بررسی تطبیقی عناصر داستانی در *باب‌الحکایات* احمد شوقی و حکایت‌های پروین اعتصامی

علیرضا منوچهریان

استادیار دانشگاه علاّمه طباطبائی(ره)، تهران

سعید اکبری

کارشناس ارشد ادبیّات تطبیقی دانشگاه علاّمه طباطبائی(ره)، تهران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۰۹/۲۵؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۰/۱۳)

چکیده

باب‌الحکایات احمد شوقی و حکایت‌های پروین اعتصامی از مهم‌ترین آثار تمثیلی ادبیّات معاصر عربی و فارسی به شمار می‌روند. دیدگاه غالب این است که نوع ادبی تمثیل و ساختار آن ضعیف است و به زحمت بار محتوای اخلاقی را بر دوش می‌کشد. در نتیجه، این نوع ادبی همواره در پایین‌ترین درجهٔ یک نوع داستانی مورد بررسی قرار می‌گیرد. به علاوه، اغلب تحقیق‌های این حوزه به محتوا پرداخته، به هنر «چگونه گفتن» آنها توجّهی نشان نداده‌اند. بدیهی است که «چگونه گفتن» اصل بسیار مهمّی در ادبیّات است و این حجم از تحقیق‌هایی که به «چه گفتن‌ها» می‌پردازد، گونه‌ای بی‌مهری به این اصل اصیل ادبیّات محسوب می‌شود. در این مقاله، کوشیده‌ایم تا با تکیه بر روش توصیفی ـ تحلیلی و مطالعات کتابخانه‌ای، ضمن بررسی دقیق ساختار تمثیل و عناصر سازندهٔ آن بر اساس دو اثر تمثیلی مذکور، ارتباط دقیق ساختاری و محتوایی آنها را نیز با یکدیگر نشان داده، تأکید نماییم که در بررسی چنین آثاری، نگرش یکسویهٔ محتوایی به هیچ وجه نمی‌تواند یک راهکار ژرف‌شناسانهٔ مورد اعتماد باشد و شناخت ساختار هر اثر ادبی با تمام جزئیّات آن، یک اصل اساسی است که البتّه به درک عمقی محتوایی آن اثر نیز می‌انجامد.

واژگان کلیدی: *باب‌الحکایات، احمد شوقی، پروین اعتصامی، ادبیّات تمثیلی، عناصر داستانی.*

Email: Manouchehrian.alireza@gmail.com

Email: Saeid.akbari2013@gmail.com(نویسندهٔ مسئول)

مقدمّه

«داستان اساس همهٔ انواع ادبی است، چه روایتی، چه نمایشی. از این نظـر داسـتان ممکـن است مادهٔ خامی باشد برای همهٔ اشکال ادبیّات داستانی. نویسنده داسـتانی را مـی‌آفرینـد و بـه بیان دیگر جهانی را خلق می‌کند و از خواننده مـی‌خواهـد در خیـال و تصـوّر داخـل آن شـود» (میرصادقی،۱۳۶۷: ۲۸). «یکی از دلایل به وجود آمدن داستان، رویارویی بـا تـرس از تغییـرات توجیه‌ناپذیر است. وحشت ناشناخته‌ای که در متن همهٔ روابط انسانی ما نهفته است. داستان به ما فرصت می‌دهد تا انگیزه‌ها و دلایل رفتارهای آدم‌های واقعی را حدس بـزنیم»(اسـکارت‌کـارد، ۱۳۸۷: ۲۱۶)؛ پس«موضوع چنین داستانی به طور اخصّ انسان اسـت؛ یعنـی توصـیف و شـرح اقسام تجربیات انسانی، نه بیان حقایق یا خرده اطلاعـات» (برسـلر، ۱۳۸۹: ۳۸). «از ایـن نظـر، داستانی که شخصیّت‌ها را در کنش‌های بینافردی نشان می‌دهـد، خود به خود برای ما که دائما در کنش متقابل با دیگرانیم جذابیّت دارد. شخصیّت‌های چنین داستانی، از جهـاتی خـود مـا و انسان‌های اطراف ما هستند و لذا با خواندن داستان، درک عمیـق‌تـری از شخصـیّت خودمـان و دیگران کسب می‌کنیم» (پاینده، ۱۳۹۰: ۸۵).

یکی از وجـوه فراگیـر و بسـیار قابـل دسـترس عامّـهٔ مـردم در زمینـهٔ شـعری و داسـتانی، حکایت‌هایی است که به دلیل ساختار ساده و محتوای قابل فهم آن، پیوسته مورد توجّـه آن‌هـا بوده است. این گونهٔ ادبی که با داشتن ویژگی‌هایی از قبیل کوتاهی و امکان خوانـدن کامـل آن در یک نشست، ما را به یاد داستان کوتاه امروزی می‌اندازد، به علاوهٔ برخورداری از عنصـر وزن و موسیقایی بودن، در تمام طول تـاریخ ادبیّـات داسـتانی توانسـته اسـت طیـف گسـترده‌ای از مخاطبان را به خود جلب کند.

«معنی حکایت، شبیه‌سازی و تذکار است. مشبّه‌بهی که مشبّه را به ذهن تداعی مـی‌کنـد و لذا داستان گفتن، علاوه بر معنای امروزی... به معنی مَثَل زدن و تمثیل آوردن هـم هسـت کـه شیوهٔ ایرانیان در سخن گفتن بود و هست» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۰۲). «حکایت به لحـاظ سـاخت صوری و معنوی ساده و مربوط به جهان کهن است که سـاختار سـاده‌ای داشـت. درچنـد قـرن اخیر که جهان روز به روز به سوی پیچیدگی رفت، نوع ادبی حکایت تبدیل به نـوع ادبـی رمـان شد» (همان: ۲۰۳).

بدیهی است که تفاوت اصلی میان حکایت و داستان در وهلهٔ اول میزان حجم ساختاری آنها یا به عبارت بهتر، همان کوتاهی و بلندی آن‌هاست، امّا این کوتاهی و بلندی، بیش از آن که یک ویژگی تصنّعی برای آن‌ها باشد، یک عنصر ذاتی است که اهداف متناسب با آن‌ها این عنصر ذاتی را ایجاب می‌کند [۱]. در حقیقت، فکر و هدف متناسب با داستان یا حکایت به منزلهٔ مظروفی خاص، ظرف خاصّ خود را می‌طلبد؛ هر چند که این فکر و هدف از اولویّت بیشتری نیز برخوردار باشد. بر این اساس، در این مقاله کوشش ما بر آن است تا با بررسی تطبیقی ساختار باب‌الحکایات احمد شوقی و حکایت‌های پروین اعتصامی، نشان دهیم که این ساختار و محتوا چگونه با سازواری طبیعی با یکدیگر شکل می‌گیرند و عناصر داستانی در چنین انواعی چه نقشی دارند و چگونه این نقش مفید خود را ایفا می‌نمایند. لازم به ذکر است‌که شیوهٔ نگارش این تحقیق در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی، براساس مکتب امریکایی است.

۱ـ پیشینهٔ پژوهش

در باب این موضوع تاکنون تحقیقی صورت نگرفته است و تحقیقاتی که انجام شده بیشتر از جنبهٔ محتوایی به آثار این دو شاعر معاصر پرداخته است.

۲ـ داستان، حکایت، کارکردها

با نگاهی به پیشینهٔ داستان‌پردازی در ادبیّات فارسی و عربی مشاهده می‌کنیم که داستان‌ها و منظومه‌های بلند، به گونه‌ای ویژه، در دو حوزهٔ حماسی و غنایی به صورت یک دست، به کار رفته‌اند و فقط در حوزهٔ تعلیمی است که آمیزشی از کوتاهی و بلندی را به کار می‌گیرند که در اصطلاح به آن شیوهٔ «داستان در داستان» می‌گویند. شیوه‌ای که حکایت‌های کوتاه در آن، حکم مکمّلی برای فکر اصلی داستان ریشه و اصلی را دارد و پلّه پلّه محتوای فکری آن را بسط می‌دهد و پیش می‌برد. همچنین باز هم در همین حوزهٔ ادب تعلیمی است که حکایت‌ها اغلب به صورت بسیار کوتاه و موجز به کار می‌روند و وظیفهٔ خاصّ خود را به انجام می‌رسانند. حال این سؤال مطرح است که چه رابطه‌ای میان این گونه ساختار کوتاهی حکایت یا آمیزه‌ای از کوتاهی و بلندی با ادب تعلیمی وجود دارد؟ در پاسخ به این سؤال، سه نکته بسیار حائز اهمیت است: نخست این که ادبیّات تعلیمی، برخلاف ادبیّات حماسی و غنایی، بر ایده‌آلیسم اخلاقی استوار است و در آن با گزاره‌های بسیار زیاد اخلاقی روبه رو هستیم. البتّه این گزاره‌های اخلاقی در دو بخش طرح می‌شود و در هر یک از این بخش‌ها نیز پرسش و پاسخ‌های ویژهٔ خود را طلب

می‌کند. این دو بخش شامل *عرفان* و *اخلاق فردی و اجتماعی* است که به خاطر ذات ابهام‌آلود خود و برانگیختن چرایی‌های گوناگون، دائماً منجر به طرح پرسش‌های متنوع می‌شود و بدیهی است که طرح هر پرسشی نیز پاسخ‌گویی آنی و به جای خود را می‌طلبد و از این نظر، دامنهٔ کار به بحث و استدلال و قیاس و برهان‌های مختلف‌کشیده می‌شود و چون نمی‌توان در این گونه موارد، پاسخ را به آیندهٔ دور و یا حتّی نه چندان دور، موکول کرد، بنابراین باید به صورت خیلی کوتاه و موجز، زمینهٔ بیان پاسخ مناسب را فراهم آورد تا فرآیند اقناع هرچه سریع‌تر و بهتر به انجام برسد. دوم این که در داستان‌های تعلیمی، باز هم برخلاف داستان‌های حماسی و غنایی، عنصر روایی بر عنصر نمایشی و همچنین هدف اخلاقی بر هدف سرگرم‌سازی غلبه دارد و این دو ویژگی نمایش دراماتیک و سرگرم‌سازی مخاطب در این زمینه بسیار کمرنگ جلوه می‌کند. بر همین اساس، مجالی برای پرداخت‌های گستردهٔ داستانی از قبیل ایجاد طرح بلند داستانی، شخصیّت‌پردازی، حادثه، کشمکش، بحران، نقطهٔ عطف و سایر عناصر داستانی از این دست وجود ندارد و همان‌گونه که اشاره شد، اگر بلندی و تفصیلی نیز مشاهده شود، به سبب به هم دوخته شدن حکایت‌های کوتاه پی‌درپی است که پیوسته برای پاسخ‌گویی و اقناع مخاطب به کار می‌رود و قدم به قدم زمینهٔ درک بهتر فکر اصلی داستان را فراهم می‌آورد. سوم در داستان‌های بلند، دو عنصر «حقیقت‌مانندی» و «توهّم واقعیّت» به چشم می‌خورد که در داستان‌های تعلیمی نه تنها به هیچ وجه وجود ندارند، بلکه بر عکس در ادبیّات تعلیمی شاهد عدم واقعیّت در شخصیّت‌ها و ساختار قصّه‌گویی هستیم و همین عدم واقعیّت است که باعث می‌شود زمینهٔ دست به دامان تمثیل‌شدن فراهم آید و به تناسب آن، یک ساختار حکایت‌گویی کوتاه و کاملاً موجز برگزیده شود.

به منظور روشن شدن هر چه بیشتر این بحث، باید به دو مفهوم حقیقت‌مانندی و توهّم واقعیّت نیز بپردازیم تا بهتر درک کنیم که چگونه این دو عنصر در داستان‌ها و حکایت‌های تعلیمی جای خود را به یک مقولهٔ کاملاً ضدّ آن می‌دهند.

در یک توضیح کوتاه باید گفت که «زندگی انباشته از وقایع متنوّع و موقعیّت‌های گوناگون است. هر واقعه‌ای که روی می‌دهد و هر موقعیّتی که پیش می‌آید برای نویسنده می‌تواند در حکم مواد خامی باشد که از آنها داستان‌های پر شور و احساسی خلق کند یا حتّی رمان‌های بزرگ و یا ارزشی بیافریند. از این رو مواد و مصالح برای نویسنده فراوان است، امّا از آنها باید به‌گونه‌ای استفاده کند که داستانش در نظر اکثریت خوانندگان از حقیقت‌مانندی لازم برخوردار

باشد. این مواد و مصالح در زندگی واقعی آشفته و درهم و برهم است. نویسنده باید به آنها نظم و سامان بدهد و میان وقایع، ارتباطی منطقی برقرار کند؛ یعنی از بین وقایع جوراجور و موقعیّت های گوناگون گزینش به عمل آورد تا خوانندگان به وقوع حوادث متقاعد شوند» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۱۲۰ــ ۱۲۱). بنابراین حقیقت‌مانندی یعنی«کیفیّتی که در اعمال و شخصیّت‌های اثری وجود دارد و احتمال ساختی قابل قبول از واقعیّت را در نظر خواننده فراهم می‌آورد» (همان: ۱۱۹). به این معنا که «نویسنده باید در تمام طول داستان، نظامی از چیزهای محتمل و باورکردنی به وجود آورد و همهٔ عناصر این جهان را با هم سازگار و هماهنگ کند و در محدودهٔ اثرش منطقی یکدست به وجود بیاورد و هر جزء را طوری انتخاب کند که در مجموع بر خواننده، اثری واحد بگذارد» (سلیمانی، ۱۳۶۹: ۱۲۷).

توهّم واقعیّت نیز«به این معنی است که خواننده، دست‌کم در لحظه‌هایی‌که دارد داستان می‌خواند، کلمه‌های مکتوبِ مطبوع را نبیند، بلکه بال‌در بال خیال به جهان داستان پرواز کند و مجذوب آن شود و محیط زیست و شخصیّت‌ها و رویدادهای آن را واقعی بپندارد»(ایرانی، ۱۳۸۰: ۱۶۲) و«این به ما می‌گوید که واقع‌گرایی هم مثل خود واقعیّت مفهومی مطلق نیست، بلکه شیوه‌ای از ادراک است؛ بنابراین چه به لحاظ تاریخی و چه از لحاظ تفسیرهایی که افراد و اذهان از آن می‌کنند، دائماً تغییر و تحوّل می‌پذیرد» (سلیمانی، ۱۳۶۹: ۱۲۱). این شیوهٔ ادراک از واقعیّت، همان عاملی است که در داستان‌پردازی مانع از به کارگیری استعاره و تمثیل می‌گردد و جایی برای رئالیسم جادویی که در داستان‌های تمثیلی یک اصل اساسی در ساختار داستان‌گویی است، باقی نمی‌گذارد. در این شیوهٔ ادراک است که به جای تمثیل، مسألهٔ «انسان داستانی» و «انسان واقعی»[۲] مطرح می‌گردد و تلاش می‌شود تا تخیّل داستان‌پردازی پا به مرز فراواقع‌گرایی نگذارد؛ بنابراین چنانچه داستان‌های تمثیلی را با توجّه به این دو اصل ـ حقیقت‌مانندی و توهّم واقعیّت ـ بسنجیم، می‌بینیم که در این داستان‌ها جایی برای نظامی از چیزهای محتمل و باورکردنی و تصویری گویا از محیط و شخصیّت‌های واقعی و در یک کلام، جهان خالص انسانی وجود ندارد و تخیّلِ به کار رفته در این زمینه، با افسارگسیختگی، هر رویدادی را رقم می‌زند و هر چیزی را به سخن وا می‌دارد. تخیّل مهارشده بر پایهٔ واقعیّت‌ها و شخصیّت‌های انسانی و تخیّل افسار گسیخته و آزاد که برای بیان افکار مورد نظر نویسنده‌اش، به هیچ حدّ و مرزی محدود نمی‌گردد؛ اینجا همان جایی است که تفاوت تخیّل در گونه‌های

مختلف داستانی آشکار می‌گردد و درک این تفاوت به شناخت جهان داستان و شخصیّت‌های داستانی متناسب با هرگونه‌ای منجر می‌شود و کارکردهای آنها را از یکدیگر باز می‌شناساند.

علاوه بر آنچه گفته شد، یک تقسیم‌بندی دیگر نیز در این زمینه وجود دارد و آن این است که:

> «از روی شکل و کاربرد حکایت‌ها و داستان‌ها و قبول این نکته که بیان آنها همیشه به قصد بیان یا کتمان اندیشه یا پیامی بوده است، می‌توان آنها را به طور کلّی به سه نوع یا گروه تقسیم کرد:
>
> ۱) حکایات‌کوتاهی‌که عناصر سازندهٔ آن و نیز شخصیّت‌ها درآن بسیار معدود است و معمولاً یک حادثهٔ ساده و معمولی را بیان می‌کنند. این حکایت‌ها مستقل از فکر و معنی همراه با آنها، ناقص و بی‌معنی به نظر می‌رسند. به همین سبب اینها را باید مَثَل و تمثیل‌هایی شمرد که همیشه با یک پیام اخلاقی همراه و یا با یک معنی مقایسه می‌شوند. این‌گونه تمثیل‌ها جدا از شخصیّت‌های آن در سراسر کتاب‌های اخلاقی و عرفانی فارسی، خواه به نظم و خواه به نثر، به وفور دیده می‌شود. فکر یا پیامی که نویسنده با استفاده از این تمثیل‌ها بیان می‌کند، در ابتدا و یا در انتهای تمثیل کاملاً بیان می‌شود و روشن است و مقایسهٔ آن با تمثیل، به قابل فهم‌تر شدن و منطقی نمودن آن کمک می‌کند. برای نمونه می‌توان تمثیل «*فیل و نابینایان*» در کیمیای سعادت یا «*فیل و خانهٔ تاریک*» در مثنوی را مثال زد...
>
> ۲) حکایت‌ها و داستان‌هایی که معمولاً بلندتر از حکایت‌های گروه اول هستند و عناصر سازنده و شخصیّت‌های آن، متنوع‌تر و حادثه‌ای که بیان می‌کنند، پیچیده‌تر است. شیوهٔ کاربرد آنها در ارتباط با فکر و بیان نویسنده به همان شیوهٔ نخستین است. معمولاً فکر و پیام به طور کلّی و مختصر در آغاز ذکر می‌شود، سپس کلّ داستان نقل می‌شود و چون داستان از طول فکر بلندتر است در انتهای داستان، اجزای آن تفسیر می‌شود تا با تفسیر اجزاء و گشودن رمزها، فکر کلّی نیز در مقایسه با آن گسترده و تجزیه و تحلیل شود. برخلاف گروه اول، این تمثیل‌ها را می‌توان مستقل از فکر و پیام نویسنده نیز بیان کرد؛ به همین سبب احتمال این‌که این تمثیل‌ها در اصل تمثیل رمزی بوده باشند وجود دارد... تعداد این نوع تمثیل‌ها نسبت به گروه اوّل کمتر است. یکی از معروف‌ترین نمونه‌ها در این زمینه، تمثیل مردی است که از پیش اُشتر مست می‌گریزد و به چاه می‌افتد. این تمثیل را که ریشهٔ هندی دارد و در کتاب‌های «*جاکاتا*» و «*مهابهاراتا*» از ادبیّات کهن سرزمین

هند آمده است، برزویهٔ طبیب در مقدمهٔ خود (باب برزویهٔ طبیب) در کلیله و دمنه آورده است. این حکایت را برزویهٔ طبیب برای تصویر و تجسّم حال انسان در طی حیات و غفلت وی از آخرت، به طریق تمثیل به کار برده است...

۳) گروه سوم یا نوع سوم، داستان‌هایی است که صورت مکتوب آنها بی‌هیچ‌گونه توضیح و تفسیر تمثیلی و مقایسه با یک فکر و پیام وجود دارد. اگر نویسنده گاهی در ضمن یا در آغاز و پایان داستان، خواننده را به تأمّل و دقّت و عبرت‌گرفتن فرا می‌خواند و نیز گریزی به اندرزگویی می‌زند، به اعتبار آن است که اصولاً هر حادثه و تجربه‌ای می‌تواند درسی برای آموختن و عبرت‌گرفتن داشته باشد و به این معنی نیست‌که داستان را به خدمت عبرت‌انگیزی و عرض اندرز گرفته باشد. به عبارت دیگر، آنچه قصد اصلی نویسنده است و اعتبار دارد، روایت خود داستان است نه درس اخلاقی و ایراد پند و اندرز، امّا گاهی همین داستان‌ها نیز برای کشف معنی دیگر جز آنچه از ظاهر الفاظ برمی‌آید، تفسیر و تأویل شده است. تفسیر و تأویل این داستان‌ها چه از طرف راوی و چه از طرف خواننده‌ای از خوانندگان یعنی قبول ضمنی کتمان معنی در آن از طرف خالق یا خالقان داستان، یا تمثیل شمردن آن است. این طرز تلقّی در واقع به داستان به صورت یک استعارهٔ گسترده می‌نگرد که مشبّهٌ‌به خود ظاهر داستان است و مشبّه یا معنی مکتوم، در ذهنِ به وجودآورندهٔ آن» (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۱۶۱ـ۱۴۷).

از بارزترین نمونه‌ها در این زمینه می‌توان به داستان «*پادشاه و کنیزک*» و نیز داستان «*شیر و نخجیران*» در دفتر اوّل مثنوی مولانا اشاره کرد.

۳ـ عناصر داستانی در *باب‌الحکایات* احمد شوقی

«شوقی شاعری است که از شعر بدون حکمت و عاطفه به عنوان اوزان تقطیع ـ که خالی از فایده است ـ یاد می‌کند:

والشِّعرُ ما لَم یَکُن ذِکری وَ عاطِفَةً أو حِکمَةً فَهوَ تَقطیعٌ وَ أوزانُ»

(امین مقدسی، ۱۳۸۶: ۱۱۶ـ۱۱۷).

بنابراین، طبیعی است که وی می‌کوشد تا آن همه مضامین اخلاقی، سیاسی و اجتماعی را در شعر خود مطرح کند و علاوه بر طرح چنین مضامینی در جای جای دیوان خود، یک باب کامل را نیز به آنها اختصاص دهد.

با توجّه به تعریف‌هایی که از عناصر داستانی در نهضت داستان‌نویسی مدرن وجود دارد، اگر بخواهیم به جستجوی این عناصر در چنین حکایت‌های تمثیلی بپردازیم، خواهیم دید که این حکایت‌های تمثیلی نیز با همهٔ سادگی و بی‌پیرایگی ظاهری که دارند، از ویژگی داستانی بودن برخوردارند و با داشتن این عناصر داستانی که به وسیلهٔ خالق اثر به گونه‌ای غربال شده‌اند که با ذات تمثیلی بودن حکایت‌ها، کاملاً هماهنگ و سازوار باشند، فرآیند انتقال بار معنایی را به انجام می‌رسانند. در این حکایت‌ها، از میان عناصر داستانی گوناگون، پنج عنصر داستانی وجود دارد که ترکیب داستانی لازم را رقم می‌زنند که محتوای تمثیلی و هم چنین پیام اخلاقی را که به عنوان هدف نهایی از اهمیّت اساسی برخوردار است، به نحو مطلوب خود ارائه می‌کنند. این پنج عنصر داستانی عبارتند از: ۱ـ طرح ۲ـ شخصیّت ۳ـ کشمکش ۴ـ نقطهٔ اوج یا عطف ۵ـ گره‌گشایی.

۳ـ۱) طرح

«تعریف متداول این است که هرچه در یک داستان اتفاق می‌افتد، طرح داستان نام دارد... طرح داستان از رویدادها و وقایع مهم در یک داستان معیّن ساخته شده است. مهم به این دلیل که این وقایع پیامدهای مهمّی نیز به دنبال دارند» (دیبل، ۱۳۸۷ :۱۷).

چنانچه حکایت‌های احمد شوقی را بررسی کنیم، می‌بینیم‌که طرح حکایت‌های او از چنین چارچوبی برخوردار است و صورت دیگری برای آنها نمی‌توان متصوّر شد

* راوی در همان ابتدا، حضور مستقیم خود را نشان می‌دهد و اعلام می‌کند با استفاده از اطلاعی که دارد می‌خواهد رویداد مورد نظر را بازگو کند؛ بنابراین با استفاده از همان شیوهٔ یکی بود، یکی نبود (کان ماکان)، اولیّن جرقّهٔ حکایت را روشن می‌کند و به موضوع مورد نظرش که اساس طرح حکایت است، می‌پردازد.

* طرح حکایت عبارت است مناظره و سؤال و جواب‌هایی که به طور ناگهانی از زبان جانوری خطاب به جانور دیگر مطرح می‌شود. در این شیوه، بی‌آنکه در ابتدای کار، دلیل این مناظره و سؤال و جواب‌های دو جانور و خصومت و اختلاف نظر آنها نسبت به یکدیگر بیان شود[۳]،

بلافاصله جدال شکل می‌گیرد و با جانبداری راوی از جانور مورد نظر که حامل پیام اصلی حکایت است و باید پیروز میدان گردد، از طریق بهره‌رساندن راوی با کلمات و عبارات هنری (که در آینده به آن خواهیم پرداخت) به جانور مورد حمایتش، پیام حکایت به کرسی می‌نشیند و همه چیز خاتمه می‌یابد.

* در شیوهٔ سوم، طرح حکایت آمیزه‌ای است از کنش یکی از شخصیّت‌ها و اطلاعاتی که راوی در این باره در اختیار مخاطب خود قرار می‌دهد. در این شیوه تلاش می‌شود تا شخصیّت جانور مورد نظر چه مثبت و چه منفی براساس ویژگی‌های ذاتی و غریزی‌اش به کنش بپردازد و بعد از این که او کنش و واکنش مورد نظر راوی را انجام داد، راوی وارد صحنه می‌شود و با بیان پند و نصیحت جانبدارانه در این باره به قضاوت می‌پردازد و می‌کوشد تا با نادیده گرفتن این ویژگی‌های ذاتی و غریزی جانوران، رفتار یکی را مثبت و رفتاری دیگری را منفی جلوه دهد و برای دستیابی به پیام اخلاقی مورد نظرش، یکی از جانوران را قابل ستایش و دیگری را سزاوار نکوهش معرفی کند.

۳ـ۲) شخصیّت

«شخصیّت‌ها را باید پایه‌هایی دانست که ساختمان یک اثر بر روی آن ساخته می‌شود. هر قدر این پایه‌ها با استحکام‌تر باشند، بنا محکم‌تر و پایدارتر و از گزند زمانه مصون‌تر خواهد بود» (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۱۷). «شخصیّت‌پردازی یعنی حاصل جمع تمام خصایص قابل مشاهدهٔ یک فرد انسانی، هر آنچه که بتوان با دقّت در زندگی شخصیّت از او فهمید؛ سن و میزان هوش، جنس، سبک حرف زدن و ادا اطوار و... وضعیت روحی و عصبی؛ ارزش‌ها و نگرش‌ها» (مک کی، ۱۳۸۷ :۶۹).

دربارهٔ شخصیّت‌های جانوری حکایت‌های احمد شوقی نیز بدون کوچک‌ترین تردیدی می‌توان گفت که همهٔ این شخصیّت‌ها تیپ هستند و هرگز خارج از محدودهٔ ویژگی‌های شناخته شدهٔ خود عمل نمی‌کنند، زیرا مخاطب با شناختی که از جانوران و ساختار این‌گونه حکایت‌ها دارد، پس از خواندن هر حکایتی به‌روشنی درمی‌یابد که آنچه ذهن او در ابتدای حکایت پیش‌بینی کرده بود، کاملاً درست از آب درآمده و خارج از انتظار او اتفاقی نیفتاده است. دربارهٔ این‌گونه شخصیّت‌های جانوری یک نکتهٔ بسیار با اهمیّت و یک تقسیم‌بندی کلّی وجود دارد:

«برخی از جانوران در اساطیر یک سرزمین، چهره‌ای منفی و در سرزمینی دیگر چهره‌ای مثبت دارند یا در گذر زمان، نقش آنها تغییر می‌کند... به طور کلّی می‌توان نمادهای جانوری را از نظر نقش و جلوهٔ آنان به سه دسته تقسیم کرد:

الف) جانورانی که در اغلب زمان‌ها و مکان‌ها چهره‌ای منفی دارند...
ب) جانورانی که در اغلب زمان‌ها و مکان‌ها چهره‌ای مثبت دارند...
ج) جانورانی که جنبهٔ نمادین دوگانه دارند؛ گاه منفی و گاه مثبت‌اند» (شوالیه، ۱۳۸۵: ۳۴۳).

در حکایت‌های شوقی نیز این تقسیم‌بندی سه‌گانه و کارکرد آنها کاملاً محسوس است؛ چنان‌که مخاطب به وضوح می‌تواند کنش و واکنش‌های (هرچند سطحی و ناچیز) آنها را تشخیص دهد و به تیپیک بودن آنها اطمینان کامل داشته باشد. البتّه تعداد اندک دیگری از جانوران نیز در این حکایت‌ها در نقش‌هایی ظاهر شده‌اند که حالت خنثی دارند و به راحتی نمی‌توان پایان کار و سرنوشت آنها را فهمید، امّا این بدان معنا نیست که این حکایت‌ها را حکایت‌های شخصیّت‌محور بنامیم؛ زیرا اوّلاً تمثیل عرصهٔ کنش و واکنش داستانی نیست، ثانیاً این نقش‌های خنثی و تا حدّی غیرقابل پیش‌بینی، کاملاً در دست راوی قرار دارند و با استفاده از کلام هنری و لفّاظی‌های وی قادر به انجام‌کارهایی هستند یا تبدیل به دستمایه‌ای برای به کرسی نشاندن پیام اخلاقی حکایت می‌شوند و این ناشی از همان خصیصهٔ ذاتی تمثیل است که در آن «برای بیان اندیشه و جریانات پنهانی از تصویرگری استمداد می‌شود؛ زیرا تشخیص می‌بخشد و باعث می‌شود موضوعات ذهنی و عاطفی مجسّم شده، برای انتقال به دیگران به تصویر کشیده شوند» (رستگار فسایی، ۱۳۶۹: ۱۵).

۳ـ۳) کشمکش

«کشمکش یا جدال در اصطلاح ادبیّات داستانی و ادبیّات نمایشی، تقابل میان شخصیّت‌ها یا نیروهای مختلف داستان است‌که بنیاد حوادث را پی می‌ریزد... رایج‌ترین نوع، کشمکش دو شخصیّت با یکدیگر است. کشمکش غالباً به چهار صورت نمود می‌یابد: الف) کشمکش جسمانی. ب) کشمکش ذهنی. ج) کشمکش‌عاطفی. د) کشمکش اخلاقی» (شریفی و جعفری، ۱۳۸۷: ۱۱۶۶).

گفتیم که عناصر داستان به معنای متداول آن در این حکایت‌های تمثیلی، حالتی غربال‌شده و تلطیف‌یافته دارند، به این دلیل که ساختار تمثیل و قدرت راوی در دستکاری

شخصیّت‌ها و محتوای حکایت، این امر را ایجاب می‌کند. این ویژگی، به‌ویژه دربارهٔ کشمکش و پیامد طبیعی آن یعنی حادثه بسیار مشهود است؛ زیرا اوّلاً انگیزهٔ این کشمکش‌ها که بهانه‌ای است برای بیان هدف اخلاقی به هیچ وجه مطرح نمی‌شود. ثانیاً این کشمکش‌ها به حادثهٔ جزئی می‌انجامد. بدیهی است که از میان انواع کشمکش‌های یادشده، کشمکش غالب در این حکایت‌ها همان کشمکش اخلاقی است که با جانبداری‌های راوی و نادیده گرفته شدن بسیاری از خصوصیّات ذاتی و غریزی شخصیّت‌ها مطرح می‌شود و هدف مورد نظر آن در پایان به کرسی می‌نشیند. برای روشن‌تر شدن این قسمت از بحث، ابتدا باید به تعریف حادثه توجّه می‌کنیم، سپس نمونه‌ای از کشمکش‌ها و نیز حوادث جزئی حکایت‌های شوقی را نشان می‌دهیم.

از نظر قصّه‌نویس، حادثه تدبیری برای واقعیّت و عینیّت بخشیدن به افکار، احساس‌ها و یا اعمال پا درهوا است. قصّه‌نویس از طریق حادثه‌پردازی، ابعاد اعمال و شخصیّت‌ها را نشان می‌دهد. حادثه و جدالی که از آن حادثه سرچشمه گرفته است مثل آیینه‌ای در برابر شخصیّت‌های عریان قرار داده می‌شود تا آنها در صحنهٔ عمل زوایای روح خود را برملا سازند. حادثه وسیله‌ای است برای افشا کردن شخصیّت‌ها، برای باز کردن مشت آنها و گرفتن مچ آنها در حین عمل (ر.ک؛ براهنی، ۱۳۶۸: ۱۸۱).

چنان‌که اشاره شد، در حکایت‌های شوقی بدون هیچ‌گونه اشاره به انگیزه‌ای دربارهٔ شکل‌گیری کشمکش و جدال، در این جدال‌های لفظی شخصیّت مثبت پس از جدال و کشمکش با شخصیّت منفی، برتری خود را به اثبات می‌رساند و این اثبات برتری در اغلب موارد با جانبداری راوی و دریافت سهم بیشتر شخصیّت مورد حمایت وی از دریافت کلام هنری، صورت می‌گیرد. به عنوان نمونه به حکایت ذیل می‌پردازیم:

البَغْلُ و الجَوَاد

بَغْلٌ أتَى الجَوادَ ذَاتَ مَرَّه و قَلبُهُ مُمتلِئٌ مَسَرَّه
فقالَ: فَضلِي قَدْ بَدَا یاخِلّی و آنَ أنْ تَعرِفَ لِی مَحلّی
إذْ کُنتَ أمسِ ماشِیاً بجانبی تُعجَبُ مِنْ رَقصِی تَحتَ صاحِبی
أختالُ، حتّی قالتِ العِبادُ لِمَنْ مِنَ المُلوکِ ذَا الجَوادُ
فَضَحِکَ الحِصانُ مِنْ مَقالِهِ و قالَ بِالمَعهودِ مِنْ دَلالِهِ
لَمْ أرَ رَقصَ البَغلِ تَحتَ الغازِی لکنْ سَمِعْتُ نِقْرَةَ المِهمازِ!»

(شوقی، ۱۹۹۵م.: ۱۸۲).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، در این حکایت که مناظره‌ای میان قاطر و اسب است، ابتدا بدون هیچ گونه دلیلی، قاطر در برابر اسب ظاهر می‌شود و شروع به خودستایی می‌کند و با دروغی که در نهایت اسب آن را آشکار می‌نماید، جَستن ناشی از درد مهمیز را رقص زیبای خود می‌خواند که صاحبش را به شگفت آورده است و باعث شده او را اسب پادشاهی بنامد. ناگهان اسب خندهٔ تمسخرآمیزی سر می‌دهد و با جوابی کوتاه دروغ‌گویی قاطر را آشکار می‌کند و با رسوا ساختن او، برتری خود را به اثبات می‌رساند. حال نکتهٔ مهمّ دیگر در اثبات این برتری اسب نسبت به قاطر، همان جانبداری راوی از اسب و دادن سهم بیشتر کلام هنری به اوست که ابتدا با عبارتِ «فَضَحِکَ الحِصانُ مِنْ مَقالِهِ» صورت می‌گیرد. این عبارت به ظاهر ساده، یکباره تمام شخصیّت قاطر را زیر سؤال می‌برد و به خوبی حقارت او را در برابر اسب نشان می‌دهد. سپس راوی بلافاصله به جانبداری از اسب می‌پردازد و با تمجیدی بسیار باشکوه از اسب در قالب عبارتِ «و قالَ بِالمَعهودِ مِنْ دَلالِهِ» حتّی پیش از آنکه اسب، قاطر را رسوا سازد، برتری او را نشان می‌دهد و در نهایت، با اختصاص دادن عبارتی بسیار موجز و هنرمندانه که معنایی بسیار را در الفاظی اندک منتقل می‌سازد و به خوبی می‌تواند یک ضرب‌المثل باشد، اسب را پیروز میدان و قاطر را حقیر و شکست‌خورده اعلام می‌کند.

چنان‌که اشاره شد، حادثه در حکایت‌های شوقی جزئی است؛ زیرا ساختار یک حکایت تمثیلی چنین ایجاب می‌کند. علاوه بر این، دخالت راوی و غلبهٔ روایت بر کنش داستانی که ویژگی ذاتی تمثیل است، مانع از این می‌شود تا ما با حوادث شگرفی که نتیجهٔ طبیعی کشمکش‌ها هستند، روبه‌رو باشیم. لیکن از اینها گذشته، جزئی بودن این حوادث، علّت دیگری نیز دارد و آن تکرار حوادث در لابه‌لای دیگر حکایت‌هاست. این تکرار به جذّابیّت آنها لطمه می‌زند و با تبدیل شدن به یک سنّت حتمی و سرانجام قطعی قابل پیش‌بینی، جزئی و ناچیز جلوه می‌کند. به هر حال، حوادث در حکایت‌های شوقی به سه صورت تکراری زیر دیده می‌شوند:

۱ـ شخصیّت جانور منفی مورد نظر، فریب می‌خورد و از سوی شخصیّت منفی یا مثبت دیگر خورده یا نابود می‌شود.

۲ـ شخصیّت جانور منفی با رفتاری که ناشی از بی‌خردی خود اوست و با دست خود باعث مرگ خویش می‌شود.

۳ـ مرگ، شخصیّت دو جانور مثبت را تهدید می‌کند و این دو جانور با یاری رساندن بـه هـم در شرایط سخت، باعث نجات یکدیگر می‌شوند.

ذکر یک نمونه، جزئی بودن حادثه در حکایت‌های شوقی را به خوبی نشان می‌دهد.

الأسد و الثعلب و العِجْل

نَظَـرَ اللَّیــثُ إلــی عِجْــلٍ سَــمین — کــانَ بــالقُربِ عَلــی غَــیطٍ أمــین
فاشْتَهَتْ مِـنْ لَحمِـه نَفْـسُ الـرئیس — و کــذا الأنفُــس یُصْــبِیها النَّفــیس
قــال للثعلــبِ: یــا ذا الأحتیــال — رأسُــک المحبــوب، أو ذاک الغــزال!
فــدَعَا بالسَّــعدِ و العُمــرِ الطویــل — و مَضَــی فــی الحــالِ للأمــرِ الجَلیــل
و أتــی الغَــیطَ و قَــد جَــنَّ الظَّــلام — فَــرَأی العِجــلَ فــأهداهُ السّــلام
قــائلاً یــا أیهــا المَــولی الــوزیر — أنــتَ أهــلُ العفــوِ و البِــرِّ الغَزیــر
حَمَــلَ الــذِّئبَ علــی قتلــی الحَسَــد — فَوَشَــی بِــی عنــدَ مولانــا الأســد
فَتَرامَیــتُ علــی الجــاهِ الرَّفیــع — و هُــوَ فینــا لَــمْ یــزَلْ نِعْــمَ الشَّــفیع!
فَبْکِـی المغـرور عَـنْ حـالِ الخَبیـث — و دَنَــا یســألُ عَــنْ شَــرحِ الحَــدیث
قــالَ هَــلْ تَجْهَــلُ یــا حُلْــوَ الصِّــفات — أنّ مولانــا أبــا الأفیــالِ مــات؟
فَــرَأی السُّــلطانُ فــی رأسِ الکبیــر — عَنْ یمـینِ المُلْـکِ السّـامی الخَطیـر
و رآکُــم خیــرَ مَــن یُسْــتَوْزَرُ — و لأمــرِ المُلْــکِ رُکنــاً یــذْخَرُ
و لقــد عَــدُّوا لَکُــم بَــین الجُــدود — مثــل آبــیسَ و معبــودِ الیهــود
فأقــاموا لِمعــالِیکُم سَــریر — عَنْ یمـینِ المَلِـکِ السّـامی الخَطیـر
و اسْــتَعَدَّ الطَّیــرُ و الــوَحْشُ لِــذاک — فــی انتظــار السَّــیدِ العــالی هُنــاک
فــإذا قُمْــتُمْ بأعْبــاءِ الأمــور — و انتَهَــی الأُنــسُ إلــیکم و الســرور
بَرِّئــونی عنــد ســلطانِ الزّمــان — و اطلبُــوا لــی العفــوَ منــه و الأمــان
و کفــاکم أنَّنــی العبــدُ المطیــع — أخــدُمُ المُــنْعِمَ جَهْــدَ المُســتطیع
فأحَــدَّ العِجْــلُ قَرنیــهِ و قــال — أنــتَ مُنــذُ الیــومِ جــاری، لا تُنــال!
فامْضِ و اکْشِفْ لی إلی اللّیثِ الطریق — أنــا لا یشــقی لَدَیــهِ بــی رَفیــق
فَمَضَــی الخِلّــانِ تَــوَّا للفَــلاه — ذا إلــی المــوتِ و هــذا للحَیــاه
و هُنــاک اِبْتَلَــع اللّیــثُ الــوزیر — و حَبَــا الثعلــبَ منــه بالیســیر
فانْــثَنَی یضحکُ من طـیشِ العُجُـول — و جَــرَی فــی حَلْبَــۀِ الفَخْــرِ یقُــول

سَـــلِمَ الثعلـــبُ بـــالرَّأسِ الصـــغیر فَفَـــداهُ کـــلُّ ذی رأسٍ کبیـــرا!
(شوقی، ۱۹۹۹م.: ۱۳۸).

۳ـ۴) نقطهٔ عطف و گره‌گشایی

«اوج داستان باید نتیجه و مولود طبیعی حوادث داستان باشد، امّا این طبیعی بودن نباید نمایان باشد، چه اگر خواننده با توجّه به کیفیّت هر یک از این حوادث بتواند ماهیّت حادثهٔ بعد را به حدس دریابد، انتظار داستان لطمه می‌بیند و اوج داستان پیش از موقع آشکار می‌شود» (یونسی، ۱۳۶۵: ۱۴۹).

«نویسنده هنگامی که داستان به اوج می‌رسد، باید مسئلهٔ گره‌گشایی و نتیجه‌گیری را به سرعت حل کند و داستان را به پایان برد... گره‌گشایی امری است ضروری،؛زیرا نویسنده باید رشته‌هایی را که در هم انداخته است، بگشاید و خواننده را از ابهام به در آورد» (همان: ۲۲۳).

گره‌گشایی در حقیقت همان پایان داستان است که همیشه به طریقی به یک راه حل قطعی دست می‌یابد (ر.ک؛ فیلد، ۱۳۸۶: ۷۷) و به عبارت دیگر، «گره‌گشایی همان بطن است که پایان را در جای خود نگه می‌دارد» (همان: ۸۱)

«یکی از رموز داستان‌پردازی، ایجاد حسّ کنجکاوی و علاقه در خواننده است و طرح سؤال‌هایی در ذهن او که همین حالت موجب می‌شود خواننده داستان را به پایان برد تا عطش رازجویی او فرو نشیند. پدیدآوردن گره در داستان و تمهیدات هیجان‌انگیز، همه بدین منظور است که در خواننده شور و رغبتی برانگیزد و او را به دنبال خود بکشد تا وقتی که این حال به اوج خود برسد و کم‌کم عقدهٔ داستان گشوده شود» (یوسفی، ۱۳۶۷: ۱۴). این انتظاری است که در رمان و داستان کوتاه باید برآورده شود. بنابراین، می‌توان گفت که یکی از دلایلی که باعث شده تا عدّه‌ای تمثیل را یکی از انواع ضعیف داستان‌پردازی به حساب آورند و آن را فاقد کارایی لازم بدانند، داشتن چنین انتظاری است.

چنان‌چه ساختار تمثیل و وظیفهٔ محتوایی آن را به خوبی بشناسیم و در مقایسهٔ آن با رمان و داستان کوتاه دچار خطا نگردیم، می‌بینیم که در حکایت‌های تمثیلی، برخلاف رمان و داستان کوتاه، نقطهٔ عطف ناگزیر به حادثه گره خورده، با بیان روایی راوی تکمیل می‌شود. در چنین حالتی، حادثه نیمی از نقطهٔ عطف یا همان اوج داستان را تشکیل می‌دهد و نیم دیگر را بیان

روایی راوی حکایت. اینجاست‌که بلافاصله، نقطهٔ عطف به گره‌گشایی ختم می‌شود و باز هم این راوی است که پایان را اعلام می‌کند. با نگاهی به حکایت‌های شوقی، این فرآیند را به شکل تغییرناپذیر آن به‌روشنی مشاهده می‌کنیم. در همین مثالی که برای حادثه مطرح کردیم، این خطّ سیر آشکارا نمایان است. در این حکایت، نقطهٔ عطف آنجاست که گوساله با تعریف و تمجید تملّق‌آمیزی که روباه از او می‌کند، فریب می‌خورد و تصمیم می‌گیرد تا همراه روباه به نزد شیر برود و از روباه شفاعت کند. نیمی از این قضیّه را تصمیم گوساله و نیمهٔ دیگر را بیان راوی کامل می‌کند:

«فامْضِ و اکْشِفْ لی إلی اللّیثِ الطّریق أنا لا یشقی لَدَیهِ بی رَفیق
فَمَضَی الخِلّانِ تَوًّا للفَلاة ذا إلی الموتِ و هذا للحَیاة»

(شوقی، ۱۹۹۹م.: ۱۳۸).

سپس بلافاصله حادثهٔ جزئی خورده‌شدن گوساله از سوی شیر شکل می‌گیرد و با کامل شدن نقطهٔ عطف، گره‌گشایی حکایت، باز هم به کمک بیان راوی صورت می‌گیرد. اکنون به دلیل بیان نشدن انگیزه‌های رفتاری جانوران در حکایت‌های شوقی می‌پردازیم و همان‌گونه که اشاره کردیم، این امر به زمینهٔ داستانی این حکایت‌ها مربوط می‌شود.

۳ـ۵) زمینهٔ داستانی

زمینهٔ داستان شامل همهٔ جزئیّات توصیفی است که به کمک آن، فضای واقعی داستان به‌خوبی در پیش چشم مخاطب ترسیم می‌شود تا شخصیّت‌ها و انگیزهٔ رفتارهای آنها در موقعیّت‌های مختلف داستان به خوبی شناخته شوند. همچنین، «ایجاد زمینهٔ داستانی روشن و مشخّص برای اکثر خوانندگان اولویّت روانشناختی دارد. هنگام خواندن روایت دوست داریم بدانیم کجا هستیم و به دنبال نشانه‌های زمانی و مکانی واضحی از زمان و مکان یک واقعه هستیم» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۶۵). اگر چنین شناخت دقیقی از سوی نویسندهٔ داستان در اختیار مخاطب قرار گیرد، ابهام و سرگردانی دامنگیر مخاطب نمی‌گردد و او به‌خوبی می‌تواند تا پایان داستان همه چیز را به بهترین شکل درک کند، امّا «این مسئله که ما تا چه اندازه انتظار داریم زمینهٔ داستانی یک روایت نوشتاری مشخّص باشد، ظاهراً به گونه و نوع آن روایت و مسائلی از این قبیل مربوط است. بنابراین، داستانی دربارهٔ مرغی که یک روباه را فریب می‌دهد، به منزلهٔ متنی تمثیلی چه برای بزرگسالان و چه برای کودکان، نیازی ندارد که به مزرعهٔ خاص با طرحی

مشخّص پیوند بخورد که در آن مراتع، ماشین‌آلات و حیوانات اهلی آن توصیف شده‌اند. پرداختن به جزئیّات در چنین موردی که قدرت داستان، در حقیقتِ عام آن، یعنی شمول «همه‌موقعیّتی» آن نهفته است، ممکن است حتّی عجیب و غریب به نظر برسد. می‌توانیم حتّی به‌راحتی با داستان‌هایی دربارهٔ مرغ و روباه که کلمهٔ «مزرعه» اصلاً در آنها به کار نرفته است، کنار بیاییم و جز در مواردی که خلاف آن بر ما ثابت شود، صرفاً یک پس‌زمینهٔ روستایی کلیشه‌ای را تصوّر کنیم» (همان: ۱۶۵). در تمثیل «جزئیّات این زمینه‌های داستانی به‌ندرت مهم هستند؛ زیرا در گسترش طرح داستان یا منعکس کردن شخصیّت، به‌ندرت راهگشا و مؤثّرند» (همان: ۱۶۶).

۴ـ عناصر داستانی در حکایت‌های پروین اعتصامی

ابتدا باید به این نکته اشاره کنیم که حکایت‌های پروین از نظر تقسیم‌بندی‌های سه‌گانه‌ای که پیش‌تر دربارهٔ حکایت‌های تمثیلی مربوط به آن بحث کردیم[۴]، جزء نوع اوّل این حکایت‌ها محسوب می‌گردد؛ زیرا همان گونه که در این باره گفته شد، حکایت‌های پروین نیز از نظر ساختاری بسیار محدود است و چنان‌چه معنای مورد نظر پروین از بطن آنها جدا گردد، ناقص هستند.

پروین شاعری پُرگوست. او با استفاده از سنّت شعری کلاسیک فارسی در مثنوی‌سرایی می‌کوشد تا نقیصهٔ حاصل از تحمیل معنا بر ساختار حکایت‌هایش را برطرف سازد و به‌خوبی نیز از پس این کار برمی‌آید. حکایت‌های او در نگاهی کلّی، به دو دسته تقسیم می‌شود:

۱ـ حکایت‌هایی که برگرفته از روح و دیدگاه زنانهٔ اوست و به جای شخصیّت‌های جانوری، اشیاء و گیاهانی در آن ایفای نقش می‌کنند که به طور خاص مورد توجّه زن هستند؛ اشیائی از قبیل آینه، شانه، تابه، دیگ و یا حتّی حبوبات و گیاهانی مانند لاله، بنفشه و غنچهٔ گل سرخ.

۲ـ حکایت‌هایی که شخصیّت‌های جانوری در آنها به کار گرفته شده است و پروین به شیوهٔ خاصّ خود ـ که به‌زودی به آن خواهیم پرداخت ـ آنها را دستمایهٔ طرح اندیشه‌های خود قرار می‌دهد.

تأثیرپذیری عمیق پروین از سنّت شعری کلاسیک فارسی و توجّه بی‌اندازهٔ او به سبک استادان بزرگ سخن در زمینهٔ بیان مضامین اخلاقی که اغلب با چاشنی عرفان و تسلیم در هم آمیخته، پروین را بر آن می‌دارد تا بیش از حدّ لازم، حضورش به عنوان راوی در جای‌جای

حکایت‌هایش دیده شود. بنابراین، معنی‌اندیشی بیش از اندازهٔ پروین و دخالت بی‌پروای او در کار روایت، باعث می‌شود تا طرح حکایت‌ها در اغلب موارد به جدال و مناظرهٔ محض انجامد و شخصیّت‌ها فقط در حدّ یک نام جلوه کنند و حادثه، نقطهٔ اوج و گره‌گشایی بیشتر به دست پروین رقم بخورند تا اینکه نتیجهٔ طبیعی مناظره‌ها به شمار آیند، لیکن آنچه این ضعف را تا حدّ بسیار قابل قبولی جبران می‌سازد و موجب می‌شود تا چهارچوب ساختاری این حکایت‌ها را از ورطهٔ سقوط به پرتگاه ایرادهای فاحش و غیرقابل چشم‌پوشی برهاند و شالودهٔ ساختاری و محتوایی را با هم سازگار و متناسب حفظ کند، قدرت پروین در سخنوری و بیان اقناع‌گر اوست که با سیطرهٔ خود بر تمام حکایت‌هایش، از ابتدا تا انتها کاری می‌کند که مخاطب بدون کوچکترین احساس ناسازگاری در ساختار و محتوای هر حکایت، آن را با رغبت دنبال نماید و پذیرای پیام آن باشد.

اینک برای روشن‌تر شدن بحث، با ذکر نمونه به بررسی عناصر داستانی پنج‌گانه در ساختار حکایت‌های پروین می‌پردازیم و تلاش می‌کنیم تا میزان به کار گرفته شدن هر یک از آنها را در این حکایت‌ها نشان دهیم.

۴ـ۱) طرح

طرح حکایت‌های پروین به دلیل تسلّط همه‌جانبهٔ او بر شخصیّت‌ها و در اغلب موارد، نبود کنش آنها یکدست است و به همان شیوهٔ «یکی بود، یکی نبود» مضمون اصلی حکایت را بر دوش می‌کشد و آن را به مخاطب عرضه می‌دارد. این یکدستی در تمام حکایت‌های او وجود دارد و مخاطب از همان چند بیت آغازین حکایت می‌تواند به ماهیّت آن پی ببرد و بداند که به چه شکل و دربارهٔ چه چیز می‌خواهد بشنود. ذکر دو نمونه می‌تواند به خوبی این مسئله را نشان دهد:

«مرغی نهاد روی به باغی زِ خرّمی ناگاه دید دانهٔ لعلی به روزنی»
(اعتصامی، ۱۳۸۹: ۱۲۲).

*****

«بلبل آهسته به گُل گفت شبی، که مرا از تو تمنّایی هست»
(همان: ۱۲۵).

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، می‌توان هر دو حکایت را این گونه روایت کرد:

۱ـ مرغی بود که رو به باغی نهاد.
۲ـ بلبلی بود که یک شب آهسته به گل گفت.

همچنین توضیحاتی که پروین به عنوان راوی در ادامهٔ هر یک از این حکایت‌ها ارائه می‌کند، به وضوح مخاطب را متوجّه می‌گرداند که قرار است شنوندهٔ چه چیزی باشد.

۴ـ۲) شخصیّت

شخصیّت‌ها در فابل‌های پروین ـ چه حکایت‌های جانوری، چه حکایت‌های غیرجانوری ـ اغلب بر اساس یک ویژگی طبیعی ذاتی خود، وارد صحنهٔ مناظره می‌شوند و این ویژگی ذاتی دستمایه‌ای می‌شود برای طرح پرسش و پاسخ و جلوه‌گر ساختن پیام یا پیام‌های اخلاقی که مورد نظر پروین است. اگرچه این شخصیّت‌ها فاقد هر گونه کنش هستند و تنها بر اساس گفتگو نقش خود را ایفا می‌کنند، امّا با این حال، می‌توان آنها را تیپ به حساب آورد و نمایندهٔ گروه یا طبقه‌ای از افراد انسانی خاص دانست، لیکن برخلاف شخصیّت‌های حکایت‌های شوقی، بنای کار آنها بر مجادلهٔ لفظی است و از این حیث، مخاطب به‌راحتی نمی‌تواند پایان کار این جدال لفظی آنها را به‌آسانی پیش‌بینی کند، مگر اینکه پروین خود با صراحت از همان ابتدای کار جانبداری خویش را به عنوان راوی از یکی از آنها اعمال کرده باشد. نکتهٔ دیگری که در کار پروین در این باب دیده می‌شود، این است که شخصیّت‌های وی همواره با دیدگاهی که به طور خاص در جامعهٔ ایرانی و ادبیّات فارسی نسبت به جانوران گوناگون وجود دارد، منطبق هستند و هرگز از مرز آشنایی که مخاطب، این شخصیّت‌ها را در آن محدوده می‌شناسد، تجاوز نمی‌کنند و به گونه‌ای متفاوت از آنچه هستند، به نمایش درنمی‌آیند. به عنوان مثال، شیر همواره با صفت شجاعت، قدرت و صلابت وارد صحنهٔ مناظره می‌شود و هرگز جنبه‌های منفی که از او در حکایت‌های شوقی قابل ملاحظه است، صادر نمی‌گردد. از این نظر، می‌توان این شخصیّت‌های جانوری را با همان پس‌زمینه‌های شناختی رایج در جامعهٔ ایران و ادبیّات فارسی مشاهده کرد.

۴ـ۳) کشمکش

نخست اینکه در حکایت‌های پروین، کشمکش به هیچ گونه حادثهٔ جزئی نمی‌انجامد و فقط در حدّ همان جدال لفظی باقی می‌ماند. دوم اینکه انگیزهٔ این کشمکش‌ها نیز همانند

حکایت‌های شوقی مطرح نمی‌شود و مخاطب بدون هیچ گونه قرینه‌ای با جدال لفظی دو جانور مواجه می‌شود. سوم اینکه روح زنانه‌ای که در سخن پروین جلوه‌گر است و اصراری که او در پیروی از سنّت‌های اخلاقی شعر کلاسیک دارد، باعث شده است تا در مناظره‌های او، کشمکش‌ها آمیزه‌ای از کشمکش عاطفی و اخلاقی باشد. چهارم اینکه دخالت پروین نیز به عنوان راوی و بخشیدن سهم بیشتر از کلام هنری به شخصیّت‌های مورد حمایت او اغلب این کشمکش‌ها را به حالت یک‌طرفه می‌کشاند و با بستن دهان شخصیّت جانور منفی، آن را به سود پیام اخلاقی حکایت بسط می‌دهد. با این حال، نکتهٔ جالب توجّه در این زمینه آن است که اتّفاق نیفتادن حادثهٔ جزئی در حکایت‌های پروین موجب شده تا ساختار مناظره اصیل‌تر بنماید و جدال، نزدیک به جدال داستانی نشده، منطق اقناعی قوی‌تر جلوه کند؛ زیرا پیروز میدان در مناظره با دلایل عقلی به این پیروزی دست می‌یابد و هرچند عاطفه و احساس هم در آن دخیل است، امّا این پیروزی با استفاده از قدرت فیزیکی و ایجاد دعوا برای نابودی طرف مقابل است. برای روشن‌تر شدن این معنا، لازم است تا یک حکایت را به عنوان نمونه بررسی کنیم.

حدیث مهر

«گنجشک خُرد سحر گفت با کبوتری — کآخر تو هم برون کن از این آشیان سری
آفاق روشن است، چه خُسبی به تیرگی؟ — روزی بپر، ببین چمن و جویی و جَری
در طرْف بوستان، دهن خشک تازه کن — گاهی زِ آب سرد و گه از میوهٔ تری
بنگر من از خوشی چه نکوروی و فربهم — ننگ است چون تو مرغک مسکین لاغری
گفتا حدیث مهر بیاموزدت جهان — روزی تو هم شوی چو من ای دوست، مادری
گِرد تو چون که پُر شود از کودکان خُرد — جز کار مادران نکنی کار دیگری
روزی که رسم و راه پرستاریم نبود — می‌دوختم به سان تو، چشمی به منظری
گیرم که رفته‌ایم از اینجا به گلشنی — با هم نشسته‌ایم به شاخ صنوبری
تا لحظه‌ای است تا که دمیده است نوگُلی — تا ساعتی است تا که شکفته است عبهری
در پرده قصّه‌ای است که روزی شود شبی — در کار نکته‌ای است که شب گردد اختری
خوشبخت طائری که نگهبان مرغکی است — سرسبز شاخکی که بچینند از آن بَری
فریاد شوق و بازی اطفال دلکش است — وانگه به بام لانهٔ خُرد محقّری
هرچند آشیان گِلین است و من ضعیف — باور نمی‌کنم چو خود اکنون توانگری
ترسم که گر رَوَم، بَرَد این گنجها کسی — ترسم در آشیانه فتد ناگه آذری

از سینه‌ام اگرچه زِ بس رنج، پوست ریخت، ناچار رنج‌های مرا هست کیفری
شیرین نشد چو زحمت مادر، وظیفه‌ای فرخنده‌تر ندیدم از این هیچ دفتری
پرواز بعد از این هوس مرغکان ماست ما را به تن نمانْد زِ سعی و عمل، پَری»

(اعتصامی، ۱۳۸۹: ۱۷۶).

در این حکایت، گنجشگ بدون هیچ مقدّمه‌ای و بی‌آنکه انگیزهٔ او برای مناظره با کبوتر برای مخاطب روشن باشد، مناظره را آغاز می‌کند و با طعن و کنایه‌ای که روا می‌دارد، بر آن است تا خود را برتر از کبوتر نشان دهد. کشمکش این جدال لفظی، توجّه به لذّت‌های نفسانی و در مقابل، چشم‌پوشی از این لذّت‌ها به سبب هدف والای مادر بودن است.

چنان‌که ملاحظه می‌شود، پروین از این مناظرهٔ هفده بیتی، تنها چهار بیت را به گنجشک اختصاص می‌دهد و با جانبداری از کبوتر برای به کرسی نشاندن پیام مورد نظرش، یکباره عنان اختیار را به کبوتر می‌سپارد تا با دلایلی که توأم با عاطفه و احساس است، حسّ اقناع مخاطب را هر چه بیشتر برانگیزاند و این یکّه‌تازی کبوتر در سخن‌سرایی، بی‌آنکه به کوچکترین حادثه‌ای منجر شود، با همان منطق اقناعی گفتگو پایان می‌پذیرد و شخصیّت منفی مناظره بایکوت شده، پیام اخلاقی ـ عاطفی مورد نظر به کرسی می‌نشیند.

۴ـ۴) نقطهٔ عطف و گره‌گشایی

چنان‌که پیش از این نیز در بحث تحلیل ساختاری حکایت‌های شوقی بیان کردیم، نقطهٔ عطف یا اوج و گره‌گشایی در حکایت‌ها و مناظره‌های تمثیلی غالباً به صورت آنی و بی‌درنگ به دنبال یکدیگر می‌آیند و میان آنها فاصلهٔ چندانی وجود ندارد و دخالت راوی در این ارتباط، بسیار تأثیرگذار است. در حکایت‌های پروین نیز همین مسئله به وضوح دیده می‌شود، با این تفاوت که نقاط اوج و گره‌گشایی در حکایت‌هایی که فاقد حادثهٔ جزئی هستند، روایی است و از طریق کلام صورت می‌گیرد و بر اساس منطق مناظره بنا شده است؛ به عبارت دیگر، نقاط اوج و گره‌گشایی در مناظره‌ها، بالاگرفتن جنجال لفظی و آنگاه بایکوت کردن طرف مقابل برای پایان بخشیدن به حکایت است و این به دلیل عدم رخ دادن حادثهٔ جزئی در بطن آنهاست. پرداختن به مثال بالا می‌تواند راهگشای این بحث باشد.

در مناظرهٔ *حدیث مهر*، نقطهٔ اوج آنجایی است که کبوتر این دو بیت را به زبان می‌آورد و عقیدهٔ گنجشک را به چالشی عمیق می‌کشد:

«گیـرم کـه رفتـه‌ایـم از اینجـا بـه گلشـنی
بـا هـم نشسـته‌ایـم بـه شـاخ صـنوبری
تا لحظه‌ای است تا که دمیـده اسـت نـوگُلی
تا ساعتی است تا که شکفته است عبهـری»
(همان).

در ادامه، بی‌درنگ این یک بیت را به عنوان پایان اوج این جدال و به منزلهٔ تصدیق و تأییـد هر چه بیشتر بیت قبل ذکر می‌کند:

«خوشبخت طائری که نگهبان مرغکی اسـت
سـرسبز شاخکـی کـه بچیننـد از آن بـری»
(همان).

پس این راوی است که با بیان روایی منسوب به کبوتر، مناظره را پایان مـی‌دهـد و آخـرین ابیات را بیان می‌کند.

این شیوه در تمام حکایت‌های پروین، به صورتی کاملاً ثابت رعایت شده است و بـه‌سـادگی می‌توان آن را در یکایک حکایت‌های او نشان داد. اگر بخواهیم یک فرمول کلّی را برای دستیابی راحت‌تر به این نقاط اوج و گره‌گشایی‌ها ارائه کنیم، باید بگوییم که آنچه تعیین‌کنندهٔ نقطـهٔ اوج است، در حقیقت، شاه‌بیتی است که به‌منزلهٔ تیر خلاص، بر همهٔ ادّعاهای طرف مقابل می‌نشیند و با بار عظیمی از بی‌پروایی و عمق معنایی بسیار همراه است. گـره‌گشـایی نیـز آنجـایی آشـکار می‌شود که آن بیت را بتوان به عنوان آخرین بیت و پایان‌بخش کار روایت منـاظره یـا حادثـه و نقطهٔ اوج حکایت در نظر گرفت، چنان‌که دیگر خواننده به بیت یا ابیات دیگری هیچ گونه نیازی احساس نکند و ماجرا را در همان نقطه تمام‌شده ببیند. اینجاست کـه پایـان حقیقـی مشـخّص می‌شود و به‌راحتی می‌توان فهمید که آنچه از این پس از زبان یکـی از شخصـیّت‌هـا، تـا نقطـهٔ دلخواه راوی بیان می‌شود، همان بیان روایی است که راوی برای عمق بخشیدن هر چـه بیشـتر به پیام یا پیام‌های اخلاقی ماجرا، اصرار به گفتن آنها دارد.

نکته‌ای که در پایان این تحقیق باید به آن اشاره کرد، این است که پروین طریق اطناب را ـ که البتّه اطنابی کاملاً هنرمندانه و به دور از ایجاد ملال است ـ برگزیده و شوقی به طریق ایجـاز به کار سرودن پرداخته است. شوقی با تعقّل سرشار از اقناع و پـروین بـا اسـتفاده از احسـاس و

عاطفهٔ بسیار لطیف، چنان کلام خود را شورانگیز می‌نمایند که به جرأت می‌توان گفت حکایت یا مناظره‌ای در کار آنها نیست که یک یا چند شاه‌بیت را به معنی واقعی آن در خود نداشته باشد؛ شاه‌بیت‌هایی که به سادگی تبدیل به ضرب‌المثل‌هایی می‌شوند که گنجینه‌ای ارزشمند از تجربه‌های تلخ و شیرین را همواره در خود حفظ می‌کند و به یادگار می‌گذارد.

نتیجه‌گیری

با توجّه به آنچه در باب ساختار تمثیل گفته شد، دلایلِ کوتاهی ساختار حکایت‌های تمثیلی را باید در این گزینه‌ها جستجو کرد: نخست اینکه تمثیل یکی از اساسی‌ترین بخش‌های ادبیّات تعلیمی است و ادبیّات تعلیمی، برخلاف ادبیّات حماسی و غنایی، بر ایده‌آلیسم اخلاقی استوار است و با به وجود آمدن پرسش و پاسخ‌های اخلاقی بسیار، دامنهٔ کار به بحث و استدلال کشیده می‌شود. بنابراین، باید به صورت خیلی کوتاه و موجز زمینهٔ بیان پاسخ مناسب را فراهم آورد تا فرایند اقناع هرچه سریع‌تر و بهتر به انجام برسد. دوم اینکه در داستان‌های تعلیمی، برخلاف داستان‌های حماسی و غنایی، عنصر روایی بر عنصر نمایشی و هدف اخلاقی بر هدف سرگرم‌سازی غلبه دارد. سوم اینکه در داستان‌های حماسی و غنایی، دو عنصر «حقیقت‌مانندی» و «توهّم واقعیّت» به چشم می‌خورد که در داستان‌های تعلیمی نه تنها به هیچ وجه وجود ندارند، بلکه به عکس در ادبیّات تعلیمی شاهد نبود واقعیّت در شخصیّت‌ها و ساختار قصّه‌گویی هستیم.

بررسی ساختاری *باب‌الحکایات* احمد شوقی و حکایت‌های پروین اعتصامی نشان می‌دهد که این حکایت‌های تمثیلی از ویژگی داستانی بودن برخوردارند و با داشتن عناصر داستانی پنج‌گانه‌ای که به‌وسیلهٔ خالق اثر به‌گونه‌ای غربال شده‌اند که با ذات تمثیلی بودن حکایت‌ها کاملاً هماهنگ و سازوار است و فرایند انتقال بار معنایی را به انجام می‌رسانند. این پنج عنصر داستانی عبارتند از: طرح، شخصیّت، کشمکش، نقطهٔ اوج یا عطف و گره‌گشایی.

احمد شوقی و پروین اعتصامی، هر یک با استفاده از این عناصر پنجگانه و دخالت در ساختار روایی حکایت‌ها به عنوان راوی و در نهایت، بخشیدن سهم بیشتر از کلام هنری به شخصیّت‌های مورد نظرشان، پیام اخلاقی مورد نظر خود را به مخاطب القا می‌کنند و در این زمینه، به دلیل تسلّط فوق‌العاده بر دستگاه زبان و قدرت سخن‌سرایی، عملکردی بسیار موفّق دارند، به‌گونه‌ای که محتوای کار هر یک از حکایت‌های آنها با ساختاری که هر یک از دو شاعر

در بیان روایی حکایت‌گویی و شیوهٔ سرودن ایجاز یا اطناب به آن پرداخته‌اند، کاملاً سازواری و تناسب دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱ـ این اختلاف در کوتاهی و بلندی داستان، دربارهٔ داستان‌های کوتاه امروزی نیز به همین شیوهٔ مطرح است و کاملاً به ویژگی‌هایی از قبیل نحوهٔ شروع داستان، فکر یا ایدهٔ داستان، ابهام، نحوهٔ شخصیّت‌پردازی و یا حتّی چگونگی توصیف داستانی بستگی دارد.

۲ـ ر.ک؛ *رمان چیست؟* اثر محسن سلیمانی.

۳ـ عدم بیان انگیزهٔ کشمکش‌ها و شکل‌گیری حوادث جزئی این حکایت‌ها به «زمینهٔ داستانی» این حکایت‌ها مربوط می‌شود که در این مقاله به آن پرداخته‌ایم.

۴ـ رجوع شود به صفحهٔ ۵ همین مقاله.

منابع و مآخذ

اسکات‌کارد، اورسون. (۱۳۸۷). ***شخصیّت‌پردازی و زاویهٔ دید در داستان***. ترجمهٔ پریسا خسروی سامانی. چاپ اوّل. اهواز: رسش.

اعتصامی، پروین. (۱۳۸۹). ***دیوان اشعار***. چاپ اوّل. تهران: انتشارات بهزاد.

امین مقدسی، ابوالحسن. (۱۳۸۶). ***ادبیّات تطبیقی با تکیّه بر مقارنهٔ ملک‌الشّعرای بهار و امیرالشّعرا شوقی***. چاپ اوّل. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

ایرانی، ناصر. (۱۳۸۰). ***هنر رمان***. چاپ دوم. تهران: سهروردی.

براهنی، رضا. (۱۳۶۸). ***قصّه‌نویسی***. چاپ چهارم. تهران: البرز.

برسلر، چارلز. (۱۳۸۹). ***درآمدی بر نظریّه‌ها و روش‌های نقد ادبی***. ترجمهٔ مصطفی میرعابدینی. چاپ دوم. تهران: نیلوفر.

پاینده، حسین. (۱۳۹۰). ***گفتمان نقد***. چاپ دوم. تهران: نیلوفر.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۹). ***رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی***. چاپ هفتم. تهران: علمی و فرهنگی.

تولان، مایکل. (۱۳۸۶). ***روایت‌شناسی. درآمدی زبان شناختی-انتقادی***. ترجمهٔ سیّده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. چاپ اوّل. تهران: سمت.

دقیقیان، شیرین‌دخت. (۱۳۷۱). ***منشاء شخصیّت در ادبیّات داستانی***. چاپ اوّل. تهران: نویسنده.

دیبل، انسن. (۱۳۷۸). ***طرح در داستان***. ترجمهٔ مهرنوش طلایی. چاپ اوّل. اهواز: رسش.

رستگار فسایی، منصور. (۱۳۶۹). ***تصویرآفرینی در شاهنامهٔ فردوسی***. چاپ دوم. شیراز: انتشارات دانشگاه.

ژان، شوالیه و آلن گربران. (۱۳۸۵). ***فرهنگ نمادها***. ترجمهٔ سودابه فضائلی. جلد اوّل. چاپ اوّل. تهران: جیحون.

سلیمانی، محسن. (۱۳۶۹). ***رمان چیست***. چاپ دوم. تهران: نی.

شریفی، محمّد و محمّدرضا جعفری. (۱۳۸۷). ***فرهنگ ادبیّات فارسی***. چاپ اوّل. تهران: فرهنگ نشر نو و انتشارات معین.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). ***انواع ادبی***. چاپ سوم. تهران: میترا.

شوقی، احمد. (۱۹۹۵م.). ***الشّوقیّات***. المجلّد الرّابع. الطبعة الأولی. بیروت: دارالجیل.

فیلد، سید. (۱۳۸۶). ***چگونه فیلمنامه بنویسیم***. ترجمهٔ عبّاس اکبری و مسعود مدنی. چاپ اوّل. تهران: نیلوفر.

مک‌کی، رابرت. (۱۳۸۵). ***داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی***. ترجمهٔ محمّد گذرآبادی. چاپ دوم. تهران: هرمس.

میرصادقی، جمال. (۱۳۶۷). ***عناصر داستان***. چاپ دوم. تهران: شفا.

یوسفی، غلامحسین. (۱۳۶۷). ***دیداری با اهل قلم***. چاپ دوم. تهران: علمی.

یونسی، ابراهیم. (۱۳۶۵). ***هنر داستان‌نویسی***. چاپ اوّل. تهران: سهروردی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی