه برای بذل توجه بیشتر او بر موازین سلوک در روایت آشکار می‌شود:

«چنانک روایت کنند از ربیع‌بن‌خشم که نزدیک ابن‌مسعود همی‌شد. به دکان آهنگری بگذشت. پاره آهن دید؛ تافته، سرخ. اندر کارگاه آن آهنگر بیفتاد و از هوش بشد. تا دیگر روز باهوش نیامد. چون باز جای آمد، پرسیدند که: آن چه حال بود؟ گفت: از اهل دوزخ یاد کردم اندر دوزخ. این غیبتی بود از حد فراتر. تا بی‌هشی آورد» (قشیری، ۱۳۸۱: ۱۱۰).

۲-۲-۲. تناقض و تقابل

آنجا که فهم بشر در درک چیستی و چرایی پدیدارها در هاله‌ای از ابهام و تاریکی فرومی‌رود، به بیان و گزاره‌های متناقض روی می‌آورد. در اینجا، فهم بشر از تجربه خود در زبان و بیانش دیگرگون و متفاوت رقم می‌خورد. عارف در احساس تجربه دینی خود هیچ شک و شبهه‌ای ندارد، اما برای بیان آن که لازمه شناخت و فهم کلی و دقیق است، به تناقض روی می‌آورد (ر.ک؛ اتو، ۱۳۸۰: ۸۰). تضاد و تناقض ریشه در تعامل ناآگاه و آگاه انسان دارد و از فرایندهای اصلی رشد انسانی است (ر.ک؛ مورنو، ۱۳۸۸: ۴۶).

روایت‌های عرفانی نیز خالی از تناقض و تضاد نیستند. این تناقض گاهی در بیان تجربه‌های دینی و گاهی در بیان اصول طریقت رخ می‌دهد. اگر زندگی این‌جهانی در چرخه‌ای از تضادها و تناقض‌ها هستی و جریان می‌یابد، پس عرفان نیز به عنوان بخشی

از زیست این جهانی، در این چرخه رازآمیز قرار می‌گیرد: «شما را در دنیا و دین و در میان دو متضاد زندگانی می‌باید کرد» (عطار نیشابوری، ۱۳۹۱: ۳۰۹).

تناقض‌های روایی را می‌توان در دو دسته جداگانه تقسیم‌بندی کرد: نخست «تناقض‌های معرفتی» است. تناقض‌های معرفتی دو ایده، نظر یا اندیشه را در روایت بیان می‌کنند. راوی در دنیای روایت خویش به دلیل دل‌بستگی به شخصیت‌های داستانی، توان آن را ندارد که یکی از گزاره‌های معرفتی را رد و دیگری را تأیید کند. به‌ناچار در دنیای روایت به تأیید دو گزاره متفاوت می‌پردازد و در این تأیید، از ابزار توجیه استفاده می‌کند. راوی برای گزاره‌های متضاد توجیهی می‌سازد و آن دو را در دنیای معرفتی خویش آشتی می‌دهد. چنین رویکرد آشتی‌جویانه‌ای به دلیل تأیید نقش شیخ و ولی است. راوی در تنگنای تضاد معرفتی، قادر به ردّ یکی به نفع دیگری نیست. بنابراین، گرفتار تناقض‌های معرفتی می‌شود. از جنبه‌ای دیگر، تناقض‌های معرفتی ریشه در ساختار تجربه‌های عرفانی دارد که در تلاش است عناصر مختلف تجربه دینی و عرفانی را با یکدیگر آشتی دهد: «ابن عطار را پرسیدند از توکل. گفت: آن بود که از طلب سبب‌ها باز ایستی با سختی فاقه. و از حقیقت سکون بنیفتی با حق ایستادن بر آن» (قشیری، ۱۳۸۱: ۲۴۸).

در جهان این روایت، راوی سالک را به نفی سبب و دست کشیدن از آن تشویق می‌کند، اما سختی فاقه را سبب و وسیله‌ای برای کسب توکل می‌داند. اگر نفی سبب بایسته است، پس چرا باید به سبب و وسیله فاقه و فقر روی آورد؟ پاسخ در این است که چرخه معرفتی و زیستی بشر فارغ از تناقض نیست. ماجراها و حوادث زندگی، گاه در میدانی از تناقض‌ها سیر می‌کنند و به انجام می‌رسند. بازی زبان و معرفت نیز یکی از این ماجراها و حوادث است؛ حوادثی که به آگاهی و درون‌بینی راه می‌یابد و از آن سرچشمه می‌گیرد.

از نمونه‌های دیگر تناقض در روایت‌ها، «تناقض نحوی» است. هرچند این گونه تناقض به علت هم‌پوشانی نشانه‌ها می‌تواند در نوع تناقضات معرفتی قرار گیرد، ولی از آنجا که این تناقض در محور هم‌نشینی کلام و نقش‌های اجزای جمله آشکارتر است، آن را تناقض نحوی نامیده‌ایم؛ تناقضی روساختی که در ژرف‌ساخت تناقض معرفتی ریشه دارد: «ابوسعید خراسانی گوید: توکل اضطرابی بود، بی‌سکون. و سکون بود، بی‌اضطراب» (قشیری، ۱۳۸۱: ۴۵۰) و «رویم را پرسیدند از توبه. گفت: توبه کردن از توبه» (قشیری، ۱۳۸۱: ۱۴۲).

«تقابل» و تضاد یکی از ویژگی‌های اساس هستی آدمی است (ر.ک؛ یونگ، ۱۳۸۷: ۴۱۳). عارف با شناخت خویشتن خویش، چاره و گریزی از تضادهای هستی ندارد؛ چراکه خویشتن تمامیتش را در وحدت اضداد به دست می‌آورد (ر.ک؛ مورنو، ۱۳۸۸: ۱۶۳). آشتی با

اضداد، درون‌مایه‌ها و اجزای متضاد، وجه غالب روایت‌های عرفانی است. عارف در سیر عارفانه خود به شناخت درون و نفس خویش می‌رسد. این شناخت مستلزم مواجهه و پذیرفتن نیروهای متضاد درونی است. پذیرفتن این قوای مخالف، ناچار در ذهن و کلام عارف و صوفی باید آشکارگی یابد. در آن هنگام که مدارسی چون نظامیه بغداد به وجود می‌آید، صوفیان نیز خانقاه‌ها و رباط‌هایی برای خود مهیا می‌کنند (ر.ک؛ زرین‌کوب، ۱۳۹۰: ۱۶۲) و البته چنین رقابتی با روایت‌های کلان و مسلط آن عصر، در روایت‌های صوفیانه نیز نمود می‌یابد.

ضد روایت که در برابر روایت رسمی و کلان هر عصر قرار دارد، دنیا و اندیشه صوفی را در میدان مخالفت با آن چیزی قرار می‌دهد که به نظر او از اساس و محتوای اصلی دین دور است. روایت‌های عرفانی با تأکید بر روش و سلوک خود، و از سویی دیگر، نقد مخالفان خود، زمینه‌ای برای آشکارگی تقابل روایت‌های عرفانی با روایت‌های مسلط زمانه است؛ شخصیت‌های داستان با واکنش‌های گفتاری و غیرگفتاری خود عقاید علمای قشری و ظاهری را به باد انتقاد می‌گیرند:

«جریری گوید: از جنید شنیدم که مردی را همی‌گفت کی او ذکر معرفت می‌کرد، کی اهل معرفت به خدای - عز و جل - به جایگاهی رسند کی به ترک حرکات بگویند، از باب بر و تقرب به خدای - عز و جل - جنید گفت: این قول گروهی باشد که به ترک اعمال بگویند و این به نزدیک من منکر است، و آنک دزدی کند و زنا کند، نکوحال‌تر به نزدیک من، از آنک این گوید...» (قشیری، ۱۳۸۱: ۵۱).

در جهان‌بینی عرفا، مسلماً دزدی و دیگر گناهان که مانع سلوک هستند، مطرود و نفی شده‌است. یک اندیشه غیرعرفانی می‌تواند توییخی را به همراه داشته باشد؛ چه رسد به گناه که باعث دیگرگون شدن سرنوشت صوفی است. اما در این روایت‌ها، توجیه ظاهری گناهان بزرگ، چیزی جز نقد و گاهی دشمنی با قرائت‌های مسلط دینی علمای ظاهر نیست (ر.ک؛ هجویری، ۱۳۸۴: ۴۶۰).

ضد روایت در چینه‌های شخصیت‌های روایی و کارکردهای آنان نیز بروز می‌یابد. زن، به‌ویژه شخصیت‌هایی چون مخنث و مست از طردشدگان جامعه فرهنگی دوره‌های روایی است. اما راویان روایت‌های عرفانی برای اینکه اندیشه خود را در مقابل اندیشه مقابل متمایز نمایند، به آن‌ها کارکردهایی مثبت واگذار می‌کنند تا سیر داستانی به رستگاری عارف بینجامد. آن‌ها گاهی با نصیحتی، فراستی و تذکری عارف را به خود بازمی‌آورند تا دست از پا خطا نکند:

«نقل است که حسن گفت: از سخن چهار کس عجب داشتم: کودکی و مخنثی و مستی و زنی. گفتند: چگونه؟ گفت: روزی جامه فراهم می‌گرفتم از مخنثی که بر او می‌گذشتم. گفت:

ای خواجه! حال ما هنوز پیدا نشده است. تو جامه از من فراهم مگیر که کارها در ثانی الحال خدای داند که چون شود؛ و مستی دیدم که در میان وحل می رفت، افتان خیزان. قُلْتُ لَهُ: ثَبَّتْ قَدَمَكَ يَا مَسْكِينٌ حَتَّى لَا تَزَلَّ - قدم ثابت دار ای مسکین تا نیفتی - گفت: تو قدم ثابت کرده ای با این همه دعوی؟ من اگر بیفتم، مستی باشم به گل آلوده. برخیزم و بشویم. این سهل باشد. اما از افتادن خود بترس. این سخن عظیم در من اثر کرد...» (عطار نیشابوری، ۱۳۹۱: ۳۶).

هر روایتی در قالب «گفتمان» خاص خود شکل می گیرد. گفتمان، مجموعه ای از گفتگو، دیدگاه، نگره، جهان بینی، لحن و «بیان زبانی باورهای نویسنده، سرشت فراگردهای فکری او و داوری هایی است که می کند» (فاولر، ۱۳۹۰: ۷۰). گفتمان، رابطه میان نویسنده، شخصیت و خواننده پنهان است (ر.ک؛ همان: ۷۰). روایت های عرفانی از تمام ظرفیت های گفتمانی خود برای اثبات اندیشه ها و درون مایه های خویش استفاده می کنند. اگرچه برخی صداها در داستان ها شنیده می شود، اما با توجه به حجم روایت های عرفانی، این صداها اندک است؛ «زیرا در روایت (معمولاً) فقط یک صداست که بخش مهمی از توجه ما را به خود جلب می کند تا داستان را انتقال دهد» (کوری، ۱۳۹۱: ۳۶).

تمام صداها در گفتمان روایت های عرفانی زیر سیطره صدای آسمانی است. «صدای آسمانی» ژرف ساخت اصلی و بنیادین گفتمان روایی عرفانی است. گفتمان لاهوتی از ساختار «باید و نباید» استفاده می کند و در میانه بایدها و نبایدها، هیچ صدای خاکستری مجال بروز نمی یابد. تنها صدای «او» است که می ماند و عرصه روایت های عرفانی جولانگاه هیچ «صدای خاکستری» دیگری نیست. اگر صدای دیگری در داستان ها به گوش می رسد، در سیر زمانی و علی روایت، همچون مهی گذرا رفته رفته ناپدید می شود تا مقدمه سطوت و اقتدار صدای آسمانی را برای آشکارگی آن مهیا سازد. قصه های عارفانه، صداها و دنیایی و ناسوتی را به کنار می نهند و صدای روحانی را در قالب گفتمان پیر و سالک بر همه صداها و لحن ها ترجیح می دهند. هیمنه صدایی آن گونه فراگیر است که درون مایه های عرفانی را بر زبان، لحن و کنش شخصیت های ضعیفی چون مخنث، زن، کودک و سلطان قرار می دهد (ر.ک؛ عطار نیشابوری، ۱۳۹۱: ۳۶). نمونه ای از گفتمان های غالب و رسمی روزگار راوی که زیر هیمنه گفتمان «باید و نباید» آسمانی محو و مطرود می گردد، عبارت است از:

«یافتم که یکی از علمای ظاهر به حکم تجربه، مر شبلی را پرسید از زکات، که چه باید داد؟ گفت: چون بخل موجود بود و مال حاصل، از هر دویست درم، پنج درم بیاورد، و از هر بیست دینار، نیم دینار به مذهب تو. اما به مذهب من هیچ چیز ملک نباید کرد تا از مشغله زکات رسته باشی. گفت: امام تو اندر این مسئله کیست؟ گفت: ابابکر الصدیق - رضی الله

عنه - که هر چه داشت، بداد. رسول - علیه‌السلام - وی را گفت: ما خلفتَ لعیالک؟ گفت: الله و رسوله» (هجویری، ۱۳۸۴: ۴۶۰).

این چنین صدای آسمانی و معنوی بر صدای قشری‌گری پیروز می‌شود و نشانه‌ آسمان و لاهوت در پایان‌بندی روساخت داستان، یعنی «الله و رسوله»، آشکار می‌شود.

۲-۳. زاویه دید

زاویه دید، پنجره نگرستن راوی به دنیای درون و بیرون خود است (ر.ک؛ داد، ۱۳۸۷: ۲۵۹). زاویه دید نه تنها تمهیدی برای ورود به داستان و ساختن نظرگاه برای خواننده است، بلکه کنش و کارکرد روایی داستان را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد.

بیشتر داستان‌های عرفانی با تمهید روایی «گفت»، «نقل است»، «آمده است»، یعنی زاویه دید سوم شخص روایت می‌گردند. راوی با به‌کارگیری چنین زاویه دیدی، خود را دانای کل روایت می‌داند و از احوالات و کارکردهای شخصیت‌های داستانی پرده برمی‌دارد. او نه تنها با زاویه دید خویش رفتار و کردار شخصیت داستانی را زیر نظر دارد، بلکه با همین دریچه به دنیای روح و روان و نیز اندیشه‌های باطنی شخصیت داستانی راه می‌برد: «داود طایی را غلبه حال وی، اندوهگنی بودی. شب اندر آمدی، گفتی: الهی! اندوه تو به همه آندها غلبه گرفت و خواب از من ببرد» (قشیری، ۱۳۸۱: ۲۰۹).

روایت‌های داستانی از تغییر و تحول زاویه دید بر کنار نیستند. روایت‌ها با زاویه دید سوم شخص آغاز می‌شوند و ناگهان در میانه داستان، زاویه دید به اول شخص تغییر می‌کند. زاویه دید اول شخص متناسب با احوال درونی است (ر.ک؛ داد، ۱۳۸۷: ۲۶۰). راوی آنگاه که به توصیف تجربه‌های عرفانی می‌پردازد، به زاویه دید اول شخص متمایل می‌شود. او با تغییر زاویه دید «او» به زاویه دید «من»، در تجربه دینی شخصیت داستانی شریک می‌شود: «و اندر حکایات مشهور است که وی روزی به راهی می‌رفت. اندر چاهی افتاد، و سه شبانه‌روز در آنجا بماند... چون ایشان سر چاه استوار کردند و بازگشتند، من با حق - تعالی - مناجاتی کردم و دل مر مرگ را بنهادم...» (هجویری، ۱۳۸۴: ۲۲۲-۲۲۳ و نیز، ر.ک؛ قشیری، ۱۳۸۱: ۲۲۷). در چنین روایت‌هایی، زاویه دید پاره روایت نخستین، به زاویه دید «من» در پاره بعدی روایت تبدیل می‌شود.

۲-۴. تمهید زمانی

زمان، چپستی و رهایی از آن یکی از دغدغه‌های اساسی بشر است. پایان دادن به زمان، یکی از وظایف هر سالک و عارف است (ر.ک؛ مورتی، ۱۳۹۳: ۲۹۹)؛ چراکه «زمان برآیند و نتیجه اراده و تمایل است» (همان: ۲۹۴). تجربه‌های عرفانی، میدان مقابله با زمان دنیایی و شکست آن است. سالک مایل است با برکناری از زمان ناسوتی، خود را به زمان لاهوتی

پیوند زند و مقدمه را برای پیوستگی تجربه‌های دینی و جاودانگی مهیا کند. زمان دنیایی و عرفی در دنیای داستان شکسته می‌شود. زمان دنیایی سالک، سال، میانه و پایانی دارد، اما زمان در روایت‌های عرفانی، گاه از سنخ دیگری است. راوی در بند توصیفات مکانی، زمانی و کارکردی برای پیش بردن خط زمانی در داستان نیست. او واسطه‌ها را نادیده می‌گیرد تا زمان را نیز در دنیای روایت به کنار نهد. سالکی نزد شیخی می‌رود تا از او سؤالی پرسد. راوی بدون هیچ نقل نشان و توصیف زمانی و مکانی، سالک را در عبارت بعدی نزد شیخ دیگر، در نقطه‌ای دورتر حاضر می‌کند. سالکی به سفارش «شفیق» باید به زیارت بایزید در بسطام برود. اما واقعه او نخستین بار در کنار بایزید حل نمی‌شود و به نزد شفیق برمی‌گردد و مشاهده خویشتن را از بایزید با شیخ خود در میان می‌گذارد:

«شفیق گفت: بازگرد و بپرس. مرید بازگشت و پیش بایزید آمد. شیخ گفت: باز آمدی؟ گفت: مرا فرستاده‌اند تا از تو بپرسم که اگر او چنان است، تو چونی؟ بایزید گفت: این نادانی دیگر بین! پس گفت: اگر من گویم که چونم، تو ندانی. گفت: شیخ اگر مصلحت بیند، بفرماید تا بر جایی نویسند تا روزگار من ضایع نشود که از راهی دور آمده‌ام. شیخ گفت: بنویسید: «بسم الله الرحمن الرحیم» بایزید این است، و کاغذ دربیچید و بدو داد؛ یعنی بایزید هیچ نیست. موصوفی نبود. چگونه وصفش توان کردن...» (عطار نیشابوری، ۱۳۹۱: ۱۵۰-۱۵۱).

۳. نتیجه

روایت‌ها برای وصف تلاش‌ها، ریاضت‌ها و وجهه اسرارآمیز پیر یا برجسته‌سازی نقش اوست. پیر در بزنگاه‌های روایی وارد می‌شود تا گره روایت‌ها را بگشاید. در کنار این شخصیت کاملاً مثبت، وجود برخی شخصیت‌های منفی سد راه یا نمونه‌ای برای عبرت سالک است، به‌ویژه تغییر و تحول آنان از وضعیت ناآگاهی به آگاهی. شخصیت‌هایی چون «مست»، «کودک»، «مخنت» و مانند آن برای مقابله با اندیشه‌های ظاهری و رسمی است تا نشان دهد که تجربه دینی و سلوک عارفانه مایه تحول و ارتقای روحی می‌شود. روایت‌های عرفانی جایگاه ویژگی‌های مردسالاری است و زنان در آن نقش کم‌رنگی دارند. حضور زنان در روایت‌ها به صورت منفی یا مثبت بیشتر نقش واسطه‌ای برای تحول درونی شیخ و سالک (مرد) است. از این رو، زنان دربردارنده صفاتی متناقض هستند: هم هادی و هم گمراه‌کننده؛ صفتی که مشخصه صفات امر قدسی است. اساساً شخصیت‌های داستان‌های عارفانه تقابل‌های دوتایی را می‌سازند؛ یا تقابل عارف و ناعارف است و یا تضاد مرحله پیش‌آگاهی و آگاهی عارف: مثبت یا منفی.

تناقض و تضاد در ذات جهان و پدیده‌ها نهفته است. از این رو، در روایت‌های عرفانی نیز آشکارگی آن موضوعی طبیعی است. تناقض روایی، قابل تقسیم به دو دسته معرفتی و

نحوی است، اما تناقض‌های نحوی نیز در نهایت به تناقض‌های معرفتی می‌انجامد. در روایت‌های عرفانی، به جای طرد یا اثبات یکی از دو سوی تناقض و تضاد، به آشتی و باهم‌بودگی آن‌ها پرداخته می‌شود. اگر در روایت، صدایی مجال پژواک دارد، زیر سیطره صدای آسمانی است و در سیر زمانی و علی روایت آهسته‌آهسته رنگ می‌بازد تا اقتدار صدای آسمانی را آشکار سازد.

در دل تاریکی و سقوط، امید روشنایی، نجات و برآمدن هست. در روایت‌های عرفانی، به اعتبار حیات داشتن پدیده‌ها، مایه اصلی این امید و رهایی به واسطه یک سخن، یک شیء یا شخص روی می‌دهد که به اعتبار تحول‌آفرینی و ناگهانی بودنش، از آن به «تکانه» تعبیر شده است. گاهی آیه‌ای از قرآن در روایتی، کارکرد تکانه‌ای می‌یابد و هیبتناکی مضمون آیه، سالک را به راه می‌آورد. گاه غیرمسلمانی کارکرد تکانه‌ای می‌یابد. در این موارد، تکانه‌ها کارکرد بنیادین دارند؛ چراکه فرد را وادار می‌کنند بنیان هستی و سلوک خود را از نو پی‌ریزی کند. برخی تکانه‌ها غیربنیادین هستند، چون عارف را بر آنچه نباید انجام دهد و یا باید به آن بپردازد، آگاه می‌کنند و او را از چرخش به مرحله ناعارفی باز می‌دارند.

تمهید روایی داستان‌های عرفانی با زاویه دید سوم شخص صورت می‌گیرد تا راوی خود را دانای کل روایت معرفی کند؛ همچنان که روایت‌ها نیز با زاویه دید سوم شخص نقل می‌شوند. راوی با این شیوه از احوال درونی شخصیت‌ها پرده برمی‌دارد و گاهی از سوم شخص به زاویه دید اول شخص روی می‌آورد تا تجربه‌های دینی و اندیشگی خود را بیان کند و بتواند زمینه‌ای را برای رسیدن به «او» فراهم کند. بر این اساس، زاویه دید راوی، نشان از «همه‌او»یی امر قدسی دارد. شیخ و ولی که روایان نیز در گروه آن‌ها جای می‌گیرند، جلوه‌ای از اقتدار و سطوت خداوندی هستند. اگر امر قدسی بر تمام شئون هستی اشراق کامل دارد، جانشین وی نیز باید همان خصوصیات را داشته باشد. بنابراین، زاویه دید «او» در مقام یک دانای کل دنیای روایت، این خصیصه الهی و خداگونگی را به راوی می‌دهد تا در نقش آگاه بر همه چیز و همه کس در دنیای روایت به نقل آن بپردازد. زاویه دید «دانای کل» روایت‌ها نشانه‌ای از دانندگی آن هستی مطلق «غایب حاضر» است که بر دنیای روایت حکمرانی کند.

منابع

قرآن کریم.

اتو، رودلف، (۱۳۸۰)، مفهوم امر قدسی، ترجمه همایون همتی، چ ۱، تهران، نقش جهان.
آکمپیس، توماس، (۱۳۸۹)، تشبه به مسیح، ترجمه سایه میثمی، چ ۳، تهران، هرمس.

برتلس، یوگنی ادواردویچ، (۱۳۷۶)، *تصوف و ادبیات تصوف*، ترجمه سبروس ایزدی، چ ۲، تهران، امیرکبیر. بویس، مری، (۱۳۸۴)، «بی‌بی شه‌ریانو و خاتون پارس»، ترجمه همایون صنعتی، بخارا، ش ۴۶، صص ۱۳۶-۱۱۶.

پرینس، جرالده، (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی، شکل و کارکرد روایت*، ترجمه محمد شهباء، چ ۱، تهران، مینوی خرد.

تودوروف، تزوتان، (۱۳۸۸)، *بوطیقای نثر؛ پژوهش‌هایی نو درباره حکایت*، ترجمه انوشیروان گنجی‌پور، چ ۱، تهران، نشر نی.

توکل، حمیدرضا، (۱۳۸۶)، «*نشانه‌شناسی واقعه دقوی*»، *مطالعات عرفانی*، ش ۵، صص ۴-۳۴.

چندلر، دانیل، (۱۳۸۷)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه مهدی پارسا، چ ۳، تهران، سوره مهر.

داد، سیماء، (۱۳۸۷)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چ ۴، تهران، مروارید.

دیرینگر، ریچارد و دیوید آلر، (۱۳۹۶)، *نشانه‌شناسی انگاره خدا در روان‌شناسی دین*، ترجمه هادی دهقانی یزدلی و محمدرضا پاشایی، چ ۱، تهران، آناپنا.

زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۹۰)، *جستجو در تصوف ایران*، چ ۱۲، تهران، امیرکبیر.

سجودی، فرزانه، (۱۳۷۸)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، چ ۱، تهران، نشر علم.

عطار، فریدالدین محمد، (۱۳۹۱)، *تذکره‌الاولیا*، تصحیح محمد استعلامی، چ ۲۳، تهران، زوآر.

فالور، راجر، (۱۳۹۰)، *زبان‌شناسی و رمان*، ترجمه محمد غفاری، چ ۱، تهران، نی.

فروهر، نصرت‌الله، (۱۳۸۷)، *سرچشمه‌های عرفان*، چ ۱، تهران، نشر افکار.

قشیری، عبدالکریم بن هوزان، (۱۳۸۱)، *رساله قشیریه*، ترجمه حسن بن احمد عثمانی، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چ ۷، تهران، علمی و فرهنگی.

گیرو، پی‌یر، (۱۳۸۰)، *نشانه‌شناسی*، ترجمه محمد نبوی، چ ۳، تهران، آگاه.

کمبل، جوزف، (۱۳۸۹)، *قدرت اسطوره*، ترجمه عباس مخبر، چ ۶، تهران، نشر مرکز.

کوری، گریگوری، (۱۳۹۱)، *روایت و راوی‌ها*، ترجمه محمد شهباء، چ ۱، تهران، مینوی خرد.

مشراف، مریم، (۱۳۸۸)، *نشانه‌شناسی تفسیر عرفانی*، چ ۱، تهران، سخن.

مکاریک، ایرنا ریما، (۱۳۸۸)، *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چ ۱، تهران، آگه.

مورتی، کریشنا، (۱۳۹۳)، *تعالیم کریشنا مورتی*، ترجمه محمدجعفر مصفا، چ ۵، تهران، قطره.

مورنو، آنتونیو، (۱۳۸۸)، *یونگ، خدایان و انسان مدرن*، ترجمه داریوش مهرجویی، چ ۵، تهران، مرکز.

نصر، حسین، (۱۳۸۸)، *معرفت و امر قدسی*، ترجمه فرزاد حاجی میرزایی، چ ۳، تهران، فرزانه روز.

ناظمیان، هومن، (۱۳۹۳)، *از ساختارگرایی تا قصه*، چ ۱، تهران، امیرکبیر.

وبستر، راجر، (۱۳۸۲)، *پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی*، ترجمه الهه دهنوی، چ ۱، تهران، روزنگار.

هجویری، علی بن عثمان (۱۳۸۴)، *کشف‌المحجوب*، تصحیح محمود عابدی، چ ۲، تهران، سروش.

یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۸۷)، *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمه محمود سلطانی، چ ۶، تهران، جامی.

Abrams M. H., Geoffrey Galt Harpham, (2009), *A Glossary of Literary Terms*, 9th ed., Boston, Wadsworth Cengage Learning.

Barnard, Alan & Jonathan Spencer (Ed.), (2002), *Encyclopedia of social and cultural anthropology*, 1th ed., London, Routledge.

- Castle, Gregory, (2007), *The Blackwell Guide to Literary Theory*, Oxford, UK, Blackwell.
- Eagleton, Terry, (1996), *Literary Theory, An Introduction*, 2th ed., UK, Blackwell.
- Guerin, Wilfred L., Labor Earle G., Morgan Lee, Reesman Jeanne C., Willingham John R. ,(2005), *A handbook of critical approaches to literature*, Fifth edition, New York, Oxford University Press.
- Matsumoto David; General editor, (2009), *The Cambridge Dictionary of Psychology*, New York, Cambridge University Press.
- Selden, Raman & Widdowson, Peter, (2005), *A Reader's guide to contemporary literary theory*, Fifth edition, London, Pearson.

Archive of SID