

## شیوه‌های کاربرد داستان در داستان و ریشه‌های شرقی آن در ادبیات

پرویز معتمدی آذری

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات

تاریخ وصول: ۸۴/۱۲/۱۵

تاریخ تأیید نهایی: ۸۵/۳/۶

### چکیده

با بررسی ادبیات ایرانی و آلمانی دیده می‌شود که چارچوب داستان در داستان، که روشی شرقی است و از راه ایران به ادبیات اروپایی راه یافته در ایران و اروپا با هدف‌های مختلفی به کار برده شده است. در اروپا روش داستان در داستان گونه‌ جدیدی در ادبیات داستانی را پدید آورد که در آغاز به عنوان یکی از ویژگی‌های گونه ادبی نوول (داستان کوتاه) شناخته شد. (تئوری) نظریه شهباز (سبل نقطه عطف یا چرخش داستان) که برای نوول ارائه شد به عقیده برخی از ادبا لازم دانسته شده است، ولی برخی دیگر از ادبا به آن چندان پایبند و معتقد نبوده‌اند مانند تئودر اشتروم *Theodor, Storm*. گوته بر این باور بوده است که گونه ادبی نوول باید حاوی واقعه‌ای باشد که «هرگز تاکنون شنیده نشده باشد» (فون ویزه، ۱۹۷۱، ص ۵). در ادبیات ایرانی سازندگان این گونه داستان‌ها با بکارگیری روش داستان در داستان، بیشتر قصد روان‌درمانی فرد روان‌پریش را دنبال می‌کردند. در صورتی که نویسندگان اروپایی در بکارگیری داستان در داستان هدف دیگری را مد نظر داشته‌اند که با هدف نویسندگان ایرانی، در کاربرد این روش، تا اندازه‌ای متفاوت است. این تفاوت در دوره‌های مختلف ادبی اروپا نیز از یکدیگر متمایزند.

**واژه‌های کلیدی:** نوول، نمایشنامه، انگشتر، نقش کلیدی، درخت عرفان، روان‌پریشی.

## مقدمه

در این مقاله سعی شده است، کاربرد داستان در داستان در ادبیات مورد بررسی قرارگیرد. کاربرد داستان در داستان از دیرباز در ادبیات رایج بوده است. این روش برای اولین بار در داستان‌های شرقی بکار رفته است. سازندگان این گونه داستان‌ها اغلب با به کارگیری چارچوب داستان در داستان قصد خاصی را دنبال می‌کرده‌اند. برای نمونه داستان هزار افسانه را که به نام هزارویک شب و یا طوطی‌نامه به چهل طوطی شهرت یافته، در نظر می‌گیریم. ریخت و قالب در این مجموعه یا جنگ داستانی به سبب تأثیری که بر ادبیات اروپایی داشته است، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در همه دنیا هر جا سخن از داستان در میان باشد، انسان ممکن است به یاد داستان هزار و یک شب بیفتد. بعدها گونه ادبی نوول را اروپائیان از این کتاب گرفتند. این که روش داستان در داستان حتی در ریخت و شکل غربی آن یک ریشه کهن ایرانی دارد، امری است انکارناپذیر. در اوائل دوره رنسانس تجار ونیزی که با کشتی‌های تجاری برای داد و ستد به سرزمین‌های مشرق زمین آمدند، با ادبیات این کشورها هم آشنا شدند و کتاب‌های باارزشی را با خود به اروپا آوردند و به ترجمه آن‌ها پرداختند.

به کارگیری روش داستان در داستان در دوره‌های مختلف ادبی اروپا نیز از یکدیگر متمایزند، برای نمونه این روش در دوره روشنگری بیشتر جنبه آموزشی داشته و بیش از هر چه، آن جا که جان فرد پاسخگو در خاطره بوده است، جنبه سر باز زدن از دادن پاسخی صریح برای حفظ جان مد نظر است و در دوره رئالیسم، طفره روی از دادن پاسخی روشن و شفاف در جواب سؤالی کلیدی، که نویسنده هیچ پاسخی برای آن ندارد، مورد نظر است.، زیرا نویسنده خود قصد دارد جهانی تاریک و پوچ را به تصویر کشد.

روش داستان در داستان از دیر باز در مشرق زمین و تا شمال افریقا شناخته شده بود. در روایات و احادیث دینی و مذهبی، آوردن تمثیل و داستان برای ملموس کردن و عینیت بخشیدن به موضوع انتزاعی و به تصویر کشیدن آن می‌باشد.

هدف این مقاله این است که تفاوت‌های کاربردی روش داستان در داستان را، با آوردن شاهد مثال، در ادبیات نشان دهد.

## مبحث و بررسی

بررسی‌های فن گرونه باوم von Grünebaum را که در باره وجود عناصر یونانی در جنگ هزار افسانه انجام شده است، می‌توان در

کتابی به نام **اسلام در قرون وسطی** اثر همین پژوهشگر خواند. این جنگ به شکلی که در حال حاضر در نسخه عربی آن دیده می‌شود، بی‌تردید در مصر در زمان ممالیک نوشته شده است. اما عناصر کهنه‌تری نیز در آن به چشم می‌خورد که نشان از وجود نسخه‌ها و جنگ‌های کهن‌تر دارد. از جمله برخی عناصر در آن است که تعلق به بغداد در زمان خلفا دارد و بغداد را به همین سبب شهر هزار و یک شب خوانده‌اند. بعد از دو سده سکوت، عناصر هندی، ایرانی و حتی یونانی در آن آشکار شده‌اند. چارچوب داستان، که داستان در داستان است - به عنوان ویژگی بارز نوول (بنو فون ویزه، ۱۹۷۱، ص ۲) - آشکارا یک سبک داستان‌سرایی هند باستان است که یادآور چارچوب طوطی‌نامه، مشهور به چهل طوطی است و مانند طوطی‌نامه در واقع تأثیر داستان را به سلیقه شرقی نشان می‌دهد. در هزار و یک شب همین قدرت و جاذبه داستان در داستان است که پادشاه را از کشتن بانوی داستان‌گو باز می‌دارد. بنگریم که همین افسون نیز طوطی را در پایبند نگهداشتن زن فریب خورده، در خانه شوهر کمک می‌کند. روش داستان در داستان را در کتابی از قاره هند به نام پنچتنتره می‌یابیم که تاریخ آن به پیش از میلاد مسیح می‌رسد. (همانجا، ص ۳۴).

چارچوب داستان در داستان در نوشته‌های دوره یونان باستان نیز به چشم می‌خورد. در نوشته‌های هرودت، داستان‌هایی آمده است که درباره ایرانی‌ها به گونه داستان در داستان نقل شده است. این داستان‌ها شامل یک سری داستان‌های پراکنده است که در چارچوب داستان‌های یونانی به هم مربوط می‌شوند. «بافت داستان-های ایرانی و یونانی به صورت تداخل سروده‌های نوول‌گونه با روایات تاریخی از ویژگی‌های سبک نوشتاری هرودت است» (همانجا، ص ۳۵). چون نزد یونانیان وجود هماهنگی میان ریخت و درونمایه (قالب و محتوا) لازمه یک اثر هنری و یا ادبی است، بنابراین سخی نادرست نیست اگر گفته شود، هرودت برای تدوین این نوشته خود درباره ایرانی‌ها از روش ایرانی داستان در داستان استفاده کرده است. همان‌گونه که گوتته هم در سرایش **دیوان شرقی غربی** اش به سبک اشعار فارسی (حافظ) ردیف، قافیه و وزن را کاملاً مراعات می‌کند. البته روش داستان در داستان در ادبیات مشرق زمین بسیار رایج بوده است، در حالی که این روش در اروپا ناشناخته بوده و تنها به بخشی از نوشته‌های هرودت منحصر می‌شود. از سده‌های ۱۳ میلادی به بعد، تجار ونیزی برای داد و ستد با کشتی‌های تجاری راهی خاورزمین، به ویژه ایران شدند و از این

راه با ادبیات این سرزمین‌ها آشنا گشتند و کتاب‌های با ارزش آن دیار را با خود به ونیز بردند و به ترجمه آنها پرداختند. البته ترجمه کتاب از زبان‌های شرقی مانند ایرانی، عربی، عبری به زبان‌های اروپایی از زمان سقوط بیزانس یا رم شرقی (ترکیه) و فتح آن توسط مسلمانان و پناه جستن روحانیان مسیحی به رم آغاز شده بود. چارچوب داستان در داستان بعدها در اوائل دوره رنسانس از راه ونیز به کشور ایتالیا راه یافت و در مجموعه داستانی بوکاچیو به نام **دکامرون**<sup>۱</sup> به کار گرفته و به عنوان گونه ادبی نوول مشهور شد و در سایر کشورهای اروپا از جمله آلمان از قرن ۱۷ میلادی به بعد رواج پیدا کرد. البته پیش از بوکاچیو مجموعه‌ای به نام صد افسانه موجود بوده است که جنگی است داستان در داستان، مربوط به سده‌های ۱۳ و ۱۴ میلادی. در این جنگ در داستان هفتاد و سوم، تمثیل انگشتر آمده است. در اینجا انگشتری اصل مفقود می‌شود و هیچ کس نمی‌داند که انگشتر کجاست. از آنجا که در این تمثیل هر سه دین توحیدی الهی زیر سؤال می‌روند، از این رو نویسنده، یا احتمالاً گردآورنده این جنگ، برای حفظ جان خود ترجیحاً ناشناس مانده است.

در مجموعه داستانی دکامرن ده نفر، هفت زن و سه مرد که از شهر به خاطر بیماری همه‌گیر طاعون در سال ۱۳۴۸ میلادی در حال فرار بودند، در حومه شهر فلورانس در منزلگاهی موقتی گرد هم می‌آیند و با هم آشنا می‌شوند. مدت ده شبانه‌روز، که با هم در این منزل بسر می‌برند، صد داستان برای همدیگر تعریف می‌کنند. تا به این وسیله جو وحشتناک طاعون سال ۱۳۴۸ را پشت سر بگذارند و سایه مرگبار ناشی از آن را به دست فراموشی بسپارند. در اینجا نیز موضوع بر سر این است که زمان پر خطر و مرگبار با داستان‌گویی و نقل روایات سپری گردد. داستان‌هایی که نقل می‌شوند کاملاً متنوع و از هم متفاوت‌اند و به هیچ وجه شکلی و فرمی همگانی و همانند ندارند. این داستان‌ها از متل‌ها و افسانه‌های کهن گرفته تا طنزهای مدرن و هنرمندانه و سخنوری‌های آکادمیک لاتینی را شامل می‌شوند. همین ریخت داستان در داستان است که در اروپا به عنوان یکی از ویژگی‌های نوول شناخته می‌شود. البته آشکارا میان نویسندگان آلمانی درباره ویژگی‌های نوول هیچگونه هم‌آوایی وجود ندارد. برای نمونه، یوهان پیتر اکرمان Johan peter Eckermann در کتابی به نام **گفتمان با گوته در سال‌های پایان زندگیش** از گوته این چنین نقل می‌کند، گوته گونه

ادبی نوول را این چنین توصیف می‌کند: «در واقع نوول یعنی چه؟ آیا نوول چیز دیگریست جز آن رویدادی که مشابه‌اش تا کنون شنیده نشده باشد. هر آنچه که در آلمان زیر عنوان نوول ارائه می‌شود، در حقیقت نوول نیست، بلکه حکایت یا هر چیز دیگری است به غیر از نوول» (اکرمان، ۱۹۵۵، ص ۲۰۱). لودویک تیک Ludwig Tieck نویسنده دوره رمانتیک آلمان در کتابی درباره نوول چنین اظهار نظر کرده است: «آثار بوکاچیو، سروانتس و گوته به عنوان نمونه‌هایی از گونه ادبی نوول برجا مانده‌اند، ما دیگر لازم نیست در پی نمونه‌ها و الگوهای برای نوول باشیم که به عنوان نمونه غایی و کامل نوول معتبر باشند. واژه نوول را برای داستان، حکایت، حادثه و رویداد و یا حتی داستان طنز، به عنوان گونه‌های مشابه بکار می‌بریم [...] ولی نوول باید، مطابق آن الگوها، خود را از سایر گونه‌ها شاخص و متمایز نماید، به این ترتیب که رویدادی کوچک یا بزرگ را زیر نورافکن به نمایش بگذاریم. رویدادی که باید به سادگی رخ دهد، ولی در عین حال شگفت‌انگیز و شاید هم منحصر به فرد باشد، باید دارای چرخش داستان، یعنی نقطه عطفی باشد که حول محور آن مسیر داستان ناگهان تغییر جهت دهد، در عین حال به طور طبیعی با شخصیت‌ها و محیط داستان تطابق کامل داشته، ساختار ادامه داستان را تشکیل دهد و در ذهن خواننده بیش از درونمایه اصیل داستان نقش ببندد [...] یک نوول اصیل می‌تواند شگفت‌انگیز، تخیلی، طنزآمیز، غم‌انگیز و یا کمدی باشد، ولی همواره باید دارای چرخش داستانی باشد که آن را از سایر گونه‌های ادبی متمایز سازد» (تیک، ۱۸۲۹، ص LXXXV). پاول هایزه Paul Heyse در مقدمه کتابی که با همکاری هرمان کورتس Hermann kurz به نام **گنجینه نوول آلمان** به سال ۱۸۷۱ در ۲۴ جلد نوشته است **تئوری شهباز**<sup>۲</sup> را عنوان می‌کند و فن هانس واگنر در کتاب خود (واگنر، ۱۹۹۵، ص ۸۸ و ۸۹) از وی این گونه نقل قول می‌کند: «سؤال اینست که چه گونه قالبی کوچک قادر است تأثیری ژرف از خود برجا گذارد؟ به نظر ما، نوول پاسخ این پرسش را به خوبی می‌دهد. نوول، برعکس رمان، تأثیرات را به گونه‌ای متراکم بر روی یک نقطه متمرکز می‌کند و به این وسیله با حداکثر نیرو به اوج هیجان گام می‌نهد، و با ضربه‌ای ناگهانی به درون روح و روان ما رسوخ می‌کند، این در واقع همان چیزیست که در داستان‌های حماسی و مثنوی گونه نمی‌یابیم. رمان تصویری از فرهنگ و اجتماع را به تفصیل و تصویر دنیا را به اختصار

ترسیم می‌کند با این هدف که به درون کاوی گروهی یا به تداخل دو محیط زندگی مختلف، با چه گونگی‌های ویژه خود، دست یابد؛ اما نوول تنها در یک محیط، یک بحران، یک تفکر اخلاقی یا سرنوشت-ساز را تصویر و یا به طور کاملاً محدودی شخصیت‌پردازی می‌کند و این شخصیت را در ارتباط با سایر شخصیت‌های داستان به طور کلی در زندگی اجتماعی به گونه‌ای انتزاعی و بسیار خلاصه به تصویر می‌کشد. در اینجا نه وضعیت یا رویداد و یا جهان بینی منعکس در آن، بلکه خود داستان به تنهایی درون مایه اصلی را می‌سازد. زیرا ژرفترین محتوای فکری موارد منفرد به دلیل یکسویه و مجزا بودنشان - و این گونه که طبیعی‌دانان می‌گویند: به دلیل ایزوله بودن تجربیات - تنها دارای ارزشی نسبی خواهند بود، در حالی که در پهنهٔ رمان این امکان وجود دارد که زندگی یک انسان یا مسائل اخلاقی وی بیش از حد و از همه سو زیر نورافکن به روشنی نمایانده شود. البته این نکته برای گونه‌های مختلف هم صادق است [...] ]

اما ما به طور کلی برای گنجینهٔ نوول این قاعده کلی را رعایت کردیم که نوول از این امتیاز برخوردار باشد که به انگیزه‌های اصلی خود به روشن‌ترین وجه تکامل ببخشد، کم و بیش پرمحتوا باشد و مورد منحصر به فردی را آشکار سازد. در ضمن باید آشکارا دارای تصویری سایه روشن از ویژگی‌های آنچه نوول می‌نامیم، باشد. ما بر این باوریم که ملاک موجز بودن انگیزه در نوول، بیشتر موارد در این است که آیا امکان دارد، درون مایه را در چند سطر به کوتاهی بیان کرد، همان کاری که ایتالیایی‌ها در گذشته با نوول می‌کردند یعنی به آن‌ها عناوین کوتاهی می‌دادند که گویای هستهٔ اصلی درون مایه آن بود. برای نمونه در کتاب **دکامرون** اثر بوکاچیو، نوول نهم در روز پنجم چنین آمده است: فدریگو دگلی البرجی در بند عشقی یک‌طرفه گرفتار است. وی عاشق بانوی بیوهٔ ثروتمندی است که فدریگو هم جزو یکی از معاشران این بانو است. این بانو از احساسات شدید مرد جوان نسبت به خود بی‌خبر است. مرد جوان همهٔ دارایی خود را در راه معاشرت‌های پر خرج با این بانوی ثروتمند از دست می‌دهد و تنها چیزی که برایش باقی می‌ماند مرغ شهباز دست‌آموزی است که تنها مونس او در تنهایی است. روزی پسر خردسال این بانوی بیوه مبتلا به بیماری مرموزی می‌شود که پزشکان تنها راه علاج او را خوردن گوشت مرغ شهباز تجویز می‌کنند. زن ثروتمند می‌داند که دوست جوانش صاحب یک شهباز دست‌آموز خانگی است. بنابراین

برای جوان پیغام می‌فرستد که در پیش از ظهري به ملاقات او می‌آید. مرد جوان که از دلیل ملاقات زن کاملاً بی‌خبر است، با ذوق و شوق فراوان برای مهیا کردن نهار چاره‌ای نمی‌بیند جز آنکه شهباز دلبندش را سر ببرد و با آن طعامی برای پذیرایی از آن بانوی محترم تهیه کند، چون دیگر پولی برای تهیه خوراک برایش باقی نمانده بود. پس از اینکه بانو به ملاقاتش می‌آید و به اتفاق نهار می‌خورند پس از صرف غذا بانو دلیل ملاقاتش را برای جوان شرح می‌دهد و از وی خواهش می‌کند که برای نجات جان فرزندش مرغ شهباز را به وی بدهد. اینجاست که آه از نهاد جوان برمی‌آید و مجبور می‌شود، همه واقعتاً زندگی‌اش را برای آن زن آشکار سازد و احساسات درونیش را فاش کند، واقعیتی که تا آن لحظه بر بانوی بیوه پوشیده بود، به ناگاه بر وی آشکار می‌شود و تصمیم می‌گیرد با آن مرد جوان ازدواج کند. کمتر کسی است که با این چند سطر عناصر اصلی یک ناول احساسی و شادی برانگیز را باز نشناسد. نوبلی که در آن سرنوشت دو انسان با چرخشی اتفاقی، که شخصیت‌ها را به تکاملی ژرفتر می‌رساند، به نحوی مهرانگیز در هم ادغام و کامل می‌شود. کوتاه سخن اینکه یک چنین قالب ساده‌ای را نمی‌توان پیدا کرد که برای هر درون مایه‌ای در زندگی فرهنگی مدرن بسیار شکننده روزگار ما مناسب باشد. به هر روی بی‌ضرر نیست اگر راوی درباره درون مایه‌ای ژرف یا پربار، ابتدا از خود بپرسد، شهباز این داستان کجاست؟ یعنی آن درون مایه اصلی و منحصر به فردی که این داستان را از هزاران داستان دیگر متمایز می‌سازد» (پاول هایزه، ۱۸۷۱، ص XVII). اما در اینجا لازم به ذکر است که در سایر داستان‌های دکامرن اثری از **تئوری شهباز** دیده نمی‌شود. البته برخی از نویسندگان آلمانی هم چندان به این ویژگی‌ها برای ناول پایبند نبوده‌اند، مانند تئودور اشتروم **Theodor Storm**، که از دوستان پاول هایزه بود، در زمان‌های جوانی ناول را به سان خویشاوند نزدیک سروده‌های تغزلی خود به شمار می‌آورد (ارنولد، ۱۹۲۳، ص ۲۸۳). تئودور اشتروم بعدها در میان سالیس ناول را بیشتر نزدیک به گونه ادبی درام قلمداد می‌کرد، (اشتروم، ۱۹۲۴، ص ۱۲۲). وی در نامه‌ای که در تاریخ ۱۳ سپتامبر ۱۸۸۳ به گوتفرد کِلر **Gottfried Keller** می‌نویسد، تئوری شهباز هایزه را غیر مستقیم رد می‌کند، هر چند که این نامه را نمی‌توان به عنوان اظهار نظر رسمی اشتروم درباره نظریه مربوط به ناول برشمارد، چون بیشتر در چارچوبی خصوصی بیان شده است: «به عنوان پیشگام جشن تولدم [جشن تولد ۶۶ سالگی که چند روز بعد برپا

می‌شود] این نامه را امروز برای شما می‌نویسم چون کار ادبی جدید خود را به مراحل پایانی‌اش نزدیک کرده‌ام. نمی‌دانم، آیا این اثر کار مطلوبی از آب در می‌آید یا نه؛ به هر روی من در این کار مرغ شهباز بوکاچو را بدون هیچ دغدغه‌ای پراندم و خود را رمانتیک‌گونه در میان مرغزارها و جنگل‌های دوران گذشته رها کرده‌ام» (گلدامر، ۱۹۶۷، ص ۱۲۳).

در مجموعه **دکامرون** است که داستان تمثیلی انگشتر در حکایت سوم از روز دوم نقل می‌شود و این تمثیل برجسته‌تر آورده شده است. یک جنگ یا مجموعه دیگر که آن نیز بر همین چارچوبه داستان در داستان مبتنی است کتاب **سند باد نامه** است که تقلید اسلامی آن به **مختیارنامه** مشهور است که بیش از اصل آن در خود ایران مشهور شده است. سند باد نامه هم مانند طوطی‌نامه داستانی هندی است که از راه ایران در دنیای گذشته شهرت یافت و در سده‌های میانه (قرون وسطی) در اروپا به عنوان داستان **سنی پاس یا هفت وزیر** مشهور شد (همان، ۱۹۷۱، ص ۳۵). کلمه سنی پاس همان واژه سند باد است که می‌گویند نام حکیمی هندی از سده اول پیش از میلاد بوده است. به هر روی، در این داستان سخن از پادشاهی است که پسرش متهم به عشق به نامادری خود می‌شود. (همانند داستان کیکاوس و سیاوش). سپس در اروپا برمی‌خوریم به داستان **ادیپ** با درون مایه‌ای مشابه با این تفاوت که به خاطر عشق به مادر و گرفتن جای پدر ادیپ پدر خود را می‌کشد. در ادبیات سده‌های میانی آلمان با درون مایه‌ای مشابه در داستان شهسواری **گریگوریوس**<sup>۳</sup> اثرهارتمان فون آوه Hartmann von Aue در سده ۱۲ میلادی روبه رو می‌شویم (گرابرت و مولت، ۱۹۷۱، ص ۳۷)، گریگوریوس به اشتباه با مادر خود ازدواج می‌کند. در نمایشنامه **دون کارلوس**<sup>۴</sup> اثر شیلر همین انگیزه منجر به کشته شدن پسر به امر پدر می‌شود، الیزابت که نامزد دون کارلوس است تن به یک ازدواج سیاسی با پدر نامزد خود، که پادشاه اسپانیا است، می‌دهد. عشق دون کارلوس به نامادری خود باعث مرگ وی می‌شود. در داستان سندباد، پادشاه از پسرش درباره عشق وی به نامادری توضیح می‌خواهد، اما پسر هفت روز زیر تأثیر جادوی نامادری از سخن گفتن باز می‌ماند. در همین هنگام زن مدت هفت شب، هفت داستان می‌گوید تا پادشاه را از خطر وجود این پسر آگاه سازد و در طی هفت روز هفت وزیر خردمند هفت داستان می‌گویند تا به پادشاه

---

3- Gregorius

4- Don Carlos

نشان دهند که به زنان نباید اعتماد کرد. پادشاه هم در تزلزل و تردید خویش گاه حرف زن را می‌پذیرد و گاه حرف خردمندان را. سرانجام روز هفتم پسر به سخن می‌آید و چون مکر زن آشکار می‌شود زن را به سزای کارش می‌رساند. در شکل اروپایی، **سنی پاس** پادشاه، **دیوکلیس** امپراتور روم است.

سپس در ادبیات آلمان بر می‌خوریم به لسینگ و اثر مشهور وی به نام **ناتان فرزانه**<sup>۵</sup> که در آنجا نیز از همین روش داستان در داستان بر گرفته از **دکامرون** اثر بوکاچو استفاده شده است و به نام **تمثیل انگشتر**<sup>۶</sup> (لسینگ، ۱۹۹۰، پرده ۳، صحنه ۷)، مشهور است. نکته جالب این است که در هزار افسانه انگشتر نقش کلیدی در روان پریشی ملک شروان دارد، زیرا انگشتر نمادی از گناه کاری زن است، زن که اسیر دیو می‌باشد از سر جبابازی از معشوقه‌های پر شمارش یک حلقه انگشتر به رسم یاد بود می‌ستاند. - اینجاست که سعدی می‌گوید: مگر آدمی نبودی که اسیر دیو گشتی، تو ز پای بند شهوت، بدر آی تا ببینی طیران آدمیت - این واقعیت تلخ ملک شروان را، که او هم یکی از عشاق متعدد آن زن باشد، نسبت به همه زنان بدبین می‌سازد، به گونه‌ای که، پس از بازگشت به دیار خود، دیگر به هیچ زنی نمی‌تواند اطمینان کند. از این روی هر روز با دوشیزه‌ای ازدواج می‌کند و روز دیگر، پیش از آنکه زن به او خیانت کند، فرمان کشتن وی را صادر می‌کند. آخرین همسر وی به نام شهرزاد بانوی داستان گویی است که روایت داستان‌های وی در این افسانه نقش التیام‌آمیزی برای روان درمانی ملک شروان دارد تا کشتن زنان بی‌گناه را به تعویق اندازد و حتی از انجام آن جلوگیری کند که در نتیجه هم منجر به نجات جان بیمار و هم نجات روان او می‌گردد. به همین گونه است در طوطی‌نامه درباره آن زن فریب‌خورده روان‌پریش که در غیاب شوهر در سفرش می‌خواهد به دیدار مردی بیگانه برود تا نبودن شوهر را با وی جبران کند. طوطی سخن‌گویی، که به عنوان پرنده دست‌آموز خانگی در قفس است، نقش راوی داستان را ایفا می‌کند و مدت چهل شب که شوهر در سفر به سر می‌برد چهل داستان برای زن تعریف می‌کند و موفق می‌شود زن را تا بازگشت شوهرش در خانه نگهدارد.

در نمایشنامه لسینگ، روش داستان در داستان در پاسخ به سؤالی خطرآفرین که از سوی سلطان صلاح‌الدین مطرح شده است،

---

5- Nathan der Weise

6- Ringparabel

آورده می‌شود. دوره‌ای که لسینگ می‌زیسته است در واقع همان دوره جنگ هفتاد و دو ملت بوده است که به قول حافظ، چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند. لسینگ از پایه‌گذاران دوره روشنگری در آلمان بوده است. از مهمترین شعارهای این دوره: «آسان‌گیری باورها یا تسامح عقاید و آموزش و تربیت نسل بشر» بود (گلازه، لیمان و اوبوس، ۱۹۷۳، ص ۱۰۴). پیروان این مکتب بر این باور بودند که هر چیزی را می‌توان به کمک نیروی خرد و مشعل دانش توضیح داد، بنابراین دیگر جایی برای خرافه‌گرایی نمی‌ماند. سه دین یهودیت، مسیحیت و اسلام، که در اصل شاخه و برگ‌های «درخت عرفان» اند (کتاب مقدس، عهد عتیق، ۱۹۹۵، آفرینش، فصل سوم، آیه ۸-۳)، با هم در جنگ و ستیز و برادرکشی به سر می‌بردند. لسینگ به عنوان پیام‌آور روشنگری و صلح و همزیستی مسالمت‌آمیز با نوشتن نمایشنامه **ناتان فرزانه** قصد روشنگری و آموزش نسل بشر را داشت. وی با به کارگیری روش داستان در داستان هدف شفا بخشیدن و رهاسازی مردم از قید و بند تعصب دینی و کورذهنی را دنبال می‌کرد. لسینگ، چون قصد آگاه‌سازی توده مردم را داشت، گونه ادبی نمایشی را برای بیشتر آثارش برگزید. زیرا در جامعه‌ای که بیش از نیمی از مردم آن از نعمت خواندن و نوشتن بی‌بهره بوده و بی‌سواد بودند تنها راه کار و راه چاره، نمایشنامه است که در قالب آن پیام خود را به گوش مردم برساند. از این روی رایج‌ترین ژانر دوره ادبی روشنگری را ادبیات نمایشی تشکیل می‌دهد. البته لسینگ بر سر نوشتن این نمایشنامه با کلیسا درگیری پیدا می‌کند. شخصیت‌های اصلی در نمایشنامه **ناتان فرزانه** نقشی نمادین از ادیان اسلام، مسیحیت و یهودیت‌اند و به نحوی با هم قرابت و پیوند خویشاوندی پیدا می‌کنند که بر خود آنها پوشیده مانده است. سلطان صلاح‌الدین ایوبی نماینده اسلام، ناتان فرزانه معرف یهودی‌گری و کاهن پرستشگاه، نماد مسیحیت، همگی با هم به گونه‌ای خویشاوندند. تنها آن کس که با هیچ یک از این افراد خویشی ندارد و به عنوان شخصیت فرعی در حاشیه می‌ماند، درویش پارسی است که نقش دفتردار سلطان صلاح‌الدین را دارد و لسینگ در این شخصیت جنگ دائمی میان خیر و شر را نمایان می‌سازد که یادآور جهان‌بینی دوگانگی ایرانی‌ها می‌باشد و مشابه روایت آن سه مغ فرهیخته پارسی است که در کتاب مقدس، انجیل به نام سه مجوس فرهیخته پارسی آورده شده - کلمه مجوس عربی شده واژه اوستایی ماگوش و پهلوی مغ است- که در پی تعقیب ستاره دنباله‌دار برای دیدار نوزاد مسیح روان می‌شوند. نقش فرعی این فرهیختگان

پارسی که به عنوان شاهد حقانیت نوزاد مسیح آورده شده‌اند، در کل روایت انجیل گم می‌شود (کتاب مقدس، ۱۹۹۵، انجیل متی، فصل دوم، آیه ۱ تا ۱۲).

آنجا که سلطان صلاح‌الدین از ناتان فرزانه سؤال می‌کند که کدام یک از این سه دین (یهودی، مسیحی و اسلام) بر حق است، ناتان برای این که سخن نادرست نگفته باشد و در ضمن خود را هم به خطر نیاندازد، داستان تمثیلی **انگشتر** را باز می‌گوید. در این داستان سخن بر سر انگشتری است که دارای قدرت خارق‌العاده‌ای است که به مالک آن پادشاهی دین و دنیا را می‌بخشد. پادشاهی که مالک این انگشتر است، دارای سه پسر است که هر کدام را به اندازه دیگری دوست می‌دارد. از این روی به هر یک از پسران در خفا قول انگشتر را می‌دهد که پس از او وارث آن خواهد بود، هر یک از پسران خود را شایسته مالکیت این انگشتر می‌داند. پدر که همه پسرانش را یکسان دوست دارد ناچار انگشتر را به زرگری می‌سپارد تا از روی آن انگشتری‌های مشابه با اصل بسازد. در خفا به هر یک از پسرانش یک حلقه از آن انگشترها را می‌دهد. بعد از مرگ پدر، پسرها متوجه می‌شوند که هر کدام از آنها دارای انگشتری مشابه هم‌اند. برای روشن شدن قضیه به دادگاه مراجعه می‌کنند. در آنجا درمی‌یابند که هر سه انگشتر بسیار استادانه از روی انگشتر اصلی ساخته و پرداخته شده‌اند اما چون هیچ یک از آنها انگشتر اصلی نبوده، از این روی آن نیروی خارق‌العاده را ندارند، بنابراین این سؤال مطرح می‌شود، پس انگشتر اصلی کجاست؟ اینجاست که شخصیت فرعی نمایشنامه، آن درویش پارسی، که در کوران رویدادهای داستان گم شده است، نقشی نمادین پیدا می‌کند و به یک شخصیت کلیدی تبدیل می‌شود. در واقع با الهام‌گیری از آموزه‌های دین زرتشت است که کورش بزرگ پس از گشودن بابل و آزاد کردن یهودیان از اسارت و بندگی (همان، ۱۹۹۵، عزراء، فصل اول، آیه ۱ به بعد) اولین منشور نامی حقوق بشر را مبنی بر اعلام آزادی زبان و دین برای همه ملت‌ها می‌نگارد (اصل این منشور که به زبان میخی است در موزه بریتانیا در شهر لندن نگهداری می‌شود). قاضی برای فیصله دادن به دعوی برادران می‌گوید: پندار و گفتار و کردار نیک شماست که به انگشتر اصالت می‌بخشد و با کارهای شایسته هر یک از شماست که این انگشترها می‌توانند از آن نیروی فوق‌العاده برخوردار شوند.

سپس در دوره رمانتیک، سده هژدهم، بر می‌خوریم به رمان **هاینریش فون افتردینگن** اثر نوالیس که در آن نیز از روش روایت

در داستان استفاده شده است (نوالیس، ۲۰۰۴، ص ۲۹،۳۱ و به بعد). چون در این دوره ادبی بیشتر سعی بر آشتی دادن دین و دنیا و به سخنی دیگر، کلیسا با منطق و فلسفه بود، بنابراین افسانه‌ها، اسطوره‌ها و کتب مقدس از جایگاه والایی برخوردار شدند و در ادبیات این دوره راه یافتند. چون هدف از آوردن روایت در داستان در این دوره به علت متأثر بودن آن از کتاب مقدس می‌باشد، در خاتمه درباره روایت در روایت در کتاب مقدس هم بحث خواهد شد.

در سده بیستم بر می‌خوریم به کافکا که در رمان **دادرسی**<sup>۷</sup> از روش روایت در داستان استفاده کرده است. وقتی شخصیت اصلی رمان، یعنی ژوزف کا Josef K. یک روز صبح از خواب بر می‌خیزد، چند مأمور دادرسی را در اتاق خواب خود می‌یابد که برای دستگیری وی به عنوان متهم آمده‌اند. ژوزف کا. در دنیای پوچ و دلهره‌آمیز داستانی کافکا در تاریکی تلاش بیهوده‌ای را برای نجات خود آغاز می‌کند. به هر مرجعی رو می‌آورد تا علت اتهام خود را دریابد. ناگزیر به معبد می‌رود که از کاهن پیر و فرهیخته مدد جوید، تا شاید از علت اتهام خود آگاه شود. در پاسخ پرسش وی درباره اتهامش، کاهن پیر تمثیل معروف **در جلوی قانون**<sup>۸</sup> (کافکا، ۱۹۷۵، ص ۱۵۵) را برای وی روایت می‌کند. تمثیل به این گونه آغاز می‌شود: «جلو قانون دربانی ایستاده است. به این دربان، مردی روستایی نزدیک می‌شود و درخواست ورود به قانون را می‌کند. اما دربان می‌گوید که فعلاً نمی‌تواند به او اجازه ورود بدهد. مرد کمی به فکر فرو می‌رود و بعد می‌پرسد که در این صورت آیا بعداً اجازه ورود خواهد داشت. دربان می‌گوید. امکانش هست، ولی نه حالا. چون در قانون همیشه باز است و دربان به کناری می‌رود، مرد خم می‌شود تا از میان در، داخل را ببیند. وقتی دربان متوجه می‌شود، می‌خندد و می‌گوید: اگر خیلی به وسوسه افتاده‌ای، به رغم اینکه قدغنت کرده‌ام، سعی کن داخل شوی. اما بدان که من قدرتمندم و تازه، من دون پایه‌ترین دربانانم هستم. تالار به تالار، جلوی هر در دربانی است که، یکی از دیگری قدرتمندتر است. قیافه همان سومین دربان حتی برای خود من هم تحمل‌ناپذیر است. مرد روستایی که انتظار چنین مشکلاتی را نداشته است، فکر می‌کند مگر قانون نباید همیشه و برای همه کس در دسترس باشد؟ اما حالا که دربان پوستین پوش را دقیق‌تر نگاه می‌کند، بینی بزرگ نوک

---

7- Der Prozess

8- Vor dem Gesetz

تیز و ریش تاتاری کوسه و سیاه او را می‌بیند، ترجیح می‌دهد که همان جا بماند تا اجازه ورود بگیرد. دربان چارپایه‌ای به او می‌دهد و می‌گذارد که کنار در بنشیند. مرد در آنجا می‌نشیند، روزها و سالها [...] هر بار که روستایی قصد خود را برای ورود به قانون عنوان می‌کند، دربان می‌گوید: حالا نمی‌شود. آن گاه که روستایی پیر شده است، فقط زیر لب غرولند می‌کند. رفتارش بچگانه می‌شود و چون طی سال‌های دراز کله‌های یقه پوستان دربان را هم شناخته است، از کله‌ها هم تمنا می‌کند تا کمکش کنند و دربان را از تصمیمش برگردانند. عاقبت نور چشمانش ضعیف می‌شود و دیگر نمی‌داند که آیا واقعاً اطرافش تاریک می‌شود یا اینکه چشمانش او را به اشتباه می‌اندازند. اما در این حال، در تاریکی، به نوری خاموشی‌ناپذیر که از در قانون به بیرون می‌تابد، پی می‌برد. دیگر عمرش بسر رسیده است. پیش از مرگ، ... از دربان می‌پرسد: مگر همه برای رسیدن به قانون تلاش نمی‌کنند؟ پس چرا در این همه سال، هیچ کس جز من نخواست است که وارد شود؟ دربان می‌فهمد که عمر مرد دیگر به آخر رسیده است، برای آن که بتواند صدایش را برای آخرین بار به گوش او برساند نعره می‌زند: از اینجا هیچ کس جز تو نمی‌توانست داخل شود، چون این در فقط مختص تو بوده است. حالا من می‌روم و می‌بندم.»

اینجا طرح روایت در داستان برای سرباز زدن از دادن پاسخی صریح و شفاف است. کافکا وضع روانی ژرف کا. را به هنگامی که او را برای اعدام می‌برند، چنین توصیف می‌کند. حالت ناتوانی مطلق یا فلج بودن در برابر نیروی فهم‌ناپذیر شرایط و اوضاع، یک چنین جوی بر تمامی این اثر سایه افکنده است. این تجربه و جهان‌بینی آکنده از وهم و دلهره انسانی است که دستخوش وحشت‌های ادراک‌ناپذیر شده است. آثار کافکا برای برانگیختن هراس در برابر واقعیت عجیب و خصمانه به کار رفته است. دلهره کافکا عالی‌ترین تجربه مدرنیسم است. این تصویری از جامعه بورژوایی است که کافکا با آن آشنا بود و سایه کمرنگی از فضای پراگ در آن نمایان است که در عین حال داستانی تمثیلی و مجازی است، با این پندار که کارهای دیوان سالاری و وابستگان آن، قربانی و ناتوان نظام نه ملموس‌اند و نه واقعی، که بازتابی از آن هیچ و پوچی‌اند که بر سراسر هستی حکم فرماست. چگونگی هراس‌انگیز خداوند پنهان و غایب در دنیای کافکا، مولود این واقعیت است که نیستی خود او بنیان سراسر هستی است. تنها هدف از این تصویر هیچی ناملموس، آشکار ساختن چهره بیمارگونه محض جهان است و

هدف از به کارگیری روش داستان در داستان در اینجا دیگر کمک به روان درمانی قهرمان روان‌پریش نیست بلکه طفره روی از دادن پاسخی روشن و صریح به وی است، زیرا در واقع، پاسخی برای چراها وجود ندارد.

فضای داستانی کافکا فضایی ناملموس است، بنابراین ذر تمثیل **جلوی قانون** که در ظاهر برای پاسخ به سردرگمی‌های ژرف کا. و تفهیم وضعیت وی تعریف شده است، با به تصویر کشیدن اوضاع نابسامان اجتماعی و وضعیت دیوان‌سالاری، سعی در عینیت بخشیدن به آن وضعیت ناملموس شده است. اما با آوردن مفهوم انتزاعی و ناملموس **جلوی قانون**، عینیت را از کل تصویر گرفته و آن را تبدیل به تصویری ناملموس، انتزاعی و گنگ نموده است که پاسخ قاطعی از آن نمی‌توان گرفت.

به عنوان آخرین نمونه به کارگیری داستان در داستان، یا به سخی دقیق‌تر، روایت در روایت در ادبیات، تمثیل **پسر گمشده** از کتاب مقدس را بررسی می‌کنیم: «بسیاری از مأمورین باج و خراج و سایر گناهکاران و مطرودین جامعه، اغلب گرد می‌آمدند تا سخنان حضرت عیسی را بشنوند. اما فریسیان و علمای دین از او ایراد می‌گرفتند که چرا با مردمان بدنام و پست نشست و برخاست می‌کند و بر سر یک سفره می‌نشینند! پس عیسی این مثل را برای ایشان آورد: «اگر یکی از شما صد گوسفند داشته باشد و یکی از آنها از گله دور بیفتد و کم شود، چه می‌کند؟ یقیناً آن نود و نه گوسفند را می‌گذارد و به جستجوی آن گم شده می‌رود تا آن را پیدا کند. وقتی آن را یافت، با شادی بر دوش می‌گذارد، و به خانه می‌آید و دوستان و همسایگان را جمع می‌کند تا برای پیدا شدن گوسفند گم شده با او شادی کنند.» برای اینکه موضوع بیشتر روشن شود، عیسی این داستان را بیان فرمود: «مردی دو پسر داشت. روزی پسر کوچک‌تر به پدرش گفت: پدر، بهتر است سهمی که از دارایی تو باید به من به ارث برسد، از هم اکنون به من بدهی! پدر موافقت نمود و دارایی خود را میان دو پسرش تقسیم کرد و سهم پسر کوچک‌تر را به او داد.

چیزی نگذشت که پسر کوچک‌تر، هر چه داشت جمع کرد و به سرزمینی دوردست رفت. در آنجا تمام ثروت خود را در عیاشی‌ها و راه‌های نادرست بر باد داد. از قضا، در همان زمان که تمام پول‌هایش را خرج کرده بود، قحطی شدیدی در آن دیار پدید آمد، به طوری که او سخت در تنگی قرار گرفت و نزدیک بود از گرسنگی هلاک شود. پس به ناچار رفت و به بندگی یکی از اهالی آن دیار

درآمد. او نیز وی را به مزرعه خود فرستاد تا خوک‌هایش را بچراند. آن پسر به روزی افتاده بود که آرزو می‌کرد بتواند با خوراک خوک‌ها شکم خود را سیر کند، کسی هم به او کمک نمی‌کرد.

سرانجام روزی به خود آمد و فکر کرد: در خانه پدرم خدمتکاران نیز خوراک کافی و حتی اضافی دارند و من اینجا از گرسنگی هلاک می‌شوم! پس برخاسته، نزد پدر رفته، به او خواهی گفت: ای پدر، من در حق خدا و در حق تو گناه کرده‌ام، و دیگر لیاقت این را ندارم که مرا پسر خود بدانی، خواهش می‌کنم مرا به نوکری خود بپذیر!

پس بی‌درنگ برخاست و بسوی خانه پدر به راه افتاد. اما هنوز از خانه خیلی دور بود که پدرش او را دید و دلش به حال او سوخت و به استقبالش دوید و او را در آغوش گرفت و بوسید.

پسر به او گفت: پدر، من در حق خدا و در حق تو گناه کرده‌ام، و دیگر لیاقت این را ندارم که مرا پسر خود بدانی...

اما پدرش به خدمتکاران گفت: عجله کنید! بهترین جامه را از خانه بیاورید و به او بپوشانید! انگشتری به دستش و کفش به پایش کنید! و گوساله‌ای پروار را بیاورید و سر ببرید تا جشن بگیریم و شادی کنیم! چون این پسر من مرده بود و زنده شد، گم شده بود و پیدا شد! پس ضیافت مفصلی بر پا کردند.

در این اثناء پسر بزرگتر در مزرعه مشغول کار بود. وقتی به خانه باز می‌گشت، صدای ساز و رقص و پایکوبی شنید. پس یکی از خدمتکاران را فرا خواند و پرسید: چه خبر است؟ خدمتکار پاسخ داد: برادرت بازگشته و پدرت چون او را صحیح و سالم باز یافته، گوساله‌ای پروار را سر بریده و جشن گرفته است!

برادر بزرگتر عصبانی شد و حاضر نشد وارد خانه شود. تا اینکه پدرش بیرون آمد و به او التماس کرد که به خانه بیاید. اما او در جواب گفت: سال‌هاست که من همچون غلامی به تو خدمت کرده‌ام و حتی یک بار هم از دستوراتت سرپیچی نکرده‌ام. اما در تمام این مدت به من چه دادی؟ حتی یک بزغاله هم ندادی تا سر ببرم و بتوانم با دوستانم به شادی بپردازم! اما این پسر که ثروت تو را با زنان بدکاره تلف کرده، حال که باز گشته است، بهترین گوساله پرواری را که داشتیم، سر بریدی و برایش جشن گرفتی!

پدرش گفت: «پسر عزیزم، تو همیشه در کنار من بوده‌ای و هرچه من دارم، در واقع به تو تعلق دارد و سهم ارث توست! اما حالا باید جشن بگیریم و شادی کنیم، چون این برادر تو مرده بود و

زنده شده است، گم شده بود و پیدا شده است!» (کتاب مقدس، انجیل لوقا، ۱۹۹۵، فصل پانزدهم، آیه ۱۱ به بعد).

در اینجا با مقایسه این روش در کتاب مقدس با نمونه داستان در داستان، یا دقیقتر، روایت در داستان، کافکا و تفاوت جهان-بینی مبتنی بر وجود خدا و دیدگاه مبتنی بر خلأ و پوچی ناشی از عدم وجود خدا کاملاً آشکار و محسوس می‌گردد.

البته لازم به ذکر است که علت وجود روش داستان در داستان، و یا به عبارتی، روایت در روایت در کتاب مقدس از آنجا ناشی می‌شود که کتاب تورات و انجیل در سرزمین اسرائیل و در اصل به زبان عبری از جمله شاخه‌های زبان عربی نوشته شده‌اند. سپس برای تبلیغ مسیحیت کتاب مقدس به زبان لاتین ترجمه شد که زبان رسمی امپراتوری رم بود. پس از فروپاشی این امپراتوری، زبان لاتین هم منسوخ و به جای آن زبان ایتالیایی رواج یافت. ولی تا سده-های ۱۵ میلادی کتاب مقدس در سراسر اروپا به زبان لاتین خوانده می‌شد (مشابه وضعیت قرآن و نماز در ایران!). بعد از جنبش پروتستان این کتاب از لاتین به سایر زبان‌های اروپایی برگردانده شد و از آن پس فقط به زبان‌های رایج هر کشور انتشار یافت. روش داستان در داستان در ادبیات خاور زمین، از قاره هند و فلات ایران تا شمال افریقا، رواج داشته است و علت آن هم در تأثیر ادب و فرهنگ و تمدن ایران از دیرباز به عنوان تنها قدرت مطلق در منطقه بوده است. بنابراین اگر در کتاب مقدس از روش داستان در داستان بسیار استفاده شده است، نشان از تأثیر و نفوذ فرهنگی ایران دارد. ولی به هر روی آنچه روشن است این است که کتاب مقدس در اروپا تأثیر معنوی و فرهنگی داشته و موجب رواج واژگان لاتین در زبان‌های اروپاییان شده، ولی تأثیری بر ادبیات و سبک ادبی نداشته است.

### نتیجه‌گیری

روش داستان در داستان، که یک روش شرقی است، از راه ایران به اروپا راه یافت و در ادبیات اروپایی از ویژگی‌های بارز گونه ادبی نوول شناخته شد. البته این ویژگی تنها مشخصه نوول نیست، چنانکه برخی از نویسندگان چندان به آن پایبند نبودند. زیرا برای گونه ادبی نوول، ویژگی‌های دیگری هم قائل بودند از جمله نظریه شهباز و یا شگفتانگیز بودن خود داستان نیز از ویژگی‌های آن به شمار می‌رود. به کارگیری روش داستان در داستان در ادبیات ایرانی بیشتر حکایت از شفا بخشیدن به فرد روان پریش دارد که در نمونه‌های داستان‌های هزار افسانه یا هزار و یک شب

و طوطی‌نامه شاهد این گفته را آشکارا می‌توان یافت. در ادبیات اروپایی در گونه ادبی ناول بیشتر جنبه وقت‌گذرانی دارد و در سایر انواع ادبی، بیشتر جنبه روشنگری و سرباز زدن از دادن پاسخی صریح، شفاف و روشن را در آن می‌بینیم. آنجا که پاسخ صریح ممکن است به در مخاطره افتادن جان پاسخگو بیانجامد و نویسنده نیز که قصد روشنگری و آموزش دارد و در ضمن نمی‌خواهد دروغ مصلحت‌آمیز بگوید، متوسل به این روش می‌شود، مانند ناتان فرزانه در اثر لسینگ. در ادبیات دوره رئالیسم اروپا، چون در واقع در دنیایی پوچ و تهی، تاریک و دلهره‌آمیز که تصویری از چهره بیمارگونه محض جهان بی‌خدا است، دیگر پاسخی برای چراها نمی‌یابد، بنابراین برای طفره رفتن از دادن پاسخی روشن و شفاف، از روش داستان در داستان، مانند رمان **داورسی** اثر فرانس کافکا، استفاده شده است.

در روایات دینی و مذهبی با آوردن تمثیل و داستان هدف بیشتر ملموس‌سازی و عینیت بخشیدن به موضوع انتزاعی و تصویر کردن آن مورد نظر است.

## منابع

۱. کتاب مقدس، ترجمه تفسیری، شامل عهد عتیق و عهد جدید، انجمن بین‌المللی کتاب مقدس، ۱۹۹۵.
2. Arnold, P.J., *Storms Novellenbegriff* In :Zeitschrift für Deutschkunde 37 o.O.,1923.
3. Boccaccio, G., *Der Decameron*, München, 1956.
4. Eckermann, J.P., *Gespräch mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hrsg. Von Fritz Bergemann. Wiesbaden , 1955.
5. Glase, H., u.a., *Wege der deutschen Literatur*, Ulstein Verlag, Frankfurt a.M., Berlin, Wien, 1973.
6. Goldammer, P., *Der Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Gottfried Keller*, Hrsg. von Peter Goldammer. Berlin, 1967.
7. Grabert, W., und Mulot, A., *Geschichte der deutschen Literatur*, Schulbuch-Verlag, Muenche, 1971.
8. Heyse, P., *Deutscher Novellenschatz*, Hrsg. Hermann Kurz, Bd.1, München, 1871.
9. Kafka, F., *Der Prozess*, Fischer Verlag, Frankfurt a.M., 1975.
10. Lessing, G.E., *Nathan der Weise*, Reclam, Stuttgart, 1990.
11. Novalis, *Heinrich von ofterdingen*, Hrsg. Wolfgang Fruehwald, Reclam, Stuttgart, 2004.
12. Schiller, F., *Don Carlos*, Reclam, Stuttgart,1968.
13. Tick, L., *Schriften*. Bd. 11, Berlin, 1829.
14. Walgner, H., *Theodor Storm, der Schimmelreiter*, Reclam,Stuttgart,1995.
15. Wiese, B., *Novelle*, Metzler Verlag, Stuttgart, 1971.