

نقد ریخت‌شناختی حکایت‌های کشف‌المحجوب و تذکره‌الاولیا

دکتر سید اسماعیل قافله‌باشی
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی
امام خمینی (ره) قزوین
سیده زیبا بهروز*

چکیده

تحلیل ریخت‌شناختی به روش ولادیمیر پراپ^۱ در حدود ۲۰۰ حکایت عارفانه از دو کتاب ارزشمند کشف‌المحجوب و تذکره‌الاولیا مشخص کرد که در خویشکاری^۲ خاص عارفانه‌ها، که کرامت در جایگاه برجسته و نقطه عطف داستان واقع است، تابع معنای دامنه بیشتری نسبت به گونه‌های دیگر (عامیانه‌ها، عاشقانه‌ها و ...) دارد. با وجود اینکه تعداد نقش ویژه‌ها محدود است از گوناگونی بسیاری برخوردار است. تنها عامل همسانی در چنین آرایش‌های کوچک مقیاس با رنگهای متنوع، جایگاه نقش ویژه‌هاست؛ همچون قرار گرفتن کدهای رمز در محلهای ویژه در راستای همخوانی با نقطه عطف داستان. در این تحقیق، سه حوزه کنش^۳، مشخص شد و تعداد خویشکاریها به ۱۱ رسید که بعضی با آنچه در عامیانه‌ها وجود دارد، همسان، و بعضی دیگر جدید و خاص عارفانه‌هاست.

کلیدواژه: ولادیمیر پراپ، ریخت‌شناسی، روایت‌شناسی، کشف‌المحجوب، تذکره‌الاولیا.

۱. مقدمه

کمتر با خواندن داستانی عارفانه، حالتی از حیرت همراه با جدایی موقت از زمان و مکان و جذب و کشف به آدمی دست نمی‌دهد. عارفانه‌ها نمونه کامل هنر، روایتگری و عرفان است و کاوش در دنیای روایتها هر چه بیشتر ارزش روایی عارفانه‌ها را نشان می‌دهد. روایتها مجموعه‌ای از کنشهایی است که در زمان و مکانی غیر از حال رخ داده و با انتخاب و گزینش راوی در نظامی هدفمند گرد آمده است (حری، ۱۳۸۳: ص ۱۸). با این وصف عارفانه‌ها کاملترین نوع روایت است که با تمرکز بر هسته عرفانی داستان به سوی دگرگونی - از هبوط در گمراهی و شر به عروج به خیر و صلاح- و تغییر مسیر قهرمان که بویژه در عارفانه‌ها حقیقی است، پیش می‌رود و به گفته: «کالر، خواننده هر داستانی در طرح (پیرنگ) آن در پی گذر از یک وضعیت به وضعیت دیگر است؛ گذری که بتواند آن را دارای ارزش مضمونی بداند» (همان: ص ۳۵). کشف المحجوب و تذکره الاولیا، علاوه بر اینکه میراث گرانبهای زبان فارسی و عرفان است و هنر تمام و کمال راویان و نویسندگان خود را نمایان ساخته است، حکایات مشترک بسیاری دارد و همین امر دستاویزی است تا به تحلیل ساختاری حکایات پرداخته، چگونگی روایت آنها کشف شود. اما کارترین رویکرد برای تحلیل تفاوتها و همانندیها در روایات مختلف از آن پراب دانسته شده است.^۴ وی قصه‌ها را همچون یک کل در نظر می‌گیرد و تمام عوامل سازنده هر پدیده (قصه) و بویژه ارتباط آنها با یکدیگر را لحاظ می‌کند نه صرفاً یکی از عوامل آن را؛ کاری که پیش از وی برای مقایسه قصه‌ها بر اساس درونمایه یا براساس خاستگاه‌های تاریخی یا نوع شخصیتها انجام شده^۵ کاملاً شبیه به این است که به طور مثال گیاهان را فقط از لحاظ مناطق رویش، شکل برگ، ساقه، ریشه یا چگونگی تکثیر یا صرفاً فایده آنها بررسی کنند در حالی که هر کدام از این عوامل از دیگری تاثیر می‌پذیرد و به تنهایی سازه‌ای بنیادین نیست. در ثانی بعضی از ریشه‌ها شبیه برگ و بعضی برگها همانند ساقه و بعضی ساقه‌ها شبیه گل است. پس چه چیزی ملاک تشخیص آنهاست؟ مسلماً نقش آنها در ساختار کلی نماینده آن سازه است. پراب نیز درست با الهام از چنین اندیشه‌ای (پژوهشهای ریخت شناسانه گوته) تحلیل بر اساس کارکرد (خویشکاری) را اساس کار خود قرار داد. تنها در این صورت است که کلیت پدیده برهم نمی‌ریزد؛ زیرا بنیاد چینش سازه‌های آنها حفظ و در نظر گرفته می‌شود. وی مدافع شخصیت سازوار (ارگانیک) روش خود است و از پیروان

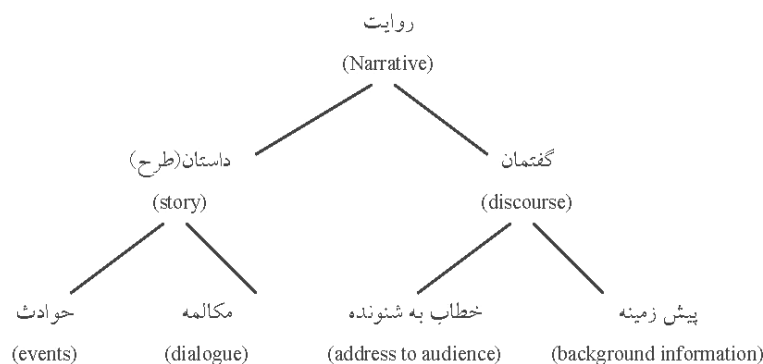
اندیشه ارگانیک استحسانی (هنری) است که به اندیشه وحدت ارگانیک^۶ یا فرم ارگانیک یا فرم «درونی» نیز معروف است که بر دو اصل استوار است: ۱. اجزای اثر هنری با هم و با کل مرتبط است. ۲. تغییر جزء، تغییر کل را به دنبال دارد (فرهنگ تاریخ اندیشه‌ها، ۱۳۸۵: ذیل ارگانیسیسم). روش پراپ بیشتر ساختارگرایانه است، اما وی به رمزگشایی معنی ساختارها بیشتر گرایش دارد که همین امر تفاوت بین اسطوره‌ها، ساگاها و قصه‌های پریان و دیگر روایات فرهنگ عامه را باعث می‌شود (همان، ذیل اسطوره در قرن نوزدهم و بیستم).

۲. روایت‌شناسی

روایت معادل واژه narrative انگلیسی و narrative و narrative اسپانیایی و ایتالیایی است. ریشه آن narre یا narrara لاتین و Gnarus یونانی به معنی دانش و شناخت است که خود آن از ریشه Gna هند و اروپایی است. از این رو روایت به معنی یافتن دانش است. ارسطو نیز در نظریه ادبی داستان استوار بر تقلید را تحقق دانش می‌خواند (احمدی، ۱۳۸۰: ص ۱۷۶). در لغت فارسی به معنای حدیث، خبر و نقل کردن سخن است. در «روایت و ژانر» اثر نیک لیسلی در پاسخ به روایت چیست؟ آمده است: «روایت در مفهوم وسیع آن غالباً تفسیرهایی در بردارنده یک سری اطلاعات است ولی این کافی نیست زیرا صرف احتوای اطلاعات می‌تواند یک جدول زمانی یا تابلوهای آگهی و مواردی از این قبیل را شامل شود ولی آنها روایت نیستند.» در روایت اطلاعات به صورت توالی مرتبط رویدادها نمایانده می‌شوند و ساختاری منطقی دارند و در بردارنده آغاز، میانه و پایان هستند. بیشتر روایتها توالیهای خود را بر اساس علی بنیان می‌کنند. هر رویدادی از لحاظ منطقی، معلول رویداد قبلی است و علت رویداد بعدی. پس یک روایت حداقل از دو حادثه تشکیل می‌شود؛ زیرا یک حادثه هیچ توالی را باعث نمی‌شود. تمام پدیده‌های طبیعی نیز به نوعی با مفهوم علت سر و کار دارد و این تنها روایت نیست که به تاثیر دو رویداد برهم نیاز دارد. در فیزیک نیز هیچ گاه اتفاق نیفتاده است که یک عامل تنها منشا و منبع حرکتی شود؛ به طور مثال، جاذبه زمین نیرویی است که بالقوه وجود دارد ولی تا شیئی در معرض آن قرار نگیرد، حرکت و فعلیتی صورت نمی‌گیرد. همین طور جسمی که در حرکت است اگر عامل بیرونی دیگری نباشد که آن را از حرکت باز دارد، همین طور طبق قانون ماند یا اینرسی به

حرکت خود ادامه خواهد داد. یک معادله ساده ریاضی نیز حتماً در یکی از طرفین خود یک عامل بیشتر دارد؛ صرف نظر از اینکه کدام یک معلوم یا مجهول باشد و گرنه مثلاً $X=Y$ یا $Y+X$ معادله نیست. یک واکنش شیمیایی نیز از تاثیر حداقل دو ماده ساده یا مرکب بر هم با کمک کاتالیزورهای موثر در تسریع واکنش امکان می‌یابد. به گفته بروخ «از عناصر روایی به کیهان‌شناسی می‌رسیم». همان گونه که از سوی فرمالیست‌های روسی و روایت‌شناسان ساختارگرا اثبات شده است، داستانها گزارشی از توالیهای حوادثند که به طور پیچیده و با زمانمندی مجدد یکی پس از دیگری سازمان یافته‌اند (دیوید هرمن، ۲۰۰۲: ص ۲۶۳). پژوهندگان روایت آن را به دو سطح عمده تقسیم کرده‌اند. نخستین شکل‌گرایان روسی (پراپ، توماشفسکی، ...) دو اصطلاح طرح اولیه^۷ و طرح ثانویه^۸ را به کار بردند که معادل واژگان جدیدتر فرانسوی (در آثار بنونیست و بارت) یعنی داستان^۹ و گفتمان^{۱۰} هستند (لیراوی، ۱۳۸۰: ص ۳۳). روایت‌هایی که بر اصل علیت استوار است با استفاده از گفتمان در زبان‌شناسی قابل توضیح است. سیمورچتمن در کتاب *داستان و گفتمان* نیز این تمایز را عنوان کرده است (نیک لیس، ۲۰۰۰: ص ۱۰۶).

نمودار ۱ داستان و گفتمان چتمن

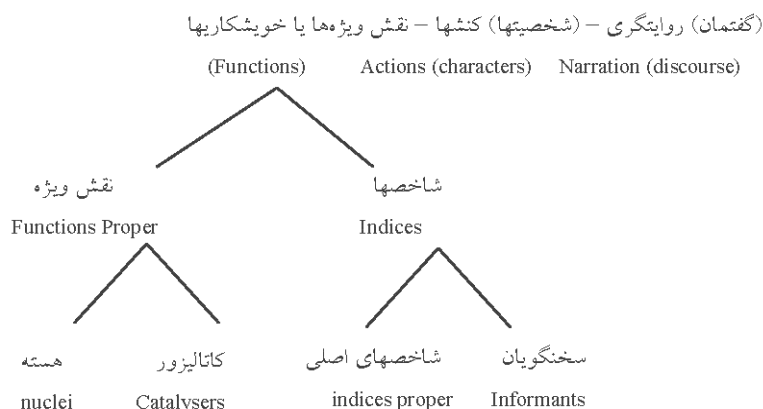


ژراردرژنت در سخن *روایت* با تمایز نهادن میان داستان^{۱۱} و روایت^{۱۲} و روایت‌گری^{۱۳}، روایت را به عناصر سازنده‌اش تقسیم کرده است و بر متنیت^{۱۴} و فرایند داستان‌گویی به‌تنهایی تأکید خاص می‌کند (ژنت، ۱۹۸۰: ص ۱۳۲).^{۱۵}

رولان بارت همچنین در طرح خود، فرایند روایت را قابل کاهش به دو عنصر یا عملکرد دانسته است؛ یعنی آنچه او کاتالیزورها و هسته می‌نامد. کاتالیزور نقش نوعی پیش زمینه یا نقش دست دوم را دارد در حالی که هسته‌ها نقاط برجسته روایت است.

جایی که لحظه‌های سرنوشت ساز پیشرفت یا تلفیق وجود دارد یا تردیدی را معرفی می‌کند یا نتیجه می‌گیرد. (بارت، ۱۹۷۷: ص ۷۹)

نمودار ۲ طرح بارت



در این جستار با تمرکز بر قاعده کلی حاکم بر عارفانه‌ها، مواد خام داستان و در نتیجه شاخصهای روایی آشکار و فرمولی پدید می‌آید که با تمام انواع داستانهای عارفانه مطابقت دارد.

۳. مواد و روند ریخت‌شناسی

مواد مورد مطالعه ریخت‌شناسی قصه‌ها همان اجزای سازا و روابط آنها با هم و با کل ساختار است. اولین گام در این زمینه، تعیین و شناخت واحدهای ساختاری و چگونگی ترکیب آنهاست و دانش مورد نیاز در آن نیز در درجه اول زبان‌شناسی ساختاری است؛ یعنی شیوه کشف مناسبات جانشینی^{۱۶} و همنشینی^{۱۷} در زنجیره داستان و در درجه دوم شناخت و احاطه کافی بر موضوع داستان است که در اینجا عرفان و تصوف است. مبنای تعیین و کشف آنها ذهنیت تحلیلگر و عینیت داستان است؛ یعنی تحلیلگر با استفاده از مخیله خود این روابط و ساختار نهفته در قصه‌ها را کشف می‌کند و الگویی به دست می‌دهد که بتواند در مورد تمامی نوع خاص قصه آزمون‌پذیر باشد.

۴. نتایج

در این تحلیل ۱۱ خویشکاری و سه حوزه کنش مشخص شد:^{۱۸}

خویشکاری عارفانه‌ها به ترتیب توالی

صحنه آغازین (پیش پردازش شخصیتها یا ذکر زمان و مکان داستان).	α
روش (نقل مکان) داستان با گونه ای حرکت آغاز می شود.	β
شرارت و بدی	A
مصیبت یا کمبود	a
اولین رویداد ربط دهنده (شاخص روایی)	B'
اولین نمود A/a (شرارت یا کمبود) یعنی رخدادی است که معلول شر و بدی است.	D
دومین رویداد ربط دهنده (شاخص روایی)	B''
کارسازی یا دومین نمود (A/a) که زمینه ای برای رخداد کرامت است .	K
کرامت (نقطه عطف داستان)	Z
تحول درونی (دگرگونی باطنی همراه با نشانه های آن در ظاهر)	Y
پسانمود تحول (عملی که سوپژه در اثر تحول انجام می دهد)	V
خویشکاری آزاد (در بیشتر عارفانه‌ها توضیح معما یا آغاز داستانی دیگر است).	X

- سه حوزه کنش

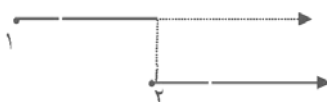
- ۱- کنش قطب خاکستری (فردی که باید متحول شود) معادل با سوپژه فلسفی
- ۲- کنش قطب روشن (فردی که تحول را باعث می شود)، معادل با ابژه فلسفی
- ۳- کنش خرق عادت یا کرامت (عملی که منشا آن الهی است) در تقابل با عنصر ماوراء الطبیعی در داستانهای عامیانه. (در ادامه، این کنش و معنای آن توضیح داده می شود).

- حرکتها

ضمن بررسی حرکت در حکایات، این نتیجه به دست آمد که تمام عارفانه‌ها یک فرمول و طرح کلی دارد که قابل کاهش یا افزایش است؛ یعنی می‌تواند به گونه‌هایی از ادغام یا چندگانگی تغییر یابد. در داستانهایی که تک خطی فرمول می‌شود، یک حرکت وجود دارد و داستانهایی که تلفیق چندگانه‌ای از فرمولها دارد، حرکتها هم از چند مرحله انفصال و اتصال تشکیل یافته است.

کوچکترین آنها داستانی است که در دو یا چند کلمه، آغاز حرکتی را نشان می‌دهد و قبل از پایان حرکت اول، حرکت دومی آغاز می‌شود و با پایان حرکت دوم، هر دو حرکت به پایان می‌رسد.

نمودار (۳) طرح حرکت در حکایت



۵. تحلیل ریخت‌شناختی عارفان

I. صحنه آغازین در عارفانه‌ها نیز از عناصر مهم ریخت‌شناختی است. هر قصه‌ای معمولاً با یک صحنه آغازین شروع می‌شود که در آن نام اشخاص قصه و نسبت‌های آنها با همدیگر ذکر می‌شود. گاهی زمان یا مکان رخداد واقعه و همچنین توصیف ویژگی‌ها یا کارهای مهم اشخاص قصه در آن گنجانده می‌شود (تعریف: صحنه آغازین، نشانه: α).

از آنجا که راوی در قصه‌های عارفانه از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است به دو گونه کلی متمایز می‌شود:

۱. صحنه آغازین معرفی اشخاص داستان و موقعیت آنهاست از زبان یکی از اشخاص اصلی یا فرعی داستان؛ به عبارت دیگر روایت به صورت نقل قول مستقیم و از زاویه دید اول شخص است (α_1): اندر حکایات یافتیم که ابراهیم ادهم گفته است که چون به بادیه رسیدم... (ک/ ۱۶۰) ذقی روایت کند از دراج که او گفت: من با ابن الفوطی... (ک/ ۵۹۶) نقل است از امام خزامی که می‌گفت کودک بودم... (۳۳۷/ت، ج ۲)
۲. صحنه آغازین معرفی اشخاص داستان و موقعیت آنهاست از زبان راوی و به عبارت دیگر نقل قول غیرمستقیم و از زاویه دید سوم شخص است (α_2). همی آید اندر بصره رئیسی بود... (ک/ ۲۰) نقل است که عبدالله مکاتب غلامی داشت... (۱۸۲/ت، ج ۱)

از لحاظ چگونگی آغاز روایت در کشف‌المحجوب نسبت به تذکره‌الاولیاء، تنوع بیشتری دیده می‌شود؛ به عنوان مثال عبارتهایی چون روایت کند، آرند- حکایت کند - گوید- اندر حکایات یافتیم - از وی می‌آید- شنیدم که - نقل است که گوید - و ابتدای توبه وی آن بود و ... باب پرداختن به حکایت را در کشف‌المحجوب می‌گشاید. اما در تذکره‌الاولیا به دلیل اینکه راوی همیشه سوم شخص است و در واقع عطار خود پردازنده داستانهاست، یک نوع عبارت آغازین (نقل است که) دیده می‌شود اما حکایات

تذکره‌الاولیا از جنبه دیگری جالب توجه است و آن تنوع زیاد توضیحات و تعریفها و ذکر موقعیتهای زمانی و مکانی اشخاص داستان در صحنه آغازین است.

II. مرحله روش: شیخ یا مرید یا شخصی دیگر عزم رفتن به جایی می‌کند و در مقصد یا در نیمه راه برای وی اتفاقی رخ می‌دهد و یا صحنه به گونه‌ای است که قهرمان یا شخص سومی از راه می‌رسد و داستان آغاز می‌شود. هدف از این خویشکاری، پویایی و تحرک بخشی به صحنه داستان است؛ به عبارت دیگر روایت در قالب انتقال مکانی بیان می‌شود (تعریف: روش، نشانه: B).

تفاوت خویشکاری روش در عارفانه‌ها با غیبت در عامیانه‌ها در این است که فردی که غایب می‌شود از جریان داستان خارج می‌شود و رخداد در محل اولیه آغاز می‌شود و برای اشخاص دیگر، اما در عارفانه‌ها داستان برای فردی که اقدام به رفتن یا آمدن می‌کند اتفاق می‌افتد و نیز تفاوت آن با خویشکاری عزیمت در عامیانه‌ها در این است که خویشکاری روش قبل از خویشکاری کمبود یا شرارت می‌آید ولی عزیمت بعد از آن و نیز روش به صحنه آغازین نزدیکتر است. در عزیمت قهرمان یک شخصیت فاعل است ولی در روش ممکن است فاعل یا مفعول باشد. در داستانهای عارفانه‌ای که تاکنون تحلیل و بررسی شد، فقط یک مورد دیده شد که روش همان معنی غیبت مورد نظر در داستانهای عامیانه را می‌دهد و آن داستان آدم و حوا و بچه ابلیس است. داستان این گونه آغاز می‌شود که آدم به کاری می‌رود و ابلیس بچه خود را نزد حوا می‌برد تا نگهدارد، حوا نهی آدم را نقض می‌کند تا اتفاقات دیگر می‌افتد... (۹۶/ت، ج ۲). این داستان مضمون و بنمایه‌ای بسیار شبیه به داستانهای عامیانه دارد. البته در ساخت آغازین آن گونه‌های روش به شرح زیر است:

۱. مرحله روش شامل رفتن و عزم جایی کردن است که در این صورت، راوی یا یکی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی است یا نقشی در داستان ندارد و به دنبال قهرمان ناظر تمام رویدادهاست (B_۱): به باغی از آن خود رفته بود... (۳۰ رک) یک روز نماز دیگر بر رابعه رفتم... (۷۲ رت، ج ۲) وقتی دریا دید شدم... (۳۱۳ رت، ج ۲)
۲. شخصیت قصه در حال گذر و رفتن به جایی است که واقعه‌ای برایش رخ می‌دهد؛ یعنی در میانه راه قبل از رسیدن به مقصد. در این مورد نیز راوی یا خود می‌رود یا همراه است و نقشی در داستان ندارد (B_۲): روزی به راهی می‌رفت اندر

چاهی ... (۲۳۲ رک) در نه‌ری می‌رفتند با پدر... (۶۸رت، ج ۲) در کشتی نشسته بود چون به میان دریا رسید... (۴۱رت، ج).

۳. شخصیتی که از قبل در صحنه حضور ندارد، وارد می‌شود و بلافاصله داستان آغاز می‌شود و در این مورد هم راوی یا شخصیتی است که وارد می‌شود یا از قبل حضور دارد یا سوم شخص است و ناظر رویداد (B۳). روزی حسن بر جیب آمد به زیارت (۵۳/ت، ج ۱) روز حرب الدار به نزدیک عثمان بودیم... (۱۰۰ رک) روزی پیرزنی بیامد ... (۵۲رت، ج ۲)

۴. موارد دیگری از صحنه آغازین که با عنصر صحنه آغازین یا با خویشکاری شرارت و کمبود ادغام شده است (B۴).

III داستان با یک شرارت یا بدی از سوی شخص شریر یا سوژه یا (قطب خاکستری) آغاز می‌شود (تعریف: شرارت، نشانه: A): روزی رابعه می‌گذشت نامحرمی وی را در پیش می‌آید... (۶۰/ت، ج ۱۹)، مالک را با دهری‌ی مناظره‌ای می‌افتد... (۴۲/ت، ج ۱) ملکی قصد هلاک وی می‌کند (۱۱/ک).

III bis . مصیبت یا کمبود و نبودن، عامل اصلی وقوع داستان می‌شود (تعریف: مصیبت و کمبود، نشانه: a). درویشی طلب عصیده‌ای می‌کند... (۱۳۳/ت، ج ۲) سه‌کس شب در غاری می‌خسبند و سنگی از کوه در می‌آید و در آن غار سخت می‌گیرد... (۲۴۳/ک) بوحمزه ناگاه در چاهی می‌افتد (۱۱۳/ت، ج ۲) جوهری اندر کشتی غایب می‌شود... (۱۳۷/ک).

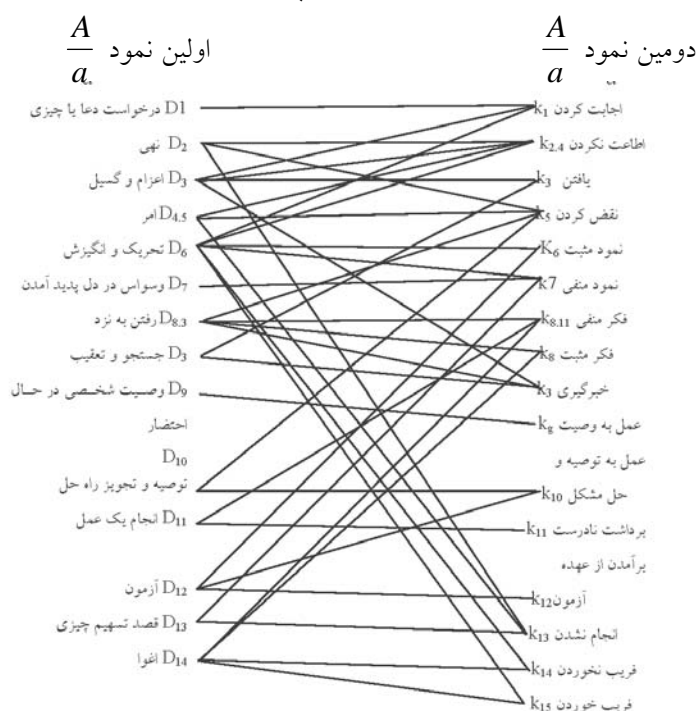
V - VII . جفت خویشکاری D-K یعنی اولین و دومین نمود A/a هر دو در بیشتر جاها لازم و ملزوم یکدیگرند. اولی مقدم و دومی تالی است و زمینه را برای رسیدن به نقطه عطف داستان یا کرامت آماده می‌کند. (تعریف: نمود (۱) - نمود (۲)، نشانه: D-K) : اصحاب از ذوالنون می‌خواهند تا دعا کند... و ذوالنون - ره - بر پای می‌خیزد و دستها برمی‌دارد ... (۱۵۵/ک) شیخ فرمود که هر که پیش ما توبه کند و توبه بکشند و برادر ... اتفاق چنان می‌افتد که توبه می‌شکنند (۲۹۶/ت، ج ۲) شبلی جوز را از آن دو کودک می‌ستاند و می‌گوید صبر کنید تا من این بر شما قسمت کنم. پس چون می‌شکنند تهی می‌آید... (۱۷۲/ت، ج ۲).

برای اینکه بتوان تعاملات گوناگون بین این جفت خویشکاری را به گونه‌ای گویا و

متمرکز نشان داد، نموداری رسم شده است و به احتمال زیاد، امکان رسم نموداری این چنین نیز برای پیوندهای A-D و K-Z وجود دارد.

طرح شماره (۱)

امکانهای پیوند D-K



به طور کلی بین بخش میانی D-K و بخشهای قبل و بعد یعنی A/a و Z چند رابطه وجود دارد:

۱. رابطه نزدیک و مستقل بین جفت خویشکاری D-K در حکایت برقرار است: بیشتر در داستانهایی است که رابطه از نوع آزمون- نتیجه، ماموریت- اجرا یا عدم اجرای آن است؛ مثال: جوانی بود که پیوسته بر صوفیان انکارکردی (A/a). یک روز ذوالنون انگشتی خود به وی داد و گفت این را به بازار بر ... (D1). آن جوان برفت ... به درمی بیش نمی گرفتند (K1) او را گفت به جوهریان بر ... (D2). ببرد و به هزار دینار ... (K2). آن جوان را گفت علم تو به حال صوفیان همچنان است که علم بازاریان به این انگشتی (Z).

* در قصه‌هایی که رابطه نزدیک و مستقلى بين اولین نمود و دومین نمود وجود ندارد، پیوند بين $D-A$ و $K-Z$ بیشتر است؛ یعنی ارتباط $K-D$ گسسته است و می‌توان در مناسبات جانشینی اختیار و آزادی بیشتری داشت. البته وجود این ترتیب و پیوندها ضروری نیست؛ یعنی می‌تواند جفت خویشکاری $K-Z$ یا $D-A$ هر دو وجود داشته باشد یا یکی از آنها یا هیچ کدام در قصه نباشد. کشف این روابط فقط امکان تعاملات و جانشینی‌ها را نشان می‌دهد نه ضرورت وجود آنها را.

۲. رابطه نزدیک جفت خویشکاری $D-A/a$ در حکایت برجسته‌تر است: این رابطه در داستان‌هایی که با مصیبت یا کمبود آغاز می‌شود، بیشتر برقرار است.

۳. رابطه نزدیک جفت خویشکاری $K-Z$ در حکایت مشخص‌تر است: خویشکاری‌هایی مثل دعا کردن - اجابت شدن، ناشناخته بودن - شناخته شدن، عمل خیر - پاداش، سؤال - جواب رابطه نزدیک و به نوعی علت و معلولی و از این نوع دارد.

۴. روند علی و معلولی در کل حکایت برقرار است؛ یعنی یک رابطه خطی $a/A - D - K - Z$ موجود است: روند ناخودآگاه و ساده که بين اجزای داستان برقرار است؛ مثلاً شیئی گم می‌شود (a). شخصی را متهم می‌کنند (D). شخص از خدا می‌خواهد نجاتش دهد (K). شیء پیدا می‌شود (Z) و نمونه‌های دیگر.

۵. از آنجا که جفت خویشکاری $K-D$ می‌تواند مستقلاً عمل کند می‌تواند در بعضی حکایتها وجود نداشته باشد.

VI, IV. رویدادهای ربط‌دهنده هستند و فقط اهمیت آنها در روند داستان و در درجه ربط دهندگی و برقراری پیوند مشخص می‌شود (تعریف: رویداد ربط دهنده، نشانه B' و B''): نمونه‌هایی از قبیل ذکر زمان رویداد، مدت انتظار و اقامت یا سپری شدن حادثه، مکان رویداد، احساس درونی شخص (اظهار عواطف)، فراخوانی، آمدن، رفتن، خبر دادن، زمینه‌سازی و مقدمه‌چینی، حدیث نفس و غیره در این خویشکاری یا عنصر میانجی گنجانده می‌شود. در واقع آنها کنشهایی اساسی نیست؛ یعنی نقش دگرگون‌کننده ندارد بلکه پیوندی بين کنشهای دیگر برقرار می‌کند.

VII. کرامت یا عملی خلاف عرف و عادت به دست ولی یا پیر، اُبژه، سرمی‌زند که زمینه و دلیل تحول در سوژه می‌شود و یا به دست شخصی دیگری برای ولی اتفاق می‌افتد (تعریف: کرامت یا عمل خلاف عرف و عادت. نشانه: Z). مواردی از

قبیل کرامتهای کلامی شامل الهامات درونی، سخنان نافذ، آواز هاتف، آواز عود، آواز صومعه، استجابت دعا، ناپدید شدن از انظار، پدید آمدن طعام و میوه؛ کرامتهایی که جنبه مجازات دارد: قطع عضوی از بدن یا نابود شدن، مردن و فراموشی قرآن یا جنبه پاداش دارد: لباس عافیت پوشیدن یا زنده شدن؛ کرامتهایی که در خواب واقع، یا نبشته‌ای ظاهر می‌شود و پیامی می‌رساند یا شخصی بر ضمائر اشراف پیدا می‌کند، طفل در گهواره، میوه‌ها و حیوانات و اشیای بی‌جان به سخن می‌آیند. همچنین مواردی مثل تصرف در عناصر طبیعی، باز ایستادن یا به حرکت درآوردن غیرطبیعی امور، دیدن غیب و... همه آنها از جمله امور خارق العاده‌ای است که به امر خدا به دست ولی تحقق می‌یابد.

IX. تحول درونی سوپژه است که پس از مشاهده کرامت یا عمل خلاف عرف و عادت (نقطه عطف) صورت می‌گیرد (تعریف: تحول درونی، نشانه V): در واقع عمل نیستند بلکه تغییر حالتی هستند که بر اثر تحول در سوپژه رخ می‌دهد؛ مواردی مثل شرمساری، تحیر، وقوف، ترس، خشنودی، پشیمانی و ندامت، رفتن هوش، رقت، آتش به جان و دل افتادن، سکون و آرامش ... از این قبیل است.

IXbis. نمود عینی و بیرونی از تحول درونی سوپژه است (تعریف: نمود عینی، نشانه V): مواردی چون توبه، عذرخواهی، به راه خود رفتن یا بازگشتن، اسلام آوردن، نعره زدن، استغفار، آزاد کردن بنده، به نماز و روزه مشغول شدن، دعا کردن، ترک چیزی گفتن و ... که تماماً اعمالی است که پس از تحول سوپژه از وی سر می‌زند.

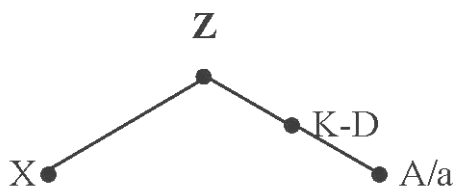
X. پسانمود تحول در واقع خویشکاری آزاد است که غالباً در آن از کرامت سؤال می‌شود یا عملی صورت می‌گیرد و ممکن است نقطه شروع داستان دیگر باشد (تعریف: پسانمود تحول، نشانه X). گویند آخر بار ابلیس خناس را به صفت گوسفندی آورده بودند ... (۹۶/ت، ج ۲). هجویری پس از آن واقعه بر سرتربت شیخ بوسعید مهنی وی را در خواب می‌بیند... (۳۵۸/ک). وزیر از ابوالفضل دیلمی می‌پرسد سبب گریه تو چیست [پس از اینکه کرامت رخ می‌دهد] و وی حال خود با وزیر می‌گوید (۲۹۵/ت، ج ۲).

۶. مقایسه تطبیقی

- در تطبیق پیرنگ (ساختار روایت) عارفانه‌ها با نمودار سنتی پیرنگ، که گوستاف

فرایتاک^{۱۹}، منتقد آلمانی، عرضه کرده و به شکل V وارونه است (شهباء، ۱۳۸۲: ص ۲۷)، نتیجه مثبت و قابل تأییدی به دست آمد. طرح زیر نمونه خاص (از نظر خویشکاری) برای ساختار روایت در حکایت‌های عارفانه است.

نمودار (۲) طرح پیرنگ فرایتاک



در این نمودار D-A نشاندهنده مقدمه چینی، D آغاز کشمش K، کارسازی است که در بعضی موارد جانشین D می‌شود. K-Z، پیچیدگی پرداخت کشمش یا کنش تصاعدی، Z نقطه اوج یا نقطه برگشت کنش (کرامت) و X-Z مرحله فرود یا بازگشایی کشمش است.
- مطابق با تحلیل گرماس^{۲۰} (م ۱۹۱۷) معنی شناس لیتوانی سه نوع پی رفت در عارفانه قابل تمایز گشت:

۱. اجرایی که وابسته به زمینه چینی وظایف، نقش ویژه‌ها (خویشکاریها)، کنشها و غیره است. (در عارفانه‌ها موارد مصیبت و فقدان (A/a)، باز نمود مصیبت و فقدان (D)، کارسازی مصیبت و فقدان (K) را شامل می‌شود.) در نمودار (۲) این تقابل نمایش داده شده است.

۲. پیمانی یا هدفمند که وضعیت داستان را به سوی یک هدف راهنمایی می‌کند؛ همچون اراده به انجام دادن کاری یا سرباز زدن از آن. (در حکایات عارفانه این مورد تحت عنوان رویدادهای ربط دهنده اول (B') و رویداد ربط دهنده دوم (B'') نشان داده شده است و تمام مواردی را دربرمی‌گیرد که در طرح روایی گنجانده می‌شود.)

۳. متمایزکننده که دگرگونیها و حرکتها را دربرمی‌گیرد. (در عارفانه‌ها خویشکاری کرامت یا عمل خارق عادت (Z) نمودهای درونی و بیرونی تحول (V) و (y) و پس‌انمود آن (X) در این گروه جای می‌گیرد.)

- بنا بر یافته‌های کلودبرمون^{۲۱} (م ۱۹۲۹) نیز دو گونه نقش فاعلی و مفعولی برای شخصیتها مشخص شد. در عارفانه‌ها نیز آنچه از آن با اصطلاح ابژه و سوژه فلسفی یاد شد در واقع همان ویژگی فاعلی و مفعولی است که این محقق ذکر می‌کند و دو نوع روایت ذکر شده در واقع یک روایت و ساختار نهایی است؛ یعنی تبدیل سوژه به ابژه.

اما در یکی نقش سوژه و ابژه را شخصیت جداگانه به عهده دارد و در دیگری یک شخصیت در هر دو نقش ظاهر می‌شود.

- و در آخر مطابق با نظریات تزوتان تودروف^{۲۲} (۱۹۳۹ م) پژوهشگر بلغاری، صفات در سه دسته از تقابلات جای گرفتند: ۱- صفات برآمده از تقابل وسواس یا آرزو و قناعت ۲- صفات برآمده از تقابل شک و یقین ۳- صفات برآمده از تقابل ترحم و قساوت و کنشها نیز همچون تودوروف در همان سه گروه ۱- تحول ۲- گناه یا عمل شرارت آمیز ۳- مجازات یا کیفر جای می‌گیرد.

۷. معنای کنش و توالی آنها در عارفانه‌ها

در مقایسه خویشکاریها و روابط همنشینی و جانیشینی آنها در داستانهای عامیانه و عارفانه مشخص می‌شود که اگرچه روابط همنشینی، نمود و برجستگی بیشتری در داستانهای عامیانه دارد و تعداد آنها بیشتر است، آنچه در داستانهای عارفانه شگفت و حس برانگیز است نه روابط همنشینی و تعداد آنها بلکه تنوع بیش از حد و فراوانی کنشهایی است که می‌تواند در درون خویشکاری واحدی قرار بگیرد و از این رو جنبه برجسته در مناسبات جانیشینی است. در هر خویشکاری، کنشهای متفاوتی جایگزین می‌گردد اما در معنا و مفهوم خللی وارد نمی‌شود؛ به عنوان مثال، نماز، روزه و اعمالی از این قبیل که بیشتر کنشی که در خویشکاری y (نمود عینی تحول) می‌آید، حتی در خویشکاری A/a (شرارت یا کمبود و مصیبت) جای گیرد البته به گونه‌ای که در روابط البته آن به گونه‌ای است که در روابط معنایی آن با خویشکاری K (کارسازی مصیبت یا شرارت) آشفتگی ایجاد نمی‌شود. «نقل است که [شیخ ابوالحسن حصری] گفت: سحرگاهی نماز گزاردم و مناجات کردم (A/a) گفتم الهی راضی هستی که من از تو راضی هستم (D). ندا آمد که ای کذاب که اگر تو از ما راضی بودی، رضای ما طلب نکردی (Z) ۲۹ / ت / ج ۲؛ حتی در بعضی موارد یک عمل به ظاهر شیرانه که در خویشکاری (A/a) و معمولاً در آغاز حکایت می‌آید، می‌تواند در خویشکاری Z (نقطه عطف) یا خویشکاری V یا X (پسانمود تحول) بیاید. «نقل است که پدر و پسری پیش شیخ آمدند تا توبه کنند (A/a)... روز آتشی می‌افروختند. آتش در ایشان بیفتاد و هر دو بسوختند (Z) ۲۹۶ / ت / ج ۲». «جنید در آن خانه بنشست و همه شب الله الله می‌گفت (a)... جنید سر در پیش افکند پس سربرآورد و گفت: آه و در کنیزک دمید.

در حال بیفتاد و بمرد (Z) ۷ ت ج ۲. در تمام این موارد توالی و رابطه‌ی علی آنها در روایت محفوظ است و روند پویا و فرایند تحولی آن، که هدف نقل داستان است برقرار و بدون خدشه است.

همان گونه که به گفته سوسور (۱۹۶۶) مفاهیم نه به واسطه محتوا بلکه به واسطه روابطشان با اصطلاحات دیگر نظام زبانی تعریف می‌شود (لیراوی ۱۳۸۰، ۴۳)، خویشکاریها نیز در ارتباط با یکدیگر در توالی‌ها معنا می‌یابد.

در تعمیم این مطلب می‌توان مسیر و توالی رویدادها را در جریان زندگی در نظر گرفت. از نظر رئالیستی زندگی خطی است بین دو نقطه؛ یعنی حد فاصل دو غایت تولد و مرگ. این هر سه عناصری جدایی‌ناپذیر است که وجود یکی بدون دیگری بی‌معنا و نامحتمل است. همان طور که نمی‌توان خط را بدون نقطه تعریف کرد، تعریف زندگی نیز بدون تولد و مرگ و نیز آن دو بدون زندگی غیرممکن است. اگر زندگی حذف شود، مرگ بر تولد منطبق می‌شود. آن وقت به اصطلاح فلاسفه جمع نقیضین رخ می‌دهد که محال است و اگر خط حذف شود، دو نقطه بر هم منطبق می‌شود و دیگر دو نقطه نیست بلکه یک نقطه است. سه عامل اصلی (A/a) و (Z) و (y) در تمام داستانها بدون کم و کاست و بدون تغییر در توالی ثابت است ولی جزئیات آنها تغییر می‌کند. همان طور که جزئیات زندگی به اندازه تمام افراد متفاوت است در داستانها نیز گاه اتفاق می‌افتد که دیدگاه‌های اشخاص معناهای متفاوت به کنشها می‌بخشد و چه بسا معنای آن را دگرگون می‌کند؛ مثلاً، مردن را نوعی تولد قلمداد می‌کنند یا بالعکس. زندگی را مرگ تدریجی تصور می‌کنند که رو به نابودی و انحطاط دارد یا سیر به سوی نیستی و فنا را سیری متعالی و والا برمی‌شمارند که رو به کمال دارد.

این مسئله یادآور سخن شکسپیر در صحنه اول (اتاقی در قلعه) از پرده سوم نمایش هاملت است، وقتی پولونیوس صدای پای هاملت را می‌شنود به شاه می‌گوید: «قربان از اینجا دور شویم» و زمانی که هاملت وارد می‌شود می‌گوید: «To be or not to be - that is the question» (Shakespeare, ۱۹۸۰: ۱۰۴۷) بودن یا نبودن: معما همین است. در اینجا مرگ از نظر هاملت پایان بدبختی است. بدبختی‌ای که با تولد و آغاز بودن نصیب انسان می‌شود.

در حکایات عرفانی از دریچهٔ انظار صوفیانه است که ارزش یا ضد ارزش بودن کنشی مشخص می‌شود. در واقع در دل صوفی زمان نور سفیدی است که در گذر از منشور ذهن او به طیفهایی رنگین تجزیه می‌شود. این طیفها در برخورد با هر پدیدهٔ بیرونی همان رنگ را منعکس می‌کند و عمل و کردار صوفی تعیین آن است. هدف صوفی این است که آن نور را محافظت کند لذا با هر چه طیفی از آن را جذب کند، مبارزه می‌کند. همان گونه که پرداختن به امور منهی باعث غفلت از خداوند می‌شود، پرداختن به امور به ظاهر موافق و واجب‌الاجرا نیز غفلت از خدا را ممکن است به دنبال داشته باشد. در جایی صوفی، صحبت را می‌طلبد؛ در جایی کنج عزلت را برمی‌گزیند؛ باری به سکر و وجد و سماع دل می‌بندد و باری به صحو و هشیاری معتقد می‌شود؛ گاهی ردا از تن بیرون می‌افکند و گاهی آن را تعظیم می‌کند. این رمز و کلید اصلی تمام ضد و نقیضهای کردار و گفتار آنان است. داستانهای عارفانه، آموزه‌هایی در قالب حکایت است که عنصر اصلی آنها گفتگو و مکالمه است؛ حتی در بسیاری از موارد که کنشی باید صورت گیرد، مکالمه جانشین آن می‌شود و کنش جنبهٔ غیر عینی می‌یابد.

۸. کرامت یا خرق عادت، خویشکاری خداوند در عارفانه‌ها

در بررسی حکایتهای عارفانه، چنان که قبلاً ذکر شد، سه حوزهٔ کنش تشخیص داده شد که یکی از آنها حوزه کنش کرامت و خارق عادت است. از آنجا که معمولاً کرامت مختص ولی است، شاید این فکر به ذهن برسد که می‌تواند در حوزهٔ کنش ولی یا شخص فعال داستان جای بگیرد، اما دلایلی این دو حوزه را از هم جدا می‌کند که ضمن توضیح کرامت به آنها اشاره می‌شود. در کشف‌المحجوب در باب اثبات الکرامات آمده است: «بدان که ظهور کرامت جایز است بر ولی اندر حال صحت تکلیف بر وی و فریقین از اهل سنت و جماعت بر این متفق‌اند و اندر عقل نیز مستحیل نیست از آنچه این نوع مقدر خداوند است، تعالی و تقدس» (کشف‌المحجوب، ۱۳۸۱: ص ۳۲۷). از این گفته برمی‌آید که کرامت فعلی است عقلاً ناممکن که از قدرت خداوند منشأ ظهور می‌یابد بر دست ولی که فردی است مکلف. تا اینجا دو مسئله بیان شد: یکی اختصاص آن به ولی. دوم سلب قدرت و ارادهٔ ولی از آن به دلیل اینکه عمل او از حیطةٔ درک عقل خارج است. پس هر چند به دست ولی باشد به خواست و فعل او نیست.

شخصیت اولی در تقابل با شخصیت برتر و محیط بر او قرار می‌گیرد. در ادامه چنین می‌آید: «کرامت علامت صدق ولی بود و ظهور آن بر کاذب روا نباشد، بجز بر کذب دعوی وی» (همان‌جا) و نیز در جای دیگر آمده است: «و نیز روا باشد که بر دست مدعی رسالتی که کاذب بود، فعلی پدیدار آید ناقض عادت که آن دلیل کذب وی باشد؛ چنانکه بر دست صادق علامت صدق وی باشد» (همان‌جا). در این عبارات امکان ظهور کرامت را به همان اندازه که برای اثبات صدق ولی روا می‌دارد، ظهور آن را بر کاذب برای اثبات کذب وی تأیید می‌کند. پس کرامت صد در صد خاص ولی نیست.

فیض روح‌القدس از باز مدد فرماید دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می‌کرد

نیز آمده است: «و روا باشد که بر دست مدعی ولایت چیزی از جنس کرامت پدید آید که وی اندر دین درست باشد؛ اگرچه معاملاتش خوب نباشد؛ از آنکه بدان صدق رسول اثبات می‌کند و فضل حق ظاهر کند، نه نسبت آن فعل به حول و قوه خود می‌کند...» (همان‌جا). بدین ترتیب اصل کرامت همان کنش خارق عادت در جهت اثبات ولی است که بر دست هرکسی می‌تواند به خواست خداوند و با هدف خاص ظهور پیدا کند.

این نکته بسیار جالبی است که اهمیت کار پراپ را در انتخاب کارکرد برای واحد ساختاری نشان می‌دهد و شخصیتها را کنار می‌گذارد که در حکایت‌های صوفیانه اهمیت آن بیش از پیش آشکار می‌شود. در بررسی شخصیتها وجود حداقل سه شخصیت در داستانها آشکار شد که اولی سوژه یا قطب خاکستری و دومی اِثره یا قطب روشن است و سومی را می‌توان با نام شخصیت یاریگر خواند که همانا مأخوذ از صفات پسندیده خداوند است. در بسیاری از حکایتها که فقط یک شخصیت در آن ایفای نقش می‌کند، حضور یاریگر محسوستر است؛ هرچند در بیشتر موارد به طور ضمنی و تلویحی نمایان می‌شود و در پس پرده ذهن قابل تصور است. در داستانهای عامیانه هم یاریگر قهرمان در مواردی نوعی شیء جادوست که قدرتی ماوراءالطبیعی را در اختیار قهرمان می‌گذارد که جایگاه آن محلی است معادل آنچه در حکایت‌های عارفانه برای ظهور کرامت اختصاص دارد. فردریک جیمسن^{۳۳} (۱۹۷۲) در *زندان زبان*^{۳۴} بینش جالبی در مورد طرح پراپ پیش می‌نهد: آنچه کشف پروپ به طور تلویحی بیان می‌کند آن است که هر چگونه ای (یا عامل جادویی) همواره یک چه کسی (اعطا کننده) را پنهان می‌کند که در جایی در کنه ساختار خود داستان، چهره انسانی یک میانجی نهان است؛ حتی در آن

قالب‌های پیچیده‌تر که در آنها او را زیر انگیزه معقول‌تر مخفی کرده‌اند (لیراوی ۱۳۸۰: ص ۴۲). البته این دو از یک جنس نیست؛ اما نفس خرق عادت و غیرمعمول بودن آنها مورد نظر است. عنصر ماوراءالطبیعه در بسیاری از حکایتها و داستانهای جذاب برخاسته از فرهنگ سنتی و کهن نقش دارد. با جداسازی شخصیتها حوزه‌های کنش هم مشخص می‌شود. حوزه کنش هدایت جوینده، حوزه هدایتگر و حوزه یاریگر که با آن سه شخصیت قابل انطباق است. از آنجا که شخصیت در بررسی ریخت‌شناختی مدنظر نیست اگرچه در بعضی حکایات یک شخصیت دو کنش را انجام دهد یا یک کنش به عهده دو یا چند شخصیت واگذار شود در نهایت حوزه‌های کنش ثابت است و تغییری نمی‌یابد. چند زاهد به دیدار رابعه می‌روند و اتفاقی رخ می‌دهد و آنان پی به جایگاه و مقام توکل و درجه او می‌برند. عارفی نفس خود را باز می‌دارد. ندایی به گوش وی می‌رسد وی را دگرگون می‌کند. در این دو حالت وجود یاریگر به عنوان شخصیت منحصر به فرد، ضروری و علی‌حده است در حالی که وجود بقیه می‌تواند تابع تغییراتی باشد؛ حتی سخنی که بر زبان عرفا یا دیگران جاری می‌شود جزو این مقوله و ناشی از حضور و دخالت خداوند در این میان است. شاهد بر این مدعا باز عبارتی است از کشف‌المحجوب یا این مضمون: «جماعتی بر آنند که اظهار کرامت بر ولی بجز اندر حال سکر وی نباشد و آنچه اندر حال صحو باشد آن معجز انبیا بود... اظهار کرامت بر ولی اندر سکر وی باشد که وی مغلوب باشد و پروای دعوی ندارد... صاحب معجز منخیر بود میان دو طرف حکم؛ یکی اظهار وی آنجا که خواهد و دیگر کتمان آن و باز اولیا را این نباشد زیرا که گاهی بود که ایشان بخواهند و نباشد و گاهی که نخواهند و بباشد... پس باید تا کرامت جز در حال غیبت و دهشت ظاهر نگردد و جمله نطقش به تألیف حق باشد...» (همان، ص ۳۲۹). پس اگر چنان است که ولی خود از کرامت با خبر نیست، پس چگونه می‌توان آن را صرفاً به ولی نسبت داد. اینها بعضی از دلایلی است که برای خویشکاری کرامت جایگاهی خاص قائل می‌شود.

مقایسه یک نمونه از حکایت‌های مشترک در کشف‌المحجوب و تذکره‌الاولیاء از لحاظ نحوه روایت، تجزیه و تحلیل خویشکاریها و بررسی حرکت‌های موجود در

داستان

ابراهیم خواص و صحبتش با نصرانی
 صاحب کرامت در بادیه

تذکره الاولیا

- نقل است که گفت وقتی نذر کردم که بادیه بگذارم بی‌زاد و راحله (A).
- چون به بادیه درآمد (B).
- جوانی بعد از من همی آمد و مرا بانگ همی کرد که السلام علیک یا شیخ و جواب باز دادم (a).
- نگاه کردم جوان ترسا بود گفت دستوری هست تا با تو صحبت کنم (B')
- گفتم آنجا که من می‌روم ترا راه نیست درین صحبت چه فایده یابی (D)
- گفت آخر بیابم و تبرکی باشد (K).
- یک هفته همچنان برفتم (B'').
- روز هشتم گفت یا زاهد حنیفی گستاخ کن با خداوند خویش که گرسنه‌ام و چیزی بخواه (D1).

کشف‌المحجوب

- ابراهیم گفت من به بادیه فرو رفتم به تجرید بر حکم عادت خود (a).
- چون لختی برفتم (B).
- یکی از گوشه‌ای برخاست و مرا صحبت درخواست (a).
- اندر وی نگاه کردم. از دیدن وی زجری مرا در دل آمد (B')
- گفتم: «این چه شاید بود؟» (D)
- مرا گفت رنجه دل مشو که من یکی از نصارای راهبانم. از اقصای روم آمده‌ام به امید صحبت تو (K).
- گفتا چون دانستم که بیگانه است دلم بر آسود، طریق صحبت و گزاردن حق بر من آسانتر گشت (B')
- گفتم یا راهب النصاری با من طعام و شراب نیست، ترسم که ترا اندر این بادیه رنج رسد (D1).
- بانگ و نام تو در عالم، تو هنوز اندوه طعام و شراب می‌خوری؟ (K1).
- گفتا: عجب داشتم از آن انبساط وی، صحبتش قبول کردم مر تجریت را تا در دعوی خود به چه جای است (B'1).
- چون هفت شبانه روز برآمد (B'').
- تشنگی ما را دریافت (a1).
- وی باستاد و گفت: یا ابراهیم، چندین بانگ طبق تو اندر گرد جهان، بیار تا چه داری از گستاخیها بر این درگاه که مرا طاقت نماند از تشنگی (D2).

- خواص گفت: گفتم الهی بحق محمد علیه السلام که مرا در پیش بیگانه خجل نگردانی و از غیب چیزی پدید آوری (K₁).

- در حال طبقی دیدم پر نان و ماهی بریان و رطب و کوزه آب که به دید آمد (Z₁).

- هر دو بنشستیم و به کار بردیم (Y₁).
- چون هفت روز دیگر برفتم (B'₁)
- روز هشتم بدو گفتم ای راهب تو هم قدرت خویش بنمایی که گرسنه گشتم (D₃).

- جوان تکیه بر عصا زد و لب بجناباند (K₃).

- دو خوان پدید آمد آراسته بر حلوا و ماهی و رطب و دو کوزه آب (Z₂).
- متحیر شدم (Y₂).

- مرا گفت ای زاهد بخور
- من از خجالت نمی‌خوردم

- گفت بخور تا تورا بشارت دهم
گفتم نخورم تا بشارتم ندهی

- گفتا: من سر بر زمین نهادم و گفتم «بار خدایا، مرا در پیش این کافر که در عین بیگانگی به من ظن نیکو می‌دارد رسوا مکن و ظن وی را در من وفا کن (K₂).

- گفتا: سر برآوردم، طبقی دیدم، دو قرص و دو شربت آب بر آن نهاده (Z₁).

- آن بخوردیم و از آنجا برفتم (Y₁).
- چون هفت روز دیگر بر آمد (B'₂).

- با خود گفتم که این ترسا را تجربتی کنم تا دل خود ببیند، پیش از آنکه وی مرا به چیزی دیگر امتحان کند. گفتم یا راهب النصراری بیا که امروز به دست توست تا چه داری از ثمره مجاهدت؟ (D₃)

- وی سر بر زمین نهاد و چیزی بگفت (K₃).

- طبقی پدید آمد و چهار قرص و چهار شربت آب (Z₂).

- من از آن سخت عجب داشتم و رنجه دل شدم و از روزگار خود نومید شدم. با خود گفتم من این را نخوردم که از برای کافری پدیدار آمده است و معونت وی باشد. من این کی خورم؟ (Y₂)

- مرا گفت: یا ابراهیم بخور

- گفتم: نخورم گفتا به چه علت نخوری؟
گفتم از آن که تو اهل نیستی و این از جنس حال تو نیست و من در کار تو متعجبم اگر این بر کرامت حمل کنم بر کافر کرامت روا نباشد و اگر گویم معونت است. تو مدعیی مرا شبهت افتد.

- گفت: بخور یا ابراهیم، و دو بشارت مرا ترا: یکی به اسلام من - شهدان لا اله الا

گفت بشارت نخست آنکه زنار می‌برم. بس زنار ببرید و گفت اشهد ان لا اله الا الله و اشهد ان محمداً رسول الله و دیگر بشارت آن است که گفتم الهی بحق این پیر که او را به نزدیک تو قدری هست و دین وی حق است، طعام فرستی تا من در وی خجل نگردم و این نیز به برکت تو بود.

الله. وحده لا شریک له و اشهد ان محمداً عبده و رسوله - و دیگر آن که ترا نزدیک حق تعالی خطری بزرگ است: گفتم چرا؟ گفت: از آن که ما را از این جنس هیچ نباشد. من از شرم تو سر بر زمین نهادم و گفتم: بار خدایا، اگر دین محمد حق است و پسندیده و اگر ابراهیم خواص ولی توست، مرا دو قرص و دو شربت آب ده. چون سر بر آوردم طبق حاضر کرده بودند.

- چون نان بخوردیم
- برفتیم تا مکه او همانجا مجاور نشست تا اجلس نزدیک آمد (X).
(تذکره‌الاولیای، عطار، نیکلسون ج ۱، ص ۱۵۱)

- ابراهیم از آن بخورد
- و آن جوانمرد راهب، یکی از بزرگان دین شد (X).

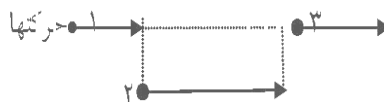
(کشف المحجوب هجویری، ژوکوفسکی، ص ۲۸۰-۱)

- به طور کلی داستان در دو مرحله آزمون و تحول در یک داستان اصلی پدید آمده است؛ پس فرمول آن بدین صورت خواهد بود.

$$\alpha \beta a B' DK \left\{ \frac{B'_1 D_1 K_1}{\alpha_1 D_2 K_2 Z_1 Y_1} \right\} B'' \left\{ \frac{B'_2 D_3 K_3 Z_2 Y_2}{\alpha_1 D_2 K_2 Z_1 Y_1} \right\} X$$

$$\alpha \beta a B' DK B'' \left\{ \frac{B'_1 D_2 K_2 Z_2 Y_2}{D_1 K_1 Z_1 Y_1} \right\} X$$

۴. حرکتها



نتیجه گیری

از میان عناصر ثابت داستان در عارفانه‌ها، شخصیتها زاینده کنشها هستند و اینکه دو شخصیت در یک فرد نمایانده می‌شود یا افرادی متعدد در یک شخصیت ظاهر می‌شوند و نیز نقش خداوند به عنوان نیروی مافوق طبیعی مؤید این امر است .
خویشکاریها به دو گروه اصلی و فرعی تقسیم می‌شوند: سه خویشکاری شرارت و کمبود، کرامت و تحول دارای نقش برجسته و هسته‌ها هستند و بقیه در شمار خویشکاریهای فرعی یا کاتالیزورها یا به عبارتی بهتر عناصر روایی جای می‌گیرند:

$$(\alpha)(\beta)A/a(B')(D)(B'') \rightarrow (K)Z \rightarrow y(v)(x)$$

این فرمول از قواعد کلی همه گزاره‌ها یعنی دو پارگی یا چندپارگی، ادغام، حذف، اضافه، جانشینی (نه در محور افقی بلکه در محور عمودی) تبعیت می‌کند، که همین امر تنوع بیشمار داستانها را در پی دارد.

روایت در عارفانه‌ها عمدتاً بر اساس علت است ولی در برخی حکایات، علت کمرنگ می‌شود و زمانمندی نمود بیشتری می‌یابد و آن هم بیشتر در مواقعی است که حذف یا جانشینی عناصر روایی اتفاق افتاده است. البته همان‌طور که قبلاً ذکر شد معنای نهفته در بطن هر خویشکاری، اصل و علت رخداد است؛ هر چند در ظاهر شگفت و خارج از قاعده طبیعی باشد.

پی‌نوشت

1. Vladimir Propp
2. Function
3. Action

۴. همچنین دربارهٔ ولادیمیر پراپ رجوع شود به ریخت‌شناسی قصه‌های پریان و نیز ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان ترجمه فریدون بدره‌ای و نیز منابع زیر:

- Levi- Straus, Claude, *The structural Sndy of Myth, in structural Anthropology*. 1995.
- _____, *Structure and rorm, Reflection on a work by vladimimr propp*. In *structural Anthropology*, Vol . 2, New york Basic Books, 1976.
- Liberman, Anatoy, *Introduction to Propp (1928-68)*, 1987.
- *Introduction to Vladimir Propp*. <http://www.Loc. Gor/nls/other/audioart/ Htm>. 2005.
- Vladimir Propp, *from fairy tale transformation* <http://Social chass, Ncus. Edu/Wyrick/ debclss/Propp.Html>. 2005.
- Vladimir Propp, *from wikipedia, the free encyclopedia*. <http://en. Wikipedia Org/wiki/ Vladimir- Propp> 2005

۵. نمونه‌هایی چون:

- Marzolph, Ulrich, *Typologie Des Persischen Volksmarchens*, Wiesbaden 1984, translated by K. Jahandari.

- Aarne, Antti & S. Thompson. *The types of the Folktale*, Translated and enlarged by Stith Thompson. Second Revision, Helsinki 1973.

6. Organic unity

7. fibula

8. Sjuzhet/Syuzhet

9. histoire

10. discourse

11. Histori

12. Recit

13. Narrating

14. Textuality

۱۵. این کتاب نه تنها اثری درباره نظریه ادبی ساختارگراست بلکه تحلیلی عالی از استراتژیهای روایت از مارسل پروست است:

- A La Recherche du temps Perdu (Remembrance of things Past- 1973-1927)

و نیز در مورد روایت‌شناسی رجوع شود به:

- Onega, Susana, *Narratology: An Introduction*, USA, oxford, 1995. P14.

16. Paradigmatic

17. Synagmatic

۱۸- لازم به ذکر است که در تحلیل ریخت‌شناختی به دلیل تطبیق تعداد زیادی از حکایتها از استفاده از نشانه‌ها گزیری نیست. نشانه‌ها موارد تفاوت و مشابهت ساختاری را بهتر نمایان می‌کند ولی از آنجا که بر پایه منطق خاصی نیست، بهتر دیده شد که نشانه‌های مورد استفاده پراپ به کار رود تا موارد همسانی و ناهمسانی ساختار عارفانه‌ها و عامیانه‌ها نیز نمایانده شود. موارد همسانی عبارت است از:

α (صحنه آغازین) - β (غیبت معادل روش در عارفانه‌ها) - A (شرارت) - a (نیاز، کمبود) - D (نخستین خویشکاری بخشنده معادل با نخستین نمود A/a در عارفانه‌ها) - K (کارسازی) برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به پایان نامه کارشناسی ارشد از نویسنده این مقاله با عنوان مقایسه تحلیلی حکایت‌های کشف المحجوب و تذکره الاولیا، دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره) قزوین، ۱۳۸۴.

19. Gustav Freytag

20. Greimas

21. Claud Bremond

22. T. Todorov

- برای آشنایی با یافته‌های این سه منتقد رجوع شود به کتاب *ساختار و تاویل متن* از بابک احمدی (ص ۱۶۱-۲۸۰)

23. Fredric Jam Son

24. Prison House of Language.

منابع

۱. آسابرگر، آرتور؛ ترجمه محمد رضا لیراوی، *روایت در فرهنگ عامیانه*، رسانه و زندگی روزمره، تهران، سروش، ۱۳۸۰.
۲. احمدی، بابک؛ *ساختار و تأویل متن*؛ تهران، نشر مرکز، چ ۵، ۱۳۸۰.
۳. پراپ، ولادیمیر؛ *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*؛ ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران، توس، ۱۳۸۱.
۴. تولان، مایکل جی؛ *درآمدی نقادانه- زبان شناختی روایت*؛ ترجمه ابوالفضل حری، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۸۳.
۵. جلابی الهجویری الغزنوی، ابوالحسن علی بن عثمان؛ *کشف المحجوب*؛ تصحیح و ژوکوفسکی با مقدمه قاسم انصاری، تهران، طهوری، چ ۸، ۱۳۸۱.
۶. عطار نیشابوری، فریدالدین محمد؛ *تذکره‌الاولیا*؛ به سعی و اهتمام و تصحیح رنولدالن نیکلسون، ج ۱ و ۲ مطبوعه مدینه لیدن، ۱۳۲۵.
۷. مارتین ولانس؛ *نظریه‌های روایت*؛ ترجمه محمد شهباء، تهران، هرمس، ۱۳۸۲.
۸. هجویری، علی بن عثمان؛ *کشف المحجوب*؛ مقدمه، تصحیح و تعلیقات: دکتر محمود عابدی، سروش، تهران، ۱۳۸۳.
9. Barths, Ronald, *Introduction to the strctual Analysis of Narrative*, in Image- Music- Text, London: Collins, 1977.
10. Herman, David. *Story logic: problems and possibilities of Narrative* 2002.
11. Genette, Gerard. *Narrative Disecourse: An Essay in Method*, Tyhaca: Cronell university press. 1980.
12. Lacey, Nick, *Narrative and genre*, Key Concepts in media Studies, Play grave 2000.
13. Primilain Mohan. *Compelet works of William Shakespeare*, oxford & IBH Publishing co. prt. Ltd. 1980.