

دوفصلنامه علمی - پژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء  
سال دوم، شماره ۴، بهار و تابستان ۱۳۹۰

## نظام داستان پردازی در حکایت های کوتاه کشف المحجوب

سهیلا روستا<sup>۱</sup>  
احمد رضی<sup>۲</sup>

تاریخ دریافت: ۸۹/۷/۱۱

تاریخ تصویب: ۹۰/۷/۳۰

### چکیده

این مقاله به شناخت بهتر بخشی از ادبیات داستانی گذشته فارسی می پردازد؛ بخشی که در متون عرفانی بازتاب یافته و از ویژگی ایجاز و سادگی بیان برخوردار است. هدف آن نیز تشریح و تبیین ساختار روایی حکایت های کوتاه کشف المحجوب هجویری است. برای این منظور، ۱۶۰ حکایت کوتاه از این کتاب انتخاب شد. سپس، با در نظر گرفتن ویژگی های داستان های مینی مالیستی، میزان توجه هجویری به عناصر داستانی در حکایت پردازی، مورد بررسی قرار گرفت. در این نوشتار، شیوه هجویری در داستان گویی، شخصیت پردازی، صحنه پردازی، انتخاب زاویه دید، ایجاد گفت و گو، لحن، درون مایه و... بررسی و تحلیل شده است.

این پژوهش نشان می دهد که در بسیاری از حکایت های کوتاه عرفانی کشف المحجوب، می توان ویژگی هایی را یافت که با ویژگی های سبک مینی مالیسم معاصر همخوانی دارد. گزینش لحظه ای خاص از هر موقعیت و

۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی so.Roosta@yahoo.com

۲. دانشیار دانشگاه گیلان ahmad.razi@yahoo.com

روایت بُرشی از آن لحظه، طرح ساده، ایجاز و کوتاهی روایت، محدودیت صحنه پردازی، کم بودن تعداد شخصیت‌ها، محدودیت تعداد وقایع، روایت به زبان ساده و پرهیز از عبارت پردازی، از جمله این ویژگی‌هاست.

**واژه‌های کلیدی:** حکایت عرفانی، روایت، شخصیت پردازی، عناصر داستان، هجویری.

### مقدمه

حکایت عارفانه یکی از گونه‌های ادبیات داستانی است که در آثار کلاسیک فارسی جایگاه مهمی دارد. عارفانه‌نویسانی چون هجویری کوشیده‌اند با بهره‌گیری از امکانات داستانی، آموزه‌های خود را به شکل محسوس‌تری در اختیار مخاطبان‌شان قرار دهند، درک مفاهیم عرفانی را برای آنان آسان کنند و بر اثربخشی کلام خود بیفزایند. به این وسیله، سالکان را برانگیزانند و مریدان را از نظر روحی تقویت کنند.

هجویری در مقدمه کتابش، برای توصیف حکایت‌های آن از واژه «عُرَر» استفاده کرده است. این واژه در فهم مطالب کتاب یاریگر خوانندگان است و می‌تواند آموزه‌های عرفانی و دیدگاه‌های نویسنده را روشن‌تر بیان کند. حکایت‌های کتاب او از نوع تعلیمی بوده، درباره بزرگان دین و عرفان و گاهی درباره توده مردم است. تأکید هجویری بر برخی از مضمون‌ها و موضوع‌ها سبب شده است یک حکایت، با اندکی تغییر در شخصیت یا حادثه آن، مجدداً در کتاب تکرار شود. کوتاهی این حکایت‌ها- که تعداد شخصیت‌ها و وقایع آن‌ها اندک است- آغاز و پایان‌شان را به هم نزدیک و دریافت مضمون‌شان را آسان‌تر کرده است. از این رو، می‌توان حکایت‌های کشف‌المحجوب را به دلایلی مثل کوتاهی، سادگی و ایجاز، در زمره نوشته‌های کمینه‌گرا به حساب آورد. گزینش قصه‌های جذاب برای روایت، و انتخاب برشی از موقعیت یا حادثه‌ای که می‌تواند بر خواننده تأثیر بیشتری داشته باشد نیز فرم حکایت‌های هجویری را به داستان‌های مینی‌مالیستی معاصر<sup>۱</sup> نزدیک می‌کند. برای مثال، گاهی لحظه‌های حاصل از کشف و شهود در کانون روایت این حکایت‌ها قرار می‌گیرد و به مدد الهامات قلبی و واردات

غیبی، و در نتیجه ریاضت و سلوک، بسیاری از حجاب‌ها از مقابل چشمان عارفی کنار می‌رود و فردی چون مرتعش ندای غیبی را بی‌واسطه می‌شنود (هجوری، ۱۳۸۳: ۷۳).  
بنابراین، بیشتر حکایت‌های هجویری داستان لحظه‌ها و حاصل موقعیت‌هایی است که صوفی یا قهرمان قصه با آن‌ها مواجه می‌شود. این موقعیت‌ها گاهی از اراده قهرمان خارج است. با وجود این، نمی‌توان آن‌ها را در زمره داستان‌های موقعیتی قرار داد؛ زیرا در داستان‌های موقعیتی اتفاق‌های قصه به جبری تبدیل می‌شوند که زندگی شخصیت را با تمام ابعادش دربر می‌گیرند. این موقعیت‌ها نادانسته به وجود می‌آیند؛ فهمیدنی نیستند و اراده قهرمان نقشی در تغییر آن‌ها ندارد (سناپور، ۱۳۸۷: ۸۹). برای مثال، در داستان مسخ کافکا، گرگور سامسار گرفتار موقعیتی می‌شود (سوسک شدن) که فهم‌پذیر نیست و به‌طور ناگهانی و بدون علت به وجود آمده است.

کتاب کشف‌المحجوب در ادبیات عرفانی ما نقش مهمی داشته و از اساسی‌ترین مآخذ کتاب‌های عرفانی، از جمله تذکرةالاولیای عطار بوده است. با وجود این، به اندازه کافی درباره آن تحقیق نشده است. در این مقاله، در حکایت‌هایی از کتاب کشف‌المحجوب هجویری که کمینه‌گرایی اصلی‌ترین ویژگی آن‌هاست، نظام داستان‌پردازی با در نظر داشتن عناصر داستانی بررسی می‌شود.

هدف این پژوهش کشف عوامل مؤثر در انسجام ساختاری روایت‌های هجویری در حکایت‌های بسیار کوتاه اوست، نه تطبیق دادن الگوهای از پیش تعیین‌شده بر آن‌ها. این تحقیق می‌تواند قدرت هجویری را در ایجاد هماهنگی میان اجزای حکایت‌های کوتاه و ظرفیت داستانی آن‌ها را برای بیان محتوا نشان دهد.

### پیشینه تحقیق

نادر ابراهیمی در کتاب صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها از کتاب‌های عارفان، از جمله: شرح تعرف، بستان‌العارفین، کشف‌المحجوب و رساله قشیریه، دوست حکایت انتخاب کرده که پنجاه حکایت از آن به کشف‌المحجوب اختصاص یافته است. او در این کتاب، حکایت‌های انتخاب‌شده را از جنبه‌های جامعه‌شناسی، سیاسی، تاریخی، اخلاقی و ساختمان حکایت و شگردهای داستانی مورد بررسی قرار داده است. قدسیه رضوانیان در کتاب ساختار

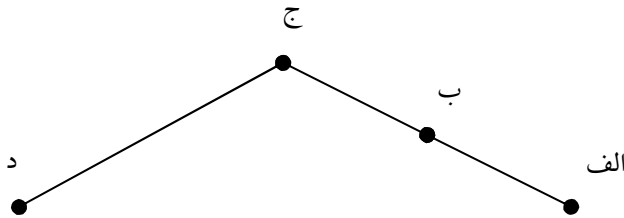
داستانی حکایت‌های عرفانی که رساله دکتری اوست، ساختار داستانی بخشی از حکایت‌های کشف‌المحجوب را در کنار حکایت‌های تذکرة‌الاولیا و اسرارالتوحید بررسی کرده است. سیداسماعیل قافله‌باشی و سیده‌زیبا بهروز نیز در مقاله‌ای با عنوان «نقد ریخت‌شناسی حکایت‌های کشف‌المحجوب و تذکرة‌الاولیا»، بخشی از حکایت‌های دو کتاب کشف‌المحجوب و تذکرة‌الاولیاء را بر اساس روش ولادیمیر پراپ، مورد تحلیل ریخت‌شناسی قرار داده‌اند. اما این پژوهش قصد دارد به‌طور مستقل به حکایت‌های کشف‌المحجوب پردازد و نظام داستان‌پردازی هجویی را در قلمرو حکایت‌های کوتاه کتابش بررسی کند.

### روش تحقیق

روش تحقیق این نوشتار، توصیفی - تحلیلی است. ۱۶۰ حکایت کشف‌المحجوب که کوتاه و کم‌حجم بودند، بررسی شد. این تعداد پس از شناسایی همه حکایت‌های کوتاه و حذف موارد مشابه و تکراری به‌دست آمد و از کتاب کشف‌المحجوب، به تصحیح دکتر محمود عابدی برگزیده شد.

### ۱. سادگی طرح حکایت‌های کوتاه کشف‌المحجوب

طرح یا پیرنگ (plot) مجموعه سازمان‌یافته و منسجمی از رویدادهاست که با روابط علت و معلولی به هم پیوند خورده‌اند. فورستر در کتاب جنبه‌های رمان، برای تمایز داستان و طرح، دو اصل زمان و سببیت را مطرح کرد. همچنین، علاوه بر سه ویژگی پیچیدگی، بحران و راه حل ارسطویی، راز را نیز به‌مثابه یکی از عناصر مهم به طرح افزود (۱۳۸۴: ۱۱۹). به نظر گوستاو فریتاک، منتقد آلمانی، نمودار کلی و سنتی طرح به شکل V وارونه است؛ یعنی معمولاً در آغاز، موقعیتی آرام وجود دارد؛ سپس این موقعیت دچار آشفتگی می‌شود و در پایان، موقعیت آرام دیگری شکل می‌گیرد.



الف - ب: مقدمه‌چینی؛ ب: آغاز کشمکش؛ ب - ج: پیچیدگی، پرداخت کشمکش، کنش تصاعدی؛ ج: اوج یا نقطه برگشت؛ ج - د: فرود یا بازگشایی است (مارتین، ۱۳۸۶: ۵۷). این نمودار نمی‌تواند ساختار انواع گوناگون داستان‌ها را تبیین کند؛ اما در اغلب داستان‌ها تصویری از خط سیر روایت در اختیار ما قرار می‌دهد.

طرح رمان معمولاً پیچیده است. عناصری چون کشمکش، گره‌افکنی، تعلیق، بحران، نقطه اوج، گره‌گشایی و... در آن به شکل جدی وجود دارد و بعضی از آن‌ها نیز بارها تکرار می‌شوند. این عناصر در داستان کوتاه هم کم و بیش وجود دارند؛ اما طرح داستان‌های بسیار کوتاه، ساده است. این داستان‌ها آغاز و پایانی نزدیک به هم دارند. به همین دلیل، در آن‌ها همه عناصر طرح حضور نمی‌یابند. داستان‌های بسیار کوتاه برای مورد توجه واقع شدن به قصه‌ای پرجاذبه نیاز دارند؛ از این رو معمولاً نویسندگان آن‌ها ابتدا برشی از موقعیتی مناسب را انتخاب کرده، سپس جذاب‌ترین لحظه آن را روایت می‌کنند؛ لحظه‌ای که اگر بتواند تأثیر حسی شدیدتری بر خواننده بگذارد، داستان موفق‌تر به نظر می‌رسد.

حکایت‌های کشف‌المحجوب نیز از نظر ساختاری و با اندکی تفاوت، شبیه داستان‌های بسیار کوتاه امروزی است. در این حکایت‌ها، تعداد وقایع اندک است و بر روایت کردن واقعه اصلی تمرکز می‌شود؛ واقعه‌ای که معمولاً لحظه‌ای درخشان از زندگی شخصیت است. همچنین، ممکن است لحظه‌های ناگهانی تحول شخصیت در کانون روایت این داستان‌ها قرار بگیرد. گاهی حکایت گسترش نیافته به پایان خود نزدیک می‌شود، مثل روایت خشک ماندن جامه شیخ در باران (هجوی، ۱۳۸۳: ۳۵۰)؛ یا کشمکشی در آن روی نمی‌دهد؛ یا تعلیقی وجود ندارد؛ یا داستان بی‌مقدمه و با واقعه اصلی آغاز می‌شود و در

نقطهٔ اوج به پایان می‌رسد. در بعضی موارد، داستان با روایت کردن واقعهٔ اصلی در همان آغاز حکایت، از حالت تعادل اولیه خارج می‌شود. این تعادل نداشتن معمولاً در همان آغاز حکایت و بدون مقدمه شکل می‌گیرد و با ورود شخصیتی به صحنهٔ داستان یا ظهور مشکلی آغاز می‌شود. هجویری در ابتدای حکایتی که از قول یحیی بن جلا آورده است، با مطرح کردن رویدادی (دیدن ترسای خوب روی) و بیان کنش شخصیت (متحیر شدن در جمال ترسا) عنصر ناپایداری را شکل می‌دهد (همان، ۲۰۶) و بوحمره که در راهی می‌رفت، ناگهان در چاهی می‌افتد (همان، ۲۲۲). گاهی حکایت به قدری کوتاه است که گویی نمی‌تواند نیمه راه داشته باشد: «ابوالخیر اقطع را که آکله اندر پای افتاده بود. مریدان گفتند که: اندر نماز پای وی نباید برید، او خود خبر ندارد. چنان کردند چون از نماز فارغ شد پای بریده دید.» (همان، ۴۴۴). اما روند علی و معلولی که در نظام گفتمانی عرفانی پذیرفتنی است، بین اجزای داستان‌ها به‌طور ناخود آگاه برقرار است. برای مثال، شیئی گم می‌شود. کسی را متهم می‌کنند. آن شخص از خدا نجات می‌خواهد. شیء به نیروی کرامت پیدا می‌شود. بنابراین، بین اجزای داستان رابطه‌ای خطی مشاهده می‌شود که با هرم فریتاک انطباق‌پذیر است.

در مجموع، حکایت‌های بسیار کوتاه هجویری، مانند داستان‌های مینی‌مالیستی، طرحی ساده دارند و به اقتضای موقعیت، برخی از عناصر پیرنگ در آن‌ها به کار گرفته می‌شود. بنابراین، در این‌گونه حکایت‌ها با خرده‌پیرنگ مواجه می‌شویم. خرده‌پیرنگ، طرح داستانی است که در آن مقداری از عناصر پیرنگ حفظ می‌شود. به بیان دیگر، عناصر طرح در آن تقلیل داده می‌شوند؛ برخلاف ضدپیرنگ که عناصر طرح در آن معکوس می‌شوند و فرم به سخره گرفته می‌شود (مک‌کی، ۱۳۸۷: ۳۲). وجود نداشتن همهٔ اجزای طرح در یک حکایت، ساختارمندی آن را تضعیف می‌کند و از نظر روایت‌مندی در درجهٔ پایین‌تری قرارش می‌دهد؛ اما موجب می‌شود خوانندهٔ کم‌حوصله زودتر به پایان حکایت نزدیک شود و برای خوانندهٔ کاوشگر زمینهٔ فعالیت ذهنی فراهم شود تا بخش‌های ناگفتهٔ حکایت را حدس بزند و به این طریق، در آفرینش داستان مشارکت داشته باشد.

بعضی حکایت‌ها نیز فراز و فرودی ندارند و خواننده برای لحظه‌ای کوتاه، با نحوه نگرش، آشکارشدگی شخصیت یا تقابل دو اندیشه آشنا می‌شود و به جای کنش داستان، گفت‌وگو نقش ایفا می‌کند:

یحیی بن معاذ را دختری بود روزی مادر را گفت: مرا فلان چیز باید. مادر گفت: از خدای بخواه. گفت: ای مادر من شرم دارم که بایست نفسانی خود از حضرت وی بخوام و آنچه تو دهی هم از آن وی بود و روزی مقدر من باشد (هجویری، ۱۳۸۳: ۵۲۸).

بنابراین، هجویری در حکایت‌های بسیار کوتاه از پیرنگ هنجار که در آن، آغاز و میانه و پایان روایت کاملاً تفکیک‌شدنی است، فاصله گرفته. آنچه از مطالعه ساختار حکایت‌های کشف‌المحجوب به دست می‌آید، آن است که هجویری در روایت‌گری تمام حکایت‌هایش از همه عناصر طرح بهره برده؛ اما در هر حکایت، برای ترکیب این عناصر از شیوه خاصی استفاده کرده است. او سعی کرده با در نظر داشتن شرایط هر حکایت و با استفاده موردی از عناصر طرح، حکایت‌هایش را خواندنی کند. برای مثال، در حکایت «به شهر درآمدن بایزید» با گنجاندن معمایی کوچک که زمینه‌ساز اندکی انتظار است، بر کنش داستان افزوده و تعلیق مناسبی را شکل داده است. در این حکایت، بایزید هنگام ورود به شهر با استقبال مردم مواجه می‌شود؛ اما نان خوردنش به رمیدن مردم از او منجر می‌شود. به این ترتیب، خواننده دچار حالت انتظار و پرسش می‌شود؛ اما جمله کوتاه «و این اندر ماه رمضان بود» علت رمیدن مردم را برای خواننده معلوم می‌کند (همان، ۸۹).

در حکایت‌هایی که در آن‌ها رویدادهای خارق عادت دیده می‌شود، معمولاً در لحظه بحرانی داستان، زمینه برای بروز کرامت مهیا می‌شود. در حکایت کودکی که پای شترش در بازار آمل در گِل فرو رفته بود، با بی‌نتیجه ماندن کمک مردم و دست به دعا برداشتن کودک و طلب نیاز محمد قصاب به درگاه خداوند درباره نجات شتر، حکایت به لحظه بحرانی می‌رسد: «گفت: این شتر را درست کن و اگر درست نخواستی کرد چرا دل قصاب را به گریستن کودک بسوختی؟» (همان، ۲۴۶).

در حکایت‌های عارفانه، کرامت که رویدادی خارق عادت است، معمولاً در اوج داستان قرار می‌گیرد و بنا بر قاعده باید از تأثیر طرح داستان بکاهد. اما با توجه به فضا و

حال و هوای این گونه داستان‌ها، این رویداد از نظر مخاطبان هجویری - که از ارادتمندان به صوفیان یا معتقدان به تصوف‌اند - پذیرفتنی است؛ چون این خوارق عادات در ظاهر، به دست عارف و در اصل، به اراده خداوند انجام می‌شود. این کرامت‌ها گاهی فقط برای عارف رؤیت‌شدنی است؛ مثل الهامات درونی، آواز هاتف (همان، ۴۲۸، ۴۳۵، ۳۴۸ و ۷۳) و اشراف بر ضمائر (همان، ۲۵۲، ۲۴۸، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۶، ۳۴۹، ۴۶۳ و ۵۰۹). گاهی برای دیگران نیز مشاهده‌شدنی است؛ مثل تصرف در عناصر طبیعی (همان، ۳۳۸، ۳۴۸ و ۳۵۰)، پدید آمدن طعام و میوه (همان، ۳۳۱، ۳۵۱ و ۵۳۳)، غایب شدن از انظار (همان، ۱۳۵) و ... .

اما در حکایت‌های واقع‌نما، نقطه اوج داستان به گونه دیگری است. برای مثال، در داستان ابراهیم خوآص، هنگامی که او در یکی از قبیله‌های عرب، علت به زنجیر کشیده شدن غلامی سیاه‌پوست را از امیری می‌پرسد، امیر پاسخ می‌دهد که غلام با صدای خوشش، بار گرانی را بر شتران حمل و آن‌ها را هلاک کرده است؛ ولی ابراهیم نمی‌پذیرد. اوج داستان زمانی است که او نتیجه «حدی خوانی» غلام را می‌بیند. زمانی که غلام لب به آواز می‌گشاید، شتران تشنه اطراف چاهسار تحت تأثیر صدای او، لب به آب نمی‌زنند و در بادیه پراکنده می‌شوند.

در داستان‌هایی که رویداد کرامت در آن‌ها دیده می‌شود، گره‌گشایی در پایان حکایت و معمولاً از زبان صاحب کرامت بیان می‌شود: «گفت: تعجب مکن چون بنده حق را مطیع باشد، همه عالم وی را مطیع گردند» (همان، ۳۴۸).

پایان‌بندی حکایت‌های هجویری با دستاوردی معنوی پیوند می‌یابد؛ به این شکل که معمولاً پس از وقوع کرامت یا رویدادی خارق‌العاده، در شخصیت‌های داستان تحولاتی رخ می‌دهد که حالت‌های مختلفی مانند شرمساری، پشیمانی، تحیر و... را به همراه دارد. نمود این حالت‌ها در واکنش‌هایی مثل استغفار، توبه و اسلام آوردن است: «آنگاه توبه کرد و به علم و طلب آن مشغول شد» (همان، ۱۴۸)؛ «وی توبه کرد و جهود مسلمان شد» (همان، ۱۸۹).



## ۲. محدودیت کرانه شخصیتی و تنوع نداشتن شخصیت‌ها

کرانه شخصیتی یا تعداد شخصیت‌هایی که در هر داستان نقش ایفا می‌کنند، با حجم آن رابطه تنگاتنگی دارد. طبیعی است در داستان‌های مینی‌مالیستی مجال برای پرداختن به شخصیت‌های متعدد نیست. به همین سبب، حکایت‌های بسیار کوتاه کشف‌المحجوب کرانه شخصیتی محدودی دارند. ساختار این حکایت‌ها اغلب بر دو یا سه شخصیت بنا می‌شود و در داستان‌های سه‌شخصیتی، شخصیت سوم نقش مهمی ندارد. در اغلب حکایت‌ها، داستان بر مدار یک شخصیت می‌گردد. این شخصیت که ابتدا در حالت بی‌خبری است، بر اثر ندایی درونی یا عاملی بیرونی متحول می‌شود؛ تغییر مسیر می‌دهد و به درجه‌ای می‌رسد که گاهی از او کرامت صادر می‌شود.

به‌طور کلی، از نظر تعداد شخصیت‌ها، می‌توان حکایت‌ها را به شش گروه تقسیم کرد. جدول شماره دو نشان می‌دهد که ۸۲/۵ درصد از حکایت‌ها دو یا سه‌شخصیتی‌اند. ۱۷/۵ درصد باقی‌مانده نیز به حکایت‌های چهار، پنج، شش و هشت‌شخصیتی اختصاص دارد.

### جدول ۱: تعداد شخصیت‌ها در حکایت‌ها

درصد	تعداد حکایت‌ها	تعداد شخصیت‌های حکایت‌ها
۴۵٪	۷۲	دو شخصیت
۳۷/۵٪	۶۰	سه شخصیت
۸/۱٪	۱۳	چهار شخصیت
۵/۶٪	۹	پنج شخصیت
۱/۳٪	۲	شش شخصیت
۲/۵٪	۴	هشت شخصیت
۱۰۰٪	۱۶۰	تعداد کل حکایت‌ها

در داستان‌های عارفانه، شخصیت بر اساس نیازهای ساختاری و موضوعی ساخته و پرداخته می‌شود. این شخصیت می‌تواند با شخصیت‌های تاریخی شباهت‌هایی داشته باشد؛ اما دقیقاً با آن‌ها مطابقت ندارد (ابراهیمی، ۱۳۷۷: ۷۲). چنان‌که در داستان‌های عارفانه گاهی شخصیت‌هایی که به یک دوره زمانی متعلق نبوده‌اند، با هم گفت‌وگو می‌کنند و نویسنده یک قصه را به دو شخصیت متفاوت نسبت می‌دهد. برای مثال، هجویری در ماجرای مفقود شدن گوهر در کشتی و پدید آمدن ماهیان گوهر به دهان گرفته بر روی آب، برای تبریئه عارف و اثبات کرامت او، یک بار در حکایتی، شخصیت صاحب کرامت را مالک دینار (ف. حدود ۱۲۶ق) دانسته است (هجویری، ۱۳۸۳: ۱۳۷) و بار دیگر در روایتی از مشاهدات ذوالنون مصری (ف. ۲۴۵ق)، همان ماجرا را به جوان مرقعهداری نسبت می‌دهد (همان، ۳۴۹). در صورتی که مالک دینار و ذوالنون مصری هم‌عصر باشند، می‌توان این جوان مرقعهدار را همان مالک دینار دانست. این کار برای تاریخ‌نگاران دشوار و گاهی غیرممکن به نظر می‌رسد؛ اما برای عارفانه‌نویسانی مانند هجویری که بیشتر به مضمون می‌اندیشیده‌اند، به راحتی امکان‌پذیر بوده است.

در هر حال، شخصیت‌های هجویری را نگاه او به دنیای مورد نظرش می‌سازد و انتخاب شخصیت‌ها به دنیای انتخابی او مدد می‌رساند. حکایت‌های کشف‌المحجوب شخصیت‌محورند؛ اما شخصیت‌ها در هر حکایت تنوع ندارند. با نگاهی به مجموعه حکایت‌های بسیار کوتاه هجویری، می‌توان محوری‌ترین شخصیت آن‌ها را شیوخ صوفیه و پیران طریقت دانست که در مرکز رویدادها قرار دارند (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۱۲۸-۱۳۶).

این شخصیت‌ها از هم‌عصران هجویری و عارفان قبل از او هستند. جنید، شبلی، ذوالنون مصری، ابراهیم خواص، ابوسعید ابوالخیر، بایزید، ابراهیم ادهم، ابوالقاسم گرکان (استاد هجویری) و حسن بصری، به ترتیب، از پُرفرغ و آمدترین شخصیت‌های داستانی او به‌شمار می‌روند.

یکی از شخصیت‌هایی که در بسیاری از حکایت‌ها حضور دارد، از درون عارف به او ندا می‌دهد و گاهی به خواب او می‌آید، خداوند است. نقش این شخصیت معمولاً آگاهی‌دهنده و گاهی عتاب‌کننده است: «گفت: بارخدا، مرا عافیت ده. به سرش ندا آمد

که تو کیستی که در ملک من سخن می‌گویی و اختیار کنی؟ من تدبیر ملک خود را بهتر از تودانم» (هجویری، ۱۳۸۳: ۵۶۴).

در این حکایت‌ها، هاتف شخصیتی است که همواره پیامی از جانب خداوند دارد. نقش او گاهی مقابل شخصیت اصلی و ایجادکننده گره داستان است: «گویند شبلی روزی طهارت کرد به قصد آنکه به مسجد اندر آید. از هاتفی شنید که: ظاهر شستی صفای باطن کجاست... . گفت: «باز گشتم و همه ملک و میراث بدادم.» (همان، ۴۲۸). گاهی هم گره داستان را می‌گشاید؛ چنان که در پایان حکایت به چاه افتادن ابوحمزه خراسانی، ندای هاتف بخشی از گره‌گشایی داستان را برعهده دارد (همان، ۲۲۲).

از نظر هجویری، نفس از مفاهیم عینی است و به شکل شخصیتی در برابر عارف ظاهر می‌شود: «درویشی گفت: من نفس را بدیدم به صورت موشی گفتم: تو کیستی؟ گفت: من هلاک غافلانم.» (همان: ۳۱۰).

در تمامی حکایت‌ها، شخصیت‌های انسانی حضور دارند. علاوه بر عارفانی که در حکایت‌ها از آنان نام برده می‌شود، از گروهی از شخصیت‌ها نیز بدون ذکر نام و با عناوین کلی یاد می‌شود؛ مانند جوان، خلیفه، پیر، درویش، غلام، شیخ، اعرابی، صوفی، قاضی، سیاف، کودک، پیرزن، جهود و... . اغلب این شخصیت‌ها خصلت نوعی دارند.

در داستان‌های مینی‌مالیستی، برای روایت کردن پویایی شخصیت‌ها مجال کمتری وجود دارد. با این همه، حکایت‌های هجویری بر پایه هدف‌های تربیتی او پرداخته شده‌اند؛ هدف‌هایی که بنیاد آن‌ها دگرگونی است. این دگرگونی، گذار از وضعیتی به وضعیت بهتر است؛ گذار از هبوط در گمراهی به سوی عروج و روشنی. خلق و خوی شخصیت‌ها و گاهی عنایت الهی از عواملی است که موجب این دگرگونی می‌شوند؛ عواملی که در لباس کرامت ظهور می‌یابد و تغییر رفتار شخصیت یا شگفتی ناظران را در پی دارد.

البته در کشف‌المحجوب، تعدادی از شخصیت‌ها دچار تحول نمی‌شوند. برای مثال، شخصیت مشایخ تصوف که با سخنان و اعمال خود موجب تحول دیگران می‌شوند، اغلب ایستاست؛ اما موضوع بسیاری از حکایت‌ها تحولاتی است که به منظور بازنمایی تعالی شخصیت‌ها روایت می‌شود. این داستان‌ها معمولاً با برشی از زندگی عارف - که همان لحظه تغییر و تحول است - آغاز می‌شود. اغلب اوقات، این تحولات در شخصیت اصلی و

گاهی نیز در شخصیت‌های فرعی ایجاد می‌شود. بنابراین، شخصیت‌ها اغلب پویا و در حرکت‌اند؛ چنان‌که کرامت ذوالنون مصری سبب توبه سرنشینان اهل طرب کشتی مقابل کشتی او می‌شود (همان، ۱۵۶) و ابراهیم ادهم که ابتدا امیر بلخ بود، هنگام شکار، با حرف زدن و هشدار آهوپی، به کلی دگرگون می‌شود (همان، ۱۵۸).

### ۳. صحنه‌پردازی گذرا

در اصطلاح داستان، «صحنه» زمان و مکانی است که عمل داستانی در آن اتفاق می‌افتد و کاربرد درست آن بر باورپذیری داستان می‌افزاید (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۴۴۹). اما صحنه‌هایی که در حکایت‌های هجویری دیده می‌شود، ضرورتی است که او را در انتقال پیامش یاری می‌کند. در بعضی از داستان‌های او، به زمان و مکان اشاره‌ای نشده است. البته گاهی خواننده می‌تواند بر اساس نشانه‌های موجود در داستان، صحنه‌های مبهمی از موقعیت را در ذهنش ترسیم کند. در یکی از روایت‌ها، عبدالله مبارک زنی را می‌بیند که عقرب در نماز بیش از چهل بار او را نیش می‌زند. وجود عقرب می‌تواند نشان‌دهنده شرایط طبیعی آن مکان باشد. از چهل بار نیش زدن عقرب که دلالت بر تعداد بسیار می‌کند نیز طولانی بودن نماز گزاردن زن معلوم می‌شود (هجویری، ۱۳۸۳: ۴۴۴).

در تعدادی از حکایت‌ها، ذکر زمان و مکان بسیار اهمیت دارد؛ زیرا بخشی از زنجیره حوادث طرح داستانی به ذکر زمان و مکان وقوع حوادث وابسته است. با این همه، آن‌ها به صورت گذرا طرح می‌شوند. در حکایت به چاه افتادن ابوحمزه خراسانی، گرفتار شدن او در چاه، منشأ حوادث بعدی است. سه شبانه‌روز گرفتاری او در چاه، زمینه را برای انتقال پیام داستان مهیا می‌کند (همان، ۲۲۲-۲۲۳).

در صحنه‌پردازی حکایت‌ها، گاهی هجویری زمان و مکان وقوع عمل داستانی را در اول داستان‌ها و گاهی در طول روایت و به موجب ضرورت می‌آورد. در این حکایت‌ها، معمولاً برشی از زمان و موقعیتی از مکان به‌طور کلی و گذرا دیده می‌شود. در چند حکایت نیز در اثنای گفت‌وگوی شخصیت‌ها به صحنه داستان اشاره می‌شود: «محمدبن علی جزوی فرا من داد که: اندر جیحون انداز» (همان، ۲۱۷)؛ «جهود گفت: تو را چهل شبانه روز نماز نباید کرد و ذکر حق» (همان، ۱۸۹).

کاربرد شکل‌های گوناگون زمان و مکان در روایت حکایت‌های کشف‌المحجوب با محتوای آن‌ها و با یکی از هدف‌های هجویری که ایجاز در روایت است، ارتباط معناداری دارد. یکی از مباحث مهم درباره‌ی زمان روایت، چگونگی تنظیم ساختار زمانی کلام با ساختار زمانی داستان است که ژنت از آن به تداوم تعبیر می‌کند. بررسی حکایت‌های کوتاه هجویری نشان می‌دهد که فقط در بخش‌هایی از حکایت‌ها - که بر اساس گفت‌وگو شکل گرفته‌اند و میان شخصیت‌ها دیالوگ برقرار می‌شود - زمان کلام (زمان متن) با زمان داستان برابر بوده، حرکت روایت با شتاب ثابت همراه است: «روزی مر مادر را گفت: مرا می‌فلان چیز باید. مادر گفت: از خدا بخواه» (هجویری، ۱۳۸۳: ۵۸۲). اما در اغلب موارد، طول زمانی متن روایی یا حجم متن حکایت‌ها کمتر از زمان وقوع حوادث داستان است؛ ویژگی‌ای که ژنت از آن با عبارت شتاب مثبت یاد می‌کند (غلامحسین‌زاده و همکاران، ۱۳۸۶: ۲۰۷). یعنی در این‌گونه حکایت‌ها، هجویری مانند داستان‌نویسان مینی‌مالیست، معمولاً از طرح اصلی داستان منحرف نمی‌شود؛ رویدادهای دیگر را که هم‌زمان با رویدادهای اصلی اتفاق افتاده است، در لابه‌لای روایت نمی‌گنجانند و توضیح اضافی نمی‌دهد.

یکی دیگر از شگردهای هجویری برای کوتاه کردن حکایت، پرهیز از تکرار رویدادهاست. ژنت یکی از سه جزء زمان‌مندی روایت را بسامد می‌داند. از نظر او، بسامد فراوانی بازگویی هر رویداد در رابطه با فراوانی رخ دادن آن در داستان است (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۷۳). در حکایت‌های کوتاه هجویری، از میان سه نوع بسامد: مفرد، مکرر و بازگو، کاربرد روایت حادثه‌ها از نوع مفرد است. بسامد مفرد آن است که راوی در هر داستان، حادثه‌ای را که یک بار اتفاق افتاده است، فقط یک بار روایت کند.

به علاوه، هجویری در حکایت‌ها بیشتر به جنبه کیفی زمان نظر دارد، نه مقدار کمی و طولی آن. در این حکایت‌ها، بسیاری از زمان‌ها از نظر تاریخی مبهم است و با کلمه‌ها و عبارت‌هایی مثل: روزی، شبی، مدتی، وقتی، شبانگاهی، نماز شامی و... بیان می‌شوند. بیش از نیمی از حکایت‌های هجویری شخصیت‌های واقعی و تاریخی دارد؛ به همین دلیل می‌توان زمان تقریبی آن‌ها را فهمید.

از نظر مدّت زمان توصیف شده، در مواردی وحدت زمان وجود دارد؛ یعنی کنش‌های داستانی در دورهٔ پیوسته و کوتاهی از زمان رخ می‌دهد؛ برای مثال در مدتی کمتر از یک شبانه‌روز. چنان‌که شیخ ابو عبدالله معروف هنگام هجوم ملخ‌ها به بسطام، دست به دعا برمی‌دارد و دعایش به سرعت اجابت می‌شود: «شیخ برخاست و بر بام آمد و روی سوی آسمان کرد. در حال همه برخاستند و نماز دیگر یکی نمانده بود.» (همان، ۲۴۹).

در تعدادی از حکایت‌ها، نویسنده به شیوهٔ تلخیص، گذشت زمان را در چند کلمه بیان می‌کند: «خزبافی وی را بگرفت که تو بنده منی و خیر نامی... سال‌های بسیار کار وی می‌کرد و هرگاه وی را گفتی: خیر، وی گفتی: لیبک.» (همان، ۲۲۱).

هجویری به بُعد دیگر صحنه، یعنی مکان وقوع رویدادها نسبت به زمان آن‌ها، توجه بیشتری داشته است. در بیش از سه چهارم از حکایت‌ها، به صورت گذرا به مکان اشاره شده و در حدود نیمی از آن‌ها مکان‌های خاص نام برده شده است. توصیف مکان‌ها (اعم از شهر، ده، مسجد، رود، بازار، محله و...) کلی است و در بیشتر موارد، به ذکر نام خاص یا عام مکان‌ها اکتفا می‌شود: «روزی اندر جویبار حیره نیشابور می‌رفتم» (همان، ۲۷۸)؛ «از بیت المقدس می‌آمدم به قصد مصر» (همان، ۱۵۶).

موضوع برخی از حکایت‌ها شرح حوادثی است که در هنگام سفر برای شخصیت‌ها روی داده است. مقصد بسیاری از سفرها خانهٔ خداست. همچنین، بادیه به منزلهٔ محل عبور مسافران - که عبور از آن تشنگی و مشقت بسیاری به همراه داشته - برای امتحان و سنجیدن میزان توکل سالک و عنایت خداوند نسبت به او مکان مناسبی بوده است (همان، ۳۴۸).

هجویری تنها در چند مورد به برخی از جزئیات مکانی که در روند گسترش حکایت تأثیر داشته، پرداخته است. از جمله، در حکایتی از ابراهیم خواص، به توصیف قداست خانه و اهل آن اشاره کرده است: «خانه‌ای دیدم پاکیزه چنان‌که معبد اولیاء بود و اندر دو زاویهٔ آن دو محراب ساخته و در یک محراب پیری نشسته و اندر دیگری عجزه‌ای پاکیزه روشن.» (همان، ۵۳۱).

معمولاً مکان وقوع حوادث محدود است و کنش‌های داستانی در مکان‌های معین و محدودی رخ می‌دهد. برای مثال، در حکایت ریاضت کشیدن ابراهیم ادهم، کنش‌های داستانی در محیط محدود کشتی اتفاق می‌افتد (همان، ۹۳).

#### ۴. گفت‌وگو

گفت‌وگو از ابزارهای مهم روایت‌گری و شخصیت‌پردازی است؛ زیرا بخش مهمی از زندگی آدمیان بر اساس گفت‌وگو شکل می‌گیرد. از این رو، گفت‌وگو به راست‌نمایی داستان کمک می‌کند (یونسی، ۱۳۸۴: ۳۵۱). نویسندگان مینی‌مال، با استفاده از گفت‌وگوی شخصیت‌های داستان، اطلاعاتی را که خواننده نیاز دارد، وارد داستان می‌کنند و فعل و انفعال انسانی را به‌نمایش می‌گذارند (رضی و روستا، ۱۳۸۸: ۸۴).

گفت‌وگو پیکره اصلی بیشتر حکایت‌های کشف‌المحجوب را تشکیل داده است؛ به گونه‌ای که اگر گفت‌وگوی برخی از آن‌ها حذف شود، چیزی از روایت باقی نمی‌ماند. اما این گفت‌وگوها استقلال ندارند و از قول راوی نقل می‌شوند. همچنین، در این حکایت‌ها، برخلاف داستان‌های امروزی - که تلاش می‌کنند گفت‌وگوها را با موقعیت‌های اجتماعی، ویژگی‌های طبقاتی، اختصاصات نژادی، ویژگی‌های فردی و... شخصیت‌ها مطابقت دهند - میان گونه گفتاری شخصیت‌ها تفاوتی وجود ندارد؛ حتی در آن‌ها از عناصر لهجه‌ای یا کلمات عامیانه نشانه‌ای دیده نمی‌شود. هجویری در این حکایت‌ها به جای تک‌تک شخصیت‌ها سخن می‌گوید و لحن جدی او بر تمام گفتارها سایه افکنده است. گاهی هم گفت‌وگوها از نثر معمول هجویری فنی‌تر می‌شود. برای مثال، در حکایت احمد خضروه و فاطمه، کلام فاطمه خطاب به احمد آهنگین و مسجع است: «از آنچه تو محرم طبیعت منی و وی محرم طریقت من، من از تو به هوی رسم و از وی به خدا» (هجویری، ۱۳۸۳: ۱۸۳).

در کشف‌المحجوب، گفت‌وگو کارکردهای متنوعی دارد: بازتاب‌دهنده سیره و روش زندگی، و اخلاق و عقاید شخصیت‌هاست؛ طرح داستان را گسترش می‌دهد؛ بسیاری از اطلاعات داستان را منتقل می‌کند. گاهی نیز درون‌مایه داستان از زبان شخصیت‌ها بیان می‌شود. در بین ۱۶۰ حکایت از کشف‌المحجوب، فقط شخصیت‌های سه حکایت سخن نگفته‌اند؛ در بقیه حکایت‌ها نوعی گفت‌وگو دیده می‌شود. این گفت‌وگوها گاهی میان دو نفر یا بیشتر صورت می‌گیرد یا در ذهن شخصیت واحدی تحقق می‌یابد. از این نظر، می‌توان آن‌ها را به گفت‌وگوهای دوطرفه (دیالوگ) و گفت‌وگوهای یک‌طرفه (مونولوگ) تقسیم کرد.

در حکایت زیر، غیر از جمله آغازین، بقیه حکایت با گفت و گوهای دونفره و با دخالت راوی شکل گرفته است:

درویشی اندر دریا غرق می‌شد. یکی گفت: ای اخی، خواهی تا برهی؟ گفت: نه، گفت: خواهی تا غرقه شوی؟ گفت: نه، گفت: عجب کاری، نه هلاک اختیار می‌کنی نه نجات می‌طلبی؟ گفت: مرا با اختیار چه کار که اختیار کنم. اختیار من آن است که حق مرا اختیار کند (همان، ۵۵۵).

در تعدادی از حکایت‌ها، یکی از شخصیت‌ها خطاب به دیگری سخن می‌گوید؛ دیگری خاموش است و معمولاً با کنش‌های خود پاسخ می‌دهد. برای مثال، در حکایت ذوالنون و سرنشینان کشتی، سخنان ذوالنون - که خطاب به اهل کشتی شنیده می‌شود - تنها گفتارهای حکایت است (همان، ۳۴۹). گفت و گوها را با موقعیت‌های اجتماعی، ویژگی‌های طبقاتی، اختصاصات نژادی، ویژگی‌های فردی و... شخصیت‌ها مطابقت می‌دهند.

گفت و گوهای دوطرفه معمولاً میان دو انسان و گاهی میان انسان با غیرانسان انجام می‌شود. مانند: گفت و گو با حیوان (همان، ۳۵۰)، گفت و گو با نفس (همان، ۳۱۰)، و گفت و گو با ابلیس (همان، ۱۹۹).

در حکایت‌های هجویری، تک‌گویی که در ذهن شخصیتی واحد رخ می‌دهد نیز دیده می‌شود. در این شیوه روایت، افکار شخصیت‌ها به‌طور گسسته و نامنسجمی نقل می‌شود که آن را «جریان سیال ذهن» می‌نامند؛ اما تک‌گویی‌های کشف‌المحجوب انسجام دارند و هجویری با گریزی کوتاه به دنیای درون شخصیت‌ها، افکار و احساسات آن‌ها را در معرض دید و قضاوت خواننده قرار می‌دهد. معمولاً طرف مقابل این تک‌گویی‌های درونی، شیخ یا بزرگی است که با اشراف بر باطن شخص، موجب شگفتی و گاهی شرمندگی او می‌شود. برای مثال، در رویارویی ابومسلم فارسی با بوسعید میهنی، زمانی که ابومسلم او را نشسته بر سریر و مرقه می‌بیند، می‌گوید: «با خود گفتم: این مرد دعوی فقر می‌کند با این همه علایق و من دعوی فقر کنم با این همه تجرید... وی بر اندیشه من مشرف شده سر برآورد و گفت...» (همان: ۲۵۰-۲۵۱).

ندهای غیبی از ویژگی‌های داستان‌های عارفانه است. شاید بتوان با قدری تسامح، ندهایی را که شخصیت‌ها از درونشان می‌شنوند، نوعی تک‌گویی درونی به حساب آورد:



«به سرّ فرو خواندند یا بایزید اگر خود را ندیدی و همه عالم را بدیدی، شرک نبود و چون همه عالم نبینی و خود را بینی شرک باشد» (همان: ۱۶۴).

## ۵. روایت

در ساده‌ترین و عام‌ترین نوع بیان، «روایت» متنی است که داستان را نقل می‌کند و داستان‌گویی دارد (اخوت، ۱۳۷۱: ۸). روایت را مجموعه‌ای از کنش‌هایی دانسته‌اند که در زمان و مکانی مربوط به گذشته روی داده و با گزینش راوی، در نظامی هدفمند جمع‌آوری شده است (تولان، ۱۳۸۳: ۱۸).

به طور کلی، روایت حکایت‌های هجویری از زمانی در گذشته شروع می‌شود و تا زمان معینی ادامه می‌یابد. همچنین، به روال معمول قصه‌های قدیمی، آغاز، میانه و پایان این روایت‌ها بر اساس توالی زمانی شکل می‌گیرد. اما در هفده حکایت، با یادآوری خاطره‌ای یا ذکر علت واقعه‌ای از جانب شخصیت‌ها، زمان روایت به عقب بازمی‌گردد و حوادثی که قبلاً روی داده‌اند، به قصه وارد می‌شوند. برای مثال، در داستان ابراهیم خواص، هنگامی که او به قصد زیارت بزرگی به دهی می‌رود، علت بیگانگی پیر را در معاشرت با همسرش از او می‌پرسد. پیر به خاطرات گذشته بازمی‌گردد و زمان حکایت از درون شکافته می‌شود (هجویری، ۱۳۸۳: ۵۳۱).

### ۱-۵. ابزار روایت

هجویری از سه ابزار اساسی روایت، یعنی نشان دادن، تلخیص (نقل کردن) و توصیف بهره برده؛ اما نشان دادن بیشتر به کار او آمده است. او با نشان دادن کنش و گفتار شخصیت‌ها، مخاطب خود را بی‌واسطه با جهان داستان روبه‌رو می‌کند. به این ترتیب، خواننده می‌تواند کردار شخصیت‌ها را ببیند و گفتارشان را بشنود؛ هرچند راوی هیچ‌یک از حکایت‌ها به‌طور مطلق حذف نشده است.

در حکایت همسفر شدن ابراهیم خواص با درویشی در راه، بیشتر حجم حکایت‌ها را گفتار و کردار شخصیت‌ها به خود اختصاص داده است. هجویری در این حکایت - که

شیوه آموزش عملی به مریدان را نمایش می‌دهد- با جمله‌های کوتاه، صحنه‌های پرتحرکی خلق کرده است:

مرا گفت: صحبت را امیری باید یا فرمانبرداری، چه خواهی امیر تو باشی یا من؟ گفتم: امیر تو باش. گفت: هلا، تو از فرمان بیرون می‌ای. گفتم روا باشد. گفت: چون به منزل رسیدیم مرا گفت: بنشین. چنان کردم. وی آب از چاه برکشید، سرد بود، هیزم فراهم آورد و آتش برافروخت اندر زیر میلی... (همان، ۵۰۰-۵۰۱).

«تلخیص» در اصطلاح، به معنای خلاصه کردن زمان، رویداد، عمل، سرگذشت یا حالتی، و بیان آن در جمله‌های اندک است؛ به طوری که خواننده از طریق راوی و زبان او با داستان آشنا می‌شود (ایرانی، ۱۳۶۴: ۸۰).

این شیوه در کوتاه‌تر کردن داستان مؤثر است؛ اما خواننده را از عرصه رویدادها دور نگه می‌دارد. در تعدادی از حکایت‌ها، علاوه بر نمایش کردار و گفتار شخصیت‌ها، زمانی که حادثه توجه کردنی روی نداده است و تنها گذشت زمان مهم بوده، از شیوه تلخیص استفاده شده است. مانند: «هر روز بازارش سست‌تر بود تا سر سال به درختی رسید که اندر همه بازار بگشت هیچ کسش هیچ نداد.» (هجویری، ۱۳۸۳: ۵۲۷).

اما توصیفات هجویری بسیار کوتاه است. این توصیف اشخاص یا مکان‌ها معمولاً در آغاز تعدادی از حکایت‌ها و از زبان نویسنده یا راوی بیان می‌شود: «سیاهی دیدم مغلول و مسلسل بر در خیمه افکنده اندر آفتاب» (همان، ۵۸۴). به این ترتیب، هجویری میان خود و روایت فاصله‌گذاری می‌کند.

## ۲-۵. زاویه دید

زاویه دید یا شیوه نقل داستان، موقعیت نویسنده را نسبت به روایت نشان می‌دهد و بر سایر عناصر داستان (مثل: شخصیت پردازی، گسترش طرح، شیوه نگارش و صحنه پردازی) تأثیر می‌گذارد (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۳۸۶). ثابت ماندن زاویه دید در حکایت‌های کوتاه هجویری، از ویژگی‌های مشترک آن‌ها با داستان‌های مینی‌مالیستی است؛ زیرا به علت حجم کم حکایت، برای تغییر زاویه دید مجال نیست.

هجویری حکایت‌های خود را به دو شیوهٔ اول شخص و سوم شخص روایت کرده است. در بررسی ۱۶۰ حکایت از کتاب کشف‌المحجوب، ۶۷ حکایت به شیوهٔ اول شخص روایت شده است. در اغلب این حکایت‌ها (حدود سه چهارم)، راوی یکی از شخصیت‌های فرعی داستان است که ماجرا را از درون داستان گزارش می‌کند. ذکر نام راوی در بسیاری از حکایت‌ها در باورپذیری و واقع‌نمایی داستان مؤثر بوده است: «شیخ سهلکی گفت: وقتی اندر بسطام ملخ آمد... شیخ مرا گفت: این چه مشغله است؟» (هجویری، ۱۳۸۳: ۲۴۹).  
نود و سه حکایت با زاویهٔ دید سوم شخص روایت شده است. در این حکایت‌ها، معمولاً راوی در مقام دانای کل همه چیزدان، از اندیشه‌ها و انگیزه‌ها آگاه است؛ در افکار شخصیت‌ها رخنه می‌کند و از مکنونات قلبی آن‌ها خبر می‌دهد؛ اما ارزش‌گذاری و تفسیر نمی‌کند. مانند: «چون مرد اندر آمد، بدان خرم شد به حکم انبساط شیخ اما چیزی نگفت» (همان، ۴۶۳). گاهی هم در حد روایتگر بی طرف وقایع باقی می‌ماند و با به‌نمایش درآوردن کردار و گفتار شخصیت‌ها، حکایت‌ها را به نوع نمایشی نزدیک می‌کند. در حکایت زیر، استفاده از عنصر گفت‌وگو در روایت داستان، از حضور دیدگاه روایی مستقیم کاسته است؛ هدفی که امروزه مورد نظر نویسندگان کمینه‌گراست:  
ابراهیم پیغمبر مردی را دید اندر هوا نشسته. گفت: ای بندهٔ خدا، این به چه یافتی؟  
گفت: به چیزی اندک. گفت: آن چه بود؟ گفت: روی از دنیا بگردانیدم و به فرمان  
خدای آوردم. مرا گفت: اکنون چه خواهی؟ گفتم: آنکه مرا اندر هوا مسکنی باشد تا  
دلم از خلق گسسته شود (همان، ۳۴۷).

## ۶. درون‌مایه

هر داستانی موضوعی دارد. داستان دربارهٔ موضوع نوشته می‌شود و رویدادهای داستان به‌طور مستقیم و غیرمستقیم به آن مربوط است. اما درون‌مایه، ناشی از نحوهٔ نگاه نویسنده و روش او در پردازش موضوع است. از این رو، اثر هر نویسنده دربارهٔ موضوعی واحد می‌تواند با درون‌مایه‌ای متفاوت عرضه شود.

در هر حال، درون‌مایه نوع نگاه نویسنده نسبت به موضوع‌های متنوع حیات بشری است. هجویری در مقام عارفی میانه‌رو، ضمن نشان دادن آرای مختلف، با نگاهی نقادانه و

به دور از تعصب، بسیاری از حکایت‌هایش را در مسیر آموزش عرفان عملی قرار داده است. درون‌مایه بیشتر حکایت‌های او برگرفته از موضوع‌های عرفانی، مذهبی و اخلاقی است؛ موضوع‌هایی که معمولاً صریح و مستقیم بیان می‌شود. او گاهی خارج از چارچوب حکایت (قبل یا بعد از آن)، به بیان نظرگاه خود درباره موضوع مورد بحث می‌پردازد. گاهی نیز مضمون مورد نظرش را از زبان راوی یا یکی از شخصیت‌های داستانی مطرح می‌کند. البته علاوه بر اشاره و دریافت نویسنده، می‌توان به برداشت‌های دیگری از موضوع رسید که در کتاب مستقیماً به آن‌ها اشاره نشده و شاید در ناخودآگاه نویسنده بوده است. هجویری قبل از حکایت شبلی و از زبان او، خطاب به یکی از علمای ظاهر که درباره زکات پرسیده بود تا او را بیازماید، می‌گوید: «و بخلی تمام باید تا دویست درم را کسی در بند کند و یک سال اندر تحت تصرف خود محبوس کند آنگاه پنج درم از آن را بدهد.» (همان، ۴۶).

بنابراین، مضمون مورد نظر او این است که دل انسان‌های کریم در بند مال نیست و شرط طریقت بی‌تعلق بودن است. البته با توجه به تفاوت دیدگاه شبلی و عالم دینی، می‌توان به این مضمون توجه داشت که دنیای عارفان از دنیای مشرّعان جداست.

هجویری در حکایت سمون، از دشمنی کسانی چون غلام‌الخلیل با بزرگان طریقت گله می‌کند و می‌گوید: «به مردار کرکسان اولی‌تر باشند» (همان، ۲۱۰). مضمون اصلی حکایت این است که عارفان به نیروی کرامت از دشمنی اهل دنیا به سلامت می‌رهند؛ اما مضمون‌های دیگری مثل: لزوم ترک تعلقات عاطفی به غیر خدا و لزوم تجرد در مسیر سیر و سلوک را می‌توان از آن برداشت کرد.

مهم‌ترین درون‌مایه‌های حکایت‌های کشف‌المحجوب عبارت‌اند از: کرامت، توبه، منزلت و هیبت پیر، جود و بخشش، ایشار، لزوم توجه به حق، پیوستگی و پایداری در عبادت، توکل و... (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۵۱۲-۵۱۴).

## ۷. زبان داستان

زبان داستان پل ارتباط نویسنده با خواننده است و همه عناصر داستانی به شکلی از طریق زبان عرضه می‌شوند. به همین دلیل، گروهی آن را از جمله عناصر داستانی دانسته‌اند

(مستور، ۱۳۸۴: ۵۱). استفاده از ظرفیت‌های زبانی، اصل مهمی است که داستان‌نویس را به دقت کردن در کاربرد زبان دعوت می‌کند. داستان‌نویس بار عاطفی هر کلمه را می‌شناسد و از به کارگیری واژه‌های مترادف در موقعیت‌های نامناسب دوری می‌جوید (حنیف، ۱۳۷۹: ۱۷۷). در داستان‌های مینی‌مال، توجه به سبک زبانی اهمیت بیشتری دارد. زبان این‌گونه داستان‌ها باید از چنان قدرتی برخوردار باشد که بتواند محدودیت‌های ناشی از کمبود شخصیت‌ها و حادثه‌ها را جبران کند. از این رو، در آن‌ها واژه‌ها با دقت انتخاب شده، به شکل مناسبی به کار برده می‌شوند (رضی و روستا، ۱۳۸۸: ۸۲).

حکایت‌های هجویری - که از بهترین نمونه‌های نثر مرسل به‌شمار می‌روند - نظارت سنجیده هجویری را در استفاده مناسب از واژه‌ها و ترکیبات، برای ادا کردن مفهوم مورد نظرش نشان می‌دهد (هجویری، ۱۳۸۳: ۴۷ و ۴۸). زبان حکایت‌های هجویری، نسبت به موضوع کتاب که زبانی استدلالی دارد، گیراتر و ساده‌تر به نظر می‌رسد و ویژگی‌هایی دارد که موجب تندخوانی یا کندخوانی داستان‌ها می‌شود. عوامل شتاب‌دهنده به خوانش نثر، موجب می‌شوند خواننده موضوع و مضمون داستان را سریع‌تر درک کند. یکی از این عوامل ایجاز است. امروزه نویسندگان مینی‌مالیست می‌کوشند با استفاده از ایجاز، فهم و درک خواننده را در داستان مشارکت دهند و با پرهیز از توصیف‌های طولانی و صحنه‌پردازی‌های دقیق، از حجم نوشته بکاهند.

در میان علت‌هایی که در حکایت‌های کشف‌المحجوب ایجاز به وجود آورده است، می‌توان از ارجاعات بینامتنی نام برد. برای مثال، کاربرد برخی نام‌ها و عنوان‌هایی مانند جهود، گبر، معتزله، یوسف و... که هر یک شناسنامه و پیشینه‌ای نزد مخاطب دارد، نویسنده را از بیان توضیح درباره آن‌ها بی‌نیاز کرده است. علت دیگر، انواع حذف‌های صوری و محتوایی است. از میان حذف‌های صوری می‌توان به حذف شناسه فعل، حذف فعل معین، حذف در جمله‌های شرطی و... اشاره کرد. در حذف زواید محتوایی نیز نویسنده تلاش می‌کند تا توضیحات و اطلاعاتی را که مخاطب می‌داند یا ضرورتی ندارد که بداند، به نوشته راه ندهد. برای مثال، در حکایت سمنون از نام و مشخصات خلیفه‌ای که فرمان قتل سمنون را داده بود، اطلاعاتی داده نمی‌شود (همان، ۲۱۰).

کاربرد واژگان ساده و شفاف، استفاده از واژگان در معنای حقیقی آن‌ها و پرهیز از زبان مجازی، موجب شده است وقایع با سرعت بیشتری پیش چشم خواننده مجسم شود: «اندر آبادانی‌ها نیاید و با کس صحبت نکند و آنچه مردمان خورند نخورد و غم و شادی نداند.» (همان، ۱۲۶).

به کارگیری جمله‌های کوتاه و استفاده بسیار از فعل، به ویژه فعل‌های پیشوندی، به زبان روایی هجویری تحرک بیشتری داده است: «از اسب فرود آمدند و یکدیگر را پرسیدند و زمانی سخن گفتند و پیر برنشست و باز گشت.» (همان، ۴۲۳).

علاقه هجویری به استفاده از «و» پیوند موجب خوانش بی‌وقفه و تندخوانی جمله‌های برخی از حکایت‌ها شده است: «بر وی دعا کرد و گوسفندان صدقه کرد و مال سیل کرد و از آنجا برفت.» (همان، ۴۶۵).

در تعدادی از حکایت‌ها نیز ویژگی‌هایی وجود دارد که موجب کندخوانی می‌شود و دریافت مضمون حکایت را با تأخیر مواجه می‌کند. از آن جمله است: کاربرد عبارت‌های عربی برای فارسی‌زبانانی که به زبان عربی تسلط ندارند. همچنین، شیوه برگردان عبارت‌های عربی که اغلب ترجمه‌ای آزاد و از نوع تفسیری است و از گرایش ذوقی هجویری مایه می‌گیرد. برای مثال:

طیبت إسمی فبعزّتی لأطیبن إسمک فی الدنیا و الآخرة، نام مرا خوشبو گردانیدی به عزّت من که نام تو را خوشبوی گردانم در دنیا و آخرت تا کس نام تو نشود الا که راحتی به جان وی آید (همان، ۱۶۱).

استفاده هجویری از بیت‌های عربی و فارسی، همچنین کاربرد عبارت‌های مسجع در اثنای تعداد اندکی از حکایت‌ها نیز از روانی و سرعت انتقال آن‌ها کاسته است (همان، ۵۶۴).

از دیگر ویژگی‌های زبانی در روایت حکایت‌ها می‌توان به کاربرد اصطلاحات تصوف، دخالت نحو عربی در ساختار زبانی حکایت‌ها، پرهیز از کاربرد واژگان رکیک و کاربرد واژگان نادر در تعداد اندکی از حکایت‌ها اشاره کرد.

## ۸. لحن

در داستان‌نویسی معاصر، لحن هریک از شخصیت‌ها با ویژگی‌های اخلاقی، اجتماعی و سنتی آن‌ها هماهنگی دارد؛ اما در حکایت‌ها و داستان‌های قدیمی به این عنصر توجهی نمی‌شد (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۲۱).

لحن کلی هجویری در حکایت‌هایش، از زبان جدی و موقرانه او مایه می‌گیرد و با موضوع کتاب که تعلیم آرای صوفیانه و عارفانه است، هماهنگی دارد. در لحن شخصیت‌ها عناصر لهجه‌ای، ضرب‌المثل‌ها، تکیه کلام‌ها و اصطلاحات عامیانه دیده نمی‌شود؛ اما شخصیت‌ها در ارتباط با یکدیگر و با توجه به درون‌مایه و موضوع حکایت‌ها، لحن‌های متنوعی دارند. این لحن‌ها که از حال و هوای مشترک انسانی در همه زمان‌ها و مکان‌ها نشأت می‌گیرد، وجوهی چون وضعیت گوینده، احساس و رابطه او نسبت به مخاطب و دیدگاه‌های او را نسبت به موضوع نشان می‌دهد. هجویری گاهی با صراحت به لحن شخصیت‌ها اشاره می‌کند: «به حکم انبساط سر برآورد و گفت: بار خدایا، یک سال است تا مرا دانگی نداده‌ای که موی سر حلق کنم. با دوستان چنین کنی؟» (هجویری، ۱۳۸۳: ۳۲۸)؛ «مادر متعجب شد گفت: ای پسر، این چرا می‌گویی؟» (همان، ۳۴۵)؛ «یکی آواز داد که: آن پیر زندیق آمد؟» (همان، ۸۹).

انتخاب نوع واژه و چگونگی کاربرد آن در نقش شبه‌جمله‌ای، تا حدی نمایانگر لحن گوینده آن است. برای مثال، در این عبارت، انتخاب واژه ملعون و منادا قرار دادن آن، در ایجاد لحن تحقیرآمیز مؤثر بوده است: «جنید گفت: یا ملعون، چه چیز تو را از سجده کردن بازداشت مر آدم را» (همان، ۱۹۹). در حکایت‌هایی که خداوند مورد خطاب قرار می‌گیرد، لحن ملتسانه و نیازخواهانه شخصیت‌ها دیده می‌شود (همان، ۵۶۴). لحن مهرورزانه خداوند نیز با خطاب «بنده من» مشخص می‌شود: «گفت: بنده من، بسیار ذل و رنج کشیدی از سفلیگان و بخیلان... تا تو را بدان بخشیدیم.» (همان، ۵۲۷).

برای نشان داد لحن احترام‌آمیز، به‌ویژه زمانی که مخاطب شیخی یا بزرگی است، اغلب نشانه ندای «ایها» به کار می‌رود (همان، ۱۳۹). لحن شیخ در برخورد با مریدی که نیاز به نصیحت دارد، از موضع بالاتر، اما محبت‌آمیز و معمولاً با خطاب «ای پسر» همراه است: «گفت: ای پسر، بر تو بادا که با درویشان صحبت چنان کنی که من با تو کردم.» (همان،

۵۰۱). همچنین لحن آمرانه و سرزنش آمیز شیخ خطاب به مرید، با واژه «خاموش» نشان داده شده است (همان، ۵۹۵). برای ایجاد لحن تعجب آمیز نیز اصوات «ای عجب» و «ای هذا» به کار رفته است: «گفتم: ای هذا، همه چیز به زخم و رنج هلاک شوند تو چرا زیادت شوی؟» (همان، ۳۰۹).

گاهی برای فهم لحن شخصیت‌ها باید به محتوای جمله توجه داشت. برای مثال، در حکایت درویشی که در جدال درونی با خود، حاضر نشده بود نیمی از فوطه‌اش را برای گرم شدن پای بوسعید به او بدهد، لحن طنز آمیز ابوسعید ابوالخیر خطاب به درویش و در جواب سؤال او از شیخ که درباره تفاوت الهام و وسواس پرسیده بود، مشخص می‌شود: «الهام آن بود که تو را گفتند: فوطه پاره کن تا پای بوسعید سرد نیاید و وسواس آن که تو را منع کرد.» (همان، ۲۵۱).

ساختار جمله و آرایش نحوی این حکایت نیز در نمایاندن لحن شخصیت‌ها مؤثر است. نویسنده در عبارت زیر، با قرار دادن ترکیب وصفی مقلوب در اول جمله و استفاده از الف کثرت، لحن تحسین گوینده را نشان داده است: «نوری گفت: نیکو معلما که تویی یا ابالقاسم، ما را» (همان، ۲۰۲).

## نتیجه گیری

حکایت‌های کشف‌المحجوب نمونه‌ای از ادبیات داستانی در متون نثر عرفانی فارسی است. این حکایت‌ها با هدف پندآموزی، آسان‌سازی فهم مفاهیم عرفانی، معرفی شخصیت‌های بزرگ عرفانی، تقویت باورهای مریدان و... در لابه‌لای مباحث کتاب گنجانده شده است. بررسی ۱۶۰ حکایت کوتاه این کتاب نشان می‌دهد که در بسیاری از حکایت‌های عرفانی آن، ویژگی‌هایی را می‌توان یافت که با خصوصیات سبک مینی‌مالیسم معاصر همخوانی دارد. همچنین، به علت نبوغ هجویری در روایت‌گری، شیوه‌هایی که نویسندگان این سبک به‌عمد برای جذاب و خواندنی کردن داستان‌های خود به کار می‌گیرند، به‌طور ناخودآگاه در بسیاری از داستان‌های او به کار آمده است. از آن جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد: گزینش لحظه‌ای خاص از یک حادثه و روایت بُرشی از آن لحظه؛ تمایل به ایجاد و کوتاهی روایت؛ استفاده از زبان ساده در حکایت‌ها و پرهیز از عبارت‌پردازی؛



محدودیت تعداد وقایع؛ کمی تعداد شخصیت‌ها؛ محدودیت صحنه‌پردازی؛ انتخاب طرح ساده؛ بهره‌گیری از خرده‌پیرنگ. با این همه، بعضی ویژگی‌های بخش‌هایی از کشف‌المحجوب آن را از مینی‌مالیسم معاصر متفاوت می‌کند؛ از جمله: غلبه استفاده از روایت دانای کل و حضور پُرننگ راوی در حکایت‌ها و گرایش هجویری در برخی از حکایت‌ها به استفاده از اصطلاحات تصوّف و واژه‌ها و عبارت‌های عربی.

حکایت‌های کوتاه هجویری طرح ساده‌ای دارند. در این حکایت‌ها، پیرنگ از هنجار امروزی‌اش فاصله گرفته و معمولاً بی‌مقدمه یا با مقدمه‌ای برق‌آسا شروع می‌شود. اغلب شخصیت‌ها پویا و تحول‌یابنده‌اند. بیشتر داستان‌ها دارای دو تا سه شخصیت‌اند؛ اما در مرکز ثقل داستان یک شخصیت قرار دارد. شخصیت‌ها معمولاً با نمایش کردار و گفتارشان معرفی شده‌اند. همچنین، شخصیت‌پردازی در این حکایات بیشتر معطوف به درون شخصیت‌هاست.

هجویری به عنصر گفت‌وگو در داستان اهمیت خاصی داده است. این گفت‌وگو گاهی دوطرفه و گاهی تک‌گویی درونی است. زبان حکایت‌ها ویژگی‌هایی دارد که برخی از آن‌ها به خوانش و فهم داستان‌ها شتاب می‌دهد و تعدادی موجب کند شدن آن می‌شود.

لحن کلی نویسنده در حکایت‌ها با موضوع کتاب که تعلیم آرای صوفیانه است، هماهنگی دارد. به‌طور کلی، لحن شخصیت‌ها نیز همان لحن جدی و عالمانه هجویری است. اما شخصیت‌ها در ارتباط با یکدیگر و با توجه به درون‌مایه و موضوع حکایت‌ها لحن‌های متنوعی دارند. هجویری گاهی به‌طور مستقیم به لحن شخصیت‌ها اشاره کرده و گاهی لحن را با کاربرد واژگان در نقش‌های شبه‌جمله‌ای، محتوای جمله، ساختار جمله و آرایش نحوی جمله‌ها نشان داده است.

هجویری از سه ابزار عمده روایت، یعنی نشان‌دادن، تلخیص و توصیف بهره برده است. از میان این سه، نشان‌دادن کنش و گفتار شخصیت بیشتر به کار او آمده است. ۵۸ درصد از حکایت‌های او با زاویه دید سوم‌شخص و ۴۲ درصد از آن‌ها با زاویه دید اول‌شخص روایت شده‌اند.

در حکایت‌های هجویری، زمان و مکان بیشتر به صورت کلی و گذرا مطرح شده‌اند. هجویری با بهره‌گیری از بسامد مفرد (تکرار نشدن روایت حادثه در حکایت) و شتاب مثبت (کمتر کردن زمان متن نسبت به زمان داستان)، به ایجاز مورد نظرش در این گونه حکایت‌ها دست یافته است. اما او به مکان وقوع رویدادها نسبت به زمان آن‌ها توجه بیشتری نشان داده است و در حکایت‌هایی که توصیف مکان در روند گسترش حکایت مؤثر بوده، به توصیف مختصری از جزئیات مکانی پرداخته است. او گاهی در اول داستان زمان و مکان را ذکر می‌کند و گاهی در طول روایت و به موجب ضرورت، صحنه‌هایی را روایت می‌کند. در چند حکایت نیز زمان و مکان در اثنای گفت‌وگوی شخصیت‌ها مشخص می‌شود.

### پی‌نوشت‌ها

۱. برای اطلاع بیشتر از ویژگی‌ها و تکنیک‌های مینی‌مالیست‌ها در داستان‌نویسی، مراجعه شود به مقاله‌ای از نویسندگان این نوشتار با عنوان «کمینه‌گرایی در داستان‌نویسی معاصر» که در شماره سوم مجله پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان (پاییز ۸۸) به چاپ رسیده است.

### منابع

- آسا برگر، آرتور. (۱۳۸۰). روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره. ترجمه محمدرضا لیراوی. سروش. تهران.
- ابراهیمی، نادر. (۱۳۷۷). صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها. حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی. تهران.
- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). دستور زبان داستان. نشر فردا. اصفهان.
- انوشه، حسن. (۱۳۷۶). دانشنامه ادب فارسی. ج ۲. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. تهران.
- ایرانی، ناصر. (۱۳۶۴). داستان؛ تعاریف و ابزارها. کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان. تهران.
- تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). روایت در فیلم داستانی. ترجمه ابوالفضل حرّی. ج ۱. بنیاد سینمایی فارابی. تهران.
- حنیف، محمد. (۱۳۷۹). راز و رمزهای داستان‌نویسی. مدرسه. تهران.
- رضوانیان، قدسیه. (۱۳۸۹). ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی. سخن. تهران.

- رضی، احمد و سهیلا روستا. (۱۳۸۸). «کمینه‌گرایی در داستان‌نویسی معاصر». مجله پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی. دوره جدید، ش ۳.
- سناپور، حسین. (۱۳۸۷). چهار جستار داستان‌نویسی. چشمه. تهران.
- غلامحسین زاده، غلامحسین و همکاران. (۱۳۸۶). «بررسی عنصر روایت با تأکید بر حکایت اعرابی و درویش در مثنوی». پژوهش‌های ادبی. ش ۱۶. تابستان.
- فورستر، ادوارد مورگان. (۱۳۸۴). جنبه‌های رمان. ترجمه ابراهیم یونسی. نگاه. تهران.
- قافله‌باشی، سیداسماعیل و سیده‌زیبا بهروز. (۱۳۸۶). «نقد ریخت‌شناسی حکایت‌های کشف‌المحجوب و تذکرة‌الاولیا». فصلنامه پژوهش‌های ادبی. س ۵. ش ۱۸. زمستان.
- مارتین، والاس. (۱۳۸۶). نظریه‌های روایت. ترجمه محمد شهبان. هرمس. تهران.
- مستور، مصطفی. (۱۳۸۴). مبانی داستان کوتاه. مرکز. تهران.
- مک‌کی، رابرت. (۱۳۸۷). داستان: ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی. ترجمه محمد گذرآبادی. تهران: هرمس.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۵). عناصر داستان. سخن. تهران.
- نیکولایو، ماریا. (۱۳۸۷). فراسوی دستور داستان. ترجمه غزال بزرگمهر، مرتضی خسرونژاد. کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان. تهران.
- هجویری، علی‌بن عثمان. (۱۳۸۳). کشف‌المحجوب. مقدمه، تصحیح و تعلیقات دکتر محمود عابدی. سروش. تهران.
- یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۴). هنر داستان‌نویسی. نگاه. تهران.