

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

دکتر پروین گلیزاده^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 تعین می‌شود، روشنی درست برای بررسی ساختار داستان‌های رئالیسم جادوی و حکایات عرفانی مشتمل بر خدادهای شگفت‌انگیز است. برای نشان‌دادن پیوند ژرف ساخت جادوی با طرح این آثار، ساختار روایی حکایات موجود در متون عرفانی اسرار التوحید، رساله قشیریه، کشف المحبوب، مرصاد العیاد من المبدأ إلى المعاد و مصباح الهدى و مفتاح الكفاية و نیز آثار داستانی حسام‌الله تنها، مسخ، زیاراتین غریق‌جهان، پیر مرد فرتوت با بال‌های عظیم و آنورا بر اساس الگوی «کلود برمون» با رویکرد ادبیات تطبیقی آمریکایی بررسی شده است تا پس از استخراج پی‌رفت‌های اصلی، شباهت‌ها و تفاوت‌های ساختاری در پی‌رفت اصلی آثار بر اساس ترکیب پی‌رفت‌های «واقع گرایانه» و «خارق العاده» مشخص شود. نتایج به دست آمده نشان داد که در ساختار پی‌رفت اصلی آثار و شیوه استفاده آن‌ها از پی‌رفت خارق العاده یا واقع گرایانه شباهت‌هایی وجود دارد. ساختارهای مشترک در پی‌رفت‌های اصلی آثار بررسی شده، «ساختار خطی» و بدون حذف پایه‌ها، «حذف و ضمیت متعادل اولیه و آغاز با بحران» و «ساختار غیرخطی» هستند. ترکیب‌های مشترک پی‌رفت‌های اصلی از نظر اشتمال بر واقعیت یا امر خارق العاده را نیز می‌توان به صورت ترکیب‌های «محذوف - خارق العاده - واقع گرایانه»، «محذوف - خارق العاده - خارق العاده»، «خارجق العاده - خارق العاده - خارق العاده» نمایش داد.

واژه‌های کلیدی: پی‌رفت‌های روایی، حکایات مشور عرفانی، رئالیسم جادوی، طرح روایی،

کلود برمون.

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۵

تاریخ ارسال: ۱۳۹۹/۰۴/۲۹

^۱E-mail: p-golizadeh@scu.ac.ir

^۲E-mail: gol.joukar@gmail.com

^۳E-mail: z.rahamti4500@gmail.com

ارجاع به این مقاله: گلیزاده، پروین، جوکار، منوچهر، رحمتی، زینب (۱۴۰۰)، امر خارق العاده در حکایات عرفانی فارسی

و چند داستان رئالیسم جادوی، زبان و ادب فارسی (نشریه سایق 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 سورئالیستی در بخش‌هایی از متون عرفانی، سبک آن‌ها را به رئالیسم جادویی (Magic realism) نزدیک کرده است، اما شکل تصرف متون عرفانی در این عناصر تا حدود زیادی متفاوت است. از سوی دیگر، رئالیسم جادویی نیز به عوالم 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: مالمیر، 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 شیوه داستانی امروزی را در آثار صوفیانی که در روایت‌پردازی به سبک و مباحث زیبایی‌شناسانه داستانی مقید نبوده‌اند، مشاهده کرد. تطبیق و مقایسه متون عرفانی و حکایات موجود در آن‌ها، با عناصر ادبیات داستانی معاصر و به‌ویژه شیوه رئالیسم جادویی، نشان می‌دهد که نویسنده‌گان 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 تذکره‌الولیا» (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 گل‌فشنی 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 به ویژه با رویکرد تطبیقی بررسی شده باشند، دیده نمی‌شود.

۱-۲. 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 متاور عرفانی مشتمل بر واقعیت خارق العاده در پنج اثر عرفانی فارسی، شامل اسرار التوحید، رساله قشیریه، کشف المحموب، مرصاد العباد من المبدأ إلى المعاد و مصباح الهدایه و مفتاح الكفایه و نیز ساختار آثار بر جسته‌ای از این شیوه، شامل داستان‌های آثوراء، پیرمرد فرتوت با بال‌هایی عظیم، صد سال تنهایی، زیباترین غریق جهان و مسخ را بر اساس نظریه «کلود برمون» (Claud Bremond)، بررسی و جایگاه امر خارق العاده در طرح این آثار را با یکدیگر مقایسه کرده است تا 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 برمون» را دربرمی‌گیرد، تعریف شده است، سپس جایگاه امر خارق العاده و ترکیب پی‌رفته‌های خارق العاده و واقع گرایانه بر اساس نظریه برمون، در این آثار، مورد مطالعه قرار گرفته است تا شباهت‌ها و تفاوت‌های نویسنده‌گان آن‌ها در چیش ساختار داستان و جایگاه به کارگیری 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 کشورهایی که داستان‌های کهن و اساطیری دارند یا دچار آشفتگی‌های اجتماعی و سیاسی بوده‌اند، دیده می‌شود، اما رهبری این شیوه در آمریکای لاتین و سرشناس‌بودن نویسنده‌گان 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: حقوق‌ستا، 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؛ چنان‌که 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 (گل‌فشنایی، ۱۳۹۰: ۵۰).

