از زبان عرفان تا زبان نمایش

(با تاکید بر چگونگی اقتباس نمایشی از متون عرفانی)

Tayebeh Partovirad

طیبه پرتوی‌راد[1]

FROM LANGUAGE MYSTİCİSM TO LANGUAGE DRAMA

Narrative, mystical and dramatic language is the link language. As part of our mystical texts written in a literary motif and, if not, one of the most important elements of theater, literature, means the narrative and story. With this view, the Gnostic literature can close the display language and reflection and administrative experiences, thoughts and ideas on the mystical. struck and new horizons to human spread today. The present article tries to common analytical methods and how to approach the display language to the language of mysticism to tell the audience in order to depict the mystical texts in various forms such as theater and movie theater and comes to work.

Keywords: language Mysticism, Language Drama, literature, Adoption

چکیده:

ادبیات روایی، حلقه‌ی اتصال زبان عرفانی و زبان نمایشی است. زیرا بخشی از متون عرفانی ما در قالب‌های ادبی نگاشته شده است و اگر نگوییم بن‌مایه نمایش، یکی از مهمترین ارکان نمایش، ادبیات به معنای روایت و داستان است. با این دیدگاه، متون ادبی عرفانی می‌توانند به زبان نمایش نزدیک شده و بازتابی تصویری و اجرایی از تجربیات، اندیشه‌ها و افکار عرفانی به دست دهند. زبان عرفان در مسیر تاثیرگذاری و مخاطب‌یابی خود به شعر و داستان گرایید و همین شعر و داستان می‌توانند به دلیل مشترکات خود با نمایش در عصر حاضر فضایی فراهم آورند تا عرفان در ساحتی نو قامت خویش را بنمایاند و جهان مادی امروز را رنگی از جنس معنویات زده و افق‌هایی نو در مقابل بشر امروز بگستراند. مقاله‌ی حاضر با روش توصیفی- تحلیلی سعی بر آن دارد تا اشتراکات و نحوه‌ی تقرب زبان عرفان به زبان نمایش را برای مخاطبان بازگوید تا در جهت

[1] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان- ایران
t.partovirad@gmail.com

به تصویر کشیدن متون عرفانی در قالب های گوناگون نمایشی ازجمله تئاتر و فیلم سینمایی و ... به کار آید.

کلیدواژه: زبان عرفان، زبان نمایش، ادبیات، اقتباس

مقدمه:

سهمی از زبان عرفانی که عرفا تلاش کرده‌اند ذهنیات و تجربیات خود را در قالب آن بیان کنند به ادبیات عرفانی اختصاص یافته است و آن بخش از این ادبیات که به قصد تعلیم و توضیح و تفسیر تجربه‌ی درونی است به طوری که بتوان مخاطب را اقناع و حتی به امر قدسی و ماورایی ترغیب کرد بخشی است که غالباً به زبان عبارت بیان شده است. زبانی که بیشتر منظومه‌های تعلیمی صوفیانه از جمله حدیقه‌الحقیقه سنایی، مثنوی‌های عطار و مثنوی مولانا در همین قالب و زبان سروده شده است.

از آنجایی که این زبان در تلفیقی بسیار ظریف با ادبیات منثور و منظوم- به ویژه آنچه ما در این جا به آن داستان (اعم از قصه، حکایت و ...) اطلاق می‌کنیم- قرار گرفت توانست از ادبیات به نفع خود سود جسته و بسیاری از مفاهیم و اندیشه‌ها و تجارب غیرقابل بیان در ساحت‌های دیگر را به آسانی به مخاطبان خود انتقال دهد و در عین حال به گسترش ادبیات در ساحتی نو نیز یاری رساند.

شکل‌گیری نوع جدیدی از ادبیات به نام ادبیات عرفانی که در آن جنس داستان‌ها و روایت‌ها با دیگر انواع ادبی متفاوت بود سبب شد که در این فضا داستان‌ها و حکایت‌هایی شکل گیرد که هرچند جنس آن با دیگر داستان‌ها متفاوت است ولی در مبانی نوشتاری داستان دارای ویژگی‌های مشترک با دیگر داستان‌ها و حکایت‌ها و ... باشد.

حلقه‌ی اتصال زبان عرفانی و زبان نمایشی ادبیات است. چراکه بخشی از متون عرفانی ما در قالب‌های ادبی نگاشته شده است و از آنجایی که حتی اگر نگوییم بن مایه نمایش، یکی از مهمترین ارکان نمایش، ادبیات به معنای روایت و

داســـتان اســـت با این دیدگاه، متون ادبی عرفانی می‌توانند به زبان نمایش نزدیک شده و بازتابی تصویری از تجربیات، اندیشه‌ها و افکار عرفانی به دست دهند.

زبان عرفان در مســـیر تاثیرگذاری و مخاطب‌یابی خود به شـــعر و داســـتان گرایید و همین شعر و داستان می‌توانند به دلیل مشترکات خود با نمایش در عصر حاضـــر فضـــایی فراهم آورند تا عرفان در ســـاحتی نو قامت خویش را بنمایاند و ظرفیت‌های نمایشـــی آن در تولید و تهیه برنامه‌های نمایشـــی که در اینجا به برنامه‌های سینمایی، تلویزیونی، رادیویی، تئاتری و ... اطلاق می‌شوند مورد استفاده قرار گیرد.

اگرچه نمی‌توان منکر تفاوت‌های بنیادین میان ســـینما و ادبیات شـــد. ولی اشـــتراکات بســـیاری بین این دو مدیوم می‌توان یافت و بر آن‌ها برای دســـتیابی به ســـینما و تلویزیونی معنوی تاکید کرد. تبلیغات فضـــای کنونی جهانی و هژمونی فرهنگ غرب بر آن موجب شـده فرهنگ مادی در جهان گسـترش یابد حال آنکه می‌توان از عرفان درجهت افزایش معنویت در جهان بهره برد و برای این کار از ابزار تبلیغی فرهنگ مادی سود جست.

یادآور می شود در این مقاله دا ستان به حکایت، ق صه و هر آنچه که در آن روایت سهم اصلی را دارد و همچنین نمایش به تمام مدیوم‌های اجرایی و تصویری اعم از سینما، تئاتر، تلویزیون، رادیو، انیمیشن و ... (هرچند تعاریف آن‌ها در خارج از این متن با هم متفاوت اسـت) اطلاق می‌شـود. چرا که در افقی کلی مشـترکات آن‌ها مورد نظر نگارنده اســـت نه نکات افتراق آن‌ها که نگارنده هم به آن واقف است.

زبان

لویی یلمزلف بنیان‌گذار مکتب زبان شنا سی دانمارک، درباره زبان می‌گوید: «زبان ابزاری اســت که انســان با آن، اندیشــه و احســاس، عاطفه و آرزو، اراده و عمل را

می‌سازد؛ ابزاری که به یاری آن نفوذ می‌کند و نفوذ می‌پذیرد» (میلانیان، ۱۳۴۹: ۱۰).

ابوالحسن نجفی در مقاله «زبان و تنهایی انسان» وظیفه‌ی اصلی زبان را ایجاد ارتباط می‌داند. به زعم وی، در هر زبانی یک وظیفه‌ی اصلی نهفته است که به کار رفع نیازهای روزمره می‌آید و از همین رو مایه اصالت و اولویت در نقش‌پذیری زبان است. وی برای زبان چهار کارکرد «ایجاد ارتباط، تکیه‌گاه اندیشه، حدیث نفس و ایجاد زیبایی هنری» قائل است که دو کارکرد اولی و دومی اصلی و کارکردهای بعدی فرعی محسوب می‌شوند (نجفی، ۱۳۵۵: ۵۰).

زبان عرفان

زبان عرفان در واقع «زبان عرفا و نحوه سخن گفتن آنان و معانی اراده شده از کلمات در هنگام بیان تجربه‌ها و مشاهده‌های درونی است» (فلاح‌رفیع، ۱۳۹۰: ۴۳). توجه به عرفان با رویکرد زبانی با نظریات فیلسوفان ساختگرا و فرمالیست آغاز شد. ویتگنشتاین از فیلسوفانی است که به اهمیت زبان و بازی‌های زبانی برای فهم عمیق‌تر دین و گزاره‌های دینی اشاره می‌کند. بدین ترتیب «بحث از لغات، کلمات و جملات مورد توجه تحلیلگران زبان دین قرار گرفت و تحقیقات انجام شده بیانگر این است که زبان دین متمایز از کلام یا زبان داستان، حکایت، اسطوره و افسانه است» (علی‌زمانی، ۱۳۷۵: ۵۴)

عرفا در بیان ادراکات عرفانی خود با دو مشکل رو به رو هستند: یکی از این مشکلات به ماهیت زبان مربوط می‌شود و دیگری به ماهیت ادراکات آن‌ها. زبان هنگامی وارد عمل می‌شود که تصویری از یک شیء خارجی یا احساسی درونی در ضمیر آگاه انسان وجود داشته باشد. آنگاه می‌توان با استفاده از الفاظی که برای بیان این تصویر یا احساس وضع شده است، آن را تعبیر کرد اما قلمرو عرفان و تجارب عرفانی از حد عقل و اندیشه‌های عقلانی فراتر است و زبانی که برای وضع نیازهای عقلانی تولید شده است، نمی‌تواند در بیان تجارب عرفانی موفق باشد

(همان: ۶۷). «عارف از یک سو مطلقا توان لب فروبستن را در خود نمی‌یابد (چه به قصد هدایت دیگران و محروم نکردن آنان از یافته‌های خود، و چه از سر جوش و خروش و فوران بدون اختیار سوز درون) و از سوی دیگر زبان را نه وافی به انتقال و نه دور از سوءتفاهم می‌یابد» (فلاح‌رفیع، ۱۳۹۰: ۱۳۷) به همین دلیل، عارفان ظرفیت‌های زبانی را به یکسان به کار نبرده‌اند، بلکه برخی را به دلیل رساتر بودن در انتقال حقایق و تجربه‌های خود بیشتر و حتی به صورت غالب به کار برده‌اند و برخی را نیز کمتر و حتی به صورت نادر. همین غلبه و زیادت در استعمال برخی امکانات زبانی سبب شده است تا عده‌ای گمان کنند، عارفان صرفاً همان نوع خاص از کاربرد زبانی را داشته‌اند. استعاره و تمثیل در زبان عارفان از چنان جایگاه برجسته‌ای برخوردار است که می‌توان گفت به‌طور غالب- و نه همواره- عارفان آن را به کار برده‌اند.

لذا مولانا از دیگران خواسته است، با گذر از استعاره و ظاهر مثال به باطن عبور کنند:

ای برادر قصه چون پیمانه است　　معنی اندر وی بسان دانه است
دانه‌ی معنا بگیرد مرد عقل　　ننگرد پیمانه را چون گشت نقل

(مولوی، ۱۳۸۴: ۲/۳۶۳۱)

صدف بشکن برون کن دُر شهوار　　بیفکن پوست مغز نغز بردار
لغت با اشتقاق و نحو با صرف　　همی گردد همه پیرامن حرف
هرآنکو جمله عمر خود درین کرد　　بهرزه صرف عمر نازنین کرد
زجوزش قشر خشک افتاد در دست　　نیابد مغز هرکو پوست نشکست

(شبستری، ۱۳۹۱، ۷۴۱)

شیوه برخورد عرفا با موضوع معرفت و کیفیت بیان آن به دلیل ماهیت تجربه عرفانی، دوگونه است. زبان اشارت و زبان عبارت، تعبیری از این دو گونه برخورد عرفا با بیان موضوع معرفت است. اینکه عارف در بیان تجربیات خود چه هدفی را دنبال می‌کند و قصد او از انتقال احساس و ادراکش چیست نوع بیان او

را مشخص می‌کند. چنان که در پی تحلیل تجربه خود که به طور ارادی و به قصد تحقیق و شـــناخت صـــورت گرفته برآید از قوه تعقل بهره می‌جوید و می‌کوشـــد تحلیل رو شنگری از مو ضوع به دیگران ارائه دهد و مخاطب را قانع کند. این گونه بیان در ا صطلاح عرفا به «زبان عبارت» تعبیر شده ا ست. زبان عبارت، زبانی گویا، صـــریح و روشـــن اســـت. در این زبان، مفاهیم و تعابیر بدون هیچ ابهام و به دور از هرگونه رمز و اشـــاره‌ای، به کار می‌رود؛ بنابراین، فهم آن نیازمند تاویل نیســـت. گونه‌ی دوم که بدان «زبان ا شارت» می‌گویند بیان حقایق درونی ا ست که به طور غیرارادی و ناگهانی و ضمن تجربه باطنی حا صل می شود و با احساس و عاطفه و دل و روح سرو کار دارد (پورنامداریان، ۱۳۷۶: ۴۶). «زبان ا شارت، زبانی ا ست که بدون ذکر مستقیم معانی و مفاهیم و حقایق، اندیشه‌ها و مضامین پنهان را با رمز و تمثیل، بیان می‌کند. این زبان در عین این که صراحت ندارد، زبانی ا ست دارای انســـجام؛ اما فهم آن به میزان رمزگشـــایی از آن بســـتگی دارد» (نویا، ۱۳۷۳: ۵ و پورنامداریان، ۱۳۷۶: ۹۳).

زبان عبارت می‌کوشد اندیشه‌های درونی را به بیرونی منتقل کند. زبانی که ذهنیات و تجربیات عارف را بیان می‌کند و بیشتر به قصد تعلیم و توضیح و تفسیر تجربه درونی اســـت به طوری که بتوان مخاطب را اقناع و حتی به امر قدســـی و ماورایی ترغیب کرد (نویا، ۱۳۷۳: ۵). در مثنوی‌های عارفانه بیشـــتر از زبان عبارت اســـتفاده می‌شـــود. همچنین بیشـــتر منظومه‌های تعلیمی صـــوفیانه از جمله حدیقه‌الحقیقه ســـنایی، مثنوی‌های عطار و مثنوی مولانا در همین قالب و زبان سروده شده است.

«زبان اشـــارت، زبانی خاص برای طرح معارف و حقایقی اســـت که در قالب لفظ و کلام به ســـادگی بیان نمی‌شـــود و نیز در بیان آن‌ها برای نااهلان فایده‌ای نیســـت. هر زبانی هر قدر هم پخته و کامل باشـــد، نمی‌تواند دریافت‌های عرفانی را که حاصل تجارب شخصی است، عینا منتقل کند و البته، زبان اشارت می‌کوشد در قالب اصـــطلاحات و همچنین رمز و نماد به نوعی، این دریافت‌ها را بیان کند. این

زبان بیشـــتر در قالب غزل و گاهی تغزل و رباعی نیز مورد اســـتفاده قرار می‌گیرد» (آقاحسینی، ۱۳۸۴: ۶۵).

زبان نمایش

نمایش «عمدتاً عبارت از داســـتانی اســـت که توســـط انســـان‌های واقعی در برابر تماشاگران به اجرا درمی‌آید» (سهیلی‌راد، ۱۳۸۹: ۶۲). ناظرزاده کرمانی در تعریف خود از نمایش بین بیان و زبان نمایشـــی تفکیک قائل اســـت. او بیان نمایشـــی را با Theater expression برابر دانســـته و آن را مجموعه‌ای کلی‌تر می‌داند که راجع به رســـانه‌ی تئاتر و درباره‌ی همه اجزای زبان آن، خواه دیداری و خواه شـــنیداری صحبت می‌کند و رنگ یا حرکت یا چیدمان صحنه را هم شامل می شود. وی در تعریف زبان نمایشی آن را با Language Theater برابر می‌داند که به Drama و نمایش‌نامه و گفت و شنود یا دیالوگ در ارتباط است (ناظرزاده، ۱۳۸۴: ۹۴).

تقرب عرفان به داستان

شاید بتوان گفت هیچ ملتی بی‌قصه نیست. گنجینه‌های بی‌پایان ادبیات شفاهی بیانگر این نکته است که بسیار پیش از پیدایی ادبیات روایی مکتوب و چه بسا از آغاز زندگی بشـر، قصـه با او همدم بوده اسـت. پیدایش قصـه، مربوط می‌شـود به دوران ادبیات گفتاری، ادبیاتی که سینه به سینه نقل شده است.

«ارسطو هنر را تقلید زندگی می‌داند اما قصه به عنوان نوعی از هنر، تقلید مو به مو از زندگی نیســـت؛ بلکه قصـــه، تقلیدی اســـت که دید فکری و عاطفی قصه‌نویس بر آن کارگر شده، آن را دگرگون کرده، ترتیب و توالی زمانی زندگی را برهم زده و طرحی نو درانداخته است که طرحی هنرمندانه از زندگی، نیز هست» (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۱۷).

طی چهار قرن نخستین در جامعه‌ی اسلامی تحصیل دانش بر پایه‌ی نقل شفاهی می‌بود. در این دوره تصریح می‌کردند که فلانی از فلانی روایت کرد یا نزد بهمانی خواند یا از فلان و بهمان آموخت. علم ســـینه به ســـینه می‌رفت و گوش به

گوش منتقل می شد (حاکم نیشابوری، ۱۳۷۵: ۱۰۷) حتی پس از احداث مدارس سبک جدید وعظ و خطابه همچنان نقش اطلاع رسانی و هدایت افکار عامه را حفظ کرد. کتاب مختص اهل علم بود و عامه‌ی مردم از راه گوش تربیت می‌شدند. قصّاص، واعظان و مذّکران تأثیر قصه را به عینه دیده بودند. روانشناسی عاطفی توده مردم، سامان تاثیرپذیری آنان و حساسیت‌های غریزی‌شان به این واعظان و مذّکران در پیراستن رسانه‌شان یاری داد. مضامین موثر، شیوه‌های تاثیرگذاری، رنگ‌آمیزی‌ها و پیچ و تاب‌ها در بوته‌ی آزمون‌های مردمی محک خورد.

از آغاز قرن سوم در گرایش مردم به زبان مکتوب گردش تازه‌ای پدید آمد. گرایش مردم به آثار جاحظ درحالی‌که اهل نظر بر آن خرده می‌گرفتند که درهم و برهم، قلم انداز و ... است نشان داد که مردم از سبک فاضلانه و دشوار علما خسته و زده شده‌اند. گسترش تصوف از قرن سوم به بعد، به توسعه‌ی ادبیات مردمی کمک کرد. سخن اهل حال سوزی داشت که بر دل کارگر می‌افتاد. اهل عرفان به زبان مردم سخن می‌گفتند و صمیمیت آن‌ها که نشان می‌داد رفتارشان با گفتارشان صدق می‌کند، به نفوذ سخن آن‌ها دامن می‌زد. باری، هم اینان بودند که راز قصه‌های عرفانی را بازشناختند، چون خود اهل درد بودند و به گسترش تفکر عرفانی کمک کردند (هاشمی نژاد، ۱۳۸۸: ۸۰). فارسی نوشتن مکتوبات در این امر بی‌تاثیر نبود. با شکل‌گیری مدارس و نظامیه‌ها کتابت رونق گرفت. به گفته‌ی عزیزالدین نسفی: «زبان سخنِ عقل به حاضران می‌رساند و کتاب سخن عقل به غایبان می‌برد» (نسفی،۱۳۴۱: ۲۲۲).

«درگذر از ادبیات گفتاری به ادبیات نوشتاری، نقش قصه‌گو و نقّال کم‌رنگ و کم‌رنگ‌تر و نقش قصه‌نویس و سرانجام نویسنده، پررنگ و برجسته شده است. قصه‌گویان و داستان‌پردازان سعی می‌کردند با تحریک تخیل شنونده- البته بیش‌تر از راه نقل شگفتی‌ها از طریق قصه، حس هنری او را ارضا کنند، همان نقشی را که در دنیای امروز رمان‌ها و فیلم‌ها ایفا می‌کنند، قصه‌گو در غارها داشت. قصه‌نویس کهن هم، مانند داستان‌نویس امروز آگاه بوده که هیچ پند و اندرز و وعظ و

خطابه‌ای قادر نیســت تاثیری را که قصــه بر ذهن شــنونده و خواننده می‌گذارد، برجای نهد» (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۲۱).

قصه، حکایت و داستان، از هر گونه و سبک و سیاقی، بروز عینی نوع نگاه به جهان است. انسان از دیرباز درصدد ره یافتن به دنیای ناشناخته‌ها بوده است و خلق قصــه با دنیای خارق العاده و شــگفتش، بازتاب روانی این آرزوســت (همان: ۱۸). «تجربه طولانی بشر نشان داده بود که مخاطب قصه، به دلیل شخصی شدن رویدادها و احساس نزدیکی‌اش به واقعه و شخصیت‌ها، دریافت روشن‌تری از قصد و نیت گوینده که غالباً می‌توانســت نامحســوس و گاه دور از ذهن باشــد به دســت می‌آورد» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۷۷). عرفا جدا از عواملی چون سیطره خیالی آدمی بر طبیعت و نیاز آفرینشــگری، به داســتان‌گویی روی آوردند تا دنیایی را که قابل لمس برای همگان نیست را بدان گونه برای مخاطبان خود محسوس کنند و آن‌ها را مشتاق رسیدن به دنیایی کنند که به سختی در سخن می‌گنجد.

پیدایش حکایت عرفانی، همان گونه که پیدا ست، مقارن ا ست با تو سعه‌ی گفتمان عرفانی در قرن پنجم هجری در ایران. اگر حکایت افســانه‌ای، بیش‌تر ناظر بر نقش ســرگرم‌کنندگی و لذت‌بخشــی هنر اســت و حکایت عامیانه به کارکرد اخلاقی هنر می‌پردازد، حکــایــت عرفــانی، بیش‌تر در پی معرفی اســتعلایی شخصیت‌های عارف خویش ا ست و از این زاویه، آفریده‌ای خودبسنده ا ست که مستقل از دنیای واقعی است و به منظور بازنمود و اثبات منزلت شخصیت اصلی- که شخصیتی تاریخی ا ست- و پایگاه معنوی او قوام می‌یابد. گرانیگاه حکایت، که به حکایت انسجام می‌بخشد، همانا فرجام آن ا ست که پیام اخلاقی ا ست؛ غایتی که داستان در راستای طرح آن نوشته می‌شود و غالباً به صراحت در پایان حکایت می‌آید یا به سادگی از ساختار حکایت، فهم می‌شود (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۲۵).

«گذشــته از تمثیل‌ها و حکایت‌های قرآنی و قصــه‌هایی که روایتگران به پیامبر (ص) نســبت داده‌اند هدف از نقل قصــه‌های عرفانی را می‌توان تلاش برای عینی‌سازی و نمایشی کردن اندیشه توحید و به عبارتی هدایت مومنان دانست. در

یک جامعه شـفاهی، همچون جامعه‌ی صـدر اسـلام، حکایت گفتن و قصـه‌ای را چا شنی سخن ساختن، به ق صد مح سوس کردن یک فکر و ر سوخ دادن آن در ذهن مخاطب صورت می‌گرفته است» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۷۷).

غرض در قصه از دیدگاه عرفانی

شمس تبریز قصه را به دو حصه‌ی مغز و پوست تقسیم می‌کند و معتقد است که قصه را «به صورت حکایت برای آن آورده‌اند تا آن غرض در آن بنمایند» (تبریزی، ۱۳۴۹: ۲۴۹)

منظور شمس از مغز آن معنی مندرج در ق صه ا ست و منظور او از پو ست ظاهر ســـرگرم کننده و جنبه روائی آن. نکته حائز اهمیت در نظر شـــمس انتقال «غرض» اسـت. با چنین دریافتی، در واقع شـمس قصـه را بیرون از مرز روایی آن می‌گذارد و منظورش دلالت بر غرضـــی مندرج و اغلب نهان، دارد. چنین دریافتی، البته دایره‌ی کاربردی «غرض» را وسـعت می‌دهد. براسـاس چنین دریافتی از هر ق صه به ظاهر عادی یا حتی پیش پا افتاده، می‌توان غر ضی نهفته بیرون ک شید یا به آن ب ست. گاه حتی این غرض می‌تواند با هدف ظاهری ق صه نا سازگار با شد. به گونه‌ای که مولانا جلال الدین بلخی در اغلب تمثیل‌هایش در مثنوی معنوی که گاه جنبه‌ی هزل آن می‌چربد صورت می‌دهد و به خواننده‌اش توصیه می‌کند: هزل بگذارد و جدّ بردارد (هاشمی نژاد، ۱۳۸۸: ۸۲). مقوله غرض را می‌توان به دو وجه تفکیک کرد. در وجه ســـاده‌اش، منظور از غرض همانا قصـــد و نیت نهفته در هر حکایتی ا ست که گوینده بر آن ا ست تا به مخاطب خود انتقال دهد. در وجه دوم، غرض را به مفهوم بردا شت افزوده یا نتیجه‌گیری دور از ذهن و بردا شت نامتعارف از آن حکایت منظور می‌داریم. در قصه‌های عرفانی وجه اول منظور مورد نظر است یعنی آن منظور نهایی و نهفته که معنی ق صه و مغز آن را ت شکیل می‌دهد، نیاز به تاویل ندارد و از بیرون نیز بر آن افزوده نمی شود. این ه سته به لحاظ مرموز بودن و دستگریزی‌اش باعث کشش مخاطب برای فهم و دریاب آن می‌شود و بر جذابیت ذاتی آن می‌افزاید. این ک شش از یک سو و جذابیت در سوی دیگر، پویایی حیات

قصـه‌های عرفانی را می‌سـازد. اگر در قصـه‌های عرفانی با نیروی خفته‌ی متراکمی مواجه هستیم که طلب مخاطب می‌کند تا به تلاطم درآید و توان انفجاری خود را آزاد کند به خاطر همین است. خصیصه تراکم نیرو که از آن سخن گفتیم و ممیزه قصـه‌های عرفانی شـمرده می‌شـود، محدودیت مهمی را به این نوع تحمیل کرده اسـت: تراکم زبانی. قصـه‌ی عرفانی تمایلی دارد مهارناپذیر به کمینه شـدن. قصـه عرفانی اقتضا دارد که کم و کوتاه و فشرده باشد و از اقلّ کلام بهره برده باشد. این کمینگی، در عین حال ویژگی بافت قصه را نیز تعیین می‌کند. کلام حامل مفاهیم و اطلاعات، در یک سـاز و کار حیاتی، درهم بافته می‌شـوند و در یک تناسـب هستی‌مند قرار می‌گیرند- گریزان از تکرار و تزاحم. همچنان که یک گیاهک خرد بیابانی از لحاظ پیچیدگی سازوکار حیاتی با یک چنار تنومند دیر سال هیچ توفیر و تفاوتی ندارد، کوچک و کمینگی قصه‌های عرفانی نیز نباید ملاک داوری ما برای تعیین عظمت باشـد. بزرگی و عظمت به قد و قواره و به پر کردن منظر ظاهر نیست، به آن نیروی سازنده‌ای است که در تشکّل سازوکار آن دخیل بوده است.

از چنین منظری قصـه‌ی عرفانی یک کل یکپارچه و غیرقابل انتزاع تلقی می‌شود. یعنی عناصر قصه تفکیک ناپذیرند و ساختار قصه، در حقیقت، «مغز» آن است. اگر سخن شمس تبریز را بخواهیم تعریف یا برای منظور خود تعدیل کنیم، در قصه عرفانی هسته همان پوست و پوست همان هسته است.

ادبیات و نمایش

ارسطو یکی از انواع مهم ادبی را ادب دراماتیک یا نمایشی دانسته است. «دراما در اصـل هنری اسـت که روی صـحنه می‌آید، ادبیات دراماتیک یا نمایشـی در یونان باستان و روم سابقه‌ای دیرینه دارد و همواره از دیرباز نمایشنامه‌هایی که جنبه‌ی سـیاسـی، اجتماعی و ملی داشـته‌اند و باعث حرکت‌هایی در مردم می شـده‌اند، نوشته و اجرا گردیده است. این همان چیزی است که امروزه به آن سناریو اطلاق می‌گردد. پس می توان اینطور نتیجه گرفت: که بن‌مایه هر اثر نمایشی، اثری ادبی است. و اگر سینما و فیلم را نیز به نوعی از لحاظ بیان تصویری (با این تفاوت که

تصاویر در آن به کمک ابزار و تکنولوژی، ثبت، ضبط و همچنین ویرایش و تدوین می شوند) اثر نمایشی بدانیم، هنر سینما نیز وابسته و مرهون ادبیات است» (امینی، ۱۳۶۸: ۲۲). ساموئل ریچاردسون (که به نوعی او را پدر رمان‌نویسی دانسته‌اند) معتقد است که فیلم شاخه‌ای از ادبیات است و رسانه‌ای جدید و در خور توجه (جینکز، ۱۳۶۴: ۳۲). از دیدگاه تاریخی، در بحث مناسبت ادبیات با سینما و (تئاتر) همواره عنصر اصلی سویه‌ی روایی متن بوده است. از همان آغاز پیدایش سینما تاکنون، ضرورت بیان داستان، سینماگران را به سوی هنری می‌کشاند که در طول سده‌های بسیار شگردهای متفاوت قصه‌گویی را آزموده بود. حتی مخاطبان و تماشاگران سینمای صامت هم با سابقه ذهنی و آشنایی با بیان روایی ادبی به سالن‌های سینما می‌رفتند اهمیت سویه روایی و قصه‌گویی بیان ادبی در هنر نوپای سینما به هیچ وجه فقط به رمان و داستان کوتاه ختم نمی‌شود، بلکه همین اشکال ساده ادبی هستند که ساختار و محتوای یک اثر سینمای را شکل می‌دهند. از این دست موارد می‌توان به حکایات اخلاقی و ضرب المثل‌ها نیز اشاره کرد و فیلم‌های که برپایه آن‌ها ساخته شده است. و این تأثیرپذیری مهم فقط در مورد اشکال ساده ادبی صدق نمی‌کند چراکه تأثرات پیچیده‌تری را هم دربرگیرد (امینی، ۱۳۶۸: ۵۶).

پس می‌توان گفت: «روایت فصل مشترک ادبیات و نمایش است. اصولاً هر شکل روایت، داستان‌گونه است؛ هرچه هم ادبیات به بازتاب ذهنی واقعیت نزدیک شود، باز گویی بیانگر، روایت‌گر و داستان‌گو باقی می‌ماند» (احمدی، ۱۳۷۸: ۱۷۱).

از نظر پرینس و دیگران، روایت نیازمند راوی است و از آنجا که فیلم و نمایش به‌ندرت از راوی استفاده می‌کنند و عمدتاً بر بازی و دیگر اجزا متکی‌اند، در حوزه تعریف روایت نمی‌گنجند اما از نظر برخی دیگر، بود یا نبود راوی چندان تفاوتی نمی‌کند. از نظر اینان، راوی نیز همانند سایر عناصر از قبیل بازیگران و دوربین، از جمله ابزارهایی است که در فرایند بازنمایی رخدادها مشارکت می‌کند.

داستان‌ها را می‌توان با کمک رسانه‌ها و ابزارهای گوناگون بیان کرد و هیچ کدام از ابزارها و از جمله راوی، لزوماً در روایتی خاص حی و حاضر نیستند (آبوت، ۱۳۸۷: ۵۰).

بدیهی است که نویسندگان و شعرای ایرانی، آثار خود را هرگز به قصد اجرای نمایش تصنیف نکرده‌اند و به همین دلیل، هیچ کدام از این آثار یک نمایشنامه کامل نیست و در بهترین مورد (از این لحاظ) آثار آنان تنها قابلیت اجرای نمایشی دارد.این قابلیت براساس نوع ادبی، سبک نویسنده و ماهیت درونی و پرداخت هر اثر، نیز فرق می‌کند و برخی از آن‌ها به دلایلی نزدیکی بیشتری به نمایش دارند. برای نمونه از لحاظ نوع ادبی داستان‌های اسطوره‌ای، حماسی، یا تاریخی، در ادبیات فارسی به طور کلی نمایشی‌تر از آثار غنایی هستند. در آثار غنایی نیز داستان‌های عاشقانه نمایشی‌تر از غزل‌ها هستند و در میان غزل‌ها نیز درجه نزدیکی به نمایش متفاوت است. همان‌طور که گفته شد غالباً در ادبیات فارسی استفاده از جنبه‌های نمایشی، در خدمت اهداف اساسی‌تر نویسندگان و شعرا قرار دارد و هدف خود نمایش نیست اما این نکته مانع از آن نیست که نویسنده و شاعر هنگام تصنیف آثار جذب جنبه‌های نمایشی اثر نشده باشد. تورق این آثار نشان می‌دهد که در بسیاری موارد، جذابیت نمایش حکایتی که در اساس برای تمثیل یک مطلب مثلا فلسفی یا اخلاقی ذکر شده، نویسنده را بر آن داشته که این جنبه را با تأکید بیشتری تکمیل کند و خواننده هم گویی اصل مطلب را فراموش می‌کند و شیفته خود نمایش می‌شود.

بدیهی است که بسیاری از عناصر نمایشی همچون طرح، حرکت، وانمود، بازآفرینی موقعیت، مونولوگ، دیالوگ، را در انواع قالب‌های ادبیات فارسی می‌توان مشاهده کرد و مطمئناً یکی از رموز زیبایی فناناپذیر آن وجود همین عناصر است. از طرف دیگر، حضور این عناصر نه از سر اتفاق و نه صرفاً به خواست پدیدآورندگان آثار ادبی است؛ بلکه این عناصر، به دلیل تعلق ذاتی خود به زبان و ادبیات است که در آثار ادبی ظاهر می‌شوند و چون در فرهنگ ما ادبیات نمایشی مستقل وجود

نداشته، شعر و نثر غیر نمایشی نقش آن را به عهده گرفته و جایگزین آن شده است (امینی، ۱۳۸۴: ۲۱۱).

تفاوت‌های ادبیات و نمایش

مهمترین ویژگی ادبیات مکتوب بودن آن است و تنها ویژگی خاص درام آن است که در اصل برای اجرا -و نه برای مطالعه- تصنیف شده است، و معمولا از طریق عمل، توسط بازیگران روی صحنه و مقابل تماشاگران اجرا می‌شود.

ادبیات الزاماً امری زبانی است. بدین معنی که ادبیات به وسیله نوع استفاده‌اش از زبان، از هنرهای دیگری مانند نقاشی، مجسمه‌سازی، موسیقی، رقص و معماری و سایر هنرها متمایز می‌شود؛ زیرا استفاده از زبان یا واژه‌ها توسط نویسنده را فقط به طور تقریبی با رنگ برای نقاش می‌توان قیاس کرد. در حال که تفاوت بین داستان‌نویس و شاعر با درام‌نویس فقط در این است که داستان‌نویس و شاعر تنها به زبان محدود می‌شوند؛ در حالی که درام‌نویس، این محدودیت را ندارد زیرا شاعر یا نویسنده برای توصیف شخصیت، عمل، احساس، اندیشه، و یا مکان و غیره چیزی جز زبان در اختیار ندارد. در حالی که درام نویس می‌تواند اشارات، حرکات و جلوه‌های سمعی و بصری را نیز به کارگیرد.اما این بدان معنی نیست که نمی‌توان کار درام‌نویس را ادبیات محسوب کرد. بلکه کار او را تا آن جا که از زبان همانند نویسنده غیر درام‌نویس از زبان برای توصیف بهره می‌گیرد، باید ادبیات محسوب کرد» . در حقیقت نیو نیز بی آن که از مفهوم تماس در نمای ارتباطی یاکوبسن ذکری کند، تمایز ادبیات و درام را بر همان اساس یعنی تفاوت استفاده از زبان و اجرا قرار داده است. نمایش محصول مشترکی است که ادبیات قسمت زبانی و مجموعه فنون نمایشی اجرای آن را به عهده دارد. اساسا هم زبان و هم ادبیات هر دو به طور طبیعی و ذاتی گرایش به سمت نمایشی شدن دارند و نمایش کمال یافته‌ترین شکل زبان و ادبیات است. با این همه در ادبیات است که خصوصیت نمایشی زبان به اوج می‌رسد، چون اصولاً در ادبیات، عالی‌ترین سطوح همه توانایی‌های زبانی هویدا می‌گردد (امینی، ۱۳۸۴: ۲۰۶-۲۰۷).

نباید ادبیات را منحصر در صورت مکتوب آن دانست. چراکه هنگام مطالعه خاموش یک متن، باز هم همان ویژگی‌های زبان شفاهی از جمله لحن و اشارات و حرکات احتمالی همراه آن در ذهن تکرار می‌شود. این امر را هم تجربه شخصی و هم یافته‌های مبحثی که در روانشناسی زبان در اصطلاح گفتار درونی ۳ یا زبان غیر ملفوظ نامیده می‌شود، تأیید می‌کند اما با یک آزمایش ساده هر شخصی می‌تواند دریابد که حتی در مورد خواندن خاموش یک قطعه ادبی از روی نوشته و در خلوت هم، بقایایی از شیوه خواندن شفاهی و نیمه نمایشی در ذهن اتفاق می‌افتد.

«ادبیات می‌تواند ماهیت زبان ادبی خود را در روند کنشی «نشان دادنی» و یا نمایشی برجسته‌تر از قبل نموده و فرضا خوانش تازه‌ای از مناسبت میان شکل و محتوای اثر را در ذهنیت مخاطب ایجاد کند. چنین تجارب نامتعارفی اگرچه به سادگی قابل توصیف نیستند (و از همین رو ممکن است منتقدان بسیاری داشته باشند)، از آن جهت که همواره قادرند نگاه مخاطب را متوجه‌ی ظرفیت‌های کشف نشده‌ای از هماهنگی میان متن نوشتاری و دیداری نمایند، قابل تأمل‌اند» (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۹).

با رجوع به متن درمی‌یابیم که زبان اجرایی برای رساندن مقصودِ نهایی خود در قید زبان ادبی ویژه‌ای است؛ یعنی، مولف (نمایش‌نامه‌نویس یا کارگردان) میان آن سطح زبان اجرایی و این سطح بیان ادبی موفق به استفاده از سطحی بینابینی شده است که در همه حال متاثر از رخدادی زبانی (که ما آن را رخداد فرازبانی می‌نامیم) توجه مخاطب را هم زمان به هر یک از دو سو معطوف می‌سازد. در چنین شرایطی است که می‌توان میان وجه «ادبیت» متن ادبی و نمایش بودگی هرآنچه که اجراشدنی است، مناسباتی از جنس یک گفتمان فرازبانی را متصور شد. زبان ادبی برای تاکید بر جلوه‌ی «ادبیت» خود عملکردی نمایشی و تصویری اتخاذ می‌کند چنان که هم زمان، زبان نمایشی نیز می‌تواند ماهیت اجرایی خود را در متن ادبی به شراکت گذارد. هردوی آن‌ها مستقل از هم نیازمند

روش‌های برجسته‌سازی خاص خود هستند اما می‌توانند در فاصله‌ای زیباشناختی از توجه به خود، دیگری را (ادبی یا نمایشـــی) نیز لحاظ کنند. بدیهی اســـت که چنین رخدادی تنها در خود زبان امکان پذیر است (همان: ۲۰).

نباید از خاطر برد که: زبان عرفانی برای تعلیم اندیشـــه‌ها و ابراز مواجید عارفانه پدید آمد. شـگردهای کلامی از جمله جملات انشـایی با القای موثر معانی، امکان تعلیم مفاهیم عرفانی را برای عارف به وجود می‌آورد. به گونه‌ای که بدین شکل نویسنده می‌کوشد فاصله‌های ذهنی بین خود و خواننده‌ی متن را از بین برده، توجه مخاطب را جلب کرده و تاثیر کلامش را بر او بیشـتر کند و در مجموع بهتر بتواند تجربیات و تعالیمش را به مخاطب انتقال دهد. تا جایی که عرفا برای جبران نارسایی نوشتار سعی کرده‌اند با در نظر داشتن احوال خوانندگان مطالب خود، به کمک شـــگردهای کلامی، حضـــور مخاطب را در متن پر رنگ کنند. این نکات نشان می‌دهد که ماهیت آن‌ها بر وجود مخاطب، خواه حقیقی و خواه فرضی استوار است و همین امر یعنی توجه به مخاطب امری است که نمایشی کردن این متون را هموار می‌سازد.

ساده فهم کردن زبان عرفانی

در بحث از زبان عرفانی، یکی از نکات قابل تأمل و در عین حال ضـروری چگونگی فهم سخن عارفان برای غیرعارفان است. اینکه غیرعارفان را برای درک یا نزدیکی به فهم زبان عرفانی راهی متصور هست؟

«غیرتصـنعی بودن، سـادگی و حتی عوامانه بودن زبان، بحر سـهل شـعر و آوردن نمونه‌های نزدیک به درک و فهم مردم، کوشـــش برای دارا بودن عالی‌ترین احسـاسـات و تاثیری ژرف بر احسـاس، پرهیجان بودن، به الحان درآوردن واژه‌ها، تکرارها و تشـــابه‌ها، قوافی ژرف و به کار بردن پیاپی ردیف‌های طویل» (برتلس، ۱۳۶۵: ۶۱)، تلاش برای گریز از زبان پیچیده و فنی رایج روزگار و قابل فهم کردن مضامین و مطالب برای مخاطب عام، به داستان کشیدن مفاهیم عرفانی چاره‌ای

اســـت که عارفان برای قابل فهم کردن تجربیات و اندیشـــه‌های عرفانی برای غیرعارفان اندیشـیده‌اند. از آنجا که از طرفی عارفان با مشـکلات امکانات زبانی در انتقال تجارب عرفانی خود دســت به گریبانند و از دیگر ســو بر این باورند که این اندیشه‌ها و تجربیات در هر حال باید به مخاطبان انتقال داده شود و راه تقرب به درک زبان عارفان بر دیگران مسدود نیست و غیرعارفان نیز می‌توانند تا مراتبی از فهم عرفانی پیش روند. هرچند آنان معتقدند تجربه عرفانی، عالم مخصـــوص به خود را دارد و درک صحیح و کامل از آن مستلزم برخورداری از آن تجربه می‌باشد ولی معتقدند راه تقرّب به درک زبان عارفان بر دیگران مسدود نیست و احساس همدلی، اندیشه‌ورزی و باطن‌گرایی را سه راه عمده برای تقرب و فهم سخنان اهل معرفت و تجربه‌های عرفانی می‌دانند.

احساس همدلی

یک راه عمده برای نزدیکی به فهم آنچه عارفان از یافته‌های خود در تجربه حقیقت متعال به زبان و قلم آورده‌اند، همدلی اســـت. غیر عارف نیز به دلیل برخورداری از بنیان‌های عرفان از قبیل روح مســـتقل و متمایز از جســـم و میل به تعالی با عارف مشترک است، لذا می‌تواند خود را در یک سلسله اعتقادات و بینش‌ها به جای او فرض کند. همین امر موجب می شود مطلقا از سر عناد و موضع‌گیری با مدعیات وی برخورد نکند و راه نزدیکی و فهم سخن عارف تا مراحلی برای او گشوده شود. ویلیام جیمز که در شناساندن عرفان و حالات تجربه دینی به جهان غرب در قرن بیستم سهم مهمی داشت، به اعتراف خودش، عارف نبود. استیس موفقیت وی را حاصل همدلی او با عرفان می‌داند و چنین می‌نویسد: منظورم این است که همدلی با عرفان، حتی به فیلســـوفان غیرعارف در شـــناخت حالت ذهنی عارف، بصـــیرت می‌بخشـــد و در نتیجه به او یاری بحث و فحص در این زمینه می‌دهد. بســـیاری برآنند که همه یا تقریبا همه انســـان‌ها به نوعی عارفند؛ عارف نوپا و نپخته؛ اگرچه در بسـیاری از ما، آگاهی عارفانه آن چنان در ناخودآگاهمان مکتوم اسـت که فقط به صورت احساس مبهم همدلی با صلای عارفان، به سطح ذهنمان می‌آید. یا به

تعبیر ادبی، وقتی عارف به سخن می‌آید، شوری در گفتارش هست که بر رگ جان همدلان و مستمعان دردآشنا می‌زند (استیس، ۱۳۶۷: ۱۰). همدلی غیرعارف با عارف یعنی خود را در جای او قرار دادن و از موضع اعتقادی-فرهنگی و گرایش‌های روحی او با سخنانش مواجه شدن. این همدلی (Empathy)، امروزه در مکتب تفسیری هرمنوتیک از روش‌های مهم برای فهم متون محسوب می‌شود؛ به این معنا که برای فهم دقیق‌تر و صحیح‌تر متن به مفسر و حتی خواننده‌ی آثار، پیشنهاد می‌کند خود را تا حد ممکن در موضع و جایگاه روحی- اعتقادی نویسنده قرار دهد و عینک او را گرچه به طور موقت و به تکلف به چشم خود بزند و با چشم اندازهای او به جهان مرآی او نگاه کند. این کار تا حد قابل قبولی، وی را به فهم متن و گفتارهای مولف نزدیک می‌کند. در فهم زبان عرفانی میز دقیقاً همین حکم جاری است.

موضع‌گیری و عناد اولیه، در هر زمینه‌ای اگر ادامه یابد، آدمی را به یک سلسله توجیهات و قضاوت‌هایی وامی‌دارد که معمولا بر مبنای استدلال و اندیشه صحیح استوار نیست.

علاوه بر این، به اعتقاد برخی عارفان به خصوص عارفان مسلمان، این عناد و موضع‌گیری موجب سلب توفیقات غیبی و تیره و تار شدن قلب می‌گردد. آدمی با اصرار بر این عناد از حیث محرومیت به جایگاهی بازگشت‌ناپذیر می‌رسد؛ لذا از سعادت و رستگاری عظیم محروم خواهد شد.

اندیشه‌ورزی

هرچند تجربه عرفانی حوزه‌ای مستقل از اندیشه‌ورزی و تأمل عقلانی دارد و قدم نهادن در وادی عرفان با تأمل صرف عقلانی میسر نیست؛ لکن با همین پای چوبین نیز می‌توان مسافتی را طی کرد. انسان با تأمل عقلانی در باب حالات و گزارش‌های عارفان تا حدودی می‌تواند به عالم مخصوص آنان نزدیک شود.

باطن‌گرایی

طریق دیگر برای درک زبان عارفان، تاویل سخن آنان می‌باشد. تاویل یا برگردان معنایی، حمل ظاهر به باطن و ارجاع معانی سطحی به معانی باطنی ا ست. تجربه عرفانی و مشاهدات و مکاشفات عارف، اموری ماورایی و مفاهیمی متعلق به عالم دیگر غیر از عالم ماده می‌باشند. از آنجایی که مفاهیم و معانی معمول، برای این عالم و ضع شده‌اند، انتقال آن سنخ تجربه‌ها با مفاهیم و معانی ناهم سنخ با آن‌ها مشکل و بلکه در سطوحی محال است. چنانچه گفتیم عارفان به علل متعدد، از جمله به دلیل ناگزیر بودن، معانی باطنی و ماورایی مجرب خود را در قالب کلمات و تعبیرات موجود بیان می‌کنند. دیگران به دلیل عدم برخورداری از آن نوع تجربه و فقدان معانی و مفاهیم ماورایی از یک سو و مواجه بودن با قالب‌های معمول و مفاهیم عالم ماده از سوی دیگر، در فهم سخن عارفان دچار مشکل می‌شوند.

به همین دلیل «نوعا کلمات و عبارات عارفان را بر مفاهیم معمول و موجود حمل می‌کنند و از این رهیافت چیزی جز کج‌فهمی و کژاندیشی نصیب آن‌ها نمی‌شود. این مهم می‌طلبد که سخن عارفان بر اساس شرایط و ضوابطی از معانی ظاهری به معانی باطنی ارجاع داده شود. به عبارت دیگر، تقرّب به فهم سخن عارفان، تاویل آن را می‌طلبد» (فلاح رفیع، ۱۳۹۰: ۱۵۱-۱۵۶).

اقتباس از متون عرفانی

نکته بسیار مهم در بحث اقتباس از متون و حکایت‌های عرفانی باورپذیری آن‌ها برای مخاطب ا ست. صفت عرفانی که در پس واژه‌ی حکایت در این گونه‌ی خاص قرار می‌گیرد، نشان از تجربه‌ای ویژه دارد که آن را از تجربیات معمول زندگی متمایز می‌سازد. حکایت‌های عرفانی، بسته به واکنش مخاطب می‌تواند در هر دو گونه‌ی متقابل تخیلی و واقعی جای گیرد: «از آن رو که کنش‌ها و رویدادهای این داستان‌ها، با وقایع و تجربیات زندگی هر روزه متفاوت است و بیش‌تر ناظر بر تجربیات حاصل از تمرکز اشخاص داستان در ساحتی فرامادی است و نه حاصل

ادراک حسی انسان و منطق تجربیات آگاهانه‌ی او، در گونه‌ی تخیلی جای می‌گیرد؛ اما در صورت باور و اعتقاد مخاطب به ماوراءالطبیعه، می‌تواند در زمره‌ی گونه‌ی واقع گرا قلمداد شود که البته با رئالیسم به معنای متاخر آن در قرن نوزدهم، متفاوت است و بیش‌تر با رئالیسم خاص فلسفی همخوانی دارد» (رضوانیان،۱۳۸۹: ۲۳). مخاطب در مواجهه با متون داستانی عرفانی همواره با تردید روبروست. شاید بتوان گفت این همان مقوله‌ای است که زبان‌شناسان از آن با عنوان «ادبیات شگرف» یاد کرده‌اند (همان: ۳۶). «در دنیای متن و در دنیای زندگی، دخالت نیروهای فراطبیعی، گسستی در نظام قاعده‌های پذیرفته شده محسوب می‌گردد و همین، توجیه و علت وجودی آن‌هاست. کارکرد ادبیات شگرف، شکستن مرزهایی است که گستره‌ی موارد ممنوع را تعیین می‌کند» (احمدی،۱۳۷۷: ۲۹۶).

ار سطو معتقد ا ست که امر محال و ممتنع اگر باورکردنی با شد، بهتر از امر ممکن ا ست که باورکردنی نبا شد (ار سطو، ۱۳۷۷: ۱۶۶) ار سطو در تو ضیح حکم خود می‌نوی سد که چه بسا امر ناممکن جهان خارجی با بای ستگی‌های شاعرانه و هنری اثر، خوانا با شد یا بتواند به بهترین شکلی مو ضوع مورد بحث را رو شن کند یا حتی با باور همگان منطبق گردد. هنرمند و شاعر موظف نیست که فقط در محدوده‌ی تنگ آنچه برخی از مخاطبانش به عنوان واقعیت می‌شناسند، حرکت کند. هنگامی که ما شرح کرامات پار سایان را در کتاب‌های عارفان سده‌های میانه به عنوان مثال در تذکره‌الاولیای عطار می‌خوانیم، به انبوهی از شگفتی‌ها و امور خارق‌العاده برمی‌خوریم که بی هیچ دشواری در جهان متن به اصطلاح «جا می‌افتند» و در افق زندگی شخصیت‌ها و منطق رویدادهای آن اثر، درست و باورکردنی می‌آیند (احمدی، ۱۳۷۷: ۲۷۰)

اگر مخاطب اثر هنری می‌پذیرد که در دا ستانی که می‌خواند یا نمایشی که می‌بی ند، رو یدادی خاص امکان پذیر است، دیگر چه اهمیتی دارد که چنین رویدادی در جهان بیرون دا ستان، واقعی ا ست یا نه؟ چراکه ما در دا ستان عارفانه

به این نمی‌پردازیم که «وقوع چنین عملی امکان‌پذیر است یا نه؛ بلکه عمل شگفت و یا خرق عادت به عنوان حادثه یا عنصر گره‌گشا مورد بررسی قرار می‌گیرد» (رضوانیان،۱۳۸۹: ۱۷۸)

تودوروف در مقاله‌ی «درآمدی به راست‌نمایی» نشان می‌دهد که راست‌نمایی لزوما به معنای همخوانی با واقعیت نیست، بل همراهی با برداشت همگان از واقعیت است (احمدی، ۱۳۷۷: ۲۸۳). «راست‌نمایی، رابطه‌ای میان سخن و مصداق سخن نیست، بل رابطه‌ای است میان سخن با آنچه خواننده باور می‌کند. نکته‌ی اساسی بدین سان، نسبت اثر است با همه‌ی آن چیزهایی که در ذهن مخاطب، واقعیت می‌نماید» (رضوایان، ۱۳۸۹: ۴۶).

در بحث اقتباس ما با چندین مدل و کنش ارتباطی روبرو هستیم که دو مورد از آن‌ها در شکل‌گیری اثر اقتباسی تاثیر بسیار مهمی دارند. کنش اول عبارت است از ارتباط هنرمند اقتباس کننده با اثری که مورد اقتباس واقع می‌شود. کنش دوم عبارت است از ارتباطی که بین اثر اقتباس کننده با منبع اولیه خود از سوی مخاطب برقرار می‌شود. در اینجا باید به این نکته اشاره کنیم که تا زمانی که هنرمند با اثر پیشین خود ارتباط برقرار نکرده و نیاز تبدیل آن به رسانه‌ی دیگر، و یا خلق مجدد آن با توجه به شرایط زمان حاضر را احساس نکرده باشد، فعل اقتباس رخ نخواهد داد. اما نکته مهم‌تر در اینجاست که نوع ارتباطی که هنرمند اقتباس کننده با اثر مورد اقتباس برقرار می‌کند، تاثیرگذاری مستقیم بر اثر اقتباس شده دارد. تفاوت اقتباس‌ها از یک اثر واحد در همین نوع ارتباط‌های متفاوت است. در نتیجه خوانش متفاوت، ارتباط متفاوتی نیز با متن برقرار کرده و اثر متفاوتی نیز ارائه خواهد داد.

آن دسته از تماشاچیانی که نسبت به منبع اصلی اثر اقتباسی آگاهی دارند همواره برای شناخت تفاوت‌ها و شباهت‌های هر دو اثر، بین دو اثر یک خط ارتباطی برقرار می‌کنند. بعضا با آثار اقتباسی‌ای مواجه می‌شویم که بسیاری از زمینه‌های زیبایی شناسانه آن‌ها در تقابل با منبع اصلی خود را نشان می‌دهد. این صحنه‌های

تغییر یافته ممکن است به‌طور مستقل و به خودی خود زیبا باشد، اما وقتی متوجه می‌شویم این صحنه در نمایش یا داستان به شکل دیگری وجود دارد و شکل کنونی نتیجه خلاقیت خود فیلمساز یا نمایشنامه نویس است، به زیبایی‌های آن افزوده می‌شود. در واقع این تضاد در ذات خود زیبا و جذاب است. گاه بعضی از فیلمسازان این تضاد و تقابل را وارد جهان متن می‌کنند. در چنین مواقعی می‌گوییم، اثر اقتباس شده میل برقراری ارتباط با منبع اصلی خود را دارد. چرا که در اثر برقراری این ارتباط خلاقیت‌های فیلمساز و تحلیل‌های او نسبت به منبع اصلی نمود بیشتری پیدا می‌کند.

اما در عموم آثار اقتباسی این میل ارتباط با منبع اصلی نه توسط خود اثر و در جهان متن بلکه به واسطه‌ی مخاطب و در خارج از جهان متن صورت می‌پذیرد. در این آثار نیز، تفاوت‌ها، تضادها و نوآوری‌ها می‌تواند به خودی خود به خلق لحظات زیبا و جذاب منجر شود. اما این زیبایی تنها برای تماشاچی نمود پیدا می‌کند که با منبع اصلی آشنا باشد.

دوری زمانی و اندیشگی ما از فضای این داستان‌ها، سبب می شود آن‌ها را داستان‌هایی افسانه‌وار بدانیم. این امر خواه ناخواه در تبدیل به شکل نمایشی، فیلم نامه‌نویس یا نمایش نامه‌نویس را به زحمت خواهد انداخت چرا که حساسیت‌های بیان تجارب عرفانی در گستره وسیع مخاطبان، ترس از برداشت‌های متفاوت بینندگان از موضوع به نمایش درآمده، نگرانی کامل به تصویر کشیده نشدن مفاهیم دشوار عرفانی که سخت در بیان می‌گنجد، همه و همه مسائلی است که عرصه را بر به نمایش کشیدن داستان‌های عرفانی تنگ‌تر کرده است. در حالی که لحاظ کردن نکاتی که در بخش اقتباس باید به آن پرداخته شود و در عین حال دیگر عناصر فیلم‌سازی و نمایشی‌سازی می‌تواند فضایی فراهم آورد تا در آن فضا جامعه به سمت معنویت و تعالی انسانی و اخلاقی گام برداشته و حتی بسیاری از آسیب‌های روحی و روانی موجود در جانعه را کاهش دهد. به هر

رو، آنچه در این میان، حساس و تعیین کننده است، در نظر گرفتن شرایط روانی مخاطب آرمانی است.

ممکن جلوه دادن رویداد، کنش و منش افراد در داستان، فیلم یا نمایش، کاری بسیار ظریف و حساس است. این شاید سخت‌ترین یا دست کم یکی از سخت‌ترین وظایف پدیدآورندگان آثار روایی است. برای راست نما جلوه دادن اثر هنری یا عنصری از یک اثر، قواعد ژانری که اثر در آن جای می‌گیرد، می‌تواند به یاری هنرمند بیاید. در این بین نمایشی کردن متون عرفانی به دلیل تفاوت در جنس حکایات و داستان‌های بیان شده در آن با دشواری‌های بیشتری نسبت به سایر متون ادبی همراه است.

نتیجه‌گیری:

دشواری بیان تجربه عرفانی از یک سو و تلاش برای قابل فهم کردن آن تجربه برای مخاطبان ناآشنا عارفان را بر آن می‌داشت تا دشواری‌های زبان را با به‌کارگیری حکایت و تمثیل بر خود و مخاطبانشان آسان ساخته و با این کار برای انتقال تجارب عرفانی خویش به مخاطب راهی بیابند. در ظرف داستان ریختن عرفان چه در قالب نظم و چه در قالب نثر راه حلی بود که عارفان بدان دست یازیدند تا دیگران را چون خود حتی اگر شده جرعه‌ای از بی‌کران ازلی سیراب کنند. از آنجا که یکی از مبانی اصلی نمایش داستان است در این گستره زبان عرفان به زبان نمایش نزدیک می‌شود چرا که به کارگیری حکایات و روایت‌های داستانی حلقه‌ی اتصال ادبیات و نمایش است و عرفان با نزدیکی خود به ادبیات در این حیطه به نمایش نزدیک شده و عارفان آثاری خلق کرده‌اند که هرچند مستقیما برای اجرا نگاشته نشده ولی قابلیت و ظرفیت‌های بسیاری برای نمایشی شدن را داراست.

گرچه زبان عرفان و منطق حاکم بر حکایت‌های عرفانی با زندگی توام با خرد و خردورزی امروز در تقابل است و درک آن فضا برای انسان امروز دشوار

ا ست ولی لازمه‌ی درک این منطق، همدلی با مردان و زنانی ا ست که در آن فضا زیسته‌اند. کوشش برای به نمایش کشاندن حکایات عرفانی تلاشی است که قرن‌ها قبل عارفان به نوعی دیگر، برای ملموس کردن فضـــای عرفانی و ایجاد ارتباط و نزدیکی بین مخاطبان خود و شخصیت های داستانی شان در قالب حکایت انجام داده اند، اقتباس از متون عرفانی گامی اســـت در راســـتای رســـاندن جامعه به معنویات، هرچند راهی اســت دشـوار و طولانی. اما راهی اســت که امید به مقصـد رسیدن در آن بیشتر از سایر راه‌های تجربه شده در جوامع امروز است.

منابع

- آبوت، پورتر (۱۳۸۷). *بنیان‌های روایت*. ترجمه: ابوالفضـل حری. نشـریه فرهنگ و هنر. شـماره ۷۸.
- آقاحســـینی، حســـین و دیگران (۱۳۸۴). «بررســـی و تحلیل ویژگی‌های زبان عرفانی»، مجله دانشگاه اصفهان، دوره دوم، ش ۴۲-۴۳.
- احمدی، بابک (۱۳۹۰). *ساختار و تاویل متن*. چ سیزدهم. تهران: مرکز.
- ارسطو (۱۳۷۷). *هنر شاعری*. ترجمه‌ی فتح الله مجتبایی. تهران: اندیشه.
- استیس، والتر (۱۳۶۷). *عرفان و فلسفه*. ترجمه بهاءالدین خرمشاهی. چ سوم. تهران: سروش.
- اکبرلو، منوچهر (۱۳۸۴). *اقتباس برای سینمای کودک و نوجوان*. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- امینی، احمد (۱۳۶۸). *ادبیات و سینما*. تهران: فیلم.
- امینی، محمدرضـا (۱۳۸۴). «تاملی درباره جنبه‌های نمایشـــی ادبیات فارســـی». مجله‌ی علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز (ویژه‌نامه زبان و ادبیات فارسی). دوره بیست و سوم، ش اول، پیاپی ۴۲.
- برتلس، یوگنی ادواردویچ (۱۳۶۵). *تصـــوف و ادبیات تصـــوف*. ترجمه ســـیروس ایزدی. تهران: امیرکبیر.
- پورقمی، ناصر (۱۳۵۷). *زبان فارسی از پراکندگی تا وحدت*. تهران: زاوش.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۶). *رمز و داســتان‌های رمزی در ادب فارســی*. چ چهارم. تهران: علمی و فرهنگی.

- جینکز، ویلیام (۱۳۶۴). *ادبیات فیلم، جایگاه سینما در علوم انسانی*. ترجمه محمدتقی احمدیان، شهلا حکیمیان، تهران: سروش.
- حاکم نیشابوری، ابوعبدالله (۱۳۷۵). *تاریخ نیشابور*. تهران: آگه.
- رضوانیان، قدسیه (۱۳۸۹). *ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی*. تهران: سخن.
- سجودی، فرزان. (۱۳۹۰). «پویش زبان در گذر از ادبیات به درام و اجرا»، فصلنامه صحنه، تهران: حوزه هنری.
- سهیلی‌راد، فهیمه (۱۳۸۹). «از ادبیات داستانی تا ادبیات نمایشی». کتاب ماه هنر، ش ۱۳۹.
- تبریزی، شمس الدین محمد (۱۳۴۹). مقالات شمس تبریزی. تهران: عطایی.
- علی‌زمانی، امیرعباس (۱۳۷۵). *زبان دین*. قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزه‌ی علمیه‌ی قم.
- فلاح رفیع، علی (۱۳۹۰). *قامت زبان در ساحت عرفان*. تهران: علم.
- فولادی، علیرضا (۱۳۸۹). *زبان عرفان*. تهران: سخن.
- کرمانی، ناظرزاده (۱۳۸۴). «زبان نمایشی». کتاب ماه هنر. تهران
- کهنسال، مریم (۱۳۸۹). *جلوه‌های نمایشی مثنوی*. تهران: سخنوران.
- لاهیجی، شمس‌الدین محمد (۱۳۹۱). مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز. تهران: زوار.
- مولانا، جلال الدین محمد (۱۳۸۴). *مثنوی معنوی*. به تصحیح: رینولد نیکلسن. تهران: توس.
- مهجور، پریسا (۱۳۸۱). «بررسی جنبه‌های نمایشی در خسرو و شیرین نظامی»؛ پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی. تهران. دانشگاه تربیت مدرس.
- میلانیان، هرمز (۱۳۴۹). «زبان‌شناسی و تعریف زبان». فرهنگ و زندگی (ویژه‌ی زبان و زبان‌شناسی). شماره ۲
- نجفی، ابوالحسن (۱۳۵۵). «زبان و تنهایی انسان». فرهنگ و زندگی (ویژه‌ی زبان و هنر). شماره ۲۱ و ۲۲.
- نویا، پل (۱۳۷۳). *تفسیر قرآنی و زبان عرفانی*. ترجمه اسماعیل سعادت. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- هاشمی‌نژاد قاسم (۱۳۸۸). *تعریف، تبیین و طبقه بندی قصه‌های عرفانی*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- نسفی، عزیزالدین (۱۳۷۷). *الانسان الکامل*. به تصحیح و مقدمه ماریژان موله. چ چهارم. تهران: طهوری.