Archive of SID

مجله زبـان و ادبیـــات فارســی
دانشگاه سیستـان و بلوچستـــان
سال‌پنجم- بهار و تابستان ۱۳۸٦

مقایسه‌ی ساخت دو حکایت تمثیلی از مثنوی مولوی و مصیبت نامه عطّار

دکتر محمد بارانی* - فاطمه محمودی**
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

چکیده

این مقاله درصدد بیان میزان ارتباط، شباهت‌ها، تفاوت‌هـا و دخـل و تـصرّفات مولـوی در مآخـذ حکایت‌های مثنوی برآمده است و از آن‌جا که توجّه به ساختار حکایت‌ها راهی برای درک بهتر و بیـشتر مفاهیم و نقاط اشتراک و افتراق آن‌هاست و حکایت‌های تمثیلی مصیبت نامـه ی عطّـار یکـی از مآخـذ مولوی در مثنوی می‌باشد، نگارنده به بررسی حکایت تمثیلی «آن کس که در یاری بزد» در ایـن دو اثـر پرداخته و با مقایسه‌ی عناصر روساختی (طرح و پیرنگ، شخصیّت و شخصیّت‌پردازی، گفـت و گـو و و بیان هنری، کشمکش و گره و مانع، زمان و مکان و صفحه پردازی، راوی و زاوید دیـد) و تحلیـل زیـر ساختی و درون مایه ی آن ها، تلاش نموده است پاسخ پرسش های زیر را دریابد:

* E-mail: Baaraani_m@yahoo.com
** E-mail: F_mahmodi85@yahoo.com
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان
تاریخ دریافت:۸۵/۱۱/۱۲ تاریخ پذیرش:۸۶/۵/۲۸

www.SID.ir

Archive of SID

۱- آیا مولوی در مآخذ حکایت‌های خود دخل و تصرّف کرده است؟ در این صورت چه تأثیری در روساخت و ژرف‌ساخت حکایت‌ها داشته است؟
۲- میزان به کارگیری عناصر داستانی در حکایت‌های مثنوی و مآخذ آن‌ها تا چه حدّی است؟
۳- مولوی در به کارگیری شگردهای هنری و بیانی تا چه حد پیش رفته و چه نتایجی به دست آورده است؟

واژگان کلیدی: حکایت، تمثیل، عناصر داستانی، ساخت، مولوی، عطّار، مقایسه و داستان.

مقدمه

اشعار روایی فارسی از قرن پنجم هجری به حکایت‌سرایی و تمثیل پردازی گرایش پیدا کرد و کتب بسیاری به زیور حکایت‌های حکمت آمیز آراسته شد تا هر کس به مقتضای توان و درک خود از آن بهره بگیرد.

سیاست‌نامه ی خواجه نظام‌الملک (۴۱۰-۴۸۵ هـ) قابوسنامه از عنصرالمعالی کیکاوس بن اسکندر سال تألیف (۴۵۷-۴۶۲ هـ) نصیحه الملوک تألیف ابوحامد محمد غزّالی (۴۵۰-۵۰۵ هـ) گلستان سعدی سال تألیف (۶۵۶ هـ) نمونه‌هایی از معروف‌ترین حکایت‌ها به نثر و منطق‌الطّیر و مصیبت نامه ی عطّار، مثنوی معنوی مولوی و بوستان سعدی از مهم‌ترین کتبی هستند که به شکل منظوم به حکایت‌پردازی پرداخته‌اند.

شمیسا در کتاب انواع ادبی حکایت‌ها را از نظر ساختار شبیه به قصّه‌های بلند عامیانه می‌داند با این تفاوت که از قصّه‌های بلند کوتاه‌تر هستند. (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۹۸) علاوه بر این حکایت‌ها معمولاً برای بیان نکته و یا دقیقه‌ای بیان می‌شوند و به حقیقت نزدیک‌تر می‌باشند و از شخصیّت‌ها و قهرمانان کمتری سخن می‌گویند و معمولاً در آن‌ها یکی از دو عنصر عمل و شخصیّت حقیقی می‌باشد. حال آن‌که قصّه‌های بلند عامیانه بیشتر ریشه‌ی سرگرمی، غیرواقعی و تخیّلی دارند.

حکایت‌ها اغلب در مقام تمثیل و تقریب یا تفهیم معنای تلویحی خاصّی به کار می‌روند. گویا عطّار از پیشگامان به کارگیری این شیوه بوده است و مولوی در مثنوی معنوی آن را به کمال رسانده

www.SID.ir

Archive of SID

است به طوری که زنجیره‌ی حکایت‌هایی که در مثنوی در پی یکدیگر می‌آیند، هر یک به عنوان استدلالی برای حکایت‌های قبل از خود می‌باشند و با هم و با حکایت اصلی، پیوند موضوعی دارند چنان‌که از آغاز تا پایان ماجرای همان «نی» جدا شده از اصل خویش را بیان می‌کند.

شاعر و نویسنده‌ی حکایت‌پرداز به مدد حکایت و تمثیل صورت مسأله را بیان می‌کند و فرصت استدلال و کشف راه‌حلّ آن‌را به خواننده می‌دهد یعنی ابتدا داستانی را روایت می‌کند و بعد از آن نتیجه‌ای حکمی، عرفانی و اخلاقی می‌گیرد. گاه خود حکایت را به عنوان تمثیل در توضیح و تقریب مطلبی که مورد ادّعای اوست به نحوی که خواننده بتواند نتیجه‌ی مورد نظر را دریابد، مطرح می‌کند. بهرحال «حکایت‌هایی موفّق‌اند که اوّلاً بین نتیجه‌ی آن‌ها و داستان و ثانیاً بین داستان و مطلبی که برای تأیید و توضیح آن ذکر شده است، ارتباط تنگاتنگ و منطقی برقرار باشد. علاوه بر این، حکایت باید موجز باشد و شاخ و برگ اضافی نداشته باشد تا از طرفی نتیجه به راحتی استنباط شود و از طرف دیگر ربط داستان با موضوع مورد بحث معلوم گردد.» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۰۱)

حکایات تمثیلی ممکن است انسانی، حیوانی و یا حتّی جمادی یا تلفیقی از این‌ها باشند و اهدافی را به شرح زیر تعقیب نمایند:

۱-تقریر معنی و تعلیم ۲- اثبات ممکن بودن امری که ناممکن به نظر می‌رسد. ۳- تجسّم بخشیدن به اندیشه و امور عقلی ۴- غلبه بر خصم (به نظر می‌رسد منظور از خصم ، طرف مجادله باشد) ۵- ایجاز در کلام ۶- اعتبار بخشیدن به ارزش‌ها و معانی ۶- ایجاد رغبت و شوق در مخاطب و لذّت و شادی آفرینی در دل‌ها ۷- تأثیرگذاری و جلب محبّت ۸- روشن‌تر بیان کردن استدلال و برهان ۹- مقبولیت اعتذار و فرونشاندن خشم و کینه ۱۰- افزایش تعداد مخاطبان و تقریب معانی به اذهان ۱۱- بینایی بخشیدن به فرجام کار و عبرت گرفتن

و مولانا آن را شفای دل‌های بیمار نیز می‌داند و می‌گوید:

بازگو تا قصّه درمان‌ها شود　　بازگو تا مرهم جان‌ها شود

(مولوی، ۱۳۷۵: ۷۱)

www.SID.ir

Archive of SID

مولانا این حکایت مینی مالیستی (حدّاقل گرا) را در دفتر اوّل مثنوی، ضمن حکایت «رفتن گرگ و روباه در خدمت شیر به شکار» به عنوان تأکیدی بر این مدّعا می‌آورد که: «چون نه‌ای در وجه او هستی مجو» زیرا در برابر حق سخن گفتن از خود و خودی‌ها مردود است. کل حکایت در قالب ۴۶ بیت می‌باشد که تنها هشت بیت آن به اصل ماجرا اختصاص دارد و سایر ابیات نتیجه‌ی تداعی معانی و سیلان آگاهی مولاناست که برای پرهیز از اطناب از ذکر آن‌ها خودداری می‌کنیم. اصل ماچرا چنین است:

آن یکی آمد در یاری بزد — گفت یارش: کیستی ای معتمد؟
گفت: «من» گفتش: برو هنگام نیست — بر چنین خوانی مقام خام نیست
خام را جز آتشِ هجر و فِراق — کی پَزَد؟ کی وار هاند از نفاق؟»
رفت آن مسکین، وسالی در سفر — در فِراق یار سوزید از شرر
پخته‌گشت آن سوخته، پس بازگشت — باز گرد خانه‌ی همباز گشت
حلقه زد بر در به‌صدتترس و ادب — تا بنجهد بی‌ادب لفظی زلب
بانگ زد یارش که بر درکیست آن؟ — گفت: بر در هم تویی ای دلستان!؟
گفت اکنون چون منی ای من! درآ — نیست گنجایی دو من در یک سرا

(مولوی، ۱۳۷۵: ۱۴۷)

و شیخ عطّار ماجرا را این گونه بیان می‌کند:

عاشقی را بود معشوقی چو ماه — مِهر کرده ترک پیشِ او کلاه
مدّتی در انتظارش بوده بود — جان به لب پر خون دل پالوده بود
داد آخر وعده‌ی وصلیش یار — گفت خواهد بودت امشب روز بار
مرد آمد تا در دلخواه خویش — اوفتادش مشکلی در راه خویش
گفت اگر این حلقه را بر در زنم — گویدم این کیستمن گویم منم
گویدم پس چون تویی با خویش ساز — عشق اگر بازی همه با خویش باز
ور بدو گویم نیم من آن تویی — گویدم پس تو برو گر می‌روی

www.SID.ir

Archive of SID

در میـــان این دو مشـــکل چون کنـــــم　　خویش را بی‌خویش حاصل چون کنم
از شـبـــــانـــگـــه بر در آن دلفـــــــروز　　هم در ایـــن اندیشـه بود او تا به روز
ایـن سخـــن‌گفـــتنـد پیـــش صادقـــی　　گفـــت عاقـــل بود او نـــه عـــاشقی
ز آن که همچون عاقلان صد گـــونه حال　　گشـت بروی در جـــواب و در سـؤال
ز آن که گـــر بودیـــش عشـــقی کارگر　　در شـکـــســتـــی زود در رفـــتی به‌در
تا بـر انـــدیشـــی تو کـــار ازبد دلـــی　　حـــاصلـــت گردد همـــه بی‌حاصـلی
عـــاشقـان را نیســـت با انـــدیشه کـار　　مصلـحت انـــدیش باشـــد پیشـه کار

(عطّار، ۱۳۷۳: ۳٤۷)

برای بررسی و مقایسه‌ی ساختی دو حکایت مذکور به عناصر روساختی چندی توجّه شـده است از جمله:

۱) طرح و پیرنگ:

بر آفرینش جهان داستان نیز باید قانون و نظم و منطق حاکم باشـد تـا داسـتانی منطقـی و قانونمند با وحدی هنری خلق شود. آنچه حوادث و رویدادهای داستان را منطقی و حقیقت مانند جلوه می‌دهد، طرح است. « طرح، طریقه‌ای است که بدان وسیله حوادث جلـوه‌گـر مـی‌شـود و سلسله عملی است که به نتیجه‌ی نهایی منتهی می‌شود.» و باید «دارای چهار عنـصر: معمّـا، دام، پیچیدگی و تشویش باشد.» (میر صادقی، ۱۳۷٦: ۲۱۳) در طرح داستان هیچ عـاملی تـصادفی و عبث خلق نشده است و باید سرانجام مشخص و روشنی داشته باشد و خواننده در پایان بتوانـد پاسخ پرسش‌های خود را از طرح داستان دریابد و از سرنوشت شخصیّت‌ها باخبر شود.

پایان طرح ممکن است به شیوه ی بسته یا آزاد باشد. در پیرنگ بسته خواننـده نمـی‌توانـد نتیجه‌ای غیر از آنچه نویسنده، دریافته است و به او ابلاغ می‌کند، تصوّر کند. امّا در پیرنـگ بـاز فرصت تصوّر حالت‌ها و نتیجه‌گیری‌های متفاوتی به خواننده داده می‌شـود و در داسـتان‌نویـسی جدید پیرنگ باز یک حُسن و امتیاز محسوب می‌گردد.

www.SID.ir

Archive of SID

طرح حکایت مثنوی خواننده را به سرعت و در کوتاه‌ترین مدّت به درون ماجرا می‌کشاند و او را با حوادث و اشخاص آن آشنا می‌کند و این از نظر داستان‌نویسی جدید امری پسندیده و قابل قبول است. امّا در ایجاد پندار واقعیّت ضعیف به نظر می‌رسد زیرا از یک معشوق عادی نمی‌توان انتظار بیان نکاتی عرفانی با این ظرافت داشت. چنان که در پاسخ عاشق رنج کشیده که «خود» را «تو» معرّفی می‌کند، می‌گوید:

گفت: اکنون چون منی ای من! درآ نیست گنجایی دو من در یک سرا

(مولوی، ۱۳۷۵: ۱۴۷)

همچنین کُنشی که حکایت مثنوی را به پیش می‌برد، بدون هیچ واکنش وعکس‌العملی صورت می‌گیرد به طوری که عاشق بدون مقاومت پس از شنیدن پاسخ منفی معشوق باز می‌گردد.

رفت آن مسکین و سالی در سفر در فراق یار سوزید از شرر

(همان)

این امر از حقیقت مانندی حکایت می‌کاهد. عنصر معمّا، تشویش و انتظار نیز در حکایت مصیبت نامه بیشتر احساس می‌شود.

عطّار با وارد کردن شخصیّت دیگری (فرد صادقی) به ماجرا و بیان سخنانی از قول او معشوق را فردی عادی که تنها وعده‌ی وصال می‌دهد معرّفی کرده و از این جهت بر حقیقت مانندی حکایت افزوده است. امّا در حکایت او نیز ماندن عاشق بر در سرای معشوق تا به صبح چندان منطقی و قابل توجیه نیست. همچنین در نهایت تکلیف عاشق روشن نمی‌شود که بالاخره خود را «من» معرّفی می‌کند یا «تو». زیرا در هر دو مورد نکته‌ای که خاطر معشوق را آزرده سازد، وجود دارد. چنانکه می‌گوید:

گفت اگر این حلقه را بر در زنم گویدم این کیست من گویم منم

گویدم پس چون تویی با خویش ساز عشق اگر بازی همه با خویش باز

www.SID.ir

Archive of SID

ور بـدو گویـم نیـم ایـن آن تـویـی گویـدم پـس تـو بـروگـرمـی‌روی

(عطّار، ۱۳۷۳: ۳۴۷)

در این داستان عاشق از روبرو شدن با معشوق و به صدا در آوردن درب منزل ابا دارد زیرا نمی‌داند که چگونه سؤال معشوق را که کیستی؟ پاسخ گوید و جسارت بیان یکی شـدن و فـانی شدن در معشوق را هم ندارد و خود را در هر حالتی «من بودن» یـا «تـو بـودن» لایـق معـشوق نمی‌داند.

امّا مولانا با توجّه به پیامی که در طرح حکایت نهفته است، عاشق را خام معرّفی می‌کند و می‌گوید:

خـام را جز آتش هجـر و فراق کی پزد؟ کی وارهاند از نفاق؟

(مولوی، ۱۳۷۵: ۱۴۷)

در نهایت می‌توان گفت که طرح و پیرنگ هر دو حکایت بسته و در خدمت همان رسـالتی است که از حکایت‌های عرفانی انتظار می‌رود. در چنین حکایت‌هایی واقع‌نمایی و ایجاد رابطه‌ی علّی و معلولی کمتر مورد نظر می‌باشد زیرا بیشتر مفاهیم درونی و شهودی هستند نـه بیرونـی و عینی و شبکه‌ای استدلالی به گونه‌ای است که به مقصود حکایت‌پرداز منتهی شود.

۲) شخصیّت‌پردازی

«شخصیّت در بیان عناصر داستان نقش کلیدی و اساسی دارد و گاه بر اساس اهمیّتی که بـه آن داده می‌شود، نوع خاصّی از رمان به نام «رمان شخصیّت» را به وجود می‌آورد. یونسی معتقـد است که «مهم‌ترین عنصر منتقل کننده‌ی تم داستان و مهم‌ترین عامـل طـرح داسـتان شخـصیّت داستانی است.» (یونسی، ۱۳۸۴: ۳۳)

شخصیّت در داستان در واقع همان بینش و جهان‌بینی نویسنده است که در قالـب شخـصی تقلید شده از جامعه عینیّت، می‌یابد و محـل بـروز حـالات، احـساسات، تجربیّـات و شـناخت نویسنده از جامعه خود است و هیچگونه موجودیّتی خارج از چـارچوب داسـتان نـدارد. بـرای

www.SID.ir

Archive of SID

معرّفی و شناساندن شخصیّت به خواننده به ویژگی‌های ظاهری و باطنی عمل و رفتارهای گوناگون او نیاز داریم و نویسنده برای نمایاندن ابعاد گوناگون شخصیّتی اشخاص داستان باید از شگردها و روش‌های متفاوتی استفاده کنید. این شگردها به دو روش مستقیم و غیرمستقیم تقسیم می‌شوند. در روش مستقیم خواننده باید از روی خوانده‌ها و شنیده‌ها به شناخت اشخاص داستان برسد. و راوی با کلّی‌گویی و تعمیم دادن و تیپ‌سازی فرد مورد نظر خود را معرّفی می‌کند. در روش غیرمستقیم راوی درباره‌ی شخصیّت‌ها نمی‌گوید بلکه به نمایش کردار آن‌ها می‌پردازد. «برای شخصیّت سازی غیرمستقیم از کنش، گفتار، نام، وضعیّت ظاهر و محیط استفاده می‌شود.» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۴۱) البتّه داستانی که ترکیبی از این دو شیوه باشد در شخصیّت پردازی موفّق‌تر است. «اگر با معرّفی مستقیم، معرّفی غیرمستقیم همراه نباشد، داستان نمی‌تواند احساسی در ما برانگیزد زیرا خواننده خواهد گفت: این داستان نیست بلکه شرحی راجع به اوست.» (سلیمانی، ۱۳۶۲: ۴۹)

ابعاد شخصیّت‌پردازی در داستان‌های سیّال ذهن مدام در حال تغییر و دگرگونی است به همین دلیل توصیف در این قبیل داستان‌ها مختصر و گذرا است زیرا ذهن راوی به دلیل احساس نزدیکی به شخصیّت در پی توصیف ظاهر آن برنمی‌آید.

فورستر شخصیّت‌ها را به دو دسته ی کلّی مسطّح (**flat**) و گرد یا کروی (**round**) تقسیم می‌کند. اعمال شخصیّت‌های مسطّح قابل پیش‌بینی و خالی از هر گونه نقشه و طرحی است و شخصیّت‌های گرد نقطه‌ی مقابل شخصیّت مسطّح هستند و رفتارهای آنها شبکه‌ای در هم تنیده از انگیزه‌ها و اهداف گوناگون و گاه دور از انتظار است. (فورستر: ۷۴-۷۳)

میرصادقی شخصیّت‌های داستان را عبارت از «شخصیّت‌های نوعی یا تیپی، ایستا، پویا، نمادین، تمثیلی و همه‌جانیه می‌داند.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۱۰-۱۰۱)

شخصیّت‌های حکایت مثنوی عاشق و معشوق می‌باشند که هر دو به یک اندازه صحنه داستان را در اختیار دارند عاشق شخصیّتی است که طول یک محور فکری حرکت می‌کند و به راحتی می‌توان رفتار او را حدس زد. چنان که برای دیدار معشوق می‌رود با معرّفی خود، انتظار

www.SID.ir

Archive of SID

گشودن در را دارد. لذا شخصیّتی ساده و مسطّح (**flat**) است. امّا رفتار معشوق خلاف عادت است و خواننده را به شگفتی وامی‌دارد و این حرکت او را شخصیّتی «جامع» یا «پیچیده» (**round**) معرّفی می‌کند، زیرا نمی‌توان رفتار او را پیش‌بینی کرد.

عاشق با شنیدن پاسخ منفی معشوق، به خطایش پی می‌برد و در اثر ضربه‌ی روحی میل به تغییر رفتار در او ایجاد می‌شود و پس از تحمّل رنج فراق یک ساله با ایده‌ای متفاوت به سراغ معشوق می‌رود. لذا می‌توان او را یک شخصیّت «پویا» دانست که دچار تغییر عمیق و پردامنه ای شده است و معشوق همان شخصیّت ابتدای داستان را نمایش می‌دهد و «ایستا» است.

مولانا در پردازش شخصیّت‌های حکایت از دو روش مستقیم و غیرمستقیم استفاده کرده و از طریق نماش «کردار» و «گفتار» به خلق شخصیّت‌های حکایت پرداخته است. چنان که در همان بیت اوّل به شیوه‌ی مستقیم عاشق را از قول معشوق «معتمد» معرّفی می‌کند:

آن یکی آمد در یاری بزد　　گفت یارش کیستی؟ ای معتمد

(مولوی، ۱۳۷۵: ۱۴۷)

و سپس با ادامه‌ی روند گفتگو و نمایش «کردار» خواننده را با روحیّات و تمنیّات معشوق آشنا می‌سازد او را شخصی وفادار معرّفی می‌کند.

پخته گشت به سوخته پس بازگشت　　باز گرد خانه‌ی همباز گشت

(همان)

در حکایت عطّار علاوه بر شخصیّت‌های عاشق و معشوق فرد سومی که اور ا (فرد صادقی) نامیده است، دخالت دارد. شخصیّت معشوق در حکایت عطّار بر عکس حکایت مولوی از طریق راوی معرّفی می‌شود و تنها تصویری از یک شخصیّت و «ایستا» می‌باشد.

عاشق از طریق گفتگوی با خود و یا حدیث نفس معرّفی می‌شود و خواننده از این طریق به روحیّات و افکار و اندیشه‌های او پی می‌برد. «شخصیّت انسان صادقی» که در حکایت اظهارنظر می‌کند فرعی است امّا در پیشبرد طرح داستان رساندن آن به مقصود، لازم و پر اهمیّت است.

www.SID.ir

Archive of SID

شخصیّت‌های این حکایت مطابق ویژگی حکایت‌های روایی کهن، ساده، ایستا، مطلق و آرمانی و نمونه‌ی کلّی یک ویژگی می‌باشند.

چنان که شخصیّت عاشق فقط در بعد عشق و آرزوی دیدار ترسیم شده است و هیچیک از جنبه‌های دیگر شخصیّتی او در این داستان مورد توجّه قرار نگرفته است.

عطّار با استفاده از سریع‌ترین شیوه شخصیّت‌پردازی یعنی به کارگیری توصیف به طور مستقیم، خلاصه و گذرا معشوق را معرّفی کرده و مدّت انتظار و فراق عاشق را نیز با یک بیت و به شکل گزارشی روایت می‌کند. چنان که خواننده نمی‌تواند به راستی «جان بر لب بودن» او را حس کند.

در حالی که مولانا با روش غیرمستقیم و تصویری و از طریق عمل و کردار در کنار توصیف و گفتگو، حضور شخصیّت‌ها را در صحنه‌ی حکایت ملموس وعینی به تصویر می‌کشد و به خواننده فرصت شناخت و قضاوت می‌دهد. به طوری که خواننده با شنیدن واژه‌ی «معتمد» شناختی نسبی از عاشق پیدا می‌کند و پس از آن مولانا با قراردادن واژه‌ی «من» در دهان او مقدّمات شناخت بیشترش را فراهم می‌آورد و خامی و بی‌تجربه بودنش را به طور عینی و در عمل ثابت می‌کند و سخنان معشوق را به عنوان مهر تأییدی به دنبال آن می‌آورد. و با نمایش برخورد معشوق پس از تحمّل رنج فراق این نکته را در عمل ثابت می‌کند که «منیّت» و از «خودی‌ها» دم زدن نشان خامی و نپختگی است زیرا عاشق پخته و راستین این چنین به سراغ معشوق می‌رود و این گونه خود را معرّفی می‌کند:

حلقه زد بر در به صد ترس و ادب — تا بنجهد بی‌ادب لفظی ز لب

بانگ زد ، یارش که بر در کیست آن؟ — گفت بر در هم تویی ای دلستان

(مولوی، ۱۳۷۵: ۱۴۷)

شخصیّت‌ها در حکایت مثنوی فعّال‌تر و زنده‌تر به نظر می‌رسد.

www.SID.ir

Archive of SID

۳) گفتگو و بیان هنری:

«صحبتی که میان دو شخص یا بیشتر ردّ و بدل می‌شود یا آزادانه در ذهن شخصیّت واحدی در اثری ادبی پیش می‌آید گفتگو می‌نامند.» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۴۶۶) و در داستان‌نویسی ابزاری کاربردی و مهم است.

چنان که نویسنده گاه روایت داستان را به گفتگوی اشخاص واگذار می‌کند و زمانی به مدد محاورات در جهت معرّفی اشخاص داستان قدم برمی‌دارد که البتّه استفاده ی کارکردی از گفتگو در توان هر نویسنده‌ای نیست و کاری بسیار دشوار است. «فلوبر در خاطرات خود می‌گوید: چه دشوار است گفتگو نوشتن به خصوص وقتی آدم می‌خواهد از گفتگو به عنوان ابزاری برای ترسیم شخصیّت‌ها و چهره‌ها بهره جوید و در عین حال نگذارد چیزی از حیات و سر زندگی و دقّت خود آن گفتگو کم شود.» (میریام، ۱۳۶۸: ۵۲۳)

گفتگو باید متناسب با شخصیّت داستان باشد تا خواننده داستان و شخصیّت‌های آن را باور کند. استفاده از گفتگو برای فضل فروشی و قرار دادن سخنان خردمندانه در دهان شخصیّت‌های داستان آن را تصنّعی و ساختگی جلوه می‌دهد. میرصادقی می‌گوید: واژه ضرباهنگ درازی و کوتاهی جمله‌ها، با گویندگان مختلف ارتباط نزدیک و مستقیمی دارد. (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۴۷۲)

گفتگوها در حکایات معمولاً به یک شیوه بیان می‌شوند و تشخّص و تفاوتی بین گفتار شخصیّت‌های مختلف وجود ندارد. امّا لحن بیان کاربرد بعضی واژه‌ها می‌تواند تا حدودی به تشخیص شخصیّت گوینده کمک کند.

گفتگو و بیان در هر دو حکایت به دور از تفنّن و آرایش و برخاسته از متن به نظر رسیده و جنبه ی کارکردی دارند چنان که شخصیّت‌ها را معرّفی و حکایت را به پیش می‌برند. در هر دو حکایت تشخّص بیانی و زبانی وجود ندارد و شیوه ی بیان شخصیّت‌ها یکسان است.

www.SID.ir

Archive of SID

در حکایت عطّار، گفتگوی عاشق به شیوه‌ی درونی و حدیث نفس دیده می‌شود و راوی مفسّر به شرح گفته‌های درونی عاشق می‌پردازد. و «مرد صادق» را به داوری برمی‌انگیزد. تک گویی درونی عاشق نیز در معرّفی و سرعت روند حکایت بی تأثیر نیست.

امّا در مثنوی گفتگوی رو در روی و دیالکتیکی عاشق و معشوق در عین ایجاز حکایت را زنده و عینی به تصویر می‌کشد. اگرچه تناسبی بین سخنان و گفتگوها با طبقه‌ی اجتماعی و شخصیّت معشوق نمی‌توان یافت، امّا کاربرد بعضی از واژه‌ها و عبارت‌ها با زمان حکایت تناسب دارد. مانند «حلقه زدن بر در» در بیت:

حلقه بر در زد به صد ترس و ادب تا بنجهد بی‌ادب لفظی ز لب

(مولوی، ۱۳۷۵: ۱۴۷)

به کار بردن فعل «سوزید» به جای سوخت و آوردن بای تأکید بر اوّل فعل و استفاده از صنایع ادبی و آرایه‌های کلامی به بیان مولانا ویژگی خاصّی می‌بخشد. به عنوان مثال در بیت:

خام را جز آتش هجر و فراق کی پزد؟ کی وارهاند از نفاق؟

(همان)

تشبیه هجر و فراق به آتش و ایجاد شبکه مراعات النظیری بین آتش، خام و فعل «پزد»، علاوه بر آن که به بیان مولانا شکل هنری بخشیده و بر انسجام معنایی متن نیز افزوده است.

عطّار برای ایجاد جذابیّت در ابیات خود تنها از تشبیه و توصیف مستقیم آن هم در حدّ نیاز و بسیار کم استفاده کرده است. به نظر می‌رسد کاربرد بعضی واژه‌ها و عبارت‌ها نیز به زیبایی بیان او لطمه زده است. مانند: فعل «بوده بود» اگر چه استمرار را بیان می‌کند، چندان زیبا به نظر نمی‌رسد. همچنین پسوند «ی» در مصرع «داد آخر وعده وصلیش یار» معنای خاصّی را ایجاد نمی‌کند و گویی برای جور شدن وزن بیت آمده است.

اگرچه «فضل سبق» از آن عطّار است، امّا از مقایسه ی کلام او با بیان مولانا به اشراف و تسلّط مولوی بر صنایع بدیعی و بلاغی پی می‌بریم زیرا متناسب موقعیّت و بدون هیچ تکلّفی آرایه‌های ادبی را به کار گرفته ضمن برخورداری از ایجاز مفهوم مورد نظر را به شکلی عینی و

www.SID.ir

Archive of SID

ملموس به خواننده ابلاغ می‌کند حال آن که در حکایت عطّار وجود کلمات زاید و اضافه که گویی به سبب نظم روایت ناچار به ذکر آن ها شده است، از جذابیّت بیان کاسته و آن را غیرطبیعی جلوه می‌دهد. زبان مولانا در این حکایت طبیعی‌تر و به بیان مردم نزدیک‌تر است.

۴) راوی و زاویه دید:

«گوینده یا راوی داستان کسی است که وجود حقیقی دارد و مسؤولیت کنش روایت را بر دوش می‌کشد و داستان را به عنوان امری واقعی تعریف می‌کند.» (ریما مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۳۳)

پل ریکور می‌گوید: دیدگاه (بُعد) سمت‌گیری نگاه راوی به سوی اشخاص داستان و سمت‌گیری نگاه اشخاص داستانی را به سوی یکدیگر نشان می‌دهد.» (ریکور، ۱۶۶:۱۳۷۱)

اگر راوی آنقدر به شخصیّت‌ها نزدیک گردد که در آن محو شود با شیوه‌ی تک‌گویی درونی و جریان سیّال ذهن رو به رو می‌شویم.

« به طور کلی می‌توان چهار زاویه ی دید برای روایت داستان در نظر گرفت: ۱- زاویه ی دید دانای کل ۲- زاویه ی دید دانای کل محدود ۳- زاویه ی دید اول شخص ۴- زاویه ی دید بیرونی (سلیمانی، ۱۳۶۲: ۷۶)

در زاویه ی دید دانای کل داستان به وسیله‌ی نویسنده و از دید سوم شخص بیان می‌شود. او می‌تواند آزادانه و هر گاه اراده کند از افکار و احساسات شخصیّت‌ها مطلّع شود. و اسرار نهان را بر ملا کند و به تفسیر داستان بپردازد.

در شیوه ی دانای کل محدود نویسنده از طریق شخص دیگری که در کنار او جای گرفته و از دید او درباره‌ی شخصیّت ها و افکار دیگران اظهار نظر می‌کند. چنان‌که گویی خودش درباره‌ی احساسات و اعمال آن‌ها چیزی نمی‌داند.

میرصادقی در واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی راوی دانای کل را راوی مفسّر دانسته است و می‌گوید: راوی مفسّر ترفندی است که غالباً واقع‌گرایان قرن نوزدهم به کار می‌گرفتند.» (میمنت و جمال میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۱۷)

www.SID.ir

Archive of SID

در فرهنگ اصطلاحات ادبی به دو نوع راوی دخالتگر و راوی بی‌طرف اشاره شده است که راوی دخالتگر تقریباً شبیه همان راوی مفسّر است. دربارهٔ راوی بی‌طرف می‌گوید: راوی بی‌طرف ذهنیّات آگاه و نیمه آگاه اشخاص را به خواننده منتقل می‌کند و خود هیچ تعبیر و تفسیری بر آن نمی‌افزاید. (داد، ۱۳۸۲: ۲۳۲)

گاه راوی با استفاده از تک‌گویی درونی و بدون این که مخاطب خاصّی مورد نظر او باشد، به روایت داستان می‌پردازد. «تک‌گویی درونی شیوه‌ای در روایت است که به موجب آن جریان و آهنگ ضمیر ناخودآگاه همانگونه که در ذهن شخص رخ می‌دهد بازگو می‌شود.» (همان: ۱۶۰-۱۵۹) بیان عمق جریانات ذهنی که بر اساس تداعی معانی باشد، شیوه‌ی جریان سیّال ذهن می‌نامند.

شیوه ی غالب روایت در هردو حکایت دانای کل (سوم شخص با زمان گذشته است) عطّار از طریق تک‌گویی درونی عاشق، زاویه ی دید را به اوّل شخص تغییر داده است تا احساسات و افکار درونی او را به تصویر بکشد و راوی در حکایت مثنوی در ابتدا بدون بیان احساسات و امیال و افکار درونی شخصیّت‌ها تنها به ذکر آن چه مشهود و محسوس است، می‌پردازد گویی اجازه ندارد درون شخصیّت‌ها را گزارش دهد. و حتّی در بیت:

رفت آن مسکین و سالی در سفر در فراق یار سوزید از شرر

(مولوی، ۱۳۷۵: ۱۴۷)

تنها از رفتن عاشق مسکین خبر می‌دهد وحسّ او را بیان نمی‌کند و در مصرع دوم نیز فقط از تحمّل فراق سخن می‌گوید وآن را به آتش (شرر) تشبیه کرده است و نمی توان گفت، که حسّی را منتقل کرده است و در بیت:

حلقه بر در زد به صد ترس وادب تا بنجهد بی‌ادب لفظی ز لب

(همان)

و جریان سیّال ذهن، او را به بیان اندیشه‌ها و سخنان بی‌پایان می‌کشاند و پس از دوازده بیت با بیت:

www.SID.ir

Archive of SID

این سخن پایان ندارد، هین! تاز سوی آن دو یارِ پاک پاکباز

(همان)

به بیان ادامه‌ی سخنان معشوق می‌پردازد:

گفت یارش کاندرآ ای جمله من نی مخالف چون گل و خار و چمن

(همان)

و باز امواج تداعی معانی که حاکی از تجربیّات و اطلاعات وسیع مولاناست، او را به طرح مسائل جدید و مفاهیم تازه وامی‌دارد. چنان که می‌بینیم علاوه بر دیدگاه بیرونی و درونی و شیوه ی دانای کل، جریان سیّال ذهن نیز در شیوه ی روایت‌گری مولانا نقش به سزایی دارد.

۵) کشمکش گره و مانع:

از آن‌جا که یکنواختی و سیر در یک خط مستقیم دلخواه و دلچسب نیست، نویسنده تدبیری می‌اندیشد تا در داستان مانع و گره و کشمکش ایجاد کند و به مدد این تدبیر خواننده را با خود همراه سازد و شخصیّت‌های داستان را معرّفی کند. این گره باید نتیجه ی منطقی حوادث و برخاسته از وقایع و اتّفاقات طبیعی داستان باشد. گره‌گشایی نیز باید به شیوه‌ای منطقی صورت گیرد تا حقیقت مانند و قابل قبول جلوه کند. میرصادقی می‌گوید: «گره افکنی باعث تغییر در خط داستان و سبب بهتر یا بدتر شدن کار و یا متوقّف و متحوّل شدن آن می‌گردد و عامل کشمکش را به وجود می‌آورد.» (میرصادقی، ۱۳۸۳: ۲۰۲) پراپ می‌گوید: «آنچه باعث بروز جدال در داستان می‌شود یک کمبود یا نیاز است.» (پراپ، ۱۳۶۸: ۱۸۳) این نیاز ممکن است جسمانی، روحی، اقتصادی و یا هر نیاز دیگری باشد.

جدال و کمشکش باعث عینیّت یافتن افکار، نیازها و اهداف شخصیّت‌ها می‌گردد و گاه پیام داستان به وسیله ی همین کمشکش ها منتقل می‌شود. «کشمکش به صورت جسمانی، ذهنی یا عاطفی دیده می‌شود.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۷۴-۷۳)

www.SID.ir

Archive of SID

گره در حکایت مثنوی «خام بودن عاشق» از دید معشوق است و قبل از آن که جدال و اعتراض عاشق را برانگیزد و سبب شکل‌گیری کشمکش شود، بیان دلایل مختلف از طرف معشوق، عاشق را قانع می‌کند و بدون هیچ گونه اعتراض و کشمکشی حکایت به نتیجه‌ی مورد نظر مولانا ختم می‌شود. چنان که عکس‌العمل عاشق در برابر معشوق زمانی که به او می‌گوید برو هنگام نیست، تسلیم است:

رفت آن مسکین و سالی در سفر در فراق دوست سوزید از شرر

(مولوی، ۱۳۷۵: ۱۴۷)

با توجّه به این که یکی از اهداف کشمکش معرّفی شخصیّت‌ها می‌باشد،همین برخورد کوتاه در حکایت مورد نظر به طور غیرمستقیم شخصیّت عاشق و معشوق را برای خواننده معرّفی می‌کند و گویی نیازی به ایجاد جدال و کشمکش وجود ندارد.

در حکایت مصیبت نامه: عاشق خود با تردید و کشمکش درونی مشکل و مانعی برای خود آفریده است و قدرت حلّ آن را ندارد و شبی را تا به صبح بر در سرای معشوق می‌ماند. امّا پایان این حکایت با گسترش طرح و اضافه شدن یک شخصیّت به بیان نکته‌ای عرفانی ختم می‌شود و راه‌حل مشکل عاشق را آن می‌داند که او باید در عشق به درجه‌ای دست یابد که عقل فرصت استدلال پیدا نکند زیرا:

لیک اگر بودیش عشق کارگر درشکستی زود و در رفتی به در

عاشقان را نیست با اندیشه کار مصلحت اندیش باشد پیشه کار

(عطّار، ۱۳۷۳: ۳۴۷)

کشمکش در هر دو حکایت درونی و عاطفی است اگر چه درحکایت مصیبت نامه بیشتر نمود یافته است، امّا در هر دو حکایت در راستای هدف مورد نظر حکایت پرداز، شکل گرفته است.

www.SID.ir

Archive of SID

۶) زمان و مکان و صحنه پردازی:

زمان و مکان از عوامل ایجاد صحنه و زمینه‌ی حکایت‌ها و داستان‌ها می‌باشند و شخصیّت‌ها و حادثه‌ها نیز مفهوم خود را در چارچوب زمان و مکان پیدا می‌کنند و بین اشیاء و اشخاص از نظر زمانی و مکانی تعلّق و وابستگی وجود دارد. هر چه زمان و مکان بروز ماجرا برای خواننده عینی‌تر و ملموس‌تر باشد توفیق نویسنده در انتقال فضا حال و هوای حکایت بیشتر خواهد بود. همچنین باید بین اعمالی که در صحنه‌ی حکایت اتّفاق می‌افتد با زمان و مکان آن تناسب و هماهنگی وجود داشته باشد. تا ماجرا و حکایت به واقع‌نمایی و حقیقت مانندی لازم برسد. به کارگیری زمان و مکان از عناصر مهمّی هستند که زمینه را عینی و ملموس می‌سازد و شخصیّت‌ها را بهتر معرّفی می‌کند. میرصادقی زمان و مکانی را که عمل داستانی در آن صورت می‌گیرد، « صحنه» می‌نامد و برای آن سه وظیفه‌ی اساسی قائل است: ۱- فراهم آورن محلّی برای زندگی شخصیّت‌ها و رشد و تحوّل آن‌ها و توجیه وقایع ۲- ایجاد فضا و رنگ و جان داستان، حالت شادی، غم... چنان که بعضی از مکان‌ها آشکار سخن می‌گویند. ۳- به وجود آوردن محیطی که بر شخصیّت‌ها اثر بگذارد. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۵۳-۴۵۱)

مولانا در حکایت خود به زمان و مکان مشخّصی اشاره نکرده است و کلماتی چون «سال» در بیت:

رفت آن مسکین و سالی در سفر　　در فراق یار سوزید از شرر

(مولوی، ۱۳۷۵: ۱۴۷)

تنها مفهوم کلیشه‌ای دارد و در ایجاد زمینه و بیان محیط حکایت چندان تأثیری ندارد و تنها بر گذشت زمانی تقریباً طولانی و سختی تحمّل فراق دلالت دارد و نمی توان از صحنه ی داستان و چگونگی بروز حادثه تصوّری در ذهن داشت.

عطّار نیز به این عامل توجّهی نشان نداده است. ماجرای عاشقی را بیان می‌کند، که معلوم نیست در کجا و چه زمانی انتظار وصال محبوب را می‌کشد.

www.SID.ir

Archive of SID

واژه‌های «امشب» در مصرع: «گفت خواهد بودت امشب روز بار» بیانگر زمان خاصّی نیست و مدّت جدال درونی معشوق را در بیت زیر گنجانده است:

از شبانگـــاه بر درِ آن دلفـــروز هم در این اندیشه بود او تا به روز

(عطّار، ۱۳۷۳: ۳۴۷)

گویی پرداختن به این عامل تأثیری در بیان نکته‌ی مورد نظر عطّار و مولوی نداشته است.

۷) درون مایه و تحلیل زیرساختی:

درون مایه روحی است که در کالبد داستان دمیده می‌شود. روحی که از دریافت‌ها و تجربیّات، افکار و احساسات نویسنده سرچشمه می‌گیرد و از جنس اندیشه‌های اوست. اندیشه‌هایی که به صورت پیام در دل اکثر داستان‌های تحلیلی زندگی می‌کند و بیشتر داستان‌های تفریحی از آن محروم‌اند. سلیمانی درون مایه را پیام ترجمه کرده است و می‌گوید: «در داستان‌هایی باید دنبال پیام گشت که نویسنده جزء به جزء زندگی را شرح داده یا حقایقی را بازگو می‌کند و یا برخی نظرات خود را درباره‌ی زندگی در داستان گنجانده است.» (سلیمانی، ۱۳۶۲: ۵۸) راه کشف درون مایه انتخاب « حرف عمده‌ی» آن است. حرفی که بیشترین اجزای داستان را دربرگرفته است و چون رشته‌ای وضعیّت و موقعیّت داستان را به هم پیوند می‌دهد. زیرا درون مایه همان عاملی است که به داستان وحدت می‌بخشد. کشف پیام داستان، کاری بس ظریف و حساس است. گاه با زیر نظر گرفتن شخصیّت اصلی و چیزهایی را که آموخته و عبرت گرفته است، می‌توان به پیام داستان رسید و گاه بهترین راه این است که «درگیری اصلی» داستان را پیدا کنیم و به «حاصل درگیری» برسیم. در واژه‌نامه ی هنر داستان‌نویسی آمده است: «درون مایه هماهنگ‌کننده‌ی موضوع با شخصیّت و صحنه و دیگر عناصر داستان است و سمت و سوی فکری و ادراکی نویسنده را نشان می‌دهد.» (میمنت وجمال میرصادقی، ۱۳۷۰: ۱۱۱-۱۱۰)

فکر و اندیشه‌ی مسلّط بر حکایت مثنوی « بیان اتّحاد عاشق و معشوق» و« فانی شدن عاشق در معشوق» است که مولانا با بهره‌گیری از نیروی تداعی ذهن سرشار از اندوخته‌های

www.SID.ir

Archive of SID

خود و شهود حاصل از تجربه‌های عرفانی آن را متناسب با سطح درک عامّه مردم بیان کرده است.

اکنون چون منی ای من درآ نیست گنجایی دومن در یک سرا

(مولوی، ۱۳۷۵: ۱۴۷)

و عطّار این حکایت را در راستای بیان عشق واقعی و معرّفی عاشق راستین ساخته و پرداخته است و شکّ و تردید و حسابگری عاشق را دلیل راستین نبودن عشق او می‌داند:

زآنکه همچون عاقلان صد گونه حال گشت بروی در جواب و در سؤال

(عطّار، ۱۳۷۳: ۳۴۷)

و او را یک مدّعی معرّفی می‌کند که از عالم عشق بیخبر است زیرا:

عشق بر معشوق چشم افتادن است بعد از آن از بی‌دلی جان دادن است

(همان)

و در یک کلام می‌گوید:

عاشقان را نیست با اندیشه کار مصلحت اندیش باشد پیشه کار

و گویی: «شایسته‌ترین راه شناختن و شناساندن عشق تفریق کردن آن از عقل است. مقام عشق چنان است که پای عقل آنجا بشکسته است.» (روان فرهادی، ۱۳۷۲: ۲۱) و در روز وصل فرصت استدلال نمی‌یابد و در خدمت عشق شمشیر می‌زند.

ملاحظه می‌شود که مولانا با دخل و تصرّف هنرمندانه‌ی خود در این حکایت علاوه بر اشاره ضمنی به مفهوم مورد نظر و خام بودن عاشق در بیت:

خام را جز آتش هجر و فراق کی پرد؟ کی وارهاند از نفاق

(مولوی، ۱۳۷۵: ۱۴۷)

عطّار آن را در جهت پروراندن موضوعی متفاوت (وحدت عاشق و معشوق) به کار گرفته است.

www.SID.ir

Archive of SID

نتیجه

با نگاهی به آنچه گذشت به این نتیجه می‌رسیم که مولـوی بـه حفـظ شـکل و سـاختار و محتوای حکایت‌های مأخذ چندان پایبند نیست و آن‌چه بیش از امانـت‌داری و رعایـت فنـون و اصول قصّه‌پردازی برای او اهمیّت دارد، انتقال اندیشه و پیام متناسب با استعداد حکایت اسـت. اتّفاقات و فراز و فرودها و حوادث و ماجراها را برای به تصویر کشیدن تعالیم مذهبی و صـوفیّه و مطالب عرفانی چنان هنرمندانه به یکدیگر مربوط می‌کند که گویی برای همان منظـور آفریـده شده‌اند. عمل‌ها در حکایت‌های او پرمعنا و هدف‌دار ترسیم می‌شوند و گاه با ایجـاز و اختـصار ذهن خواننده را به سرعت با مفهوم مورد نظر خود درگیر می‌کند چنان که در القـای معـانی بـر حکایت مأخذ خود پیشی می‌گیرد.

به کارگیری شیوه نمایشی، «تصویری» در شخصیّت‌پردازی و معرّفی اشخاص از طریق عمل و کنش و توجّه به احساسات و عواطف شخصیّت‌ها برقراری گفتگوی مستقیم و دیالکتیکی بـین شخصیّت‌های حکایت بهره‌گیری از صنایع ادبی و بیان هنرمندان و بی تکلّف متناسب با اندیشه‌ی مورد نظر استفاده از جریان سیّال ذهن از موارد امتیاز حکایت‌پردازی مولوی است.

همچنین ابهام در زمان و مکان و آراستن شبکه ی استدلالی حکایت‌ها مطابق با نکته‌ی مورد نظر و عدم تشخّص زبانی از موارد شباهت حکایت مولوی و عطّار می‌باشد.

www.SID.ir

Archive of SID

منابع

۱- آراسته، رضا (۱۳۷۰) **رومی ایرانی**. ترجمه ف. مرتضوی برازجانی. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

۲- اخوّت، احمد(۱۳۷۱) **دستور زبان داستان**. اصفهان: فردا.

۳- استعلامی، محمد (۱۳۷۵) **شرح مثنوی جلال الدّین محمّد بلخی**. چ۵ . تهران: زوّار.

۴- اشرف زاده، رضا (۱۳۷۲) **تجلّی رمز و روایت در شعر عطّار نیشابور**. چ ۱. تهران: اساطیر.

۵- ــــــــــــــ (۱۳۷۵) **طوطی جان**. چ ۱. هفت مقاله پیرامون مقایسه‌ی داستان‌های عطّار با مولوی و سعدی. مشهد: نشر صالح.

۶- براهنی، رضا (۱۳۶۸) **قصّه‌نویسی**. چ ۴. تهران: نشر البرز.

۷- پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸) **ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان**. ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: توس.

۸- ــــــــــــــ (۱۳۷۱) **ریشه‌های تاریخی قصّه‌های پریان**. ترجمه فریدون بدره‌ای،. تهران: توس.

۹- پرتو، ابوالقاسم (۱۳۸۱) **رهایش تشنگان**(گشتی در دیوان مولانا جلال‌الدّین محمّد). تهران: کویر.

۱۰- تودورف، تزوتان (۱۳۷۹) **بوطیقای ساختارگرا**. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگاه.

۱۱- دقیقیان، شیرین دخت (۱۳۷۱) **منشاء شخصیّت در ادبیات داستانی**. ناشر نویسنده.

۱۲- روان فرهادی، عبدالغفور(۱۳۷۲) **معنی عشق نزد مولانا**. تهران: اساطیر.

۱۳- ریکور، پل، (۱۳۸۳) **رمان و حکایت**. ترجمه مهشید نونهالی. تهران: گام نو.

۱۴- زرّین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹) **صدای بال سیمرغ**. چ۲. درباره‌ی زندگی و اندیشه‌ی عطّار. تهران: سخن.

۱۵- ژوزف ادوارد (۱۳۷۱) **هفت‌بند نای**. در شرح چهار داستان مثنوی معنوی. تهران: اساطیر.

www.SID.ir

Archive of SID

۱۶- عطّار نیشابوری، فریدالدّین (۱۳۷۳) **مصیبت‌نامه**. تصحیح وصال نورانی. تهران: زوّار.

۱۷- میرصادقی، جمال (۱۳۶۶) **ادبیات داستانی**(قصّه، داستان کوتاه، رمان). چ۱. تهران: انتشارات شفا.

۱۸- ———— (۱۳۷۶) **عناصر داستان**. چ۳. تهران: سخن.

۱۹- ———— (۱۳۸۱) **جهان داستان ایران**. تهران: نشر اشاره.

۲۰- ———— (۱۳۸۳) **شناخت داستان**. تهران: نشر مجال

۲۱- میر صادقی، میمنت(ذوالقدر) (۱۳۷۹) **رمان‌های معاصر**. تهران: نیلوفر.

۲۲- میر صادقی، جمال و میر صادقی، میمنت (۱۳۷۷) **واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی**. تهران: کتاب مهناز.

۲۳- میریام، آلوت (۱۳۶۸) **رمان به روایت رمان‌نویس**. چ۱. ترجمه علی‌محمّد حق‌شناس. تهران: مرکز.

www.SID.ir