پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۸، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۸
(از ص ۱۳۹ تا ص ۱۵۸)

# 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*، *رسالهٔ قشیریه* و *تذکرةالاولیاء* پرداخته‌ایم. یکی از رویکردهای کارآمد نشانه‌شناسی و متناسب با افق روایت‌های عرفانی، روش چارلز سندرس پیرس است. با توجه به اهمیتی که نظریهٔ 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، زاویهٔ دید و تمهید زمانی است. مهم‌ترین مشخصهٔ نشانه‌های روایی، باهم‌بودگی آن نشانه‌ها با تناقض و تضاد است که از مشخصه‌های تجربهٔ امر قدسی است. همچنین، این باهم‌بودگی شیوه‌ای است برای مقابله با اندیشه‌های ظاهری و رسمی، تا نشان دهد که این تجربهٔ دینی و سلوک عارفانه است که مایهٔ تحوّل 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، کشف المحجوب، رسالهٔ قشیریه، تذکرةالاولیاء .

---

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: asemanekavir@gmail.com

## ۱. مقدمه

نشانه‌شناسی، مطالعهٔ نظام‌مند نشانه‌هاست (Eagleton, 1996: 87) و به عنوان یک دانش، نشانه‌های زبانی را مطالعه می‌کند (Selden & Widdowson, 2005: 64). در مطالعهٔ 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 نامرتبط ارتباط برقرار می‌شود (ر.ک؛ همان: ۱۶).

نشانه‌شناسی به دست فردینان دو سوسور[1] «به مثابهٔ 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 رابطهٔ بین این دو دلبخواهی است (Abrams & Harpham, 2009: 325). «دال» ساختهٔ 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 انگیزهٔ 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 مجزّاً 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[2] سرچشمه می‌گیرد (Barnard & Spencer, 2002: 927). سمیوتیکز یا نشانه‌شناسی[3] با کارهای پیرس در پیوند است و تکیهٔ آن بر «ارجاع» است، درحالی‌که سمیولوژی[4] با کارهای سوسور در ارتباط است و تأکید آن بر «تفاوت» است (Castle, 2007: 321). پیرس نشانه‌ها را به سه نوع تقسیم می‌کند: ۱ـ «شمایل» که رابطهٔ آن با مدلول خود از طریق

1 . F.D.Saussure
2 . C.S.Peirce
3 . Semiotics
4 . Semiology

شباهت ایجاد می‌شود. ۲ـ «نمایه» که رابطهٔ آن با مدلول خود یک رابطهٔ طبیعی، علّی یا معلولی است. ۳ـ «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؛ سجودی، ۱۳۸۷: ۷)؛ به عبارت دیگر، یک نشانه، یک اول است که با یک دومی یا اُبژهٔ آن ارتباط می‌یابد و یک سومی را می‌سازد که «تعبیر» نامیده می‌شود. «تعبیر» همان معناست و در وجهی خاص‌تر رابطهٔ جانشینی میان یک نشانه و نشانه‌ای دیگر است (ر.ک؛ گیرو، ۱۳۸۰: ۱۴۶). در اندیشهٔ پیرس، نشانه آن چیزی است که بتواند به نشانهٔ 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 اندیشهٔ پیرس، زبان یک نظام نمادین است (ر.ک؛ همان: ۶۸). بدون تفسیر، نماد ویژگی نشانه‌ای را از دست می‌دهد. این خُلق‌وخو، 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 تحوّلات در دلالت‌های نشانه‌ای به فرایند نشانگی می‌انجامد. نشانه‌پردازی بی‌پایان که از دل اندیشهٔ پیرس برمی‌آید، افق‌های تفسیری پایان‌ناپذیر را به روی خواننده و مخاطب متن می‌گشاید. اگرچه تفسیر و چرخهٔ 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 اذعان دارد (ر.ک؛ همان: ۱۲۱).

کتاب‌ها و مقالاتی چند در حوزهٔ نشانه‌شناسی روایت‌های عرفانی نوشته شده‌است.

ـ 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).

ـ حمیدرضا توکلی در مقاله‌ای با عنوان «نشانه‌شناسی واقعهٔ دقوقی» به نشانه‌شناسی

داستان دقوقی از دفتر سوم *مثنوی* می‌پردازد. وی نمادها و صحنه‌های مکاشفهٔ دقـوقی را بررسی و آن نشانه‌ها را با داستان موسی و خضر مقایسه می‌کند و بـه تمـایز میـان عـالم غیب و جهان پدیدار می‌رسد (ر.ک؛ توکلی، ۱۳۸۶: ۳۴ــ۴۴). به نظر می‌رسد که متون عرفانی، به‌ویژه روایت‌های عرفانی بیش از آنچه تاکنون نوشته شده‌اسـت، ظرفیـت‌هـای تفسـیر و رمزگشایی دارد. این پژوهش سعی بر آن دارد که دریافت‌هـای جدیـدی را بـا اسـتفاده از رویکرد نشانه‌شناسی دربارهٔ روایت‌های عرفانی ارائه کند.

رمزپردازی شیوهٔ رایج در روایت‌های عرفانی است و در این نوشتار، برای تفسیر آن‌هـا با هدف درک متن و حصول کارکردهای روایی آن به بررسی نشانه‌شناسانه روی آورده‌ایم. از میان نظریه‌های نشانه‌شناسی، با توجه به اهمیت «ارجـاع» در نشـانه‌شناسـی پیـرس، و افق‌های تفسیری که به روی خواننده و مخاطب متن می‌گشاید و نیز تناسبی که با متـون عرفانی دارد، عناصر روایی را به مثابهٔ نشـانه‌هـای متنـی در دو سـطح «شخصـیت‌هـا» و «عناصر ساختاری»، در سه اثر اصیل و تأثیرگذار عرفانی یعنی *کشف‌المحجوب* هجـویری، *تذکرةالأولیای* عطار نیشابوری و *ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه* بـر اسـاس دیـدگاه نشـانه‌شناسـی پیرس بررسی کرده‌ایم. در این سه متن، مواردی را به عنوان روایت بررسی نموده‌ایـم کـه با تعریف جرالد پرینس از روایت همخوان باشد؛ یعنی «بازنمایی دسـت‌کـم دو رویـداد یـا موقعیت در یک گسترهٔ زمانی معیّن که هیچ کدام پیش‌فـرض یـا پیامـد دیگـری نباشـد» (پرینس، ۱۳۹۱: ۱۰).

## ۲. بحث و بررسی

روایت و روایت‌پردازی در تاروپود زیست این‌جهانی آدمی تنیده شده‌است. در واقع، «روایت با تاریخ بشر آغاز می‌شود و در هیچ کجا ملت بی‌روایتی وجود نداشته‌اسـت» (وبسـتر، ۱۳۸۲: ۸۱؛ به نقل از: ناظمیان، ۱۳۹۳: ۱۲۱). دنیای روایت، دنیای آزادی از قیدوبنـدهای روایـت‌هـای مسلّم بیرونی است. آدمی در روایت‌های بیرونی که همان حوادث پیرامون هستند، همیشه اسیر علت و معلول‌هاست. دنیای روایت کاملاً در حیطهٔ اختیار و تدبیر راوی است. راوی با خلق شخصیت‌ها و کارکرد آن‌ها، دنیای دلخواه خود را می‌سازد. شخصیت‌هـای داسـتانی حتّی اگر کارکردهای خلاف انتظار راوی را به مرحلهٔ کـنش برسـانند، بـاز حضورشـان در دنیای روایت الزامی است. تودوروف[1] معتقد است که «انسـان بـدون نگـاه دیگـری وجـود ندارد» (تودوروف، ۱۳۸۸: ۲۰۵). بنـابراین، نگـاه‌هـا و واکـنش‌هـای متفـاوت هـر شخصـیت، 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 تـأملات اندیشـه‌هـای عرفـانی و دینی است که سالک و عارف را از آن طریق به مرزهای وحدت و یگانگی با امـر قدسـی رهنمون می‌شود (ر.ک؛ دیرینگر و اُلر، ۱۳۹۶: ۱۶ـ۱۷). بنابراین، راوی روایت‌هـا ابتـدا بـا خلـق شخصیت‌های داستانی که در خدمت شخصیت اصلی داستان (= پیر یا انسان کامل) است، دیگر عناصر داستانی همچون زاویهٔ دید، زمان، تقابل‌ها و تکانه‌ها را در محـور همنشـینی روایت جای می‌دهد. سراسر این آفرینش‌ها و تمهیدات روایی، هدفی جـز ایـن نـدارد کـه دنیای سالک و عارف را به رنگ‌وبویی دیگرگون به دور از بیشتر محدویت‌هـای زمـانی و مکانی این‌جهانی ساخته و پرداخته نماید.

## ۲ـ۱. شخصیت‌های روایی

### ۲ـ۱ـ۱. پیر

جهان روایت به وسیلهٔ شخصیت‌ها ساخته و پرداخته مـی‌گـردد؛ چراکـه «شخصـیت جـزو عوامل تعیین‌کنندهٔ رویدادهاست» (کوری، ۱۳۹۱: ۱۹۷). «پیـر» از شخصـیت‌هـایی اسـت کـه 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؛ چراکـه پیر سرنمونه و اساس تجلـی و نیـز آشـکاری وضـعیت روحـانی و آسـمانی اسـت. پیـر از کهن‌الگوهای عام و مکرر بشـری اسـت (ر.ک؛ گـرین، ۲۰۰۵: ۱۸۸). آدمـی در ذهـن خـود و روایت‌های خویش منتهای آرزوی مراتب قدسی را در هیئت پیر و تجربه‌های وی مجسـم 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 داستان‌هـای عرفـانی، پیـر بایـد در مقـام و منزلتـی برتـر قـرار گیـرد. او در قلـهٔ وضعیت‌های روایی نشسته‌است و هیبت و اقتدار معنوی او تمام اجـزای روایـت را سـامان می‌دهد. روایت برای پیر است، نه پیر برای روایت! در این گونه روایت‌ها، از ویژگـی‌هـای 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 انتهـا هـیچ نخـورد، و مـاه تموز بود. هر روز به مزدوری، گندم درودی، و آنچه بستدی بـه درویشـان دادی، و همه شب تا روز نماز کردی. وی را نگـاه داشـتند. بنخـورد و بنخفـت» (هجـویری، 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: ۴۷۳ـ۴۷۴).

تمام تأکیدهایی که برای عبادت و ریاضت آمده‌است، تکیه بر وجههٔ 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 ببرد. در این گونه روایت‌ها، عمل معنوی پیر در درجهٔ 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 بازکرده، روایت را به آرامش گره‌گشایی می‌رساند. آرامش جهان روایت، نتیجهٔ 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 همهٔ 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 پارهٔ 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، جنبهٔ والایی و شکوهمندی پیر را نشان می‌دهد.

**۲ـ۱ـ۲. زن**

«زن» در روایت‌های عرفانی نقش چنان برجسته‌ای ندارد. روایت‌های عرفانی مردسالارند. اندکی پیش می‌آید که زنی سالکِ طریق باشد و دنیای روایت حول محور او بچرخد. چنین رویکردی به زن از سوی راویان، نتیجهٔ 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، حتّی اگر او قدم در راه سلوک بگذارد، چنین سلوکی ـ خلاف مردان ـ برای وی هویت‌ساز نیست. او لازم است در حلقهٔ جنسیتی مردان درآید تا شرف و نشان سلوک عارفانه را از آنِ خود کند: «چون زن در راه خدای ـ

تعالی ـ 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: خانهٔ تو را بروبم؟ دستوری نداد. گفت: زندگانی من کرای این نکند؟ تا یک روز درآمد. پیرزنی را دید که خانهٔ وی می‌رُفت. گفت: ای برادر، مرا دستوری ندادی تا خدمت تو کردمی. 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 ـ تعالی ـ دستوری خواست تا از روزگار ما او را نصیبی بُوَد. جاروب حجرهٔ ما بدو داده‌اند» (همان: ۲۸۹ـ۲۹۰).

شیخ در هر دو پارهٔ روایت دست رد بر آرزوی «زن» زده‌است. او از توجه به آنان روی برتافته‌است، حتّی خواهر خویش ـ زن ـ را مستحق جاروب کردن خانهٔ خویش نمی‌داند. دنیا ـ زن ـ نیز اگر به جاروب کردن حجرهٔ وی مشغول است، از سَرِ تحقیر و منزلت پایین است و به همین دلیل، «جاروب حجرهٔ ما بدو داده‌اند» و نه چیز دیگر. دنیا ـ مکان ـ و زمانِ وابستهٔ به آن، مؤنث است (ر.ک؛ کمبل، ۱۳۸۹: ۳۵۴) و سودای عارف این است که از این زمان و مکانِ تخته‌بند رهایی یابد: «چون آدم ـ علیه‌السّلام ـ اندر بهشت بخفت، حوا از پهلوی چپ وی پدیدار آمد و همهٔ 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 زنِ «احمد خضرویهٔ بلخی» همراه و پابه‌پای او طی طریق می‌کرد و از احمد خضرویه شمّ عرفانی بالاتری داشت (ر.ک؛ عطار نیشابوری، ۱۳۹۱: ۳۰۳). اما او در کنار احمد خضرویه، نامی و اعتباری می‌یابد: «زنِ 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 منّت گذارد و بیاید و با تو هم‌خانه شود» (آکمپیس، ۱۳۸۹: ۱۰۱ـ۱۰۲).

زن، نماد جمال الهی است و در آنجا که او در هیئت پیری سالک و پرجذبه هویدا می‌شود، جنبهٔ جمال الهی را نشان می‌دهد. راوی با توصیف زن به عنوان نماد پارسایی و پرهیزگاری، به تجربهٔ جمال امر قدسی دست می‌یابد. چنین سابقه‌ای را می‌توان در ادیان دیگر نیز یافت. عنصر مؤنث نشانهٔ حقیقت «لوگوس» است که در سنت‌های گوناگون دینی در نشانهٔ «مریم عذرا» و «کوان‌یین» 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. راهبَر باش تا راهبُر. 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...» (هجویری، ۱۳۸۴: ۱۸۳).

در حکایتی دیگر، ذوالنون مصری در راه زنی را می‌بیند که با جامهٔ صوفیان در سفر است و پندی ارزشمند و صوفیانه به او می‌دهد (ر.ک؛ همان: ۱۵۶ــ۱۵۷). 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 مضلّ» می‌یابد؛ صفتی متناقض‌آمیز که مشخصهٔ 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 کِشت کردی و آن جو آرد کردی، و به آب نم دادی، و به آفتاب خشک گردانیدی، و در هفته یکی از آن به‌کار بردی، و به عبادت مشغول شدی، و گفتی: از کرام‌الکاتبین شرم دارم که در هفته یک بار بیش به متوضا روم» (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 دیگرگون می‌نماید.

### ۲ـ۱ـ۳. 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 نشانهٔ 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 اندیشهٔ 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 اندیشهٔ 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 درون‌مایهٔ 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).

### ۲ـ۲. عناصر ساختار روایی

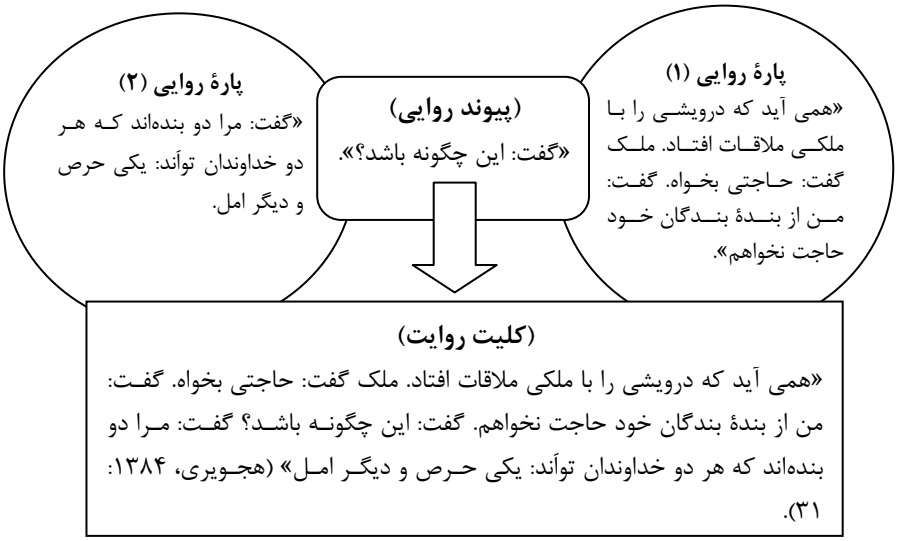
#### ۲ـ۲ـ۱. تکانه و پیوند

غالب داستان‌های عرفانی را می‌توان به دو پارهٔ روایی تقسیم کرد. پاره‌های روایی؛ داستان‌های بسیار کوچکی هستند که در هر وضعیت متفاوت، موقعیت آگاهی و ناآگاهی را تبیین می‌کنند. در یک پارهٔ روایت، شخصیت داستانی با توجه به کارکرد و ذهنیت خود از اصول طریقت ناآگاه است. در پارهٔ دوم که داستانک 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 گـزاره‌ای، 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 می‌رسـد. در این گونه روایت‌ها، متن داستانی ابهامی را نشان مـی‌دهـد کـه در ذهـن شخصـیت روی داده‌است. ابهام نخستین با کمک پیوند پرسشی روایی، به آشـکارگی و آگـاهی در مرحلـهٔ دوم روایت می‌انجامد. ساختار چنین روایت‌هایی را می‌توان در نمودار زیر بازنمایی نمود:




گونه‌ای دیگر از پیوندهای روایی که دو پارهٔ روایت را بـه یکـدیگر پیونـد مـی‌دهنـد، تکانه‌های بنیادین و غیربنیادین هستند کـه متمایزکننـدهٔ دو وضـعیت ناعـارفی و عـارفی شخصیت داستان می‌باشند. در این روایت‌ها، پیوندها وجه اخباری، انشـایی یـا گونـه‌ای از پدیدارها و صحنه‌های روایی دارند (ر.ک؛ عطار نیشابوری، ۱۳۹۱: ۴۵):

> «یکی از چیزهایی که در اسطوره می‌آیـد آن اسـت کـه در قعـر هاویـه، صـدای رستگاری به گوش می‌رسد. لحظهٔ تاریک، لحظه‌ای است که پیام واقعـی تحـوّل در شرف آمدن است. در تاریک‌ترین لحظه، نور فرامی‌رسد» (کمبل، ۱۳۸۹: ۷۱).

چنین روشنایی مختص روایت‌های اسطوره‌ای نیست. داستان‌های عرفانی نیـز از ایـن 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 تولّد عرفانی به مرحلهٔ بازتولّد 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، حتّی 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 ـ رحمهٔ الله علیه ـ می‌آید که سنگی دیدم بر راه افکنده، و بر آن سنگ نبشته که: أنت لاتعمل بِمَا تعلم کَیفَ تطلب ما لاتعلم...» (هجویری، ۱۳۸۴: ۱۸ـ۱۹). کلّیت 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 عیّاری دست برمی‌دارد و به عرفان روی می‌آورد. وی از شخصیتی ناشناس که این ناشناسی بر رازناکی و هیبت تکانه می‌افزاید، در درون خویشتن می‌شنود: ﴿**أَلَمْ يَأْنِ لِلَّذِينَ آمَنُوا أَن تَخْشَعَ قُلُوبُهُمْ لِذِكْرِ اللَّهِ...**﴾ (الحدید/ ۱۶) و بدین توبیخ قدسی، قدم در راه توبه و استغفار می‌گذارد (ر.ک؛ هجویری، ۱۳۸۴: ۱۴۹ـ۱۵۰).

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 پی‌دارد. «ابوعلی شفیق» در معبدی، بُت‌پرستی را به جای پرستش بُتان، به پرستش خداوند دعوت می‌کند؛ خدایی که زنده است و تمام عالم بنده و عابد او هستند. بُت‌پرست در پاسخ دعوت او می‌گوید: «اگر چنین است که تو همی‌گویی، قادر نیست کی تو را روزی دهد به شهر تو تا تو اینجا نبایستی آمد؟ شفیق را از آن بیداری افتاد و طریق زهد پیش گرفت» (قشیری، ۱۳۸۱: ۳۶).

تکانه‌ها در برخی روایت‌ها نقشی «بنیادین» دارند؛ بدین معنی کـه آیـه‌ای از *قـرآن* یـا عبارتی از پیر، جهود و ناعارف را به عارفی «در راه» تبدیل می‌کنـد. او بـه واسـطهٔ تکانـه، 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 محـراب خانهٔ مالک سوی خانهٔ جهود بود، و آن جهود مبرزی ساخته بود، و بر آن نجاست می‌کرد، و به خانهٔ مالک می‌انداخت، و محراب پلید می‌کرد. روزی جهود پیش مالک آمد و گفـت: تو را از مبرز من رنج نیست؟ مالک گفت: هست، اما پاک می‌کنم و می‌شویم. گفت: ایـن رنج از برای چه می‌کشی و این خشم از برای که فرومی‌خوری؟ گفت: از حـق ـ تعـالی ـ فرمان چنین است که؛ ﴿**وَالْكَاظِمِينَ الْغَيْظَ وَالْعَافِينَ عَنِ النَّاسِ**﴾. جهود گفـت: زهـی دیـن پسندیده که دوستِ خدا رنجِ دشمنِ خدای چنین کشد و هرگز فریاد نکند، و چنـین صـبر کند و با کس نگوید. درحال مسلمان شد» (عطار نیشابوری، ۱۳۹۱: ۴۵).

در مقابل تکانه‌های بنیادین، تکانهٔ «غیربنیـادین» هـم روایـت را بـه پـیش مـی‌برنـد. تکانه‌های غیربنیادین کارکردهای تحوّل‌آفرینی هستند که عارف یا سالک را بر آنچه کـه نباید انجام دهد و یا باید به آن بپردازد، آگاه می‌کنند و او را از چرخش به مرحلهٔ ناعـارفی بازمی‌دارند. چنین تکانه‌هایی غیربنیادین هستند؛ چراکه عارف سابق بـر آن، مرحلـهٔ تولـد عارفانه را گذرانده است و تکانه برای بذل توجه بیشتر او بر موازین سلوک در روایت آشکار می‌شود:

«چنانکِ روایت کنند از ربیع‌بن‌خشیم که نزدیک ابن‌مسـعود همـی‌شـد. بـه دکـان آهنگـری بگذشت. پارهٔ آهن دید؛ تافته، سرخ. اندر کارگاه آن آهنگر بیفتاد و از هوش بشد. تا دیگر روز باهوش نیامد. چون بازجای آمد، پرسیدند که: آن چه حال بود؟ گفت: از اهل دوزخ یاد کردم اندر دوزخ. این غیبتی بود از حد فراتر. تا بی‌هُشی آورد» (قشیری، ۱۳۸۱: ۱۱۰).

### ۲ـ۲ـ۲. تناقض و تقابل

آنجا که فهـم بشـر در درک چیسـتی و چرایـی پدیـدارها در هالـه‌ای از ابهـام و تـاریکی فرومی‌رود، به بیان و گزاره‌های متناقض روی می‌آورد. در اینجا، فهم بشر از تجربهٔ خود در زبان و بیانش دیگرگون و متفاوت رقم می‌خورد. عارف در احساس تجربهٔ دینی خود هـیچ شک و شبهه‌ای ندارد، اما برای بیان آن که لازمهٔ شناخت و فهم کلی و دقیق اسـت، بـه تناقض روی می‌آورد (ر.ک؛ اتـو، ۱۳۸۰: ۸۰). تضاد و تناقض ریشـه در تعامـل ناآگـاه و آگـاه انسان دارد و از فرایندهای اصلی رشد انسانی است (ر.ک؛ مورنو، ۱۳۸۸: ۴۶).

روایت‌های عرفانی نیز خالی از تناقض و تضاد نیسـتند. ایـن تنـاقض گـاهی در بیـان تجربه‌های دینی و گاهی در بیان اصول طریقت رخ می‌دهد. اگـر زنـدگی ایـن‌جهـانی در چرخه‌ای از تضادها و تناقض‌ها هستی و جریان می‌یابد، پس عرفان نیز به عنوان بخشـی

از زیست این‌جهانی، در این چرخهٔ 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 دستهٔ 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 گزارهٔ 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 تجربهٔ دینی و عرفانی را با یکدیگر آشتی دهد: «ابن‌عطّار 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 وسیلهٔ فاقه و فقر روی آورد؟ پاسخ در این است که چرخهٔ 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 خرّاز 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 خویشتنِ 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 عارفانهٔ خود به شناخت درون و نَفْس 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 نظامیهٔ 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 مسلّط آن عصر، در روایت‌های صوفیانه نیز نمود می‌یابد.

ضدّ روایت که در برابر روایت رسمی و کلان هر عصر قرار دارد، دنیا و اندیشهٔ 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 ـ عزّ و جلّ ـ به جایگاهی رسند کی به ترک حرکات بگویند، از باب برّ و تقرب به خدای ـ عزّ و جلّ ـ جنید گفت: این قول گروهی باشد که به ترک اعمال بگویند و این به نزدیک من منکر است، و آنکِ دزدی کند و زنا کند، نکوحال‌تر به نزدیک من، از آنکِ این گوید...» (قشیری، ۱۳۸۱: ۵۱).

در جهان‌بینی عرفا، مسلماً دزدی و دیگر گناهان که مانع سلوک هستند، مطرود و نفی شده‌است. یک اندیشهٔ غیرعرفانی می‌تواند توبیخی 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).

ضدّ روایت در چینش شخصیت‌های روایی و کارکردهای آنان نیز بروز می‌یابد. زن، به‌ویژه شخصیت‌هایی چون مخنّث و مست از طردشدگان جامعهٔ فرهنگی دوره‌های روایی است. اما راویان روایت‌های عرفانی برای اینکه اندیشهٔ خود را در مقابل اندیشهٔ 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 نشده‌است. تو جامه از من فراهم مگیر که کارها در ثانی‌الحال خدای داند که چون شود؛ و مستی دیدم که در میان وحل می‌رفت، افتانِ خیزان. فَقُلتُ لَهُ: ثَبِّت قَدَمَک یَا مِسکِینُ حَتَّی لاتَزَلّ ـ قدم ثابت دار ای مسکین تا نیفتی ـ گفت: تو قدم ثابت کرده‌ای با این همه دعوی؟ من اگر بیفتم، مستی باشم به گِل 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 می‌گیرد. گفتمان، مجموعه‌ای از گفتگو، دیدگاه، نگره، جهان‌بینی، لحن و «بیان زبانی باورهای نویسنده، سرشت فراگردهای فکری او و داوری‌هایی است که می‌کند» (فاولر، ۱۳۹۰: ۷۰). گفتمان، رابطهٔ میان نویسنده، شخصیت و خوانندهٔ پنهان است (ر.ک؛ همان: ۷۰). روایت‌های عرفانی از تمام ظرفیت‌های گفتمانی خود برای اثبات اندیشه‌ها و درون‌مایه‌های خویش استفاده می‌کنند. اگرچه برخی صداها در داستان‌ها شنیده می‌شود، اما با توجه به حجم روایت‌های عرفانی، این صداها اندک است؛ «زیرا در روایت (معمولاً) فقط یک صداست که بخش مهمی از توجه ما را به خود جلب می‌کند تا داستان را انتقال دهد» (کوری، ۱۳۹۱: ۳۶).

تمام صداها در گفتمان روایت‌های عرفانی زیر سیطرهٔ صدای آسمانی است. «صدای آسمانی» ژرف‌ساخت اصلی و بنیادین گفتمان روایی عرفانی است. گفتمان لاهوتی از ساختار «باید و نباید» استفاده می‌کند و در میانهٔ بایدها و نبایدها، هیچ صدای خاکستری مجال بروز نمی‌یابد. تنها صدای «او»ست که می‌ماند و عرصهٔ روایت‌های عرفانی جولانگاه هیچ «صدای خاکستری» دیگری نیست. اگر صدای دیگری در داستان‌ها به گوش می‌رسد، در سِیر زمانی و علّی روایت، همچون مِهی گذرا رفته‌رفته ناپدید می‌شود تا مقدمهٔ سطوت و اقتدار صدای آسمانی را برای آشکارگی آن مهیا سازد. قصه‌های عارفانه، صداهای دنیایی و ناسوتی را به کنار می‌نهند و صدای روحانی را در قالب گفتمان پیر و سالک بر همهٔ صداها و لحن‌ها ترجیح می‌دهند. هیمنهٔ چنین صدایی آن گونه فراگیر است که درون‌مایه‌های عرفانی را بر زبان، لحن و کنش شخصیت‌های ضعیفی چون مخنّث، زن، کودک و سلطان قرار می‌دهد (ر.ک؛ عطار نیشابوری، ۱۳۹۱: ۳۶). نمونه‌ای از گفتمان‌های غالب و رسمی روزگار راوی که زیر هیمنهٔ گفتمان «باید و نباید» آسمانی محو و مطرود می‌گردد، 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 بُوَد و مال حاصل، از هر دویست دِرَم، پنج دِرَم بباید داد، و از هر بیست دینار، نیم‌دینار به مذهب تو. اما به مذهب من هیچ چیز ملک نباید کرد تا از مشغلهٔ زکات رسته باشی. گفت: امام تو اندر این مسئله کیست؟ گفت: ابابکر الصدیق ـ رضی الله

عنه ـ که هرچه داشت، بداد. رسول ـ علیه‌السلام ـ 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 نشانهٔ آسمان و لاهوت در پایان‌بندی روساخت داستان، یعنی «الله و رسوله»، آشکار می‌شود.

### ۲ـ۲ـ۳. زاویهٔ دید

زاویهٔ دید، پنجرهٔ نگریستن راوی به دنیای درون و بیرون خود است (ر.ک؛ داد، ۱۳۸۷: ۲۵۹). زاویهٔ دید نه‌تنها تمهیدی برای ورود به داستان و ساختن نظرگاه برای خواننده است، بلکه کنش و کارکرد روایی داستان را نیز تحت‌تأثیر قرار می‌دهد.

بیشتر داستان‌های عرفانی با تمهید روایی «گفت»، «نقل است»، «آمده‌است»، یعنی زاویهٔ دید سوم شخص روایت می‌گردند. راوی با به‌کارگیری چنین زاویهٔ دیدی، خود را دانای کلّ روایت می‌داند و از احوالات و کارکردهای شخصیت‌های داستانی پرده برمی‌دارد. او نه‌تنها با زاویهٔ 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 غلبهٔ حال وی، اندوهگنی بودی. شب اندر آمدی، گفتی: الهی! اندوه تو به همهٔ انده‌ها غلبه گرفت و خواب از من ببرد» (قشیری، ۱۳۸۱: ۲۰۹).

روایت‌های داستانی از تغییر و تحوّل زاویهٔ دید بر کنار نیستند. روایت‌ها با زاویهٔ دید سوم شخص آغاز می‌شوند و ناگهان در میانهٔ داستان، زاویهٔ دید به اول شخص تغییر می‌کند. زاویهٔ دید اول شخص متناسب با احوال درونی است (ر.ک؛ داد، ۱۳۸۷: ۲۶۰). راوی آنگاه که به توصیف تجربه‌های عرفانی می‌پردازد، به زاویهٔ دید اول شخص متمایل می‌شود. او با تغییر زاویهٔ دید «او» به زاویهٔ دید «من»، در تجربهٔ 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 سَرِ چاه استوار کردند و بازگشتند، من با حق ـ تعالی ـ مناجاتی کردم و دل مر مرگ را بنهادم...» (هجویری، ۱۳۸۴: ۲۲۲ــ۲۲۳ و نیز، ر.ک؛ قشیری، ۱۳۸۱: ۲۲۷). در چنین روایت‌هایی، زاویهٔ دید پارهٔ روایت نخستین، به زاویهٔ دید «من» در پارهٔ بعدی روایت تبدیل می‌شود.

### ۲ـ۲ـ۴. تمهید زمانی

زمان، چیستی 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 نتیجهٔ 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 بپرسد. 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 واقعهٔ او نخستین بار در کنار بایزید حل نمی‌شود و به نزد شفیق برمی‌گردد و مشاهدهٔ خویش را از بایزید با شیخ خود در میان می‌گذارد:

> «شفیق گفت: بازگرد و بپرس. مرید بازگشت و پیش بایزید آمد. شیخ گفت: بازآمدی؟ 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 الرّحمن الرّحیم» بایزید این است، و کاغذ درپیچید و بدو داد؛ یعنی بایزید هیچ نیست. موصوفی نبود. چگونه وصفش توان کردن...» (عطار نیشابوری، ۱۳۹۱: ۱۵۰ـ۱۵۱).

### ۳. نتیجه

روایت‌ها برای وصف تلاش‌ها، ریاضت‌ها و وجههٔ 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 سدّ راه یا نمونه‌ای برای عبرت سالک است، به‌ویژه تغییر و تحول آنان از وضعیت ناآگاهی به آگاهی. شخصیت‌هایی چون «مست»، «کودک»، «مخنّث» و مانند آن برای مقابله با اندیشه‌های ظاهری و رسمی است تا نشان دهد که تجربهٔ دینی و سلوک عارفانه مایهٔ 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 دربردارندهٔ صفاتی متناقض هستند: هم هادی و هم گمراه‌کننده؛ صفتی که مشخصهٔ صفات امر قدسی است. اساساً شخصیت‌های داستان‌های عارفانه تقابل‌های دوتایی را می‌سازند؛ یا تقابل عارف و ناعارف است و یا تضاد مرحلهٔ پیش‌آگاهی و آگاهی عارف: مثبت یا منفی.

تناقض و تضاد در ذات جهان و پدیده‌ها نهفته‌است. از این رو، در روایت‌های عرفانی نیز آشکارگی آن موضوعی طبیعی است. تناقض روایی، قابل تقسیم به دو دستهٔ 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 سیطرهٔ صدای آسمانی است و در سیر زمانی و علّی 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، مایهٔ اصلی این امید و رهایی به واسطهٔ یک سخن، یک شیء یا شخص روی می‌دهد که به اعتبار تحول‌آفرینی و ناگهانی بودنش، از آن به «تکانه» تعبیر شده‌است. 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 مرحلهٔ ناعارفی بازمی‌دارند.

تمهید روایی داستان‌های عرفانی با زاویهٔ دید سوم شخص صورت می‌گیرد تا راوی خود را دانای کُلّ روایت معرفی کند؛ همچنان‌که روایت‌ها نیز با زاویهٔ دید سوم شخص نقل می‌شوند. راوی با این شیوه از احوال درونی شخصیت‌ها پرده برمی‌دارد و گاهی از سوم شخص به زاویهٔ 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، زاویهٔ 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 شئونات هستی اشراف کامل دارد، جانشین وی نیز باید همان خصوصیات را داشته باشد. بنابراین، زاویهٔ دید «او» در مقام یک دانای کُلّ دنیای روایت، این خصیصهٔ الهی و خداگونگی را به راوی می‌دهد تا در نقش آگاه بر همه چیز و همه کس در دنیای روایت به نقل آن بپردازد. زاویهٔ دید «دانای کُلّ» روایت‌ها نشانه‌ای از دانندگی آن هستی مطلقِ «غایبِ حاضر» است که بر دنیای روایت حکمرانی کند.

## منابع

*قرآن کریم*.

اتو، رودلف، (۱۳۸۰)، *مفهوم امر قدسی*، ترجمهٔ همایون همتی، چ۱، تهران، نقش جهان.

آکمپیس، توماس، (۱۳۸۹)، *تشبّه به مسیح*، ترجمهٔ سایه میثمی، چ۳، تهران، هرمس.

برتلس، یوگنی ادواردویچ، (۱۳۷۶)، *تصوف و ادبیات تصوف*، ترجمهٔ سیروس ایزدی، چ۲، تهران، امیرکبیر.
بویس، مری، (۱۳۸۴)، «*بی‌بی شهربانو و خاتون پارس*»، ترجمهٔ همایون صنعتی، *بخارا*، ش۴۶، صص۱۳۶ــ ۱۱۶.
پرینس، جرالد، (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی، شکل و کارکرد روایت*، ترجمهٔ محمد شهبا، چ۱، تهران، مینوی خرد.
تودوروف، تزوتان، (۱۳۸۸)، *بوطیقای نثر؛ پژوهش‌هایی نو دربارهٔ حکایت، ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور*، چ۱، تهران، نشر نی.
توکلی، حمیدرضا، (۱۳۸۶)، «*نشانه‌شناسی واقعهٔ دقوقی*»، *مطالعات عرفانی*، ش۵، صص۴ـ۳۴.
چندلر، دانیل، (۱۳۸۷)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، چ۳، تهران، سورهٔ مهر.
داد، سیما، (۱۳۸۷)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چ۴، تهران، مروارید.
دیرینگر، ریچارد و دیوید اُلر، (۱۳۹۶)، *نشانه‌شناسی انگارهٔ خدا در روان‌شناسی دین*، ترجمهٔ هادی دهقانی یزدلی و محمدرضا پاشایی، چ۱، تهران، آناپنا.
زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۹۰)، *جستجو در تصوف ایران*، چ۱۲، تهران، امیرکبیر.
سجودی، فرزان، (۱۳۷۸)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، چ۱، تهران، نشر علم.
عطار، فریدالدین محمد، (۱۳۹۱)، *تذکرةالاولیا*، تصحیح محمد استعلامی، چ۲۳، تهران، زوّار.
فاولر، راجر، (۱۳۹۰)، *زبان‌شناسی و رمان*، ترجمهٔ محمد غفاری، چ۱، تهران، نی.
فروهر، نصرت‌الله، (۱۳۸۷)، *سرچشمه‌های عرفان*، چ۱، تهران، نشر افکار.
قشیری، عبدالکریم‌بن هوزان، (۱۳۸۱)، *رسالهٔ قشیریه*، ترجمهٔ حسن‌بن احمد عثمانی، به‌تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چ۷، تهران، علمی و فرهنگی.
گیرو، پی‌یر، (۱۳۸۰)، *نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ محمد نبوی، چ۳، تهران، آگاه.
کمبل، جوزف، (۱۳۸۹)، *قدرت اسطوره*، ترجمهٔ عباس مخبر، چ۶، تهران، نشر مرکز.
کوری، گریگوری، (۱۳۹۱)، *روایت و راوی‌ها*، ترجمهٔ محمد شهبا، چ۱، تهران، مینوی خرد.
مشرف، مریم، (۱۳۸۸)، *نشانه‌شناسی تفسیر عرفانی*، چ۱، تهران، سخن.
مکاریک، ایرنا ریما، (۱۳۸۸)، *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چ۱، تهران، آگه.
مورتی، کریشنا، (۱۳۹۳)، *تعالیم کریشنا مورتی*، ترجمهٔ محمدجعفر مصفا، چ۵، تهران، قطره.
مورنو، آنتونیو، (۱۳۸۸)، *یونگ، خدایان و انسان مدرن*، ترجمهٔ داریوش مهرجویی، چ۵، تهران، مرکز.
نصر، حسین، (۱۳۸۸)، *معرفت و امر قدسی*، ترجمهٔ فرزاد حاجی میرزایی، چ۳، تهران، فرزان روز.
ناظمیان، هومن، (۱۳۹۳)، *از ساختارگرایی تا قصه*، چ۱، تهران، امیرکبیر.
وبستر، راجر، (۱۳۸۲)، *پیش‌درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ الهه دهنوی، چ۱، تهران، روزنگار.
هجویری، علی‌بن عثمان (۱۳۸۴)، *کشف‌المحجوب*، تصحیح محمود عابدی، چ۲، تهران، سروش.
یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۸۷)، *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمهٔ محمود سلطانیه، چ۶، تهران، جامی.
Abrams M. H., Geoffery 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.