

## Narratology of Kalile and Demne Anecdotes at the level of Story Relying on King and Barhamnan's Anecdote

Masoumeh NazariCharvdeh\*

Amir Esmaeil Aazar \*\*

Farhad Tahmasbi \*\*\*

### Abstract

In the present paper, Kalile and Demne anecdotes relying on King and Barhamnan's anecdote have been investigated from structural narratologist's point of view. In the main body of the paper, at first the threefold levels of a narrative text; that is, story, discourse, and narratology have been introduced, then the anecdote of "King and Barhamnan" at the level of "story" and its three – dimensional components; that is, plot, character, and suspense have been studied.

Plot, is one of the elements of the story, and is an indicative of the motivation and the purpose of the story events. Plot is mentioned as a map, plan, network of discursive events and pattern of story events which is consisting of base sequences and sub-sequences. These sequences can be combined in three ways in the narrative:

1. Embedded bonding: it is a story within another story such as the stories of *Marzban Name*.
2. Chain bonding: in this type of bonding, the sequences like the rings of chain come together one after another such as the story of The Seven Labors of Rostam or Haft-Khan-e-Rostam
3. Alternating bonding or intercross of sequences: in this type the narrator advances two or more story in parallel.

In the story of King and Brahman, the combination of sequences is homogeneous and hierarchical that has a significant compatibility with the theory of "Dynasty" or "part" of Roland Barthes in roles. The author leads the story that has begun with an "unstable situation" in the first series into a "constant situation" at the final series (sixth) rely on positive and dynamic character and the protagonist of the story.

In the field of character the pattern of Greimas "activist" follows a hexagonal structure (the transmitter, goal, receiver / contributor, agent, retardant). Heblar (the king) is transmitter. At first it seems that the Brahman are the subject of this story,

---

\* Ph. D. Student of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Tehran Science and Research Branch, Tehran, Iran

\*\* Associate Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran  
drazar@gmail.com

\*\*\* Associate Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Eslamshar Branch, Tehran, Iran

Received: 09/09/2016

Accepted: 14/02/2017



but with the progress of story and the reveal of Brahman's nature their character change its place from subject into competition and anti-hero position; in return the doings and actions of Irandokht, the wife of the king, turns her into the subject and agent of the story. The purpose is dream interpretation and disposal of possible risk caused by terrible sleep; receptors are all those who Brahmans decide to kill such as Heblar's wife and children and his secretary and minister and the white elephant and camel ... as well as the realm of the king and kingdom; the contributor of the Belar, the minister, and Idon, the wise man; and Brahman are considered as rivals and as a retardant.

Within the scope of suspension the author has succeeded to create influential roles of different forms of suspension in creation of mixture of doubt and expect, particularly, methods such as "the ignorant of readers to the future of the characters and setting of the main character at a crossroads".

In general, it is said that Kalile and Demne anecdotes conform to the structural narratologist's opinions. In conclusion, we can almost delineate a similar narrative structure for Kalile and Demne anecdotes.

**Keywords:** Narratology, Element of the story, Kalile and Demne, King and Barhamnan's Anecdote.

### References

- Afkhami, A. (2003). Linguistic and narrative. *Journal of Literature and Human Sciences* Faculty of University of Tehran. Pp. 55- 72.
- Ahmadi, B. (2010). *The structure and interpretation of the text*. No XII, Tehran: Markaz.
- Akhlaqi, A. (1998). *The analysis of the logical structure of Manteq ot-ateir*. Isfahan: Farda.
- Azad, R. (2009). "The narratology of Hamidi's Maqamat based on Todorov's theory". *Journal of Literary Studies*. No. 26. pp. 9- 32.
- Barth, R. (2008). *Introduction to the structural analysis of narratives*, Mohammad Ragheb (trans.), Tehran: Farhang-e Saba.
- Biniaz, F. (2009). *An introduction to fiction and narrative*, 2nd ed., Tehran: Afraz.
- Daad, S. (2006). *Dictionary of Literary terms*. 3rd ed., Tehran: Morvarid.
- Daghighian, Sh. (1992). *The origin of the character in fiction: Research on the prototype in literary creation*, Tehran: Nevisande.
- Eagleton, D. (2009). *Precursor to literary theory, translation of Abbas Mokhber*; 5th ed., Tehran: Markaz.
- Eshaghian, J. (2008). *A way into the labyrinth of modern novel*. Tehran: GolAzin.
- Fatemi, S. H. and M. Dorpar. (2009). "The mechanisms of Khosrow and Shirin characters in Nezami." *literary magazine*. S 42. No. 167. pp. 53- 57.
- Ganji, N. et al. (2010). *The literal and idiomatic investigation of plot and its structural elements in Persian and Arabic. Language study*. Publications of Az-Zahra University. Y 1. No. 2. pp. 131: 172.

- 
- Ghasempour, P. (2009). "Analysis of the structure of the narrative and narrator based on Nezami Haft Peykar". *Journal of the Faculty of Literature and Humanities University of Bahonarkerman*. No. 25, pp. 189- 205.
  - Horri, A. (2009). Component of time and space in Quranic narrative. Publication of literary scholars. The 7th and 8th pp. 125- 141.
  - \_\_\_\_\_. (2009). "The correlation between colorful representation of speech and thought focused on free indirect speech". *Journal of Literary Criticism*. Y 2. No. 7. pp. 59- 78.
  - Khosravi, A. (2009). *Marginalized on the basis of the story*. Tehran: Sales.
  - Lotte, Y. (2009). *Narration in film and literature*, Omid Nik Farjam; 2nd ed., Tehran: Minoo Kherad.
  - Mandanipour, Sh. (2001). *The book of Shahrzad spirits*, Tehran: Qoqnoos.
  - Mastoor, M. (2000). *Foundations of short stories*, Tehran: Markaz.
  - Miqdadi, B. (1999). *Glossary of literary criticism* (from Plato to the present day), Tehran: Fekr Naw.
  - Mirsadeghi, J. & M. Mirsadeghi. (1998). *Dictionary of the art of fiction*, Tehran: Mahnar.
  - Mirsadeghi, J. (2009). *Elements of the story*, 6th ed., Tehran: Sokhan.
  - \_\_\_\_\_. (2007). *Literary fiction: fiction, romance, short stories and novels*; 5th ed., Tehran: Sokhan.
  - Mohammadi, M. H. (1999). *A critique of the methodology of children's literature*, Tehran: Soroush.
  - Monshi, N. (1991). *Kalila va Dimnah*. Mojtaba Minooie (trans., emend. and exp.) Tehran: Amir Kabir.
  - Moshtaghmehr, R. & S. Karimi Qara Baba (2008). Narratology of short stories of Mohammad Ali Jamal-zadeh. *Journal of Literature and Human Sciences Faculty of University of Tabriz, Department of Persian Language and Literature*. Y 51. No. 207. pp. 61- 135.
  - Okhovat, A. (1992). *Grammar of the story*. Isfahan: Farda.
  - Rasouli, H. and A. Abbasi. (2008). Narrative function in the copying Hasanak Minister of Beyhaqi history. *Journal of foreign language studies*. No. 45. pp. 97 -81.
  - Raymond Kennan, Sh. (2008). *Narrative poetics of contemporary*, Abolfazl Horri (trans.), Tehran: Niloofar.
  - Rezaei, A. A. (2003). *Literature descriptive words*, Tehran: Farhange Moaser.
  - Safiee, k. (Without date). The application of narrative structure analysis: analysis of the validity of the play the meeting an old lady by Friedrich Dürrenmatt on the basis of Roland Barthes", *Comparative Literature*. No. 11. pp. 145, 165.
  - Sahba, F. (2008). The investigation of time in Beyhaqi history based on the theory of narrative time. *Literary Researches Journal*. Y 5. No. 21. pp. 89- 111.
  - Scholes, R. (2004). Introduction to structuralism in literature, Farzaneh Taheri (trans.), 2nd ed., Tehran: Agah.
  - Selden, R. (1999). *Guide to contemporary literary theory*, Abbas Mokhber (trans.), 4th ed., Tehran: Tarhe no.

- Tulane, M. (2007). *Narratology: An Introduction to Linguistic – Critical*, Sayyida Fatima Alavi and Fatima Nemati (trans.), Tehran: Samt.
- Webster, R. (2003). *A prelude to the study of literary theory*, Elahe Dehnavi (trans.), Tehran: Rooznegar.

## روایت‌شناسی حکایت‌های کلیله و دمنه در سطح داستان با تکیه بر حکایت پادشاه و برهمنان

معصومه نظری چروده\*، امیراسماعیل آذر\*\* و فرهاد طهماسبی\*\*\*

### چکیده

در پژوهش حاضر داستان‌های کلیله و دمنه با تکیه بر حکایت «پادشاه و برهمنان» از دیدگاه روایت‌شناسان ساختارگرا بررسی شده است. در پیکره اصلی، ابتدا سطوح سه‌گانه یک متن روایی - داستان، گفتمان، و روایتگری - معرفی شده است؛ آنگاه حکایت «پادشاه و برهمنان» در سطح «داستان» و مؤلفه‌های سه‌وجهی آن - پی‌رنگ، شخصیت و تعلیق - بررسی شده است. از مهم‌ترین یافته‌های این پژوهش برخورداری حکایت فوق از یک پیوند خطی و یکنواخت نقش‌ها بر روی زنجیره‌ای همگن و سلسله‌وار است که سازگاری معناداری با نظریه «سلسله» یا «پاره» رولان بارت در نقش‌ها دارد. همچنین در حوزه شخصیت، درست مانند الگوی «کنشگرا»ی گریماس از یک ساختار شش‌وجهی پیروی می‌کند (فرستنده، هدف، گیرنده/ یاریگر، فاعل، بازدارنده). در مجموع باید گفت؛ حکایت‌های کلیله و دمنه اغلب با آرای روایت‌شناسان ساختارگرا تطابق دارد، در نتیجه می‌توان برای تقریباً همه حکایت‌های کلیله و دمنه یک ساختار روایی مشابه ترسیم کرد.

**کلیدواژه‌ها:** روایت‌شناسی، عنصر داستان، کلیله و دمنه، حکایت پادشاه و برهمنان.

### ۱. مقدمه

با رشد ادبیات و تغییر ذائقه ادبی جهان، نظریه‌ها و دانش‌های جدیدی پا به عرصه ظهور نهاده‌اند. دانش‌ها و نظریه‌هایی که هر یک کامل‌تر و به‌روزتر از نسخه‌های قبلی خود به شمار می‌رفتند و توانسته‌اند شیوه‌ها و راهکارهای تازه‌ای را در برخورد با متون ادبی در اختیار پژوهشگر قرار دهند. یکی از این دانش‌های نوظهور که از دل نظریه‌های شکل‌گرایانه روس و اندیشه‌های زبان‌شناسانه فردینان دو سوسور<sup>۱</sup> پا به عرصه ظهور گذاشت ساختارگرایی<sup>۲</sup> است. رابرت اسکولز<sup>۳</sup> نویسنده کتاب درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ساختارگرایی را پاسخی می‌داند به نیاز انسجام؛ نظامی که علوم را وحدت می‌بخشد. ویژگی این روش در آن است که پژوهشگر پدیده‌های گوناگون را به طور جداگانه و مستقل از یکدیگر مطالعه نمی‌کند،

\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، تهران، ایران azarimasoume@gmail.com

\*\* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، تهران، ایران (مسئول مکاتبات) drazar.ir@gmail.com

\*\*\* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اسلامشهر، تهران، ایران farhad.tahmasbi@yahoo.com

تاریخ وصول: ۱۳۹۵/۶/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۱/۲۶

<sup>1</sup>. Ferdinand de saussure

<sup>2</sup>. Structuralist

<sup>3</sup>. Robert Scholes

بلکه همواره در تلاش است تا هر پدیده را در ارتباط با مجموعه‌ای از پدیده‌هایی که آن پدیده هم جزئی از آن مجموعه به شمار می‌رود، بررسی کند. هر متن ادبی از چند نظام یا ساختار متفاوت آوایی، نحوی، معنایی و ... ساخته می‌شود. هر کدام از این ساختارها و نظام‌ها در کنار یکدیگر، کلیتی واحد و منسجم را به وجود می‌آورند که در مجموع «ساختار اثر» نامیده می‌شود. یکی از این نظام‌ها و ساختارها که براساس قواعد و الگوهای بر روی نظام عادی زبان اعمال می‌شود و آن را از زبان معمول و عادی به یک زبان ادبی بدل می‌کند «ساختار روایت»<sup>۱</sup> است.

### ۱-۱. ضرورت و اهداف

روایت‌شناسی دانشی است که با ارزیابی ویژگی‌های روایت‌مندی اثر، دستور زبان موجود در روایت‌ها به‌ویژه روایت‌های داستانی دارای توالی زمانی و رخدادی را مطالعه می‌کند و شعار آن این است که با تدوین ریخت‌شناسی برای تمام روایت‌ها می‌توان ساختار بنیادی آن را کشف کرد. شیوه روایتگری «داستان در داستان» در غالب حکایت‌های کلیله و دمنه، زمینه مناسبی را برای بررسی حکایت‌های آن از دیدگاه روایت‌شناسی ساختارگرا فراهم کرده است. نویسندگان با علم به این ظرفیت، پس از معرفی سطوح سه‌گانه یک متن روایی، یعنی داستان، گفتمان و روایتگری، حکایت‌های کلیله و دمنه را با تکیه بر حکایت «پادشاه و برهمنان» از لحاظ ساختار روایت، وفق آراء روایت‌شناسان ساختارگرای برجسته‌ای چون بارت، تودروف، گریماس و ژنت بررسی کرده است.

پرسش‌های اصلی تحقیق این است که چه عناصر و مؤلفه‌هایی در شکل‌گیری یک متن روایی نقش دارند؟ و حکایت‌های کلیله و دمنه تا چه اندازه دارای ساختار روایی هستند؟

### ۲-۱. پیشینه

اهم پژوهش‌ها در حوزه روایت‌شناسی ساختارگرا پیرامون متون نظم و نثر فارسی با تکیه بر آراء نظریه‌پردازانی نظیر ولادیمیر پراپ، آلژیرداس ژولین گریماس، تزوتان تودوروف، رولان بارت و ژرار ژنت نوشته شده است؛ از جمله «زمان در تاریخی بیهقی براساس نظریه زمان در روایت» (صهبا، ۱۳۸۷: ۲۱)، «مؤلفه‌های زمان و مکان روایی» (حری، ۱۳۸۸: ۸۷)، «بررسی رابطه زمان و تعلیق در روایت پادشاه و کنیزک» (رجبی و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۲) «بررسی سازوکار شخصیت و خسرو شیرین نظامی» (فاطمی، ۱۳۸۸: ۱۶۷) «تحلیل ساختار روایت گیر و راوی با تکیه بر هفت پیکر نظامی» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۸: ۲۵)، «روایت‌شناسی مقامات حمیدی براساس نظریات تودوروف» (آزاد، ۱۳۸۸: ۲۶)، «همبستگی میان بازنمایی وجوه رنگارنگ گفتار و اندیشه با تمرکز بر سخن غیرمستقیم آزاد» (حری، ۱۳۸۸: ۷)، «روایت‌شناسی داستان‌های کوتاه محمدعلی جمال زاده» (مشتاق مهر و کریمی قره بابا، ۱۳۸۷: ۵۱)، «ساختار روایت در قصه‌های قرآن مجید» (خراسانی، ۱۳۸۷: ۲۴)، و ... .

ضمن تقدیر از کوشش‌های همه پژوهشگران حیطه روایت‌شناسی، باید اذعان کرد مهم‌ترین تفاوت پژوهش حاضر با نمونه‌های پیشین خود این است که توانسته برای ساختار روایی اغلب حکایت‌های کلیله و دمنه الگویی شکیل و دستورمند پیشنهاد دهد، خصوصاً در سطح داستان و مؤلفه‌های سه‌وجهی آن، یعنی پی‌رنگ، شخصیت و تعلیق؛ به طوری که می‌توان ساختار غالب حکایت‌های بلند کلیله و حتی آثار مشابه آن، چون مرزبان نامه، را با این الگو بررسی کرد.

### ۲. مبانی

#### ۱-۲. روایت

تبار واژه روایت<sup>۲</sup> و مشتقات آن «به narrara در لاتین و gnarus یونانی می‌رسد. gnarus به معنای دانش و شناخت است» (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۷۶) و «این بدان معناست که روایت دانش است و راوی کسی است که می‌داند؛ به عبارت دیگر،

<sup>۱</sup> Narrative Structure

<sup>۲</sup> Narrative

دانش در جامعه به شکل روایت تولید و منتقل می‌شود» (افخمی، ۱۳۸۲: ۵۶). «ارسطو نیز در نظریه ادبی، داستان استوار بر تقلید را تحقق دانش می‌خواند» (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۷۶). به هر حال «روایت قدمتی به درازای تاریخ دارد. انسان‌های نخستین شبانگهان که در کنار آتش می‌نشستند، ماجرای روز گذشته را به هم دیگر روایت می‌کردند. آنان در همین راستا با انواع ابزارها به روایت تصویری حوادث مانند شکار بر روی دیواره غارها می‌پرداختند» (ویستر، ۱۳۸۲: ۸۱).

## ۲-۲. روایت‌شناسی

«مطالعات صورت‌گرایان و ساختارگرایان علاوه بر تحول در بررسی شعر، در بررسی داستان نیز انقلابی پدید آورد و در حقیقت، دانش ادبی را به نام روایت‌شناسی<sup>۱</sup> بنیان نهاد» (ایگلتن، ۱۳۸۸: ۱۴۳). «یکی از مباحث مورد توجه محققان روایت‌شناسی ساختارگرا، یافتن دستور زبان داستان است؛ یعنی قانون‌مندی‌ها و قواعدی که بر قصه‌ها و داستان‌ها حاکم است. به دلیل آنکه قصه‌های عامیانه ساختار نسبتاً ساده‌ای دارند، می‌توان قواعد حاکم بر آنها را شناسایی و طبقه‌بندی کرد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۳۳). از این رو، روایت‌شناسی به ارزیابی ویژگی‌های روایت‌مندی، نظام‌های حاکم بر روایت، شناسایی عناصر ساختاری و حالت‌های مختلف ترکیب این عناصر در روایت، انواع راوی، بررسی گونه‌های روایی و تحلیل گفتمان در روایت می‌پردازد.

### ۳-۲. سطوح سه گانه روایت از منظر ژرار ژنت

«ژرار ژنت<sup>۲</sup> نظریه پیچیده و نیرومند خود را درباره «سخن» با توجه به بررسی کتاب در جست‌وجوی زمان از دست‌رفته اثر پروست<sup>۳</sup> تدوین کرد. وی با تقسیم روایت به سه سطح مختلف، تمایزی را که فرمالیست‌های روسی میان قصه و طرح قابل می‌شوند پرداخته‌تر می‌کند» (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۴۶). از منظر او هر روایت را می‌توان به سه سطح داستان<sup>۴</sup>، گفتمان<sup>۵</sup> و روایتگری<sup>۶</sup> تقسیم کرد.

در تقسیم‌بندی ژنت گفتمان «کلامی شفاهی یا مکتوب است که نقل رخدادها را بر عهده دارد» (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۲) به تعبیری دیگر، «گفتمان عبارت است از آنچه می‌خوانیم و متنی که به آن دسترسی مستقیم و بی‌واسطه داریم» (لوت، ۱۳۸۸: ۱۲). در بررسی سطح گفتمان در روایت، به مؤلفه‌هایی چون زمان، مکان، تکرار، تلمیح و شخصیت‌پردازی توجه می‌شود. «روایتگری به چگونگی نوشتن و انتقال متن اشاره دارد. فرآیند نوشتن که روایتگری نشانه‌ای از آن است. چند تمهید و ترکیب روایی با خود دارد که همگی به ساختن گفتمان کمک می‌کند» (همان: ۱۳)، که از جمله می‌توان به سطوح روایی، ارتباط روایی، بازنمایی گفتار و افکار، فاصله و کانون روایی اشاره کرد. «به قول شلومیت ریمون-کنان<sup>۷</sup> در جهان مبتنی بر تجزیه و عمل، مؤلف عاملی است که مسئولیت تولید روایت و انتقال آن را بر عهده دارد» (همان).

«داستان به رخدادها و کشمکش‌ها در داستان روایی اشاره دارد که از آرایش ویژه‌شان در گفتمان متنوع و در کنار شخصیت‌های داستانی به ترتیب زمان چیده شده‌اند» (لوت، ۱۳۸۸: ۱۳). در اهمیت عنصر «داستان» همین بس که در تقسیم‌بندی ژنت «داستان توالی رخداد<sup>۸</sup>هاست» (لوت، ۱۳۸۸: ۱۲) و رخداد عبارت است از «چیزی که اتفاق می‌افتد، چیزی که می‌توان آن را در یک فعل یا کنش خلاصه کرد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۱). پی‌رنگ، شخصیت و تعلیق را می‌توان در این سطح بررسی کرد. در این پژوهش سطح «داستان» در یکی از حکایت‌های اصلی کلیله و دمنه (پادشاه و برهمنان) بررسی شده است. وجود پی‌رنگ مناسب در داستان مذکور که خصوصاً سازگاری معناداری با آرای برمون و بارت دارد، همچنین انطباق الگوی شش‌کنشگر «گریماس» با شخصیت‌های حکایت «پادشاه و برهمنان» علت انتخاب این رویکرد بوده است.

۱. Narratology

۲. Gerard Genete

۳. Proust

۴. story

۵. discourse

۶. narration

۷. Schlomith Rimmon Kernan

## ۴-۲. خلاصه داستان

پادشاه (هبلاز) چون سر بر بستر گذاشت هفت خواب هولناک هفت بار او را سراسیمه از خواب پراند دل آشوب و پریشان، خواب‌ها را با برهمنان در میان گذاشت که باری تعبیر آنها چه تواند بود؟

برهمنان گفتند سهمگین خوابی است برای تعبیر آن وقت خواستند، اما از آنجا که در گذشته هبلار دوازده هزار برهمن را کشته بود بر آن شدند تا با تعبیر مغرضانه تخت و ملک هبلار را بر باد دهند و انتقام خود را از مخدوم بگیرند. این بود که با ظاهری اندوهگین فروتنانه به جانب هبلار رفتند و چنین تعبیری ارائه کردند که باید پسر و همسر و وزیر و کاک دبیر و پیل‌ها و اشتر بختی خود را از دم شمشیر بگذرانند و شمشیر را نیز بشکنند و با آنها زیر خاک مدفون کنی و خون‌های همه را در آبنی ریزی، آنگاه ساعتی در آن بنشین و چون بیرون آیی، ما بر تو افسونی خوانیم و از آن خون بر کتف تو مالیم و اندام تو را بشوییم و بدین وسیله شر این خواب مدفوع گردد؛ وگرنه بلای عظیم را باید انتظار کشید. شاه بسیار رنجور شد که باری بی عزیزان چگونه می‌توان زندگی کرد؟ بلار وزیر متوجه دل‌نگرانی شاه شد، ایراندخت (همسر شاه) را خبر کرد و نزد او فرستاد تا شاید موضوع را دریابد. هبلار بعد از این سو و آن سو کردن، سرانجام راز را با همسرش در میان می‌گذارد. ایراندخت خردمند که احتمال حيله را از سوی برهمنان می‌داند، بدون اینکه خود را ببازد، گفت: اگر در آنچه گفته‌اند تو را گشایشی است، درنگ روا مدار، ولی اگر درنگ را مجالی هست، با کار ایدون حکیم که معبر بسیار توانایی است، خواب‌ها را در میان بگذار. اگر او نیز آنچه را برهمنان فرانموده‌اند بازگفت، همه سر تسلیم بر آستان تو می‌ساییم. کار ایدون «تعبیر خواب‌ها را به وجهی هرچه نیکوتر باز نمود و گفت که پادشاهان اطراف هدایایی بس گران‌قیمت پیشکش تو خواهند کرد».

همچنان شد که کار ایدون پیش‌بینی کرده بود. هبلار از سر سرخوشی هدایا را بین عزیزان تقسیم کرد و چون نوبت ایراندخت رسید، گفت: اما ملکه زمانه را در این کار اثری بزرگ بود تاج و کسوت بابت اوست، و البته دیگر بندگان را نشاید ایراندخت، چون خواست یکی از هدیه‌ها را بردارد، زن دیگر هبلار سر رسید و ایراندخت بین جامه و تاج مردد ماند و تاج را برگزید و زن دیگرش جامه ارغوانی. این ماجرا گذشت و هبلار شبی با ایراندخت بود و شبی دیگر با دیگر زنش. تا اینکه شبی چون به درگاه ایراندخت خرامید، ایراندخت با طبقی زرین پر از برنج، بر بالین هبلار حاضر گشت.

در این حال، زن دیگر هبلار با جامه ارغوانی زیبا، از جلوی دیدگان آنها گذشت و در آن جامه آنچنان در دل هبلار زیبا و خوش نشست که با بی‌توجهی به ایراندخت گفت که تو مصیب نبودی در اختیار تاج. ایراندخت از این حرف بسیار خشمگین شد و طبق برنج را بر سر و روی هبلار فروریخت. هبلار در حال خشم دستور داد که سرش را از تن او جدا کنند. بلار وزیر خردمند ایراندخت را از دربار بیرون برد و با خود گفت: که پادشاه سخت شیفته ایراندخت است و به یک فرمان که در حالت خشم رانده، نمی‌توان اکتفا کرد». پس او را به خانه برد و به پادشاه گفت که انجام وظیفه کردم، اما هبلار که خشمش فرو نشسته بود، بسیار اندوهگین شد و فریاد کشید که به یک کلمه در حال خشم بر زبان ما رفت تعلق کردی و نفس و بی‌نظیر را باطل کردی» در این هنگام بلار و پادشاه به مناظره می‌پردازند و سرانجام نوید زنده بودن ایراندخت را به او می‌دهد. شاه از کاردانی وزیر و زنده بودن ایراندخت بسیار خوشحال می‌شود و همه برهمنان را مجازات می‌کند.

## ۳. بررسی سطح داستان در حکایت پادشاه و برهمنان

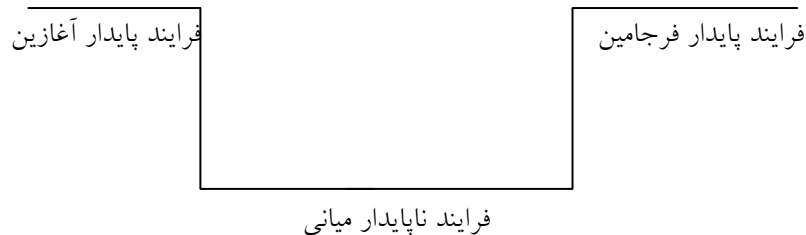
### ۳-۱. پی‌رنگ

«پی‌رنگ مرکب از دو کلمه پی + رنگ است، پی به معنای بنیاد، شالوده و پایه آمده و رنگ به معنای طرح و نقش؛ بنابراین، روی هم، پی‌رنگ به معنی بنیادِ نقش، یا شالوده طرح و معنای دقیقی برای اصطلاح Plot است» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۵۲). این واژه «از هنر نقاشی وام گرفته شده و به معنای طرحی است که نقاشان بر روی کاغذ می‌کشند و بعد آن را کامل می‌کنند» (داد، ۱۳۸۵: ۹۹-۱۰۰). همچنین در فرهنگ معماری، پی‌رنگ به طرحی ساختمانی گفته می‌شود که معماران «از روی آن ساختمان بنا می‌کنند» (همان).



«پی‌رنگ یکی از عناصر داستان، و بیانگر چرایی و انگیزه حوادث داستان است» (گنجی و دیگران: ۱۳۸۹: ۱۳۶) که از آن با عنوان «نقشه، طرح، الگو یا شبکه استدلالی حوادث» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۵۲) «ساختار و الگوی وقایع داستان» (اخلاقی، ۱۳۷۷: ۱۲۳) یاد شده است. در **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، «پی‌رنگ طرح منسجم و همبسته‌ای است که از جایی آغاز می‌شود و به جایی ختم می‌شود و میان این دو نقطه، حوادثی رخ می‌دهد که با یک دیگر رابطه علت و معلولی دارند» (داد، ۱۳۸۵: ۱۰۰).

«از زمان باستان به عنصر پی‌رنگ اهمیت فراوانی داده‌اند، حتی ارسطو پی‌رنگ را یکی از عناصر اصلی و شش‌گانه تراژدی به شمار می‌آورد» (عباسی و رسولی، ۱۳۸۷: ۸۳) و از آن به «روح تراژدی» تعبیر می‌کند. اما، مطالعه دقیق و منظم روی ساختار پی‌رنگ به معنای دقیق کلمه، از سال (۱۹۲۸) با تلاش شکل‌گرایان روس و ساختارگرایان فرانسه، به‌ویژه پراپ، تودوروف، برمون و بارت آغاز شد. که به صورت تلفیقی به آرای برخی از این نظریه‌پردازان اشاره خواهد شد. به تعبیر ارسطو، «در یک پیرنگ وحدت‌یافته، باید توالی پیوسته‌ای از آغاز، میان و پایان وجود داشته باشد» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۵۴) «و باید چنان ساخته و پرداخته شود که نتوان هیچ رویدادی را بدون لطمه زدن به وحدت کلی اثر، جابه‌جا یا حذف کرد» (رضایی، ۱۳۸۲: ۲۶۳) «هر داستان، حاصل به‌هم‌ریختن یک تعادل است، اگر زمان خطی مورد نظر باشد» (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۰۵) می‌توان فرایندهای سه‌گانه را به صورت نمودار زیر بیان کرد:



### شکل ۳-۱. فرایندهای سه‌گانه در پیرنگ روایت

روایت‌شناسان نیز همسو با آرای ارسطو اعتقاد دارند که «روایت آرمانی (ایده‌آل) با وضعیتی پایدار آغاز می‌شود، که نیرویی آن را می‌آشوبد. در نتیجه وضعیتی نامتعادل ایجاد می‌شود. با کنش نیرویی در برابر آن، تعادل باز برقرار می‌شود تعادل دوم همانند وضعیت تعادل نخست است، اما این دو به هیچ وجه یکسان نیستند» (اخلاقی، ۱۳۷۷: ۷۰) بر این اساس، پیرنگ یک داستان مراحل زیر را در بر می‌گیرد:

۱) موقعیت متعادلی تشریح می‌شود و در آن، مکان و شخصیت‌های داستان معرفی می‌شوند که این برابر با فرایند پایدار نخستین یا موقعیت پایدار است.

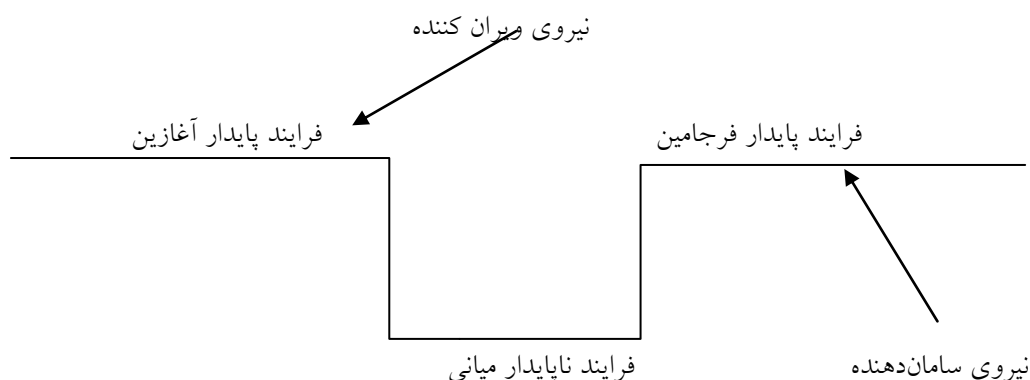
۲) نیرویی ویرانگر موقعیت متعادل را بر هم می‌زند و آرامش نخستین شکسته می‌شود و فرایند ناپایدار میانی به وقوع می‌پیوندد.

۳) موقعیت نامتعادلی به وجود می‌آید. در این مرحله قهرمان یا نیرویی سامان‌دهنده برای برطرف کردن بحران و حل مسئله، وارد صحنه می‌شود.

۴) نیروی سامان‌دهنده، بحران را مرتفع می‌سازد و موقعیت متعادل را برقرار می‌کند.

۵) موقعیت متعادل تازه‌ای ایجاد می‌شود و تعادل به داستان بازمی‌گردد.

به این ترتیب، نیروی ویران‌کننده، آرامش اولیه را بر هم می‌زند و داستان را از مرحله پایدار آغازین به مرحله میانی سوق می‌دهد و این عدم تعادل به‌وجودآمده، با نیروی سامان‌دهنده، برطرف می‌شود و بار دیگر آرامش برقرار می‌شود. با توجه به آنچه بیان شد، می‌توان شکل زیر را برای پیرنگ داستان یا شیوه بیان روایت ترسیم کرد:



### شکل ۳-۲. شیوه بیان پی رنگ روایت

«پس از این تودوروف نتیجه می‌گیرد که در هر روایت دو نوع ایپزود<sup>۱</sup> وجود دارد: ایپزود وضعیت که موقعیت متعادل اولیه و موقعیت متعادل تازه‌ای را تشریح می‌نماید که در انتهای روایت ایجاد می‌شود» (آزاد، ۱۳۸۰: ۱۱). ویژگی ایپزود وضعیت در این است که ایستا و همراه با تکرار باشد. اما ایپزود گذار، که حالت متعادل را بر هم می‌زند، هنگامی به وجود می‌آید که روایت از حالت متعادل خارج و وارد وضعیت نامتعادل می‌شود. ایپزود گذار همراه با پویایی است و هیچ رویدادی بیش از یک بار در آن رخ نمی‌دهد.

ایپزود وضعیت = فرایند پایدار آغازین و فرایند پایدار فرجامین

ایپزود گذار = فرایند ناپایدار میانی

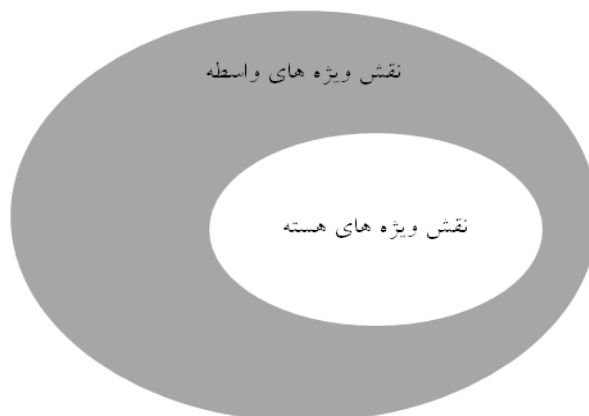
«برمون معتقد است: که در پیرنگ هر داستان، "پی‌رفت‌آهایی" یا به عبارت بهتر "روایت‌هایی فرعی" وجود دارد که واحد پایه روایت هستند» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۰) بارت، پی‌رفت‌ها را تداوم منطقی نقش‌ویژه‌ها می‌داند «که به یک کنش مکمل و نتیجه‌دار برمی‌گردند» (صفیعی، ژبی تا: ۱۵۴) «و رابطه سببی با هم دارند» (اخلاقی، ۱۳۷۷: ۶۱).

نقش‌ویژه‌ها در داستان «یا اهمیت تعیین‌کننده و به اصطلاح کلیدی دارند، یا ندارند» (احمدی، ۱۳۸۹: ۲۳۲). از این رو، می‌توان آنها را به نقش‌ویژه‌های هسته و واسطه تقسیم کرد. نقش‌ویژه‌های هسته به رخدادهایی اطلاق می‌شود که خط سیر اصلی و کنش داستان را به پیش می‌برند، اما نقش‌ویژه‌های واسطه رخدادهایی را شامل می‌شود «که رخدادهای هسته را گسترش داده، تکثیر و حفظ می‌کنند یا به تأخیر می‌اندازند» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۲۸).

### شکل ۳-۳. جایگاه نقش‌ویژه‌ها در روایت

<sup>۱</sup> . Episode

<sup>۲</sup> واژه Sequence. را به سلسله، پاره، فصل، توالی و سکانس نیز ترجمه کرده‌اند.



«یک داستان کامل را هر قدر هم بلند و پیچیده باشد می‌توان همچون تلفیق پی‌رفت‌ها معرفی کرد. هر پی‌رفت داستانی کوچک است و هر داستان پی‌رفتی کلی یا اصلی» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۰) محسوب می‌شود، که می‌توان آن را به صورت پی‌رفت‌های پایه و پی‌رفت‌های فرعی طبقه‌بندی کرد. پی‌رفت‌های پایه اصل و اساس متن هستند و تقریباً در جای جای متن حضور دارند. اما پی‌رفت‌های فرعی این گونه نیستند و بر حسب نیاز متن ظهور می‌کنند. به تعبیر بارت «پی‌رفت هنگامی آغاز می‌شود که یکی از عناصر از عناصر سابق گسسته باشد و هنگامی پایان می‌یابد که عنصر دیگر آن، نتیجه بعدی نداشته باشد» (اخلاقی، ۱۳۷۷: ۶۵).

«{طرح} هر روایت ممکن است از یک یا چندین پی‌رفت تشکیل شود. هنگامی که روایتی شامل چندین پی‌رفت باشد، این پی‌رفت‌ها می‌تواند به سه شکل در روایت ترکیب شود» (آزاد، ۱۳۸۰: ۱۲) که عبارت‌اند از:

۱. «پیوند درونه‌گیری یا آمدن قصه‌ای درون قصه دیگر، درونه‌گیری گونه‌های متعددی دارد و این بستگی به این دارد که سطح روایتی دو پی‌رفت چه باشد؟ و چه نوع روابط درون‌مایگانی‌ای میان این سطوح برقرار گردد: رابطه توصیف علی، رابطه هم‌کناری درون‌مایگانی مانند استدلال‌های قصه‌ای یا امثله یا داستان‌هایی که در تقابل با داستان پیشین هستند» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۹۳-۹۴). در این شیوه یکی از شخصیت‌های قصه، برای اثبات یا رد عقیده و ایده‌ای، در میان داستان اصلی، حکایت دیگری را روایت می‌کند؛ چنانکه در مرزبان‌نامه، مثنوی مولوی و بسیاری از آثار دیگر از این شیوه استفاده شده است.

۲. «پیوند زنجیره‌ای، در این نوع از پیوند پی‌رفت‌ها به صورت حلقه‌های زنجیر یکی پس از دیگری به دنبال هم می‌آیند؛ برای مثال، هفت خوان رستم نمونه‌ای از چند پاره یا پی‌رفت متوالی است که در پی هم می‌آیند» (همان).

۳. «سومین نحوه ترکیب، تناوب یا در هم تنیدگی است. که بنابر آن، پی‌رفت‌ها یکی پس از دیگری قرار می‌گیرند. گاه گزاره‌ای از پی‌رفت نخست، پس از گزاره‌ای از پی‌رفت دوم می‌آید و گاه گزاره‌ای از پی‌رفت دوم پس از گزاره‌ای از پی‌رفت نخست واقع می‌شود» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۹۴). «این گونه به هنگامی پیش می‌آید که راوی دو یا چند داستان را به موازات هم پیش می‌برد و گاهی یکی را در جایی قطع می‌کند و دیگری را پی می‌گیرد» (اخلاقی، ۱۳۷۷: ۷۰-۷۱).

در حکایت پادشاه و برهمنان ترکیب پی‌رفت‌ها از نوع زنجیره‌ای است. شروع این حکایت با توصیف یک «وضعیت نامتعادل» است. تودروف معتقد است که داستان الزاماً نباید با یک وضعیت ثابت آغاز شود بلکه می‌تواند با توصیف یک وضعیت نامتعادل شروع شود (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۲۸-۲۲۷)

#### آغاز داستان (سلسله اول)

۱- هبلار خوابی هولناک می‌بیند ۲- خواب را با برهمنان در میان می‌گذارد ۳- برهمنان فرصتی خواستند تا به تعبیر خواب بپردازند ۴- فرصت را غنیمت شمردند تا انتقام خود را از هبلار بگیرند ۵- تعبیر وحشتناکی مبنی بر کشتن عزیزانش پیشنهاد کردند (نابودن کردن زن و پسر و وزیر، دبیر، فیل، شتر و شمشیر)

۶- شاه از این اتفاق بسیار رنجور و متفکر گشت و به بیت الاحزان رفت.

همانطور که در ابتدا اشاره شد، شروع این داستان با وضعیت نامتعادلی همراه شده است که به دنبال خود حوادث داستانی را رقم می‌زند.

### سلسله دوم

وزیر (بلار) متوجه دل نگرانی شاه می‌شود ۲- ایراندخت همسر شاه را خبر می‌کند و به نزد شاه می‌فرستد ۳- ایراندخت علت تشویش خاطر را جویا می‌شود. ۴- شاه ابتدا موضوع را پنهان می‌کند، ولی سرانجام خواب هولناک و تعبیر هولناک برهمنان را با او در میان می‌گذارد. ۵- ایراندخت احتمال حيله از سوی برهمنان را مطرح می‌کند. ۶- برای اطمینان خاطر رفتن پیش کار ایدون حکیم را پیشنهاد می‌کند.

۷- شاه می‌پذیرد.

در سلسله دوم اتفاقی که رخ می‌دهد تردید هبلار است در به‌اجراد آوردن تعبیر خواب یا به‌اجراد نیاوردن. آیا با کشتن عزیزان دفع خطر کند از خود یا راهی دیگر بجوید؛ یعنی همان (امکان دوگانه) که در مسیر حوادث برای او ایجاد شده است، که همسر او با نقش یاریگری که دارد مسیر تازه‌ای پیش روی او قرار می‌دهد.

### سلسله سوم

۱- شاه به نزد کار ایدون حکیم می‌رود ۲- ایدون حکیم تعبیر را به وجهی نیکو بازمی‌نماید و نوید رسیدن هدایایی از جانب پادشاهان اطراف را به او می‌دهد ۳- پیش‌بینی ایدون درست از آب در می‌آید. ۴- پادشاه بسیار خوشحال می‌شود. در این پاره (پی‌رفت) که فرآیند فعلیت بخشیدن است، شاه برای اطمینان خاطر دست به کار می‌شود و وضعیت متعادلی در داستان شکل می‌گیرد.

### سلسله چهارم

(۱) هبلار از نهایت شادمانی هدایا را بین عزیزان تقسیم می‌کند.

(۲) به پاس زحمات ایراندخت پیشنهاد می‌کند که از تاج و جامه یکی را انتخاب کند.

(۳) زن دیگر هبلار سر می‌رسد و ایراندخت با تردید تاج را می‌برد.

(۴) زن دیگر او جامه را برداشت (امکان دوگانه).

در این سلسله تغییری در روند قصه ایجاد نشده است؛ با اینکه وضعیت متعادل است، اما وضعیت نامتعادل سلسله بعدی از پیوند این سلسله است که در شکل‌گیری دگرگونی، در پی‌رفت بعدی، نقش بسزایی دارد.

### سلسله پنجم

(۱) هبلار شبی که به حجره ایراندخت می‌رود، زن دیگرش را با جامه ارغوانی می‌بیند.

(۲) چنان شیفته او می‌شود که با بی‌توجهی به ایراندخت می‌گوید: که در انتخاب تاج مصیب نبودی.

(۳) ایراندخت طبق پراز برنج در دست داشت.

(۴) خشمگین می‌شود.

(۵) طبق برنج را بر سر و روی او می‌ریزد.

(۶) هبلار در حال خشم دستور قتل ایراندخت را صادر می‌کند.

در این سلسله وضعیت نامتعادل دیگری ایجاد می‌شود. دوباره امکان دوگانه‌ای شکل می‌گیرد؛ دستور قتلی که اجرا می‌شود یا نمی‌شود.

### سلسله ششم

- ۱) وزیر (بلار) ایراندخت را از دربار بیرون می‌برد.
- ۲) وانمود می‌کند که دستور را اجرا کرده است، اما از عشق قلبی پادشاه نسبت به ایراندخت آگاه است.
- ۳) پادشاه (هبلار) چون خشمش فرونشست از کشتن ایراندخت پشیمان شد.
- ۴) از دست وزیر عصبانی شد که چرا در حال خشم دستورش را اجرا کرده است.
- ۵) به مناظره می‌پردازند و بلار به نقل داستان دو کبوتر می‌پردازد.
- ۶) سرانجام وزیر پس از مطمئن شدن از پشیمانی هبلار، نوید زنده بودن ایراندخت را می‌دهد.
- ۷) شاه بسیار خوشحال می‌شود.

در سلسله پایانی این قصه، وضعیت متعادل و ثابتی حاکم می‌شود که نتیجه کاردانی شخصیت مثبت و پویای قهرمان قصه یعنی بلار وزیر است، هرچند در داستانی چون این داستان عواملی چون سرنوشت، پیروزی خیر بر شر یا نیروهای فوق طبیعی از اهمیت شخصیت می‌کاهد ولی شخصیت‌های داستانی همچنان بر روند پیشبرد داستان‌ها موثر هستند و در جایگاه ویژه‌ای قرار دارند.

### ۳-۲. شخصیت

«شخصیت در لغت به معنی ذات خلق و خوی مخصوص شخص است و در معنی عام، عبارت از مجموعه خصوصیات است که حاصل برخورد غرایز و امیال نهفته انسان با دانش‌های اکتسابی او در زمینه‌های مختلف اجتماعی می‌باشد» (داد، ۱۳۸۵: ۳۰۱) «که به {شخص} فردیت و در نتیجه هویت می‌بخشد. این هویت ممکن است خوشایند جامعه باشد یا نباشد» (خسروی، ۱۳۸۸: ۱۰۳). در حوزه ادبیات داستانی «اشخاص ساخته شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان، نمایشنامه و ... ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند» (میرصادقی، ۱۳۸۸ ب: ۸۳). «مخلوق ذهن نویسنده ممکن است همیشه انسان نباشد و حیوان یا شیء یا چیز دیگری» (میرصادقی، ۱۳۸۸ الف: ۲۱۹) از قبیل: «رسم و سنت، خصلت فردی، نیروهای طبیعی و اجتماعی» (میرصادقی، ۱۳۸۶: ۲۹۹) را نیز شامل شود.

برخی شخصیت‌ها را پایه‌هایی می‌داند «که ساختمان یک اثر روایی روی آن بنا می‌شود. هر قدر این پایه‌ها، با استحکام‌تر باشند، بنا محکم‌تر و پایدارتر و از گزند زمان مصون‌تر خواهد بود» (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۱۷). پس نتیجه می‌گیریم که «شخصیت‌ها، بار اصلی داستان را بر دوش می‌کشند. با کنش<sup>۱</sup>ها، دیالوگ<sup>۲</sup>ها و تک‌گویی<sup>۳</sup>های آنهاست که هم خودشان ساخته می‌شوند و هم روایت پیش می‌رود و رخدادهای متناسب با فرآیند داستان، شکل می‌گیرند» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۷۰).

اما، از حیث روایت‌شناختی، «عنصر شخصیت، عنصری است که کمتر از همه تن به تحلیل نظام‌مند می‌دهد و در نتیجه در مطالعات روایت‌شناختی مورد بی‌مهری قرار گرفته است» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۴۶). «جالب توجه اینکه این بی‌توجهی نسبی چیز تازه‌ای نیست. ارسطو هم در بوطیقای خود کنش را مهم‌تر از شخصیت دانسته است» (لوتی، ۱۳۸۸: ۱۰۱). «ارسطو می‌گوید ممکن است کنش‌ها بدون شخصیت‌ها وجود داشته باشند، اما شخصیت‌ها بدون کنش وجود ندارند» (بارت، ۱۳۸۷: ۵۹).

علاوه بر آن، بررسی‌های روش‌شناختی<sup>۴</sup> هم به تبعیت شخصیت از کنش تأکید کرده است. در نظریه جدید روایت و اندیشه‌های فرمالیست‌های روس و ساختارگرایان فرانسه نیز گرایش غالب به سوی فرع دانستن مفهوم شخصیت بوده است. «ولادیمیر پراپ براساس بررسی یک صد حکایت فولکلوریک و قصه‌های کودکان نتیجه گرفت که هر چند افراد و شخصیت‌های این قصه‌ها گوناگون و حرفه و کنش‌های آنان متنوع هستند، اما نقش‌ویژه‌های آن محدود و ثابت است. پراپ نقش ویژه را کنش یک شخصیت براساس اهمیتی که در مسیر کنش‌های حکایت دارد دانست» (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۴۵). وی

<sup>1</sup> action

<sup>2</sup> dialogue

<sup>3</sup> monologue

<sup>4</sup> . methodological

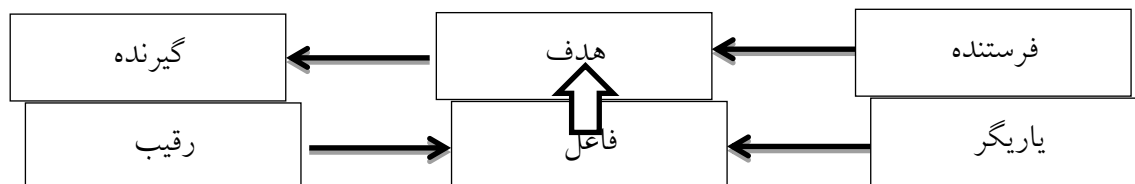
سی و یک نقش ویژه یا کارکرد به دست آورد که در میان هفت شخصیت قصه توزیع شده‌اند و به وسیله آن‌ها به اجرا در می‌آیند. هفت نقش یا هفت حوزه عمل که نقش ویژه‌ها را انجام می‌دهند عبارت‌اند از: قهرمان یا جست‌وجوگر، یاری‌دهنده، شخصیت شریر، شخص مورد جست‌وجو، فرستنده، بخشنده و قهرمان دروغین.

«پراپ دسته‌بندی هفت‌گانه‌اش از شخصیت‌های داستان‌های فولکور را خاص این حکایت‌ها می‌دید و آن را الگویی جهانی و فراگیر نمی‌دانست» (فاطمی و درپر، ۱۳۸۸: ۵۶). «اما آلزیر داس ژولین گریماس، یکی از نمایندگان بزرگ ساختارگرایی فرانسوی، با الهام از پراپ، مفهوم بنیادی خود با عنوان *actant* یعنی نقش بنیادی یا کارکرد بنیادی را نه فقط با شخصیت، بلکه با اشیاء مثل حلقه جادویی یا کیفیات انتزاعی مثل سرنوشت و تقدیر پیوند می‌زند» (لوتنه، ۱۳۸۸: ۱۰۱).

«گریماس کوشید تا براساس این الگوی کنش‌ها، اساس و قاعده ظهور رخدادها در داستان را بیابد» (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۶۳). او به جای هفت حوزه عمل پراپ، سه جفت تقابل دوتایی را پیشنهاد می‌کند که هر شش نقش کنشگر مورد نظر او را شامل می‌شود» (فاطمی و درپر، ۱۳۸۸: ۵۶).

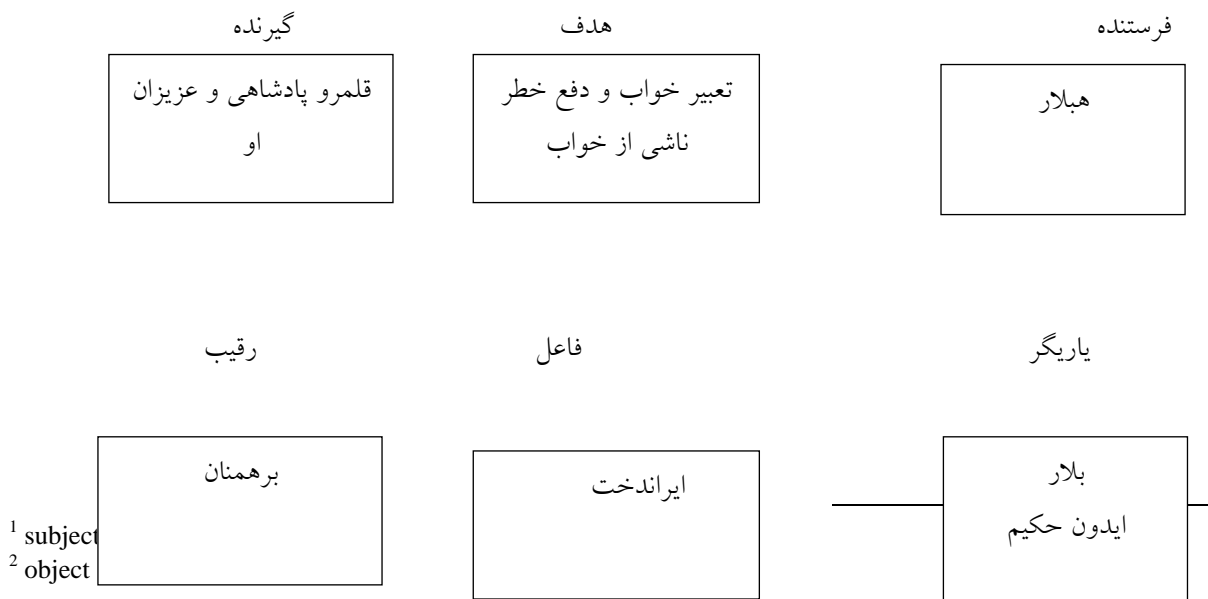
«کلود برمون که اساس کار خود را در آثار پراپ یافته است، در مورد نکته مهمی با او هم رأی نیست. او خلاف پراپ بر اهمیت شخصیت‌های داستان تأکید کرده و نقش ویژه آنها را چندان مهم ندانسته است» (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۷۰). «شمایی که برمون از ساختار روایت به دست داده است چنین است که رخدادی یا به فعل درمی‌آید، یا در نمی‌آید. اگر به فعل درآید، دو حالت دارد: یا کامل می‌شود یا کامل نمی‌شود. از این رو، برمون دو گونه نقش متمایز میان شخصیت‌ها یافت: فاعلی<sup>۱</sup> و مفعولی<sup>۲</sup>؛ و دو دسته شخصیت به دست آورد: آنان که کنش را به انجام می‌رسانند و آنان که کنش بر ایشان رخ می‌دهد» (همان: ۱۳۸۹).

براساس روابط حاکم میان کنشگرها، گریماس الگوی زیر را ترسیم می‌کند:



مطابق الگوی فوق، در حکایت پادشاه و برهمنان نمودار شش کنشگری که داستان و روابط ممکن در داستان را رقم

می‌زند به قرار زیر است:



هبلاز (شاه) فرستنده است. در ابتدا این گونه به نظر می‌رسد که برهمنان، فاعل این داستان‌اند، اما با پیشرفت قصه و آشکار شدن ماهیت برهمنان، از جایگاه فاعل به رقیب و ضد قهرمان تغییر جای می‌دهند. پس فاعل اصلی در این حکایت ایراندخت است+ هدف تعبیر خواب و دفع خطر احتمالی ناشی از خواب سهمناک + گیرنده همه کسانی که براهمه کمر به قتل آنان بسته‌اند؛ مانند همسر و فرزند هبلار، وزیرش، دبیرش و فیل سفید و شتر و ... و همچنین خود پادشاه و قلمرو پادشاهیش + یاریگر بلار وزیر و ایدون حکیم + برهمنان به عنوان رقیب و بازدارنده محسوب می‌شوند.

#### ۱) کنشگر فرستنده = هبلار (پادشاه)

هبلاز پادشاهی در هند شبی هفت بار هفت خواب ترسناک می‌بیند که به هر بار، از خواب بیدار می‌شود زمانی که از خواب آخرین بیدار شد هراسان شد و تمام شب در غم این خواب هایل می‌نالید هبلار برای دفع خطر معبران برهمن را احضار می‌کند.

آورده‌اند که در بلاد هند هبلار نام ملکی بود، شبی به هفت کرت هفت خواب هایل دید که به هر یک از خواب در آمد. چون از خواب باز پسین درآمد از آن خواب‌ها بهراسید و همه شب در غم آن می‌نالید و چون مار دم‌بریده و مردم گزدم گزیده می‌طپید. چندانکه نقاب ظلمت از جمال صبح جهان آرای بگشاد... برخاست و براهمه را بخواند و تمامی آنچه دیده بود با ایشان بگفت (منشی، ۱۳۷۰: ۳۵۱).

هبلاز از موقعیت پیش‌آمده احساس خطر می‌کند و گروه براهمه را فرامی‌خواند و ماجرای خواب سهمناک را با ایشان در میان می‌گذارد و از آنان طلب کمک می‌کند.

(هبلاز) برخاست و براهمه را بخواند و تمامی آنچه دیده بود با ایشان بگفت، چون نیکو بشنوندند و اثر خوف و هراس در ناصیه او مشاهده کردند گفتند: سهمناک خوابی است از این هایل‌تر خوابی نشان نداده‌اند، اگر اجازت فرماید ساعتی خالی بنشینیم و به کتب رجوع کنیم به استقصای هر چه تمامتر در آن تامل کنیم، آنگه تعبیر آن به اتقان و بصیرت بگوییم و دفع آن را وجهی اندیشیم (همان: ۳۵۱).

#### ۲) کنشگر فاعل: ایراندخت

اما کنشگران فاعل در این روایت نه تنها در پی حل این مشکل نیستند، بلکه می‌خواهند به شکلی پادشاه را سرنگون سازند. در این حکایت برخلاف شکل ظاهری آن، کنشگران فاعل در اصل کنشگران رقیب یا بازدارنده هستند و این شاید همان مشکلی باشد که رولان بارت به آن اشاره کرده است؛ چراکه به نظر وی دشواری‌های مربوط به شخصیت هنوز مرتفع نشده و یکی از این دشواری‌ها موضوع یا فاعل داستان است. طبق نظر وی گاه شخصیت در جریان پیشرفت داستان، منش‌های متفاوت می‌یابد و در مواردی هم کسی دیگر تبدیل به شخصیت اصلی می‌شود و در این موارد یافتن فاعل اصلی داستان دشوار یا ناممکن است که این ویژگی کاملاً در این حکایت از کلیده و دمنه مصداق دارد.

ایراندخت از وضعیت پیش‌آمده مطلع می‌شود و برای حل مشکل قدم پیش می‌گذارد و به نزد پادشاه می‌رود. ایراندخت گفت: مباد که شاه را به اضطراب غمناک باید بود و اگر العیاذبالله غمی حادث گردد، عزیمت مردان در ملازمت سیرت و ثبات و محافظت سنت صبر تقدیم فرمایم ... اما چون شر این خواب مدفوع گردد و خاطر پادشاه از این فکرت فارغ آید، بیش بر آن جماعت اعتماد نباد کرد ...

کار ایدون حکیم بر جای است، هرچند اصل او به براهمه نزدیک است، اما در صدق و دیانت بریشان راجح است و حوادث عالم بیشتر پیش چشم دارد (همان: ۳۶۲-۳۶۳-۳۶۴-۳۶۶).

پس کنشگر فاعل در اصل ایراندخت است که این مسئله برای ما با پیشرفت داستان و کنش و اعمال شخصیت ایراندخت (همسر پادشاه) آشکار می‌شود.

اما پس از اینکه وضعیت متعادلی در داستان شکل می‌گیرد، با کنشی که از فاعل (ایراندخت) سر می‌زند، دوباره شخصیت اصلی که نقش قهرمان اصلی را در حل مشکل بازی می‌کرد در جایگاه ضد قهرمان ظاهر می‌شود تا جایی که پادشاه دستور قتل او را صادر می‌کند و همین موضوع یافتن کنشگر فاعل را کمی با دشواری روبه‌رو می‌سازد.

### ۳- کنشگر هدف = تعبیر خواب و برملا کردن نقشه شوم براهمه

ایراندخت و وزیر هر دو برای دست‌یابی به این هدف یعنی تعبیر خواب و دفع خطر احتمالی، رفتن به پیش ایدون حکیم را پیشنهاد می‌کنند که پادشاه هم می‌پذیرد.

۴) کنشگران دریافت‌کننده (ذی‌نفع) = پادشاه و همه کسانی که دستور قتل آنها توسط براهمه صادر شده بود.

اگر تعبیر واقعی خواب پادشاه آشکار می‌گشت، هم پادشاه به آرامش می‌رسید و هم تمام آنهایی که براهمه در تعبیر خواب کمر به قتل آنان بسته بودند. مانند ایراندخت همسر، جویر پسر بلار وزیر، کاک دبیر، پیل سپید و شمشیر بران و اشتر بختی و شاید بتوان در یک کلمه خلاصه کرد و آن مملکت (قلمرو پادشاهی)

### ۵) کنشگران یاریگر: وزیر و معبر (ایدون)

به اعتقاد وزیر (هبلاز)، ایراندخت باید به عنوان همسر و همراز پادشاه به نزدش برود و بر اسرار درونش واقف شود و با درایتی که دارد رنج وی را کاستی دهد که چنین اتفاقی هم می‌افتد:

پس به نزدیک ایراندخت رفت و گفت چنین خالی افتاده است ... و تو امروز ملکه روزگاری و پناه لشکر و رعیت ... ترا بیش باید رفت و واقعه معلوم گردانید و مرا اعلام داد تا تدبیری کنم (منشی، ۱۳۷۰: ۳۶۲).

و ایدون حکیم با تعبیر حکیمانه خود نقشه شوم آن پلیدان را نقش بر آب کرد.

.. و رای ملک را مقرر باشد نه آن ملاعین را اهلیت این نتواند بود که نه عقل رهنمای دارند و نه دینی دامن‌گیر. ملک را بدین خواب شادمانگی می‌باید افزود و صدقات می‌باید داد و هدایا فرمود، که سراسر دلایل سعادت و مخایل دولت دیده می‌شود (همان: ۳۶۸).

### ۶- کنشگر رقیب (بازدارنده)

براهمه که در ابتدای داستان توسط هبلار احضار شدند تا خواب سهمناک وی را تعبیر کنند و برای دفع خطر اقدام نمایند نه تنها کنشگر فاعل نبودند، بلکه کنشگر رقیب و بازدارنده محسوب می‌شوند که درصدد شکست پادشاهی و ملک هبلار هستند، به سبب کینه‌ای که از او در دل دارند:

شر آن بدان دفع شود که طایفه‌ای از نزدیکان خویش بفرمایی تا به حضور ما بدان شمشیر خاصه بکشند ... اگر برین صبر کرده آید، دل ازین جماعت برداشته شود، شر این خواب مدفوع گردد و اگر این باب میسر نیست، بلای عظیم را انتظار باید کرد، با زوال پادشاهی و سپری شدن زندگانی.

اگر اشارت ما را پاس دارد، بدین جماعت از وی انتقامی سره بکشیم و چون تنها ماند، ضعیف و بی‌آلت باشد، چنانکه ما را باید کار او را نیز بپردازیم (منشی، ۱۳۷۰: ۳۵۳-۳۵۲).



### ۳-۳. تعلیق<sup>۱</sup>

تعلیق که از آن می‌توان به «حالت انتظار و کنجکاوی»، «هول و ولا»، «حالت تردید و تزلزل»، «دروا» و «اندروا» نیز تعبیر کرد. «یکی از ابزارهای مهمی است که باعث غنی شدن نحوه ارایه شخصیت و واقعه می‌شود و ارتباط تنگاتنگی با پیشروی طرح داستان دارد» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۸۰). متون روایی با بهره‌گیری از تأثیرات تعلیق، خواننده را به صورت تجربی‌تری با حوادث درگیر می‌سازند.

«حالت تعلیق، کیفیتی است که نویسنده برای وقایعی که در شرف تکوین است، در داستان خود می‌آفریند و خواننده را مشتاق و کنجکاو به ادامه خواندن داستان می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۸۸ الف: ۲۲۹) و این حالت، «هنگامی به اوج خود می‌رسد که کنجکاوی خواننده با تمرکز روی سرنوشت شخصیت اصلی داستان گره» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۳۲) خورده باشد. «آنچه در ادبیات داستانی به آن تعلیق می‌گویند، آمیزه‌ای از شک و انتظار است» (اسحاقیان، ۱۳۸۷: ۶۷) که «براساس اتفاقی قابل پیش‌بینی» (همان: ۷۶) به وجود می‌آید.

«عنصر ناپیدای تعلیق، بخش‌های مختلف داستان را به هم پیوند می‌دهد و با ایجاد پرسش‌های «بعد چه اتفاقی می‌افتد؟» و «چرا این اتفاق می‌افتد؟» هم خواننده را به ماجرای داستان نزدیک می‌کند، هم ساختار روایت را قوام می‌بخشد» (مستور، ۱۳۷۹: ۹). «با افزایش کیفی و کمی پرسش‌ها و فزونی گرفتن کنجکاوی خواننده، داستان به شرایطی می‌رسد که تعلیق خواننده می‌شود» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۳۲). «تعلیق به وجود آورنده پیچیدگی، ابهام هنری و هر نوع بی‌خبری از نتیجه است و موجب انتظار و کشش خواننده، برای تعقیب روایت می‌شود» (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۵۳) «پس ارزش تعلیق به دو نکته وابسته است: اول، تحریک حس میل به دانستن ادامه داستان، و دوم، عدم توانایی خواننده در پیش‌بینی ادامه داستان» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۳۲).

«تعلیق ممکن است به دو صورت در داستان به وجود آید: یکی آنکه نویسنده راز سربه‌مهری را پیش می‌کشد و وضعیت و موقعیتی غیرعادی در داستان به وجود می‌آورد تا خواننده مشتاق دریافت و درک آن شود» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۹۸) و دیگر آنکه «شخصیت و شخصیت‌های داستان، چه زن و چه مرد را در وضعیت دشواری قرار {می‌دهد؛ به طوری که شخصیت میان دو عمل و دو راه باید یکی را انتخاب کند و گاهی این دو عمل و دو راه هر دو نامطلوب هم هست و انتخاب یکی از این دو راه توجه خواننده را بیشتر به خود جلب می‌کند» (داد، ۱۳۸۵: ۲۱).

### ۳-۳-۱. شیوه‌های تعلیق

در حکایت پادشاه و برهمنان چون نمونه‌های دیگر ادبیات داستانی از شیوه‌های مختلف تعلیق استفاده شده است، و نویسنده توانسته به خوبی به نقش‌های تاثیرگذار تعلیق دست یابد. مهم‌ترین شیوه‌های تعلیق در حکایت مذکور به قرار زیر است:

۱) نادانی خواننده نسبت به آینده شخصیت: یکی از شیوه‌های مناسب تعلیق‌پذیری در حکایت‌های کلیله و دمنه مخصوصاً در حکایت پادشاه و برهمنان نامعلوم بودن شخصیت روایت و نادانی خواننده نسبت به آینده اوست. راوی فراداستانی، با تکیه بر اطلاعاتی که دارد، مدام اشتیاق خواننده را برای دانستن پایان داستان و سرانجام شخصیت، با ترفند خاص خود دوچندان می‌کند و این همان شگرد راوی است که خواننده را تا پایان داستان به دنبال خود می‌کشد. در جای جای حکایت پادشاه و برهمنان این ویژگی مشهود است. از همان ابتدای داستان (ورودی) راوی درصدد جریان بخشیدن به این شیوه دست به کار می‌شود و خواننده خود را مدام با اتفاقات و حوادثی که در سطح داستان روی می‌دهد، به هول و ولا می‌اندازد. دیدن خواب هولناک، وحشت پادشاه از دیدن چنین خواب وحشتناک آن هم هفت مرتبه، تعبیر خواب

<sup>۱</sup>.Suspension

مغرضانه برهمنان که برای خواننده بسیار عجیب و دهشتناک است، دستور به قتل ایراندخت همه و همه مهارتی است که راوی با آن، مخاطب خود را دلواپس آینده شخصیت می‌کند.

۲) **گرفتار کردن شخصیت اصلی داستان در مصائب و موانع:** گرفتار شدن شخصیت اصلی (قهرمان) در مصیبتی یا مانعی، بر بار تعلیق داستان می‌افزاید. خواننده که درگیر در حوادث داستان است و به گونه‌ای ارتباط عاطفی با شخصیت داستان برقرار کرده است، خود را در مصائب و مشکلات با او همدرد می‌داند. از این رو، این شیوه تعلیق‌پذیری بسیار مؤثر واقع می‌شود. در باب پادشاه و برهمنان، آنجایی که برهمنان در یک اقدام خصمانه، تعبیر خواب مغرضانه‌ای ارائه می‌کنند، یعنی کشتن عزیزان پادشاه برای دفع خطر ناشی از خواب، پادشاه را در یک وضعیت بسیار نامناسبی قرار می‌دهد تا جایی که پادشاه از فرط غم و اندوه به بیت‌الاحزان می‌رود و مدتی در تنهایی به سر می‌برد.

۳) **قراردادن شخصیت اصلی داستان بر سر دوراهی:** در اکثر حکایت‌های کلیله و دمنه مخصوصاً در حکایت پادشاه و برهمنان راوی، داستان را به گونه‌ای پیش می‌برد که شخصیت اصلی را بر سر دو راهی قرار می‌دهد. دوراهی برای تصمیم سرنوشت‌ساز، که گاه ممکن است با تصمیمات نابخردانه آینده‌ای پردردسر برای خود فراهم سازد و گاه با درایت اطرافیان، گره کوری را می‌گشاید.

این شیوه تعلیق‌پذیری در باب پادشاه و برهمنان، با قراردادن هبلار (پادشاه) توسط برهمنان بر سر دوراهی مرگ عزیزان یا نجات سلطنت متبلور شده است.

### ۳-۱- نقش‌های تعلیق

۱) ورودیه حکایت‌ها با تعلیق همراه است. در بسیاری از حکایت‌های کلیله و دمنه از جمله باب پادشاه و برهمنان آغاز داستان با تعلیق همراه است و همین امر سبب می‌شود تا خواننده از همان دقایق آغازین، خود را درگیر حوادث و اتفاقات سطح داستان سازد.

«آورده‌اند که در بلاد هند هبلار نام ملکی بود شبی به هفت کرت هفت خواب هایل دید که به هر یک از خواب درآمد.... و چون مار دم بریده و مردم کزدم گزیده می‌طپید» (منشی، ۱۳۷۰: ۳۵).

۲) تعلیق با بسط و گسترش پی‌رنگ حکایت‌ها ارتباط تنگاتنگی دارد. بسط و گسترش پی‌رنگ حکایت‌ها از دیگر نقش‌های تاثیرگذار تعلیق در سطح داستانی حکایت‌هاست. این بسط و گسترش ممکن است با گره‌افکنی، گره شایبی، یا تسلسل حوادث همراه باشد که نمونه این بسط و گسترش کاملاً در حکایت پادشاه و برهمنان مشهود است.

پادشاه خوابی هولناک می‌بیند و درصدد تعبیر خواب بر می‌آید. برهمنان را احضار می‌کنند. خواب خویش را بر آنان عرضه می‌کند. برهمنان که مترصد چنین لحظه‌ای بودند تا دستبردی سره بر پادشاه زنند به سبب دشمنی، وقت را غنیمت می‌شمرند. (تسلسل حوادث)

آنگاه برهمنان به سبب دشمنی و گرفتن انتقام از پادشاه، تعبیر بسیار مغرضانه‌ای مبنی بر کشتن عزیزان هبلار، ارائه می‌کنند. (گره‌افکنی)

سپس با همفکری و درایت ایراندخت، بلار وزیر، و ایدون حکیم نقشه خیانت برهمنان نقش بر آب می‌شود و پادشاه و قلمرو حکومتش از خطر حتمی نجات می‌یابد. (گره‌گشایی)

۳) تعلیق حس همدردی و ترحم را در خواننده بر می‌انگیزد. دلواپسی خواننده نسبت به آینده شخصیت، همدردی با حادثه‌دیدگان یا در مواردی با بازماندگان آنها از جمله واکنش‌هایی است که از خواننده بروز می‌کند. این احساس ترحم و همدردی سخت او را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

«گوییم جوهر پسر، و ایراندخت مادر پسر، بلار وزیر، و کاک دبیر و آن پیل سپید که مرکب خاصه است، و آن دو پیل

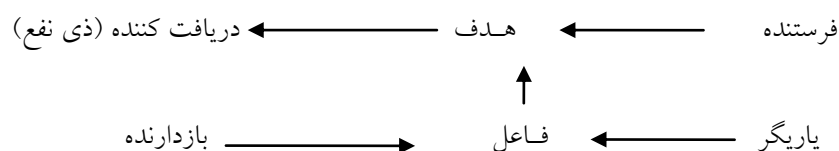
دیگر که خاطر او بدیشان نگرانست و آن اشتر بُختی که در شبی اقلیمی بُرد، جمله را به شمشیر بگذارند و شمشیر را بزر بشکنند و...» (منشی، ۱۳۷۰: ۳۵۳-۳۵۲).

۴) تعلیق، حس کنجکاو و پرسشگری را در خواننده شکوفا می‌کند. خواننده به واسطه تعلیق از همان ابتدای داستان مدام با چنین سؤالاتی در ذهن خود مواجه می‌شود: آیا برهمنان به نیت پلید خویش می‌رسند؟ آیا پادشاه تعبیر برهمنان را اجرا می‌کند؟ آیا دستور قتل ایراندخت از طرف پادشاه عملی می‌شود؟ آیا شومی خواب پادشاه دامن سلطنت و حکومتش را می‌گیرد؟ بعد از این واقعه چه بلایی بر سر شخصیت اصلی داستان خواهد آمد؟ آیا او قدرت مرتفع ساختن این مشکل را دارد؟ سؤالاتی از این دست مدام ذهن خواننده را به جهات مختلف می‌کشاند و او را در چندراهی ایجادشده در داستان رها می‌کند. به بیانی ساده، تعلیق در حکم اتاق انتظار خواننده است.

#### ۴. نتیجه

۱) حکایت فوق در حیطه پی‌رنگ، به جهت بر خورداری از یک پیوند خطی و یکنواخت نقش‌ها بر روی زنجیره‌ای همگن و سلسله‌وار، سازگاری معناداری با نظریه «سلسله» یا «پاره» رولان بارت در نقش‌ها دارد.

۲) درحوزه شخصیت درست چون الگوی «کنشگرای» گریماس از یک ساختار شش‌وجهی پیروی می‌کند که سه جفت با تقابل دوتایی دارد:



۳) در این حکایت به‌خوبی از شیوه‌ها و نقش‌های «تعلیق» برای انتظارآفرینی در روایت، و برانگیختن حس کنجکاو خواننده استفاده شده است.

۴) در مجموع باید گفت حکایت‌های کلیله و دمنه اغلب با آرای روایت‌شناسان ساختارگرا تطابق دارد، در نتیجه می‌توان برای اغلب حکایت‌های بلند کلیله و دمنه ساختار روایی مشابهی چون پژوهش حاضر ترسیم کرد.

#### منابع

۱. آزاد، راضیه (۱۳۸۸). «روایت‌شناسی مقامات حمیدی براساس نظریه تودوروف»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، ش ۲۶، صص ۹-۳۲.
۲. احمدی، بابک (۱۳۸۹). ساختار و تاویل متن، چ ۱۲، تهران: نشر مرکز.
۳. اخلاقی، اکبر (۱۳۷۷). تحلیل ساختاری منطق الطیر، اصفهان: فردا.
۴. اخوت، احمد (۱۳۷۱). دستور زبان داستان، اصفهان: فردا.
۵. افخمی، علی، و سیده فاطمه علوی (۱۳۸۲). «زبان‌شناسی و روایت»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران: صص ۵۵-۷۲.
۶. اسحاقیان، جواد (۱۳۸۷). راهی به هزار توی رمان نو، تهران: گل آذین.
۷. اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، چ ۲، تهران: آگاه.
۸. ایگلتون، تری (۱۳۸۸). پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، چ ۵، تهران: مرکز.
۹. بارت، رولان (۱۳۸۷). درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها، ترجمه محمد راغب، تهران: فرهنگ صبا.
۱۰. بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۸). درآمدی بر داستان نویسی و روایت‌شناسی، چ ۲، تهران: افراز.

۱۱. تولان، مایکل (۱۳۸۶). *روایت شناسی: درآمدی زبان شناختی - انتقادی*، ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.
۱۲. حرّی، ابوالفضل (۱۳۸۸ الف). «مؤلفهای زمان و مکان روایی در قصص قرآنی»، *نشریه ادب پژوهی*، ش ۷ و ۸، صص ۱۲۵-۱۴۱.
۱۳. \_\_\_\_\_ (۱۳۸۸ ب). «همبستگی میان بازنمایی وجوه رنگارنگ گفتار و اندیشه با تمرکز بر سخن غیر مستقیم آزاد»، *نشریه نقد ادبی*، س ۲، ش ۷، صص ۵۹-۷۸.
۱۴. خسروی، ابوتراب (۱۳۸۸). *حاشیه‌ای بر مبانی داستان*، تهران: ثالث.
۱۵. داد، سیما (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چ ۳، تهران: مروارید.
۱۶. رسولی، حجت، و علی عباسی (۱۳۸۷). «کارکرد روایت در ذکر بردار کردن حسنک وزیر از تاریخ بیهقی»، *نشریه پژوهش‌های زبان خارجی*، ش ۴۵، صص ۸۱-۹۷.
۱۷. دقیقیان، شیریندخت (۱۳۷۱). *منشأ شخصیت در ادبیات داستانی*، پژوهشی در نقش پروتوتیپ‌ها در آفرینش ادبی، تهران: نویسنده.
۱۸. رضایی، عربعلی (۱۳۸۲). *واژگان توصیفی ادبیات*، تهران: فرهنگ معاصر.
۱۹. ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی، بوپتیقای معاصر*، ترجمه ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.
۲۰. سلدن، رمان (۱۳۷۸). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، چ ۴، تهران: طرح نو.
۲۱. صفیعی، کامبیز (بی تا). «کاربرد تحلیل ساختاری روایت، تحلیل روایی نمایشنامه ملاقات بانوی سالخورده اثر «فریدریش دورنمات» با تکیه بر دیدگاه رولان بارت»، *ادبیات تطبیقی*، ش ۱۱، صص ۱۴۵-۱۶۵.
۲۲. صهبا، فروغ (۱۳۸۷). «بررسی زمان در تاریخ بیهقی براساس نظریه زمان در روایت»، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، س ۵، ش ۲۱، صص ۸۹-۱۱۱.
۲۳. فاطمی، سیدحسن و مریم ڈرپر (۱۳۸۸). «ساز و کار شخصیت‌ها در خسرو و شیرین نظامی»، *مجله جستارهای ادبی*، س ۴۲، ش ۱۶۷، صص ۵۳-۵۷.
۲۴. قاسمی پور، قدرت (۱۳۸۸). «تحلیل ساختار روایت گیر و راوی با تکیه بر هفت پیکر نظامی»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، ش ۲۵، صص ۱۸۹-۲۰۵.
۲۵. گنجی، نرگس و دیگران (۱۳۸۹). «بررسی لغوی و اصطلاحی پیرنگ و عناصر ساختاری آن در فارسی و عربی»، *نشریه زبان پژوهی دانشگاه الزهراء (س)*، س ۱، ش ۲، صص ۱۳۱-۱۷۲.
۲۶. لوتی، یاکوب (۱۳۸۸). *روایت در سینما و ادبیات*، امید نیک فرجام، چ ۲، تهران: مینوی خرد.
۲۷. محمدی، محمدهادی (۱۳۷۸). *روش شناسی نقد ادبیات کودکان*، تهران: سروش.
۲۸. مستور، مصطفی (۱۳۷۹). *مبانی داستان کوتاه*، تهران: مرکز.
۲۹. مشتاق مهر، رحمان و سعید کریمی قره بابا (۱۳۸۷). «روایت شناسی داستان‌های کوتاه محمد علی جمال زاده»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز گروه زبان و ادب فارسی*، س ۵۱، ش ۲۰۷، صص ۶۱-۱۳۵.
۳۰. مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)*، تهران: فکر روز.
۳۱. مندنی پور، شهریار (۱۳۸۰). *کتاب ارواح شهرزاد*، تهران: ققنوس.
۳۲. منشی، نصرالله (۱۳۷۰). *ترجمه کلیله و دمنه، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی*، تهران: امیرکبیر.

۳۳. میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی، (۱۳۷۷). *واژه نامه هنر داستان نویسی*، تهران، مه‌نار.
۳۴. میرصادقی، جمال (۱۳۸۸ ب). *عناصر داستان*، چ ۶، تهران، سخن.
۳۵. \_\_\_\_\_ (۱۳۸۶). *ادبیات داستانی: قصه، رمانس، داستان کوتاه و رمان*، چ ۵، تهران: سخن.
۳۶. وبستر، راجر (۱۳۸۲). *پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی*، ترجمه الهه دهنوی، تهران: روزنگار.