



عناصر داستانی و نمایشی در میراث ادبیات فارسی

محمد حنیف





عناصر داستانی و نمایشی در میراث ادبیات فارسی

محمد حنیف



۱۳۹۹

- سروشناسه: حنیف، محمد.

عنوان و نام پدیدآور: عناصر داستانی و تماشی در میراث ادبیات فارسی / محمد حنیف.

مشخصات نشر: تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۹۸.

مشخصات ظاهری: دوازده، ص.

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۴۳۶-۸۸۱۰-۳

وضاحت فهرست نویسی: فیبا

موضوع: داستان -- هسته‌های داستانی، بین‌ریگ‌ها، وغیره. .Fiction -- Stories, Plots, etc

موضوع: روابطگری (Rhetoric)

موضوع: تماشانامه‌نویسی Playwriting

شرکت انتشارات علمی و فرهنگی Co Elmi - Farhangi Publishing

ردیبندی کنگره: PN۲۳۵۵

ردیبندی دیوبی: ۸۰۸/۳

شماره کتابشناسی ملی: ۵۹۴۱۴۷۷

عناصر داستانی و تماشی در میراث ادبیات فارسی

نویسنده: محمد حنیف

چاپ نخست: ۱۳۹۹

شماره گان: ۱۰۰۰ نسخه

حروفچینی و آماده‌سازی: انتشارات علمی و فرهنگی

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: شرکت چاپ و نشر علمی و فرهنگی کتبیه

حق چاپ محفوظ است.



انتشارات
علمی و فرهنگی

ادارة مرکزی و مرکز پخش: خیابان نلسون ماندلا (افریقا)، چهارراه حقانی (جهان کودک)، کوچه کمان، پلاک ۲۵؛ کد پستی: ۱۵۱۸۷۳۱۳؛ تلفن: ۰۶۴۷-۹۶۴۷؛ صندوق پستی: ۱۵۱؛ تلفن اداره مرکزی:

۸۸۷۷۴۵۶۹-۷۰؛ فکس: ۸۸۷۷۴۵۷۲؛ تلفن مرکز پخش: ۸۸۸۸۰۱۵۲؛ فکس: ۸۸۸۰۱۵۱

آدرس اینترنتی: www.elmifarhangi.ir info@elmifarhangi.ir

وب‌سایت فروش آنلاین: www.elmifarhangi.com

فروشگاه مرکزی (پرنده آبی): خیابان نلسون ماندلا (افریقا)، بین بلوار گلشهر و ناهید، کوچه گلفام، پلاک ۲۲؛ تلفن: ۰۲۴۱۴۰-۳

فروشگاه یک: خیابان انقلاب، رویه روی در اصلی دانشگاه تهران؛ تلفن: ۰۶۴۰۰۷۸۶-۶۶۹۳۸۱۵

فروشگاه دو: میدان هفت تیر، خیابان کریمخان زند، بین قائم مقام فراهانی و خردمند، پلاک ۱۳؛

تلفن: ۰۶۷-۸۸۳۴۳۸۰-۷

فهرست مطالب

یازده	مقدمه
۱	فصل اول: عناصر داستانی و قالب‌های ادبی
۱	عناصر داستانی و انواع ادبی
۷	داستان و انواع روایی مشابه
۲۹	فصل دوم: تفاوت‌های آثار روایی دیروز و امروز ادبیات فارسی
۲۹	وجوه اشتراک و افتراق آثار روایی دیروز و امروز فارسی
۳۱	وجوه اشتراک
۳۹	وجوه افتراق
۵۶	حکایت در میراث روایی ادب فارسی
۶۳	فصل سوم: پی‌رنگ در ادبیات روایی فارسی
۶۳	طرح و توطئه/ پی‌رنگ
۶۹	پی‌رنگ در حکایت‌های فارسی
۷۰	طرح و توطئه منظومة لیلی و مجنون

۷۶	طرح و توطئه منظومه خسرو و شیرین
۷۷	بی رنگ در منظومه بیژن و منیزه

فصل چهارم: قهرمان / ضدقهرمان و شخصیت پردازی در ادبیات روایی
فارسی

۸۷	قهرمان و شخصیت
۹۱	قهرمانسازی در حکایت‌های فارسی
۹۳	قهرمان و ضدقهرمان در منظومه زال و رودابه
۹۴	شخصیت پردازی در منظومه لیلی و مجنون
۹۸	شخصیت پردازی در منظومه خسرو و شیرین
۱۰۳	شخصیت پردازی در بیژن و منیزه

فصل پنجم: گفت‌و‌گو در ادبیات روایی گذشته فارسی
ویژگی‌ها و وظایف گفت‌و‌گو

۱۰۹	گفت‌و‌گو در حکایت‌های فارسی
۱۱۱	گفت‌و‌گو در منظومه خسرو و شیرین
۱۱۸	گفت‌و‌گو در منظومه لیلی و مجنون
۱۲۰	

فصل ششم: صحنه‌پردازی در ادبیات روایی فارسی
تعریف صحنه‌پردازی

۱۲۵	صحنه‌پردازی در آثار روایی دیروز و امروز
۱۲۷	صحنه‌پردازی در منظومه خسرو و شیرین

فصل هفتم: پیچیدگی (گره‌افکنی و گره‌گشایی) در میراث روایی
فارسی

۱۴۵	مراحل مختلف پیچیدگی
۱۴۵	کشمکش

فهرست مطالب / هفت

۱۵۰	بحران
۱۵۱	تعليق
۱۵۱	اوج
۱۵۱	غافلگیری
۱۵۲	پیچیدگی در حکایات طنز فارسی
۱۵۵	پیچیدگی در منظومة زال و رودابه
۱۶۶	چاه بیژن و پیچیدگی و حرکت داستانی
۱۸۰	پیچیدگی در منظومة لیلی و مجنوں
۱۸۴	پیچیدگی در منظومة خسرو و شیرین
۱۸۷	فصل هشتم: کانون روایت در ادبیات روایی گذشته فارسی
۱۸۷	کانون روایت و انواع آن
۱۹۰	کانون روایت در میراث روایی ادب فارسی
۲۰۱	فصل نهم: درونمایه در میراث روایی فارسی
۲۰۱	تعريف درونمایه
۲۰۳	درونمایه آثار روایی کوتاه میراث ادب گذشته
۲۱۹	فصل دهم: زبان در میراث ادبیات روایی فارسی
۲۱۹	تعريف زبان و سبک نویسنده در داستان
۲۲۳	پیشینه وضعیت زبان در داستان فارسی
۲۲۲	زمینه‌های ظهرور طنز در ادبیات فارسی
۲۲۴	شیوه‌های قصه‌پردازی سه اثر از آثار نثر فارسی
۲۴۵	فصل یازدهم: مهم‌ترین حکایات میراث ادبیات روایی فارسی
۲۴۵	مهم‌ترین منابع حکایات ادبیات فارسی

۲۹۳	فصل دوازدهم: عناصر نمایشی چند قصه و حکایت فارسی
۲۹۳	عناصر داستانی و نمایشی چند قصه و حکایت فارسی
۲۹۴	عناصر داستانی قصه مرد روستایی و سلطان
۲۹۶	قابلیت‌های نمایشی قصه مرد روستایی و سلطان
۲۹۷	جدول عناصر نمایشی قصه مرد روستایی و سلطان
۲۹۹	بررسی عناصر داستانی قصه حسینا
۳۰۳	قابلیت‌های نمایشی قصه حسینا
۳۰۵	جدول عناصر نمایشی افسانه حسینا
۳۰۷	عناصر داستانی قصه دختر جالیز خیار
۳۱۰	قابلیت‌های نمایشی قصه دختر جالیز خیار
۳۱۱	جدول عناصر نمایشی قصه دختر جالیز خیار
۳۱۳	بررسی قابلیت‌های نمایشی قصه لجبار
۳۱۴	قابلیت‌های نمایشی قصه لجبار
۳۱۵	جدول عناصر نمایشی قصه لجبار
۳۱۶	عناصر داستانی قصه دوستی گرگ و سگ
۳۱۷	قابلیت‌های نمایشی قصه دوستی گرگ و سگ
۳۱۸	جدول عناصر نمایشی قصه دوستی گرگ و سگ
۳۱۹	عناصر داستانی حکایت شیر و گربه و هیمه‌کش
۳۲۰	قابلیت‌های نمایشی حکایت شیر و گربه و هیمه‌کش
۳۲۱	جدول عناصر نمایشی حکایت شیر و گربه و هیمه‌کش
۳۲۲	عناصر داستانی قصه شراکت خرس و عموبرزگر
۳۲۴	قابلیت‌های نمایشی قصه شراکت خرس و عموبرزگر
۳۲۵	جدول نمایشی قصه شراکت خرس و عموبرزگر
۳۲۶	عناصر داستانی قصه بز کهن‌سال
۳۲۷	قابلیت‌های نمایشی قصه بز کهن‌سال
۳۲۹	جدول عناصر نمایشی قصه بز کهن‌سال
۳۳۰	عناصر داستانی قصه نگهبان چشم

۳۳۱	قابلیت‌های نمایشی قصه نگهبان چشمه
۳۳۲	جدول عناصر نمایشی قصه نگهبان چشمه
۳۳۳	عناصر داستانی قصه نِمکو
۳۳۸	قابلیت‌های نمایشی قصه نِمکو
۳۴۰	جدول عناصر نمایشی قصه نِمکو
۳۴۲	عناصر داستانی قصه خارکن و مهره قیمتی
۳۴۵	قابلیت‌های نمایشی قصه خارکن و مهره قیمتی
۳۴۶	جدول عناصر نمایشی قصه خارکن و مهره قیمتی
۳۴۷	عناصر داستانی قصه زن یا مرد
۳۵۰	قابلیت‌های نمایشی قصه زن یا مرد
۳۵۱	جدول عناصر نمایشی قصه زن یا مرد
۳۵۲	عناصر داستانی قصه طَرَار امین
۳۵۳	قابلیت‌های نمایشی قصه طَرَار امین
۳۵۴	جدول عناصر نمایشی قصه طَرَار امین
۳۵۶	عناصر داستانی قصه عادت روزگار
۳۵۸	قابلیت‌های نمایشی قصه عادت روزگار
۳۶۰	جدول عناصر نمایشی قصه عادت روزگار
۳۶۲	عناصر داستانی قصه دختر پادشاه و خواستگاران
۳۶۴	قابلیت‌های نمایشی قصه دختر پادشاه و خواستگاران
۳۶۶	جدول عناصر نمایشی قصه دختر پادشاه و خواستگاران
۳۶۸	عناصر نمایشی قصیده موش و گربه عبید زakanی
۳۷۲	پی‌رنگ قصیده موش و گربه
۳۷۳	قهرمان‌های قصیده موش و گربه
۳۷۳	کشمکش در قصیده موش و گربه
۳۷۴	گفت‌و‌گو در قصیده موش و گربه
۳۷۴	پیچیدگی در قصیده موش و گربه
۳۷۵	عناصر داستانی قصه پنج دینار و مرد صوفی

جدول عناصر نمایشی حکایت پنج دینار و مرد صوفی (از قابوس نامه عنصرالمعالی)	۳۷۶
عناصر داستانی قصه شبلی و کودکان مکتبخانه	۳۷۷
جدول عناصر نمایشی حکایت شبلی و کودکان مکتبخانه (از قابوس نامه عنصرالمعالی)	۳۷۸
عناصر داستانی حکایت نیت انوشیروان	۳۷۹
جدول عناصر نمایشی حکایت نیت انوشیروان (از نصیحة الملوک غزالی)	۳۸۰
عناصر داستانی حکایت دیوانه شهر نشابور	۳۸۱
جدول عناصر نمایشی حکایت دیوانه شهر نشابور (از تفسیر سوره یوسف زید طوسی)	۳۸۲
سخن آخر	۳۸۵
منابع	۳۸۹

مقدمه

قابلیت‌های نمایشی ادبیات کهن فارسی عنوان یکی از درس‌های رشتۀ ادبیات نمایشی در مقطع کارشناسی ارشد است. دانشجویان در خلال گذراندن این درس سه‌واحدی، با گستره وسیع آثار روایی ادبیات فارسی، عناصر داستانی و نمایشی نهفته در آن‌ها، و چگونگی بهره‌گیری خلاقانه از آن آثار آشنا می‌شوند. هریک از استادان، به فراخور علاقه و تمرکزشان بر یک گونه خاص ادبی، تدریس بخشی از این میراث گران‌بها را به عهده می‌گیرند و مطالعه بقیه گونه‌ها را به عهده دانشجویان می‌سپارند. با این حال، تعدد و پراکندگی منابع اغلب مانع شناخت عمیق دانشجویان از ابعاد مختلف این تراث فرهنگی می‌شود. فراهم آوردن کتاب حاضر می‌تواند منبع قابل اعتمادی برای آشنایی با زوایای دیگری از ماتریک ادب فارسی محسوب شود. ناگفته پیداست که هیچ پژوهنده‌ای توانایی غور و شناخت زوایای تاریک اقیانوس بیکران ادبیات فارسی را ندارد. چنین ادعایی نیز خود می‌تواند دلیلی آشکار بر نااھلی مدعی باشد. اما سال‌ها تبع در عناصر و فنون داستان‌نویسی، قابلیت‌های نمایشی ادبیات فارسی، تدریس این درس و درس قصه‌گویی و نمایش خلاق

در دانشگاه‌های مختلف، برگزاری کارگاه‌های داستان‌نویسی و تألیف کتاب‌هایی در حوزه ادبیات داستانی و قابلیت‌های نمایشی متون گذشته فارسی برای نگارنده این امکان را فراهم آورده تاطی سال‌ها، تنها به اندکی از این وسعت ناپیدا وقوف یافته و به خود جرئت دهد تا ادبیات روایی فارسی را تنها از نظرگاه عناصر داستانی و نمایشی بررسی کند.

نگارنده این اثر، پیش‌تر کتاب قابلیت‌های نمایشی شاهنامه را در انتشارات سروش و مرکز تحقیقات صداوسیما به چاپ سپرده است و کتاب مذکور هم‌اکنون از منابع دانشگاهی شمرده می‌شود. از این‌رو، پرداختن به عناصر داستانی و نمایشی ادبیات حماسی، تا حدودی تکرار مکرات محسوب می‌شد. به همین دلیل، در کتاب حاضر، سهم کمتری برای آثار حماسی قائل شده و بخش‌های ادبیات، همچون ادبیات غنایی، ادبیات تعلیمی، ادبیات طنز و هجایی و حکایات و قصه‌های عامیانه مکتوب و شفاهی در حجم بیشتری از منظر غنای عناصر داستانی و نمایشی بررسی شده‌اند. امیدوارم این وجیزه، که قدمی است هرچند کوتاه در راه بازشناسی جنبه‌های مختلف ادبیات فارسی، ادای دینی شمرده شود به ساحت بزرگان تاریخ فرهنگی این دیار؛ کسانی که با خلق آثار روایی گران‌بهایشان، لذت معنوی را به جان فارسی‌زبانان نشاندند. در خاتمه، وظيفة خود می‌دانم که از سرکار خانم دکتر مهتاب عظیمی‌فرد، مدیر محترم واحد فرهنگ مردم مرکز تحقیقات صداوسیما، دکتر مسعود کوثری، مدیر عامل محترم انتشارات علمی و فرهنگی، به خاطر راهنمایی و تلاش‌شان برای فراهم آمدن و انتشار این اثر همچنین از سرکار خانم داوری و همکاران محترم‌شان در بخش فنی انتشارات مذکور به خاطر دقت نظرشان قدردانی کنم. خداشان یار باد.

محمد حنیف

فصل اول

عناصر داستانی و قالب‌های ادبی

عناصر داستانی و انواع ادبی

از دیرباز درباره چیستی ادبیات سؤال‌ها و پاسخ‌های بسیاری مطرح بوده است. علاوه بر معنی ادبیات، برای چه نوشتن و برای که نوشتند هم از سؤال‌های همیشگی فلسفه بوده است.^۱ برخی مباحث که در این حوزه مطرح می‌شود^۲، پیرامون مفاهیمی است همچون متن‌وارگی، اشتمال بر زیبایی، اشتمال بر حقیقت، خلاقه‌بودن، تخیلی‌بودن، عاطفی و احساسی بودن، فرم و اسلوب خاص داشتن، والایی و بشکوهی، جاودانگی، محاکات و داستان‌وارگی، لذت‌بخشی و تأثیرگذاری، سخن و کلام و بیان، زبان و واژه و لفظ، آفرینندگی و ساختن، معماری واژگان، فرم و اسلوب، راه و ابزار، تلفیق (اندیشه و احساس)،

-
۱. زان پل سارتر سه فصل کتاب ادبیات چیست؟ خود را «نوشتن چیست؟»، «نوشتن برای چیست؟» و «نوشتن برای کیست؟» نامگذاری کرده است.
 ۲. از مباحث مطرح در جلسات تأملی فلسفه ادبیات پژوهشگاه اندیشه و هنر اسلامی در تابستان ۱۳۹۵ با حضور نگارنده.

صناعی بودن، متعارف و عرفی بودن (قالب‌های متعارف)، تعالی و تکامل مخاطب، معنی (تنزل معنی) و محتوا، به مثابه فرهنگ، به مثابه علم، تجربه (تجربه خلاقانه)، نیت مؤلف، به مثابه کردار اجتماعی، به مثابه هنر (گونه هنری)، فراورده و نظام مند بودن.

درباره استعمال هریک از مفاهیم بالا اختلاف نظرهای فراوانی مطرح است. همین اختلاف نظرها باعث گوناگونی تعاریف ارائه شده درباره ادبیات و اختلاف نظر درباره یک تعریف واحد شده است. برخی، ادبیات را صورت صناعی کلام دانسته‌اند که با برانگیختن احساس و ادراک از طریق خیال، دو زمینه ذهنی مختلف را همسو یا همسان می‌کند.^۱ در این تعریف به غایت ادبیات توجه خاص شده است. در تعریف دیگری، ادبیات را محصول فعالیت خیال / خرد اهل زبان، یا زمان، یا زمین معینی محسوب کرده‌اند که برای بازگفت عواطف، علایق، عقاید و ...، به طرز زیبایی شناسانه در قالب یکی از صور سخن ظاهر شده باشد.^۲ در این تعریف، تکوینی بودن، خلاقانه بودن، دخالت عقل و احساس و تلفیق اندیشه و احساس در خلق متن ادبی و انسانی بودن ادبیات، تأثیر زمانه و فرهنگ‌ها بر متون ادبی، کارکرد، تنوع محتوایی، متن‌وارگی و به پیوند ادبیات با هنر توجه شده است.

اگر به طبقه‌بندی ادبیات از دیدگاه تاریخی توجه نشود و ادبیات به مثابه هنر تلقی گردد^۳، بسیاری از متون از شمار ادبیات خارج خواهند

۱. حافظی، معنی ادبیات، ص ۹۲.

۲. تعریف علی اکبر رشاد از ادبیات در جلسات تأملی فلسفه ادبیات پژوهشگاه اندیشه و هنر اسلامی در تابستان ۱۳۹۵، با حضور نگارنده.

۳. حاج مؤمن صالح‌بک، «ساختمان نمودیابی ادبیات در متون ادبی؛ رهیافت زیبایی‌شناسیک»، فصلنامه حکمت و فلسفه، صص ۳۷-۵۴. سه تلقی پیتر لامارک از ادبیات عبارت‌اند از: ادبیات به معنی الاعم، که شامل همه آثار مکتوب است؛ ادبیات به معنی الاخص، که متون و آثار مکتوب ارزشمند و معتبر علمی و ادبی را در بر می‌گیرد؛ و ادبیات به مثابه هنر، یعنی آثار مکتوب تخیلی که شامل شعر و داستان و نمایشنامه و ... است. امروز سومین مورد را نزدیک‌ترین مراد به معنی ادبیات می‌دانند.

شد. با این حال، برای جست‌وجوی عناصر داستانی در انواع ادبی، چاره‌ای جز پرداختن به تقسیم‌بندی‌های مختلف از ادبیات نیست. ادبیات در یکی از کلی ترین تقسیمات خود، به سه دسته ادبیات حماسی، ادبیات غنایی و ادبیات نمایشی تفکیک می‌شود. با توجه به اینکه تقسیم‌بندی کلی ادبیات با در نظر گرفتن ظرفیت‌های ادبیات ملل مختلف صورت می‌گیرد، در ادبیات اروپایی، ادبیات نمایشی رکن اساسی این تقسیم‌بندی را تشکیل می‌دهد.

ارسطو از کمدی، تراژدی، حماسه و درام به عنوان انواع ادبی نام برده است^۱، اما از ادبیات تغزیلی سخنی به میان نیاورده است. بعضی از ادبیات حماسی، غنایی، نمایشی، تعلیمی و چوپانی به عنوان تقسیم‌بندی ادبیات اروپا یاد کرده‌اند.^۲

برخی نیز با توجه به ظرفیت‌های ادبیات کهن فارسی، پنج نوع ادبی زیر را برای ادبیات این مرزبوم قائل شده‌اند:^۳ ادبیات غنایی^۴، ادبیات حماسی^۵، ادبیات هجایی^۶ یا ادبیات طنز^۷، ادبیات روایی^۸ و ادبیات تعلیمی^۹. در این تقسیم‌بندی، ادبیات غنایی جایگاهی خاص دارد و تعریف آن، علاوه بر جنبه تغزیلی، جنبه مرثیه‌ای^{۱۰} و شکوا و اعتذار را نیز شامل می‌شود که بیان کننده احساسات و عواطف گوینده هستند^{۱۱}؛ یعنی حبسیه‌ها، مناجات‌ها و مرثیه‌ها نیز بخشی از ادبیات غنایی محسوب می‌شوند. به عبارتی، ادبیات غنایی برخاسته از احساس درونی خالق اثر است و مطالعه آن می‌تواند احساس غم یا الذئی فرح‌انگیز را در مخاطب

۱. ارسطو، فن شعر، ص ۳۴.

۲. رزمجو، انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، ص ۱۳.

۳. شمیسا، انواع ادبی، ص ۵۳.

4. lyric

5. epic

6. satiric

7. irony

8. narrative

9. didactic

10. elegy

آن برانگیزد، درحالی که تراژدی، اعمال مهم و جدی قهرمان‌های داستان را شامل می‌شود؛ اعمالی که درنهايت، به فاجعه منتهی می‌گردد و حس شفقت مخاطب را برمی‌انگیزد. ارسسطو تراژدی را تقلید از کار شگرفی می‌داند که به وسیله کلامی بیان شود که به انواع زینت‌ها آراسته شده باشد^۱ و در آن، تقلید از راه کردار اشخاص انجام شود و نه از راه روایت و درنهايت، باید «شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تطهیر و تزکیه نفس انسان از این عواطف گردد»^۲.

ادبیات غنایی، همان‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره شد، احساسات و عواطف شخصی را مطرح می‌کند. از این‌رو، هر نوع اثر ادبی‌ای که بیان کننده احساس خالق آن باشد، در زمرة ادبیات غنایی قرار می‌گیرد و خود ادبیات غنایی نیز دارای تقسیمات جزئی تری است. اگر شعر، بلند و روایی باشد، مثل خسرو و شیرین، به آن ادبیات غنایی دراماتیک^۳ می‌گویند و اگر شعر غنایی یا داستانی عاشقانه باشد، به آن ادبیات غنایی عاشقانه^۴ یا شعر تغزلی و غزل می‌گویند.^۵

ادب غنایی به صورت‌های مختلف قصه، مرثیه، مناجات و گلایه و تغزل طرح شده و این مضامین در قالب‌های مختلف ادبی تجربه شده است. هرچند این نوع ادبی در دو معنی ادبیات احساسی عاطفی و ادبیات عاشقانه به کار رفته، وجه دوم آن مشهورتر است. «دوران اوچ و رواج ادب غنایی، مربوط به ایام گسترش تمدن و شهرنشینی است و از این‌رو، غنا نسبت به حماسه، متاخر است. مثلاً ادبیات قدیم عرب در عصر چادرنشینی و زندگی شبانی و بدويت، جنبه حماسی دارد و بعد از ظهور

۱. یعنی کلام با آهنگ و آواز همراه باشد.

۲. ارسسطو، فن شعر، ص ۳۷.

3. dramatic lyric

4. love lyric

5. شمیسا، انواع ادبی، ص ۱۴۶.

اسلام و گسترش شهرها و رواج شهرنشینی است که غنا و تعزیز رواج می‌یابد. ادب حماسی مربوط به دورانی است که بشر زندگی گروهی و قبیله‌ای داشته است و در آن از تضاد فرد با اجتماع و تنها بی و لاجرم بیان احساسات منبعث از تنها بی و تعارض، خبری نیست. اما ادب غنایی مربوط به دوره‌ای است که بعد از شکل گرفتن اجتماعات و پیدا شدن شهرها و به وجود آمدن قوانین و نظام و رسیدن انسان به خودشناسی و کسب فردیت^۱، بشر خود را در تضاد و تعارض با اجتماع و قوانین یافته است و احياناً احساس انزوا و تنها بی و ناامیدی کرده است. نظامات به وجود آمده، امیال و آرزوهای او را سرکوب کرده و شهرنشینی، او را از طبیعت آزاد دور ساخته است. پس شاعر در شعر خود به دنیا آرمانی گذشته باز گشته است^۲.

پیشرفته ترین نوع ادبیات غنایی را مربوط به ادبیات عرفانی می‌دانند، زیرا در این نوع از ادبیات، خالق اثر بانگاهی درونی به پدیده‌ها می‌نگرد. او در این طریق، با معشووقی نمادین و خیالی و اساطیری مواجه است «که به هیچ وجه، زمینی و دست یافتنی نیست. به اصطلاح، محسوس (تصویری)^۳ نیست و شاعر در وصف علو او و آرزوی تقرب به درگاه او سخن می‌گوید و همین معشوق است که عارفان از آن، به معبد و خدا تعبیر می‌کنند^۴. البته باید توجه داشت که این بخش از ادبیات غنایی، اگرچه بسیار بالارزش بوده و بیانگر تفکرات شاعران و اندیشمندان اعصار گذشته ایران زمین است، معمولاً از ارزش نمایشی بالایی برخوردار نیست؛ اما از آن می‌توان در بخشی از قصه‌ها به عنوان نماد تفکری خاص از جامعه دیروز ایران سود جست. در حالی که بخش بعدی ادبیات غنایی،

1. individuality

۲. همان، ص ۱۴۷.

3. portrait

۴. همان، ص ۱۵۱.

یعنی ادبیات عاشقانه، خصوصاً آنجا که شاعر یا قصه‌پرداز برای پرداخت اثرش، قالب داستانی انتخاب نموده است، ارزش‌های دراماتیک بالایی دارد. چنین آثاری را امروزه نیز در سوگچامه‌های اقوام مختلف می‌توان یافت. در یکی از این سوگچامه‌های بختیاری با عنوان سوگچامه عبد‌محمد‌لری، داستان عشق ناکام عبد‌محمد‌لری، از اهالی بختیاری شمالی (در اطراف مسجد سلیمان)، روایت می‌شود که عشق او به دختری با نام خدابس، به مرگ خدابس می‌انجامد. لیلی و مجnoon که از نمونه‌های خوب ادبیات غنایی است، می‌تواند منشأ الهام چنین سوگچامه‌هایی در اقوام مختلف باشد. عجب نیست که «جلوه ادب غنایی ما در سبک عراقی است. از این‌رو، از نظر زبان، موسیقی کلام دلنشیز تر است؛ مثلاً از تشدید و تخفیف‌های بی‌مورد خبری نیست. لغات نسبت به سبک خراسانی تراش خورده‌تر و نرم‌تر است و از لغات کهن و خشن استفاده نمی‌شود. در صد لغات عربی بیشتر است. جملات به نظم طبیعی خود در زبان نزدیک‌ترند. از نظر فکری، شعری درون‌گرا و به‌اصطلاح سویژکتیو است، زیرا مسائل درونی مطرح می‌شود. معمولاً غم‌گراست نه شادی‌گرا، همان‌طور که عشق‌گراست، نه عقل‌گرا. از نظر ادبی، بیشتر به قولاب غزل و مثنوی و رباعی است. اغراق و توصیف دارد و سرشار از صناعات بدیعی و بیانی است»^۱.

قصه‌ها، که می‌توانند غنایی یا تعلیمی، عرفانی یا وهمی و جادویی، مربوط به حیوانات یا قصه‌های فلسفی، رمزی یادینی، تراژیک یا حماسی باشند، براساس قالب، مخاطب، منشأ خلق، موضوع و درون‌مایه‌هایشان قابل تقسیم‌بندی هستند. از معروف‌ترین قصه‌های غنایی می‌توان به قصه‌های بختارنامه، بوستان خیال، آزادیخت و هزار گیسو، طالب و مطلوب، راشد و رشید، ویس و رامین، یوسف و زلیخا، شیرین نامه،

چهل طوطی، امیر ارسلان، شاهزاده شیرویه، سمک عیار و قصه‌های خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، زال و رودابه، و بیژن و منیزه اشاره کرد. در تمامی انواع ادبی‌ای که شمرده شد عناصر داستانی به یک اندازه وجود ندارد. واضح است که برخی انواع ادبی اصولاً جنبه روایی ندارند، اما از میان آثار روایی، در برخی، زبان از اهمیت بیشتری برخوردار است، در بعضی، درون مایه اصل است و در بعضی دیگر، به دیگر عناصر داستانی، همچون شخصیت‌پردازی و گفت‌وگو، توجه شده است. مقدمه شناخت عناصر داستانی و نمایشی در آثار روایی میراث ادبیات فارسی شناخت داستان و انواع روایی مشابه است، زیرا وقتی سخن از میراث ادبی گذشتگان است، انتظار وجود برخی از عناصر ادبی بیهوده است. اما بررسی عناصر داستانی و نمایشی در این آثار می‌تواند زمینه‌ساز شناخت عمیق‌تر از آثار روایی گذشتگان و پیوند آثار امروز ادبیات با ماتر ک فرهنگی این زادبوم شود.

داستان و انواع روایی مشابه

حسین حداد می‌نویسد^۱: در ساده‌ترین تعریف، داستان را کلام روایی منتشری دانسته‌اند که در آن، تخیل بر واقعیت غلبه دارد. همین تعریف سهله‌انگارانه سبب شده است که برخی نه تنها پیشینه داستان‌نویسی را در ایران به آثاری همچون یکی بود، یکی نبود^۲، ستار گان فریب‌خورده^۳، سیاحت‌نامه ابراهیم‌ییگ^۴، کتاب احمد^۵ و حتی به

۱. حداد، زیر و بم داستان، ج ۱، صص ۹-۷.

۲. نوشته محمدعلی جمالزاده (۱۲۷۱-۱۳۷۶) ش.

۳. اثر میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۱۹۱-۱۲۵۷) ش، ترجمه میرزا جعفر فراجه‌داغی.

۴. نام دیگر این کتاب بلای تعصب است، نوشته زین‌العابدین مراغه‌ای (۱۲۱۷-۱۲۹۰) ش.

۵. کتاب احمد را سفينة طالی نیز می‌گویند. این کتاب را عبدالرحیم طالبوف (۱۲۱۳) ش نوشته است.

خواب‌نامه^۱ دوره ناصری پیوند ندهنده، بلکه برای داستان‌نویسی ایرانی، تاریخی چندصدساله و گاه چندهزارساله ترسیم کنند؛ غافل از آنکه داستان‌نویسی نوین ویژگی‌هایی دارد که آن را از آثار روایی پیشین متمایز می‌سازد.

هر چند قصه و روایت، به معنای اعم آن، عمری به درازای تاریخ بشر دارد و سنگنگاره‌ها را می‌توان مهم‌ترین دلیل آن دانست. وقتی سخن از ادبیات داستانی^۲ به میان می‌آید، مخاطب با نوعی ادبی روبه‌روست که با نمونه‌های پیشین خود تفاوت‌های اساسی دارد. به همین دلیل، پیش از ورود به مبحث عناصر داستان، شایسته است ابعاد آن در مقایسه با واژه‌های مشابه بررسی شود.

سیما داد، مؤلف فرهنگ اصطلاحات ادبی، داستان^۳ را در زبان فارسی به معنای قصه، حکایت، افسانه و سرگذشت به کار می‌برد و بر این باور است که در ادبیات، داستان اصطلاحی عام به شمار می‌آید که از سویی، شامل صور متنوع قصه می‌شود و از سوی دیگر، انشعابات مختلف ادبیات داستانی، از قبیل داستان کوتاه، رمان، داستان بلند و دیگر اقسام این شاخه از ادبیات خلاق را در بر می‌گیرد. در این فرهنگ‌نامه، داستان، به معنای خام آن، نقل واقعه‌ای شمرده می‌شود که به‌نحوی، تابع توالی زمان باشد.^۴ از این دیدگاه، داستان حداقل باید از سه واقعه تشکیل شود و زمان وقوع این حوادث نیز با یکدیگر متفاوت باشد. این پژوهشگر تفاوت داستان با قصه و حکایت را در ویژگی‌های داستان، یعنی پی‌رنگ^۵، شخصیت‌پردازی^۶، گفت‌و‌گو^۷ و زمان و مکان^۸، می‌داند.

۱. خواب‌نامه یا نوم‌نامه و کتاب خلسه، نوشته محمدحسن خان صنیع‌الدوله یا اعتماد‌السلطنه (۱۲۵۹- ۱۳۱۳ق).

2. fiction

3. story

۴. داد، فرهنگ اصطلاحات ادبی، ص ۱۲۶

5. plot

6. characterization

7. dialogue

8. setting

احمد تمیم‌داری نیز واژگان *story*، *fable* و *anecdote* را معادل‌هایی انگلیسی برای داستان قلمداد می‌کند. وی تعبیر جالبی از واژگان داستان دارد و آن را این‌گونه با تاریخ انسان ظلم دیده مرتبط می‌سازد:

در زبان فارسی، بنابر روایتی، واژه داستان در اصل داتیستان^۱ بوده است؛ یعنی محل گرفتن داد. وقتی کسانی خود یا خانواده و قوم و هم‌کیشان و هم‌وطنانشان به ستمی دچار می‌گشته‌اند و نمی‌توانسته‌اند در مقطع زمانی و مکانی خود، شر ستم را از سر خویش کوتاه کنند، برای تشیی خاطر و عقده گشایی، آن‌ها را برای دیگران روایت می‌کرده‌اند یا به صورت مکتوب در قالب داستان می‌آورده‌اند و کسانی را که نمی‌توانستند محاکمه یا مجازات کنند، در داستان‌ها محاکمه و مجازات می‌کردند. می‌توان گفت که بخشی از داستان‌ها واکنش‌های شخصی یا قومی در برابر ستم‌های خودی و بیگانه است. بعد نیست که در زبان عربی هم قصه را از قصاص بدانیم؛ با این تعبیر که قصه‌گو و قصه‌پرداز دشمنان خود و قوم خود را در قصه‌ها قصاص می‌کنند.^۲

ابوالقاسم رادفر، علاوه بر چهار معادل مذکور، واژه‌های دیگری را که در کتاب‌های مختلف، در مقابل داستان به کار رفته است، این‌گونه بیان می‌کند^۳: the *roman*، *epopee*، *romance*، *slyness*، *legend* و *plot*. این پژوهشگر، ضمن بیان تعاریف مشابه مندرج در فرهنگ‌ها و دایرة المعارف‌های ادبی، واژه «اپویه» را به عنوان اصطلاح معادل داستان نام برده است و به نقل از کتاب سخن‌شناسی یکانی^۴، اپویه را برگرفته از لفظ اپوپیای یونان قدیم می‌داند. این واژه، هم به معنای شعر و هم

1. datistan

۲. تمیم‌داری، «درباره قصه»، ادبیات داستانی، ص ۲۲.
۳. رادفر، فرهنگ‌وارde داستان و نمایش، ص ۱۱۱.
۴. یکانی، سخن‌شناسی، ص ۲۹۸.

به معنای شعر ساختن آمده است. ولتر نیز در تعریف آن، گفته که اپویه حکایت منظوم ماجراهای قهرمانانه است.

با وجود دیدگاه‌های متنوع و گاه متفاوتی که درباره واژه داستان مطرح شده است، هریک از واژگان دیگری که عوام آنها را معادل داستان گرفته و به کار می‌برند، معانی و ویژگی‌های خاص خود را دارند. برخی از این اصطلاحات عبارت‌اند از: قصه، حکایت، تمثیل، فابل، افسانه، اسطوره، حماسه و رمانس. قصه^۱ در لغت به معنای حکایت و سرگذشت به کار می‌رود و در اصطلاح، به آثاری اطلاق می‌شود که بر حواله خارق‌العاده بیشتر از تحول و تکوین آدم‌ها و شخصیت‌ها تأکید می‌کند.

در قصه یا حکایات، محور ماجرا حوادث خلق‌الساعه است. حوادث، قصه‌ها را به وجود می‌آورد و درواقع، رکن اساسی و بنیادی آن را تشکیل می‌دهد، بی‌آنکه در گسترش و بازسازی قهرمان‌ها و آدم‌های قصه نقشی داشته باشد.

در این نگاه، خصوصیات قصه از این قرار است: نبودن پی‌رنگ و رابطه علی در حوادث آن؛ قهرمان‌سازی به جای شخصیت‌پردازی فرضی؛ تصوری بودن زمان و مکان قصه‌ها و یکسان سخن گفتن تمامی قهرمان‌ها و ضدقهرمان‌ها. حکایت^۲ نیز گاه به معنای قصه یا افسانه به کار می‌رود، اما قصه اصطلاحی کلی‌تر است و از نظر حجم، میانه حکایت و افسانه قرار می‌گیرد. حکایت روایتی مفرح و کوتاه است که بر شخص، حادثه، درون‌مایه یا پیام و پندی متمرکز می‌شود.

قصه‌های مكتوب عامیانه هم بخشی از ادبیات عامیانه هستند که توسط کاتب یا کاتبانی به کتابت درآمده‌اند. هرچند ریشه بسیاری از قصه‌های ادب کهن را نیز می‌توان در فرهنگ عامه جست‌وجو کرد،

تا زمانی که سیطره نام و توان نویسنده بر قصه مکتوب سبب گم شدن نام قصه نگردیده و کاتب باعث تغییر اساسی اثر نشده و قصه هنوز رنگ‌بوبی ادبیات عامیانه را داشته باشد، می‌توان از آن قصه به عنوان قصه‌های عامیانه نام برد.

بخشی از قصه‌های عامیانه در دوره‌های گذشته مکتوب شده‌اند، که از آن دسته‌اند سمک عیار، شاهزاده شیرویه، و فلک‌نماز. بخشی دیگر از قصه‌های عامیانه نیز در روزگار معاصر و توسط نویسنده‌گانی چون انجوی شیرازی، آذر یزدی، جعفری قنواتی و دیگران مکتوب شده و به چاپ رسیده‌اند و پاره‌ای قصه‌ها نیز به وسیله ادبیان پرآوازه‌ای چون فردوسی و عطار و سنایی بازنویسی یا بازسرایی شده‌اند که دو دسته اول را می‌توان در زمرة قصه‌های عامیانه محسوب نمود و دسته سوم، با وجود آنکه اساس آثار، روایات و حکایات و قصه‌های عامیانه بوده است، در زمرة میراث ادبیات روایی فارسی محسوب می‌شود.

میر جلال الدین کرزاوی آثاری روایی همچون حمزه‌نامه، سمک عیار، داراب‌نامه، اسکندر‌نامه، رستم‌نامه، امیر ارسلان نامدار و ... را داستان‌هایی (قصه‌هایی) می‌داند که از ادب گفتاری و ادب مردمی به جامانده‌اند و بنیادشان بر داستان گویی است و نه داستان‌نویسی. وی همچنین در بیان تفاوت‌های قصه و داستان، این گونه به سر گذشت دراز دامن قصه می‌پردازد:

قصه گونه‌ای است از ادب که نمی‌توان چون دیگر گونه‌ها دگر گونه‌های آن را در تاریخ ادب به روشنی نشان داد و سر گذشتش را بدان‌سان که می‌شاید، نوشت. ویژگی پایایی قصه آن است که اثری است یکسره بازگفتنی که از وصف‌های بلند و کاوش‌های روان‌شناختی گران‌بار نمی‌شود. داستان در قصه همواره کوتاه می‌ماند، زیرا یا قصه تنها در یک بخش و زمینه فشرده می‌شود یا در کتاب‌هایی چون

هزارویک شب، قصه‌های کانتربوری^۱ و دکامرون^۲، قصه‌هایی گونه‌گون در پی هم آورده می‌شوند.

هر کدام از آن‌ها در پیکره و ساختار خویش، قصه‌ای است جداگانه که در خود آغاز می‌گیرد و در خود پایان می‌پذیرد. آنچه این قصه‌ها را چونان رشته به یکدیگر می‌بینند، آن است که بازگوکننده در آن‌ها یک یا چند تن است که در آغاز داستان از آنان یاد شده است. از این‌روی، این گونه از آثار نیز، با همه درازآهنگی، جنگی از قصه‌ها هستند که هر کدامشان به تنها‌یی داستانی است کوتاه که پیوند ساختاری و درونی با قصه‌های دیگر ندارد.

از دیدی دیگر، شیوه بازگشت در قصه بسیار ساده و آزاد است و خاستگاه راستین و کهن آن، پایاترین گونه از ادب گفتاری را به یاد می‌آورد. سادگی و بی‌پیرایگی لحن در قصه تنها ویژگی آشکار در قصه‌های کهن‌تر نیست؛ این ویژگی را در قصه‌های پریان، اثر شارل پرو، سخنور و داستان‌نویس فرانسوی در سده هفدهم، در قصه‌های برادران گریم و نویسنده‌گان آلمانی سده نوزدهم، یا در قصه‌های هانس کریستین اندرسن^۳، نویسنده دانمارکی معاصر، نیز می‌بینیم.

این ویژگی‌های بنیادین به قصه، در سنجش با رمان، که دگر گونه‌هایی پی‌درپی و ناگهانی یافته است، گونه‌ای پایابی و یکنواختی بخشیده است. با این‌همه، اگر پیکره قصه کمایش یکسان مانده است، زمینه‌هایی که قصه در درازی سالیان از آن‌ها بهره برده است، هماهنگ با دگر گونه‌های ادبی، دیگر شده است؛ برای نمونه، ولتر به استادی قصه را چونان بستر اندیشه‌های فلسفی اش به کار گرفته است، بی‌آنکه از کشش و دلاویزی آن بکاهد.^۴

1. *Canterbury Tales*2. *Decameron*

3. Hans Christian Andersen

4. کرّازی، «داستان داستان»، ادبیات داستانی، ص ۲۵

حسین حداد^۱، در بیان دیگر تعریف‌هایی که از قصه و قالب‌های مشابه ارائه می‌دهد، همچنین به این نگاه اشاره می‌کند که قصه حکایتی پهلوانی نیز قلمداد شده است؛ حکایتی که به اشخاص و اشیای افسانه‌ای و ساختگی می‌پردازد. در نگاه آلت ثنز، قصه زبانی فحیم و رفیع دارد و به وصف چیزهایی می‌پردازد که هرگز رخ نداده‌اند و حتی امکان رخدادن آن‌ها نیز نیست، در حالی که رمان گزارشی از چیزهایی است که هر روز اتفاق می‌افتد؛ چیزهایی از آن قبیل که ممکن است بر سر دوستان ما بیاید یا بر سر خود ما. و کمال رمان آن است که هر صحنه را به شیوه‌ای چنان ساده و طبیعی بازنماید و آن همه را چنان محتمل و انمود سازد که ما از آن رهگذر اغفال شویم و دست کم، در لحظاتی که به خواندن آن سرگرمیم، بپندازیم هر آنچه در آن هست درست است، تا آنجاکه از شادی و غم قهرمانان رمان چنان متأثر شویم که گویی این همه از آن خود ماست.^۲

تمثیل^۳ نیز که در ظاهر با زبانزد و ضرب المثل هم معنی است، مَثَل‌های داستاندار یا جمله و شعری را شامل می‌شود که در برگیرنده مطلبی حکیمانه باشد؛ همچون «خمیازه، خمیازه آرد؛ حیف بر جان آنکه مرد». این تمثیل به قصه کددخدا اشاره می‌کند که با زن و خادم خود نشسته بود. وقتی زن خمیازه کشید، خادم نیز در پی او خمیازه کشید. کددخدا با این خیال که آن دو، رازی خیانت‌آمیز در کار دارند، زن را به پستوی خانه کشاند و کشت. وقتی بازگشت و در پی خمیازه خادم، خود نیز خمیازه کشید، دریافت که خمیازه، خمیازه می‌آورد و بر جان زن افسوس خورد. این بیت سعدی نیز تمثیلی در خود دارد: من اگر نیکم و گر بد تو برو خود را باش

هر کسی آن درود عاقبت کار که کشت

۱. حداد، زیر و بم داستان، تلخیص از صص ۱۱ - ۲۴.

۲. آلت، رمان به روایت رمان‌نویسان، ص ۴۸.

تمثیل نوعی نگرش واقع گرایانه و نیتی اخلاقی دارد، مثل فابل از پی. اما بدبینانه یا کنایی نیست و معنایش را هم همیشه نمی‌توان بلا فاصله در ک کرد. شخصیت‌های یک تمثیل معمولاً انسان‌ها هستند، نه حیوانات یا سنگ‌ها یا درختان، و بعضی جزئیات در زمینه و شخصیت که اغلب به صورتی کامل‌تر از فابل نوع از پی عرضه می‌شوند و ممکن است نمادین باشند. هر وقت که در این دو شکل دیگر تمامی توجه مصروف نکته‌ای پندآموزانه و خشک نباشد، متعلق به قلمروی داستان کوتاه اصیل خواهد بود.^۱

فابل^۲ نیز از دیگر واژگانی است که گاه معادل داستان گرفته می‌شود. روایتی کوتاه و اخلاقی است که هم به نظم و هم به نثر بیان می‌شود و قهرمانان و ضدقهرمانان آن را حیوانات و اشیای بی جان تشکیل می‌دهند. در ادبیات غرب هم، اصطلاح فابلیو^۳ به حکایت‌های کوتاه و مفرّح و منظومی اطلاق می‌شود که از نظر حجم، سیصد تا چهارصد سطر بوده و موضوع آن بر گرفته از زندگی مردمان طبقه متوسط اجتماع باشد.^۴ افسانه^۵ هم در لغت متراծ با داستان به کار می‌رود، در حالی که این گونه نیست. افسانه که در محاوره فارسی، هم ردیف افسون، به معنای لاف و دروغ و سخن گزار، به کار می‌رود، بر آن دسته از قصه‌های عامیانه دلالت می‌کند که بر حوادث خارق العاده و ماوراء الطبیعی استوار است. در افسانه، قهرمان و ضدقهرمان به جای شخصیت حضور دارند و بسیاری از افسانه‌ها با عبارت تکراری «یکی بود، یکی نبود» آغاز می‌شوند. محمد جعفری (قنواتی) افسانه‌هارا به پنج گروه افسانه‌های سحرآمیز، تمثیلی، عاشقی، واقع گرا و خنده‌آور تقسیم می‌کند.^۶ همان گونه که

۱. رید، داستان کوتاه، ص ۵۲.

2. fable

3. fabliau

۴. داد، فرهنگ اصطلاحات ادبی، ص ۲۲۳.

5. legend

۶. جعفری قنواتی، درآمدی بر فولکلور ایران، ص ۲۱۲.

جعفری قنواتی هم می‌گوید، از افسانه‌ها و قصه‌ها روایت‌های مختلفی در مناطق و اقلیم‌های هر کشور وجود دارد. افسانه‌ها ممکن است درباره قهرمان‌های واقعی یا خیالی، حوادث، وجه تسمیه شهرها، کوه‌ها، چشمه‌ها و درخت‌ها باشد که نمونه‌ای نزدیک به آن‌ها در اثر مکتبی آمده باشد. قنواتی این دسته از آثار روایی را حکایت نام می‌نهد. او هم بین حکایت و افسانه و سایر گونه‌های ادب شفاهی تفاوت‌هایی قائل است. از نگاه او آنچه در حکایت بیشتر مورد توجه است، جنبه خبری و اطلاع‌رسانی آن است. به عبارت دیگر، حکایت

یا جنبه تخیلی ندارد و یا اینکه جنبه تخیلی آن بسیار ضعیف است. ساختار آن نیز با سایر گونه‌های روایی تفاوت دارد. پژوهشگران تاجیک اصطلاح «روایت دارد» را برای این گونه نقل‌های کار می‌گیرند. با توجه به اینکه روایت در زبان گفتاری و نوشتاری ما معانی بسیار متفاوتی از موضوع نقل‌های مذکور دارد، نمی‌تواند اصطلاح دقیقی باشد. ما بیشتر واژه روایت را معادل واژه‌های انگلیسی *narrative* و نیز *narration* به کار می‌گیریم. مثلاً می‌گوییم از فلان افسانه ده روایت وجود دارد. با توجه به اینکه یکی از معانی حکایت سرگذشت است و ما در نقل‌های مذکور در حقیقت بخشی از سرگذشت یک شخص یا شیء یا مکانی را به اطلاع دیگران می‌رسانیم، به نظر می‌رسد حکایت اصطلاح مناسبی برای آن باشد. درباره این گونه ادبی تاکنون بحث مستقلی در ادبیات شفاهی ایران صورت نگرفته است.^۱

پیش‌تر نیز اشاره شد که حکایت، کوتاه است و بنای آن بر پند و اندرزی حکیمانه است. این در حالی است که ویژگی اساسی افسانه سرگرمی و بعد خیال‌پردازانه آن است؛ چنان‌که برخی فرمانروایان،

همچون اسکندر مقدونی، نیز ویژگی سرگرم کنندگی آن را دریافته و بدان توجه می‌کرده‌اند.

حکایت را گاه به نقل سخن یا روایتی از دیگری اطلاق می‌کنند. دیگر تفاوت‌های قصه و حکایت وجود مقدمه و متن و نتیجه در قصه و بی‌مقدمه بودن حکایت از شدت ایجاز است. در حکایت نیز، مانند قصه، لذت درونی مخاطب از عنصر غافلگیری مدنظر است.

حکایت باید آموزنده و ثمربخش باشد، در حالی که گاهی قصه فقط به سرگرم‌شدن خواننده و شنونده بستنده می‌کند. علاوه بر این، به‌دلیل ساختار و نیز طولانی بودن قصه، در مقایسه با حکایت، گاه از پیچیدگی و گره‌افکنی و گره‌گشایی در آن استفاده می‌شود. شخصیت‌ها معرفی شده و گاه به شیوه‌های مستقیم و غیرمستقیم پرداخته می‌شوند. این در حالی است که در حکایت معمولاً فرصت چنین هنرورزی‌هایی برای خالق حکایت نیست.

حکایت کننده بیشتر از صحنه‌های فراخمنظر سود می‌جوید، ولی قصه‌گو و قصه‌نویس صحنه‌های نمایشی را بیشتر ترجیح می‌دهد. کانون روایت بیشتر حکایتها سوم شخص یا دانای کل است، اما قصه از انواع کانون‌های روایت بهره می‌برد. قصه دارای پرداخت عالی پیام خود را در لفافه عناصر داستانی دیگر و به گونه غیرمستقیم ارائه می‌دهد، در حالی که حکایت بر دادن پیام مستقیم تکیه می‌کند.

حکایت را قصه‌ای مفرح و کوتاه درباره شخص یا حادثه‌ای واقعی هم می‌دانند که بنیاد آن بر پیوند حلقه‌های واقعی و تصادفی استوار باشد. حکایت لطیفه‌وار از پیوستن این حلقه‌ها به یکدیگر تکوین و تحقق می‌یابد.^۱ این قالب ادبیات کهن، تا گذشته‌ای نه چندان دور، اولین پایه‌های آموزشی مکاتب به شمار می‌رفت. نسل‌های گذشته آموزش را با گلستان

سعدی آغاز می‌کردند و حکایات نفر آن را سرلوحة زندگی خویش قرار می‌دادند. هنوز هم در دنیاگی که سبک‌های داستان‌نویسی دل اهل کتاب و علاقه‌مندان به ادبیات داستانی را به خود مشغول کرده است، گاه نقل حکایتی کوتاه از خواندن رمانی مطول، تأثیرگذارتر می‌نماید. از این روست که خطبا اغلب، شاهد مثال‌هایشان را بیان حکایتی قرار می‌دهند و جامع‌الحکایات‌ها و جوامع‌الحکایات‌ها هنوز هم خریدار دارند. حکایت از نگاهی دیگر، دارای ویژگی‌های زیر است:

۱. حکایت یکی از وسیع‌ترین قالب‌های روایی در ادبیات فارسی محسوب می‌شود.
۲. حکایت در نظم و نثر به کار گرفته شده است.
۳. از حکایت در کتاب‌های ادبی و تاریخی بیش از دیگر کتاب‌ها استفاده شده است.
۴. هر چند حکایت در مثنوی و قصیده بیش از دیگر انواع استفاده شده است، در دیگر انواع شعر نیز مشاهده می‌شود.
۵. حکایت‌های فارسی، به دلیل کوتاه‌بودنشان، قابلیت نمایشی کمتری دارند. با این حال، بعضی از حکایات از زمینه گسترش بیشتری برخوردارند.
۶. حکایت‌ها دارای مضمون‌های فلسفی، سیاسی، اجتماعی، تربیتی، اخلاقی، عرفانی و ... هستند.

از میان ویژگی‌هایی که برای حکایت شمرده شد، برخی ویژگی‌ها چون ایجاز، صراحةً بیان، فقدان مقدمه و زمینه‌چینی همواره صدق می‌کند، اما تمامی صاحب‌نظران به ویژگی حکایت حال گذشته اشاره نکرده‌اند. فرهنگ عمید، حکایت را نقل خبر یا سخن از کسی می‌داند و داستان و سرگذشت را معادل‌های آن محسوب می‌کند. فرهنگ معین نیز به نقل مطلب و داستان اشاره می‌کند و قصه و سرگذشت را

متراffهای آن عنوان می‌کند و تنها علامه دهخداست که ذیل واژه حکایت می‌نویسد: حکایت عبارت از نقل کلمه‌ای است از موضعی به موضع دیگر، بدون آنکه حرکت یا صیغه آن کلمه تغییر کند ... معنی حکایت حال گذشته در عرف علماء این است که آنچه در زمان گذشته واقع شده فرض شود که در زمان حال اتفاق افتاده است و از آن به لفظ اسم فاعل تعبیر کنند و معنای آن این نیست که لفظی که در زمان گذشته بوده، عیناً در این زمان تکرار شود، چنان که سید شریف در حواشی شرح مفتاح انگاشته است بلکه مقصود ... این است که فرض می‌شود آن گذشته در زمان تکلم اتفاق افتاده.^۱

البته دهخدا در ادامه و در معنای حکایت کردن می‌گوید که مراد از حکایت کردن، نقل کردن، حدیث کردن، قصه کردن و یاد کردن است، که معلوم می‌شود حتی دهخدا نیز میان قصه و حکایت مرز مشخصی قائل نمی‌شود.

«جستاری در حکایت و حکایت‌نویسی فارسی»^۲ عنوان مقاله‌ای است که ضمن بررسی نظرهای فرهنگ‌نویسان درباره حکایت، ابعاد و ویژگی‌های این اصطلاح را بررسی کرده است. در این مقاله نیز، بر ایجاز، وضوح پیام، بکری‌بودن و تکان‌دهنده‌بودن مضمون، حقیقت‌گرا بودن حکایات، دوری از فرم‌گرایی و بازی‌های ساختاری (گرچه در روایت‌های کهن فارسی، از سبک‌های رایج امروزی نیز کمابیش استفاده شده است) تأکید گردیده است.

در این مقاله، حکایت ژانری عقیدتی قلمداد شده است؛ گونه‌ای ادبی که توسط اهل اندیشه به کار می‌رفته است و از آنجا که اغلب عرفا و شاعران و نویسندهای سرزمینمان، همواره دغدغه‌های متعالی داشته‌اند

۱. دهخدا، لغتنامه، ذیل واژه.

۲. نوشته محمدباقر رضایی، سایت اینترنتی آفتاب، ۲۹ فروردین ۱۳۸۹.

و شعر و داستان و حکایت و ... را معمولاً برای بیان عقاید و افکار خود، دستاویز قرار می‌دادند، تحقیقاً و قطعاً می‌توان گفت که (بجز مقاله و ...) هیچ حکایتی در متون کهن ادب فارسی نیست که نویسنده‌اش دغدغه فرم و شکل داشته باشد و بخواهد بدین وسیله هنرمنایی کند. لذا، هدف اصلی از نگارش حکایت، به کاربردن قالبی جذاب برای بیان پیام عقیدتی خویش بوده است. با این حال و با توجه به جنبه‌های گوناگون حکایت و تعریف‌های مختلفی که از آن به دست داده‌اند و با عنایت به نگاه امروزی به آن، برای انواع حکایت‌های فارسی (واقع‌گرا، فراواقع‌گرا، مذهبی، اساطیری، تعلیمی، افسانه‌ای، عامیانه، پهلوانی، حیوانات، تمثیلی، فکاهی، عرفانی و ...)، این ویژگی‌ها را می‌توان در نظر گرفت:

ویژگی اول: حکایت باید به‌هرحال، حامل پیام یا حرفی یا نکته‌ای کاربردی برای مخاطب باشد. درواقع، حکایت‌ها هیچ هدفی جز انتقال پیام موردنظر خود ندارند و برای تفریح یا تعجب یا وقت گذرانی نوشته نشده‌اند.

ویژگی دوم: هر حکایت با پیام نهفته در خود، حاصل سال‌ها تجربه و زندگی است و در روند تاریخی پر فراز و نشیبی به زمانه ما رسیده است. هر کدام آن‌ها نیز از زیر دست و نگاه هزاران نویسنده و گوینده و کاتب و عالم و عارف گذشته و تغییرات سلیقه‌ای نیز شامل حالشان شده است.

بنابراین، می‌توان گفت که هر حکایتی همچون سنگی غلطان در رودخانه تاریخ، مختصر و کوچک، اما عصاره و خلاصه و ناب به روزگار ما رسیده و درواقع مرواریدی است که از هر جهت ارزشمند و قیمتی شده است.

نمونه: ابراهیم خواص گوید:

وقتی، در بادیه ره گم کردم. بسی برفتم و راه نیافتم. همچنان چند شبانه‌روز به راه می‌رفتم تا آخر آواز خروسی شنیدم. شاد گشتم و

روی بدان جانب نهادم. آنجا شخصی دیدم — بدويد — مرا قفایی [پس گردنی] بزد، چنان که رنجور شدم. گفتم: خداوندا، کسی که بر تو توکل کند با وی این کنند؟ آوازی شنودم که تا توکل بر ما داشتی عزیز بودی، اکنون توکل بر آواز خروس کردی؛ اکنون آن قفابدان خوردی. همچنان رنجور همی رفتم. آوازی شنودم که خواص از این رنجور شدی؟ اینک بین! بنگریستم و سر آن قفارزنده را دیدم در پیش من انداخته.^۱

اسطوره^۲ نیز گرچه در لغت به معنای افسانه و قصه آمده است، هم از نظر شکلی و هم از نظر معنایی، ویژگی‌هایی دارد که آن را از افسانه و قصه متمایز می‌کند. اساطیر در تاریخ و نگرش‌های فلسفی اقوام ریشه دارند و اساس باورها و اعتقادات اقوام اولیه شمرده می‌شوند. اسطوره‌ها به مضامینی همچون منشأ آفرینش و کشمکش‌های نیروهای بزرگ می‌پردازند. اصولاً انسان‌های اولیه با کمک اسطوره‌های خود به تبیین جهان پیرامون می‌پرداختند.

از نظر جلال ستاری، اسطوره منع نیروزای رمزپردازی است و به این سبب، در حیات فرهنگ‌ها و سرگذشت افراد و تاریخ یا سرنوشت آنان، به قول ژیلبر دوران^۳، همچون کارگردان نمایش، اجرای نقش‌های مختلف را به بازیگران منتخب تاریخ می‌سپارد و بدین اعتبار، بنیان‌گذار ساختار تاریخ می‌شود. جلال ستاری در ادامه این‌گونه به اسطوره‌سازی‌های دروغین اشاره می‌کند:

اسطوره، خاصه به مفهوم داستانی دروغ و واهی و خرافی، در دوران مابسی رایج است و درواقع، عامه مردم هنوز از آن چنین معنایی مراد می‌کنند. البته در گذشته نیز چیزی که محصول ناب ذهن و خیال به شمار می‌رفت، وجود واقعی نداشت یا به قدری نادر و نایاب بود که

۱. عطار نیشابوری، تذکرة الاولیاء، ص ۶۱۷

خيالی و موهم می‌شد. اما گاه چنین مفاهیمی نیز اسطوره محسوب می‌شد؛ مانند «غار» افلاطون که مَثَلْ مشهوری است، یا موجوداتی چون سیمرغ عطار و سلامان و ابسال و حی بن یقطان ابن سينا.

اما این اساطیر در واقع، وسائل بیان رمزی معتقداتی فلسفی یا مابعدالطبیعی اند که تنها بدان گونه قابل وصف و فهم‌اند. حال آنکه امروزه در جهان چنین مفاهیمی در قالب اساطیر یا تمثیلات رواج و انتشار ندارند، بلکه مضامینی صورت اساطیری یافته‌اند که زمینی و ناسوتی اند و حتی نوعی «علم» نیز از این قاعده مستثنی نیست.^۱

علاوه بر این‌ها، می‌توان گفت که افسانه‌ها و قصه‌های قومی جنبه سرگرم‌کنندگی دارند و اسطوره‌ها نیز، همچون حکایات، در پرتوی رهنمودهای معنوی معنا پیدا می‌کنند. با این تفاسیر، معلوم است که اسطوره‌هم، که گاه آن را با داستان یکی می‌دانند، با این نوع ادبی تفاوت‌های سیاری دارد.

حمسه هم از دیگر گونه‌های ادبی محسوب می‌شود که در لغت، دلیری و شجاعت معنا می‌دهد و اصطلاحاً به شعری بلند و روایتی منثور گفته می‌شود که بر محوری رزمی استوار شده و با زبانی فхیم پرداخت شده باشد. حمسه‌ها، که نمونه‌های آن در شاهنامه فردوسی آمده است، از نظر قهرمان، حادثه، زبان روایت، ابعاد زمانی و مکانی و منشأ خلق، ویژگی‌هایی دارند:^۲

۱. قهرمان اصلی حمسه معمولاً پهلوان یا نیم‌خدایی است که با اعمال بزرگ و شگفت خود، سرنوشت قبیله یا قوم یا ترازدی را رقم می‌زند.
۲. حوادث حمسه در زمانی دور اتفاق می‌افتد، بهطوری که بهترین حمسه‌ها معمولاً به اولین اعصار حیات هر ملت یا تژاد تعلق دارند.

۱. ستاری، اسطوره در جهان امروز، ص ۱۹.

۲. داد، فرهنگ اصطلاحات ادبی، ص ۱۲۰؛ رادفر، فرهنگ‌واره داستان و نمایش، ص ۱۰۲.

۳. بعد مکانی حماسه نیز گسترده است، به طوری که مکان حماسه، گاه تمام جهان است.
۴. عمل حماسه بر محور جنگ‌های مافوق قدرت بشر استوار است.
۵. گاه خدایان و موجودات برتر در انجام دادن کارهای بزرگ دخالت می‌کنند.
۶. از حیث موقعیت زمانی، حماسه بیان کنندهٔ پهلوانی‌ها و جنگ‌ها و رشدات‌هایی قومی و نژادی و ملی است که مردمان در جریان تکوین تاریخ و تمدن سرزمین خود بروز داده‌اند.
۷. هرچند منشأ حماسه داستان‌های کهن تاریخی و دینی و پهلوانی است و به حوادث ماقبل تاریخ بازمی‌گردد، گاه تحولات شگرف‌های جامعه یا دگرگونی‌های عظیم و بنیادی در حیات هر ملت نیز می‌تواند منشأ حماسه واقع شود.
۸. زبان حماسه‌ها زبان فحیم و رزمی است.

شاهنامه فردوسی از جمله آثاری است که منظومه‌های مختلف و از جمله منظومه‌های حماسی و رزمی ارزشمندی را در خود جای داده است. قدمعلی سرامی در مبحث طبقه‌بندی داستان‌های شاهنامه به هفده نوع داستان در شاهنامه اشاره می‌کند.^۱ این هفده نوع داستان عبارت‌اند از: داستان‌های اساطیری، داستان‌های پهلوانی، داستان‌های تاریخی، داستان‌های عامیانه، داستان‌های رزمی، داستان‌های عاشقانه، داستان‌های شاعرانه، داستان‌های عارفانه، داستان‌های سیاسی-اجتماعی، داستان‌های اخلاقی، داستان‌های فلسفی، داستان‌های واقع‌نما، داستان‌های رمزی، داستان‌های شاد، داستان‌های غم‌انگیز-شاد هفت‌خوان‌ها.

علاوه بر منظومهٔ حماسی، منظومهٔ عاشقانه نیز از دیگر قالب‌هایی

۱. سرامی، از رنگ گل تاریخ خار، شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامه، صص ۶۲-۹۸.

است که در فصل‌های دیگر، از منظر عناصر داستانی و نمایشی بررسی خواهد شد. از جمله آثاری که در سال‌های اخیر درباره منظومه‌های عاشقانه منتشر شده است، کتاب یک‌صد منظومه عاشقانه حسن ذوالفقاری است. وی در مقدمه این اثر، علاوه بر پرداختن به عناصر داستانی منظومه‌های عاشقانه، به انواع طبقه‌بندی آن‌ها نیز اشاره کرده است. وی منظومه‌های عاشقانه را از جهات گوناگونی چون منشأ، درون‌مايه، آغاز و انجام و طرفین عشق اين گونه تقسيم‌بندی می‌کند؛ براساس نوع و جنس عشق، همچون لیلی و مجنون و خسرو و شیرین، که بر اساس دو انسان به نظم درآمده‌اند؛ یا منظومه سرو و گل، که بر اساس دو گیاه سروده شده؛ یا سرو و تذرو و گل و ببل، که براساس گیاه و حیوان سروده شده‌اند؛ یا منظومه‌های مهر و ماه و مهر و مشتری، که براساس اسمی نجومی سروده شده‌اند؛ یا منظومه‌های ناز و نیاز و زیبا و رعناء، که براساس معنی سروده شده‌اند.

همچنین است منظومه‌هایی که بر اساس درون‌مايه سروده شده‌اند، که این دسته نیز به چند زیربخش تقسیم می‌شود: همچون صرفاً عاشقانه، مثل منظومه لیلی و مجنون؛ یا منظومه‌های عاشقانه - عارفانه، همچون شیخ صنعت و دختر ترس؛ منظومه‌های رمزی و تمثیلی، همچون سلامان و ابسال؛ و منظومه‌های عیاری - عاشقانه، همچون سام و پریدخت.

حسن ذوالفقاری همچنین منظومه‌هایی را که بر اساس منشأ تاریخی سروده شده‌اند به چهار بخش منظومه‌های اسطوره‌ای، تاریخی، نیمه تاریخی، و تخیلی تقسیم می‌کند.^۱ از این منظومه‌ها، ویس و رامین فخر الدین اسعد گرگانی و بیژن و منیزه فردوسی در شمار منظومه‌های اسطوره‌ای محسوب می‌شوند و منظومه واله و سلطان از جمله منظومه‌های تاریخی محسوب می‌شود. همچنین منظومه رابعه و بکتاش

۱. ذوالفقاری، یک‌صد منظومه عاشقانه فارسی، صص ۴۹-۱۰۱.

۲. همان، ص ۵۱.

عطار از جمله منظومه‌های نیمه تاریخی است و منظومه حیدریگ و سمنبر از جمله منظومه‌های تخیلی محسوب می‌شود. منظومه‌ها براساس منشأ نیز این چنین دسته‌بندی شده‌اند: منظومه‌های ایرانی قبل از اسلام و متعلق به دوره پارتی، همچون ویس و رامین؛ ایرانی قبل از اسلام و متعلق به دوره ساسانی، همچون خسرو و شیرین؛ ایرانی پس از اسلام، همچون گل و نوروز؛ منظومه‌های شبه قاره، همچون رام و سیتا؛ منظومه‌های یونانی، همچون وامق و عذر؛ و منظومه‌های سامی، همچون لیلی و مجرون.^۱

حسن ذوالفقاری منظومه‌ها را بر اساس اصالت روایت هم به دو دسته منظومه‌های اصلی، همچون خسرو و شیرین نظامی، و منظومه‌های اقتباسی، همچون هشت‌بهشت امیر خسرو دهلوی، تقسیم می‌کند.^۲ همچنین است منظومه‌هایی که براساس پایان تقسیم‌بندی شده‌اند که به غم‌نامه یا تراژدی، همچون لیلی و مجرون، و شادی‌نامه، همچون جمشید و خورشید، دسته‌بندی شده‌اند.^۳ نیز منظومه‌هایی که براساس نوع عشق تقسیم‌بندی شده‌اند: عشق‌های زمینی، همچون عشق رامین به ویس؛ و عشق‌های آسمانی، همچون عشق فرهاد به شیرین.^۴ منظومه‌های عاشقانه‌ای که براساس زبان تقسیم شده‌اند هم به دو دسته ادبی، چون یوسف و زلیخه، خسرو و شیرین، و لیلی و مجرون، و منظومه‌های عامیانه، که گاه از داستان‌های شفاهی گرفته شده‌اند، همچون فلک‌نازنامه و حیدریگ و سمنبر، تفکیک شده‌اند.^۵

در مقدمه این کتاب، منظومه‌های عاشقانه‌ای که براساس بیان تقسیم

۱. همان‌جا.

۲. همان‌جا.

۳. همان، ص ۵۳.

۴. همان، ص ۵۴.

۵. همان‌جا.

شده‌اند نیز به دو دستهٔ منظومه‌های تمثیلی/رمزی/استعاری، همچون حُسن و دل فتاحی نیشاپوری؛ و منظومه‌های غیرتمثیلی، همچون لیلی و مجنون نظامی، تقسیم شده‌اند.^۱ منظومه‌ها بر اساس نحوه ارائه هم به دو دستهٔ مکتوب، همچون اغلب منظومه‌ها، و شفاهی، مانند عزیز و نگار، تفکیک می‌شوند. منظور حسن ذوالفقاری از منظومه‌های شفاهی داستان‌های عاشقانه‌ای است که به صورت‌های نقالی و قصه‌گویی یا در قالب‌های نمایشی ارائه می‌شوند.^۲

رمانس^۳ هم از دیگر واژگانی است که گاه از آن به جای داستان بلند یا قصه استفاده می‌کنند. در حالی که رمانس، که اثر روایی میانه در گذار از دنیای افسانه به رمان است، تفاوت‌هایی با قصه و افسانه دارد. رمانس قصهٔ خیالی بلندی است که به نثر یا نظم نگاشته شده است و به حوادث غیرعادی یا شگفت‌انگیز می‌پردازد و قهرمان اصلی آن دست به ماجراجویی‌های عاشقانه می‌زند. در رمانس، میان سلحشوری و خیال و عشق پیوند به وجود می‌آید. از میان قصه‌های عامیانه ایرانی، سمک عیار و فلک‌نازنامه و امیر ارسلان و بیژن و منیزه را در زمرة رمانس می‌دانند.^۴ در خاتمه این مبحث، باید اشاره کرد که بسیاری از آثار قدرتمند روایی فارسی، همچون منظومه‌های نظامی و فردوسی، مثنوی مولوی و آثار عطار و سنایی، در قالب شعر سروده شده‌اند. هر چند در قصه‌های منتشر نیز، موارد درخور توجهی، همچون کلیله و دمنه و گلستان و حسین کرد شبستری، وجود دارند، همین آثار نیز گاه به ضرورت از شعر سود جسته‌اند. زرین کوب درباره دلیل قوت شعر فارسی در برابر نثر می‌نویسد: «شاید یک سبب عمدۀ هم در اینکه نثر فارسی از نظر گاه ادبی کمتر به پای شعر آن می‌رسد، این معنی باشد که بسیاری از آنچه در ادبیات اقوام

۲. همان‌جا.

۱. همان، ص ۵۵.

3. romance

۴. عبدالعلی دستغیب در گفت و گو با نگارنده.

دیگر غالباً اختصاص به نثر دارد و عقاید حکمی و تعالیم اخلاقی و قصه و داستان کوتاه از آن جمله است، در ایران در شعر فرصت تجلی یافته است و آثاری مثل بوستان و مثنوی و منطق الطیر و قصه‌هایی چون لیلی و مجنون و یوسف و زلیخا و خسرو و شیرین نشانه‌هایی از همین کاربرد نثر به وسیله شعر را عرضه می‌کند و از آنجا که این گونه آثار منظوم از سلامت و روانی قابل ملاحظه‌ای هم، که آثاری چون اخلاق ناصری و موزیزان‌نامه و کلیله و دمنه فاقد آن بوده‌اند، بهره داشته‌اند، نثر فارسی از توجه به این گونه آثار بر کنار مانده است و لاجرم مدت‌ها در مقایسه با شعر قلمروی محدودتر داشته است و روی هم رفت، در آنچه به ادبیات محض تعلق می‌یابد و عنصر تقلید و تخیل در آن جلوه دارد، آثار زیادی به وجود نیاورده است. در عین حال، به همین سبب نیز نثر فارسی در طی تحول خویش غالباً اهتمام داشته است چیزی از شعر را به عاریه گیرد و به هر نحوی هست خود را به اقلیم شعر، لااقل در شیوه بیان، نزدیک نگه دارد^۱.

علاوه بر این، در میان آثار روایی، حکایت‌های طنز نیز از جایگاه خاصی برخوردار است. علی‌اصغر حلبی بر این باور است که یکی از ویژگی‌های ادبیات ایران خصوصاً، و ادبیات کشورهای سنت کشیده و استبداد دیده عموماً، رواج طنز و هجو و هزل و شوخی و مسخرگی در میان آن‌هاست؛ زیرا، از نگاه وی، مردمی که نمی‌توانستند صریحاً انتقاد کنند، خود را به لودگی و طنزگویی می‌زدند و از راه اظهار سخنان دوپهلو، غیرصریح، و خنده‌ناک، و گاهی گزندۀ، انتقادهای خود را اظهار می‌کردند.^۲ وی در این باره می‌نویسد: این نکته نیز روشن است که این شوخ طبعان و مسخرگان نه احمق بوده‌اند و نه طبعاً تندخوی و

۱. زرین کوب، از گذشته ادبی ایران، ص ۲۶.

۲. حلبی، خواندنی‌های ادب فارسی، ص ۲۳.

دشمن‌گوی، بلکه بالعکس، غالب آن‌ها مردمانی حساس و لطیف‌ذوق و نکته‌سنجد و فرهیخته بودند که با دیدن پریشانی و نابهنجاری اجتماعی و ضعف اخلاقی مهتران، خشم و غضب خود را در آثار خویش منعکس می‌ساختند. دلیل این مطلب نیز که چرا طنز و حتی هجو بیشتر از انواع آثار ادبی دیگر — بهویژه مدح و ثنا — مورد استقبال مردم قرار گرفته و می‌گیرد، این است که هجاگویی و طنزنویسی، همان‌طور که برای گویندگان و نویسندهای آن نوعی لذت و دلسردگی به همراه دارد، برای شنوندگان و خوانندگان نیز همین کیفیت را دارد.^۱

در فصل بعد، به چگونگی گذار از حکایت و افسانه به داستان کوتاه و رمان اشاره می‌شود و نقاط اشتراک و تفاوت‌های این دو گونه ادبی دیروز و امروز واکاوی می‌گردد.