

طرح روایات مکاشفه‌های صوفیه

مهسا رون*

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

محمدشفیق صفاری**

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

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

چکیده

نقطه مشترک نظریات روایت‌شناسان ساختگرا این است که در تحلیل یک گونه روایی، به جای تحلیل جزء جزء عناصر بر پایه بلاغت کهن، می‌توان آن را به مثابه 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 علی و معلولی رخدادها روایت تأکید کرده‌اند و نسل دوم، به‌ویژه ریمون کنان، توالی زمانی را نیز بر توالی علی و معلولی رخدادها افزوده‌اند. در این مقاله، با بررسی ۳۰۰ روایت از مکاشفات عرفا از مجموع ۳۰ کتاب عرفانی قرن چهارم تا هفتم، مشخص 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 علی و معلولی یا زمانی روایت شده‌اند، در مواردی به نمونه 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 - لحظه‌ای» نامیده‌ایم.

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

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

** E-mail: mshsaffari@yahoo.com

مقدمه

اهمیت تحقیق درباره مکاشفات به این دلیل است که بسیاری از عرفا، همچون عین القضاة، ابن عربی، روزبهان بقلی و سهروردی خود در آثارشان اذعان کرده‌اند حقایقی که بر قلمشان جاری شده، نه حاصل برهان و استدلال عقلی، که نتیجه دریافت و معرفت شهودی است. گذشته از اهمیت ذاتی معرفت شهودی در نزد عرفا، روایاتی نیز که از این دریافت‌های روحانی باقی مانده‌است، از حیث 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 تشکیل‌دهنده یک روایت، اعم از راوی و زاویه دید، طرح، شخصیت و زمان و مکان را تفسیر کرد. هرچند بومی‌سازی و الگو گرفتن از نظریات روایت‌شناسان غربی، همچون ژنت، تودوروف، ریمون - 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 متنوع این روایات، الگوهای محدود و مشترکی که در رخدادهای پیرنگ آن‌هاست، کشف شود.

۱- پیشینه، روش و پرسش پژوهش

همان‌گونه که اشاره شد، تاکنون پژوهش مبسوطی در تحلیل عناصر روایی مکاشفات صوفیه انجام نشده‌است و در اغلب آثار، به چستی تجربیات عارفانه و بیان رمزی آن پرداخته‌اند. از جمله آن‌هاست کتاب *زبان عرفان* علیرضا فولادی که در فصل اول آن، پس از بررسی چستی تجربه عرفانی، ذکر ویژگی‌های آن و پرداختن به موانع بیان این تجربیات با تکیه بر نظریات عرفان‌پژوهان غربی و عارفان مسلمان به تفصیل به تجلیات تجربیات عارفانه در عرصه زبان پرداخته‌است.

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

رضوانیان بوده، عناصر روایی حکایت‌های عرفانی سه کتاب *تذکره‌الأولیاء*، *اسرارالتوحید* 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 *تذکره‌الأولیاء*، حکایات فصل دوم *اسرارالتوحید* 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 رساله دکتری مریم حیدری است که در آن ابتدا حکایت‌های خواب در ادبیات فارسی به طور مفصل (حدود دوسوم رساله) در کتبی همچون *شاهنامه*، *مثنوی* و... بررسی شده، سپس عناصر روایی روایت‌های خواب در امتهات آثار منشور عرفانی همچون *کشف‌المحجوب* و *تذکره‌الأولیاء* تحلیل شده‌است.

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

مصطفی گرجی نیز در مقاله‌ای با عنوان «نقد و تحلیل آپوکالیپس در آثار عرفانی - وحیانی و نقش آن در گفتگوی فرهنگ‌ها»، با نگاهی به پیشینه 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 ملت‌ها ارتباط دارد و می‌تواند دستمایه تقریب فرهنگ‌ها و ملت‌ها باشد. اما آنچه نگارندگان را به پژوهشی تازه در این حوزه ترغیب کرد، این بود که در هیچ یک از آثار و تحقیقات نامبرده، مجموعه مکاشفات صوفیه مستخرج از همه آثار منشور عرفانی از حیث 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، حال آنکه در پژوهش حاضر، با بهره بردن از روش کتابخانه‌ای و

به شیوه توصیفی - تحلیلی، عنصر طرح در ۳۰۰ مکاشفه مستخرج از ۲۰ نثر عرفانی بررسی و تحلیل شده است، تا موارد زیر مشخص گردد:

- ۱- طرح روایات مکاشفات صوفیه از چه الگوها یا الگوهایی پیروی می کنند؟
- ۲- طرح آن دسته از مکاشفات که رخدادهای آن‌ها بر اساس رابطه علی و معلولی یا زمانی نقل نشده اند، چگونه تحلیل می شود؟

۳- طرح از دیدگاه روایت شناسان

اغلب نظریه پردازان از زمان ارسطو تاکنون پیرنگ یا طرح را عنصر بنیادین و مؤلفه اساسی روایت به شمار آورده اند؛ زیرا اولین چیزی که در روایت توجه ما را جلب می کند، این است که حوادثی سلسله وار مرتب شده اند. روایت شناسان 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 می شود: چرا آن حادثه اتفاق افتاد؟ چرا این ماجرا دارد اتفاق می افتد؟ و در آینده چه پیش خواهد آمد و چرا؟» (Cudden, 1999: 676). چنانکه ملاحظه می شود، تعریف کادن نیز تنها ناظر بر رابطه علی و معلولی حوادث است.

ارسطو «میتوس» (Mythos) را یکی از عناصر ششگانه تراژدی معرفی کرده، آن را غایت و روح تراژدی دانسته است. این واژه یونانی را در فارسی به «طرح»، «افسانه مضمون»، «پیرنگ»، «توطئه» و... ترجمه کرده اند. مقصود ارسطو از طرح، همان ترکیب و تألیف افعال و کردارهایی است که انجام پذیرفته است و تراژدی بدون این افعال وجود نمی یابد. البته او معتقد است که طرح باید از کلیتی برخوردار باشد؛ یعنی آغاز، میانه و پایانی داشته باشد و اگر جزئی از عناصر اثر حذف شود، شیرازه و ساختار آن متزلزل گردد (ر.ک؛ ارسطو، ۱۳۴۳: ۳۸-۳۹). در نظر ارسطو و از نگاه سنتی، بر پیرنگ، وحدت حاکم است؛ یعنی روایت با موقعیتی آرام آغاز می شود، سپس این موقعیت دچار آشفتگی می گردد و در پایان، موقعیت آرام دیگری شکل می گیرد. این مفهوم پیرنگ نیز یک نقص عمده دارد و

آن اینکه همه پیرنگ‌ها را در بر نمی‌گیرد؛ چنانکه والاس مارتین نیز به این نکته اشاره می‌کند که در آغاز سده 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 برگزیده 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، همه نکات در طرح گفته نمی‌شود و خواننده باید با حدس و گمان خود روایت را کامل کند؛ به بیان دیگر، طرح روایت، برگزیده 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 توجه 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 مطالعه نظام‌مند پیرنگ شناخته شد (ر.ک؛ مکاریک، ۱۳۹۰: ۱۵۰-۱۵۱).

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

۱- 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).

۲- تعداد کارهای اشخاص حکایات عامیانه، محدود است.

۳- تسلسل کارهای اشخاص حکایت همیشه یکسان است.

۴- ساختار حکایات پریان یکی است (ر.ک؛ پراپ، ۱۳۶۸: ۴۲-۴۶).

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 کل کارکردها از سی‌ویک تجاوز نمی‌کردند (ر.ک؛ اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۰۲). البته در هیچ حکایتی، مجموع سی‌ویک کارکرد وجود نداشت. او دریافت که این

کار کردها (نقش های ویژه) در حکایات مختلف، همیشه با ترتیبی یکسان در پی هم می آیند و طرحی مشابه دارند. به نظر می رسد که پژوهش پراپ نشان می دهد تحلیل ساختاری زمانی نتیجه بخش است که مجموعه ای از یک نوع روایی بررسی شود و تنها با مطالعه آثاری اندک از یک نوع روایی، نمی توان ادعای شناخت ساختار آن نوع را داشت.

گریماس نیز با الگوگیری از پراپ، به جای آنکه به ماهیت خود شخصیت ها بپردازد، مناسبات میان این ماهیت ها را در نظر گرفت و سی و یک کارکرد پراپ را به بیست کارکرد تقلیل داد. او معتقد بود که هر داستان از تعدادی «الگوی کنش» (Function) تشکیل شده است. در واقع، منظور او از الگوهای کنش، همان نقش ویژه ها 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 پی رفت ها و قواعد دستور زبان آن را دریابیم (ر.ک؛ سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۴۳-۱۴۴).

از الگوی پراپ حتی در ریخت شناسی افسانه های جادویی ایرانی نیز استفاده شده، نتایج جالب توجهی به دست آمده است. هرچند برخی از مصادیق کارکردهای پراپ در این افسانه ها دیده نمی شود و باید عواملی جدید را به فهرست او اضافه کرد. همچنین، توالی کار کردها نیز در این روایات، با الگوی پراپ متفاوت است. گذشته از این، سی و یک کارکرد پراپ در افسانه های جادویی ایرانی به هشت کارکرد که گاه جفتی و دوتایی هستند، تقلیل یافته است (ر.ک؛ حق شناس و خدیش، ۱۳۸۷: ۳۸). با توجه به کارکردهای مذکور، طرح کلی افسانه های جادویی ایرانی در دو الگوی کلی خلاصه شده است: الف) قهرمان در پی به دست آوردن چیزی است. ب) قهرمان با خطری مواجه می شود. گاهی نیز این دو الگو با یکدیگر ترکیب می شوند (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 می کوشید تا ساختار زیربنایی تمام روایت ها 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 زنجیره منطقی ارائه داد و ساختار ساده ای را ترسیم نمود. او معتقد بود که برخی از کارکردهای حکایات پریان با هم ارتباط منطقی دارند و بر هم دلالت می کنند. این نکته ای است که لوی استروس، گریماس و یا حتی خود پراپ هم بدان اشاره کرده بودند، ولی برمون کوشید تا

ماهیت این پیوند را کشف کند و پیرو آن «عناصر اولیه» یا واحدهای پایه روایت را باز یابد (ر.ک؛ همان: ۱۳۸-۱۴۰ و ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۳۶). البته طرح‌های برمون و گرماس را باید با دقت بیشتری به کار بست تا به نتیجه مطلوب رسید؛ زیرا هدف آنان، یافتن ساختار زیربنایی تمام روایت‌ها بود و در چنین رویکردهایی، این خطر وجود دارد که نتایج حاصله، سطحی و پیش‌پافتاده به نظر رسد.

در میان نسل دوم روایت‌شناسان ساختگرا، ریمون کنان بیش از بقیه به مقوله 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 خردتوالی‌ها (Micro-sequence) را ایجاد می‌کنند و از ترکیب این خردتوالی‌ها نیز کلان‌توالی‌ها تولید می‌شوند و کل روایت نیز از به هم پیوستن کلان‌توالی‌ها شکل می‌گیرد. طبق نظر او، قواعد ترکیب رخدادها عبارتند از: توالی علی و معلولی و توالی زمانی (ر.ک؛ همان: ۲۸-۲۹).

۱-۲) توالی علی و معلولی

ای. ام. فورستر نیم قرن پیش از ریمون کنان، طرح را نقل حوادث با تکیه بر موجیبت و روابط علی 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 از فرط اندوه درگذشت» طرح است. در اینجا نیز توالی زمانی حفظ شده، اما سببیت بر آن سایه افکنده‌است (ر.ک؛ فورستر، ۱۳۵۷: ۱۱۲-۱۱۳). در حقیقت، فورستر با تأکید بر روابط علی و معلولی سببیت را وجه تمایز میان طرح و داستان دانست. به نظر می‌رسد ارسطو نیز به عامل سببیت توجه داشته‌است؛ چرا که گفته: «فرق است میان اینکه بعضی حوادث به سبب حوادث دیگری روی داده باشند، با آنکه فقط به دنبال آن حوادث روی داده باشند» (ارسطو، ۱۳۴۳: ۵۲).

۲-۲) توالی زمانی

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

روایی است؛ زیرا «در طرح، زمان دستکاری می شود و واقعیت به صورت تکه تکه و جابه جا عرضه می شود... در طرح، نویسنده می تواند 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 پایه روابط علی و معلولی دانسته اند، اما توالی رخدادها در برخی از روایات بر پایه روابط علی و معلولی نیست، به ویژه در مواقعی که داستان حوادث ذهنی یک شخصیت را روایت می کند.

شیوه پیرنگ سازی غیر علی، به ویژه در سینمای معاصر به چشم می خورد؛ مثلاً «وقتی فیلم "بخشش های دلسوزانه" برای نخستین بار به نمایش درآمد، برخی منتقدان آن را بدون طرح توصیف کردند و فیلم را به این علت ستودند. این فیلم نه تنها طرح دارد، بلکه طرح بسیار زیبایی خود را در یکی از دشوارترین عرصه های سینما بافته است؛ داستانی که در آن نمودار حرکتی فیلم در درون ذهن قهرمان روی می دهد» (مک کی، ۱۳۸۵: ۳۰-۳۱). مک کی این فیلم را سفر درونی و جذاب مک اسلیج، قهرمان فیلم، می داند که مجموعه ای از حوادث و رنج ها را می گذراند تا به تحوّل درونی می رسد. بنابراین، توالی رخدادهای یک روایت لزوماً بر پایه روابط علی و معلولی نیست؛ به بیان دیگر، گاه اتفاقی «پس از» اتفاقی دیگر رخ می دهد، اما رویداد دوم لزوماً معلول رویداد اول نیست و این همان توالی زمانی است.

طرح داستان از مجموعه عناصری همچون «کشمکش»، «پیچیدگی»، «بحران» و «تعلیق» تشکیل می شود، اما از آنجا که این عناصر در مکاشفات کوتاه صوفیه چندان مجال بسط نمی یابد، در این بخش نیز به شرح و تفصیل آن ها نمی پردازیم.

۳- طرح روایات مکاشفات

هدف اصلی راویان از نقل حکایات عرفانی، ذکر اصول اخلاقی و تربیت مخاطبان خود، یعنی مریدان بوده است و نه سرگرم کردن آن ها. این سخن شمس تبریزی نیز مؤید همین مطلب است که «غرض از حکایت، معامله 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 بوده است، اما این امر باعث نشده تا راویان این حکایات از شیوه های هنرمندانه

روایتگری غفلت کنند. برخی از پژوهشگران معتقدند حکایت‌های بسیار کوتاه عرفانی با ساختار داستان‌های مینیمالیستی امروزی همخوانی دارند که در آن‌ها 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 تفکیک‌شده است، فاصله گرفته است (ر.ک؛ روستا و رضی، ۱۳۹۰: ۹۲-۹۳). بنابراین، می‌توان گفت گسترش طرح روایات مکاشفات با حجم آن‌ها رابطه‌ای مستقیم دارد. ۱۷۵ روایت از مکاشفات بررسی شده 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 بوده است، 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 پیچیده 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 علی جزو حلقه‌های ضروری در هر پی‌رفت روایتی است، ولی همان گونه که ارسطو اشاره کرده است، به خودی خود نمی‌توانند هر پیرنگی را که احتمالاً مورد علاقه 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 پایه توالی علی 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 نمونه حکایاتی از هر یک از این الگوهای سه‌گانه، به تحلیل موجز آن‌ها می‌پردازیم.

۱-۳) توالی علی و معلولی در طرح مکاشفات

در برخی از روایات مکاشفات، حوادث با تکیه بر موجیبت و روابط علی و معلولی در

پی یکدیگر آمده‌اند و در واقع، هر رخدادی نتیجه و پیامد رخداد قبلی است؛ مانند روایاتی که از توبه ابراهیم ادهم بر جای مانده است. 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 زنجیره علّی و معلولی وقایع را به هم مرتبط می‌سازد:

«ابراهیم ادهم گوید: شبی به بیت‌المقدس بودم در زیر صخره. چون پاره‌ای از شب بگذشت، دو فرشته 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 از آن خرمافروش بر خرما وی افتاد، او برداشت. ابراهیم گفت: با بصره شدم و از آن مرد خرما خریدم و خرمایی برگرفتم و بر خرما بقال افکندم و باز به بیت‌المقدس آمدم، زیر صخره شدم. چون پاره‌ای از شب بگذشت، دو فرشته 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 درباره علّت تنزل رتبه معنوی ابراهیم ادهم با یکدیگر گفتگو می‌کنند. شنیدن مکالمه آن‌ها کنش ابراهیم (رفتن به بصره و ادای دین خرمافروش) را در پی دارد و در پایان، این کنش مسبب بازگشت ابراهیم به درجه پیشینش می‌شود. چنانکه می‌بینیم، در این حکایت هر حادثه، معلول حادثه قبلی است و توالی رویدادها بر پایه سببیت است.

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

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

«حکایت است از مولانا... که روزی اصحاب او را مستغرق یافتند و وقت نماز رسید. بعضی مریدان آواز دادند مولانا را که وقت نماز است. مولانا به گفت ایشان التفات نکرد. ایشان برخاستند و به نماز مشغول شدند. دو مرید موافقت شیخ کردند و به نماز نه‌استادند. یکی از آن مریدان که در نماز بود، خواجگی نام، به چشم سر به وی عیان بنمودند که جمله 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 او بی 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 جان قبله بوده‌است» (مولوی، ۱۳۸۷: ۱۲).

در این حکایت نیز از فیه‌ما فیه، با موضوع اهمیت تبعیت از پیر، همه مریدان مولانا غیر از دو مرید وی، در اول وقت، به خلاف شیخ خود به نماز می‌ایستادند. مریدی به سبب این عدم تبعیت به چشم سر همه نمازگزاران را پشت به قبله و آن دو مرید را رو به قبله می‌بیند. در واقع، در این حکایت نیز مکاشفه‌ای که پیش می‌آید، نتیجه و پیامد کنش اولیه مریدان است و علیت، 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 سر 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 حجی مبرور مقبول به شربتی آب؟ هیچ کس التفات نکرد. برمی‌افزودند: پنج حج پیاده 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

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، تهیه 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 مذمت بایزید، توبه وی و در پایان، آب خوردن سگ شاهد زنجیره علی و معلولی وقایع هستیم.

۲-۳) توالی زمانی در طرح مکاشفات

در نقل برخی مکاشفات توالی علی و معلولی رعایت نمی‌شود؛ یعنی حادثه‌ای پس از حادثه دیگر اتفاق می‌افتد، بدون اینکه لزوماً معلول رویداد اول 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 نجم‌الدین کبری در اغلب مکاشفات خود روایتگر مجموعه‌ای از وقایع غیبی هستند که شهود کرده‌اند، البته بدون اینکه زنجیره‌ای علی 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 آمده است. 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 شدت یافت، شنیدم که می‌گفتند: ای توانا! ای توانا! ای توانا! و ای توان بخش! وقتی به دل نالیدند، گفتند: خدایا! از پاداش خود ما را نگهبانی و از شکنجه عذابت ما را امانی روزی گردان». (نجم‌الدین کبری، ۱۳۸۸: ۲۲-۲۳).

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

پروردگار سخن می‌گویند، نجم کبری سخنان آن‌ها را نقل می‌کند. پیرنگ این روایت بر پایه 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: نيمروزی 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 سستی 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 نتیجه آتش شوق است. فرشتگان فاقد شهوتند» (همان: ۲۴).

در روایت فوق که به نوعی معراج ابوالحسن خرقانی است، صاحب مکاشفه رخدادهایی را همچون طواف گرد عرش الهی، دیدن ملائکه ساکن عرش، گفتگو با آنان درباره کندی 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، بی خود شدم و مولانا در صفی می‌آید و جمال‌الدین دگر می‌آید. آواز شنیدم. صدا گفت که صلا! نعره‌ای بزدم، باز به خود آمدم. خواستم موزه پوشیدن، چیزی دیگر به چشم آمد، بی خود شدم. به سر گرد همه خانه می‌گشتم. از آسمان هفت در باز شد و استون‌ها دیدم از زمین تا آسمان. می‌دانستم که آن ستون آسمان‌ها طاعت مؤمنان است. باز مولانا را دیدم بر سر منبر و دو کس از هوا درآمدند سوی مولانا با گیسوهای علویانه، چشم‌هاشان بزرگ چون دروازه، و پرنور. طبق‌ها با طبق‌پوش بی‌آوردند پر جوهر 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 سیر خود را در عوالم وجود در شرایطی معراج گونه روایت کرده‌است. وی هر لحظه در عالمی حضور دارد و حقایقی غیبی را شهود می‌کند. وقایع این مکاشفات بر اساس

توالی علی و معلولی ترکیب نشده‌اند، بلکه راوی فقط بر اساس توالی زمانی، آنچه را رؤیت کرده‌است، یکی پس از دیگری روایت می‌کند؛ مثلاً در روایتی می‌گوید:

«شبی دریای عظیمی را در پیشگاه حضرت [حق] رؤیت کردم که ساحلی برای آن نبود و تنها جمیع انبیاء و نیز جمیع ملائکه و اولیاء در آن بحر بودند. حجاب ستر و سختی را که بر فراز بحر آویخته و معلق بود، رؤیت کردم، آدم^(ع) را در بحر دیدم و بحر تا سینه‌اش بالا آمده بود. مقرب‌ترین به خدای تعالی کسی 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 رساندم؛ زیرا قصد داشتم از ماورای حجاب اطلاع یابم و بدانم. پس تا آخر حجاب راه پیمودم. هنگامی که بدانجا دست یافتم، از ماورای حجاب، نور عظیمی دیدم و او عظیم‌تر از تمامی آسمان‌ها بود. به تحقیق آن شخص تمامی محضر الهی را در بر گرفته بود، حتی موضعی به قدر سر سوزن باقی نمانده بود که از [شخص یا وجود] او پُر 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 ضمیر [سر] خویش مورد ندا واقع شدم: به درستی که [این، مقام محمود است و این] شخص [محمّد^(ص)، آنچه] نوری که [بر صورت وی بینی، پس آن، نور تجلی است. اگر قادر به ورود و عبور (از آن حجاب) بودی، هرآینه به رؤیت خدای سبحانه و تعالی، بدون حجاب نائل می‌گشتی و برای من گفته شد: این مقام، بر محمد^(ص) اختصاص یافت و برای هیچ احدی بر این مقام، سیل و راهی نیست» (ارنست، ۱۳۸۳: ۲۵۶).

گذشته از شیوه توالی رخدادها، روایات مکاشفات از حیث عناصر تشکیل‌دهنده طرح نیز با داستان مدرن و رمان متفاوت هستند. تعلیق، کشمکش، بحران، نقطه اوج و در حقیقت، گره‌افکنی‌ها و گره‌گشایی‌هایی که در طرح داستان و رمان وجود دارد، در طرح اغلب مکاشفات دیده نمی‌شود؛ زیرا اغلب این روایات، همانطور که اشاره شد، حجمی کوتاه یا متوسط دارند و راوی فرصت بسط و گسترش طرح را ندارد. از سوی دیگر، پیام‌محور بودن این روایات سبب شده تا به گونه‌ای باشند که مخاطب خیلی زود به پایان ماجرا پی‌برد و پیام مورد نظر راوی را دریافت نماید.

۳-۳) مکاشفات کوتاه - لحظه‌ای

در بین روایت‌شناسان ساختگرا، ریمون-کنان بیش از دیگران به مقوله «طرح روایت» پرداخته است و آن را توالی علی و معلولی یا زمانی رخدادها دانسته است. در دو بخش پیشین نیز به نمونه‌هایی 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 علی و معلولی و زمانی به چشم نمی‌خورد؛ چراکه اصلاً چند رخداد پی‌درپی روایت نشده که بحث توالی به میان آید. راوی این روایات، بدون مقدمه، فقط لحظه‌ای تأثیرگذار و ناب را بازگو می‌کند که در آن صاحب مکاشفه به دیدار حقیقتی غیبی نائل آمده، یا کلامی را از حضرت حق در حالتی وحی‌گونه شنیده است. این روایات را «مکاشفات کوتاه - 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 علی و معلولی بوده، اما در قرن بیستم، شاهد شکوفایی نوع جدیدی از داستان کوتاه به نام «داستان کوتاه - لحظه‌ای» (Nouvelle- instant) بوده‌ایم (ر.ک؛ آدام، ۱۳۸۳: ۱۳۰). در این روایت، «سخن از تأمل 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 به تدریج شکل می‌گیرد و بسط می‌یابد، بلکه در تجسم 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 - 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: «بندۀ من! مرا با تو مخاطبه به چهار چیز است: به دل و تن و زبان و مال. دو به من می‌دهی و دو باز می‌گیری؛ 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

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

همچنین، «نقل است که عبدالرحمن سلمی گفت: به نزدیک شیخ بوعثمان بودم. کسی از چاه آب می‌کشید آواز چرخ می‌آمد. می‌گفت یا عبدالرحمن 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 یک‌یک ذره خاک او می‌شنودم که: اَرْنی اَرْنی [ای پروردگار بنمای مرا]» (همان: ۷۹۱).

در نمونه‌ای دیگر، سهل تستری گوید: «شبی خوش شده بودم. به صحرا بیرون شدم که نفّسی زدم. همه 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 نفّس خود را در صورت سگی رؤیت می‌کند، اما هیچ رابطه‌ی علی و معلولی یا حتّی سلسله‌اتفاقات با توالی زمانی در این روایت بسیار کوتاه به چشم نمی‌خورد. در واقع، در همه مکاشفات کوتاه - 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 علی و معلولی، فقط این لحظه حسّاس و ارزشمند از زندگی شخصیت اصلی، یعنی لحظه شنیدن ندای حق یا رؤیت حقیقتی غیبی، به صورت کاملاً موجز بازگو شده‌است.

۵- هنر راویان در گزینش و ترکیب‌بندی طرح

نکته 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»

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 طبقات الصوفیه:

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

○ روایت دوم: گزارش قشیری در ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه:

«[ابراهیم بن 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 دگر باره آواز داد از قریوس زین که والله ترا از بهر این نیافریده‌اند و بدین [نفرموده‌اند]. از اسب فرود آمد و شبانی را دید از آن پدرش. جبّهٔ شبان فراستد. جبّهٔ پشمین بود و اندر پوشید و سلاحی کی داشت، فرا وی داد و اندر بادیه شد و به مکه رفت» (قشیری، ۱۳۶۱: ۲۵).

○ روایت سوم: گزارش عطار در تذکرهٔ الاولیاء

[ابراهیم بن ادهم] یک شب بر تخت خفته بود. نیم‌شب سقف خانه بجنید، چنانکه کسی بر بام می‌رود. آواز داد که کیست؟ گفت: آشناست. اشتی گم کرده‌ام، برین بام طلب می‌کنم. چون روز برآمد، به صقه باز شد و بر تخت نشست، متفکر و متحیر و اندوهگن. ارکان دولت هر یکی بر جایگاه خویش ایستادند. غلامان صف کشیدند و بار عام دادند. ناگاه مردی با هیبت از در درآمد، چنانکه هیچ کس را از حشم و خدم زهره نبود که گوید تو کیستی! جمله را زفان‌ها به گلو فروشد. همچنان می‌آمد تا پیش تخت. ابراهیم گفت چه می‌خواهی؟ گفت:

درین رباط فرومی آیم. گفت این رباط نیست، سرای من است! تو دیوانه ای. گفت این سرای پیش ازین آن که بود؟ گفت: از آن پدرم. گفت: پیش از آن؟ گفت: از آن پدر پدرم. گفت: پیش از آن؟ گفت: از آن فلان کس. گفت: پیش از آن؟ گفت: از آن پدر فلان کس. گفت: همه کجا شدند؟ گفت: برفتند و بمردند. گفت: پس نه رباط این بود که یکی می آید و یکی می گذرد؟ این بگفت و ناپدید شد و او خضر بود علیه السلام. سوز و آتش ابراهیم زیاده شد و دردش بر درد بیفزود تا این چه حال است؟ و آن حال یکی صد شد که دید روز با شنید شب جمع شد و ندانست که از چه شنید و نشناخت که امروز چه دید. گفت اسب زین کنید که به شکار می روم که مرا امروز چیزی رسیده است، نمی دانم چیست. خداوندا این حال به کجا خواهد رسید؟ اسب زین کردند. روی به شکار نهاد. سراسیمه در صحرا می گشت، چنانکه نمی دانست چه می کند. در آن سرگشتگی از لشکر جدا افتاد. در راه آوازی شنود که: *إِنْتَبِهْ* (بیدار گرد). ناشنیده کرد و برفت. دوم بار همین آواز آمد، هم به گوش نیاورد. سوم بار همان شنود، خویشتن را از آن دور افگند. چهارم بار آواز شنود که: *إِنْتَبِهْ قَبْلَ أَنْ تُنْبَهَ* (بیدار گرد، پیش از آن که 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 فرستاده اند، تو مرا صید نتوانی کرد: *أَلِهَذَا خُلِقْتَ أَوْ بِهِذَا أُمِرْتَ؟* (ترا از برای این کار آفریده اند که می کنی، 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 برو گشاده گشت. فرو آمد و یقین حاصل شد و جمله جامه و اسب از آب چشمش آغشته گشت. توبه ای کرد نصوح و روی از راه یک سو نهاد» (عطار نیشابوری، ۱۴۳: ۱۴۵).

○ روایت چهارم: گزارش مولوی در *فیه مافیہ*

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

جهت این موجود نگردانیده‌اند که مرا شکار کنی. خود مرا صید کرده گیر! تا چه شود؟ ابراهیم چون این را بشنید، نعره‌ای زد و خود را از اسب درانداخت» (مولوی، ۱۳۸۷: ۱۶۱-۱۶۲).

در گزارش‌های فوق از مکاشفه ابراهیم ادهم که همگی به توبه وی ختم می‌شود، یک ماجرا به چهار شکل روایت شده‌است: قصد خواجه عبدالله از نقل این روایت، فقط انتقال پیام تنبه 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 قریوس زین نقل کرده، اما در این روایت نیز به شخصیت پردازی و گسترش طرح توجه چندانی نشده‌است. در روایت مولانا از این واقعه، به مکان روایت (بیابان) و حال درونی شخصیت محوری پس از تنبه و بیداری نیز اندک اشاره‌ای شده‌است: «ابراهیم چون این را بشنید، نعره‌ای زد و خود را از اسب بینداخت». این توجه به فضای وقوع مکاشفه و حال درونی شخصیت اصلی، اندکی به افزایش تأثیرگذاری روایت کمک کرده‌است. اما نوع روایت عطار از این واقعه با بقیه راویان متفاوت است. او با اضافه کردن چند شخصیت به ماجرا، نقل جزئیات و چینش هنرمندانه وقایع، مخاطب را گام به گام آماده پذیرش پیام اصلی روایت می‌سازد. طبق نقل عطار، ابتدا ابراهیم در «نیمه‌شب» ندای آگاهی بخش 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 گفته عطار، سوز و آتش جان ابراهیم زیاده می‌شود (توصیف احوال درونی شخصیت). در پایان، با گم شدن در صحرا به هنگام شکار، با شنیدن چندباره نداهای آگاه‌کننده (ندای غیبی، سخن آهو، ندای قریوس 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 تشنه رسیدن به نقطه اوج روایت، یعنی کشف ملکوت بر ابراهیم و یقظه و توبه وی می‌سازد و از این طریق، روایت را باورپذیرتر می‌کند. همچنین، او با نقل جملات و صفاتی که نشان‌دهنده اضطراب و نگرانی درونی ابراهیم ادهم است، حالات روانی شخصیتی را که در آستانه تحوّل اساسی قرار گرفته، به خوبی 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

رسیده، از صافی ذهنشان گذرانده‌اند و با توجه به پس‌زمینه‌های ذهنی و هنر روایتگری خود، آن را برای مخاطب نقل کرده‌اند. در چهار گزارش نقل شده از توبه 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 علی 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 علی و معلولی و زمانی به چشم نمی‌خورد؛ چراکه اصلاً مقوله 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 - لحظه‌ای» نامید. این نامگذاری برگرفته از نام نوعی داستان کوتاه فرانسه است که ژان میشل آدام آن را «داستان کوتاه - لحظه‌ای» نامیده‌است. در این دسته از مکاشفات، لحظه‌ای تأثیرگذار و ناب همچون شنیدن کلامی وحی گونه از حضرت حق برای عارف اتفاق افتاده، با ایجاز تمام روایت شده‌است.

افزون بر این، عناصر تشکیل دهنده 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 بررسی شده، حجمی کوتاه یا متوسط دارند و راوی فرصت بسط و گسترش طرح را نداشته‌است و از طرف دیگر، هدف و انگیزه اصلی راوی، انتقال پیام روایت به مخاطب است و نه داستان‌پردازی و توصیف جزئیات رخدادهای.

نکته شایسته 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

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

منابع و مأخذ

- آدام، ژان میشل و فرانسواز رواز. (۱۳۸۳). *تحلیل انواع داستان*. ترجمه آذین حسین‌زاده و کتابون شهپرراد. تهران: قطره.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۲). *ساختار و تأویل متن (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی)*. ج ۲. چ ۲. تهران: نشر مرکز.
- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: نشر فردا.
- ارسطو. (۱۳۴۳). *فن شعر*. ترجمه عبدالحسین زرین کوب. چ ۲. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ارنست، کارل. (۱۳۸۳). *روزبیهان بقلی: تجربه عرفانی و شطح ولایت در تصوف ایرانی*. ترجمه، توضیحات و تعلیقات کورس دیوسالار. تهران: امیرکبیر.
- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمه فرزانه طاهری. چ ۲. تهران: آگه.
- انصاری، عبدالله. (۱۳۶۲). *طبقات الصوفیه*. به تصحیح محمدسرور مولائی. تهران: توس.
- پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸). *ریخت‌شناسی قصه*. ترجمه م. کاشیگر. بی‌جا: نشر روز.
- تبریزی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۹). *مقالات*. تصحیح و تعلیق محمدعلی موحد. تهران: خوارزمی.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۸). *بوطیقای نثر: پژوهش‌هایی نو درباره حکایت*. ترجمه انوشیروان گنجی‌پور. تهران: نشر نی.
- تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه - زبان‌شناختی بر روایت*. ترجمه ابوالفضل حرّی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- حق‌شناس، علی محمد و پگاه خدیش. (۱۳۸۷). «یافته‌های نو در ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی ایرانی». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. ش ۱۸۶. صص ۲۷-۴۰.

- خدیش، پگاه. (۱۳۸۹). «الگوهای ساختاری افسانه‌های سحرآمیز». *نقد ادبی*. ش ۱۱-۱۲. صص ۱۷۱-۱۸۴.
- خرقانی، ابوالحسن. (۱۳۶۹). *نورالعلوم*. به کوشش عبدالرفیع حقیقت (رفیع). چ ۵. تهران: بهجت.
- روستا، سهیلا و احمد رضی. (۱۳۹۰). «نظام داستان‌پردازی در حکایت‌های کوتاه کشف‌المحجوب». *ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء*. س ۲. ش ۴. صص ۸۷-۱۱۳.
- ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمه ابوالفضل حرّی. تهران: نیلوفر.
- سلدن، رمان و پیتر ویدوسون. (۱۳۷۷). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. ترجمه عباس مخبر. چ ۲. تهران: طرح نو.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد. (۱۳۸۸). *تذکره‌الأولیاء*. به تصحیح رینولد ا. نیکلسون. تهران: هرمس.
- فرای، نورتروپ. (۱۳۷۹). *رمن کل: کتاب مقدس و ادبیات*. ترجمه صالح حسینی. تهران: نیلوفر.
- فورستر، ای. ام. (۱۳۵۷). *جنبه‌های رمان*. ترجمه ابراهیم یونسی. تهران: جیبی.
- قشیری، عبدالکریم هوازن. (۱۳۶۱). *ترجمه رساله قشیریه*. ترجمه ابوعلی حسن بن احمد عثمانی. با تصحیحات و استدراکات بدیع الزمان فروزانفر. چ ۲. تهران: علمی و فرهنگی.
- کالر، جانانان. (۱۳۸۵). *نظریه ادبی: معرفی بسیار مختصر*. ترجمه فرزانه طاهری. چ ۲. تهران: مرکز.
- مارتین، والاس. (۱۳۸۹). *نظریه‌های روایت*. ترجمه محمد شهباز. چ ۴. تهران: هرمس.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۰). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. چ ۴. تهران: آگه.
- مک کی، رابرت. (۱۳۸۵). *داستان*. ترجمه محمد گذرآبادی. تهران: هرمس.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۷). *فیه مافیہ* (از گفتار مولانا جلال‌الدین محمد مولوی). با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر. چ ۱۲. تهران: امیرکبیر.
- نجم‌الدین کبری، احمد بن عمر. (۱۳۸۸). *نسیم جمال و دیباجه جلال*. تصحیح فریتس مایر. ترجمه و توضیح قاسم انصاری. تهران: طهوری.

هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان. (۱۳۸۴). *کشف‌المحجوب*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی. ج ۲. تهران: سروش.

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