

تأملی در ویژگیهای نوع ادبی حکایت و تفاوت آن با قصه

دکتر مصطفی دشتی آهنگر*

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ولايت

چکیده

مسئله اصلی این مقاله، ارائه تعریف دقیق حکایتهای ادبیات فارسی بر مبنای کاررفت ویژه عناصر آن به شکل عنصر غالب است؛ زیرا یکی از مواردی که قالبهای ادبیات داستانی را از یکدیگر متمایز می‌کند، نحوه کاربرد عناصر داستانی است. این مقاله با شیوه تحلیل مقایسه‌ای و با بررسی تفاوتهای این دو نوع، سعی می‌کند نوع ادبی حکایت را باز تعریف کند و تفاوتهای آن را با قصه نشان دهد. بررسیها نشان داد کاررفت ویژه عناصر روایی، ویژگیهای خاص ارجاع به واقعیت، آموزشی بودن و عدم انسجام، نوع ادبی حکایت را از دیگر انواع داستانی، بویژه قصه، متمایز می‌کند. در نهایت این مباحث مقدمه‌ای است برای مباحثی از قبیل زمینه‌های پیدایی انواع داستانی سنتی در فرهنگ ایرانی و دلایل افول آنها در روزگار معاصر.

واژه‌های کلیدی: روایت، حکایت، قصه، انواع ادبی، عنصر غالب

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۲/۰۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۱۵

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۲/۰۸

* نویسنده مسئول M.dashti_a@velayat.ac.ir

مقدمه

روایتهای داستانی، امروزه بیش از دیگر انواع ادبی خوانده می‌شود. ادبیات داستانی به طور عام به شکل‌های گوناگونی در ادبیات فارسی بوده است. از سویی در متون مهم سنتی مانند شاهنامه فردوسی، داستانهای نظامی، بوستان و گلستان سعدی و... بروز یافته و از سوی دیگر نیز در ادبیات معاصر و در قالبهایی مانند رمان، داستان کوتاه و حتی نمایشنامه و فیلم‌نامه. چنین گستره وسیعی از ادبیات داستانی، نیازمند شناخت دقیق انواع آن است و این شناخت در حوزه‌های مختلف فرهنگی، اجتماعی و ادبی اهمیت زیادی دارد.

در باب انواع جدید داستانی مانند داستان کوتاه و رمان از آنجا که انواعی به‌شمار می‌رود، هم مطالب مفصلی در غرب نوشته شده – و طبعاً به فارسی راه یافته – و هم الگوهای داستانی ترجمه شده به فارسی تا حد زیادی حدود و ثغور این انواع را مشخص کرده است؛ اما در باب شناخت انواع داستانی بومی مانند حکایت و قصه، مطالب علمی چندانی وجود ندارد؛ شاید به این دلیل تلقی عمومی که مسئله پیچیده‌ای نیست؛ هم‌چنین تلاشهای پژوهشگران برای انطباق این انواع با انواع مشابه غربی نیز چندان راهگشا نیست؛ زیرا این انواع کاملاً بومی است و با انواع مشابه در فرهنگ‌های دیگر تفاوت دارد.

یکی از مهمترین مسائل ادبیات داستانی فارسی، شناخت ویژگیهای انواع داستانی بومی فرهنگ ایرانی است و در این زمینه، طبعاً توجه به قصه و حکایت اهمیت بسیار دارد. اینکه حکایت چیست و چه تعریف دقیقی از آن می‌توان ارائه کرد، اصولاً این نوع را می‌توان از نوع ادبی قصه متمایز کرد و اگر این‌گونه است تفاوتها و شباهتهای اصلی آن با نوع ادبی قصه چیست؛ زمینه‌های خاص پیدایش این نوع در فرهنگ ایرانی چیست و چرا امروزه کمتر متنی در این نوع تولید می‌شود و اینکه چکونگی رویارویی خوانندگان امروز با این نوع چگونه است؟ همه این سوالات با اندکی دقت بر این انواع در ذهن پدید می‌آید؛ اما آنچه در این مقاله بدان پرداخته شده، تعریف حکایت و ارائه حدود تقریبی بر مبنای عنصر غالب برای این نوع است تا بتوان آن را از انواع دیگر متمایز کرد. به هر حال توجه به این دو نوع ادبی، حتی اگر سرانجام نتوان آن دو را

تأملی در ویژگیهای نوع ادبی حکایت و تفاوت آن با قصه

دقیقاً از هم متمایز کرد، دست کم می‌تواند نشاندهنده چگونگی تحول نوع ادبی قصه به سمت حکایت باشد.

تاریخچه بحث

در باب شناخت و تعریف حکایت و قصه، پژوهشی نشده است. نزد قدماً حکایت، تمثیل، قصه، داستان و... در معنای روایت داستانی به کار می‌رفته است و آنها تفاوت معنایی خاصی در این زمینه قائل نبوده‌اند. در کتابها و مقالات معاصر در باب ادبیات داستانی و انواع ادبی نیز ویژگیهای کلی این انواع ارائه شده است که نه فقط دقیق نیست، بلکه گاه متناقض هم هست.

حکایت از ریشه «حکی، یحکی» در عربی به معنای وصف کردن است. شمیسا در باب ریشه لغوی حکایت می‌گوید این لغت در اصل به مفهوم شبیه‌سازی و تذکار دلالت می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۹: ۲۰۲)؛ از این دیدگاه، حکایت در معنی عامش با محاکات (ممیس) مدنظر ارسطو ارتباط پیدا می‌کند؛ اما حکایت در معنی مصطلح، قطعه‌ای روایی است که آغاز، میانه و پایان دارد. می‌توان گفت پرکاربردترین نوع ادبی در نثر و حتی قسمت اعظمی از شعر فارسی، حکایتها است. بسیاری از کتابهای ادبیات سنتی فارسی از مجموعه‌ای از حکایتها تشکیل شده، و در بسیاری دیگر نیز به فراخور موضوع، حکایت یا حکایتها یی نقل شده است.

در تعاریف حکایت و قصه، معمولاً بین این دو نوع ادبی تفاوتی قائل نشده‌اند. میرصادقی در ادبیات داستانی، حکایتها اخلاقی را زیر مجموعه قصه دانسته است که تناقضی آشکار با تعریف قصه نزد خودش دارد. وی در ابتدا قصه را خلاقانه می‌داند و می‌گوید در آن جنبه‌های خیالی از جنبه‌های واقعی مهمتر است (میرصادقی، ۱۳۸۹: ۱۵). سپس قصه را این‌گونه تعریف می‌کند: «به آثاری که در آنها تاکید بر حوادث خارق‌العاده بیشتر از تحول و پرورش آدمها و شخصیت‌هاست، قصه می‌گویند. در قصه محور ماجرا بر حوادث خلق‌الساعه می‌گردد» (همان: ۴۴). این مطالب در باب قصه نمی‌تواند بسیاری از حکایات را در برگیرد و لازم است پیوسته از این تعریف عدول شود. اینکه گفته شده در قصه جنبه‌های خیالی از واقعیت مهمتر است نیز با بسیاری از حکایتها داستانی فارسی همخوانی ندارد. قسمت عمده‌ای از شاهکارهای ادبیات فارسی مانند حکایتها گلستان و بوستان و مثنوی و ...، آشکارا در این حد از تعریف

نمی‌گنجد. هم‌چنین این مطلب نیز، که حوادث قصه خلق‌الساعه است نیز با بسیاری از این داستانها مطابقت ندارد. نمی‌توان تصور کرد که مثلاً داستان دقوقی در متنوی معنوی یا شیخ صنعت عطار مطابق باشد؛ بنابراین لازم است داستانهای ایرانی را به‌گونه‌ای دیگر تقسیم‌بندی کرد. امثال چنین تعاریفی، متونی مانند گلستان سعدی، سمک عیار و کلیله و دمنه را انواعی از قالب ادبی به نام قصه می‌داند (همان: ۸۳).

سیما داد نیز حکایت را قصه دانسته و در برابر اصطلاح Tale نهاده و آن را به حکایت عامیانه و حکایت لطیفه‌وار تقسیم کرده است. او، هم داستانهای هزارویکش و سندباد نامه و هم داستانهای متونی مانند گلستان و فرج بعد از شدت را در ذیل حکایت طبقه‌بندی کرده است (داد، ۱۳۸۲: ۲۰۳)؛ این در حالی است که در ادبیات غرب، Tale روایتی نوشتاری (نظم یا نثر) یا شفاهی است به نثر و شبیه داستان کوتاه و لحن صدای حکایت‌کننده را ارائه می‌کند؛ درونمایه آن ساده، اما روش ارتباط‌گیری آن ممکن است پیچیده و ماهرانه باشد. کادن، روایتهای داستانی امثال موآم و فاکنر را در ذیل این نوع قرار می‌دهد (Cudden, 1984: 683).

نوع داستانی دیگری نیز در ادبیات غرب رواج دارد که با حکایت نزدیکیهایی دارد و آن روایتی داستانی است که Anecdote نام دارد؛ شرح و گزارش داستانی شخصی. ظاهراً آوردن این‌گونه حکایات در خلال روایتهای شعری و داستانی شایع بوده است. جانسون آن را نوعی تاریخ خصوصی یا منتشر نشده می‌داند (ibid, 41-42). نوع داستانی دیگری که با این دو متفاوت است، Conte است. ویژگی این نوع، اندکی خیالی بودن و مطابیه‌آمیزی است و گاهی هم تمثیلی و اخلاقی بودن. از آنجا که کادن می‌گوید تا حدی شبیه نوول است و با مثالهایی که می‌آورد، مشخص می‌شود که این نوع داستانی، روایت داستانی نسبتاً بلندی است (ibid, 154) و به این دلیل با حکایتهای ادب فارسی تفاوت دارد. آنچه در ادبیات فارسی از حکایت مد نظر ماست در غرب تاحدی به Anecdote شباهت دارد؛ به این دلیل که این نوع داستانی در غرب بسیار تاریخی و واقعی است و همان‌گونه که از تعریف کادن هم بر می‌آید، جنبه‌های خیالی در آن لحاظ نشده؛ اما واقعیت این است که حکایتهای فارسی را نمی‌توان یکسر از عنصر خیال عاری دانست و از این دیدگاه شاید به Tale نزدیک باشد. به هر حال در ادبیات فارسی، حکایت با این انواع داستانی ادبیات غرب اनطباق دقیقی ندارد و شاید بتوان آن را

تأملی در ویژگیهای نوع ادبی حکایت و تفاوت آن با قصه

آمیزه‌ای از همه آنها دانست. حکایتهای ادبیات فارسی در آمیختگی خیال‌انگیزی و واقعیت، اخلاقی بودن و تمثیلی بودن با Conte، در غلبه تاریخی و واقعی بودن به anecdote و در کوتاهی به Tale شباهت دارند.

شمیسا حکایت را معادل داستان کوتاه در ادبیات قدیم، و معادلهای ادبیات لاتین آن را Recit و Anecdote، Tale، Conte دانسته است. او نمونه‌های این نوع ادبی را در ادبیات فارسی، آثاری چون مثنوی معنوی، بوستان، گلستان، فرج بعد از شدت و... دانسته است؛ به حکایتهای تاریخی و زندگینامه‌ای هم اشاره کرده و حکایت را به طور کلی موجز، حاوی دقیقه یا نکته و غالباً تمثیلی به لحاظ ساخت ساده و به جهان‌بینی کهن مربوط دانسته است. معلوم نیست که چرا وقتی در آغاز، آن را معادل داستان کوتاه دانسته است در پایان آن را امروزی شده رمان می‌داند (شمیسا، ۱۳۸۹: ۲۰۱-۲۰۲).

واضح است که شمیسا، ویژگیهای مشخص و ملموس‌تری را برای این نوع بر شمرده و جالب اینکه آن را از نوع قصه جدا کرده است. نکته دیگر اینکه آن را به جهان‌بینی قدیم مربوط می‌داند ولی توضیح بیشتری نداده است و مشخص نیست منظور او از این سخن دقیقاً چیست. هم چنین به نظر نمی‌رسد غالب حکایات فارسی هم تمثیلی باشد.

۵۹



فصلنامه پژوهش‌های ادبی سال ۱۶، شماره ۵۵، پیاپی ۱۳۹۸

حسن ذوالفقاری در مقاله «طبقه‌بندی قصه/ داستانهای سنتی فارسی»، پس از بررسی آرای قصه‌شناسان و پژوهشگران سنتی و معاصر (البته همان‌گونه که از مقاله نیز مشخص است، قدمای این زمینه آرای خاصی ندارند)، تقسیم‌بندی پژوهشگران معاصر (محجوب، میرصادقی، مارزلف) در باب روایتهای داستانی فارسی را ذکر می‌کند. وی بعد از تحلیل و نقد تقسیم‌بندیهای مختلف یازده یا دوازده تقسیم‌بندی را به اعتبارهای مختلف ارائه می‌کند (۱۱ مورد در چکیده و نتیجه‌گیری عنوان شده، ۱۲ مورد در متن مقاله «ص ۴۳-۳۶»؛ (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۳۶). تقسیم‌بندی به این اعتبارات، اگرچه می‌تواند نکات پیچیده‌ای را روشن کند، همچنان ادامه مسیری است که پیوسته در پی متکثر کردن طبقه‌بندیهای روایتهای داستانی سنتی است در حالی که این مقاله قصد دارد عمدۀ این تکثرات را در دو نوع ادبی کلی قصه و حکایت طبقه‌بندی کند. نکته مهم این است که ذوالفقاری حکایت را از دید انواع ادبی، نوعی مستقل در ذیل قصه تعریف، و دیگر انواع قصه را نیز انواع افسانه، اسطوره، مثل و مقامه ذکر کرده است.

در دانشنامه فرهنگ مردم ایران آمده که حکایت از انواع کوتاه داستان در ادبیات شفاهی

و کتبی است. جعفری و خدیش در این دانشنامه، حکایت را واجد جنبه خبری می‌دانند که درباره حوادث، شخصیتهای تاریخی یا مکانهای جغرافیایی است. در اینجا، حکایت از قصه و افسانه متمایز و بویژه بر جنبه خبری آن تأکید می‌شود؛ هم‌چنین نویسنده‌گان ذکر می‌کنند که وجود تخلی حکایت نسبت به قصه و افسانه بسیار کمتر، ساختار آن ساده و از نظر حجم نیز کوتاه است (جعفری و خدیش، ۱۳۹۴: ۵۵۳). این منع از محدود منابعی است که بین قصه و حکایت تفاوت قائل شده است و به رغم مختصر بودن، ویژگیهای مهمی از حکایت را ذکر می‌کند که آن را از دیگر انواع ادبی متمایز کرده است.

فرهنگ ادبیات فارسی، قصه را در دسته ادبیات شفاهی قرار داده است و محور آن را حوادث خلق‌ال ساعه و گاه محیرالعقل می‌داند. شخصیتها از رویدادها تأثیری نمی‌پذیرند و پیرنگ ضعیفی دارد و فاقد رابطه علی و معلولی است. هم‌چنین در تعریف آن اتفاق نظر نیست و برخی آن را در ردیف داستان و رمان و عده‌ای معادل حکایت و افسانه شمرده‌اند (شریفی، ۱۳۴۴: ۱۳۹۶). مشخص نیست که منظور از حوادث خلق‌ال ساعه دقیقاً چیست (اگرچه در تعاریف مربوط به ادبیات داستانی زیاد دیده می‌شود). هم‌چنین از آنجا که قصه‌ها معمولاً اهداف آموزشی داشته است این حکم کلی، که شخصیتها از رویدادها تأثیر نمی‌پذیرند تا حدودی کلی‌گویی به نظر می‌رسد.

دایره المعارف اسلامی نیز حکایت را جداگانه در ادبیات فارسی، عربی و ترکی بررسی کرده است. در باب حکایات ادبیات فارسی آمده است که اصل آن یا ایرانی یا یونانی و یا عربی است و حکایات را یا صرفاً تخیلی، یا واقعی یا نیمه تخیلی و نیمی واقعی دانسته است. گاهی حکایتها تمثیلی، و گاهی گوینده یکی از قهرمانان داستان است. شیوه حکایت در حکایت هم در ادبیات فارسی شاید در ادبیات هندی ریشه داشته باشد. هم‌چنین این مقاله به دسته‌های مختلف حکایت در ادبیات فارسی پرداخته است؛ مانند حکایتهای حیوانات، صوفیان، حکایتهای تاریخی، طنز، امثال و مقامات (افشاری، ۱۳۸۵: ۷۱۷-۷۲۰).

۲. انواع ادبی و عنصر غالب^۱

بحث در باب انواع ادبی به ارسطو و کتاب بوطيقا بازمی‌گردد. در دوران جدید هم مطالب جدی و علمی در این باب با نوشه‌های فرمالیستهای روس آغاز شد. فرمالیستها

تأملی در ویژگیهای نوع ادبی حکایت و تفاوت آن با قصه

در بحث از انواع به مفهوم عنصر غالب توجه کرده‌اند. عنصر غالب، مرکزیت متن را پدید می‌آورد و اثر در آن متباور و منسجم می‌شود. عنصر غالب در پیش‌زمینه و بقیه عناصر در پس زمینه قرار می‌گیرد (سلدن، ۱۳۷۳: ۵۶). منظور از عنصر غالب، عامل برجسته اثر هنری است که بقیه عوامل را شکل می‌دهد و به اثر، خاصیت می‌بخشد (ر.ک: نیوتن، ۱۳۷۸: ۸۰-۸۲). از آنجا که نمی‌توان تعریف ثابتی از نوع ادبی خاصی ارائه کرد، پژوهشگران، (پس از نظریات فرمالیستها و بویژه یاکوبسن) از اصطلاح عنصر غالب برای تعیین حدود انواع کمک گرفته‌اند؛ مثلاً وقتی در بحث از تفاوت نوع ادبی قصه و حکایت سخن به میان می‌آید در حکایت، ارجاع به واقعیت در مرکز و پیش زمینه است و عنصر غالب به‌شمار می‌رود و حوادث غیرواقعی و تخیلی در پس زمینه و حاشیه؛ در حالی که این وضعیت در نوع ادبی قصه معکوس است. بنابراین توجه به عنصر غالب در تشخیص نوع ادبی بسیار اهمیت دارد. تلقی عمومی خوانندگان از انواع مختلف، ناخودآگاه زمانی شکل می‌گیرد که هنگام خواندن متن به ویژگیهای خاص بر می‌خورند. این ویژگیها معرف و شاخص نوع ادبی است با قید یک شرط مهم. از آنجا که ممکن است این ویژگیهای خاص در متون و انواع دیگر هم وجود داشته باشد، فقط زمانی، سازنده نوع ادبی خاصی خواهد بود که به شکل عنصر غالب بروز کند؛ یعنی به شکل عنصری که در آن نوع ادبی، بیش از انواع دیگر بسامد داشته، و بر جسته باشد. این ویژگیها هم شامل شکل بیرونی و هم بر مختصات درونی متن ناظر است.

۶۱



فصلنامه پژوهشی ادبی سال ۱۶، شماره ۵۵، پیاپی ۱۳۹۸

طبقه‌بندی به صرف صورت یا محتوا، گاهی باعث مشکلاتی در طبقه‌بندی و تلقی از انواع شده است. چنین نگرشی باعث شده است که سرنوشت دو نوع ادبی قصه و حکایت به هم گره بخورد. تینیانوف اشاره می‌کند که تمایل این است که انواع براساس حجمشان نامگذاری شوند. او این نکته را اثبات تعریف انواع بر مبنای نظامی غیر از نظام ادبی می‌داند. او و دیگر فرمالیستها این نگرش را رد می‌کنند (تینیانوف در تودروف، ۱۳۹۲: ۱۴۲). پورنامداریان این نگرش را در ادبیات فارسی نیز صادق می‌داند و می‌گوید معمول این بوده که طبقه‌بندی انواع یا براساس شکل و یا بر اساس معنا صورت می‌گرفته است. تقسیم‌بندیهای شکلی کمتر و طبقه‌بندی معنایی بیشتر دچار نوسان می‌شود (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۸). اگرچه از نظر شکلی بین حکایت و قصه تفاوت چندانی نیست از نظر محتوایی، این دو نوع ادبی متعلق به دو نظام متفاوت مغفول مانده در

بررسی ویژگی‌های حکایت

اگرچه ارائه تعریفی جامع، که بتواند همه حکایتهای کهن فارسی را دربر بگیرد، دشوار است به طور کلی می‌توان حکایتهای مکتوب فارسی را این‌گونه تعریف کرد: «حکایت، روایت واقعی یا نیمه‌واقعی نسبتاً کوتاهی است که غالباً اجزای آن انسجام چندانی ندارد و اهداف آموزشی دارد». در باب این تعریف ذکر چند نکته ضروری است:

۱. حکایت، روایت است. روایت ویژگی خاصی دارد که اگر حکایت این ویژگیها را نداشته باشد، طبق این تعریف حکایتی وجود ندارد. هم‌چنین حکایت معمولاً ساختاری هرمی شکل دارد؛ به این معنا که ابتدا در یک یا چند جمله کوتاه آغاز می‌شود؛ سپس در داستان با تمهداتی، گره‌افکنی یا سوال ایجاد، و در نهایت این گره باز می‌شود یا سوالات به پاسخ می‌رسد.

ادبیات داستانی است. در ادامه مهمترین تفاوتهاي اين نظامهای مختلف بررسی شده است.

فرماليستها هم‌چنین به اين نکته توجه كرده‌اند که انواع از بين نمی‌رود بلکه در هر دوره‌ای يکی از انواع بر دیگری برتری بيشتری می‌يابد. علت کنار رفتن يك نوع و غالب شدن انواع حاشیه‌ای، می‌تواند دلایل مختلفی داشته باشد (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۹: ۲۸؛ اما مهمترین دلیل، تفاوتهاي کارکردي انواع با يكديگر است. رفته‌رفته، برخی از انواع، کارکردهایشان را از دست می‌دهند و به حاشیه می‌روند و انواعی تکامل یافته‌تر با کارکردهای جدید رو می‌شوند؛ همان‌گونه که امروزه نوع ادبی حکایت کاربرد گذشته‌اش را ندارد؛ زیرا وجه آموزشی ادبیات کمنگتر شده است؛ اين همان بحثی است که می‌تواند تحول نوع ادبی قصه به حکایت را توجیه کند؛ نیاز به نوع آموزشی جدیدی که بتواند بر مخاطب تأثیر بیشتری داشته باشد، نوعی که از تکامل نوع قبلی به دست آمده است. از اين دیدگاه، ولک و وارن يکی از ارزشهاي مطالعه انواع را توجه به تحول یا تکوين درونی ادبیات می‌دانند (ولک و وارن، ۱۳۹۰: ۲۷۱). تینیانف نیز نوع را پدیدهای تکاملی و تاریخی می‌داند. انواع با تعییر ارزشها و ویژگیها تعییر می‌کند (دارم، ۱۳۸۱: ۷).

تأملی در ویژگیهای نوع ادبی حکایت و تفاوت آن با قصه

۲. حکایت ممکن است واقعی باشد (به این معنی که راوی خاطره‌ای را مستقیماً با واسطه نقل می‌کند؛ مانند بعضی از حکایتهای گلستان و بوستان سعدی) و یا نیمه‌واقعی.

۳. نامنسجم است. انسجام از ویژگیهای انواع داستانی متأخرتر مانند داستان کوتاه است و نامنسجم بودن از این رو اهمیت دارد که می‌تواند باعث تمایز این دو نوع شود.

۴. معمولاً حکایتها به قصد آموزش نوشته شده است نه سرگرمی. منظور از هدف خاص در ارائه حکایت، معمولاً همین آموزش است و این ویژگی باعث تمایز این نوع از قصه می‌شود.

این ویژگیهای چهارگانه ممکن است در انواع داستانی دیگر نیز باشد؛ اما همان‌گونه که ذکر شد، کار رفت^۲ هریک از این چهار ویژگی به عنوان عنصر غالب اهمیت دارد. اکنون ویژگیهای چهارگانه حکایت با دقت بیشتری بررسی می‌شود.

۲-۱ روایت بودگی

۶۳



فصلنامه پژوهش‌های ادبی سال ۱۶، شماره ۵۵، پیاپی ۱۳۹۸

چیستی روایت و ارائه تعریف جامع و مورد اتفاق همگان، چنان دشوار است که مارتین مکوئیلان برای تعریف روایت مجبور می‌شود هشت تعریف را ذکر کند که همگی به برخی از ویژگیهای روایت اشاره می‌کنند؛ اما هیچ‌یک تعریف قطعی و نهایی نیست (مکوئیلان، ۱۳۹۵: ۵۱۳)؛ از این رو، بهتر است به جای تعریف روایت، عناصر بنیادین آن را برشمود. کاری که دیوید هرمن در عناصر بنیادین روایت انجام داده و چهار عنصر اصلی‌ای را ذکر کرده است که هر روایت باید به طور تقریبی واجد آن باشد: واقع شدگی، توالی رویدادها، جهانپردازی/جهانپریشی، همبوم‌پنداری.

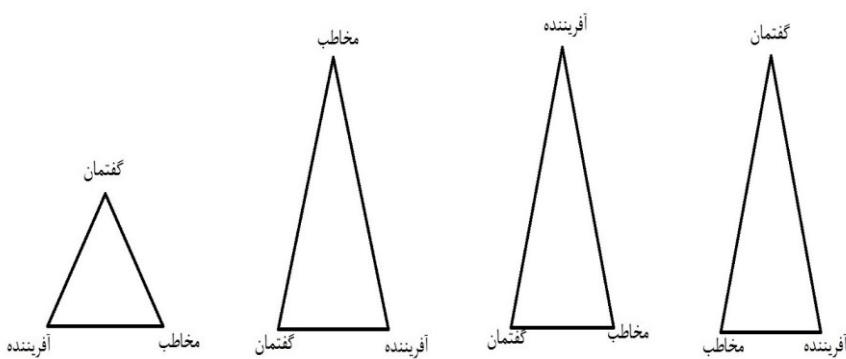
آنچه می‌تواند حکایت را از دیگر انواع روایت داستانی جدا کند، هم چگونگی کاررفت تک‌تک این عناصر است و هم چگونگی کنار هم قرار گرفتن آنها.

۲-۱-۱ واقع شدگی

منظور از واقع شدگی، واقع شدن متن در بافت است؛ بافت زبانی و غیرزبانی. منظور از بافت زبانی، تمام آن چیزهایی است که زبان بر متن تحمیل می‌کند. بر این مبنای استفاده از بعضی لغات، دخالت لهجه‌ای خاص منطقه‌ای که متن در آن پدید آمده و... می‌تواند بافت زبانی را تشکیل دهد؛ اما بافت غیرزبانی مفهومی وسیعتر دارد؛ مواردی مانند

جهان‌بینی، چگونگی تربیت و زندگی پدیدآورنده متن، میزان دانش و تخصص نویسنده، وابستگی متن به نهادهای قدرت یا گفتمانی خاص، سنتهای ادبی‌ای که پدیدآورنده در قید آن است؛ طیف مخاطبانی که متن برای آنها تولید شده است و ... بنابراین، داستان حاصل تعاملات پیچیده میان آفریننده متن، گفتمان (یا دیگر آثار نشانه‌ای) و مفسرانی است که ملاحظات فرهنگی، سازمانی، گونه‌شناسی و... خاصی دارند (هرمن، ۱۳۹۳: ۴۴). منظور هرمن از گفتمان، اصطلاحی در روایتشناسی است که مجموعه رویدادها و موقعیتها را در صورتی که به مخاطب ارائه شده و شامل رسانه و فرم است (مکوئیلان، ۱۳۹۵: ۵۰۱). برای تقریب به ذهن شاید بتوان آن را همان شکل بیان متن، تعبیر کرد. در واقع یکی از ویژگیهای متن بودگی این است که ارتباطی نسیی بین این سه جزء باشد. چگونگی تعامل این سه جزء با یکدیگر از نکات قابل توجه در روایت است. این سه جزء گاهی در تعاملی با فاصله میکسان از یکدیگر قرار دارد و گاهی یکی از این سه جزء از دو جزء دیگر فاصله می‌گیرد (شکل ۲)؛ به این ترتیب، تفاوت فاصله‌ای بین این سه جزء می‌تواند از دید ادبی به خلق متون داستانی متفاوت منجر شود.

شکل ۲



در تحلیل هر متن داستانی، می‌توان به سه عنصر آفریننده، گفتمان (متن) و مخاطب توجه کرد که همیشه با فواصل مشخصی با هم ارتباط دارند؛ گاهی فاصله آنها با هم یکسان است؛ گاهی مخاطب و آفریننده به هم نزدیک می‌شوند و هر دو از گفتمان فاصله می‌گیرند؛ گاهی مخاطب و گفتمان به هم نزدیکند و هر دو با فاصله از آفریننده قرار دارند و گاهی گفتمان و آفریننده به هم نزدیکند و مخاطب دور.

تأملی در ویژگیهای نوع ادبی حکایت و تفاوت آن با قصه

در اینجا، دور بودن یک جزء از دو جزء دیگر، نشاندهنده اهمیت کمتر آن جزء و برجسته شدن دو جزئی است که به هم نزدیکتر هستند.

الف) آفریننده و مخاطب به هم نزدیکند و گفتمان دور.

در این نوع متون، گفتمان یا شکل بیان، پیش پا افتاده و سطحی انگاشته می شود و آنچه مهم است انتقال معنای مورد نظر به مخاطبانی خاص است. فرستنده با هر وسیله و روشی در انتقال سعی می کند؛ مانند معلمی که با هر روشی سعی می کند مفاهیم مورد نظرش را انتقال دهد. این نوع متون، معمولاً ویژگی خاص ادبی ای در سطح زبان ندارد یا ادبیت آنها بسیار اندک است و در آنها «حادثه‌ای در زبان» رخ نمی دهد.^۳ آنچه باعث بر جستگی این متون می شود، معنایی است که فرستنده قصد دارد برای مخاطبانی خاص بفرستد؛ بنابراین از ویژگیهای این دسته از متون، خاص بودن مخاطبان است.

بر جسته ترین نوع این متون در ادبیات فارسی کهن، حکایات تعلیمی عرفانی است؛ مثلاً حکایتهای مثنوی معنی‌ی. این حکایات برای گروه خاصی (شاگردان) ارائه می شده است؛ گاهی، آنقدر ناگهانی بوده که مولانا آن را در جلسات درسش املا می کرده است و شاگردان می نوشتند. مولانا در چندین نوبت اقرار می کند که شعر و ملزومات آن (در اینجا گفتمان) برایش خواهیند نیست:

حرف چه بود تا تو اندیشی از آن

تا که بی این هر سه با تو دم زنم

(مولوی، ۱۳۷۹: ۸۵)

حرف و صوت و گفت را برهم زنم

این ناخواهایندی، طبعاً توجه او را به این عنصر-نسبتاً- کم می کرده است. گاهی مولانا در مثنوی از حکایاتی استفاده کرده است که با عفت عمومی سازگاری ندارد^۴ و آنها را می توان از این دید توجیه کرد که اصطلاحاً در جمع خصوصی گفته می شده و برای عموم گفته نشده است. همچنین نکته مهم دیگر اینکه مولانا برای القای معنای مورد نظرش، ابایی از استفاده از چنین مطالبی نداشته و در بند گفتمان آرایی نبوده است. حکایتهای حدیقه‌الحقیقه و یا داستانهای عطار، شاعر در صدد زیبا کردن داستانی خود نیست. هم‌چنین اغلب کتابهای تاریخی نیز چنین ویژگی‌ای دارد؛ مثل ترجمه تاریخ طبری، زین الاخبار، سفرنامه ناصرخسرو و حتی تاریخ بیهقی. گاهی نیز

نویسنده‌گان کتابهای تاریخی با فنی و متکلف کردن متن، عمدتاً متن خود را از این دسته از روایات خارج کرده‌اند؛ مثل کتابهای تاریخ جهانگشا و دره نادره.

ب) گفتمان و مخاطب بهم نزدیکند و آفریننده از آنها فاصله دارد.

این نوع روایت داستانی، بیشتر در ادبیات داستانی مدرن دیده می‌شود. در این متون، گفتمان، که نقطه اشتراک و واسطه یا به گفته هرمن، رسانه بین آفریننده و مخاطب است در اولویت قرار دارد و معنا و پیام مدنظر آفریننده آن در مرحله بعدی. اگر از خوانندگان چنین متونی بخواهید درباره موضوع و معنای داستان توضیح بدهند، احتمالاً با پاسخهای سرراستی روبرو نخواهید شد؛ زیرا متن به گونه‌ای آینه‌وار تعبیه شده است که هرکسی در آن معنایی متناسب با خودش را می‌بیند.

در این گونه روایتها، آفریننده در صدد القای معنا به‌شکلی غیرمستقیم است؛ بنابراین حتی الامکان سعی می‌کند از این چرخه سه جزئی کناره‌گیری کند. این کار توسط شگردهای زبانی متن ایجاد می‌شود که باعث کم شدن فاصله بین خواننده و گفتمان می‌شود. این شگردها، انواع تمھیداتی است که مخاطب را در آفرینش متن سهیم می‌کند؛ مثل پرسش بالاغی تشریکی (ر.ک. دشتی، ۱۳۹۵: ۱۱۹-۱۳۶)؛ بنابراین در این نوع روایت داستانی، متن و خواننده در روند آفرینش معنا سهیم هستند و آفریننده به نظاره تولید معنا از متن، توسط مخاطب نشسته است.

در ادبیات فارسی، نوع ادبی حکایت در این شکل روایت مجال بروز نیافته است؛ از جمله به این دلیل که در حکایات، آفریننده در پدید آمدن متن نقش مهمی دارد و نمی‌تواند از آن کناره‌گیری کند. داستانهایی مانند بوف‌کور، شازده احتجاج و چراغها را من خاموش می‌کنم می‌توانند نمونه چنین روایتهایی در ادبیات فارسی باشند.

ج) گفتمان و آفریننده بهم نزدیکند و مخاطب دور.

در این نوع متون، گفتمان و معنای مدنظر آفریننده با یکدیگر آمیخته شده‌اند اما مخاطب چندان اهمیتی ندارد؛ حتی نمی‌توان بدروستی مخاطب را تشخیص داد. آمیختگی معنا و زبان در این گونه متون به صورت مدرج از غلبه گفتمان بر آفریننده معنا و غلبه آفریننده معنا بر گفتمان دیده می‌شود.

روایتهای داستانی متونی مانند شاهنامه فردوسی، کلیله و دمنه و مرزبان نامه، خسروشیرین و امثال آن از گونه این روایتها است.

تأملی در ویژگیهای نوع ادبی حکایت و تفاوت آن با قصه

این متون، زمانی پدید می‌آید که به انتقال مفاهیمی نیاز است از سمت مرجعی دانا و فراگیر اما مبهم به سوی گیرنده‌ای عام با فهم و درکی حداقلی، فاصله زیاد فرستنده و گیرنده، باعث ایجاد شکاف بین مخاطب و آفریننده معنا می‌شود؛ از این‌رو، این متون به تفسیر به عنوان واسطه روند درک، نیاز دارد. روایتهای کتابهای مقدس در این دسته از متون قرار می‌گیرد. در کتابهای مقدس، خواننده با اطلاعاتی درباره امور جهان (خبر اخبار بزرگ) روبرو می‌شود که اطلاع از آنها برای اولین بار شگفتی‌آور است. در این‌گونه متون، این اخبار بزرگ بدون هیچ‌گونه ظرافت زبانی – بویژه با دیدی در زمانی – عرضه شده است؛ اما در کتابهای دینی متأخرتر از آنجا که بسیاری از این اخبار تکراری شده بود و تازگی و شگفتی اولیه را نداشت برای تأثیرگذاری به ظرافتهای زبانی در سطح گفتمان نیاز شد.

هدف اصلی این نوع، انتقال معنای مورد نظر آفریننده به مخاطبانی است که شناخته شده نیستند. در ابتدا انتقال معنا در این نوع روایتها به ساده‌ترین شکل صورت می‌گرفته است؛ اما وقتی همان روایتها در دوره‌های دیگر تکرار می‌شود، کم‌کم گفتمان اهمیت می‌یابد و پدیدآورندگان متون متأخر برای بر جسته کردن معنا به زبان و شگردهای زبانی احساس نیاز می‌کنند تا با کمک این شگردها بتوانند عادتی را از بین برند که بر اثر خواندنها مکرر ایجاد شده است؛ اگرچه همچنان مخاطب ملموسی برای نویسنده‌گان مبهم و دور از دسترس این متون وجود ندارد.^۰

شگردهایی مثل تعلیق در هزارویک شب یا استفاده از زبان حیوانات در کلیله و دمنه یا ارائه اطلاعاتی از آینده یا گذشته که مخاطبان بدانها دسترسی ندارند مانند کتابهای مقدس، شگردهایی است که در این نوع روایت بیشتر مشاهده می‌شود. در نگاهی کلی، بخش عظیمی از قصه‌ها و افسانه‌هایی که به شکل شفاهی وجود داشته و بعدها مکتوب شده در این نوع روایت قرار می‌گیرد و معمولاً حکایات، مجالی در این نوع روایت ندارد.

د) مخاطب، آفریننده و گفتمان در فاصله برابر قرار دارند.

شاید روایتهای داستانی متونی مانند گلستان و بوستان سعدی را بتوان در این دسته جای داد. ویژگی چنین روایتهایی استفاده در حد اعتدال گفتمان از شگردهای ادبی یا به کار گرفتن آنها در حدی است که هم مخاطب عادی با آن ارتباط برقرار کند و هم مخاطبان

فرهیخته (به یک معنا، سهل و ممتنع). آفریننده نه گفتمان را فدای نزدیکی به مخاطب و القای مفاهیم مدنظرش می‌کند و نه مخاطب (که برای او مهم است) به آسانی آن را از دست می‌دهد. امثال چنین متونی هم مخاطبان جدی از سوی فرهیختگان دارد و هم مخاطبان بسیار از عوام.

به هر حال، حکایات بیشتر در الگوهای «الف» و «د» مجال روایت یافته و قصه در الگوی «ج». الگوی «ب» هم خاص روایتهای داستانی مدرن و پسامدرن است. البته گاهی ممکن است مواردی، این دسته‌بندی را نقض کند یا روایتهایی واجد چند یا همه انواع این ویژگیها باشد که در اینجا باید برای دسته‌بندی و اظهار نظر به عنصر غالب در آنها توجه کرد.

۲-۱-۲ توالی رویدادها

ریکور اذعان می‌کند که روایت، اصلی‌ترین وسیله‌ای است که انسانها از طریق آن زمانمندی را درک می‌کنند. هم‌چنین از طریق تجربه کردن روایتها یاد می‌گیریم چگونه زمان را سامان دهیم (مکوئیلان، ۱۳۹۵: ۵۲۴). طی فرایند تجربه‌های انسانها از زمان، رفتارهای مختلفی از زمان روایی کشف شده است. نظم و ترتیب، تداوم و بسامد از جنبه‌های زمان روایت است. آنچه در بحث از زمان در روایت قابل بررسی است، توجه به زمان در دو بعدی است که روایت پژوهان، نامهای متفاوتی به آن داده‌اند؛ از جمله فبیولا^۶ و سیوژت یا داستان و پیرنگ^۷. داستان رشته‌ای از رخدادها است که براساس توالی زمانی و علی خود بهم می‌پیوندد؛ و پیرنگ، بازارایی هنری رخدادها در متن است^۸؛ بازارایی‌ای با نظم زمانی متفاوت و بدون وابستگی علی (مکاریک، ۱۳۸۳: ۲۰۱). بررسیهای زمانی روایت در پی تطبیق زمان در بعد داستان است با آنچه در پیرنگ ارائه می‌شود؛ مثلاً ممکن است زمان در بعد داستان دچار آشفتگی‌هایی مثل جهش به گذشته یا آینده باشد در حالی که همین رخدادها در بعد داستان، تقویمی یا گاهاشمارانه است.

روایت بیانگر سیری از رویدادهاست که در چند مقطع زمانی و توسط شخصیتها در گسترهای از دیگر مسیرهای ممکن، ولی ناپیموده به فرجام رسیده است (هرمن، ۱۳۹۳: ۴۶). منظور هرمن از «گسترهای از دیگر مسیرهای ممکن ولی ناپیموده»، امکاناتی است که آفریننده داستان برای جابه‌جایی عناصر زمان‌نما دارد. استفاده از هریک از این

تأملی در ویژگیهای نوع ادبی حکایت و تفاوت آن با قصه

امکانها، داستانی جدید می‌آفریند. هم‌چنین هرمن در اینجا، تفاوت وضعیت روایی را با تشریح و توصیف بیان می‌کند. به نظر او تفاوت روایت و تشریح در این است که اولی عینی و جزئی و دومی کلی و قانونمند است. تفاوت توصیف و روایت نیز در این است که در توصیف زمانمندی و توالی، اهمیتی ندارد؛ اما در روایت، توالی رویدادها اهمیت دارد (همان: ۱۴۰). نظر هرمن در باب اهمیت توالی رویدادها در حالی است که ریمون کنان دو قاعده عمدۀ ترکیب رخدادها را توالی زمانی و توالی علی و معلولی می‌داند (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۲۹). بنابراین هرمن به روابط علی و معلولی اشاره نکرده است و احتمالاً او وجود روایاتی را مفروض می‌گیرد که روابط علی و معلولی در آنها وجود ندارد یا ضعیف است؛ مانند بسیاری از حکایات یا قصه‌های سنتی.

یکی از وجوده تمایز انواع داستانی کهن و نو، نبود روابط علی و معلولی در توالی رویدادهاست. در روایات داستانی متأخر، روایاتی که توالی در آنها بدون روابط علی و معلولی اتفاق بیفتند، کم اهمیت قلمداد می‌شود؛ این در حالی است که در حکایات، قصه‌ها، افسانه‌ها و دیگر انواع کهن، گاهی حرکت از یک رخداد به رخداد بعدی بدون توجه به علیت صورت می‌گیرد. بازنمایی توالی رویدادها در داستان در عنصر پیرنگ شکل می‌گیرد. برای بررسی بیشتر توالی رویدادها در حکایات، باید اصطلاح پیرنگ بررسی شود.

پیرنگ در اصل از هنر نقاشی و ام گرفته شده و به معنای طرحی است که نقاشان روی کاغذ می‌ریزند و بعد آن را کامل می‌کنند. پیرنگ در داستان به معنی روایت حوادث با تأکید بر رابطه علیت است (داد، ۱۳۸۲: ۱۰۰).

ارسطو ضمن تعریف تراژدی به ساختاری اشاره می‌کند که شیوه ساختار پیرنگ است. وی می‌گوید تراژدی تقلید عملی است که کامل، تمام و دارای طول معین باشد و منظور از تمام را چیزی می‌داند که دارای آغاز، میانه و پایان باشد. آغاز این است که ناگزیر پس از چیز دیگر نیاید، ولی بالطبع پس از آن، چیز دیگری باشد. پایان این است که پس از چیز دیگر باید ولی پس از آن چیزی نباشد. وی سرانجام داستان خوب را داستانی می‌داند که آغاز و انجامش با این قواعد مطابق باشد (ارسطو، ۱۳۳۷: ۷۰).

در دوره معاصر، نگرش غالب درباره پیرنگ معمولاً به تعریف ساده ولی کارامد ای.ام فورستر در جنبه‌های رمان معطوف است. وی می‌گوید «داستان» روایت حوادث

براساس توالی زمانی، و «پیرنگ» روایت رخدادها با تأکید بر علیت است. وی می‌گوید «پادشاه مرد و سپس ملکه مرد» داستان است در حالی که در عبارت «پادشاه مرد و سپس ملکه از غصه دق کرد»، پیرنگ لحاظ شده است؛ زیرا علت مرگ ملکه در آن بیان شده است (فورستر، ۱۳۶۹: ۱۱۸).

روایتشناسان نو، بحث را درست از جایی که فورستر پایان می‌دهد آغاز می‌کند. مارتین درباره پیرنگ، علاوه بر توالی و علیت، که از قدیم مورد توجه بوده است، عنصر سومی را نیز اضافه می‌کند و آن چیزی شبیه «باور» است؛ اما درباره آن زیاد توضیح نمی‌دهد. وی درباره مثال فورستر می‌گوید غصه در شیمی و جانورشناسی علتی برای مرگ نیست؛ هم‌چنین در جوامع امروزی مرگ پادشاه و ملکه در برابر مرگ دیگر آدمها، جلوه گذشته را ندارد و علاقه‌ای را برنمی‌انگیزد. مارتین سرانجام این‌گونه نتیجه می‌گیرد که شکلهای روایت، مواردی از ارزشها و فرضیات کلی فرهنگی است؛ فرضیاتی مانند آنچه مهم، پیش‌پا افتاده، سعادتبار، سوگناک، خوب یا بد می‌دانیم (مارtin، ۱۳۸۲: ۶۱).

تودورو夫 روایات را از دید علیت به دو دسته تقسیم می‌کند: روایت اسطوره‌ای^۹ و روایت ایدئولوژیک^{۱۰}. منظور او از روایت اسطوره‌ای، روایاتی است که در آنها واحدهای کمینه علیت، رابطه‌ای بی‌واسطه با یکدیگر دارد. او قصه‌های پریان را از این نوع روایات می‌داند. روایت ایدئولوژیک در نظر او روایاتی است که در آنها رابطه‌ای مستقیم بین واحدهای سازنده برقرار نمی‌شود اما با این حال، همه این واحدها در نظر خوانندگان به صورت اندیشه‌ای واحد و یکپارچه نمود می‌یابد. در بعضی از این روایتها گاهی مجبوریم تعمیمهای خود را بسیار وسیع کنیم تا بتوانیم رابطه‌ای را دریابیم که بین دو واحد اتفاق افتاده است و در وهله اول یکی پیامد دیگری نیست و کاملاً اتفاقی به نظر می‌رسد (تودورو夫، ۱۳۸۲: ۷۹-۸۰).

به نظر می‌رسد حکایتهای کهن ایرانی از دید علیت تا حد زیادی از گونه روایتهایی است که تودورو夫 آنها را روایت ایدئولوژیک نامیده است. این روایتها هم در ذهن مخاطبان قدیمی خود و هم در ذهن مخاطبانی که هنوز به باورهای آنها اعتقاد دارند، بسیط می‌نماید و هیچ تعارضی را برنمی‌انگیزد؛ از این‌رو در بررسی حکایتها، الزامات فرهنگی و بافتی که روایات در آن پدید آمده است، باید به دقیق مورد بررسی قرار گیرد. بررسی این نکته در باب پیرنگ حکایتهای ایرانی نتایج قابل تأملی در پی دارد.

تأملی در ویژگیهای نوع ادبی حکایت و تفاوت آن با قصه

به نظر می‌رسد حکایات ایرانی متناسب با باتفاقی که در آن پدید آمده است، اغلب، نه حائز روابط علی و معلولی، بلکه دارای ریشه‌های عمیق در باورها و اعتقادات مردم قدیم است.

ولادیمیر پرآپ وقتی می‌خواهد به تبیین معیارهایی بپردازد تا با آن فرمهای مختلف داستان را تبیین کند، می‌گوید باید ارتباط قصه با محیط و موقعیتی را که در آن خلق شده است و در آن زندگی می‌کند در نظر گرفت. در اینجا، زندگی عادی و دین در معنای وسیع کلمه بیشترین اهمیت را دارد (پرآپ، ۱۳۹۲: ۲۶۹). آنچه را ما باور می‌نامیم، همان است که پرآپ آن را زندگی عادی و دین نامیده است.

توجه به زندگی دنیای قدیم از این نظر می‌تواند راهگشا باشد. در جوامع سنتی، همان‌گونه که از نام آن برمنی آید، سنتها حرف آخر را می‌زندند. فراموش نشود در چنین جوامعی، دم زدن از عقل به متابه کفر و الحاد تلقی می‌شد و فیلسوفان به گونه‌های مختلف و به شیوه‌های گوناگون مورد تکفیر و تحديد قرار می‌گرفتند. نگاهی گذرا به ادبیات کهن فارسی و ستیز بی‌پایان گفتمان شرع و عرفان با گفتمان فلسفه و عقل، شاهدی راستین برای این مدعاست. دینانی کتابهایی را که با عنوان *تهافت الفلاسفه* نوشته شده است، را ذکر می‌کند و می‌گوید که ستیز و دشمنی با فلسفه در عالم اسلام] و طبعاً ایران [ماجرایی بزرگ بهشمار می‌آید (ابراهیمی دینانی، ۱۳۷۶: ۲۱۲). صفا هم در

۷۱



فصلنامه پژوهش‌های ادبی سال ۱۶، شماره ۵۵، پیاپی ۱۳۹۸

بحث از علوم عقلی قرن پنجم تا هفت می‌گوید فلسفه و علوم عقلی با مقاومت شدید اهل شریعت و عرفان روبرو بود که در دوران کهن‌تر نیز ریشه دارد (صفا، ۱۳۷۷: ۱۸۵). در دنیای قدیم نیز علامه حلی در کتاب معروف خود *تذكرة الفقهاء*، علوم را به چهار دسته واجب کفایی، واجب عینی، مستحب و حرام تقسیم کرده و فلسفه را در دسته علوم حرام و در کنار سحر و موسیقی قرار داده که فraigیری آن فقط برای نقض آن مجاز است (علامه حلی، ۱۳۷۷: ۳۶-۳۷). اگرچه با تمام این مخالفتها، عقلانیت را در فرهنگ ایرانی نمی‌توان نادیده گرفت، طبیعی است سنتهای ادبی‌ای که در برخی از انواع وجود دارد، گاهی بر آن تأثیر گذاشته است؛ برای نمونه، وجود عنصر باور، که در همین نوشته بدان اشاره شده، یکی از عناصر پیرنگ در روایتهای داستانی است که به طور خاص در قالبهای روایی داستانی بیش از قوالب دیگر مثل روایتهای تاریخی وجود دارد؛ با این توصیف، طبیعی است که در متون روایی داستانی، علیت و عقلانیت اهمیت

بنیادی ندارد.^{۱۱} بهنظر می‌رسد توجه به مسائل علی و معلولی در فرهنگ ایرانی تا حدی در دوره‌های معاصر دیده می‌شود.

بنابراین در پایان این بحث باید اذعان کرد که در قصه‌ها و حکایات ادبیات فارسی، معمولاً توالی وقایع، واجد نظم و ترتیب گاهشمارانه است و در آن جهش‌های زمانی به آینده یا گذشته دیده نمی‌شود. روابط علی و معلولی در توالی رویدادها نیز به عنوان اصلی تخطی‌ناپذیر در این انواع داستانی وجود ندارد.

۲-۱-۳ جهانپردازی / جهانپریشی

رویدادهای بازنموده شده در روایت، موجب نوعی آشفتگی یا بی‌تعادلی در جهان داستانی با عوامل انسانی و غیرانسانی می‌شود (هرمن، ۱۳۹۳: ۱۵۵). این ویژگی روایت در واقع برداشت دیگری است از آنچه ارسطو در باب آغاز، میانه و پایان تراژدی ذکر کرده است. داستان در واقع از وضعیت متعادل و سکون آغاز، و سپس این تعادل دچار تنشهایی می‌شود و در آخر نیز به وضع تعادل باز می‌گردد.^{۱۲} همین وضعیت را گوستاو فریتاگ در فن نمایش مطرح کرده است و ساختار نمایش‌های پنج پرده‌ای را شامل سه بخش عمل اوج گیرنده، نقطه اوج و عمل فرودین می‌داند (داد، ۱۳۸۲: ۵۳۷).

تفاوتی که از این دیدگاه بین حکایت و قصه وجود دارد این است که معمولاً قصه حادثه محور است؛ اما پیشرفت روایت داستانی در حکایت از طریق نقل یا گفت‌وگو صورت می‌گیرد؛ به بیان دیگر آنچه باعث انحراف در وضعیت روایت در نوع حکایت می‌شود بر مبنای گفت‌وگو یا روایت شکل گرفته است^{۱۳}؛ در حالی که این انحراف و بی‌تعادلی در قصه‌ها معمولاً ناشی از کنش یا عمل است. از اینجا می‌توان بین شخصیت‌های حکایت و قصه نیز تمایز برقرار کرد. در قصه‌ها معمولاً کنش‌های پیش‌برنده داستان بر محور رفتار قهرمان و ضدقهرمان شکل می‌گیرد؛ ولی در حکایت معمولاً قهرمان و ضدقهرمان وجود ندارد یا به آسانی قابل شناسایی نیست.

۲-۱-۴ همبوم پنداری

بازنمود روایی با برجسته‌سازی تأثیر رویدادهای داستان در ذهن اشخاص حقیقی یا خیالی، تجربه زیستن در جریان داستان را به خواننده القا می‌کند (هرمن، ۱۳۹۳: ۱۸۹). بدیهی پنداشتن این ویژگی، اغلب باعث شده است اهمیت آن در بررسی و مقایسه داستانهای کهن و نو مغفول بماند. چگونگی ارتباط گرفتن/ نگرفتن مخاطبان امروزی با

تأملی در ویژگیهای نوع ادبی حکایت و تفاوت آن با قصه

روایات کهن یا ارتباط برقرار کردن / نکردن مردم یک منطقه جهان با روایات مربوط به منطقه‌ای دیگر از دیدگاه این ویژگی قابل بررسی است. هر خواننده‌ای، متن را با پندارهای ذهنی و شناختی خود می‌خواند و با آنچه خارج از گفتمانهای ذهنی او باشد ارتباط برقرار نمی‌کند. تأکید در اینجا، هم بر ارتباط/عدم ارتباط است و هم بر چگونگی ارتباط / عدم ارتباط؛ به این معنی که حتی با وجود برقراری ارتباط بین جهان روایت و خواننده، چگونگی این ارتباط و ادراک خوانندگان متفاوت از متن، ممکن است با یکدیگر متفاوت باشد؛ مثلاً امروزه در ایران، بسیاری از مردم با روایتهای شاهنامه، اصلاً ارتباط برقرار نمی‌کنند؛ اما برای بسیاری دیگر، که با این‌گونه متون ارتباط برقرار می‌کنند نیز چگونگی ارتباط متفاوت است؛ عده‌ای با دیدگاه‌های میهن‌پرستانه این متن را می‌خوانند و عده‌ای از دید متن‌گونگی و فایده‌های متنی آن و....

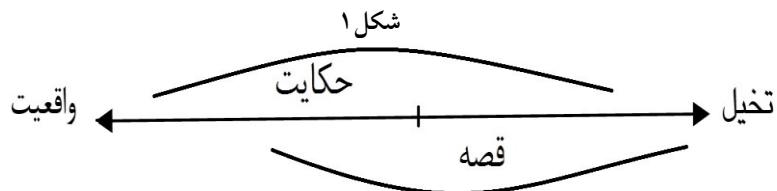
از دید هم‌بوم‌پنداری، دو نکته مهم به طور اخص در باب حکایت و قصه وجود دارد: اول اینکه از آنجا که مخاطب با شخصیتها و یا پدیدآورنده حکایت آشنایی دارد، بنابراین، چگونگی ارتباط‌گیری او با روایت متفاوت از قصه است که معمولاً نه شخصیتهای آن برای مخاطب تاریخی هستند و نه پدیدآورنده آن مشخص است و اینجاست که دومین نکته مهم نیز خود را نشان می‌دهد و آن ایجاد نوعی فرارداد نانوشته بین مخاطب و نوع ادبی حکایت است. شعور خواننده ستی ایرانی حکم می‌کند که حکایت واقعی است بویژه اگر شخصیتها و یا پدیدآورنده آن را بشناسد درحالی که این تلقی در باب قصه وجود ندارد؛ این بحثی است که در ادامه و در بحث از ارجاع به واقعیت نیز بدان پرداخته می‌شود.

بنابر آنچه گذشت، هر حکایتی روایت است. روایت چهار ویژگی عمده دارد: واقع شدگی، توالی رویدادها، جهانپردازی / جهان‌پریشی، هم‌بوم‌پنداری. ممکن است متونی تحت عنوان حکایت در برخی از کتابها باشد اما فاقد یک یا چند مورد از این ویژگیها باشد که می‌توان آنها را «شبه روایت» نامید.^{۱۴}

۲-۲ ارجاع به واقعیت

به نظر نویسنده، مهمترین عنصری که دو قالب حکایت و قصه را در ادبیات فارسی از یکدیگر متمایز می‌کند، تخیل است. اگر در داستان، جنبه‌های خیالی از واقعیت بیشتر، و هدف سرگرمی در آن اصل باشد، می‌توان آن نوع ادبی را قصه دانست و اگر جنبه‌های

واقعی و تاریخی بر جنبه‌های خیالی غلبه داشته باشد، می‌توان آن داستان را در نوع ادبی حکایت جای داد (شکل ۱).



واقعیت از امور مسأله‌دار در فلسفه و دیگر حوزه‌های علوم انسانی است که در دوره‌های مختلف برداشت‌های متفاوتی از آن بوده است. آنچه در زمانها یا مکانهایی خاص واقعیت شمرده می‌شود، ممکن است در زمان یا مکان دیگری واقعی شمرده نشود و بالعکس؛ مثلاً داستانهای مربوط به موجوداتی مثل جن و پری ممکن است برای طیفی از مخاطبان، واقعی و حتی با اعتقادات آنها درگیر باشد و برای طیفی دیگر خیالی. در اینجا باید به نکته مهمی اشاره کرد: نوع ادبی قصه از نظر زمانی، قبل از نوع ادبی حکایت قرار می‌گیرد؛ به این معنا که باورهای عمومی مخاطبان داستان در دوره‌های ابتدایی‌تر، مواردی را مورد پذیرش قرار می‌داده و واقعی تلقی می‌کرده که همان موارد یا امثال آن در دوره‌های متاخرتر و با افزایش خرد و آگاهی، دیگر مورد قبول واقع نمی‌شده است. بنابراین قصه‌ها، روایتها یا است که از گذشته‌های دور و نامشخص بوده است و نویسنده‌گان نامعلومی دارد. همچنین در ابتداء، احتمالاً اهداف آموزشی داشته و رفته‌رفته به علت از دست رفتن واقع‌نمایی آنها، جنبه آموزشی آنها نیز کم شده است. واضح است که زمان نگارش قصه‌ها با زمان خلق آنها متفاوت است در حالی که زمان خلق حکایات با زمان نگارشان معمولاً منطبق است؛ مثلاً معلوم نیست قصه‌های کلیه‌ودمنه، شاهنامه یا مزیان‌نامه در چه زمانی آفریده شده (اگرچه زمان نگارش آنها مشخص است) در حالی که تاریخ دقیق خلق حکایات سعدی کاملاً مشخص است.

حکایات به زمانهای متاخر و دوره‌های نسبی رشد و آگاهی خرد مربوط است. واقع‌نمایی در حکایت بیش از هر چیز، تلاش برای قابل باور کردن داستان است. در فرهنگ اصطلاحات ادبی آمده است که حقیقت‌نمایی آن چیزی است که عقاید عمومی در مورد آن متفق است (داد، ۱۳۸۲: ۲۰۳). از آنجا که معمولاً هدف بیان حکایات،

تأملی در ویژگیهای نوع ادبی حکایت و تفاوت آن با قصه

ارائه امری آموزشی است در صورت عدم ارجاع به واقعیت، مخاطب آن را جدی نمی‌پنداشد و به نوعی حکایت در جهت خلاف خواست خود حرکت خواهد کرد. بنابراین نویسنگان حکایات با شگردهای گوناگونی تلاش کرده‌اند داستان برای مخاطب قابل باور باشد. نویسنگان حکایات معمولاً این باورپذیری را از طریق ادعای تاریخی بودن انجام می‌دهند؛ اینکه نویسنده ادعا می‌کند که حکایت روایت شده، واقع شده است؛ مثلاً از طریق راوی اول شخص. در ادامه به بعضی از این شگردها اشاره می‌شود.

راوی یکی از شخصیتهای حکایت است: در این شگرد، نویسنده با استفاده از راوی اول شخص این توهمندی را در مخاطب پدید می‌آورد که حکایت به شرح حال یا بیان خاطره مربوط است در حالی که روایتشناسان امروز تأکید می‌کنند که راوی و نویسنده لزوماً یکی نیستند (ر.ک: عباسی، ۱۳۹۳: ۴۶-۵۱): «در عنفوان جوانی، چنانکه افتاد و دانی با شاهدی سری و سری داشت...» (سعدی، ۱۳۷۷).

«به طفلي درم رغبت روزه خاست / ندانستمي چپ کدام است و راست» (سعدی، ۱۳۷۹: ۱۶۰)

استفاده از شخصیتهای تاریخی: فارغ از اینکه آنچه در حکایت آمده، واقعه‌ای تاریخی بوده است یا خیر، استفاده از شخصیتهایی که در عالم واقع بوده‌اند و در زمان خودشان مشهور، باعث می‌شده است واقعیت‌نمایی حکایت زیاد شود. حکایات متونی مانند اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابوسعید، یکسره از این گونه‌اند. همچنین در متون دیگر نیز از این شگرد واقعیت‌نمایی بسیار استفاده می‌شده است: «شنیدم که طغرل شی در خزان / گذر کرد بر هندوی پاسبان» (سعدی، ۱۳۷۹: ۱۷۵).

«یکی از ملوک عجم، طبیبی حاذق به خدمت مصطفی، صلی الله عليه و سلم، فرستاد...» (سعدی، ۱۳۷۹: ۱۱۱).

فصلنامه پژوهش‌های ادبی سال ۱۶، شماره ۵۵، پیاپی ۱۳۹۸

استفاده از شخصیتهایی با اسم عام مثل «ملک هند»، «وزیر»، «بازرگان» یا استفاده از شخصیتهای خیالی مثل «سیمرغ»، «عفریت»، «دیو» و... روایت را از واقعی بودن (حکایت) دور، و به قصه نزدیک می‌کند: «ای ملک شنیده‌ام که در زمان گذشته در شهر چین خیاطی بود نیکبخت و فراوان روزی...» (طسوجی، ۱۳۹۶: ۱۸۶).

در قصه‌ها معمولاً شخصیتهای قالبی بیشتر به کار می‌رود در حالی که در حکایات، شخصیتها واقعی‌تر و دارای ویژگی فردی‌تری هستند که یکی از مهمترین ویژگیهای واقعی،

داشتند نامهای خاص است. نمونه از شخصیت نوعی در قصه: «آورده‌اند که بازگانی غلامی داشت دانا دل و زیرکسار و بیدار بخت...» (وراوینی، ۱۳۸۴: ۱۵۴).

در متون داستانی کهن، بعضی از داستانها، شخصیتهای حیوانی دارند. عالیترین نمونه این نوع داستانها، کلیله و دمنه است. روایتهای اولیه این داستانها، شفاهی و به بیشتر اساطیری انسانهای کهن مربوط است که در دوره‌های خردگرای بعدی گاهی به شکل داستانهای تمثیلی درآمده است. این نوع داستانها را باید در زمرة قصه طبقه‌بندی کرد نه حکایت.

در برخی از داستانهای نسبتاً متأخر، شخصیتهای تاریخی هستند که رفتار و اعمال آنها بسیار اغراق‌آمیز شده و تخیلی است یا واقعی به آنان نسبت داده شده است که استناد تاریخی محکمی ندارد. در این گونه موارد، باید به بسامد عناصر واقعی یا خیالی توجه کرد؛ طبعاً اگر تخیل بیشتر باشد، این گونه داستانها را باید در زمرة قصه طبقه‌بندی کرد؛ مثل داستانهای امیر حمزه صاحبقران.

ارجاع به زمان دقیق تاریخی: زمان دقیق نیز یکی از شگردهایی است که برای واقعیت‌نمایی از آن استفاده می‌شود. وقتی در داستانی ارجاع به زمانی مشخص وجود داشته باشد، معمولاً برای مخاطب باورپذیرتر است از داستانهایی که زمان تاریخی مشخصی ندارد یا زمانهای آنها کلی و مبهم است؛ مثل «در زمانهای قدیم»، «وقتی»، «در روزگاران گذشته» و از این دست.

«شنیدستم از راویان کلام / که در عهد عیسیٰ عليه السلام» (سعدي، ۱۳۷۹: ۱۱۷).

«چنانکه بروزگار جد من شمس‌المعالی خبر آوردند که...» (عنصرالمعالی، ۱۳۹۰: ۸۳) استفاده از زمانهای غیردقیق یا بی‌زمان بودن داستان، واقعیت‌نمایی داستان را کم می‌کند و داستان را به سمت قصه بودن سوق می‌دهد. اصولاً زمان در داستانهای کهن چندان اهمیتی ندارد: «شنیدم که وقتی شخصی به کریمه‌ای تزوج ساخت و به عرس و ولیمه چنانک رسمست مشغول شد...» (وراوینی، ۱۳۸۴: ۴۳۸).

«در روزگار پیش شهری بوده است به نام "ناندانه" و امیری داشته است به همین نام» (آل‌احمد و دانشور، ۱۳۵۱: ۱۴).

ارجاع به مکان دقیق تاریخی: ارجاع دقیق به مکانی خاص نیز می‌تواند واقعیت‌نمایی داستان را افزایش دهد و این در برابر روایتهایی است که مکان در آنها چندان اهمیتی

تأملی در ویژگیهای نوع ادبی حکایت و تفاوت آن با قصه

ندارد: «مامون خلیفه حکایت کرد که در آن وقت که من در خراسان بودم و برادرم محمد امین در بغداد به خلافت نشسته بود...» (مؤیدی دهستانی، ۱۹۵: بی‌تا).

«یکی در مسجد سنگار به تطوع بانگ نماز گفتی به ادایی که مستمعان از او نفرت گرفتندی...» (سعدی، ۱۳۷۷: ۱۳۱)

«چنانکه وقتی به ری زنی پادشاه بود به لقب سیده گفتندی. زنی بود ملکزاده و عفیفه و زاهده و کافیه و دختر عم مادر من بود، زن فخرالدوله بود» (عنصرالمعالی، ۱۳۹۰: ۱۴۶).

مکانهای غیر جغرافیایی، واقعی بودن داستان را کم می‌کند و آن را به سمت قصه می‌لغزاند؛ مثل «باید بر من ببخشایی و بر من نکویی کنی و با من به شهر اسلام روی» (طسوجی، ۱۳۹۶: ۳۲۵). همچنین است مکانهای غیر دقیق جغرافیایی مانند بسیاری از شهرهایی که در شاهنامه آمده است؛ مثلاً مینوی درباره مازندران در شاهنامه می‌گوید: «در شاهنامه و کتابهای همعصر آن و مقدم بر آن ظاهرا لفظ مازندران به معنی طبرستان به کار نرفته است... مازندران بر سرزمینی در حدود مغرب زمین و بسیار دور از ایران اطلاق می‌شده است...» (مینوی، ۱۳۷۲: ۲۳۸).

۷۷



«شنیدم به شهری از اقصی بلاد چین درختی بود اصول به عمق ثری...» (وراوینی، ۱۳۸۴: ۳۹۷)

فصلنامه پژوهش‌های ادبی سال ۱۶، شماره ۵۵، پیاپی ۱۳۹۸

حالی بودن از هرگونه واقعه خیالی یا غیرمنطقی: معمولاً روایات داستانی برای ایجاد جذابیت، نیازمند سطحی از تخیل یا عناصر غیر منطقی است که البتہ در داستانهایی که ارجاع به واقعیت در آنها اهمیت دارد، این عناصر غیرمنطقی به گونه‌ای در داستان منطقی می‌شود اما گاهی در حکایات، روایت داستانی، خالی از هرگونه عنصری است که به تلاش برای واقعیت‌نمایی نیاز داشته باشد. ارسسطو آوردن امور محتمل ولی امکان‌ناپذیر را از امور ممکن ولی غیر مقنع برتر می‌شمرد (ارسطو، ۱۳۳۷، ۱۷۰)؛ اما در این شگرد، حکایت به امور ممکن و مقنع می‌پردازد به جای اینکه به امور محتمل ولی امکان‌ناپذیر پردازد؛ با این کار، نویسنده جذابیتهای روایت را فدای واقع‌نمایی کرده است. بسیاری از حکایات فارسی از این شگرد برای واقعیت‌نمایی استفاده کرده‌اند:

شنیدم که نابالغی روزه داشت
به صد محنت آورد روزی به چاشت
بزرگ آمدش طاعت از طفل خرد
فشاندند بآدم و زر بر سرش

چو بر وی گذر کرد یک نیمه روز
به دل گفت اگر لقمه چندی خورم
چو روی پسر در پدر بود و قوم
نهان خورد و پیدا به سر برد صوم...
(سعدي، ۱۴۲: ۱۳۷۹)

پدیدآورندگان داستان به فراخور زمان و موضوع می‌توانند شگردهای مختلفی از
ارجاع به واقعیت را به کار گیرند.^{۱۶}

۲-۳ عدم انسجام

انسجام از ویژگیهایی است که در ادبیات فارسی معمولاً در باب شعر و مشتقات آن
(مانند متون متاور فنی یا متكلف) رعایت می‌شده است تا آنجا که گاهی شعر به بافته
(پارچه) تشبيه شده است:

با حلهٔ تینیده ز دل بافته ز جان	با کاروان حله بر قدم ز سیستان
(فرخی سیستانی، ۱۳۸۸: ۳۲۹)	

خاقانی نیز خود را نساج نسبت می‌داند:
نساج نسبتم که صناعات فکر من
الا ز تار و پود خرد جامه تن نی اند
(خاقانی، ۱۳۱۶: ۱۱۳)

bart هم در «از اثر تا متن»، یادآوری می‌کند که ریشه واژه *Text*^{۱۷} به نوعی پارچه باز
می‌گردد (bart، ۱۳۷۳: ۶۱). مهمترین ویژگی پارچه، درهم بودن تار و پود آن و انسجام
تمام و کمال آن است. متن ادبی نیز معمولاً منسجم است. هالیدی، زبانشناس معاصر از
معروف‌ترین افرادی است که در باب انسجام متن بحث کرده است. وی انسجام را ابزاری
زبانی می‌داند که ویژگی متنیت را فراهم می‌کند؛ مفهومی که روابط معنایی متن را نشان
می‌دهد و تفاوت متن و غیرمتن را می‌سازد (Holliday and Hasan, 1976: 4).

منظور از انسجام در این بحث از روایت داستانی، همان است که در داستان کوتاه
مدنظر است و آن، پیوستگی تمام و کمال عناصر داستانی مانند حال و هوا، شخصیت،
زمان، مکان و... هم با یکدیگر و هم با کلیت داستان است. آنچه در اینجا اهمیت دارد
این است که این پیوستگی بین اجزا در حکایت و قصه برخلاف داستان کوتاه، اهمیتی
ندارد و یا بدان توجه نمی‌شده است؛ بنابراین عناصر حکایات و قصه‌ها را براحتی
می‌توان با نمونه‌های دیگری جایگزین کرد.

تأملی در ویژگیهای نوع ادبی حکایت و تفاوت آن با قصه

شاید مهمترین دلیل انسجام داستان کوتاه در خلق شدن آن است و مهمترین علت در عدم انسجام حکایت و قصه در واقعی یا نیمه واقعی بودن آن است. در کتاب داستان کوتاه در باب انسجام از دید آلن پو آمده است که وحدت تاثیر، حاصل کار آگاهانه هنری است و نویسنده با دقت باید این تأثیر واحد را به دست آورد. سنتی و لاقیدی به داستان کوتاه آسیب می‌زند. کلمه اشتباه؛ بنده که سرجای خود نباشد؛ عبارتی که لنگ بزند یا توضیحی که کار را آسان کند، شکافهای مهلکی برای داستان کوتاه است. داستان کوتاه به شعر شبیه است و باید یکپارچه باشد (رید، ۱۳۸۵: ۷۴). تمام آن ویژگیهای ضروری که باعث انسجام داستان کوتاه می‌شود، اگر در حکایت و قصه نباشد، هیچ ضرری را متوجه حکایت و قصه نخواهد کرد.

یکی از نشانه‌های عدم انسجام بویژه در قصه، وجود وقایع و یا پاره‌روایاتی است که حذف آنها به سیر روایت داستان اصلی صدمه‌ای نمی‌زند. وجود این گونه زواید در نوع ادبی قصه رواج فراوانی دارد؛ اما در نوع ادبی حکایت، خالی بودن از حشو و زواید، می‌تواند یکی از ویژگیهای مهم قلمداد شود. حکایات معمولاً به کوتاهی و بدون اشاره به موارد معارضه و اضافی به هدف اصلی خود، که بیان نکته یا آموزش است، دست می‌یازند. از این جنبه، معمولاً تا زمانی که حکایتی به پایان نرسیده است، حکایت جدیدی آغاز نمی‌شود و شکل داستان در داستان، کمتر درباره نوع ادبی حکایت و بیشتر در نوع قصه مشاهده می‌شود.

البته منظور از حشو و زواید، وقایع معارضه داستانی است نه کاربردهای زبانی و ادبی؛ مثلاً در حکایات، احتمال استفاده از اشعار و توصیفات بعضاً طولانی وجود دارد یا ممکن است در اثنای حکایت، نویسنده به بیان حکمت پردازد؛ اما ایجاد واقعه یا وقایعی که لروما به خط سیر اصلی داستان ربط مستقیمی نداشته باشند اندک است و ویژگی سبکی این نوع به شمار نمی‌آید.

۴- آموزشی بودن

افلاطون از قدیمی‌ترین کسانی است که برای ادبیات اهمیت اخلاقی قائل شد و از آن زمان، مباحث گوناگونی در باب ارزش ادبیات و هنر و فایده آن در میان صاحب‌نظران در گرفته و نظریات بعضاً متناقضی هم در این باب ایراد شده است. یکی از کارکردهای اصلی ادبیات در ادبیات فارسی در دوران کهن، آموزش بوده است. ادبیات آموزشی

فارسی به موضوعاتی مانند مذهب، عرفان، اخلاق، حکمت و حتی مفاهیم علمی و بسیاری از موضوعات دیگر پرداخته است.

در دوره‌های نخست ادبیات، بسیاری از آثار آموزشی برای پادشاهان و به دستور آنان تهیه می‌شد؛ مثل کلیله و دمنه در زمان ساسانیان یا مخاطب اصلی آنها، بزرگان و باسواندان آن دوره بوده‌اند. در این آثار آموزشی نکاتی بود که به آنان شیوه‌های مملکت‌داری و چگونگی رفتار با مردم را آموزش می‌داده است.

نویسنده‌گان کتابهای کهن فارسی، همیشه بخشی از توجهشان به جنبه آموزنده‌گی کتابهایشان معطوف بوده است. در این میان، هدف نگارش کتابهای علمی، آموزش است؛ مانند کتابهایی که در باب علومی چون جغرافیا و طب و نجوم و... نوشته شده است. کتابهای تاریخی نیز با این هدف کلی نوشته می‌شد که آیندگان از گذشتگان درس بگیرند؛ مثلاً بیهقی - از تاریخ‌نگاران معروف - می‌گوید: «در این اخبار فوائد و عجایب بسیار است، چنانکه خوانندگان و شنوندگان را از آن بسیار بیداری و فوائد حاصل شود» (بیهقی، ۱۳۸۱: ۱۱۰۰). کتابهای عرفانی نیز به قصد آموزش و پرورش مریدان نوشته می‌شد و آشنایی آنان با سلسله‌ها و نامداران طریقت. کتابهای تمثیلی مانند کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه نیز اصولاً به قصد تربیت شاهزادگان یا شاهان نوشته می‌شد. فایده آموزشی کتابهایی مانند گلستان سعدی نیز آشکار است که از حکایت‌های اخلاقی سرشار است.

ادبیات آموزشی فارسی را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: دسته‌ای که مباحث آموزشی را بی‌هیچ مقدمه و زمینه‌چینی، صریح و بی‌پرده عرضه می‌کند. مخاطب این اشعار مردم عادی می‌توانند باشند و معمولاً مباحثی که مدنظر این شاعران است، مفاهیم اخلاقی و مذهبی‌ای است که همگان با آن اندک آشنایی‌ای دارند. دسته دوم را می‌توان داستانهایی دانست که شاعران از آنها برای اهداف آموزشی استفاده می‌کنند؛ مثلاً شاعری، حکایتی را می‌آورد و پس از پایان حکایت به نتیجه‌گیری اخلاقی این داستان از دید خود می‌پردازد. این شیوه آموزش، از رایجترین شیوه‌ها بین ایرانیان از قدیم بوده است. ادبیات تمثیلی را می‌توان دسته سوم آثار آموزشی دانست که در آن شاعران از راه تمثیل به بیان مطالب مورد نظر خود می‌پردازنند.

حکایات در ادبیات فارسی، بیشتر در دسته دوم قرار می‌گیرد و قصه‌ها در دسته سوم؛

تأملی در ویژگیهای نوع ادبی حکایت و تفاوت آن با قصه

شاید به این دلیل که قصه به سبب تعین کمتر، تعمیم بیشتری می‌پذیرد و برای تمثیل مناسبتر است؛ زیرا تا حدودی در تمثیل، ابهام باعث القای معانی بیشتری می‌شود.^{۱۸}

نتیجه‌گیری

در باب انواع داستانی کهن ایرانی، کمتر به صورت دقیق مطالبی مطرح شده است. از مهمترین انواع داستانی کهن، حکایت و قصه است که نه نویسنده‌گان و شاعران سنتی ادبیات فارسی و نه پژوهشگران معاصر، مرز تعریف دقیقی را برای این دو نوع قائل نبوده‌اند. نویسنده‌گان در بسیاری از متون داستانی کهن، قصه و حکایت را در کنار هم آورده‌اند و پژوهشگران دوره‌های اخیر نیز طبعاً به تفاوت‌های این دو نوع، توجه جدی نکرده‌اند. در این مقاله ابتدا تعریف نسبتاً دقیقی از حکایت به دست داده شده است. این تعریف با ارائه چهار ویژگی اصلی، مرز آن را با دیگر انواع داستانی مشخص می‌کند؛ با این توضیح که کاربرد هر یک از این چهار ویژگی به عنوان عنصر غالب در حکایت با دیگر انواع داستانی تفاوت دارد.

۸۱



فصلنامه پژوهشی ادبی سال ۱۶، شماره ۶۵، پیاپی ۱۳۹۸

حکایت نوع خاصی از روایت است. هر روایت چهار ویژگی اصلی دارد؛ واقع شدگی، توالی رویدادها، جهانپردازی / جهانپریشی و هم‌بوم‌پنداری. حکایت، از دید واقع شدگی تعامل خاصی از سه عنصر آفریننده، گفتمان (متن) و مخاطب را پدید آورده که با قصه و انواع داستانی متأخر متفاوت است. حکایت از دید توالی رویدادها، توالی منظمی است که بین آنها لزوماً روابط علی و معلولی مشاهده نمی‌شود و عنصر دیگری وجود دارد که باور نامگذاری شده است. از دید جهانپردازی / جهانپریشی نیز، ویژگی حکایت تغییر در وضعیت ابتدایی داستان بر مبنای گفت‌وگو محوری است نه مانند قصه که تغییر بر محور حادثه و واقعی شکل می‌گیرد. از دید هم‌بوم‌پنداری نیز مهمترین ویژگی حکایت، آشنا بودن شخصیتهای داستانی و نویسنده آنها برای مخاطب است و هم‌چنین قرارداد نانوشته‌ای که بین خواننده سنتی و حکایت شکل گرفته که طبق آن حکایت واقعیت است و نه خلق و خیال.

ارجاع به واقعیت در حکایت در مقایسه با نوع مشابهش (قصه) بیشتر است. نویسنده‌گان حکایت با استفاده از تمهداتی سعی کرده‌اند این واقع‌نمایی را در داستانها یشان برجسته کنند.

حکایت از دید انسجام از قصه منسجم‌تر است؛ زیرا فاقد شاخ و برگهای اضافی است و از داستان کوتاه نامنسجم‌تر است؛ زیرا تمامی عناصر داستانی در داستان کوتاه در جهت ایجاد تأثیر واحد با یکدیگر انسجام تام و تمامی دارد.

داستان کوتاه آموزشی است. اگرچه قصه‌ها نیز روزگاری برای آموزش روایت شده از آنجا که به سبب گذر زمان، واقع‌نمایی خود را از دست داده در دوره‌های متأخر (منظور ادبیات کلاسیک فارسی)، بیشتر برای سرگرمی روایت می‌شده؛ اما حکایات صرفا کارکردی آموزشی داشته است.

پی‌نوشتها

1. Dominant

۲. منظور از کاررفت در اینجا، کاربرد نظاممند اجزا در نظام نشانه‌ای خاص است که به ساخت متمایز یا معنای خاصی منجر شود؛ مثلاً ذکر «مکان تاریخی» در حکایت، وقی در کنار نشانه‌های دیگری مانند زمان تاریخی، راوی اول شخص و... قرار بگیرد، این نوع روایت را از قصه متمایز می‌کند.

۳. ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳

۴. مانند داستان «آن کنیزک کی با خر خاتون شهوت می‌باخت» در دفتر پنجم مثنوی معنوی.

۵. در بسیاری از این متون با توجه به بافت فکری و فرهنگی خاص، آفرینندگان اصراری به بقای نام خود نداشتند (ر.ک حمیدیان، ۱۳۷۲: ۲۷-۸). آنچه مهم بود، انتقال معناهایی بهزعم آنها شایسته انتقال بود.

6. Fabula

7. Siuzhet

۸. این مفاهیم، تقریباً معادل اصطلاحات جدیدتر فرانسوی هیستوار و دیسکورس است که بنویست و بارت مطرح کرده‌اند. این اصطلاحات با اصطلاحات انگلیسی داستان و کلام، که چتمن به کار برده، تقریباً معادل است. منظور از عضو اول هر جفت از این اصطلاحات توصیف اساسی و وقایع مهم داستان است که با ترتیب زمانی واقعی خود ظاهر شده، و هم‌چنین فهرستی به همین اندازه کلی از نقشهایی است که شخصیت‌های داستان اینجا می‌کنند. فابیولا [داستان] مجموعه‌ای از وقایع است که ترتیب منطقی و زمانی دارد و به‌وسیله شخصیتها به وجود می‌آید یا تجربه می‌شود (تلان، ۱۳۸۶: ۲۳).

9. recit mythologique

10. recit ideologique

۱۱. البته ناگفته بیداست که اولاً منظور کلیت دنیای قدیم است و همیشه در دوره‌هایی استثنایی نیز وجود داشته است و ثانیاً همان‌گونه که ذکر شد در اینجا علیت در متون روایی مدنظر است. گفتنی اینکه در مباحث عقلی و فلسفی همیشه بحث دلالتها و بویژه دلالت التزام مطرح بوده است که با بحث علیت در متون روایی نزدیکی بسیاری دارد (نک: عزیزی کیا، ۱۳۸۷: ۶۵-۸۴).

تأملی در ویژگیهای نوع ادبی حکایت و تفاوت آن با قصه

۱۲. البته این ساختار کلی در بسیاری از روایتهای مدرن و پسmodern امروزی صدق نمی‌کند.
۱۳. به عنوان نمونه، مقاله «کارکردهای روایی در گفتگو در حکایتهای بوستان» نشان می‌دهد در حکایتهای بوستان، گفت و گو اهمیت بیشتری نسبت به کنش دارد. ر.ک: محمدی کله‌سر و ابدالی، ۷۱-۴۷: ۱۳۹۵
۱۴. برای نمونه ر.ک: عابدی، ۱۳۸۸: دفتر دوازدهم.
۱۵. معمولاً در اغلب حکایتهای بوستان راوی خود سعدی است (غلام، ۱۳۸۲: ۳۳).
۱۶. مثلاً برای نمونه‌های دیگر از ارجاع به واقعیت در مثنوی مولوی نک: مهدی زاده فرد، امامی، ۱۳۸۹: ۵۹-۳۲

17. Textus

۱۸. برای بررسی بیشتر اسباب پدید آمدن ادبیات تعلیمی نک: علی مددی، ۱۳۹۴: ۱۱۷-۱۴۶

منابع

- آل‌احمد، جلال و سیمین دانشور؛ **چهل طوطی**؛ تهران: موج، ۱۳۵۱.
- ارسسطو؛ **بوطیقا**؛ ترجمه فتح‌الله مجتبایی، تهران: سپهر، ۱۳۳۷.
- ابراهیمی دینانی، غلامحسین؛ **ماجرای فکر فلسفی در جهان اسلام**؛ تهران: طرح نو، ۱۳۷۹.
- ۸۳ افشاری، مهران؛ **حکایت** در دانشنامه جهان اسلام؛ ج ۱۳. تهران: بنیاد دایره المعارف اسلامی؛ ۱۳۸۸.
- ❖ - بارت، رولان؛ «از اثر تا متن»؛ ترجمه مراد فرهاد پور، ارغون، ش ۴، ۱۳۷۳.
- فضل‌نامه پژوهش‌های ادبی سال ۱۶، شماره ۶۵، پاییز ۱۳۹۸
- بیهقی، ابوالفضل؛ **تاریخ بیهقی**؛ به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: مهتاب، چ هشتم، ولک و و، ۱۳۸۱.
- پرآپ، ولادیمیر؛ **رنجت شناسی قصه پریان**؛ ترجمه فریدون بدراهی، تهران: انتشارات توسع، ۱۳۹۲.
- پورنامداریان، تقی؛ «أنواع ادبی در شعر فارسی»؛ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه قم، س اول، ش سوم، ۱۳۸۶؛ ص ۷-۲۲.
- تودوروฟ، تزوستان؛ **نظریه ادبیات: متنهایی از فرمایستهای روس**؛ ترجمه عاطفه طاهایی تهران: نشر دات، چ دوم، ۱۳۹۲.
- تودوروฟ، تزوستان؛ **بوطیقای ساختارگرای**؛ ترجمه محمد نبوی، تهران: آگه، چ دوم، ۱۳۸۲.
- تولان. مایکل؛ **روایت شناسی**؛ ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت، ۱۳۸۶.
- جعفری (قنواتی)، محمد و خدیش، پگاه؛ **«حکایت» در دانشنامه فرهنگ مردم ایران**؛ ج ۳،

- تهران: مرکز دایرهالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۹۴.
- حمیدیان، سعید؛ درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۲.
- خاقانی شروانی، افضلالدین بدیل؛ *دیوان خاقانی*؛ به تصحیح علی عبدالرسولی، تهران: چاپخانه سعادت، ۱۳۱۶.
- داد، سیما؛ *فرهنگ اصطلاحات ادبی*؛ تهران: مروارید، ۱۳۸۲.
- دارم، محمود؛ «أنواع أدبي»؛ *پژوهشنامه علوم انسانی*، ش ۳۳، ۱۳۸۱؛ ص ۹۵-۷۵.
- دشتی آهنگر، مصطفی؛ «پرسش بلاغی تشریکی در ادبیات معاصر فارسی»؛ *فنون ادبی*، دوره ۸، ش ۳، ۱۳۹۵؛ ص ۱۱۹-۱۳۶.
- ذوالقاری، حسن؛ «طبقه‌بندی قصه‌های داستانهای سنتی فارسی»؛ *جستارهای ادبی*، ش ۱۶۶، ص ۴۵-۲۳.
- رید، یان؛ *داستان کوتاه*؛ ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز، چ سوم، ۱۳۸۵.
- ریمون کنان، شلومیث؛ *روايت داستاني: بوطيقای معاصر*؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۷.
- سعدی، شیخ مصلح الدین؛ *بوستان سعدی*؛ تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی، چ ششم، ۱۳۷۹.
- سعدی، شیخ مصلح الدین؛ *گلستان سعدی*؛ تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی، چ پنجم، ۱۳۷۷.
- سلدن، رامان؛ *راهنمای نظریه ادبی*؛ ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز، ۱۳۷۳.
- شریفی، محمد؛ *فرهنگ ادبیات فارسی*؛ ویراستار محمدرضا جعفری، تهران: نشرنو، چ اول از ویراست دوم، ۱۳۹۶.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ *موسیقی شعر*؛ تهران: آگه، چ سیزدهم، ۱۳۹۱.
- شمیسا، سیروس؛ *أنواع أدبي*؛ تهران: فردوس، چ چهارم، ۱۳۸۹.
- صفا، ذبیح‌الله؛ *تاریخ ادبیات ایران*؛ تهران: فقنوس، چ اول (خلاصه چ اول و دوم)، چ پانزدهم، ۱۳۷۷.
- طسوچی، عبداللطیف؛ *هزارویک شب*؛ تهران: نگاه، چ چهارم، چ ۱، ۱۳۹۶.
- عباسی، علی؛ *روايت‌شناسی کاربردی*؛ تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۹۳.
- عزیزی کیا، غلامعلی؛ «دلالت التزامی و نقش آن در فهم و تفسیر متن»؛ *قرآن‌شناخت*، س اول، ش اول، ۱۳۸۷؛ ص ۶۵-۸۴.
- فرخی سیستانی، علی بن جولوغ؛ *دیوان حکیم فرخی سیستانی*؛ تهران: زوار، چ هشتم، فورستر، ۱۳۸۸.

- تأملی در ویژگیهای نوع ادبی حکایت و تفاوت آن با قصه
- ادوارد مورگان؛ *جنبهای رمان*؛ ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: نگاه، ۱۳۶۹.
 - نیوتن، ک.م؛ «فرمالیزم، یاکوبسن عنصر غالب»؛ بایا، ترجمه شهناز محمدی، ش ۶ و ۷، شهریور و مهر ۱۳۷۸، ص ۸۰-۸۲.
 - مهدیزاده فرد، بهروز و امامی، نصرالله؛ «مبانی و رویکردهای واقع نمایی در مثنوی»؛ *ادب پژوهی*، س چهارم، ش ۱۱، ۱۳۸۹، ص ۳۲-۵۹.
 - عابدی، فاطمه؛ «ساختمان داستانهای گلستان سعدی»؛ *سعدی‌شناسی*؛ دفتر دوازدهم، ۱۳۸۸.
 - علامه حلی؛ *تذكرة الفقهاء*؛ قم: مؤسسه آل البيت علیهم السلام لاحیاء التراث، ج ۹، ۱۳۷۷.
 - علی مددی، منا؛ «تبارشناسی ادبیات تعلیمی»؛ *پژوهشنامه ادبیات تعلیمی*، س هفتم، ش ۲۵، ۱۴۶-۱۱۷، ص ۱۳۹۴.
 - عنصرالمعالی، کیکاووس؛ *قابوس‌نامه*؛ تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ج ۱۷، ۱۳۹۰.
 - غلام، محمد؛ «شگردهای داستانپردازی در بوستان»؛ *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز*، ش ۱۸۹، ۱۳۸۲؛ ص ۱۷-۳۸.
 - مارتین، والاس؛ *نظریه‌های روایت*؛ ترجمه محمد شهبا، تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۲.
 - محمدی کلهسر، علی‌رضا و ابدالی، اعظم؛ «کارکردهای روایی در گفتگو در حکایتهای بوستان»؛ *متن پژوهی ادبی*، س ۲۰، ش ۷۰، ۱۳۹۵؛ ص ۴۷-۷۱.
 - مکاریک، ایرنا ریما؛ *دانشنامه ادبی معاصر*؛ ترجمه مهران مهاجر، محمد نبوی، تهران: انتشارات آگه، ۱۳۸۳.
 - مکوئیلان. مارتین؛ *گزیده مقالات روایت*؛ تهران: مینوی خرد، ج دوم، ۱۳۹۵.
 - مولوی، جلال‌الدین محمد؛ *مثنوی معنوی*؛ تصحیح نیکلسون، تهران: امیرکبیر، ج شانزدهم، ۱۳۷۹.
 - مؤیدی دهستانی، حسین بن سعد (بی‌تا)؛ *فرج بعد الشدہ*؛ تهران: انتشارات علمیه اسلامیه.
 - مهدیزاده‌فرد، بهروز و امامی، نصرالله؛ «مبانی و رویکردهای واقع نمایی در مثنوی»؛ *ادب پژوهی*، س چهارم، ش ۱۱، ۱۳۸۹؛ ص ۳۱-۵۹.
 - میرصادقی، جمال؛ *ادبیات داستانی*؛ تهران: سخن، ج پنجم، ۱۳۸۶.
 - مینوی، مجتبی؛ *غردوسی و شعر او*؛ تهران: توسعه، ج سوم، ۱۳۷۲.
 - وراوینی، سعدالدین؛ *مرزبان‌نامه*؛ به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: صفی‌علیشاه، ج دهم، ۱۳۸۴.

-
- ولک، رنه و آوستین وارن؛ **نظریه ادبیات**؛ ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: نیلوفر، ج سوم، ۱۳۹۰.
 - هرمن، دیوید؛ **عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت**؛ ترجمه حسین صافی، تهران: نشر نی، ۱۳۹۳.
 - Holliday, M.A.K and Ruqaiya Hasan, *Cohesion in English*, London: Longham. 1976.
 - Cuddon,j.a. *A Dictionary of literary terms*, america:penguin. 1984.