طرح روایات مکاشفه‌های صوفیه

مهسا رون*

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره) قزوین، ایران

محمدشفیع صفاری**

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره) قزوین، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۵/۰۹؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۷/۰۱)

چکیده

نقطهٔ مشترک نظریات روایت‌شناسان ساختگرا این است که در تحلیل یک گونهٔ روایی، به جای تحلیل جزءجزء عناصر بر پایهٔ بلاغت کهن، می‌توان آن را به مثابهٔ یک ساختار نظام‌مند دید که تمام اجزای آن ارتباطی درونی با یکدیگر دارند. «پیرنگ» یا «طرح» یا همان «توالی رخدادها»، مهم‌ترین عنصری است که نسل اول و دوم روایت‌شناسان هردو بدان اهتمام ویژه‌ای داشته‌اند، با این تفاوت که نسل اول بیشتر بر توالی علّی و معلولی رخدادهای روایت تأکید کرده‌اند و نسل دوم، به‌ویژه ریمون کنان، توالی زمانی را نیز بر توالی علّی و معلولی رخدادها افزوده‌اند. در این مقاله، با بررسی ۳۰۰ روایت از مکاشفات عرفا از مجموع ۳۰ کتاب عرفانی قرن چهارم تا هفتم، مشخّص شده که ترکیب رخدادها در این روایات، هرچند در ظاهر تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند، اما از الگوهای نسبتاً محدودی پیروی می‌کنند. این پژوهش نشان می‌دهد که علاوه بر مکاشفاتی که بر اساس توالی علّی و معلولی یا زمانی روایت شده‌اند، در مواردی به نمونهٔ روایاتی برمی‌خوریم که هیچ یک از توالی‌های مذکور در آن‌ها به چشم نمی‌خورد. در این گونه روایات، فقط لحظه‌ای ناب از دریافت‌های صاحب مکاشفه به صورت کاملاً موجز روایت شده‌است که این دسته از مکاشفات را با الهام از نام نوعی داستان کوتاه در فرانسه، مکاشفات «کوتاه ـ لحظه‌ای» نامیده‌ایم.

واژگان کلیدی: مکاشفات عرفانی، روایت‌شناسی، ساختارگرایی، طرح مکاشفات.

* E-mail: mrone62@gmail.com(نویسندهٔ مسئول)

** E-mail: mshsaffari@yahoo.com

Archive of SID

www.SID.ir

مقدّمه

اهمّیت تحقیق دربارهٔ مکاشفات به این دلیل است که بسیاری از عرفا، همچون عین‌القضات، ابن‌عربی، روزبهان بقلی و سهروردی خود در آثارشان اذعان کرده‌اند حقایقی که بر قلمشان جاری شده، نه حاصل برهان و استدلال عقلی، که نتیجهٔ دریافت و معرفت شهودی است. گذشته از اهمیت ذاتی معرفت شهودی در نزد عرفا، روایاتی نیز که از این دریافت‌های روحانی باقی مانده‌است، ازحیث اسلوب روایتگری شایستگی ویژه‌ای برای تحلیل و بررسی دارد. اما بیشتر تحقیقاتی که تاکنون انجام شده، در باب شرح و رمزگشایی زبان این متون و یا سبک‌شناسی آن‌ها بوده‌است و تحلیل مکاشفات صوفیه از منظر روایت‌شناسی چندان مورد توجه قرار نگرفته‌است. روایت‌شناسی یکی از رویکردهای تأثیرگذار و مهم در تحقیقات ادبی است که از طریق آن می‌توان عناصر تشکیل‌دهندهٔ یک روایت، اعم از راوی و زاویهٔ دید، طرح، شخصیت و زمان و مکان را تفسیر کرد. هرچند بومی‌سازی و الگو گرفتن از نظریات روایت‌شناسان غربی، همچون ژنت، تودوروف، ریمون ـ کنان و... به منظور تحلیل متون ادبیات عرفانی، دشواری‌های خاص خود را دارد، اما در پژوهش حاضر تلاش شده تا عنصر طرح یا پیرنگ، به عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر روایی مکاشفات، با بهره‌گیری از نظریات روایت‌شناسان بررسی و تحلیل گردد و با گذر از روساخت متنوّع این روایات، الگوهای محدود و مشترکی که در رخدادهای پیرنگ آن‌هاست، کشف شود.

۱ـ پیشینه، روش و پرسش پژوهش

همان گونه که اشاره شد، تاکنون پژوهش مبسوطی در تحلیل عناصر روایی مکاشفات صوفیه انجام نشده‌است و در اغلب آثار، به چیستی تجربیات عارفانه و بیان رمزی آن پرداخته‌اند. از جملهٔ آن‌هاست کتاب *زبان عرفان* علیرضا فولادی که در فصل اوّل آن، پس از بررسی چیستی تجربهٔ عرفانی، ذکر ویژگی‌های آن و پرداختن به موانع بیان این تجربیات با تکیه بر نظریات عرفان‌پژوهان غربی و عارفان مسلمان به‌تفصیل به تجلّیات تجربیات عارفانه در عرصهٔ زبان پرداخته‌است.

در کتاب *ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی*، که در واقع، رسالهٔ دکتری قدسیه

Arhive of SID

www.SID.ir

رضوانیان بوده، عناصر روایی حکایت‌های عرفانی سه کتاب *تذکرةالأولیاء*، *اسرارالتّوحید* و *کشف‌المحجوب* بررسی شده‌است و از منظر بینامتنیت، ساختار حکایت‌های مشترک تحلیل شده‌است. لازم به ذکر است در پژوهش مذکور، فقط سه عنصر شخصیت، کنش و درونمایه در صد حکایت از *تذکرةالأولیاء*، حکایات فصل دوم *اسرارالتّوحید* و اغلب حکایات *کشف‌المحجوب* بررسی شده‌است.

گذشته از این کتب، در چند رساله نیز به تحلیل روایات خواب و رؤیا به عنوان بخشی از تجربیات صوفیانه پرداخته‌اند؛ از جمله: «طبقه‌بندی و تحلیل قصه‌های خواب در متون نثر صوفیه» (۱۳۸۷)، عنوان رسالهٔ دکتری مریم حیدری است که در آن ابتدا حکایت‌های خواب در ادبیات فارسی به طور مفصّل (حدود دوسوم رساله) در کتبی همچون *شاهنامه*، *مثنوی* و... بررسی شده، سپس عناصر روایی روایت‌های خواب در امّهات آثار منثور عرفانی همچون *کشف‌المحجوب* و *تذکرةالأولیاء* تحلیل شده‌است.

در مقالاتی همچون «ریخت‌شناسی حکایت‌های *کشف‌المحجوب* و *تذکرةالأولیاء*» *اثر* اسماعیل قافله‌باشی و زیبا بهروز نیز بخشی از حکایت‌های دو کتاب مذکور به شیوهٔ ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ تحلیل شده‌است.

مصطفی گرجی نیز در مقاله‌ای با عنوان «نقد و تحلیل آپوکالیپس در آثار عرفانی ـ وحیانی و نقش آن در گفتگوی فرهنگ‌ها»، با نگاهی به پیشینهٔ مفهوم گفتگو در فرهنگ شرق و غرب، از یک سو به مکاشفه به معنی پیشگویی‌های عارفانه (Apocalypse) در متون مذهبی (*اوستا*، *عهد قدیم* و *عهد جدید*) پرداخته‌است و از سوی دیگر، پیوند این نوع روایی را با مکاشفات عرفا (Revelation) بررسی کرده، نتیجه را با برخی مقولات مشابه، نظیر اسطوره، رستاخیز و هزاره‌گرایی تطبیق داده‌است. در پایان، وی نتیجه می‌گیرد که ساختار و بنمایه‌های مکاشفات عرفا و کتاب‌های مقدس با ساختار فکری، قومی و فرهنگی ملّت‌ها ارتباط دارد و می‌تواند دستمایهٔ تقریب فرهنگ‌ها و ملّت‌ها باشد. اما آنچه نگارندگان را به پژوهشی تازه در این حوزه ترغیب کرد، این بود که در هیچ یک از آثار و تحقیقات نامبرده، مجموعهٔ مکاشفات صوفیه مستخرج از همهٔ آثار منثور عرفانی ازحیث الگوهای پیرنگ بررسی نشده‌است و پژوهش‌های مذکور اغلب یا به تحلیل زبانی این نوع روایی بسنده کرده‌اند، یا حکایات عرفانی و رؤیاهای صوفیه را در چند اثر محدود، اساس پژوهش خود قرار داده‌اند، حال‌آنکه در پژوهش حاضر، با بهره بردن از روش کتابخانه‌ای و

Archive of SID

www.SID.ir

به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی، عنصر طرح در ۳۰۰ مکاشفهٔ مستخرج از ۲۰ نثر عرفانی بررسی و تحلیل شده‌است، تا موارد زیر مشخّص گردد:

۱ـ طرح روایات مکاشفات صوفیه از چه الگوها یا الگوهایی پیروی می‌کنند؟

۲ـ طرح آن دسته از مکاشفات که رخدادهای آن‌ها بر اساس رابطهٔ علّی و معلولی یا زمانی نقل نشده‌اند، چگونه تحلیل می‌شود؟

۳ـ طرح از دیدگاه روایت‌شناسان

اغلب نظریه‌پردازان از زمان ارسطو تاکنون پیرنگ یا طرح را عنصر بنیادین و مؤلفهٔ اساسی روایت به‌شمار آورده‌اند؛ زیرا اولین چیزی که در روایت توجه ما را جلب می‌کند، این است که حوادثی سلسله‌وار مرتب شده‌اند. روایت‌شناسان معتقدند دو عبارت «ساختار بنیادین داستان» و «ساختار رخداد» در واقع، یک معنا دارند (ر.ک؛ کالر، ۱۳۸۵: ۱۱۳؛ فرای، ۱۳۷۹: ۴۹؛ تولان، ۱۳۸۳: ۲۵ و مارتین، ۱۳۸۹: ۵۷). به نظر کادن نیز «طرح در نمایشنامه، شعر یا اثر داستانی نقشه، طراحی و یا الگویی از حوادث است؛ به عبارت دیگر، ساختار حوادث و شخصیت‌ها در یک اثر به گونه‌ای است که باعث کنجکاوی و تعلیق در خواننده یا بیننده می‌شود: چرا آن حادثه اتفاق افتاد؟ چرا این ماجرا دارد اتفاق می‌افتد؟ و در آینده چه پیش خواهد آمد و چرا؟» (Cudden, 1999: 676). چنانکه ملاحظه می‌شود، تعریف کادن نیز تنها ناظر بر رابطهٔ علّی و معلولی حوادث است.

ارسطو «میتوس» (Mythos) را یکی از عناصر ششگانهٔ تراژدی معرفی کرده، آن را غایت و روح تراژدی دانسته‌است. این واژهٔ یونانی را در فارسی به «طرح»، «افسانهٔ مضمون»، «پیرنگ»، «توطئه» و... ترجمه کرده‌اند. مقصود ارسطو از طرح، همان ترکیب و تألیف افعال و کردارهایی است که انجام پذیرفته‌است و تراژدی بدون این افعال وجود نمی‌یابد. البته او معتقد است که طرح باید از کلیّتی برخوردار باشد؛ یعنی آغاز، میانه و پایانی داشته‌باشد و اگر جزئی از عناصر اثر حذف شود، شیرازه و ساختار آن متزلزل گردد (ر.ک؛ ارسطو، ۱۳۴۳: ۳۸ـ۳۹). در نظر ارسطو و از نگاه سنّتی، بر پیرنگ، وحدت حاکم است؛ یعنی روایت با موقعیتی آرام آغاز می‌شود، سپس این موقعیت دچار آشفتگی می‌گردد و در پایان، موقعیت آرام دیگری شکل می‌گیرد. این مفهوم پیرنگ نیز یک نقص عمده دارد و

Archive of SID

www.SID.ir

آن اینکه همهٔ پیرنگ‌ها را در بر نمی‌گیرد؛ چنانکه والاس مارتین نیز به این نکته اشاره می‌کند که در آغاز سدهٔ بیستم، اغلب منتقدان دریافتند که پیرنگ به مفهوم ارسطویی را نمی‌توان بر انواع روایی جدید همچون رمان تحمیل کرد (ر.ک؛ مارتین، ۱۳۸۹: ۵۷).

به نظر فرمالیست‌ها، طرح، قطعات برگزیدهٔ داستان است که راوی/ مؤلف آن را انتخاب کرده‌است و زمان آن لزوماً با زمان گاهنامه‌ای همخوان نیست (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۷۲، ج ۱: ۵۳). بنابراین، طبق این تعریف، همهٔ نکات در طرح گفته نمی‌شود و خواننده باید با حدس و گمان خود روایت را کامل کند؛ به بیان دیگر، طرح روایت، برگزیدهٔ ماجرا از نگاه راوی است.

پژوهشگران تا پیش از پراپ حکایات را بر اساس موضوع یا درونمایه طبقه‌بندی می‌کردند، اما پراپ به روابط میان کارکردها یا نقش‌مایه‌ها توجّه کرد و آن را واحد بنیادین روایت دانست (ر.ک؛ مارتین، ۱۳۸۹: ۶۵). او با تأکید بر نقش‌مایه‌هایی همچون پاداش، مأموریت یا آزمون، اهمیت راهبردی رخدادها را در ساختار کلی داستان برجسته ساخت و به عنوان پیشروی مطالعهٔ نظام‌مند پیرنگ شناخته شد (ر.ک؛ مکاریک، ۱۳۹۰: ۱۵۰ـ۱۵۱).

پراپ با بررسی ساختار حکایات عامیانه، نظریات خود را در چهار تِز یا فرمول اساسی خلاصه کرده‌است:

۱ـ عناصر ثابت و پایدار، حکایت کارهایی است که اشخاص حکایت انجام می‌دهند و این عناصر اجزای تشکیل‌دهنده و بنیادین حکایت است (پراپ این عناصر پایدار را «کارکرد» نامیده است).

۲ـ تعداد کارهای اشخاص حکایات عامیانه، محدود است.

۳ـ تسلسل کارهای اشخاص حکایت همیشه یکسان است.

۴ـ ساختار حکایات پریان یکی است (ر.ک؛ پراپ، ۱۳۶۸: ۴۲ـ۴۶).

در واقع، پراپ با بررسی صد حکایت که ترکیب‌بندی مشابهی داشتند، به کشف کنش‌های تکرارشونده نائل آمد و ساختار یک «شاه‌حکایت» (Master tale) را کشف کرد که در آن جمع کُل کارکردها از سی‌ویک تجاوز نمی‌کردند (ر.ک؛ اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۰۲). البته در هیچ حکایتی، مجموع سی‌ویک کارکرد وجود نداشت. او دریافت که این

Arhive of SID

www.SID.ir

کارکردها (نقش‌های ویژه) در حکایات مختلف، همیشه با ترتیبی یکسان در پی هم می‌آیند و طرحی مشابه دارند. به نظر می‌رسد که پژوهش پراپ نشان می‌دهد تحلیل ساختاری زمانی نتیجه‌بخش است که مجموعه‌ای از یک نوع روایی بررسی شود و تنها با مطالعهٔ آثاری اندک از یک نوع روایی، نمی‌توان ادعای شناخت ساختار آن نوع را داشت.

گریماس نیز با الگوگیری از پراپ، به جای آنکه به ماهیت خود شخصیت‌ها بپردازد، مناسبات میان این ماهیت‌ها را در نظر گرفت و سی‌ویک کارکرد پراپ را به بیست کارکرد تقلیل داد. او معتقد بود که هر داستان از تعدادی «الگوی کنش» (Function) تشکیل شده‌است. در واقع، منظور او از الگوهای کنش، همان نقش‌ویژه‌ها در اثر پراپ بود. گریماس معتقد بود همان گونه که برای فهم معنای یک جمله باید معنای واژگان یا قواعد نحوی را بدانیم، برای شناخت معنای یک متن نیز باید معنای پی‌رفت‌ها و قواعد دستور زبان آن را دریابیم (ر.ک؛ سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۴۳ـ۱۴۴).

از الگوی پراپ حتی در ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی ایرانی نیز استفاده شده، نتایج جالب توجّهی به‌دست آمده‌است. هرچند برخی از مصادیق کارکردهای پراپ در این افسانه‌ها دیده نمی‌شود و باید عواملی جدید را به فهرست او اضافه کرد. همچنین، توالی کارکردها نیز در این روایات، با الگوی پراپ متفاوت است. گذشته از این، سی‌ویک کارکرد پراپ در افسانه‌های جادویی ایرانی به هشت کارکرد که گاه جفتی و دوتایی هستند، تقلیل یافته‌است (ر.ک؛ حق‌شناس و خدیش، ۱۳۸۷: ۳۸). با توجه به کارکردهای مذکور، طرح کلی افسانه‌های جادویی ایرانی در دو الگوی کلی خلاصه شده‌است: الف) قهرمان در پی به‌دست آوردن چیزی است. ب) قهرمان با خطری مواجه می‌شود. گاهی نیز این دو الگو با یکدیگر ترکیب می‌شوند (ر.ک؛ خدیش، ۱۳۸۹: ۱۷۳).

از دیگر ساختگرایانی که تحلیل ساختاری او از روایت بر پیرنگ تکیه دارد، کلود برمون است. او نیز همچون گریماس می‌کوشید تا ساختار زیربنایی تمام روایت‌ها را بر اساس طرحی تکرارشونده نشان دهد. برمون نیز همچون پراپ کارکرد را واحد بنیادین در نظر گرفت و از ترکیب سه کارکرد (امکان/ استعداد، فرایند و پیامد) یک زنجیرهٔ منطقی ارائه داد و ساختار ساده‌ای را ترسیم نمود. او معتقد بود که برخی از کارکردهای حکایات پریان با هم ارتباط منطقی دارند و بر هم دلالت می‌کنند. این نکته‌ای است که لوی استروس، گریماس و یا حتی خود پراپ هم بدان اشاره کرده‌بودند، ولی برمون کوشید تا

Arhive of SID

www.SID.ir

ماهیت این پیوند را کشف کند و پیرو آن «عناصر اوّلیه» یا واحدهای پایهٔ روایت را بازیابد (ر.ک؛ همان: ۱۳۸ـ۱۴۰ و ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۳۶). البته طرح‌های برمون و گریماس را باید با دقت بیشتری به کار بست تا به نتیجهٔ مطلوب رسید؛ زیرا هدف آنان، یافتن ساختار زیربنایی تمام روایت‌ها بود و در چنین رویکردهایی، این خطر وجود دارد که نتایج حاصله، سطحی و پیش‌پاافتاده به‌نظر رسد.

در میان نسل دوم روایت‌شناسان ساختگرا، ریمون کنان بیش از بقیه به مقولهٔ پیرنگ اهتمام داشته‌است. او معتقد است توصیف‌های ساختاری از روایت، چگونگی ترکیب رخدادها را با یکدیگر نشان می‌دهد. رخدادها طبق قواعدی با هم ترکیب می‌شوند و خُردتوالی‌ها (Micro-sequence) را ایجاد می‌کنند و از ترکیب این خُردتوالی‌ها نیز کلان‌توالی‌ها تولید می‌شوند و کلّ روایت نیز از به هم پیوستن کلان‌توالی‌ها شکل می‌گیرد. طبق نظر او، قواعد ترکیب رخدادها عبارتند از: توالی علّی و معلولی و توالی زمانی (ر.ک؛ همان: ۲۸ـ۲۹).

۲ـ۱) توالی علّی و معلولی

ای. ام. فورستر نیم قرن پیش‌از ریمون کنان، طرح را نقل حوادث با تکیه بر موجبیت و روابط علّی و معلولی دانست و از آن برای تمایز بین دو اصطلاح «داستان» و «پیرنگ» بهره برد؛ مثلاً «سلطان مُرد و سپس ملکه مُرد» داستان است، اما «سلطان مُرد و پس از چندی ملکه ازفرط اندوه درگذشت» طرح است. در اینجا نیز توالی زمانی حفظ شده، اما سببیت بر آن سایه افکنده‌است (ر.ک؛ فورستر، ۱۳۵۷: ۱۱۲ـ۱۱۳). در حقیقت، فورستر با تأکید بر روابط علّی و معلولی سببیّت را وجه تمایز میان طرح و داستان دانست. به‌نظر می‌رسد ارسطو نیز به عامل سببیت توجّه داشته‌است؛ چراکه گفته: «فرق است میان اینکه بعضی حوادث به سببِ حوادث دیگری روی داده باشند، با آنکه فقط به دنبال آن حوادث روی داده‌باشند» (ارسطو، ۱۳۴۳: ۵۲).

۲ـ۲) توالی زمانی

گذشته از روابط علّی و معلولی، گاهی رخدادها بر پایهٔ توالی زمانی با یکدیگر ترکیب می‌شوند. منظور از زمان در «توالی زمانی رخدادها»، زمان خطی و طبیعی نیست، بلکه زمان

Arrive of SID

www.SID.ir

روایی است؛ زیرا «در طرح، زمان دستکاری می‌شود و واقعیت به‌صورت تکه‌تکه و جابه‌جا عرضه می‌شود... در طرح، نویسنده می‌تواند نتیجه را قبل از علت بیان کند و یا آخر را قبل از شروع بیاورد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۴۲). بنابراین، هرچند اغلب طرح را الگوی نقل حوادث و وقایع داستان بر پایهٔ روابط علّی و معلولی دانسته‌اند، اما توالی رخدادها در برخی از روایات بر پایهٔ روابط علّی و معلولی نیست، به‌ویژه در مواقعی که داستان حوادث ذهنی یک شخصیت را روایت می‌کند.

شیوهٔ پیرنگ‌سازی غیرعلّی، به‌ویژه در سینمای معاصر به چشم می‌خورد؛ مثلاً «وقتی فیلم "بخشش‌های دلسوزانه" برای نخستین‌بار به نمایش درآمد، برخی منتقدان آن را بدون طرح توصیف کردند و فیلم را به این علت ستودند. این فیلم نه‌تنها طرح دارد، بلکه طرح بسیار زیبای خود را در یکی از دشوارترین عرصه‌های سینما بافته‌است؛ داستانی که در آن نمودار حرکتی فیلم در درون ذهن قهرمان روی می‌دهد» (مک‌کی، ۱۳۸۵: ۳۰ـ۳۱). مک‌کی این فیلم را سفر درونی و جذاب مک‌اسلیج، قهرمان فیلم، می‌داند که مجموعه‌ای از حوادث و رنج‌ها را می‌گذراند تا به تحوّلی درونی می‌رسد. بنابراین، توالی رخدادهای یک روایت لزوماً بر پایهٔ روابط علّی‌ومعلولی نیست؛ به بیان دیگر، گاه اتفاقی «پس از» اتفاقی دیگر رخ می‌دهد، اما رویداد دوم لزوماً معلول رویداد اول نیست و این همان توالی زمانی است.

طرح داستان از مجموعهٔ عناصری همچون «کشمکش»، «پیچیدگی»، «بحران» و «تعلیق» تشکیل می‌شود، اما ازآنجا که این عناصر در مکاشفات کوتاه صوفیه چندان مجال بسط نمی‌یابد، در این بخش نیز به شرح و تفصیل آن‌ها نمی‌پردازیم.

۳ـ طرح روایات مکاشفات

هدف اصلی راویان از نقل حکایات عرفانی، ذکر اصول اخلاقی و تربیت مخاطبان خود، یعنی مریدان بوده‌است و نه سرگرم کردن آن‌ها. این سخن شمس تبریزی نیز مؤید همین مطلب است که «غرض از حکایت، معاملهٔ حکایت است، نه ظاهر حکایت که دفع ملالت کنی به صورت حکایت، بلکه دفع جهل کنی» (تبریزی، ۱۳۶۹: ۲۷۳). هرچند غایت بیان حقایق عرفانی در قالب حکایت، افزایش تأثیر سخن و در پی آن، اقناع و تعلیم مخاطب بوده‌است، اما این امر باعث نشده تا راویان این حکایات از شیوه‌های هنرمندانهٔ

Arhive of SID

www.SID.ir

روایتگری غفلت کنند. برخی از پژوهشگران معتقدند حکایت‌های بسیار کوتاه عرفانی با ساختار داستان‌های مینیمالیستی امروزی همخوانی دارند که درآن‌ها با طرحی ساده و در واقع، با «خرده‌پیرنگ» مواجه هستیم. خرده‌پیرنگ، یعنی طرحی که در آن مقداری از عناصر پیرنگ حفظ می‌شود؛ مثلاً حکایات بسیار کوتاه *کشف‌المحجوب* هجویری از پیرنگ هنجار که در آن آغاز، میانه و پایان روایت کاملاً تفکیک‌شدنی است، فاصله گرفته‌است (ر.ک؛ روستا و رضی، ۱۳۹۰: ۹۲ـ۹۳). بنابراین، می‌توان گفت گسترش طرح روایات مکاشفات با حجم آن‌ها رابطه‌ای مستقیم دارد. ۱۷۵ روایت از مکاشفات بررسی‌شده از نظر حجم، کوتاه و ۶۵ نمونه، متوسط هستند؛ یعنی در مجموع، ۷۶ درصد مکاشفات از نظر حجم، کوتاه و متوسط هستند. معیار سنجش حجم مکاشفات در این پژوهش، تعداد کلمات هر روایت بوده‌است، به طوری که روایات تا پنجاه کلمه، کوتاه، بین پنجاه تا صد کلمه، متوسط و بیش از آن، بلند محسوب شده‌اند. البته هرچند اغلب مکاشفات طرحی ساده و حجمی کوتاه یا متوسط دارند، اما راویان قواعد ترکیب رخدادها را در این روایات رعایت نموده‌اند. البته ذکر این نکته نیز ضروری است که پیرنگ حکایات مکاشفات، حاصل روابط پیچیدهٔ کنشگران آن‌ها نیست؛ چراکه اغلب این حکایات کنشگران محدودی دارند و گاه فقط شاهد حضور یک یا دو شخصیت، همچون عارف و هاتف غیبی در یک مکاشفه هستیم.

«هرچند توالی زمانی و پیوندهای علّی جزو حلقه‌های ضروری در هر پی‌رفت روایتی است، ولی همان گونه که ارسطو اشاره کرده‌است، به خودی‌خود نمی‌توانند هر پیرنگی را که احتمالاً مورد علاقهٔ ما باشد، تبیین کنند» (مارتین، ۱۳۸۹: ۷۲). بر اساس قواعد ترکیبی که ریمون کنان نیز در ترکیب رخدادها بدان اشاره کرده، ترکیب وقایع در طرح مکاشفات هم بر پایهٔ توالی علّی و معلولی است و هم بر اساس توالی زمانی، اما نتایج این تحلیل نشان می‌دهد که در ساختار مکاشفات، علاوه بر این دو الگوی پیرنگ، با الگوی سومی نیز مواجه هستیم. در ادامه، با نقل نمونه‌حکایاتی از هر یک از این الگوهای سه‌گانه، به تحلیل موجز آن‌ها می‌پردازیم.

۳ـ۱) توالی علّی و معلولی در طرح مکاشفات

در برخی از روایات مکاشفات، حوادث با تکیه بر موجبیت و روابط علّی و معلولی در

Arhive of SID

www.SID.ir

پی یکدیگر آمده‌اند و در واقع، هر رخدادی نتیجه و پیامد رخداد قبلی است؛ مانند روایاتی که از توبهٔ ابراهیم ادهم بر جای مانده‌است. در این نمونه از مکاشفات، عارف سخنی می‌گوید یا عملی انجام می‌دهد و در پی آن، کشفی برای او اتفاق می‌افتد. گاهی نیز شهود رخداد یا صدایی از غیب واکنش عارف را برمی‌انگیزد. در هر صورت، در این دسته از روایات، آن گونه که در نمونه‌های ذیل می‌بینیم، یک زنجیرهٔ علّی و معلولی وقایع را به هم مرتبط می‌سازد:

> «ابراهیم ادهم گوید: شبی به بیت‌المقدّس بودم در زیر صخره. چون پاره‌ای از شب بگذشت، دو فریشته دیدم: یکی فرا دیگر گفت: کیست اینجا؟ دیگر گفت: ابراهیم ادهم. گفت: آنک خدای درجه‌ای کم گردانید از درجه‌های او. گفت: چرا؟ گفت: زیرا که به بصره بود، خرما خرید. خرمایی ازآنِ خرمافروش بر خرمای وی افتاد، او برداشت. ابراهیم گفت: با بصره شدم و از آن مرد خرما خریدم و خرمایی برگرفتم و بر خرمای بقال افکندم و باز به بیت‌المقدس آمدم، زیر صخره شدم. چون پاره‌ای از شب بگذشت، دو فریشته دیدم که از آسمان فرود آمدند: یکی فرا دیگر گفت: کیست اینجا؟ آن دیگر گفت: ابراهیم ادهم. گفت او را باز جای خویش رسانیدند و آن درجه برداشتند» (قشیری، ۱۳۶۱: ۱۶۴).

در طرح حکایت فوق، دو فرشته دربارهٔ علّت تنزّل رتبهٔ معنوی ابراهیم ادهم با یکدیگر گفتگو می‌کنند. شنیدن مکالمهٔ آن‌ها کنشِ ابراهیم (رفتن به بصره و ادای دِین خرمافروش) را در پی دارد و در پایان، این کنش مسبّب بازگشت ابراهیم به درجهٔ پیشینش می‌شود. چنانکه می‌بینیم، در این حکایت هر حادثه، معلول حادثهٔ قبلی است و توالی رویدادها بر پایهٔ سببیّت است.

> «نقل است که مالک را با دهریی مناظره افتاد. کار بر ایشان دراز شد. هر یک می‌گفتند من بر حقّم. اتفاق کردند که دست مالک و دست دهری هر دو بر هم بندند و بر آتش نهند. هر کدام که بسوزد، او بر باطل بُوَد و در آتش آوردند. دست هیچ‌کدام نسوخت و آتش بگریخت. گفتند هر دو بر حق‌اَند. مالک دلتنگ به خانه بازآمد و روی بر زمین نهاد و مناجات کرد که هفتاد سال قدم در ایمان نهاده‌ام تا با دهریی برابر گردم. آوازی شنود که تو ندانستی که دست تو دست دهری را حمایت کرد؟ دست او تنها در آتش نهادندی تا بدیدی» (عطار نیشابوری، ۱۳۸۸: ۹۵).

Arhive of SID

www.SID.ir

در حکایت مالک و دهری، مناظرهٔ این دو سبب می‌شود تا با آزمون آتش مشخص گردد کدامیک بر حق است. نتیجهٔ آزمون (نسوختن دست دهری) موجب دلتنگی مالک و نجوای او با حضرت حق می‌شود و درآخر، پرسش از حق سبب پی بردن مالک به راز مسئله است. در اینجا نیز رخدادها بر پایهٔ روابط علّی و معلولی در پی یکدیگر آمده‌اند.

«حکایت است از مولانا... که روزی اصحابْ او را مستغرق یافتند و وقت نماز رسید. بعضی مریدان آواز دادند مولانا را که وقت نمازست. مولانا به گفتِ ایشان التفات نکرد. ایشان برخاستند و به نماز مشغول شدند. دو مرید موافقت شیخ کردند و به نماز نه‌اِستادند. یکی از آن مریدان که در نماز بود، خواجگی‌نام، به چشم سرّ به وی عیان بنمودند که جملهٔ اصحاب که در نماز بودند با امام، پشتشان به قبله بود و آن دو مرید را که موافقت شیخ کرده بودند، رویشان به قبله بود؛ زیرا که شیخ چون از ما و من بگذشت و اویی او فنا شد و نماند و در نور حق مستهلک شد که "مُوتُوا قَبْلَ أَنْ تَمُوتُوا" اکنون او نور حق شده‌است و هر که پشت به نور حق کند و روی به دیوار آورد، قطعاً پشت به قبله کرده‌باشد؛ زیرا که او جانِ قبله بوده‌است» (مولوی، ۱۳۸۷: ۱۲).

در این حکایت نیز از *فیه‌مافیه*، با موضوع اهمّیت تبعیت از پیر، همهٔ مریدان مولانا غیر از دو مرید وی، در اوّل وقت، به‌خلاف شیخ خود به نماز می‌ایستند. مریدی به‌سبب این عدم تبعیت به چشم سرّ همهٔ نمازگزاران را پشت به قبله و آن دو مرید را رو به قبله می‌بینند. در واقع، در این حکایت نیز مکاشفه‌ای که پیش می‌آید، نتیجه و پیامد کنش اوّلیه مریدان است و علّیت، وقایع را به یکدیگر پیوند داده‌است.

«ابویزید به حج پیاده رفتی. هفتاد حج کرده بود. روزی دید که خلق در راه حج از بهر آب سخت درمانده‌اند و هلاک می‌شوند. سگی دید نزدیک آن چاه آب که حاجیان بر سَرِ آن چاه انبوه شده بودند و مضایقه می‌کردند. آن سگ در ابویزید نظر می‌کرد. الهام آمد که برای این سگ آب حاصل کن. منادی کردند: که می‌خرد حجّی مبرورِ مقبول به شربتی آب؟ هیچ کس التفات نکرد. برمی‌افزودند: پنج حج پیادهٔ مقبول و شش و هفت، تا به هفتاد حج رسید. یکی آواز داد که من بدهم. در خاطر ابویزید بگشت که زهی من که جهت سگی هفتاد حج پیاده به شربت آب فروختم! چون آب را در تغار کرد و پیش سگ نهاد، سگ روی بگردانید. ابویزید در وی افتاد و توبه کرد. ندا آمد که چندین با خود

Arhive of SID

www.SID.ir

> می‌گویی این کردم و آن کردم جهت حق، می‌بینی که سگی قبول نمی‌کند؟ فریاد برآورد که توبه کردم، دگر نیندیشم. در حال سگ سر در آب نهاد و خوردن گرفت» (تبریزی، ۱۳۶۹: ۲۱۶).

در پیرنگ حکایت «به حج رفتن بایزید» هم در توالی وقایع، یعنی رفتن بایزید به حج، دیدن سگی تشنه در راه، الهام قلبی به وی برای آب دادن به سگ، تهیهٔ آب به قیمت بخشیدن ثواب هفتاد حج خود، پشیمانی قلبی بایزید از این عمل، روی برگرداندن سگ و نخوردن آب، آمدن ندای غیبی حق در مذمّت بایزید، توبهٔ وی و در پایان، آب خوردن سگ شاهد زنجیرهٔ علّی و معلولی وقایع هستیم.

۳ـ۲) توالی زمانی در طرح مکاشفات

در نقل برخی مکاشفات توالی علّی و معلولی رعایت نمی‌شود؛ یعنی حادثه‌ای پس از حادثهٔ دیگر اتفاق می‌افتد، بدون اینکه لزوماً معلول رویداد اوّل باشد. در واقع، رخدادهای این روایات بر اساس توالی زمانی با یکدیگر ترکیب شده‌اند. البته منظور از زمان در توالی زمانی، زمان روایی است، نه زمان خطی و طبیعی؛ به بیان ساده‌تر، در این دسته از روایات، عارف فقط مجموعه‌ای از وقایع غیبی را شهود و بازگو می‌کند. عرفایی همچون بایزید بسطامی، ابوالحسن خرقانی و نجم‌الدّین کبری در اغلب مکاشفات خود روایتگر مجموعه‌ای از وقایع غیبی هستند که شهود کرده‌اند، البته بدون اینکه زنجیره‌ای علّی و معلولی این وقایع را به هم مرتبط سازد:

> «به هنگام سحر و در خلوت، ذکر تسبیح فرشتگان را می‌شنیدم؛ گویی حق به آسمان دنیا فرود آمده‌است. فرشتگان در گفتارشان شتاب می‌کردند؛ پنداری می‌ترسیدند و نجات می‌طلبیدند؛ مثل کودکی که از خشم پدرش بترسد و از بیم کتک بگوید: توبه کردم، توبه کردم. هنگامی که بیم فرشتگان شدّت یافت، شنیدم که می‌گفتند: ای توانا! ای توانا! ای توانا! و ای توان‌بخش! وقتی به دل نالیدند، گفتند: خدایا! از پاداش خود ما را نگهبانی و از شکنجهٔ عذابت ما را امانی روزی گردان». (نجم‌الدّین کبری، ۱۳۸۸: ۲۲ـ۲۳).

در این مکاشفهٔ سمعی، نجم کبری ابتدا ذکر خایفانهٔ تسبیح فرشتگان را می‌شنود و آن را توصیف می‌کند. سپس وقتی بیم فرشتگان شدّت می‌گیرد و با ناله و عجز در برابر

Arhive of SID

www.SID.ir

پروردگار سخن می‌گویند، نجم کبری سخنان آن‌ها را نقل می‌کند. پیرنگ این روایت بر پایهٔ توالی زمانی است و هر رویداد، معلول رویداد قبل خود نیست، بلکه راوی رخدادها را یکی پس از دیگری نقل کرده‌است.

> «شیخ ابوالحسن خرقانی گفت: نیمروزی به عرش رفتم تا آن را طواف کنم. هزار بار به دور عرش گشتم، گروهی را در آن حوالی ساکن و مطمئن دیدم که از سرعت طواف من متعجب شدند، ولی طواف آنان مرا متعجب نساخت. گفتم: شما کیستید و سُستی طواف شما از چیست؟ گفتند: ما فرشته‌ایم و نوریم و این وضع سرشت ماست و قادر به گذشتن از آن نیستیم و گفتند: تو کیستی و سرعت در طواف تو از چیست؟ گفتم: من آدمی و در نور و نارم. این شتاب من نتیجهٔ آتش شوق است. فرشتگان فاقد شهوتند» (همان: ۲۴).

در روایت فوق که به نوعی معراج ابوالحسن خرقانی است، صاحب‌مکاشفه رخدادهایی را همچون طواف گِرد عرش الهی، دیدن ملائکهٔ ساکن عرش، گفتگو با آنان دربارهٔ کُندی طواف آنان و سرعت طواف خود نقل می‌کند. در طرح این روایت نیز اتفاقی پس از اتفاق دیگر (توالی زمانی) روایت شده‌است.

> «[شمس] گفت: در باغی دیدم خود را، بی‌خود شدم و مولانا در صفی می‌آید و جمال‌الدّین دگر می‌آید. آواز شنیدم. صدا گفت که صلا! نعره‌ای بزدم، باز به خود آمدم. خواستم موزه پوشیدن، چیزی دیگر به چشم آمد، بی‌خود شدم. به سَر گِرد همه خانه می‌گشتم. از آسمان هفت در باز شد و اُستون‌ها دیدم از زمین تا آسمان. می‌دانستم که آن ستون آسمان‌ها طاعت مؤمنان است. باز مولانا را دیدم بر سَر منبر و دو کس از هوا درآمدند سوی مولانا با گیسوهای علویانه، چشم‌هاشان بزرگ چون دروازه، و پرنور. طبق‌ها با طبق‌پوش بیاوردند پرجوهر پیش مولانا نهادند» (تبریزی، ۱۳۶۹: ۲۸۹).

در این مکاشفه نیز شمس مجموعه‌ای از وقایعی را که رؤیت نموده، نقل کرده‌است حال آنکه هیچ یک معلول دیگری نیست.

در میان عرفا، روزبهان بقلی شیرازی، عارف قرن ششم، در *کشف‌الأسرار* بیش از دیگر عرفا سِیر خود را در عوالم وجود در شرایطی معراج‌گونه روایت کرده‌است. وی هر لحظه در عالمی حضور دارد و حقایقی غیبی را شهود می‌کند. وقایع این مکاشفات بر اساس

Arrive of SID

www.SID.ir

توالی علّی و معلولی ترکیب نشده‌انـد، بلکـه راوی فقـط بـر اسـاس تـوالی زمـانی، آنچـه را رؤیت کرده‌است، یکی پس از دیگری روایت می‌کند؛ مثلاً در روایتی می‌گوید:

«شبی دریای عظیمی را در پیشگاه حضـرت [حـق] رؤیـت کـردم کـه سـاحلی برای آن نبود و تنها جمیع انبیـاء و نیـز جمیـع ملائکـه و اولیـاء در آن بحـر بودنـد. حجاب ستبر و سختی را که بر فراز بحر آویخته و معلق بود، رؤیت کـردم، آدم(ع) را در بحر دیدم و بحر تا سینه‌اش بالا آمده بود. مقرّب‌ترین به خدای تعـالی کسـی بود که [نسبت به سایرین] به آن حجاب نزدیک‌تر بود. آدم و رسل اولوالعزم مقابل حجاب بودند. پس پیشی گرفتم و خود را به نزدیک حجاب رسـاندم؛ زیـرا قصـد داشتم از ماورای حجاب اطلاع یـابم و بـدانم. پـس تـا آخـرِ حجـابْ راه پیمـودم. هنگامی که بدانجا دست یافتم، از ماورای حجاب، نور عظیمی دیدم و او عظیم‌تـر از تمامی آسمان‌ها بود. به‌تحقیق آن شخص تمـامی محضـر الهـی را در بـر گرفتـه بود، حتی موضعی به قدر سَرِ سوزن باقی نمانده بود که از [شخص یا وجود] او پُـر نشده باشد. بر صورت او نوری بود که بلاانقطاع تا محضر الهی امتداد یافته، به آن متصل می‌گردید. قصد داشتم که به ورای حجاب داخل شوم و قادر نبودم. پس به خود گفتم: این مقام چیست؟ و این شخص کیست؟ پس در ضـمیر [سرّ] خـویش مـورد نـدا واقـع شـدم: بـه‌درسـتی کـه [ایـن، مقـام محمـود اسـت و ایـن] شـخص [محمّد(ص)، آنچه] نوری که [بر صورت وی بینی، پس آن، نور تجلـی اسـت. اگـر قادر به ورود و عبور (از آن حجاب) بودی، هرآیینـه بـه رؤیـت خـدای سـبحانه و تعالی، بدون حجاب نائل می‌گشتی و برای من گفته شد: ایـن مقـام، بـر محمـد(ص) اختصاص یافت و برای هیچ احدی بر این مقـام، سـبیل و راهـی نیسـت» (ارنسـت، ۱۳۸۳: ۲۵۶).

گذشته از شیوهٔ توالی رخدادها، روایات مکاشفات از حیث عناصر تشـکیل‌دهنـدهٔ طـرح نیز بـا داسـتان مـدرن و رمـان متفـاوت هسـتند. تعلیـق، کشـمکش، بحـران، نقطـهٔ اوج و در حقیقت، گره‌افکنی‌ها و گره‌گشایی‌هایی که در طرح داستان و رمـان وجـود دارد، در طـرح اغلب مکاشفات دیده نمی‌شود؛ زیرا اغلب این روایات، همـانطور کـه اشـاره شـد، حجمـی کوتاه یا متوسط دارنـد و راوی فرصـت بسـط و گسـترش طـرح را نـدارد. از سـوی دیگـر، پیام‌محور بودن این روایات سبب شده تا به گونه‌ای باشند که مخاطب خیلی زود به به پایـان ماجرا پی ببرد و پیام مورد نظر راوی را دریافت نماید.

Arhive of SID

www.SID.ir

۳ـ۳) مکاشفات کوتاه ـ لحظه‌ای

در بین روایت‌شناسان ساختگرا، ریمون‌ـکنان بیش از دیگران به مقولهٔ «طرح روایت» پرداخته‌است و آن را توالی علّی و معلولی یا زمانی رخدادها دانسته‌است. در دو بخش پیشین نیز به نمونه هایی از مکاشفاتی اشاره شد که بر اساس این دو نوع توالی روایت شده‌اند. اما در مواردی به مکاشفاتی برمی‌خوریم که از ایجاز فوق‌العاده‌ای برخوردارند و در آن‌ها فقط یک کنش اتفاق افتاده که اغلب نیز کنشی کلامی است. در این مکاشفات، هیچ یک از توالی‌های علّی و معلولی و زمانی به چشم نمی‌خورَد؛ چراکه اصلاً چند رخداد پی‌درپی روایت نشده که بحث توالی به میان آید. راوی این روایات، بدون مقدّمه، فقط لحظه‌ای تأثیرگذار و ناب را بازگو می کند که در آن صاحب مکاشفه به دیدار حقیقتی غیبی نائل آمده، یا کلامی را از حضرت حق در حالتی وحی‌گونه شنیده‌است. این روایات را «مکاشفات کوتاه ـ لحظه‌ای» نامیده‌ایم. در نامگذاری این نوع از روایات مکاشفات از نوع جدیدی از داستان کوتاه فرانسه وام گرفته‌ایم.

ژان میشل آدام داستان کوتاه فرانسه را به دو نوع داستان کوتاه روایی و داستان کوتاه غیرروایی تقسیم کرده، معتقد است هرچند تا قرن نوزدهم داستان کوتاه فرانسه نوعی عمیقاً روایی و با طرح علّی و معلولی بوده، اما در قرن بیستم، شاهد شکوفایی نوع جدیدی از داستان کوتاه به نام «داستان کوتاه ـ لحظه‌ای» (Nouvelle- instant) بوده‌ایم (ر.ک؛ آدام، ۱۳۸۳: ۱۳۰). در این روایت، «سخن از تأمّل بر لحظات کوتاهی از زندگی یک یا چند شخصیت است. لحظاتی که به‌ظاهر معمولی و روزمره می‌آید، اما از ارزش فراوانی برخوردار است و نقشی تعیین‌کننده در زندگی فرد ایفا می‌کند. ویژگی داستان کوتاه، دیگر در پیرنگ نیست که به‌تدریج شکل می‌گیرد و بسط می‌یابد، بلکه در تجسّم یک لحظه است» (همان؛ به نقل از: گون، ۱۹۸۵م.: ۲۰۰). به عنوان نمونه، اغلب مکاشفات بایزید بسطامی یا ابوالحسن خرقانی را می‌توان از نوع روایات کوتاه ـ لحظه‌ای نامید که در آن، عارف ناگاه ندای حق را می‌شنود یا صحنه‌ای از غیب را شهود و بازگو می‌کند و هیچ رخداد دیگری در روایت ذکر نمی‌شود. در یکی از این نمونه‌ها، ندای غیبی حق به خرقانی می‌گوید: «بندهٔ من! مرا با تو مخاطبه به چهار چیز است: به دل و تن و زبان و مال. دو به من می‌دهی و دو بازمی‌گیری؛ یعنی به تن طاعت می‌کنی و به زبان *قرآن* می‌خوانی، و دل و مال به من نمی‌دهی، و مرا خود کار با این دو بیش است. اگر خواهی این دوی دیگر به تو

Arhive of SID

www.SID.ir

بگذارم» (خرقانی، ۱۳۶۹: ۶۳). عطّار نیز در *تذکرةالأولیاء* نمونه‌های فراوانی از نداهای حق به خرقانی و بایزید بسطامی ذکر کرده‌است. همچون «[خرقانی] گفت: زبان من به توحید گشاده شد. آسمان‌ها و زمین را دیدم که گِرد بر گِرد من طواف می‌کردند و خلق از آن غافل» (عطار نیشابوری، ۱۳۸۸: ۶۸۲).

همچنین، «نقل است که عبدالرّحمن سُلَمی گفت: به نزدیک شیخ بوعثمان بودم. کسی از چاه آب می‌کشید آواز چرخ می‌آمد. می‌گفت یا عبدالرّحمن می‌دانی که این چرخ چه می‌گوید؟ گفتم چه می‌گوید؟ گفت: الله الله» (همان: ۷۸۵). یا: «نقل است که ابوالقاسم نصرآبادی گفت: یک بار به زیارت موسی علیه‌السلام شدم. از یک‌یکِ ذرّهٔ خاک او می‌شنودم که: أَرِنی أَرِنی [ای پروردگار بنمای مرا]» (همان: ۷۹۱).

در نمونه‌ای دیگر، سهل تستری گوید: «شبی خوش شده بودم. به صحرا بیرون شدم که نَفَسی زنم. همهٔ آسمان ستاره نوشته بود که: الله الله» (انصاری، ۱۳۶۲: ۱۳۵).

هجویری نیز مکاشفه‌ای از ابوالعباس شقانی روایت کند که: «گفت: من روزی به خانه اندر آمدم. سگی دیدم زرد بر جای خفته. پنداشتم که از محلّت اندر آمده‌است. قصد راندن وی کردم، وی به زیر دامن من اندر آمد و ناپدید شد» (هجویری، ۱۳۸۴: ۳۱۰). در این مکاشفه، عارف نَفْس خود را در صورت سگی رؤیت می‌کند، اما هیچ رابطهٔ علّی و معلولی یا حتّی سلسلهٔ اتفاقات با توالی زمانی در این روایتِ بسیار کوتاه به چشم نمی‌خورَد. در واقع، در همهٔ مکاشفات کوتاه ـ لحظه‌ای که نمونه‌ای از آن‌ها ذکر شد، در لحظه‌ای ناب، پرده از جلوی چشم و گوش حس عارف کنار رفته، به جای روایت چند رخداد با توالی زمانی یا علّی و معلولی، فقط این لحظهٔ حسّاس و ارزشمند از زندگی شخصیت اصلی، یعنی لحظهٔ شنیدن ندای حق یا رؤیت حقیقتی غیبی، به صورت کاملاً موجز بازگو شده‌است.

۵ـ هنر راویان در گزینش و ترکیب‌بندی طرح

نکتهٔ قابل توجه دیگر در طرح مکاشفات، شیوه‌های متفاوت روایت از مکاشفه‌ای واحد است. تودوروف نقل حکایت را نوعی «سوزنبانی» می‌داند؛ یعنی ترجیح یک راه نسبت به راه دیگر (ر.ک؛ تودوروف، ۱۳۸۸: ۱۰۵). در واقع، راوی در روایت خود «گزینش»

Archive of SID

www.SID.ir

می‌کند و یک شیوهٔ چینش وقایع را به شیوه‌ای دیگر ترجیح می‌دهد. علل اختلاف روایت‌های مختلف از یک مکاشفه یا واقعهٔ عرفانی نیز تفاوت در همین شیوهٔ گزینش‌ها یا به عبارتی طرح آن‌هاست؛ مثلاً روایت در چاه افتادن ابوحمزه اصفهانی و شنیدن ندای هاتف و امداد غیبی به وی و نیز ماجرای تنبّه و بیداری ابراهیم ادهم در کتب مختلف عرفانی نقل شده، اما هنر راویان در ترکیب‌بندی طرح این روایات و گزینش رخدادها نمایان شده‌است؛ به عنوان مثال، ماجرای مکاشفهٔ ابراهیم ادهم و در نتیجهٔ آن، تنبّه و توبهٔ وی در چهار نثر عرفانی آمده‌است. برای نشان دادن تفاوت شیوهٔ روایتگری، هر چهار گزارش را از مکاشفهٔ مذکور نقل می‌کنیم:

❍ **روایت اول:** گزارش خواجه عبدالله انصاری در *طبقات‌الصّوفیه:*

«[ابراهیم ادهم] وقتی به صید بیرون رفته بود. هاتفی وی را آواز داد، گفت: ابراهیم نه بهر این کار آفریدند ترا. وی را از غفلتْ یقظت پدید آمد و دست در طریقت نیکو زد؛ در زهد و ورع و توکّل و سیاحت» (انصاری، ۱۳۶۲: ۶۸).

❍ **روایت دوم**: گزارش قشیری در *ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه:*

> «[ابراهیم‌بن ادهم] روزی به شکار بیرون آمده بود. روباهی برانگیخت یا خرگوشی و بر اثر آن همی شد. هاتفی آواز داد کی ترا از بهر این آفریده‌اند یا ترا بدین [فرموده‌اند؟ پس دگرباره آواز داد از قربوس زین که والله ترا از بهر این نیافریده‌اند و بدین] نفرموده‌اند. از اسب فرود آمد و شبانی را دید از آنِ پدرش. جبّهٔ شبان فراستد. جبّهٔ پشمین بود و اندرپوشید و سلاحی کی داشت، فرا وی داد و اندر بادیه شد و به مکّه رفت» (قشیری، ۱۳۶۱: ۲۵).

❍ **روایت سوم**: گزارش عطار در *تذکرةالاولیاء*

> [ابراهیم‌بن ادهم] یک شب بر تخت خفته بود. نیم‌شب سقف خانه بجنبید، چنانکه کسی بر بام می‌رود. آواز داد که کیست؟ گفت: آشناست. اشتری گم کرده‌ام، برین بام طلب می‌کنم. چون روز برآمد، به صفّه بازشد و بر تخت نشست، متفکّر و متحیّر و اندوهگن. ارکان دولت هر یکی بر جایگاه خویش ایستادند. غلامان صف کشیدند و بار عام دادند. ناگاه مردی باهیبت از در درآمد، چنانکه هیچ کس را از حشم و خدم زَهره نبود که گوید تو کیستی! جمله را زفان‌ها به گلو فروشد. همچنان می‌آمد تا پیش تخت. ابراهیم گفت چه می‌خواهی؟ گفت:

Arhive of SID

www.SID.ir

درین رباط فرومی‌آیم. گفت این رباط نیست، سرای من است! تو دیوانه‌ای. گفت این سرای پیش ازین آنِ که بود؟ گفت: ازآنِ پدرم. گفت: پیش از آن؟ گفت: ازآنِ پدر پدرم. گفت: پیش از آن؟ گفت: ازآنِ فلان کس. گفت: پیش از آن؟ گفت: ازآنِ پدر فلان کس. گفت: همه کجا شدند؟ گفت: برفتند و بمردند. گفت: پس نه رباط این بُوَد که یکی می‌آید و یکی می‌گذرد؟ این بگفت و ناپدید شد و او خضر بود علیه‌السلام. سوز و آتش ابراهیم زیاده شد و دردش بر درد بیفزود تا این چه حال است؟ و آن حال یکی صد شد که دیدِ روز با شنیدِ شب جمع شد و ندانست که از چه شنید و نشناخت که امروز چه دید. گفت اسب زین کنید که به شکار می‌روم که مرا امروز چیزی رسیده‌است، نمی‌دانم چیست. خداوندا این حال به کجا خواهد رسید؟ اسب زین کردند. روی به شکار نهاد. سراسیمه در صحرا می‌گشت، چنانکه نمی‌دانست چه می‌کند. در آن سرگشتگی از لشکر جدا افتاد. در راه آوازی شنود که: إِنْتَبِه (بیدار گرد). ناشنیده کرد و برفت. دوم‌بار همین آواز آمد، هم به گوش نیاورد. سوم‌بار همان شنود، خویشتن را از آن دور افگند. چهارم‌بار آواز شنود که: إِنْتَبِه قَبْلَ أَنْ تُنَبَّه (بیدار گرد، پیش از آن کِت بیدار کنند). اینجا یکبارگی از دست شد. ناگاه آهویی پدید آمد، خویشتن را مشغول بدو کرد. آهو بدو به سخن آمد که: مرا به صید تو فرستاده‌اند، تو مرا صید نتوانی کرد: أَلِهَذَا خُلِقْتَ أَوْ بِهَذَا أُمِرْتَ؟ (ترا از برای این کار آفریده‌اند که می‌کنی، هیچ کار دیگر نداری؟). ابراهیم گفت: آیا این چه حالی است؟ روی از آهو بگردانید. همان سخن که از آهو شنیده بود، از قربوس زین آوازی آمد. فزعی و خوفی درو پدید آمد و کشف زیادت گشت. چون حق تعالی خواست تا کار تمام کند، سدیگر بار از گوی گریبان همان آواز آمد. آن کشف اینجا به تمام رسید و ملکوت بَرو گشاده گشت. فروآمد و یقین حاصل شد و جملهٔ جامه و اسب از آب چشمش آغشته گشت. توبه‌ای کرد نصوح و روی از راه یک سو نهاد» (عطّار نیشابوری، :۱۴۳ـ۱۴۵).

❍ **روایت چهارم**: گزارش مولوی در *فیه‌مافیه*

«ابراهیم ادهم رحمهٔ الله علیه در وقت پادشاهی به شکار رفته بود. در پی آهوی تاخت تا چندان که از لشکر به‌کلّی جدا گشت و دور افتاد و اسب در عرق شده بود از خستگی، او هنوز می‌تاخت در آن بیابان. چون از حد گذشت، آهو به سخن درآمد و روی بازپس کرد که "مَا خُلِقْتَ لِهَذَا" ترا برای این نیافریده‌اند و از عدم

Archive of SID

www.SID.ir

جهتِ این موجود نگردانیده‌اند که مرا شکار کنی. خود مرا صیدکرده گیر! تا چه شود؟ ابراهیم چون این را بشنید، نعره‌ای زد و خود را از اسب درانداخت» (مولوی، ۱۳۸۷: ۱۶۱ـ۱۶۲).

در گزارش‌های فوق از مکاشفهٔ ابراهیم ادهم که همگی به توبهٔ وی ختم می‌شود، یک ماجرا به چهار شکل روایت شده‌است: قصد خواجه عبدالله از نقل این روایت، فقط انتقال پیام تنبّه و توبه بود. بنابراین، در کوتاه‌ترین شکل ممکن و با چشم‌پوشی از ذکر جزئیات، پیام اصلی را به مخاطب منتقل کرده‌است. در روایت دوم، قشیری از ابزار تکرار بهره برده، پیام اصلی را یک بار از زبان هاتف و دیگر بار از قول قربوس زین نقل کرده، اما در این روایت نیز به شخصیت‌پردازی و گسترش طرح توجه چندانی نشده‌است. در روایت مولانا از این واقعه، به مکان روایت (بیابان) و حال درونی شخصیت محوری پس از تنبّه و بیداری نیز اندک اشاره‌ای شده‌است: «ابراهیم چون این را بشنید، نعره‌ای زد و خود را از اسب بینداخت». این توجّه به فضای وقوع مکاشفه و حال درونی شخصیت اصلی، اندکی به افزایش تأثیرگذاری روایت کمک کرده‌است. اما نوع روایت عطار از این واقعه با بقیهٔ راویان متفاوت است. او با اضافه کردن چند شخصیت به ماجرا، نقل جزئیات و چینش هنرمندانهٔ وقایع، مخاطب را گام‌به‌گام آمادهٔ پذیرش پیام اصلی روایت می‌سازد. طبق نقل عطار، ابتدا ابراهیم در «نیمه‌شب» ندای آگاهی‌بخش مردی را بر پشت بام قصر می‌شنود و به قول عطار از سخن وی هیبتی در دل او پدید می‌آید. سپس صبحگاه در قصر با خضر دیدار می‌کند و گفتگوی زیبایی بین آن دو شکل می‌گیرد و باز به گفتهٔ عطار، سوز و آتش جان ابراهیم زیاده می‌شود (توصیف احوال درونی شخصیت). در پایان، با گم شدن در صحرا به هنگام شکار، با شنیدن چندبارهٔ نداهای آگاه‌کننده (ندای غیبی، سخن آهو، ندای قربوس زین، ندای حق از گوی گریبان) کشف به نهایت می‌رسد و با گشوده شدن ملکوت بر او، موفق به توبه‌ای نصوح می‌شود. عطار با هنرمندی تمام و چینش منطقی وقایع (پیرنگ) در روایت خود تعلیق ایجاد می‌کند و مخاطب را تشنهٔ رسیدن به نقطهٔ اوج روایت، یعنی کشف ملکوت بر ابراهیم و یقظه و توبهٔ وی می‌سازد و از این طریق، روایت را باورپذیرتر می‌کند. همچنین، او با نقل جملات و صفاتی که نشان‌دهندهٔ اضطراب و نگرانی درونی ابراهیم ادهم است، حالات روانی شخصیتی را که در آستانهٔ تحوّلی اساسی قرار گرفته، به‌خوبی به تصویر می‌کشد و حسّ هم‌ذات‌پنداری مخاطب با او را برمی‌انگیزد. بنابراین، راویان حکایات مکاشفات، روایاتی را که به صورت شفاهی یا حتی مکتوب بدان‌ها

Arhive of SID

www.SID.ir

رسیده، از صافی ذهنشان گذرانده‌اند و با توجّه به پس‌زمینه‌های ذهنی و هنر روایتگری خود، آن را برای مخاطب نقل کرده‌اند. در چهار گزارش نقل‌شده از توبهٔ ابراهیم ادهم نیز قهرمان اصلی، مضمون و فضای روایت یکسان است و «گزینش طرح» این روایات را از هم متمایز ساخته‌است.

نتیجه‌گیری

بررسی ۳۰۰ روایت از مکاشفات عرفا نشان می‌دهد که اغلب این روایات طرحی ساده دارند و رخدادهای آن‌ها بر اساس توالی علّی و معلولی یا زمانی با یکدیگر ترکیب شده‌اند. اما در مواردی اندک، مکاشفات موجزی روایت شده‌اند که فقط یک کنش (اغلب کلامی) در آن‌ها اتفاق افتاده‌است. در واقع، در این مکاشفات هیچ یک از توالی‌های علّی و معلولی و زمانی به چشم نمی‌خورد؛ چراکه اصلاً مقولهٔ توالی در روایتی با یک کنش موضوعیت ندارد. اما این مطلب به معنای بدون طرح بودن روایات مکاشفات نیست، بلکه این دسته از روایات عرفانی بسیار کوتاه (همچون اغلب مکاشفات ابوالحسن خرقانی) را می‌توان «مکاشفات کوتاه ـ لحظه‌ای» نامید. این نامگذاری برگرفته از نام نوعی داستان کوتاه فرانسه است که ژان میشل آدام آن را «داستان کوتاه ـ لحظه‌ای» نامیده‌است. در این دسته از مکاشفات، لحظه‌ای تأثیرگذار و ناب همچون شنیدن کلامی وحی‌گونه از حضرت حق برای عارف اتفاق افتاده، با ایجاز تمام روایت شده‌است.

افزون بر این، عناصر تشکیل دهندهٔ طرح نیز همچون تعلیق، کشمکش، بحران و در مجموع، گره‌افکنی‌ها و گره‌گشایی‌هایی که در طرح رمان و داستان مدرن وجود دارد، به دلیل کوتاه بودن مکاشفات در طرح اغلب این روایات دیده نمی‌شود؛ زیرا ۷۶ درصد مکاشفات بررسی‌شده، حجمی کوتاه یا متوسط دارند و راوی فرصت بسط و گسترش طرح را نداشته‌است و از طرف دیگر، هدف و انگیزهٔ اصلی راوی، انتقال پیام روایت به مخاطب است و نه داستان‌پردازی و توصیف جزئیات رخدادها.

نکتهٔ شایستهٔ توجه دیگر در طرح مکاشفات، شیوه‌های متفاوت روایت از مکاشفه‌ای واحد است؛ مثلاً روایت در چاه افتادن ابوحمزه اصفهانی و شنیدن ندای هاتف و امداد غیبی به وی و نیز ماجرای تنبّه و بیداری ابراهیم ادهم در کتب مختلف عرفانی نقل شده که

Archive of SID

www.SID.ir

بررسی‌ها نشان داده تفاوت در اسلوب روایی این مکاشفات ناشی از تفاوت گزینش راویان از وقایع و ترکیب‌بندی طرح است.

منابع و مآخذ

آدام، ژان میشل و فرانسواز رواز. (۱۳۸۳). ***تحلیل انواع داستان***. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد. تهران: قطره.

احمدی، بابک. (۱۳۷۲). ***ساختار و تأویل متن (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی)***. ۲ ج. چ ۲. تهران: نشرمرکز.

اخوت، احمد. (۱۳۷۱)، ***دستور زبان داستان***. اصفهان: نشر فردا.

ارسطو. (۱۳۴۳). ***فن شعر***. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. چ ۲. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

ارنست، کارل. (۱۳۸۳). ***روزبهان بقلی: تجربهٔ عرفانی و شطح ولایت در تصوّف ایرانی***. ترجمه، توضیحات و تعلیقات کورس دیوسالار. تهران: امیرکبیر.

اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ ۲. تهران: آگه.

انصاری، عبدالله. (۱۳۶۲). ***طبقات‌الصّوفیه***. به تصحیح محمدسرور مولائی. تهران: توس.

پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸). ***ریخت‌شناسی قصه***. ترجمهٔ م.کاشیگر. بی‌جا: نشر روز.

تبریزی، شمس‌الدّین محمّد. (۱۳۶۹). ***مقالات***. تصحیح و تعلیق محمّدعلی موحّد. تهران: خوارزمی.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۸). ***بوطیقای نثر: پژوهش‌هایی نو دربارهٔ حکایت***. ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور. تهران: نشر نی.

تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). ***درآمدی نقادانه ـ زبان‌شناختی بر روایت***. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

حق‌شناس، علی‌محمد و پگاه خدیش. (۱۳۸۷). «یافته‌های نو در ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی ایرانی». ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران***. ش ۱۸۶. صص ۴۰ـ۲۷.

Arhive of SID

www.SID.ir

خدیش، پگاه. (۱۳۸۹). «الگوهای ساختاری افسانه‌های سحرآمیز». ***نقد ادبی***. ش ۱۱ـ۱۲. صص ۱۷۱ـ۱۸۴.

خرقانی، ابوالحسن. (۱۳۶۹). ***نورالعلوم***. به‌کوشش عبدالرفیع حقیقت (رفیع). چ ۵. تهران: بهجت.

روستا، سهیلا و احمد رضی. (۱۳۹۰). «نظام داستان‌پردازی در حکایت‌های کوتاه *کشف‌المحجوب*». ***ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا***. س ۲. ش ۴. صص ۸۷ـ۱۱۳.

ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر***. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. تهران: نیلوفر.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون. (۱۳۷۷). ***راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر***. ترجمهٔ عباس مخبر. چ ۲. تهران: طرح نو.

عطّار نیشابوری، فریدالدّین محمّد. (۱۳۸۸). *تذکرةالأولیاء*. به تصحیح رینولد ا. نیکلسون. تهران: هرمس.

فرای، نورتروپ. (۱۳۷۹). ***رمز کل: کتاب مقدّس و ادبیات***. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر.

فورستر، ای. ام. (۱۳۵۷). ***جنبه‌های رمان***. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: جیبی.

قشیری، عبدالکریم هوازن. (۱۳۶۱). ***ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه***. ترجمهٔ ابوعلی حسن بن احمد عثمانی. با تصحیحات و استدراکات بدیع‌الزمان فروزانفر. چ ۲. تهران: علمی و فرهنگی.

کالر، جاناتان. (۱۳۸۵). ***نظریهٔ ادبی: معرفی بسیار مختصر***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ ۲. تهران: مرکز.

مارتین، والاس. (۱۳۸۹). ***نظریه‌های روایت***. ترجمهٔ محمد شهبا. چ ۴. تهران: هرمس.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۰). ***دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. چ ۴. تهران: آگه.

مک‌کی، رابرت. (۱۳۸۵). ***داستان***. ترجمهٔ محمد گذرآبادی. تهران: هرمس.

مولوی، جلال‌الدّین محمد. (۱۳۸۷). ***فیه‌مافیه*** (از گفتار مولانا جلال‌الدّین محمد مولوی). با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزّمان فروزانفر. چ ۱۲. تهران: امیرکبیر.

نجم‌الدّین کبری، احمدبن‌عمر. (۱۳۸۸). ***نسیم جمال و دیباچهٔ جلال***. تصحیح فریتس مایر. ترجمه و توضیح قاسم انصاری. تهران: طهوری.

Arhive of SID

www.SID.ir

هجویری، ابوالحسن علی‌بن‌عثمان. (۱۳۸۴). ***کشف‌المحجوب***. مقدّمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی. چ ۲. تهران: سروش.

Cuddon, J.A. (1999) ***A Dictionary of Literary Terms & Literary Theory***. 6th edit. London: Penguin Press.

Arhive of SID

www.SID.ir