Journal of Language Teaching, Literature & Linguistics (JLTLL), **Vol. 5. No. 2** (2022), pp. 255–282.
© Bonyan Pouya Pajooh Andisheh Institute (BPPAI), 2022. This is an Open Access article, distributed under the terms of the Creative Commons Attribution licence (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the originalwork is properly cited.

Analysis of plot structure in Qaboosnameh [In Persian]

Fatemeh Taslim Jahromi [1*], Nasrin Ghasemi [2]

1 Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Jahrom University
2 Master's degree in Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Jahrom University
***Corresponding author:** ftaslim@yahoo.com

DOI: 10.22034/jltll.2021.532925.1012

Received: 26 Jun, 2021 *Revised: 11 Jul, 2021* *Accepted: 08 Aug, 2021*

ABSTRACT

Qaboosnameh is an educational and ethical book written by Onsor Al-Maali Kikavous, one of Alziar's rulers, in the fifth century for his son Gilanshah. This book has many literary and social values, so that it is considered a collection of pre-Mongol Iranian civilization. The author has used historical and social anecdotes and stories to influence and emphasize his words throughout the book. These stories are told to explain ethical points, and a special context of storytelling can be observed in them. One of the fictional elements that is clearly prominent in Qaboosnameh anecdotes is the narrative element. This research has analyzed the descriptive-analytical form by randomly selecting fifteen anecdotes from Qaboosnameh, the structure of the narrative in this work according to the beginning of the story, story triangle, denouement and complication, etc. In addition to the structure of the plot and how it is formed and its process in the story, two main and effective elements in the narrative such as characterization and perspective have also been explored. According to the results of this research, Onsor Al-Maali has benefited from new storytelling methods in Qaboosnameh anecdotes in addition to expressing moral points consciously and unconsciously. This factor has increased the impact and intimacy of its stories. Onsor Al-Maali has also made innovations in terms of perspective and has expressed a new perspective by combining several perspectives. In his view, although he is aware of all the events, he refrains from narrating all the events, excessive bias and details, and leaves the decision to the reader.

Keywords: Qaboosnameh, Narrative Structure, Incident Triangle, Characterization, Perspective

تحلیل ساختار پیرنگ در قابوس‌نامه

فاطمه تسلیم جهرمی [۱*]، نسرین قاسمی [۲]

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه جهرم
۲. کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه جهرم
***نویسنده مسئول مقاله Email:** ftaslim@yahoo.com

DOI: 10.22034/jltll.2021.532925.1012

دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۰۵ **اصلاح:** ۱۴۰۰/۰۴/۲۰ **پذیرش:** ۱۴۰۰/۰۵/۱۷

چکیده

قابوس‌نامه کتابی تعلیمی و اخلاقی است که عنصرالمعالی کیکاووس، از امرای آل‌زیار، آن در قرن پنجم برای فرزندش گیلانشاه نوشته است. این کتاب دارای ارزش‌های ادبی و اجتماعی فراوانی است به گونه‌ای که آن را مجموعه‌ی تمدن ایرانی قبل از مغول دانسته‌اند. نویسنده در جای‌جای این کتاب برای تأثیرگذاری و تأکید کلام خویش از حکایات و داستان‌های تاریخی و اجتماعی استفاده کرده است. این داستان‌ها برای تشریح نکات اخلاقی بیان می‌شوند و در آن‌ها سیاق خاصی از داستان‌گویی را می‌توان مشاهده کرد. یکی از عناصر داستانی که به گونه‌ای آشکار در حکایت‌های *قابوس‌نامه* برجستگی دارد، عنصر روایت است. این پژوهش صورت توصیفی-تحلیلی با انتخاب تصادفی پانزده حکایت از *قابوس‌نامه*، ساختار روایت را در این اثر با توجه به آغاز و شروع داستانی، مثلث داستانی، گره‌افکنی و گره‌گشایی و... تحلیل کرده است. علاوه بر ساختار پیرنگ و نحوه شکل‌گیری و روند آن در داستان، دو عنصر اصلی و مؤثر در روایت چون شخصیت‌پردازی و دیدگاه نیز واکاوی شده است. بر اساس نتایج این تحقیق، عنصرالمعالی خودآگاه و یا ناخودآگاه، علاوه بر بیان نکات اخلاقی، از شیوه‌های داستان‌نویسی جدید در حکایات *قابوس‌نامه* سود برده و این عامل بر اثرگذاری و صمیمیت داستان‌هایش افزوده است. عنصرالمعالی در زاویه دید(دیدگاه) نیز به نوآوری‌هایی دست زده و با تلفیق چند دیدگاه، نظرگاهی نوین را بیان کرده است. او در دیدگاه با آنکه از همه‌ی وقایع باخبر است، از نقل همه‌ی حوادث، سوگیری و تفصیل بیش از حد خودداری می‌کند و تصمیم‌گیری را بر عهده‌ی خواننده می‌گذارد.

واژگان کلیدی: قابوس‌نامه، ساختار روایت، مثلث حادثه، شخصیت‌پردازی.

مقدمه

امیر عنصرالمعالی کیکاوس‌بن‌اسکندربن‌قابوس‌بن‌وشمگیربن‌زیار، از شاهزادگان دانشمند و امرای دانش-دوست خاندان زیاری، در سال ۴۱۲ هجری در طبرستان زاده شد. عنصرالمعالی از آن دسته بزرگانی بود که به سبب غلبه ترکان سلجوقی بر ایران دیگر حکومت مستقلی در ایران نداشت و تنها با عنوان امیرزاده و شاهزاده‌ی متنفذ در بخشی از منطقه طبرستان و جرجان حکومت یا وزارت می‌کرد.

اشتهار فراوان امیر عنصرالمعالی در تاریخ ایران نه به سبب حکومت یا صلح‌طلبی که به دلیل نگارش کتاب مشهور *قابوس‌نامه* است.

عنصرالمعالی، *قابوس‌نامه* را در سال ۴۷۵، یعنی پنج سال پس از مرگ ابوالفضل بیهقی، به عنوان پندنامه‌ای برای تربیت و تعلیم پسر خود، گیلان‌شاه، نگاشت و در آن همه تجارب زندگی خود را درباره‌ی اصول اخلاقی بیان کرد. ارزش خاص این کتاب اشتمال آن بر آداب و رسوم کهن ایرانی است که جز در *قابوس‌نامه* در سایر منابع دیده نمی‌شود. بهار آن را نمونه تمدن اسلامی پیش از مغول خوانده است. عنصرالمعالی در این کتاب پس از ستایش خداوند و مدح پیامبراکرم، شناختن حق پدر و مادر، چگونگی پرورش فکر و افزودن توان سخنوری، شرح اندرزهای نگارش‌شده بر گور انوشیروان دادگر، آداب پادشاهی، آیین سپهسالاری، چگونگی پروردن فرزند و بسیاری موضوعات دیگر سخن گفته‌است.

آنچه از مطالعه و تحلیل مطالب و مضامین *قابوس‌نامه* برمی‌آید این که در اندیشه نویسنده، ترکیبی از سادگی و زیرکی نمایان و اندیشه‌های شکاکانه و زاهدانه درهم آمیخته است. سخنانی که او درباره آداب معاشرت و زندگی اجتماعی بیان داشته است، گاهی نو و موافق اوضاع زمانه به نظر می‌رسد.

از نظر ادبی نیز بسیاری از ادبا؛ از جمله ادوارد براون، ملک‌الشعرای بهار، حسن خطیبی و دیگران، *قابوس‌نامه* را نمونه نثر پارسی ساده و روان و بی‌تصنع دانسته‌اند.

با این‌که عنصرالمعالی از بزرگان کشوری بوده است؛ بدون هیچ سوگرایی یا جانبداری، از هرگروه و طبقه‌ای، داستان‌هایی را به عنوان شاهدمثال در *قابوس‌نامه* ذکر می‌کند؛ به این ترتیب که پس از بیان موضوع مدنظر و تحلیل آن، برای تفسیر و تأیید گفته‌های خویش، حکایت یا داستانی را از اقشار مختلف اجتماعی نقل می‌کند.

این داستان‌ها برای تشریح نکات اخلاقی بیان می‌شوند و در آن‌ها سیاق خاصی از داستان‌گویی را می‌توان مشاهده کرد. یکی از عناصر داستانی که به گونه‌ای آشکار در حکایت‌های *قابوس‌نامه* برجستگی دارد، عنصر روایت است.

روایت، شیوه‌ای خاص از داستان‌گویی است که هر نویسنده متناسب با ذوق، اثر و سبک خویش آن را به کار می‌گیرد. گرچه راوی این حکایات، از آغاز تا پایان ماجرا آگاه است؛ اما نویسنده با ترفندی زیرکانه، به گونه‌ای داستان را نقل می‌کند که علاوه بر گنجانیدن موضوع مدنظر به صورت تلویحی در آن‌ها، تمایل خواننده را به خواندن داستان‌ها برمی‌انگیزد.

عنصرالمعالی خواسته یا ناخواسته در نقل حکایات، شیوه‌ای نوین از داستان‌گویی را به کار برده که اثری اخلاقی ـ اجتماعی را در آن روزگار، به اثری داستانی و تأمل‌برانگیز تبدیل کرده‌است؛ هرچند این جنبه از *قابوس‌نامه* مغفول مانده و نگاه داستان‌شناسانه به این حکایات نادیده گرفته شده‌است.

حکایت در اصطلاح ادبی، «به معنای داستان، قصه و سرگذشت، در ادبیات کلاسیک فارسی، داستانی غالباً کوتاه است که در خلال ماجرایی که بیان می‌کند، نویسنده یا شاعر به بیان نکته‌ای می‌پردازد» (انوشه، ۱۳۷۶: ۵۳۲).

در تحلیل ساختمان یک داستان به وجود اجزای پیوسته‌ای می‌توان پی برد که از مجموع آنان، داستان پدید می‌آید. اطلاق داستان به حکایات کهن به طور تخصصی درست نیست؛ اما به پیروی از عنصرالمعالی که حکایات خود را داستان نامیده است و ما با درک تفاوت میان قصه و داستان، به تبع وی از این عنوان استفاده می‌کنیم. البته حکایت و داستان مشابهت‌های بسیاری با یکدیگر دارند و در برخی عناصر از جمله روایت و شخصیت‌پردازی بسیار شبیه به هم‌اند و می‌توان بعضی از عناصر داستان را بر متن‌های روایی و حکایات کهن تطبیق داد، چنان که شکلوفسکی می‌نویسد:

> «این اشکال (اشکالِ آغازین داستان) که پیش از تکامل رمان و داستان کوتاه وجود داشتند، ساختار مشترکی با این دو شکل دارند. رمان و داستان کوتاه ریشه در گزارش تاریخی، حکایت‌ها، سفرنامه‌ها و اشکال دیگر روایت ادبی دارند. بررسی این اشکال یکی از وظایف اصلی نظریه ادبی است»(احمدی، ج ۱، ۱۳۷۷: ۵۵).

این پژوهش عنصر داستانی پیرنگ را در داستان‌های *قابوس‌نامه* و شگردهای نویسنده را برای اثرگذاری و جذابیت بیشتر داستان‌ها واکاوی می‌کنند؛ همچنین دو عنصر مرتبط با روایت یعنی شخصیت‌پردازی، دیدگاه یا زاویه دید و نحوه نقل داستان نیز در این اثر، بررسی و تحلیل شده است.

منبع این تحقیق کتاب *قابوس‌نامه* تصحیح غلامحسین یوسفی است که در مجموع چهل حکایت پراکنده در باب‌های مختلف دارد. در این پژوهش پانزده‌حکایت از باب‌های مختلف به صورت تصادفی انتخاب و تحلیل و سپس ساختار کلی و مشابه آن‌ها استخراج شده‌است. دلیل انتخاب این حکایات، امکان واکاوی دقیق‌تر، کاستن از حجم مطالب و افزایش کیفیت پژوهش است.

با اینکه *قابوس‌نامه* از نظر عناصر داستانی و به عنصر پیرنگ و روایت شایسته توجه است؛ در اغلب پژوهش‌ها به بخش تعلیمی آن توجه شده‌است؛ اما با بررسی دقیق‌تر از جنبه داستانی، به شگردها و کاربرد عناصر داستانی آن می‌توان پی‌برد.

درباره‌ی ارزش‌های ادبی و اخلاقی *قابوس‌نامه* تحقیقات مختلفی در کتابهایی که به نثر فارسی پرداخته‌اند، نوشته شده است که از جمله‌ی آن‌ها به کتاب‌های *سبک‌شناسی نثر* محمد تقی بهار، *سبک‌شناسی نثر* از سیروس شمیسا، *هزار سال نثر کهن فارسی* از کشاورز و مقالاتی چون: «اندرزهای عنصرالمعالی در *قابوسنامه* و مقایسه آن با نظرات تربیتی ژان ژاک روسو» (۱۳۹۰) نوشته‌ی خاتمی و رفیعی، «داستانک در حکایت‌های *قابوسنامه* و تطبیق آن با مینی‌مالیسم» (۱۳۹۵) نوشته سبزعلی‌پور و عبداللهی، «تبیین و بررسی اخلاق پادشاهی و تاثیر اندیشه‌های ایران‌شهری بر جهان‌بینی عنصرالمعالی در قابوسنامه»(۱۳۹۷) از فرهادی، فروزش و شعبانی می‌توان اشاره کرد.

این پژوهش با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی، الگوی جدیدی را برای ساختار روایی پیرنگ در گزیده‌ای از حکایت‌ها *قابوس‌نامه* پیشنهاد داده و آن را تحلیل و تشریح کرده است.

۱. تعریف و ساختار پیرنگ

روایت یک داستان یا بخشی از یک داستان است. روایت دارای ساختاری است و اصطلاح ادبی که برای ساختار روایت به‌کارمی‌رود، پیرنگ است. پیرنگ یکی از عناصر اصلی و زنجیره‌ای قصه یا روایت، نمایشنامه و شعر است و عبارت است از نقشه، نظم، الگو و شِمایی از حوادث به عبارت دیگر شخصیت‌ها و حوادث طوری در اثر شکل می‌یابند که باعث کنجکاوی و تعلیق خواننده می‌شوند(اخوت، ۱۳۷۱:

۳۶)عباسی معتقد است که عناصر داستانی وقتی پویا هستند که جزیی از پیرنگ روایت باشند و از ویژگی‌های پیرنگ این است که وحدت ساختاری را در روایت به وجود می‌آورد(عباسی، ۱۳۸۵: ۸۶). به دیگر عبارت وقتی می‌گوییم ساعت «تیک-تاک» می‌کند، به این صدا ساختاری داستانی می‌دهیم؛ بین دوصدایی که از لحاظ فیزیکی هیچ تفاوتی باهم ندارند، فرق قائل می‌شویم تا تیک آغاز باشد و تاک پایان. «تیک-تاک الگویی است که ما آن را روایت و طرح داستانی می‌نامیم»(کالر، ۱۳۸۹: ۱۱۲). همچنین پیرنگ، موجب ترتیب و نظم در اجزای روایت می‌شود و وجود روابط علّی در هر داستان، نشانگر پیرنگ قوی است: «روایت شامل مجموعه حوادثی است که در ضمن داستان نقل می‌شود و در خلال آن به ترتیب خاصی انتخاب و منظم می‌گرداند»(پروینی و ناظمیان، ش۱۱: ۱۳۰).

قدما به عنصر پیرنگ اهمیت فراوانی داده‌اند؛ به‌طوری‌که ارسطو، پیرنگ را از عناصر اصلی و شش‌گانه تراژدی به شمار می‌آورد. در نگاه او، پیرنگ روح تراژدی و تقلید حرکت‌های تراژدی و انتظام ماجراهای آن است. به نظر ارسطو پیرنگ باید ابتدا، میانه و انتها داشته‌باشد. او بر این باور است که اگرعنصری از پیرنگ کاسته‌شود، اساس داستان به هم می‌ریزد (ارسطو، ۱۳۴۳). فورستر به تبعیت از ارسطو کوشید پیرنگ روایت را بر اساس اصل سببیت (چرا؟) و زمان (بعد چه؟) مطرح کند (اخوت، ۱۳۷۱: ۳۸). نظریه فورستر به نظریات امروزی نزدیک است؛ البته نظریاتی که بر روی داستان‌های رئالیستی اعمال می‌شوند و حکایت‌ها می‌توانند در زمره این نوع داستان‌ها قرار بگیرند.

به این ترتیب، روایت نوعی سبک خاص و اسلوب نوشتن است که هر نویسنده با توجه به اثر خویش، بر اساس نیاز داستان، زمان و مکان به شیوه‌ای منحصربه‌فرد، آن را به کار می‌گیرد. اهمیت پیرنگ از این نظر نیز هست که «گاهی روایاتی که گفته می‌شود بر زندگی‌مان به نحو سرنوشت‌سازی تأثیر می‌گذارد»(تولان، ۱۳۸۶: ۱۱) این عامل نیز بر ضرورت وجود پیرنگ در هر روایت تأکید دارد. اسکولز طرح (پیرنگ) را حاصل جمع بن‌مایه‌هایی می‌داند که به ترتیبی تنظیم شده‌اند تا عواطف خواننده را درگیر نگه دارند و درون مایه بپرورانند (اسکولز، ۱۳۹۳: ۱۱۶).

تودروف معتقد بود بیشتر کتاب‌های داستانی گذشته بر مبنای نظمی سازماندهی شده‌اند که می‌توان آن را به نظم زمانی و منطقی تعبیر کرد (تودوروف، ۱۳۸۲)؛ وی از همان نظمی سخن می‌گوید که ارسطو و فورستر بر آن تأکید کردند. اسکولز از عنصر مهم حرکت در طرح سخن می‌گوید. وی معتقد است داستان حرکت

است. وضعیت یک انسان تغییر می‌کند یا خود او به نحوی تغییر می‌کند یا تلقی ما از او تغییر می‌کند. این‌ها حرکت‌های اساسی داستان هستند(اسکولز، ۱۳۹۱: ۱۶).

به این ترتیب است که اصطلاحی که برای ساختار روایت به کار می‌رود، پیرنگ (طرح) است. در طرح باید وضعیت اولیه‌ای باشد، تغییری رخ دهد که به یک‌جور بازگشت یا معکوس‌شدن وضعیت بینجامد و گره گشایی‌ای صورت‌گیرد که آن تغییر را معنی‌دارکند(کالر، ۱۳۸۹: ۱۱۳)؛ بنابراین برای بررسی طرح، باید وضعیت متعادل، گره‌های داستانی و گره‌گشایی را تحلیل کرد تا بتوان به مفاهیم نهفته در داستان‌ها دست‌یافت؛ همچنین شخصیت‌پردازی و زاویه‌دید جزء زیرمجموعه‌های طرح قابلیت واکاوی دارند که به روشنگری داستان‌ها، کمک شایانی می‌کنند.

بدین ترتیب می‌توان ساختار روایت را در حکایات *قابوس‌نامه* و ویژگی‌ها و مبناهای آن را از یکدیگر تفکیک کرد و بازشناخت.

۲. خلاصه حکایت‌های انتخاب شده از *قابوس‌نامه*

باب ۶ : «حکایت متوکل و فتح»؛ متوکل خلیفه بغداد، کودکی را به نام فتح به فرزندخواندگی پذیرفت. دستورداد به کودک شنا آموزند. از آن‌جایی که عادت کودکان است که بگویند همه‌چیز را آموخته‌اند، روزی به تنهایی برای شناکردن رفت و آب او را با خود برد. اطرافیان متوکل پس از هفت روز کودک را زنده و سالم یافتند (عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۳۱-۳۰).

باب۶: «حکایت مرد و افلاطون»؛ روزی مردی نزد افلاطون آمد و گفت: فلان فرد از تو بسیار سخن می‌گوید و تو را دعا و ثنا میگوید. افلاطون اندوهگین شد و گفت: من نمی‌دانم چه کار جاهلانه‌ای انجام داده‌ام که به نزد آن فرد جاهل، زیبا جلوه کرده که مدام از آن سخن می‌گوید (همان، ۳۷-۳۶).

باب ۶، «حکایت بزرجمهر و خسرو»؛ در زمان وزارت خسرو و هنگام وزارت بزرجمهر، رسولی از روم آمد. خسرو برای آنکه دانایی بزرجمهر را به رسول نشان بدهد، در حضور او گفت: ای وزیر آیا تو همه‌چیز را میدانی؟ بزرجمهر گفت: نه. خسرو غمگین شد و پرسید پس که می‌داند؟ او گفت همه‌چیز همگان می‌دانند که هنوز زاده نشده‌اند و همه کوشش سقراط برای آن بود که ثابت کند هیچ‌چیز نمی‌داند (همان، ۳۹-۳۸).

باب ۷، «حکایت هارون‌الرشید و معبّر»؛ هارون‌الرشید در خواب دید که همه دندان‌هایش ریخته است. معبّری گفت: ای هارون همه نزدیکان تو، پیش از تو می‌میرند. هارون عصبانی شد و دستور داد او را

مجازات کنند و معبّری دیگر آمد و گفت: ای خداوند، عمر تو از همه نزدیکانت بیشتر است. هارون گفت مفهوم هردو جمله یکی بود؛ اما طرز گفتن بسیار متفاوت است (همان، ۴۵-۴۴).

باب ۱۰، «حکایت صاحب عبّاد و مهمان»؛ روزی صاحب عبّاد با ندیمان خویش غذا می‌خورد. مردی لقمه‌ای از کاسه برداشت و در آن مو بود. صاحب عباد گفت: ای مرد مو را از لقمه‌ات بیرون بیاور. مرد لقمه را گذاشت و رفت. وقتی او را آوردند، گفت: من با کسی که حتی مویی را درون غذایم می‌بیند، غذا نمی‌خورم (همان، ۶۵).

باب ۱۲، «معتصم و مجرم»؛ روزی معتصم می‌خواست مجرمی را دار بزند. مجرم لیوانی آب طلب کرد، برایش آوردند؛ سپس گفت: ای معتصم با این آب، من مهمان تو شدم. آیا می‌خواهی مهمانت را بکُشی یا مرا می‌بخشی که توبه کنم؟ معتصم او را بخشید (همان، ۷۵-۷۴).

باب ۲۹، «حکایت مهلّب و خربزه»، در خراسان عیاری به نام مهلّب بود. روزی در راهی می‌رفت که پایش بر پوست خربزه خورد و افتاد. با چاقو بر آن پوست زد. همراهانش پرسیدند چرا بر پوست میزنی؟ گفت دشمن را کوچک را نشمار؛ حتی اگر حقیر باشد (همان، ۱۴۵).

باب ۲۹، «حکایت همسر فخرالدوله و محمود غزنوی»؛ فخرالدوله پادشاه ری بود وقتی مُرد، پسر کوچکش پادشاه شد و به دلیل کمی سن، همسر فخرالدوله امور کشور را به دست گرفت. روزی سلطان محمود به او نامه فرستاد که تسلیم شو و به نام من سکه بزن وگرنه به قلمروی شما حمله میکنم. زن گفت اگر میخواهی حمله کن. اگر من پیروز شدم، می‌گویم پادشاه بزرگی چون محمود را شکست داده‌ام؛ اما اگر تو شکست بخوری، می‌خواهی بگویی زنی را شکست داده‌ای؟ به خاطر این حرف، تا وقتی آن زن زنده بود، محمود به ری حمله نکرد (همان، ۱۴۷-۱۴۶).

باب۳۱، «حکایت قاضی طبرستان و خصمان»؛ در طبرستان مردی قاضی بود. دو مرد نزد او آمدند. یکی طلبکار بود و می‌گفت صدوپنجاه دینار به مردی قرض داده و نزدیک درختی با هم عهد بستند که پس از یک ماه پولش را پس دهد. اکنون چهارماه گذشته و مرد پولش را پس نمی‌دهد و انکار می‌کند که پولی را قرض گرفته. قاضی به مرد طلبکار گفت: نزد آن درخت برو و بگو به حکم قاضی اینجا بیا. مرد بدهکار پوزخندی زد. پس از چنددقیقه قاضی از او پرسید: آیا آن مرد طلبکار به نزدیک درخت رسیده؟ گفت: نه. مرد طلبکار ناامید برگشت. قاضی گفت: بر من اثبات شد که تو راست می‌گویی و این مرد از تو پول قرض

گرفته؛ زیرا وقتی از او پرسیدم که تو به آن درخت رسیدی این مرد گفت: نه. از کجا می‌دانست کدام درخت؟ (عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۱۶۴-۱۶۲).

باب ۳۲،«حکایت بازرگان و بیّاع»؛ روزی بازرگانی بر دکان بیاعی با هزاردینار معامله کردند؛ اما بر سر دیناری و قیراطی با هم مجادله کردند و بازرگان می‌خواست که بیاع این مقدار را به او بدهد و بیاع به ناچار این مقدار را به او بدهد وقتی بازرگان رفت، کودکی که شاگرد بیاع بود به دنبال او دوید و به او گفت: شاگردانه مرا بده و تاجر آن مقداری را که بیاع به او داده بود، به کودک داد. بیاع در عجب ماند. به دنبال تاجر رفت و علت این سخاوت را پرسید. تاجر گفت من تاجرم. اگر یک درم را نگیرم انگار نصف عمرم ضایع شده؛ اما اگر در حق کودکی بی‌مروتی کنم، گویا بر ناپاکی اصل گواهی داده‌ام (همان، ۱۶۹-۱۶۸).

باب ۳۷، «حکایت فضلون و وزیر»؛ هنگامی که فضلون پادشاه گنجه بود، وزیری داشت که می‌گفت: یا فردی را زندانی نکن یا اگر زندانی کردی او را بکش. روزی وزیر خطایی مرتکب شد و بر اساس قانونی که خودش گذاشته بود، او را زندانی کرده، کشتند (همان، ۱۹۹-۱۹۸).

باب ۳۹، «حکایت امیرخراسان و احمدرافع»؛ روزی وزیر به امیر خراسان گفت که اگر عبدالجبار خوجانی کاتب بوعلی سیمجور نبود تاکنون بوعلی را گرفته بودیم. باید به بوعلی نامه‌ای بنویسی و بگویی سر عبدالجبار کاتب را برایمان بفرستد و اگر چنین نکند به جنگ با او می‌آییم. گفت احمد رافع باید نامه نویسد و چون دوست عبدالجبار است باید تا سه‌روز مراقب بود که نامه‌ای به دوستش ننویسد و او را آگاه نکند. احمد رافع در کناره نامه حرف الف و در طرف دیگر نون به خط باریک نوشت؛ یعنی «ان یقتلو او یصلبو» وقتی نامه به سیمجور رسید به عبدالجبارگفت بخوان او وقتی این هشدار را دید به بهانه‌ای فرار کرد. امیر خراسان شگفت‌زده شد. از احمد رافع پرسید. او امان خواست و سپس حکایت را گفت و همگی بخشیده شدند (همان، ۲۱۱-۲۱۰).

باب ۴۰، «حکایت پادشاه پارس و وزیر»؛ یکی از پادشاهان پارس خواست وزیرش را معزول کند. به او گفت گوشه‌ای از این سرزمین را پیداکن و در آن زندگی کن. وزیر گفت یک ده ویران را به من دهید برایم کافی است. تمام مملکت را گشتند و دهی ویران نیافتند و وزیر گفت: می‌دانستم که در این مملکت همه‌جا آباد شده؛ پس پادشاه او را بخشید (همان، ۲۱۷).

باب ۴۰، «حکایت فخرالدوله»؛ در روزگار فخرالدوله صاحب اسماعیل عباد دو روز به نزد او نیامد فخرالدوله غمگین شد و کسی را به دنبالش فرستاد. صاحب گفت: وقتی دلتنگی‌ام زایل شد به خدمت می‌آیم

و روز سوم به خدمت آمد. علت را جویا شدند. گفت: به من گفته‌اند که در کاشغر، خاقان با سپهسالار سخنی گفته که ما نمی‌دانیم چه گفته است. از این دلتنگ بودم که چرا باید در این مملکت چیزی بر ما پوشیده ماند و امروز به من اطلاع دادند که آن سخن چه بوده؛ پس خرسند شدم و به نزد شما آمدم (عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۲۲۰-۲۱۹).

باب ۴۴، حکایات عیّاران: روزی عیّاران کُهستان در کوهستان نشسته بودند. فردی به عنوان رسول از سوی عیّاران مرو به نزد آنها آمد و گفت: سؤالی می‌پرسم اگر پاسخ دهید، به برتری شما اقرار می‌کنیم. پرسش این بود که اگر عیاری بر راهی نشسته باشد و مردی از کنار او بگذرد و فردی چاقو به دست نیز به دنبالش برود و از عیّار بپرسد که مرد از کدام طرف رفت؟ عیّار چه پاسخی دهد که دروغ نگفته باشد و کسی نیز کشته نشود؟ یکی از عیّاران گفت: آن عیّار باید جایش را عوض کند و آن‌طرف‌تر بنشیند و سپس بگوید از وقتی که من اینجا نشسته‌ام، کسی را ندیده‌ام (همان، ۲۴۸-۲۴۷). ه

۲ .۱.آغاز روایت

آغاز روایت و شروع آن را باید با یکدیگر متفاوت دانست؛ آغاز داستان آن‌گاه است که معمولاً نویسنده در یک یا دوجمله به معرفی مکان و گاه زمان و محل انجام کنش‌ها می‌پردازد و بدین طریق داستان را آغاز می‌کند: «مقدمه یا قسمت ابتدایی داستان همان منظره و نمای عمومی داستان است»(فتاحی، ۱۳۸۶: ۳۱)؛ مثلاً در باب چهل‌وچهارم *قابوس‌نامه*(حکایت در آیین جوانمردپیشگی)، داستان با این عبارت آغاز می‌شود: «در روزی به کوهستان عیّاران به هم نشسته بودند» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۲۴۸).

کاربرد واژه «روزی» که به صورت نکره، زمان روایت را مبهم می‌کند؛ اما با واژه «عیاران»، می‌توان به محدوده زمانی روایت پی‌برد. واژه «کوهستان» نیز مکان روایت را نشان می‌دهد؛ یا این مثال از باب سی ویکم *قابوس‌نامه*: «به طبرستان قاضی‌القضات ابوالعباس رویانی بود. وی مردی مستور بود و اعلم و ورع و پیش‌بین و صاحب تدبیر»(عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۱۶۲). که در این نمونه، مکان طبرستان و زمان، روزگار ابوالعباس رویانی به طور دقیق در یک جمله و با رعایت اختصار ذکر شده است. یا در باب دوازدهم *قابوس‌نامه* نیز ضمن حکایت مهمان‌کردن و مهمان‌شدن، چنین می‌خوانیم: «وقتی معتصم، مجرمی را پیش خویش همی گردن فرمود زدن»(عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۷۵).

از عبارت آغازین داستان می‌توان به زمان روایت پی برد؛ اینکه داستان در زمان معتصم عباسی رخ داده است؛ ولی مکان آن مشخص نیست. در حکایت «فزونی گهر از فزونی خرد»، نیز زمان روایت چنین آغاز می‌شود: «که به روزگار خسرو اندر وقت وزارت بزرجمهر رسولی آمد از روم» (عنصرالمعالی، ۱۳۷۸: ۷۸).

بدین ترتیب عنصرالمعالی با بیان عبارتی در آغاز داستان، زمان، مکان و گاه هردو را مشخص می‌کند و سپس در جمله دوم روایت شروع می‌گردد. همچنین معمولاً او از آوردن مقدمه‌ای طولانی در آغاز داستان و بیان مفصل جزییات خودداری می‌کند و بلافاصله به سراغ اصل داستان می‌رود؛ البته این مقدمه در ذهن مخاطب به پیش‌زمینه‌ای ذهنی و مختصر منجر می‌شود و دیدگاهی کلی نسبت به فضای روایت‌شدگی در ذهن او می‌سازد، زیرا «اگر پیرنگ فنی و دقیق باشد، مقدمه هم کوتاه خواهد بود» (فتاحی، ۱۳۸۶: ۴۱).

مثلاً در باب سی‌وهفتم در حکایت پادشاه گنجه آمده است: «به روزگار فضلون که پادشاه گنجه بود، دیلمی بود محتشم که مشیر او بود» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۱۹۸).

شروع روایت بدان معناست که در داستان، عنصری در کنار دیگر عناصر جابه‌جا می‌شود و داستان روندی نامتعادل به خود می‌گیرد و به عبارتی دیگر، کشمکش، آشکار می‌گردد. «کشمکش مقابله‌ی دو نیروست که بنیاد حوادث را می‌ریزد»(میرصادقی، ۱۳۷۶: ۷۱). در این بخش، داستان آغاز می‌گردد و خواننده به سرعت به درون داستان کشانده می‌شود. مثلاً در باب دوازدهم؛ «در مهمان‌کردن و مهمان‌شدن»، داستان با این جمله شروع می‌شود: «معتصم مجرمی را پیش خویش گردن همی فرمود زدن» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۷۵) که آغاز، روندی نامتعادل در داستان محسوب می‌شود. با همین‌جمله نیز آشکار می‌شود که داستان حول چه‌محوری می‌گردد و گردن زدن مجرم عاملی است که داستان را از حالت تعادل خارج می‌کند.

یا در باب بیست و نهم، حکایت مهلب و خربزه، «گویند روزی [مهلّب] در کوی همی‌رفت. اندر راه پای بر خربزه پوستی نهاد، پایش بلغزید و بیفتاد»(عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۱۴۵)، که با افتادن مهلّب، تعادل در داستان از بین می‌رود و روایت شروع می‌شود؛ بدین ترتیب که با یک جمله که زمان، مکان و گاه یکی از آن دو آشکار و روایت آغاز می‌شود که این جمله کوتاه، مقدمه‌ی داستان و فضاسازی آن، برای ورود به اصل روایت محسوب می‌شود. پس از مقدمه‌ی بسیار کوتاه برای فضاسازی، بلافاصله روایت شروع می‌شود و با آشکار شدن گره داستانی، روایتگر می‌کوشد خواننده را با خود همراه کند و او را تا پایان داستان اقناع سازد.

در باب چهلم، حکایت فخرالدوله، روایت این گونه شروع شده است: «چنان شنودم که به روزگار فخرالدوله، صاحب اسماعیل عباد دوروز به سرای نیامد و به دیوان ننشست و کَس بار نداد. منهی [جاسوس، خبرگزار]، فخرالدوله را بازنمود» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۲۱۷). در این مثال، به جای واژه آغازین، جمله شروعِ روایت آورده شده که زمان و مکان نیز در آن مشخص است. شروع روایت در این حکایت، آن‌گاه است که صاحب اسماعیل عباد به دلیل مشکلی، به دربار نمی‌آید.

آشکارشدن گره داستانی آن‌گاه است که عنصر اخلال‌گر در داستان آشکار می‌شود و موقعیت پایدار نخستین، به وضعیتی ناپایدار بدل می‌گردد و شخصیت یا شخصیت‌ها در داستان می‌کوشد شرایط را به وضع نخستین بازگرداند؛ به عبارتی «جدال در حادثه منفجر می‌شود و علت واقعی و درونی حادثه جدال است» (براهنی، ۱۳۶۲: ۱۷۳).

البته باید در نظر داشت که موقعیت پس از بازگشت به تعادل، با شرایط پایدار آغازین بسیار متفاوت است؛ زیرا در طی داستان قهرمان تجارب گوناگونی را به دست آورده و مشکلاتی را پشت سرگذاشته است که روحیه و استقامت او را بالا برده است؛ همچنین بر اثر وقوع رخدادهای گوناگون فضا و مکان و همچنین زمان دچار دگردیسی می‌شود؛ بنابراین به دلیل وقایعی که بر شخصیت رخ داده، موقعیت پایدار میانی با موقعیت پایدار نخستین بسیار متفاوت است.

آلوت معتقد است که نویسنده می‌کوشد خود را از عرصه حوادث به کلی کنار بکشد تا درگیری‌هایی را که در پی عرضه‌ی آن‌هاست، هرچه واقعی‌تر جلوه‌گر سازد(آلوت، ۱۳۶۸: ۴۱۰).

در بیشتر حکایت‌های *قابوس‌نامه*، گره داستانی با تقابل شخصیت با یک اندیشه یا عنصر اخلالگر آشکار می‌گردد و خلاف بیشتر داستان‌ها ـ به خصوص داستان‌های نوین ـ که تقابل شخصیت با انسان و اندکی تقابل با طبیعت است، در این داستان‌ها اندیشه یا تفکری درگیر است که از نظر روحی دگرگونی می-یابد یا به واکنش دست می‌زند.

کشمکش ممکن است از برخورد یا رویارویی شخصیتی با شخصیت‌های دیگر یا اندیشه‌ای با اندیشه دیگر به وجود آید و موجب هول‌و ولا و تعلیق شود؛ همچنین ممکن است داستان بین دو شخصیت در نوسان باشد؛ ولی با تقابل اندیشه‌های دو فرد به درگیری بینجامد؛ بنابراین منظور از تقابل، برخورد اندیشه یک فرد با تفکر خویش نیست، ممکن است به تقابل اندیشه فرد با اندیشه شخص دیگری منجر شود؛ مثلاً در باب سی و دوم، حکایت بازرگانی کردن، گره داستانی چنین رخ می‌نمایاند: «چون معامله به پایان رسید،

میان بیّاع و تاجر در حسابی اختلاف بود به قیراطی زر» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۱۶۸)، که در این حکایت تقابل دو شخصیت مطرح نیست؛ بلکه اختلاف‌حساب ـ اندیشه ـ اختلاف بین دو فرد را موجب می‌شود. به آن دلیل می‌توان به چنین برداشتی رسید که در آغاز عبارت می‌خوانیم: «چون معامله به پایان رسید»؛ آشکار می‌شود که اختلاف، تقابل بین اندیشه شخصیت‌هاست، نه خود آن‌ها.

همین روش در باب ششم؛ «در حکایت افزونی گهر از خرد و هنر»، آمده است: «این فتح هنوز کودک بود و بر شناو کردن دلیر نگشته بود و اما چنان که عادت کودکان است از خود نمودی [وانمود کردن] که آموختم، یک روز تنها بی استادان به شناو رفت» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۳۰)، که در این حکایت نیز با تأکید بر واژه «وانمود کردن» می‌توان گفت: تفاوت بین اندیشه‌ها است که تقابل را می‌سازد و سپس اختلاف را موجب می‌شود؛ بنابراین در بیشتر حکایت‌های *قابوس‌نامه* با تقابل بین دو تفکر روبه‌رو هستیم.

تقابل بین اندیشه‌ها، مزایایی نیز دارد؛ زیرا این داستان‌ها از ذهن شخصیت‌ها جریان می‌یابند؛ ذهن خواننده را با خود درگیر می‌کنند و تأثیری ماندگار بر خواننده می‌گذارند و موجب می‌شوند خواننده به عنوان خاطره‌ای ـ که حتی خویش آن‌ها را تجربه کرده است ـ آن‌ها را در ذهن خویش بازیابی و یادآوری می‌کند.

در داستان‌های مدرن، داستان‌هایی که با گره‌افکنی آغاز می‌شوند، به شرط رعایت اصول داستانی، معمولاً داستان‌های موفقی شناخته می‌شوند؛ چنین سیری در حکاایت‌های *قابوس‌نامه* نیز دیده‌می‌شود. گرچه این امر، شاید غیرتعمدی اتفاق افتاده باشد؛ اما از آنجا که این روش در بیشتر حکایت‌های *قابوس‌نامه* اجرا شده است؛ پس قطعاً می‌توان شروع با گره‌داستانی را جزو سبک خاص عنصرالمعالی دانست.

۲ .۲. مثلث حادثه

بیشتر حکایت‌های *قابوس‌نامه* شیوه‌ای واحد در روایت دارند که می‌توان ساختاری خاص را برای آن‌ها تعریف کرد؛ به این صورت که گره داستانی با تقابل اندیشه بین دو شخصیت روی می‌دهد؛ بنابراین عنصر سومی به نام عنصر اخلال‌گر یا ویرانگر، موجب می‌شود اختلاف، درگیری و تنش در داستان بیشتر شود؛ بدین‌ترتیب دو شخصیتی را که داستان بر اندیشه یا کنش آنان برقرار است، می‌توان دو رأس مثلث و عنصر اخلال‌گر را در رأس سوم دانست که داستان حول آن می‌گردد و شخصیت‌ها برای حل و فصل عامل سوم می‌کوشند و با یکدیگر در جدالند.

در این گونه ساختار، در ابتدا داستان در حالت پایدار به سر می‌برد ولی به محض این‌که عامل سوم اندکی جابه‌جا می‌شود، تعادل از بین می‌رود و داستان روندی نامتعادل در پیش می‌گیرد. در ادامه، مثلث حادثه در پانزده حکایت از حکایت‌های قابوس‌نامه شناسایی و بررسی شده که نمایش داده خواهند شد.

۳ .۲. تعادل در داستان

آغاز داستان *قابوس‌نامه*، معمولاً به دلیل نبود عنصر اخلال‌گر، روندی متعادل دارد و دو شخصیت [دو رأس مثلث] در حالت تساوی و صلح به سر می‌برند که می‌توان آن را به شکل خط مستقیم نمایش داد:

متوکل ـــــــــــــ فتح (عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۳۰)

افلاطون ـــــــــــــ مرد ناشناس (همان، ۳۷)

خسروانوشیروان ـــــــــ بزرجمهر (همان، ۳۹)

هارون‌الرشید ـــــــــــ معبّر (همان، ۴۵)

صاحب عبّاد ـــــــــــ مرد ناشناس (همان، ۶۵)

معتصم ـــــــــــــ مجرم (همان، ۷۵)

مهلّب ـــــــــــــ راه رفتن و برخورد با پوست خربزه (همان، ۱۴۵)

بازرگان ـــــــــــــ بیاع (همان، ۱۶۸)

امیر خراسان ـــــــــ احمد رافع (همان، ۲۱۰)

پادشاه ری ـــــــــــ سلطان محمود (همان، ۱۴۶)

قاضی‌القضات ـــــــــ مرد مدعی (همان، ۱۶۲)

فضلون ـــــــــــــ مرد دیلمی (همان، ۱۹۸)

ملک پارس ـــــــــــ وزیر (همان، ۲۱۷)

فخرالدوله ـــــــــــ صاحب اسماعیل عباد (همان، ۲۱۹).

عیاران مرو ـــــــــــ عیاران قهستان (همان، ۲۴۷).

در چهارده حکایت، هر دوطرف، شخص هستند به جز در حکایت مهلب که یک فرد (مهلب) در مقابل یک عمل (راه‌رفتن) قرار می‌گیرد. در آغاز، داستان‌ها در نقطه‌ای متمرکز می‌شوند که قرار است گره داستانی

در آنجا ایجادشود؛ در این حکایت‌ها، وضعیت‌تعادل دربرابر افرادی قرارمی‌گیرد که گره از آنجا شروع می‌شود.

۲. ۴. گره‌افکنی

با ورود عنصر ویرانگر در داستان، مثلثی تشکیل می‌شود که داستان حول آن می‌گردد و شخصیت‌ها در داستان برای حل عنصر اخلال‌گر می‌کوشند.

در این قسمت از داستان است که تنش رخ می‌دهد و خواننده را به درون آن می‌کشاند. «کشمکش اصلی-ترین عنصر در ایجاد کشش داستانی است»(سناپور، ۱۳۸۲: ۳۱). کشمکش در داستان موجب می‌شود که خواننده از خواندن داستان ملول نگردد و ترغیب می‌شود تا انتها به خوانش داستان بپردازد. «کشمکش نیز مانند عناصر اصلی دیگر چون شخصیت، مکان و زمان از داستان، قابل حذف شدن نیست» (سناپور، ۱۳۸۳: ۴۳).

با بروز گره یا مشکل یا رخداد، داستان از حال تعادل اولیه خارج می‌گردد و وضعیتی ناپایدار و نامتعادل به خود می‌گیرد. «داستان با ایجاد مشکل و درگیری یا کشمکش در زندگی شخصیت داستان شروع می‌شود»(فتاحی، ۱۳۸۶: ۷۳). با برهم خوردن تعادل، روند زندگی تغییر می‌کند و سمت‌وسویی دیگر می‌گیرد: «برهم خوردن جریان عادی زندگی، به صورت یک گره داستانی یا کشمکش داستان را شروع می‌کند» (فتاحی، ۱۳۸۶: ۷۳) و همین عامل، بهانه‌ای برای ادامه‌ی داستان و گسترش آن است و همچنین دلیلی برای ایجاد علاقه در خواننده برای خواندن ادامه‌ی داستان «در واقع تا وقتی کشمکش هست، داستان نیز هست و وقتی تمام می‌شود، داستان هم به سرانجام خود می‌رسد»(سناپور، ۱۳۸۳: ۲۸).

بنا به قصد و هدف نویسنده، تنش و گره در داستان ممکن است از عاملی بیرونی نشأت بگیرد یا اینکه عاملی انتزاعی و ذهنی باشد؛ برای مثال در داستان انوشیروان، عامل ذهنی ناراحتی، داستان را از حالت اولیه خارج می‌کند و این کدورت درونی، تبعات دیگری در پی دارد؛ همچنین در حکایت ملک پارس و وزیرش در باب چهلم، گره داستانی آن‌گاه آشکار می‌گردد که ذهنیت پادشاه نسبت به وزیر متغیر می‌گردد و تصمیم به برکناری او می‌گیرد و یا در حکایت فخر الدوله و صاحب اسماعیل بن عباد، دلخوری صاحب اسماعیل و کنجکاوی فخرالدوله برای آگاهی از این دلخوری، موجبِ شکل‌گیریِ رخدادهای بعدی می‌گردد.

در حکایات *قابوس‌نامه*، عوامل و گره‌های ذهنی بین یک یا دو فرد، نقش فراوانی را به خود اختصاص می‌دهد و وقایع جدیدی را می‌آغازد.

گاه نیز علت برخی از وقایع، عاملی بیرونی هستند؛ برای مثال در داستان متوکل و فتح، عامل بیرونی غرق‌شدن فتح، باعث تغییر روند داستان می‌شود یا در داستان بیّاع و بازرگان، اختلاف حساب، باعث تنش بین دو شخصیت می‌شود و نیز در حکایت عیاران باب چهل‌وچهارم، از طرف عیاران مرو پرسشی مطرح می گردد و پاسخ به آن، برتری یا کهتری گروه‌ها را مشخص می‌کند.

گره‌های داستانی *قابوس‌نامه* را می‌توان به شکل‌های زیر نمایش داد:

۱ـ متوکل ▽ فتح

افتادن فتح در آب

(عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۳۰)

۲ـ انوشیروان ▽ بزرجمهر

ناراحتی خسرو و

اقناع او توسط وزیر (همان، ۳۹)

۳ـ افلاطون ▽ ناشناس

سخن فرد ناشناس (همان، ۳۷)

۴ـ هارون‌الرشید ▽ معبّر

تعبیر خواب او (همان، ۴۵)

۹ـ امیر خراسان ▽ احمد رافع

کتابت (همان، ۲۱۰)

۱۰ـ پادشاه‌ری ▽ سلطان‌محمود

نامه محمود به او

برای تسلیم شدن(همان، ۱۴۶)

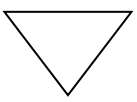
۱۱ـ قاضی القضات ▽ مرد مدعی

درخواست حل مشکل (همان، ۱۶۲)

۱۲ـ فضلون ▽ مرد مدعی

تعلیمِ کشتن افراد

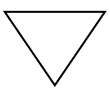
(همان، ۱۹۸)

۵ ـ صاحب عباد  ناشناس

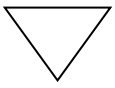
پیداشدن مو در غذا (همان،۶۵)

۶ ـ معتصم مجرم

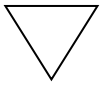
درخواست آب (همان، ۷۵)

۷ ـ مهلب  راه رفتن و برخورد با پوست خربزه

چاقو زدن بر آن به دلیل دشمن شمردن آن!
(همان، ۱۴۵)

۸ ـ بیاع  بازرگان

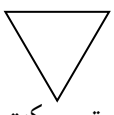
اختلاف حساب (همان، ۱۶۸)

۱۳ـ ملک پارس  وزیر

تصمیم برای برکناری وزیر
(همان، ۱۶۲)

۱۴ـ فخرالدوله صاحب‌اسماعیل‌عباد

دلخوری صاحب‌اسماعیل
(همان، ۲۱۹)

۱۵ـ عیاران مرو  عیاران قهستان

پرسش برای تعیین کهتری و مهتری
(همان، ۲۴۸)

در هر داستان، عامل سومی به وجود می‌آید تا شکل‌دهنده و گسترش‌دهنده داستان باشد. حل‌شدن گره داستانی تنها به تکاپو و کوشش شخصیت‌ها برای از بین بردن مشکل معطوف است؛ بنابراین باید کنش یا عملی در داستان برای رفع این گره که مخل زندگی عادی است، انجام شود.

۲. ۵. گره‌گشایی

منظور از گره‌گشایی «گشودن گره یا سوءتفاهم‌هایی است که در طرح داستان وجود دارد» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۵۹۵). به عبارت دیگر، گره‌گشایی رفع عنصر ویرانگر در داستان و بازگردانیدن آن به حالت پایدار نخستین است.یادآوری این نکته ضروری است که با تحلیل عنصر اخلال‌گر، ضلع سوم مثلث حادثه همچنان

وجود دارد و از بین نخواهد رفت؛ زیرا اثرات آن چه مثبت و چه منفی همچنان بر شخصیت‌های داستان و همچنین بر خواننده باقی است؛ بنابراین منظور از آنکه داستان پس از گره‌گشایی به وضع آغازین برنخواهد گشت، همین دلیل است؛ همچنین اگرچه گره داستانی حل شده است اما قطعاً به خاطر اتفاقاتی که در داستان رخ داده، وضعیت متعادل آغاز داستان با وضعیت متعادلی که در پایان بوجود می‌آید، قطعا متفاوت خواهد بود.

در *قابوس‌نامه* در بعضی از حکایات، گره‌گشایی به صورت تغییرات درونی و گاه به صورت تغییرات بیرونی است و پیچیدگی گره‌ها متفاوت است؛ برای مثال در حکایت افلاطون و مرد ناشناس، گره، عاملی ذهنی و گره‌گشایی نیز عاملی ذهنی است؛ زیرا ناراحتی که از حرف مردی ناشناس و فردی دیوانه در او ظاهر می‌شود، گرهی درونی است که موجب تغییر حالت او و توبه از اعمالش می‌شود. گره‌گشایی داستان در این‌جا پایان می‌یابد بی‌آنکه رخدادِ محیطیِ خاصی رخ دهد. طرح داستانی در این گونه حکایات ساده و در عین حال مشکل‌تر است؛ زیرا گره انتزاعی، از دیگر گره‌ها مشکل‌تر و تأثیرگذاری آن بر مخاطب عمقی‌تر است؛ اما در حکایت «فتح»، گره داستانی با تصمیم فتح برای شناکردن آغاز می‌شود؛ زیرا آنچنان که باید، در شناگری مهارت نیافته است و گره‌گشایی نیز با نجات یافتنِ او، آشکارمی‌گردد.

چنان که ملاحظه می‌شود، گره عنصری بیرونی و گره‌گشایی نیز با مجموعه اقداماتی بیرونی به انجام می‌رسند. در این داستان، طرح تنش و اوج فراوان‌تری دارد؛ زیرا حس هم‌ذات‌پنداری را بیشتر در خواننده برمی‌انگیزد. هم‌ذات‌پنداری زمانی رخ می‌دهد «که خواننده خود را با شخصیتی در داستان یکی می‌پندارد و به وسیله او در جهان داستان حضور می‌یابد و در رویدادهای آن شرکت می‌جوید»(ایرانی، ۱۳۸۰: ۵۹۹). بر این اساس هرچه رخداد حساس‌تر و پیچیده‌تر و دارای سیر واقعی‌تری باشد، خواننده را بیشتر درگیر می‌سازد؛ مثلاً در حکایت معتصم و مجرم، مجرمی در آستانه دار زدن است؛ ولی با ترفندی که به کار می‌برد، معتصم را از دستور اعدام خود پشیمان می‌کند و مجرم سر خود را از دار خلاص می‌کند. در این حکایت وقایع سریع و نفس‌گیرتر است و گره و گره‌گشایی با رخدادهایی در عالم بیرون انجام می‌شوند.

در برخی حکایات، گره‌گشایی به معنای حل مسأله‌ای بیرونی و پیچیده نیست؛ گاه تغییر یک تفکر، تغییر رفتار با دیگران و گاه متفاوت شدن دیدگاه، می‌تواند گره‌گشایی و پایان گره در داستان باشد.

مثلث حادثه پس از حل شدن گره داستانی را بدین شکل در حکایات انتخابی می‌توان نمایش داد:

۱ـ متوکل — فتح

نجات فتح از غرق شدن
(عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۳۰)

۲ـ افلاطون — ناشناس

ناراحتی افلاطون و
تغییر در حالت او (همان، ۳۷)

۳ـ انوشیروان — بزرجمهر

ناراحت شدن خسرو و
اقناع شدن او توسط وزیر(همان، ۳۹)

۴ـ هارون‌الرشید — معبر

تعبیر خواب او
و رضایت از نحوه تعبیر (همان، ۴۵)

۵ ـ صاحب عباد — ناشناس

پی بردن صاحب به حرف نادرستش
(همان، ۶۵)

۹ـ امیر خراسان — احمد رافع

بخشش کاتب (همان، ۲۴۸)

۱۰ـ پادشاه ری — سلطان‌محمود

پشیمان‌شدن محمود برای حمله به ری
(همان، ۱۴۶)

۱۱ـ قاضی‌القضات — مدعی

حل مشکل و پس‌گرفتن زر
(همان، ۱۶۲)

۱۲ـ فضلون — فرد دیلمی

کشته‌شدن دیلمی به‌واسطه کشتن افراد
(همان، ۱۹۸)

۱۳ـ ملک پارس — وزیر

پس‌دادن وزارت به وزیر سابق
(همان، ۱۶۲)

۶ـ معتصم ▽ مجرم

نجات مجرم از مرگ (همان، ۲۴۸)

۱۴ـ فخرالدوله ▽ صاحب‌اسماعیل عباد

حل‌شدن دلتنگی صاحب‌اسماعیل (همان، ۲۱۹)

۷ـ بیاع ▽ بازرگان

حل شدن اختلاف حساب (عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۱۶۸)

۱۵ـ عیاران قهستان ▽ عیاران مرو

پاسخ صحیح عیاران مرو به پرسش (همان، ۲۴۷)

۸ـ مهلب ▽ راه رفتن

اقناع اطرافیان(همان، ۱۴۵)

۳. عبارت کلیدی، واژه‌ی هدایتگر

جملات کلیدی در بیشتر حکایات قابوس‌نامه دیده می‌شود. عنصرالمعالی با روشی شگفت‌انگیز و با بیان عبارتی کلیدی، مخاطب را از انحراف در داستان و شکل‌گیری زمینه ذهنی اشتباه باز می‌دارد؛ بدین صورت که ابتدا با بردن نام فرد، مکان، زمان و گاه موقعیت شکل‌گیری داستان را آشکار می‌کند. همچنین او برای افزایش سرعت روایت، از توضیحات اضافی خودداری می‌کند و با بیان جمله‌ای کلیدی، او را به اصل داستان وارد می‌کند؛ برای مثال او در ابتدای داستان با نکره آوردن واژه‌هایی که چندان مهم نیستند یا داستان مستقیماً به آن‌ها ربط پیدا نمی‌کند؛ مخاطب را می‌آگاهاند که به بیراهه نرود یا تصوری ذهنی درباره‌ی حقیقت داستان در ذهن او نقش ببندد؛ برای مثال: «به روزگار خسرو، اندر وقت وزارت بزرجمهر، رسولی آمد از روم» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۳۸).

با نکره آوردن واژه رسولی متوجه می‌شویم که فرستاده، نقش اصلی را ندارد و با آنکه در موقعیت داستان عاملی خارجی محسوب می‌شود، عنصر اخلال‌گر نیست.

همین طور در باب چهلم آمده است: «مَلِکی از مَلِکان پارس با وزیر خویش متغیّر شد» (همان، ۲۱۷). با نکره آوردن واژهٔ **ملک**، از اهمیت این شخصیت کاسته شده است و خواننده را از مهم بودن موضوع و محتوای داستان آگاه می‌کند.

یا «وقتی صاحب عبّاد نان همی‌خورد با ندیمان و کسان خویش. مردی لقمه از کاسه برداشت» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۶۵). عنصرالمعالی با نکره آوردن واژه‌ی «مرد» در ابتدای داستان مخاطب را می‌آگاهاند که داستان درباره‌ی این مرد نیست؛ بلکه مهم انگیزه، عمل یا سخن این فرد است و با کنش او داستان شکل می‌گیرد. به عبارت دیگر نکره آمدن واژه **مرد** بر آن دلالت دارد که داستان به طور مستقیم به او مربوط نمی‌شود.

یا در باب سی‌وهفتم می‌خوانیم: «تا به اتفاق این دیلم گناهی بکرد و امیر وی را بفرمود زدن و به زندان کردن» (همان، ۱۹۹). با نکره بودن کلمه گناه، آشکار می‌گردد که این مسأله در داستان اهمیت چندانی نیست و پرداختن به آن ضرورت ندارد و اقدامات و رخدادهای مهم‌تری در حال وقوع است.

به این شکل عنصرالمعالی، عنصر اخلال‌گر را از شخصیتِ خارجیِ وارد شده در داستان متمایز و خواننده را به اصل داستان هدایت می‌کند.

به این ترتیب عنصرالمعالی به شیوه‌ای نوین در داستان‌پردازی دست زده و با بیان عباراتی کلیدی و واژه‌ای محوری، مخاطب را به درون داستان می‌کشاند؛ همچنین از شکل‌گیریِ تصویرِ ذهنیِ اشتباه در ذهن او جلوگیری می‌کند.

به دیگر بیان عبارت کلیدی در حکایات همان رشته‌ای است که مخاطب با پیش رفتن در امتداد آن، به اصل داستان وارد می‌شود. در برخی از شیوه‌های داستان‌نویسی امروزی نویسنده در ابتدا می‌کوشد با بیان داستان به شکلی دیگر و پیش آوردن شخصیت‌ها و حوادث فرعی، خواننده را گمراه سازد و او را از حدس صحیح پایان داستان باز دارد؛ در حالی که عنصرالمعالی بی‌آنکه در گمراه ساختن خواننده بکوشد، او را به سمت واقعیت داستان هدایت می‌کند و ذهن او را از گمراه شدن باز می‌دارد. در همان حال که خواننده به هیچ عنوان به پایان داستان پی نمی‌برد و تا رسیدن به گره‌گشایی در همان حدس و گمان و حالت شک و تردید باقی می‌ماند.

۴. شخصیت‌پردازی

شخصیت‌پردازی روشی است برای ساخت و معرفی افراد داستانی به خواننده. برای میسر شدن این هدف، روش‌های متفاوتی وجود دارد. «شخصیت داستانی مجموعه و آمیزه‌ای از احتمال‌های کرداری است که در هر موقعیت، بخشی از این احتمال‌ها امکانِ وقوع می‌یابند» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۴۷).

عنصرالمعالی به جای معرفی مستقیم شخصیت‌ها، به شیوه‌ای عینی ـ از طریق گفتگو ـ به معرفی آنان می‌پردازد؛ به عبارتی دیگر شخصیت‌ها را از طریق کنش و واکنش خودشان، به خواننده می‌شناساند و از توصیف و جانبداری خودداری می‌کند.

معرفی شخصیت‌ها به صورت غیرمستقیم و از طریق عمل آنان، از روش‌های مدرن و نتیجه‌بخش در داستان‌نویسی امروز است که عنصرالمعالی در قرن پنجم آن را به کار برده و در اقناع خواننده کوشیده است. «به جای شمارش یک به یک خصوصیات یک بازیگر و یا شرح جزییات و ویژگی‌هایش می‌توان او را از طریق حرکاتش توصیف کرد» (میشل آدام، ۱۳۸۳: ۶۱).

با این شگرد شخصیت‌پردازی، او قید مطلق را در شخصیت‌ها از بین برده است. در بسیاری از داستان-های کهن، حتی پس از قرن ۵، بسیاری از حکایات دارای شخصیت‌هایی یا جنبه شخصیتی کاملاً مثبت یا کاملاً منفی هستند که عملکرد آن‌ها طبق نقشه‌ای از پیش تعیین شده و نقشی تعریف شده است. «[شخصیت-ها] باید ترکیبی از خوبی و بدی و مجموعه‌ای از فردیت و اجتماع باشند»(میرصادقی، ۱۳۷۶: ۸۳).

در این داستان‌ها شخصیتی دیده می‌شود که کاملاً مثبت است و در ابتدا تا انتهای داستان همین‌گونه باقی می‌ماند و شخصیتی با ویژگی‌های منفی که تا پایان داستان بدون هیچ دگرگونی، ویژگی‌های منفی خویش را حفظ می‌کند. در داستان‌های کلاسیک خصوصیات شخصیت‌ها تا انتهای زندگی آن شخصیت ثابت می‌ماند (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۴۷)؛ بنابراین خواننده انجام عملی جز کنش تعیین شده برای آنان و انجام کاری خلاف جنبه شخصیتی، از شخصیت‌ها انتظار ندارد؛ ولی در حکایت‌های قابوس‌نامه عنصرالمعالی این مرزها را می-شکند و ویژگی‌های مثبت و منفی را در یک شخصیت جمع می‌کند و شخصیتی جامع می‌آفریند که حدس رفتار و کنش او در برابر دیگر اشخاص داستانی غیرقابل پیش‌بینی است؛ همچنان که «در داستان‌های نو صفت‌های شخصیتی، ثابت و ابدی نیستند»(مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۴۷).

بنابراین شخصیت‌های داستان‌های قابوس‌نامه چون شخصیت قصه‌های کهن، ثابت و لایتغیر نیستند. حتی گاه شخصیت اصلی عملی را مرتکب می‌شود که انتظار آن کار از او نمی‌رود؛ برای مثال در باب ششم «حکایت فزونی گهر از فزونی خرد و هنر» چنین می‌خوانیم:

« [خسرو انوشیروان] پیش رسول با وزیر [بزرجمهر] گفت: ای فلان همه چیز در عالم تو دانی؟ بزرجمهر گفت: نه ای خدایگان. خسرو از آن طیره شد و از رسول خجل گشت» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۳۹).

به خوبی آشکار است که شاه از وزیر دانایی چون بزرجمهر انتظار همه‌چیزدانی دارد. در این حکایت با تغییر شخصیت سخنی را گفته که در آن موقعیت و در برابر شاه و رسول روم، غیرمنتظره بوده است.

یا در باب بیست و نهم، حکایت «اندیشه کردن از دشمن» می‌خوانیم:

«گویند روزی مهلّب [که عیاری خت محتشم و نیک‌مرد بود] روزی اندر راه پای بر خربزه پوستی نهاد، پایش بلغزید و بیفتاد. کارد برکشید و خربزه پوست را به کارد زد» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۱۴۵).

در این حکایت نیز شخصیتی محتشم و عیّار به عملی دست می‌زند که با موقعیت اجتماعیش سازگاری ندارد و از این رو خواننده از او انتظار انجام چنین عملی را ندارد؛ بنابراین عنصرالمعالی اشخاص داستان را با ابعاد شخصیتی مثبت و منفی، می‌آفریند که علاوه بر بالا رفتن تعلیق در آن، افزایش حس کنجکاوی خواننده و همچنین تمایل او را به شنیدن یا خواندن ادامه داستان موجب می‌شود.

در حکایت «پادشاه ری و سلطان محمود»، پادشاه ری در آن زمان زنی است که محمود به او نامه می نویسد و تهدید می‌کند که مرو را به او سپارد یا اینکه به آنجا حمله می‌کند و آن زن به محمود می‌نویسد که اگر من تو را شکست دهم در همه‌جا اعلام می‌کنم که سلطان محمود را شکست داده‌ام؛ اما اگر تو مرا شکست دهی، جز خواریِ حمله به یک زن، چیزی نصیبت نمی‌شود. سلطان محمود در برابر این حرف، تسلیم می‌شود و تا آن زن زنده است به ری حمله نمی‌کند. گرچه سلطان محمود به زن حمله نمی‌کند؛ با این اقدام، ضعف خویش را آشکار می‌گرداند.

ذکر این نکته ضروری است که عنصرالمعالی با آن‌که خود وزیر آل زیار بوده است، از همه‌ی قشرها حکایاتی ذکر می‌کند و از آوردن این داستان‌ها بیمی ندارد. او تنها در پی آن است، داستانی را بیافریند که علاوه بر اقناع خواننده، به بیان نکته اخلاقی و عبرت‌آموز نیز بپردازد.

از آنجا که اشخاص داستان از همه‌ی طبقات اجتماعی و اغلب سیاسی‌اند؛ بنابراین شخصیت‌های مرکزی در این‌گونه حکایت‌ها از اشتباه و خطا مصون نیستند و نویسنده از بیان و اقرار به آن و حتی جبران خطا

خودداری نمی‌کند. این شیوه از شخصیت‌پردازی، واقعیت‌گرایی را در داستان افزایش می‌دهد و روایت‌ها طبیعی‌تر جلوه می‌کنند.

«داستان‌نویس تنها در صورتی در آفرینش شخصیت‌هایش موفق شمرده می‌شود که به خواننده، دست کم در لحظه‌های خواندن یا شنیدن یا دیدن داستان، توهم واقعیت دست دهد و وی شخصیت‌ها را زنده و واقعی بپندارد» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۵۹۱). گرچه حکایات قابوس‌نامه تاریخی و واقعی هستند؛ باید به این مسأله توجه کرد که این داستان‌ها روایت می‌شوند و هنگامی که حادثه‌ای واقعی، روایت می‌شود، قطعاً نقش راوی در واقع‌نمایی داستان‌ها تأثیری بسزا دارد. عاملی که در واقع‌نمایی داستان‌ها اهمیت بیشتری دارد، نحوه شخصیت‌پردازی است.

عنصرالمعالی شخصیت‌ها آنگونه که هستند به تصویر می‌کشد با همه خوبی‌ها و بدی‌ها و ضعف‌ها و کاستی‌ها. شخصیت‌های که اعمال و افکار نادرستشان موجب بروز مشکل می‌گردد و اقدامات و اندیشه آن‌ها موجب حل مشکل‌هاست. افلاطون از حرف مردی ناشناس غمگین می‌گردد و آن را نتیجه رفتاری ناخواسته و اشتباه می‌داند یا معتصم دستورش را مبنی بر دار زدن مجرمی، تغییر می‌دهد یا میزبانی نزد مهمانش شرمنده می‌گردد به دلیل سخن نادرستی که رانده است. این‌ها نشانه‌ای از واقعیت در شخصیت‌پردازی است بی‌آنکه سوگیری در آن‌ها نظاره گردد. این شخصیت‌ها با وجود برجسته بودنشان، مانند همه افراد عادی خطا می‌کنند یا از رفتار یا اقدامی پشیمان می‌گردند.

صمیمیت عنصرالمعالی در نقل داستان و ساختن شخصیت‌هایی که چونان واقعیت پرداخته شده‌اند، عامل باورپذیری داستان‌ها و همچنین اثربخشی نکات اخلاقی مطرح شده در داستان است.

۵. دیدگاه/ زاویه دید

زاویه‌دید نیز همانند شخصیت‌پردازی از عناصر اصلی در موفقیت و تأثیرگذاری روایت است. عنصرالمعالی در بیشتر حکایت‌های قابوس‌نامه از نظرگاه دانای کل یا سوم شخص مفرد بهره می‌گیرد و همانند دوربین فیلم‌برداری که داستان را از افق بالاتر نقل می‌کند و روایت را بازگو می‌گوید. «در زاویه دید بیرونی افکار و اعمال و ویژگی‌های شخصیت‌ها از بیرون داستان تشریح می‌شوند؛ یعنی فردی که در داستان هیچ نقشی ندارد»(میرصادقی، ۱۳۷۶: ۳۸۷).

عنصرالمعالی در نظرگاه نیز به شیوه‌ای نوین در داستان‌نویسی دست یافته است. او با آنکه از همه وقایع، رخدادها و کنش و واکنش افراد آگاه است، به جای استفاده از زاویه دید سوم شخص نامحدود، از دانای کل محدود بهره می‌گیرد: «زاویه دید بیرونی در حوزه عقل کل یا دانای کل قرار گرفته است؛ به عبارت دیگر فکری برتر از خارج، شخصیت‌های داستان را رهبری می‌کند»(میرصادقی، ۱۳۶۰: ۱۰۴).

عنصرالمعالی در نقش راوی برای آنکه مخاطب داستان را تجربه کند و حوادث را دریابد، از جانبداری، سوگیری، اظهار نظر و تحلیل خودداری می‌ورزد و به نقل داستان بسنده می‌کند و بی‌آنکه تصوری ذهنی از شخص یا اشخاص خاص در ذهن خواننده ایجاد کند، به او این امکان را می‌دهد که درباره اشخاص داستان، برداشتی آزاد داشته باشد. برای مثال در باب چهل‌وچهارم آمده است «مردی از در اندرآمد و سلام کرد و گفت: من رسولم از نزدیکِ عیارانِ مرو و شما را سلام همی کنند»(عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۲۴۷). نویسنده از گفتار مسقیم استفاده کرده است تا توهمِ واقعیت را در خواننده ایجاد کند برای مثال او می‌توانست این عبارت را به گونه‌ای دیگر بیان کند: مردی از نزدیکِ عیارانِ مرو، به نزد عیاران قهستان رفت. اما راوی، داستان را به گونه‌ای بیان کرده که خود نیز آن مرد را نمی‌شناخته است. شاید نام «راوی پنهان» را بر آن بتوان نهاد.

راوی، قضاوت درباره اشخاص داستانی را به خواننده واگذار می‌کند و این، همان اصل مهمی است که چه در گذشته و چه امروزه کمتر رعایت شده است؛ برای مثال «روزی به کوهستان عیاران به هم نشسته بودند»(عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۲۴۷). در واقع عنصرالمعالی خود را در پشت شخصیت‌ها و روند حوادث مخفی می‌کند و ردپایی از عقاید یا قضاوت‌های خود در داستان باقی نمی‌گذارد؛ بنابراین «هدف داستان، جدای ارائه‌ی ساده اصل اخلاقی و عرضه قواعد عمومی، ایجاد کنش و انگیزه در خواننده است» (میشل آدام، ۱۳۸۳: ۱۱۵).

نتیجه‌گیری

از تحلیل روایت حکایات *قابوس‌نامه* فهمیده شد که با وجود آن که این کتاب با نگاهی تعلیمی ـ اخلاقی نوشته شده، از نظر داستانی و عناصر داستان نیز بسیار شایسته‌ی تأمل است.

در این اثر، نویسنده/راوی، سنت‌شکنی و هنجارگریزی از قواعد حکایت‌نویسی روزگار خود دارد و شیوه‌ای خاص از شخصیت‌پردازی، زاویه‌ی دید، عنصر روایت و آشکارگردانی گره داستانی را در داستان-هایش می‌توان دید.

مثلاً در مثلث حادثه در داستان‌های روایی *قابوس‌نامه*، دو رأس مثلث متعلق به دو شخصیت در داستان است و رأس سوم به عنصر اخلال‌گر مربوط می‌شود که داستان حول محور رأس سوم می‌شود. عنصر اخلال‌گر در بیشتر داستان‌ها، اندیشه‌ی دو شخصیت است که عامل بیرونی و حتی رأس سوم مثلث پس از گره‌گشایی از بین نمی‌رود و فقط از موقعیتی به وضعی مطلوب‌تر تبدیل می‌شود.

شخصیت‌های *قابوس‌نامه* نیز به گونه‌ای در حکایات ظاهر می‌شوند که خواننده را به تعجب وامی‌دارد و عنصرالمعالی در شخصیت‌پردازی نیز نوآوری دارد. شخصیت‌های داستان‌های *قابوس‌نامه* همیشه مثبت یا مطلقاً منفی نیستند بلکه مطابق با موقعیت و شرایط به کنش و واکنش‌های مختلف و گاه پیش‌بینی‌نشده، دست به کنش می‌زنند. قهرمان کسی است که مرتکب خطا نیز می‌شود، ولی درصدد جبران یا توجیه آن برمی‌آید. عنصرالمعالی با آنکه از درباریان آل‌زیار بوده، در حکایات خویش از همه طبقات و اقشار داستانی عبرت‌آموز نقل می‌کند و حتی گاه از بیان تحول شخصیتی پادشاه نیز بیم ندارد.

عنصرالمعالی در زاویه دید(دیدگاه) نیز به نوآوری‌هایی دست زده و با تلفیق چند دیدگاه، نظرگاهی نوین را بیان کرده است. او در دیدگاه با آنکه از همه‌ی وقایع باخبر است، از نقل همه‌ی حوادث، سوگیری و تفصیل بیش از حد خودداری می‌کند و تصمیم‌گیری را بر عهده‌ی خواننده می‌گذارد.

.

Acknowledgements

We would like to express our thanks to reviewers for their valuable suggestions on an earlier version of this paper.

Declaration of Conflicting Interests

The author(s) declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship and/or publication of this article.

Funding

The author(s) received no financial support for the research, authorship, and/or publication of this article.

REFERENCES

Abbasi, A., (2006), *"Research on the element of plot"*. Foreign languages research. Vol. 12, No. 33.

Ahmadi, B., (1998), Text Structure and Interpretation, Tehran: Markhaz.

Aloot, M., (1989), Novels narrated by novelists. Translated by Ali-Mohammad Haghshenas, Tehran: Markaz.

Anousheh, H., (2002), Encyclopedia of Persian Literature, Tehran: Printing and Publishing Organization.

Arastou. (1964), Poetry, Tehran: Institute of Book Translation and Publishing.

Baraheni, R., (1983), Story Writing, Tehran: Nou Publication.

Emami, N., & Mehdizadeh Fard, B. (2008). *"Narrative and Its Time-span in Mathnavi's Anecdotes*". Journal of Adab Pazhuhi, Vol 2, No 5, pp 129-160. Doi: 20.1001.1.17358027.1387.2.5.5.7

Fard, R., (1998), Techniques of Teaching Short Story, Tehran: Amirkabir.

Farhadi, M., Forozesh, Sina., Shabani, R., (2016), *"Explaining and studying the ethics of the monarchy and the impact of Iranian-urban ideas on the worldview of Onsoor al-Ma'ali in Qaboosnameh"*, Theological Doctrinal Research, No. 29.

Fattahi, H., (2007), Story, Step by Step, Tehran: Sarir.

Irani, N., (2001), Novel Art, Tehran: Abangah.

Kaller, J., (2010) Literary theory. Translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Markaz Publishing.

Khatami, A., (2011), *"Advice of Onsoor al-Ma'ali in Qaboosnameh and its Comparison with the Educational Opinions of Jean-Jacques Rousseau"*, Journal of Educational Literature, Vol. 15

Kikavous, O., (1963), Qaboosnameh, introduction by Amin Abdolmajid Badavi, Tehran: Ibn Sina.

Kikavous, O., (1999), Qaboosnameh, edited by Gholam Hossein Yousefi. Tehran: Scientific-Cultural Publications.

Mandanipour, S., (2004), New Structures, Techniques and Forms. Tehran: Ghoghnous Publications.

Martin, W., (2003), Theories of Narration, translated by Mohammad Shahba, Tehran: Hermes.

Michel Adam, J., (2004), Analysis of different types of stories, edited by Gholam Hossein Yousefi, Tehran: Scientific-cultural publication.

Mirsadeghi, J., (۱۹۹۷) Story Elements, Tehran: Sokhan Publishing.

Mirsadeghi, J., (1981), Story, Short Story, Novel, Tehran: Abangah.

Okhavat, A., (1992). Grammar of the story, Tehran: Farda Publishing.

Sabzalipour and Abdollahi. (2016), "*Storytelling in Qaboosnameh anecdotes and its adaptation to minimalism"*, Bahar Adab, No. 15.

Sanapour, H., (2004), Ten essays on fiction, Tehran: Cheshmeh.

Scholes, R., (2012). Story elements. Translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Markaz.

Scholes, R., (۲۰۱۴)An Introduction to Structuralism in Literature, translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Agah.

Todorov, T., (2003), Structuralist Poetics. Translated by Mohammad Nabavi. Tehran: Agah.

Tolan, M.,. (2007), Narratology: A Linguistic-Critical Introduction. Translated by Fatemeh Alavi and Fatemeh Nemati, Tehran: Organization for the Study and Compilation of Humanities Books.