



شماره بیست و نهم  
پاییز ۱۳۹۳  
صفحات ۴۱-۹

## کارکردهای داستان درونه‌ای

دکتر سمیرا بامشکی \*

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

نسیم زحمت‌کش

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

### چکیده

درونه‌گیری ویژگی و تمهیدی ساختاری است که در ساحت معنایی داستان نیز نقشی تعیین‌کننده دارد. پرسش اینجاست که این پیوند ساختاری و محتوایی چگونه رخ می‌دهد، داستان درونه‌ای چه نقشی در داستان اصلی ایفا کرده و چه کارکردهایی در ارتباط با آن دارد؟ پژوهش حاضر مشخصاً در پی آن است که دریابد درونه‌گیری چه امکاناتی را در پیشبرد پیرنگ و اهداف روایی و غیرروایی در اختیار متن قرار می‌دهد. می‌توان کارکردهای درونه‌گیری روایی را در دو حوزه اصلی بررسی کرد: ۱- کارکردهای مرتبط با ساحت معنایی اثر؛ ۲- کارکردهای مرتبط با پیرنگ و ساختار اثر.

**واژگان کلیدی:** داستان، درونه‌ای، کارکرد، ساختار، معنا

## ۱- مقدمه

داستان درونه‌ای روایتی است که «در روایت دیگری که به مثابه چهارچوبی برای آن است، درونه‌گیری شود» (پرینس، ۲۰۰۳: ۲۵). دامنه کاربرد این شیوه روایی در ادبیات فارسی چنان گسترده است که پیوستاری از متون داستانی منثور عامیانه تا آثار منظوم عرفانی و تعلیمی را در بر می‌گیرد: از طوطی‌نامه، سندیادنامه، شمسه‌وقهقهه و چهاردرویش گرفته تا هفت‌پیکر، منطق‌الطیر و مثنوی. با وجود اختلاف نظرهای فراوان در باب سیر پیدایی و گسترش این شکل از داستان‌گویی، باور جمعی پژوهشگران بر آن است که خاستگاه اصلی این داستان‌ها چه شرق بوده باشد و چه غرب، ایران به خاطر موقعیت خطیر فرهنگی و جغرافیایی خود پل ارتباطی آمیزش‌های بعدی بوده‌است.

حلقه پیوند این متون را باید در ساختار متکثر نقل حکایت‌های درونه‌ای جست. فراوانی و تنوع این آثار، ضرورت دریافت چرایی و چگونگی کاربرد درونه‌گیری را به صورت پژوهشی خلاق و گسترده طرح می‌کند. پژوهش حاضر می‌کوشد به این سؤال پاسخ دهد که چرا نویسندگانی با افق‌های اندیشگی متفاوت، در پیشبرد اهداف آفرینشگری خود از ساختاری یکسان سود جسته‌اند؟ یافته‌های این پژوهش براساس مطالعه آثار نظری و نیز بررسی کامل شیوه‌های درونه‌گیری در تعدادی از متون روایی قرار دارد. از آنجا که بررسی نظری تمهید درونه‌گیری در پژوهش‌های ادبی فارسی پیشینه چندانی ندارد، این پژوهش نظری - براساس مطالعات نظری و عملی - مجموعه کامل و منسجمی از کارکردها و تأثیرات شگرد درونه‌گیری بر روایت را پیش روی محققان می‌گذارد.

در زمینه درونه‌گیری، اثری که مستقیماً مرتبط یا مشابه با موضوع پژوهش حاضر باشد، در دست نیست. در مورد منابع دست‌دوم باید به پژوهش‌هایی اشاره کرد که در بخش‌هایی به مبحث درونه‌گیری پرداخته‌اند. نخست باید به روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی (بامشکی، ۱۳۹۱) اشاره کرد که هرچند نگاهی شامل به روایتگری مولانا دارد، به سبب کاربرد فراوان و منحصر به فرد داستان‌های درونه‌ای در مثنوی، اشارات مفیدی به موضوع درونه‌گیری دارد. دیگر، از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی (توکلی،

۱۳۸۹) است که در بخش‌هایی درونه‌گیری را به‌عنوان یکی از سازوکارهای روایتگری مولوی با رویکردی بیشتر شهودی مورد توجه قرار داده‌است. غیر از اینها باید به پژوهش‌هایی اشاره کرد که اغلب با رویکردی ریخت‌شناسانه به آثاری پرداخته‌اند که درونه‌گیری اساس شالوده‌افکنی پیرنگ آنهاست، همچون کتاب عشق و شعبده (ثمینی، ۱۳۷۹) و نیز زنانگی و روایتگری در هزار و یک شب (مهندس‌پور، ۱۳۹۰).

## ۲- کارکردهای درونه‌گیری

کارکردهای درونه‌گیری روایی را می‌توان در دو حوزه اصلی بررسی کرد:

### ۱- کارکردهای معنایی

#### ۲- کارکردهای ساختاری

میان این دو گروه، ارتباطی دوسویه و مکمل برقرار است. با وجود آنکه بسیاری از کارکردها می‌توانند در مورد خود داستان‌گویی نیز صادق باشند، در اینجا هدف ما مشخصاً پرتو افکندن بر نقش‌هایی است که روایت در ذات خود توانایی ایفای آن را دارد؛ آن هنگام که در زمینه داستان اصلی و یا یکی از داستان‌های درونه‌ای، راوی/ مؤلف یا راوی/ شخصیت به روایتگری می‌پردازد.

### ۲-۱- کارکردهای معنایی

درونه‌گیری با آنکه در نگاه نخست عنصری ساختاری محسوب می‌شود، نقش‌های گوناگون و جذابی در القای سامانه معنایی و جهان‌بینی اثر بازی می‌کند؛ همچنین چگونگی تأثیرگذاری بر مخاطب نیز اهمیتی ویژه دارد؛ چنان‌که به نظر می‌رسد کاربرد این تمهید در متن، هم‌سنگ ارزش ساختاری، در قلمرو محتوایی نیز عهده‌دار کارکردهای غیرقابل‌انکاری است. در اینجا به شماری از این کارکردها اشاره می‌کنیم.

۲-۱-۱- تفسیر/ قیاس: کارکرد تفسیری درونه‌گیری که از اصلی‌ترین و پرسامدترین کارکردهای آن است، هنگامی در متن ظهور می‌کند که داستان درونه‌ای مستقیم یا غیرمستقیم شرحی است بر داستان مادر. به بیان دیگر قصه، تفسیرکننده داستانی است که در نظام سلسله‌مراتبی قصه‌ها در سطحی بالاتر از داستان مفسر قرار دارد؛ در این هنگام داستان درونه‌ای به‌مثابه شرحی بر داستانی دیگر نقل می‌شود. از آنجا که یکی از

مهم‌ترین کارکردهای تمثیل داستانی (به‌عنوان یکی از انواع تمثیل) بازنمایی و تفسیر مفاهیم در سطحی ثانوی است، چنین داستان‌هایی اغلب در ارتباط با داستان اصلی نقشی تمثیلی ایفا کرده و به پرسش‌های برآمده از داستان اصلی - مانند «چه رویدادهایی منجر به موقعیت کنونی شده‌اند؟» - پاسخ می‌دهند. کاربرد این شیوه را به فراوانی در آثاری از این دست شاهدیم؛ مانند زمانی که شخصیت‌های چهاردرویش به شرح داستان سیه‌روزی خود می‌پردازند. از دیگر کارکردهای تمثیل داستانی «قیاس» است که داستان‌های درونه‌ای چنین امکانی را برای داستان‌گو به‌سادگی فراهم می‌آورند؛ مانند تمثیل «طوطی و بقال» در مثنوی (مولوی، ۱۳۷۹: ۲۴۷/۱).

۲-۱-۲- داستان‌گویی به‌مثابه نبرد ایدئولوژیک یا دوئل داستانی: شخصیت داستانی به محض قرارگیری در جایگاه راوی یا روایت‌گیر، ناگزیر به سوبه‌گیری است. این سوبه‌گیری مدام که اغلب بنیان اندیشگی شخصیت و نیز جایگاهش در جهان متن را ناگهان یا به‌تدریج دگرگون می‌سازد، وی را در جریانی دایم از خودآگاهی قرار می‌دهد. غیر از این، هرچند شخصیت‌ها با داستان‌گویی اهدافی را جستجو می‌کنند که در پیوند با روایت‌گیر محقق می‌شود، اما درحقیقت راوی با گزینش داستانی از میان بی‌شمار داستان‌های ممکن، جهان‌بینی و خاستگاه عقلی خویش را آشکار می‌کند. این ویژگی را می‌توان به‌خوبی در داستان‌هایی مشاهده کرد که دو شخصیت به نوبت برای یکدیگر قصه می‌گویند تا از این طریق، باورها و نوع نگرش خود را شناسانده، اثبات کرده و بر حقانیت خویش تأکید ورزند؛ حتی گاه قهرمان می‌کوشد با متقاعد کردن طرف مقابل، او را نیز به پیروی از نظام ذهنی خود فراخواند. هنگامی که نقل داستان‌های فرعی به‌مثابه ابزاری برای ابراز عقیده، تلاش در جهت اثبات نظر خویش و انکار نظر دیگری است، هرکدام از دو سوی این مکالمه روایی، نظام هستی‌شناسی ویژه‌ای را نمایندگی می‌کند. تیپ‌های شخصیتی مثبت و منفی از عناصر ضروری ساختار چنین حکایت‌هایی بوده و این مکالمه روایی معمولاً با گرایش شدید به قطبی‌شدگی میان دو نیروی خیر و شر درمی‌گیرد. هربار یکی از این دو، با نقل داستانی جذاب‌تر و نغزتر پیش می‌افتد تا سپس بار دیگر نوبت مکالمه را به دیگری واگذارد. در این میان انبوهی از نمادهای زبانی، ساختاری و معناشناختی که گویای نگرش هرکدام از دو سوی این مکالمه و درحقیقت شیوه نگرش راوی/ مؤلف به پدیده‌هاست، به

کار گرفته می‌شود. چنین رابطه‌ای را می‌توان «دوئل داستانی» نامید. در داستان‌هایی از این دست، هرچند راوی/ مؤلف به‌وضوح سوپه‌گیری خود را آشکار نمی‌کند، اما با نشانه‌هایی مثل کاربرد نشانه‌های خاص زبانی در توصیف شخصیت‌ها و نیز دادن امکانات فزون‌تر داستانی به راوی/ شخصیت همسو با ایدئولوژی خود، او را در موقعیتی برتر قرار می‌دهد. یکی از امکاناتی که در این شرایط به ایدئولوژی موافق داده می‌شود، اختصاص نوبت روایتگری طولانی‌تر است تا از این طریق راوی/ شخصیت موافق با نظر نویسنده مجال بیشتری برای متقاعد کردن شخصیت مخالف و درحقیقت روایت‌گیران واقعی اثر در اختیار گیرد. قصه‌گویی «رِنا» و «مَلّاح» در رِنا و زیبا از نمونه‌های برجسته این کارکرد درونه‌گیری است (ترکمان فراهی، ۱۳۳۶).

۲-۱-۳- حقیقت‌نمایی رویدادهای داستانی: گاه برخی رویدادها در داستان اصلی چنان شگفت‌انگیز و غیرقابل باور به نظر می‌رسند که «داستان درونه‌ای به‌مثابه رمزگانی حقیقت‌نما می‌کوشد آنها را مستند و حقیقی جلوه دهد» (بامشکی، ۱۳۹۱: ۸۶). در چنین داستان‌هایی، اغلب راوی با نقل نمونه‌ای زنده از تجربیات خود یا دیگران، بر درستی مدعای داستان اصلی صحه می‌گذارد. برای نمونه در جایی از داستان شمس و قهقهه، وزیر با شرح داستان خود، بر توانمندی‌اش در فهم زبان حیوانات صحه می‌گذارد (ترکمان فراهی، ۱۳۳۶: ۵۳۴-۵۰۳).

۲-۱-۴- گسترش درون‌مایگانی اثر: داستان‌های درونه‌ای همواره در جهت بسط درون‌مایه اصلی داستان پردازش می‌شوند، حتی هنگامی که از زبان شخصی با سوپه‌گیری اخلاقی متفاوت و شاید مغایر با نگرش مسلط بر درون‌مایه نقل شوند. باید گفت هر کنش روایتگری در خدمت برجسته ساختن، تثبیت و القای حقانیت اخلاقی اثر و گسترش درون‌مایه در قالب شکل‌ها و فضاهای مختلف روایتی است. همچنین درونه‌گیری با بن‌مایه اساسی متن نیز ارتباطی مستقیم دارد. به گفته جرال پرنس «روابط میان راوی و روایت‌گیر در راستای تأکید بر یک بن‌مایه، توضیح یک مفهوم و یا مخالفت با آن است» (به نقل از قاسمی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۱).

۲-۱-۵- طرح الگوی رفتاری/ قصه‌درمانی/ تعلیم و القا: داستان‌های درونه‌ای اغلب در مواقعی روایت می‌شوند که اشخاص داستانی با تردید، هراس، شکست و مانع مواجه بوده و در

تصمیم‌گیری برای کنش‌های بعدی و یا فهم کنش‌های دیگران به چاره‌جویی و راهنمایی نیازمندند. در این زمان نقل داستانی در سطحی دیگر اما با شخصیت‌ها و فضاهایی همسو با داستان اصلی، الگویی برای گذار از موقعیت دشوار را در اختیار قهرمان می‌گذارد. این الگوی رفتاری یا عقیدتی می‌تواند برانگیزاننده و یا بازدارنده باشد:

در کتاب‌های عامیانه هند معمولاً جمله‌ای با این مضمون به چشم می‌خورد: «تو نباید چنین و چنان کنی تا آنچه بر فلانی رسید، بر تو نرسد»، آنگاه دیگری می‌پرسد: «چگونه بود آن؟» و با این مقدمه، داستان‌گویی آغاز می‌شود (ثمینی، ۱۳۷۹: ۳۵)

این عبارت و نظایر آن، چنان در داستان‌هایی از این دست تکرار شده که بدل به یکی از عبارت‌های قراردادی این شیوه و در حقیقت یکی از سنت‌های درونه‌گیری شده‌است. همان‌گونه که انسان‌شناسانی چون لوی‌استروس و میرچا الیاده نشان داده‌اند، یکی از اولین نقش‌های شمن یا انسان فرزانه، گفتن داستان‌هایی است که برای رفع تناقضات غیرقابل حل از راه تجربی، راه‌حلی نمادین ارائه می‌کردند (کرنی، ۱۳۸۴: ۱۵-۱۴). آنچه را شمن‌ها از طریق قصه‌گویی با روان آدمی می‌کردند، می‌توان با رویکردی دیگر، گونه‌ای «قصه‌درمانی» دانست. به این تعبیر، قصه‌گویی به شیوه درونه‌ای کارکرد برجسته دیگری نیز در ذیل همین کارکرد می‌یابد: قصه‌درمانی؛ همچنان‌که انگیزه «شهرزاد» از روایتگری نیز یکپارچه کردن پاره‌های از هم گسیخته روان «شهریار» است (اکبرزاده، ۱۳۸۹: ۵۳). از سوی دیگر، درونه‌گیری می‌تواند تکنیک کارآمدی برای طرح مفاهیم و آموزه‌های تربیتی باشد. مولانا در پردازش مثنوی این شگرد را به یکی از عناصر اصلی معنایی و ساختاری اثرش تبدیل کرد. به عبارت دیگر، داستان‌گویی نه تنها برای مخاطب درون داستانی، که برای مخاطب حقیقی نیز حاوی وجه تعلیمی-القایی چشمگیری است. می‌توان با قاطعیت گفت که مهم‌ترین و حتی غالباً تنها کارکرد داستان‌پردازی در متون عرفانی و اخلاقی کهن، وجه تمثیلی داستان‌هاست:

این از خاصیت اقناعی شگفت‌انگیز تمثیل می‌جوشد که به مراتب قدرت تأثیرگذاری بیشتری از بیان مستقیم یک معنی دارد و فارغ از ارزش خود معنی، آن را در ذهن مخاطب جای گیر می‌کند (قائمی، ۱۳۸۶: ۱۸۵).

۱-۲-۶- ایجاد شکاف در تخیل هنری مؤلف: ماگر بر آن است که طی درونه‌گیری، «نویسنده هم به صورت سنتی داستانی را نقل می‌کند و هم به قضاوت آن می‌نشیند»

(نلز، ۱۹۹۷: ۱۴۳). داستان‌گو باید ضمن حفظ انسجام درون‌مایگانی و روایی اثر، داستان را با نگرش قهرمانان خویش همسو سازد. توجه به این تناسب در داستان‌هایی که تقابل دو تلقی متفاوت را به نمایش می‌گذارند (همچون بخش‌هایی از *رعنا و زیبا* و یا بسیاری از مکالمات داستانی مثنوی) بسیار مهم است. نویسنده ضمن همراهی پنهان و گریزناپذیر با یکی از طرفین، ناگزیر است برای حفظ واقع‌گرایی و نیز افزودن بر جذابیت، پویایی و توان روایی متن، هر بار و در هر سوی روایتگری، با مهارتی بیش از پیش داستانی در رد باور طرف مقابل بیاورد. اگر نویسنده چنین داستان‌هایی به روایت و منطق آن بیش از تثبیت خود و بیان ایدئولوژیک پایبند باشد، داستان در داستان‌ها می‌تواند به‌سادگی اثر را بدل به متنی چندآوایی<sup>۲</sup> نماید.

۲-۱-۷- مجالی برای طفره‌روی، تعریض و هشداردهی / اشارهٔ تلویحی به محرّمات سیاسی یا اجتماعی: روایت‌های درونه‌ای با دلالت‌های ضمنی خود، بستری مناسب برای اشاره به برخی از محرّمات عرفی، اجتماعی یا سیاسی فراهم می‌آورند. آنجا که شخصیت داستانی نمی‌تواند آشکارا به امری که از نظر محیط پیرامون او ناهنجار تلقی می‌شود اشاره کند، داستان‌گویی می‌تواند چارهٔ مناسبی باشد. یکی از مهم‌ترین گریزگاه‌های روایی در شکل فابل<sup>۳</sup> یا حکایت حیوانات تجلی می‌یابد که در ادبیات فارسی نیز چون ادبیات کهن دیگر سرزمین‌ها نمونه‌های فراوانی از آن موجود است:

اصطلاح «در پرده سخن گفتن» یا «پنهان کردن سخنی در سخن دیگر» برای ممزوج کردن و آمیختن مخاطب با آنچه از آن گریزان است، باعث شده رابطهٔ میان گفتگوکنندگان در روایات حیوانات ریخته شود (مهندس‌پور، ۱۳۹۰: ۱۰۳).

در فابل‌ها چون دیگر انواع تمثیل داستانی، درونه‌گیری از تمهیدات بسیار رایج و کارآمد به شمار می‌آید. آثاری چون *کلیله و دمنه* و *طوطی‌نامه* به شکل درخشانی از این کارکرد درونه‌گیری سود جسته‌اند. بی‌سبب نیست که روایت‌نویس درون‌داستانی اغلب داستان‌های کهن، پادشاهان و زورمندان‌اند. قصه‌گو، روایت را گریزگاهی می‌یابد برای در امان ماندن از خطر پاسخ‌های مستقیم و شفاف، به‌ویژه آنجا که شخص مقابل در مقامی بالاتر از او قرار

---

1. Nelles  
2. polyphonic  
3. fable

دارد و هرگونه لغزش در پاسخ، می‌تواند چالش‌برانگیز باشد. در چنین شرایطی، روی آوردن به تمثیل که «آهسته‌رفتار است و رنگِ درنگ و تأمل دارد» (توکلی، ۱۳۸۹: ۴۰۷)، بسیار کارگشاست. این پوشیده‌گویی داستانی و وجه کنایی، موجب شده تمثیل‌پردازی همواره یکی از راه‌های مصلحت‌آمیز تعامل با قدرتمندان باشد. در هفت‌پیکر روایت چوپان از خیانت کاری سگش تعریضی است از خیانت‌کاری وزیر «بهرام گور» و هشدار است که چوپان جوان جز در شکل داستان نمی‌تواند به پادشاه خودکامه دهد (نظامی، ۱۳۸۷، ۷۲۱-۷۱۷). این‌گونه داستان‌ها ضمن نواختن خاطر روایت‌گیر، وجه تعلیمی بُرنده و مستقیمی دارند. گاه نیز شخص پرسشگر چنان در مرتبه ادراکی فروتری قرار گرفته که مخاطب در پاسخ‌گویی چاره‌ای جز نقل داستان نمی‌یابد تا شاید از این طریق مسأله را در شکلی ساده‌تر و متناسب با سطح ادراکی سؤال‌کننده بازنموده و یا به کل توجه وی را از موضوع منحرف سازد.

۲-۱-۸- عینیت‌بخشی به موضوعات انتزاعی: این کارکرد درونه‌گیری - که در حقیقت از جمله کارکردهای تمثیل داستانی است - موجب کاربرد فراوان داستان‌های درونه‌ای در مکاتیب فلسفی، رسائل عرفانی، روایات دینی و به‌ویژه متون مقدس شده‌است. «گرایش صاحبان اندیشه‌های عرفانی به تمثیل، بیش از نمایش سبک روایی صرف، نماینده نظام فکریِ راوی است که قصه را به عنوان وجه محسوس صورت مثالی حقیقت دانسته‌است» (فائمی، ۱۳۸۶: ۱۸۷). تمثیل داستانی این کارکرد عینیت‌بخشی را از طریق «قیاس» میان امر محسوس و نامحسوس ممکن می‌سازد، چنان‌که ما را به سوی حقیقتی از پیش آشنا برده و «با برقراری قیاس، به آگاهی شکل می‌دهد» (فتوحی، ۱۳۸۴-۱۳۸۳: ۱۷۰). اغلب تمثیلات مثنوی نیز از همین نوع‌اند، مثلاً در نیمه داستان اعرابی و زنش (مولوی، ۱۳۷۹: ۱/ ۲۲۵۳) زمینه سخن به موضوع فقر و فنا می‌رسد که موضوع داستان درونه‌ای نحوی و کشتیبان (همان: ۲۸۳۵/۱) را شکل می‌دهد.

۲-۱-۹- طرح رویدادهای پنهان یا غیرعینی: درونه‌گیری شیوه‌ای بسیار زیرکانه و کارآمد است برای بیان آنچه در لایه‌های زیرین معنایی و بخش غیرعینی داستان اصلی رخ می‌دهد. نقل رؤیایا از برجسته‌ترین و پرکاربردترین اشکال این شیوه است. میکی بال، روایت‌شناس برجسته، رؤیایا را روایت‌هایی بالقوه می‌داند که وقتی در خلال روایتی دیگر



دیده یا شرح داده شوند، قطعاً داستانی درونه‌ای خواهند بود: «همچنان که شخص رؤیای خویش را مجسم می‌کند، گویی آن را برای خود روایت می‌کند؛ در این خوانش، قطعاً تغییر در سطح روایی رخ می‌دهد چراکه شخص به راوی درون داستانی بدل می‌شود» (به نقل از نلز، ۱۹۹۷: ۱۳۲). رؤیایها از دو طریق می‌توانند رویدادهای داستانی و دریافت‌های پنهان قهرمانان را نمایش دهند: اول از طریق آینده‌نگری و دوم از طریق رؤیاهای گذشته‌نگر که خبر از حوادث و انگیزه‌هایی در گذشته می‌دهند که تاکنون پنهان مانده‌اند (طرسوسی، ۱۳۸۰: پیش‌گفتار: ۱۳۳). شرح مکاشفات عرفانی نیز که همواره در خلال داستان اصلی صورت می‌گیرد، از جمله همین کارکردهای درونه‌گیری است (مانند داستان «دقوقی» در دفتر سوم مثنوی که شرح مکاشفه اوست). علاوه بر رؤیایها و مکاشفات روحانی، داستان‌های درونه‌ای در اشکال دیگری نیز به آشکار کردن لایه‌های زیرین معنایی می‌پردازند. اصولاً برخی از موقعیت‌های داستانی - اگر صورت روایی داشته باشند - تنها از طریق درونه‌گیری محقق می‌شوند؛ مانند به خاطر آوردن یا بازگویی حوادثی که روایت‌گیر درون داستانی یا خواننده و یا هردو از آن بی‌خبرند. همچنین باید به بیان اعترافی اشاره کرد، زیرا هرگاه یکی از اشخاص داستان همچون قهرمانان داستان «سه مرد گرفتار در غار» در کیمیای سعادت (غزالی، ۱۳۶۱، ۱۸۴) درصدد اعتراف به خطای خود برآید، ناگزیر از روایتگری خواهد بود؛ اینجاست که در دل داستان اصلی کمانی گشوده می‌شود. اصولاً اعتراف چه به صورت تک‌گویی درونی و چه به صورت گفتگو با دیگری، جز در شکل درونه‌ای اتفاق نمی‌افتد. در ادامه می‌توان به کارکرد برجسته دیگری از درونه‌گیری نیز اشاره نمود: امکان پرداختن به گفتگوهای درونی شخصیت‌ها که از طریق آن «گذر اندیشه‌ها در ذهن شخصیت توصیف و نمایانده می‌شود» (انوشه، ۱۳۸۱: ۲/۱۱۷۸). این کارکرد نیز هنگامی که عامل کنش‌های قهرمانان شود، سوییهای ساختاری می‌یابد.

۱-۲-۱۰- برجسته‌کردن کنش‌های داستانی: داستان‌های درونه‌ای این امکان را برای داستان‌پرداز فراهم می‌آورند که کنش‌های داستانی را براساس اهداف راوی/شخصیت یا راوی/نویسنده برجسته کرده، مورد تأکید قرار داده و پرتو معنایی ویژه‌ای بر آنها بیندازند. این کارکرد به دو طریق محقق می‌شود: راوی برای برجسته‌کردن کنش شخصیت و تشریح آن از کنش‌هایی استفاده می‌کند که یا دارای بار عرفانی/اخلاقی‌اند (و به دلیل اهمیت

معنایی برجسته می‌شوند) و یا کنش‌هایی عادی‌اند که راوی درون‌داستانی با نقل داستان درونه‌ای به آنها بار معنایی می‌بخشد. حالت دوم زمانی است که داستان درونه‌ای برای بیان علت سرزدن یک کنش مشخص به کار رود. در این صورت، داستان درونه‌ای علاوه بر برجسته ساختن آن کنش، در ارتباط با داستان مادر کارکردی تفسیری و توصیفی نیز می‌یابد؛ مانند داستان «بازرگان شکم‌پرست و کنیز کلوچه‌پز» در *سندبادنامه* هنگامی که کنیز به شرح ماجرای کلوچه پختنش می‌پردازد (ظهیری سمرقندی، ۱۹۴۸: ۲۱۱-۲۰۵). گاه نیز کنش خود دارای بار اخلاقی، عرفانی یا مذهبی است و به همین دلیل راوی جریان روایت مادر را قطع می‌کند و از طریق داستان درونه‌ای به طور ویژه به آن کنش می‌پردازد.

۲-۱-۱۱- آمیختن تخیل و واقعیت: معمولاً بستر داستان مادر در جهان واقع شکل می‌گیرد و شخصیت‌های واقع‌نما در فضایی ملموس با چالش‌های قابل فهمی مواجه‌اند؛ اما آنگاه که داستان به سطوح دیگر می‌لغزد، فانتزی و تخیل مجال بروز می‌یابد. گاه این امور شگفتی‌ساز و غیرواقعی تا قلمرو داستان اصلی نیز پیش رفته و برای شخصیت‌های معمولی، فرجام‌هایی غریب رقم می‌زنند. شخصیت پادشاه در داستان گنبد سیاه هفت‌پیکر (نظامی، ۱۳۸۷)، بازرگان‌زاده گنبد بنفش هشت‌بهشت (دهلوی، ۱۳۶۲) و نیز خواجه‌سهراب شمسه و قهقهه (ترکمان فراهی، ۱۳۳۶) چنین آغاز و انجامی دارند.

۲-۱-۱۲- افزایش توان استدلالی متن: تمثیل به یاری ویژگی ذاتی خود که آشکارکردن و پنهان کردن هم‌زمان است، توان آن را دارد تا به شکلی بسیار تأثیرگذار برهان‌گوینده را تأیید و تقویت نماید. تمثیل پرداز هنگامی موفق به استفاده از این ظرفیت تمثیل داستانی می‌شود که آن را با مهارت و زیرکی در تاروپود داستان مادر گنجانده و میان داستان مادر و داستان درونه‌ای انسجام ساختاری و معنایی نیرومندی برقرار سازد. نمونه چنین کارکردی را می‌توان در *منطق‌الطیر* دید؛ آنجا که «دهد» با نقل داستان شیخ صنعان، مرغان را از خطرهای راه آگاه ساخته و آموزه‌های پیشینش را با این داستان و داستان‌های دیگر مستدل می‌سازد (عطار نیشابوری، ۱۳۸۸: ۸۹-۷۲).

۲-۱-۱۳- سازگاری با ذهن و زندگی انسان: درونه‌گیری شباهتی غریب به سرنوشت آدمی دارد: همچون ذهن او آشفته و تودرتو است و همچون زندگی او متراکم، گره‌برگه و سرشار از رویدادهای درهم‌تنیده. همچنان‌که سیلان ذهن در بستری معین و یکنواخت

پیش نمی‌رود، داستان‌های درونه‌ای نیز عصیانگر و بی‌قرارند. درونه‌گیری الگویی است که پیچیدگی‌های تجربه بشری و ساختار ذهنی او را می‌نماید. این سازگاری و همسویی، موجب می‌شود که از سویی پردازندگان این دست روایت‌ها خود را در عرصه‌ای فراخ با امکانات بی‌شمار روایی ببینند و از سوی دیگر، خواننده نیز با دریافت ناخودآگاه این شباهت پنهان، لذتی متفاوت را از فرایند خوانش تجربه کند. جهان‌شمولی و دیرینگی این فرم روایی نیز برخاسته از همین شادمانی دوسویه است. درونه‌گیری با این رویکرد، ابزاری ارزشمند برای فهم روان آدمی است، روانی که شباهتی به داستان‌های خطی و مستقیم معمول ندارد. به سبب همین پیچیدگی و شباهت است که مجموعه‌ای چون هزار و یک‌شب تأویلات و رویکردهای گوناگون روان‌شناختی را برمی‌تابد.

۱-۲-۱۴- اثبات موثق بودن راوی: در داستان‌گویی کهن دیدگاه راوی / کانونیگر «جهان‌بینی غالبی است که دیگر جهان‌بینی‌های موجود در متن را ارزیابی می‌کند» (Rimmon-Kenan, 1987: 73). این راوی برای حفظ وثوق خود و نیز افزودن بر آن، طی فرایند قصه‌گویی از شگردهایی استفاده می‌کند که درونه‌گیری یکی از آنهاست. از جمله امکاناتی که درونه‌گیری در این راه پیش روی راوی می‌گذارد، استفاده از سطوح چندگانه روایان و نیز معرفی روایان قابل اعتماد است. در این شگرد «راوی اصلی، روایان درون داستانی را از میان شخصیت‌های مطمئن و دارای وجهه مثبت مانند دانا، تاریخ‌گو، حکیم، صادق، صاحب بیان و نظایر آن برمی‌گزیند» (بامشکی، ۱۳۹۱: ۲۱۵). همچنین می‌توان از شخصیت‌های تاریخی برای افزودن بر باورپذیری داستان درونه‌ای که خود ابزار تأکید بر وثوق داستان اصلی است، استفاده کرد. برای نمونه می‌توان به داستان‌گویی «حکیم» در مثنوی گل و نوروز اشاره کرد که ضمن آن «حکیم» می‌کوشد خاطر شاهزاده را از جستجوی «گل» بازدارد (خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۵۰۹).

۱-۲-۱۵- ایجاد ساحت‌های متعدد معنایی: مثنوی بهترین نمونه در این زمینه است. مولوی در این اثر از ساختار داستان در داستان سود جسته تا پیچیدگی اندیشه و لایه‌لایه بودن سطوح معنایی مرتبط با مضامین طرح‌شده را نشان دهد و مخاطب با هر سطح از آگاهی و بینش می‌تواند به ادراکی از متن رسیده و از آن لذت ببرد؛ حتی اگر این رضایت تنها ناشی از برقراری ارتباطات آشکار معنایی میان داستان‌ها باشد.

۱-۲-۱۶- تعلیق آفرینی و غافل‌گیری: درونه‌گیری این امکان را فراهم می‌سازد تا هر داستان با گشودن داستانی دیگر و یا پی‌گیری داستانی پیشتر گشوده، در لحظات بحرانی خود معوق مانده و دوباره دنبال شود. این شگرد با ایجاد گسست‌های پیاپی در جریان داستان مادر و نیز سطوح بعدی روایی، کنش‌ها را به تعویق انداخته و شنونده و خواننده را بارها در انتظار دانستن باقی سرگذشت شخصیت‌ها نگاه می‌دارد. گسست‌ها و شکست‌های زمانی اگر در بزنگاه‌های داستان در حال روایت رخ دهند، تعلیق و انتظار را به نهایت می‌رسانند. ضمن آنکه خود این داستان‌ها اغلب «پیرامون فوریتی مرگبار یا وقوع نزدیک رویدادی مصیبت‌آور دورمی‌زنند که باید آن را از راه برانگیختن کنجکاو فردی که در مقام تصمیم‌گیری قرار دارد، با گفتن افسانه‌ای تازه عقب انداخت» (بری، ۱۳۸۵: ۱۴۰). داستان‌گو با برانگیختن پی در پی این حس کنجکاو و سپس پاسخ دادن به آن، مدام در حال گره افکنی و گره‌گشایی است؛ هرچند اغلب فرایند گره‌افکنی بسیار طولانی‌تر و نفس‌گیرتر از فرایند حل بحران است. هر شخصیت با ورود به فضای داستان، گونه‌ای حس کنجکاو و تعلیق به همراه می‌آورد؛ گویی ناگهان در زمینه داستان سکوتی برقرار می‌شود که تنها قهرمان تازه‌وارد قادر به شکستن آن است. نقل سرگذشت شخصیت‌ها از زبان خود ایشان، شاید رایج‌ترین و به گفته تودوروف «جذاب‌ترین» شیوه درونه‌گیری باشد: «هر شخصیت، داستانی بالقوه است: داستان زندگی خویش» (تودوروف، ۱۳۷۱: ۲۷۴). گاه نیز احساس تعلیق، ناشی از اشکال تراشی در مسیر قهرمان است که از طریق نقل داستان درونه‌ای و ایجاد گسست روایی صورت می‌گیرد. درونه‌گیری راوی را قادر می‌سازد تا «ساختار آشنا و کلیشه‌وار روایت را به بازی گیرد و مخاطب را با آوردن قصه‌ای با بافتی متفاوت و ظهوری ناگهانی غافل‌گیر نماید» (توکی، ۱۳۸۹: ۵۰۰). این غافل‌گیری خود به تعلیق می‌انجامد؛ روایت‌شنو درست در نقطه‌ای از داستان که مشتاق دانستن ادامه رویدادها و سرنوشت قهرمانان است، به اقلیمی دیگر پرتاب می‌شود. چهاردرویش (دهلوی، بی‌تا) با نقل داستان‌های تودرتوی متعدد از زبان قهرمانان آنگاه که داستان قبلی در اوج خود موقوف شده، از درونه‌گیری به منظور ایجاد حس تعلیق و غافل‌گیری بهره برده‌است.

۱-۲-۱۷- فاصله‌گذاری و بیدار کردن خودآگاهی مخاطب: درونه‌گیری می‌تواند تمهیدی باشد برای دستیابی به نگاهی خودآگاهانه به فرایند خوانش متن. هرچند این کارکرد از

ویژگی‌های اساسی هنر قرن بیستم است، اما صدها سال است که از طریق درونه‌گیری در ادبیات به کار گرفته می‌شود (همان: ۴۸۴):

وقتی با قصه‌ای همراه می‌شویم، از خویشتن و پیرامونمان فاصله گرفته و با فضا و منطق قصه هم‌دلی می‌یابیم؛ اما هنگامی که قصه‌ای دیگر در میانه سر برمی‌آورد، چه بسا در این معنی اندیشه کنیم که همان‌گونه که از این قصه بیرون شدیم و به درون قصه‌ای دیگر رفتیم، در آغاز نیز از دنیای خود و فضای واقعی پیرامون خود به قلمرو قصه راه یافته بودیم. در حقیقت، در میانه قصه، متوجه فاصله خود از دنیای قصه می‌شویم (همان: ۴۸۵-۴۸۴).

۱-۲-۱۸- تزکیه: در مواجهه با متون عرفانی و تمثیلی، تلاش برای گشودن رمز یک افسانه «درست همان چیزی است که روح را پرورش داده و برای رسیدن به مرحله عرفانی والایتر آماده می‌گرداند» (بری، ۱۳۸۵: ۱۳۸). کاربرد فراوان داستان و تمثیل‌های داستانی در متون تعلیمی و مذهبی با این رویکرد نیز قابل توضیح است.

از طریق دعوت روایت از ما به دیگرگونه دیدن جهان است که پالایش را تجربه می‌کنیم: تصفیة احساس دلسوزی و احساس ترس. در عین حال که تخیل روایی به ما امکان می‌دهد با شخصیت‌های داستان که کش دارند و رنج می‌کشند احساس یگانگی کنیم، به واسطه فاصله زیبایی‌شناختی‌ای که پدید می‌آورد، به ما فرصت می‌دهد دلیل مستتر وقایع را نیز کشف کنیم. این همجوشی عجیب یگانگی و جدایی در ما بینش مضاعفی پدید می‌آورد، بینشی که برای سفر به فراسوی خود محدود و بسته و به سوی دیگر امکانات و بالقوگی‌های هستی ضروری است (کرنی، ۱۳۸۴: ۲۲).

۱-۲-۱۹- لذت‌بخشی توأمان به مخاطب داستانی و واقعی: همچنان که داستان در عین حفظ وجوه تعلیمی، خاطر روایت‌گیر داستانی را می‌نوازد، روایت‌گیر واقعی را نیز در جادوی سکرآور خویش غرق می‌کند. این‌گونه است که در فضای داستان در داستان‌های کهن، اشتیاق شخصیت‌ها به گفتن و شنیدن داستان تمام‌نشده است و هر داستان زنجیره‌ای از دیگر داستان‌ها را در پی دارد. ماندگاری این آثار در طول تاریخ ادبی و بازگویی‌ها و بازآفرینی‌های مکرری که از آنها صورت گرفته، به خوبی نشان‌دهنده اقبال خوانندگان و شنوندگان به این شیوه است. قهرمانان چنین داستان‌هایی همپای خوانندگانشان، اشتیاقی تمام‌ناشدنی نسبت به گفتن یا شنیدن حکایت‌های گوناگون دارند. داستانگویان همواره شنوندگان را به شیرین‌تر و نغزتر بودن حکایتی که در پی می‌آید، بشارت می‌دهند؛ گویی هنوز هیچ نشنیده‌ای و این تازه آغاز ماجراجویی خیالی توست. آثاری از

این دست هم مخاطبان درون‌متنی خویش را از شنیدن داستان‌های پی‌درپی غرق لذت می‌سازند و هم مخاطبان برون‌متنی را.

۱-۲-۲۰- برجسته‌کردن نقش مخاطب: درونه‌گیری با ارائه طیف متنوعی از داستان‌ها، خواننده را در موقعیتی ویژه قرار داده و او را به تحلیل عملکرد خود سوق می‌دهد. به گفته ماگر، «خواننده تنها شنونده و مشاهده‌گر راوی و روایت نبوده و صرفاً نقش روایت‌شنو را ایفا نمی‌کند، بلکه در جایگاه قضاوت نیز قرار دارد» (به نقل از نلز، ۱۹۹۷: ۱۴۳). داستان همواره براساس رابطه سه‌جانبه راوی/روایت‌نیوش/خواننده شکل می‌گیرد. به همان اندازه که حضور روایت‌نیوش برای تشویق راوی به داستان‌گویی، بسط داستان و دریافت درون‌مایه و حکمت داستان‌گویی ضروری است، خواننده نیز در این گفتمان سهیم است. اوست که عهده‌دار نهایی ادراک روابط پنهان معنایی و ساختاری است. درحقیقت این گفتمان، «مکالمه‌ای است که میان متن و خواننده درمی‌گیرد» (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۶۱). در روایتگری به شیوه درونه‌ای، پی‌درپی شدن تمثیل‌ها و حکایات، مخاطب را در شبکه‌ای پیچیده از استدلال‌های گاه متناقض قرار داده و از وی می‌خواهد با توجه به نشانه‌های متنی، راه خروج را بیابد. تمثیل داستانی «توعی خلاء را در ذهن خواننده ایجاد کرده و تأویل و توجیه می‌طلبد» (فتوحی، ۱۳۸۴-۱۳۸۳: ۱۵۶). همچنین دوسویه بودن تمثیل موجب می‌شود که گوینده با انتقال بخشی از پیام، دریافت باقی آن را به خواننده بسپارد. کندوکاو ذهنی خواننده برای یافتن حلقه‌های مفقوده، به فرایند خوانش، پویایی و به خواننده لذت می‌بخشد (ملایی، ۱۳۸۳: ۵۸). تغییر نقش مخاطب از روایت‌شنوی صرف به تحلیل‌گر روابط و کنش‌های داستانی، وی را جزوی از جریان آفرینش متن کرده و به وی جایگاهی برجسته می‌بخشد.

۱-۲-۲۱- ایجاد لذت زیبایی‌شناختی از ادراکِ فرم: درک و پی‌گیری الگوی روایی یک اثر، همواره شعفی پنهان و ناخودآگاه را در خواننده برمی‌انگیزد؛ حال اگر این الگو با پیچیدگی و ظرافت به خواننده عرضه شود، لذت او از خوانش و نیز رضایتش از خویش برای ادراک این پیچیدگی مضاعف خواهد شد. «الگوپردازی موفق به مخاطب رخصت می‌دهد از کشف و پیش‌بینی ساختار پیرنگ داستان به ترتیبی که تحقق می‌پذیرد، لذت برد» (پینالت، ۱۳۸۹: ۳۵). به عکس، در آثاری که درونه‌گیری موجب آشفتگی بی‌منطق رویدادها و خطوط داستانی است، تلاش برای درک روابط ساختاری اثر فرساینده خواهد بود.

## ۲-۲- کارکردهای ساختاری

۲-۲-۱- پیچیده ساختن معنای روایت: درونه‌گیری موجب می‌شود «روایت» به‌عنوان پدیده‌ای منسجم و تمامیت‌طلب به چالش کشیده شود. هر روایتی را می‌توان به چندین روایت دیگر پیوند زد، نیز می‌توان در بازتولیدهای بعدی بخش‌هایی از آن را کاست، بخش‌هایی را به آن افزود و بخش‌هایی را نیز تغییر داد. تنها کافی است که قهرمانی تازه را به داستان وارد کرد، بی‌درنگ دیگر شخصیت‌ها جویای سرنوشت او خواهند شد؛ حتی ساده‌تر از این، می‌توان به شرح رؤیای قهرمان پرداخت یا گفتگوی درونی وی را باز نمود. این‌گونه، روایت تبدیل به جریانی سیال می‌شود که نه‌تنها با پرداخت‌های بعدی، که با کنش روایتگری خود پی‌درپی در حال تبدیل و دگرگونی است. طبق نظر تودوروف، «با درونه‌گیری تکثیری بی‌وقفه از روایت‌ها رخ می‌دهد. همواره داستانی که خود در حال روایتگری است، تبدیل به داستان روایت‌شده می‌شود» (cited in Paxson, 2001: 135).

داستان‌گویی در نفس خود عملی دوسویه است، زیرا راوی و روایت‌گیر تنها در کنار یکدیگر معنا می‌یابند. درونه‌گیری این ویژگی را دوچندان می‌کند، چراکه آشکارا شبکه‌های ارتباطی درون‌متنی و برون‌متنی را پیچیده‌تر می‌سازد. به بیان دیگر، درونه‌گیری علاوه بر مرتبط ساختن راوی و روایت‌شنوی داستانی، پیوندی پنهان میان نویسنده و خواننده حقیقی ایجاد می‌کند. هرچند این جفت‌های ارتباطی می‌توانند دارای ویژگی‌هایی متفاوت باشند، پیوند آنها همواره بر محور قصه‌گویی شکل می‌گیرد. نلز اشاره می‌کند که درونه‌گیری به داستان اعتبار معرفت‌شناسانه می‌بخشد؛ او می‌نویسد: «روایت درونه‌ای دارای تأثیر متناقض‌نماست: از یک سو توهم واقعیت عمیق‌تر، و در همان حال تأثیر فروافکندن این توهم را ایجاد می‌کند» (همان: ۱۳۱).

۲-۲-۲- شخصیت‌پردازی: داستان‌گویی چه از طریق راوی/شخصیت صورت گیرد و چه از طریق راوی/نویسنده، همواره می‌تواند به شخصیت‌پردازی داستان کمک کند. داستان درونه‌ای گاه براساس وجود رابطه شباهت میان شخصیت‌های اصلی و فرعی و گاه براساس وجود رابطه تضاد، شخصیت‌های داستانی را معرفی می‌کند، به کنش وامی‌دارد و دچار تغییر و استحاله می‌سازد. گاه نیز نقل حکایت و دریافت آن، خود سبب‌ساز تغییر کنش‌ها و نگرش قهرمانان قصه است. شخصیت‌های داستانی می‌کوشند از طریق قصه‌گویی، خود را

شناسانده و انگیزه و هدف خود از تصمیم‌گیری‌ها و انتخاب‌هایشان را توجیه کنند. درونه‌گیری این امکان را نیز به قهرمانان داستان می‌دهد که با شرح سرگذشت خود، دغدغه‌ها و کاستی‌های کنونی‌شان را تبیین نمایند:

نشان دادن تطوّر و سیالیتِ شخصیت‌ها در طول داستان که هر لحظه و با نقل هر داستان به شکل و جلوه تازه‌ای درمی‌آیند، قصه‌گو را در پرداخت ظریف‌تر شخصیت‌ها یاری می‌دهد. این سیالیتِ دالی و مدلولی سمبولیک، در تقابل صریح و جدی با عقیدهٔ افرادی مانند تودوروف قرار می‌گیرد که معتقدند در نظریهٔ ادبی کلاسیک، شخصیت‌ها چیزی جز مأمورانِ کنش نیستند (عباسی و بالو، ۱۳۸۸: ۲۰).

دریافتن اینکه چگونه پادشاه‌زادهٔ گنبد بنفش در هشت‌بهشت از جوانی ماجراجو و سبکسر به مردی دنیادیده و محزون بدل می‌شود، یا اینکه چگونه شاهزادگان و بازرگانان چهاردرویش چنین مسکین و درمانده شده‌اند (نک. امیرخسرو دهلوی، بی‌تا و ۱۳۶۲)، تنها از طریق دنبال کردن رشتهٔ داستان‌های تودرتو و پرماجرایی ایشان میسر است. از سوی دیگر، شنیدن داستان‌ها خود برای شهریار هزار و یک‌شب، بهرام گور هفت‌پیکر و هشت‌بهشت، اسکندر/اسکندرنامه و بسیاری دیگر چون اینان، سلوک و استحاله را ممکن می‌سازد.

۲-۲-۳- پویا ساختن شخصیت‌های داستانی: درونه‌گیری همواره می‌تواند این امکان را برای شخصیت‌ها فراهم سازد که به سخن درآیند. اهمیت این امر با توجه به شیء‌وارگی شخصیت در سنت قصه‌گویی کهن برجسته‌تر می‌شود. به تعبیر دیگر، درونه‌گیری مانع از تقلیل شخصیت به شمایی ایستا شده، وی را به کنش و واکنشی روایی برمی‌انگیزد. این ویژگی چنان در داستان‌هایی که به شیوهٔ درونه‌ای پرداخت شده‌اند، همچون هفت کشور و سفرهای ابن‌تراب (۱۳۸۶) یا فرائدالسلوک (شمس، ۱۳۶۸) برجسته است که معمولاً هیچ شخصیتی بی‌آنکه داستانی بگوید، وارد قلمرو روایت نمی‌شود.

۲-۲-۴- ممکن ساختن سفر به گذشته و آیندهٔ داستان: یکی از مهم‌ترین کارکردهای نقل روایت درونه‌ای، سفر به گذشته و آیندهٔ اکنون داستانی است که از طریق «زمان‌پیشی» صورت می‌گیرد و در آن زمان روایی با گریز از امتداد منطقی خود، دچار گسست و پرش می‌شود. برخلاف گذشته‌نگری که بسیار در داستان‌گویی کاربرد دارد، آینده‌نگری به‌ندرت و تنها در شکل‌های محدودی چون وصیت، سوگند، پیش‌گویی، تعبیر خواب، طرح نقشه و پی‌ریزی توطئه، خیال‌پردازی، شرح رؤیاها و مکاشفات روحانی (هنگامی که صورت روایی



داشته باشند) رخ می‌نماید. شخصیت‌ها این‌گونه فرصتی مغتنم می‌یابند تا همراه روایت‌گیران و با پیش‌اندازیِ زمان، نگاهی گذرا به آینده افکنند و کنش‌های کنونی خود را بازبینی کنند. در این میان، دیدن و بازگوییِ رؤیاهای پربسامدترین شیوه نگاه به آینده داستانی است. در ساحت معنا، هدف از آینده‌نگری می‌تواند آماده‌سازیِ مخاطب برای رویدادهای بعدی، برانگیختن کنجکاوِ وی، ایجاد حس تعلیق، توجیه کنش‌های قهرمان، تحریک خودآگاهی شخصیت‌ها، برجسته‌کردن رویدادهای آینده و نیز کارکردهای فراوان دیگر باشد. از نظر ساختاری، هرگونه پرش زمانی چه به گذشته و چه به آینده داستان در حال روایت، گسستی آشکار در پیکره روایی اثر انداخته و به‌ناگزیر به چندگانگی سطوح روایی می‌انجامد. تغییر سطح روایت، علاوه بر آنکه در عناصر سازنده داستان مانند فضا، پیرنگ و شخصیت‌پردازی موجد جابه‌جایی و جایگزینی است، تغییر جایگاه راوی و روایت‌شنو را نیز در پی دارد.

۲-۲-۵- ایجاد فضای گفت‌وگوشنود: گفت‌وگو اساساً عنصری ساختاری است که در درونه‌گیری به سبب حضور توأمان راوی و روایت‌شنو و ارتباط رویاروی ایشان، فضای روایت را به داستان‌گویی شفاهی مانند می‌کند. این ویژگی به گوناگون شدن دیدگاه‌ها و نقاط کانونی در داستان می‌انجامد که «در میزان صمیمیت، واقع‌گرایی، باورپذیری و در نتیجه تأثیرگذاری داستان نقشی تعیین‌کننده دارد» (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۷۰). درحقیقت درونه‌گیری، برخاسته از داستان‌گویی شفاهی است و نشانه‌های این خاستگاه را حفظ کرده‌است.

روایتگری محیط پویای خود را با ساختن فضایی خارج از یک نفر و ایجاد فضایی ارتباطی و گفتمانی فراهم می‌آورد؛ فضایی که در آن راوی با سپردن امر روایت به اشخاص داستان، امکان گفتمانی چندسویه و جمعی را ایجاد می‌کند. این وضعیت در داستان‌ها دلالت بر شکل‌گیری گفتمانی درون‌گفتمان است که نوعی فضای همزیستی انسانی را ایجاد می‌کند (مهندس‌پور، ۱۳۹۰: ۱۳۰).

۲-۲-۶- خودارجاعی: خودارجاعی به این معناست که روایت خود، معنای خود را روشن می‌کند. کوتاهی یا بلندی داستان قاب‌گیرنده اهمیتی ندارد، آنچه مهم است جریان است از حرکت خود- درونه‌گیری<sup>۱</sup> که این نوع داستان به راه می‌اندازد. در داستان‌گویی

1. self-embedding

درونه‌ای، هر روایت دربردارنده هسته‌ای مرکزی است که این هسته درحقیقت بازتابی از کل داستان است. گاه داستان درونه‌ای نه تمام داستان اصلی، که بخشی از آن را بازنمایی می‌کند؛ در این موارد، شباهت فراوان دو داستان به یکدیگر از نظر موقعیت و شخصیت‌ها موجب می‌شود خواننده در تشخیص این دو از یکدیگر دچار اشکال شود.

۲-۲-۷- دگرگونی مداوم اشکال: درونه‌گیری یکی از پویاترین تمهیدات و شگردهای ادبی برای تغییر فرم روایی اثر است. این‌گونه می‌توان داستانی ساده را در پیرنگی پیچیده درونه‌گیری کرد، می‌توان از تعداد و طول درونه‌گیری‌های قبلی کاست یا به آنها افزود، می‌توان به سادگی با اضافه کردن یک یا دو کنش تازه، قهرمانانی دیگر را به فضای داستان دعوت کرد یا به عکس با ورود قهرمانان تازه، کنش‌هایی متفاوت خلق کرد. داستان‌پرداز با استفاده از این شیوه همواره گستره‌ای از اختیارات را در تغییر الگوی روایی آثار دیگران و نیز متن خود در اختیار دارد. درباب تغییر الگوی داستان‌های پیشین، می‌توان به نمونه‌های بی‌شماری در ادبیات فارسی اشاره کرد؛ از جمله بازگفت داستان سه مرد گرفتار در غار از کیمیای سعادت که پس از غزالی بارها توسط دیگران و به شیوه‌های گوناگون طرح شد. ترکمان فراهی نیز در رعنا و زیبا این داستان را پیچیده‌تر کرد و شخصیت‌ها و سطوح روایی دیگری به آن افزود (غزالی، ۱۳۶۱: ۱۸۴ و ترکمان فراهی، ۱۳۳۶: ۶۴۱).

۲-۲-۸- انعکاس آینه‌ای: این کارکرد که در فرانسه «mise en abyme» و در انگلیسی «placed into abyss» خوانده می‌شود، معادلی در فارسی ندارد؛ چنان‌که می‌توان این اصطلاح را «آنچه در میان دو سطحی قرار می‌گیرد که تا بی‌انتهای آن را باز می‌تاباند» معنا کرد؛ نیز می‌توان انعکاس آینه‌ای را به عنوان پدیده‌ای معرفی کرد که «تصویری از کل یک روایت را در میانه آن روایت قرار می‌دهد» (بامشکی، ۱۳۹۱: ۹۶)، همچون تصویر کوچک‌شده‌ای که درون خود آن تصویر قرار گیرد. به بیان دیگر، آنگاه که روایتی فرعی، داستان اصلی را درونه‌گیری کند، جریانی از انعکاسات بی‌پایان خلق می‌شود. این کارکرد که از آن با عنوان خود-درونه‌گیری نیز یاد شده، درونه‌گیری را به اوج خود می‌رساند: داستان درونه‌گیر در سطوح پایین‌تر، خود را روایت می‌کند. در هزار و یک شب شاهد نمونه‌ای از این نوع روایتیم که بورخس آن را سحرآمیزترین داستان این کتاب خوانده‌است: «در این شب شهریار از زبان شهرزاد سرگذشت خود را می‌شنود: نخستین

حکایت را که شامل همه حکایت‌های دیگر است و شگفت‌آور اینکه شامل سرگذشت خود او نیز هست» (به نقل از تودوروف، ۱۳۷۱: ۲۷۶). از طریق این مدل بسیار منحصر به فرد، راوی به جای پی‌رفت پایانی داستان، روایتی درونه‌ای را از ابتدا تا انتها نقل می‌کند که پایان داستان اصلی در پی‌رفت آخر آن سایه‌افکنی<sup>۱</sup> می‌شود. در این شیوه، روایت‌شنو تلویحاً می‌فهمد که پایان شخصیت یا رخداد داستان اول، مانند داستان دوم خواهد بود. در درونه‌گیری‌های غیرمستقارن، پایان‌بندی داستان اصلی در داستان درونه‌ای گنجانده و منعکس می‌شود؛ غیر از این، درونمایه پندآمیز حکایات ایجاب می‌کند بخش ارزش‌گذاری در آخرین مرحله قرار گیرد. براساس کارکرد انعکاس آیینی‌ای، گاه به دلیل یکسان بودن ارزش بیانی روایت اصلی و درونه‌ای، بخش ارزش‌گذاری این دو در هم ادغام می‌شود. کارکرد داستانی درونه‌ای در اینجا ملموس‌تر کردن نتیجه و هدف کلی داستان اصلی و صحه گذاشتن بر ارزش حاصل از آن است (آزاد، ۱۳۸۸: ۱۳۵-۱۳۳).

۲-۲-۹- خلاصه‌سازی: درونه‌گیری تمهید مناسبی برای تلخیص رویدادهای داستانی است. این امر از طرق گوناگون امکان‌پذیر است، مثل پرش‌های زمانی (گذشته‌نگری و آینده‌نگری) که به‌سادگی امکان‌گذر از وقایع غیرمهم را فراهم می‌کنند و یا انعکاس آیینی‌ای یا سایه‌افکنی که موجب می‌شود با خاتمه یافتن یکی از دو داستان اصلی یا فرعی، تلویحاً پایان داستان دیگر را نیز دریابیم. سایه‌افکنی همچنین موجب می‌شود بخش نتیجه‌گیری و ارزش‌گذاری (که در اغلب داستان‌های کهن وجود دارد) تنها در پایان یکی از دو داستان بیاید که این خود از تکرار و اطالۀ کلام می‌کاهد.

۲-۲-۱۰- بسط رویدادها: درونه‌گیری همچنین می‌تواند با بسط و تکرار رویدادها بر آنها تأکید ورزد؛ چراکه رخدادی داستانی به دفعات می‌تواند از طریق شخصیت‌ها و یا تمهیداتی چون طرح رؤیا یا مکاشفه بازآفرینی شود. بسامد رخدادها اغلب در جهت تأکید بر آنها و تثبیت معنای مورد نظر نویسنده/راوی در ذهن خواننده/روایت‌نپوش است. برای نمونه می‌توان به شاهنامه اشاره کرد؛ آنجا که داستان مبارزهٔ سام و اژدهای کشف‌رود بارها از زبان راوی و شخصیت‌های داستانی نقل می‌شود تا بر قدرت پهلوان باستان تأکید مکرر شود (فردوسی، ۱۳۸۲: ۱۲۲-۱۲۰).

۲-۱۱- افزایش پویایی و تحرک متن / فضا سازی‌های متنوع / افزایش ظرفیت‌های روایی: داستان‌های درونه‌ای با ارائه فضاهای مختلف و معرفی شخصیت‌های گوناگون، به متن حرکت و نشاط می‌بخشند. «ویژگی پویا و بنیادین روایتگری، تبدیل و تبدل است از یک زمینه شناخت‌شناسانه به زمینه‌ای دیگر، حرکت از سطح درونه‌گیری شده به سطح درونه‌گیر» (برانیگان، ۱۳۸۱: ۸۲). اغلب وقتی خط سیر داستان اصلی به گونه‌ای دچار یکنواختی شده و یا آموزه‌های حکمی، عاشقانه‌سرایایی‌ها یا شرح نبردها و کارزارها و نظایر آن متن را برای مدتی طولانی در سیطره خویشتن می‌گیرند، نقل داستانی فرعی هرچند کوتاه، هوایی تازه به متن دمیده و روایت‌گیر را بر سر شوق می‌آورد. در ساده‌ترین شکل از درونه‌گیری، روایت دو بار دچار گسست می‌شود: پیش و پس از داستان درونه‌ای. این گسست که در ساختار زمانی و مکانی، خط سیر رویدادها و کیستی کنشگران داستانی اتفاق می‌افتد، فی‌نفسه تحرک‌آفرین است؛ فرایندی که می‌توان گفت ایجاد گونه‌ای توهّم حرکت می‌کند در جایی که به‌راستی حرکتی رخ نداده‌است. «قصه در قصه امکان‌گذر روایت از فضا و بافتی، به فضا و بافتی دیگر را فراهم می‌آورد. با این اسلوب دو فضای گاه بسیار متفاوت، هم‌زمان و به صورت دولایه در کنار هم حضور می‌یابند» (توکلی، ۱۳۸۹: ۴۹۹). این‌گونه، قصه‌پرداز فرصت می‌یابد ضمن تغییر فضای متن، به دیگر شخصیت‌های داستان نیز پردازد و یا حتی زبان و گفتمانی متفاوت با گفتمان داستان اصلی به‌کار برد. امکان دگرگون شدن پی‌درپی و شتابان پدیده‌ها، مجال برای گسترش ظرفیت‌های روایی نیز فراهم می‌کند (مهندس‌پور، ۱۳۹۰: ۱۵۵)؛ این توان‌مندی، خود موجب قوام درون‌مایگانی اثر و انسجام بیشتر ساختار روایی است که تنها در صورتی رخ خواهد داد که داستان‌پرداز رشته داستان‌های درهم‌پیچیده را گم نکرده و از ظرفیت‌های روایی مضاعفی که این شیوه در اختیارش می‌گذارد، در جهت شکل‌بخشی به پیرنگی همسو با این پیچیدگی و در عین حال یکپارچه سود جوید. از طریق روایت‌های درونه‌ای، داستان اصلی می‌تواند به نقل و بازنمایی شخصیت‌ها، فضاها و رویدادهایی پردازد که در افق گذشته یا آینده داستان اصلی قرار دارند. این‌گونه پیرنگ بسط یافته و پیوندهای علی و معلولی رخدادها آشکار می‌شود. کارایی بی‌بدیل درونه‌گیری در آفرینش فضاهای متنوع در تمامی آثاری که از این شگرد روایی سود برده‌اند، به‌روشنی قابل پی‌گیری است؛ همچنان‌که همراه با راویان هفت‌گانه هفت‌پیکر هر بار به اقلیم و یا اقلیم‌های دیگر سفر می‌کنیم.

۲-۲-۱۲- ساختاری بخشی به نوعی هستی‌شناسی: ژرار ژنت بر آن است که «روش بیان، وابسته به فن و شگرد نیست، بلکه گونه‌ای بینش است» (به نقل از براتی، ۱۳۸۹: ۲۸۵). درونه‌گیری نیز نه تنها شگردی روایی، که نمادی از گونه‌ای جهان‌بینی و الگویی برای عینیت‌بخشی به آن است. از یک سو، ریشه‌های هندی این شیوه از داستان‌گویی ما را به قلمرو اندیشه‌های استعلائی هندی می‌برد، آنجا که آوردن داستانی در داستانی دیگر و سپس بازگشت به نقطه ابتدایی، برخلاف تلقی مدرن از آن، نه تنها نشانگر بیهودگی و پوچی جهان و چرخه زندگی نیست، بلکه از اصیل‌ترین تفکر مذهبی و معنوی هندوان ناشی می‌شود: رسیدن به روشنایی و ادراک. از دیگر سو، با پی‌گیری این شیوه در حوزه مرزهای غربی هندوستان، می‌توان آشکارا رنگ حکمت و عرفان ایرانی/اسلامی را در آن بازشناخت؛ چنان‌که حتی هنری بصری چون معماری، تجلی‌گاه چنین حکمتی است. «در عالم مثال بهترین نماد وحدت در کثرت و یا کثرت در وحدت، تصاویر هندسی منظمی است که در دایره محاط شده و یا تصاویر کثیرالسطوح منظمی که در گره یا گویی گنجد است» (ستاری، ۱۳۶۸: ۲۲۷). تصاویر هندسی‌ای که در معماری شرقی بارها تکرار می‌شوند، در ساختمان داستان‌های این قلمرو جغرافیایی نیز حضور دارند. کلی که اجزای خویش را در بر گرفته، در قلمرو روایتگری، داستان مادری است که می‌تواند بی‌شمار داستان را در بطن خود بپرورد که همگی جزوی از آن کل و مدلولی از آن‌اند. همچنین می‌توان با توجه به دیرینگی این الگو در ادبیات ایران زمین، برابرنهادی میان درونه‌گیری و اندیشه‌های زرتشتی برقرار نمود:

روایت‌های تودرتو، برای ایجاد زمینه‌ای از اختلال در منطق ارتباط میان پدیده‌ها، گم‌شدن در پیچاپیچ روایت‌ها و وارونگی تناسبات جهان‌ها ساخته شده‌اند. از این رو هماهنگی، همگامی و هم‌زمانی راوی و مخاطب برای فرورفتن پی‌درپی در داستان‌ها با این شگفتی پایان می‌پذیرد که به پایان آمدن این سفر، ناگهانی است؛ حالتی مانند مرگ. این، برخاسته از مفهوم زمان و چرخش ادواری زرتشتی است: طرح زرتشتی از زمان، آغاز، پایان و مفهوم رستاخیزانه بازگشت هر چیز به آغاز و بن‌مبنوی‌اش. دیگر اینکه، داستان‌های پایان‌یافته در دور بزرگ پایانی خود، گویای بن‌اندیشه دیگر ایرانی/اوستایی‌اند: همه‌چیز ختم به خیر خواهد شد (مهندس‌پور، ۱۳۹۰: ۱۹۹-۱۹۸).

اغلب آثار فارسی که اساس و شالوده آنها بر درونه‌گیری و چندگانگی سطوح قرار دارد، آشکارا یا پنهان چنین بینش و جهان‌بینی‌ای را القا می‌کنند که از جمله می‌توان به بلوهر و بوذسلف (نظام تبریزی، ۱۳۸۱) و بختیارنامه (دقابی مروزی، ۱۳۴۵) اشاره کرد.

۲-۲-۱۳- ارتقای کیفیت زیباشناختی اثر: فرم در سرشت خویش سامان‌دهنده و در نتیجه زیبایی‌بخش است. با توجه به این ویژگی، درونه‌گیری به سبب کاربرد متفاوت و پیچیده فرم و نیز آشنایی‌زدایی از ساختار پیرنگ، کیفیت زیباشناختی مضاعفی به اثر می‌بخشد. ضمن آنکه در این شیوه به لحاظ ارتباط دوسویه فرم و محتوا، فرم برجستگی بیشتری می‌یابد چراکه نه‌تنها عنصری ساختی است، که در ترکیب با محتوا منشوری چندوجهی می‌سازد. یکی از دلایل اصلی روی آوردن نویسندگانی چون عضد یزدی در *سندبادنامه* و یا عمادالدین نعری در *جوهرالاسمار* به این تمهید روایی، قابلیت فرمی آن در جذب و حفظ مخاطب تا پایان اثر است.

۲-۲-۱۴- تغییر کارکرد و مفهوم زمان: مفهوم زمان روایی با زمان تقویمی متفاوت است. روایت، زمان را آن‌گونه که خود می‌خواهد سامان می‌دهد. درونه‌گیری از این لحاظ نیز تأثیری دوچندان بر ساختار روایی اثر می‌گذارد، چراکه با تغییر سطوح داستانی، خط زمان روایی اثر را پی‌درپی شکسته و با گسست‌ها و پرش‌های رو به عقب یا جلو، زمان متن را تا آنجا که درونه‌گیری‌ها ادامه یابند، تکثیر می‌کند؛ در چنین روایت‌هایی «گویی وارد فضایی با ساعت‌های گوناگون شده و با دریافت‌های متنوعی از زمان روبه‌رویم» (مهندس‌پور، ۱۳۹۰: ۱۹۶). از دیگر سو، درونه‌گیری با ایجاد تکثر زمانی، بیانگر دیدگاهی هستی‌شناختی است که زمان در آن پدیده‌ای ازلی و ابدی به شمار می‌آید و داستان‌گو به‌مثابه غواصی است که از این اقیانوس بی‌کران، لحظات متمایز را چون گوهرهایی گران‌بها صید می‌کند؛ پس داستان‌های بیشتر، به معنای دریافت و ادراک سهم بیشتری از این بی‌کرانگی است. همان‌گونه که زمان آغاز و انجامی ندارد، داستان‌گویی نیز می‌تواند فرایندی سیال و متکثر باشد؛ چنان‌که عنوان *هزار و یک شب* رمزی از این ابدیت‌زمانی و در حقیقت رمزی از بی‌زمانی است:

جمله کلیدی قصه، یعنی «روزی از روزها چنین پیش آمد که ...»، لحظه‌ای را از سلسله‌آنان جدا کرده و به آن ارزشی مطلق می‌بخشد و در عین حال، طعم واقعه اتفاقیه بودنش را نیز حفظ می‌کند. با این‌همه، نباید نقطه پایانی داشته باشد، زیرا زمان ابدیت باید معلق و بلا تکلیف و در حالت شک و تردید باقی بماند. چنانکه قصه‌گوی *هزار و یک شب* به محض آشکار شدن طلوعه پایان و فرجام، شتابان به بستری دیگر می‌لغزد: «اما ماجرای دیگری که برایت خواهم گفت، به‌غایت شگفت‌انگیزتر است» (بامات، ۱۳۸۸: ۷۹).

چنین کارکردی از زمان، برای خواننده نیز لذت‌آفرین است، زیرا به او مجال فراتر رفتن از اکنون خویش به بی‌شمار اکنون‌های روایی را می‌بخشد. ادراک مفهوم زمان در چنین هیأتی و پی‌گیری تبدیل و تبدل‌های پی‌درپی آن، خود سرچشمه لذت زیباشناختی در خواننده است.

گسست در دل زمان داستانی، زمانی بزرگ‌تر و طولانی‌تر را آنچنان بنا می‌سازد که در داستان نیوش احساسی از زمان افزوده یا زمان متورم ایجاد شود. گذر شتابان، گسسته و جهشی داستان نیوش او را در دو زمان واقعی و داستانی در حالی به پیش می‌برد که آگاهی و دریافت او از زمان، مهم‌ترین رخدادی است که برایش روی می‌دهد. باید گفت بزرگ‌ترین خویش‌کاری روایتگر، دگرگون کردن استنباط از زمان است و همه آگاهی‌های دیگر در پرتو این کارکرد جادویی ممکن می‌گردد (مهندس‌پور، ۱۳۹۰: ۱۲۹).

۲-۲-۱۵- فراهم کردن امکان مکالمه میان‌متنی: هر متن نقطه پیوند چندین متن گوناگون است. این پیوند گاه در لایه‌های پنهان اثر و در بستر ویژگی‌های سبکی، بن‌مایه‌ها و درون‌مایه آن برقرار می‌شود و گاه نیز اثر آشکارا پذیرای بخشی از متنی دیگر می‌شود، حال یا در جهت تأیید خود و یا با هدف به چالش کشیدن آن متن. مقصود ما اینجا از مکالمه میان‌متنی، نه تنها مناسبات میان آثار گوناگون (که در داستان‌های ایرانی چه به لحاظ معنایی و ساختی و چه به لحاظ بازآفرینی‌های متعدد قابل پی‌گیری است)، که مکالمه درونی داستان‌ها در متنی است که به شیوه درونه‌گیری روایی پرداخت شده است. در مثنوی که بنابر تعاریف باختین، متنی چندآوایی است، نمونه‌ای از چنین گفتگویی را شاهدیم؛ آنجا که داستان «موسی» و «خضر» شرح مکاشفه روحانی «دقوقی» را در خود درونه‌گیری می‌کند:

ساختار قصه دقوقی با داستان موسی و خضر از چشم‌اندازهای گوناگون هماهنگی دارد، چه از نظر بن‌مایه‌های داستانی و چه به لحاظ شخصیت‌ها و به‌ویژه درون‌مایه. قصه دقوقی، گفتگویی است با داستان خضر و موسی و معنای راستین خویشتن را در این گفتگو به دست می‌آورد (توکلی، ۱۳۸۹: ۱۸۰).

۲-۲-۱۶- تثبیت طول قصه بنا به خواست داستان‌پرداز: در این شیوه، قصه‌گو به‌راحتی می‌تواند عناصر روایی متن و نیز تعداد داستان‌های درونی و سطوح روایی را کم و زیاد کرده و با تمرکز بیشتر بر داستان مادر و یا پیوستن پیاپی داستان‌های فرعی و نیز

چندگانه نمودن سطوح داستانی، کمیت متن، را در پیوستاری متغیر در اختیار گیرد. توان زایشی این شیوه چنان پر بار است که امکان هرگونه چندپارگی و تکثر را در اختیار متن می‌گذارد، به شکلی که گویی این سیر تا ابد ادامه خواهد داشت. اغلب به پایان رسانیدن این سیر، نه به ضرورت متن، بلکه از آن رو صورت می‌گیرد که قصه‌گو با هدف بازگشت به قصه‌ مادر، سرانجام این چرخه‌ها و حلقه‌های پی‌درپی را بسته و داستان اصلی را در الگویی اغلب متقارن به فرجام می‌رساند.

۲-۲-۱۷- به تأخیر انداختن معنا: درونه‌گیری با شکستن خط روایت و ایجاد منافذ روایی مختلف در آن، می‌کوشد تا سرحد امکان گره‌گشایی را عقب انداخته و داستان را در اوج نگاه دارد. هرچند بسیاری از داستان‌های درونه‌ای به‌گونه‌ای پنهان بر پایان داستان اصلی پرتو می‌افکنند (نظیر آنچه در بخشی از منظومه یوسف و زلیخای جامی شاهدیم که در آن کارکرد داستان «بازغه»، پیش‌گویی سرانجام عشق «زلیخا» است) (جامی، ۱۳۳۷: ۹۲۵)، با این حال یکی از مهم‌ترین اهدافی که اغلب داستان‌های درونه‌ای دنبال می‌کنند، به تعویق انداختن معنای روایت است.

۲-۲-۱۸- پرکردن خلأها و منافذ متن: گاه مؤلف با نقل داستان‌های پی‌درپی می‌کوشد خلأهای ساختاری یا معنایی متن را از دیده پنهان کند و ساختار درون‌مایگانی و فرمی اثر را یکپارچه و منسجم بنمایاند. داستان درونه‌ای در این حالت، توجه مخاطب را از نواقصی چون ضعف پیرنگ، شخصیت‌پردازی نارسا، عدم رعایت وحدت زمان و مکان و یا سستی منطق علی متن بازگردانده و معطوف به خویش می‌سازد. کاربرد درونه‌گیری با این هدف در داستان‌های کهن که عموماً در مقایسه با داستان‌های امروزی فاقد انسجام فرمی و محتوایی‌اند، بسیار کارگشاست.

۲-۲-۱۹- امکان گشوده‌گذاشتن پایان متن: این کارکرد هنگامی مجال بروز می‌یابد که داستان اصلی ناتمام مانده و متن با به سرانجام رسیدن یکی از داستان‌های فرعی خاتمه پذیرد. چنین داستان‌هایی دارای الگوی درونه‌گیری غیرمتقارن هستند و روایت به‌جای داستان اصلی، با داستان درونه‌ای به پایان می‌رسد. در این صورت، با وجودی که غالباً داستان درونه‌ای انعکاسی از داستان اصلی بوده و پایان‌بندی داستان مادر را می‌توان به قرینه‌ی پایان‌بندی آن دریافت، برای خواننده تصوّر ناتمام ماندن داستان اصلی ایجاد می‌شود.



این امر جدا از تأثیر ساختاری، بر خوانش اثر نیز مؤثر است، زیرا دریافت ارتباطات معنایی در این حالت، هوشیاری و تلاش ذهنی بیشتری از خواننده می‌طلبد. گاه نیز به راستی رازها و اسراری از داستان مادر حل نشده و گشوده باقی می‌ماند. این کارکرد، به متن ویژگی‌ای غریب و امروزی داده و آن را از سنت پایان‌بندی محتوم، مستقیم و آشکار جدا می‌کند.

۲-۲-۲- تراکم نیرو: درونه‌گیری به سبب آمیختن داستان‌های متعدد و وارد کردن شخصیت‌ها و کنش‌های داستانی، نیز به سبب ویژگی ذاتی خود این شیوه و نوع داستان‌هایی که برمی‌گزیند، عموماً بسیار پرتحرک و شتاب‌زده است. استفاده از این تمهید داستانی موجب می‌شود فضای داستان بسیار فشرده شده و ازدحامی از نیروهای فشرده و کمینه ایجاد گردد. چنین شکلی از تراکم نیرو، تأثیری بی‌بدیل بر الگو و پیرنگ داستان می‌گذارد. الگوی این داستان‌ها اغلب بسیار پیچیده و سرشار از برش‌ها و گریزهای داستانی است؛ داستان‌های پرماجرا و شگفت‌آور با شتاب نقل شده، اوج می‌گیرند و به ناگاه چون شعله‌ای در مسیر باد خاموش می‌شوند. داستان‌های پرماجرایی چون حکایت معصوم‌شاه (نخشی، ۱۹۱۲) نمونه‌ کاملی از این ازدحام و تراکم نیرویند: داستان‌ها با پیچیدگی و گسست‌های فراوان پیش رفته و ناگهان گره‌گشایی می‌شوند.

۲-۲-۲- استفاده از تمهید تکرار: تکرار یک مفهوم علاوه بر آنکه در القای هرچه بیشتر آن مؤثر است، «دستِ راوی را برای گسترش قصه باز گذاشته و ذهن روایت‌گیر را نیز با موتیف یا طرحی خاص خو می‌دهد» (ثمینی، ۱۳۷۹: ۱۱۷). در قصه‌های کهن، معمولاً «اشخاص و حوادث، گسترش‌دهندهٔ بن‌مایه‌ها و مفاهیم مکررند. زنجیرهٔ بن‌مایه‌های تکراری و خطی این قصه‌ها اغلب با تغییر اشخاص و برخی حوادث جزئی متمایز می‌شوند» (نبی‌لو، ۱۳۸۹: ۱۰۹). تکرار از پرکاربردترین تمهیدات در پردازش داستان‌های درونه‌ای است، زیرا علاوه بر تکرار الگوها، هربار که داستان به سطحی فراتر یا فروتر می‌لغزد، داستان‌گو باید با نشانه‌هایی چون عبارات راهنما این تغییر سطح را یادآوری کرده، به شخصیت‌ها و کنش‌های رهانده بازگشته، برای انسجام‌بخشیدن به الگو داستان‌هایی را به هم بپیوندد و مجموعه‌ای از تجمعات داستانی فراهم آورد که گرد هسته‌ای مشخص شکل گرفته‌اند. به نظر می‌رسد که تکرار در این داستان‌ها چه به صورت بسامد مکرر رویدادها و چه به صورت بسامد مکرر عناصر شکلی و معنایی، نه تنها یک تمهید، که ضرورتی ساختاری است.

روایت‌هایی این چنین، «به شدت تأثیرگذارند، زیرا از ماجراهایی به وجود می‌آیند که چون قافیه، پژواک یکدیگرند» (کالوینو، ۱۳۷۵: ۵۰). دریافت و بازشناسی الگوی تکرار برای خواننده نیز لذت‌آفرین است. در فرج بعد از شدت (دهستانی، ۱۳۸۸) داستان‌های اصلی و درونه‌ای با وجود برخورداری از فضاها و شخصیت‌های متنوع، همگی بر بن‌مایه‌ای مشترک سامان داده شده‌اند: گشایش و رهایشی یک‌باره پس از سختی و دشواری فراوان.

۲-۲-۲- افزودن نقش روایت‌گیر به داستان و تشخص بخشی به این نقش: مفهوم راوی، بی حضور روایت‌گیر معنا نمی‌یابد. چه این روایت‌گیر خاموش و منفعل باشد و چه آشکار و پویا، وجود اوست که اشتیاق یا ضرورت داستان‌گویی را در راوی برمی‌انگیزد. روایت‌گیر «کمک می‌کند تا روایت چهارچوب دقیق‌تری پیدا کند، به ما در شناختن راوی یاری می‌دهد، برخی از درون‌مایه‌ها را برجسته می‌کند، دسیسه را پیش می‌برد و به سخن‌گویی اخلاق اثر بدل می‌شود» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۷۵). این گونه، روایت‌گیر بدل به عنصری ساختاری می‌شود که حضورش برای ایجاد و تداوم شکل داستان ضروری است:

اغلب در حالتی محاکاتی، روایت‌گیر از روایت‌گر می‌خواهد تا روایت را آغاز کند. در اینجا وجهی کنایی وجود دارد که دلالت بر خروج راوی از سکون، سکوت و شیء‌وارگی پیشین خود و درآمدن به قامت روایت‌گر است، و روایت‌گیر است که این مرحله گذار آغازین را فراهم می‌آورد (مهندس‌پور، ۱۳۹۰: ۱۳۵).

بدون شهریار و تردیدها و هراس‌هایش، شهرزاد هزار و یک شب داستان‌گویی چنین بی‌بدیل نمی‌شد و بدون بهرام و شیفتگی بی‌پایانش به شنیدن داستان‌های شگفت‌انگیز، شاهدخت‌های هفت‌گانه هفت‌پیکر مجالی برای روایت‌گری نداشتند.

۲-۲-۲- امکان تغییر و ترکیب عوامل کانونی‌ساز: به گفته مایکل تولان، اهمیت شناخت عامل کانونی‌کننده در این است که دوسویه بودن<sup>۱</sup> روایت را آشکار می‌سازد (Toolan, 2001: 50). در کانونی‌سازی علاوه بر ادراک راوی از رویدادهای داستانی، ادراک هر یک از شخصیت‌ها نیز مورد مطالعه قرار می‌گیرد. هر سطح از روایت دربرگیر می‌تواند به گونه‌ای متفاوت با سطح قبلی یا بعدی خویش کانونی‌سازی شود. این امر امکان کاربرد اشکال گوناگون کانونی‌سازی را در متن فراهم آورده و ضمناً این مجال را به متن می‌دهد تا به

فراخور نیاز خود این اشکال را با یکدیگر ترکیب و یا جایگزین می‌کند و موجبات پویایی و تحرک داستان را فراهم سازد. همچنین استفاده از کانون‌های مختلف روایت به راوی امکان می‌دهد در مورد میزان و چگونگی حضورش در داستان و نیز کمیت و کیفیت اطلاع‌رسانی به مخاطب تصمیم‌گیری کند (صرفی، ۱۳۸۶: ۱۳۸). جایگزینی عامل کانونی‌ساز بیرونی با درونی و بالعکس، در درونه‌گیری کاربرد فراوان دارد. هدف از این جایگزینی، کنترل ادراک خواننده است. خواننده غالباً اطلاعاتی را که از طریق شخصیت یا راوی فیلتر شده، نمی‌بیند؛ پس با ایجاد دگرگونی در کانونی‌سازی، هم‌زمان با اطلاعات ذهنی‌ای که شخصیت فراهم آورده و نیز اطلاعات عینی‌ای که از سوی راوی بی‌طرف داده می‌شود، روبه‌رو می‌گردد. علاوه بر اینها، روایت‌گیر نقش‌های دیگری نیز بر عهده دارد؛ نقش‌هایی چون شکل‌دهی به پیرنگ از طریق کنش‌های گفتاری و غیرگفتاری و نیز از طریق ویژگی‌های روایت‌شنو، گسترش پیرنگ و ایجاد چهارچوب روایی هنگامی که روایت‌شنو خود در مقام راوی قرار می‌گیرد، برجسته‌سازی درون‌مایه از طریق ارتباط راوی و روایت‌گیر، و سرانجام میانجی‌گری و دفاع از ارزش‌های متن. واکنش عدم پذیرش رویدادی در داستان از سوی روایت‌شنو می‌تواند به درون‌مایه عمق بخشد، چراکه راوی را وامی‌دارد توضیحات قانع‌کننده‌تری بدهد. از دیگر سو، سکوت روایت‌شنوی درونی نشانگر قابل اعتماد بودن راوی است که در نتیجه آن ارزش‌های متن تأیید می‌شود.

۲-۲-۲۴- فاصله‌گذاری ساختاری / میان‌گذاری: <sup>۱</sup> فاصله‌گذاری هم در درون متن و هم میان متن و خواننده ایجاد شده و به یکی از این اشکال رخ می‌نماید:

- ۱- فاصله‌گذاری میان جهان مخاطب با جهان داستان و قهرمانان و رخدادهای روایت؛ ۲- فاصله‌گذاری میان راوی، روایت و شنونده، برای فروردن و رهاکردن شنونده در تاروپود جهان داستان و افسانه؛ ۳- فاصله‌گذاری میان پاره‌های داستان و گریز زدن از یک داستان به داستانی دیگر برای اجتناب از پایان‌بندی روشن پیام داستانی، و نیز ساختن حالت تعلیق برای ایجاد میل به پی‌گیری رخدادهای داستانی؛ ۴- فاصله‌گذاری میان طبیعت امور و حوادث داستانی، آنچنان‌که فضایی برای اهتزاز و پردازش خیال، افسون‌پردازی و افسانه‌گویی فراهم گردد (مهندس‌پور، ۱۳۹۰: ۱۰۳).

میان‌گذاری نیز از مهم‌ترین عوامل توقف زمان روایت است که طی آن رویداد داستانی به منظور ایجاد فضا برای گفتمان روایی (از قبیل تأویلات و تفسیرات راوی/کانونی‌گر و یا داستان‌های درونه‌ای) قطع می‌شود. قطع شدن پیاپی رویدادهای داستانی خود عامل شکل‌گیری شگردهایی برای بازگشت به ادامه رویداد متوقف‌شده است (همان: ۴۶۰) که به خویشکاری‌های دیگری در متن انجامیده و موجد خلاقیت‌ها و چاره‌اندیشی‌های دیگر می‌شود. هرچه مهارت و تسلط نویسنده بر فرایند آفرینش متن بیشتر باشد، این فواصل هنرمندانه‌تر و زیرکانه‌تر پر می‌شوند.

۲-۲-۲۵- دعوت به قصه‌گویی و تکثیر سطوح: هر شخصیت درون داستانی با روایتگری خود، تلویحاً مخاطب را به نقل داستان تشویق و دعوت می‌کند. روایت‌گیران چنین داستان‌هایی نیز به‌ندرت توان غلبه بر اشتیاق داستان‌گویی متقابل را دارند. این ویژگی نه‌تنها فضایی شفاهی و چندصدایی می‌آفریند، که به‌مثابه دعوت متن است از خویشتن برای چندگانگی سطوح و تکثیر لایه‌های روایتگری. عموماً نخستین راوی برانگیزاننده دیگران به داستان‌گویی است، چنان‌که درویش اول در چهاردرویش.

۲-۲-۲۶- فریب روایت‌گیر: درونه‌گیری تمهید جذابی است که گاه از سوی راوی/مؤلف و اغلب از سوی راوی/شخصیت به کار گرفته می‌شود تا از طریق نقل داستانی دروغین، ذهنیت روایت‌گیر را از حقیقت منحرف سازد. راوی با جعل واقعیت یک رخداد می‌کوشد اندیشه و کنش‌های مخاطبش را مدیریت کرده و وی را به مسیر موافق با انگیزه‌های شخصی خود سوق دهد. این ویژگی موجب می‌شود تا پیرنگ داستان بنا به رخدادهای بعدی مثل پی بردن یا نبردن روایت‌گیر به دروغین بودن داستان و واکنش‌های او یا تلاشی که راوی در جهت القای حقیقت‌نمایی داستان خود می‌کند، در جهت متفاوتی بسط یابد. بسط لغزان داستان موجب می‌شود این کارکرد فراتر از سویه معنایی، سویه ساختاری بیابد. طوطی‌نامه (نخشی، ۱۳۷۲) نمونه درخشانی است از تلاش نفس‌گیر و پنهانی راوی در جهت منصرف ساختن ذهن روایت‌گیر از برآورده ساختن خواسته‌اش، چنانکه «ماه‌شکر» نادانسته در دام داستان‌های «طوطی» زیرک می‌افتد و در پایان هر داستان زمان مناسب برای شتافتن به سوی معشوق را از دست می‌دهد.

۲-۲-۲۷- یکی‌سازی کنشی: درونه‌گیری می‌تواند منجر به یکی‌سازی و همسویی کنشی میان داستان مادر و داستان درونه‌ای شود. این اتفاق را به‌عنوان مثال می‌توان در داستان‌هایی دید که در دادگاه رخ می‌دهند و شخصیت در مقابل قاضی به نقل ماجرای می‌پردازد که از رمز و راز نهفته در داستان اصلی پرده برمی‌دارد.

۲-۲-۲۸- فراروایت: فراروایت به معنای روایتی است درباره‌ی روایت؛ روایتی که روایت را موضوع خود قرار داده و یا آن را در خود منعکس سازد. فراروایت شامل هرگونه توضیحی است که راوی درباره‌ی فرایند روایتگری‌اش می‌دهد که چون خود این توضیح از طریق نقل داستان صورت می‌گیرد، کارکردی منحصر به فرد دارد (مهندس‌پور، ۱۳۹۰: ۸۸). در معنایی دیگر، فراروایت پاسخ‌کنایی و داستانی‌راوی است به سؤال، انکار، تردید، شبهه و یا اعتراض‌های روایت‌شنو (همان: ۹۲). اصولاً لزوم پاسخ‌گویی به روایت‌شنو و مجاب کردن وی، یکی از دلایل شکل‌گیری داستان درونه‌ای است. داستان درونه‌ای «رمیدن کره‌اسب از آب خوردن به سبب شخولیدن سایسان» در مثنوی، در پاسخ به روایت‌شنویی است که «سگ طاعن» خطاب می‌شود (مولوی، ۱۳۷۸: ۴۲۹۲/۳).

۲-۲-۲۹- ایجاد الگوی دوصدایی: درونه‌گیری علاوه بر آنکه قهرمان را در میان صداها و روایت‌های دیگر اشخاص داستانی قرار می‌دهد، به او این مجال را می‌دهد که از دریچه ذهنیت و قضاوت شخصیت‌های داستانی و حتی روایت‌گیران حقیقی، به ارزیابی عملکرد و انگیزه‌های خود بپردازد. این امر موجب پیچیدگی و غنای متن می‌شود:

درونه‌گیری موجب می‌شود تصوّر شخص درباره‌ی خود تحت تأثیر کلام شخصی دیگر درباره‌ی او قرار گیرد. این امر به نوبه‌ی خود منجر به ظهور سبک خاص «نگاه مضطربانه» می‌شود که در آن کلام یک شخصیت با مکث همراه شده و وابسته‌های وصفی و تردیدها آن را دچار وقفه می‌سازند (مکاریک، ۱۳۹۰: ۱۲۶).

در این زمینه می‌توان به درنگ پادشاه در *بختیارنامه* اشاره کرد که در داستان‌های فرزند و همسرش حقیقت را جستجو کرده و قضاوت‌های پیشین خود را ارزیابی می‌کند (دقایقی مروزی، ۱۳۴۵).

## ۳- نتیجه‌گیری

درونه‌گیری تمهیدی است که طیف گسترده‌ای از نویسندگان متعلق به ژانرهای متفاوت ادبی از آن بهره برده‌اند. دلیل این استقبال فراگیر، قابلیت‌های این شگرد و تأثیرات خاص آن بر پیرنگ و مضمون روایت است. در داستان‌های درونه‌ای پیوند و ارتباط دوسویه بسیار ظریف و در عین حال ناگسستنی میان بُعد ساختاری و بُعد معنایی اثر برقرار است به ویژه هنگامی که درونه‌گیری تمهید اصلی نویسنده در طرح‌افکنی اثر خود باشد. از این رو، این پژوهش با مطالعه تأثیرات و کارکردهای داستان‌های درونه‌ای در داستان اصلی، پنجاه کارکرد ساختاری و معنایی درونه‌گیری را شناسایی و معرفی می‌کند.

## پی‌نوشت

۱- داستان درونه‌ای که از آن با اسامی «داستان تودرتو» یا «داستان در داستان» (story within story)، «روایت در روایت» (narrative within a narrative)، «داستان شبکه‌ای» (matrix narrative)، «داستان قاب‌گرفته‌شده» (framed story or framed narrative)، «داستان لانه‌گیری شده»، «داستان انضمامی» (Interpolation)، «داستان میان‌پیوندی» و «داستان درج‌شده» نیز یاد می‌شود و نیز درونه‌گیری که اصطلاحاتی چون «درج کردن»، «قاب‌گیری» و «چهارچوب‌بندی»، «داستان گویی موزاییکی / آکاردئونی / پوست‌پیزی / لایه‌لایه» و نظایرشان به آن اشاره دارند، شاید به عنوان اصطلاحاتی ادبی چندان آشنا نباشند، اما دیرینگی و کاربرد همیشگی آنها به‌عنوان گونه‌ای از داستان‌پردازی آشکار است. در میان اسامی فوق، این پژوهش برگردان «داستان درونه‌ای» را برای اشاره به این شکل از داستان، و برگردان «درونه‌گیری روایی» یا «روایتگری درونه‌ای» را برای اشاره به این شیوه از داستان‌گویی برگزیده است.

## منابع

- آزاد، راضیه (۱۳۸۸)، «بررسی ساختار حکایت‌های مرزبان‌نامه (براساس الگوی الماسی شکل لایوف)»، پژوهش‌نامه زبان و ادب فارسی (گوهرگویا)، شماره ۱، صص ۱۴۰-۱۲۳.
- احمدی، بابک (۱۳۸۶)، ساختار و تأویل متن، تهران: مرکز.
- اکبرزاده، سمانه (۱۳۸۹)، تحلیل داستان‌های هزار و یک‌شب براساس کهن‌الگوهای آنیما و آنیموس از نظر یونگ، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد.
- امیرخسرو دهلوی (بی‌تا)، چهاردرویش، لاهور: اسلامیه.
- انوشه، حسن (۱۳۸۱)، فرهنگ‌نامه ادبی فارسی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بامات، نجم‌الدین (۱۳۸۸)، «مضامین و ضرباهنگ‌های هزار و یک‌شب»، جهان هزار و یک‌شب، ترجمه جلال ستاری، تهران: مرکز.
- بامشکی، سمیرا (۱۳۹۱)، روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی، تهران: هرمس.
- براتی، محمدرضا (۱۳۸۹)، جادوی سخن، مشهد: آهنگ قلم.
- برانیگان، ریچارد (۱۳۸۱)، «سطوح هشت‌گانه روایت»، فارابی، شماره ۴۴، صص ۱۰۶-۶۱.
- بری، مایکل (۱۳۸۵)، تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی، ترجمه جلال علوی‌نیا، تهران: نی.
- پینالت، دیوید (۱۳۸۹)، شیوه‌های داستان‌پردازی در هزار و یک‌شب، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: هرمس.
- ترکمان فراهی، برخورداربن محمود (۱۳۳۶)، شمس و قهقهه (محبوب‌القلوب)، تهران: امیرکبیر.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۱)، «روایتگران»، دستور زبان داستان، ترجمه احمد اخوت، اصفهان: فردا، صص ۲۷۸۵-۲۷۰.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۹)، بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگه.
- توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۹)، از اشارت‌های دریا (بوطیقای روایت در مثنوی)، تهران: مروارید.
- ثمینی، نغمه (۱۳۷۹)، کتاب عشق و شعبده: پژوهشی در هزار و یک‌شب، تهران: مرکز.
- خواجوی کرمانی (۱۳۷۰)، خمسه خواجوی کرمانی، به تصحیح سعید نیازکرمانی، کرمان: دانشگاه شهید باهنر.
- دقایقی مروزی، شمس‌الدین محمد (۱۳۴۵)، راحه الارواح فی سرور المفراح (بختیارنامه)، به تصحیح ذبیح‌الله صفا، تهران: دانشگاه تهران.
- دهستانی، حسین‌بن اسعد (۱۳۸۸)، فرج بعد از شدت، به تصحیح محمد قاسم‌زاده، تهران: نیلوفر.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۶۲)، خمسه امیرخسرو دهلوی، به تصحیح امیراحمد اشرفی، تهران: شقایق.

- رضوانیان، قدسیه (۱۳۸۹)، *ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی*، تهران: سخن.
- ستاری، جلال (۱۳۶۸)، *افسون شهرزاد*، پژوهشی در هزار افسان، تهران: توس.
- شمس (۱۳۶۸)، *فرائدالسلوک*، به تصحیح نورانی وصال و غلامرضا افراسیابی، تهران: پاژنگ.
- صرفی، محمدرضا و حسینی، نجمه (۱۳۸۶)، «کانون روایت در مثنوی»، *فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی*، شماره ۱۶، صص ۱۶۰-۱۳۷.
- طرسوسی، ابوطاهر بن حسن (۱۳۸۰)، *ابومسلم‌نامه*، به تصحیح حسن اسماعیلی، تهران: معین، قطره و انجمن ایران‌شناسی فرانسه در ایران.
- ظهیری سمرقندی، محمدبن علی بن محمد (۱۹۴۸)، *سندبادنامه*، به تصحیح احمد آتش، استانبول: وزارت فرهنگ.
- عباسی، حبیب‌الله و بالو، فرزاد (۱۳۸۸)، «بررسی روایت‌شناختی حکایت شیر و نخجیران از مثنوی معنوی مولوی»، *فصل‌نامه هنر*، شماره ۸۲، صص ۲۹-۷.
- عضد یزدی (۱۳۸۱)، *سندبادنامه منظوم*، به تصحیح محمدجعفر محجوب، تهران: توس.
- عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین (۱۳۸۸)، *منطق‌الطیر*، به تصحیح رضا انزلی‌نژاد و سعیدالله قره‌بگلو، تبریز: آیدین.
- غزالی، محمد (۱۳۶۱)، *کیمیای سعادت*، به تصحیح حسین خدیوچم، تهران: علمی و فرهنگی.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۴-۱۳۸۳)، «تمثیل (ماهیت، اقسام، کارکرد)»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم تهران*، شماره ۴۹-۴۷، صص ۱۷۷-۱۴۱.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۲)، *شاهنامه*، بر پایه چاپ مسکو، تهران: هرمس.
- قائمی، فرزاد (۱۳۸۶)، «نقش فلسفه تمثیلی در داستان‌پردازی‌های مولانا در مثنوی»، *فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی*، شماره ۱۶، صص ۱۹۸-۱۸۳.
- قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۸)، «تحلیل ساختار روایت‌گیر و راوی با تکیه بر هفت‌پیکر نظامی»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، شماره ۲۵، صص ۲۰۶-۱۸۹.
- کالوینو، ایتالو (۱۳۷۵)، *شش یادداشت برای هزاره بعدی*، ترجمه لیلی گلستان، تهران: کتاب‌مهناز.
- کرنی، ریچارد (۱۳۸۴)، *در باب داستان*، ترجمه سهیل سمی، تهران: ققنوس.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۰)، *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*. مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- ملایی (امیدیه)، غلامحسین (۱۳۸۳)، «تمثیل در ادبیات ایران و جهان»، *نشریه آموزش و زبان ادبیات فارسی*، شماره ۷۰، صص ۵۹-۵۶.



- مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۷۹)، *مثنوی*، مقدمه و تحلیل و تصحیح و توضیح و فهرست‌ها از دکتر محمد استعلامی، تهران: مهندس‌پور، فرهاد (۱۳۹۰)، *زنانگی و روایت‌گری در هزارویک‌شب*، تهران: نی. لو، علیرضا (۱۳۸۹)، «بررسی و تحلیل عناصر داستانی فراندالسلوک»، *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۳ (پیاپی ۷)، صص ۹۷-۱۱۶.
- نخشب، ضیاء (۱۹۱۲)، *حکایت معصوم‌شاه*، شماره ثبت در کتابخانه آستان قدس رضوی: ۲۰۵۲۶، کلکته: [بی‌جا].
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۲)، *طوطی‌نامه*، به تصحیح فتح‌الله مجتبابی و غلامعلی آریا، تهران: منوچهری.
- نظام تبریزی (شامی)، علی‌بن محمد (۱۳۸۱)، *بلوهر و ببودسلف*، به تصحیح محمد روشن، تهران: میراث مکتوب.
- نظامی گنجوی، نظام‌الدین الیاس (۱۳۸۷)، *خمسه نظامی* (براساس چاپ آکادمی علوم آذربایجان)، تهران: هرمس.
- نوری، عمادبن محمد (۱۳۵۲)، *طوطی‌نامه: جواهرالاسمار*، به تصحیح شمس‌الدین آل‌احمد، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- هفت کشور و سفرهای ابن‌تراب (۱۳۸۶)، به تصحیح ایرج افشار و مهرا افشاری، تهران: چشمه.
- Nells, William (1997), *Frame works: Narrative Levels and Embedded Narrative*. New York. Peter Lang publishing.
- Paxson, James.J, (2001), *Revisiting the Deconstruction of Narratology: Master Tropes of Narrative Embedding and Symmetry*, Florida: Style.
- Prince, Gerald (2003), *Dictionary of Narratology*. Revised version, University of Nebraska Press: Lincoln & London
- Rimmon-Kenan, Shlomith, (1989), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London and New York: Routledge.
- Toolan, Michael , J (2001), *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, London: Routledge.