# گسترش پیرنگ در خطوطِ فرعیِ داستانی در قصه‌های ایرانی و هندی

**دکتر محمد راغب***

**چکیده**

در این مقاله بر اساس شواهدی از *کلیله و دمنه*، *مرزبان نامه*، *روضة‌العقول*، *هزار و یکشب* و... به بررسی شیوهٔ خاصی از گسترش پیرنگ در قصهٔ فارسی به‌ویژه داستان‌های جانوران پرداخته‌ایم. پیرنگ در این‌گونه قصه‌ها، علی‌رغم شیوهٔ مرسوم در ذهنیت داستانی خوانندگان امروزی، به جای پرداختن به خطوط اصلی قصه، خطوط فرعی داستان را دنبال می‌کند. بدین ترتیب با پیرنگی مواجه‌ایم که از دیدگاه خوانندهٔ امروزی در جریان گسترش روایت، ضعیف تلقی می‌شود. در حالی که این نکته، ویژگی خاص مربوط به این نوع از قصه‌هاست و خصلتی عام و تا حدودی فراگیر محسوب می‌شود.

**کلیدواژه‌ها:** پیرنگ، پیرفت، حقیقت‌نمایی، درونه‌گیری، حکایت در حکایت، شخصیت.

---

*. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی.

**مقدمه**

متأسفانه داستان و نقد آن در ایران به عنوان مقوله‌ای وارداتی ـ بدون توجه به کیفیت‌های هنری و فرهنگی زبان و ادبیات فارسی ـ بر اساس آراء نظریه‌پردازان غربی تدوین می‌شود. منتقدان به این دلیل که گاهی آثار ادبی ملی را مؤید این زیبایی‌شناسی غربی نمی‌یابند، ارزشهای ادبی و داستانی آنها را به فراموشی می‌سپارند و ویژگی‌های خاص بر آمده از فرهنگهای متنوع آنها را ضعف می‌پندارند. در صورتی که اگر از زاویهٔ دید دیگری به این قضیه نگریسته شود به روشنی ضرورت تدوین اصولی در باب شیوهٔ داستان‌پردازی این آثار، احساس می‌شود. شاید اگر این وجه از ادبیات فارسی مورد لطف بیشتری قرار می‌گرفت داستان معاصر فارسی به جای تقلید از نویسندگان اروپایی و آمریکایی، در مسیری ایرانی ـ شرقی جریان می‌یافت[۱] و ما امروز همانند نویسندگان بزرگ آمریکای لاتین، موجد تحولی در جهان داستان‌نویسی بودیم. البته آنچه گفته شد بدین معنا نیست که باید ابزارهای نوین پژوهشی غربی را نادیده انگاریم بلکه باید در بررسی متون داستانی فارسی، اختصاصات فرهنگی فضای ایرانی ـ اسلامی و حتی خرده‌فرهنگهای مهجورتر آنان را نیز مورد توجه قرار دهیم.

***

پیرنگ[۲] به عنوان یکی از مباحث سنتی و قدیمی نظریهٔ روایت، دارای تعاریف متنوع، متعدد و حتی متناقضی است: از دیدگاه ساختارگرایان، این اصطلاح در رابطه با مفهوم داستان[۳] یا حتی مشابه آن معرفی شده است. اما در مقابل به عنوان ترجمهٔ انگلیسی برای مفهوم فرمالیستی روسی سوژه[۴] به کار رفته است. در دوران پساساختارگرایی اصطلاح پیرنگ، مفاهیم گسترده‌تری را دربرگرفت (نک: Dannenberg, p. 435-439; Prince, p. 73). این اصطلاح در مقالهٔ حاضر، با تعریف سنتی زیر تا حدودی هم‌خوانی دارد:

---

۱. شاید به گمان برخی از منتقدان، نمونه‌هایی از قبیل *معصوم پنجم* (حدیث مرده بر دار کردن آن سوار که خواهد آمد) اثر هوشنگ گلشیری، *اسفار کاتبان* اثر ابوتراب خسروی و... را بتوان به عنوان نمونهٔ استفاده از ظرفیتهای زبان فارسی در نظر گرفت. اما باید توجه داشت که مقصود ما، شگردهای داستانی و ساختار روایی این آثار است که از ادبیات غرب سرچشمه می‌گیرد.

2. plot. 3. story. 4. sjuzhet.

«داستان را به‌عنوان نقل رشته‌ای از حوادث که بر حسب توالی زمانی ترتیب یافته باشند تعریف کردیم. طرح نیز نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلول. «سلطان مرد و سپس ملکه مرد» این داستان است. اما «سلطان مرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه درگذشت» طرح است. در اینجا نیز توالی زمانی حفظ شده لیکن حس سببیت بر آن سایه افگنده است» (فورستر، ص ۱۱۲-۱۱۳).

به زعم بسیاری از صاحب‌نظران ایرانی، قصه‌ها (داستان‌های سنتی) پیرنگی ضعیف دارند:

«[قصه‌ها] اغلب بدون پیرنگ هستند یعنی رابطهٔ علت و معلولی میان حوادث آنها وجود ندارد... [قصه] به روایتی اطلاق می‌شود که پیرنگی سست دارد...» (داد، ص ۲۳۴).

«... اغلب قصه‌ها دارای پیرنگی ضعیف هستند و همین مسئله آنها را از استحکام و انسجام داستان امروزی باز می‌دارد و از طرف دیگر، از تأثیر و قدرت محتوا و مضامین آنها می‌کاهد» (میرصادقی، ص ۷۷).

بحث پیرنگ ضعیف و چگونگی گسترش آن را می‌توان از نظرگاههای مختلفی مورد مداقّه قرار داد ولی در این میان، نمونه‌ای خاص ـ عمدتاً از میان داستان‌های جانوران ـ برای بررسی انتخاب شده است: گاهی شخصیت‌هایی وارد قصه می‌شوند که ظاهراً دلیلی برای حضورشان نیست و به سرعت فراموش می‌شوند و تا پایان داستان، خواننده در انتظار حضورشان لحظه‌شماری می‌کند اما به نتیجه‌ای نمی‌رسد. مطابق اصول رایج داستان‌نویسی، مورد فوق در ذیل موارد مربوط به ضعف پیرنگ و فقدان روابط علی و معلولی، طبقه‌بندی می‌شود. نمونه‌های زیر از آن جمله‌اند:

**۱. *کلیله و دمنه* (باب شیر و گاو و باب بازجست کار دمنه)**: داستان با حکایت پیرمردی آغاز می‌شود که ثروت کلانی دارد و سه پسرش با افراط، دارایی او را به هدر می‌دهند. پدر، آنها را نصیحت می‌کند که دست از این کار بردارند. فرزندان نیز می‌پذیرند و برادر مهتر با دو گاو به نام‌های «شنزبه» و «نندبه» به تجارت می‌رود. شنزبه در راه، پایش به خلابی می‌رود. بازرگان، مردی را به تعهد او می‌گمارد و به سفرش ادامه می‌دهد. مرد، خسته می‌شود و شنزبه را رها می‌کند و به بازرگان می‌گوید گاو مرده است. از این پس حکایت شنزبه در کنار شیر، کلیله و دمنه دنبال می‌شود و پدر، سه

فرزندش و نندبه فراموش می‌شوند (نک: نصرالله منشی ۲، ص ۵۹-۱۵۶).

**۲. *مرزبان‌نامه* (میانهٔ باب هشتم [داستان جولاهه با مار])**: مردی جولاهـه زنـی دارد که در نهان به او خیانت می‌کند. روزی مرد، زن را بـه حفـظ خـویش تـذکر مـی‌دهـد و می‌گوید برای مهمی باید به فلان دیه رود. مرد از خانه بیـرون مـی‌رود ولـی بـه سـرعت بازمی‌گردد و در زیر تخت پنهان می‌شود. زن، غذایی خوشمزه می‌پزد و از خانـه بیـرون می‌رود تا کسی را به طلب فاسق خویش بفرستد. شوهر، غذا را می‌خورد و از خانه بیرون می‌رود. زن باز می‌گردد و دیگ را تهی می‌بیند. از غیرت شوهر می‌ترسد و از خانه بیرون می‌رود. در شهر شایع شده شاه، خوابی دیده که آن را فراموش کرده اسـت. زن از فـرط حقد، پیش شاه می‌رود و می‌گوید شوهرش معبر اسـت امـا جـز بـه زخـم چـوب، زبـان نخواهد گشود. آنگاه شاه به دنبال جولاهه می‌فرستد و داستان میان شاه و جولاهه و مار که پس از این وارد می‌شود ادامه پیدا می‌کنـد و یـادی از همسـر خیانتکـار نمـی‌شـود[۱] (وراوینی، ص ۵۷۶-۵۸۸).

**۳. *طوطی‌نامه* (شب پنجاهم)**: شب فرا رسیده است و خجسـته دوبـاره قصـد دیـدار فاسقش را دارد که طوطی با گفتن داستانی او را مانع می‌شود: پادشاهی بـود فـاتح جهـان که یادی از رعایا نمی‌کرد و آنها در پریشانی بودنـد، پـیش وزیـر رفتنـد و او را از بینـوایی خویش خبر دادند. او گفت بامداد حیله‌ای خواهم کرد. وزیر، صبح برای شاه از دختر قیصر روم گفت و شاه را به خواستاری او تشویق کرد. شاه رسولی فرستاد. قیصر او را تحقیر کرد. پادشاه به روم لشگر می‌کشد و قیصر از روی عجز، دختر را بدو تسلیم می‌کند. پس از این، اتفاقاتی میان ملکه، شاه و غلامی ـ که در حقیقت پسر ملکه از همسر قبلی اوست و شاه از آن آگاهی ندارد ـ می‌افتد و شاه، فرمان قتل پسر را می‌دهد اما حاجب که مأمور ایـن کـار است آن را به انجام نمی‌رساند و بعد با دخالت و ترفنـد زالـی، زن از بـار اتهـام مـی‌رهـد و حقیقت روشن می‌شود. پسر به آغوش مادرش باز می‌گردد و قصه بی آنکه یادی از وزیـر و

۱. البته این مورد تا حدودی متفاوت است چون می‌توان این طور فرض کرد که فرد خیانتکـار بـر خـلاف رویکـرد اخلاقی عموم قصه‌های سنتی، پیروز ماجراست.

یا رعایای بیچاره شود به سرانجام می‌رسد (نخشبی، ص ۴۰۵-۴۱۳).

**۴. *هزار و یکشب* (حکایت حسن بصری و نورالسنا):** بازرگان ثروتمندی در بصره زندگی می‌کرد که دو پسر داشت. پس از مرگ او، پسرها با ارثیهٔ پدر دکان گشودند: یکی دکان زرگری و دیگری دکان مسگری. روزی زرگر ـ حسن ـ در دکان نشسته است که مردی عجمی از آنجا می‌گذرد و از زرگر خوشش می‌آید. آنگاه مرد به او می‌گوید که از او خوشش آمده و می‌خواهد صنعتی به او یاد دهد که در دنیا بهتر از آن نیست. پس از این، حکایت حسن بصری که قصه‌ای است طولانی با افزایش و کاهش چند شخصیت دیگر ادامه می‌یابد (عبداللطیف طسوجی، ج ۵، ص ۴-۱۲۱).

و نمونه‌های بسیاری از این دست... .

آیا می‌توان این‌گونه موارد را با عنوان اتفاق نادر یا اشتباهی که توسط کاتبان و ناسخان صورت پذیرفته بی‌اهمیت تلقی کرد؟

پاسخ ما منفی است، چرا که استفاده از این تکنیک شیوع دارد و این شیوه قصه‌گویی در تحریرها و ترجمه‌های مختلف *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* با تغییراتی اندک و بسیار حفظ شده است. علاوه بر این چنانکه بخش‌های آغازین این داستان‌ها به لحاظ نسخه‌شناسی معتبر نبود و یا در ذهن راویان، بی‌معنی و عاری از فنون داستان‌نویسی بود بدین‌صورت گسترده انتشار نمی‌یافت. ضمناً فراموش نکنیم برخی از این کتاب‌ها و اخلافشان سال‌های سال به عنوان کتاب درسی مطرح بوده‌اند و آشنایی با آنها برای طبقات فرهیخته الزامی شمرده می‌شده است. هرچند می‌توان اهمیت گفتهٔ ما را با این استدلال که نثر و شیوهٔ زبانی این آثار مدّ نظر بوده کمرنگ جلوه داد؛ اما با این وجود نمی‌توان گفت خوانندگان چندصد سالهٔ آن، از هنر و زیبایی داستانی آن بهره‌ای نمی‌برده‌اند و این کتاب‌ها در سلیقهٔ روایی آنها نمی‌گنجیده است.

علاوه بر این، نویسندگان مختلف، این داستان‌ها را به گونه‌ای آزاد گزارش کرده‌اند و گاه حتی حکایت‌هایی بر آنها افزوده یا کاسته‌اند. بنابراین اگر از دیدگاه آنها غلط یا اشتباهی (ضعف پیرنگ) در این داستان‌ها وجود داشت به تحقیق نسبت به حذف و اصلاح آن اقدام می‌کردند.

برای مثال در *انوار سهیلی* ملاحسین واعظ کاشفی (واعظ کاشفی، ص ۶۲-۷۳) و به تبع آن *عیار دانش* ابوالفضل دکنی (ابوالفضل دکنی، ص ۶۴-۷۲) در قسمت پند پدر به سه فرزندش، مؤلف برخلاف *کلیله و دمنه*های پیشین، چندین داستان اضافی می‌آورد و بحث عرفانی ـ مذهبی توکل را پیش می‌کشد. اما از جهت مورد بحث ما هیچ تغییری در داستان ایجاد نمی‌شود.

در *روضة‌العقول* محمد بن غازی ملطیوی (ملطیوی، ص ۳۹۵-۳۹۸) نیز داستان *مرزبان‌نامه* با تفاوتهای اندکی نقل می‌شود که قطعهٔ مورد بحث ما را نیز حفظ کرده است، در صورتی که *مرزبان‌نامه* و *روضة‌العقول* از جهت تعداد ابواب و نیز گزینش داستان‌ها با یکدیگر تفاوتهای محسوسی دارند.

در میانهٔ باب هشتم ـ فی الحکم الاسد الزاهد و امثال الجمل الشارد ـ *فاکهة‌الخلفا و مفاکهة‌الظرفا* اثر احمد ابن محمد ابن عربشاه دمشقی (حدود قرن نهم) که ترجمه‌گونه‌ای از *مرزبان‌نامه* است علیرغم وجود تفاوتهای اندک، این حکایت بدون تغییر در نکات مورد بحث آمده است.

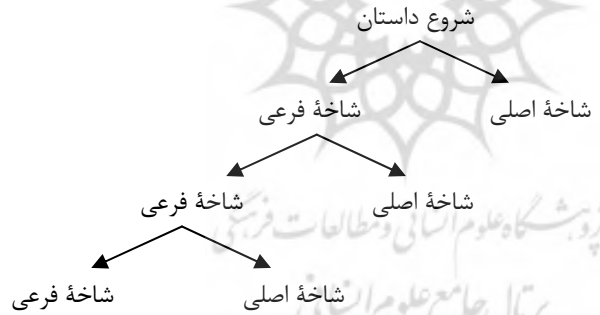
تنها تفاوت مهم، میان متنهای هندی *کلیله و دمنه* و تحریرهای فارسی و عربی آن دیده می‌شود. خلاصهٔ داستان در *پنچاتنترا* ترجمهٔ ایندو شیکهر (*پنچاتنترا*، ص ۲۹-۳۳)، *پنچاکیانه* ترجمهٔ مصطفی خالقداد هاشمی عباسی (هاشمی عباسی، ص ۶-۱۲) بدین‌گونه است:

پادشاهی دانشمند، سه پسر کودن داشت که از دانش گریزان بودند. از وزرا برای تربیت آنها کمک طلبید. وزرا گفتند که بر فرض داشتن استعداد، آموزش فرزندان، سال‌های سال زمان خواهد برد؛ اما شاید «ویشنو شرما» بتواند این مسئله را حل کند. او را به دربار فرا خواندند. ویشنو شرما به شاه گفت می‌تواند در شش ماه شاهزادگان را آموزش دهد و اگر نتوانست او را سیاست کنند. شاه فرزندانش را به او می‌سپارد و او پنج حکایت تعریف می‌کند و فرزندان اصلاح می‌شوند.[۱] اولین داستان آن بود که بازرگانی می‌اندیشید ثروت بیشتری بیاندوزد پس با دو گاو نندک و سنجیوک به سفر رفت ...

۱. البته در *پنچاتنترای* ترجمهٔ ایندو شیکهر در هیچ جای متن به وضوح از اصلاح شاهزادگان صحبت نمی‌شود اما از فحوای کلام چنین برمی‌آید.

هرچند در متون هندی، نام نندبه ـ بدون اینکه بعدها اشاره‌ای به آن رود ـ آمده است و این حضور تأیید گفتار ما خواهد بود اما به وضوح مشخص است که داستان پدر و سه فرزندش در متنهای هندی، نوعی از قاب[1] را شکل می‌دهد که کلیت کتاب را بدون هیچ مشکلی همچون قصه‌ای درونه‌ای دربرمی‌گیرد. در نتیجه می‌توان این طور استدلال کرد که گونهٔ پیرنگ مورد بررسی در این مقاله، احتمالاً گونه‌ای ایرانی است و ساخت مورد بحث ما در آثار نویسندگان ایرانی ـ به زبانهای مختلف ـ بدون هیچ تغییر اساسی آمده است: برزویه طبیب[2] (با توجه به تحریرهای آن)، عبدالله ابن مقفع (ابن مقفع ۲، ص ۶۰-۶۱؛ همو ۱، ص ۴۳-۴۵)، نصرالله منشی، محمد عبدالله بخاری (بخاری، ۷۱-۷۲)، احمد ابن محمود قانعی طوسی (قانعی طوسی، ۸۶-۸۹)، مولانا حسین واعظ کاشفی، ابوالفضل دکنی.

به طور کلی می‌توان گسترش روایی آغازین چنین قصه‌هایی را که عمدتاً داستان در داستان (نک: Duyfhuizen, p. 186-188) است به صورت زیر توصیف کرد:




داستان آغاز می‌شود و راوی از میان دو خط روایی اصلی و فرعی که در همان ابتدا مطرح می‌شوند گزینهٔ فرعی را می‌پذیرد و دوباره بر سر همان دوراهی، باز هم خط فرعی را به اصلی ترجیح می‌دهد و این روند در برخی آثار ادامه می‌یابد و در گروهی به همان چند حرکت آغازین محدود می‌شود. آنگاه پس از این، راوی با استفاده از شیوه‌های

1. frame.

۲. نقطهٔ تغییر در روایت این بخش از *کلیله و دمنه*، با اتکا به متن سریانی متقدم (Bickell, p. 1-2) ـ که ترجمه‌ای از اثر برزویهٔ طبیب است ـ مشخص می‌شود که روایت آن، همچون متون ایرانی است.

متداول به بیان قصه‌اش می‌پردازد. در واقع، گزاره‌های متون مورد نظر، به جای انتخاب و ادامهٔ موضوع اصلی گزارهٔ قبلی، قسمت فرعی آن را دنبال می‌کنند. به عبارت دیگر، گزاره‌ها ادامهٔ معمول و منطقی یکدیگر نیستند. اهمیت اصلی این روش در عدم پیگیری شاخهٔ اصلی و فراموشی آن است وگرنه اینکه راوی در اثنای حکایتی به چند خط داستانی فرعی نیز بپردازد روشی عام محسوب می‌شود.

نمونهٔ جالبی که می‌توان برای این فراموشی خط اصلی ذکر کرد در همین فصل انتخابی *مرزبان‌نامه* و *روضة‌العقول* دیده می‌شود: این داستان اگر به دو قسمت اصلی تقسیم شود بخش اول آن داستان جولاهه و همسر خیانتکارش خواهد بود و بخش دوم قصهٔ مار و جولاهه و شاه. در اینجا علاوه بر اینکه در قسمت دوم هیچ حرفی از قسمت اول و شخصیت اصلی آن ـ همسر خیانتکار ـ نیست از جولاهه که در بخش اول به وفور از او به عنوان «شوهر» یاد می‌شود صرفاً با عنوان «جولاهه» نام برده می‌شود. چرا که واژهٔ شوهر می‌تواند به یادآورندهٔ قسمت فراموش‌شدهٔ اولیه باشد. نکتهٔ جالب‌تر آنکه در هر دو متن غیر از جملهٔ آغازین داستان ـ که حکم گزاره‌ای اطلاعاتی دارد و به هر دو بخش داستان تعلق دارد ـ در بخش اول تنها یک بار که می‌توان آن را نادیده انگاشت کلمهٔ «جولاهه» آمده و همه جا از واژهٔ «شوهر» یا «مرد» استفاده شده است. در واقع نام شخصیت قسمت اول «شوهر» و شخصیت قسمت دوم «جولاهه» است. اما به هر حال نویسنده با اتصال این دو داستان، گونهٔ جدیدی از پیرنگ ارائه می‌دهد که گسترش آن، فرض جدایی داستان‌ها را تقویت می‌کند.

استفاده از روایتهای فرعی تا جایی پیش می‌رود که در داستان *کلیله و دمنه* ـ در کنار شنزبه ـ از نندبه نیز یاد می‌شود و نویسنده با نام‌گذاری او، در واقع او را خلق می‌کند و به عنوان شخصیتی داستانی مطرح می‌کند. از سوی دیگر، مخاطب در جریان فرایند نام‌گذاری نندبه، در ذهنش به جست‌وجوی خطی روایی برای این شخصیت می‌گردد که در متن، چنین چیزی دنبال نمی‌شود. اما گزارهٔ منحصر به فردی در *انوار سهیلی*، مبتنی بر مرگ نندبه وجود دارد:

> «یکی را شتربه نام بود و دیگری را مندبه و خواجه تاجر پیوسته ایشان را تربیت کردی و به خود تعهد حال ایشان نمودی اما چون مدت سفر دیر کشید

و راه‌های دور قطع کردند فتوری به احوال ایشان راه یافته و اثر ضعف بر ناصیهٔ حال ایشان ظاهر شد. قضا را در اثنای راه، خلابی عظیم پیش آمد و شتربه در آن بماند. خواجه بفرمود تا به حیلتی تمام او را بیرون آوردند چون طاقت حرکت نداشت یکی را به مزد گرفته برای تعهد او نامزد و مقرر شد که چون قوتی گیرد او را به کاروان رساند، مزدور یک دو روزی در میان بیابان مانده از تنهائی ملول شد و شتربه را گذاشته خبر فوت او را به خواجه رسانید و در آن منزل مندبه از غایت کوفتگی و مفارقت شتربه درگذشت، اما شتربه را به اندک مدتی قوت حرکت پدید آمده» (واعظ کاشفی، ۷۳).

قطعهٔ بالا نشان‌دهندهٔ تلاشی ناموفق جهت سر و سامان دادن به پیرفتی است که به نظر مؤلف، عجیب و غریب و ناکامل می‌رسیده است؛ نندبه که در دیگر تحریرها، بی هیچ فرجامی رها می‌شود در اینجا از فراق شتربه می‌میرد. شاید بتوان در صورت یافتن نمونه‌های بیشتری از این دست، نقطه تغییر ذهنیت روایی ایرانی را در مورد ساختار پیرنگ در قرنِ تألیف اثر ـ قرن نهم ـ دانست؛ چرا که اولین کوشش‌ها برای امتداد همهٔ خطوط داستانی که راوی آنها را شروع کرده انجام می‌شود.

در متن‌های هندی، تفاوت حائز اهمیت دیگری نیز وجود دارد که نیاز به توضیح بیشتری در مورد ساختار پیرفت[1] ظهور شنزبه دارد؛ ظهور شنزبه در متن داستان، پیرفتی است دارای سه گزارهٔ اصلی همراه با پیرفتهای درونه‌ای:

۱. سفر کردن.
۲. مشکلات در سفر.
۲-۱. افتادن شنزبه در خلاب.
۲-۲. تلاش برای نجات شنزبه.
۲-۲-۱. بیرون آوردن شنزبه و مراقبت از او.
۲-۲-۲. ترس یا ملال مراقب.
۲-۲-۳. رها کردن مراقب شنزبه را و دادن خبر مرگ او.
۲-۳. بهبود یافتن شنزبه.
۳. ادامهٔ سفر.

1. sequence.

صورت فوق، نمونهٔ کامل پیرنگی است که با ذهنیت روایی خوانندگان امروزی نیز موافق می‌آید؛ اما باید گفت که این پیرفت به صورت کامل تنها در متنهای هندی دیده می‌شود و تحریرهای ایرانی در این بخش، فاقد گزارهٔ سوم ـ ادامهٔ سفر ـ هستند. این مطلب نشان می‌دهد که نقطهٔ تفاوت روایت ایرانی و هندی که به شدت به هم نزدیک هستند در اینجا به وضوح دیده می‌شود: هندی‌ها و ایرانی‌ها از قاب‌بندی[1] استفادهٔ بسیاری می‌کنند اما راویان ایرانی، گاه برخی از این قابها را نیمه‌تمام می‌گذارند و از روش فرعی ـ فرعی ـ فرعی استفاده می‌کنند.

می‌توان قضیه را از منظر دیگری نیز مورد بررسی قرار داد: این داستان‌ها با شخصیت اصلی آغاز نمی‌شوند بلکه با شخصیت دوم یا سوم که حتی گاه از خطوط فرعی انتخاب شده‌اند شروع می‌شوند. در واقع نقطهٔ شروع این داستان‌ها با برخی داستان‌های متداول امروزی تا حدی متفاوت است؛ گاهی توقع ذهنی خوانندهٔ داستان امروز این است که راوی، داستانش را با توجه به شخصیت محوری آغاز کند و قهرمان تا پایان داستان در صحنه، تحرک داشته باشد. شاید تفاوت اصلی در اینجاست که راوی این‌گونه داستان‌ها به شخصیت فرعی[2] توجهی بیش از شخصیت اصلی نشان می‌دهد و به همین دلیل او را به عنوان آغازگر داستان پیش می‌اندازد و با این کار، برای مخاطبان آن دوران، شخصیت دوم جلوه‌ای هم‌تراز قهرمان داستان می‌بخشد.

علاوه بر این، رخداد ظاهراً نامربوط اولیه را نیز نمی‌توان به عنوان خصلتی روانشناختی که به کار شناخت و تعریف شخصیت اصلی می‌آید در نظر گرفت. چرا که این خصلت به صورتی فراگیر ـ که در کل متن استفاده شود ـ عمل نمی‌کند. برای مثال در قصه‌ای که از *مرزبان‌نامه* نقل کردیم این مطلب که همسر جولاهه به او خیانت می‌کند هیچ اهمیت و نقشی در بخش دوم داستان ـ که با حضور شاه و مار و در فقدان زن خیانتکار و فاسقش ادامه می‌یابد ـ ندارد. در واقع، نمونه‌های مذکور از زمرهٔ داستان‌هایی محسوب می‌شوند که جنبه‌های روانشناختی آنها بسیار ضعیف است و

1. framing

۲. تذکر این نکته ضروری است که مقصود از شخصیت فرعی در اینجا، شخصیتی است که غیر از حضور آغازین، در سراسر داستان، هیچ اشارهٔ دیگری بدو نمی‌شود. پس در واقع، به شکل جدی شخصیت فرعی نیست.

کنش‌ها در آنها بسیار بیشتر از شخصیت‌ها اهمیت دارند: مختصر اینکه کنش‌ها در ساخت شخصیت دخالت نمی‌کنند و «پیوسته تأکید بر گزارهٔ قضیه است نه فاعل آن» (تودوروف ۱، ص ۲۷۰). این مسئله در کنار جریان به شدت خطی و یک‌سویهٔ داستان‌ها که امکان بازگشت به گذشته را از راوی و شخصیت‌ها می‌گیرد خوانندهٔ امروزی را ـ که به بازخوانی و مرور مکرر جریان روایت توسط عناصر روایی در متن عادت کرده است ـ دچار تصور نقص در قصه می‌کند، غافل از این نکتهٔ ضروری که در چنین قصه‌هایی، به دلیل شتاب جریان روایت، عدم بازگشت راوی به پیرفت‌های پیشین و استفادهٔ بسیار اندک از نابهنگامی‌ها،[۱] مخاطبان سنتی به آسانی، پیگیری فرجام شخصیت‌های گذرا را ـ با تصور خط روایی فرضی دیگری که پایانی بر آن متصور نیست یا اگر باشد به شدت شخصی است ـ به فراموشی می‌سپارند.

از دیدگاه تزوتان تودوروف پیرفتها به سه شیوه با یکدیگر ترکیب می‌شوند:

۱. درونه‌گیری:[۲] یک پیرفت به صورت کامل در یکی از گزاره‌های پیرفت دیگر قرار می‌گیرد.

۲. زنجیره‌سازی:[۳] چند پیرفت پشت سر یکدیگر زنجیروار ردیف می‌شوند.

۳. درهم‌تنیدگی:[۴] گزاره‌های دو پیرفت مختلف به تناوب به همراه یکدیگر می‌آیند (تودورف ۲، ص ۹۳-۹۵).

شکل آثار مورد بحث ما در نگاه اول در زمرهٔ درونه‌گیری جای می‌گیرند اما داستان‌های خاصی که انتخاب شده‌اند علاوه بر اینکه خود داستان درونه‌ای هستند با چرخش روایی عجیبشان در آغاز داستان، توهم این را که داستان درونه‌ای دیگری نیز در این میان نهفته است به وجود می‌آورند؛ در حالی که هیچ‌یک به صورت کامل این وضعیت را ایجاد نمی‌کنند؛ چرا که در همان آغاز نگارش، پایان می‌یابند و چرخهٔ داستانی کاملی را ـ از دیدگاه داستان‌نویسی امروز ـ تشکیل نمی‌دهند. هرچند که خطوط روایی ظاهراً ناتمام[۵] آنها در ذهن مخاطب تا پایان وجود دارند و مخاطب، داستان

---

۱. جابه‌جایی قطعات مایه داستان (fabula/story) را در طرح داستانی (sjuzet/discourse)، نابهنگامی (anachrony) می‌نامند که به دو گروه عمدهٔ گذشته‌نگر (analepsis) و آینده‌نگر (prolepsis) تقسیم می‌شود (Genette, p. 35-40).

2. enchâssement. 3. enchaînement. 4. entrelacement.

۵. به این جهت می‌گوییم ظاهراً ناتمام که مخاطب به نوعی برای این قصه‌ها پایان‌بندی می‌یابد، پایانی متکثر که برای او دلبخواهی است و دامنهٔ گسترده‌ای را دربرمی‌گیرد.

را هم با همان ساخت داستان‌های درونه‌گیر می‌خواند و تنها شاید در پایان داستان به این نتیجه برسد که این‌گونه نیست.

شاید بتوان این طور نتیجه گرفت که با الگوی جدیدی روبه‌رو هستیم که در طبقه‌بندی تودوروف کمتر مورد توجه قرار گرفته و او با این گفتار که پیرفتها می‌توانند در اختلاطی از این ترکیب‌ها ظهور نمایند (همان، ص ۹۵) از کنار آن گذشته است. این دقیقاً همان نقطه‌ای است که لزوم رویکردی انتقادی به شیوهٔ نقد ادبی در زمینهٔ متون کلاسیک فارسی را به خوبی توجیه می‌کند.

در اتصال دو پیرفت داستان‌های مذکور، ضمن استفاده از درونه‌گیری که البته به صورت کاملی انجام نمی‌شود بلکه صرفاً توهم آن ایجاد می‌گردد، از زنجیره‌سازی نیز استفاده می‌شود و پیرفتهای دو داستان با این شیوه به یکدیگر اتصال می‌یابند؛ اتصالی که با توجه به اتفاقات عجیبی که در متن می‌افتد چندان محکم به نظر نمی‌رسد. علاوه بر آن، دنبالهٔ نانوشتهٔ داستان در ذهنیت خواننده به صورت متناوب جریان می‌یابد و خواننده تا پایان اثر منتظر است که در لابه‌لای گزاره‌های قسمت دوم، اثری از ماجراهای قسمت اول نیز بیابد. در واقع این ترکیب جدید، ضمن اختلاطی از هر سه نوع برشمردهٔ تودوروف، به صورت کامل و دقیق در زمرهٔ هیچ‌کدام طبقه‌بندی نمی‌شود.

ممکن است به ظاهر، کارکرد این شکل پیرنگ از نظرگاه برخی محققان در ذیل موارد زیر طبقه‌بندی شود: ارائهٔ اطلاعاتی دربارهٔ گذشتهٔ شخصیت‌ها یا صحنه‌های داستانی، پیش‌بینی آیندهٔ روایت، زمینه‌سازی شکل‌گیری درونمایهٔ اثر، ایجاد گونه‌ای پیچیدگی در روایت داستان و یا همسویی وقایع و شخصیتها در پیرنگ. اما با دقت در ساخت نمونه‌های موجود در مقاله، به دشواری می‌توان آنها را مصداقی برای کارکردهای فوق معرفی کرد. تحقق موارد بالا تنها در صورتی امکان‌پذیر بود که قالب داستان در داستان به شیوهٔ متعارف خود و به گونه‌ای کامل اجرا می‌شد اما در اینجا با فراموشی برخی از خطوط روایی، امکان تحقق چنین کارکردهایی از ساختار روایی داستانها سلب می‌شود.

به طور کلی اساس تکنیک داستان در داستان به نوعی بر پرداختن به روایتهای فرعی استوار است. پس شاید ناچار باید در چنین ساختی، خواننده را از همان آغاز به پیگیری شاخه‌های فرعی عادت داد؛ چرا که آنها نیز به اندازهٔ شاخه‌های اصلی اهمیت

دارند و دقیقاً برای رواج چنین دیدگاهی است که این متون گاهی خوانندگان خود را بدین شکل آموزش می‌دهند. در واقع می‌توان گفت آموزندگی آثار ادبی فارسی به آموزه‌های اخلاقی محدود نمی‌شود، بلکه شیوه‌های خوانش را نیز دربرمی‌گیرد و مخاطب را با اخلاق خوانش جدیدی آشنا می‌سازد.

یکی از مؤلفه‌های مؤثر در پیرنگ، حقیقت‌نمایی[1] است و میان پیرنگ و آن رابطهٔ مستقیمی وجود دارد: با بالا رفتن میزان حقیقت‌نمایی، پیرنگ نیز استحکام بیشتری می‌یابد. بنابراین در قصه‌های جانوران که در همان گام اول با وجود شخصیت‌های حیوانی، فضای حقیقت‌نمای متن به شدت کم می‌شود توقع پیرنگی قوی به معنای امروزی بعید به نظر می‌رسد. به همین دلیل نویسنده نیز با گام برداشتن در مخالفت با حقیقت‌نمایی و ایجاد خطهای روایی فرعی، فضایی فانتزیک به متن می‌بخشد که وارونگی حقیقت‌نمایی در متن را توجیه می‌کند. این مطلب را می‌توان به عنوان یکی از اصول این نوع ادبی پذیرفت و آن را به عنوان یک خصلت و ویژگی عمده در ضمن قواعد ژانر قرار داد.

در مقابل می‌توان پرسید آیا وجود شاخه‌های پراکندهٔ روایی این‌گونه قصه‌ها، حرکتی در جهت ایجاد حقیقت‌نمایی واقعیت این رخدادها نیست؟ برای مثال می‌توان آنچه را در آغاز *کلیله و دمنه* می‌آید برای توجیه و حقیقت‌نمایی حضور یک حیوان اهلی (گاو) در جنگل ـ قلمرو حیوانات وحشی ـ فرض کرد. در پاسخ این طور می‌توان استدلال کرد که علی‌رغم اینکه شاید چنین مطلبی به ذهن برخی خوانندگان خطور کند و یا حتی نویسنده چنین قصدی داشته باشد اما عدم پیگیری دامنه‌دار این شیوه در کلیّت متن، باعث شده تا این عمل، تأثیری معکوس بگذارد و حرکتی خلاف جریان صورت پذیرد و متن، در فضایی غیرواقعی‌تر روایت شود. البته شاید هم برخلاف آنچه در جملهٔ پیشین به آن اشاره شد بتوان گفت عملاً نظام دوگانهٔ روایت در اینجا باعث ایجاد حرکتی دوگانه در حقیقت‌نمایی می‌شود: از یک سو با انهدام مرزهای حقیقت‌نمایی به آفرینش فضایی متفاوت دست می‌زند و از سوی دیگر با غلتیدن در دامن حقیقت‌نمایی، راه را برای ارائهٔ

1. verisimilitude.

روایت هموار می‌سازد. پذیرش هر یک از این نظریه‌ها، وابسته به خوانش متفاوت خوانندگان و دریافت ویژهٔ آنها از شکل قاب‌بندی خواهد بود.

## نتیجه‌گیری

برخی از داستان‌های موزاییکی (حکایت در حکایت) فارسی، ساختی منحصربه‌فرد دارند و در جریان گسترش داستان، به جای پیگیری شاخه‌های اصلی روایت، شاخه‌های فرعی را دنبال می‌کنند. به همین جهت مسأله‌ای را که گاه برخی منتقدان، آن را یکی از دلایل ضعف پیرنگ محسوب می‌کنند تکنیک و خصلت روایی ویژهٔ این متون فرض می‌کنیم چرا که با توجه به عمومیت استفاده از این شیوه می‌توان آن را به عنوان خصلتی فراگیر تعریف کرد که جزئی از قواعد این نوع ادبی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

## منابع

ابن مقفع، عبدالله (۱)، *کلیله و دمنه*، تصحیح عبدالوهاب عزام، دارالمعارف، قاهره، ۱۹۴۱م.
ـــــــــ (۲)، *کلیله و دمنه*، تصحیح لوییس شیخو، المطبعة الکاثولیکیه، بیروت، ۱۹۵۲م.
ابوالفضل دکنی ، *عیار دانش*، تصحیح ناصر هاشم زاده، انتشارات حوزهٔ هنری، تهران، ۱۳۷۷.
بخاری، محمد ابن عبدالله، *داستانهای بیدپای*، تصحیح پرویز ناتل خانلری و محمد روشن، انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۶۹.
*پنچاتنترا*، ترجمهٔ ایندو شیکهر، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۴۱.
تودوروف، تزوتان (۱)، «روایتگران» در *بوطیقای نثر*، پیوست *دستور زبان داستان*، تألیف و ترجمه احمد اخوت، نشر فردا، اصفهان، ۱۳۷۱، صص ۲۶۸-۲۸۵.
ـــــــــ (۲)، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمهٔ محمد نبوی، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۷۹.
داد، سیما، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، انتشارات مروارید، تهران، ۱۳۷۸.
عبداللطیف طسوجی، *هزار و یکشب*، کتابخانهٔ ابن سینا، تهران، ۱۳۳۷.
فورستر، ادوارد مورگان، *جنبه‌های رمان*، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، انتشارات امیر کبیر، تهران، ۱۳۵۷.
قانعی طوسی، احمد بن محمود، *کلیله و دمنه*، تصحیح ماگالی تودوا، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۵۸.
ملطیوی، محمد بن غازی، *روضة‌العقول*، تصحیح محمد روشن و ابوالقاسم جلیل‌پور، انتشارات فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی، تهران، ۱۳۸۳.
میرصادقی، جمال، *ادبیات داستانی*، انتشارات ماهور، تهران، بی‌تا.
نخشبی، ضیاء، *طوطی نامه*، تصحیح فتح الله مجتبایی و غلامعلی آریا، انتشارات منوچهری، تهران، ۱۳۷۲.
نصرالله، منشی (۱)، *کلیله و دمنه*، تصحیح عبدالعظیم قریب، انتشارات بوستان، تهران، ۱۳۷۴.
ـــــــــ (۲)، *کلیله و دمنه*، تصحیح مجتبی مینوی، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۹.
واعظ کاشفی، کمال‌الدین حسین، *انوار سهیلی* (از روی نسخهٔ اولیا سمیع چاپ عکسی برلین)، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۲.
وراوینی، سعدالدین، *مرزبان نامه*، به کوشش خلیل خطیب رهبر، انتشارات صفی‌علی شاه، تهران، ۱۳۸۳.
هاشمی عباسی، مصطفی بن خالقداد، *پنچاکیانه*، تصحیح سید محمدرضا جلالی نائینی و دیگران، انتشارات اقبال، تهران، ۱۳۶۳.

Bickell, Gustav, Kalilag und Damnag Alte Syrisch ubersetzung des indischen Furstenspiegels texte und deutsche upersetzung, Mit Einer Einleitung von Theodor Benfey, Leipzig: 1876.

Dannenberg, Hilary P., "Plot", *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan, Routledge, Abingdon and New York: 2005.

Duyfhuizen, Bernard, “Framed Narrative”, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan, Routledge, Abingdon and New York: 2005.

Genette, Gerard, *Narrative Discourse*, trans. Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca & New York: 1980.

Prince, Gerald, *A Dictionary of Narratology*, U of Nebraska P, Lincoln and London:1988.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی