تأملی در ویژگیهای نوع ادبی حکایت و تفاوت آن با قصه

دکتر مصطفی دشتی آهنگر*
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ولایت

چکیده
مسأله اصلی این مقاله، ارائهٔ 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 شیوهٔ 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 عدم‌انسجام، 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: ۱۳۹۸/۲/۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۱۵

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

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

مقدمه

روایتهای داستانی، امروزه بیش از دیگر انواع ادبی خوانده می‌شود. ادبیات داستانی به‌طور 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 طبعا 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 دلیلِ تلقی عمومی که مسأله پیچیده‌ای نیست؛ هم‌چنین تلاشهای پژوهشگران برای انطباق این انواع با انواع مشابه غربی نیز چندان راهگشا نیست؛ زیرا این انواع کاملا 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، طبعا توجه به قصه و حکایت اهمیت بسیار دارد. اینکه حکایت چیست و چه تعریف دقیقی از آن می‌توان ارائه کرد، اصولا 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 انواع در فرهنگ ایرانی چیست و چرا امروزه کمتر متنی در این انواع تولید می‌شود و اینکه چگونگی رویارویی خوانندگان امروز با این انواع چگونه است؟ همه این سؤالات 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 هرحال توجه به این دو نوع ادبی، حتی اگر سرانجام نتوان آن دو را

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

دقیقا از هم متمایز کرد، دست‌کم 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 قدما حکایت، تمثیل، قصه، داستان و... در معنای روایت داستانی به‌کار 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 (ممسیس) 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 حکایتهایی نقل شده است.

در تعاریف حکایت و قصه، معمولا بین این دو نوع ادبی تفاوتی قائل نشده‌اند. میرصادقی در *ادبیات داستانی*، حکایتهای 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: ٤٤). این مطالب در باب قصه نمی‌تواند بسیاری از حکایات را در بربگیرد و لازم است پیوسته از این تعریف عدول شود. اینکه گفته شده در قصه جنبه‌های خیالی از واقعیت مهمتر است نیز با بسیاری از حکایتهای داستانی فارسی همخوانی ندارد. قسمت عمده‌ای از شاهکارهای ادبیات فارسی مانند حکایتهای *گلستان* و *بوستان* و *مثنوی* و ...، آشکارا در این حد از تعریف

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

نمی‌گنجد. هم‌چنین این مطلب نیز، که حوادث قصه خلق‌الساعه است نیز با بسیاری از این داستانها مطابقت ندارد. نمی‌توان تصور کرد که مثلا داستان دقوقی در *مثنوی معنوی* یا شیخ صنعان عطار مطابق باشد؛ بنابراین لازم است داستانهای ایرانی را به‌گونه‌ای دیگر تقسیم‌بندی کرد. امثال چنین تعاریفی، متونی مانند *گلستان* سعدی، *سمک عیار* و *کلیله‌ودمنه* 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 *هزارویکشب* 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. ظاهرا 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 مطایبه‌آمیزی 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 نسبتا 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 برمی‌آید، 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 هرحال در ادبیات فارسی، حکایت با این انواع داستانی ادبیات غرب انطباق دقیقی ندارد و شاید بتوان آن را

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

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 Anecdote, Tale, Recit و 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 به‌طور کلی موجز، حاوی دقیقه یا نکته و غالبا 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 برشمرده 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 دقیقا چیست. هم‌چنین به‌نظر نمی‌رسد غالب حکایات فارسی هم تمثیلی باشد.

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، قدما در 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 ۳۶-۴۳»)؛ (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 عمده 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، متل، مثل و مقامه ذکر کرده است.

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

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

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 نویسندگان ذکر می‌کنند که وجوه تخیلی حکایت نسبت به قصه و افسانه بسیار کمتر، ساختار آن ساده و از نظر حجم نیز کوتاه است (جعفری و خدیش، ۱۳۹٤: ۵۵۳). این منبع از معدود منابعی است که بین قصه و حکایت تفاوت قائل شده است و به‌رغم 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 خلق‌الساعه و گاه محیرالعقول 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، ۱۳۹٦: ۱۳٤٤). مشخص نیست که منظور از حوادث خلق‌الساعه دقیقا چیست (اگرچه در تعاریف مربوط به ادبیات داستانی زیاد دیده می‌شود). هم‌چنین از آنجا که قصه‌ها معمولا اهداف آموزشی داشته است این حکم کلی، که شخصیتها از رویدادها تأثیر نمی‌پذیرند تا حدودی کلی‌گویی به‌نظر می‌رسد.

دایرةالمعارف 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 صرفا 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[1]

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

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

در بحث از انواع به مفهوم عنصر غالب توجه کرده‌اند. عنصر غالب، مرکزیت متن را پدید می‌آورد و اثر در آن متبلور و منسجم می‌شود. عنصر غالب در پیش‌زمینه و بقیه عناصر در پس زمینه قرار می‌گیرد (سلدن، ۱۳۷۳: ٥٦). 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 گرفتند؛ مثلا 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 ویژگیهایی خاص برمی‌خورند. 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 برجسته باشد. این ویژگیها هم شامل شکل بیرونی و هم بر مختصات درونی متن ناظر است.

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 تودوروف، ۱۳۹۲: ۱٤۲). 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، ۱۳۸٦: 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

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

ادبیات داستانی است. در ادامه مهمترین تفاوتهای این نظامهای مختلف بررسی شده است.

فرمالیستها هم‌چنین به این نکته توجه کرده‌اند که انواع از بین نمی‌رود بلکه در هر دوره‌ای یکی از انواع بر دیگری برتری بیشتری می‌یابد. علت کنار رفتن یک نوع و غالب شدن انواع حاشیه‌ای، می‌تواند دلایل مختلفی داشته باشد (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۹: ۲۸)؛ اما مهمترین دلیل، تفاوتهای کارکردی انواع با یکدیگر است. رفته‌رفته، برخی از انواع، کارکردهایشان را از دست می‌دهند و به حاشیه می‌روند و انواعی تکامل‌یافته‌تر با کارکردهای جدید رو می‌شوند؛ همان‌گونه که امروزه نوع ادبی حکایت کاربرد گذشته‌اش را ندارد؛ زیرا وجه آموزشی ادبیات کمرنگتر شده است؛ این 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 به‌دست آمده است. از این دیدگاه، ولک و وارن یکی از ارزشهای مطالعه انواع را توجه به تحول یا تکوین درونی ادبیات می‌دانند (ولک و وارن، ۱۳۹۰: ۲۷۱). تینیانف نیز نوع را پدیده‌ای تکاملی و تاریخی می‌داند. انواع با تغییر ارزشها و ویژگیها تغییر می‌کند (دارم، ۱۳۸۱: ۷).

بررسی ویژگیهای حکایت

اگرچه ارائه تعریفی جامع، که بتواند همه حکایتهای کهن فارسی را دربر بگیرد، دشوار است به‌طور کلی می‌توان حکایتهای مکتوب فارسی را این‌گونه تعریف کرد: «حکایت، روایت واقعی یا نیمه‌واقعی نسبتا کوتاهی است که غالبا 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 معمولا ساختاری هرمی شکل دارد؛ به این معنا که ابتدا در یک یا چند جمله کوتاه آغاز می‌شود؛ سپس در داستان با تمهیداتی، گره‌افکنی یا سؤال ایجاد، و در نهایت این گره باز می‌شود یا سؤالات به پاسخ می‌رسد.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

۲. حکایت ممکن است واقعی باشد (به این معنی که راوی خاطره‌ای را مستقیم یا 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 این‌رو اهمیت دارد که می‌تواند باعث تمایز این دو نوع شود.
٤. معمولا حکایتها به قصد آموزش نوشته شده است نه سرگرمی. منظور از هدف خاص در ارائه حکایت، معمولا 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 به‌عنوان عنصر غالب اهمیت دارد. اکنون ویژگیهای چهارگانه حکایت با دقت بیشتری بررسی می‌شود.

۱-۲ روایت بودگی

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 برشمرد. کاری که دیوید هرمن در *عناصر بنیادین روایت* انجام داده و چهار عنصر اصلی‌ای را ذکر کرده است که هر روایت باید به‌طور تقریبی واجد آن باشد: واقع‌شدگی، 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.

۱-۱-۲ واقع‌شدگی

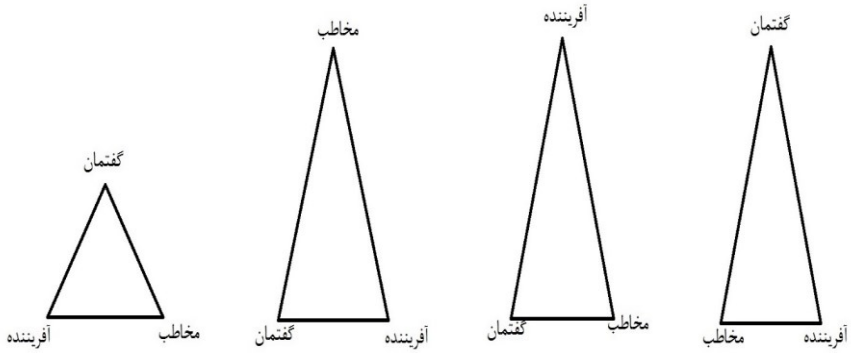
منظور از واقع‌شدگی، واقع شدن متن در بافت است؛ بافت زبانی و غیرزبانی. منظور از بافت زبانی، تمام آن چیزهایی است که زبان بر متن تحمیل می‌کند. بر این مبنا، استفاده از بعضی لغات، دخالت لهجه‌ای خاص منطقه‌ای که متن در آن پدید آمده و... می‌تواند بافت زبانی را تشکیل دهد؛ اما بافت غیرزبانی مفهومی وسیعتر دارد؛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

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

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، گونه‌شناختی و... خاصی دارند (هرمن، ۱۳۹۳: ٤٤). منظور هرمن از گفتمان، اصطلاحی در روایت‌شناسی است که مجموعه رویدادها و موقعیتهای روایت شده است به 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 نسبی 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 یکسان 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.

شکل۲



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 به‌هم نزدیکند و مخاطب دور.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

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

الف) آفریننده و مخاطب به‌هم نزدیکند و گفتمان دور.

در این نوع متون، گفتمان یا شکل بیان، پیش‌پا افتاده و سطحی انگاشته می‌شود و آنچه مهم است انتقال معنای مورد نظر به مخاطبانی خاص است. فرستنده با هر وسیله و روشی در انتقال سعی می‌کند؛ مانند معلمی که با هر روشی سعی می‌کند مفاهیم مورد نظرش را انتقال دهد. این نوع متون، معمولا ویژگی خاص ادبی‌ای در سطح زبان ندارد یا ادبیت آنها بسیار اندک است و در آنها «حادثه‌ای در زبان» رخ نمی‌دهد[۳]. آنچه باعث برجستگی این متون می‌شود، معنایی است که فرستنده قصد دارد برای مخاطبانی خاص بفرستد؛ بنابراین از ویژگیهای این دسته از متون، خاص بودن مخاطبان است.

برجسته‌ترین نوع این متون در ادبیات فارسی کهن، حکایات تعلیمی عرفانی است؛ مثلا حکایتهای *مثنوی معنوی*. این حکایات برای گروه خاصی (شاگردان) ارائه می‌شده است؛ گاهی، آن‌قدر ناگهانی بوده که مولانا آن را در جلسات درسش املا می‌کرده است و شاگردان می‌نوشته‌اند. مولانا در چندین نوبت اقرار می‌کند که شعر و ملزومات آن (در اینجا گفتمان) برایش خوشایند نیست:

حرف چه بود تا تو اندیشی از آن　　حرف چه بود خار دیوار رزان
حرف و صوت و گفت را برهم زنم　　تا که بی این هر سه با تو دم زنم

(مولوی، ۱۳۷۹: ۸۵)

این ناخوشایندی، طبعا توجه او را به این عنصر–نسبتا– کم می‌کرده است. گاهی مولانا در مثنوی از حکایاتی استفاده کرده است که با عفت عمومی سازگاری ندارد[٤] و آنها را می‌توان از این دید توجیه کرد که اصطلاحا در جمع خصوصی گفته می‌شده 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 گفتمان‌آرایی نبوده است.

حکایتهای آموزشی منظوم یا منثور دیگر نیز اغلب در این دسته جای دارد؛. مثلا در حکایتهای *حدیقه‌الحقیقه* و یا داستانهای عطار، شاعر درصدد زیبا کردن بیان 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

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

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

ب) گفتمان و مخاطب به‌هم 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، احتمالا با پاسخهای سرراستی روبه‌رو نخواهید شد؛ زیرا متن به‌گونه‌ای آینه‌وار تعبیه شده است که هرکسی در آن معنایی متناسب با خودش را می‌بیند.

در این‌گونه روایتها، آفریننده درصدد القای معنا به‌شکلی غیرمستقیم است؛ بنابراین حتی‌الامکان 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 تمهیداتی است که مخاطب را در آفرینش متن سهیم می‌کند؛ مثل پرسش بلاغی 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 احتجاب* و *چراغها را من خاموش می‌کنم* می‌توانند نمونه چنین روایتهایی در ادبیات فارسی باشند.

ج) گفتمان و آفریننده به‌هم نزدیکند و مخاطب دور.

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

روایتهای داستانی متونی مانند *شاهنامه* فردوسی، *کلیله‌ودمنه* و *مرزبان‌نامه*، *خسرووشیرین* و امثال آن از گونه این روایتها است.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

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 به‌عنوان واسطه روند درک، نیاز دارد. روایتهای کتابهای مقدس در این دسته از متون قرار می‌گیرد. در کتابهای مقدس، خواننده با اطلاعاتی درباره امور جهان (اخبار بزرگ) روبه‌رو می‌شود که اطلاع از آنها برای اولین بار شگفتی‌آور است. در این‌گونه متون، این اخبار بزرگ بدون هیچ‌گونه ظرافت زبانی - بویژه با دیدی درزمانی-، 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 می‌شد، کم‌کم گفتمان اهمیت می‌یابد و پدیدآورندگان متون متأخر برای برجسته کردن معنا به زبان و شگردهای زبانی احساس نیاز می‌کنند تا با کمک این شگردها بتوانند عادتی را از بین ببرند که بر اثر خواندنهای مکرر ایجاد شده است؛. اگرچه همچنان مخاطب ملموسی برای نویسندگان مبهم و دور از دسترس این متون وجود ندارد.[۵]

شگردهایی مثل تعلیق در *هزارویک‌شب* یا استفاده از زبان حیوانات در *کلیله‌ودمنه* 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 معمولا 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 به‌کار گرفتن آنها در حدی است که هم مخاطب عادی با آن ارتباط برقرار کند و هم مخاطبان

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

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 هرحال، 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: ٥٢٤). طی فرایند تجربه‌های انسانها از زمان، رفته‌رفته جنبه‌های 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 روایت‌پژوهان، نامهای متفاوتی به آن داده‌اند؛ از جمله فبیولا[٦] و سیوژت یا داستان و پیرنگ[٧]. داستان رشته‌ای از رخدادها است که براساس توالی زمانی و علّی خود به‌هم می‌پیوندد؛ و پیرنگ، بازآرایی هنری رخدادها در متن است[٨]؛ بازآرایی‌ای با نظم زمانی متفاوت و بدون وابستگی علّی (مکاریک، ۱۳۸۳: ۲۰۱). بررسیهای زمانی روایت در پی تطبیق زمان در بعد داستان است با آنچه در پیرنگ ارائه می‌شود؛ مثلا 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 گاهشمارانه 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: ٤٦). 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

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

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: ۱٤۰). نظر هرمن در باب اهمیت توالی رویدادها در حالی است که ریمون کنان دو قاعده عمده 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 احتمالا 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 وجوه 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 بیفتد، 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 وام 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 شبیه 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 بیاید 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 معمولا به تعریف ساده ولی کارامد ای.ام فورستر در *جنبه‌های رمان* معطوف است. وی می‌گوید «داستان» روایت حوادث

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

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 می‌کنند. 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 (مارتین، ۱۳۸۲: ٦۱).

تودوروف 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 به‌صورت 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 کاملا اتفاقی به‌نظر می‌رسد (تودوروف، ۱۳۸۲: ۷۹– ۸۰).

به‌نظر می‌رسد حکایتهای کهن ایرانی از دید علیت تا حد زیادی از گونه روایتهایی است که تودوروف 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 دقت مورد بررسی قرار گیرد. بررسی این نکته در باب پیرنگ حکایتهای ایرانی نتایج قابل تأملی در پی دارد.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

به‌نظر می‌رسد حکایات ایرانی متناسب با بافتی 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 پراپ 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 (پراپ، ۱۳۹۲: ۲٦۹). آنچه را ما باور می‌نامیم، همان است که پراپ 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 برمی‌آید، سنتها حرف آخر را می‌زدند. فراموش نشود در چنین جوامعی، دم زدن از عقل به مثابه کفر و الحاد تلقی می‌شد و فیلسوفان به گونه‌های مختلف و به شیوه‌های گوناگون مورد تکفیر و تحدید 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 طبعا ایران [ماجرایی بزرگ به‌شمار می‌آید (ابراهیمی دینانی، ۱۳۷٦: ۲۱۲). صفا هم در بحث از علوم عقلی قرن پنج تا هفت می‌گوید فلسفه و علوم عقلی با مقاومت شدید اهل شریعت و عرفان روبه‌رو بود که در دوران کهن‌تر نیز ریشه دارد (صفا، ۱۳۷۷: ۱۸۵). در دنیای قدیم نیز علامه حلی در کتاب معروف خود **تذکرة الفقها**، 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 فراگیری آن فقط برای نقض آن مجاز است (علامه حلی، ۱۳۷۷: ۳٦- 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

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

بنیادی ندارد.[11] 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، معمولا 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 به‌عنوان اصلی تخطی‌ناپذیر در این انواع داستانی وجود ندارد.

۳-۱-۲ 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.[12] 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 معمولا 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[13]؛ در حالی که این انحراف و بی‌تعادلی در قصه‌ها معمولا ناشی از کنش یا عمل است. از اینجا می‌توان بین شخصیتهای حکایت و قصه نیز تمایز برقرار کرد. در قصه‌ها معمولا کنشهای پیش‌برنده داستان بر محور رفتار قهرمان و ضدقهرمان شکل می‌گیرد؛ ولی در حکایت معمولا قهرمان و ضدقهرمان وجود ندارد یا به آسانی قابل شناسایی نیست.

۴-۱-۲ 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

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

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/عدم‌ارتباط است و هم بر چگونگی ارتباط/ عدم‌ارتباط؛ 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؛ مثلا امروزه در ایران، بسیاری از مردم با روایتهای *شاهنامه*، اصلا 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 پدید آورنده حکایت آشنایی دارد، بنابراین، چگونگی ارتباط‌گیری او با روایت متفاوت از قصه است که معمولا 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 قرارداد نانوشته بین مخاطب و نوع ادبی حکایت است. شعور خواننده سنتی 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: واقع‌شدگی، 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]

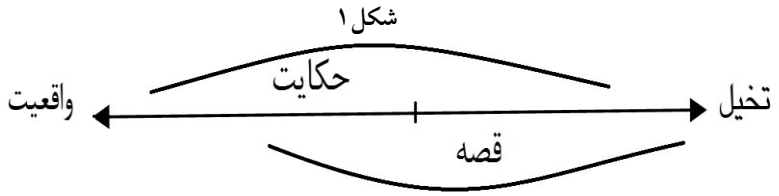
۲-۲ ارجاع به واقعیت

به‌نظر 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

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

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

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؛ مثلا داستانهای مربوط به موجوداتی مثل جن‌وپری 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 متأخرتر و با افزایش خرد و آگاهی، دیگر مورد قبول واقع نمی‌شده است. بنابراین قصه‌ها، روایتهایی است که از گذشته‌های دور و نامشخص بوده است و نویسندگان نامعلومی دارد. هم‌چنین در ابتدا، احتمالا 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 نگارششان معمولا منطبق است؛ مثلا معلوم نیست قصه‌های *کلیله‌ودمنه*، *شاهنامه* یا *مرزبان‌نامه* در چه زمانی آفریده شده (اگرچه زمان نگارش آنها مشخص است) در حالی‌که تاریخ دقیق خلق حکایات سعدی کاملا مشخص است.

حکایات به زمانهای متأخر و دوره‌های نسبی رشد و آگاهی خرد مربوط است.

واقع نمایی 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 معمولا هدف بیان حکایات،

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

ارائه امری آموزشی است در صورت عدم ارجاع به واقعیت، مخاطب آن را جدی نمی‌پندارد 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. نویسندگان حکایات معمولا این باورپذیری را از طریق ادعای تاریخی بودن انجام می‌دهند؛ اینکه نویسنده ادعا می‌کند که حکایت روایت شده، واقع شده است؛ مثلا 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 توهم را در مخاطب پدید می‌آورد که حکایت به شرح حال یا بیان خاطره مربوط است در حالی‌که روایت‌شناسان امروز تأکید می‌کنند که راوی و نویسنده لزوما یکی نیستند (ر.ک: عباسی، ۱۳۹۳: ٤٦- ٥١): «در عنفوان جوانی، چنانکه افتد و دانی با شاهدی سری و سری داشتم...» (سعدی، ۱۳۷۷: ۱۳۸).

«به طفلی درم رغبت روزه خاست / ندانستمی چپ کدام است و راست» (سعدی، ۱۳۷۹: ١٦٠)[۱۵]

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 این‌گونه‌اند. همچنین در متون دیگر نیز از این شگرد واقعیت‌نمایی بسیار استفاده می‌شده است: «شنیدم که طغرل شبی در خزان / گذر کرد بر هندوی پاسبان» (سعدی، ۱۳۷۹: ۱۷۵).

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

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، ۱۳۹٦: ۱۸٦).

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

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

داشتن نامهای خاص است. نمونه از شخصیت نوعی در قصه:

«آورده‌اند که بازگانی غلامی داشت دانا دل و زیرکسار و بیدار بخت...» (وراوینی، ۱۳۸٤: ۱۵٤).

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

در برخی از داستانهای نسبتا متأخر، شخصیتهایی تاریخی هستند که رفتار و اعمال آنها بسیار اغراق‌آمیز شده و تخیلی است یا وقایعی به آنان نسبت داده شده است که استناد تاریخی محکمی ندارد. در این‌گونه موارد، باید به بسامد عناصر واقعی یا خیالی توجه کرد؛ طبعا اگر تخیل بیشتر باشد، این‌گونه داستانها را باید در زمره قصه طبقه‌بندی کرد؛ مثل داستانهای امیرحمزه 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، معمولا 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 عیسی علیه‌السلام» (سعدی،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. اصولا زمان در داستانهای کهن چندان اهمیتی ندارد: «شنیدم که وقتی شخصی به کریمه‌ای تزوج ساخت و به‌عرس و ولیمه چنانک رسمست مشغول شد...» (وراوینی، ۱۳۸٤: ٤۳۸).

«در روزگار پیش شهری بوده است به نام "ناندانه" و امیری داشته است به همین نام» (آل‌احمد و دانشور، ۱۳۵۱: ١٤).

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

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

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

«یکی در مسجد سنجار 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: ١٤٦).

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، ١٣٩٦: ٣٢٥). هم‌چنین است مکانهای غیر دقیق جغرافیایی مانند بسیاری از شهرهایی که در *شاهنامه* آمده است؛ مثلا 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).

«شنیدم به شهری از اقاصی بلاد چین درختی بود اصول به عمق ثری...» (وراوینی، ١٣٨٤: ٣٩٧)

خالی بودن از هرگونه واقعه خیالی یا غیرمنطقی: معمولا روایات داستانی برای ایجاد جذابیت، نیازمند سطحی از تخیل یا عناصر غیر منطقی است که البته 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. ارسطو آوردن امور محتمل ولی امکاناناپذیر را از امور ممکن ولی غیرمقنع برتر می‌شمرد (ارسطو،۱۳۳۷: ۱۷۰)؛ اما در این شگرد، حکایت به امور ممکن و مقنع می‌پردازد به جای اینکه به امور محتمل ولی امکان‌ناپذیر بپردازد؛ 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
به کتابش آن روز سائق نبرد — بزرگ آمدش طاعت از طفل خرد
پدر دیده بوسید و مادر سرش — فشاندند بادام و زر بر سرش

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

چو بر وی گذر کرد یک نیمه روز　　فتاد اندر او زآتش معده سوز
به دل گفت اگر لقمه چندی خورم　　چه داند پدر غیب یا مادرم
چو روی پسر در پدر بود و قوم　　نهان خورد و پیدا به سر برد صوم...
(سعدی، ۱۳۷۹: ۱٤۲)

پدیدآورندگان داستان به فراخور زمان و موضوع می‌توانند شگردهای مختلفی از ارجاع به واقعیت را به کار گیرند.[۱٦]

۳-۲ عدم انسجام

انسجام از ویژگیهایی است که در ادبیات فارسی معمولا در باب شعر و مشتقات آن (مانند متون منثور فنی یا متکلف) رعایت می‌شده است تا آنجا که گاهی شعر به بافته (پارچه) تشبیه شده است:

با کاروان حله برفتم ز سیستان　　با حله تنیده ز دل بافته ز جان
(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 نیاند
(خاقانی، ۱۳۱٦: ۱۱۳)

بارت هم در «از اثر تا متن»، یادآوری می‌کند که ریشه واژه Text[۱۷] به نوعی پارچه باز می‌گردد (بارت، ۱۳۷۳: ٦۱). مهمترین ویژگی پارچه، درهم بودن تار و پود آن و انسجام تمام و کمال آن است. متن ادبی نیز معمولا 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 بر خلاف داستان کوتاه، اهمیتی ندارد و یا بدان توجه نمی‌شده است؛ بنابراین عناصر حکایات و قصه‌ها را براحتی می‌توان با نمونه‌های دیگری جایگزین کرد.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

شاید مهمترین دلیل انسجام داستان کوتاه در خلق شدن آن است و مهمترین علت در عدم انسجام حکایت و قصه در واقعی یا نیمه‌واقعی بودن آن است. در کتاب *داستان کوتاه* در باب انسجام از دید آلن‌پو آمده است که وحدت تاثیر، حاصل کار آگاهانه هنری است و نویسنده با دقت باید این تأثیر واحد را به‌دست آورد. سستی و لاقیدی به داستان کوتاه آسیب می‌زند. کلمه اشتباه؛ بندی 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: ۷٤). 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 این‌گونه زواید در نوع ادبی قصه رواج فراوانی دارد؛ اما در نوع ادبی حکایت، خالی‌بودن از حشو و زواید، می‌تواند یکی از ویژگیهای مهم قلمداد شود. حکایات معمولا به کوتاهی و بدون اشاره به موارد معترضه و اضافی به هدف اصلی خود، که بیان نکته یا آموزش است، دست می‌یازند. از این جنبه، معمولا 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 معترضه داستانی است نه کاربردهای زبانی و ادبی؛ مثلا در حکایات، احتمال استفاده از اشعار و توصیفات بعضا طولانی وجود دارد یا ممکن است در اثنای حکایت، نویسنده به بیان حکمت بپردازد؛ اما ایجاد واقعه یا وقایعی که لزوما به خط سیر اصلی داستان ربط مستقیمی نداشته باشند اندک است و ویژگی سبکی این نوع به‌شمار نمی‌آید.

٤-۲ 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 درگرفته 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

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

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 *کلیله‌ودمنه* در زمان ساسانیان یا مخاطب اصلی آنها، بزرگان و باسوادان آن دوره بوده‌اند. در این آثار آموزشی نکاتی بود که به آنان شیوه‌های مملکت‌داری و چگونگی رفتار با مردم را آموزش می‌داده است.

نویسندگان کتابهای کهن فارسی، همیشه بخشی از توجهشان به جنبه آموزندگی 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 *کلیله‌ودمنه* و *مرزبان‌نامه* نیز اصولا 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 می‌پردازند.

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

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

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 به‌صورت دقیق مطالبی مطرح شده است. از مهمترین انواع داستانی کهن، حکایت و قصه است که نه نویسندگان و شاعران سنتی ادبیات فارسی و نه پژوهشگران معاصر، مرز تعریف دقیقی را برای این دو نوع قائل نبوده‌اند. نویسندگان 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 نسبتا دقیقی از حکایت به‌دست 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 به‌عنوان عنصر غالب در حکایت با دیگر انواع داستانی تفاوت دارد.

حکایت نوع خاصی از روایت است. هر روایت چهار ویژگی اصلی دارد؛ واقع‌شدگی، توالی رویدادها، جهانپردازی/ جهان‌پریشی و هم‌بوم‌پنداری. حکایت، از دید واقع‌شدگی 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 لزوما 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 وقایع 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 خَلق و خیال.

ارجاع به واقعیت در حکایت در مقایسه با نوع مشابهش (قصه) بیشتر است. نویسندگان حکایات با استفاده از تمهیداتی سعی کرده‌اند این واقع‌نمایی را در داستانهایشان برجسته کنند.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

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؛ مثلا ذکر «مکان تاریخی» در حکایت، وقتی 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

٤. 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 بنونیست و بارت مطرح کرده‌اند. این اصطلاحات با اصطلاحات انگلیسی داستان و کلام، که چتمن به‌کار برده، تقریباً معادل است. منظور از عضو اول هر جفت از این اصطلاحات توصیف اساسی و وقایع مهَم داستان است که با ترتیب زمانی واقعی خود ظاهر شده، و هم‌چنین فهرستی به همین اندازه کلی از نقشهایی است که شخصیتهای داستان ایفا می‌کنند. فابیولا [داستان] مجموعه‌ای از وقایع است که ترتیب منطقی و زمانی دارد و به‌وسیله شخصیتها به‌وجود می‌آید یا تجربه می‌شود (تولان، ۱۳۸٦: ۲۳).

9. recit mythologique
10. recit ideologique

۱۱. البته ناگفته پیداست که اولا منظور کلیت دنیای قدیم است و همیشه در دوره‌هایی استثناهایی نیز وجود داشته است و ثانیا 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: ٦۵– ۸٤).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

۱۲. البته این ساختار کلی در بسیاری از روایتهای مدرن و پسامدرن امروزی صدق نمی‌کند.
۱۳. به عنوان نمونه، مقاله «کارکردهای روایی در گفتگو در حکایتهای بوستان» نشان می‌دهد در حکایتهای بوستان، گفت‌وگو اهمیت بیشتری نسبت به کنش دارد ر.ک: محمدی کله‌سر و ابدالی، ۱۳۹۵: ٤٧-٧١.
١٤. برای نمونه ر.ک: عابدی، ۱۳۸۸: دفتر دوازدهم.
۱۵. معمولا در اغلب حکایتهای *بوستان* راوی خود سعدی است (غلام، ۱۳۸۲: ۳۳).
١٦. مثلا برای نمونه‌های دیگر از ارجاع به واقعیت در مثنوی مولوی نک: مهدی زاده فرد، امامی، ۱۳۸۹: ۳۲-۵۹.

17. Textus
۱۸. برای بررسی بیشتر اسباب پدید آمدن ادبیات تعلیمی نک: علی مددی، ١٣٩٤: ١١٧-١٤٦

منابع

- آل‌احمد، جلال و سیمین دانشور؛ ***چهل طوطی***؛ تهران: موج، ۱۳۵۱.
- ارسطو؛ ***بوطیقا***؛ ترجمه فتح‌الله مجتبایی، تهران: سپهر، ۱۳۳۷.
- ابراهیمی دینانی، غلامحسین؛ ***ماجرای فکر فلسفی در جهان اسلام***؛ تهران: طرح نو، ۱۳۷۹.
- افشاری، مهران؛ «***حکایت» در دانشنامه جهان اسلام***؛ ج ۱۳. تهران: بنیاد دایره‌المعارف اسلامی؛ ۱۳۸۸.
- بارت، رولان؛ ***«از اثر تا متن»***؛ ترجمه مراد فرهاد پور، ارغنون، ش ٤، ۱۳۷۳.
- بیهقی، ابوالفضل؛ ***تاریخ بیهقی***؛ به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: مهتاب، چ هشتم، ولک و و، ۱۳۸۱.
- پراپ، ولادیمیر؛ ***ریخت‌شناسی قصه پریان***؛ ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: انتشارات توس، ۱۳۹۲.
- پورنامداریان، تقی؛ «انواع ادبی در شعر فارسی»؛ ***مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه قم***، س اول، ش سوم، ١٣٨٦؛ ص ۷-۲۲.
- تودوروف، تزوتان؛ ***نظریه ادبیات***: متنهایی از فرمالیستهای روس؛ ترجمه عاطفه طاهایی تهران: نشر دات، چ دوم، ۱۳۹۲.
- تودوروف، تزوتان؛ ***بوطیقای ساختارگرا***؛ ترجمه محمد نبوی، تهران: آگه، چ دوم، ۱۳۸۲.
- تولان. مایکل؛ ***روایت شناسی***؛ ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت، ١٣٨٦.
- جعفری (قنواتی)، محمد و خدیش، پگاه؛ ***«حکایت» در دانشنامه فرهنگ مردم ایران***؛ ج ۳،

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۹٤.
- حمیدیان، سعید؛ ***درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی***؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۲.
- خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل؛ ***دیوان خاقانی***؛ به تصحیح علی عبدالرسولی، تهران: چاپخانه سعادت، ۱۳۱٦.
- داد، سیما؛ ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***؛ تهران: مروارید،۱۳۸۲.
- دارم، محمود؛ «انواع ادبی»؛ ***پژوهشنامه علوم انسانی***، ش ۳۳، ۱۳۸۱؛ ص ۷۵-۹۵.
- دشتی آهنگر، مصطفی؛ «پرسش بلاغی تشریکی در ادبیات معاصر فارسی»؛ ***فنون ادبی***، دوره ۸، ش ۳، ۱۳۹۵؛ ص ۱۱۹-۱۳٦.
- ذوالفقاری، حسن؛ «طبقه‌بندی قصه/داستانهای سنتی فارسی»؛ ***جستارهای ادبی***، ش ۱٦٦، ص ۲۳-٤۵.
- رید، یان؛ ***داستان کوتاه***؛ ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز، چ سوم، ۱۳۸۵.
- ریمون کنان، شلومیث؛ ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر***؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۷
- سعدی، شیخ مصلح‌الدین؛ ***بوستان سعدی***؛ تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی، چ ششم، ۱۳۷۹.
- سعدی، شیخ مصلح‌الدین؛ ***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، ۱۳۹٦.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ ***موسیقی شعر***؛ تهران: آگه، چ سیزدهم، ۱۳۹۱.
- شمیسا، سیروس؛ ***انواع ادبی***؛ تهران: فردوس، چ چهارم، ۱۳۸۹.
- صفا، ذبیح‌الله؛ ***تاریخ ادبیات ایران***؛ تهران: ققنوس، ج اول (خلاصه ج اول و دوم)، چ پانزدهم، ۱۳۷۷.
- طسوجی، عبداللطیف؛ ***هزارویک‌شب***؛ تهران: نگاه، چ چهارم، ج ۱، ۱۳۹٦.
- عباسی، علی؛ ***روایت‌شناسی کاربردی***؛ تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۹۳.
- عزیزی‌کیا، غلامعلی؛ «دلالت التزامی و نقش آن در فهم و تفسیر متن»؛ ***قرآن‌شناخت***، س اول، ش اول، ۱۳۸۷؛ ص٦۵-۸٤.
- فرخی سیستانی، علی‌بن‌جولوغ؛ ***دیوان حکیم فرخی سیستانی***؛ تهران: زوار، چ هشتم، فورستر، ۱۳۸۸.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

- ادوارد مورگان؛ ***جنبه‌های رمان***؛ ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: نگاه، ۱۳٦۹
- نیوتن، ک.م؛ «فرمالیزم، یاکوبسن عنصر غالب»؛ ***بایا***، ترجمه شهناز محمدی، ش ٦ و ۷، شهریور و مهر ۱۳۷۸،.ص ۸۰-۸۲.
- مهدی‌زاده فرد، بهروز و امامی، نصرالله؛ «مبانی و رویکردهای واقع نمایی در مثنوی»؛ ***ادب‌پژوهی***، س چهارم، ش ۱۱، ۱۳۸۹؛ ص. ۳۲-۵۹.
- عابدی، فاطمه؛ «ساختمان داستانهای گلستان سعدی»؛ ***سعدی‌شناسی***؛ دفتر دوازدهم، ۱۳۸۸.
- علامه حلی؛ ***تذکرة الفقهاء***؛ قم: مؤسسه آل البیت علیهم السلام لاحیاء التراث، ج۹، ۱۳۷۷.
- علی مددی، منا؛ «تبارشناسی ادبیات تعلیمی»؛ ***پژوهشنامه ادبیات تعلیمی***، س هفتم، ش ۲۵، ۱۳۹٤؛ ص ۱۱۷-۱٤٦.
- عنصرالمعالی، کیکاووس؛ ***قابوس‌نامه***؛ تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: انتشارات علمی‌وفرهنگی، چ 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»؛ ***متن‌پژوهی ادبی***، س ۲۰، ش ۷۰، ۱۳۹۵؛ ص ٤۷-۷۱.
- مکاریک، ایرنا ریما؛ ***دانشنامه ادبی معاصر***؛ ترجمه مهران مهاجر، محمد نبوی، تهران: انتشارات آگه، ۱۳۸۳.
- مکوئیلان. مارتین؛ ***گزیده‌مقالات روایت***؛ تهران: مینوی خرد، چ دوم، ۱۳۹۵.
- مولوی، جلال‌الدین محمد؛ ***مثنوی معنوی***؛ تصحیح نیکلسون، تهران: امیرکبیر، چ شانزدهم، ۱۳۷۹.
- مؤیدی دهستانی، حسین‌بن سعد (بی‌تا)؛ ***فرج بعد الشده***؛ تهران: انتشارات علمیه اسلامیه.
- مهدی‌زاده‌فرد، بهروز و امامی، نصرالله؛ «مبانی و رویکردهای واقع‌نمایی در مثنوی»؛ ***ادب‌پژوهی***، س چهارم، ش ۱۱، ۱۳۸۹؛ ص ۳۱-۵۹.
- میرصادقی، جمال؛ ***ادبیات داستانی***؛ تهران: سخن. چ پنجم، ۱۳۸٦.
- مینوی، مجتبی؛ ***فردوسی و شعر او***؛ تهران: توس، چ سوم، ۱۳۷۲
- وراوینی، سعدالدین؛ ***مرزبان‌نامه***؛ به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: صفی‌علیشاه.، چ دهم، ۱۳۸٤.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]

- ولک، رنه و آوستین وارن؛ ***نظریه ادبیات***؛ ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: نیلوفر، چ 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.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.65.3.6]