

امر خارق العاده در حکایات عرفانی فارسی و چند داستان رئالیسم جادویی

دکتر پروین گلی زاده^۱، دکتر منوچهر جوکار^۲، زینب رحمتی^۳

^۱دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، ایران (نویسنده مسئول)

^۲دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، ایران

^۳دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، ایران

چکیده

طرح جایگاه عنصر خارق العاده در نظامی که جایگاه عناصر آن در نسبت درونی با طرح کلی تعیین می شود، روشی درست برای بررسی ساختار داستان های رئالیسم جادویی و حکایات عرفانی مشتمل بر رخدادهای شگفت انگیز است. برای نشان دادن پیوند ژرف ساخت جادویی با طرح این آثار، ساختار روایی حکایات موجود در متون عرفانی اسرارالتوحید، رساله تفسیری، کشف المحجوب، مرصادالعباد من المبدأ الی المعاد و مصباح الهدایه و مفتاح الکفايه و نیز آثار داستانی صدسال تنهایی، مسخ، زیباترین غریقی جهان، پیرمرد فرتوت با بال هایی عظیم و آنورا بر اساس الگوی «کلود برمون» با رویکرد ادبیات تطبیقی آمریکایی بررسی شده است تا پس از استخراج پی رفت های اصلی، شباهت ها و تفاوت های ساختاری در پی رفت اصلی آثار بر اساس ترکیب پی رفت های «واقع گرایانه» و «خارق العاده» مشخص شود. نتایج به دست آمده نشان داد که در ساختار پی رفت اصلی آثار و شیوه استفاده آن ها از پی رفت خارق العاده یا واقع گرایانه شباهت هایی وجود دارد. ساختارهای مشترک در پی رفت های اصلی آثار بررسی شده، «ساختار خطی و بدون حذف پایه ها»، «حذف وضعیت متعادل اولیه و آغاز با بحران» و «ساختار غیر خطی» هستند. ترکیب های مشترک پی رفت های اصلی از نظر اشمال بر واقعیت یا امر خارق العاده را نیز می توان به صورت ترکیب های «محدوف - خارق العاده - واقع گرایانه»، «محدوف - خارق العاده - خارق العاده»، «خارق العاده - خارق العاده - خارق العاده» نمایش داد.

واژه های کلیدی: پی رفت های روایی، حکایات منشور عرفانی، رئالیسم جادویی، طرح روایی،

کلود برمون.

تاریخ ارسال: ۱۳۹۹/۰۴/۲۹

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۵

^۱E-mail: dr_gholizadeh@yahoo.com

^۲E-mail: gol.jooukar@gmail.com

^۳E-mail: z.rahmati4500@gmail.com

ارجاع به این مقاله: گلی زاده، پروین، جوکار، منوچهر، رحمتی، زینب (۱۴۰۰)، امر خارق العاده در حکایات عرفانی فارسی و چند داستان رئالیسم جادویی، زبان و ادب فارسی (نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز).

10.22034/ PERLIT.2021.40845.2866

۱. مقدمه

وجود ویژگی‌های مغایر با رئالیسم (Realism) مانند خیال، رؤیا، عقاید شگفت، طالع‌بینی، اساطیر دینی، داستان‌های جن و پری و توصیف‌های سوررئالیستی در بخش‌هایی از متون عرفانی، سبک آن‌ها را به رئالیسم جادویی (Magic realism) نزدیک کرده است، اما شکل تصرّف متون عرفانی در این عناصر تا حدود زیادی متفاوت است. از سوی دیگر، رئالیسم جادویی نیز به عوامل و فضاهای روحانی توجه دارد، ولی عرفان، زمینه‌ی اصلی این داستان‌ها را نمی‌سازد. بدین ترتیب با آنکه عناصر داستانی متون عرفانی، دقیقاً منطبق بر عناصر داستان‌های رئالیسم جادویی نیستند، اما شباهت‌هایی که به داستان‌های رئالیسم جادویی دارند، سبب شده است که از میان متون کهن، نزدیکترین متون ادبی به ساختار این شیوه محسوب شوند. استفاده هر دو سو، از پایه‌های «خارق‌العاده» و «واقع‌گرایانه» که از تکنیک‌های شیوه‌ی رئالیسم جادویی محسوب می‌شود (ر.ک: المیر، ۱۳۹۳: ۱۶)، موجب می‌شود که این متون از نظر طرح پی‌رفت اصلی داستان و تکنیک‌های روایت‌پردازی نیز شباهت‌هایی پیدا کنند و بسیاری از مؤلفه‌های مورد نیاز برای تعریف یک شیوه‌ی داستانی امروزی را در آثار صوفیانی که در روایت‌پردازی به سبک و مباحث زیبایی‌شناسانه‌ی داستانی مقید نبوده‌اند، مشاهده کرد. تطبیق و مقایسه‌ی متون عرفانی و حکایات موجود در آن‌ها، با عناصر ادبیات داستانی معاصر و به‌ویژه شیوه‌ی رئالیسم جادویی، نشان می‌دهد که نویسندگان رئالیسم جادویی به قابلیت‌های پنهان متون عرفانی نظر داشته‌اند و از ساختار آن‌ها الهام گرفته‌اند؛ چنان‌که خورخه لوئیس بورخس (Jorge Luis Borges)، برخی از آثارش را با آیه‌ای از قرآن آغاز کرده است و خود را تحت تأثیر آموزه‌های بودایی و تصوّف، به‌ویژه آثار عطار دانسته است (ر.ک: رودگر، ۱۳۹۶: ۱۹-۱۰).

۱-۱. پیشینه پژوهش

در رابطه با پیوند رئالیسم جادویی و ادب عرفانی، آثاری مانند «رئالیسم جادویی در تذکره‌الاولیا» (۱۳۸۴) از علی خزاعی‌فر، «پیوند متون عرفانی با رئالیسم جادویی» (۱۳۹۰) از جهانگیر صفری، «رئالیسم عرفانی» (۱۳۹۶) از محمد رودگر و پایان‌نامه‌ای با عنوان «واقع‌گرایی و فراواقع‌گرایی در آثار عطار» (۱۳۹۰) از مرضیه گل‌فشانی نوشته شده است، اما از نظر بررسی ساختاری، اثری که در آن، متون عرفانی و رئالیسم جادویی، با اشاره به جایگاه مؤثر امر خارق‌العاده در آن‌ها و به‌ویژه با رویکرد تطبیقی بررسی شده باشند، دیده نمی‌شود.

۲-۱. دامنه کار و روش تحقیق

این پژوهش که با رویکرد ادبیات تطبیقی آمریکایی، نگاهی امروزی و از دریچه تکنیک‌های ساختار ادبیات داستانی نوین، به میراث داستانی-عرفانی صوفیان و آثار رئالیسم جادویی لاتین دارد، طرح روایی حکایات منثور عرفانی مشتمل بر وقایع خارق العاده در پنج اثر عرفانی فارسی، شامل *اسرارالتوحید*، *رساله قشیریه*، *کشف المحجوب*، *مرصادالعباد من المبدأ الی المعاد* و *مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه* و نیز ساختار آثار برجسته‌ای از این شیوه، شامل داستان‌های *آتورا*، *پیرمرد فرتوت* با *بال‌هایی عظیم*، *صدسال تنهایی*، *زیباترین غریق جهان* و *مسخ* را بر اساس نظریه «کلود برموند» (Claud Bremond)، بررسی و جایگاه امر خارق العاده در طرح این آثار را با یکدیگر مقایسه کرده است تا از این طریق، کارکردهای نوین متون عرفانی نیز که از نظر پنهان مانده است، آشکار شود. بدین منظور ابتدا مفاهیم کلی مرتبط که «پیوند متون عرفانی و رئالیسم جادویی» و «شیوه بررسی ساختار روایت در نظریه روایی کلود برموند» را دربرمی‌گیرد، تعریف شده است، سپس جایگاه امر خارق العاده و ترکیب پی‌رفت‌های خارق العاده و واقع‌گرایانه بر اساس نظریه برموند، در این آثار، مورد مطالعه قرار گرفته است تا شباهت‌ها و تفاوت‌های نویسندگان آن‌ها در چینش ساختار داستان و جایگاه به‌کارگیری امر خارق العاده در پایه‌های پی‌رفت اصلی آثار یادشده، نشان داده شود.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. پیوند متون عرفانی و رئالیسم جادویی

بسیاری از منتقدان بر این باورند که رئالیسم جادویی غالباً در ادبیات کشورهای که داستان‌های کهن و اساطیری دارند یا دچار آشفتگی‌های اجتماعی و سیاسی بوده‌اند، دیده می‌شود، اما رهبری این شیوه در آمریکای لاتین و سرشناس بودن نویسندگان بین‌المللی آن، سبب شده است که آن را به اشتباه مخصوص به آمریکای لاتین بدانند (Jayashree, 2009: 114-119). دلایل دیگری مانند فراوانی حوادث شگفت‌انگیزی که در امریکا به دیده واقعیت و حقیقت نگریسته می‌شوند، اما در دیگر جوامع قابل درک نیستند (ر.ک: حق‌روستا، ۱۳۸۵: ۲۱) نیز در این اظهار نظر مؤثر است.

برخی نیز بر این عقیده هستند که رئالیسم جادویی، پدیده‌ای بین‌المللی است که نمی‌تواند محدود به آمریکای لاتین باشد (Hart, 2005: 283)، زیرا بانیان مشخصی نداشته است که در پی آن، بتوان این شیوه را دارای بیانیه‌ای ویژه دانست و یا به دوره‌ای خاص متمرکز کرد؛ چنان که حتی مارکز (Gabriel Garcia Marquez) که وی را بنیان‌گذار رئالیسم جادویی می‌دانند، نیز ادعا

نکرده که خالق این شیوه است (رودگر، ۱۳۹۶: ۷۲)، بلکه وی ریشه آثارش را واقعیت معرفی می‌کند و خود را تنها انتقال‌دهنده واقعیات به صورتی شاعرانه در داستان می‌داند (گل‌فشانی، ۱۳۹۰: ۵۰).

شیوه رئالیسم جادویی، به حکایات صوفیان که با اعتقاد به عوالم خیال و مثال، ساختار روایات خود را بر درآمیختگی عوالم غیب و شهادت استوار کرده‌اند، بسیار شباهت دارد، زیرا این شیوه نیز با درآمیختن سیستم‌های گفتمانی متناقضی از واقع‌گرایی و امور خیالی، متنی پدید آورد که بین این دو سیستم گفتمانی معلق می‌ماند و گاهی نیز با نگاهی کلی به مفهومی وسیع‌تر از جهان طبیعی، بیانگر پیوندهایی با رویدادهای روحانی و معنوی کهن می‌شود و معنای مقدسی را که در متون مذهبی و آیینی وجود دارد، به یاد می‌آورد (Faris, 2004: 134-136). همچنین تفکرات عرفانی که به عنوان چیزی فراتر از درک انسان مطرح می‌شود و می‌توان آن را اسرارآمیز، مبهم و دارای قدرت جادویی خواند، از عناصری محسوب می‌شود که در داستان‌های رئالیسم جادویی هم دیده می‌شود، برای مثال، آگاهی از اسرار زندگی، یکی از جنبه‌های روحانی رئالیسم جادویی است (Jayashree, 2009: 123-141) که در حکایات عرفانی بسیار دیده می‌شود؛ از همین رو برخی معتقدند که نخستین ریشه‌های سبک رئالیسم جادویی، لابه‌لای آثار عرفانی یافته می‌شود و رئالیسم جادویی غرب با جانشینی برای داستان‌های متون مقدس، گونه‌ای تازه از داستان‌های واقع‌گرای جادویی را آفریده است. آثار عرفانی ما به دلیل داستان‌وارگی، بیان تجربه‌های عارفان به زبانی رمزی، آشکارکردن اسراری از جهان نادیدنی و سعی نویسندگان آن‌ها در اثبات نیروهای مافوق طبیعی عارفان، بستری مناسب برای پیدایش رگه‌های عمیقی از رئالیسم جادویی به شمار می‌روند (ر.ک: صفری و همکاران، ۱۳۹۰: ۵۶). ناموران این شیوه نیز به تأثیرپذیری از این متون و استفاده از آموزه‌های تصوّف معترف هستند؛ چنان‌که سیمون گیکندی (Simon Gikandi) فضاهای روحانی ویژه‌ای در داستان‌هایش ایجاد کرده است و بورخس معتقد است که رئالیسم جادویی، ادامه سنت رئالیسم عرفانی ادبیات اسپانیایی بوده است (Jayashree, 2009: 118).

نام‌هایی همچون «رئالیسم عرفانی»، رئالیسم معجزه و رئالیسم معنوی» برای میراث مکتوب صوفیان پیشنهاد شده است، اما این نامگذاری و بیان شباهت‌های متون عرفانی به رئالیسم جادویی، به این معنا نیست که مکتبی ادبی-داستانی در میان نویسندگان عرفا وجود داشته است، بلکه این نامگذاری‌ها، تلاشی برای شناساندن بن‌مایه‌ها و زیرساخت‌های ادبی-داستانی موجود در متون تصوّف و تذکره‌های آن‌ها به شمار می‌رود (ر.ک: رودگر، ۱۳۹۶: ۳۸۹).

از شباهت‌های میان آثار رئالیسم جادویی و متون صوفیان، می‌توان به قراردادن عناصر خیالی در زمینه‌ای واقعی برای بیان واقعیت که به غیرقابل درک شدن تاریخ بر اساس این واقعیت‌ها منجر شده است (Hart, 2005: 270)، غلبه خیال، ارتباط مبنایی در گرایش رئالیسم جادویی به عوالم خیال و متون صوفیان به عالم مثال، ماهیت ضداستعماری، بلاغت ویژه‌ی زبان، ایجاز، گرایش به استفاده از استعاره و تضاد و رمز و... اشاره کرد (رودگر، ۱۳۹۶: ۱۴-۱۳).

۲-۲. شیوه بررسی ساختار روایت در نظریه روایی کلود برمون

کلود برمون با الگوبرداری از ولادیمیر پراپ (Vladimir Propp) و عنصر غیرمتغیری که «نقش ویژه» خوانده می‌شود (ر.ک: احمدی، ۱۳۸۶ ب: ۱۴۵)^۱، متوجه ارتباط منطقی میان برخی کارکردهای یافته پراپ شد و کوشید ماهیت این پیوندها را در میان عناصر اولیه داستان پیدا کند (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۳۸-۱۳۹). برمون دریافت که کارکردهای میانجی، نظم ساختاری محور اصلی را بر هم می‌زنند و با نادیده گرفتن آن‌ها، به ساختاری مبتنی بر ارتباط گزاره‌های کارکرد می‌رسیم. برمون توالی منطقی چند کارکرد را که حاصل حرکتی از وضعیت تعادل به سوی عدم تعادل و سپس بازگشت دوباره آن به سمت تعادل است، به عنوان واحد اساسی در نظر گرفت و آن را «پی‌رفت» (Sequence) خواند (همان: ۱۴۱-۱۴۰). در این دیدگاه، هر داستان را، هرچقدر هم که پیچیده باشد، می‌توان از طریق پی‌رفت‌ها بازساخت (احمدی، ۱۳۸۶ ب: ۱۶۶)، زیرا پی‌رفتی اصلی است که در دل آن روایت‌های فرعی وجود دارد و شرط حرکت رو به جلو در محور زمان را رعایت می‌کند (ر.ک: حرّی، ۱۳۹۲: ۶۷).

۲-۳. بررسی طرح روایی و ترکیب پی‌رفت‌های داستان‌های رئالیسم جادویی

۲-۳-۱. طرح روایی

الف) ساختار خطی و بدون حذف پایه‌ها

در میان داستان‌های بررسی شده، داستان پیرمرد فرتوت با بال‌های عظیم اثر مارکز ساختاری منسجم و کامل، بدون حذف پایه‌ها دارد. این داستان به زندگی زوجی به نام‌های «پلایو» و «الیزندا» می‌پردازد که در یک بارندگی، پیرمردی فرتوت با بال‌هایی بزرگ را در حیاط خانه پیدا کردند. داستان در پی‌رفت اصلی خود، با وضعیت پایدار اولیه و شرح زندگی خانواده پلایو در خانه‌ای قدیمی و با ترسیم فضایی وهم‌آمیز آغاز می‌شود، سپس با ورود پیرمردی بال‌دار، به بحران و مرحله گذار می‌رسد. زن همسایه با دیدن پیرمرد اعلام می‌کند که او فرشته‌ای است که با تولد نوزاد پلایو

به آنجا آمده، ولی به دلیل باران، ناتوان شده است. پلایو با توجه به پنداری که فرشته‌ها را بازمانده توطئه‌ای آسمانی می‌داند، پیرمرد را درون مرغدانی زندانی کرد. فرونشستن تب نوزاد، پلایو و الیزندا را بر آن داشت که پیرمرد را رها کنند، اما هجوم مردمی که برای دیدن فرشته آمده بودند، آن‌ها را وسوسه کرد که از این راه پولی به دست آورند. تردید کشیش در مورد فرشته یا اهریمن بودن پیرمرد، مردم را به هیاهوی بیشتری واداشت. آزارهای مردم و وضعیّت بد معیشتی، پیرمرد را بیمارگون و ناتوان تر کرد، اما سرانجام در پایه سوّم و وضعیّت پایدار ثانویه، فرشته پیر بر سختی‌ها پیروز شد و با چند پر بزرگی که به تازگی بر بال‌هایش روئیده بودند و از بهبودی او خبر می‌دادند، آنجا را پروازکنان و همراه با وزش بادی از جانب دریا ترک کرد (ر.ک: گارسیا مارکز، ۱۳۷۷: ۳۸۱-۳۹۱).

ب) حذف وضعیّت متعادل اولیّه و آغاز روایت با بحران

اگر نویسندگان داستان‌های رئالیسم جادویی، روایت را با مرحله گذار آغاز کنند، در خلال روایت به وضعیّت متعادل اولیّه که از ابتدای داستان حذف می‌شود، اشاره خواهند کرد. مارکز در داستان زیباترین غریق جهان، نقطه شروع داستان را با حذف موقعیّت متعادل اولیّه که زندگی پیشین مردم دهکده و شرح حال جامعه‌ای ایستا، با افرادی بیگانه با دنیای بیرون است، بر بحران و مرحله گذار که آمدن غرق‌ی فراعادی، با ویژگی‌های تخیلی به ساحل است، می‌نهد. زنان دهکده به تمیز کردن جنازه می‌پردازند تا او را به دریا بیندازند و مردان نیز به دهکده‌های اطراف می‌روند تا نشانی از وی بیابند. زنان، نسبت به جنازه، احساسی توأم با ستایش پیدا می‌کنند و هر کدام، او را در ذهن خویش، با همسرش مقایسه می‌کنند. مردها از سبکسری زنانشان در انجام ویژه مراسم آراستگی برای دفن مرد غریبه، متعجب می‌شوند و سعی می‌کنند، جنازه را زودتر به دریا بیندازند. پس از سپردن غریق به دریا و با دگرگون‌شدن شیوه زیستن افراد، داستان به وضعیّت متعادل ثانویه که سعی مردم در حفظ یاد غریق، با ساختن خانه‌هایی زیبا با درهای بزرگ و رویاندن گل، لابه‌لای صخره‌های دهکده است، می‌رسد (ر.ک: گارسیا مارکز، ۱۳۷۷: ۳۷۹-۳۷۱).

رمان مسخ اثر فرانزس کافکا (Franz Kafka) نیز که نوعی گریز از واقعیت حاکم بر جامعه را به زبانی داستانی نشان می‌دهد، با حذف موقعیّت پایدار اولیّه و با تکیه بر مرحله گذار که تبدیل «گره گوار سامسا» به حشره است، شروع می‌شود. در داستان به وضعیّت متعادل اولیّه که انزوا، تنهایی و زندگی سخت گره گوار پیش از مسخ است، اشاراتی می‌شود و با شرح شیوه زندگی وی، در

وضعیت تازه‌ای که در مرحله گذار رخ داده است، ادامه می‌یابد. گره‌گوار، به سختی با وضعیت جسمی جدید کنار می‌آید، اما رفتارهای خانواده، سبب پناه‌بردن او به تنهایی می‌شود؛ تا آنجا که در وضعیت متعادل ثانویه، به فراوان شدن اندوه و خوگرفتن وی به زندگی جانوری و در نهایت مرگ می‌رسد (ر.ک: کافکا، ۱۳۹۳: ۷۰-۱۱).

داستان *آئورا* اثر کارلوس فونتس (Carlos Fuentes) نیز که زندگی «فلیپه مونترو» را با درآمیختن حوادث جادویی به نمایش می‌کشد، با حذف وضعیت متعادل اولیه و با تکیه بر بحران و مواجه شدن فلیپه با یک آگهی استخدامی شگفت‌آور، شروع می‌شود. آگهی چنان با زندگی فلیپه مطابقت دارد که گویی از روی احوال وی نوشته شده است. این بخش و در پی آن، راهیابی فلیپه به خانه‌ای اسرارآمیز، مرحله گذار داستان را شکل می‌دهند. در داستان به وضعیت متعادل اولیه که زندگی فلیپه پیش از خواندن آگهی است، اشاره‌هایی گذرا می‌شود و به جز این اشارات، مخاطب چیز دیگری از زندگی او نمی‌داند: «فلیپه مونترو، بورسیه سابق در سوربون، تاریخ‌دان انباشته از اطلاعات بی‌ثمر، خوکرده به کندوکاو در لابلای اسناد زردشده» (فونتس، ۱۳۷۹: ۱۲-۱۱). داستان با اقامت فلیپه در منزل زنی سالخورده به نام «کونسولو» که همراه با برادرزاده‌اش، آئورا، زندگی می‌کند و از فلیپه می‌خواهد که خاطرات شوهرش را بازنویسی کند و دیگر ماجراهای وهم‌آوری که برای فلیپه در منزل کونسولو اتفاق می‌افتد، ادامه می‌یابد و در نهایت، با ایجاد حس یگانگی فلیپه با همسر کونسولو و ماندن وی در کنار آئورای فرتوت که تجسم دیگری از کونسولو است، به وضعیت متعادل ثانویه و پایان می‌رسد.

ج) ساختار غیرخطی

در میان داستان‌های بررسی‌شده، داستان *صدسال تنهایی* اثر مارکز روساختی متفاوت با دیگر داستان‌ها دارد، زیرا نویسنده با به هم زدن نظم و ساختار اصلی، داستان را از وضعیت متعادل ثانویه آغاز می‌کند، سپس گریزی به وضعیت متعادل اولیه و مرحله گذار می‌زند. داستان با صحنه اعدام اورلیانو بوئندیا که از حوادث بخش پایدار ثانویه و زمان حال است، آغاز می‌شود، سپس به گذشته باز می‌گردد و به بیان پایه‌های اول و دوم می‌پردازد و پس از آن، بار دیگر به زمان حال می‌رسد. بدین ترتیب نویسنده با گریز از زمان حال به گذشته و بازگشت به حال، پی‌رفت‌ها را در یکدیگر ادغام کرده است. این داستان با آنکه پی‌رفت‌های فرعی فراوانی دارد، اما در ژرف‌ساخت خود، از پی‌رفتی اصلی شکل گرفته است. وضعیت متعادل اولیه در ژرف‌ساخت داستان، به شکل‌گیری زندگی خوزه آرکادئو بوئندیا و

همسرش در دهکده پدری خود، اختصاص دارد. داستان با قتلی که خوزه آرکادئو مرتکب می‌شود و در پی عذاب وجدان ناشی از آن مهاجرت می‌کند، از وضعیت پایدار اول، وارد مرحله بحران و عدم تعادل می‌شود، اما پس از بنانهادن دهکده زیبایی به نام ماکوندو، بار دیگر به حالتی پایدار می‌رسد و وضعیت پایدار ثانویه‌ای که ایجاد شده است، با اتفاقاتی جادویی ادامه می‌یابد.

۲-۳-۲. ترکیب پی‌رفت‌ها

الف) ترکیب پی‌رفت اصلی: «محذوف - خارق‌العاده - واقع‌گرایانه».

داستان زیباترین غریق جهان، با حوادثی خارق‌العاده در مرحله گذار آغاز می‌شود و به پی‌رفتی واقع‌گرایانه در پایه سوم می‌رسد. ترسیم ویژگی‌های تخیلی غریق زیبا، بخش جادویی داستان را در مرحله گذار تشکیل می‌دهد.

ب) ترکیب پی‌رفت اصلی: «محذوف - خارق‌العاده - خارق‌العاده».

داستان‌های مسخ و آئورا در پی‌رفت اصلی خود، چنین ترکیبی دارند. کافکا با ایجاد وضعیتی که در آن انسانی به حشره تبدیل می‌شود، فضایی خارق‌العاده پیش روی خواننده گذاشته است که علاوه بر مرحله گذار، در وضعیت پایدار ثانویه نیز ادامه می‌یابد. داستان آئورا نیز بخش‌هایی شگفت‌انگیز مانند ترسیم خانه تاریک و وهمناک با حوادثی شگفت‌آور، یگانگی رفتار آئورا و کنسول، پیرشدن یکباره آئورا، شباهت فلیبه و همسر کنسول و... را در مرحله گذار و وضعیت پایدار ثانویه دارد.

ج) ترکیب پی‌رفت اصلی: «خارق‌العاده - خارق‌العاده - خارق‌العاده».

داستان‌های صدسال تنهایی و پیرمرد فرتوت با بال‌های عظیم در پایه‌های پی‌رفت اصلی خود، چنین ترکیبی دارند. داستان صدسال تنهایی، با ترکیب شگفتی آفرین کولی‌ها با جادوهای برساخته داستان، شیوه رئالیسم جادویی را به اوج رسانده است. انتشار بلای بی‌خوابی از طریق شیرینی‌های اورسلا، موجوداتی جادویی از تیره وال‌ها با سر و بال‌تنه زنان و پوستی درخشان، مسخ، قالیچه پرنده، بارش گل‌های زرد رنگ، صعود پدر نیکانور به هوا با نیرویی عجیب (ر.ک: گارسیا مارکز، ۱۳۸۷: ۲۸-۱۷۱) و نمونه‌های دیگر، از بخش‌های جادویی داستان هستند که در هر سه پایه اصلی داستان پراکنده‌اند. با آنکه این رمان سرشار از حوادث جادویی است، اما جادویی‌ترین بخش‌ها در مرحله متعادل ثانویه و زندگی در ماکوندو که تنه اصلی رمان را شکل داده است، دیده می‌شود.

پایه‌های پی‌رفت اصلی داستان پیرمرد فرتوت با بال‌های عظیم نیز از حوادث جادویی تشکیل

شده است. ترسیم فضایی وهم آلود از زندگی پلایو و الیزاندا، دیدن پیرمردی فرتوت با بال‌هایی بزرگ در حیاط خانه، اشاره به پنداری که فرشته‌ها را بازمانده توطئه‌ای آسمانی می‌دانست، فرونشستن تب نوزاد با ورود پیرمرد، روئیدن چند پر بزرگ بر بال‌های فرشته پیر، پرواز فرشته و مواردی دیگر از بخش‌های خارق‌العاده داستان هستند.

۲-۴. بررسی طرح روایی و ترکیب پی‌رفت‌های حکایات منثور عرفانی

۲-۴-۱. طرح روایی

الف) ساختار خطی و بدون حذف پایه‌ها

ساختار بخش عظیمی از حکایات عرفانی بررسی شده، ساختاری خطی است که در آن با آغاز حرکت از وضعیت پایدار اولیه، به بحران و گذار که دربرگیرنده امری خارق‌العاده است، می‌رسند، سپس با عبور از بحران، به وضعیت پایدار دیگری در پایه سوم وارد می‌شوند: «چنانک نقل است از حارث بن اسد المحاسبی که بر طرف انگشت وسطای او رگی بودی که چون دست به طعام شبهت دراز کردی آن رگ برجستی» (کاشانی، ۱۳۹۴: ۳۷۳-۳۷۲).

حکایت با اشاره‌ای به رگ انگشت حارث آغاز شده است، سپس با دست‌بردن وی به سوی طعام شبهه‌ناک و جنیدن رگ، به بحران می‌رسد و در پایه سوم که آگاه‌شدن او از حرام‌بودن طعام و بازایستادن از آن است، بار دیگر به وضعیتی پایدار بازمی‌گردد.^۲

حکایت زیر نیز با وضعیت متعادل اولیه که به حضور شیخی با اصحابش در مجلسی اختصاص دارد، آغاز می‌شود و با ایجاد شبهه در یکی از حاضران ادامه می‌یابد. در مرحله گذار، فردی که دچار شبهه شده بود، خوابی روشن‌گر می‌بیند و در خواب، به سؤال وی پاسخ داده می‌شود. در وضعیت متعادل ثانویه، آن شخص از خواب برمی‌خیزد و قادر به درک سخن شیخ می‌شود:

«چنانک وقتی یکی از مشایخ با اصحاب خود در اثنای کلام گفت من در سماع این کلام با شما مساویم. این سخن بر بعضی از حاضران مشکل نمود، بدین شبهت که هر قایلی پیش از تکلم داند که چه خواهد گفت و مستمع بعد از تکلم آن بداند، پس میان ایشان مساوات چگونه صورت بندد. آن شب بخواب دید که کسی با او گفتی غواص اگرچه در بحر پیشتر از منتظران بر ساحل صدف جمع کند و دُرر با خود دارد ولیکن در مشاهده صورت آن در وقتی که از بحر بیرون آید و صدف بگشاید با منتظران بر ساحل مساوی بود. چون از خواب درآمد متنبه شد و آن شبهت از وی برخاست و مراد سخن شیخ فهم کرد»

(همان: ۲۳۱-۲۳۰).

ب) حذف وضعیّت متعادل اولیّه و آغاز روایت با بحران

در حکایت‌های عرفانی جز در مواردی معدود، تمایلی به حذف وضعیّت متعادل اولیّه دیده نمی‌شود و غالباً در پایه اول، شرح حال یا بیان وضعیّتی از عارف می‌آید، اما در مواردی نیز موقعیّت متعادل اولیّه نادیده گرفته شده است و روایت با مرحله گذار آغاز می‌شود. این حکایات در بسیاری از موارد به بیان خوابی عارفانه با مضامینی همچون دیدار با خداوند، فرشتگان، پیامبران، امامان یا عارفی متوفی و طرح پرسشی از آنان، با اهدافی همچون بزرگ کردن خواب‌بیننده، تأکید بر مقام یا نیکویی سرنوشت عارف و مانند این‌ها اختصاص می‌یابد:

«جنید گوید: در خواب دیدم که دو فریشته از آسمان بیامدند؛ یکی از ایشان مرا سؤال کرد که صدق چیست؟ من گفتم: وفا کردن به عهد. آن دیگر گفت: راست گفتمی. پس باز آسمان شدند» (قشیری، ۱۳۹۱: ۵۶۵).

در مواردی نیز کرامتی از عارف ذکر می‌شود:

«خیرالنّسّاج را خاطری پدیدار آمد که جنید بر در وی است، آن خاطر از خود دفع کرد. خاطری دیگر به مدد آن آمد، هم به دفع آن مشغول شد. سه‌دیگر خاطر بیود. بیرون آمد، جنید را دید رضی الله عنهما- بر در استاده. گفت: یا خیر، اگر خاطر اول را متابع بودی و اگر سنّت مشایخ را به جای آوردی، مرا چندین بر در نبایستی استاد» (هجوری، ۱۳۸۴: ۵۶۳)

در این حکایت، وضعیّت پایدار اولیّه می‌توانست به شرح مختصری از حضور خیرالنّسّاج در سرای اختصاص داشته باشد، اما نویسنده آن را حذف کرده است و حکایت را با بیان معنی که در این قسمت درباره آن سخن می‌گوید، آغاز می‌کند. پس از بیان مرحله گذار، روایت به وضعیّت پایدار ثانویه می‌رسد که در آن، خیرالنّسّاج، جنید را بر در می‌یابد.^۳

ج) ساختار غیرخطی

اگرچه در روایت‌های کهن، فرایند خوانش اغلب روبه جلو است (ر. ک: رضوانیان، ۱۳۸۹: ۹۹)، اما این مطلب بدین معنا نیست که خلاف آن در روایت‌ها دیده نشود؛ چنان‌که در برخی از حکایت‌های بررسی‌شده، راوی حکایت را با عباراتی مانند «سبب توبه وی آن بود که...» و در نتیجه با وضعیّت متعادل ثانویه آغاز می‌کند، سپس با نگاهی به عقب، گریزی به وضعیّت متعادل اولیّه و

مرحله گذار می‌زند، برای مثال در بیان حالات بشر حافی آمده است:

«...سبب توبه وی آن بود که اندر راه کاغذی یافت؛ بسم الله برو نبشته و پای بروی همی نهادند. برگرفت، درمی داشت؛ غالیه خرید و آن کاغذ را مطیب گردانید و اندر شکاف دیواری نهاد. به خواب دید که هاتفی آواز داد که یا بشر! نام من مطیب کردی و ما نام تو بویا کردیم اندر دنیا و آخرت» (قشیری، ۱۳۹۱: ۷۵).

حکایت بالا با وضعیّت پایدار ثانویه که توبه بشر است، آغاز می‌شود، سپس نویسنده به بیان وضعیّت متعادل اولیه که رفتن بشر در راهی است، می‌پردازد. وقتی که بشر، کاغذی بر زمین می‌یابد، روایت به بحران می‌رسد، زیرا بر کاغذ نام خداوند نوشته شده بود و بشر تصمیم می‌گیرد که با تنها درمی که دارد، آن را بویا کند. این مرحله با آمدن هاتفی به خواب بشر و بشارت رسیدن وی به مقام والای دنیوی و اخروی، ادامه می‌یابد و در وضعیّت پایدار ثانویه‌ای که پس از آن شکل می‌گیرد، بشر از گناه باز می‌گردد و توبه می‌کند. این حکایت در روستا ساخت خود چنین ترکیبی دارد: وضعیّت پایدار ثانویه - وضعیّت پایدار اولیه - مرحله گذار.

اگر روایت را به ساختار خطی که در ژرف ساخت روایت پنهان است، برگردانیم به ساختار وضعیّت پایدار اولیه - مرحله گذار - وضعیّت پایدار ثانویه که عبارت از «رفتن بشر در راهی - یافتن کاغذ، بویا کردن آن و شنیدن ندای هاتف - توبه» است، می‌رسیم.^۴

۲-۴-۲. ترکیب پی‌رفت‌ها

الف) ترکیب پی‌رفت اصلی: «محدوف - خارق العاده - واقع گرایانه».

در حکایات بررسی شده، نیروهای فراطبیعی عمدتاً در مرحله گذار ظهور می‌کنند، زیرا ساختار کلی حکایات، بر اساس انگیزه نویسنده برای برجسته کردن کرامت ولی بنا نهاده شده است. تودوروف (Todorov) با بیان مثال‌هایی، به‌طور کلی نشان می‌دهد که در داستان‌های کهن، نیروهای فراطبیعی در دوران گذار ظهور می‌کنند و در وضعیّت‌های آغاز و پایان داستان، حضور ندارند. وجود چنین نیروهایی در متن، نوعی گسست در نظام قوانین پذیرفته شده طبیعی است و ایجاد گسست در قوانین، علت وجودی این نیروها، به‌شمار می‌آید. پیدایش این حوادث عجیب، موجد تردید خواننده و علت اصلی دگرگونی و گذار نیز هستند (احمدی، ۱۳۸۶ ب: ۲۹۶)؛ از همین رو ترکیب پی‌رفت اصلی بسیاری از داستان‌ها و حکایات کهن «واقع گرایانه - خارق العاده - واقع گرایانه»، خواهد بود. با آنکه بخش بزرگی از حکایات بررسی شده از الگوی فوق پیروی کرده‌اند، اما نویسندگان

متون تصوّف، در مواردی نیز با حذف پایه اول، شکل‌های دیگری از ترکیب‌های پرکاربرد را نیز به کار برده‌اند، برای مثال در موارد معدودی، با صرف نظر کردن از پایه اول در طرح اصلی حکایات، از ترکیب «محدوف - خارق‌العاده - واقع‌گرایانه» نیز استفاده کرده‌اند. حکایت زیر دارای چنین پی‌رفتی است:

«درویشی عزیز از اصحاب خانقاه من، بعد از وفات، شیخ ما ابوسعید، قدس الله روحه العزیز، را به خواب دید که شیخ را گفتی: ای شیخ! تو در دنیا بر سماع ولوعی تمام داشتی. اکنون حال تو با سماع چیست؟ شیخ روی به وی کرد و گفت:

از لحن‌های موصلی و لحن ارغنون آواز آن نگار مرا بی‌نیاز کرد چون شیخ این بگفت، آن درویش نعره‌ای بزد و از خواب بیدار شد و حالتی بر وی پدید آمد. چون ساکن شد و ما از وی حال پرسیدیم ما را حکایت گفت» (میهنی، ۱۳۸۱: ۳۷۷).
وضعیت پایدار اولیه در حکایت بالا حذف شده است و روایت با بیان رؤیا که از مؤلفه‌های پرکاربرد حکایات عرفانی به‌شمار می‌رود، آغاز می‌شود، سپس با نعره زدن درویش و برخاستن وی از خواب، به وضعیت متعادل دوم می‌رسد و وضعیت پایدار ایجاد شده، در سخن گفتن درویش با اطرافیان ادامه می‌یابد.^۵

ب) ترکیب پی‌رفت اصلی: «محدوف - خارق‌العاده - خارق‌العاده».

در حکایات این دسته، پایه اول به بیان وضعیت یا امری واقع‌گرایانه اختصاص دارد، بنابراین می‌توان ترکیب پی‌رفت آن‌ها را شکل دیگری از ترکیب پرکاربرد پی‌رفت «واقع‌گرایانه - خارق‌العاده - خارق‌العاده» در میان حکایات عرفانی دانست که در آن پایه اول حذف شده است. دلیل خارق‌العاده بودن پایه‌های دوم و سوم در این حکایات، معمولاً کنش‌هایی از قبیل بیان خوابی شگفت در پایه دوم و تعبیر آن در پایه سوم، پیش‌گویی شیخ در پایه دوم و محقق شدن آن در پایه سوم، دعای عارف در پایه دوم و اجابت آن در پایه سوم و مواردی مانند این‌هاست. در حکایت بسیار کوتاه زیر می‌توانیم این ترکیب را ببینیم:

«...چنان بود که مرید ابوتراب نخشی را افتاد، در حال که نظر بازید بر وی افتاد نعره‌ای بزد و

جان داد» (نجم رازی، ۱۳۸۳: ۳۲۳).

در این حکایت، وضعیت پایدار اولیه حذف شده و روایت با مرحله گذار که نگاه پر قدرت بازید بر مرید نخشی است، آغاز می‌شود و بلافاصله به وضعیت پایدار ثانویه که در آن، مرید از

هیبت نگاه بایزید جان می دهد، می رسد.

حکایت زیر نیز همین ترکیب پی رفت را دارد:

«سری سقّطی گوید شبی بعد از آنکه از اوراد فارغ شدم پای در محراب بکشیدم. ناگاه آوازی شنیدم که یا سَری کَذَا تُجَالِسُ الْمَلُوكَ. در حال پای با خود کشیدم و گفتم بعزّت تو که من بعد هرگز پای دراز نکشم. جنید گوید شصت سال بعد از آن در حیات بود و هرگز پای دراز نکشید نه در روز و نه در شب» (کاشانی، ۱۳۹۴: ۲۰۵).

نویسنده، حکایت را با حذف وضعیّت پایدار اوّلیه، از بحران و مرحله گذار که پای کشیدن سری در محراب و شنیدن ندای هاتفی در پاسخ است، آغاز می کند. در وضعیّت پایدار ثانویه، سری شصت سال پس از آن ماجرا، پای خود را در هیچ روز و شبی نمی کشد و خواننده در این پایه نیز، با عملی کرامت گونه که از طاق مردم عادی خارج است، روبرو می شود؟
(ج) ترکیب پی رفت اصلی: «خارق العاده - خارق العاده - خارق العاده».

در حکایت های عرفانی، علاوه بر مرحله گذار، در دیگر پایه های روایت نیز از حادثه های فرعی خارق العاده استفاده می شود تا طرح منسجم باشد و حوادث اصلی داستان بسط یابد؛ همچنین داستان به اوج برسد یا چرخشی در آن پدید آید. در صورتی که در حکایت های عرفانی، علاوه بر پایه دوّم که معمولاً در بردارنده رویدادی شگفت انگیز است، در پایه اوّل و سوّم نیز امری خارق العاده گنجانده شود، حکایت به میزان بیشتری با شیوه رئالیسم جادویی که آکنده از وقایع مختلف حیرت آور است، پیوند می یابد. بیشتر حکایت هایی که پی رفت آن ها، از سه پایه «خارق العاده» تشکیل شده است، دارای حادثه ای اصلی و شگفت انگیز در مرحله گذار هستند که کنش اصلی حکایت محسوب می شود، اما در پایه های اوّل و سوّم نیز امری حیرت انگیز یا فراطبیعی وجود دارد که با عادت های زندگی اشخاص متناظر نیستند. گاهی پایه سوّم، نتیجه خارق العاده کنش در مرحله گذار است و رابطه علت و معلولی در میان گذار و پایه سوّم مشاهده می شود؛ گاهی نیز در پایه اوّل حکایات، دلیلی غیرعادی و نیرویی غیبی وجود دارد که شاید خواننده پیش از اتمام خواندن، با آن درگیر نشود، اما وقتی که حکایت خوانده شد، به علت شگفت انگیز آن پایه نیز پی می برد و آن را کنشی خارق العاده می یابد، مثلاً در وضعیّت متعادل اوّلیه که روزی شیخ، برای نماز از سرای بیرون نمی آمد و نماز، بیگانه شده بود؛ همه چیز طبیعی به نظر می رسد، اما وقتی که شیخ در پایه دوّم، علت آن تأخیر را دست زدن دنیا به دامانش، اعلام می کند و می گوید: «وقتی نماز بیگانه شد، فرزندم مفضّل را در

کار دنیا کردم؛ تا دنیا دست از من برداشت» (ر.ک: میهنی، ۱۳۸۱: ۱۹۹)، می توان به خارق العاده بودن پایه اول و حضور نیروهای فراطبیعی در آن پی برد.

در حکایت زیر در هر سه پایه اصلی روایت، با حوادثی عجیب روبرو می شویم که به ترکیب پی رفتی با سه پایه خارق العاده می انجامد:

«و معروف است اندر خلافت امیرالمؤمنین عمر - رضی الله عنه - رود نیل بر عادت خود باستاد؛ از آنچه اندر جاهلیت هر سال کنیز کی آراسته در وی انداختندی تا روان شدی. عمر - رضی الله عنه - بر کاغذ پاره ای نشست که: ای آب، اگر به خود استاده ای، روا نباشد، اگر به فرمان خدای - عز و جل - استاده ای، عمر می گوید: برو. چون کاغذ اندر آب انداختند آب روان گشت» (هجویری، ۱۳۸۴: ۳۱۸).

پایه اول حکایت، به بازایستادن رود نیل، برای گرفتن قربانی اختصاص دارد. در پایه دوم که مرحله گذار است، عمر نامه ای در نیل می اندازد و به آن، دستور حرکت می دهد. در پایه سوم، با برخاستن بحران، روایت به وضعیتی پایدار که روان شدن نیل است، می رسد.^۷

۲-۵. مقایسه

ساختار حکایات عرفانی با حرکتی خطی از تعادل به سوی بحران و سپس بازگشت به تعادل، سه مرحله «موقعیت پایدار اولیه، مرحله گذار و موقعیت پایدار ثانویه» را به خوبی نشان می دهند، اما در مواردی از فرم مألوف خود خارج شده اند و نحوه شروع روایت با وضعیت متعادل یا گذار و نیز ترتیب پایه های پی رفت اصلی روایت تغییر کرده اند، تا آنجا که می توان آن ها را نمونه ای ساده تر از طرح روایی داستان های رئالیسم جادویی نوین انگاشت. از نظر بررسی ساختاری، می توان بر اساس نظریه برمون، شباهت های میان حکایات و داستان های بررسی شده را در سه مورد جمع بندی کرد: اول؛ «ساختار خطی و بدون حذف پایه ها»، دوم؛ «حذف وضعیت متعادل اولیه و آغاز روایت با بحران»، سوم؛ «ساختار غیر خطی».

در میان حکایات و داستان های بررسی شده، ترکیب پی رفت های مشترکی، از نظر اشتغال بر امر خارق العاده یا واقع گرایانه، وجود دارد که عبارت اند از: اول؛ «محذوف - خارق العاده - واقع گرایانه»، دوم؛ «محذوف - خارق العاده - خارق العاده»، سوم؛ «خارق العاده - خارق العاده - خارق العاده».

آغاز طرح روایی با یک پی رفت خارق العاده در مرحله گذار، اصلی ترین شباهت ساختاری آثار بررسی شده را تشکیل می دهد و تفاوت برجسته آن ها در اشارات نویسندگان داستان های رئالیسم

جادویی به وضعیّت متعادل اوّلیّه، در خلال روایت و پس از مرحله گذار است، زیرا نویسندگان رمان و داستان‌های کوتاه، نسبت به نویسندگان حکایت، فرصت بیشتری برای پرداختن به جزئیات داستان دارند.

آثار رئالیسم جادویی، نظامی با عناصر همبسته در سازمانی از عناصر واقعی و فراواقعی برای شکل دادن به کلیّتی سنجیده گرد هم آورده‌اند. وجود معنی کلی در رئالیسم جادویی را می‌توان در اعتقاد موريس مرلوپنتی (Maurice Merleau-Ponty) به لزوم آفرینش معنایی فراگیر برای دریافت معنای اجزاء نیز کاوید (ر.ک: احمدی، ۱۳۸۶ ب: ۱۶۵). در رئالیسم جادویی باآنکه تفکیک‌پذیری میان عناصر واقعی و شگفت، سبب معنابخشیدن به این شیوه می‌شود (ر.ک: خزاعی فر، ۱۳۸۴: ۳)، اما زمینه رئالیستی و جادویی داستان‌ها تنها در مناسبت با یکدیگر معنا می‌یابند؛ بدین ترتیب بررسی کارکردهای گزاره‌های روایات، در ارتباط با هم و در طرحی متحد، ضروری به نظر می‌رسد. اگرچه داستان‌های رئالیسم جادویی معنایی کلی در اختیار خواننده قرار می‌دهند، اما متونی آفریننده هستند و خواننده را در نتیجه‌گیری آزاد می‌گذارند، بنابراین خواننده می‌تواند با بازسازی داستان در ذهن خود، آن را دوباره بیافریند و معنایی شخصی از آن به دست آورد. تئودور آدورنو اصل زیبایی‌شناسی مدرن را رهایی از معنا معرفی می‌کند (احمدی، ۱۳۸۶ ب: ۵۷۳)، بنابراین در متن معنای نهایی و قطعی وجود نخواهد داشت. در حکایات‌های عرفانی با ارائه‌ی تصویری از باورهای همگانی، نیروی خیال‌پردازی خواننده تضعیف می‌شود و عقاید مهم محوریت می‌یابند؛ همچنین مؤلف ممکن است با تأویل خاصی از اثرش که آن را نادرست می‌داند، موافق نباشد، بنابراین حکایات عرفانی سازگار با دیدگاه سنتی هرمنوتیک که متن را دارای معنایی اصیل و نهایی می‌دانست و یافتن نیت مؤلف برای رسیدن به این معنای یگانه بسیار مهم بود (همان: ۵۹۰)، معنایی نهایی دارند و برای داشتن یک داوری درست درباره متن، باید آن معنی را درک کنیم. دست‌یابی به ادراک از طریق تخیل در حکایات‌های عرفانی نیز ناظر به همین ویژگی است.

مهم‌ترین ویژگی کارکرد کنشی در داستان‌های رئالیسم جادویی خلق حس تعلیق و اضطراب است که از عناصر فانتزی و به ویژه وهمناک به شمار می‌رود. ویژگی اتّفاقی بودن حادثه و ویژگی منحصر به فرد هر رویداد است (ر.ک: بی‌نیاز، ۱۳۹۳: ۲۲۰) و رعایت آن در داستان‌های رئالیسم جادویی سبب می‌شود که پی‌رفت‌های بعدی تا حدود زیادی غیرقابل پیش‌بینی باشد، ولی در حکایات عرفانی، همانندی‌های روایی فراوانی وجود دارد که از شکل‌های نسبت بینامتنی محسوب

می‌شود و در آن، ساختار متنی پایه متنی دیگر قرار می‌گیرد (ر.ک: احمدی، ۱۳۸۶ الف: ۲۲۴). حکایات بررسی شده، معمولاً ترجمه‌ای^۸ از یکدیگر هستند و در ترتیب رویدادهای خود، از الگویی کلی پیروی می‌کنند و بحث تکرار را با خود به همراه می‌آورند. هر حکایت، شکل دگرگون‌شده حکایت دیگر است و با توجه به ترکیب آن‌ها می‌توان به معنای ترکیب نظام یا ساختار حکایات رسید. شباهت این داستان‌ها به هم، به کارکردهای مشترک و یکسان ذهن آدمی در فرهنگ دوره‌ای خاص بازمی‌گردد و این دگرگونی که هر حکایت را به شکل دیگری درمی‌آورد، به شیوه دگرگونی در کارکرد ذهن انسان مرتبط است. تجربیات متناوب با عناصر مشابه و اشارات مستمر راوی به آن‌ها، کارکرد مهمی در زنجیره حکایات ایفا می‌کنند و آن، تشدید حس رئالیستی بودن حکایات به شکل غیرمستقیم، ایجاد ضرباهنگی مستمر در رویدادها، اتحاد ارگانیک و هماهنگی اجزا و پایه‌های حکایات، برجای گذاشتن تأثیری واحد در خواننده، نمایش مشابهت اندیشه‌ها، پدیدآمدن ریتمی در متن، به وجود آوردن وحدتی اندام‌وار در داستان و بخشیدن کیفیتی به نام «تکنیک توازی» یا «قرینه‌سازی»^۹ به این آثار است.

پیوندی که میان کنشی در حکایات‌های عرفانی با کنش‌های مشابه در زمینه معنایی متن ایجاد می‌شود، پیوندی دلالت‌گر است و دلالت معنایی ویژه‌ای از آن کنش ارائه می‌کند. این نکته به ویژه زمانی که برای دوّمین و چندمین بار کنش‌های دیگر را در پیوند با کنش‌های مشابه و زمینه متن قرار دهیم آشکار می‌شود، زیرا وقتی که چند بار کنش‌های مشابه را مرور کنیم، کنش‌های عرفا تا حدودی برایمان قابل پیش‌بینی می‌شود. بدین ترتیب ویژگی اتّفاقی بودن حادثه در قسمت‌های مشخصی از حکایت که معمولاً پی‌رفت سوّم یا وضعیّت متعادل ثانویه است، بسیار کم‌رنگ می‌شود؛ چنان‌که خواننده در بسیاری از موارد، می‌تواند پایه سوّم را که به مضامینی مانند توبه منکر اختصاص دارد، حدس بزند.

همچنین حکایات عرفانی جایی به پایان می‌رسند که رخداد اصلی به نتیجه رسیده باشد و هم‌گام با آن حکمی دینی، مذهبی یا اخلاقی به خواننده منتقل شده باشد؛ به بیان دیگر پایان و نتیجه دارند، اما داستان‌های رئالیسم جادویی گاهی پایانی ندارند.

توالی اجزا در حکایات عرفانی بیش از رئالیسم جادویی دیده می‌شود و محور اصلی حکایات به واسطه توضیحات غیرضروری و روایات ضمنی دیگر چندان از هم گسیخته نمی‌شود، درحالی‌که در داستان‌های رئالیسم جادویی گاهی روایت اصلی متوقّف می‌شود تا وقایع ضمنی دیگری به داستان

افزوده شود. حکایت‌های عرفانی، صرف نظر از حادثه شگفت، ساده هستند و کارکرد مفهومی آن‌ها، غالباً تقابل نیروهای خیر و شر است که در خدمت هدف اصلی کتاب و ترویج عقاید دینی قرار دارد و به قصد لذت بخشی نوشته نشده‌اند، اما خیال‌نگاری رئالیسم جادویی به آفرینش دنیایی سرشار از غرایب عالم منجر می‌شود، زیرا داستان‌های این شیوه برای روایت الگوی موضوعی مشخصی ندارد و معمولاً دربردارنده رویدادهای متفاوتی هستند، بنابراین برانگیختن خیال و تأثیر در نفوس از کارکردهای داستان می‌شود. طبع نویسندگان این شیوه به درجه‌ای رسیده است که روش‌ها و هدف‌های این نوع نوشتار را به خوبی می‌شناسند و با چنین دانشی به نوشتن مبادرت می‌ورزند و با پیش‌اندیشی، لوازم و طرح کار خود را انتخاب می‌کنند و برای طرحی که به صورت گزاره‌هایی در ذهن دارند، زمینه‌چینی می‌کنند و اثر را به نگارش درمی‌آورند، آن‌گاه در آن تجدید نظر می‌کنند و چه بسا عناصری را به آن بیفزایند یا از آن بکاهند. بدین ترتیب رئالیسم جادویی را می‌توان صنعتی خواند، اما تجارب ناشی از خلسه‌های عرفانی در حکایت‌های عرفانی، وجه صنعتی کم‌رنگ‌تر و وجه الهامی عمیق‌تری دارد.

علاوه بر آنچه گفته شد یکی از دلایلی که شکل داستان‌های رئالیسم جادویی را به سمت تکامل یافته‌تری پیش برده است، ارتباط کنش‌ها با یکدیگر و تأکید بر انگیزه‌ها، منش، شکل‌گیری قهرمان و حوادثی بسیار و پیایی است که شخصیت در مسیر تکامل خود تجربه می‌کند؛ همچنین استنباط شخصیت از جهان پیرامون و نحوه انعکاس یافتن واقعیت‌ها در ذهن وی اهمیت دارد و گزارش می‌شود؛ در صورتی که در حکایت‌های عرفانی کنش‌ها به خودی خود کامل هستند و تأکید اصلی بر کنش و هدف آن است و شخصیت را ابزار و مأموران کنش می‌داند که با کنش خود طرح را پیش می‌برد و در عین حال که طرح کامل می‌گردد، مقام معنوی آن‌ها نیز برجسته‌تر می‌شود؛ چنان‌که در آن‌ها سرگذشت‌های بسیار نقل می‌شوند و شکل داستان به داستان کوتاه گرایش می‌یابد؛ همچنین تنها مشاهدات شخصیت بیان می‌شوند و خواننده فقط گزارشی از آنچه شخصیت می‌بیند را می‌خواند.

در حکایت‌های عرفانی، کارکرد توصیفی داستان کمک می‌کند که خواننده علل کنش‌های شگفت را که قدرت لایزال است، دریابد، اما در داستان‌های رئالیسم جادویی علت پدیده‌های غیرطبیعی عمدتاً در تاریکی می‌ماند؛ چنان‌که در داستان **سسخ** خواننده در علت تبدیل گره گوار به حشره، در تردید می‌ماند.

۳. نتیجه‌گیری

کلود برمون ساختاری سه‌مرحله‌ای برای بررسی روایات ارائه داده است که در آن، حرکتی تدریجی از وضعیتی پایدار اول به عدم تعادل یا مرحله گذار و سپس بازگشت به وضعیتی پایدار وجود دارد. مطالعه حکایات عرفانی مشتمل بر وقایع شگفت‌انگیز و داستان‌های رئالیسم جادویی بر اساس این نظریه، نشان می‌دهد که این آثار در ساختار و ترکیب پی‌رفت شباهت‌هایی دارند. از نظر ساختاری می‌توان شباهت‌های میان آثار را در استفاده هر دو سوز «ساختار خطی بدون حذف پایه‌ها»، «حذف وضعیتی متعادل اولیه و آغاز روایت با بحران» و «ساختار غیرخطی» جمع‌بندی کرد. ساختار خطی بدون حذف هیچ‌کدام از پایه‌ها، به شکل «وضعیتی متعادل اولیه - مرحله گذار - وضعیتی متعادل ثانویه»، پرکاربردترین ساختار در میان حکایات بررسی شده است که در داستان پیرمرد فرتوت با بال‌های عظیم نیز قابل‌بازیابی است.

نویسندگان متون تصوّف، جز در مواردی، تمایلی به حذف وضعیتی متعادل اول نداشته‌اند و بهتر دانسته‌اند که در پایه اول، شرح وضعیتی از عارف را بکنجانند. در حکایات بررسی شده، گرایش به حذف موقعیتی متعادل اولیه و آغاز روایت با مرحله گذار، بیشتر به بیان خوابی عارفانه با مضامینی همچون دیدار با خداوند، فرشتگان، پیامبران، امامان یا عارف در گذشته و گفت‌وگو با آنان، با اهدافی همچون بزرگ کردن خواب‌بیننده، تأکید بر مقام یا نیکویی سرنوشت عارف و مانند این‌ها اختصاص می‌یابد. حذف وضعیتی متعادل اولیه و آغاز روایت با بحران، در داستان‌های زیباترین غریقی جهان، مسخ و آنورا نیز دیده می‌شود. نویسندگان این آثار، با انحراف از فرم مألوف روایت و حذف وضعیتی متعادل اولیه، روایت را با مرحله گذار شروع می‌کنند و به تدریج به مرحله تعادل می‌رسانند. به‌طور کلی می‌توان گفت آغاز طرح روایی با یک پی‌رفت خارق‌العاده در مرحله گذار، اصلی‌ترین شباهت ساختاری داستان‌ها و حکایات بررسی شده است و تفاوت آن‌ها در این بخش، به اشارات نویسندگان داستان‌های رئالیسم جادویی به وضعیتی متعادل اولیه، در خلال روایت و پس از مرحله گذار بازمی‌گردد، زیرا نویسندگان داستان‌های کوتاه و رمان، نسبت به نویسندگان حکایت‌های کهن، فرصت بیشتری برای پرداختن به جزئیات داستان دارند.

در بخش ساختار غیرخطی، با درهم‌ریختگی ترتیب پایه‌های پی‌رفت اصلی، مانند آغاز با وضعیتی متعادل ثانویه و گریز به عقب مواجهیم که در تعدادی از حکایات و داستان صدسال تنهایی دیده می‌شود.

از نظر ترکیب پی‌رفت‌های «خارق العاده» و «واقع گرایانه» نیز، سه ترکیب پی‌رفت مشترک در میان آثار مشاهده شد که عبارت‌اند از: «محدوف - خارق العاده - واقع گرایانه»، «محدوف - خارق العاده - خارق العاده»، «خارق العاده - خارق العاده - خارق العاده».

ترکیب پی‌رفت «محدوف - خارق العاده - واقع گرایانه»، می‌تواند دنباله پی‌رفت پرکاربرد «واقع گرایانه - خارق العاده - واقع گرایانه» در حکایات بررسی شده باشد که در آن، وضعیت متعادل اولیه حذف شده است، زیرا خواننده حدس می‌زند که در پایه اول، امری واقع گرایانه جریان دارد. این ترکیب در داستان‌های رئالیسم جادویی نیز کاربرد دارد؛ چنان‌که در داستان زیباترین غریق جهان، امر خارق العاده تنها در مرحله گذار به کار رفته است و در وضعیت متعادل ثانویه دیده نمی‌شود.

ترکیب پی‌رفت «محدوف - خارق العاده - خارق العاده» در حکایات، غالباً به دعا و اجابت آن، مناجات و ندای هاتقی که پاسخ می‌دهد، پیش‌گویی شیخ و محقق شدن آن و مواردی از این قبیل که در پایه‌های دوم و سوم آمده‌اند، اختصاص دارد. در داستان‌های *آئورا* و *مسخ* نیز امر خارق العاده که در وضعیت متعادل اول وجود نداشت، پس از ظهور در مرحله گذار، به وضعیت متعادل ثانویه نیز راه می‌یابد؛ چنان‌که در داستان *مسخ*، شخصیت اصلی در وضعیت متعادل ثانویه نیز جسمی جادویی و شگفت آور دارد.

همچنین گاهی برخی از حکایت‌ها، با وجود بنام شدن بر زمینه‌ای رئالیستی، واقعیت و خیال را چنان به هم آمیخته‌اند که امر خیالی، همپای زمینه‌ی واقعی، در سرتاسر داستان پیش می‌رود و علاوه بر مرحله گذار، در هر دو پایه‌های متعادل نیز امری خارق العاده وجود دارد. حکایاتی که در این دسته قرار گرفته‌اند، معمولاً حادثه شگفت‌انگیز محوری را در مرحله گذار جای داده‌اند و در دو پایه دیگر نیز رخدادی خارق العاده به نمایش می‌گذارند. این ترکیب در داستان‌های *صدسال تنهایی* و *پیرمرد فرتوت با بال‌های عظیم* نیز دیده می‌شود.

صرف نظر از شباهت و تفاوت در ساختار اصلی و ترکیب پی‌رفت‌های رئالیسم جادویی و حکایت‌های عرفانی، می‌توان تفاوت‌هایی را در کارکردهای آن‌ها نشان داد. داستان‌های رئالیسم جادویی متونی آفریننده هستند که خواننده را در نتیجه‌گیری آزاد می‌گذارند، اما حکایت‌های عرفانی با ارائه‌ی تصویری از باورهای همگانی، نیروی خیال‌پردازی خواننده را ضعیف می‌کنند و مانع می‌شوند.

مهم‌ترین ویژگی کارکرد کنشی در داستان‌های رئالیسم جادویی ایجاد تعلیق است و رعایت ویژگی اتفافی بودن حادثه، سبب می‌شود که پی‌رفت‌های بعدی تا حدود زیادی غیرقابل پیش‌بینی باشد، ولی در حکایات عرفانی، با توجه به همانندی‌های روایی فراوان، ویژگی اتفافی بودن حادثه در قسمت‌های مشخصی از حکایت که معمولاً پی‌رفت سوّم یا وضعیّت متعادل ثانویه است، بسیار کم‌رنگ می‌شود و در بسیاری از موارد، پی‌رفت نهایی از پیش آشکار است. همچنین حکایات عرفانی پایان و نتیجه دارند، اما داستان‌های رئالیسم جادویی گاهی پایانی ندارند.

توالی اجزا در حکایات عرفانی بیش از رئالیسم جادویی دیده می‌شود و محور اصلی حکایات چندان از هم گسیخته نمی‌شود، درحالی‌که در داستان‌های رئالیسم جادویی گاهی روایت اصلی متوقف می‌شود تا وقایع ضمنی دیگری به داستان افزوده شود. کارکرد مفهومی حکایت‌های عرفانی، غالباً تقابل نیروهای خیر و شر برای رسیدن به هدف اصلی کتاب است و به قصد لذّت‌بخشی نوشته نشده‌اند، اما خیال‌نگاری رئالیسم جادویی به برانگیختن خیال و تأثیر در نفوس منجر می‌شود.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۴. پی‌نوشت‌ها

- ۱) برای متمایز کردن آدرس دو اثر از بابک احمدی که دارای سال چاپ یکسان هستند، پس از سال انتشار اثر، علامت (الف) یا (ب) ذکر شده است.
- ۲) برای دیدن نمونه‌های بیشتر بنگرید به: (میهنی، ۱۳۸۱: ۱۷، ۲۵، ۲۷، ۳۵، ۳۶ و...)، (قشیری، ۱۳۹۱: ۶۸، ۷۰، ۷۷، ۷۸، ۸۰ و...)، (هجویری، ۱۳۸۴: ۶۲، ۷۳، ۱۱۴، ۱۲۷، ۱۳۶ و...)، (نجم رازی، ۱۳۸۳: ۲۳، ۲۹۷، ۳۰۱ و ۴۱۹).
- ۳) برای دیدن نمونه‌های بیشتر بنگرید به: (میهنی، ۱۳۸۱: ۲۷۸، ۳۴۲، ۳۶۳، ۳۷۷)، (قشیری، ۱۳۹۱: ۳۸۹، ۴۷۲، ۵۳۵، ۵۴۷، ۵۵۹ و...)، (هجویری، ۱۳۸۴: ۲۳۴)، (نجم رازی، ۱۳۸۳: ۳۲۳)، (کاشانی، ۱۳۹۴: ۲۰۵، ۲۶۵).
- ۴) برای دیدن نمونه‌های بیشتر بنگرید به: (میهنی، ۱۳۸۱: ۴۴ و ۱۸۶)، (قشیری، ۱۳۹۱: ۹۳، ۱۱۸، ۲۰۵، ۵۴۱).
- ۵) برای دیدن نمونه‌ی دیگر بنگرید به: (قشیری، ۱۳۹۱: ۵۶۵).
- ۶) برای دیدن نمونه‌های بیشتر بنگرید به: (میهنی، ۱۳۸۱: ۲۷۸، ۳۴۲، ۳۶۳)، (قشیری، ۱۳۹۱: ۳۸۹، ۴۷۲، ۵۳۵، ۵۴۷، ۵۵۹ و...)، (هجویری، ۱۳۸۴: ۲۳۴، ۵۶۳)، (کاشانی، ۱۳۹۴: ۲۶۵).
- ۷) برای دیدن نمونه‌های بیشتر بنگرید به: (میهنی، ۱۳۸۱: ۱۵۴، ۲۶۰، ۲۹۰، ۳۵۶، ۳۶۷ و...)، (قشیری، ۱۳۹۱: ۷۶، ۳۶۴، ۵۲۱، ۵۲۴، ۵۲۵ و...).
- ۸) منظور از ترجمه در اینجا معنای نشانه‌شناختی آن یعنی دگرگشت نشانه‌های متنی در متنی دیگر است نه به معنی برگرداندن متنی از زبانی به زبانی دیگر (ر.ک: پاینده، ۱۳۹۳: ۶۱).
- ۹) این تکنیک به مشابَهت و وضعیّت دو شخصیت یا دو رویداد که قابل قیاس هستند اشاره دارد (ر.ک: همان: ۳۳۹).

۵. منابع:

- ۱) احمدی، بابک، (۱۳۸۶ الف)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، چ ۷، تهران: مرکز.
- ۲) احمدی، بابک، (۱۳۸۶ ب)، *ساختار و تأویل متن*، چ ۹، تهران: مرکز.
- ۳) اسکولز، رابرت، (۱۳۷۹)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، چ ۱، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگاه.
- ۴) بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۹۳). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. چ ۵. تهران: افراز.
- ۵) پاینده، حسین، (۱۳۹۳)، *گشودن رمان*، چ ۲، تهران: مروارید.
- ۶) حرّی، ابوالفضل، (۱۳۹۲)، *جستارهایی در باب نظریه روایت و روایت‌شناسی*، چ ۱، تهران: خانه کتاب.
- ۷) حق‌روستا، مریم، (۱۳۸۵)، «تفاوت میان رئالیسم جادویی و رئالیسم شگفت‌انگیز و نقش زاویه دید در آن‌ها با بررسی آثار گابریل گارسیا مارکز و آخو کارپنتیر»، *پژوهش زبان‌های خارجی*، ش ۳۰، صص ۱۷-۳۴.
- ۸) خزاعی فر، علی، (۱۳۸۴)، «رئالیسم جادویی در تذکره‌الاولیا»، *نامه فرهنگستان*، س ۷، ش ۱، صص ۶-۲۱.
- ۹) رضوانیان، قدسیه، (۱۳۸۹)، *ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی*، چ ۱، تهران: سخن.
- ۱۰) رودگر، محمد، (۱۳۹۶)، *رئالیسم عرفانی*، چ ۱، تهران: شرکت انتشارات سوره مهر.
- ۱۱) صفری، جهانگیر و ایمانیا، حسین و همکاران، (۱۳۹۰)، «پیوند متون عرفانی با رئالیسم جادویی»، *مطالعات عرفانی*، دانشکده علوم انسانی دانشگاه کاشان، ش ۱۴، صص ۱۰۵-۱۲۲.
- ۱۲) فونتس، کارلوس، (۱۳۷۹)، *آنورا*، چ ۲، ترجمه عبدالله کوثری، تهران: تندر.
- ۱۳) قشیری، عبدالکریم بن هوازن، (۱۳۹۱)، *رساله قشیریّه*، چ ۱، تصحیح: مهدی محبتی، تهران: هرمس.
- ۱۴) کاشانی، عزالدین محمود بن علی، (۱۳۹۴)، *مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه*، چ ۱۲، تصحیح: جلال‌الدین همایی، تهران: سخن.
- ۱۵) کافکا، فرانسیس. (۱۳۹۳)، *مسخ*، چ ۹، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.
- ۱۶) گارسیا مارکز، گابریل، (۱۳۷۷)، *پرندگان مرده*، چ ۲، ترجمه احمد گلشیری، تهران: نگاه.
- ۱۷) گارسیا مارکز، گابریل، (۱۳۸۷)، *صدسال تنهایی*، چ ۳، ترجمه بیتا حکیمی، تهران: کتاب پارسه.
- ۱۸) گل‌فشانی، مرضیه، (۱۳۹۰)، «واقع‌گرایی و فراواقع‌گرایی در آثار عطار»، *دانشگاه علامه طباطبایی*، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، کارشناسی ارشد. به راهنمایی داود اسپرهم.
- ۱۹) مالمر، تیمور و ناصر بافتی، علیرضا، (۱۳۹۳)، «تحلیل ساختاری رمان اهل غرق»، *متن‌پژوهی ادبی*، دانشگاه علامه طباطبایی، س ۱۸، ش ۶۰، صص ۷-۲۳.
- ۲۰) میهنی، محمدبن منور، (۱۳۸۱)، *اسرارالتوحید*، چ ۵، مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: آگاه.

- (۲۱) نجم رازی، عبدالله بن محمد، (۱۳۸۳)، *مرصادالعباد من المبدأ الی المعاد*، ج ۱۰، به اهتمام محمدامین ریاحی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- (۲۲) هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان، (۱۳۸۴)، *کشف المحجوب*، ج ۲، مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمود عابدی، تهران: سروش.
- 23) Faris, Wendy B (2004). *Ordinary enchantments: magical realism and the remystification of narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press
Nashville.
- 24) Hart, Stephen M and Wen-chin Ouyang (2005). *A Companion To Magical Realism*. Woodbridge: Boydell & Brewer.
- 25) Jayashree, N (2009). *Remapping Diasporic Sensibilities: A Critical Study of the Novels of Chitra Banerjee Divakaruni*. Ph.D Thesis. Coimbatore: Bharathiar University.

