Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 14, No.67
Spring 2026
Research Article

Analyzing the Performative Potential of *Jameʿ al-Hekayat* through the Lens of Brechtian Epic Theatre[1]

Minoo Kalantar Mahdavi[2], Negar Noofeli[3]

Date received: 01/08/2025

Date Review: 02/11/2025

Date accepted: 19/11/2025

Date published: 21/03/2026

¯Corresponding Author's E-mail: negar.noofeli1@louisiana.edu

Abstract

Folk literature, especially within the tradition of storytelling and naqqā li, incorporates performative elements that transcend purely literary features and make it suitable for theatrical analysis. Jā meʿ al-Ḥekā yā t is a collection of legends and tales compiled during the Safavid era. The version used in this study, edited by Pegā h Khadī sh and Mohammad Jaʿ farī (Qanavā tī) based on manuscripts from the Astan Quds Razavi Library, is regarded as one of the most significant sources of folk and oral literature. The presence of an episodic structure, alienation techniques, the narrator«s direct intervention, the inclusion of poetry and song, and the embedding of secondary narratives within the main story make this work a rich subject for

1. The article is an excerpt from Minoo kalantar Mahdavi's master's thesis titled "Analysis of the Dramatic Capacities of the Book of Stories with a Dramatic Adaptation Approach" at the Shiraz Institute of Higher Education in Art.

2. Master«s dɛgree in Dramatic Literature from the Honar shiraz, shiraz, Iran**.**
https://orcid.org/0009-0002-4039-3075

3. Former instructor in the Department of Dramatic Literature at the Honar shiraz and currently a PhD student (second doctorate) in Folklore at the University of Louisiana, USA.
https://orcid.org/0009-0001-8534-0148

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY- NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 14, No.67
Spring 2026
Research Article

comparison with modern theatrical theories. While earlier analyses of such texts often relied on the Aristotelian model of theater, this article proposes a new approach to their dramatic examination through Bertolt Brecht«s theory of epic theater, using a descriptive-analytical method based on library sources. The findings show that many structural and narrative components, such as the alienation effect, nonlinear composition, active narrator, and multilayered storytelling, correspond to the principles of epic theater. The results can open new paths for comparative studies between Persian folk narratives and modern dramatic theories and provide a basis for adapting classical texts to localized dramatic performances**.**

Keywords: Jā meʿ al-Ḥekā yā t; epic theatre; dramatic potentials; alienation; Bertolt Brech.

Theoretical background

Folk tales possess inherent performative potential: when a narrative is made present before an audience, the process of *f*becoming theatrical≈ begins (Sheikh-Mahdi et al., 2006, p.117). This transformation turns the tale into a live, interactive experience; scholars maintain that no literary form is wholly devoid of performative aspects (Amini, 2005, p. 204). Against this backdrop and following Bertolt Brecht«s theories, popular performance seems more consonant with epic theatre than with Aristotelian tragedy. Brecht opposes Aristotle«s concept of catharsis (Zarrinkoub, 2019, p.136), emphasizing critical awareness and distancing, and he critiques emotional purgation as *f*purification for pleasure≈ (Brecht, 1999, p. 333). In epic theatre, the spectator ceases to be passive and becomes an active, reflective observer (Busuk, 2002, p. 143). The principal device in this process is *f*estrangement≈ (Verfremdung): making the familiar appear strange in order to provoke thought (Brecht, 1978, p. 163). Building on Brecht«s

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 14, No.67
Spring 2026
Research Article

perspective, the present study examines the performative capacities of folk anecdotes through a non-Aristotelian theatrical lens to reread their narrative and performative structures.

Aims and research questions

This study aims to reread the performative potentials of *Jami' al-Ḥikāyāt* in light of Brecht«s epic/Verfremdung theatre. Specifically, it investigates how the dynamic, episodic narrative structure of *Jami' al-Ḥikāyāt* corresponds to core features of Brechtian dramaturgy√ such as distancing and the narrator«s deliberate presence. The central research question asks: How can popular tales, especially those in *Jami' al-Ḥikāyāt*, be analysed within a non-Aristotelian dramaturgical framework, and which narrative and structural elements in *Jami' al-Ḥikāyāt* correspond to the components of Brecht«s epic theatre? From this inquiry the study seeks to propose a localized model for re-creations of stage performances grounded in Iran«s oral heritage.

Hypotheses

It is posited that numerous structural features of *Jami' al-Ḥikāyāt*√ including the narrator«s conscious presence, the insertion of verse and moralizing remarks within narratives, and nested/embedded storytelling√ function analogously to Brechtian distancing techniques.

Data collection

The data for this study are drawn from a manuscript edition of *Jami' al-Ḥikāyāt*, a compilation of folktales and popular legends penned in the eleventh hijri century (Khadish & Qanavati, 2014, p. 10). The spoken register and specialized terms of naqqā l storytellers reveal the texts« oral origins and, consequently, their performative affordances. These materials were mapped onto Brechtian theoretical

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 14, No.67
Spring 2026
Research Article

categories to examine narrative dynamics and the listener«s participatory role in meaning-making.

Analysis and discussion

The narratives in *Jami' al-Ḥikāyāt* extend beyond linear retelling and employ an *f*Eastern drama≈ form√ nested stories and tale-within-tale configurations√ where each narrative layer contributes new semantic depth. Despite differences of medium, the critical and distancing functions observed in literary and theatrical contexts are shared. In Brecht«s theatre, distancing is achieved through acting, mise-en-scène, lighting, and music to prompt social analysis. In *Jami' al-Ḥikāyāt*, analogous effects emerge from figurative language, admonitions, verse, and subsidiary narratives: the narrator acts as observer, critic, and interpreter, thereby preventing purely emotional identification. Pauses, recited poems, and interludes function similarly to Brechtian songs and scene-tableaux (Starmi, 2011, p. 15). Overall, although rooted in oral literature, *Jami' al-Ḥikāyāt* manifests theatrical capacities that correspond to the principles of Brecht«s epic theatre and thus lend themselves to modern stage adaptation√ bridging traditional Iranian narrative practices and modern Western theatrical forms.

References

Amini, M. R. (2005). A reflection on the theatrical aspects of Persian literature. *Social and Human Sciences Journal, 22*(1), 204¬216.

Aristotle. (2019). *Aristotle and the art of poetry* (translated into Farsi by A. Zarrinkoob, 11th ed.). Amir Kabir Publications.

Brecht, B. (1978). *On theatre* (translated into Farsi by F. Behzad). Kharazmi Publications.

Brecht, B. (1999). *Brecht on theatre: The development of an aesthetic* (translated into Farsi by J. Willett). Methuen.

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 14, No.67
Spring 2026
Research Article

Busuk, R. (2002). Brecht«s epic theatre as a modern avant-garde and its influence on postmodern theatre. *Petra Christian University Journal, 4*(2), 135¬147.

Estarami, E. (2011). Foundations of Brecht«s epic theatre based on *f*Mother Courage and Her Children.≈ *Journal of Contemporary World Literature, 16*(61), 5¬24.

Khadeesh, P., & Ghanvati, M. (2014). *Jame' al-Hekayat*. Maziar Publications.

Sheikh-Mehdi, A., Tavousi, M., & Lezgi, H. (2006). Performative storytelling in Iran. *Journal of Persian Language and Literature Research, 7*, 115¬131.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه
سال ۱۴، شمـارهٔ ۶۷، بهار ۱۴۰۵
مقالهٔ پژوهشی

تحلیل ظرفیت‌های نمایشی *جامع‌الحکایات* با رویکرد تئاتر روایی برشت[۱]

مینو کلانتر مهدوی[۲]، نگار نوفلی*[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۱۰ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۸/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۲۸ تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۰۱

چکیده

ادبیات عامه، به‌ویژه در سنت قصه‌گویی و نقالی، همواره دارای عناصر نمایشی بوده است که فراتر از ویژگی‌های صرفاً ادبی، امکان تحلیل نمایشی نیز دارند. *جامع‌الحکایات* عنوان عمومی مجموعه‌ای از کتاب‌هاست که دربردارندهٔ افسانه‌ها، قصه‌ها وحکایت‌های کوتاه و بلند است که در دوران صفوی گردآوری شده‌اند. نسخهٔ مورد استفاده در این پژوهش، به همت پگاه خدیش و محمد جعفری (قنواتی) براساس نسخه‌های خطی کتابخانهٔ آستان قدس رضوی تدوین و ویرایش شده است. این مجموعه یکی از مهم‌ترین منابع در حوزهٔ قصه‌های عامه وادبیات

---

۱ . مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، مینو کلانتر مهدوی با عنوان «تحلیل ظرفیت‌های نمایشی مجموعهٔ *جامع‌الحکایات* با رویکرد اقتباس نمایشی» در مؤسسهٔ آموزش عالی هنر شیراز است.

۲ . کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، مؤسسهٔ غیرانتفاعی هنر شیراز، شیراز، ایران.
https://orcid.org/0009-0002-4039-3075

۳. مدرس سابق گروه ادبیات نمایشی، مؤسسهٔ غیرانتفاعی هنر شیراز و دانشجوی دکتری دوم رشتهٔ «فولکلور» از دانشگاه لوییزیانای آمریکا (نویسندهٔ مسئول)

negar.noofeli1@louisiana.edu
https://orcid.org/0009-0001-8534-0148

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY- NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

شفاهی به‌شمار می‌رود. وجود ساختار اپیزودیک، ایجاد فاصله‌گذاری و شکستن توهم واقعیت با حضور مستقیم راوی، استفاده از شعر، پند و اندرز و آوردن روایات فرعی در خلال حکایت اصلی در این مجموعه، آن را به متنی مناسب برای مطالعهٔ تطبیقی با نظریه‌های نمایشی مدرن بدل کرده است؛ درحالی که تحلیل‌های پیشین، اغلب بر مبنای الگوی تئاتر ارسطویی صورت گرفته‌اند، هدف این مقاله آن است تا با اتکا به نظریهٔ تئاتر روایی برتولت برشت و به روش توصیفی ـ تحلیلی بر پایهٔ منابع کتابخانه‌ای، چشم‌اندازی نو به تحلیل نمایشی این روایت‌ها بگشاید. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که بسیاری از مؤلفه‌های ساختاری و روایی این مجموعه، همچون فاصله‌گذاری، ساختار غیرخطی، حضور فعال راوی و روایت چندلایه، با اصول تئاتر روایی هم‌سویی دارند. نتایج پژوهش می‌تواند زمینه‌ساز مطالعات تطبیقی میان متون ادبی عامهٔ فارسی و نظریه‌های تئاتری مدرن شود و بستر مناسبی برای بومی‌سازی اجراهای نمایشی براساس متون کلاسیک فراهم آورد.

واژه‌های کلیدی: *جامع‌الحکایات*، ظرفیت‌های نمایشی، تئاتر روایی، فاصله‌گذاری، برتولت برشت.

۱. مقدمه

ادبیات عامه، افزون بر ارزش‌های ادبی، فرهنگی و تاریخی، همواره از ظرفیتی پنهان، اما بنیادین برای بازنمایی در قالب اجراهای نمایشی برخوردار بوده است. این ظرفیت، به‌ویژه در سنت‌های قصه‌گویی و نقالی، به‌صورت چشمگیری نمود می‌یابد و نشان می‌دهد که مرز میان روایت مکتوب و نمایش، در بستر فرهنگ شفاهی ایرانی، همواره سیال و منعطف بوده است. در این میان، مجموعهٔ *جامع‌الحکایات*، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین منابع گردآوری‌شده از قصه‌های عامه در دورهٔ صفوی، جایگاهی ممتاز دارد؛

اثری که دربردارندهٔ داستان‌هایی با ساختارهای پیچیدهٔ روایی و ظرفیت‌های نمایشی منحصربه‌فرد است.

باوجود این، عموماً تحلیل‌های موجود دربارهٔ قصه‌های عامه، ازمنظر ساختارگرایانه و باتکیه بر الگوی تئاتر ارسطویی انجام شده‌اند؛ رویکردی که بر وحدت زمان، مکان و کنش، انسجام علی ـ معلولیِ پی‌رنگ و هم‌ذات‌پنداری مخاطب با شخصیت‌ها استوار است؛ درحالی‌که، این چارچوب تحلیلی در مواجهه با ساختار روایی سیال، گسسته و چندلایهٔ قصه‌های عامه، ناکارآمد می‌نماید. ازاین‌رو، به‌نظر می‌رسد بازخوانی این متون از منظر نظریه‌های نمایشی معاصر، می‌تواند دریچه‌ای تازه به‌سوی تحلیل ظرفیت‌های نمایشی بگشاید.

در همین راستا، یکی از نظریه‌های بنیادین و کاربردی، «تئاتر روایی[1] برتولت برشت[2]» است. برشت با طرح مفهوم فاصله‌گذاری و گسستن پیوندهای عاطفی مخاطب با شخصیت‌ها، تئاتر را ابزاری برای آگاهی و کنش انتقادی می‌داند. او تأکید می‌کند که نمایش نباید مخاطب را منفعل نگه دارد، بلکه باید او را به درکی انتقادی از رویدادها برساند. به‌گفتهٔ احمدی، برشت معتقد است: تماشاگر باید وقتی از تئاتر بیرون می‌آید، دگرگون شده باشد. نباید در گرداب انتظار، دلهره یا ترحم غرق شود، مخاطب باید توان اندیشیدن دربارهٔ وقایع نمایش را داشته باشد. هدف تئاتر روایی و فن فاصله‌گذاری نیز همین است (احمدی، ۱۴۰۰، ص. ۸۱).

ویژگی‌هایی چون روایت غیرخطی، حضور راوی، «بازتاب‌گری[3]» و تکه‌تکه شدن روایت، از مؤلفه‌های اصلی تئاتر روایی‌اند که با ساختار قصه‌های عامه، به‌ویژه *جامع‌الحکایات*، هم‌سویی دارند. ماهیت شفاهی این روایت‌ها نیز به پویایی فرم کمک می‌کند، زیرا مردم در بازگویی‌های مکرر، روایت را بازآفرینی کرده، بخش‌های زائد را

حذف و عناصر جذاب را تقویت می‌کردند. بدین‌ترتیب، متون شفاهی همواره در دگردیسی‌اند و ساختار اپیزودیک، تکرار و تعلیق در آن‌ها نهادینه است. اسکولز نیز معتقد است روایت مدرن پیوند خود را با روایت‌های بدوی قطع نکرده، بلکه همواره از سرچشمه‌های جادویی آن‌ها نیرو می‌گیرد (اسکولز، ۱۹۷۴، ترجمهٔ فرزانه طاهری، ۱۳۷۹، ص. ۹۳). این پیوند، زمینه‌ساز خوانش‌های تطبیقی نوین میان روایت‌های کهن و نظریه‌های نمایشی معاصر است.

از این منظر، مقایسهٔ دو شیوهٔ روایت در تئاتر برشت و *جامع‌الحکایات*، بیش از آن‌که بر شباهت‌های تکنیکی استوار باشد، بر قرابت‌های کارکردی میان آن‌ها تکیه دارد؛ چراکه هر دو درپیِ آن‌اند که مخاطب را از حالت انفعال بیرون بکشند و او را به اندیشیدن، داوری و آگاهی انتقادی وادارند، هرچند مسیرهای تحقق این هدف در هر یک متفاوت است.

بر همین اساس، این پژوهش می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که چه ظرفیت‌های نمایشی در *جامع‌الحکایات* با اصول تئاتر روایی برشت هم‌خوانی دارد. هدف، نه‌تنها ارائهٔ خوانشی نو از ادبیات عامه، بلکه بررسی امکان بومی‌سازی اجراهای نمایشی بر پایهٔ این میراث ادبی است. چنین نگاهی می‌تواند افقی تازه در مطالعات تطبیقی در فرهنگ و ادبیات عامه بگشاید.

۲. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون، پژوهشگران در مطالعات متعددی به بررسی جنبه‌های نمایشی در حکایات عامه پرداخته‌اند. شیخ‌مهدی و همکاران (۱۳۸۵) در مقالهٔ «داستان‌گویی نمایشی در ایران»، شیوهٔ اجرای نقالان را به‌عنوان گونه‌ای از نمایش تحلیل کرده‌اند. این پژوهش بر نحوهٔ

روایتگری همراه با حرکات بدن و تغییر لحن تمرکز داشته و اثبات کرده است که این شیوه، داستان‌گویی را به اجرا تبدیل می‌کند. فهیمی‌فر و یوسفیان‌کناری (۱۳۹۲) در مقالهٔ «قابلیت‌های روایی ادبیات عامه در ایران در اقتباس نمایشی برای تلویزیون و سینما»، چالش‌های اقتباس آثار عامه را بررسی کرده و این روایت‌ها را در قیاس با داستان‌گویی مدرن و نمایش کلاسیک تحلیل کرده‌اند.

در همین راستا، پورشبانان (۱۳۹۳) در پژوهش خود باعنوانِ «ظرفیت‌های نمایشی و اقتباسی خاوران‌نامه ابن‌حسام خسفی»، این اثر را مناسب برای اقتباس سینمایی دانسته است. نیکخو و پنداری (۱۳۹۶) نیز در مقالهٔ خود با عنوان «تحلیل ساختار و الگوی نمایشی در «هفت لشکر» (طومار جامع نقالان)»، جنبه‌های نمایشی این طومار را بررسی کرده و با تأکید بر تطابق آن با تئاتر ارسطویی، آن را گونه‌ای از روایت شرقی توصیف کرده است.

بررسی جنبه‌های نمایشی در قصه‌های عامه معمولاً بر مبنای الگوی تئاتر ارسطویی صورت گرفته است و کم‌تر تلاشی برای تحلیل این متون از منظر تئاتر برشتی انجام شده است. پژوهش حاضر می‌کوشد با بهره‌گیری از دیدگاه‌های برتولت برشت، ظرفیت‌های نمایشی این مجموعه را از زاویه‌ای تازه بررسی کند. تمرکز این پژوهش بر شیوه‌های روایی و تئاتر غیرارسطویی است و می‌کوشد نگاهی نو به ساختارهای نمایشی در ادبیات عامه ارائه دهد.

۳. چارچوب نظری

قصه‌های عامه، بازتاب تجربه‌های زیستهٔ جمعی‌اند و از دیرباز بنیان‌های نمایشی در خود دارند. این متون با برخورداری از عناصر اجرایی، زمینه‌ساز کنش زنده در برابر

مخاطب‌اند. مضامین آن‌ها در طول تاریخ تکرار می‌شوند، زیرا انسان در هر دوره اندیشهٔ گذشتگان را در قالبی تازه بازآفرینی می‌کند (Veselovski, 1940, p.51). این تکرار خلاقانه همان «هنر تکرارِ داستان‌ها» است (Benjamin, 1992, p.90) که جوهرهٔ نمایش در آن نهفته است، چراکه نمایش نیز بر بازنمایی عینی روایت استوار است.

از منظر ساختاری، سه عنصر «متن نمایشی»، «بازیگر» و «تماشاگر» ارکان بنیادین نمایش‌اند (اسلین، ۱۹۶۵، ترجمهٔ شیرین تعاونی(خالقی)، ۱۳۹۸، ص.۱۳۹). در قصه‌های عامه نیز این سه‌گانه به‌صورت بالقوه وجود دارد: راوی در نقش بازیگر، شنوندگان در جایگاه تماشاگر و متن نمایشی همان قصه است. این ساختار، قصه را از متنی ادبی به تجربه‌ای تعاملی بدل می‌سازد. به‌گفتهٔ پژوهشگران، هنگامی‌که روایت از سطح کلام فراتر رفته و در برابر مخاطب اجرا می‌شود، فرایند «نمایشی شدن» آغاز می‌گردد؛ امری که در سنت قصه‌گویی با مشارکت فعال راوی و شنونده تحقق می‌یابد (شیخ‌مهدی و همکاران، ۱۳۸۵، ص.۱۱۷) و همان‌گونه که امینی می‌گوید، هیچ گونهٔ ادبی عاری از جنبه‌های نمایشی نیست (امینی، ۱۳۸۴، ص.۲۰۴). آن‌گاه که قصه‌ای روایت می‌شود، نمایش نیز بی‌درنگ از دل آن سر برمی‌آورد.

به نظر می‌رسد، جنبه‌های نمایشی قصه‌های عامه بیش از تئاتر ارسطویی با تئاتر روایی برشت هم‌خوانی دارند. تفاوت اصلی این دو الگو در مفهوم «کاتارسیس»[۴] است: تئاتر ارسطویی بر تخلیهٔ عاطفی استوار است، اما برشت با کنار گذاشتن آن، بر فاصله‌گذاری و برانگیختن تفکر انتقادی تأکید دارد. از دید ارسطو، تماشاگر باید با دیدن یا شنیدن وقایع دچار ترس و شفقت شود (زرین‌کوب، ۱۳۹۸، ص.۱۳۶). تراژدی با نمایش ایستادگی در برابر رنج، در انسان احساس والایش ایجاد می‌کند (اسلین، ۱۹۶۵، ترجمهٔ شیرین تعاونی (خالقی)، ۱۳۹۸، ص.۹۶)؛ برشت پالایش عاطفی را

سطحی می‌داند و می‌گوید: «تزکیهٔ ارسطو تطهیری برای لذت است، و خواستن چنین چیزی از تئاتر یعنی فروکاستنِ هدف آن» (Brecht, 1999. p.333).

از نظر برشت، دراماتورژی باید بر بازاندیشی در روایت و ایجاد فاصله میان مخاطب و کنش نمایشی تکیه داشته باشد. «تئاتر اپیک» برشت نه صرفاً سبکی هنری، بلکه تلاشی برای بازتعریف رابطهٔ «تماشاگر»، «اجراگر» و «معنا» بود. او می‌خواست تماشاگر به‌جای انفعال، در جریان اجرا هوشیار بماند، بیندیشد و نگرشی انتقادی داشته باشد (Hecht, 1972, p.35). در این الگو، تماشاگر از «شاهد خاموش» به ناظری فعال و تحلیل‌گر بدل می‌شود که علل و پیامدهای رویدادها را درمی‌یابد و نسبت خود را با واقعیت اجتماعی بازمی‌سازد (Busuk, 2002, p.143).

کلیدی‌ترین ابزار این فرایند، «بیگانه‌سازی»[5] است. بیگانه‌سازی یعنی «زدودن جنبه‌های بدیهی و آشنا از یک رویداد تا کنجکاوی و شگفتی برانگیخته شود» (Brecht, 1978, p.163). برشت می‌کوشد امور عادی و تکراری را دوباره به مرکز توجه آورد تا مخاطب نسبت به آن‌ها آگاه شود. این رویکرد بازتاب جهان‌بینی اجتماعی اوست که تئاتر را عرصهٔ بیداری و کنش آگاهانهٔ انسان می‌داند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۴. بحث و بررسی

یکی از مهم‌ترین منابع مکتوب در حوزهٔ روایت‌های عامهٔ فارسی، مجموعهٔ *جامع‌الحکایات* است که نسخه‌های متعددی از آن هم‌اکنون در کتابخانه‌های مختلف جهان نگهداری می‌شود. نسخهٔ استنادشده در این پژوهش، مجموعه‌ای گردآوری‌شده از داستان‌ها، افسانه‌ها و حکایت‌های کوتاه و بلند است که در قرن یازدهم هجری با خط نستعلیق کتابت شده و با شمارهٔ ۴۲۶۷ در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی نگهداری

می‌شود (خدیش و قنواتی، ۱۳۹۳، ص. ۱۰). ساختار این حکایات به‌سبب روایت دیالوگ‌محور، فضاسازی نمایشی و زبان شفاهی، شباهت زیادی با سنت‌های اجرایی شفاهی دارند. بسیاری از آن‌ها با اندکی پردازش نمایشی، قابلیت تبدیل شدن به اجراهای تئاتری را دارند. با تکیه بر نظریه‌های برشت در تئاتر روایی، می‌توان سنت‌های نمایشی ایران را از منظری تازه نگریست؛ نگاهی مبتنی بر هم‌پوشانی کارکردی، نه صرفاً شباهت صوری. برخی گونه‌های نمایشی سنتی ایران از نظر محتوا و شیوهٔ روایت، ظرفیت‌هایی دارند که با اهداف تئاتر اپیک هم‌راستا هستند. ازاین‌رو، مقایسهٔ آن‌ها با دستگاه مفهومی برشت می‌تواند افق‌های نوینی در مطالعات تطبیقی بگشاید.

در برخی از حکایات *جامع‌الحکایات*، شیوهٔ روایت به‌گونه‌ای است که به‌نظر می‌رسد، کاتب آن‌ها را مستقیماً از نقل شفاهی شنیده و به همان صورت مکتوب کرده است، چراکه در متن اصطلاحات رایج روایت شفاهی، مانند «القصه»، «اما از آن جانب» «ازقضا»، «اتفاقاً»، دیده می‌شود و گاه برخی از اصطلاحات در زبان گفتاری مردم آن زمان در متن به‌کار برده شده است: مانند: «دله گفت به قربان سرت گردم، منم ننه حاجی لِلهٔ تو» (خدیش و قنواتی، ۱۳۹۳، ص. ۶۲۷). «اما جوان نگاه کرد، زنی دید که آفتاب و مهتاب از روی او خیره می‌شد» (همان، ص.۶۴۰). همچنین، «تو بخیر و ما به سلامت (حکایت ۴۳)، جان تو جان فلانی (حکایت ۴۴)، برو تا برویم (حکایت ۳۰)...» (همان، ص. ۱۵). در جای جای حکایات به چشم می‌خورند. وجود این عناصر گفتاری نشان‌دهندهٔ زنده بودن روایت است و علاوه بر آشکار کردن خاستگاه شفاهی متن، ظرفیت‌های نمایشی آن را نیز نمایان می‌سازد.

در برخی دیگر از قصه‌ها، روایت با عباراتی مانند: «راوی این‌طور نقل می‌کند»، «اما راوی اخبار چنین روایت کند» ادامه می‌یابند که نشان می‌دهد کاتب، روایت را با

بازنویسی شخصی خود ثبت کرده است (همان، ص. ۱۴). وجود این نشانه‌ها حاکی از روایتی ترکیبی است؛ روایتی میان شفاهی و مکتوب که می‌توان آن را متنی میان‌فرم و واجد قابلیت‌های نمایشی دانست.

برشت هنگام اجرا، نمایش‌نامه را متناسب با واکنش تماشاگران بازنویسی می‌کرد و بدین‌ترتیب، اثر به تجربه‌ای بدل می‌شد که تماشاگر در آن هم مفسر بود و هم منتقد. متن اجرایی همواره موقتی و در حال تغییر باقی می‌ماند. این شیوه یادآور شکل‌گیری حکایات شفاهی بر پایهٔ بداهه‌پردازی است؛ راویان با نگاه به واکنش مخاطبان، بخش‌هایی را می‌افزودند، کوتاه می‌کردند یا بسط می‌دادند (محجوب، ۱۳۸۶، ص. ۵۹۷). درنتیجه، متن قصه‌های شفاهی از تعامل مستقیم راوی و شنونده پدید می‌آمد و پیوسته در حال تغییر بود.

۴ـ۱. فاصله‌گذاری با استفاده از داستان‌های فرعی

باوجود روایات خطی که در برخی حکایات *جامع‌الحکایات* بر مبنای ساختار کلاسیک مشاهده می‌شود، نوعی دیگر از روایت نیز در این مجموعه به چشم می‌خورد که از آن به‌عنوان «درام شرقی» یاد کرده‌اند. در این فرم، حکایت‌ها به‌صورت تودرتو و قصه‌درقصه روایت می‌شوند؛ به‌گونه‌ای که هر روایت در نقطه‌ای خاص متوقف شده و داستانی دیگر آغاز می‌شود، آنچنانکه روایتی در دل روایتی دیگر جای می‌گیرد. «این حوادث اغلب به خودی خود مستقل است؛ اما با رشته‌هایی غیرمستقیم به هم مربوط می‌شود و مجموعهٔ این حوادث، قصه‌های بلند را به‌وجود می‌آورد» (میرصادقی، ۱۳۸۶، ص. ۷۲). ساخت اصلی برخی کتاب‌ها مثل «اعجوبه و محجوبه»، «بختیارنامه»، «سندبادنامه»، «طوطی‌نامه» را یک داستان اصلی و چندین داستان فرعی تشکیل می‌دهد

(ذوالفقاری، ۱۳۹۸، ص. ۱۰۷)؛ همچنین، از بارزترین نمونه‌های داستان‌درداستان مجموعهٔ *هزارویک شب* را می‌توان نام برد.

این‌گونه روایت‌گری در نمونه‌های متعدد در *جامع‌الحکایات* قابل مشاهده است، ازجمله در حکایاتی که با جملاتی نظیر: «اما از آن جانب...»، «حال چند کلمه بشنو از...»، «القصه...» آغاز می‌شوند. این جملات ورود به داستانی تازه را اعلام می‌کنند و نشان‌دهندهٔ پویایی روایت نیز هستند. به اعتقاد یاری، این نمونه‌ها با ایجاد گسست‌های آگاهانه در روایت، مخاطب را پی‌درپی از داستانی به داستانی دیگر می‌برند؛ امری که موجب کشش، تعلیق و درک عمیق‌تر مضمون اصلی می‌شود (یاری، ۱۳۷۴، ص.۳۵). چنین ساختاری، روایت را به فرایندی لایه‌مند و پویا بدل می‌کند که هر لایه معنایی تازه به کلیت اثر می‌افزاید.

نمونه‌هایی از روایت‌های موازی و ساختار داستان در داستان *جامع‌الحکایات* عبارت‌اند از:

> چون مختار دید که رکابدار برفت، بر اسب سوار شد و بقچهٔ رکیب را با زر برداشت و همچو باد از میان به در رفت. دو کلمه از رکابدار بشنو! رکابدار چون به اندرون خانه آمد...» (خدیش و قنواتی، ۱۳۹۳، ص. ۶۲۴).
>
> «...چون رقعه به جهان افروز رسید، یک بار دیگر زبان به حمد خدای و ستایش معبود گشود و شکر واجب‌الوجود به جای آورد. اما وزیر را در رفتن بگذار و چند کلمه از پسر پاشا بشنو. چون وزیر شب به‌سرعت روانهٔ بصره شد...» (همان، ص. ۳۰۰).
>
> «پس مرکبی جهندهٔ دوندهٔ باد پیمایی از جهت وی آوردند و هر روز شیخ‌زاده سوار شده، با چند کس از انیسان خود به شکار دریا می‌آمدند. اکنون داستانی از ملاح و دختر بشنو» (همان، ص.۹۱).

«پیوسته در این اندیشه بودم که از او سؤال کنم که تو از کجایی و آن مرد که بود و این واقعه چه بود و آن بی‌رحم چرا تو را می‌کشت... من گفتم تا حکایت خود پیش من نگویی سود ندارد. کنیزک سیم اندام چاره‌ای ندید، زبان برگشاد و گفت هرگز از این عجایب‌تر ندیده باشی... (همان، ص.۲۴۹).

این شیوهٔ داستان‌پردازی، در خاستگاه شفاهی حکایات عامه ریشه دارد و با هدف درگیر نگه‌داشتن مخاطب و پرهیز از یکنواختی شکل گرفته است. ساختار این حکایات را می‌توان نه در قالب درام کلاسیک، بلکه در چارچوب «درام شرقی» فهم کرد، که بازتابی از ساختار اندیشه و حافظهٔ جمعی فرهنگی است و حفظ آن در جهان معاصر ارزشمند است.

بسیاری از پژوهشگران بر این باورند که درام شرقی در دوره‌های مختلف تاریخی الهام‌بخش تئاتر غرب بوده است. در این میان، برتولت برشت جایگاه ویژه‌ای دارد، زیرا مستقیماً از تئاتر شرق، به‌ویژه نمایش «نو[۶]» در ژاپن و «اپرای پکن»، تأثیر پذیرفت و با الهام از شیوه‌های اجرایی آن، زبانی تازه در تئاتر پدید آورد (علی‌آبادی، ۱۳۷۱، ص.۱۷۰). برشت با شناخت عمیق از منابع نمایشی چین و ژاپن، اصولی را استخراج کرد که بعدها شالودهٔ «تئاتر اپیک» و مفهوم «فاصله‌گذاری» در آثارش شد (سرسنگی، ۱۴۰۰، ص. ۵۱۵).

نمایش شرقی ماهیتی روایی دارد. در این شیوه، بازیگر نه با نقش یکی می‌شود و نه درپیِ بازآفرینی واقعیت است، بلکه آن را روایت می‌کند. او از فاصلهٔ خود با نقش، معنایی فراتر از ظاهر می‌آفریند. بازیگر در جایگاه ناظر می‌ایستد و قضاوت تماشاگر را برمی‌انگیزد (علی‌آبادی، ۱۳۷۱، ص.۱۷۲؛ به نقل از بیضایی). به‌تعبیر دیگر، ساختار نمایش روایی «بیشتر به بازگو کردن رویدادها کمک می‌کند تا دوباره زنده کردن آن‌ها» (تعاونی، ۱۳۸۸، ص. ۳۴).

در سنت نمایشی ایران نیز نمونه‌های روشنی از این ساختار دیده می‌شود. در *شاهنامه*، فردوسی به‌مثابهٔ راوی آگاه، پیوسته میان نقل و داوری در حرکت است. در تعزیه نیز مخاطب با آگاهی از سرانجام ماجرا به تماشای روایت می‌نشیند (ذوالفقاری، ۱۳۹۸، ص.۲۲۲). در نقالی نیز شنوندگان با علم از پیش به داستان، گاهی به نقال پول می‌دادند تا مرگ سهراب را به تأخیر بیندازد و لذت تعلیق و کشف حقیقت ادامه یابد (قادری، ۱۳۹۴،ص. ۷۳). این آگاهی از پیش مخاطب، سازوکار بنیادین فاصله‌گذاری است که هم در درام شرقی و هم در تئاتر برشت وجود دارد: در تئاتر روایی برای بیدارسازی ذهن و کنش‌گری مخاطب و در حکایات عامه برای پرهیز از ملال، برانگیختن احساس و ایجاد کشش در شنونده.

ساختار اپیزودیک از ویژگی‌های اصلی تئاتر روایی است؛ در این ساختار، صحنه‌ها به‌صورت قطعاتی نسبتاً مستقل ارائه می‌شوند و پیوستگی علی ـ معلولی الزامی ندارد. برشت با فاصله گرفتن از پی‌رنگ خطی کلاسیک، از مونتاژ و جهش‌های زمانی بهره می‌گرفت تا مخاطب به‌جای غرق شدن در داستان، آن را از بیرون ببیند و تحلیل کند (Basuki, 2002, pp. 143¬144). به این ترتیب، هر صحنه به‌جای آنکه صرفاً حلقه‌ای در زنجیرهٔ درام باشد، به یک واحد مستقل برای بررسی یک ایده یا موقعیت اجتماعی تبدیل می‌شود.

ساختار روایی شرقی در حکایات عامه، به‌ویژه *جامع‌الحکایات*، با روایت‌های موازی، قصه‌های تودرتو و بازگشت‌های مکرر، جهانی چندلایه و سیال می‌آفریند که اجرای خطی و واقع‌گرایانه‌ی ارسطویی را تقریباً ناممکن می‌سازد. این روایت بر تنوع و بازگویی استوار است، نه وحدت زمان و مکان. در تئاتر روایی برشت نیز تعامل آگاهانهٔ راوی، بازیگر و تماشاگر، مخاطب را از شنوندهٔ منفعل به تحلیل‌گر فعال بدل می‌کند و

تخیل و تفکر انتقادی او را برمی‌انگیزد؛ بدین‌ترتیب، تمرکز از بازنمایی واقعیت به فرایند اندیشیدن و نقد اجتماعی منتقل می‌شود.

۴ـ۲. فاصله‌گذاری با شعر و پند و اندرز

موسیقی، آواز و شعر در آثار برشت تزئینی نیستند، آن‌ها بخشی اساسی از سازوکار روایی‌اند و عملکردی مستقل نسبت به روایت دارند. تصنیف‌ها و ترانه‌ها غالباً در لحظات غیرمنتظره ظاهر می‌شوند و با ایجاد ناهمخوانی میان لحن موسیقایی و محتوای انتقادی، تفکر مخاطب را برمی‌انگیزند. «تصنیف درواقع تفسیر واقعه و شیوه‌ای است که به کمک آن ذهن بیننده برای یافتن راه‌حل‌های مختلف آماده می‌شود» (استارمی، ۱۳۹۰، ص. ۱۵). در *جامع‌الحکایات* نیز مکرراً در خلال روایت یا در آغاز داستان‌های فرعی، از یک یا چند بیت شعر استفاده شده است. این اشعار نه‌تنها برای بیان احساسات یا توصیف بیشتر به‌کار می‌روند، بلکه گاه کارکرد مضمونی و نقشی ساختاری ایفا می‌کنند. راوی از خلال شعر، با لحنی آمیخته به اندرز یا تأمل، مخاطب را از کنش مستقیم داستانی جدا می‌کند و فرصت بازاندیشی فراهم می‌سازد. بدین‌ترتیب، شعر ابزاری برای توقف آگاهانهٔ روایت و ایجاد لایه‌های جدید معنایی در دل داستان به‌شمار می‌رود. از این منظر، شعر همان نقشی را ایفا می‌کند که تصنیف در تئاتر روایی برشت بر عهده دارد: لحظه‌ای برای بیرون‌رفت از روایت و بازگشت به تفکر این توقف‌های معنایی، هم مخاطب را از غرق شدن در کنش‌ها هوشیار می‌کنند و هم با طولانی شدن به‌جا، حس تعلیق و کشش روایت را افزایش می‌دهند. گفتنی است که پیش از این ذکر شد این حکایات شفاهی بوده و سپس مکتوب شده‌اند. بنابراین می‌توان تصور کرد که در اجرای شفاهی این متون اشعار آمده در متن، با آواز یا شاید موسیقی همراه بوده است.

حکایت دهم (خدیش و قنواتی، ۱۳۹۳، صص.۱۰۱–۱۴۷) نمونهٔ بارز از استفاده از شعر و نظم در خلال حکایت است. در این حکایت عاشقانه، دو عاشق برای یکدیگر نامه‌نگاری می‌کنند و نامه‌ها همه به نظم نوشته شده‌اند. این ترجیح آگاهانه به استفاده از قالب شعری، نشانه‌ای از خصلت آوایی روایت است؛ در چنین حالتی، موسیقی و وزن شعر نقشی دوگانه ایفا می‌کنند: هم انتقال‌دهندهٔ احساسات عاشقانه‌اند و هم عاملی برای فاصله‌گذاری، زیرا مخاطب را از واقع‌گرایی روایت جدا کرده و وارد فضایی احساسی - نمادین می‌کنند؛ همچنین، در حکایت سی‌ام استفاده از شعر را در بیان دیالوگ‌ها می‌توان مشاهده کرد و مستقیماً به آواز خواندن اشعار در متن اشاره شده است:

> آن پسر را که وفا نام بود بر در سرای پدر ایستاده بود و با غلامان بازی می‌کرد که ناگاه آن کنیزک بچه که اورا مهر نام بود، از پیش وفا بگذشت. وفا در روی کنیزک بچه نگاه کرد، درحال جان و دلش اسیر عشق و شوق او گشت و این بیت بخواند به آواز بلند:
>
> داری سر آنکه با تو عشق آغازم / دارم سر آن نگاه داری رازم
>
> مهر نیز به صد هزار دل بر وی عاشق شد و جهان روشن بر ایشان تاریک شد و صبر از این دو دل برمید. در هر دلی که محبت مسکن سازد، صبر از آن به صد هزار فرسنگ بگریزد (خدیش و قنواتی، ۱۳۹۳، ص.۵۱۳).

به‌نظر می‌رسد جملهٔ پایانی این بخش - «در هر دلی که محبت مسکن سازد...» — از زبان راوی حکایت است و پس از آن، با افزودن اشعار تازه، لحن داستان تثبیت می‌شود و روایت از سطحی ساده فراتر رفته است و حالتی اندیشمندانه به خود می‌گیرد. در این شیوهٔ روایت، وجوه نمایشی، انتقادی و تعلیقی هم‌زمان فعال می‌شوند. استفاده از شعر و آواز، ابزارهایی برای خروج از روایت خطی و ایجاد لایه‌های تفسیری‌اند؛ درست همان‌گونه که در تئاتر برشتی، موسیقی و تصنیف حامل بار انتقادی مستقل‌اند.

برشت از موسیقی برای تقویت احساسات یا همراهی با متن استفاده نمی‌کرد، بلکه موسیقی در تئاتر روایی، موضع‌دار و خودآیین است. به‌عبارت دیگر، «موسیقی نه برای تشدید یا تکرار محتوای متن، بلکه برای بیان نگرش مستقل خود نسبت به آن به کار می‌رود» (Basuki, 2002, p. 146). در این شیوه، موسیقی به‌جای برانگیختن همدلی، عاملی برای بیگانگی و تأمل است و تماشاگر را به نگاهی انتقادی نسبت به موقعیت‌های نمایشی وامی‌دارد. موسیقی و تصنیف از عناصر اصلی فاصله‌گذاری برشتی‌اند که ضمن نمایشی کردن روایت، درگیری عاطفی مخاطب را کاهش داده و فرصت اندیشیدن میان کنش‌ها را فراهم می‌کنند. راوی علاوه بر شعر و آواز، گاه با حکایات کوتاه ذهن مخاطب را به مضمون داستان می‌کشاند و همچون منتقدی رفتار شخصیت‌ها را بررسی می‌کند.

> راویان اخبار و ناقلان آثار و اصحاب افسانه و ارباب ترانه چنین آورده‌اند که وقتی در ولایت نیشابور بارزگانی بود با مال بسیار و منال بی‌شمار، اما بسیار نادان و احمق بود و از فرط نادانی همه وقت در جمع کردن افتاده بود. روایت است که اهل دنیا اکثراً احمق و نادان باشند. حکیمی را پرسیدند که دنیا عاقل است یا احمق؟ گفت احمق. گفتند از چه جهت؟ گفت از جهت اینکه میل او همیشه با احمقان است. القصه! آن بازرگان احمق زنی داشت شهرآرای نام، در غایت جمال و حسن... (خدیش و قنواتی، ۱۳۹۳، ص. ۵۸۵).

در این نمونه، راوی با طرح حکایتی به ظاهر طنزآمیز و ساده، چارچوبی از اندیشهٔ انتقادی را نسبت به مناسبات اجتماعی ارائه می‌دهد. با توصیف بازرگان به‌عنوانِ انسانی «احمق»، و سپس تعمیم این ویژگی به اکثریت اهل دنیا، راوی از لحن داستانی فراتر می‌رود و به داوری اجتماعی دست می‌زند. این داوری آشکار و مداخله‌گر، همان نقطهٔ تمایز روایت شرقی با روایت‌های واقع‌گرایانهٔ خطی است، چراکه مخاطب را از

غرق‌شدن در جزئیات داستان بازمی‌دارد و او را در موقعیت تحلیل‌گرانه قرار می‌دهد. قضاوت آغازین داستان، علاوه بر برجسته کردن پیام اخلاقی، نقشی ساختاری دارد؛ راوی با تأملی بیرونی، تعلیقی مفهومی ایجاد می‌کند که انتظار مخاطب را از روایت جهت می‌دهد. مخاطب از ابتدا می‌داند که داستان نمود «نادانی» را بازنمایی خواهد کرد. در این بخش، با جمله‌ی «روایت است که اهل دنیا اکثراً احمق و نادان باشند»، فاصله‌گذاری برشتی تحقق می‌یابد، زیرا راوی از نقش نقال فراتر رفته و به مفسر بدل می‌شود، تا عاطفه جای خود را به نقد اجتماعی دهد. این مداخلهٔ روایی، هم کنجکاوی مخاطب را حفظ می‌کند و هم با ایجاد گسستی آگاهانه، مانع از هم‌ذات‌پنداری می‌شود. در نمونهٔ یادشده، حکایت از یک ساختار کلاسیک پی‌رنگ‌محور فاصله می‌گیرد و به ساختار تئاتر روایی نزدیک می‌شود، که در آن راوی پیوسته نقش تحلیل‌گر را ایفا می‌کند. چنین گسستی، روایت را از مسیر پی‌رنگ‌محور به سوی تفسیر و بازاندیشی اجتماعی سوق می‌دهد. این تعامل میان روایت و تفسیر، همان مؤلفه‌ای است که قابلیت‌های نمایشی این حکایات را از دل متن مکتوب به سطح اجرا ارتقا می‌دهد.

۴ـ۳. حضور آگاهانهٔ راوی

در ساختار شرقی، راوی با گریز زدن به داستان‌های فرعی؛ تمثیل آوردن و حکایات کوتاه در دل حکایت اصلی؛ خواندن چند بیت شعر؛ پند و اندرز دادن به مخاطبان؛ استفاده از اصطلاحات رایج راویان و نقالان و بیان نظرات شخصی در خلال روایت، پیوسته حضور خود را به مخاطب یادآوری می‌کند. این ویژگی نه‌تنها از ویژگی‌های سنت داستان‌گویی شفاهی است، بلکه یادآور تکنیک «فاصله‌گذاری برشتی» نیز هست. همان‌طور که در تکنیک برشت، راوی یا بازیگر از نقش فاصله می‌گیرد و مخاطب را به

تأمل وامی‌دارد، در این حکایات نیز حضور راوی طوری طراحی شده است که هم‌ذات‌پنداری عاطفی را کاهش دهد و مخاطب را هوشیار و درگیر روایت نگه دارد. چنین ساختاری در تئاتر روایی باعث می‌شود که روایت، صرفاً ابزاری برای انتقال محتوا نباشد، بلکه به بستری برای فعال‌سازی قوهٔ انتقادی مخاطب تبدیل شود. راوی در مقام یک نقال یا بازیگر ـ راوی، مدام به خواننده/تماشاگر یادآوری می‌کند که در حال تماشای یک «روایت» است، نه بازنمایی مستقیم واقعیت. این نوع روایت‌گری با ماهیت اپیک و ضدکاتارتیکی دراماتورژی برشت هم‌راستا می‌شود، چراکه هدف آن ایجاد آگاهی اجتماعی است، نه تخلیهٔ احساسی.

روایت‌گری در سنت داستان‌گویی ایرانی همواره فراتر از بازگویی صرف وقایع بوده است. راویان، با استفاده از بدن، صدا، تغییر لحن، حرکات نمایشی و تعامل مستقیم با مخاطب، حکایات را به شکلی زنده اجرا می‌کردند. در این نوع روایت، راوی نه ناظری خنثی بلکه عنصری کنش‌گر و دخیل در روایت است؛ او هم‌زمان داستان‌پرداز، تفسیرگر و اجراگر صحنه‌هاست. از منظر تحلیل عملکرد، چنین راوی‌ای همانند «ناظر مشارکتی» در نظریه‌های روایت‌شناسی مدرن عمل می‌کند؛ کسی که نه تنها روایت را پیش می‌برد، بلکه لایه‌های معنایی آن را نیز جهت‌دهی می‌کند. در اینجا، روایت یک ساختار یک‌سویه نیست، بلکه کنشی میان‌فرهنگی و تعاملی است که در بستر اجرا معنا می‌یابد.

در *جامع‌الحکایات*، شواهد متعددی وجود دارد که نشان می‌دهد راوی نه‌تنها راوی وقایع، بلکه نمایندهٔ نوعی نگرش، نقد و ارزیابی اجتماعی است. گاهی راوی با صدای خودش وارد روایت می‌شود، گاه در پشت شخصیت‌ها پنهان می‌شود و روایت را از زبان آن‌ها پیش می‌برد و در مواردی نیز از نقش فاصله می‌گیرد تا با لحنی پندآمیز، نگاه

مخاطب را به مسئله‌ای خاص جلب کند.

«در بلدهٔ سمنان شیخی بود که از اکثر علمای آن عصر گوی سبقت به چوگان ادراک ربوده بود و از اطراف و اکناف آوازهٔ کیفیت و حالت و علم و فضل و کمال او منتشر گشته...» (خدیش و قنواتی، ۱۳۹۳، ص.۸۳).

«این شیخ که بیان احوال او نمودم خداوند به وی فرزند نمی‌داد. آن شیخ دانش‌پذیر هرچند که از روی تدبیر اندیشه نمودی، سودی ندیدی» (همان).

«پس شیخ‌زاده توکلتُ علی‌الله گفته بر کنار دریا آمد» (همان، ص.۸۷).

«چون پادشاه از طالع مولود پسر وقوف یافت، به غایت متفکر و اندیشناک گشت. بعد از اندوه و غم و غصه خوردن بسیار، خوشدل گشت....و گفت هرچه خدای تعالی مقدر کرده است، تا بر سر بنده نراند، هیچ فایده نخواهد داشت. الحمدلله که عاقبت بخیر خواهد بودن. به تقدیر حکم خدای تعالی رضا داد و با خود گفت:

از هر چه قلم رود دگرگون نشود / وز هرچه قلم کشیده افزون نشود

زنهار به هر غمی جگرخون نکنی/ کزخوردن غم بجز جگر خون نشود»

(همان، ص.۵۴۸).

در این نمونه‌ها، راوی علاوه بر صحنه‌پردازی، با زبان شاعرانه و تحلیل درونی شخصیت‌ها، لایه‌ای از داوری ارزشی به روایت می‌افزاید. چنین رویکردی در آثار برشت نیز دیده می‌شود؛ جایی که هدف، تأثر مخاطب نیست، بلکه دعوت او به تفکر و بازنگری در ساختارهای اجتماعی است. برشت تأکید داشت تکنیک فاصله‌گذاری برای فعال‌سازی ذهن مخاطب و ترغیب او به یافتن راه‌حل‌های تازه طراحی شده است (میتر و شفتسووا، ۲۰۰۲، ترجمهٔ محمد سپاهی و زمانی، ۱۳۹۱، ص. ۱۰۵). از همین منظر،

روایت در *جامع‌الحکایات* نیز فراتر از نقل وقایع، در بستر اجرا و گفت‌وگویی زنده با مخاطب معنا می‌یابد؛ روایتی که هر بار بسته به بافت اجتماعی و واکنش تماشاگران بازآفرینی می‌شود.

۴-۴. به‌کارگیری عنوان برای هر صحنه

از دیگر شگردهای مهم فاصله‌گذاری در تئاتر روایی برشت، استفاده از عنوان‌های مستقل برای هر صحنه است. این عنوان‌ها معمولاً شامل خلاصه‌ای از محتوای صحنه‌اند که از ابتدا آنچه را قرار است رخ دهد به تماشاگر اطلاع می‌دهند. درنتیجه، مخاطب از تعلیق روایی خارج می‌شود و با ذهنی هوشیار و از موضعی انتقادی به تماشای صحنه می‌پردازد.

این شکل از پیش‌آگاهی، همان روشی است که برشت از طریق تابلوهای میان‌پرده‌ای یا اعلان‌های متنی در صحنه‌های تئاتر خود به‌کار می‌برد. هدف اصلی این تکنیک، از میان برداشتن تعلیق کلاسیک و جایگزین کردن آن با نوعی تعلیق تحلیلی است؛ یعنی مخاطب به جای اینکه بپرسد «چه خواهد شد؟»، به این پرسش برسد که «چرا چنین می‌شود؟» و «چه پیامدی دارد؟». به این ترتیب، روند روایت به فرایندی انتقادی تبدیل می‌شود که مخاطب در آن به قضاوت و تأمل سوق داده می‌شود.

علاوه بر این، پیش‌گویی ابتدای روایت، به‌عنوان یک مکانیزم فاصله‌گذار، باعث می‌شود که ساختار روایی از حالت علت‌ومعلولی کلاسیک فاصله بگیرد و شکلی گسسته و اپیزودیک به خود بگیرد، چراکه مخاطب، از آنچه قرار است رخ دهد، پیشاپیش آگاه است و تمرکز او بر فرایند شکل‌گیری وقایع و تعامل میان شخصیت‌ها قرار می‌گیرد. چنین ساختاری، هم‌راستا با هدف برشت برای فعال کردن ذهن مخاطب

و جلوگیری از جذب در احساسات داستانی است.

«پس حجاج رو به سلیم کرد و گفت ای شخص تو از کجایی و نام تو چیست؟

داستان گفتن سلیم در پیش حجاج‌بن یوسف

سلیم گفت زندگانی ملک دراز باد. بنده از همین شهرم و نامم سلیم است...» (خدیش و قنواتی، ۱۳۹۳، ص.۲۲۹).

برشت در تلاش بود این تصور را از میان بردارد که زندگی شخصیت‌های نمایشی تابع سرنوشتی از پیش تعیین‌شده است. از نظر او، اگر این تلقی کنار گذاشته شود، تماشاگر به‌جای غرق شدن در زنجیره‌ای از رخدادهای ناگزیر، فرصت می‌یابد مسیر داستان را به شیوه‌های گوناگون در ذهن خود بازسازی و تخیل کند (میتر و شفتسووا، ۲۰۰۲، ترجمهٔ محمد سپاهی و زمانی ۱۳۹۱، ص.۱۰۴). در *جامع‌الحکایات* نیز می‌توان ردی از همین تکنیک را در عنوان‌های داستان‌ها مشاهده کرد. این عنوان‌ها غالباً چکیده‌ای از کل روایت هستند و در حکم همان پلاکاردهایی‌اند که برشت در تئاتر خود برای هر صحنه استفاده می‌کرد:

حکایت چهارم: «در قصهٔ فرخ جواهری با فرخنده بانو دختر پادشاه دیلمیان و احوالات ایشان» (خدیش و قنواتی، ۱۳۹۳، ص. ۵۸).

حکایت بیست و چهارم: «در قصهٔ حامد پسر خالد جوهری که بعد از فوت پدر اسراف نمود و مال‌ها ضایع ساخت و مشقت و ریاضت بسیار کشید و آخرالامر به مراد رسید» (همان، ص. ۳۸۶).

حکایت سی‌ام: «قصهٔ پادشاه مصر و آوازهٔ هزار گیسو شنیدن و رفتن وزیر و هزار گیسو را آوردن و عاشق شدن آزاد بخت به هزارگیسو و به اتفاق

هزارگیسو از پدر گریختن و احوالات ایشان» (همان، ص.۴۸۶).

این شیوهٔ عنوان‌گذاری آگاهانه از ایجاد تعلیق دراماتیک پرهیز می‌کند و توجه مخاطب را از کنجکاوی روایی به تأملی آگاهانه در سازوکار روایت معطوف می‌سازد. راوی با افشای زودهنگام اطلاعات کلیدی، خواننده را در جایگاه دانای کل قرار می‌دهد تا به‌جای دنبال کردن نتیجه، روابط علی و ساختاری رخدادها را تحلیل کند؛ بنابراین، آگاهی از روایت جایگزین هیجانِ کشف می‌شود؛ امری که رویکردی تأملی به روایت می‌بخشد. از منظر زیبایی‌شناسی روایی، این شیوه سبب برجسته‌سازی سازوکار روایت و به‌تبع آن، فاصله‌گذاری میان مخاطب و جهان داستانی می‌شود؛ چراکه مخاطب، با آگاهی از فرجام داستان، دیگر امکان غرق شدن کامل در تجربهٔ عاطفی را ندارد. استفاده از عناوین افشاگر در آغاز حکایات، نه‌تنها عملکردی روایی و ساختاری دارد، بلکه کارکردی معرفت‌شناختی نیز ایفا می‌کند، زیرا زمینهٔ عبور مخاطب از سطح مصرف منفعلانهٔ روایت به ساحت تفسیر و نقد فراهم می‌شود. چنین ویژگی‌هایی از *جامع‌الحکایات* متنی می‌سازد که نه‌فقط در محتوا، بلکه در فرم روایی نیز قابلیت تطبیق با الگوی تئاتر روایی را نیز دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۵. نتیجه

پژوهش حاضر با رویکردی تطبیقی به *جامع‌الحکایات* و اصول تئاتر روایی برشت، نشان داد که در دل سنت روایتگری عامهٔ ایرانی، مؤلفه‌هایی وجود دارد که با بنیان‌های نظری تئاتر اپیک در گفت‌وگوست. این بازخوانی آشکار ساخت که حکایات عامه، صرفاً وسیله‌ای برای سرگرمی نیست، بلکه واجد ظرفیت‌هایی انتقادی، آموزشی و آگاهی‌بخش نیز هست.

در این متون، راوی تنها راوی واقعه نیست، بلکه کنشگری آگاه است که با بهره‌گیری از شگردهایی چون «فاصله‌گذاری»، «گسست‌های سنجیده»، «داوری‌های میان‌پرده‌ای» و «بازآفرینی نمایشی کنش‌ها»، مخاطب را از هم‌ذات‌پنداری عاطفی دور کرده و به موقعیت ناظرِ تحلیل‌گر فرامی‌خواند. به‌کارگیری عناصری مانند: «پند و اندرز»، «شعر و تصنیف»، «اصطلاحات نقالی» و «روایت‌های فرعی» نیز همین هدف را تقویت می‌کند و با مقاصد تئاتر روایی برشت که برانگیختن تفکر انتقادی و ایجاد آگاهی اجتماعی است، هم‌جهت می‌شود.

از منظر ساختار، *جامع‌الحکایات* بر الگویی اپیزودیک، غیرخطی و چندلایه استوار است که انسجام علی ـ معلولی کلاسیک را کنار می‌گذارد و جای خود را به شبکه‌ای از قصه‌های تودرتو و روایت‌های جانبی می‌دهد. این ساختار، مخاطب را از حالت دریافت‌کنندهٔ منفعل به تماشاگرِ فعال و مشارکت‌جو بدل می‌سازد. عنوان‌گذاری‌های تفسیری، مکث‌ها و گسست‌های آگاهانه نیز نقشی مشابه تابلوهای صحنه‌ای و تصنیف‌های مداخله‌گر در تئاتر برشتی دارند؛ نه برای برانگیختن احساسات، بلکه برای هدایت توجه مخاطب به چگونگی روایت و سازوکار بازنمایی.

درنتیجه، هدف از این مقایسه نه همسان‌سازی دو نظام نمایشی و ادبی، بلکه نشان دادن این نکته است که حکایات شفاهی، هرچند آثاری ادبی‌اند و نه نمایشی، در ساختار و روایت واجد عناصری‌اند که با تکنیک‌های تئاتر روایی برشت هم‌پوشانی دارند و در بطن روایت شرقی، نگرشی فاصله‌گذارانه و آگاهی‌محور وجود دارد که می‌تواند ریشهٔ تاریخی همان رویکردی باشد که برشت در نظریهٔ خود صورت‌بندی کرد. در تئاتر برشت، فاصله‌گذاری از طریق بازیگر، میزانسن، نور و موسیقی شکل می‌گیرد، در حالی‌که در *جامع‌الحکایات* این کارکرد از مسیر زبان نقال، تمثیل، شعر و

خطاب مستقیم حاصل می‌شود. نسبت میان این دو، نه شباهت صوری، بلکه اشتراک در منطق فاصله‌گذار و نگرش انتقادی به جهان است.

درنهایت، می‌توان گفت *جامع‌الحکایات* نه‌فقط به‌عنوان متنی کهن، بلکه به‌مثابهٔ مدلی نمایش‌گونه از روایت اندیشمندانه در فرهنگ ایرانی قابل بازخوانی است. این اثر نشان می‌دهد که سنت‌های روایی ما، پیش از آن‌که با تئاتر مدرن غربی آشنا شوند، خود در بطن خویش حامل سازوکارهایی مشابه با تئاتر آگاهی‌بخش بوده‌اند.

بدین‌ترتیب، می‌توان نتیجه گرفت که روایت‌های عامه با وجود تعلق به سنت ادبی، واجد پتانسیل نمایشی‌اند و می‌توانند منبعی برای اقتباس‌های بومی و خلاق باشند. اقتباس‌هایی که به‌جای تقلید از فرم، بر ترجمهٔ جوهرهٔ فاصله‌گذار و تفکر انتقادی تئاتر روایی به زبان اجرا تمرکز کنند؛ رویکردی که می‌تواند به بازآفرینی تئاتر بومی بر پایهٔ میراث ادبی ایران و ایجاد پیوندی تازه میان روایت سنتی و تئاتر مدرن بینجامد.

پی‌نوشت‌ها

1. Epic Theatre
2. Bertolt Brecht
3. reflexivity یعنی وقتی یک اثر هنری یا ادبی به خودش و فرایند خلق خودش آگاه است و آن را نشان می‌دهد. اثر به‌جای اینکه فقط داستانی را تعریف کند، به ما یادآوری می‌کند که «داستانی تعریف می‌کند».
4. Catharsis
5. distancing effect
6. Nō

منابع

احمدی، ع. (۱۴۰۰). *زندگی گالیله- همراه با گفتاری در آثار و اندیشه‌های برشت*. تهران: نیلوفر.

ارسطو (۱۳۹۸). *فن شعر*. ترجمهٔ ع. زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر.

استارمی، ا. (۱۳۹۰). مبانی تئاتر روایی برشت با استناد به نمایشنامهٔ «ننه دلاور و فرزندانش». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، *۱۶* (۶۱)، ۵–۲۴.

اسکولز، ر. (۱۹۷۴). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ ف. طاهری (۱۳۷۹). تهران: آگاه.

اسلین، م. (۱۹۶۵). *نمایش چیست؟*. ترجمهٔ ش. تعاونی(خالقی) (۱۳۹۸). تهران: نیلوفر.

امینی، م. (۱۳۸۴). تأملی دربارهٔ جنبه‌های نمایشی ادبیات فارسی. *مجلهٔ علوم اجتماعی و انسانی*، ۲۲ (۱)، ۲۰۴–۲۱۶.

پورشبانان، ع. (۱۳۹۳). نگاهی به ظرفیت‌های نمایشی و اقتباسی خاوران‌نامه ابن‌حسام خسفی. *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، ۳ (۱)، ۵۵–۷۸.

تعاونی، ش. (۱۳۸۸). *تکنیک برشت*. تهران: قطره.

خدیش، پ.، و قنواتی، م. (۱۳۹۳). *جامع‌الحکایات*. تهران: مازیار.

ذوالفقاری، ح. (۱۳۹۸). *زبان و ادبیات عامه ایران*. تهران: سمت.

سرسنگی، م. (۱۴۰۰). مطالعهٔ تطبیقی نمایشنامهٔ تانیکو با نمایشنامه‌های «آن‌که می‌گوید آری و آن‌که می‌گوید نه» اثر برتولت برشت. *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، *۲۶* (۲)، ۵۱۴–۵۴۷.

شیخ‌مهدی، ع.، طاووسی، م.، و لزگی، ح. (۱۳۸۵). داستان‌گویی نمایشی در ایران. *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، *۷*، ۱۱۵–۱۳۱.

علی‌آبادی، ه. (۱۳۷۱). وجوه اشتراک و افتراق نمایش آیینی و درام معاصر ایران (تعزیه) با تئاتر غرب- به‌ویژه با تئاتر برتولت برشت. *فصلنامهٔ تئاتر*، ۲۲، ۱۶۹–۱۷۸.

فهیمی‌فر، ا.، و یوسفیان‌کناری، م. (۱۳۹۲). قابلیت‌های روایی ادبیات عامهٔ ایران در اقتباس نمایشی برای تلویزیون و سینما. *فرهنگ و ادبیات عامه*، *۱* (۲)، ۱۲۹–۱۵۵.

قادری، ن. (۱۳۹۴). *آناتومی ساختار درام*. تهران: نیستان.

محجوب، م. (۱۳۸۶). *ادبیات عامیانهٔ ایران* (ج ۱ و ۲، به کوشش ح. ذوالفقاری). تهران: چشمه.

میتر، ش.، و شفتسوورا، م.، (۲۰۰۲). *پنجاه کارگردان کلیدی تئاتر*. ترجمهٔ م. سپاهی و م. زمانی. (۱۳۹۱). تهران: بیدگل.

میرصادقی، ج. (۱۳۸۶). *ادبیات داستانی (قصّه، رمانس، داستان کوتاه، رمان)*. تهران: سخن.

نیکخو، ع.، جلالی‌پندری، ی. (۱۳۹۶). نقش ویژگی‌های روایتی در افزایش ظرفیت‌های نمایشی طومار جامع نقّالان. *فرهنگ و ادبیات عامه*، ۵(۱۳)، ۱۱۱–۱۳۲.

یاری، م. (۱۳۷۴). *مقدمه‌ای بر شگردهای روایت در درام ایرانی. بررسی عناصر داستان ایرانی*. ح. حداد (گردآورنده). تهران: سورهٔ مهر.

Reference

Ahmadi, A. (2021). *Life of Galileo, with a discussion on Brecht's works and thoughts* (11th ed.). Niloufar [In Persian].

Aliabadi, H. (1992). Commonalities and differences between ritual theatre and contemporary Iranian drama and Western theatre, especially Brecht‹s. *Theatre Quarterly, 22*, 169¬178 [In Persian].

Amini, M. R. (2005). A reflection on the theatrical aspects of Persian literature. *Social and Human Sciences Journal, 22*(1), 204¬216 [In Persian].

Aristotle. (2019). *Aristotle and the art of poetry*. Amir Kabir [In Persian].

Askolz, R. (2000). *An introduction to structuralism in literature*. Agah [In Persian].

Benjamin, W. (1968). *Illuminations* (translated into Farsi by H. Zohn). Schocken Books.

Brecht, B. (1978). *Baal. In Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*. Suhrkamp.

Brecht, B. (1978). *On theatre* (translated into Farsi by F. Behzad). Kharazmi [In Persian].

Brecht, B. (1999). *Brecht on theatre: The development of an aesthetic*. Methuen.

Busuk, R. (2002). Brecht‹s epic theatre as a modern avant-garde and its influence on postmodern theatre. *Petra Christian University Journal, 4*(2), 135¬147.

Esslnn, M. (2019). *What is theatre?* (translated into Farsi by Sh. Khaleghi). Niloufar [In Persian].

Estarami, E. (2011). Foundations of Brecht«s epic theatre based on *f*Mother Courage and Her Children.≈ *Journal of Contemporary World Literature, 16*(61), 5¬24 [In Persian]**.**

Fahimifar, A., & Yousefian-Kenari, M. J. (2013). Narrative capacities of Iranian folk literature in theatrical adaptation for TV and cinema. *Journal of Folk Literature and Culture, 1*(2), 129¬155 [In Persian]**.**

Hecht, W. (1972). *Seven studies of Brecht*. Suhrkamp**.**

Khadeesh, P., & Ghanvati, M. (2014). *Jame' al-Hekayat*. Maziar [In Persian]**.**

Mahjoub, M. J. (2007). *The folk literature of Iran* (Vols. 1¬2, edited by H. Zolfaghari). Cheshmeh [In Persian]**.**

Mirsadeghi, J. (2007). *Fiction literature (tale, romance, short story, novel)* (5th ed.). Sokhan [In Persian]**.**

Mitter, S., & Shevtsova, M. (2012). *Fifty key theatre directors* (translated into Farsi by M. Sepahi & M. Zamani). Bidgol [In Persian]**.**

Nikkho, A., & Jalali-Pandari, Y. (2017). The role of narrative features in increasing the performative potential of the Naqqalan manuscript. *Journal of Folk Literature and Culture, 5*(13), 111¬132 [In Persian]

Pourshabanan, A. (2014). A view on the performative and adaptive capacities of Khavaran-nameh by Ibn Hesam Khosfi. *Journal of Comparative Literature, 3*(1), 55¬78 [In Persian]**.**

Qaderi, N. (2015). *The anatomy of structure in drama*. Neyestan [In Persian]**.**

Sarsangi, M. (2021). A comparative study of Taniko and Brecht«s *f*He Who Says Yes≈ and *f*He Who Says No.≈ *Journal of Contemporary World Literature, 26*(2), 514¬547 [In Persian]**.**

Sheikh-Mehdi, A., Tavousi, M., & Lezgi, H. (2006). Performative storytelling in Iran. *Journal of Persian Language and Literature Research, 7*, 115¬131 [In Persian]**.**

Tavoni, Sh. (2009). *Brecht's technique* (2nd ed.). Ghatreh [In Persian]**.**

Veselovski, A. (1940). *Historical poetics*. Akademia**.**

Yari, M. (2008). An introduction to narrative techniques in Iranian drama. In H. Haddad (Ed.), *Analysis of the elements of Iranian fiction*. Soureh Mehr [In Persian]**.**

Zolfaghari, H. (2019). *The folk language and literature of Iran* (4th ed.). SAMT [In Persian]**.**