Archive of SID

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 لینت 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 *قصص‌الانبیاء* نیشابوری، *کشف الاسرار* میبدی، *اسرارنامهٔ* عطار، *سراج الملوک* طرطوشی، *نامهٔ تنسربه گشنسب* 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 لینت ولت به مطالعهٔ موقعیت روایی و پیرنگ حکایت «نابینا و مفلوج» بپردازد و نشان دهد که الگوی طرح کدام روایت دارای ساختاری کامل است؟ مطالعهٔ شش روایت بیانگر این است که روایت اخلاق محتشمی به‌سبب 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 لینت ولت.

---

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور p.tajbakhsh@gilan.pnu.ac.ir

تاریخ وصول ۹۷/۱۱/۴ تاریخ پذیرش۹۸/۲/۲۶

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مقدمه

بیان تمثیلی از رایج‌ترین شیوه‌های انتقال پیام در ادبیات است که به‌سبب استدلال‌گری، سرگرم‌کنندگی و اثرگذاری بیشتر برای مخاطب دلپذیرتر از خطاب مستقیم است. تمثیل را به دو دستهٔ روایی و غیرروایی تقسیم کرده‌اند. مهم‌ترین انواع تمثیل روایی عبارت‌اند از: پارابل، فابل و اگزمپلوم (نک: شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۸۹ــ۲۹۱). 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 *قصص‌الانبیا*، *کشف الاسرار*، *سراج الملوک*، *اسرارنامه*، *نامهٔ تنسر به گشنسب* و *اخلاق محتشمی* آمده است.کتب مذکور در فاصلهٔ زمانی قرن پنجم تا هفتم نگارش یافته‌اند. جز نامهٔ تنسر که ترجمه‌ای از روایت طرطوشی است در باقی آثار تغییراتی در قصه دیده می‌شود. بررسی پیرنگ داستان نشان می‌دهدکه میبدی حکایت را از *قصص‌الانبیا* اخذ کرده و عطار آن را از *نامهٔ تنسر*گرفته است؛ زیرا با وجود اختلاف در جزئیات بیشترین همانندی را در عناصر و پیرنگ داستان دارند.روایت خواجه نصیر ترجمهٔ گزیده‌ای است از آنچه در رسالهٔ هفدهم از *رسائل اخوان الصفا* آمده است (نک: هنر، ۱۳۷۶: ۲۷). درمجموع می‌توان گفت قصه برگرفته از ادبیات عامیانه است که هریک از حکایت‌پردازان متناسب با مقصود تغییراتی درآن ایجاد کرده‌اند.

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

۱ــ۱. پرسش‌های تحقیق

پژوهش حاضر بر اساس دیدگاه ژپ لینت ولت به مطالعهٔ شش روایت‌از حکایت «نابینا و مفلوج» می‌پردازد و می‌کوشد با شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی به این پرسش‌ها پاسخ دهد:

www.SID.ir

Archive of SID

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

۱ـ۲.پیشینهٔ 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 نقطهٔ دید* (ژپ لینت ولت، ۱۳۹۰)، *روایت‌شناسی کاربردی* (عباسی، ۱۳۹۳)، *روایت‌پژوهی داستان‌های عامیانهٔ ایرانی* (شریف‌نسب، ۱۳۹۴).

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

«سبک روایی مجموعه داستان *کوتاه یکی بود یکی نبود* اثر محمدعلی جمالزاده با تکیه بر نظریهٔ زپ لینت‌ولت» (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 خوش آمدید* بر اساس نظریهٔ ژپ لینت 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 لینت ولت نتیجه می‌گیرند که رمان مذکور از گونهٔ روایی ناهمسان متن‌گراست.

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

www.SID.ir

Archive of SID

۲.تعریف روایت

روایت از مباحث مهم در بررسی داستان به شمار می‌رود. درتعاریف گوناگونی که دربارهٔ روایت ارائه داده‌اند وجود قصه، روایت‌گو و روایت‌شنو را لازمهٔ روایت دانسته‌و 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 ازتجربهٔ 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 ازحکایت اخلاقی تا رمان از فیلم تا قصه از لطیفه تا آگهی‌های تبلیغاتی همه بر گزارش داستانی استوارند. ازاین‌رو 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 (برسلر، ۱۳۹۳: ۱۳۴).ای. جی.گرماس 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: ۲۴۱ــ۲۴۲).کلود لوی

www.SID.ir

Archive of SID

استراوس اصول زبان‌شناسی سوسور را برگفتمان روایی اعمال کرد. او با مشاهدهٔ مضامین مکرر در اسطوره‌های بی‌شمار متوجه شد که اسطوره‌ها مانند زبان روشی برای طبقه‌بندی و نظم بخشیدن به جهان پیرامون ما هستند (برسلر، ۱۳۹۳:۱۳۳). تزوتان تودورف با مطالعهٔ نحو روایت‌ها اظهار داشت که همهٔ داستان‌ها از واحدهای دستوری تشکیل یافته‌اند. او ساختمندی روایت‌ها را از این طریق بررسی کرد. بعدها روایت‌شناسان با دنبال کردن پژوهش‌های قبلی روش‌هایی برای تحلیل ساختار روایت ارائه دادند. رولان بارت نظریهٔ مرگ مؤلف را اعلام کرد، جاناتان کالر به توانش ادبی خواننده پرداخت (همان: ۱۳۲ـ۱۳۴). 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، ک۲: ۱۵۹).ژپ لینت ولت مطالعات خود را بر نقطهٔ دید متمرکز کرد و در تحلیل روایی خود به وجوه روایی متن و گونه‌شناسی گفتمانی توجه کرد (لینت 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 رابطه‌ای هدفمند میان وضعیت‌ها لازمهٔ روایت است. در روایت‌شناسی بین داستان و روایت (گونهٔ 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 ساختارمجزا 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

۳ـ۱.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 خانهٔ او خوردی. شبی در خانهٔ دهقان دزدی کردند، دهقان از آن سخن اندوهگین می‌بود، عیسی او را پرسید که

www.SID.ir

Archive of SID

تورا چه بوده است که دلتنگ و متفکرخاطری، دهقان قصه با عیسی بگفت. عیسی گفت من بگویم که آن که کرده است؟ دهقان تعجب کرد وگفت بگوی. گفت آن مُقعد و نابینا کرده‌اند که دوش به خانهٔ 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» (نیشابوری۱۳۸۲ :۳۷۱).

۳ـ۲.روایت کشف الاسرار

«وهب منبه گفت: اول اعجوبه‌ای که در مصر بر وی پیدا گشت آن بود که به خانهٔ دهقانی فروآمده بودند، شبی از شب‌ها دزد در آن رفت و مال دهقان از خزینهٔ وی ببرد دهقان دلتنگ شد و مریم نیز به‌سبب 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 برتوانم خاست. عیسی گفت: چنان‌که دوش برخاستی برخیز، آن قوّت 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 قوّت 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، ج۶: ۴۳۹).

۳ـ۳.روایت سراج الملوک طرطوشی

«انّ اعمی و مقعدا کانا فی قریهٔ بفقر و ضرّ لا قائد للاعمی و لا حامل للمقعد وکان فی القریهٔ رجل یطعمهما فی کل یوم احتسابا قوتهما من الطعام و الشراب فلم یزالا فی عافیه الی ان هلک المحتسب فاقاما بعده ایاما فاشتدّ جوعهما و بلغ الضروره منهما جهده

www.SID.ir

Archive of SID

فاجمعوا رایهما علی ان یحمل الاعمی المقعد فیدله المقعد علی الطریق ببصره و یستقلّ الاعمی بحمل المقعد و فیدوران فی القریهٔ یستطعمان 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 :۴۹۷ـ۴۹۸).

۳ـ٤. روایت‌نامهٔ تنسر به گشنسب

«وقتی به دیهی از دیه‌های کنار بیابان کوری بود، قایدی نداشت که اورا 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: ۹۵ـ۹۶).

۳ـ۵. روایت اسرارنامهٔ عطار

یکی مفلوج بوده‌ست ویکی 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 وآن دگر زور
به دزدی برگرفتند این دو تن راه — به شب در دزدیی کردند ناگاه
چو شد آن دزدی ایشان پدیدار — شدند آن هر دو تن آخر گرفتار
از آن مفلوج برکندند دیده — شد آن کور سبک پی پی بریده
(عطار، ۱۳۸٦: ۱۲۱ـ۱۲۲)

۳ـ٦.خلاصهٔ روایت دراخلاق محتشمی

مفصل‌ترین روایت این داستان از خواجه نصیرالدین طوسی در اخلاق محتشمی نقل می‌شود که ترجمهٔ 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 درویش را دید: یکی مُقعد و یکی نابینا، بر ایشان ببخشود، و با ایشان گفت: شما را در

www.SID.ir

Archive of SID

بوستان خود جای دهم، تا در آنجا می‌باشیدو به قدر حاجت میوه می‌خورید، به شرط آنکه فساد و تباهی نکنیدو مرا نرنجانیدو زیادتی نطلبید. ایشان گفتند: ما چه توانیم کرد، یکی از ما می‌بیند و نمی‌تواند رفت، و آنکه می‌تواندرفت نمی‌بیند. پس صاحب‌بستان ... بستان‌بان را وصیت کرد که: ایشان را دار، وبه قدر کفایت میوه به ایشان ده، ... بستان‌بان ایشان را تفقد و مراعات می‌کرد، ... روزی مُقعد نابینا را گفت: ... در بستان میوه‌های نیکوست که باغبان ما را از آن نمی‌دهد، ... اگر تو راضی شوی مرا بر کتف خود نشان تا در بستان می‌گردیم و من هر کجا میوهٔ لطیف بینم... میوه باز می‌کنم و هر دو می‌خوریم و اگر چیزی بدان دست نرسد به عصای تو بازمی‌کنم. نابینا گفت: این رای نیک است. چون بستان‌بان بیرون شد...ایشان بدین کار مشغول شدند و با جای خود آمدند، بستان‌بان بازآمد، آثار خلال و فساد بدید گفت: در این بستان که رسید؟نابینا گفت: من نمی‌بینم. مُقعد گفت: من خفته بودم.هم بر این وجه چند روز به آن فعل مشغول شدند. تا بستان‌بان 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 بازداد، معترف شدندو گفتند: با صاحب‌بستان مگوی تا ما دیگر چنین نکنیم، او قبول کردو ایشان را پند داد، ... چون روز دیگر بود، معاودت کردندو او در ملامت بیفزود. و اتفاق را صاحب‌بستان درآمد و او حال بگفت. صاحب‌بستان گفت: من چه دانستم که: با ایشان نیکویی کنم، ایشان معیشت من تباه کنند، ... پس بفرمود غلامان ایشان را عقوبت کردند و ببردند در بیابان دور افکندند تا از گرسنگی و تشنگی بمیرند یا سبعی ایشان را بخورد، چنان‌که آدم وحوا را از بهشت بیرون کردند. و مراد حکما از مقعد، نفس است وازنابینا تن، و بستان دنیا، و بستان‌بان عقل، و صاحب‌بستان خدای تعالی، و حال ایشان متابعت هوی و هلاکشان برین وجه» (همان: ۴۳۶ـ۴۳۷).

