

متن‌شناسی ادب فارسی (علمی- پژوهشی)

دانشکده ادبیات و علوم انسانی - دانشگاه اصفهان

دوره جدید، شماره ۳، (پیاپی ۲۷) پاییز ۱۳۹۴، صص ۱۲۰-۱۰۱

بررسی ساختار روایت در حکایت‌های بهارستان جامی براساس بوطیقای ساختارگرای تزوتان تودوروف

بهرام خوشنودی* - احمدرضا نظری چروده**

داود فیروزان***

چکیده

بهارستان جامی در میان آثاری که به تقلید از گلستان سعدی نوشته شده، مقامی شامخ دارد. وجود نمودهای کلامی برجسته در روایت‌های جامی، این ظرفیت را ایجاد کرده که بتوان حکایت‌های آن را با آرای ساختارگرایانی چون تزوتان تودوروف در حوزه روایت بررسی کرد تا معلوم شود که آیا حکایت‌های بهارستان ساختار روایی مناسبی دارند؟ و چه میزان از حکایت‌های آن با آرای تودوروف مطابقت دارد؟

تودوروف برای روایت‌ها سه نمود قایل است: نمود معنایی، نمود کلامی و نمود نحوی. بیشتر حکایت‌های بهارستان، به سبب وجود پی‌رفت سست و ساختاری ضعیف، به گونه‌ای است که تطبیق و بررسی سایر تئوری‌های تحلیل متن ادبی در آنها، زیاد چشمگیر و قابل ملاحظه نیست. در حالی که در حیطه نمود کلامی، خصوصاً چهار مؤلفه: وجه، زمان، دید و لحن، به شکل معناداری با نظریه تودوروف در حیطه روایت قابل تفسیر است.

واژه‌های کلیدی

روایت، ساختارگرایی، بوطیقا، تزوتان تودوروف، نمود کلامی

(۱) مقدمه

روایت با تاریخ بشر آغاز می‌شود. ما به ندرت به روایت‌ها فکر می‌کنیم اما زندگی ما به طور عمیقی با آنها مرتبط است. پژوهشگران و نظریه پردازان از زمان ارسطو تاکنون روایت را بنیادی‌ترین اصل متون نمایشی و داستانی دانسته‌اند (وبستر، ۱۳۸۲: ۷۹). روایت یکی از اشکال چهارگانه خلق نوشتار است (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۷۷). تزوتان تودوروف از

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد آستارا، ایران (نویسنده مسئول) b.khooshnodi@iau-astara.ac.ir

** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد آستارا، ایران a_charvadeh@yahoo.com

*** کارشناس ارشد آموزش و پرورش، ایران davod.firouzan8288@yahoo.com

دیدگاه ساختارگرایی خود در تعریف روایت علاوه بر رخدادهای قصه به ویژگی باز نموده بودن آن در محدوده زمانی نیز نظر دارد. از نظر او متون روایی هم به چیزی ارجاع می‌کنند و هم این ارجاع دارای باز نموده (represented) زمانی است (اخوت، ۱۳۷۱: ۸). تودوروف می‌گوید: «یک حکایت مطلوب با وضعیتی پایدار آغاز می‌شود که به هر دلیل نیرویی در آن اخلال می‌کند و به نوعی حالت عدم تعادل می‌انجامد: به وسیله کنشی که از نیرویی ناشی می‌شود که در جهت عکس هدایت شده، باز تعادل برقرار می‌شود؛ تعادل دوم شبیه اولی است اما این دو به هیچ وجه با هم یکی نیستند. در نتیجه در یک حکایت دو نوع اپیزود داریم، یک دسته آن‌هایی که حالتی را به تصویر می‌کشند (تعادل یا عدم تعادل) و دسته دیگر آن اپیزودهایی که گذار از یک حالت به حالت دیگر را ترسیم می‌کنند. نوع اول نسبتاً ایستا و ساکن و می‌شود گفت تکراری است: یعنی این که یک گونه از کنش می‌تواند تا بی‌نهایت تکرار شود. در عوض نوع دوم پویاست و اصولاً یک بار بیشتر اتفاق نمی‌افتد» (تودوروف، ۱۳۸۸: ۶۷).

یکی از دانش‌های نوظهور که از دل نظریه‌های شکل‌گرایانه روس و اندیشه‌های زبان‌شناسانه فردینان دوسوسور پا به عرصه ظهور گذاشت ساختارگرایی است. رابرت اسکولز (Robert Scholes) ساختارگرایی را پاسخی می‌داند به نیاز انسجام، نظامی که علوم را وحدت می‌بخشد (خشنودی‌چروده و ربّانی‌خانقاه، ۱۳۹۱: ۷۶). ساختارگرایی ادبی در دهه ۱۹۶۰ شکوفا شد و در آغاز کوششی بود به منظور به کار بستن روشها و دریافت‌های فردینان دوسوسور (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۳۲-۱۳۳). ساختارگرایی رهیافتی به تحلیل ادبی است که ریشه در زبان‌شناسی ساختارگرا یا علم زبان دارد (برسler، ۱۳۸۶: ۱۲۴). ساختارگرایان بر این باور بودند که تمامی داستان‌ها را می‌توان به ساختارهای روایتی اساسی و مشخص تقلیل داد (سلدن، ۱۳۸۴: ۱۱۷). در واقع، ساختارگرایی یک روش است و نه یک آموزه (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۷۳). مطالعات روایت‌شناسانه قرن بیستم و به‌ویژه آن مطالعاتی که در اروپا آغاز شد، شالوده ساختارگرایی هستند (وبستر، ۱۳۸۲: ۷۹). با توجه به گفته تودوروف: «اثر ادبی مانند هر گفته زبانی دیگر، نه از کلمات بلکه از جمله‌هایی صورت بسته است که به سیاق‌های گوناگون کلام متعلق‌اند» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۴۳). می‌توان گفت که این تحلیل ساختاری است که برای کشف رابطه این جمله‌ها با یکدیگر تلاش می‌کند. «ویژگی ادبیات کلاسیک فارسی در استواری ساختارهایی است که در طول قرن‌ها از میانه گرداب‌های سیاسی و اجتماعی بسیاری که ایران در دوران‌های گوناگون تاریخ خود با آن‌ها رویارو شده است گذشته و همچنان پابرجا مانده‌اند» (بالایی و کویبی‌پرس، ۱۳۷۸: ۷). آثار ادبی کلاسیک ما شایستگی این را دارند که با شیوه‌های جدید بررسی شوند؛ یکی از آثار ارزشمند گنجینه ادبیات روایی کهن پارسی، بهارستان جامی است که به دلیل داشتن ظرفیت و بعضاً خلاقیت‌های روایی، قابلیت محک‌خوردن با جدیدترین معیارهای ادبی را داراست. هرچند هدف اصلی حکایت‌های بهارستان، پیش از داستان‌پردازی، دادن پند و اندرز و انتقال مفاهیم اخلاقی است ولی ساختار حکایت‌ها، در بیشتر حکایت‌های بهارستان، به‌علت وجود پی‌رفت سست، به‌گونه‌ای است که، تطبیق و بررسی سایر تئوری‌های «تحلیل متن ادبی» در آن حکایات، زیاد چشمگیر و قابل ملاحظه نباشد لذا وجود «نمود کلامی» برجسته در این حکایت‌ها، (بجز روضه هشتم)، تحلیل ساختاری آنها را در سطوح چهارگانه (وجه، زمان، دید و لحن)، معنادار کرده است.

۱-۱) پیشینه تحقیق

نگاه روایت‌شناسانه به متون کلاسیک زبان فارسی، شاید کمی بیش از دو دهه سابقه نداشته باشد؛ با این حال

پژوهش‌های معتبری در این مورد انجام شده است. با توجه به بررسی‌های انجام شده، هیچ پژوهش ساختاری و روایی بر اساس الگوهای روایی گوناگون، با محوریت بهارستان جامی به عمل نیامده است اما برخی از مهم‌ترین پژوهش‌هایی که با تکیه بر الگوی روایی و ساختارگرایی تزوتان تودوروف نوشته شده‌اند، عبارت است از: ۱. روایت‌شناسی مقامات حمیدی بر اساس نظریه تودوروف از راضیه آزاد؛ که نویسنده نشان می‌دهد، مقامه‌ها از ساختار روایی واحدی پیروی کرده است. ۲. بررسی وجوه روایتی در حکایت‌های مرزبان‌نامه بر اساس نظریه تزوتان تودوروف از دکتر سیداحمد پارسا و یوسف طاهری که بر این اساس، وجوه اخباری، خواستی و فرضی و زیر مجموعه آنها، در این اثر بررسی شده است. ۳. ساختار روایت در هفت‌پیکر از دکتر احمد امیری خراسانی، دکتر محمدرضا صرفی، دکتر محمدصادق بصیری و نسرين فلاح؛ این پژوهش ساختار روایی آن را بر اساس نظریه تودوروف، در دو مقوله صفت و فعل بررسی می‌کند. ۴. تحلیل و بررسی نمود کلامی در داستان اول مثنوی، بر اساس نظریه تودوروف از محمد مهدی ابراهیمی فخاری؛ در این مقاله، داستان اول مثنوی، مورد بررسی قرار گرفته است.

۱-۲) پرسش‌ها و اهداف تحقیق

پرسش‌های اصلی پژوهش این است که: ۱. چه میزان از حکایت‌های بهارستان جامی را می‌توان با آرای تودوروف تطبیق داد؟ ۲. آیا حکایت‌های بهارستان جامی از ساختار روایی آرای تودوروف در بوطیقای ساختارگرا برخوردار هستند؟ موارد زیر اهم اهداف تحقیق را شامل می‌شود؛ ۱. تبیین میزان تطابق حکایت‌های بهارستان جامی با روایت‌شناسی ساختارگرایی تودوروف. ۲. دستیابی به جامعه‌ای آماری از مؤلفه‌ها و عناصری که در شکل‌گیری متون روایی نقش دارند. ۳. اثبات قابلیت تطابق متون کلاسیک با روایت‌شناسی ساختارگرایی تودوروف.

۱-۳) روش تحقیق

روش پژوهش این تحقیق به شیوه اسنادی (کتابخانه‌ای) و بر پایه مطالعه مستقیم آثار و جمع‌آوری اطلاعات از نوع تحلیل محتوایی است.

۲) مبانی

۱-۲) تزوتان تودوروف و بوطیقای ساختارگرا

تزوتان تودوروف، یکی از معتبرترین نظریه‌پردازان نقد ادبی است که در قلمرو ساختارگرایی و سپس نشانه‌شناسی به تفکر و نقد پرداخته است (ابومحسوب، ۸۰-۱۳۷۹: ۵۸). تودوروف نقش مهمی در ترجمه و معرفی آثار فرمالیست‌های روسی و به ویژه میخائیل باختین داشت (احمدی، ۱۳۹۰: ۲۷۳). تودوروف اولین بار در کتاب «دستور زبان دکامرون» واژه روایت‌شناسی را به عنوان علم مطالعه قصه به کار می‌برد (اخوت، ۱۳۷۱: ۷).

بوطیقا در دوره‌های متأخر بیشتر در مورد آثار داستانی به کار می‌رود. مطالعات نوین چندان به صبغه شاعرانه و تخیلی آثار توجه نمی‌کند بلکه بیشتر می‌کوشد تا ساختار روایی آنها را تشریح کند (توکلی، ۱۳۸۳: ۲۱). از سال ۱۹۷۰ به بعد مفهوم اصطلاح «بوطیقا» گسترده شده، به معنی تئوری در همه زمینه‌ها کاربرد یافته است (تمیم داری، ۱۳۹۰: ۹). آنچه بوطیقا مورد بررسی قرار می‌دهد، ویژگی‌های نوع معینی از سخن، یعنی سخن ادبی است (تودوروف، ۱۳۸۲: ۲۰). تودوروف بوطیقا را دقیقاً در حوزه ساختار معنا می‌کند و معتقد است که «در حال حاضر، بوطیقا در آغاز راه خویش

است.» (ابومحبوب، ۸۰-۱۳۷۹: ۵۸). تودوروف نیز آشکارا از بوطیقا، بیشتر بررسی‌های روایت را در نظر دارد (توکلی، ۱۳۸۳: ۲۱).

بوطیقای ساختارگرای تودوروف، درباره مباحث نظری ادبیات جهان سخن می‌گوید. در واقع «این کتاب تحلیل جامع و فشرده‌ای است از نظریه ساختارگرایی؛ به این مفهوم که ساختارگرایی در عین حال که یک نگرش توصیفی است و به توصیف و تشریح ساختمان اثر می‌پردازد، اما در همین حد متوقف نمی‌ماند» (ابومحبوب، ۸۰-۱۳۷۹: ۵۸). فصل اول کتاب به تعریف بوطیقا می‌پردازد؛ تودوروف در فصل دوم به نام تحلیل متن ادبی، «ساختارگرایی را به عنوان علم ادبیات تحلیل می‌کند» و «کلیدهای تحلیل ساختارگرا را به دست می‌دهد» (ابومحبوب، ۸۰-۱۳۷۹: ۵۸). وی در حقیقت، نظریه ادبی خود را تشریح کرده است. نموده‌های متن در حیطه تحلیل متن ادبی عبارتند از: نمود معنایی، نحوی و کلامی.

۲-۲) نمود معنایی

تحلیل نمود معنایی متن، به مفهوم می‌پردازد: یکی این که یک متن چگونه معنادار می‌شود؟ و دیگر این که یک متن چه معنایی دارد؟ «پرسش نخست در کانون معنی‌شناسی زبان‌شناختی قرار دارد. اما این رهیافت زبان‌شناختی با دو محدودیت روبه‌رو است. از سویی، فقط به امر دلالت می‌پردازد... و از سوی دیگر، هرگز از محدوده جمله که واحد پایه زبان‌شناسی است فراتر نمی‌رود» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۳۵-۳۶). مورد اول به دلالت‌های لفظی واحدهای جمله‌ها می‌پردازد. بنابراین در این تحلیل، معانی ثانوی و سازمان‌بندی معنی‌دار سخن اهمیت می‌یابند. (ابومحبوب، ۸۰-۱۳۷۹: ۵۸). در مورد پرسش دوم، «نخست می‌توان به طرح این مسئله پرداخت که متن ادبی تا چه اندازه جهان (یا مصداق خود) را توصیف می‌کند؟ به بیان دیگر، می‌توان صدق متن ادبی را به پرسش گذاشت» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۳۸). یعنی این که متن در بیان مصداق خود تا چه حد موفق بوده است. البته این مورد خود به خود به بیرون از بوطیقا (به گفته تودوروف) راه می‌برد و ما را از گوهر ادبی متن خارج می‌سازد (ابومحبوب، ۸۰-۱۳۷۹: ۵۸).

۲-۳) نمود نحوی

در این جا فرض ما این است که هر متنی می‌تواند به واحدهای کمینه تجزیه شود. نوع روابط میان این واحدهای حاضر در کنار هم، نخستین معیار ما برای متمایز کردن ساختارهای متنی متعدد از یکدیگر است (تودوروف، ۱۳۸۲: ۷۵). وی [تودوروف] دو گونه اصلی سازمان‌بندی یک متن را به پیروی از توماشفسکی تحلیل می‌کند: ۱- ترتیب زمانی تقویمی (اصل علیت) ۲- عدم ملاحظات زمانی (عدم رعایت علیت): نوع اول را «نظم منطقی و زمانی» می‌نامد و نوع دوم را «نظم فضایی». مورد اول، دو گونه روایت را در بردارد: روایت اسطوره‌ای و روایت ایدئولوژیک (ابومحبوب، ۸۰-۱۳۷۹: ۵۹). در نظم فضایی، «روابط منطقی یا زمانی، یا به لایه دوم نیل می‌کند یا آن که ناپدید می‌گردند» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۸۴). تودوروف این گونه نظم را ویژه روایت نمی‌داند. این نظم ظاهراً بیشتر ویژه شعر است (ابومحبوب، ۸۰-۱۳۷۹: ۵۹).

۲-۴) نمود کلامی

«بررسی بوطیقایی هر اثر خاص باید به نتایجی بینجامد که فرض‌های اولیه بررسی را تکمیل یا جرح و تعدیل می‌کنند» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۰۳). «تودوروف در جستار «چگونه بخوانیم؟» به انواع رویکردهای ممکن برای بررسی ادبیات و نوشتن درباره آن پرداخته است. ابتدا به ما یادآور می‌شود که سه رویکرد سنتی داریم، که آن‌ها را فرافکنی،

تفسیر و بوطیقا می‌نامد» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۰۳) و «رویکرد سوم به ادبیات بوطیقا است که به جست‌وجوی اصول عامی که در آثار خاص متجلی می‌شوند بر می‌آید» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۰۳). «تودوروف در این بخش چهار نمود کلامی را بررسی می‌کند که عبارت‌اند از: وجه (میزان حضور وقایع در متن)، زمان (رابطه میان دو خط زمانی: ۱- خط زمانی سخن داستانی ۲- خط زمانی دنیای داستانی)، دید (جایی که می‌توان موضوع را مشاهده کرد)، و لحن (حضور فرایند گفت‌کرد در گفته). این مقولات عوامل یا مجموعه اطلاعاتی هستند که سخن را به داستان تبدیل می‌کنند» (ابومحبوب، ۱۳۷۹-۸۰: ۵۸-۵۹).

۲-۴-۱) وجه

«ژار ژنت این اندیشه را به ما الهام کرده است که سه سطح گنجانندگی کلام را می‌توان از یکدیگر متمایز کرد: ۱. سبک مستقیم؛ در این جا سخن هیچ‌گونه تغییری به خود نمی‌بیند. در این مورد گاه می‌توان از «سخن باز گفته» سخن گفت؛ ۲. سبک غیرمستقیم (سخن انتقالی) که در آن «محتوای» آن‌چه فرضاً گفته شده حفظ می‌شود اما این محتوا از نظر دستوری با کلام راوی در می‌آمیزد. [...] ۳. آخرین مرتبه تغییر کلام شخصیت داستانی، چیزی است که می‌توان آن را «سخن روایت شده» نامید. در این جا هیچ یک از عناصر کنش کلامی حذف نمی‌شوند بلکه فقط به ثبت مضمون آن بسنده می‌شود» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۵۷).

ژرار ژنت (G.Genette) سه سطح گفتار را در سخن معرفی می‌کند: گفتار مستقیم؛ که در آن «داستان به‌طور مستقیم از زبان شخصیت داستان نقل می‌شود. در این نوع، اشخاص در کنترل هستند و خود به جای خود صحبت می‌کنند. ضمائر اصولاً اول شخص یا دوم شخص است» (اکبری بیرق و اسدیان، ۱۳۸۹: ۷۷). گفتار غیرمستقیم؛ که به نظر تودوروف، «دقت در بیان غیرمستقیم از گفتار مستقیم کمتر است... ایجاد تغییراتی چون خلاصه کردن، حذف کردن و نیز تغییرات دستوری در کلام مستقیم از مشخصه‌های گفتار غیرمستقیم است» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۵۷). و گفتار غیرمستقیم آزاد که «نوعی از گفتار راوی است که حد فاصل میان نقل قول مستقیم و غیرمستقیم است. در این شیوه گرچه راوی به روش غیرمستقیم جمله شخصیت را نقل می‌کند؛ اما سیاق کلام و لحن او را حفظ می‌کند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۷).

۲-۴-۲) زمان

سنت آگوستین (Saint Augustine) درباره زمان می‌گوید: «تا زمانی که از من نپرسند زمان چیست، می‌دانم زمان چیست؛ اما آن گاه که از من بپرسند زمان چیست، دیگر نمی‌توانم پاسخی بدهم» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۲۴).

۲-۴-۲-۱) ترتیب زمانی

«ساده‌ترین رابطه‌ای که مشاهده می‌شود رابطه ترتیب است: ترتیب زمان روایت (سخن) هیچ‌گاه کاملاً با ترتیب زمان روایت شده متوازن نیست، به ناگزیر در ترتیب وقایع «پیشین» و «پسین» تغییری به وجود می‌آید. دلیل این تغییر ترتیب، در تفاوت میان این دو نوع زمان مندی نهفته است: زمان مندی سخن تک ساحتی است و زمان مندی داستان چند ساحتی. در نتیجه ناممکن بودگی توازی میان این دو نوع زمان مندی به زمان پریشی می‌انجامد (تودوروف، ۱۳۸۲: ۵۹). ژنت، نوع اول را روایت مابعد یا گذشته‌نگر و نوع دوم را آینده‌نگر می‌نامد (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۵).

۲-۴-۲-۲) دیرش زمانی

«از نظر دیرش زمانی، می‌توان زمانی را که گمان می‌رود کنش باز نموده داشته باشد با زمان لازم برای خواندن سخنی

که آن کنش را فرا می‌خواند، سنجید» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۶۰). دیرش زمانی، شامل حالت‌های متعددی است:

۱. تعلیق زمانی یا درنگ: «در این حالت زمان سخن صرف توصیف یا تفسیر می‌شود. زمان داستان از حرکت باز می‌ایستد» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳۶).

۲. «حالت عکس آن، حالتی است که در آن زمان داستانی هیچ قرینه‌ای در زمان سخن نداشته باشد و این یعنی کنار گذاشتن کامل یک دوره زمانی یا حذف» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۶۰). «در چنین حالتی زمان داستان برای خود حرکت می‌کند ولی سخن متوقف می‌ماند» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳۶).

۳. «حالت بنیادین سوم را قبلاً شناخته‌ایم و این همانا تطابق کامل دو زمان فوق است. این تطابق تنها از رهگذر سبک مستقیم، و گنجاندن واقعیت داستانی در سخن تحقق می‌پذیرد و این یک صحنه نمایش را به وجود می‌آورد» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۶۰). و «ژنت آن را روایت لحظه به لحظه می‌نامد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۶). «چنین حالتی، مبتنی بر روایت مفصل و پر جزئیات رخداد است» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳۸).

۴. «در نهایت دو حالت بینابین نیز مشاهده می‌شوند. این‌ها حالت‌هایی‌اند که طی آن‌ها زمان سخن یا «طولانی‌تر» از زمان داستان است یا «کوتاه‌تر» از آن» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۶۰).

۲-۴-۳ بسامد

«در این‌جا در مقام نظر، سه امکان پیش روی ماست: روایت تک‌محور که در آن یک سخن واحد رخداد واحدی را بازنمایی می‌کند؛ روایت چندمحور که در آن چندین سخن یک رخداد واحد را بازنمایی می‌کنند؛ در نهایت سخن تکرارشونده قرار می‌گیرد که طی آن یک سخن واحد چندین رخداد (مشابه) را بازنمایی می‌کند» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۶۱). به دیگر سخن، روایت تک‌محور، «عمومی‌ترین نوع بسامد روایی، و مبتنی بر رابطه میان شمار زمان داستان و شمار روایت آن در سخن است. در چنین حالتی، به لحاظ بسامدی، هر رخدادی مطابق با یک واحد روایی است» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳۹). و روایت چندمحور؛ «یعنی نقل و گزارش چند باره رخدادی که یک مرتبه اتفاق افتاده است» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳۹). این‌گونه روایت «از فرآیندهای گوناگون نتیجه می‌شود» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۶۱). سرانجام سخن یا روایت تکرار شونده به‌عنوان «یکی از شیوه‌های روایی مهم در ادبیات مدرن» (لوت، ۱۳۸۸: ۸۰). «در تمام ادبیات کلاسیک، تمهیدی شناخته شده است که البته نقش محدودی در آن ایفا می‌کند» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۶۲).

۲-۴-۳ دید

«سومین مقوله بزرگی که به ما امکان می‌دهد تا ویژگی گذرگاه میان سخن و داستان را تعیین کنیم مقوله دید است» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۶۳). «تودوروف، آن را به مفهوم متعارف «زاویه دید» به کار نمی‌برد بلکه مقصودش ادراک است (ابومحبوب، ۸۰-۱۳۷۹: ۵۹) که به تمایز بین دو مفهوم: قلمرو دید و عمق یا میزان نفوذ آن، اشاره دارد و برای قلمرو دید دو قطب انتهایی قائل می‌شوند: دید درونی و دید بیرونی؛ همچنین مقوله‌های فرعی دید که عبارت‌اند از؛ تقابل میان وحدت و کثرت و تقابل میان ثبات و تغییر. مقوله دیگر دید، حضور یا غیاب اطلاعات آن می‌باشد؛ چنانکه تودوروف می‌گوید: «هنوز ساحتی هست که ما باید این اطلاعات را از رهگذر آن توصیف کنیم و آن این‌که این اطلاعات می‌توانند غایب باشند یا حاضر و در صورت حاضر بودن‌شان می‌توانند صادق باشند یا کاذب» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۶۸-۶۹).

۲-۴-۴) لحن

لحن آهنگ بیان نویسنده است و می‌تواند صورت‌های گوناگونی به خود بگیرد؛ خنده‌دار، گریه‌آور، جلف، جدی و طنزآمیز باشد، یا هر لحن دیگری که ممکن است نویسنده برای نوشتن داستانش بیافریند (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۵۲۱). لحن بیان داستان باید استوار و ثابت بماند. همچنین باید با زمان و عصری که نویسنده در آن زندگی می‌کند، هماهنگی و همخوانی داشته باشد (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۵۲۲). لحن محصول بینش آگاهانه نویسنده از رخدادها، موضوع داستان و ترکیب اجزای مختلف قصه است که در نهایت در نوع بیان شخصیت‌ها و حتی راوی تجلی پیدا می‌کند. لحن فضای کلامی را می‌سازد و از این‌رو مفهومی نزدیک به سبک دارد (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۵۹).

در مقوله لحن به بررسی راوی و روایت‌گیر پرداخته می‌شود. «بررسی روایت‌گیر همان اندازه برای شناخت روایت ضروری است که بررسی راوی» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۷۵). «در متن روایی، راوی «صدایی» است که سخن می‌گوید. مسئولیت کنش روایت بر دوش اوست و داستان را به‌عنوان «امری واقعی» تعریف می‌کند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۳۳). تودوروف معتقد است که «به محض آن‌که راوی (در معنای وسیع کلمه) یک کتاب را بازشناسیم، باید وجود «جفت مکمل» آن را نیز دریابیم و این کسی است که سخن گفته شده خطاب به اوست و ما امروزه او را روایت‌گیر می‌نامیم» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۷۴). «روایت‌گیر در برخی از متون روایی به عنوان چارچوبی اساسی به شمار می‌آید و واکنش روایت بدون وجود آن به پیش نمی‌رود. مفهوم روایت‌گیر را نخستین بار ژرار ژنت مطرح کرد و سپس جرال پرنس آن را بسط بخشید. روایت‌گیر در جهان متن گیرنده پیام راوی است و کسی است که راوی، داستان خود را خطاب به او بیان می‌کند» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۹۴). «روایت‌گیر فردی است که یا در وقایع داستان درگیر است یا کاملاً از آنان فاصله دارد و مستقیماً مورد خطاب راوی واقع می‌شود» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۲۰). «روایت‌گیر نوعاً شخصیت داستانی قابل رؤیتی است که راوی درجه دوم مرئی‌تری او را مورد خطاب قرار می‌دهد» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۲۲).

۳) بحث و تحلیل

بخش روایی بهارستان شامل: حکایت، مطایبه، لطیفه و حکمت است که در آن جنبه حکایت، اصلی‌ترین وجوه روایی محسوب می‌شود. حکایت‌های هر روضه با محتوای آن مطابقت دارد. همچنین بخش غیر روایی بهارستان، شامل مقدمه، فایده و خاتمه کتاب است. هر چند در بررسی روایت‌شناسانه توجهی به این بخش از کتاب نمی‌شود اما نباید ارزش‌های ادبی و اخلاقی آن را نادیده گرفت. در بین هشت روضه بهارستان، تنها روضه‌های اول و هفتم، حکایت ندارند. در مجموع تعداد حکایت‌های بهارستان، شصت و هفت حکایت است که روضه هشتم با بیست و دو حکایت (دارای شخصیت حیوانی که مطمح نظر پژوهش حاضر نبوده) و روضه ششم با سه حکایت، به ترتیب حائز بیشترین و کمترین حکایت هستند. با این‌که تنوع شخصیتی در حکایت‌های بهارستان دیده می‌شود اما جامی از شخصیت‌های انسانی در شکل‌گیری حکایات، بیشترین بهره را برده است. برخلاف بسیاری از حکایات متون کلاسیک، هیچ‌یک از حکایت‌های بهارستان اسم‌گذاری نشده است.

۳-۱) سطح اول: وجه

از دیدگاه ساختارگرایی، کل روایت را می‌توان نقل‌قولی از راوی به‌شمار آورد و ما این واقعیت را در حکایت‌های بهارستان مشاهده می‌کنیم. در بررسی حکایت‌های مزبور، از نظر وجه تنها دو سبک سخن وجود دارد: ۱. سبک مستقیم؛

کاربرد این سبک در روایت‌های داستانی بهارستان، بیشترین میزان را به خود اختصاص داده است و صور مختلف این سبک در حکایت‌های بهارستان عبارت است از: در پنج حکایت (۱۱/۱۱٪)، بسامد نقل قول مستقیم بسیار بالاست که در آنها شخصیت‌های داستان، خود به روایت داستان پرداخته‌اند؛ به گونه‌ای که حالت «خاطره گویی» به داستان داده است. مثلاً: حکایت-ابراهیم بن سلیمان بن عبدالملک بن مروان گوید... (جامی، ۱۳۹۱: ۵۸-۵۷). نیز رجوع شود به حکایت صفحات: ۵۸، ۶۰، ۶۵ و ۶۸. در بیست و هفت حکایت (۶۰٪)، در اثنای آن عباراتی به شیوه مستقیم آمده است. مثلاً: حکایت- جوانی را به دزدی گرفتند... (جامی، ۱۳۹۱: ۵۱). همچنین رجوع شود به عبارات: «ص ۴۰، س ۲۷»، «ص ۴۱، س ۴، ۵ و ۱۰»، «ص ۴۳، س ۵ و ۷»، «ص ۴۴، س ۱۰ و ۱۱»، «ص ۴۷، س ۱۸»، «ص ۴۸، س ۳ و ۲۳»، «ص ۴۹، س ۸، ۹، ۱۰، ۱۴، ۱۶ و ۱۷»، «ص ۵۰، س ۳ و ۹»، «ص ۵۲، س ۱ و ۸»، «ص ۵۳، س ۱۱»، «ص ۵۴، س ۷، ۱۲ و ۲۳»، «ص ۵۵، س ۱ و ۲»، «ص ۵۶، س ۲، ۳، ۵، ۷، ۱۶ و ۲۳»، «ص ۵۷، س ۱»، «ص ۵۸، س ۱۶ و ۱۸»، «ص ۶۱، س ۲»، «ص ۶۴، س ۹»، «ص ۶۵، س ۱۱، ۱۲ و ۱۵»، «ص ۶۸، س ۶»، «ص ۷۱، س ۲۶»، «ص ۷۲، س ۴، ۵، ۱۱، ۱۹ و ۲۱»، «ص ۷۶، س ۶، ۱۸، ۱۹ و ۲۱»، «ص ۷۷، س ۲». و در سیزده حکایت (۲۸/۸۸٪)، نقل قول مستقیم وجود ندارد. مثلاً: حکایت- گناهکاری را پیش خلیفه آوردند... (جامی، ۱۳۹۱: ۵۱). و رجوع شود به حکایت صفحات: ۴۱، ۴۳، ۴۶، ۵۲ (دو حکایت)، ۶۱، ۶۳، ۷۱، ۷۳ (دو حکایت)، ۷۷ و ۷۸. در این حکایات، توصیفات که با نقل قول مستقیم روایت شده، به گونه نمایشی ارائه گردیده است؛ بنابراین نقطه دید خواننده، نزدیک به کنش داستانی است و ضمن پیش بردن عمل داستانی، نوعی احساس طبیعی و واقعی بودن را به خواننده می‌دهد و او را با رخداد‌های داستانی همسو می‌کند. نیز ویژگی ممتاز حکایت‌های بهارستان، برخورداری از عنصر «گفت‌وگو» در روایت است که نقش مهمی در ارائه تعامل و ارتباط میان اشخاص ایفا می‌کند. از سوی دیگر این عنصر «یکی از عوامل لذت بخش کردن حکایت‌ها» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۲۰۶)، به شمار می‌رود. ۲. گفتار مستقیم آزاد؛ در حکایت‌های بهارستان با نوعی از سبک یا نقل قول مستقیم، که در طبقه‌بندی «مک هیل^(۱)» تحت عنوان «گفتار مستقیم آزاد» مشهور است، مواجه می‌شویم که در شرح آن چنین آمده است: «گفته‌ای است مستقیم و مستقل از نشانه‌های نوشتاری قراردادی. در واقع گونه‌ای تک‌گویی درونی اول شخص است» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۲۱). در مجموع سه مورد از این ویژگی برخوردار است: «عبدالله با خود گفت...» (جامی، ۱۳۹۱: ۵۵)، «با خود گفتم...» (۵۹)، و «با خود گفتم...» (۶۶). که عبارات مذکور گفت‌وگویی است که در ذهن اشخاص داستانی، جریان دارد و ما به کمک آن، به‌طور غیرمستقیم، با افکار و احساسات آنها آشنا می‌شویم و در واقع این نوع گفت‌وگو، نشان دهنده مسیر اندیشه‌های اشخاص داستان است. این نوع سبک سخن در تقسیم‌بندی تودوروف نیامده است.

۲-۳) سطح دوم: زمان

۱-۲-۳) ترتیب زمانی

شروع روایت همه حکایت‌های بهارستان، اشاره به زمانی در گذشته دارد. همچنین، سایر نشانه‌هایی که ما را به وقوع داستان در «زمانی در گذشته» رهنمون می‌سازد؛ دوره تاریخی و اشخاص داستانی موجود در اغلب حکایت‌هاست که به روشنی نشان می‌دهد، زمان داستان چندین قرن تا زمان روایت داستان فاصله دارد؛ مثلاً: با توجه به شخصیت‌هایی چون؛ اسکندر، مأمون... در حکایات مختلف، به روشنی درمی‌یابیم که زمان داستان چندین قرن تا زمان روایت آن، فاصله دارد. تنها در دو حکایت با توجه به قراین، به وضوح درمی‌یابیم که فاصله چندانی بین زمان داستان تا زمان روایت آن وجود ندارد. مثلاً: «شنیدم که چون آرزوی او بر آمد» (جامی، ۱۳۹۱: ۷۲)، و «با یکی از ایشان گفتم» (۷۱). البته حکایت‌هایی

نیز وجود دارد که به علت نبود قرینه، تشخیص فاصله زمان داستان با زمان روایت آن عملاً امکان‌پذیر نیست؛ مثلاً حکایت: «خوبرویی را کمند ارادت به...» (جامی، ۱۳۹۱: ۷۳). نیز رجوع شود به صفحات: ۴۴، ۵۳، ۵۸، ۶۱، ۶۳، ۶۵، ۷۲، ۷۳ و ۷۸. نیز به دلیل شکل‌گیری غالب حکایت‌های بهارستان، بر پایه عنصر «گفت‌وگو»، امکان به‌کارگیری حالت‌های سه‌گانه زمان - که منجر به «زمان‌پوشی» در روایت می‌شود - تحقق می‌یابد. راوی یا نویسنده از زمان‌های حال، آینده و گذشته در لابلای روایت حکایت‌ها استفاده کرده است و این هنر او را در استفاده از فرآیند زمان در روایت نشان می‌دهد و جامی با حرکتی که بین این زمان‌ها انجام داده، توانایی خود را در بازی با زمان، ثابت کرده است. مثلاً: «چه از آن ناخوشتر که هر لحظه به جایی باید رفت که در او نادیدنی را باید دید و ناشنیدنی را باید شنید و نابویدنی را باید بوید» (جامی، ۱۳۹۱: ۴۱). که راوی به‌طور غیرمستقیم به اتفاقی که در آینده به علت تکرار پرخوری ممکن است بیفتد، اشاره کرده است. نهیب‌زدن از کاربردهای زمان آینده است.

۳-۲-۲) دیرش زمانی

به‌طور کلی دیرش زمان داستان با دیرش زمان سخن نامتوازن است. حالات مختلف زمان داستان و زمان سخن در حکایت‌های بهارستان عبارت است از:

در میان عباراتی که در آن زمان داستانی ساکن می‌ماند و زمان سخن پیش می‌رود؛ می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: «اما آن خضاب... و سفیدی آن نور» (جامی، ۱۳۹۱: ۴۱)، «درویشی قوی‌همت... داشت» (جامی، ۱۳۹۱: ۴۴)، «روزی در راه... غباری نشست» (جامی، ۱۳۹۱: ۴۷)، «ای مطلب اعلای... بنی‌هاشم» (۴۷-۴۸)، «دید که... می‌چرند» (۴۸)، «اما هنوز... (بیش نبود)» (۴۹)، «اما چندان صولت... نشسته بود» (۵۰)، «و وی سر... دوخته» (۵۲)، «ذُل فقر... ظاهر بود» (۵۴)، «عبدالله با خودگفت... کامل» (۵۵)، «کنیزکی دید... خورشید» (۵۵)، «زمانی سر... گفت» (۵۸)، «با خود گفتم... نگذشته است» (۵۹)، «و من از آن آگاه نی» (۶۰)، «اعرابی گفت... چه زیان؟» (۶۱)، «ای طلعت... زبون» (۶۴)، «کنیزک مغنیه‌ای... بی خلل» (۶۴). «و در زمین... می‌کاشتم» (۶۵)، «هیچ نگفت... درنهایت» (۶۶)، «با خود گفتم... قدرت ندارد» (۶۶)، «چون ما را... گفت» (۶۶)، «جوانی سلیل نام... دور» (۶۷)، «پس بر گلوبی که... مالید» (۶۸)، «خوبرویی را... آرمید» (۷۳). که در عبارات مذکور، ویژگی درنگ یا تعلیق زمانی بیشتر از جنبه توصیفی نشأت گرفته است.

در بین تمام حکایات بهارستان، فقط در یک حکایت، زمان داستان کندتر از زمان سخن پیش می‌رود: «چون شب در آمد برخاستم آن غلام را به... پی به حیات جاودانی برده» (جامی، ۱۳۹۱: ۶۶-۶۷) که روایت مفصل یک اتفاق است که فقط در یک شب روی داده است و در آن دیرش زمانی - فضایی سخن بزرگ‌تر از زمان داستان است.

برابر شدن دیرش زمانی داستان با دیرش زمانی سخن، عمدتاً به دلیل گفت‌وگو و نقل قول اتفاق می‌افتد. مجموع نقل قول در حکایت‌های مد نظر، در حدود دویست و هشتادوشش مورد است و در آن حکایت‌ها، این ویژگی از بسامد بالایی برخوردار است که از ویژگی وجود عنصر گفت‌وگو در روایت حکایت‌ها نشأت می‌گیرد؛ در نتیجه ویژگی صحنه‌نمایش (هم دیرش) را برجسته کرده است.

عباراتی که در آنها زمان داستان سریع‌تر از زمان سخن پیش می‌رود؛ عبارت است از: «پیش خلیفه پپای خاست...» (جامی، ۱۳۹۱: ۴۰)، «... و این خبر به یزدجرد رسید» (۵۰)، «از وی پرسید... گفت: آنچه دیدی» (۵۴)، «و بنی‌عباس... را می‌گرفتند و می‌کشتند» (۵۷)، «سلیل برخاست و... آغاز کرد» (۶۸)، «من دوست اشتر زود... رسانیدم» (۶۹)، «یک روز و یک شب و... آن دیار رسیدند» (۶۹)، «آن... : من برخاستم و... درآدم» (۶۹) و «من روی... شتافتم» (۶۹).

سرانجام شواهد مثال برای حکایت‌هایی که در آنها حذف زمانی داستان صورت گرفته است؛ شامل: «سخن به اینجا رسید... چیست؟» (جامی، ۱۳۹۱: ۴۱)؛ که با مطرح شدن پرسش مزبور، احساس می‌شود یک دوره زمانی از داستان حذف شده است. «روزی آن... در آمد» (۴۳)، «روزی پادشاه... ملاقات افتاد» (۴۴)، «اتفاقاً روزی هارون... وی بود» (۷۶)؛ بیانگر روزهای پیشینی که روایت نشده است. «در مدت یک ماه... صرف کرد» (۵۶)؛ که علناً به حذف یک ماه از زمان داستانی در روایت اشاره شده است. «چند روز آنجا بودم...» (۵۷)، «چند روز آنجا بود...» (۶۰)، «برخاست... و چند روز نیامد» (۷۴)؛ که آشکارا به حذف چند روز از زمان داستانی در روایت اشاره شده است. «در آن وقت که... از بنی‌امیه به بنی‌عباس انتقال یافت» (۵۷)؛ که آشکارا به حذف یک پروسه زمانی (معادل چند سال) از زمان داستانی در روایت اشاره شده است. «نمی‌خواهم که فردا بنای... خلل گیرد» (۶۵)؛ فردا اشاره به زمان بی‌آغاز دارد. زمان داستان جهش پیدا کرده و چون این کلمه معنی ایهامی دارد؛ به حذف زمان داستانی در روایت از مدت کوتاه تا مدت طولانی اشاره شده است. البته این مورد هیچ حجمی از روایت داستان را اشغال نمی‌کند. «در تربیت او بسی رنج کشیدم» (۶۶)؛ حاکی از کوشش و رنج بسیار که ممکن است روزها، ماه‌ها و سال‌ها طول بکشد. «عمرها رنج طلب برد...» (۶۷)؛ منظور از عمرها می‌تواند زمان طولانی باشد. «چون... متمادی شد» (۶۹)؛ به حذف مدت زمان طولانی از زمان داستانی در روایت اشاره دارد. «شنیدم که... در آمد» (۷۲)؛ چنین بر می‌آید که بعد از چندین سال که آرزوی آن عاشق به واقعیت می‌پیوندد و او زمان خردسالی را طی کرده و به دوره جوانی رسیده، این زمان داستانی در روایت حذف شده و این مورد، حجمی از روایت داستان را اشغال نکرده است.

در مجموع، از نظر دیرش زمانی حالات مختلف زمان داستان و زمان سخن در حکایت‌هایی که مورد بررسی قرار گرفته‌اند؛ عبارت است از: نوع اول: ۲۵ عبارت (۷/۴۶ درصد) / نوع دوم: ۱ عبارت (۰/۲۹ درصد) / نوع سوم: ۲۸۶ عبارت (۸۵/۳۷ درصد) / نوع چهارم: ۹ عبارت (۲/۶۸ درصد) و نوع پنجم: ۱۴ عبارت (۴/۱۷ درصد).

نیز در جدول زیر سهم هر روضه به تفکیک حالات پنجگانه، رابطه بین زمان داستان و زمان سخن نمایش داده شده است:

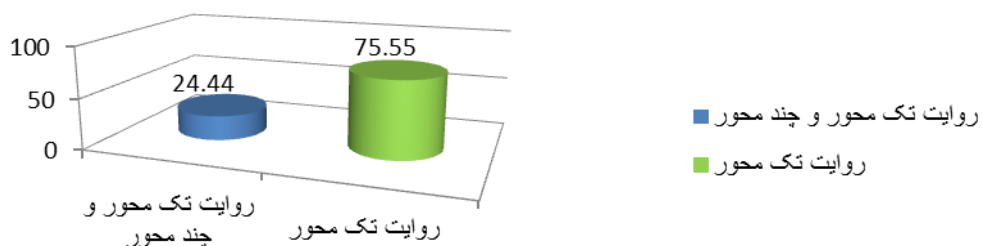
نوع اول	نوع دوم		نوع سوم		نوع چهارم		نوع پنجم		نوع پنجم
	تعداد عبارات	درصد	تعداد عبارات	درصد	تعداد عبارات	درصد	تعداد عبارات	درصد	
۲	۰/۵۹	۰	۲۰	۵/۹۷	۱	۰/۲۹	۳	۰/۸۹	دوم
۶	۱/۷۹	۰	۵۹	۱۷/۶۱	۱	۰/۲۹	۰	۰	سوم
۸	۲/۳۸	۰	۷۷	۲۲/۹۸	۱	۰/۲۹	۴	۱/۱۹	چهارم
۹	۲/۶۸	۱	۱۰۷	۳۱/۹۴	۵	۱/۴۹	۶	۱/۷۹	پنجم
۰	۰	۰	۲۳	۶/۸۶	۰	۰	۱	۰/۲۹	ششم
۲۵	۷/۴۶	۱	۲۸۶	۸۵/۳۷	۹	۲/۶۸	۱۴	۴/۱۷	جمع

جدول شماره ۱: درصد فراوانی سهم هر روضه از حکایات بهارستان از نظر دیرش زمانی (رابطه بین زمان داستان و زمان سخن)

در ضمن ابیاتی که راوی در اثنا یا پایان حکایات‌ها، چه از زبان شخصیت‌ها ذکر کرده و چه به منزله تأیید محتوای حکایات‌ها آورده، اغلب از ویژگی توصیف برخوردارند که اگر آنها را هم جزء روایت حکایات‌ها بدانیم؛ باید گفت که موجب تعلیق زمانی در زمان داستان می‌گردند.

۳-۲-۳) بسامد

تودوروف در حیطه بسامد از روایت تک‌محور، چندمحور و سخن تکرار شونده سخن می‌گوید؛ از موارد مذکور تنها روایت تک‌محور و روایت چندمحور در حکایات بهارستان جامی دیده می‌شود. عباراتی که از ویژگی روایت چندمحور برخوردار است؛ شامل: «من ترا ازین داناتر گمان[می] داشتم و زیرک‌تر می‌پنداشتم» (جامی، ۱۳۹۱: ۴۱)، «خضابی که... آن خضاب که گفتمی» (۴۱)، «معجون که... آن معجون که ذکر کردی» (۴۱)، «ترکیبی که... آن ترکیب که فرمودی» (۴۱). عبارات «رومی گفت:... هندی گفت... بزرجمهر گفت:...» (۴۱)؛ در حکم چند سخن که در جواب رخداد واحد «سخت‌ترین چیزها چیست؟» آمده است. «... خلیفه حکم کرد که دستش ببرند... فرمود که دستش ببرد... گفت: دستش ببرید...» (۵۱). «... هر روز قوت تو چیست؟ گفت: آنچه دیدی» (۵۴)، «هر روز یک‌بار... و باز می‌آمد» (۵۷)، «... که هر روز ترا می‌بینم» (۵۷)، «هر روز می‌روم...» (۵۷)؛ «هر روز» نشان استمرار می‌باشد؛ بنابراین یک رویداد چند بار تکرار شده است. «شاعر... بر تخته پاره‌ای نوشت... چون تخته پاره پیش معن رسید... روز دوم آن چوب را... و در روز سوم به همین دستور عمل کرد... چون روز چهارم باز (آن چوب‌پاره را بیرون کرد)» (جامی، ۱۳۹۱: ۶۱-۶۰)؛ این عبارات که از کرم و بخشندگی «معن‌زائده» سخن می‌گوید و مکرر به درآوردن چوب یا تخته پاره از زیر بساط توسط او و طلبیدن شاعر و دادن صله به او اشاره شده، دلالت بر روایت چندمحور دارد. «بار دیگر کنیزک گفت... جوان گفت: من نیز این آرزو دارم» (۶۵)؛ این عبارت با توجه به لفظ «بار دیگر»، بیانگر این است که قبلاً چنین گفتمان روایی مابین دو عاشق صورت گرفته و مجدداً تکرار شده، بنابراین دارای روایت چندمحور است. «اما دایم آه می‌زد و اشک می‌ریخت...» (۶۵)؛ این عبارت نیز دلالت بر روایت چندمحور دارد که مؤید آن عبارت «این همه گریه من بر یاد آن...» است که در ادامه این روایت نقل شده است. «دست به دست غلام برد... روز دوم و سوم به همین دستور عمل کرد» (۶۶)، «... دیگر باره انگشت بر رخسار من نهاد...» (۶۷)، «چون نزدیک آمدند... به مقابله و مقاتله ایشان مشغول گشت و بیشتر ایشان را کشت... بار دیگر روی در آن سیه‌روزان آورد» (۶۷-۶۸)، «عاقبت راز ایشان... به انجمن بروز آمد» (همان: ۶۸). بنابراین بجز چند مورد مذکور، تمامی روایت‌های این حکایات، تک‌محور است چرا که بسامد روایت تک‌محور در همه روایت‌ها وجود دارد و بر اساس نمودار زیر، کاملاً روشن است که بسامد استفاده جامی از روایت تک‌محور در حکایات‌های بهارستان بالاست:



نمودار شماره ۱: درصد فراوانی روایت تک محور و چند محور در حکایات بهارستان جامی

لازم به یادآوری است؛ راوی در پایان تمامی حکایت‌ها که نقطه اوج داستان می‌باشد به‌روشنی برای نشان دادن اهمیت محتوای آنها و نیز تأثیرگذاری آنها، مجدداً محتوای حکایت‌ها را با کلام خود (ابیات) بیان نموده و این عمل، ویژگی روایت چندمحور را به آنها بخشیده است.

۳-۳) سطح سوم: دید

۱-۳-۳) قلمرو (زاویه) دید و عمق آن

عنصر اصلی روایت در اغلب حکایت‌های بهارستان، به شیوه گفت‌وگوست و بهره‌مندی بیشتر آنها از این شیوه موجب بی‌ثباتی زاویه دیدها است که به اقتضای کلام شخصیت‌ها دائم در حال تغییر است. نوع دیدگاه در حکایت‌های بهارستان، دیدگاه راوی دانای کل یا برتر است. در یک نگاه کلی گونه‌های مختلف زاویه دید در حکایت‌های بهارستان عبارت است از: ۱. برخورداری صرف از زاویه دید سوم شخص (۶/۶۶٪) ۲. بالا بودن حضور زاویه دید سوم شخص (۲۸/۸۸٪) ۳. بالا بودن حضور زاویه دید اول شخص (۱۱/۱۱٪) ۴. بسامد تغییر زاویه دید با کلام شخصیت‌ها (۵۳/۳۳٪) ۵. در درون سه حکایت بهارستان، عباراتی از زبان شخصیت‌های داستان روایت شده، که از لحاظ زاویه دید، در حیطه تک‌گویی (حدیث نفس) قابل بررسی است و در مجموع ۶/۶۶٪ حکایات را در بر می‌گیرد. بنابراین شروع روایت همه حکایت‌ها، زاویه دید سوم شخص است. در حکایت‌های بهارستان، از نظر عمق دید غلبه روایت با عمق دید بیرونی است که مربوط است به توصیف و نقل‌قول‌ها. عباراتی که از ویژگی عمق دید بیرونی از نوع توصیف برخوردارند؛ مانند: «ذلّ فقر و فاقه بر جبین او ظاهر بود» (جامی، ۱۳۹۱: ۵۴). یا «و غلام از عقب آواز درآمد، لرزان و گریان» (۶۶). نیز «به الماس مژه گوهر عجز و اضطراب سفتند و به لسان افتقار و زبان اعتذار گفتند» (۷۴). عباراتی که دارای ویژگی عمق دید بیرونی از نوع نقل‌قول هستند؛ مانند: «والله که من رفیق و نوکر تو نیستم» (۴۸). یا «اما مادری دارم که جز من کسی ندارد» (۵۸). و «من زود برگشتم و آن خبر را به اشتر رسانیدم» (۶۹). پس به علت استفاده از عنصر گفت‌وگو در بیشتر حکایت‌های بهارستان، بسامد حضور عمق دید بیرونی از نوع نقل‌قول در مرتبه بالاتری قرار دارد. همچنین برخی از حکایت‌های بهارستان، از ویژگی عمق دید بیرونی از نوع توصیف برخوردارند و علت آن کاربرد آرایه‌های ادبی از قبیل تشبیه، استعاره... می‌باشد؛ که در این میان سهم روضه پنجم که درباره موضوع عشق و دلدادگی می‌باشد، نسبت به روضه‌های دیگر، بیشتر است. بنابراین، بسامد عمق دید بیرونی از نوع توصیف در این روضه بسیار بالاست. اما عباراتی که عمق دید درونی دارند؛ مانند: «کنیزک آه سرد از دل پر درد برآورد» (۶۴). یا «گفت: من به وی ایمان ندارم» (۷۶). و «اما عفت و پاکی از آن اجمل است و ثواب موعود بر آن از همه در جمال اکمل» (۶۷). عباراتی که از ویژگی عمق دید بیرونی و عمق دید درونی برخوردارند؛ مانند: «هندی گفت: تن بیمار با اندوه بسیار» (۴۱). یا «رومی گفت: پیری و سستی با ناداری و تنگدستی» (۴۱). و «گفت: که از این مقام گام بر ندارم تا سر دل ترا بر سر نیارم» (۶۴). همچنین، عباراتی چند در حکایت‌های بهارستان، نقل شده، که در حیطه عمق دید بیرونی و عمق دید درونی نمی‌گنجد و اینها جزء روایت‌هایی هستند که در آنها، راوی به مسائل ماورائی که خارج از حیطه علت و معلولی داستان است، آگاهی دارد؛ (عمق دید ماورائی، که در تقسیم‌بندی تودوروف نیامده)، مثلاً: «ان شاء الله» (۴۹). یا «از سماع غنایش رخت هستی به صحرای نیستی... سپرد» (۵۵)، و «أنا لله و أنا إليه راجعون» (۶۶ و ۶۷).

۲-۳-۳) وحدت یا کثرت / تغییر یا ثبات زاویه و عمق دید

از دیدگاه مایکل تولان؛ «عنصر شخصیت، عنصری است که در روایت کمتر از همه، تن به تحلیل نظام‌مند می‌دهد و در نتیجه در مطالعات روایت‌شناختی مورد بی‌مهری قرار گرفته است» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۴۶). هر چند پردازش شخصیت

در حکایت‌های بهارستان، مطابق پرداخت شخصیت در داستان‌ها و رمان‌های امروزی نیست و به تعبیری « به عنوان بازیگرانی بدون ویژگی‌های شخصیت در حکایت ایفای نقش می‌کنند» (رنجبر، ۱۳۹۱: ۱۸) ولی با بررسی شخصیت‌های این حکایت‌ها می‌توان نکات مهمی را از طرز نگاه نویسنده به این عنصر دریافت نمود. در حکایت‌های بهارستان از شخصیت‌های مختلفی بهره گرفته شده که در پردازش حکایت‌ها و بیان مفاهیم، نقش بسزایی دارند.

به‌طور کلی شخصیت‌های حکایت‌های بهارستان را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:

۱. شخصیت‌های معلوم ۲. شخصیت‌های نامعلوم قابل شمارش ۳. شخصیت‌های نامعلوم غیرقابل شمارش که مطابق جداول زیر نشان داده شده است:

جدول شماره ۲: درصد فراوانی و طبقه‌بندی شخصیت‌های قابل شمارش در حکایت‌های بهارستان

درصد	تعداد	نام شخصیت‌ها (خاص و عام)	طبقه کلی شخصیت‌ها
۶/۴۲	۹	کسری - یزدجرد - هرمزبن شاپور - قباد - سلطان مصر - ملک هند - اسکندر - بهرام - پادشاهی	پادشاهان
۲/۱۴	۳	بزرجمهر - وزیر هرمزبن شاپور - وزیر	وزرا
۵۸/۵۷	۸۲	یکی - یکی از کاردانا - موبد - اعرابی - حاجب اول - حاجب دوم - جوانی - مادر آن جوان - گناهکاری - دو خردمند - کودکی از بنی هاشم - یکی از ارباب مکارم - عم کودک - زنی - یکی از حاضران - صوفی - فلان مغنیه - کسی - دیوانه‌ای - مردی خوب صورت - آن کس - مادر - سی سوار - دیگری - شاعری - صاحب خود - نوجوان - پیر - سواری (آن جوان، آن جوان، آن جوانمرد) - دختر عم - یکی از دوستان - شوهر - خواهر - خوب رویی - دلارامی - حیجّامی - ساده رویی - پیرخانقاه - مستی - یهودی - حاکم بصره - صاحب کنیزک - دربانی - آدمی	اشخاص نامعلوم قابل شمارش
۱/۴۲	۲	الف) خلفای راشدین: عمر رضی الله عنه - صدیق اکبر (ابوبکر)	خلفا
۶/۴۲	۹	ب) خلفای اموی و عباسی و وابستگان: معاویه - یزید - عبدالملک بن مروان - هارون (هارون الرشید) خلیفه بغداد - خلیفه - ابراهیم بن سلیمان - حجّاج	
۴/۲۸	۶	فیلسوف روم - حکیم هند - طبیبی فیلسوف - اصمعی - عالمی - یکی از دانشمندان	دانشمندان
۰/۷۱	۱	فلان بازرگان	صاحبان مشاغل
۴/۲۸	۶	پیامبر خدا (ص) (حضرت رسالت) - علی (ع) - حسن (ع) - حسین (ع) - عبدالله بن جعفر - عقیل بن ابیطالب	انبیاء و ائمه معصومین (س) و وابستگان
۶/۴۲	۹	غلامی - غلامی سیاه - کنیزکی مغنیه - غلامی یتیم - غلامی صغیر (آن غلام، غلام، این غلام) - کنیزکی	غلامان و کنیزان
۳/۵۷	۵	حاتم - معن زانده - کریمی از رؤسای عرب - کریمی - جوادی	اسخیا و بخشندگان
۳/۵۷	۵	اشتر - جیدا - سلیل - عاشقی - جفکیشی (معشوق)	عشاق
۰/۷۱	۱	درویشی	درویشان و فقیران
۰/۷۱	۱	راوی	-
۰/۷۱	۱	سگ	حیوانات
۱۰۰	۱۴۰	جمع	

جدول شماره ۳: درصد فراوانی و طبقه‌بندی گروه شخصیت‌های نامعلوم غیرقابل شمارش در حکایت‌های بهارستان

طبقه کلی	گروه شخصیتی	تعداد	درصد
اشخاص نامعلوم غیرقابل شمارش	جماعتی - سرهنگان - قومی - دوستان - آن جماعت - هرکس - بعضی از گماشتگان - حاضران - قوم سلیل - دیگران - صوفیان - بعضی از ابنای ملوک - اهل سلاح	۱۳	۵۹/۰۹
دانشمندان	حکما	۲	۹/۰۹
صاحبان مشاغل	بازرگانان	۱	۴/۵۴
غلامان و کنیزان	جمعی از غلامان و خادمان - غلامان و کنیزکان	۲	۹/۰۹
درویشان و فقیران	محتاجان مدینه - سانلان و فقیران - درویشان - ارباب حاجات	۴	۱۸/۱۸
جمع		۲۲	۱۰۰

البته با احتساب همه طبقات شخصیتی، از مجموع ۱۴۰ شخصیت حکایت‌های بهارستان، تعداد ۲۸ نفر (۲۰٪) به‌عنوان اشخاص معلوم و مابقی؛ یعنی، ۱۱۲ نفر (۸۰٪) به‌عنوان اشخاص نامعلوم قابل شمارش آن حکایت‌ها محسوب می‌شوند و این اشخاص نامعلوم، طیف‌های گوناگونی از افراد جامعه را شامل می‌شود. بیشتر این افراد تنها یک‌بار در حکایات بهارستان حضور داشته‌اند اما تعدادی از آنها نامشان چندبار مطرح شده است که با ذکر بسامد حضورشان، طبق جدول زیر نشان داده می‌شود:

جدول شماره ۴: بسامد حضور اشخاص نامعلوم با احتساب همه طبقات شخصیتی حکایت‌های بهارستان

اشخاص نامعلوم	بسامد حضور در حکایات	روضة	صفحه
یکی	۳	۵، ۲	۷۱، ۶۴، ۴۳
اعرابی	۴	۶، ۴، ۳	۷۶، ۶۱، ۵۴، ۴۸
زنی	۲	۵، ۳	۶۴، ۵۲
مادر	۲	۵، ۴	۷۰، ۵۸
خوب‌رویی	۲	۵	۷۳، ۷۱
غلامی	۳	۵، ۴، ۳	۷۱، ۵۶، ۴۷
کنیزکی مغنیه	۲	۵، ۴	۶۴، ۵۵
خلیفه بغداد	۲	۴، ۲	۵۶، ۴۰
خلیفه	۳	۶، ۳	۷۷، ۵۱

استفاده از شخصیت‌های نامعلوم (قابل شمارش و غیرقابل شمارش) در حکایت‌های بهارستان از نظر بسامد در مقام نخست قرار دارد. در ضمن مطابق جدول زیر بسامد حضور برخی از شخصیت‌های معلوم این حکایت‌ها در مقایسه با سایر شخصیت‌ها بالاست:

جدول شماره ۵: بسامد حضور اشخاص معلوم در حکایت‌های بهارستان

اشخاص معلوم	بسامد حضور در حکایات	روژه	صفحه
حضرت رسالت(ص)، رسول خدا	۲	۴،۳	۵۴،۴۸
علی (ع)	۲	۴،۳	۵۴،۴۸
اسکندر	۳	۳،۲	۵۲،۴۳
حجاج	۳	۳،۲	۵۲،۴۸،۴۳
مأمون	۲	۴،۳	۵۹،۴۷
اصمعی	۲	۶،۴	۷۶،۵۸
عبدالله بن جعفر	۳	۴	۵۶،۵۵،۵۴
هارون (رشید)	۱+۱	۶،۵	۷۶،۷۱
معاویه	۲	۴،۳	۵۶،۴۷

وحدت یا کثرت

اصولاً شخصیت‌ها در حکایات بهارستان، شخصیت‌های نوعی و کلی هستند. از دیدگاه راوی بار تربیتی و عاطفی حاکم بر حکایات مهم است و چون قصد راوی و نویسنده انتقال پیام‌های اخلاقی است، غالباً در فضای داستان فرصتی برای توصیف روحیات و اوصاف درونی آنها ایجاد نمی‌شود. در این حکایات تفنن جایگاهی ندارد. تمام شخصیت‌ها موظف هستند، پیام اخلاقی و تربیتی داستان را رقم بزنند. در نتیجه شخصیت‌ها از ابتدا تا انتهای حکایات به‌طور کامل در دید راوی هستند و راوی به ضمیر و کلیت باطن و اعمال آنها آگاه است.

بالا بودن شمار اشخاص نامعلوم در حکایت‌های بهارستان حاکی از این است که گویا ذکر نام آنها از نظر راوی چندان مهم نبوده، راوی از عنوان عمومی استفاده کرده است. از ظاهر این عناوین چنین بر می‌آید که هر کدام نماینده گروهی از افراد جامعه بوده‌اند، مانند؛ موبد، حجامی و ... همه اینها شخصیت‌های یک‌بعدی و ملموسی هستند که خواننده بدون دانستن نام آنها می‌تواند با روحیات حاکم بر حکایت، رابطه برقرار سازد. دلیل دیگر برای ذکر نکردن نام این اشخاص، این است که جامی پیش از آن‌که به فکر داستان‌پردازی باشد، در واقع انگیزه اصلی‌اش انتقال ارزش‌های اخلاقی به خوانندگان است. این حکایت‌ها دارای هدف و پیامی مشخص است که شخصیت‌های آنها، بازیگران صوری جهت انتقال آن پیام‌ها به خوانندگان هستند. بنابراین حضور این اشخاص نامعلوم نشان دهنده بخشی از واقعیت‌های آن روزگاران است و در این حکایت‌ها، این شخصیت‌ها به حوادث داستان و پیشبرد عمل داستانی و استنتاج پیام‌های اخلاقی کمک می‌کنند.

تغییر یا ثبات و عمق دید

از آنجا که جامی بیشتر نقش راوی حکایت‌های بهارستان را دارد و خود در حکایت‌ها، بجز یک حکایت، به‌عنوان شخصیت داستانی حضور ندارد؛ بنابراین زاویه دید راوی (جامی) درباره همه شخصیت‌های حکایات بهارستان، به غیر از یک مورد تغییری نمی‌کند؛ رجوع شود به حکایت - «خوب رویی که هزار دانا ...» (جامی، ۱۳۹۱: ۷۲-۷۱). بخشی از عمق دید راوی نسبت به اشخاص داستانی با مضمون و درونمایه حکایت‌ها پیوند خورده است چرا که کمتر

حکایتیست که بر محور یک اندیشه یا پندار اخلاقی شکل نگرفته باشد. « بن مایه و زیر بنای همه قصه‌ها ترویج اصول انسانی و ارزش‌های اجتماعی، قومی، سنتی، اقلیمی، فرهنگی و اجتماعی قصه‌گو است» (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۱۲۳/۲). در هر حکایتی عمق دید راوی همسو با ردّ یا قبول گفتمان و کردار شخصیت‌های داستانی است که با آوردن ابیاتی در اثنا یا پایان حکایت‌ها نمود پیدا می‌کند و ضمن تأیید مضمون حکایت‌ها، تقارن یا تباین جهت‌گیری فکری او با شخصیت داستانی رقم می‌خورد. لازم به ذکر است که ابیات منظوم پایان هر حکایت را، می‌توان به منزله بیانیه اخلاقی راوی نامید. نیز در این حکایات، مفاهیم اخلاقی و درونمایه‌های انسانی، اجتماعی حضور پر رنگی دارد. عمق دید راوی در مورد بیشتر اشخاص حکایات بهارستان در ضمن روایت، تغییری نمی‌یابد ولی بعضاً مشاهده می‌شود که راوی از زبان شخصیت داستانی سخن می‌گوید و با او هم‌آوا می‌شود که حاکی از همدردی و هم‌داستان شدن با اوست.

۳-۳-۳ حضور یا غیاب اطلاعات آن

هر چند از آغاز تا پایان روایت حکایت‌های بهارستان بسیاری از اطلاعات ارائه شده توسط راوی حاضر است اما بی‌شک باید اذعان کرد که تمامی حکایت‌های بهارستان، به ترتیب بسامد، دست‌کم شامل یکی از عناوین اطلاعات غایب است: ۱. نام اشخاص: مثلاً: گناهکاری را پیش خلیفه آوردند» (جامی، ۱۳۹۱: ۵۱). نیز، ملک هند، خلیفه بغداد، طیب فیلسوف (۴۰)، سلطان مصر، مادر، آن کس (۵۸)، درویشی، پادشاهی (۴۴)، وزیر هرمزین شاپور، بازرگانان، فلان بازرگان (۵۰)، وزیر، غلامی (۷۱)، جوان، خلیفه، مادر جوان (۵۱)، گناهکار، خلیفه (۵۱)، فیلسوف روم، حکیم هند (۴۱)، خلیفه، اعرابی (۷۷)، حکما (۴۱ و ۷۱)، عالمی، کنیزک مغنیه، صاحب کنیزک، فلان مغنیه (۵۵)، یکی از دانشمندان، پیر (۶۵)، موبد (۴۶)، یکی از کاردانان (۴۳)، حاجب (۴۹ و ۵۰)، یهودی، حاکم بصره (۵۰)، شاعر (۶۰)، کنیزک مغنیه، صاحب خود، نوجوانی (۶۴)، یکی (۴۳)، کنیزک، یکی از جوانان بنی‌هاشم، خواجه کنیزک (۶۴)، خوب‌روی، یکی (۷۱)، دلارام، حجاج (۷۲)، عاشقی، ساده‌روی (۷۲)، خوب‌روی، درویشان، صوفیان، پیر خانقاه (۷۳)، درویشی، جفاکیش (معشوق) (۷۳)، جوادی، صوفی، دیگری، فلان کس (۵۴-۵۳)، کریمی، دربانی (۵۸)، اعرابی، کریمی از رؤسای عرب (۶۱)، دختر عم سلیل (۶۷)، محتاجان مدینه، کسی (۵۶)، خلیفه بغداد، دیوانه‌ای (۵۶)، اعرابی (۴۸، ۵۴ و ۷۶)، کودکی از بنی‌هاشم، یکی از ارباب مکارم، عم کودک (۵۱)، زنی، یکی از حاضران (۵۲)، مردی خوب‌صورت، غلامان و خادمان (۵۷)، مادر و شوهر و خواهر جیدا (۷۰)، دو خردمند (۶۳)، سواری (آن جوان، آنجوان، آن جوانمرد)، آن غلام (غلامی صغیر، غلام، این غلام)، بعضی از ابنای ملوک (۶۶)، یکی از دوستان (۶۹)، غلامی (۴۷ و ۵۶)، قومی، غلامی سیاه (۵۴)، غلامی یتیم (۶۰)، کنیزک (۶۹)، مستی (۷۸).

۲. مشخص نبودن زمان داستان؛ یکی از ویژگی‌های حکایات فارسی این است که « زمان و مکان رویدادهایش نامشخص است» (رنجبر، ۱۳۹۱: ۱۵). در پاره‌ای از حکایت‌های بهارستان، قرینه‌ای برای تشخیص زمان داستان وجود ندارد؛ مانند: «جوادی را پرسیدند...» (جامی، ۱۳۹۱: ۵۳)، یا حکایات صفحات ۴۰، ۴۴، ۵۶، ۵۱ (دو حکایت)، ۵۸، ۶۱، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۷ (دو حکایت)، ۷۲ (دو حکایت)، ۷۳ (دو حکایت)، ۷۷ و ۷۸. ۳. نوع دیگر اطلاعات غایب؛ مثلاً: «نمی‌خواهم که فردا بنای محبت ما خلل گیرد» (۶۵)؛ «فردا» از زمان داستان خارج است و به نوعی داستان را دارای پایان باز نشان می‌دهد؛ در نتیجه حاوی اطلاعات غایب است. یا، صحرای نیستی (۵۵)، فردای قیامت (۶۵)، روز شمار و دار قرار (۶۵)، روزی (۴۳، ۴۴، ۴۷، ۵۲، ۶۵ و ۷۷)؛ این واژه، هر چند از علایم زمان تقویمی روایت داستان محسوب می‌شود ولی بار معنایی مبهمی دارد و بر زمان معینی در روایت دلالت نمی‌کند. چند روز (۷۴)، شبی که

بامداد آن (۴۶)، گذشته و آینده (۶۹).

۳-۳-۴) صدق یا کذب بودن اطلاعات آن

با عنایت به این که حکایات فارسی « معمولاً در پی بیان پند و اندرز و نکته خاصی است و کمتر جنبه سرگرمی دارد » (رنجبر، ۱۳۹۱: ۱۶) و راوی در جایگاه دانای کل آنها را روایت می کند و از طرف دیگر، حقیقی بودن بسیاری از اشخاص داستانی بهارستان همچون؛ بزرجمهر، امام علی (ع)، ... نیز بعضاً شنیده ها؛ « شنیدم که چون آرزوی او... » (جامی، ۱۳۹۱: ۷۲)، و دیده های راوی؛ « با یکی از ایشان گفتم: این همان یار است که... » (جامی، ۱۳۹۱: ۷۱)؛ امکان صادق بودن اطلاعات روایت در حکایات مختلف را قوت می بخشد. بنابراین در مورد صادق یا کاذب بودن اطلاعات روایت در حکایات های بهارستان باید با احتیاط و تردید گفت که امکان صادق بودن اطلاعات روایت در حکایات های بهارستان قوت می یابد و با توجه به شواهد، وجود اطلاعات نادرست در این حکایات ها بعید به نظر می رسد.

۳-۳-۴) سطح چهارم: لحن

۳-۴-۱) راوی

جامی در حکایات های بهارستان بیشتر نقش راوی را دارد که مسئولیت کنش روایت بر عهده اوست و در تقسیم بندی راویان، در زمره راوی برون داستانی قرار می گیرد که نسبت به داستان موقعیتی بیرونی دارد، با رخداد های داستانی درگیر نیست و در چهار چوب روایت (سطح داستان) حضور ندارد. حکایات های بهارستان را بر طبق حضور راوی می توان به سه دسته تقسیم کرد: ۱. فقط در نقش راوی؛ شامل چهل و سه حکایت (۹۵/۵۵٪)، ۲. در نقش راوی و شخصیت داستان؛ شامل یک حکایت (۲/۲۲٪)، ۳. در نقش راوی و روایت گیر؛ یک حکایت (۲/۲۲٪). راوی در عبارات اصلی روایت حکایات ها، به عنوان یک ناظر بی تأثیر در داستان عمل می کند و فقط به بیان داستان و شرح آن می پردازد. تنها در پایان حکایات ها، شکلی از همدلی راوی با قصه و شخصیت که از شگردهای ویژه روایت پردازی جامی در حکایات بهارستان است، نمایان می شود اما شواهدی که شائبه ورود جامی (راوی) را در روایت داستان قوت می بخشد عبارت است از:

۱. جنبه توصیفی داشتن سروده راوی در میان حکایت، مثلاً:

« ... جوان بنالید و گفت: ای خلیفه ! بیت:

مرا به [دست] چپ و راست چون خدا آراست روا مدار که ماند چپم جدا از راست»

(جامی، ۱۳۹۱: ۵۱).

نیز رجوع شود به صفحات: ۵۵، ۵۶، ۶۴، ۶۵، ۶۸، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳ و ۷۴.

۲. تأیید بن مایه حکایت، ادراک نوعی هم آوایی فکری راوی با یکی از اشخاص داستانی که از نظر بسامد در مقام نخست قرار دارد؛ مثلاً:

« به درویش گفت آن توانگر چرا به پیشم پس از دیرها آمدی؟

بگفتا: چرا نامدی پیش من بسی خوشترست از چرا آمدی»

(جامی، ۱۳۹۱: ۴۴).

همچنین رجوع شود به صفحات: ۴۶، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۷، ۵۸، ۶۰، ۶۴، ۶۷، ۶۸، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۷

و ۷۸.

در مجموع باید گفت که اگر تنها به روایت اصلی حکایت‌های بهارستان توجه کنیم، باید راوی را شخصی بی‌طرف و بی‌تأثیر در جریان روایت حکایت‌ها دانست چون قضاوت‌ها و استدلال‌ها و موضع‌گیری‌های راوی در خارج از روایت اصلی حکایت‌ها انجام شده است.

۳-۴-۲) روایت‌گیر

به ظاهر روایت‌گیر اصلی حکایت‌های بهارستان فرزند جامی است اما در حقیقت هدف اساسی جامی تربیت خوانندگان کتاب بوده است. پس می‌توان گفت که روایت‌گیران بهارستان، متعدّدند. هر چند روایت‌گیر در حکایت‌های بهارستان، از نوع برون‌داستانی است و او فقط گیرنده پیام راویست و بعضاً از جانب راوی، مورد خطاب و سؤال هم قرار می‌گیرد اما این حکایت‌ها بر طلب و خواست روایت‌گیر مبتنی است. به عبارت دیگر خواست روایت‌گیر، تعیین‌کننده نوع و محتوای روایت‌های معطوف به اوست و وجود روایت‌گیر سبب بیان برخی دیدگاه‌ها، مفاهیم و بن‌مایه‌ها و به تبع آن دفاع از بعضی رفتارها می‌شود. همچنین در حکایت‌های بهارستان، نقش‌های متعددی که روایت‌گیر دارد، دقیقاً منطبق با تفکر «تودوروف» است: «او کمک می‌کند تا روایت چارچوب دقیق‌تری پیدا کند، ما را در شناختن راوی یاری می‌دهد، برخی از درون‌مایه‌ها را برجسته می‌کند...» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۷۵). اوج ارتباط راوی با روایت‌گیر در ابیات پایانی رقم می‌خورد.

گونه‌های مختلف خطاب روایت‌گیر، از سوی راوی عبارت است از :

۱. استفاده از ضمیر « تو » در درون داستان؛ مثلاً: ... تو خود بگو که دگر تاجران چه کار کنند؟ (جامی، ۱۳۹۱: ۵۰)؛ یا صفحه ۵۲.

۲. امر و نهی؛ مثلاً:

« بایدت منصب بلند، بکوش تا به فضل و هنر کنی پیوند»

(جامی، ۱۳۹۱: ۴۳).

نیز رجوع شود به؛ «۴۳، س ۸»، «ص ۴۷، س ۱۴، ۱۵، ۲۱ و ۲۲»، «ص ۴۸، س ۱۱، ۱۲، ۱۵ و ۱۶»، «ص ۵۲، س ۱۰ و ۱۵»، «ص ۵۸، س ۶، ۷ و ۸»، «ص ۶۰، س ۱»، «ص ۶۴، س ۱۳»، «ص ۷۳، س ۲، ۳، ۲۵ و ۲۶»، «ص ۷۴، س ۵ و ۷».

۳. منادا قرار دادن روایت‌گیر با عناوین مختلف؛ از جمله:

«دلا به شاهد، کامت که جفت داند ساخت؟ جز آنکه از همه کام زمانه فرد آید»

(جامی، ۱۳۹۱: ۶۴).

همچنین رجوع شود به؛ «ص ۴۱، س ۱۸»، «ص ۵۱، س ۱۴»، «ص ۵۴، س ۱۶ و ۱۷»، «ص ۵۸، س ۶»، «ص ۶۵، س ۹ و ۱۷»، «ص ۷۱، س ۱۰ و ۲۲»، «ص ۷۳، س ۲»، «ص ۷۴، س ۵ و ۷».

۴. استفاده از الفاظ سؤالی؛ همچون:

«کیست اهل کرم آنکس که چو سائل به درش آورد آن قدر امید که در دل گنجد»

(جامی، ۱۳۹۱: ۶۱).

رجوع شود به؛ «ص ۵۵، س ۱۶»، «ص ۶۱، س ۴ و ۱۶»، «ص ۷۲، س ۶ و ۷»، «ص ۷۷، س ۵».

نتیجه

۱. از میان سه نمودی که تودوروف برای روایت قایل شده، حکایت‌های بهارستان جامی به سبب داشتن پی‌رفتی سست با مؤلفه‌های نمود کلامی (وجه، زمان، دید و لحن) تفسیرپذیری بیشتری دارد.
۲. در سطح وجه به جهت بهره‌گیری از نقل قول مستقیم در حکایات، سبک مستقیم بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده است و تنها در یک حکایت از گفتار مستقیم آزاد استفاده شده است.
۳. تحقق حالات سه گانه زبان (ترتیب، دیرش و بسامد) به جهت استفاده فراوان از عنصر گفتگو و هم وقوع داستان در "زمانی در گذشته" در غالب حکایت‌ها کاملاً مشهود است.
۴. در سطح دید نوع دیدگاه در حکایات، دیدگاه راوی دانای کل است اما استفاده از شیوه گفتگو، هم موجب عدم ثبات زاویه دید شده است و هم بسامد عمق دید بیرونی را بیشتر کرده است.
۵. در سطح لحن، جامی در بیش از نود و پنج درصد حکایات، فقط نقش راوی برون داستانی دارد و تنها در پایان حکایت‌ها به شکلی از همدلی راوی با شخصیت و قصه را می‌توان دید. ضمن این‌که روایت حکایات، در پی طلب و خواست روایت‌گیر است و قصد راوی هم تحت تاثیر قراردادن اوست.

منابع

- ۱- ابومحسوب، احمد. (۸۰-۱۳۷۹). نگاهی به بوطیقا. نشریه ادبیات و فلسفه، شماره ۴۱ و ۴۲، ص.ص. ۵۸-۵۹.
- ۲- احمدی، بابک. (۱۳۹۰). ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.
- ۳- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). دستور زبان داستان. اصفهان: فردا.
- ۴- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: آگه.
- ۵- اکبری بیرق، حسن و مریم اسدیان. (۱۳۸۹). تحلیل ساختار روایی چند داستان کوتاه از نادر ابراهیمی. فصلنامه علمی - پژوهشی رهپویه هنر، شماره ۱۳، ص.ص. ۷۱-۸۵.
- ۶- انوشه، حسن. (۱۳۷۶). دانشنامه ادب فارسی. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد.
- ۷- ایگلتن، تری. (۱۳۸۰). پیش درآمدی بر نظریه ادبی. ترجمه عباس مخبر. تهران: مرکز.
- ۸- بالایی، کریستف و میشل کویی پرس. (۱۳۷۸). سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی. ترجمه احمد کریمی حکاک. تهران: معین و انجمن ایران‌شناسی فرانسه.
- ۹- برسler، چارلز. (۱۳۸۶). درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی. ترجمه مصطفی عابدینی فرد. تهران: نیلوفر.
- ۱۰- بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۸). درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی؛ با اشاره‌ای موجز به آسیب‌شناسی رمان و داستان کوتاه ایران. تهران: افراز.
- ۱۱- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۲). دیدار با سیمرخ (شعر و عرفان و اندیشه‌های عطار). تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- ۱۲- تمیم داری، احمد. (۱۳۹۰). بررسی و نقد فن شعر. پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۲۰، ص.ص. ۱۶-۱،
- ۱۳- تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲). بوطیقای ساختارگرا. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگه.

- ۱۴- ----- (۱۳۸۸). بوطیقای نثر پژوهش‌هایی نو در باره حکایت. ترجمه انوشیروان گنجی پور. تهران: نشر نی.
- ۱۵- توکلی، حمیدرضا. (۱۳۸۳). متن، نگاه شامل و بوطیقای روایت. فصلنامه هنر، شماره ۵۹، ص.ص. ۸-۲۶.
- ۱۶- تولان، مایکل. (۱۳۸۶). روایت‌شناسی: درآمدی زبانشناختی - انتقادی. ترجمه سید فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
- ۱۷- جامی، عبدالرحمن. (۱۳۹۱). بهارستان. تصحیح اسماعیل حاکمی. تهران: اطلاعات.
- ۱۸- خشنودی چروده، بهرام و میثم ربانی خانقاه. (۱۳۹۱). روایت‌شناسی حکایت‌های مرزبان‌نامه در سه سطح: داستان، گفتمان و روایتگری با تکیه بر حکایت دادمه و داستان. فصلنامه متن پژوهی ادبی، شماره ۵۱، ص.ص. ۷۵-۹۶.
- ۱۹- رنجبر، وحید. (۱۳۹۱). داستان و حکایت. کرمانشاه: باغ نی.
- ۲۰- سلدن، رامان. (۱۳۸۴). راهنمای نظریه ادبی معاصر. ترجمه عباس مخبر. تهران: طرح نو.
- ۲۱- قاسمی پور، قدرت. (۱۳۸۷). زمان و روایت. فصلنامه نقد ادبی. سال اول، شماره ۲، ص.ص. ۱۴۴-۱۲۳.
- ۲۲- ----- (۱۳۸۸). تحلیل ساختار روایت‌گیر و راوی با تکیه بر هفت‌پیکر نظامی. نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان. دوره جدید، شماره ۲۵، ص.ص. ۱۸۹-۲۰۴.
- ۲۳- لوته، یاکوب. (۱۳۸۸). روایت در سینما و ادبیات. ترجمه امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.
- ۲۴- مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی. تهران: فکر روز.
- ۲۵- مکاریک، ایر ناریمان. (۱۳۸۵). دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگاه.
- ۲۶- میر صادقی، جمال. (۱۳۹۰). عناصر داستان. تهران: سخن.
- ۲۷- وبستر، راجر. (۱۳۸۲). پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی. ترجمه الهه دهنوی. تهران: روزنگار.