Archive of SID

مقایسهٔ ساختار داستان در دو اثر عطار با تکیه بر دو الگوی جدید ساختارگرای داستان‌نویسی

محسن محمدی فشارکی[۱]، فضل‌الله خدادادی[۲*]

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان وادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

دریافت: ۹۱/۸/۳ پذیرش: ۹۱/۱۰/۱۲

فصلنامهٔ جستارهای زبانی
د۴، ش۳ (پیاپی ۱۵)، پاییز ۱۳۹۲، صص۱۷۹-۲۰۲

چکیده

ادبیات کهن فارسی به‌دلیل وسعت دامنه و عمق محتوا مسائل پژوهش‌نشدهٔ فراوانی دارد. یکی از قالب‌های ادبی در متون گذشتهٔ فارسی، ساختار داستان مینی‌مال و داستان بلند است. در این پژوهش، چارچوب ساختاری دو اثر از عطار (***مصیبت‌نامه*** و ***منطق‌الطیر***) را براساس دو الگوی لباو و والتسکی (۱۹٦۷) و گریماس (۱۹٦٦) بررسی کرده‌ایم. فرضیهٔ نگارندگان این است که ساختار داستان‌های ***مصیبت‌نامه*** به‌دلیل اینکه به قصه و حکایت شبیه است (ازلحاظ پیرنگ و وجود درس اخلاق)، با الگوی لباو و والتسکی مطابقت دارد؛ ولی ساختار کلی داستان ***منطق‌الطیر*** به‌دلیل شباهت به داستان بلند، مطابق معیارهای الگوی گریماس است. اگرچه در ***منطق‌الطیر*** نیز حکایت‌های کوتاه فراوانی هست که براساس الگوی لباو قابل بررسی است، مقصود ما در این پژوهش، ساختار کلی کتاب به‌عنوان یک داستان بلند است. روش این پژوهش توصیفی- تحلیلی و بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای است. نخست به بررسی ساختار داستان مینی‌مال در ***مصیبت‌نامه*** و انطباق آن با الگوی لباو و در گام بعدی به بررسی ساختار داستان بلند در ***منطق‌الطیر*** و مطابقت آن با الگوی گریماس می‌پردازیم و در پایان به این نتیجه دست می‌یابیم که انطباق دو الگوی ساختاری نام‌برده بر آثار یک نویسنده علاوه‌بر تفاوت در زبان و ساختار این آثار، تفاوت‌های ساختاری این دو الگو در قالب‌های ساختاری مختلف را نیز نشان می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: ساختارگرایی، داستان مینی‌مال، داستان بلند، عطار، لباو و والتسکی، گریماس.

---

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: Fazlollah1390@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مقدمه و بیان مسئله

یکی از خیزش‌های علمی معاصر در ادبیات داستانی فارسی، تطبیق آثار کهن با نظریه‌های ادبی جدید است. ادبیات کهن فارسی به‌دلیل غنی بودن پیکره، انواع قالب‌های داستان و شعر را درون خود جای داده است. حتی باوجود تحوّل در زندگی بشر و علایق او به انواع قالب‌ها و سبک‌های داستان، باز هم در عرصهٔ ادبیات کهن ایران شاهد داستان‌های مینی‌مال امروزی (داستانک) هستیم. انسان معاصر به‌علت ماشینی شدن زندگی به‌دنبال ایجاز و اختصار در زندگی بوده است؛ به همین دلیل دیگر خواندن رمان‌های بزرگ در حوصلهٔ او نمی‌گنجد. هرچه زندگی انسان رو به پیشرفت گذاشت، به‌دلیل نداشتن زمانْ در اکثر جنبه‌های زندگی‌اش تغییر به‌وجود آمد و به‌دنبال کوتاه کردن مسیر دست‌یابی به اهداف خود بوده است. حجم داستان نیز همراه با دیگر جنبه‌های زندگی رو به اختصار نهاد و از رمان بزرگ به داستان بلند سپس داستان کوتاه و امروزه به داستان مینی‌مال/ داستانک (شامل ۵۵ کلمه) تبدیل شد. از ویژگی‌های اصلی این داستان‌ها در مقایسه با رمان و داستان بلند، «پرهیز از اطناب و زیاده‌گویی، کم بودن تعداد وقایع، کم بودن تعداد شخصیت‌ها، طرح ساده، محدودیت صحنه‌پردازی و سادگی روایت» است (رضی و روستا، ۱۳۹۰: ۸۷).

امروزه، نه‌تنها در عرصهٔ داستان‌نویسی، بلکه در همهٔ زمینه‌های ادبی و هنری همه‌چیز به‌سوی ایجاز و اختصار گراییده است. مدرنیته که چالش مهم ادبیات و هنر کنونی است، با ایجاز و اختصار همراه است و به ساختارهای عقلانی بشر هم نزدیک‌تر است؛ زیرا همیشه و در هر حال در همهٔ مکتب‌های ادبی، فلسفی و فرهنگی پرگویی ناپسند و کلافه‌کننده بوده است (سجادی، ۱۳۸۷: ۱۹). بشر امروز که خود را درگیر زندگی ماشینی کرده است، دیگر آن ظرفیت و توان خواندن رمان‌های چندصد صفحه‌ای و گاه چندهزار کلمه‌ای را ندارد. امروزه، مخاطب بیشتر قصه‌هایی را دنبال می‌کند که علاوه‌بر فضای محتوایی از ایجاز نیز برخوردار باشد. در جهان امروز که رغبت به خواندن رمان‌های بزرگ رفته‌رفته کاهش یافته و کثرت رمان‌های نسبتاً متوسط مزید بر علت شده، استفاده از داستان مینی‌مال/ داستانک حیات دوباره‌ای به ادبیات داستانی بخشیده است.

یکی از راه‌های شناخت ادبیات داستانی سنتی فارسی، بررسی آن با شیوه‌های علمی جدید و اعمال تحلیل‌های ساختارگرایانه بر متون روایی است.

www.SID.ir

Archive of SID

از آنجا که روایتگری و روایت‌پردازی، شیوه و چگونگی نقل داستان (شامل رخدادها، اشخاص و موجودات) در سطح متن روایت است و روایت داستانی، جهانی برساخته از زبان است و داستان یا برساخت زمانمند، مستلزم کنش است، کنش نیز از رخدادها ناشی می‌شود و رخداد نیز اتفاق می‌افتد (کوپا، ١٣٩٠: ٢).

نتیجهٔ کاربست چنین شیوه‌هایی علاوه‌بر احیای سنت‌های قدیم، به شناخت هرچه بیشتر ساختار روایی متون، کشف شگردهای اصلی داستان‌پردازی نویسندگان و تبیین ضعف‌ها و قوّت‌های آثار آن‌ها منجر می‌شود (غلام، ١٣٨٢: ١٨). پژوهش حاضر به‌شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، نخست به بررسی ساختار داستان مینی‌مال در ***مصیبت‌نامه*** و انطباق آن با الگوی لباو[1] و در گام بعدی به بررسی ساختار داستان بلند در ***منطق‌الطیر*** و مطابقت آن با الگوی گریماس و لباو می‌پردازد و می‌کوشد تا در حین پژوهش به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

- ساختار داستان مینی‌مال و تبلور آن در ***مصیبت‌نامه*** براساس الگوی لباو و والتسکی چگونه است؟
- ساختار داستان بلند و تبلور آن در ***منطق‌الطیر*** براساس الگوی گریماس چگونه است؟
- آیا می‌توان براساس این پژوهش ادعا کرد که الگوی لباو و والتسکی فقط با داستان مینی‌مال و الگوی گریماس فقط با داستان بلند مطابقت دارد؟

٢. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ ساختار داستان‌های عطار پژوهش‌هایی در ادبیات فارسی انجام شده است؛ ازجمله کاووس حسن‌لی و ساناز مجرد (١٣٩١) به سبک‌شناسی نشانه‌ها در پنج حکایت از ***مصیبت‌نامهٔ*** عطار، و مسعود روحانی و علی‌اکبر شوبکلایی (١٣٩١) به تحلیل داستان «شیخ صنعان» براساس نظریهٔ کنشگرای گریماس پرداخته‌اند. دربارهٔ ویژگی‌های سبکی و زبانی آثار عطار مقالات زیادی نوشته شده است؛ اما پژوهشی که به مقایسهٔ ساختار داستان در دو اثر از عطار بپردازد، انجام نشده است. از مزایای پژوهش حاضر این است که با تکیه بر الگوها و ساختارهای جدید روایت‌شناسی متون کهن را تحلیل می‌کند.

www.SID.ir

Archive of SID

۳. تاریخچهٔ داستان مینی‌مال و ساختار آن در *مصیبت‌نامه*

اصطلاح «مینی‌مالیسم» از کلمهٔ مینیمم می‌آید که معنای اصلی‌اش کمینه‌گرایی است. اگر به‌روش علمی به مینی‌مالیسم بپردازیم، باید پیشینهٔ تاریخی آن در دههٔ بعد از ۱۹۲۰م، یعنی دنباله‌روی جنبش فرمالیسم قلمداد کنیم؛ به همین دلیل مینی‌مالیسم را فرزند خلف فرمالیست دانسته‌اند (طرغه، ۱۳۸۲: ۱۲٤). کمینه‌گرایی یا مینی‌مالیسم جنبشی در نیمهٔ دوم قرن بیستم در هنر است که در تقابل با پیچیدگی‌ها و درازگویی‌های پیشینیان شکل گرفت. این سبک در گونه‌هایی از هنر ازجمله معماری، طراحی، نقاشی، گرافیک، موسیقی و داستان‌نویسی نمود بیشتری یافت و اساس آن در ادبیات، توجه به سادگی و ایجاز در نوشتن بود (رضی و روستا، ۱۳۸۸: ۷۷).

در ***دانشنامهٔ بریتانیکا***، کمینه‌گرایی در ادبیات چنین تعریف شده است:

> مینی‌مالیسم در ادبیات سبک یا اصلی ادبی است که برپایهٔ فشردگی افراطی و ایجاز بیش از حد محتوای اثر بنا شده است. مینی‌مالیست‌ها در فشردگی و ایجاز تا آنجا پیش می‌روند که فقط عناصر ضروری اثر، آن‌هم در کمترین و کوتاه‌ترین شکل باقی بماند (جزینی، ۱۳۷۸: ۳۵).

میرصادقی و ذوالقدر نیز دربارهٔ مینی‌مال/ داستانک گفته‌اند:

> داستانک یا داستان کوتاهِ کوتاه داستانی به نثر است که از داستان کوتاه جمع و جورتر و کوتاه‌تر است و از پانصد کلمه کمتر و از هزار و پانصد کلمه بیشتر نیست و در آن عناصر کشمکش و شخصیت‌پردازی و صحنه و دیگر عناصر داستان کوتاه مقتصدانه و ماهرانه به‌کار رفته است (۱۳۷۷: ۱۰۰).

آبرامز در تعریف داستانک می‌گوید: «داستانک حکایتی مبسوط و پیچیده‌ای درحدود پانصد کلمه است.» (۱۳۸٤: ۱۹٤).

از آنجا که داستان مینی‌مال شکل فشرده و کوتاه‌شدهٔ داستان کوتاه است، ازنظر ساختار روایی (خط سیر داستانی) شبیه به آن، اما ازنظر حجم و میزان کاربرد عناصر داستانی با آن متفاوت است: «عمده‌ترین تفاوت کیفی داستانک با داستان کوتاه را باید در همین ایجاز ساختاری و الزاماتی دانست که ازنظر شخصیت‌پردازی و پروراندن مضمون به نویسنده تحمیل می‌کند.» (پاینده، ۱۳۸۵: ٤۷). رمان و داستان بلند از چندین شخصیت با کنش‌های متفاوت تشکیل شده است؛ درحالی که داستانک از کمترین عناصر داستانی بهره می‌برد. «پیرنگ، شخصیت، عمل، زمان و مکان حداقل عناصر داستانی برای داستان شدن یک روایت هستند.»

www.SID.ir

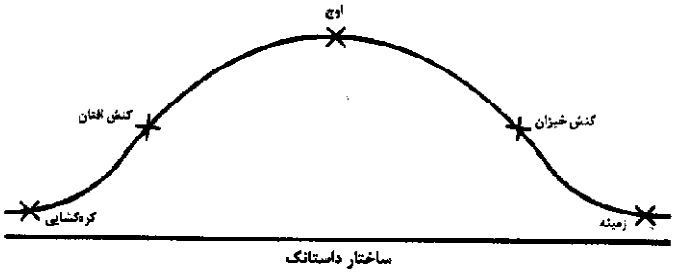
Archive of SID

(عبداللهیان، ١٣٨٦: ١١١). این عناصر در داستانک به قوام و پایداری ساختمان آن می‌انجامد؛ به‌طوری که تمام این عناصر در ساختار داستانک دخیل هستند. داستانک طرحی ساده دارد؛ به‌گونه‌ای که آغاز و پایان آن بسیار به یکدیگر نزدیک است. از دیگر ویژگی‌های این قالب جدید، زبان سادهٔ آن است. با استفاده از این ابزار مخاطب ارتباط ملموس‌تری با وقایع داستان برقرار می‌کند؛ به طوری که گویی خود شاهد اتفاقات داستان است. برخلاف داستان بلند و رمان، راوی در داستانک حضور مستقیم کمتری دارد. درواقع، به‌دلیل کم بودن کنش‌ها و محدودیت شخصیت‌ها، حضور مستقیم راوی در این قالب ضرورتی ندارد.

نویسندگان این قالب داستانی از ابزارها و شگردهای خاصی برای آفرینش آن استفاده می‌کنند. از آنجا که داستان مینی‌مال از کمترین عناصر داستانی بهره می‌برد و در کمترین حجم و ساختار به هدف خود می‌رسد، از شگردهایی مانند «مقدمه‌گریزی، گفت‌وگو، بازگشت به گذشته (فلاش‌بک)، انتخاب قصه‌های پرماجرا، استفاده از واژه‌ها و جملات کوتاه، و پایان پرکشش» استفاده می‌کند (رضی و روستا، ١٣٨٨: ٨٤-٨٥ با تلخیص). در این زمینه:

> ژنت رابطهٔ میان یک اثر و ژانر، خرده‌ژانر و به‌طور کلی تقسیم‌بندی و نظام ادبی را که اثر به آن تعلق دارد، یا تحت تأثیر آن است سرمتنیت می‌نامد، زیرا هیچ اثری را نمی‌توان بی‌ارتباط با جریان‌های غالب ادبی یافت (حیدری و دارابی، ١٣٩١: ٦٠).

داستان مینی‌مال نیز مانند رمان و داستان بلند دارای مقدمه (آغاز)، کنش خیزان، اوج، کنش افتان و گره‌گشایی است. شکل شمارهٔ یک سیر روایی داستانک را نشان می‌دهد.



شکل ١ مسیر روایی داستانک
(پاینده، ١٣٨٥: ٣٩)

همان‌گونه که در شکل شماره یک مشاهده می‌کنیم، داستانک نیز مانند داستان کوتاه با

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمهٔ داستانی آغاز می‌شود. در داستان بلند و رمان مقدمه گاه صفحات زیادی از داستان را شامل می‌شود و معرفی شخصیت‌ها، مکان، فضا و... همگی در مقدمه انجام می‌شود؛ ولی در داستانک این‌گونه نیست و راوی سریع وارد داستان می‌شود. در داستانک، مقدمه معمولاً فشرده و در حد یک بند است و راوی گاهی بدون مقدمه وارد اصل داستان می‌شود. زمینه (مقدمه) در داستان «یعنی همان شرایط اولیه که داستان ازنظر زمانی با آن آغاز می‌شود و هنوز حرکت و پویشی در آن رخ نداده است.» (عبداللهیان، ۱۳۸٦: ۱۱۵). پس از مقدمه، حوادث داستان به‌سمت نقطهٔ اوج (کشمکش اصلی) حرکت می‌کنند. کشمکش در داستان «عبارت است از رویارویی دو نیروی متخاصم یا تعارض دو دیدگاه متباین.» (پاینده، ۱۳۸۵: ٤٠). کشمکش معمولاً بین شخصیت یا طبیعت و همچنین تعارض دو نیروی متباین در ذهن یک شخصیت به‌وجود می‌آید. در نقطهٔ اوج تکلیف کشمکش داستان روشن می‌شود. در این نقطه (اوج داستان) معمولاً شخصیت اصلی به موضوعی آگاهی می‌یابد یا چشمانش بر حقیقتی باز می‌شود که تا آن زمان از آن غافل بوده است. پس از نقطهٔ اوج، داستان به‌سمت شرایط اولیه بازمی‌گردد و از میزان کشمکش آن کاسته می‌شود. به این قسمت در داستان کوتاه و داستانک کنش افتان (حرکت به‌سمت شرایط اولیه) گفته می‌شود و در پایان گره داستان گشوده، و داستان تمام می‌شود. آنچه در بالا دربارهٔ تعریف‌ها و ویژگی‌های داستان مینی‌مال امروزی گفتیم، در حکایت‌های ***مصیبت‌نامهٔ*** عطار به‌وضوح دیده می‌شود.

۱-۳. نمونه‌ای از داستان مینی‌مال و تشریح ویژگی‌های آن در *مصیبت‌نامه*

پادشاهی دختری دلبند داشت — هر دو عالم وقف یک یک بند داشت
هر سر موئیش خونی کرده بود — سرکشان را سرنگونی کرده بود
عاشقی آتش‌فشانش اوفتاد — شور در دریای جانش اوفتاد
بی‌قراری کرد در جانش قرار — از میان خلق آمد با کنار
عاقبت چون طاقت او طاق شد — پیش آن مه‌پارهٔ آفاق شد
گفت اگر نَبْود وصالت رهبرم — می‌ندانم تا که جان آنگه برم
دخترش گفتا اگر می‌بایدت — کز وصال من دری بگشایدت
یک جوال ارزنم در ره بریخت — نه بقصدی بود خود ناگه بریخت

www.SID.ir

Archive of SID

سوزنی برگیر و یک‌یک دانه پاک / از سر سوزن همه برچین ز خاک
چون جوال این شیوه پر ارزن کنی / با من آنگه دست در گردن کنی
مرد عاشق سال‌ها با سوزنی / برنچیدست ای عجب یک ارزنی
گر نکرد از سوزن ارزن در جوال / در جوالش کرد آن از محال
وی عجب این مرد با سوزن بدست / جان بخواهد داد و جای آنش هست

(عطار، ١٣٤٩: ١٥٢)

در این داستان مینی‌مال از ***مصیبت‌نامه*** تمام عناصر داستان مینی‌مال و همچنین تمام نقاط شکل شمارهٔ یک از مقدمه‌چینی تا گره‌گشایی دیده می‌شود. ایجاز از ویژگی‌های اساسی داستان مینی‌مال است که در این داستان نیز دیده می‌شود. تعداد شخصیت‌ها سه نفر است: پادشاه که نقش کم‌رنگی در داستان دارد و فقط از او نام برده می‌شود و در کنش‌های داستان نقشی ندارد، دختر پادشاه و مرد عاشق. رخدادهای داستان اندک است (ابراز عشق عاشق به دختر و درخواست ناممکن دختر از عاشق). همچنین، برخلاف داستان کوتاه و رمان- که تعداد صحنه‌ها و گفت‌وگوها در آن‌ها زیاد است- در این داستان مینی‌مال از ***مصیبت‌نامه*** سرعت حرکت روایی حوادث و ایجاز در گفت‌وگو به‌خوبی نمایش داده شده است که اوج خصوصیات داستان مینی‌مال را می‌نمایاند. علاوه‌بر این، تمام قسمت‌های شکل شمارهٔ یک نیز در آن دیده می‌شود:

مقدمه: پادشاهی دختری زیبا مانند ماه دارد که دل از همگان ربوده است.

کنش خیزان: مردی عاشق این دختر می‌شود و طاقتش از دست می‌رود.

اوج: مرد عاشق نمی‌تواند بر خواستهٔ دلش غالب شود و به سراغ دختر می‌رود و به او ابراز عشق می‌کند. دختر هم به او می‌گوید اگر وصالش را می‌خواهد، کیسهٔ ارزن او را که بر خاک ریخته است با سوزن جمع کند! از آنجا که این داستان عرفانی و نمادین است، بعد از نقطهٔ اوج، راوی (عطار) وارد متن می‌شود و با استفاده از نمادهای عرفانی مقصود عرفانی‌اش را بیان می‌کند. در ادامه، خواهیم دید که درس اخلاق که خاص الگوی لباو و والتسکی است، به‌صورت برجسته در داستان‌های ***مصیبت‌نامه*** دیده می‌شود.

کنش افتان: قسمت پایانی داستان است که عطار می‌گوید: دست‌یابی به محال پای‌بند کار محال است و پرداختن به محالات انسان نادان را به نابودی می‌کشاند و سزای چنین انسانی نابودی است.

www.SID.ir

Archive of SID

گره‌گشایی: با توجه به نوع داستان، ابراز پیام عرفانی و نمادین نقطهٔ گره‌گشایی داستان است.

همان‌گونه که دیدیم، تمام قسمت‌های الگوی ساختاری داستان مینی‌مال در این داستان ***مصیبت‌نامه*** دیده می‌شود. در ادامه، به معرفی الگوی لباو و والتسکی و تطابق عناصر آن با ساختار داستان‌های مینی‌مال در ***مصیبت‌نامه*** می‌پردازیم.

۴. معرفی الگوی لباو و والتسکی (۱۹۶۷)

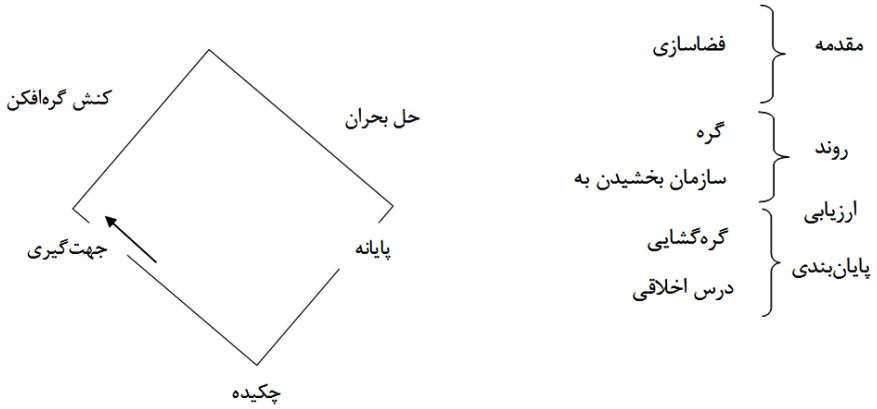
ساخت کلان همان چارچوب فکری و ذهنی نویسنده، گوینده و شنونده است که به‌صورت دانش زبانی[۲] در حافظهٔ آن‌ها ضبط شده است؛ یعنی هر شخصی برای هر مضمون زبانی دارای طرح معینی است که براساس آن و دانش مشترک با افراد دیگر می‌تواند ارتباط برقرار کند. زبان‌شناسی کلان نیز درپی به‌دست آوردن راهی علمی برای چگونگی ارتباط برقرار کردن است. لباو و والتسکی با بررسی داستان‌هایی که سخن‌گویان عادی زبان نقل کرده‌اند، ارتباط بین خواص صوری داستان و نقش‌هایشان را به‌دست آوردند و با مطالعهٔ پیشرفت تکنیک‌های داستان از کودکان به افراد بالغ و همچنین تعداد این تکنیک‌ها در بین افراد پایین و متوسط، به جداسازی عناصر داستان پرداختند. تحقیق آن‌ها براساس خواص الگوهای استفاده‌شده در داستان از سطح بند تا سطح داستان، ساده و پیچیده است که ازلحاظ صوری به داستان توجه دارد. لباو و والتسکی با تکیه بر تکنیک‌های اصلی تجزیه و تحلیل زبان‌شناختی داستان مانند جداسازی واحدهای ساختاری متفاوت و توجه ویژه به خواص داستان، به بررسی ساختاری داستان‌ها پرداختند. لباو و والتسکی در حین تحقیق دریافتند که چنانچه داستانی فقط دارای همین خصلت روایی باشد، معمولی و پیش‌پاافتاده است و داستانی بی‌محتوا و بی‌ارزش تلقی می‌شود. معمولاً داستان دارای نقش دیگری است که این نقش با توجه به علاقهٔ شخصی و واکنش مخاطب در بافت اجتماعی مشخص می‌شود. بنابراین، داستان دارای دو نقش است: ۱. ارجاعی[۳]: عملکرد داستان به‌عنوان وسیله‌ای برای تکرار تجربه به‌ترتیبی خاص از عباراتی است که تسلسل وقایع گذرا و زمانی تجربهٔ اصلی را به‌هم ربط می‌دهد. ۲. ارزیابی[۴]: این نقش تأکید کمتری دارد؛ زیرا همیشه داستان با موقعیت رخداد آن ارتباط مناسبی داشته و بیشتر وسیله‌ای

www.SID.ir

Archive of SID

برای انسان‌ها بوده است (تولان، ١٣٨٦: ٢٥٧-٢٧٠ با تلخیص).

قالب گفتمانی داستان براساس الگوی لباو و والتسکی به این شکل است:



شکل ٢ تشریح عناصر الگوی لباو و والتسکی

مقدمهٔ هر داستان یکی از ویژگی‌های ساختاری آن است که در آن شخصیت‌ها، مکان، زمان و موقعیت رفتاری شخصیت معرفی می‌شوند؛ البته همهٔ داستان‌ها ممکن است این قسمت را نداشته باشند. مقدمهٔ هر داستان پیش از متن روایی آن می‌آید و شامل معرفی شخصیت‌ها و گاه نوعی براعت استهلال و فضاسازی اولیه در داستان است. در ساختار لباو و والتسکی، مقدمه چکیده نیز نامیده می‌شود. چکیده معمولاً با پایان داستان در این الگو ارتباط دارد. برای مثال، در شروع داستان «رستم و اسفندیار» فردوسی ابتدا چکیده را بیان می‌کند و با هنرمندی تمام فضای صحنهٔ بعد از تیر خوردن اسفندیار و افتادن او را به‌تصویر می‌کشد. در این داستان بلبل، ابر، نرگس و... در غم اسفندیار می‌نالند. البته، آشکارا نمی‌توان گفت منظور لباو و والتسکی از چکیده فقط مقدمهٔ داستان است؛ زیرا براساس این الگو، مایکل تولان[٥] چکیده را این‌گونه تعریف می کند: «چکیده (abctract) به‌طور خلاصه داستان دربارهٔ چیست؟» (١٣٨٦: ٢٦٥). براساس تعریف مایکل تولان، منظور از چکیده فقط مقدمهٔ داستان نیست و کل داستان را دربرمی‌گیرد. براساس این الگو، چکیده شامل «مقدمه و فضاسازی» است و این واژه‌ها همگون و مشابه هستند.

www.SID.ir

Archive of SID

۵. روند (جهت‌نگری)

همان حرکت روایی داستان از آغاز به‌سمت گره‌افکنی و نقطهٔ اوج است. «جهت‌گیری، شرکت‌کنندگان و موقعیت‌ها، به‌خصوص موقعیت‌های زمانی و مکانی را در روایت مشخص می‌کند و معادل زمینه‌سازی داستانی (setting) است.» (همان: ۲۷۰). روند یا جهت گیری حد فاصلهٔ بین شروع داستان تا گره‌افکنی را دربرمی‌گیرد. مایکل تولان ذیل جهت‌گیری در الگوی لباو و والتسکی می‌گوید: «جهت‌گیری: چه کسی؟ کی؟ و کجا؟». پس جهت‌گیری در این ساختار نقش مهمی در تعیین زمان و مکان داستان دارد.

۶. گره و گره‌گشایی

قسمت اصلی داستان را دربرمی‌گیرد که در آن معمولاً پاره‌ای وقایع در برخورد شخصیت‌ها با یکدیگر به‌وجود می‌آید. این قسمت انگیزهٔ ادامهٔ داستان را برای برطرف کردن آثار ناخواستهٔ گره در شخصیت به‌وجود می‌آورد. در الگوی مایکل تولان (شکل ۱) گره داستان «کنش گره‌افکن» نامیده می‌شود: «کنش گره‌افکن: ابتدا چه اتفاقی افتاد و پس از آن چه اتفاقی افتاد؟» (تولان، ۱۳۸٦: ۲٦٦). در الگوی لباو و والتسکی شیوه‌های گره و گره‌گشایی در داستان دو گونه است:

- گره به‌وجود می‌آید و همان‌جا حل می‌شود.
- گره‌هایی که به‌ترتیب طی داستان به‌وجود آمده‌اند و یک‌جا گره‌گشایی شده‌اند (پهلوان‌نژاد، ۱۳۸۵: ۲۰٤).

۷. ارزیابی[۶]

ازلحاظ ساختاری، حد فاصل بین گره و گره‌گشایی را ارزیابی می‌گویند که نقش آن، اهمیت دادن به قسمت‌های خاص و مورد نظر گوینده است. در بیشتر داستان‌ها، بخش ارزیابی با گره‌گشایی (نتیجه، راه‌حل) تداخل پیدا می‌کند (همان: ۱۹٤). «ارزیابی شامل همهٔ ابزارهایی است که برای به اثبات رساندن و حفظ نکتهٔ اصلی داستان اهمیت بافتی، قابلیت بازگویی یا گزارش‌پذیری آن به‌کار می‌رود.» (تولان، ۱۳۸٦: ۲۷۱). ارزیابی همان تنهٔ اصلی داستان است

www.SID.ir

Archive of SID

و بخش مهم روایت را دربرمی‌گیرد. ارزیابی تأکید نویسنده برای بیان پیام داستان است و تأکید آن با این روش‌ها انجام می‌شود: ١. بیان مستقیم؛ ٢. واژه‌های تأکیدی؛ ٣. توقف عمل به دو صورت: از طریق بندهای هم‌پایه و تکرار؛ ٤. قضاوت فردی سوم (پهلوان‌نژاد، ١٣٨٥: ١٤٤). به عبارت دیگر، ارزیابی خط سیر اصلی داستان را دربرمی‌گیرد و تاحدودی با پیرنگ در ارتباط است. در همین باره مایکل تولان ذیل ارزیابی می‌گوید: «ارزیابی، خب حالا که چرا؟ چرا و چگونه این ماجرا جالب است؟» (١٣٨٦: ٢٦٦). اما راه‌حل (گره‌گشایی) آن قسمتی از داستان است که بعد از ارزیابی می‌آید و نتیجه‌گیری داستان را دربرمی‌گیرد و داستان به سرانجام خود می‌رسد.

٨. درس اخلاق

بسیاری از داستان‌ها با راه‌حل یا گره‌گشایی به‌پایان می‌رسند؛ اما برخی دارای قسمتی اضافه‌اند که درس اخلاق نامیده می‌شود. این قسمت بیشتر حاوی نکته‌ای اخلاقی- اجتماعی است و بیشتر در متون عرفانی و تعلیمی دیده می‌شود؛ به‌طوری که می‌توان این بخش را «پیام» اثر نیز درنظر گرفت.

٩. پایانه

آخرین قسمت داستان است و پس از گره‌گشایی یا درس اخلاق (در برخی داستان‌ها) می‌آید. پایانه اتمام روایت را نشان می‌دهد؛ همان‌گونه که چکیده آغاز روایت را اعلام می‌کند. در پایانه استفاده از دو ابزار کاملاً معمول است: یکی از آن‌ها اعلام صریح این نکته است که داستان به‌پایان رسیده است؛ به‌طوری که اگر مخاطب در این زمان سؤال کند که «بعد چه اتفاقی افتاد؟» سؤالش بی‌معنا یا سردکننده خواهد بود؛ زیرا سؤالش نشان می‌دهد که او نکتهٔ اصلی روایت را درنیافته است (تولان، ١٣٨٦: ٢٨٠). پس از پایان داستان، نویسنده به دنیای واقعی برمی‌گردد و این کار با استفاده از یکی از شیوه‌های زیر انجام می‌شود: «١. با استفاده از عناصر اشاره‌ای ٢. با دنبال کردن رخدادی که به زمان حال متصل است.» (پهلوان‌نژاد، ١٣٨٥: ١٩٥).

www.SID.ir

Archive of SID

۱۰. تطبیق و مقایسهٔ ساختار داستانک در *مصیبت‌نامه* براساس سیر روایی داستانک (شکل ۱ و الگوی لباو و والتسکی)

*مارافسایی یکی حربه به دست		کرده بود بر مار سوراخی نشست*
*هر زمان می‌ساخت معجونی دگر		هر نفس می‌ساخت معجونی دگر*
*ناگهی عیسی بر آنجا درگذشت		مار آمد پیش او در سرگذشت*
*گفت ای روح‌الله ای شمع انام		هست سیصد سال عمر من تمام*
*مرد سی ساله مرا افسون کند		تا ز سوراخم مگر بیرون کند*
*رفت عیسی عاقبت زان جایگاه		چون دگر باره فرود آمد به راه*
*مرد را گفتا چه کردی کار را		گفت اندر سلّه کردم مار را*
*شد سر آن سلّه عیسی برگرفت		چون بدید او را سخن از سر گرفت*
*گفت ای مار از چه طاعت داشتی؟		خاصه چندانی شجاعت داشتی*
*آن همه دعوی که کردی از نخست		از چه افتادی چنین در دام سست؟*
*گفت من نفریفتم ز افسون او		می‌توانستم که ریزم خون او*
*لیک چون بسیار حق را نام برد		نام حق خوش‌خوش مرا در دام برد*
*چون به نام حق شدم در دام او		صد چو جان من فدای نام او*
*وصل همچون آتشی جان سوزدت		یاد باید تا جهان افروزدت*

۱-۱۰. عناصر ساختاری حکایت براساس الگوی لباو و والتسکی

۱-۱-۱۰. مقدمه، فضاسازی

مارگیری در کنار سوراخ ماری نشسته است و به‌روش‌های مختلف تلاش می‌کند تا مار را در سبد کند. ناگهان حضرت عیسی از آنجا می‌گذرد و مار به او می‌گوید: «ای عیسی من سیصد سال عمر و تجربه دارم ولی مرد سی‌ساله می‌خواهد مرا شکار کند». حضرت عیسی از آنجا می‌رود و هنگامی‌که برمی‌گردد، دربارهٔ شکار مار از مرد می‌پرسد و مرد به او می‌گوید مار را در سبد کرد.

www.SID.ir

Archive of SID

٢-١-١٠. گره و سازمان بخشیدن به گره

حضرت عیسی وقتی می‌بیند مرد سی‌ساله مار سیصدساله را در سبد کرده است، به سراغ مار می‌رود و سؤال می‌کند چطور مرد سی‌ساله او را در سبد کرد. مار در جواب سؤال حضرت عیسی می‌گوید افسون و جادوی مرد باعث گرفتاری‌اش نشد؛ بلکه نام خدا و دعا او را در بند کرد.

٣-١-١٠. پایان‌بندی و درس اخلاقی

در پایان داستان، گره اصلی آن با جواب مار حل می‌شود و مار در جواب سؤال حضرت عیسی (گره داستان) می‌گوید آنچه او را در بند کرد، نام خدا بود نه جادو. عطار در بیت پایانی به نتیجه‌ای اخلاقی دست می‌یابد و می‌گوید: «وصل مثل آتشی است که آدمی را متحول می‌کند». این گره اخلاقی را مطابق با الگوی لباو و والتسکی، در متون اخلاقی و تعلیمی می‌توان مشاهده کرد.

دستاوردِ تطابق الگوی لباو بر ***مصیبت‌نامه*** این است که تمام بخش‌های الگوی اخیر در داستانک‌های ***مصیبت‌نامه*** دیده می‌شود. علاوه‌بر این، مسیر روایی داستانک‌ها بر نمودار ساختاری والاس مارتین نیز صادق است و تمام بخش‌های آن بر داستانک‌های ***مصیبت‌نامه*** تطابق دارد. در جدول زیر پنج داستانک از ***مصیبت‌نامه*** به‌طور اتفاقی انتخاب شده است و همان‌گونه که مشاهده می‌کنیم، تمام بخش‌های الگوی لباو و والتسکی در آن‌ها دیده می‌شود.

جدول ١ عناصر الگوی لباو و والتسکی در چند داستان مینی‌مال ***مصیبت‌نامه***

نام داستانک	مقدمه	کنش گره‌افکن	گره	سازمان بخشیدن به گره	پایان‌بندی	درس اخلاقی
حضرت عیسی و مارگیر (عطار، ١٣٤٩: ٦٨)	*	*	*	*	*	*
ذوالقرنین و مرد دژم (همان: ٤٦)	*	*	*		*	*

www.SID.ir

Archive of SID

ادامه جدول ۱

نام داستانک	مقدمه	کنش گره‌افکن	گره	سازمان بخشیدن به گره	پایان‌بندی	درس اخلاقی
ابوسعید و مرد اسیر (همان: ٦٧)	*	*	*		*	*
دختر پادشاه و عاشق (همان: ۱۵۲)	*	*	*	*		*
دزد و شبلی (همان: ۱۲۷)	*	*	*	*	*	*

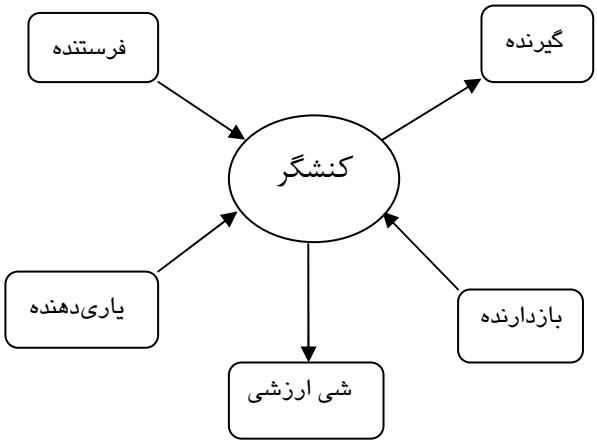
۱۱. معرفی الگوی کنشگر گریماس و مطابقت آن با ساختار داستان بلند مرغان در *منطق‌الطیر*

مطالعهٔ دقیق طرح داستان در سال ۱۹۲۸م با ولادیمیر پراپ[۷]، از ساختارگرایان روسیه، آغاز شد. پراپ با بررسی یکصد قصهٔ مختلف دریافت که هر قصه از ۳۱ خویشکاری (کارکرد) تشکیل شده است. «پراپ کوچک‌ترین جزء سازه‌ای قصه‌های پریان را خویشکاری (function) می‌نامد و خویشکاری را به عمل و کار یک شخصیت از نقطه‌نظر اهمیتش در پیشبرد قصه تعریف می‌کند.» (پراپ، ١٣٦٨: ٨). نظریهٔ پراپ گام مهمی در حوزهٔ صورت‌گرایی قصه بود؛ زیرا نقطهٔ شروعی برای نظریه‌پردازان بعدی درزمینهٔ ساختارگرایی شد. «از ساختارگرایانی که پژوهش پراپ را در سطحی گسترده مبنا قرار داد، آلژیر داس ژولین گِرماس بود که با تکیه بر مطالعات معنا و ساختار توانست فرضیهٔ مدل کنشی را ارائه دهد.» (روحانی و شوبکلایی، ۱۳۹۱: ۹۲). گریماس الگویی را طراحی کرد که ازنظر معنا و ساختار به روایت می‌نگریست؛ به‌طوری که تحلیل ساختار قصه براساس این الگو نوع ارتباط و نسبت میان کنشگرها و معنای نهفته در قصه را کشف می‌کرد (موران، ١٣٨٦: ٢٢٥). در این الگو که شامل شش کنشگر داستانی است، نقش‌های کنشگر از انعطاف‌پذیری برخوردارند و می‌توانند به‌جای یکدیگر ایفای نقش کنند؛ برای مثال کنشگر گیرنده

www.SID.ir

Archive of SID

می‌تواند در نقش فاعل یا کنشگر یاری‌دهنده ایفای نقش کند و برعکس. در این الگو شش کنشگر نقش ایفا می‌کنند: ۱. **کنشگر فرستنده**: شخصیت یا نیرویی است که کنشگر را به‌دنبال هدفی می‌فرستد؛ مثلاً عشق و دوست داشتن که در قصه‌های قدیم پرنسس را به‌دنبال سیندرلا می‌فرستد. ۲. **کنشگر گیرنده**: کسی است که از عمل کنشگر سود می‌برد. در اینجا پرنسس که از عمل خویش سود می‌برد، گیرنده است. ۳. **کنشگر**: معمولاً مهم‌ترین شخصیت داستان است که عملی را انجام می‌دهد و به‌سوی شیء ارزشی می‌رود. در اینجا پهلوانی که مأمور آوردن پرنسس است، کنشگر اصلی داستان است. ۴. **شیء ارزشی (مفعول)**: هدفی است که کنشگر به‌سمت آن می‌رود. در اینجا سیندرلا شیء ارزشی داستان است. ۵. **کنشگر بازدارنده**: کسی است که کنشگر را از رسیدن به شیء ارزشی محروم می‌کند. در اینجا حریفان پرنسس و اطرافیان سیندرلا- که از رسیدن کنشگر (پهلوان) به شیء ارزشی جلوگیری می‌کنند- کنشگران بازدارندهٔ داستان هستند. ۶. **یاری‌دهنده**: کسی که کنشگر را در رسیدن به شیء ارزشی یاری می‌کند. در اینجا وعده‌های مادی پرنسس به مأموران و همچنین دیگر افراد گماشته‌شده برای این کار نقش یاری‌دهنده را دارند. شکل زیر شش موقعیت داستانی گریماس را نشان می‌دهد.



شکل ۳ الگوی کنشگر گریماس
(آستین و ساونا، ١٣٨٦: ٥٧)

www.SID.ir

Archive of SID

۱۲. داستان حرکت مرغان به‌سمت سیمرغ در *منطق‌الطیر* و تبیین آن براساس الگوی گریماس

مرغان برای طلب سیمرغ گرد هم آمده‌اند و می‌پرسند که چرا اقلیم آن‌ها بی‌پادشاه است؛ درحالی که در روی زمین هیچ سرزمینی بدون پادشاه نیست:

مجمعی کردند مرغان جهان آنچه بودند آشکارا و نهان
جمله گفتند این زمان در روزگار نیست خالی هیچ شهر از شهریار

در این میان، هدهد که از بقیهٔ مرغان داناتر است، خود را پیک حق می‌نامد و به مرغان می‌گوید: ما پادشاهی به نام سیمرغ داریم که در کوه قاف است و باید به طلب او برویم:

هست ما را پادشاهی بی‌خلاف در پس کوهی که هست آن کوه قاف
نام او سیمرغ سلطان طیور او به ما نزدیک و ما زو دورِ دور

هدهد در وصف بزرگی سیمرغ سخن می‌گوید و راه رسیدن به او را ترک تعلّقات دنیوی می‌داند و اذعان می‌کند که رسیدن به سیمرغ کار هر کسی نیست؛ بلکه فقط کسانی به سیمرغ می‌رسند که از دنیا دست بکشند و با معنویات عجین شوند. سپس هدهد به مرغان پیشنهاد می‌دهد به‌سوی قاف حرکت کنند. مرغان در ابتدای کار شوق زیادی از خود نشان می‌دهند؛ ولی بعد هر کدام عذری می‌آورند:

گرچه ره را بود هریک کارساز هریکی عذری دگر گفتند باز

بلبل می‌گوید طاقت رسیدن به سیمرغ را ندارد و فقط عشق گل برایش کافی است:

طاقت سیمرغ ندارد بلبلی بلبلی را بس بود عشق گلی

طوطی عذر می‌آورد که به‌دلیل اینکه قبای سبز پوشیده و سرور و خضر مرغان است، طاقت رسیدن به سیمرغ را ندارد. بعد از طوطی، طاووس داستانِ رانده شدن خود را از بهشت بیان می‌کند:

کی بود سیمرغ را پروای من بس بود فردوس اعلی جای من

بعد از طاووس، کبک عذر خویش را بیان می‌کند و طی این طریق را مشکل می‌داند:

چون ره سیمرغ راهی مشکل است پای من بر سنگ و گوهر در گل است
من به سیمرغ قوی‌دل کی رسم دست بر سر پای در گل کی رسم

www.SID.ir

Archive of SID

همچو آتش برنتابم سر ز سنگ تا بمیرم یا گهر آرم به چنگ

باز هم راه رسیدن به سیمرغ را سخت و دشوار می‌بیند و نشستن بر دست پادشاهان را بر سیمرغ ترجیح می‌دهد:

من کجا سیمرغ را بینم به خواب چون کنم بیهوده سوی او شتاب
رزقه‌ای از دست شاهم بس بود در جهان این پایگاهم بس بود

به همین ترتیب، هریک از مرغان عذر می‌آورند و از حرکت به‌سوی سیمرغ رویگردان می‌شوند:

هرکسی را بود عذری لنگ‌لنگ این‌چنین کس کی کند عنقا به چنگ

هدهد مرغان را سرزنش می‌کند و آن‌ها را وابسته به دنیا و دور از دیدار سیمرغ می‌بیند. سرانجام، جمعی از مرغان آمادهٔ حرکت به‌سوی سیمرغ می‌شوند و پس از سپری کردن سختی‌های راه و تلف شدن بسیاری از آن‌ها در کوه و بیابان، عاقبت سی تن به کوه قاف می‌رسند:

آن‌همه مرغان چو بیدل آمدند همچو مرغ نیمه‌بسمل آمدند

ناگهان، چاوش حق در آنجا پدیدار می‌شود و خطاب به مرغان آواز می‌دهد: کیستید؟ و به چه کار آمده‌اید؟

گفت: هان ای قوم از شهر که‌اید؟ در چنین منزلگه از بهر چه‌اید؟
جمله گفتند آمدیم این جایگاه تا بود سیمرغ ما را پادشاه

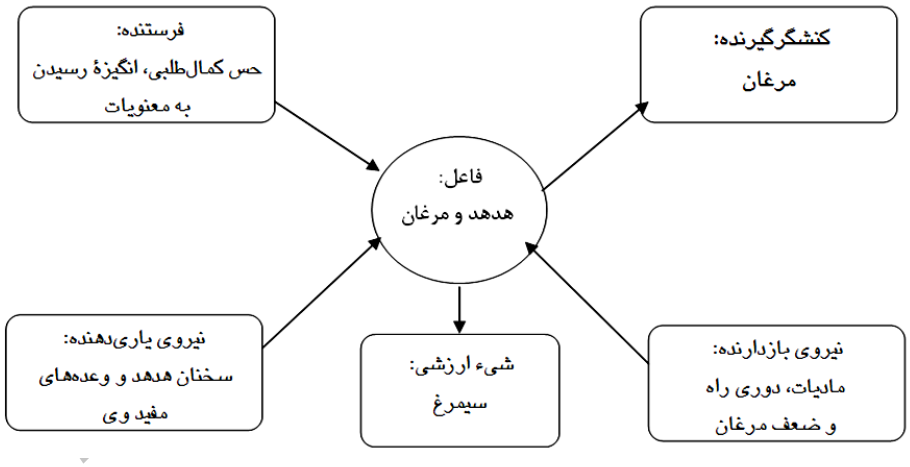
وقتی آن سی مرغ به‌دقت در وجود خویش می‌نگرند، مشاهده می‌کنند که آن سیمرغ درواقع این سی مرغ هستند که مادیات را ترک کرده و به انسان کامل بدل شده و هرکدام جلوه و نمادی از سیمرغ شده‌اند (عطار، ١٣٧٢: ٧٦-٢٣٠).

در این داستان انواع کنشگرهای زیر دیده می‌شود: الف. کنشگر انسانی: هدهد و سایر مرغان؛ ب. کنشگر معنوی: خدا، سیمرغ، عشق به خدا و طلب او، پاکی و اعتقادات دینی؛ ج. کنشگر مادی: مادیات و تعلقات دنیوی، مشکلات سفر و وادی‌های سخت. همان‌گونه که دیدیم، تمام این کنشگرها در داستان ایفای نقش می‌کنند. براساس الگوی شش‌گانهٔ گریماس، کنشگر فرستنده فرد یا نیرویی است که کنشگر را به‌سمت هدف (شیء ارزشی) می‌فرستد. در ابتدای داستان کنشگر فرستنده (طلب کردن پادشاه و کنجکاوی مرغان در نداشتن شهریار) آن‌ها را به رفتن سفر تحریک می‌کند. کنشگر گیرنده کسی است که از عمل کنشگر سود می‌برد. در

www.SID.ir

Archive of SID

داستان سفر مرغان برای رسیدن به سیمرغ، «مرغان» نقش کنشگر گیرنده را دارند؛ زیرا سود سفر (ترک تعلقات و رسیدن به معنویات) نصیب خود آنان می‌شود. کنشگر اصلی (فاعل) در این داستان هدهد و مرغان هستند؛ زیرا هدهد نقش رهبری مرغان را برعهده دارد و مرغان نیز کنشگران این داستان هستند. کنشگر بازدارنده کسی یا نیرویی است که کنشگر را از رسیدن به شیء ارزشی بازمی‌دارد. در این داستان، مادیات، دوری راه و پایبند نبودن مرغان به ارزش‌های معنوی آنان را از حرکت به‌سوی سیمرغ بازمی‌دارد. درمقابل نیروی بازدارنده، نیروی یاری‌دهنده وجود دارد و آن کسی یا نیرویی است که باعث یاری کنشگر در رسیدن به شیء ارزشی می‌شود. در این داستان، رهبری هدهد و سخنان او دربارهٔ صفات نیک سیمرغ و همچنین رستگاری مرغان در پایان سفر باعث برانگیختن آنان به حرکت به‌سمت سیمرغ می‌شود. شیء ارزشی (مفعول) کسی یا چیزی است که کنشگر به‌دنبال آن است. در اینجا «سیمرغ» شیء ارزشی مرغان (کنشگران) است که درپی آن هستند. شکل زیر ساختار داستان ***منطق‌الطیر*** را براساس الگوی گریماس نشان می‌دهد:



شکل ۴ ساختار داستان ***منطق‌الطیر*** براساس الگوی گریماس

همان‌گونه که می‌بینیم، شش منطقهٔ داستانی گریماس در داستان بلند ***منطق‌الطیر*** دیده

www.SID.ir

Archive of SID

می‌شود؛ اما آنچه در پژوهش حاضر درپی آنیم این است که آیا می‌توان داستان‌های مینی‌مال ***مصیبت‌نامه*** را نیز براساس این الگو بررسی کرد؛ یعنی تمام شش منطقهٔ داستانی الگوی گریماس همان‌گونه که در داستان بلند ***منطق‌الطیر*** وجود دارد، در داستانک‌های ***مصیبت‌نامه*** نیز مشاهده می‌شود. برای پاسخ به این سؤال داستان مینی‌مال «دختر پادشاه و مرد عاشق» از ***مصیبت‌نامه*** را براساس الگوی کنشگر گریماس بررسی و تحلیل می‌کنیم. این داستان دربارهٔ مردی است که عاشق دختری زیبا می‌شود و آن‌قدر مِهر دختر در دلش بالا می‌گیرد که به سراغ دختر می‌رود و از عشقش با او سخن می‌گوید؛ ولی دختر او را به‌کار غیرممکن و سختی وادار می‌کند. در ادامه، عطار وارد داستان می‌شود و نتیجهٔ اخلاقی می‌گیرد. الگوهای شش‌گانهٔ این داستانک براساس الگوی گریماس چنین است: فرستنده: عشق و میل درونی؛ گیرنده: مرد عاشق؛ شیء ارزشی: دختر؛ فاعل: مرد عاشق؛ کنشگر بازدارنده: بی‌علاقگی دختر به مرد عاشق و درخواست غیرممکن او از مرد؛ نیروی یاری‌دهنده: ندارد.

همچنین، بنگرید به کنشگرهای شش‌گانهٔ داستان «مارگیر و حضرت عیسی (ع)» از ***مصیبت‌نامه***. در این داستان مردی کوشش می‌کند تا ماری را در سبد کند. ناگهان حضرت عیسی از آنجا می‌گذرد و مار به حضرت عیسی شکایت می‌کند که سیصد سال عمر دارد؛ اما مردی سی‌ساله می‌خواهد او را در سبد کند. آن حضرت درپی کاری می‌رود و بعد از مدتی برمی‌گردد و می‌بیند که مرد مار را گرفته است. حضرت عیسی علت تسلیم شدن مار را می‌پرسد و مار می‌گوید علت در دام افتادنش نام خدا بوده است. الگوهای شش‌گانهٔ این داستانک براساس الگوی گریماس چنین است: فرستنده: اقتضای شغلی و میل مارگیر؛ کنشگر گیرنده: مارگیر؛ شیء ارزشی: مار؛ فاعل: مارگیر؛ کنشگر یاری‌دهنده: دعاها و وردهایی که مارگیر برای تسلیم شدن مار می‌خواند؛ کنشگر بازدارنده: ندارد.

نتیجهٔ بررسی این دو حکایت نشان می‌دهد الگوی گریماس به‌دلیل ضعیف بودن پیرنگ داستان مینی‌مال در ***مصیبت‌نامه***، بر آن مطابق نیست و قالب داستان‌های مینی‌مال ***مصیبت‌نامه*** با الگوی کنشگر گریماس کمتر مطابقت دارد.

در گام بعدی به بررسی و مطابقت داستان بلند ***منطق‌الطیر*** براساس الگوی لباو و والتسکی می‌پردازیم:

الف. مقدمه، فضاسازی: مرغان همگی دور هم جمع می‌شوند و از خود می‌پرسند که چرا

www.SID.ir

Archive of SID

تمام سرزمین‌ها پادشاه دارد؛ اما سرزمین پرندگان بدون شاه است.

ب. گره و سازمان بخشیدن به گره: گره و گره‌گشایی در این داستان بلند از سه راه نمود می‌یابد: ۱. گرهی که به‌وجود می‌آید و همان‌جا نیز باز می‌شود: مرغان کنجکاو شده‌اند که پادشاه آنان کیست؟ (گره). هدهد که از بقیه داناتر است، مرغان را راهنمایی می‌کند و می‌گوید پادشاه آنان سیمرغ است و باید به طلب او بروند (گره‌گشایی). ۲. گرهی که اصلاً باز نمی‌شود: مرغان شوق رسیدن به سیمرغ را دارند؛ اما پایبندی به مادیات آنان را از این راه بازمی‌دارد و هرچه هدهد آنان را پند می‌دهد سودی ندارد. ۳. گرهی که در طول داستان به‌وجود می‌آید و در انتهای داستان گشوده می‌شود: مرغان پس از مشقت‌های بسیار به کوه قاف می‌رسند و می‌پرسند: «سیمرغ کجاست و چگونه است؟» (گره). در پایان داستان، پی می‌برند که خود آن‌ها سی مرغ و نماد سیمرغ هستند (گره‌گشایی).

ج. پایان‌بندی و درس اخلاقی: از آنجا که داستان مرغان ***منطق‌الطیر*** داستانی نمادین و تمثیلی است، هدف عطار نیز از پرداختن به آن بیان درس اخلاقی و هدف نهفته در پس‌زمینهٔ صوری آن است. در این داستان بلند سیمرغ نماد خدا و هریک از مرغان نماد گروهی از انسان‌ها هستند و فقط انسان‌هایی می‌توانند به صفات پاک خدایی آراسته شوند که ترک تعلّقات کنند (درس اخلاقی). همان‌گونه که مشاهده می‌کنیم، ساختار داستان بلند ***منطق‌الطیر*** به‌دلیل نوع قالب آن، با الگوی ساختاری لباو و والتسکی مطابق است و تمام قسمت‌های این الگو در این داستان بلند دیده می‌شود.

۱۳. نتیجه‌گیری

در نظریه‌های روایت‌شناسی و داستان‌نویسی معاصر، داستان مینی‌مال نیز مانند داستان کوتاه دارای خط سیر داستانی شامل مقدمه، کنش گره‌افکن، نقطهٔ اوج، فرود و گره‌گشایی است. بررسی ساختار داستانک در ***مصیبت‌نامهٔ*** عطار نشان می‌دهد ساختار داستان مینی‌مال در این اثر با الگوی ساختاری خط سیر داستانک مطابقت دارد. همچنین، ایجاز در تعداد شخصیت‌ها، صحنه‌پردازی، رخدادهای داستانی و فشردگی زمانی از ویژگی‌های اصلی داستان مینی‌مال است که در داستان‌های ***مصیبت‌نامه*** نیز به‌وضوح دیده می‌شود.

دو الگوی ساختارگرای لباو و والتسکی و گریماس با یک سال اختلاف زمانی، دارای چارچوب ساختاری و بخش‌های مختلف هستند. الگوی لباو و والتسکی به‌دلیل بخش‌های

www.SID.ir

Archive of SID

خاصِ گره، سازمان بخشیدن به گره و درس اخلاق، با هر دو نوع ساختار داستان مینی‌مال و بلند (***مصیبت‌نامه*** و ***منطق‌الطیر***) مطابقت دارد؛ به‌طوری که در اکثر این آثار شاهد سؤال و جواب و درس اخلاقی هستیم. اما الگوی کنشگرای گریماس بیشتر مخصوص داستان‌های بلند است. بررسی دو داستان مینی‌مال از ***مصیبت‌نامه*** نشان می‌دهد ساختار این داستانک‌ها به‌دلیل پیرنگ ضعیف و نوع قالب اثر (عرفانی) با الگوی گریماس مطابقت ندارد.

سخن پایانی این است که الگوی لباو و والتسکی با ساختار دو قالب داستان مینی‌مال و داستان بلند مطابقت دارد؛ درحالی که الگوی گریماس بیشتر شامل داستان‌های بلند است و به‌شکل بسیار ضعیفی با قالب ادبی داستان مینی‌مال (داستانک) در ***مصیبت‌نامه*** مطابقت دارد؛ به‌طوری که همیشه یکی از شش نقطهٔ داستانی گریماس در این داستان‌ها وجود ندارد و علت اصلی آن، پیرنگ ضعیف و فانتزی‌گونهٔ این داستان‌هاست؛ زیرا هدف راوی از نقل این داستان‌ها بیان نکتهٔ اخلاقی- عرفانی است نه داستان‌پردازی.

۱۴. پی‌نوشت‌ها

۱. این الگو به‌اختصار از منبع زیر استخراج شده است: تولان، مایکل (۱۳۸٦/۱۹۵۳). ***روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی***. ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

2. linguistic competence
3. referential
4. evaluative
5. Michael Toolan
6. evaluation
7. Vladimir Prop

۱۵. منابع

- آبرامز، مایر هوارد (۱۹۳۳/ ۱۳۸٤). ***فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی***. ترجمهٔ سعید سبزیان. تهران: راهنما.
- آستین، آلن و جورج ساونا (۱۳۸٦). ***نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری***. ترجمهٔ داوود زینلو. زیر نظر فرزان سجودی. تهران: سورهٔ مهر.

www.SID.ir

Archive of SID

- پاینده، حسین (۱۳۸۵). «ژانر ادبی داستانک و توانمندی‌های آن برای نقد». ***فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی***. ش۱۲ و ۱۳. صص۳۷-٤۸.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳٦۸). ***ریخت‌شناسی قصه‌های پریان***. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: توس.
- پهلوان‌نژاد، محمدرضا (۱۳۸۵). «مقایسهٔ سرود بیست و دوم ایلیاد (کشته شدن هکتور) و حماسهٔ رستم و اسفندیار براساس الگوی لباو و والتسکی». ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی***. ش۱۵۵. صص۱۹۰-۲۱۰.
- تولان، مایکل (۱۳۸٦). ***روایت‌شناسی درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی***. ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
- جزینی، جواد (۱۳۷۸). «ریخت‌شناسی داستان‌های مینی‌مالیستی». ***کارنامه***. د۱. ش٦.
- حیدری، فاطمه و بیتا دارابی (۱۳۹۱). «بینامتنیت در شرق بنفشه، اثر شهریار مندنی‌پور». ***فصلنامهٔ جستارهای زبانی***. د٤. ش۲. صص۵۵-۷٤.
- رضی، احمد و سهیلا روستا (۱۳۸۸). «کمینه‌گرایی در داستان‌نویسی معاصر». ***پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان***. ش۳. صص۷۷-۹۰.
- _____ (۱۳۹۰). «نظام داستان‌پردازی در حکایت‌های کوتاه کشف‌المحجوب». ***دوفصلنامهٔ علمی پژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا***. س۲. ش٤. صص۸۷-۱۱۳.
- سجادی، سیدمحمود (۱۳۸۷). «کوتاه و گزیده‌گویی در داستان‌نویسی (مینی‌مالیسم)». ***ادبیات داستانی***. ش۱۱٤. صص۱٦-۲۱.
- طرغه، محمد (۱۳۸۲). «چهارمقالهٔ نظامی و سبک مینی‌مالیسم». ***کتاب ماه ادبیات و فلسفه***. ش۷۵ و ۷٦. صص۱۲٤-۱۲۵.
- عبداللهیان، حمید (۱۳۸٦). «داستان بیت یک قالب داستانی جدید». ***فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی***. ش۱۵. صص۱۱۱-۱۲٤.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد (۱۳۷۲). ***منطق‌الطیر***. به تصحیح حمید حمید. تهران: طلوع.
- _____ (۱۳٤۹). ***مصیبت‌نامه***. به تصحیح دکتر نورانی وصال. تهران: زوار.
- غلام، محمد (۱۳۸۲). «شگردهای داستان‌پردازی در بوستان». ***نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و***

www.SID.ir

Archive of SID

علوم انسانی دانشگاه تبریز. س ٤٦. ش١٨٩. صص١٨-٣٨.

- کوپا، فاطمه (١٣٩٠). «بررسی تطبیقی روایت‌پردازی در منطق‌الطیر عطار و رساله‌الطیر سهروردی». ***فصلنامهٔ جستارهای زبانی (زبان و ادبیات تطبیقی سابق)***. د٢. ش٣. صص١-٢٣.
- موران، برنا (١٣٨٦). ***نظریهٔ ادبیات و نقد***. ترجمهٔ ناصر داوران. تهران: نگاه.
- میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (ذوالقدر) (١٣٧٧). ***واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی***. تهران: کتاب ممتاز.

Translated Resources:

- Abdollahiyan, Hamid (2007). "Story-Line of a New Form of Fiction Story" *Literary Studies Quarterly*. Issue 15. Pp. 124-111 [In Persian].
- Abrams, Mayer Hovard (2005). *Descriptive Dictionary of Literary Terms. Translation by Saied Sabziyan.* Tehran: Rahnami [In Persian].
- Astin, Alen Savna (2007). *Text Semiotics and Theater Performances*. Translation by Davood Zinlo. Tehran: Soreye Mehr [In Persian].
- Attare Nishaburi, Faridodin Mohammad (1764). *Disaster Letter Mosibat-Name*. Correction by: Noraniye Vesal. Tehran: Zavvar [In Persian].
- Attare Nishaburi, Faridodin Mohammad (1993). *Flying Logic Manteq-o-Teir*. Correction by Hamid Hamid. Tehran: Toluo [In Persian].
- Gholam, Mohammad (2001). "Techniques of Fiction in the Boostan". *Journal of the Faculty of Letters and Human Sciences.* University of Tabriz, Year 46. No. 189. Pp. 38-18 [In Persian].
- Heidari, Fatemeh & Bita Darabi (2013). "Intertextuality in Mandanipoor's Sharghe Banafshe". *Journal of Language Related Research* (*former Comparative Language and Literature Research*). Vol. 4. No. 2. Pp. 55-74 [In Persian].
- Jaziny, Javad (1974). "Minimalist Morphology Stories". *Karnameh*. 1st period. No. 6 [In Persian].
- Koupa, Fatemeh (2011). Ve Study of Narration in Ghazzali's "Resalato-Teir and Attar's Manteqo-Teir". *Journal of Language Related Research (Former Comparative*

www.SID.ir

Archive of SID

Language and Literature Research). Vol. 2. No. 3. Pp. 1-23 [In Persian].

- Mirsadeghi, Jamal & Maymanate Mirsadeghi (1786). *Fiction Art Glossary: Glossary of Literary Fiction*. Tehran: Ketabe Momtaz [In Persian].
- Moran, Borna (2007). *Literature Theory and Criticism*. Translation by Naser Davaran. Tehran: Negah [In Persian].
- Pahlavan Nejhad Mohammad (2006). "Comparison of the Twenty-Second Hymn Iliad (Hector kills) and Rostam and Esfandiar Model Structures and Valtsky Lbav". *Journal of the Faculty of Letters and Humanities Ferdowsi University*. No. 155. Pp. 190- 210 [In Persian].
- Payandeh, Hossain (2006). "Literary Jhanr of "Minimal Story" & Its Ability to Critique". *Quarterly of Literary Studies*. No. 12 & 13. Pp. 37-38 [In Persian].
- Prop, Vladimir (1989). Morphology of "Angels Story" Translated by: Feridoon Badreie. Tehran: Toos [In Persian].
- Razi, Ahmad & Sohaiyla Rosta (2009). "Minimum Realism in Contemporary Fiction". *Persian Language and Literature Studies. University of Isfahan*. No. 3. Pp. 77-90 [In Persian].
- Razi, Ahmad & Sohaiyla Rosta (2011). "Narrative Structure in short Fictions in Kashfol-mahjob". *Bi-quarterly of Mystical Literature. University of Alzahra*. No. 4. Pp. 78-113 [In Persian].
- Sajadi, Sayed Mahmood (2008). "Excerpts of the Interview in Short Fiction Writing (Mini Malysm)". *Fiction*. No. 114. Pp. 21-16 [In Persian].
- Toolan, Maicel (2007). *Introduction to Narrative-Critical Linguistic Anthropology*. Translation by Fatemeh Alavi & Fatemeh Nematy. Tehran: SAMT [In Persian].
- Torghe, Mohammad (2003). "Nezami's Char Maghale & Minimalism Style" *Month Book of Letters and Philosophy*. No. 75 & 76. Pp. 125-124 [In Persian].

Archive of SID

www.SID.ir