شیوه رئالیسم جادویی، به حکایات صوفیان که با اعتقاد به عوالم خیال و مثل، 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 واقع گرایی و امور خیالی، متنی پدید آورد که بین این دو سیستم گفتمانی معلق می‌ماند و گاهی نیز با نگاهی کلی به مفهومی وسیع تر از جهان طبیعی، بیانگر پیوندهایی با رویدادهای روحانی و معنوی کهنه 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 همین‌رو برخی معتقدند که نخستین ریشه‌های سبک رئالیسم جادویی، لابلای آثار عرفانی یافته می‌شود و رئالیسم جادویی غرب با جانشینی برای داستان‌های متون مقدس، گونه‌ای تازه از داستان‌های واقع گرای جادویی را آفریده است. آثار عرفانی ما به دلیل داستان‌وارگی، بیان تجربه‌های عارفان به زبانی رمزی، آشکار کردن اسراری از جهان نادیدنی و سعی نویسنده‌گان 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: ۵-۶). ناموران این شیوه نیز به تأثیرپذیری از این متون و استفاده از آموزه‌های تصوّف معتبر هستند؛ چنان‌که سیمون گیکندي (Simon Gikandi) فضاهای روحانی ویژه‌ای در داستان‌هاییش 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 ادبی‌داستانی در میان نویسنده‌گان عرفان وجود داشته است، بلکه این نامگذاری‌ها، تلاشی برای شناساندن بنایه‌ها و زیرساخت‌های ادبی‌داستانی 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: ۱۴-۱۲).

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

کلود برمون با الگوی‌داری از ولادیمیر پراپ (Vladimir Propp) و عنصر غیرمتغیری که «نقش ویژه» خوانده می‌شود (ر.ک: احمدی، ۱۳۸۶ ب: ۱۴۵)، 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: ۱۴۰-۱۴۱). در این دیدگاه، هر داستان را، هرچقدر هم که پیچیده باشد، می‌توان از طریق پی‌رفت‌ها بازشناخت (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: حری، 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 «الیزندآ» 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 و هم‌آمیز 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 توطه‌ای آسمانی می‌دانست، پیرمرد را درون مرغدانی زندانی کرد. فرونشستن تب نوزاد، پلایو و الیزندرا 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 وضعیت بد معیشتی، پیرمرد را بیمارگون و ناتوان تر کرد، اما سرانجام در پایه سوم و وضعیت 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 پرواز کنان و همراه با وزش بادی از جانب دریا ترک کرد (ر.ک: گارسیا مارکز، ۱۳۷۷: ۳۹۱-۳۸۱).

ب) حذف وضعیت متعادل اوّلیه و آغاز روایت با بحران

اگر نویسنده‌گان داستان‌های رئالیسم جادویی، روایت را با مرحله گذار آغاز کنند، در خلال روایت به وضعیت متعادل اوّلیه که از ابتدای داستان حذف می‌شود، اشاره خواهند کرد. مارکز در داستان زیباترین غریق جهان، نقطه شروع داستان را با حذف موقعیت متعادل اوّلیه که زندگی پیشین مردم دهکده و شرح حال جامعه‌ای ایستا، با افرادی بیگانه با دنیای بیرون است، بر بحران و مرحله گذار که آمدن غریقی فراغی، با ویژگی‌های تخلیه 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 او بیابند. زنان، نسبت به جنازه، احساسی توأم با ستایش پیدا می‌کنند و هر کدام، او را در ذهن خویش، با همسرش مقایسه می‌کند. 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 دگرگون شدن شیوه زیستن افراد، داستان به وضعیت متعادل ثانویه که سعی مردم در حفظ یاد غریق، با ساختن خانه‌هایی زیبا با درهای بزرگ و رویاندن گل، لابلای صخره‌های دهکده است، می‌رسد (ر.ک: گارسیا مارکز، ۱۳۷۷: ۳۷۹-۳۷۱).

رمان مسخ اثر فرانسیس کافکا (Franz Kafka) نیز که نوعی گریز از واقعیت حاکم بر جامعه را به زبانی داستانی نشان می‌دهد، با حذف موقعیت پایدار اوّلیه و با تکیه بر مرحله گذار که تبدیل «گره‌گوار سامسا» به حشره است، شروع می‌شود. در داستان به وضعیت متعادل اوّلیه که ازدوا، تنها یی و زندگی سخت گره‌گوار پیش از مسخ است، اشاراتی می‌شود و با شرح شیوه زندگی وی، در

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

داستان آنورا اثر کارلوس فوئنتس (Carlos Fuentes) نیز که زندگی «فلیپه مونترو» را با درآمیختن حوادث جادویی به نمایش می‌کشد، با حذف وضعیت متعادل اوّلیه و با تکیه بر بحران و مواجه شدن فلیپه با یک آگهی استخدامی شکفت آور، 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 اوّلیه 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 سوربوون، تاریخدانی انشای از اطلاعات بی‌ثمر، خوکرده به کندوکاو در لابلای استاد زردشده» (فوئنتس، ۱۳۷۹: ۱۲-۱۱). داستان با اقامت فلیپه در منزل زنی سالخورده به نام «کونسوئلو» که همراه با برادرزاده‌اش، آنورا، زندگی می‌کند و از فلیپه می‌خواهد که خاطرات شوهرش را بازنویسی کند و دیگر ماجراهای وهم‌آوری که برای فلیپه در منزل کنسوئلو اتفاق می‌افتد، ادامه می‌یابد و درنهایت، با ایجاد حسن‌یگانگی فلیپه با همسر کنسوئلو و ماندن وی در کنار آنوارای فرتوت که تجسم دیگری از کنسوئلو است، به وضعیت متعادل ثانویه و پایان می‌رسد.

ج) ساختار غیرخطی

در میان داستان‌های بررسی شده، داستان صد سال تنها‌ی اثر مارکز روساختی متفاوت با دیگر داستان‌ها دارد، زیرا نویسنده با بهم‌زدن نظم و ساختار اصلی، داستان را از وضعیت متعادل ثانویه آغاز می‌کند، سپس گریزی به وضعیت متعادل اوّلیه و مرحله گذار می‌زند. داستان با صحنه اعدام اورلیانو بوئنديا که از حوادث بخش پایدار ثانویه و زمان حال است، آغاز می‌شود، سپس به گذشته بازمی‌گردد و به بیان پایه‌های اوّل 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 اوّلیه در ژرف‌ساخت داستان، به شکل گیری زندگی خوزه آرکادئو بوئنديا و

همسرش در دهکده پدری خود، اختصاص دارد. داستان با قتلی که خوزه آرکادئو مرتکب می‌شود و در پی عذاب و جدان ناشی از آن مهاجرت می‌کند، از وضعیت پایدار اوّل، 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. ترکیب پی‌رفت‌ها

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

داستان زیباترین غریق جهان، با حوادثی خارق‌العاده در مرحله گذار آغاز می‌شود و به پی‌رفتی واقع گرایانه 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 آنورا 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 آنورا نیز بخش‌هایی شگفت‌انگیز مانند ترسیم خانه تاریک و وهمناک با حوادثی شگفت‌آور، یگانگی رفتار آنورا و کنسوئلو، پیرشدن یکباره آنورا، شباهت فلیپه و همسر کنسوئلو و... را در مرحله گذار و وضعیت پایدار ثانویه دارد.

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

داستان‌های صد سال تنها بی و پیرمرد فرتوت با بال‌های عظیم در پایه‌های پی‌رفت اصلی خود، چنین ترکیبی دارند. داستان صد سال تنها بی، با ترکیب شگفتی‌آفرین کولی‌ها با جادوهای بروخته داستان، شیوه رئالیسم جادویی را به اوج رسانده است. انتشار بلای بی‌خوابی از طریق شیرینی‌های اورسلا، موجوداتی جادویی از تیره وال‌ها با سر و بالاتنه زنان و پوستی درخشان، مسخ، قالیچه پرنده، بارش گل‌های زردرنگ، 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 و هم‌آسود از زندگی پلايو و اليزاندا، دیدن پیرمردی فرتوت با بالهایی بزرگ در حیاط خانه، اشاره به پنداری که فرشته‌ها را بازمانده توشه‌ای آسمانی می‌دانست، فرونشستن تب نوزاد با ورود پیرمرد، روئیندن 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 منتشر 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 اویله، به بحران و گذار که در برگیرنده 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 المحاسی که بر طرف انگشت وسطای اورگی بودی که چون دست به طعام شبہت دراز کردی آن رگ برجستی» (کاشانی، ۱۳۹۴: ۳۷۲-۳۷۳).

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

حکایت زیر نیز با وضعیت متعادل اویله که به حضور شیخی با اصحابش در مجلسی اختصاص دارد، آغاز می‌شود و با ایجاد شبه در یکی از حاضران ادامه می‌یابد. در مرحله گذار، فردی که دچار شبه شده بود، خوابی روشنگر می‌بیند و در خواب، به سوال وی پاسخ داده می‌شود. در وضعیت متعادل ثانویه، آن شخص از خواب بر می‌خیزد 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 شبہت 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 غوّاص 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 متنه شد و آن شبہت از وی برخاست و مراد سخن شیخ فهم کرد»

(همان: ۲۳۰-۲۳۱).

ب) حذف وضعیت متعادل اوّلیه و آغاز روایت با بحران

در حکایت‌های عرفانی جز در مواردی محدود، تمایلی به حذف وضعیت متعادل اوّلیه دیده نمی‌شود و غالباً در پایه اول، شرح حال یا بیان وضعیتی از عارف می‌آید، اما در مواردی نیز موقعیت متعادل اوّلیه 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 خواب بیتنده، تأکید بر مقام یا نیکویی سرنوشت عارف و مانند این‌ها اختصاص می‌یابد:

«جند گوید: در خواب دیدم که دو فریشه از آسمان بیامند؛ یکی ازیشان مرا سؤال کرد که صدق چیست؟ من گفتم: وفاکردن به عهد. آن دیگر گفت: راست گفتی. پس باز آسمان شدند» (قشیری، ۱۳۹۱: ۵۶۵).

در مواردی نیز کرامتی از عارف ذکر می‌شود:

«خیرالسّاج را خاطری پدیدار آمد که جند بر در وی است، آن خاطر از خود دفع کرد. خاطری دیگر به مدد آن آمد، هم به دفع آن مشغول شد. سه دیگر خاطر بود. بیرون آمد، جند را دید رضی الله عنهمـاـ بر در استاده. گفت: یا خیر، اگر خاطر اول را متابع بودی و اگر سنت مشایخ را به جای آوردی، مرا چندین بر در نبایستی استاد» (هجویری، ۱۳۸۴: ۵۶۳)

در این حکایت، وضعیت پدیدار اوّلیه می‌توانست به شرح مختصری از حضور خیرالسّاج 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 مرحله‌ی گذار، روایت به وضعیت پدیدار ثانویه می‌رسد که در آن، خیرالسّاج، جند را بر در می‌یابد.^۳.

ج) ساختار غیرخطی

اگرچه در روایت‌های کهن، فرایند خوانش اغلب روبه جلو است (ر. ک: رضوانیان، ۹۹: ۱۳۸۹)، اما این مطلب بدین معنا نیست که خلاف آن در روایت‌ها دیده نشود؛ چنان‌که در برخی از حکایت‌های بررسی شده، راوی حکایت را با عباراتی مانند «سبب توبه وی آن بود که...» و در نتیجه با وضعیت متعادل ثانویه آغاز می‌کند، سپس با نگاهی به عقب، گزینی به وضعیت متعادل اوّلیه 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 نبشه و پای بر وی همی نهادند. بر گرفت، درمی داشت؛ غالیه خرید و آن کاغذ را مطیّب گردانید و اندر شکاف دیواری نهاد. به خواب دید که هاتفی آواز داد که یا بشرا نام من مطیّب کردی و ما نام تو بویا کردیم اندر دنیا و آخرت» (قشیری، ۱۳۹۱: ۷۵).

حکایت بالا با وضعیت پایدار ثانویه که توبه بشر است، آغاز می‌شود، سپس نویسنده به بیان وضعیت متعادل اوّلیه 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 وضعیت پایدار ثانویه‌ای که پس از آن شکل می‌گیرد، بشر از گناه بازمی‌گردد و توبه می‌کند. این حکایت در روساخت خود چنین ترکیبی دارد: وضعیت پایدار ثانویه - وضعیت پایدار اوّلیه - مرحله گذار.

اگر روایت را به ساختار خطی که در ژرف‌ساخت روایت پنهان است، برگردانیم به ساختار «وضعیت پایدار اوّلیه - مرحله گذار - وضعیت 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: «محذوف - خارق‌العاده - واقع گرایانه».

در حکایات بررسی شده، نیروهای فراتبیعی 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، به طور کلی نشان می‌دهد که در داستان‌های کهن، نیروهای فراتبیعی در دوران گذار ظهور می‌کنند و در وضعیت‌های آغاز و پایان داستان، حضور ندارند. وجود چنین نیروهایی در متن، نوعی گستاخ در نظام قوانین پذیرفته شده طبیعی است و ایجاد گستاخ در قوانین، علت وجودی این نیروها، به شمار 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 - خارق‌العاده - واقع گرایانه»، خواهد بود. با آنکه بخش بزرگی از حکایات بررسی شده از الگوی فوق پیروی کرده‌اند، اما نویسنده‌گان

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

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

از لحن‌های موصلی و لحن ارغونون 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 اویله در حکایت بالا حذف شده است و روایت با بیان رؤیا که از مؤلفه‌های پرکاربرد حکایات عرفانی به‌شمارمی‌رود، آغاز می‌شود، سپس با نعره‌زدن 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: «محذوف - خارق‌العاده - خارق‌العاده».

در حکایات این دسته، پایه اول به بیان وضعیت یا امری واقع گرایانه اختصاص دارد، بنابراین می‌توان ترکیب پی‌رفت آن‌ها را شکل دیگری از ترکیب پرکاربرد پی‌رفت «واقع گرایانه - خارق‌العاده - خارق‌العاده» در میان حکایات عرفانی دانست که در آن پایه اول حذف شده است. دلیل خارق‌العاده‌بودن 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 بینیم:

«...چنان بود که مرید ابوتراب نخشبي را افتاد، درحال که نظر بازیزد بر وی افتاد نعره‌ای بزد و جان داد» (نجم رازی، ۱۳۸۳: ۳۲۳).

در این حکایت، وضعیت پایدار اویله حذف شده و روایت با مرحله گذار که نگاه پرقدرت بازیزد بر مرید نخشبي است، آغاز می‌شود و بلافصله به وضعیت پایدار ثانویه که در آن، مرید از

هیبت نگاه بازیزید جان می‌دهد، می‌رسد.

حکایت زیر نیز همین ترکیب پی رفت را دارد:

«سری سقطی گوید شبی بعد از آنکه از اوراد فارغ شدم پای در محراب بکشیدم. ناگاه آوازی شنیدم که یا سَرِی کَذَا تُجَالِسُ الْمُلُوكَ. درحال پای با خود کشیدم و گفتم بعزم 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 وضعیت پایدار اولیه، از بحران و مرحله گذار که پای کشیدن سری در محراب و شنیدن ندای هاتفی در پاسخ است، آغاز می‌کند. در وضعیت پایدار ثانویه، سری شصت سال پس از آن ماجرا، پای خود را در هیچ روز و شبی نمی‌کشد و خواننده در این پایه نیز، با عملی کرامت‌گونه که از طاقت مردم عادی خارج است، رو برو می‌شود.^۶

ج) ترکیب پی رفت اصلی: «خارق العاده - خارق العاده - خارق العاده».

در حکایت‌های عرفانی، علاوه بر مرحله گذار، در دیگر پایه‌های روایت نیز از حادثه‌های فرعی خارق العاده استفاده می‌شود تا طرح منسجم باشد و حوادث اصلی داستان بسط یابد؛ همچنین داستان به اوج برسد یا چرخشی در آن پیدید آید. در صورتی که در حکایت‌های عرفانی، علاوه بر پایه دوم که معمولاً در بردارنده رویدادی شگفت‌انگیز است، در پایه اول و سوم نیز امری خارق العاده گنجانده شود، حکایت به میزان بیشتری با شیوه رئالیسم جادوی که آگنده از واقعی مختلف حیرت‌آور است، پیوند می‌یابد. بیشتر حکایت‌هایی که پی رفت آن‌ها، از سه پایه «خارق العاده» تشکیل شده است، دارای حادثه‌ای اصلی و شگفت‌انگیز در مرحله گذار هستند که کنش اصلی حکایت محسوب می‌شود، اما در پایه‌های اول و سوم نیز اموری حیرت‌انگیز یا فراتبیعی وجود دارد که با عادت‌های زندگی اشخاص متناظر نیستند. گاهی پایه سوم، نتیجه خارق العاده کنش در مرحله گذار است و رابطه علت و معلولی در میان گذار و پایه سوم مشاهده می‌شود؛ گاهی نیز در پایه اول حکایات، دلیلی غیرعادی و نیرویی غیبی وجود دارد که شاید خواننده پیش از اتمام خواندن، با آن درگیر نشود، اما وقتی که حکایت خواننده شد، به علت شگفت‌انگیز آن پایه نیز پی می‌برد و آن را کنشی خارق العاده می‌یابد، مثلاً در وضعیت متعادل اویله که روزی شیخ، برای نماز از سرای بیرون نمی‌آمد و نماز، بیگاه شده بود؛ همه‌چیز طبیعی به نظر می‌رسد، اما وقتی که شیخ در پایه دوم، علت آن تأخیر را دست‌زدن دنیا به دامانش، اعلام می‌کند و می‌گوید: «وقتی نماز بیگاه شد، فرزندم مفضل را در

کار دنیا کردم؛ تا دنیا دست از من برداشت» (ر. ک: میهنه، ۱۳۸۱: ۱۹۹)، می‌توان به خارق‌العاده‌بودن پایه‌اول و حضور نیروهای فراترین در آن پی برد.

در حکایت زیر در هر سه پایه اصلی روایت، با حادثه عجیب رویرو می‌شویم که به ترکیب پی‌رفتی با سه پایه خارق‌العاده می‌انجامد:

«و معروف است اندر خلافت امیر المؤمنین عمر - رضی الله عنه - رود نیل بر عادت خود باستاد؛ از آنجه اندر جاهلیّت هر سال کنیز کی آراسته در وی انداختنندی تا روان شدی. عمر - رضی الله عنه - بر کاغذ پاره‌ای نبشت که: ای آب، اگر به خود استاده‌ای، روان نباشد، اگر به فرمان خدای - عز و جل - استاده‌ای، عمر می‌گوید: برو. چون کاغذ اندر آب انداختند آب روان گشت» (هجویری، ۱۳۸۴: ۳۱۸).

پایه اول حکایت، به بازیستادن رود نیل، برای گرفتن قربانی اختصاص دارد. در پایه دوم که مرحله گذار است، عمر نامه‌ای در نیل می‌اندازد و به آن، دستور حرکت می‌دهد. در پایه سوم، با برخاستن بحران، روایت به وضعیتی پایدار که روان شدن نیل است، می‌رسد.^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 می‌دهند، اما در مواردی از فرم مألوف خود خارج شده‌اند و نحوه شروع روایت با وضعیت متعادل یا گذار و نیز ترتیب پایه‌های پی‌رفت اصلی روایت تغییر کرده‌اند، تا آنجا که می‌توان آن‌ها را نمونه‌ای ساده‌تر از طرح روایی داستان‌های رئالیسم جادوی نوین انگاشت. از نظر بررسی ساختاری، می‌توان بر اساس نظریه برمون، شباهت‌های میان حکایات و داستان‌های بررسی شده را در سه مورد جمع‌بندی کرد: اول؛ «ساختار خطی و بدون حذف پایه‌ها»، دوم؛ «حذف وضعیت متعادل اولیه و آغاز روایت با بحران»، سوم؛ «ساختار غیرخطی».

در میان حکایات و داستان‌های بررسی شده، ترکیب پی‌رفت‌های مشترکی، از نظر اشتغال بر امر خارق‌العاده یا واقع گرایانه، وجود دارد که عبارت‌اند از: اول؛ «محذوف - خارق‌العاده - واقع گرایانه»، دوم؛ «محذوف - خارق‌العاده - خارق‌العاده»، سوم؛ «خارج‌العاده - خارق‌العاده - خارق‌العاده».

آغاز طرح روایی با یک پی‌رفت خارق‌العاده در مرحله گذار، اصلی‌ترین شباهت ساختاری آثار بررسی شده را تشکیل می‌دهد و تفاوت بر جسته آن‌ها در اشارات نویسنده‌گان داستان‌های رئالیسم

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

آثار رئالیسم جادویی، نظامی با عناصر همبسته در سازمانی از عناصر واقعی و فراواقعی برای شکل‌دادن به کلیتی سنجیده گرد هم آورده‌اند. وجود معنی کلی در رئالیسم جادویی را می‌توان در اعتقاد موریس مارلوپنی (Maurice Merleau-Ponty) به لزوم آفرینش معنایی فراگیر برای دریافت معنای اجزاء نیز کاوید (ر.ک: احمدی، ۱۳۸۶ ب: ۱۶۵). در رئالیسم جادویی با آنکه 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 معنای یابند؛ بدین ترتیب بررسی کارکردهای گزاره‌های روایات، در ارتباط با هم و در طرحی متّحد، 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. تنو دور 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 حکایت‌های عرفانی با ارائه‌ی تصویری از باورهای همگانی، نیروی خیال‌پردازی خواننده تضعیف می‌شود و عقاید مهم محوریّت می‌یابند؛ همچنین مؤلف ممکن است با تأویل خاصی از اثرش که آن را نادرست می‌داند، موافق نباشد، بنابراین حکایات عرفانی سازگار با دیدگاه ستّی هرمنوتیک که متن را دارای معنایی اصیل و نهایی می‌دانست و یافن نیت مؤلف برای رسیدن به این معنای یگه بسیار مهم بود (همان: ۵۹۰)، معنایی نهایی دارند و برای داشتن یک داوری درست درباره متن، باید آن معنی را در ک کنیم. دست‌یابی به ادراک از طریق تخیل در حکایت‌های عرفانی نیز ناظر به همین ویژگی است.

مهتمه‌ترین 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 اتفاقی‌بودن حادثه 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 بینامنی 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 دگرگون شده 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 و 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 راوى به آنها، کارکرد مهمی در زنجیره حکایات ایفا می‌کند و آن، تشدید حس رئالیستی بودن حکایات به شکل غیرمستقیم، ایجاد ضربه‌انگی مستمر در رویدادها، اتحاد ارگانیک و هماهنگی اجزا و پایه‌های حکایات، برجای گذاشتن تأثیری واحد در خواننده، نمایش مشابه اندیشه‌ها، پدیدآمدن ریتمی در متن، به وجود آوردن وحدتی انداموار در داستان و بخشیدن کیفیتی به نام «تکنیک توازی» یا «فرینه‌سازی»^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 دومن 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 اتفاقی بودن حادثه در قسمت‌های مشخصی از حکایت که معمولاً پی‌رفت سوم یا وضعیت متعادل ثانویه است، بسیار کم‌رنگ می‌شود؛ چنان‌که خواننده در بسیاری از موارد، می‌تواند پایه سوم 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 ضمی دیگر چندان از هم گسیخته نمی‌شود، درحالی که در داستان‌های رئالیسم جادویی گاهی روایت اصلی متوقف می‌شود تا وقایع ضمی 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 لذت‌بخشی نوشته نشده‌اند، اما خیال‌نگاری رئالیسم جادویی به آفرینش دنیا بی سرشار از غرایب عالم منجر می‌شود، زیرا داستان‌های این شیوه برای روایت الگوی موضوعی مشخصی ندارد و معمولاً در بردارنده رویدادهای متفاوتی هستند، بنابراین برانگیختن خیال و تأثیر در نفوس از کارکردهای داستان می‌شود. طبع نویسنده‌گان 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 خلسله‌های 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 برد است، ارتباط کنش‌ها با یکدیگر و تأکید بر انگیزه‌ها، منش، شکل‌گیری قهرمان و حوادثی بسیار و پیابی 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 بر جسته‌تر 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 *مسخ* خواننده در علت تبدیل گره گوار به حشره، در تردید می‌ماند.

۳. نتیجه‌گیری

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

نویسنده‌گان متون تصوّف، جز در مواردی، تمایلی به حذف وضعیت متعادل اول نداشته‌اند و بهتر دانسته‌اند که در پایه اول، شرح وضعیتی از عارف را بگنجانند. در حکایات بررسی شده، گرایش به حذف موقعیت 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 نیکوبی سرنوشت عارف و مانند این‌ها اختصاص می‌یابد. حذف وضعیت متعادل اولیه و آغاز روایت با بحران، در داستان‌های زیباترین غریق جهان، مسخ و آئورا نیز دیده می‌شود. نویسنده‌گان این آثار، با انحراف از فرم مؤلف روایت و حذف وضعیت متعادل اولیه، روایت را با مرحله گذار شروع می‌کنند و به تدریج به مرحله تعادل می‌رسانند. به طور کلی می‌توان گفت آغاز طرح روایی با یک پی‌رفت خارق‌العاده در مرحله گذار، اصلی‌ترین شbahات ساختاری داستان‌ها و حکایات بررسی شده است و تفاوت آن‌ها در این بخش، به اشارات نویسنده‌گان داستان‌های رئالیسم جادویی به وضعیت متعادل اولیه، در خلال روایت و پس از مرحله گذار بازمی‌گردد، زیرا نویسنده‌گان داستان‌های کوتاه و رمان، نسبت به نویسنده‌گان حکایت‌های کهن، فرصت بیشتری برای پرداختن به جزئیات داستان دارند.

در بخش ساختار غیرخطی، با درهم‌ریختگی ترتیب پایه‌های پی‌رفت اصلی، مانند آغاز با وضعیت متعادل ثانویه و گریز به عقب مواجهیم که در تعدادی از حکایات و داستان‌های سراسال تنها بی دیده می‌شود.

از نظر ترکیب پی رفت‌های «خارج‌العاده» و «واقع‌گرایانه» نیز، سه ترکیب پی رفت مشترک در میان آثار مشاهده شد که عبارت‌اند از: «محذوف - خارق‌العاده - واقع‌گرایانه»، «محذوف - خارق‌العاده - خارق‌العاده»، «خارج‌العاده - خارق‌العاده».

ترکیب پی رفت «محذوف - خارق‌العاده - واقع‌گرایانه»، می‌تواند دنباله پی رفت پرکاربرد «واقع‌گرایانه - خارق‌العاده - واقع‌گرایانه» در حکایات بررسی شده باشد که در آن، وضعیت متعادل اوّلیه حذف شده است، زیرا خواننده حدس می‌زند که در پایه اوّل، امری واقع‌گرایانه جریان دارد. این ترکیب در داستان‌های رئالیسم جادویی نیز کاربرد دارد؛ چنان‌که در داستان زیباترین غریق جهان، امر خارق‌العاده تنها در مرحله گذار به کار رفته است و در وضعیت متعادل ثانویه دیده نمی‌شود.

ترکیب پی رفت «محذوف - خارق‌العاده - خارق‌العاده» در حکایات، غالباً به دعا و اجابت آن، مناجات و ندای هاتفی 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 خارق‌العاده که در وضعیت متعادل اوّل 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 شگفت‌آور دارد.

همچنین گاهی برخی از حکایت‌ها، با وجود بناشدن 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 خارق‌العاده 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 خارق‌العاده به نمایش می‌گذارند. این ترکیب در داستان‌های صدسال تنها بی و پیرمرد فرتورت با بال‌های عظیم نیز دیده می‌شود.

صرف نظر از شباهت و تفاوت در ساختار اصلی و ترکیب پی رفت‌های 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، اماً حکایت‌های عرفانی با ارائه 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 اتفاقی‌بودن حادثه، سبب می‌شود که پی‌رفت‌های بعدی تا حدود زیادی غیرقابل پیش‌بینی باشد، ولی در حکایات عرفانی، با توجه به همانندی‌های روایی فراوان، ویژگی اتفاقی‌بودن حادثه در قسمت‌های مشخصی از حکایت که معمولاً پی‌رفت سوم یا وضعیت 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، درحالی که در داستان‌های رئالیسم جادویی گاهی روایت اصلی متوقف می‌شود تا وقایع ضمنی دیگری به داستان افزوده شود. کار کرد مفهومی حکایت‌های عرفانی، غالباً تقابل نیروهای خیر و شر برای رسیدن به هدف اصلی کتاب است و به قصد لذت‌بخشی نوشته نشده‌اند، اما خیال‌نگاری رئالیسم جادویی به برانگیختن خیال و تأثیر در نفوس منجر می‌شود.

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)، (هجویری، ۱۳۸۴: ۶۲، ۷۳، ۱۲۷، ۱۱۴ و...)، (نجم رازی، ۱۳۸۳: ۲۳، ۲۹۷ و ۷۷، ۷۸، ۸۰ و...).
- (۳) برای دیدن نمونه‌های بیشتر بنگرید به: (میهنی، ۱۳۸۱: ۲۷۸، ۲۷۸، ۳۴۲، ۳۶۳، ۳۷۷)، (قشیری، ۱۳۹۱: ۳۸۹، ۴۷۲)، (کاشانی، ۱۳۹۴: ۲۰۵، ۲۶۵).
- (۴) برای دیدن نمونه‌های بیشتر بنگرید به: (میهنی، ۱۳۸۱: ۴۴ و ۱۸۶)، (قشیری، ۱۳۹۱: ۱۱۸، ۹۳)، (هجویری، ۱۳۸۴: ۲۳۴)، (کاشانی، ۱۳۹۴: ۵۴۱، ۵۴۷، ۵۵۹ و...).
- (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)، (کاشانی، ۱۳۹۴: ۲۶۵، ۵۴۷ و...).
- (۷) برای دیدن نمونه‌های بیشتر بنگرید به: (میهنی، ۱۳۸۱: ۱۵۴، ۲۶۰، ۲۹۰، ۳۵۶، ۳۶۷ و...)، (قشیری، ۱۳۹۱: 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 مشابهت وضعیت 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)، ساختار و تأویل متن، چ ۹، تهران: مرکز.
- (۳) اسکولز، رابت، (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: افزار.
- (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 آنخو کارپنتیر»، پژوهش زبان‌های خارجی، ش ۳۰، صص ۱۷-۳۴.
- (۸) خزاعی‌فر، 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 ایمانیان، حسین و همکاران، (۱۳۹۰)، «پیوند متون عرفانی با رئالیسم جادویی»، مطالعات عرفانی، دانشکده علوم انسانی دانشگاه کاشان، ش ۱۴، صص ۱۰۵-۱۲۲.
- (۱۲) فوئتس، کارلوس، (۱۳۷۹)، آنورا، چ ۲، ترجمه عبدالله کوثری، تهران: تندر.
- (۱۳) قشیری، عبدالکریم بن هوازن، (۱۳۹۱)، رساله قشیریه، چ ۱، تصحیح: مهدی محبّتی، تهران: هرمس.
- (۱۴) کاشانی، عزالدین محمود بن علی، (۱۳۹۴)، مصباح‌الهدا و مفتاح‌الکفا، چ ۱۲، تصحیح: جلال الدین همایی، تهران: سخن.
- (۱۵) کافکا، فرانس. (۱۳۹۳)، مسخ، چ ۹، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.
- (۱۶) گارسیا مارکز، گابریل، (۱۳۷۷)، پرنده‌گان مرده، چ ۲، ترجمه احمد گلشیری، تهران: نگاه.
- (۱۷) گارسیا مارکز، گابریل، (۱۳۸۷)، صد سال تنها، چ ۳، ترجمه بیتا حکیمی، تهران: کتاب پارسه.
- (۱۸) گل‌فشنی، مرضیه، (۱۳۹۰)، «واقع‌گرایی و فراواقع‌گرایی در آثار عطار»، دانشگاه علامه طباطبائی، دانشکده‌ی ادبیات و زبان‌های خارجی، کارشناسی ارشد. به راهنمایی داود اسپرهم.
- (۱۹) مالمیر، تیمور و ناصر بافقی، علیرضا، (۱۳۹۳)، «تحلیل ساختاری رمان اهل غرق»، متن پژوهی ادبی، دانشگاه علامه طباطبائی، س ۱۸، ش ۶۰، صص ۷-۲۳.
- (۲۰) میهni، محمدبن منور، (۱۳۸۱)، اسرار التوحید، چ ۵، مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمد رضا شفیعی کدکنی، تهران: آگه.

- (۲۱) نجم رازی، عبدالله بن محمد، (۱۳۸۳)، *مرصاد العباد من المبدأ إلى المعاد*، ج ۱۰، به اهتمام محمّدامین ریاحی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- (۲۲) هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان، (۱۳۸۴)، *كشف 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.