٤.مقایسهٔ شش روایت از تمثیل نابینا و مفلوج

٤ـ١.انگیزهٔ روایت تمثیل در شش اثر

نیشابوری در شرح هجرت حضرت مریم و میبدی ذیل تفسیر آیهٔ «وَ جَعَلْنَا ابْنَ مَرْیَمَ وَ أُمَّهُ آیَةً...» (مؤمنون: ۵۰)، داستان «نابینا و مفلوج» را آورده‌اند (نیشابوری، ۱۳۸۲:

www.SID.ir

Archive of SID

۳۷۰ـ۳۷۱؛ میبدی، ۱۳۸۲، ج۶: ۴۳۹).خط سیر تعیین‌کنندهٔ 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 میانهٔ داستانِ 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: ۴۹۷ـ۴۹۸).

تنسر در نامهٔ خود به گشنسب می‌نویسد: «و به حقیقت بدان که هرکه طلب فروگذارد و تکیه بر قضا و قدر کند، خویشتن‌خوار 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: ۹۵ـ۹۶). حکایت برگرفته از *سراج الملوک* طرطوشی است. نام شخصیت در نامهٔ تنسر به گشنسب (۹۵) جهتل و در *سراج الملوک* طرطوشی جهیل آمده است (طرطوشی، ۱۴۱۵: ۴۹۷ـ۴۹۸). میس بویس به نقل از مینوی می‌گوید جهبل و جهنل هر دو باید تصحیف جهتل باشد (مینوی، ۱۳۵۴: ۲۲۲).

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

عزیزا سرّ جان وتن شنیدی — ز مغز هر سخن روغن کشیدی
تن و جان را منور کن به اسرار — وگرنه جان وتن گرددگرفتار
مثال جان وتن 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،دوروبند — اگر اندر عذابند از دو سویند
(عطار،۱۳۸٦ :۱۲۱ـ۱۲۲)

خواجه نصیر در باب ۳۹ «فی الامثال و الشواهد و الآداب و المواعظ» دربارهٔ 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 :۴۳۶ـ۴۳۷).

www.SID.ir

Archive of SID

٤ـ۲.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 زاویهٔ دید سوم‌شخص روایت می‌شوند و راوی دانای کل از زبان همهٔ 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 حادثهٔ محرک می‌نامند.گاه خود قهرمان مسبب آن است گاه حادثه‌ای خارج از ارادهٔ اوست (مک کی،۱۳۹۶ :۱۱۹و۱۲۵). حادثهٔ محرک در *سراج‌الملوک* و *نامهٔ تنسر*، فوت پارسا و فشار گرسنگی و در سایر روایات همیاری شخصیت‌ها در دزدی است. انگیزهٔ دزدی در *اسرارنامه*،فقر و تنگدستی و در سه اثر دیگر، زیاده‌خواهی است.

۴. هریک از راویان از تمثیل مذکور برای بیان مقصودی سود جسته‌اند با این تفاوت که زمینهٔ معنایی افسانه در *قصص الانبیا* و *کشف الاسرار*، تبیین امری ماوراء طبیعی، در *سراج الملوک* و *نامهٔ 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. به‌جز *قصص الانبیا* و *کشف الاسرار*که راوی قصد گزارش دارد نه تعلیم، پیام اخلاقی‌در پایان حکایت با گزاره‌های تفسیری گفته شده است.اگر نکتهٔ تعلیمی در روایت نیشابوری و میبدی دیده می‌شود، به‌سبب 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.

٤ـ۳.وجوه تفاوت روایت‌ها

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

www.SID.ir

Archive of SID

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، نشانهٔ عینی بودن روایت مذکور و مشابهت آن با روایات تاریخی و نیمه‌تاریخی است. راوی نه در پی جذب مخاطب بلکه به دنبال ارائهٔ 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؛ میبدی، ۱۳۸۲، ج۶: ۴۳۹).راوی موقعیت زمانی رویدادها را چنین بیان می‌کند: چون یک ماه از مولود عیسی برآمد... یا گویند سی سال آنجا بماند... (نیشابوری، ۱۳۸۲: ۳۶۹ــ۳۷۰).مولد عیسی بعد از ملک اشکانیان بود به پنجاه‌ویک سال... (میبدی، ۱۳۸۲، ج۶: ۴۳۸). اگرچه ذکر مکان واقعی برای داستان یکی از طرق جلب اعتماد روایت‌شنو است، این‌گونه روایتگری، متن را به گزارش تاریخی نزدیک می‌کند. نکتهٔ دیگر اینکه در کتب دینی و مذهبی، راوی به آنچه می‌گوید اعتقاد دارد. درواقع او گزارشگر واقعیت است؛ اما در روایت داستانی راوی درپی 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 اشاعهٔ اسرائیلیات داشته است چندان مورد وثوق خواننده نیست (نک: محمدقاسمی، ۱۳۹۶: ۱۲۰ـ۱۲۴).

۵.حکایت *قصص الانبیا* و *کشف الاسرار* در شمار حکایاتی است که صورت مکتوب آن‌ها بی‌هیچ گونه 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 :۱۶۱ـ۱۶۲).تمثیل در *سراج الملوک* و *نامهٔ تنسر* و *اسرارنامه* یک حادثهٔ ساده را بیان می‌کنند و حکایت‌ها مستقل از فکر و معنیِ همراه با آن‌ها ناقص به نظر می‌رسند. به نظر پورنامداریان در این‌گونه تمثیل‌ها تفسیر اجزای حکایت الزامی نیست. کافی است

www.SID.ir

Archive of SID

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. هرمتن معرف مجموعه‌ای از تقابل‌هاست که درجهت ایجاد ساختار و تثبیت آن عمل می‌کند. تقابل‌های صریح وضمنی 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 زمینهٔ 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 *نامهٔ تنسر* از موضوعاتی است که بسیار محل توجه بوده است. در داستان‌ها و مثل‌های عامیانهٔ ایرانی نیز تأکید بر قدر و کم‌توجهی به تلاش فراوان دیده می‌شود.برای مخاطبی که با فرهنگ آن عصر و زمینهٔ 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؛ ازاین‌رو تقابل کفر و ایمان مطرح می‌شود (نیشابوری، ۱۳۸۲: ۳۷۰ـ۳۷۲). پیرنگ قصهٔ 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 لینت ولت

از دید ژپ لینت‌ولت، روایت یک متن روایی است شامل گفتمان روایی بیان‌شده توسط راوی و گفتمان بیان‌شدهٔ کنشگران و نقل قول‌هایی که راوی از گفته‌های کنشگران ارائه کرده است. بنابراین روایت در زنجیرهٔ گفتمان راوی و کنشگران شکل می‌گیرد (لینت ولت،۱۳۹۰ :۲۵ـ۲۶). 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

www.SID.ir

Archive of SID

دسته تقسیم می‌کند: روایت در دنیای داستانی ناهمسان، روایت در دنیای داستانی همسان. عمل روایت در دنیای داستانی ناهمسان بر سه گونه است: ۱. گونۀ روایتی متن‌گرا. در این نوع مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده روی راوی قرار می‌گیرد نه روی یکی ازکنشگران. ۲. گونۀ روایتی کنشگر: اگر مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده با راوی برخورد نکند بلکه با یک کنشگر همراه شود، گونۀ روایی کنشگر خواهد بود. ۳. گونۀ روایی خنثی: اگر نه راوی و نه کنشگر هیچ‌یک به‌عنوان مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده عمل نکنند، گونۀ روایی خنثی است. در این حالت، راوی فقط کارکرد روایی را به عهده دارد (همان: ۳۲ـ۳۳).

روایت دنیای داستانی همسان به دو گونه تقسیم می‌شود: ۱. گونۀ روایتی متن‌گرا: در این شکل روایی جهانِ داستان از طریق شخصیت- راوی (من روایت‌کننده) و نه شخصیت‌ـ کنشگر (من روایت‌شده) درک می‌شود. در واقع منِ روایت‌کننده با نگاهی به عقب یا گذشتۀ خود آنچه را که برایش پیش آمده روایت می‌کند (عباسی، ۱۳۸۱: ۶۱). ۲. گونۀ 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 شخصیت‌ـ کنشگر را درک کند (همان:۶۲ـ۶۵). 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 ـ ناهمسان» می‌نامد (عباسی،۱۳۹۳ :۴۳۷).

۵ـ۱.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، نویسندۀ ملموس در دنیای خارج از داستان حضور دارد. وقتی او شروع به نوشتن داستان می‌کند، منِ دوم خود را در اثر منعکس می‌سازد. او تولیدکنندۀ دنیای ادبی است و این دنیا را به خوانندۀ

www.SID.ir

Archive of SID

انتزاعی انتقال می‌دهد. در پایهٔ ایدئولوژیک یک اثر ادبی، ممکن است بین تفکر نویسندهٔ انتزاعی و نویسندهٔ 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 تمییز داد: گونهٔ روایی متن‌گرا که در آن پرسپکتیو روایی راوی مطرح است. گونهٔ روایی کنشگر که در آن پرسپکتیو روایی کنشگر و گونهٔ روایی خنثی که در آن کانون دید دوربین مطرح است (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۴۰).

در گونهٔ روایتی متن‌گرا راوی دانای کل به‌صورت عینی، رفتار کنشگران را ادراک و بازگو می‌کند. در گونهٔ 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:۳۲ــ۳۳).گونهٔ 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 *نامهٔ تنسر* داستان درونه‌ای است که در اثراول، 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 درون داستانی (حکما) به‌منظور اثبات نظر خود، برای جهیل حکایت نابینا و مفلوج را تعریف می‌کنند.در نامهٔ تنسر به گشنسب، راوی برون داستانی ماجرای نامه را برای مخاطب شرح می‌دهد. تنسر (راوی درون‌داستانی) قصهٔ جهتل رابرای 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

www.SID.ir

Archive of SID

اخلاق محتشمی نیز راوی با جدایی زمانی و مکانی نسبت به عمل روایت، از زاویۀ 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 گونۀ روایی متن‌گراست که رخدادهای داستانی را با سیاق کلام خاص خود بیان می‌کند. انتخاب راوی دانای کل درحکایت‌های عامیانه درک معنا را برای مخاطب آسان می‌کند. ازآنجا که هدف از نقل حکایت تمثیلی بیان حقیقت‌های کلی و عام است، استفاده از گونۀ روایتی ناهمسان متن‌گرا، برای این منظور مناسب می‌نماید.

٦.بررسی پیرنگ حکایات

طرح کلی داستان را پیرنگ گفته‌اند. پیرنگ داستان زمانی به‌درستی شکل می‌گیرد که هر حادثه علت و انگیزه‌ای داشته باشد (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۹۴).عناصر تشکیل‌دهندۀ پیرنگ عبارت‌اند از: فرایند پایدار نخستین، فرایند ناپایدار میانه و فرایند پایدارفرجامین (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؛ به‌طوری‌که مخاطب در همان مسیری که گفته‌پرداز برای او کدگذاری کرده قرار می‌گیرد و حرکت می‌کند (همان:۱۲۶ــ۱۲۷). در بررسی پیرنگ باید توجه داشت که«توالی صرف رخدادها، داستان نمی‌آفریند... باید پایانی باشد که با آغاز در ارتباط است؛ پایانی که مشخص می‌کند بر سر میلی که رخدادها برای روایت داستان دارند، چه می‌آید» (کالر، ۱۳۹۰: ۱۳۰).

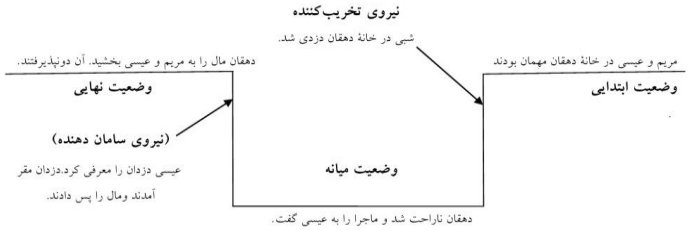
www.SID.ir

Archive of SID

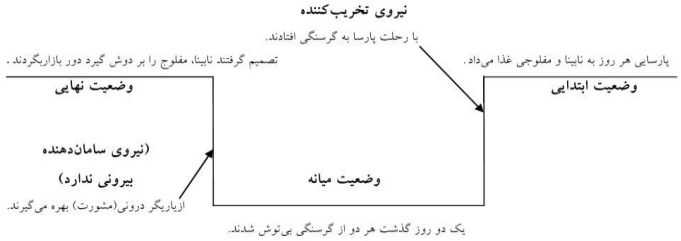
٦ـ۱.الگوی پیرنگ حکایات

بررسی طرح حکایت‌ها نشان می‌دهد جز حکایت *اسرارنامه* که وضعیت میانی ندارد،سایر حکایت‌ها فرایندهای سه‌گانهٔ پیرنگ را دارند.پیرنگ روایت نیشابوری و میبدی با اندک تفاوتی در محتوا، نظیرهم است و روایت*نامهٔ تنسر*نیز ترجمهٔ حکایت *سراج الملوک* است. ازاین‌رو برای آن‌ها نمودار مستقلی رسم نمی‌شود.

الف.طرح روایت قصص الانبیاو کشف الاسرار



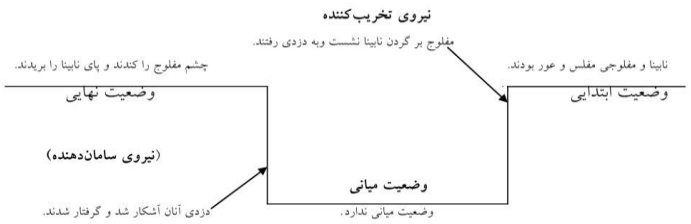
ب.طرح روایت سراج الملوک و نامهٔ تنسر



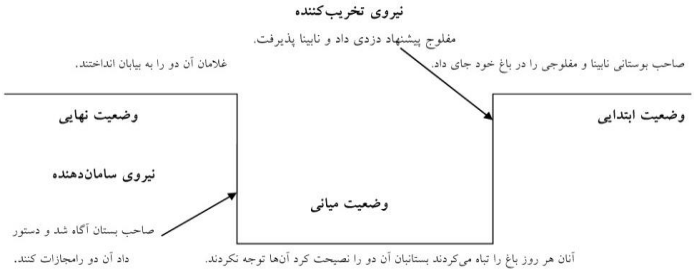
www.SID.ir

Archive of SID

ج.طرح روایت اسرارنامه



د.طرح روایت اخلاق محتشمی



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 به‌گونه‌ای است که هر واقعه سبب رخداد بعدی است و تمهید روابط علت و معلولی شکل منطقی‌تری دارد.

www.SID.ir

Archive of SID

۲. روایت با حادثه آغاز می‌شود و مفلوج با پیشنهاد دزدی «حادثهٔ محرک» را شکل می‌دهد. راوی با شروعی جذاب، خواننده را به شنیدن بقیهٔ داستان برمی‌انگیزد و ماهرانه به توصیف جزئیات می‌پردازد. در سایر حکایات مشخص نیست که پیشنهاد دزدی از سوی چه کسی مطرح می‌شود یادو شخصیت داستان چه دزدیده‌اند؟

۳. شیوهٔ نقل حکایت در *سراج الملوک*، *نامهٔ 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 نه‌تنها 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 پابه‌پای پیشرفت داستان فزونی می‌گیرد، تا اینکه انتظار به منتها و داستان به اوج می‌رسد عمل این بحران‌ها حفظ توجه و علاقه و رغبت خواننده است» (یونسی، ۱۳۹۲: ۲۲).

۵. حکایت‌پرداز با نگاهی واقع‌بینانه داستان را بسط می‌دهد و با افزودن شخصیت‌ها و حوادث فرعی به هستهٔ 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.سوءاستفادهٔ شخصیت‌ها از ناتوانی خویش و متوسل شدن به دروغ‌پردازی، علاوه بر گسترش داستان و تقویت جنبهٔ واقعی‌نمایی، روان‌شناسی حکایت‌پرداز را نشان می‌دهد. وقتی «بستان‌بان باز آمد، آثار خلل و فساد بدید گفت در این بستان که رسید؟

www.SID.ir

Archive of SID

نابینا گفت: من نمی‌بینم مُقعد گفت: من خفته بودم» (طوسی، ۱۳۶۱: ۴۳۷). با انکار آن دو گره‌افکنی در داستان صورت می‌گیرد.

۷. قصه‌گو برای آفریدن دلهره در داستان از روایت کمک می‌گیرد؛ زیرا در این زمینه روایت بهتر از گفت‌وگو عمل می‌کند (نوبل، ۱۳۸۷: ۵۹). «هم بر این وجه چند روز به آن فعل مشغول شدند. تا بستان‌بان بترسید، روزی... در استوار کرد، و از سوراخی می‌نگریست 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 بستان‌بان بر نیروی تقابلی رویدادها می‌افزاید و باعث بسط پیرنگ می‌شود.بستان‌بان سعی دارد آن دو را از ایجاد تباهی در باغ باز دارد. تکرار کنش از سوی آنان به بروز تعارضات تازه‌ای منجر می‌شود که سرانجام با مداخلۀ صاحب باغ، تعارضات پایان می‌پذیرند. «گاهی آنچه به روایت وحدت نظام‌مندتری می‌دهد همکاری و تعامل چند شخصیت است... یکی از کارکردهای شخصیت در پیرنگ، افزایش نیروی تقابلی رویدادهای پیرنگ است؛ یعنی شخصیت پیامدهایی را که به‌دلیل وابستگی‌شان به تصادف، نامحتمل می‌نمایند به رویدادهایی ناگزیر و دراماتیک تبدیل می‌کند» (کوری، ۱۳۹۱: ۲۰۴).

۹. اوج داستان لحظه‌ای است که بحران به نهایت می‌رسد.خواننده به هیجان می‌آید، متعجب می‌شود و یا احساس ترس می‌کند. در روایت حاضر، اوج داستان هنگامی است که بستان‌بان در حال سرزنش آن دو است که ناگاه صاحب بستان می‌رسد وبا آگاه شدن وی از ماجرا گره داستان گشوده می‌شود.

۱۰. حکایت‌پرداز آزمندی شخصیت‌ها را به داستان آدم و حوا پیوند می‌زند.مطابقت آغاز و پایان حکایت با داستان آدم و حوا قابل توجه است. سخنان صاحب باغ در آغاز روایت که می‌گوید«شما را در بوستان خود جای دهم تا در آنجا می‌باشیدو به قدر حاجت میوه می‌خورید به شرط آنکه فساد و تباهی نکنید... و زیادتی نطلبید»با آیۀ ۳۵ سورۀ بقره همسوست:«وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الجَنَةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ.» فرجام قصه نیزبا سرانجام آدم و حوا هماهنگ است: «قُلْنَا اهْبِطُوا

www.SID.ir

Archive of SID

بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ» (همان:۳۶).«... پس بفرمود غلامان ایشان را عقوبت کردند و ببردند در بیابان دور افکندندتا از گرسنگی و تشنگی بمیرند یا سبعی ایشان را بخورد، چنان‌که آدم وحوا را از بهشت بیرون کردند» (طوسی، ۱۳۶۱: ۴۳۷).این پایان‌بندی ضمن آشکار ساختن جنبهٔ تعلیمی حکایت به‌لحاظ گفتمانِ حاکم بر آن قابل توجه است. راوی در این بخش نتیجهٔ مورد نظر خود را به مخاطب القا می‌کند.

۱۱.در پیرنگ بسیاری از حکایت‌های 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 حکایت‌ها، باورهایی که برای مردم قطعی و غیرقابل تردید است، نقش اساسی دارند (دشتی آهنگر و سلیمانی، ۱۳۹۵: ۷). این باورها از گفتمان داستان سرچشمه می‌گیرند و در جذابیت روایت نیز اثرگذارند.روایت با تکیه بر این باور که آدم و حوا در بهشت بودند و به‌سبب 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 کله‌سری،۱۳۹۴ :۱۷۹).در *اسرارنامه* و *اخلاق محتشمی* پایان حکایت به مجازات خاطی ختم می‌شود. مجازات نتیجهٔ طبیعی نقض قانون است و پیام حکایت نیز در همین نکته نهفته است. در *اسرارنامه*، نقض قانون مستقیم به مجازات می‌انجامد. عطار برای جبران خطا یا فرار از مجازات به اشخاص داستان فرصتی نمی‌دهد، اما در *اخلاق محتشمی*،حکایت‌پرداز با طراحی صحنهٔ فریبکاری شخصیت‌ها و حضور نصیحتگر، مجازات را به تأخیر می‌اندازد وتعلیق ایجاد می‌کند.

۱۳.حوادث در *اخلاق محتشمی* به‌گونه‌ای روایت می‌شود که احتمال وقوع آن در عالم خارج امکان‌پذیر است؛ بدین‌رو برای خواننده باورپذیرمی‌نماید. داستان‌پرداز با پایانی تأثیرگذار روایت را تمام می‌کند. به نظر ریکور،پذیرفتنی بودن فرجام یک داستان یعنی اینکه «بتوانیم بگوییم این پایان نیازمند این رویدادها و این زنجیرهٔ کنش‌ها بوده است» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۴۰۶). به نظر مستور، قوی‌ترین پایان، پایانی است که پس از آن

www.SID.ir

Archive of SID

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

۸. نتیجه‌گیری

ژپ لینت ولت بر اساس تقابل بین راوی و کنشگر گونهٔ روایتی را به دنیای داستانی همسان و ناهمسان تقسیم می‌کند. مطابق نظریهٔ او هر شش حکایت متعلق به دنیای داستانی ناهمسان از گونهٔ روایی متن‌گراست. در این گونهٔ روایتی، راوی یکی از کنشگران داستانی نیست. مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده روی راوی متمرکزمی‌شود و راوی دانای کل با شناخت نامحدود و سیاق کلام خاص خویش به روایت می‌پردازد.داستان از دریچهٔ زاویه‌دید 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 گونهٔ 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 سه‌گانهٔ پیرنگ، نیروی تخریب‌کننده و سامان‌دهنده را دارا هستند.راوی در *سراج الملوک* و *نامهٔ تنسر* مخاطب را به میانه‌روی 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 معجزهٔ 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 *نامهٔ تنسر*حادثهٔ ساده‌ای را بیان می‌کند که مستقل از فکر و معنیِ همراه با آن ناقص به نظر می‌رسد، اما در *اخلاق محتشمی* می‌توان آن را

www.SID.ir

Archive of SID

حکایت مستقلی دانست که ساختار داستانی، انسجام روایی و پیرنگ استواری دارد. حکایت‌پرداز با گسترش دادن پیرنگ، افزودن شخصیت‌ها و حوادث فرعی، توجه به گفت‌وگو و... حکایت را گیراتر کرده است. حوادث به‌گونه‌ای روایت شده‌اند که احتمال وقوع آن در عالم خارج امکان‌پذیر است؛ ازاین‌رو 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. اقارب‌پرست، فاطمه سعیده و مطیع، مهدی (۱۳۹۷)، «تحلیل روایی داستان حضرت موسی (ع) با تکیه بر نظریهٔ ژپ لینت ولت»، **پژوهش‌های قرآن و حدیث**، دورهٔ ۵۱، شمارهٔ ۱، ۲۵ـ۴۴.

۶. بامشکی، سمیرا و زحمت‌کش، نسیم (۱۳۹۳)، «کارکردهای داستان درونه‌ای»، **ادب‌پژوهی**، دورهٔ هشتم، شمارهٔ ۲۹، ۹ـ۴۱.

۷. برتنز، یوهانس ویلم (۱۳۹۶)، **نظریهٔ ادبی: مقدمات**، ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران: نشر علم.

۸. برتنس، هانس (۱۳۹۱)، **مبانی نظریهٔ ادبی**، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

۹. برسلر، چارلز (۱۳۹۳)، **درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی**، ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فرد، تهران: نیلوفر.

۱۰. پارسانسب، محمد (۱۳۹۴)، **جستارهایی در قصه‌شناسی**، تهران: چشمه.

۱۱. پرینس، جرالد (۱۳۹۱)، **روایت‌شناسی شکل وکارکرد روایت**، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.

www.SID.ir

Archive of SID

۱۲. پورنامداریان، تقی (۱۳۷۵)، **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۳. تولان، مایکل (۱۳۸۶)، **روایت‌شناسی درآمدی زبان‌شناختی‌ـ انتقادی**، ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.

۱۴. دزفولیان، کاظم و رفیعی، غلامرضا (۱۳۹۴)، «ساختار قصه در قصص‌الانبیاء کسایی»، **متن‌پژوهی‌ادبی**، دورهٔ نوزدهم، شمارهٔ ۶۴، ۵۵ـ۸۱.

۱۵. دشتی آهنگر، مصطفی و سلیمانی، زهرا (۱۳۹۵)، «بررسی ساختارگرایانهٔ پیرنگ حکایت‌های مرزبان‌نامه»، **متن‌پژوهی ادبی**، دورهٔ بیستم، شمارهٔ ۶۹، ۱۲۹ـ۱۵۲.

۱۶. رضوانیان، قدسیه (۱۳۸۹)، **ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی**، تهران: سخن.

۱۷. ریکور، پل (۱۳۹۷)، **زمان در حکایت (پیکربندی زمان در حکایت داستانی)**، ترجمهٔ مهشید نونهالی، کتاب دوم، تهران: نشر نی.

۱۸. شریف‌نسب، مریم (۱۳۹۴)، **روایت‌پژوهی داستان‌های عامیانهٔ 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 الاولی، ریاض: دارالعاذریه.

۲۱. طلایی، مولود (۱۳۹۲)، «سبک روایی مجموعه داستان *کوتاه یکی بود یکی نبود* اثر محمدعلی جمالزاده با تکیه بر نظریهٔ زپ لینت‌ولت»، **پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی**، دورهٔ اول، شمارهٔ ۳، ۷۷ـ۹۴.

۲۲. طوسی، خواجه نصیرالدین ابوجعفر محمد (۱۳۶۱)، **اخلاق محتشمی**، تصحیح محمدتقی دانش‌پژوه، تهران: انتشارات دانشگاه.

۲۳. عباسی، علی (۱۳۸۱)، «گونه‌های روایتی»، **پژوهشنامهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی**، دانشگاه شهید بهشتی، شمارهٔ ۳۳، ۵۱ـ۷۴.

۲۴. ـــــــ (۱۳۸۵)، «پژوهشی بر عنصر پیرنگ»، **نشریهٔ پژوهش ادبیات معاصر جهان**،

www.SID.ir

Archive of SID

دورهٔ یازدهم، شمارهٔ ۳۳، ۸۵ـ۱۰۳.
۲۵. ـــــــ (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 نظریهٔ ژپ لینت ولت»، **روایت‌شناسی**، دورهٔ اول، شمارهٔ ۱، ۱۲۵ـ۱۴۵.
۲۸. عطار نیشابوری، فریدالدین محمد (۱۳۸۶)، **اسرارنامه**، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
۲۹. لینت ولت، ژپ (۱۳۹۰)، **رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت نقطهٔ دید**، ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی، تهران: علمی و فرهنگی.
۳۰. کالر، جاناتان (۱۳۹۰)، **تئوری ادبی**، ترجمهٔ حسین شیخ الاسلامی، تهران: افق.
۳۱. کوری، گریگوری (۱۳۹۱)، **روایت‌ها و راوی‌ها**، ترجمهٔ محمد شهبا، 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»، **پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی**، دورهٔهفتم، شمارهٔ ۲۷، ۱۶۹ـ۱۹۶.
۳۴. مستور، مصطفی (۱۳۹۲)، **مبانی داستان کوتاه**، تهران: مرکز.
۳۵. مقدادی، بهرام (۱۳۹۳)، **دانشنامهٔ نقد ادبی از افلاتون تا به امروز**، تهران: چشمه.
۳۶. مکاریک، ایرناریما (۱۳۹۰)، **دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگاه.
۳۷. مک کی، رابرت (۱۳۹۶)، **داستان: ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی**، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.
۳۸. مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸)، **گزیدهٔ مقالات روایت**، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد.

www.SID.ir

Archive of SID

۳۹. میبدی، رشیدالدین (۱۳۸۲)، **کشف الاسرار و عدهٔ الابرار**، به اهتمام علی‌اصغر حکمت، تهران: امیرکبیر.

۴۰. میرصادقی، جمال (۱۳۷۶)، **ادبیات داستانی، قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان**، تهران: سخن.

۴۱. مینوی، مجتبی (۱۳۵۴)، **نامهٔ تنسر به گشنسب**، تعلیقات محمد اسماعیل رضوانی، تهران: انتشارات دانشگاه.

۴۲. نوبل، ویلیام (۱۳۸۷)، **تعلیق و کنش داستانی**، ترجمهٔ مهرنوش طلایی، 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 مجموعهٔ داستانی *قصه‌های تازه از کتاب‌های کهن* آذریزدی»، **پژوهش زبان و ادبیات فارسی**، شمارهٔ ۲۸، ۱۵۹ـ۱۸۴.

۴۵. هرمن، دیوید (۱۳۹۳)، **نظریهٔ روایت**، ترجمهٔ حسین صافی، تهران: نی.

۴۶. هنر، علی‌محمد (۱۳۷۶)، «گشت و گذار در کشف‌الاسرار»، **آینه پژوهش**، دورهٔ هشتم، شمارهٔ ۴۴، ۱۶ـ۲۷.

۴۷. یونسی، ابراهیم (۱۳۹۲)، **هنر داستان‌نویسی**، تهران: نگاه.

www.SID.ir

Archive of SID

www.SID.ir