

نشریه علمی

پژوهشنامه ادبیات تعلیمی

سال یازدهم، شمارهٔ چهل و دوم، تابستان ۱۳۹۸، ص ۲۶-۱

تحلیل روایی حکایت تمثیلی نابینا و مفلوج بر اساس نظریهٔ ژپ لیت ولت

دکتر پروین تاجبخش*

چکیده

تمثیل «نابینا و مفلوج» از جمله حکایت‌هایی است که در متون مختلف فارسی و عربی آمده است. از این آثار به قصص الانبیاء نیشابوری، کشف الاسرار میبدی، اسرارنامهٔ عطار، سراج الملوک طروش، نامهٔ تنسربه گسنسب و اخلاق محتشمی از خواجه نصیرالدین طوسی می‌توان اشاره کرد. برخی حکایت‌های کهن قابلیت آن را دارند که از زاویهٔ نگرش‌های مختلف نقد ادبی، زبان‌شناختی، روایت‌پژوهی و... بررسی شوند؛ با مطالعهٔ ساختار حکایات تمثیلی می‌توان به الگوهای روایی داستان‌ها و گفتمان حاکم بر آنها پی برد. این پژوهش قصد دارد بر اساس دیدگاه ژپ لیت ولت به مطالعهٔ موقعیت روایی و پیرنگ حکایت «نابینا و مفلوج» پردازد و نشان دهد که الگوی طرح کدام روایت دارای ساختاری کامل است؟ مطالعهٔ شش روایت بیانگر این است که روایت اخلاق محتشمی به سبب گسترش دادن پیرنگ داستان، افزودن شخصیت‌ها، توجه به گفت‌وگو و نقش آن در تعلیق داستان، از ساختار داستانی، انسجام روایی و پیرنگ استواری برخوردار است.

واژه‌های کلیدی

تمثیل مفلوج و نابینا، تحلیل روایی، نظریهٔ ژپ لیت ولت.

۱. مقدمه

بیان تمثیلی از رایج‌ترین شیوه‌های انتقال پیام در ادبیات است که به سبب استدلال‌گری، سرگرم‌کنندگی و اثرگذاری بیشتر برای مخاطب دلپذیرتر از خطاب مستقیم است. تمثیل را به دو دسته روایی و غیرروایی تقسیم کرده‌اند. مهم‌ترین انواع تمثیل روایی عبارت‌اند از: پارابل، فابل و اگزومپلوم (نک: شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۸۹-۲۹۱). ادبیات فارسی سرشار از تمثیل‌هایی است که برای بیان مفاهیم اخلاقی، اجتماعی، عرفانی و... به کار می‌رود. یکی از جذاب‌ترین روایت‌ها تمثیل «نابینا و مفلوج» است که در آثاری چون *قصص الانبیا*، *کشف الاسرار*، *سراج الملوک*، *اسرارنامه*، *نامه تنسر* به گشسب و *اخلاق محتشمی* آمده است. کتب مذکور در فاصله زمانی قرن پنجم تا هفتم نگارش یافته‌اند. جز نامه تنسر که ترجمه‌ای از روایت طرطوشی است در باقی آثار تغییراتی در قصه دیده می‌شود. بررسی پیرنگ داستان نشان می‌دهد که میبدی حکایت را از *قصص الانبیا* اخذ کرده و عطار آن را از *نامه تنسر* گرفته است؛ زیرا با وجود اختلاف در جزئیات بیشترین همانندی را در عناصر و پیرنگ داستان دارند. روایت خواجه نصیر ترجمه گزیده‌ای است از آنچه در رساله هفدهم از *رسائل اخوان الصفا* آمده است (نک: هنر، ۱۳۷۶: ۲۷). در مجموع می‌توان گفت قصه برگرفته از ادبیات عامیانه است که هریک از حکایت‌پردازان متناسب با مقصود تغییراتی در آن ایجاد کرده‌اند.

با مطالعه حکایت‌های کلاسیک فارسی از منظر نظریه‌های ادبی می‌توان به خوانشی نو از متن دست یافت. این حکایت‌ها قابلیت آن را دارند که از زاویه نگرش‌های مختلف نقد ادبی، زبان‌شناختی، روایت‌پژوهی و... بررسی شوند. از طریق مطالعه عنصر پیرنگ، راوی و نقطه دید در حکایت‌ها می‌توان به ساختار روایی حکایت‌ها پرداخت و به دلایل انسجام معنایی و روایی آن‌ها پی برد.

۱-۱. پرسش‌های تحقیق

پژوهش حاضر بر اساس دیدگاه ژپ لیت ولت به مطالعه شش روایت از حکایت «نابینا و مفلوج» می‌پردازد و می‌کوشد با شیوه توصیفی تحلیلی به این پرسش‌ها پاسخ

دهد:

الف. بر اساس نظریه ژپ لانت ولت، پیرنگ و موقعیت راوی در تمثیل چگونه است؟
ب. الگوی طرح کدام حکایت از نظر ساختار داستانی کامل است؟

۲-۱. پیشینه تحقیق

کتاب‌های مرتبط با پژوهش حاضر عبارت‌اند از: رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی (پورنامداریان، ۱۳۷۵)، تحلیل ساختاری منطق‌الطیر عطار (اخلاقی، ۱۳۷۷)، ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی (رضوانیان، ۱۳۸۹)، رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت نقطه دید (ژپ لانت ولت، ۱۳۹۰)، روایت‌شناسی کاربردی (عباسی، ۱۳۹۳)، روایت‌پژوهی داستان‌های عامیانه ایرانی (شریف‌نسب، ۱۳۹۴).

برخی از مقالاتی که بر اساس دیدگاه ژپ لانت ولت نوشته شده، عبارت‌اند از: «تحلیل گونه‌های روایتی و ویژگی‌های راوی در مجموعه داستانی قصه‌های تازه از کتاب‌های کهن آذربیدی» (نیکروز و کشاورزی، ۱۳۹۲). این مقاله به بررسی راوی و ویژگی‌های آن در آثار آذربیدی می‌پردازد. نویسندگان گونه‌های روایی دنیای داستانی همسان، ناهمسان و انواع روایت‌گیر را در قصه‌های مذکور بررسی کرده‌اند. به نظر آن‌ها گونه ناهمسان متن‌نگار در مجموعه یادشده بیشترین کاربرد را دارد.

«سبک روایی مجموعه داستان کوتاه یکی بود یکی نبود اثر محمدعلی جمالزاده با تکیه بر نظریه ژپ لانت ولت» (طلایی، ۱۳۹۲). نویسنده پنج داستان کتاب یکی بود یکی نبود را از نوع همسان متن‌گرا می‌داند؛ زیرا جمالزاده در نقل داستان به گذشته بازگشته همراه با دیگر کنشگران وقایع را از برون و گاه از درون شرح می‌دهد.

«ساختار رمان به هادس خوش‌آمدید بر اساس نظریه ژپ لانت ولت» (عباسی و رشیدی، ۱۳۹۶). نویسندگان کوشیده‌اند دو رویکرد روایی و نشانه-معناشناسی را به یکدیگر پیوند دهند. آن‌ها با بررسی داستان بر مبنای الگوی معناشناسی گرماس و کارکرد روایی ژپ لانت ولت نتیجه می‌گیرند که رمان مذکور از گونه روایی ناهمسان متن‌گراست.

«تحلیل روایی داستان حضرت موسی^(ع) با تکیه بر نظریه ژپ لانت ولت» (اقارب‌پرست و مطیع، ۱۳۹۷). یافته‌های نویسندگان نشان می‌دهد که داستان از جهت گونه روایی ناهمسان و به‌صورت تلفیقی از متن‌نگار و کنشگر روایت شده است.

۲. تعریف روایت

روایت از مباحث مهم در بررسی داستان به شمار می‌رود. در تعاریف گوناگونی که دربارهٔ روایت ارائه داده‌اند وجود قصه، روایت گو و روایت‌شنو را لازمهٔ روایت دانسته و بر توالی زمانی، علیت و وجود ارتباط معنادار بین رخدادها تأکید کرده‌اند. اخوت، روایت را متنی می‌داند که قصه‌ای را بیان می‌کند و قصه‌گویی دارد (اخوت، ۱۳۷۱: ۸). به نظر هرمن «روایت، داستانی است که به‌جای شرح اوضاع یا امور کلی و انتزاعی، ماجراهایی را نقل، و مجال تجربهٔ احوالی را فراهم می‌کند که در شرایطی خاص بر کسانی معین گذشته، و به پیامدهای مشخصی انجامیده است» (هرمن، ۱۳۹۳: ۲۴). از دید تولان «روایت توالی ادراک‌شدهٔ وقایعی است که ارتباط غیراتفاقی دارند و نوعاً مستلزم وجود انسان یا شبه انسان یا دیگر موجودات ذی‌شعور به‌عنوان شخصیت تجربه‌گر است که ما انسان‌ها از تجربهٔ آنان درس می‌گیریم» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۹). روایت در عرصه‌های مختلف زندگی انسان حضور دارد. با تاریخ نوع بشر آغاز می‌شود و در هیچ عصری نمی‌توان مردمانی را یافت که روایت نداشته باشند. هر جامعه‌ای داستان‌های خاص خود را دارد و انسان‌هایی با پیشینهٔ فرهنگی متفاوت و حتی متضاد از این داستان‌ها لذت می‌برند (پرینس، ۱۳۹۱: ۷). هر شکل روایت از حکایت اخلاقی تا رمان از فیلم تا قصه از لطیفه تا آگهی‌های تبلیغاتی همه بر گزارش داستانی استوارند. از این‌رو شناخت ساختار روایی یکی از مهم‌ترین نکته‌ها در پژوهش‌های ادبی است (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۶۰).

روایت‌شناسی بررسی نظام حاکم بر روایت‌ها به‌ویژه روایات ادبی است. به قول برتنس، هدف روایت‌شناسی کشف الگوی جامع روایت است که همهٔ روش‌های روایت داستان را در برگیرد. در واقع همین روش‌ها هستند که تولید معنا را میسر می‌کنند (برتنس، ۱۳۹۱: ۸۷). ولادیمیر پراپ نخستین کسی بود که به ریخت‌شناسی قصهٔ پریان پرداخت و ساختار فراگیر آن‌ها را مشخص کرد. طبقه‌بندی قصه‌های عامیانه نقطهٔ شروعی برای نظریه‌پردازان بعدی شد (برسler، ۱۳۹۳: ۱۳۴). ای. جی. گرامس کوشید نظریهٔ پراپ را دربارهٔ کلیهٔ متون روایی انجام دهد. به نظر وی، از یک سری ساختارهای محدود می‌توان برای نوشتن انواع داستان استفاده کرد (مقدادی، ۱۳۹۳: ۲۴۱-۲۴۲). کلود لوی

استراوس اصول زبان‌شناسی سوسور را برگزیده و اعمال کرد. او با مشاهده مضامین مکرر در اسطوره‌های بی‌شمار متوجه شد که اسطوره‌ها مانند زبان روشی برای طبقه‌بندی و نظم بخشیدن به جهان پیرامون ما هستند (برسler، ۱۳۹۳: ۱۳۳). تزوتان تودورف با مطالعه‌ی نحو روایت‌ها اظهار داشت که همه‌ی داستان‌ها از واحدهای دستوری تشکیل یافته‌اند. او ساختمان‌های روایت‌ها را از این طریق بررسی کرد. بعدها روایت‌شناسان با دنبال کردن پژوهش‌های قبلی روش‌هایی برای تحلیل ساختار روایت ارائه دادند. رولان بارت نظریه‌ی مرگ مؤلف را اعلام کرد، جانان کالر به توانش ادبی خواننده پرداخت (همان: ۱۳۲-۱۳۴). گونتر مولر عنصر تداوم یا دیرند را در روایت مطرح کرد و ژرار ژنت با الهام از وی به این مفهوم اشاره نمود (ریکور، ۱۳۹۷، ک ۲: ۱۵۹). ژپ لنت ولت مطالعات خود را بر نقطه‌ی دید متمرکز کرد و در تحلیل روایی خود به وجوه روایی متن و گونه‌شناسی گفتمانی توجه کرد (لنت ولت، ۱۳۹۰: هجده).

هر روایت آغاز و میانه و پایانی دارد. روایت گذر از وضعیت آغازین به وضعیت پایانی است به شرط اینکه دست‌کم در این حرکت، میان آن دو دگرگونی رخ داده باشد (عباسی، ۱۳۸۵: ۸۹). وجود رابطه‌ی هدفمند میان وضعیت‌ها لازمه‌ی روایت است. در روایت‌شناسی بین داستان و روایت (گونه‌ی بیان و گفتمان) آن تفاوت وجود دارد. اولین بار در سال ۱۹۶۶ تودورف تمایز داستان و گفتمان را مطرح کرد. به نظر او هر داستان دو ساختار مجزا دارد: روایت، قصه یا سرگذشت (histoire) و گفتار (discourse). قصه قسمتی از داستان است که از حوادث و شخصیت‌ها صحبت می‌کند، درحالی‌که گفتار چگونگی روایت راوی است (اخوت، ۱۳۷۱: ۸۹).

۳. شش روایت از تمثیل نابینا و مفلوج

۳-۱. روایت قصص الانبیاء نیشابوری

«وگویند که در آن دیه دهقانی بود بامال بسیار و نیکوکار با درویشان و مریم و عیسی را نیکو داشتی و هرچه در آن دیه درویش و بیمار بودی نان به خانه‌ی او خوردی. شبی در خانه‌ی دهقان دزدی کردند، دهقان از آن سخن اندوهگین می‌بود، عیسی او را پرسید که

تورا چه بوده است که دلتنگ و متفکر خاطری، دهقان قصه با عیسی بگفت. عیسی گفت من بگویم که آن که کرده است؟ دهقان تعجب کرد و گفت بگوی. گفت آن مُقعد و نابینا کرده‌اند که دوش به خانه تو نان خوردند، مُقعد راه‌نمونی کرد و نابینا او را بر گردن نهاد تا بستدیش. هر دو را پیش عیسی آوردند و مقر آوردند و مال بازستدند. دهقان شاد شد و آن مال بر عیسی و مریم علیهما السلام عرض کرد. ایشان نخواستند و گفته‌اند نخست چیزی که عیسی پدید آورد این بود» (نیشابوری ۱۳۸۲: ۳۷۱).

۲-۳. روایت کشف الاسرار

«وهب منبه گفت: اول اعجوبه‌ای که در مصر بر وی پیدا گشت آن بود که به خانه دهقانی فروآمده بودند، شبی از شب‌ها دزد در آن رفت و مال دهقان از خزینه وی ببرد دهقان دلتنگ شد و مریم نیز به سبب وی دلتنگ شد، عیسی مادر را گفت چیست که تو را دلتنگ می‌بینم؟ گفت: از آن شب که دزد آمد و مال دهقان ببرد، عیسی گفت: خواهی که من آن دزد پیدا کنم و مال با خداوند رسانم، گفت نعم یا بنی، نیک می‌گویی ای پسرک من چنین کن اگر توانی، گفت دهقان را بگوی تا فلان نابینا را و فلان مقعد را به نزدیک من آرد. چون آمدند مقعد را گفت تو بر گردن نابینا نشین چون برنشست نابینا را گفت تو برخیز، گفت من ضعیف‌تر از آنم که بر توانم خاست. عیسی گفت: چنان‌که دوش برخاستی برخیز، آن قوت که ترا دوش بود امروز هنوز هست برخیز، چو برخاست دست مقعد به روزن خزینه رسید که در آن مال بود، عیسی گفت: نابینا به قوت یاری داد و مقعد به چشم بدید و برگرفت، ایشان هر دو اقرار دادند و او را به راست داشتند و مال با خداوند دادند، دهقان گفت مریم را که این مال یک نیمه به تو دادم، مریم گفت: من نخواهم که مرا نه برای این آفریده‌اند، گفت: به پسرت دادم، گفت: کار او از آن عظیم‌تر است و همت او از آن عالی‌تر که به مال دنیا رغبت کند» (میبدی، ۱۳۸۲، ج ۶: ۴۳۹).

۳-۳. روایت سراج الملوک طروشی

«ان اعمی و مقعدا کانا فی قریه بفقر و ضرّاً لاقائد للاعمی و لا حامل للمقعد وکان فی القریه رجل یطعمهما فی کل یوم احتساباً قوتهما من الطعام و الشراب فلم یزالا فی عافیه الی ان هلك المحتسب فاقاما بعده ایاما فاشتدّ جوعهما و بلغ الضروره منهما جهده

فاجمعوا رایهما علی ان یحمل الاعمی المقعد فیدله المقعد علی الطریق ببصره و یتقلّ الاعمی بحمل المقعد و فیدوران فی القریة یتطعمان اهلها، ففعلا فنجح امرهما و لو لم یفعلا هلکا، فکذلک القدر سببه الطلب، و الطلب سببه القدر، و کل واحد منهما معین لصاحبه» (طرطوشی، ۱۴۱۵: ۴۹۷-۴۹۸).

۳-۴. روایت نامه تنسر به گشنسب

«وقتی به دیهی از دیه‌های کنار بیابان کوری بود، قایدی نداشت که او را گرداند، و اسباب معیشت او هیچ‌جا حاصل نه و پهلوی او مقعدی بود، همچون او درویش بازمانده، مردی پارسا هر روز برای ایشان لهنه‌ای آوردی و بدیشان سپردی، از آن به کار بردندی تا یک روز منتظر همان بودندی، وقت اصیل آن پارسا را مرگ فرارسید و رحلت کرد، یک دو روز برگذشت، این هردو بیچاره از گرسنگی بی‌توش شدند، رای زدند که کور مقعد را به دوش فروگیرد و مقعد او را دلیل شود، و گرد خان‌ها و بازار برآیند، معیشت خود بر این طریق مهیا کردند، و آرام یافته و به کام رسیده (مینوی، ۱۳۵۴: ۹۵-۹۶).

۳-۵. روایت اسرارنامه عطار

یکی مفلوج بوده‌ست و یکی کور	از آن هردو یکی مفلس دگر عور
نمی‌یارست شد مفلوج بی‌پای	نه ره می‌برد کور مانده بر جای
مگر مفلوج شد بر گردن کور	که آن یک چشم داشت و آن دگر زور
به دزدی برگرفتند این دو تن راه	به شب در دزدی کردند ناگاه
چو شد آن دزدی ایشان پدیدار	شدند آن هر دو تن آخر گرفتار
از آن مفلوج برکنند دیده	شد آن کور سبک پی پی بریده

(عطار، ۱۳۸۶: ۱۲۱-۱۲۲)

۳-۶. خلاصه روایت در اخلاق محتشمی

مفصل‌ترین روایت این داستان از خواجه نصیرالدین طوسی در اخلاق محتشمی نقل می‌شود که ترجمه گزیده‌ای است از آنچه در رسائل *اخوان الصفا* آمده است (طوسی، ۱۳۶۱: ۴۳۶).

«در امثال هند آمده است که وقتی شخصی بستانی داشت، ... روزی دو شخص در درویش را دید: یکی مُقعد و یکی نابینا، بر ایشان ببخشود، و با ایشان گفت: شما را در

بوستان خود جای دهم، تا در آنجا می‌باشید و به قدر حاجت میوه می‌خورید، به شرط آنکه فساد و تباهی نکنید و مرا نرنجانید و زیادتی نطلبید. ایشان گفتند: ما چه توانیم کرد، یکی از ما می‌بیند و نمی‌تواند رفت، و آنکه می‌تواند رفت نمی‌بیند. پس صاحب‌بوستان ... بوستان‌بان را وصیت کرد که: ایشان را دار، و به قدر کفایت میوه به ایشان ده، ... بوستان‌بان ایشان را تفقد و مراعات می‌کرد، ... روزی مُقعد نابینا را گفت: ... در بوستان میوه‌های نیکوست که باغبان ما را از آن نمی‌دهد، ... اگر تو راضی شوی مرا بر کتف خود نشان تا در بوستان می‌گردیم و من هر کجا میوه لطیف بینم... میوه باز می‌کنم و هر دو می‌خوریم و اگر چیزی بدان دست نرسد به عصای تو باز می‌کنم. نابینا گفت: این رای نیک است. چون بوستان‌بان بیرون شد... ایشان بدین کار مشغول شدند و با جای خود آمدند، بوستان‌بان باز آمد، آثار خلل و فساد بدید گفت: در این بوستان که رسید؟ نابینا گفت: من نمی‌بینم. مُقعد گفت: من خفته بودم. هم بر این وجه چند روز به آن فعل مشغول شدند. تا بوستان‌بان بترسید، روزی بیرون شد... و از سوراخی می‌نگریست از افعال ایشان واقف شد، ... پس ایشان را بازخواست کرد. به اول انکار کردند، چون او نشان‌ها باز داد، معترف شدند و گفتند: با صاحب‌بوستان مگوی تا ما دیگر چنین نکنیم، او قبول کرد و ایشان را پند داد، ... چون روز دیگر بود، معاودت کردند و او در ملامت بیفزود. و اتفاق را صاحب‌بوستان در آمد و او حال بگفت. صاحب‌بوستان گفت: من چه دانستم که: با ایشان نیکویی کنم، ایشان معیشت من تباه کنند، ... پس بفرمود غلامان ایشان را عقوبت کردند و بردند در بیابان دور افکندند تا از گرسنگی و تشنگی بمیرند یا سبعی ایشان را بخورد، چنان‌که آدم و حوا را از بهشت بیرون کردند. و مراد حکما از مقعد، نفس است و از نابینا تن، و بوستان دنیا، و بوستان‌بان عقل، و صاحب‌بوستان خدای تعالی، و حال ایشان متابعت هوی و هلاکشان برین وجه» (همان: ۴۳۶-۴۳۷).

۴. مقایسه شش روایت از تمثیل نابینا و مفلوج

۴-۱. انگیزه روایت تمثیل در شش اثر

نیشابوری در شرح هجرت حضرت مریم و میدی ذیل تفسیر آیه «وَجَعَلْنَا ابْنَ مَرْيَمَ وَ أُمَّهُ آيَةً...» (مؤمنون: ۵۰)، داستان «نابینا و مفلوج» را آورده‌اند (نیشابوری، ۱۳۸۲:

۳۷۰-۳۷۱؛ میبیدی، ۱۳۸۲، ج ۶: ۴۳۹). خط سیر تعیین‌کننده آغاز و پایان متن در این دو اثر شرح زندگی عیسی (ع) است.

طرطوشی در باب «فی القضاء و القدر و التوکل و الطلب» در میانه داستان جهیل از قول حکما به نقل حکایت نابینا و مفلوج می‌پردازد و در پایان می‌گوید: «فکذلک القدر سببه الطلب، و الطلب سببه القدر، و کل واحد منهما معین لصاحبه.» جهیل پس از شنیدن روایت راه طلب در پیش می‌گیرد و بر دشمنانش پیروز می‌شود (طرطوشی، ۱۴۱۵: ۴۹۷-۴۹۸).

تنسر در نامه خود به گشنسب می‌نویسد: «و به حقیقت بدان که هرکه طلب فروگذارد و تکیه بر قضا و قدر کند، خویشتن خوار داشته باشد و هرکه همگی در تگاپوی و طلب باشد و تکذیب قضا و قدر کند، جاهل و مغرور بود، عاقلان را میان طلب و قدر پیش باید گرفت...» (مینوی، ۱۳۵۴: ۹۴). سپس در اثبات سخنان خود، از قول فرزند جهتل، داستان نابینا و مفلوج را می‌آورد (همان: ۹۵-۹۶). حکایت برگرفته از *سراج الملوک طرطوشی* است. نام شخصیت در نامه تنسر به گشنسب (۹۵) جهتل و در *سراج الملوک طرطوشی* جهیل آمده است (طرطوشی، ۱۴۱۵: ۴۹۷-۴۹۸). میس بویس به نقل از مینوی می‌گوید جهیل و جهتل هر دو باید تصحیف جهتل باشد (مینوی، ۱۳۵۴: ۲۲۲).

انگیزه عطار از نقل حکایت در *اسرارنامه*، بیان همیاری جسم و روح است. او برای اثبات اندیشه خود این روایت را برمی‌گزیند و پیش از شروع حکایت و نیز در پایان آن به نتیجه اشاره می‌کند.

عزیزا سرّ جان و تن شنیدی	ز مغز هر سخن روغن کشیدی
تن و جان را منور کن به اسرار	وگر نه جان و تن گردد گرفتار
مثال جان و تن خواهی ز من خواه	مثال کور و مفلوج است در راه...
چو کار ایشان به هم برمی‌نهادند	در آن دام بلا با هم فتادند
چو جان‌رویی و تن‌رویی، دورویند	اگر اندر عذابند از دو سویند

(عطار، ۱۳۸۶: ۱۲۱-۱۲۲)

خواجه نصیر در باب ۳۹ «فی الامثال و الشواهد و الآداب و المواعظ» درباره آزمندی مردم حکایتی نقل می‌کند و برای تأیید آن، تمثیل «مفلوج و نابینا» را می‌آورد و در پایان حکایت به تأویل آن می‌پردازد (نک: طوسی، ۱۳۶۱: ۴۳۶-۴۳۷).

۲-۴. وجوه تشابه روایت‌ها

۱. حکایت «نابینا و مفلوج» تمثیلی است که از متن اجتماع برخاسته و در هر زمان و مکانی ممکن است چنین اتفاقی رخ دهد. کاربرد افعال «آمده است»، «گویند» و مانند آن نشان می‌دهد که حکایت برگرفته از ادبیات شفاهی است.

۲. حکایت‌ها ساختار مشابهی دارند. زمان آن‌ها خطی است، با زاویه دید سوم شخص روایت می‌شوند و راوی دانای کل از زبان همه شخصیت‌ها سخن می‌گوید.

۳. هر داستانی از بیان حادثه‌ای آغاز می‌شود. نخستین حادثه‌ای را که در داستان رخ می‌دهد و علت اصلی حوادث بعدی است حادثه محرک می‌نامند. گاه خود قهرمان مسبب آن است گاه حادثه‌ای خارج از اراده اوست (مک کی، ۱۳۹۶: ۱۱۹ و ۱۲۵). حادثه محرک در *سراج الملوک* و *نامه تنسر*، فوت پارسا و فشار گرسنگی و در سایر روایات همیاری شخصیت‌ها در دزدی است. انگیزه دزدی در *اسرارنامه*، فقر و تنگدستی و در سه اثر دیگر، زیاده‌خواهی است.

۴. هریک از راویان از تمثیل مذکور برای بیان مقصودی سود جستند با این تفاوت که زمینه معنایی افسانه در *قصص الانبیا* و *کشف الاسرار*، تبیین امری ماوراء طبیعی، در *سراج الملوک* و *نامه تنسر* بحث‌های کلامی و در *اسرارنامه* و *اخلاق محتشمی* گفتمان عرفانی است. بدین ترتیب تفاوت در نتیجه‌گیری به گفتمان تمثیل مربوط می‌شود.

۵. روایت‌های تعلیمی معمولاً نتیجه‌محورند؛ یعنی راوی پیش از شروع حکایت یا در پایان آن، منظور خود را از داستان بیان می‌کند. به جز *قصص الانبیا* و *کشف الاسرار* که راوی قصد گزارش دارد نه تعلیم، پیام اخلاقی در پایان حکایت با گزاره‌های تفسیری گفته شده است. اگر نکته تعلیمی در روایت نیشابوری و میدی دیده می‌شود، به سبب آن است که «هر حادثه و تجربه‌ای می‌تواند درسی برای آموختن و عبرت گرفتن داشته باشد» (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۱۶۲). چنان‌که مخاطب با تأمل در مناعت طبع حضرت مریم و عیسی^(ع) می‌تواند تعلیمی فراتر از آزمندی و ناسپاسی را دریابد.

۳-۴. وجوه تفاوت روایت‌ها

۱. روایت *طرطوشی* و *نامه تنسر* علاوه بر پیرنگ کلی داستان، در درون‌مایه (دست از تلاش برداشتن و بر قدر تکیه نکردن)، پویایی شخصیت‌ها و حادثه محرک با سایر روایت‌ها تفاوت

- دارد. حکایت‌پرداز مخاطب را در برابر دشواری‌ها به مشورت و اتحاد فرامی‌خواند.
۲. روایت قصص الانبیا با معرفی راوی آغاز می‌شود: «وهب بن منبه گوید...» این آغاز، نشانه عینی بودن روایت مذکور و مشابهت آن با روایات تاریخی و نیمه‌تاریخی است. راوی نه در پی جذب مخاطب بلکه به دنبال ارائه گزارش خویش است. این امر سبب فاصله گرفتن روایت از داستان و نزدیکی آن به تاریخ می‌شود (پارسانسب، ۱۳۹۴: ۱۲۴).
۳. برخلاف دیگر منابع که زمان و مکان قصه فرضی است، در شرح زندگی عیسی، مکان حادثه مصر ذکر می‌شود (نیشابوری، ۱۳۸۲: ۳۷۰؛ میدی، ۱۳۸۲، ج ۶: ۴۳۹). راوی موقعیت زمانی رویدادها را چنین بیان می‌کند: چون یک ماه از مولود عیسی برآمد... یا گویند سی سال آنجا بماند... (نیشابوری، ۱۳۸۲: ۳۶۹-۳۷۰). مولود عیسی بعد از ملک اشکانیان بود به پنجاه و یک سال... (میدی، ۱۳۸۲، ج ۶: ۴۳۸). اگرچه ذکر مکان واقعی برای داستان یکی از طرق جلب اعتماد روایت‌شنو است، این‌گونه روایتگری، متن را به گزارش تاریخی نزدیک می‌کند. نکته دیگر اینکه در کتب دینی و مذهبی، راوی به آنچه می‌گوید اعتقاد دارد. در واقع او گزارشگر واقعیت است؛ اما در روایت داستانی راوی در پی واقع‌نمایی امر محتمل است؛ زیرا «هر رخداد در متن ادبی... صرفاً در چارچوب متن واقعیت دارد و جدا از آن با واقعیت عینی همسان نیست» (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۸۵).
۴. داستان ترکیبی از دنیای واقعی و خیالی است و خواننده در روایت داستانی به دنبال واقعیت‌یابی نیست. حضور مریم و عیسی^(ع) در روایت، خواننده را درگیر صحت و سقم ماجرا می‌کند و از لذت ادبی متن می‌کاهد. به‌ویژه وهب بن منبه به خاطر نقشی که در اشاعه اسرئیلیات داشته است چندان مورد وثوق خواننده نیست (نک: محمدقاسمی، ۱۳۹۶: ۱۲۰-۱۲۴).
۵. حکایت قصص الانبیا و کشف الاسرار در شمار حکایاتی است که صورت مکتوب آن‌ها بی‌هیچ‌گونه توضیح و تفسیر تمثیلی و مقایسه با یک فکر و پیام وجود دارد. قصد اصلی نویسنده، روایت خود داستان است نه ایراد پند و اندرز (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۱۶۱-۱۶۲). تمثیل در *سراج الملوک* و *نامه تنسر* و *اسرارنامه* یک حادثه ساده را بیان می‌کنند و حکایت‌ها مستقل از فکر و معنی همراه با آن‌ها ناقص به نظر می‌رسند. به نظر پورنامداریان در این‌گونه تمثیل‌ها تفسیر اجزای حکایت الزامی نیست. کافی است

مقایسه‌ای میان فکر و تمثیل صورت بگیرد. این کاربرد تمثیل در واقع نوعی استدلال برای اقناع مردم عادی و انتقال فکر به آن‌هاست (نک: همان: ۱۴۸). در اخلاق محتشمی حکایت را فارغ از هر گونه تفسیری می‌توان روایت مستقلی دانست که برای تحذیر خواننده از آزمندی، ناسپاسی و پیمان‌شکنی به کار می‌رود.

۶. هر متن معرف مجموعه‌ای از تقابل‌هاست که در جهت ایجاد ساختار و تثبیت آن عمل می‌کند. تقابل‌های صریح و ضمنی در متن معنای آن را صورت می‌دهند. برخی از آن‌ها عام‌اند و برخی مقید به فرهنگ‌اند (برتنز، ۱۳۹۶: ۱۶۸). با شناخت تقابل‌ها می‌توان به درک تمایزها در متن دست یافت. تقابل‌های حکایت عبارت‌اند از: آزمندی/ قناعت، قدر/ طلب که هر دو به زمینه فرهنگی جامعه مربوط می‌شود. ترغیب به دوری از آز و توجه به قناعت از گفتمان عرفان اسلامی سرچشمه می‌گیرد که عطار و خواجه نصیر به آن توجه دارند. تقابل تقدیر و تدبیر در *سراج الملوک* و *نامه تنسر* از موضوعاتی است که بسیار محل توجه بوده است. در داستان‌ها و مثل‌های عامیانه ایرانی نیز تأکید بر قدر و کم‌توجهی به تلاش فراوان دیده می‌شود. برای مخاطبی که با فرهنگ آن عصر و زمینه فکری مؤلف یا راوی آشنایی دارد وجود این تمایزها در متن پذیرفتنی است. در *اسرارنامه* و *اخلاق محتشمی* با تقابل جسم و روح نیز مواجهیم که از نشانه‌های زبان عرفانی است.

در *قصص الانبیا* و *کشف الاسرار* هدف از نقل روایت، بیان قدرت معنوی عیسی^(ع) است؛ از این رو تقابل کفر و ایمان مطرح می‌شود (نیشابوری، ۱۳۸۲: ۳۷۰-۳۷۲). پیرنگ قصه پیامبران از تقابل دو نیروی متضاد شکل می‌گیرد. این دو نیروی نامتجانس ممکن است کفر و ایمان، خیر و شر، نور و ظلمت و... باشد (دزفولیان و همکاران، ۱۳۹۴: ۶۳).

۵. گونه‌شناسی روایی از منظر ژپ لیت و لت

از دید ژپ لیت و لت، روایت یک متن روایی است شامل گفتمان روایی بیان‌شده توسط راوی و گفتمان بیان‌شده کنشگران و نقل قول‌هایی که راوی از گفته‌های کنشگران ارائه کرده است. بنابراین روایت در زنجیره گفتمان راوی و کنشگران شکل می‌گیرد (لیت و لت، ۱۳۹۰: ۲۵-۲۶). به نظر او، دنیای داستان از سه موقعیت راوی، کنشگر و مخاطب تشکیل شده است. او بر اساس تقابل کارکرد میان راوی و کنشگر، گونه‌های روایتی را به دو

دسته تقسیم می‌کند: روایت در دنیای داستانی ناهمسان، روایت در دنیای داستانی همسان. عمل روایت در دنیای داستانی ناهمسان بر سه گونه است: ۱. گونه روایتی متن‌گرا. در این نوع مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده روی راوی قرار می‌گیرد نه روی یکی از کنشگران. ۲. گونه روایتی کنشگر: اگر مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده با راوی برخورد نکند بلکه با یک کنشگر همراه شود، گونه روایی کنشگر خواهد بود. ۳. گونه روایی خشی: اگر نه راوی و نه کنشگر هیچ‌یک به‌عنوان مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده عمل نکنند، گونه روایی خشی است. در این حالت، راوی فقط کارکرد روایی را به عهده دارد (همان: ۳۲-۳۳).

روایت دنیای داستانی همسان به دو گونه تقسیم می‌شود: ۱. گونه روایتی متن‌گرا: در این شکل روایی جهان داستان از طریق شخصیت - راوی (من روایت‌کننده) و نه شخصیت - کنشگر (من روایت‌شده) درک می‌شود. در واقع من روایت‌کننده با نگاهی به عقب یا گذشته خود آنچه را که برایش پیش آمده روایت می‌کند (عباسی، ۱۳۸۱: ۶۱). ۲. گونه روایتی کنشگر: در این شکل روایتی شخصیت - راوی (من روایت‌کننده) با شخصیت - کنشگر (من روایت‌شده) یکی می‌شود تا بتواند گذشته‌اش را در حافظه‌اش زنده کند. بدین ترتیب خواننده می‌تواند پرسپکتیو روایی شخصیت - کنشگر را درک کند (همان: ۶۲-۶۵). به نظر عباسی علاوه بر روایت دنیای داستانی ناهمسان و همسان تلفیقی از این دو نیز امکان‌پذیر است که او آن را روایت دنیای داستانی «همسان - ناهمسان» می‌نامد (عباسی، ۱۳۹۳: ۴۳۷).

۱-۵. بررسی راوی در شش حکایت نابینا و مفلوج

هر اثر روایی یک راوی دارد. در اصطلاح ادبی، راوی صدایی است که سخن می‌گوید و مسئولیت رویدادهای روایت بر دوش اوست (مکاریک، ۱۳۹۰: ۱۳۳). سه نقش اصلی در انتقال روایت ادبی عبارت‌اند از: نویسنده، راوی و خواننده (تولان، ۱۳۸۶: ۱۱۶). از دید لینت ولت راوی، نویسنده‌ای شناخته‌شده یا ناشناس نیست بلکه نقشی خلق شده که توسط نویسنده گزینش شده است (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۱۵). طبق الگوی وی، نویسنده ملموس در دنیای خارج از داستان حضور دارد. وقتی او شروع به نوشتن داستان می‌کند، من دوم خود را در اثر منعکس می‌سازد. او تولیدکننده دنیای ادبی است و این دنیا را به خواننده

انتزاعی انتقال می‌دهد. در پایه ایدئولوژیک یک اثر ادبی، ممکن است بین تفکر نویسنده انتزاعی و نویسنده ملموس تمایز وجود داشته باشد (عباسی، ۱۳۹۳: ۴۸).

از دید لینت ولت با توجه به مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده در دنیای داستانی می‌توان سه دورنمای روایی را تمیز داد: گونه روایی متن‌گرا که در آن پرسپکتیو روایی راوی مطرح است. گونه روایی کنشگر که در آن پرسپکتیو روایی کنشگر و گونه روایی خنثی که در آن کانون دید دوربین مطرح است (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۴۰).

در گونه روایتی متن‌گرا راوی دانای کل به صورت عینی، رفتار کنشگران را ادراک و بازگو می‌کند. در گونه روایتی خنثی راوی مانند دوربین فیلم‌برداری عمل می‌کند و آنچه را می‌بیند بی‌طرفانه گزارش می‌کند. راوی بی‌طرف در توصیف فضای داستان یا حالت شخصیت‌ها به کار گرفته می‌شود (همان: ۳۲-۳۳). گونه روایتی کنشگر محدودتر از روایت ناهمسان متن‌گراست که بر روی راوی متمرکز است. این محدودیت به شرطی محقق می‌شود که راوی فقط آنچه را که شخصیت داستان می‌داند بداند (عباسی و محمدی، ۱۳۸۰: ۸۵).

حکایت نابینا و مفلوج در *قصص الانبیا*، *کشف الاسرار*، *سراج الملوک* و *نامه تنسر* داستان درونه‌ای است که در اثر اول، از قول راویان نامشخص و در اثر دوم، از قول وهب بن منبه نقل می‌شود. در *کشف الاسرار* راوی اصلی، راوی درون‌داستانی را از میان شخصیت‌هایی چون مورخ، حکیم، دانشمند و... برگزیده است تا بدین طریق بر باورپذیری و مقبولیت داستان درونه‌ای بیفزاید. در *سراج الملوک* راوی برون‌داستانی (طرطوشی) حکایت جهیل را برای مخاطب نقل می‌کند و راوی درون‌داستانی (حکما) به منظور اثبات نظر خود، برای جهیل حکایت نابینا و مفلوج را تعریف می‌کنند. در *نامه تنسر* به گشنسب، راوی برون‌داستانی ماجرای نامه را برای مخاطب شرح می‌دهد. تنسر (راوی درون‌داستانی) قصه جهتل را برای گشنسب نقل می‌کند و فرزند جهتل (راوی درون‌داستانی) برای اقناع پدر خود، روایت «نابینا و مفلوج» را می‌آورد. در این دو حکایت، راوی در چارچوب داستانی که تعریف می‌کند، به راوی دانای کل بدل می‌شود. اواز طریق داستان، جهان‌بینی خویش را آشکار می‌کند، نوع نگرش خود را می‌شناساند و بر حقانیت خویش تأکید می‌ورزد (برای مطالعه نک: بامشکی، ۱۳۹۳: ۱۲). در *اسرارنامه* و

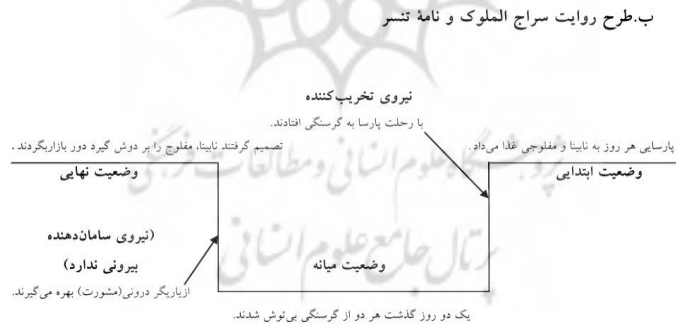
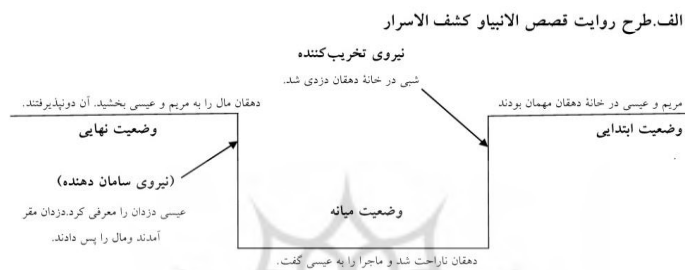
اخلاق محتشمی نیز راوی با جدایی زمانی و مکانی نسبت به عمل روایت، از زاویه دید دانای کل به نقل حکایت می‌پردازد. راویان هر شش حکایت، حوادث را از دیگران شنیده یا جایی خوانده‌اند و خود نقشی در داستان ندارند؛ پس راوی متعلق به دنیای داستانی ناهمسان از گونه روایی متن گراست که رخدادهای داستانی را با سیاق کلام خاص خود بیان می‌کند. انتخاب راوی دانای کل در حکایت‌های عامیانه درک معنا را برای مخاطب آسان می‌کند. از آنجا که هدف از نقل حکایت تمثیلی بیان حقیقت‌های کلی و عام است، استفاده از گونه روایتی ناهمسان متن گرا، برای این منظور مناسب می‌نماید.

۶. بررسی پیرنگ حکایات

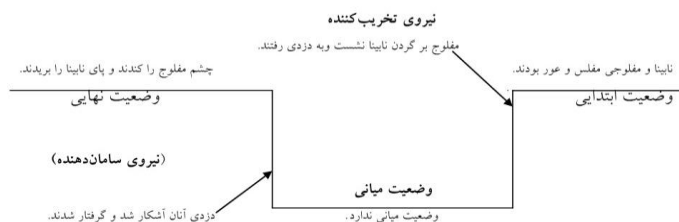
طرح کلی داستان را پیرنگ گفته‌اند. پیرنگ داستان زمانی به درستی شکل می‌گیرد که هر حادثه علت و انگیزه‌ای داشته باشد (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۹۴). عناصر تشکیل‌دهنده پیرنگ عبارت‌اند از: فرایند پایدار نخستین، فرایند ناپایدار میانه و فرایند پایدار فرجامین (عباسی، ۱۳۹۳: ۱۱۳). سه فرایند مذکور باید در خود تغییر و تحولی را داشته باشند در غیر این صورت نمی‌توان اثر را دارای طرح داستانی دانست. در تغییر از یک حالت به حالت دیگر، عنصری که روند تحول را به راه می‌اندازد «نیروی تخریب‌کننده» و عنصری که روند تحول را خاتمه می‌دهد «نیروی سامان‌دهنده» در داستان است (همان: ۵۸). نویسنده هنگام خلق اثر ادبی با پیروی از اصول پیرنگ، فرایندهای سه‌گانه را سازمان‌دهی می‌کند. پیرنگ با دیگر عناصر داستانی می‌تواند ارتباط برقرار کند، درحالی‌که سایر عناصر داستانی چنین خصوصیتی ندارند. با برقراری این ارتباط در داستان وحدت ساختاری به وجود می‌آید و با حاصل شدن نظامی منسجم، دلالت معنایی مشخصی از آن حاصل می‌شود؛ به طوری که مخاطب در همان مسیری که گفته‌پرداز برای او کدگذاری کرده قرار می‌گیرد و حرکت می‌کند (همان: ۱۲۶-۱۲۷). در بررسی پیرنگ باید توجه داشت که «توالی صرف رخدادهای داستان نمی‌آفریند... باید پایانی باشد که با آغاز در ارتباط است؛ پایانی که مشخص می‌کند بر سر میلی که رخدادهای برای روایت داستان دارند، چه می‌آید» (کالر، ۱۳۹۰: ۱۳۰).

۱-۶. الگوی پیرنگ حکایات

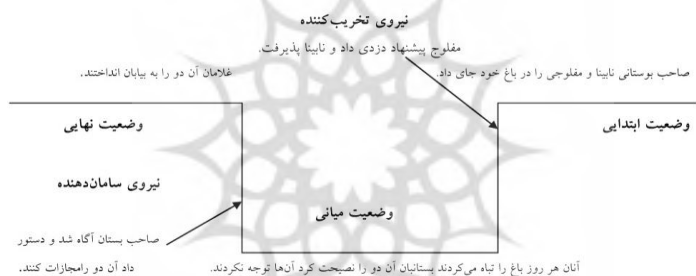
بررسی طرح حکایت‌ها نشان می‌دهد جز حکایت اسرارنامه که وضعیت میانی ندارد، سایر حکایت‌ها فرایندهای سه‌گانه پیرنگ را دارند. پیرنگ روایت نیشابوری و میبدی با اندک تفاوتی در محتوا، نظیرهم است و روایت‌نامه تنسرنیز ترجمه حکایت سراج الملوک است. از این رو برای آن‌ها نمودار مستقلی رسم نمی‌شود.



ج. طرح روایت اسرارنامه



د. طرح روایت اخلاق محتشمی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۷. دلایل جذابیت حکایت اخلاق محتشمی

دلایل جذابیت حکایت در اخلاق محتشمی عبارت‌اند از:

۱. حکایت در اخلاق محتشمی ساختار داستانی، انسجام روایی و پیرنگ استواری دارد. ترتیب وقایع در آن به گونه‌ای است که هر واقعه سبب رخداد بعدی است و تمهید روابط علت و معلولی شکل منطقی‌تری دارد.

۲. روایت با حادثه آغاز می‌شود و مفلوج با پیشنهاد دزدی «حادثه محرک» را شکل می‌دهد. راوی با شروعی جذاب، خواننده را به شنیدن بقیه داستان برمی‌انگیزد و ماهرانه به توصیف جزئیات می‌پردازد. در سایر حکایات مشخص نیست که پیشنهاد دزدی از سوی چه کسی مطرح می‌شود یا دو شخصیت داستان چه دزدیده‌اند؟
۳. شیوه نقل حکایت در *سراج الملوک*، *نامه تنسر* و *اسرارنامه* روایتی است. خواجه نصیر در بازگفت حکایت به عنصر گفت‌وگو توجه دارد و مخاطب را از ملال تک‌گویی دور می‌کند. اگرچه داستان طولانی‌تر از دیگر روایت‌هاست، این امر نه تنها سبب اطناب ممل نشده بلکه حکایت را دلپذیرتر کرده است.
۴. اولین بحران در داستان وقتی به وجود می‌آید که بستان‌بان متوجه غیرعادی بودن اوضاع می‌شود. با تکرار دزدی وضعیت بحرانی‌تر می‌شود. «در یک طرح خوب شدت بحران پایه‌پای پیشرفت داستان فزونی می‌گیرد، تا اینکه انتظار به انتها و داستان به اوج می‌رسد عمل این بحران‌ها حفظ توجه و علاقه و رغبت خواننده است» (یونسی، ۱۳۹۲: ۲۲).
۵. حکایت پرداز با نگاهی واقع‌بینانه داستان را بسط می‌دهد و با افزودن شخصیت‌ها و حوادث فرعی به هسته روایت بر جذابیت آن می‌افزاید. او با شاخ و برگ دادن به قصه و ایجاد تعلیق در آن، عناصر داستان را کامل می‌کند. تعلیق به دو صورت به وجود می‌آید: ایجاد موقعیتی غیرعادی و قرار دادن شخصیت داستان در وضعیتی دشوار (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۷۶). با پذیرش پیشنهاد دزدی از سوی نابینا تعلیق در داستان آغاز می‌شود و گوینده تا پایان داستان آن را حفظ می‌کند. استفاده از گفت‌وگو و روایت باعث حفظ کشش و تعلیق در داستان شده است. کشمکش و تعلیقی که از طریق گفت‌وگو ایجاد شود تأثیر بیشتری دارد (نوبل، ۱۳۸۷: ۵۷). از دیگر راهبردهای ایجاد تعلیق در داستان، کاربرد جملات کوتاه برای سرعت بخشیدن به داستان و توجه به کاربرد فعل است. فعل معلوم تصویرساز، خاصیت تشدید کنش داستانی و تعلیق را داراست (همان: ۳۴).
۶. سوءاستفاده شخصیت‌ها از ناتوانی خویش و متوسل شدن به دروغ‌پردازی، علاوه بر گسترش داستان و تقویت جنبه واقعی‌نمایی، روان‌شناسی حکایت‌پرداز را نشان می‌دهد. وقتی «بستان‌بان باز آمد، آثار خلل و فساد بدید گفت در این بستان که رسید؟

نابینا گفت: من نمی بینم مقعد گفت: من خفته بودم» (طوسی، ۱۳۶۱: ۴۳۷). با انکار آن دو گره افکنی در داستان صورت می گیرد.

۷. قصه گو برای آفریدن دلهره در داستان از روایت کمک می گیرد؛ زیرا در این زمینه روایت بهتر از گفت و گو عمل می کند (نوبل، ۱۳۸۷: ۵۹). «هم بر این وجه چند روز به آن فعل مشغول شدند. تا بستان بان بترسید، روزی... در استوار کرد، و از سوراخی می نگرست تا از افعال ایشان واقف شد، ... ایشان را بازخواست کرد به اول انکار کردند. چون او نشان‌ها باز داد معترف شدند...» (طوسی، ۱۳۶۱: ۴۳۷).

۸. تقابل کنش‌های نابینا و مفلوج با بستان بان بر نیروی تقابلی رویدادها می افزاید و باعث بسط پیرنگ می شود. بستان بان سعی دارد آن دو را از ایجاد تباهی در باغ باز دارد. تکرار کنش از سوی آنان به بروز تعارضات تازه‌ای منجر می شود که سرانجام با مداخله صاحب باغ، تعارضات پایان می پذیرند. «گاهی آنچه به روایت وحدت نظام مندتری می دهد همکاری و تعامل چند شخصیت است... یکی از کارکردهای شخصیت در پیرنگ، افزایش نیروی تقابلی رویدادهای پیرنگ است؛ یعنی شخصیت پیامدهایی را که به دلیل وابستگی شان به تصادف، نامحتمل می نمایند به رویدادهایی ناگزیر و دراماتیک تبدیل می کند» (کوری، ۱۳۹۱: ۲۰۴).

۹. اوج داستان لحظه‌ای است که بحران به نهایت می رسد. خواننده به هیجان می آید، متعجب می شود و یا احساس ترس می کند. در روایت حاضر، اوج داستان هنگامی است که بستان بان در حال سرزنش آن دو است که ناگاه صاحب بستان می رسد و با آگاه شدن وی از ماجرا گره داستان گشوده می شود.

۱۰. حکایت پرداز آزمندی شخصیت‌ها را به داستان آدم و حوا پیوند می زند. مطابقت آغاز و پایان حکایت با داستان آدم و حوا قابل توجه است. سخنان صاحب باغ در آغاز روایت که می گوید «شما را در بوستان خود جای دهم تا در آنجا می باشید و به قدر حاجت میوه می خورید به شرط آنکه فساد و تباهی نکنید... و زیادتی نطلبید» با آیه ۳۵ سوره بقره همسوست: «وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ». فرجام قصه نیز با سرانجام آدم و حوا هماهنگ است: «قُلْنَا اهْبِطُوا

بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ» (همان: ۳۶). «... پس بفرمود غلامان ایشان را عقوبت کردند و ببرند در بیابان دور افکندند تا از گرسنگی و تشنگی بمیرند یا سبعی ایشان را بخورد، چنان که آدم و حوا را از بهشت بیرون کردند» (طوسی، ۱۳۶۱: ۴۳۷). این پایان بندی ضمن آشکار ساختن جنبه تعلیمی حکایت به لحاظ گفتمان حاکم بر آن قابل توجه است. راوی در این بخش نتیجه مورد نظر خود را به مخاطب القا می کند.

۱۱. در پیرنگ بسیاری از حکایت های فارسی، علاوه بر عنصر توالی و علیت، باور نقش مهمی دارد. اگر در پیرنگ برای حرکت از یک توالی به توالی دیگر دلیل عقلانی نیاز است، در پیرنگ این حکایت ها، باورهایی که برای مردم قطعی و غیرقابل تردید است، نقش اساسی دارند (دشتی آهنگر و سلیمانی، ۱۳۹۵: ۷). این باورها از گفتمان داستان سرچشمه می گیرند و در جذابیت روایت نیز اثرگذارند. روایت با تکیه بر این باور که آدم و حوا در بهشت بودند و به سبب نزدیک شدن به درخت ممنوعه از بهشت رانده شدند، شکل گرفته است.

۱۲. دو الگوی روایی رایج در متون تعلیمی، پایبندی کنشگر به قانون و پاداش گرفتن وی و سرپیچی کنشگر از قانون و مجازات شدن اوست (محمدی کله سوری، ۱۳۹۴: ۱۷۹). در *اسرارنامه* و *اخلاق محتشمی* پایان حکایت به مجازات خاطی ختم می شود. مجازات نتیجه طبیعی نقض قانون است و پیام حکایت نیز در همین نکته نهفته است. در *اسرارنامه*، نقض قانون مستقیم به مجازات می انجامد. عطار برای جبران خطا یا فرار از مجازات به اشخاص داستان فرصتی نمی دهد، اما در *اخلاق محتشمی*، حکایت پرداز با طراحی صحنه فریبکاری شخصیت ها و حضور نصیحتگر، مجازات را به تأخیر می اندازد و تعلیق ایجاد می کند.

۱۳. حوادث در *اخلاق محتشمی* به گونه ای روایت می شود که احتمال وقوع آن در عالم خارج امکان پذیر است؛ بدین رو برای خواننده باورپذیری نماید. داستان پرداز با پایانی تأثیرگذار روایت را تمام می کند. به نظر ریکور، پذیرفتنی بودن فرجام یک داستان یعنی اینکه «بتوانیم بگوییم این پایان نیازمند این رویدادها و این زنجیره کنش ها بوده است» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۴۰۶). به نظر مستور، قوی ترین پایان، پایانی است که پس از آن

ذهن مخاطب شروع به فکر کردن درباره اندیشه نهفته در داستان کند (مستور، ۱۳۹۲: ۲۵) و حکایت مذکور این ویژگی‌ها را داراست.

۸. نتیجه‌گیری

ژپ لنت ولت بر اساس تقابل بین راوی و کنشگر گونه روایتی را به دنیای داستانی همسان و ناهمسان تقسیم می‌کند. مطابق نظریه او هر شش حکایت متعلق به دنیای داستانی ناهمسان از گونه روایی متن‌گراست. در این گونه روایتی، راوی یکی از کنشگران داستانی نیست. مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده روی راوی متمرکز می‌شود و راوی دانای کل با شناخت نامحدود و سیاق کلام خاص خویش به روایت می‌پردازد. داستان از دریچه زاویه دید بیرونی، با انفصال زمانی و مکانی راوی از کنشگران روایت می‌شود. با توجه به اینکه هدف از نقل حکایت تمثیلی، بیان مفاهیم کلی و عام است؛ استفاده از گونه روایتی ناهمسان متن‌گرا برای این منظور مناسب می‌نماید.

بررسی پیرنگ حکایت‌ها نشان می‌دهد حکایت *اسرارنامه* وضعیت میانی ندارد و خواننده آن رابه یاری توانش روایی خود کامل می‌کند. سایر حکایت‌ها علاوه بر فرایندهای سه‌گانه پیرنگ، نیروی تخریب‌کننده و سامان‌دهنده را دارا هستند. راوی در *سراج الملوک* و *نامه تنسر* مخاطب را به میانه روی در قدر و طلب ترغیب می‌کند و در *اسرارنامه* و *اخلاق محتشمی* به پرهیز از آزمندی و توجه به قناعت فرامی‌خواند. حکایت در این آثار بر اساس پایبندی کنشگر به قانون و پاداش گرفتن وی و سرپیچی کنشگر از قانون و مجازات شدن او شکل می‌گیرد. پیام اخلاقی نیز در همین قسمت نهفته که با گزاره‌های تفسیری بیان می‌شود. در آثار مذکور هدف از کاربرد تمثیل، نوعی استدلال برای اقناع مردم عادی و انتقال فکر به آن‌هاست. در *قصص الانبیا* و *کشف الاسرار* هدف راوی، بیان معجزه عیسی (ع) است. این دو حکایت در شمار حکایاتی است که قصد نویسنده، روایت خود داستان است نه ایراد پند و اندرز.

حکایت در *اسرارنامه*، *سراج الملوک* و *نامه تنسر* حادثه ساده‌ای را بیان می‌کند که مستقل از فکر و معنی همراه با آن ناقص به نظر می‌رسد، اما در *اخلاق محتشمی* می‌توان آن را

حکایت مستقلی دانست که ساختار داستانی، انسجام روایی و پیرنگ استواری دارد. حکایت پرداز با گسترش دادن پیرنگ، افزودن شخصیت‌ها و حوادث فرعی، توجه به گفت‌وگو و... حکایت را گیراتر کرده است. حوادث به گونه‌ای روایت شده‌اند که احتمال وقوع آن در عالم خارج امکان‌پذیر است؛ از این رو خواننده آن را باورپذیر می‌یابد.

منابع

۱. قرآن کریم.
۲. احمدی، بابک (۱۳۸۰)، ساختار و تأویل متن، تهران: مرکز.
۳. اخلاقی، اکبر (۱۳۷۷)، تحلیل ساختاری منطق الطیر عطار، اصفهان: نشر فردا.
۴. اخوت، احمد (۱۳۷۱)، دستور زبان داستان، اصفهان: فردا.
۵. اقارب پرست، فاطمه سعیده و مطیع، مهدی (۱۳۹۷)، «تحلیل روایی داستان حضرت موسی (ع) با تکیه بر نظریه ژپ لینت ولت»، پژوهش‌های قرآن و حدیث، دوره ۵۱، شماره ۱، ۲۵-۴۴.
۶. بامشکی، سمیرا و زحمت‌کش، نسیم (۱۳۹۳)، «کارکردهای داستان درونه‌ای»، ادب پژوهی، دوره هشتم، شماره ۲۹، ۹-۴۱.
۷. برتنز، یوهانس ویلم (۱۳۹۶)، نظریه ادبی: مقدمات، ترجمه فرزانه سجودی، تهران: نشر علم.
۸. برتنس، هانس (۱۳۹۱)، مبانی نظریه ادبی، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
۹. برسار، چارلز (۱۳۹۳)، درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی، ترجمه مصطفی عابدینی فرد، تهران: نیلوفر.
۱۰. پارسانسب، محمد (۱۳۹۴)، جستارهایی در قصه‌شناسی، تهران: چشمه.
۱۱. پرینس، جرالد (۱۳۹۱)، روایت‌شناسی شکل و کارکرد روایت، ترجمه محمد شهباء، تهران: مینوی خرد.

۱۲. پورنامداریان، تقی (۱۳۷۵)، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۳. تولان، مایکل (۱۳۸۶)، روایت‌شناسی درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی، ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.
۱۴. دزفولیان، کاظم و رفیعی، غلامرضا (۱۳۹۴)، «ساختار قصه در قصص الانبیاء کسایی»، متن پژوهی ادبی، دوره نوزدهم، شماره ۶۴، ۵۵-۸۱.
۱۵. دشتی آهنگر، مصطفی و سلیمانی، زهرا (۱۳۹۵)، «بررسی ساختارگرایانه پیرنگ حکایت‌های مرزبان‌نامه»، متن پژوهی ادبی، دوره بیستم، شماره ۶۹، ۱۲۹-۱۵۲.
۱۶. رضوانیان، قدسیه (۱۳۸۹)، ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی، تهران: سخن.
۱۷. ریکور، پل (۱۳۹۷)، زمان در حکایت (پیکربندی زمان در حکایت داستانی)، ترجمه مهشید نونهالی، کتاب دوم، تهران: نشر نی.
۱۸. شریف‌نسب، مریم (۱۳۹۴)، روایت پژوهی داستان‌های عامیانه ایرانی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۱۹. شمیسا، سیروس (۱۳۷۰)، انواع ادبی، تهران: باغ آینه.
۲۰. طرطوشی، ابی بکر محمد بن محمد ولید الفهری (۱۴۱۵)، سراج الملوک، تحقیق د/نعمان صالح الصالح، الطبعة الاولى، ریاض: دارالعاذریه.
۲۱. طلایی، مولود (۱۳۹۲)، «سبک روایی مجموعه داستان کوتاه یکی بود یکی نبود اثر محمدعلی جمالزاده با تکیه بر نظریه زپ لینت‌ولت»، پژوهشنامه ادبیات داستانی، دوره اول، شماره ۳، ۷۷-۹۴.
۲۲. طوسی، خواجه نصیرالدین ابوجعفر محمد (۱۳۶۱)، اخلاق محتشمی، تصحیح محمدتقی دانش‌پژوه، تهران: انتشارات دانشگاه.
۲۳. عباسی، علی (۱۳۸۱)، «گونه‌های روایتی»، پژوهشنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۳۳، ۷۴-۵۱.
۲۴. _____ (۱۳۸۵)، «پژوهشی بر عنصر پیرنگ»، نشریه پژوهش ادبیات معاصر جهان،

- دوره یازدهم، شماره ۳۳، ۱۰۳-۸۵.
۲۵. _____ (۱۳۹۳)، **روایت‌شناسی کاربردی**، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
۲۶. عباسی، علی و محمدی، هادی (۱۳۸۰)، **صمد: ساختار یک اسطوره**، تهران: چیستا.
۲۷. عباسی، علی و رشیدی، ملیحه (۱۳۹۶)، «ساختار رمان به هادس خوش آمدید بر اساس نظریه ژپ لیت و لت»، **روایت‌شناسی**، دوره اول، شماره ۱، ۱۲۵-۱۴۵.
۲۸. عطار نیشابوری، فریدالدین محمد (۱۳۸۶)، **اسرارنامه**، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
۲۹. لیت و لت، ژپ (۱۳۹۰)، **رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت نقطه دید**، ترجمه علی عباسی و نصرت حجازی، تهران: علمی و فرهنگی.
۳۰. کالر، جانانان (۱۳۹۰)، **تئوری ادبی**، ترجمه حسین شیخ الاسلامی، تهران: افق.
۳۱. کوری، گریگوری (۱۳۹۱)، **روایت‌ها و راوی‌ها**، ترجمه محمد شهباز، تهران: مینوی خرد.
۳۲. محمدقاسمی، حمید (۱۳۹۶)، **اسرائیلیات و تأثیر آن بر داستان‌های انبیا در تفاسیر قرآن**، تهران: سروش.
۳۳. محمدی کله‌سری، علیرضا (۱۳۹۴)، «الگوهای روایی در حکایت‌های تعلیمی»، **پژوهشنامه ادبیات تعلیمی**، دوره هفتم، شماره ۲۷، ۱۶۹-۱۹۶.
۳۴. مستور، مصطفی (۱۳۹۲)، **مبانی داستان کوتاه**، تهران: مرکز.
۳۵. مقدادی، بهرام (۱۳۹۳)، **دانشنامه نقد ادبی از افلاتون تا به امروز**، تهران: چشمه.
۳۶. مکاریک، ایرناریما (۱۳۹۰)، **دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگاه.
۳۷. مک کی، رابرت (۱۳۹۶)، **داستان: ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی**، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.
۳۸. مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸)، **گزیده مقالات روایت**، ترجمه فتح محمدی، تهران: مینوی خرد.

۳۹. مبدی، رشیدالدین (۱۳۸۲)، *کشف الاسرار و عده الابرار*، به اهتمام علی اصغر حکمت، تهران: امیرکبیر.
۴۰. میرصادقی، جمال (۱۳۷۶)، *ادبیات داستانی، قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان*، تهران: سخن.
۴۱. مینوی، مجتبی (۱۳۵۴)، *نامه تنسر به گشنسب*، تعلیقات محمد اسماعیل رضوانی، تهران: انتشارات دانشگاه.
۴۲. نوبل، ویلیام (۱۳۸۷)، *تعلیق و کنش داستانی*، ترجمه مهرنوش طلائی، تهران: رسش.
۴۳. نیشابوری، ابواسحاق ابراهیم بن منصور (۱۳۸۲)، *قصص الانبیا*، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران: علمی و فرهنگی.
۴۴. نیکروز، یوسف و کشاورزی، سودابه (۱۳۹۲) «تحلیل گونه‌های روایتی و ویژگی‌های راوی در مجموعه داستانی *قصه‌های تازه از کتاب‌های کهن آذربیدی*»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۲۸، ۱۵۹-۱۸۴.
۴۵. هرمن، دیوید (۱۳۹۳)، *نظریه روایت*، ترجمه حسین صافی، تهران: نی.
۴۶. هنر، علی محمد (۱۳۷۶)، «گشت و گذار در کشف الاسرار»، *آینه پژوهش*، دوره هشتم، شماره ۴۴، ۱۶-۲۷.
۴۷. یونسی، ابراهیم (۱۳۹۲)، *هنر داستان‌نویسی*، تهران: نگاه.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی