نظام داستان‌پردازی در حکایات حدیقه‌ی سنایی

دکتر علی‌محمد مؤذنی[1]، منیر خلیلیان[2]

تاریخ دریافت:. ۹۵/۱۰/۰۱
تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۰/۱۵

چکیده

حدیقه‌الحقیقه سنایی منظومه‌ای است عرفانی که در قالب داستان‌ها و حکایات و تمثیل‌ها به آموزش تعالیم دینی و اخلاقی می‌پردازد. این اثر از متون عرفانی است که ایجاز و سادگی خصیصه‌ی عمده‌ی آن است. بنابراین پژوهش حاضر که به روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از ابزارکتابخانه‌ای انجام گرفته، بر آن است تا نظام پردازش داستان‌های حدیقه‌الحقیقه‌ی سنایی غزنوی، خصوصاً حکایت‌های کوتاه آن را با الگو قراردادن ویژگی کمینه‌گرایی تجزیه و تحلیل، و عناصر و ویژگی‌های حکایات این اثر را با عنایت به شخصیّت و شخصیّت‌پردازی، پیرنگ، جایگاه گفتگو، صحنه و صحنه‌پردازی، بررسی نماید. برای رسیدن به این منظور، سی حکایت از حدیقه‌ی سنایی انتخاب و ویژگی‌های مختلف آن بررسی و تحلیل شد و نتایج به دست آمده مبنی بر این است که حکایات حدیقه سنایی بسیاری از ویژگی‌های کمینه‌گرایی همچون: ایجاز، پیرنگ ساده، بسیاری گفتگو، محدودیت شخصیّت‌ها و صحنه‌پردازی را داراست و سنایی در این زمینه بسیار موفّق بوده است.

واژه‌های کلیدی: داستان‌پردازی، حکایات عرفانی، کمینه‌گرایی، حدیقه‌الحقیقه، سنایی.

---

۱ – استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران، تهران، ایران. (نویسنده مسئول). moazzeni@ut. ac. ir
۲ – کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج، کرج، ایران. khalilian. monir@yahoo. com

۱. مقدمه

حدیقه اوّلین منظومه‌ی مهم تعلیمی‌عرفانی در زبان فارسی است. سنایی در این اثر ارزشمند ضمن توجّه و تأکید بر مضامین اخلاقی، حکمی و عرفانی، از حکایات و داستان‌ها برای تأکید و تمثیل و استناد و نیز قابل فهم نمودن آن‌ها برای عموم مردم استفاده کرده است؛ این داستان‌ها و حکایات از ویژگی ایجاز و زبان ساده برخوردارند. همچنین در اغلب حکایات شخصیّت‌ها انگشت شمارند که این‌ها مهمترین ویژگی‌های کمینه‌گرایی است. ساده‌گرایی یا مینی‌مالیسم یا کمینه‌گرایی یا هنر کمینه یا هنر موجز یک مکتب هنری است که اساس آثار و بیان خود را بر پایه سادگی بیان و روش‌های ساده و خالی از پیچیدگی معمول فلسفی و یا شبه فلسفی بنیان گذاشته‌است. خاستگاه این جنبش هنری و ادبی را آمریکای پس از جنگ ویتنام دانسته‌اند. این اصطلاح در ادبیّات «سبکی ااصل ادبی است که برپایه‌ی فشردگی افراطی و ایجاز بیش از حدِ محتوای اثر بنا شده‌است. آن‌ها در فشردگی و ایجاز تا آنجا پیش می‌روند که فقط عناصر ضروری اثر، آن هم در کم‌ترین و کوتاه‌ترین شکل باقی بماند. به همین دلیل برهنگی واژگانی و کم حرفی از اصلی‌ترین ویژگی‌های این آثار به شمار می‌رود. » (جزینی، ۱۳۷۸: ۳۵). این که تمام کوشش نهضت مینی‌مالیست بر آن است که «تا حد امکان توصیف، شرح جزئیّات و تفسیر صحنه‌ها را از چهارچوب داستان حذف کند، پاسخی طبیعی به موقعیّت و شرایط پیچیده‌ی زندگی معاصراست.» (شکری، ۱۳۷۶: ۷۹). اگر داستان مینی‌مالیستی به صورت کلّی داستانی بسیار کوتاه با پیرنگی ساده شامل تنها یک حادثه یا کانون معنایی و شخصیّت‌های محدود و اثری دفعی و واحد تصوّر شود، آن‌گاه می‌توان داستان مینی‌مالیستی را حتّی در دورترین دوره‌های ادب فارسی نیز نشان داد. اغلب در این موارد به داستان‌های صوفیانه به ویژه حکایت‌های مربوط به عرفا و کرامات آن‌ها اشاره می‌شود؛ امّا این داستان‌ها فاقد

یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های داستان‌های مینی‌مال، یعنی رئالیستی بودن است. ماهیّت آنچه حکایت‌های صوفیه از آن سخن می‌گویند، یعنی کرامت و کشف و شهود، خارق عادت و مغایر با واقعیّت تجربی است. واقعیّت این است که این داستان‌ها را با تصاویر شگرف و سوررئالیستی شان به سختی می‌توان در ردیف آثار مینی‌مال جای داد (پارسا، ۱۳۸۵: ۱۳). ساختار اغلب داستان‌های کهن فارسی بی‌شباهت به داستان‌های کمینه‌گرا نیست. بنابراین، هدف از این پژوهش ارائه‌ی تصویری روشن از نظام داستان‌پردازی و حکایات کمینه‌گرای حدیقه و مؤلّفه‌های آن در حدیقه‌الحقیقه‌ی سنایی غزنوی است تا به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

– مهمترین ویژگی‌های داستان‌پردازی در حکایات حدیقه‌ی سنایی چیست؟

– کدام یک از مؤلّفه‌های کمینه‌گرایی در حکایات حدیقه‌ی سنایی پررنگ‌تر است؟

۲–پیشینه‌ی تحقیق

پیشینه‌ی این تحقیق را می‌توان در دو دسته بررسی نمود:

دسته‌ی اول پژوهش‌هایی که در زمینه‌ی کمینه‌گرایی و مینی‌مالیسم صورت گرفته است، مانند: «کمینه‌گرایی در داستان نویسی معاصر»، ۱۳۸۸، به قلم احمد رضی و سهیلا روستا؛ «مینی‌مالیسم در فیه ما فیه»، ۱۳۹۰، به قلم حمیدی؛ «بررسی حکایات خلد برین از دیدگاه مینی‌مالیسم»، ۱۳۹۳، کاری از خانجانی؛ «داستان کوتاه مینی‌مالیستی»، ۱۳۸۸، نگارش زینب صابرپور؛ «مینی‌مالیسم و ادب پارسی»، ۱۳۸۵، نوشته‌ی سید احمد پارسا؛ «ریخت‌شناسی داستان‌های مینی‌مالیستی»، ۱۳۷۸، نگارش جواد جزینی و مقاله‌ی «مولانا و مینی‌مالیسم»، ۱۳۸۸، نوشته‌ی رامین صادقی‌نژاد.

دسته‌ی دوم تحقیقاتی که درباره‌ی «حدیقه‌الحقیقه»صورت گرفته است که تعداد آن بسیار است، از جمله مقالات: اسحاق طغیانی و زهره نجفی، ۱۳۸۷، « جایگاه سه

عنصر گفتگو، کنش و پیرنگ و ساختار روایت‌های حدیقه»؛ محمد امیر عبیدی‌نیا و علی دلایی میلان، ۱۳۸۸، «بررسی تقابل‌های دوگانه در ساختار حدیقه سنایی»؛ منظر سلطانی، ۱۳۸۷، «نقد و تحلیل تطبیقی دیدگاه‌های تفسیری سنایی در حدیقه الحقیقه»؛ محمدرضا قاری و محسن عامری شهرابی، ۱۳۹۳، « تجلی مضامین تعلیمی‌اخلاقی در قصاید سنایی».

۳-بحث و تحلیل

کم حجمی و ایجاز، سادگی پیرنگ، بی‌پیرایگی و سادگی زبان، محدودیّت در صحنه‌پردازی، محدودیّت شخصیّت‌ها، استفاده از واژه‌های اندک و جملات کوتاه، گفتگو، انتخاب تصویر و داستان‌های جذاب ویژگی‌های داستان‌های کمینه‌گرا محسوب می‌شوند. حمید عبداللّهیان در این‌باره می‌گوید: «کوتاه‌ترین داستان‌ها لااقل باید چند عنصر عمده روایت را داشته باشند. یک داستان بدون شخصیّت نمی‌تواند باشد و این شخصیّت وقتی معنی پیدا می‌کند که عملی را در توالی اعمال دیگر انجام دهد. بنابراین سه عنصر شخصیّت، عمل و پیرنگ برای هر روایتی ضروری است تا داستان شود. شخصیّت بدون مکان و عمل بدون زمان ممکن نیست. بنابراین خواه ناخواه زمان و مکان نیز حضور خواهد داشت. این عناصر در مختصرترین و موجزترین شکل خود در همه داستان‌ها حضور دارند و نمی‌توان آن‌ها را از داستانی حذف کرد بدون این که آن داستان لطمه ببیند. » (عبداللّهیان، ۱۳۸۶: ۱۱۴) و اما ویژگی‌های حکایات حدیقه الحقیقه:

۳-۱-ایجاز

بارزترین ویژگی داستان کمینه‌گرا حجم آن است و همان طور که از نامش

پیداســت روایت کوتاه و موجز را شــامل می‌شــود. از آن‌جا که «ایجاز در بیان، حرف اول در خلــق این قبیل داستان‌هاســت. » (گوهرین، ۱۳۸۹: ۹). خلاصه کردن زمان و رویداد و عمل در کوتاه‌تر کردن داســتان تأثیر بسیاری دارد. و اینک نمونه‌ای از ایجاز در حدیقه:

رادمــردی کــریم پــیش پســر　　داد چندیــن هــزار بــدره‌ی زر
پسرش چــون بدیــد بــذل پــدر　　تر زبــان شــد بعــیب و عــذل پــدر
گفــت بابــا نصــیبه‌ی مــن کــو　　گفتــش ای پــور در خزانــه‌ی هــو
قسم تــو بــی وصــی و بــی انبــاز　　مــن بحــق دادم او دهــد بتــو بــاز

(سنایی، ۱۳۸۵: ۷۵)

۳-۲-پیرنگ (plot) ساده

پیرنگ از عناصر مهم داســتان و «مجموعــه‌ی ســازمان یافته‌ی وقایع اســت. این مجموعــه‌ی وقایع و حوادث با رابطه‌ی علّت و معلولی به هم پیوند خورده و با الگو و نقشه‌ای مرتّب شده است» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۶۹). هر داستان یا حکایتی سه بخش اصلی دارد: «مقدّمه، گره‌افکنی یا تنه‌ی داســتان، گره‌گشــایی یا نتیجه گیری» (یونسی، ۱۳۴۰: ۱۵) و چون حکایت‌های حدیقه کوتاه است این بخش‌ها خیلی آشکار نیستند.

الف) مقدّمه: در بیشــتر حکایت‌ها یا یک مقدّمه‌ی بسیار کوتاه برای رفتن به سراغ اصل داستان وجود دارد یا این که مقدمه‌ای وجود ندارد و سراینده یک راست به سراغ تنه اصلی می‌رود. مثلاً در داستان

ز الــکی کرد ســر برون ز نــهفت　　کشــتک خویــش خشــک دیــد و بگفت

(سنایی، ۱۳۸۵: ۱۰۷)

که بی‌مقدمه سراغ اصل داستان می‌رود.

ب) تنه‌ی داستان: که بخش اصلی داستان است و در آن به ماجرای داستان و آنچه

که اتّفاق افتاده پرداخته می‌شود.

ج) نتیجه‌گیری: داستان با حاضر جوابی یکی از طرفین گفتگو یا ذکر یک نکته‌ی عرفانی یا اخلاقی به پایان می‌رسد (حیدری، ۱۳۸۶ :۳۳).

حکایت‌های حدیقه معمولاً با درگیری یا اختلاف در عمل یا عقیده شروع می‌شود. تقی پورنامداریان در این‌باره می‌گوید: به‌طور کلّی طرح این حکایت‌ها را به این صورت می‌توان خلاصه کرد که روایت با اختلاف میان دو فاعل آغاز می‌شود. این اختلاف سبب درگیری آنان در فعل مشترک مناظره یا مکالمه می‌شود (گاه به شکل گفتگوی یک طرفه) نتیجه‌ی این درگیری، پیروزی یکی و شکست دیگری است (پورنامداریان، ۱۳۸۸:۱۳۷). همین کوتاهی و خلاصه بودن سبب می‌شود پیرنگ این داستان‌ها ساده و ضعیف باشد. تعداد داستان‌هایی که پیرنگ قوی دارند اندک است و معمولاً به حکایاتی مربوط می‌شود که بلند هستند. یکی از این حکایات، حکایت زیر است که از حکایت‌های معروف حدیقه به شمار می‌رود.

داشت زالی به روستای چکاو مهستی نام دختری و سه گاو

(سنایی، ۱۳۸۵:۲۰۴)

که به نسبت دیگر حکایات مقدّمه‌ای طولانی‌تر دارد. و به دلیل طولانی‌تر بودن داستان تعداد وقایع و کنش‌ها در آن بیشتر است. بنابراین پیرنگ در روایات حدیقه به دو دسته تقسیم می‌شود.

الف) پیرنگ کامل و قوی: مانند حکایات زیر:

(داشت زالی به روستای تکاو)؛ (آن شنودی که بود چون در خورد)؛ (چون تبه شد خلافت مأمون) و.

ب) پیرنگ ساده و ضعیف: همچون حکایات زیر:

(رادمردی حکیم پیش پسر)؛ (ابلهی دید اشتری به چرا)؛ (بود در شهر بلخ بقّالی)؛

(زالکی کرد سر برون ز نهفت) و... .

جدول شمارهٔ (۷)، انواع پیرنگ در داستان‌های حدیقه

ردیف	نوع پیرنگ	شماره حکایات	تعداد	درصد
۱	**پیرنگ کامل و قوی**	(۱۲)؛ (۱۴)؛ (۱۵)؛ (۲۴)؛ (۲۸)	۵	۱۶/۶
۲	**پیرنگ ساده و ضعیف**	(۱)؛(۲)؛(۳)؛(۴)؛(۵)؛(۶)؛ (۷)؛ (۸)؛ (۹)؛(۱۰)؛(۱۱)؛ (۱۳)؛ (۱۶)؛(۱۷)؛ (۱۸)؛ (۱۹)؛(۲۰)؛ (۲۱)؛(۲۲)؛ (۲۳)؛(۲۵)؛ (۲۶)؛(۲۷)؛(۲۹)؛ (۳۰)	۲۵	۸۳/۳
۳	**جمع کل**	۳۰ حکایت	۳۰	٪۱۰۰

بـا توجه به نمونه‌هـا باید گفت به دلیل کوتاه بودن داسـتان‌ها و کم بودن کنش‌ها و وقایـع در حدیقـه اغلب پیرنگ‌ها نیز سـاده و ضعیفند. پیرنگ‌هـای قوی و کامل در داسـتان‌هایی دیده می‌شـود که بلندترند و حوادث بیشـتری را در بر دارند. طـرح داسـتان‌های بسیار کوتاه، به دلیل کوتاهی ساده اسـت و همه‌ی عناصر طرح در آن‌ها حضور نمی‌یابند. نویسندگان داستان‌های بسیار کوتاه برای این که داستان‌هایشان مورد توجّـه قرارگیرد، جذّاب‌ترین لحظه‌ی داسـتان را بیان می‌کننـد. لحظـه ای که بتواند بیشترین تأثیر را بر خواننده بگـذارد تا داسـتان موفّق‌تـر بـه‌نظـر برسد.

۳-۳-گره‌افکنی

گره‌افکنی در داسـتان نقطه‌ی محوری تلاقی امور، قلب تپنده و مرکز ثقل داسـتان اسـت. گره، آن نقطه‌ی حادثه یا ماجرای مهم، حسّـاس و سرنوشت‌سـازی است که داسـتان در آن به اوج خود می‌رسـد. گره در خود شـاید هیچ حادثه‌ی مهمّی نباشد و هیچ مسأله‌ی مهمّی را در داستان توضیح ندهد؛ امّا حادثه یا ماجرایی است که داستان برای توضیح آن یعنی برای توضیح علل رویداد آن یا توصیف دقیق چگونگی رویداد

آن نوشـــته می‌شـــود. به عبارت دیگر گره در داســـتان همواره حادثه یا امری است که توضیح آن مهم‌تر از اشـــاره به رویداد آن اســـت و داســـتان در کلیّـــت خود به نوعی، توضیحی برای رویداد آن است (محمودیان، ۱۳۸۲: ۹۷). اجزای داستان در پرتو وجود گـــره اهمّیت و اعتبار پیدا می‌کنند. اگر خواننـــده بخواهد گره را در کلیّت خود بفهمد و از راز و پیچیدگی‌های آن ســـر درآورد باید ســـعی کند که تمامی اجزای داســـتان را بفهمد. او نمی‌تواند پیشـــاپیش تعیین کند که کدامیـــن جزء، نقش کلیدی در فهم امور خواهد داشـــت. او مجبور است، تمامی اجزای را به دقت از نظر بگذراند (محمودیان، ۱۳۸۲: ۱۰۱).

گره در حکایات حدیقه به سه صورت دیده شده است.

نوع اول: حکایت‌هایی که به صورت گفتگو (چه دو طرفه و چه یک طرفه) اســـت و یکی ســـؤال‌کننده و دیگری جواب‌دهنده اســـت. در این حکایات گره و تعلیق همان پرسش و سؤالی است که مطرح می‌شود. حکایات (رادمردی حکیم پیش پسر)؛ (ابلهی دید اشتری به چرا)؛ (بود در شهر بلخ بقّالی)؛ (بود در شهر کوفه پیرزنی)؛ (شبلی آنگه که کرد از خود صید) از این دسته‌اند.

نوع دوم: حکایاتی که در آن گره‌افکنی کاملاً آشـــکار است. مثلاً در داستان (داشت زالی به روســـتای تگاو) با بیمار شـــدن دختر گره داســـتان آغاز می‌شود و با فرستادن عزرائیل به سراغ دختر گره داستان گشوده می‌شود. همچنین است داستان (آن شنودی که بود چون درخورد).

نوع سوم: حکایاتی که در آن گرهی دیده نمی‌شود.

جدول شمارهٔ (۸)،انواع گره‌افکنی در داستان‌های حدیقه

ردیف	انواع گره‌افکنی	شماره حکایات	تعداد	درصد
۱	**گره‌افکنی از طریق سؤال و جواب**	(۱)؛ (۲)؛ (۳)؛ (۷)؛ (۱۸)؛ (۲۱)؛ (۲۲)؛ (۲۳)؛ (۲۹)	۹	۳۰
۲	**گره‌افکنی واضح و آشکار**	(۴)؛ (۵)؛ (۶)؛ (۸)؛ (۹)؛ (۱۰)؛ (۱۱)؛ (۱۲)؛ (۱۳)؛ (۱۴)؛ (۱۵)؛ (۱۶)؛ (۱۷)؛ (۱۹)؛ (۲۰)؛ (۲۴)؛ (۲۷)	۱۷	۵۶/۶
	بدون گره‌افکنی	(۶)؛ (۲۵)؛ (۲۶)؛ (۳۰)	۴	۱۳/۳
۳	**جمع کل**	۳۰ حکایت	۳۰	/۱۰۰

۳-۴-زاویه‌ی دید

دیدگاه یا زاویه‌ی دید در داستان، فرم و شیوه‌ی روایت داستان است توسّط نویسنده. به عبارت دیگر دیدگاه، روش نویسنده است در گفتن داستان، هر شیوه روایت مانند دریچه‌ای است برای ارائه اطلاعات داستان به خواننده (مستور، ۱۳۷۹: ۳۷). راوی در حکایات و داستان‌های حدیقه «دو گونه حضور دارد:

الف)نخست روایت ماجرا و وصف موقعیّت‌های (زمانی و مکانی) یا شخصیّت‌ها؛ در برخی از بخش‌بندی‌های سنّتی صرفاً به این بخش عنوان روایت داده می‌شود؛ امّا بهتر است آن را مصداق خاص‌تر و محدود روایت قلمداد کرد؛

ب)چهره‌ی دوم راوی در گفتگوی شخصیّت ها نمایان می‌شود؛ البتّه به صورت پنهان؛ گویی شخصیّت‌ها جای او و آوایش را گرفته‌اند؛

در نمایش، بخش دوم شامل کنش‌ها و رفتارها و حتّی حالات چهره‌ی بازیگران- متناظر با شخصیّت‌ها در قصّه- نیز می‌شود؛ بخش اول که بیشتر در نمایش‌های کهن و سنّتی دیده می‌شود مربوط به روایت نقّال است؛ بنابراین در قصه بخش‌های گفت و گویی و حتّی وصف برخی رفتارها و کنش‌ها که سنگینی سایه‌ی راوی بر آن‌ها

احســـاس نمی‌شود، جنبه‌ی نمایشی و حرکتی دارند و بقیه‌ی قصّه جنبه‌ی روایی که از جهاتی ایستا است. » (توکّلی، ۱۳۸۹: ۱۰۴-۱۰۵).

پس از بررســی داســتان‌ها و روایت‌ها در حدیقه با چند نــوع زاویه‌ی دید مواجه شدیم:

۳-۴-۱-زاویه‌ی دید بیرونی:

در همه‌ی حکایات مورد بررســی بجز حکایت (قحطی افتاد وقتی اندر ری)، زاویه‌ی دید بیرونی اســت یعنی «راوی از قصّه کناره می‌گیرد و می‌کوشد حضور خویش را کاملاً پنهان کند و قصّه را با نمایش کردار و گفتار شخصیّت‌ها پیش ببرد. » (توکّلی، ۱۳۸۹: ۱۱۱).

۳-۴-۲-زاویه‌ی دید درونی

زاویه‌ی دید درونی آن است که راوی به عنوان شخصیّت در داستان حضور داشته باشد. در حدیقه تنها یک حکایت (قحطی افتاد وقتی اندر ری) این چنین بود؛ زیرا در آن سنایی یکی ازشخصیّت‌های اصلی داستان است.

۳-۴-۳-زاویــه‌ی دیــد اول شــخص

در بخشی از دو داستان زاویه‌ی دید اول شــخص دیده شد که یک مورد بیت زیر از داستان (داشت زالی به روستای تگاو) است:

قـــــصه‌ای یـــــاد دارم از پـــــدران زان جهــان دیــدگان پــر هنــران

(سنایی، ۱۳۸۵: ۳۲۹)

۳-۴-۴-زاویــه‌ی دیــد دوم شــخص

که در موارد بررسی شده تنها یک مورد دیده شد.

۳-۴-۵-زاویه‌ی دید سوم شخص

اکثر داستان‌ها از زاویه‌ی دید سوم شخص نقل می‌شود، گویی راوی از افکار همه‌ی شخصیّت‌ها با خبر است و گفتگوی آنها را رهبری می‌کند. مانند حکایت: (زالکی کرد سر برون ز نهفت)؛ (یافت آیینه زنگیی در راه)؛ (رادمردی حکیم پیش پسر)؛ (ابلهی دید اشتری به چرا)؛ (بود در شهر بلخ بفّالی)؛ (بود در شهر کوفه پیرزنی)؛ (شبلی آنگه که کرد از خود صید)؛ (رفت وقتی زنی نکو در راه) و.

در روایت سوم شخص که زاویه‌ی دید معمول و غالب روایت‌های کهن و کلاسیک است، پنداری با زمانی دور و نامعین سروکار داریم؛ زمانی که روایت می‌شود؛ زمانی که به یاری لحن روایی با زمان ما مرزبندی می‌شود؛ هر چند در روایت به نشانه‌های دقیق و معین اشاره می‌شود، باز این دوری و ناشناختگی احساس می‌شود. » (توکّلی، ۱۳۸۹: ۵۳۹).

۴-۳-۶-۶-زاویه‌ی دید دانای کل

اغلب داستان‌های حدیقه با زاویه‌ی دید دانای کل ّسروده شده است و گاه در آن نویسنده دانای کل نامحدود است. یعنی در آن «نویسنده چون گوینده‌ای رفتار و اعمال شخصیّت‌های داستان را به خواننده گزارش می‌دهد و وضعیّت و موقعیّت و چگونگی زمان و مکان را تصویر می‌کند. » (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۳۷). در این نوع زاویه‌ی دید راوی که دانای کل است آزادانه روایت و داستان را قطع می‌کند و نسبت به شخصیّت‌های آن و حوادثی که اتفاق می‌افتد اظهار نظر می‌کند و گاهی نیز مفاهیم پنهان در آن را توضیح می‌دهد.

در همه‌ی حکایات راوی دانای کل است بجز حکایت (چون تبه شد خلافت مأمون) که راوی به صورت دانای کل نامحدود در داستان وارد می‌شود و خواننده را به شنیدن داستان ترغیب می‌کند.

زن گـــرفت از تعـــب رهِ غـــزنین بشـنو ایـن قصّـه و عجایـب بیـن
(سنایی، ۱۳۸۵: ۵۴۶)

بیشترین کاربرد زاویه‌ی دید در حکایات حدیقه، بیرونی و از دید سوم شخص (او که سنایی) است. سنایی همچون دانای کل است و درباره شخصیّت‌ها نظر می‌دهد.

با بررسی زاویه‌ی دید و راوی می‌توان به این مسائل پی برد که «راوی در هر کدام از سه شیوه و به ویژه شیوه‌ی سوم و باز مخصوصاً در گفت و گوها، چه مایه پنهان یا آشکار است؟ چه قدر در روایتش بی‌طرف است؟ آیا شخصیّت ها از زبان خود سخن می‌گویند یا او سخنش را در دهان آدم‌های قصه می‌نهد؟ آیا راوی با قصه و شخصیّت همراه اســت؟ با چه اشخاصی هم‌دلی افزون‌تری دارد؟» (توکّلی، ۱۳۸۹: ۱۱۱). سنایی در حکایات قصه‌های حدیقه خیلی ســرک نمی‌کشد و حضور نمی‌یابد و داستان‌ها را معمولاً با نتیجه‌ای که او در زبان شــخصیّت‌ها می‌نهد به پایان می‌رســاند. او معمولاً به مو شکافی و جزئی‌نگری نمی‌پردازد.

جدول شمارهٔ (۱۱)، انواع زاویهٔ دید در حدیقهٔ سنایی

ردیف	انواع زاویهٔ دید	تعداد	درصد
۱	**زاویهٔ دید بیرونی**	۲۹	۳۱/۱
۲	**زاویهٔ دید درونی**	۱	۱
۳	**اول شخص**	۲	۲/۱
۴	**دوم شخص**	۱	۱
۵	**سوم شخص**	۳۰	۳۲/۲
۶	**دانای کل**	۳۰	۳۲/۲
۷	**جمع کل**	۹۳	٪۱۰۰

۳-۵-زبان ساده

توجّه ویژه به زبان و سبک داستان‌ها از مهمترین ویژگی کمینه‌گرایی است. واژه‌ها در نهایت دقّت انتخاب می‌شـود تا از هر گونه پیچیدگی و ابهام دور باشـند، بنابراین کوتاهـی و اختصار این نوع داسـتان‌ها از ویژگی‌های مهم این نوع ادبی اسـت که به نویسندگان آن‌ها اجازه‌ی استفاده از صناعات ادبی را نمی‌دهد، به همین دلیل زبان این داستان‌ها، زبانی بسیار ساده است. سنایی در حکایات کوتاه خود از به کاربردن واژگان و لغات دوری نموده و تلاش وی بر به کارگیری ساده، شفاف و رسای زبان بوده‌است. او همچون عطار «هرگز عنان معانی را به دست الفاظ چـموش نسپرده و هـمانند فنّی نویسـان لغات دور از ذهن و ترکیبات مهجور نیاورده‌اسـت. » (بهار، ۱۳۷۳: ۸۰) و با استفاده از کمترین لغات، بیشترین معنی و مقصود را بـه خـواننده منتقل نموده است.

۳-۶-شخصیّت‌های محدود

ساختار داستان‌های مینی‌مالیستی معمولاً بر یک شخصیّت یـا یـک واقـعه‌ی خاص بنا شده‌است و نویسنده به‌جای دنبال‌کردن سیر تحوّل شخصیّت، یک لحظه‌ی خاص از زندگـی او را به نمایش مـی‌گذارد (جزینی، ۱۳۷۸: ۷۳). به دلیل اختصار و کم‌حجمی داستان‌های مینی‌مالیستی «در داستان کوتاه اغلب مجالی برای شخصیّت‌پردازی نیست.» (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۸۶). همچنین تعداد شخصیّت‌ها محدود و انگشت‌شمار می‌باشد. شخصیّت‌های داستان‌های مینی‌مال در این اثر متنوّعند.

شخصیّت از عناصر ثابت قصّه و حکایت است که در ادبیّات غرب و شرق سابقه‌ی دیرینه دارد (رک: کادن: ۱۲۶، ذیلCharacter).

اشـارات داستانی در حدیقه‌ی سنایی همچون مثنوی بسیار است و «در بسیاری از آن‌ها، البتّه از شـخصیّت‌های تاریخی، افسـانه‌ای، پیامبران، اولیا و عارفان، جانوران و

جمادات، قهرمانان نوعی و بی‌نام و نشان، شاهان و چهره‌های صدر اسلام، را در کنار یکدیگر می‌نشاند. » (توکّلی، ۱۳۸۹: ۵۶۴).

شـــخصیّت یکی از عناصر مهم و سازنده در داســـتان‌ها و حکایات حدیقـه‌الحقیقه می‌باشد که انواع گوناگونی دارد.

۳-۶-۱-شـــخصیّت‌های داستان از لحاظ انسانی بودن و غیرانسانی بودن:فراانسان، انسان، حیوان، اشیاء.

۱. شخصیّت‌های فراانسانی: فرشتگانی مانند جبرئیل و ملک‌الموت (عزرائیل).

۲. شخصیّت‌های انسانی:تنوّع در شخصیّت‌های انسانی این اثر بسیار است.

* شخصیّت‌های مذهبی و عرفانی:

الف) پیامبران و امامان: همچون حضرت ابراهیم (ع).

ب)بزرگان عرفان و تصوّف: شبلی، جنید.

* شخصیّت‌های اسطوره‌ای و تاریخی:

الف) شخصیّت‌های اسطوره‌ای: شخصیّت‌هایی که با افسانه‌ها ادغام شده‌اند و دقیقاً مشخّص نیست در چه تاریخی زندگی کرده‌اند. شخصیّتی چون اسکندر.

ب) شخصیّت‌های تاریخی:منظور از این نوع شخصیّت، شخصیّت‌هایی هستند که در عالم واقعیّت وجود داشـــته و زندگی کرده‌اند : شـــخصیّت‌هایی چون عمر، نمرود، سلطان محمود، یحیی برمکی.

* صاحبان مشاغل:

همچون مطبخی (طباخ)، عامل، غلام، برزگر، شبان.

جدول شمارهٔ (۱)، انواع شخصیّت‌های انسانی در حدیقهٔ سنایی

ردیف	انواع شخصیّت‌ها		شخصیّت‌ها	تعداد	درصد
۱	**مذهبی و عرفانی**	**مذهبی**	جبرئیل، خلیل (ع)، عمر، سلیمان، عیسی (ع)	۵	۱۹/۲
		عرفانی	شبلی، شیخ جنید، عارف، شیخ	۴	۱۵/۳
۲	**اسطوره ای و تاریخی**	**اسطوره‌ای**	اسکندر	۱	۳/۸
		تاریخی	انوشیروان(کسری)، سلطان محمود غزنوی، ایاز، یحیی برمکی، مأمون، حاتم، نمرود، عبدالله زبیر	۹	۳۴/۶
۳	**صاحبان مشاغل**		بقّال، مطبخی (طباخ)، عامل، غلام، برزگر، شبان، حجّام	۷	۳/۲
۴	**جمع کل**			۲۶	٪۱۰۰

۳. شخصیّت‌های حیوانی: شتر، فیل، گاو. که بیشتر جنبه‌ی تمثیلی و نمادین دارند.

۴. شخصیّت‌های بی‌جان (اشیاء): آیینه، نی

جدول شمارهٔ (۲)، انواع شخصیّت‌های حدیقهٔ سنایی از لحاظ انسان و غیرانسانبودن

ردیف	انواع شخصیّت		نام شخصیّت‌ها	تعداد	درصد
۱	**فرا انسان**		جبرئیل	۱	۱/۲
۲	**انسان**		شبلی،جنید، عمر، ایاز، نمرود، زال، برمکی، ابله، پسر، عارف، کور، شیخ، مردم، ...	۷۲	۹۰
۳	**اشیاء**		آیینه، نی	۲	۲/۵
۴	**حیوان**	**حیوان**	فیل، شتر، گاو	۳	۳/۷
		پرنده	بلبل، زاغ	۲	۲/۵
۵	**جمع کل**			۸۰	٪۱۰۰

۳-۶-۲-شخصیّت‌ها از لحاظ عام و خاص بودن:

۱. شخصیّت‌های عام: شخصیّت‌هایی که اسم عام هستند. مانند کودکان، ابله، زنگی، شاه و.

۲. شخصیّت‌های خاص: اسم‌های خاصّی همچون جعفر، شبلی، نمرود و.

۳-۶-۳-شخصیّت‌ها از لحاظ جنسیّت:

۱. مرد: که بسامد آن بسیار بیشتر است.

۲. زن: که تعداد آن‌ها اندک است.

۳-۶-۴-تقسیم‌بندی شخصیّت‌ها از لحاظ کارکرد:

❊ **شخصیّت اصلی:**

اصلی‌ترین و پرنقش‌ترین شخصیّت داستان یا حکایت است:همچون: زالک در حکایت (داشت زالی به روستای تگاو) و عبدالله عمر در حکایت (کرد روزی عمر به رهگذری).

❊ **شخصیّت فرعی:**

که در داستان نقش فرعی دارد و نقش آن از شخصیّت اصلی کمتراست: مانند نقش کودکان در حکایت (کرد روزی عمر به رهگذری) و نقش پادشاه در حکایت (بود شهری بزرگ در حدّ غور).

❊ **شخصیّت پویا:**

در طول داستان به‌طور دائم، دچار تغییر و تحوّل می‌شود که این تحوّل هم می‌تواند عمیق باشد، هم سطحی. مانند شخصیّت مرد در (رفت وقتی زنی نکو در راه) و شخصیّت مأمون در (چون تبه شد خلافت مأمون).

❊ **شخصیّت ایستا:**

شخصیّتی در داستان است که تغییر نمی‌کند و اگر تغییر کند بسیار اندک است. شخصیّت بقّال در (بود در شهر بلخ بقّالی) و شخصیّت حاتم در حکایت (حاتم آنگه که کرد عزم حرم).

❊ **شخصیّت همراز:**

شخصیّتی فرعی در داستان و نمایشنامه است که شخصیّت اصلی به او اعتماد می‌کند و

اسرارهای مگو و رازهای خود را با او درمیان می‌گذارد (میرصادقی و میمنت، ۱۳۷۷، ۱۸۲). شخصیّت جبرئیل در (آن شنیدی که تا خلیل چه گفت) و زن حاتم در (حاتم آنگه که کرد عزم حرم).

*** شخصیّت مخالف:**

شـــخصیّتی که در مقابل شخصیّت اصلی داستان می‌ایستد و مخالف اوست. نمرود در حکایت (آن شنیدی که تا خلیل چه گفت) و مادر یحیی در (چون تبه شدخلافت مأمون).

*** شخصیّت نمادین:**

شخصیّت‌هایی که نماد و سمبل چیز دیگرند. شخصیّت زنگی در داستان (یافت آیینه زنگیی در راه) و کورانی که به دیدن فیل رفته بودند در (بود شهری بزرگ در حدّ غور).

*** شخصیّت تمثیلی:**

شـــخصیّت‌هایی هستند که اندیشه و صفت آن‌ها فکر و خلق وخوی دیگری می‌شود. مانند شتر در حکایت (ابلهی دید اشتری به چرا) و فیل در (بود شهری بزرگ در حدّ غور).

*** شخصیّت نوعی:**

که نشـــان‌دهنده‌ی گروه و طبقه‌ای هســـتند که آن‌هـــا را از دیگر گروه جدا می‌کند. همچون بقال در حکایت (بود در شهر بلخ بقالی)

جدول شمارهٔ (۳)، تقسیم‌بندی شخصیّت‌ها از لحاظ کارکرد

ردیف	انواع شخصیّت‌ها	تعداد	درصد
۱	**شخصیّت اصلی**	۳۶	۱۶/۷
۲	**شخصیّت فرعی**	۴۲	۱۹/۵
۳	**شخصیّت پویا**	۱۲	۵/۵
۴	**شخصیّت ایستا**	۶۳	۲۹/۳
۵	**شخصیّت همراز**	۷	۳/۲
۶	**شخصیّت مخالف**	۸	۳/۷
۷	**شخصیّت نمادین**	۳	۱/۳
۸	**شخصیّت تمثیلی**	۴	۱/۸
۹	**شخصیّت نوعی**	۴۰	۱۸/۶
۱۰	**جمع کل**	۲۱۵	٪۱۰۰

۳-۶-۵-تقسیم‌بندی حکایات و داستان‌ها از لحاظ تعداد شخصیّت‌ها:

مورد توجّه بعدی تقسیم‌بندی حکایات و داستان‌ها از لحاظ تعداد شخصیّت‌هاست. می‌توان گفت حکایت‌های حدیقه از لحاظ تعداد شخصیّت‌ها به ۶ دسته تقسیم می‌شود.

۱. حکایت‌های یک شخصیّتی: چون (زالکی کرد سر برون ز نهفت)؛ (یافت آیینه زنگیی در راه).

۲. حکایت‌های دو شخصیّتی: (رادمردی حکیم پیش پسر)؛ (ابلهی دید اشتری به چرا)؛ (بود در شهر بلخ بفّالی)؛ (بود در شهر کوفه پیرزنی)؛ (شبلی آنگه که کرد از خود صید).

۳. حکایت‌های سه شخصیّتی: (آن شنیدی که تا خلیل چه گفت)؛ (کرد روزی عمر به رهگذری)؛ (حاتم آنگه که کرد عزم حرم)؛ (داشت زالی به روستای تگاو)؛ (چون تبه شد خلافت مأمون).

۴. حکایت‌های چهار شخصیّتی: (بود شهری بزرگ در حد غور).

۵. حکایت‌های پنج شخصیّتی : (آن شنودی که بود چون در خورد).

۶. حکایت‌های شش شخصیّتی : (قحطی افتاد وقتی اندر ری).

جدول شمارهٔ (۴)، انواع حکایت‌های حدیقه از لحاظ تعداد شخصیّت‌ها

ردیف	تعداد شخصیّت‌ها	شماره حکایات	تعداد	درصد
۱	**یک شخصیّتی**	(۶)؛ (۱۰)؛ (۲۷)	۳	۱۰
۲	**دو شخصیّتی**	(۱)؛ (۲)؛ (۴)؛ (۸)؛ (۱۱)؛ (۱۳)؛ (۱۷)؛ (۲۱)؛ (۲۲)؛ (۲۳)؛ (۲۵)؛ (۲۶)؛ (۲۸)؛ (۲۹)؛ (۳۰)	۱۵	۵۰
۳	**سه شخصیّتی**	(۳)؛ (۵)؛ (۷)؛ (۱۲)؛ (۱۶)؛ (۱۸)	۶	۲۰
۴	**چهار شخصیّتی**	(۹)؛ (۱۵)؛ (۱۹)	۳	۱۰
۵	**پنج شخصیّتی**	(۱۴)؛ (۲۴)	۲	۶/۶
۶	**شش شخصیّتی**	(۲۰)	۱	۳/۳
۷	**جمع کل**	۳۰ حکایت	۳۰	/۱۰۰

با توجّه به جدول فوق حکایت‌های دو شخصیّتی و سه شخصیّتی بیشترین کاربرد را داراست.

سنایی در برگزیدن شخصیّت‌های حکایت‌های حدیقه، ظرافت و تیزبینی خاصّی به خرج داده است. وی در بیشتر حکایاتش به بررسی و توصیف دقیق و جامعی از شخصیّت‌های داستانی خویش نپرداخته است؛ امّا با بهره‌گیری درست از این عنصر توانسته است بر تأثیرگذاری حکایت‌هایش بیفزاید؛ چنان که بعدها بیشتر همین حکایت‌ها، نظر شاعران برجسته‌ای چون مولوی و عطار را به خود جلب می‌کند و برخی از آن‌ها در بیانی آراسته‌تر دوباره باز آفرینی می‌شود و بیشتر شخصیّت‌ها مثبت هستند (صیّاد کوه و اخلاق، ۱۳۸۷: ۱۵۲-۱۵۳). نکته دیگر شخصیّت‌پردازی سنایی در داستان‌های حدیقه است. همان‌طور که در قسمت ادبیّات تحقیق ذکر شد، شخصیّت‌پردازی به دو شیوه انجام می‌پذیرد.

۱. **شخصیّت‌پردازی به شیوه‌ی مستقیم:**

۲. **شخصیّت‌پردازی به شیوه‌ی غیرمستقیم:**

شخصیّت‌پردازی به شیوه‌ی غیرمستقیم به چهار طریق صورت می‌گیرد.

الف)رفتار ب)گفتگو ج) قیافه ظاهری د) نام

در حکایات حدیقه نیز شخصیّت‌پردازی به دو شیوه‌ی صورت گرفته است:

الف) شیوه‌ی مستقیم: در داستان‌های بررسی شده با ۲۶ مورد شخصیّت‌پردازی مستقیم مواجه شدیم.

ب) شیوه‌ی غیرمستقیم: که در این روش بیشتر از شیوه‌ی گفتگو و رفتار استفاده شده است که در این میان گفتگو بالاترین بسامد را دارد.

جدول شمارهٔ (۵)، انواع شیوه‌های شخصیّت‌پردازی در داستان‌های حدیقه

ردیف	شیوه‌های شخصیّت‌پردازی		تعداد	درصد
۱	مستقیم		۲۶	۳۵/۱
۲	غیرمستقیم	گفتگو	۲۶	۳۵/۱
	(۴۹ مورد)	رفتار	۲۰	۲۷/۰۲
	(۶۷/۲درصد)	قیافه	۲	۲/۷
۳	جمع کل		۷۴	/۱۰۰

۳-۷-گفتگو(dialuge)

گفتگو یکی دیگر از عناصر داستان است. داستان‌نویسان با استفاده از گفتگوی شخصیّت‌های داستان، اطّلاعاتی را که خواننده نیاز دارد، وارد داستان می‌کنند و فعل و انفعال انسانی را به نمایش می‌گذارند (رضی و روستا، ۱۳۸۸: ۸۴). میرصادقی درباره‌ی این عنصر داستان می‌نویسند: «گفتگو بنیاد تئاتر را پی می‌ریزد؛ امّا در داستان

نیز یکی از عناصر مهم است، پیرنگ را گسترش می‌دهد و درون مایه را معرفی می‌کند و عمل داستانی را به پیش می‌برد. » (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۴۳۶). در داستان‌های کمینه‌گرا فرصتی برای توصیف صحنه و شخصیّت‌ها نیست، بنابراین نویسندگان این نوع داستان‌ها می‌کوشند برای بیان روایت داستان از گفتگو بهره‌ی بیشتری ببرند تا کوتاه‌ترین بیان را داشته باشند. گفتگو پیکره‌ی اصلی بیشتر حکایت‌های حدیقه‌الحقیقه را تشکیل داده است؛ به گونه‌ای که اگر گفتگوی برخی از آنها حذف شود، چیزی از روایت باقی نمی‌ماند. گری پرووست در این باره می‌گوید: « توصیه‌ام به نویسنده‌ها آن است که در موقع نوشتن گفتگو فقط به فعل اکتفا کنند و یا اصلاً فعلی به کار نبرند. » (ر. ک. سلیمانی، ۱۳۷۴: ۳۸۶). در حدیقه گفتگو بسیار دیده می‌شود و مبنای شکل‌گیری بسیاری از حکایات گفتگو و سؤال و جواب است؛ امّا این گفتگوها کوتاه و مختصر می‌باشد برخلاف گفتگو در مثنوی که «جلوه‌ی پویایی دارد و از لحاظ کمی و کیفی با بیش‌تر متون داستانی ما سنجیدنی نیست. گفتگوهای شخصیّت در مثنوی برخلاف متون دیگر بسیار دراز دامن است. » (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۲۷۱؛ نقل از توکّلی، ۱۳۸۹: ۱۰۶).

در حدیقه‌ی سنایی، گفتگوها معمولاً از قول راوی نقل می‌شوند و در واقع روش زندگی و عقاید شخصیّت‌ها را منعکس می‌کنند و بسیاری از اطّلاعات داستان از همین طریق منتقل می‌شود. برای گفتگوهای حکایات و داستان‌های حدیقه تقسیم‌بندی‌های متنوعی می‌توان در نظر گرفت:

۳-۷-۱-تقسیم‌بندی حکایات از لحاظ طرفین گفتگو:

۱. گفتگوهای دوطرفه: گفتگوهایی که بین دو نفر یا بیشتر صورت می‌گیرد و بسامد آن بسیار بیشتر از گفتگوی یک‌طرفه است. همچون حکایات (رادمردی حکیم پیش پسر)؛ (ابلهی دید اشتری به چرا). گفتگوهای دوطرفه به دو دسته تقسیم می‌شود:

الف) یکطرف سخن می‌گوید و طرف مقابل هم پاسخ می‌دهد.

ب) یکطرف سخن می‌گوید و طرف مقابل سکوت اختیار می‌کند.

۲. گفتگوهـای یک‌طرفه: که در آن کسی با خود سخن می‌گوید و به آن گفتگوی یک‌طرفه درونی هم گفته می‌شود. گفتگو در داستان‌های(زالکی کرد سر برون ز نهفت)؛ (یافت آیینه زنگیی در راه) از این نوعند.

جدول شمارهٔ (۹)،انواع گفتگو در داستان‌های حدیقه

ردیف	نوع گفتگو		تعداد	درصد
۱	گفتگوی یک‌طرفه (تک گویی درونی)		۶	۱۷/۶
۲	گفتگوی دوطرفه	دو طرف سخن می‌گویند	۱۹	۵۵/۸
		یک طرف سکوت می‌کند	۹	۲۶/۴
۳	جمع کل		۳۴	/۱۰۰

همچنین تقسیم‌بندی دیگری نیز برای گفتگوهای موجود در این دو اثر می‌توان در نظر گرفت.

۳-۷-۲- تقسیم‌بندی حکایات از نظر انسان و غیرانسان بودن طرفین گفتگو:

الف)گفتگوی انسان با انسان: که بیشتر از همه استفاده شده است.

ب)گفتگوی انسان با غیرانسان: که به انواع زیر تقسیم می‌شود:

گفتگوی انسـان با فراانسـان، گفتگوی انسـان با حیوان، گفتگوی انسان با مکان، گفتگوی انسان با شیء، گفتگوی انسان با درون.

ج)گفتگوی حیوان با حیوان: مانند گفتگوی بلبل و زاغ

جدول شمارهٔ (۱۰)، انواع گفتگوها از نظر انسان و غیرانسان بودن طرفین گفتگو

ردیف	نوع گفتگو	شماره حکایات	تعداد	درصد
۱	**گفتگوی انسان با انسان**	(۱)؛ (۴)؛ (۵)؛ (۷)؛ (۸)؛ (۹)؛ (۱۱)؛ (۱۳)؛ (۱۴)؛ (۱۵)؛ (۱۸)؛ (۱۹)؛ (۲۰)؛ (۲۱)؛ (۲۲)؛ (۲۳)؛ (۲۴)؛ (۲۵)؛ (۲۶)؛ (۲۸)؛ (۲۹)؛ (۳۰)	۲۲	۶۸/۷
۲	**گفتگوی انسان با فراانسان**	(۳)	۱	۳/۱
۳	**گفتگوی انسان با حیوان**	(۲)؛ (۱۲)	۲	۶/۲
۴	**گفتگوی انسان با مکان**	(۲۴)	۱	۳/۱
۵	**گفتگوی انسان با شیء**	(۱۰)	۱	۳/۱
۶	**گفتگوی انسان با درون**	(۶)؛ (۱۰)؛ (۱۷)؛ (۲۷)	۴	۹/۳
۷	**گفتگوی حیوان با حیوان**	(۱۶)	۱	۳/۱
۸	**جمع کل**		۳۲	٪۱۰۰

نکته مهم در این گفتگوها پرسش است. سنایی از پرسش برای تفهیم مطالب و مفاهیم ارزشمند اخلاقی و تأثیر بیشتر کلام بر روی مخاطبان استفاده کرده است.

براتی و همّتیان در پژوهشی که دربارهٔ پرسش و کاربردهای آن در حدیقه انجام داده‌اند، از میان حدود ۱۱۵۰۰ بیت حدیقه حدود ۲۳۰۰ یعنی ۲۰٪ ابیات را به روش تصادفی از نظر کاربرد جمله‌های پرسشی بررسی نموده‌اند که از این میان شاعر در ۲۰۶ بیت یعنی حدود ۹٪ آن‌ها از جملات پرسشی برای بیان مقاصد ثانوی بهره برده است. (ر. ک. براتی و همّتیان، ۱۳۸۹: ۷۲) همچنین در بخش نتیجه این پژوهش آمده است: «به‌طور کلّی به نظر می‌رسد شیوه‌ی تعلیمی سنایی برانگیختن حسّ کنجکاوی مخاطب و جلب توجّه او از طریق پرسش نیست و اگر در راستای هدف والای تعلیمی خود از شیوه‌ی پرسش استفاده می‌کند، این امر در زبان گفتار او عادی و معمولی است و تأکیدی بر طرح پرسش ندارد، بلکه برای بیان مطالب خود و تأثیرگذاری هر چه

بیشـــتر بر مخاطب از تمام امکانات زبان بهره می‌برد که جلب توجّه مخاطب از طریق پرسش، یکی از آن‌هاست. » (همان، ۹۰).

۳-۸-پردازش محدود صحنه‌ها

صحنه زمان و مکانی اســـت که داســـتان در آن اتّفاق می‌افتد. حجم کم و کوتاهی داســـتان‌های کمینه‌گرا سبب می‌شـــود صحنه‌پردازی محدود باشد. «اغلب داستان‌های مینی‌مالیســـتی در زمانـــی کمتـــر از یک روز، چند ســـاعت و گاهی چنـــد لحظه اتّفاق می‌افتد.» (جزینی، ۱۳۷۸: ۳۹)و این موضوع ســـبب می‌شـــود که خواننده احساس کند حـــوادث پیش روی او رخ می‌دهنـــد. همچنین به دلیل ثابت بودن زمینه‌ی داســـتان‌ها و محدودیّـــت زمان، در مکان داســـتان نیز تغییر بســـیار ناچیـــز رخ می‌دهد. به همین دلیل اغلب یک موقعیّت کوتاه از زندگی انتخاب می‌شـــود. توجّه به صحنه‌پردازی در داســـتان‌ها مهم است. امّا در داستان‌های مینی‌مالیســـت چون داستان‌ها بسیار کوتاهند، اشـــاره به زمان و مکان بسیار گذرا اســـت. گاهی هم زمان و مکان در اول حکایات و گاهی در میان آن بیان می‌شـــود. در بررســـی حکایـــت‌های کوتـــاه عطار، قیود زمانی چون یک روز و روزی، شـــبی، مدتّی، وقتی، یکبار، سحرگاهی، شبانروز، نمازشامی‌و. بسیار دیده شد و این بیانگر مبهم بودن بسیاری از زمان‌ها از نظر تاریخی است.

در داســـتان به زمـــان و مکانی که داســـتان در آن اتفاق می‌افتـــد صحنه می‌گویند. (Ansen Dibel) در اهمیت صحنه به آن اشاره کرده و معتقد است: یک صحنه میتواند نکات زیادی را به خواننده انتقال دهد. حالات نگرش‌ها، احساســـی از زمان، پیش‌بینی قبل از وقوع و بازتابی از آنچه که گذشت، امّا مهم‌تر از همه اینکه یک صحنه باید طرح را به پیشبرد و شخصیّت‌های داستان را نشان دهد. (فرد، ۱۳۷۷: ۶۷).

«زمـــان جایگاهـــی بنیانی در روایت دارد. به پندار برخی ویژگی شناســـای روایت،

همانا منش زمانمند آن اســت. چنان که لامارک اشــاره می‌کند، روایت تنها بازگفتن و شکل دادن رویدادها نیست؛ «وصف» نیز توصیف گویایی از روایت به دست نمی‌دهد؛ حتی پیرنگ یعنی برنامه‌ای که رخدادها بر پایه‌ی آن روی می‌دهد، برای معرّفی روایت بســنده نیست؛ ســرانجام باید پذیرفت که روایت دارای یک بعد اساسی زمان است. » (توکّلی، ۱۳۸۹: ۵۳۸).

«تغییر زمان روایت و گذر راوی به گذشته (flashback) یا آینده (flashforward)، گونــه‌ای دیگــر از بازی گرفتن چارچوب‌های زمانی اســت. ایــن جابه‌جایی‌ها گاه با شــیوه‌هایی آشنا شــکل می‌گیرد؛ مانند بازگفتن ماجراهای گذشته یا آرزوهای آینده از زبان یک شــخصیت. گاهی هم جابه‌جایی به شیوه‌ای غیرمنتظره ظاهر می‌شود و راوی به صورتی ســیّال، زمانی را به زمانی دیگر پیوند می‌دهد. از این شیوه‌ی جابه‌جایی در روایت‌های کهن کمتر نشــان هســت. » (توکّلــی، ۱۳۸۹: ۵۳۹–۵۴۰) که روایت‌های حدیقه‌ی سنایی یکی از آن‌هاست.

ذکر زمان و مکان در داستان‌ها مهم است؛ امّا در حدیقه به دلیل کوتاه بودن داستان‌ها، گذرا مطرح می‌شوند. گاهی هم زمان و مکان در اول حکایات و گاهی در میان آن بیان می‌شــود. همچنین «روایت، جدا از گسست‌ها، جابه‌جایی‌ها و انتقال زمانی، به شیوه‌ای پیچیده‌تر زمان را به بازی می‌گیرد: با ضرب‌آهنگ. در این چشم‌انداز زمان تنها یک مفهوم عینی، عددی و تاریخی نیست؛ بل جنبه‌ای ذهنی هم دارد. در ادراک آدمی از زمان، بی‌گمان دنیای درونی او نقش‌آفرین است. لحظه‌های گوناگون از منظر حالات و روحیّات آدمی، کیفیّات متفاوتی می‌یابد. گویی زمان، گاه تندتر و گاه کندتر می‌شود. این کندی و تندی مفهومی صرفاً کمّی نیست. » (همان، ۵۴۰) که این ویژگی در حکایت‌های حدیقه سنایی به دلیل کوتاه بودن معمولاً تند پیش می‌رود. زمان در حکایات حدیقه کلّی است: مانند، سالی، روزی، وقتی و. مکان وقوع رویدادها نیز از مسائل مهم حکایت‌های سنایی است.

معمولاً مکان وقوع حوادث محدود است و حوادث داستانی در مکان‌های مشخّص و محدودی رخ می‌دهد. در حکایات حدیقه گاه از مکان‌های خاص نام برده شده است همچون: کوفه، بلخ، غزنین، نسا و باورد، نواحی غور و روستای تکاو. برایمثال، در حکایت داستان زنی که آرزوی زیارت کربلا را داشت، مکان داستان شهرکوفه است. گاهی نیز از مکان‌های عام مثل: شهر، راه، و. گاه از زمان و مکان هیچ صحبتی به میان نیامده است. در هیچ جای داستان‌های حدیقه صحنه‌پردازی با توصیف دقیق و همراه با جزئیّات زمان و مکان دیده نمی‌شود. زمان و مکانی که حکایات حدیقه در آن اتّفاق می‌افتد به چهار گروه تقسیم می‌شود:

۳-۸-۱-زمان و مکان معلوم: هم زمان و هم مکان وقوع روایت مشخص شده است.

۳-۸-۲-زمان و مکان نامعلوم: به زمان و مکان وقوع روایت اشاره‌ای نشده است.

۳-۸-۳-زمان معلوم و مکان نامعلوم: به زمان داستان اشاره شده ولی اشاره‌ای به مکان وقوع رویداد نشده است.

۳-۸-۴-زمان نامعلوم و مکان معلوم: در این نوع داستان‌ها اشاره‌ای به زمان نشده؛ امّا مکان داستان معلوم است.

جدول شمارهٔ (۱۲)، انواع صحنه‌پردازی در حدیقهٔ سنایی

ردیف	انواع صحنه‌پردازی	شماره حکایات	تعداد	درصد
۱	**زمان و مکان معلوم**	(۱۳)؛ (۲۰)	۲	۶/۶
۲	**زمان و مکان نامعلوم**	(۱)؛ (۲)؛ (۳)؛ (۶)؛ (۷)؛ (۱۵)؛ (۱۷)؛ (۱۸)؛ (۱۹)؛ (۲۱)؛ (۲۲)؛ (۲۵)؛ (۲۷)؛ (۲۸)؛ (۲۹)؛ (۳۰)	۱۶	۵۳/۳
۳	**زمان معلوم و مکان نامعلوم**	(۱۱)؛ (۱۲)؛ (۲۶)	۳	۱۰
۴	**زمان نامعلوم و مکان معلوم**	(۴)؛ (۵)؛ (۸)؛ (۹)؛ (۱۰)؛ (۱۴)؛ (۱۶)؛ (۲۳)؛ (۲۴)	۹	۳۰
۵	**جمع کل**		۳۰	٪۱۰۰

همان‌طور که دیده شد، سنایی به داستان‌پردازی و شیوه‌های آن و نیز نقل روایت‌ها توجّه چندانی نشان نداده است. فتوحی علّت این کم توجّهی را دلایل زیر می‌داند:

* توجّه کمتر شاعر به مخاطبان عام که این خود معلول تعلّق خاطر سنایی به دربار غزنوی است.
* حضور نداشتن مخاطب هنگام سرودن حدیقه.
* ذهن سنایی حکمت‌آمیزتر از ذهن مولوی و عطار است.
* در حدیقه معنی‌اندیشی و معنی‌گرایی بر خیال‌پردازی و داستان‌پردازی غلبه دارد (فتوحی، ۱۳۸۵: ۶۲).

نتیجه‌ی بحث

حدیقه اوّلین منظومه‌ی مهم تعلیمی‌عرفانی در زبان فارسی است. سنایی در این اثر ارزشمند ضمن توجّه و تأکید بر مضامین اخلاقی، حکمی و عرفانی، از حکایات و داستان‌ها برای تأکید و تمثیل و استناد و نیز قابل فهم نمودن آن‌ها برای عموم مردم استفاده کرده است. حکایات کوتاه حدیقه با داستان‌های کمینه‌گرا مطابقت دارد، خصوصاً حکایات صوفیانه و عارفانه. حاصل بررسی نظام داستان‌پردازی روایت‌های حدیقه‌ی سنایی چنین است:

– شخصیّت یکی از عناصر مهم و سازنده در داستان‌ها و حکایات حدیقه‌الحقیقه می‌باشد. تنّوع شخصیّت‌ها در حدیقه بسیار است ولی تعداد شخصیّت‌ها اندک است. بیشترین بسامد در داستان‌های دو و سه شخصیتی دیده می‌شود.

– پردازش شخصیّت‌ها به دو شیوه‌ی مستقیم و غیرمستقیم شکل می‌گیرد که غلبه بر شیوه‌ی غیرمستقیم است و از همه‌ی انواع روش‌های شخصیّت‌پردازی غیرمستقیم استفاده شده است و در این میان شخصیّت‌پردازی غیرمستقیم از طریق گفتگو بیشترین

بسامد را داشته است.

– طرح و پیرنگ حکایات سنایی ساده و عمدتاً قابل باور است. اگر بخشی از عناصر طرح، نیاز به تأمل و بازخوانی داشته باشد، صرفاً به بخش پیام حکایات مربوط می‌شود. در داستان‌های سنایی با دو نوع پیرنگ مواجهیم. پیرنگ ساده و ضعیف و پیرنگ قوی که در این میان پیرنگ ضعیف کاربرد بیشتری داشته است و این به دلیل کوتاه بودن داستان‌ها و کم بودن کنش‌ها و وقایع در اغلب حکایات حدیقه است.

– گره‌افکنی در حکایات حدیقه به سه صورت دیده شده است. حکایت‌هایی که به صورت گفتگو (چه دو طرفه و چه یک طرفه) است و یکی سؤال‌کننده و دیگری جواب‌دهنده است و در این حکایات گره همان پرسش و سؤالی است که مطرح می‌شود؛ حکایاتی که در آن گره‌افکنی واضح و آشکار است، که بیشترین کاربرد را داشته است و حکایاتی که در آن گرهی دیده نمی‌شود.

– لحن و گفتگو پیکره‌ی اصلی بیشتر حکایت‌های حدیقه‌الحقیقه را تشکیل داده است؛ به‌گونه‌ای که اگر گفتگوی برخی از آن‌ها حذف شود، چیزی از روایت باقی نمی‌ماند. نکته‌ی مهم در این گفتگوها پرسش است. سنایی از پرسش برای تفهیم مطالب و مفاهیم ارزشمند اخلاقی و تأثیر بیشتر کلام بر روی مخاطبان استفاده کرده است.

– زاویه دید در حدیقه‌ی سنایی به صورت اوّل شخص، دوم شخص، سوم شخص به کار رفته است که نوع سوم بیشترین بسامد را دارد. از نظر زاویه‌ی دید درونی و بیرونی باید گفت در داستان‌های حدیقه غلبه بر زاویه‌ی دید بیرونی است که در این حکایات، سنایی تمام حالات و اعمال شخصیّت‌ها را از بیرون گزارش می‌دهد و گاه در بعضی موارد به شرح و تفسیر رویدادها و شخصیّت‌ها می‌پردازد. همچنین در داستان‌های حدیقه با زاویه‌ی دید دانای کل هم مواجه شدیم که در این نوع زاویه‌ی

دید راوی (سنایی)، همه چیز دانی است که از تمام حالات درونی و بیرونی، حتّی افکار و احساس شخصیّت‌ها آگاه است و هر جا که لازم بداند نظر خود را وارد جریان روایت می‌کند.

– با توجّه به کوتاه بودن حکایات حدیقه، فرصتی برای پرداختن عمیق به جزئیّات صحنه (زمان و مکان) نیست. در بعضی موارد سنایی به زمان و خصوصاً مکان حکایات اشاره کرده است. اغلب زمان‌ها در حدیقه مبهمند. مانند شبی، روزی، سالی، راهی، شهرو. امّا از بررسی حکایات می‌توان فهمید که زمان و مکان وقوع حوادث در حدیقه اهمّیت زیادی ندارد و آنچه مهم است پرداختن به درونمایه و انتقال مطلب به خواننده است.

– در نهایت باید گفت: ایجاز و سادگی زبان مهم‌ترین ویژگی ساختار روایت‌های حدیقه است. همچنین ساده بودن پیرنگ سنایی حکایات را کوتاه، ساده و بی‌پیرایه به کار برده داستان‌های بسیار موجز و کوتاه هستند و پیرنگ ساده‌ای دارند. شخصیّت‌ها درعین تنوّع بسیار، اندکند. گاه با حکایات یک شخصیّتی هم برخورد می‌کنیم. صحنه‌پردازی هم بسیار محدود و تنها در حد اشاره به مکان و زمان است که آن هم در برخی از داستان‌ها ذکر نمی‌شود که همه‌ی این‌ها از ویژگی‌های مهم داستان‌های کمینه‌گراست و می‌توان گفت: اغلب حکایات کوتاه حدیقه ویژگی‌های داستان‌های کمینه‌گرا را داراست.

منابع

۱. براتی، محمود، و محبوبه همتیان (۱۳۸۹)، «کاربردهای پرسش در حدیقه‌ی سنایی»، فصلنامه‌ی ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، سال ششم، شماره‌ی ۲۱، زمستان، ۹۱-۶۵.

۲. بهار، محمّدتقی (۱۳۷۳)، سبک شناسی(دوره ۳ جلدی)، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۳. پارسا، سید احمد (۱۳۸۵)، «مینی‌مالیسم و ادب پارسی»، مجله‌ی دانشکده‌یادبیّات و علوم انسانی دانشگاه باهنر کرمان، شماره‌ی ۲۰، صص۲۷-۴۸.

۴. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۸)، درسایه‌ی آفتاب، تهران: سخن.

۵. توکّلی، حمیدرضا (۱۳۸۹)، از اشارت‌های دریا؛ بوطیقای روایت در مثنوی، تهران: مروارید.

۶. جزینی، محمدجواد (۱۳۷۸)، «ریخت‌شناسی داستان‌های مینی‌مالیستی»، ماهنامه کارنامه، دوره‌ی ۱، شماره ۶.

۷. رضی، احمد و سهیلا روستا (۱۳۸۸)، «کمینه‌گرایی در داستان‌نویسی معاصر»، مجلّه‌ی متن شناسی ادب فارسی، دوره‌ی ۴۵، شماره ۳، صص ۷۷-۹۰.

۸. سلیمانی، محسن (۱۳۷۴)، فن داستان نویسی، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.

۹. سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدودبن آدم (۱۳۸۵)، دیوان، سعی و اهتمام محمّد تقی مدرّس رضوی، چاپ ششم، تهران: انتشارات سنایی.

۱۰. شکری، فدوی (۱۳۷۶ش)، واقع‌گرایی در ادبیّات داستانی معاصر ایران، تهران: انتشارات نگاه.

۱۱. صیادکوه، اکبر و مانا اخلاق (۱۳۸۷)، «عنصر شخصیّت در حکایت‌های حدیقه‌ی سنایی»، نشریه‌ی گوهر گویا، سال دوم، شماره‌ی ۶، تابستان. صص۱۳۶-۱۵۴.

۱۲. عبداللّهیان، حمید (۱۳۸۶)، «داستان بیت؛ یک قالب داستانی تازه»، مجلّه پژوهش‌های

ادبی، بهار، شماره‌ی ۱۵، ۱۱۱– ۱۲۴.

۱۳. فتوحی، محمود و محمدخانی، علی‌اصغر (۱۳۸۵)، شوریده‌ای در غزنه، تهران: سخن.

۱۴. فرد، رضا (۱۳۷۷)، فنون آموزش داستان کوتاه، تهران: امیرکبیر.

۱۵. کادن، جان آنتونی (۱۳۸۰)، فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد، تهران: شادگان.

۱۶. گوهرین، کاوه (۱۳۸۹)، داستان دوستان، تهران: انتشارات طرح نو.

۱۷. محمودیان، محمدرفیع (۱۳۸۲)، نظریه‌ی رمان و ویژگی‌های رمان فارسی، تهران:انتشارات فرزان.

۱۸. مستور، مصطفی (۱۳۷۹)، مبانی داستان کوتاه، تهران: مرکز.

۱۹. میرصادقی، جمال (۱۳۷۶)، ادبیات داستانی(قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان)، تهران: سخن.

۲۰. ---------- (۱۳۸۰)، راهنمای رمان‌نویسی به ضمیمه واژه نامه اصطلاحات ادبیات داستانی، تهران: سخن.

۲۱. ---------- (۱۳۹۰)، عناصر داستان، تهران: نشر سخن.

۲۲. یونسی، ابراهیم (۱۳۴۰)، هنرداستان نویسی، تهران: امیرکبیر.