Archive of SID

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۳، شمـارهٔ ۶، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، صص ۱۳۱ـ۱۵۸

روایت‌شناسی *منظومهٔ فیروز و شهناز* براساس الگوی گریماس

احمدرضا یلمه‌ها [۱]، هاله اژدرنژاد*[۲]

(دریافت: ۱۳۹۸/۳/۲ پذیرش: ۱۳۹۸/۷/۱۳)

چکیده

آلژیرداس ژولین گریماس یکی از نظریه‌پردازان در زمینهٔ روایت‌شناسی و کارکرد روایی است. او به‌منظور بررسی انواع مختلف روایت، بسیار کوشید تا الگوهای معیّن و ثابتی را ارائه دهد. سرانجام گریماس موفق شد الگوی کنشی، زنجیره‌های روایی و مربع معناشناسی خود را معرفی کند. در این پژوهش، ساختار *منظومهٔ فیروز و شهناز* اثر محمدصادق ناظم معروف به صادقا، شاعر و تذکره‌نویس ایرانی سدهٔ یازدهم هجری در شـبه‌قارهٔ هند، براساس نظریات گریماس بررسی شده تا از طریق نظام کنشی، تقابل کنش‌ها و زنجیره‌های روایی، به طرح کلی داستان و درنهایت معنای آن دست یافته شود. روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. نتیجهٔ پژوهش گویای آن است که الگوی ساده و درعین حال نظام‌مند گریماس در داستان *فیروز و شهناز*، لایه‌های زیرین و ژرف‌ساخت روایت را

---

۱. استادتمام زبان و ادبیات فارسی، عضو باشگاه پژوهشگران جوان و استعدادهای درخشان، واحد دهاقان، دانشگاه آزاد اسلامی، دهاقان، ایران

۲. دکترای زبان و ادبیات فارسی، عضو باشگاه پژوهشگران جوان و استعدادهای درخشان، واحد دهاقان، دانشگاه آزاد اسلامی، دهاقان، ایران (نویسندهٔ مسئول)

* h_ajdarnejad@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

آشکار می‌کند. همچنین تقابل کنشگران داستان نشان می‌دهد چگونه نظام‌مندی یک نظریه سبب برجسته‌سازی نظم و ترتیب حاکم بر سطوح مختلف روایت می‌شود.

واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی، *مثنوی فیروز و شهناز*، گریماس، الگوی کنشی، مربع معناشناسی.

۱. مقدمه

اصطلاح روایت‌شناسی[۱] از دستاوردهای نقد ادبی معاصر است که نخستین بار تزوتان تودروف،[۲] روایت‌شناس بلغاری، آن را در کتاب خود با نام *بوطیقا* به‌کار برد. ژرار ژنـت[۳] در مقالهٔ «سخن تازهٔ روایت داستانی» که در سال ۱۹۸۳م نگاشت، روایت‌شناسی را مطالعه و مراعات ساختارهای روایت داستانی تعریف کرد (سیدحسینی، ۱۳۸۴: ۲/ ۱۱۵۹).

برای تحلیلگران ساختارگرا نخستین کار، تقسیم روایت و تعیین کوچک‌ترین واحدهای روایی است. معنا باید معیار این واحدها باشد. به‌عبارتی معنا از طریق زمینه و زمینه به‌وسیلهٔ معنا تعیین می‌شود. هریک از این واحدهای معنایی یک نشانهٔ روایی به‌شمار می‌آید. نشانهٔ روایی باید بتواند داستان‌های مختلف بگوید و معنای آن براساس روابط هم‌نشینی در رمزگان تعیین شود. از میان نظریه‌پردازان روایت‌شناسی نشانه‌شناختی می‌توان به شخصیت‌هایی همچون ولادیمیر پراپ،[۴] آلژیرداس گریماس،[۵] تزوتان تودورف، کلود برمون،[۶] رولان بارت،[۷] ژرار ژنت و دیگر نظریه‌پردازان ساخت‌گرا اشاره کرد.

نخستین نظریه‌های روایت از مکتب شکل‌گرایی روسی در اوایل قرن بیستم برخاسته است و افرادی چون پراپ و گریماس از پیش‌گامان آن هستند. پراپ ۱۱۵ افسانهٔ عامیانهٔ روسی را بررسی کرد. مطالعهٔ وی نشان داد شخصیت‌های افسانه ممکن است به‌صورت سطحی کاملاً متغیر باشند؛ اما عملکردشان در افسانه نسبتاً ثابت و قابل پیش‌بینی است. او معتقد بود که شمار و توالی عملکردها ثابت است، فقط ۳۱ عملکرد در داستان وجود دارد که همیشه در یک توالی یکسان می‌آید.

سلدن و ویدوسون در کتاب *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر* این‌چنین آورده است:

www.SID.ir

Archive of SID

گرماس گزارشی ساده و زیبا از نظریهٔ پراپ به‌دست می‌دهد. درحالی که پراپ بر یک نوع ادبی واحد تأکید می‌کرد، هدف گرماس آن است که با بهره‌گیری از تحلیل معنایی ساخت جمله، به «دستور زبان» جهانی روایت دست یابد. وی به‌جای هفت «حوزهٔ عملی» پراپ، سه جفت تقابل دوتایی را پیشنهاد می‌کند که هر شش نقش (کنشگر) مورد نظر او را شامل می‌شود [...] که سه انگارهٔ اساسی را توصیف می‌کنند که شاید در همهٔ انواع روایت اتفاق می‌افتد: ۱. آرزو، جست‌وجو یا هدف؛ ۲. ارتباط؛ ۳. حمایت یا ممانعت [...] . از این جهت گرماس حقیقتاً ساخت‌گراتر از فرمالیست روسی، پراپ است؛ زیرا به‌جای آنکه به ماهیت خود شخصیت‌ها بپردازد، مناسبات میان این ماهیت‌ها را مد نظر قرار داد (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۴۳ـ۱۴۴).

در این پژوهش، *منظومهٔ فیروز و شهناز* اثر «محمدصادق ناظم معروف به صادقا، شاعر و تذکره‌نویس ایرانی سدهٔ یازدهم هجری در شبه‌قارهٔ هند» (یلمه‌ها، ۱۳۹۲ب: ۴۵۷) بررسی می‌شود و سعی نگارندگان برآن است این مثنوی را براساس الگوی «کنشگر»، «زنجیره‌های روایی» و «مربع معناشناسی» گریماس بررسی و تحلیل کنند تا از این طریق به پرسش‌های زیر پاسخ دهند:

ـ ساختار پی‌رنگ در منظومهٔ غنایی *فیروز و شهناز* از چه منظری قابل بررسی است؟

ـ فرایند تولید معنا در منظومهٔ غنایی *فیروز و شهناز* برمبنای الگوی گریماس چگونه شکل می‌گیرد؟

فرض نگارندگان این است که با مشخص کردن سه جزء اصلی، یعنی ابتدا، میانه و پایان این منظومه می‌توان به ساختار و طرح کلی این منظومه دست یافت و کنشگران، الگوی کنشی و زنجیره‌های روایی معنای داستان را آشکار کرد.

پژوهش حاضر براساس روش کیفی با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی، مبتنی بر نظریهٔ روایت‌شناختی و برمبنای چارچوب نظری گریماس نوشته و تحلیل شده است.

۱ـ۱. پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ روایت‌شناسی پژوهش‌های بسیاری انجام شده است که به چند نمونه اشاره می‌شود: مشهدی و ثواب در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل ساختار روایتی داستان بهرام و

www.SID.ir

Archive of SID

گل‌اندام برپایهٔ نظریهٔ گریماس» (۱۳۹۳)، پس از تجزیه و تحلیل متن به این نتیجه رسیدند که الگوی کنشی گریماس در تحلیل روایت منظومهٔ غنایی *بهرام و گل‌اندام* قابل تطبیق است و طرح داستان ساختار و انسجام روایی خاصی دارد و از دو منظر تقابل‌های دوگانه و قاعده‌های نحوی قابل بررسی است. درپر و یاحقی در مقالهٔ «تحلیل روابط شخصیت‌ها در منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی» (۱۳۸۹)، با استفاده از الگوی کنشی گریماس به این نتیجه دست یافتند که براساس این الگو، خواننده با ذهنیتی روشن می‌تواند روابط و مناسبات شخصیت‌ها را دنبال کند و برخی از ویژگی‌هایی که گریماس برای حکایت‌های فولکلوری برمی‌شمارد، در این روایت دیده می‌شود. روحانی و شوبکلایی در مقالهٔ «تحلیل داستان شیخ صنعان منطق‌الطیر عطار براساس نظریهٔ کنشی گریماس» (۱۳۹۱)، پس از بررسی داستان شیخ صنعان براساس الگوی کنشی گریماس پی بردند که این تحلیل هم نشان‌دهندهٔ استواری قصه و پیوستگی اجزای آن و هم بازگوکنندهٔ توانای این الگو در شناخت ساختار و نظام قصه‌های کهن فارسی است. پورنامداریان و بامشکی در جستاری با عنوان «مقایسهٔ داستان‌های مشترک مثنوی و منطق‌الطیر با رویکرد روایت‌شناسی ساختارگرا» (۱۳۸۸)، ساختار داستان‌های مشترک میان *مثنوی* و *منطق‌الطیر* را با استفاده از روش روایت‌شناسی ساخت‌گرا با یکدیگر مقایسه کردند و به این نتیجه رسیدند که استفادهٔ *مثنوی* از شگردهای داستان‌پردازی بسیار بیشتر از *منطق‌الطیر* است و درواقع گشتار داستان‌های *مثنوی* نسبت به داستان‌های منطق‌الطیر گشتاری غیرمستقیم و پیچیده است.

تحقیقات انجام‌شده از دیدگاه این نظریه‌پرداز در داستان‌های غنایی ایرانی اندک است؛ بنابراین پژوهش حاضر می‌تواند زمینه‌ای باشد برای ارائهٔ الگویی کامل و جامع در ساختار اصلی متون و منظومه‌های غنایی.

۲. مباحث نظری

۲ـ۱. روایت

روایت[۸] در لغت به‌معنای نقل کردن خبر، حدیث یا سخن گفتن از کسی یا داستان‌گویی آمده و در اصطلاح ادبی رشته‌ای از حوادث واقعی و تاریخی یا خیالی است، به‌نحوی که ارتباطی بین آن‌ها برقرار باشد (میرصادقی و میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۷۲).

www.SID.ir

Archive of SID

روایت قدمتی به‌درازای تاریخ دارد. انسان‌های نخستین شبانگاهان که در کنار آتش می‌نشستند، ماجراهای روزگار گذشته را برای همدیگر روایت می‌کردند. آنان به این منظور انواع ابزارها را به‌کارمی‌بردند تا به روایت تصویری حوادثی مانند شکار بر روی دیوارهٔ غارها بپردازند. تزوتان تودورف معتقد است روایت خود مبدأ زمان است. روایت شالودهٔ تفکر و همهٔ شکل‌های نوشتار و شناخت را تشکیل می‌دهد یا به آن سامان می‌بخشد (وبستر، ۱۳۸۲: ۸۱). برخی از نظریه‌پردازان همچون بال[۹]، دولژل[۱۰] و پالمر[۱۱] با ملاک قرار دادن اهمیت شخصیت «تعریف روایت را محدود می‌کنند به بازنمایی رخدادهایی که یک یا چند شخصیت هم در آن‌ها دخیل باشد» (ابوت، ۱۳۹۷: ۵۱). از دیدگاه لوته، «روایی بودن متن به این معناست که متن از طریق کلام داستانی را نقل می‌کند. اصطلاح دیگر برای این نوع داستان‌گویی ارتباط روایی است که نشان‌دهندهٔ فرایند انتقال از مؤلف به‌عنوان خطابگر به خواننده به‌عنوان مخاطب است» (۱۳۸۶: ۲۱).

۲ـ۲. روایت‌شناسی

درمورد روایت‌شناسی و تعریف آن «روایت‌شناسی علم نسبتاً نوبنیادی است که به بررسی ساختارهای مختلف روایت می‌پردازد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲) و «یکی از زمینه‌های موفق ساختارگرایی، روایت‌شناسی یا مطالعهٔ روایت بوده است. روایت‌ها را دیگر محدود به جنبه‌های خاص فرهنگی ـ و درنتیجه «شفاف» ـ نمی‌دانند؛ بلکه آن‌ها جنبه‌های اساسی از زندگی انسان هستند» (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۱۱۰). به‌نظر حری (۱۳۸۲: ۳۲۲)، روایت‌شناسی نظریهٔ روایت یا علم مطالعهٔ ساختار و دستور زبان روایت‌هاست؛ همچنین فصل مشترک و نیز فصل تمایز روایت‌ها را مورد توجه قرار می‌دهد.

۲ـ۳. ویژگی‌های بنیادین روایت

هر روایت ویژگی‌هایی دارد که به اساسی‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود: ۱. مصنوعی بودن: تفاوت روایت با زبان طبیعی و روزمره در این است که روایت ازقبل دارای طرح و برنامه‌ای است که طبق آن طرح ساخته می‌شود. ۲. تکراری بودن: به این معناست که

www.SID.ir

Archive of SID

چیزهایی که ما در داستان می‌خوانیم، در داستان‌ها یا قصه‌هایی که قبلاً خوانده‌ایم، تکرار شده و فضاسازی و شخصیت‌های داستان هم برای ما آشناست. ۳. سیر مشخص روایت: هر روایت از جایی شروع می‌شود و به جایی ختم می‌شود. ۴. راوی: هر روایتی یک راوی یا قصه‌گو دارد. ۵. جابه‌جایی رویدادها: در هر روایت با نوعی جابه‌جایی روبه‌رو هستیم؛ به این معنا که روایت سلسله‌ای از حوادث نیست که پشت‌سر هم قطار شده باشد؛ بلکه راوی (نویسنده) می‌تواند حادثه‌ای را جابه‌جا کند، دست به ترکیب‌های تازه‌ای بزند یا سیر زمانی وقایع را عوض کند (اسماعیل آذر، ۱۳۹۳: ۳۵).

۲ـ۴. طرح و پی‌رنگ

از نظر ریخت‌گرایان، روایت دارای ساختاری است و «اصطلاح ادبی که برای ساختار روایت به‌کار می‌رود، پی‌رنگ است» (والاس، ۱۳۸۲: ۵۷).

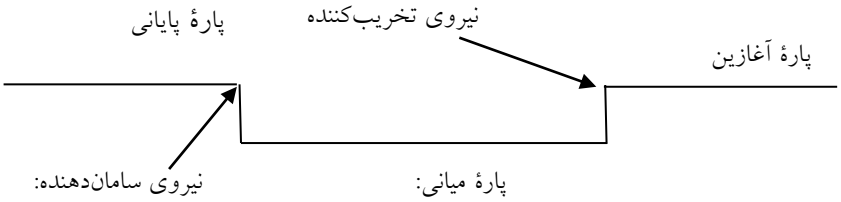
> ارسطو در کتاب *بوطیقا*، پی‌رنگ را یکی از عناصر اصلی و شش‌گانهٔ تراژدی به‌شمار می‌آورد. در نگاه او، پی‌رنگ باید از کلیتی برخوردار باشد؛ یعنی ابتدا، وسط و انتها داشته باشد. او معتقد است که اگر عنصری از پی‌رنگ کاسته شود، اساس داستان به‌هم می‌ریزد (اخوت، ۱۳۷۱: ۳۶).

مهم‌ترین اجزای روایت پی‌رنگ است که وحدت ساختاری را در داستان به‌وجود می‌آورد. پی‌رنگ می‌تواند با عناصر دیگری غیر از خود ارتباط و پیوند برقرار کند. الگوی کنشی با پی‌رنگ رابطه‌ای کاملاً مستقیم دارد؛ درحالی که عناصر دیگر داستانی چنین ویژگی‌ای ندارند. وظیفهٔ پی‌رنگ این است که دیگر عناصر را با نظم به یکدیگر متصل کند. با برقراری ارتباط بین اجزای روایت وحدتی به‌وجود می‌آید. از دیگر ویژگی‌های پی‌رنگ، پاره‌های سه‌گانه است. «هر داستان، حاصل به‌هم ریختن یک تعادل است.» (عباسی و محمدی، ۱۳۸۰: ۱۸۰). تمام روایت‌ها بر یک ساختار اساسی و مهم پایه‌ریزی شده‌اند که به‌دلیل پنج‌مرحله‌ای بودن، آن را طرح کلی روایت یا طرح پنج‌تایی می‌گویند. بر این اساس، روایت به این صورت تعریف می‌شود: تغییر و تحول از حالتی به حالت دیگر. این دگردیسی از سه عنصر تشکیل شده است:

www.SID.ir

Archive of SID

۱. عنصری که روند تغییر و تحول را به‌راه می‌اندازد (نیروی تخریب‌کننده در داستان). ۲. پویایی‌ای که این تغییر و تحول را تحقق می‌بخشد یا نمی‌بخشد. ۳. عنصر دیگری که این روند تغییر و تحول را خاتمه می‌دهد (نیروی سامان‌دهنده در داستان) (عباسی، ۱۳۸۵: ۴).



شکل ۱. الگوی پی‌رنگ روایت

در نمودار بالا:

حضور یک ساختار ثابت و تغییرناپذیر که همان سه پارهٔ ابتدایی، میانی و انتهایی است، دیده می‌شود. این سه پاره حتماً باید تغییر و تحول را در خود داشته باشد؛ زیرا در غیر این صورت، نمی‌توان آن اثر را دارای یک طرح داستانی دانست؛ زیرا تغییر و تحول باید هر دو با یکدیگر همراه باشند (همان‌جا).

۲ـ۵. معرفی نظریهٔ گریماس

۲ـ۵ـ۱. الگوی کنشی

گریماس براساس تئوری‌های پراپ، زیرساختی مشابه برای روایت متصور می‌شود که تفاوت آن با کار پراپ تمایز ساختارگرایی و فرمالیسم است. گریماس اعتقاد دارد که ساختار روایت بسیار شبیه به گرامر است و کار ما کشف این گرامر با مطالعهٔ داستان مجزاست. به‌باور او، داستان‌ها با همهٔ تفاوت‌هایشان از گرامر تبعیت می‌کنند (ساداتی، ۱۳۸۷: ۹۶). او با مطالعهٔ معناشناسی و ساختارهای معنایی توانست نظریهٔ «الگوی کنشی» را ارائه دهد. الگوی کنشی با هدف نمایاندن نقش شخصیت‌ها در روایت مطرح شد و مفهوم حوزه‌های پیونده‌دهندهٔ کنش و شخصیت، به شناخت شخصیت کمک شایانی کرد. گریماس الگوی معناشناسی خود را بر کنش روایت استوار کرد و کوشید

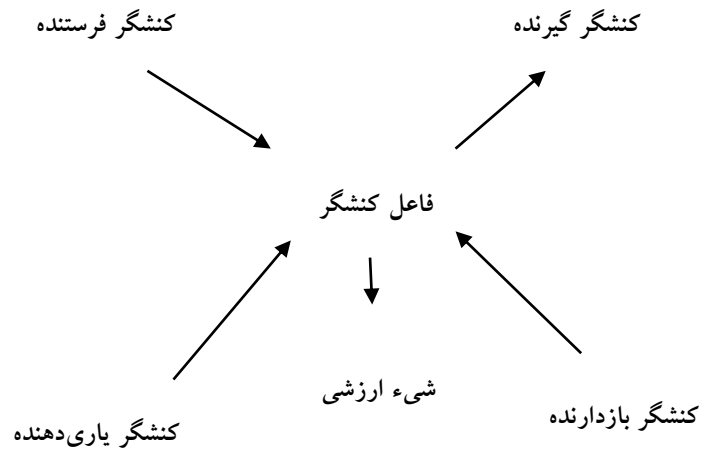
www.SID.ir

Archive of SID

آن را در نظام نشانه‌شناسی بسنجد (علوی‌مقدم و پورسهراب، ۱۳۸۷: ۱۰۹). گریماس با مرکز قرار دادن شخصیت (کنشگر) اصلی در ارتباط با هدف، نقش‌های بیان‌شده به‌وسیلهٔ پراپ را دگرگون کرد و الگوی جدیدی را ارائه داد.

گریماس الگوی خود را براساس ارتباط دوبه‌دوی شخصیت‌ها مطرح می‌کند. «گرماس پیشنهاد می‌کند که فقط شش نقش (کنشگر)، به‌منزلهٔ مقولات کلی در زیربنای همهٔ روایات وجود دارد که سه جفت مرتبط با هم را تشکیل می‌دهند» (محمدی، ۱۳۷۸: ۶۵). در الگوی کنشگر، شخصیت‌ها نمایندهٔ همهٔ نقش‌ها هستند. فقط هدف است که لزوماً شخصیت نیست و می‌تواند شیء یا مفهوم باشد. همچنین کنشگر اصلی با همهٔ عناصر دیگر در ارتباط است.

شش کنشگر الگوی گریماس عبارت‌اند از: ۱. فرستنده یا تحریک‌کننده: او «کنشگر» را به‌دنبال خواسته یا هدفی می‌فرستد و دستور اجرای فرمان را می‌دهد. ۲. گیرنده: کسی است که از «کنشگر» سود می‌برد. ۳. کنشگر: او عمل می‌کند و به‌سوی «شیء ارزشی» می‌گراید. ۴. شیء ارزشی: هدف و موضوع «کنشگر» است. ۵. کنشگر بازدارنده: کسی است که جلوی رسیدن «کنشگر» را به «شیء ارزشی» می‌گیرد. ۶. کنشگر یاری‌دهنده: او کنشگر را یاری می‌دهد تا به «شیء ارزشی» برسد (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۱۴). در نمونهٔ زیر، نقش کنشگران به‌نمایش درآمده است:



شکل ۲. الگوی کنشی روایت

www.SID.ir

Archive of SID

۲ـ۵ـ۲. زنجیره‌های روایی از منظر گریماس

با توجه به الگوی کنشی، گریماس تسلسل‌های روایتی را در سه ساختار جمع می‌کند:

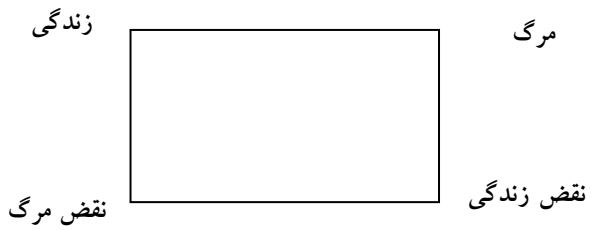
۱. ساختار قراردادی: ایجاد، شکستن توافق‌ها یا برقراری، و زیر پا گذاشتن ممنوعیت‌ها.

۲. ساختار اجرایی: انجام وظایف، نزاع و مانند آن.

۳. ساختار انفصالی یا گسسته: سفر، حرکت یا رسیدن‌ها و خارج شدن‌ها (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۷).

۲ـ۵ـ۳. مربع معناشناسی

مربع معناشناسی[۱۲] که به‌تدریج گریماس آن را بنیان نهاد، بر ارتباط مقوله‌ای استوار است. وی مربع معناشناسی را به‌عنوان ابزار تحلیل مفاهیم دوگانهٔ متقابل معرفی کرد. در معناشناسی، دو واژه که با یکدیگر در تضاد باشند، مقوله خوانده می‌شوند. مقوله‌های معنایی که همان «مربع معنایی» هستند، از درون عنصر پی‌رنگ بیرون می‌آیند. مربع معناشناسی از چهار قطب تشکیل شده است؛ دو قطب بالایی تشکیل‌دهندهٔ مقولهٔ اصلی یعنی گروه متضادهاست. با منفی کردن هریک از این متضادها، دو قطب پایینی مربع شکل می‌گیرد که می‌توان آن را گروه نقض متضادها خواند. برای مثال می‌توان برای مقولهٔ «مرگ و زندگی» گروهی تحت عنوان «نقض مرگ و نقض زندگی» را درنظر گرفت. به این ترتیب، مربعی متشکل از چهار مفهوم خواهیم داشت:



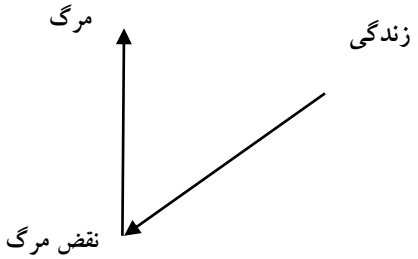
شکل ۳. مربع معناشناسی روایت

مربع معناشناسی منبعی است کاملاً پویا و برای به‌تصویر کشیدن همین فرایند حرکت و پویایی در کلام است که به آن متوسل می‌شویم. تفکر حاکم بر این مربع، اساس حرکت را «نه» می‌داند. تا به چیزی نه نگوییم، نمی‌توانیم به‌سمت متضاد آن

www.SID.ir

Archive of SID

حرکت کنیم؛ پس براساس منطق حاکم بر این مربع، نمی‌توان از متضادی به متضاد دیگر حرکت کرد، مگر آنکه ابتدا آن متضاد را نقض کنیم و تنها درصورت نقض یک متضاد است که می‌توان به‌سوی متضاد دیگر رهسپار شد. برای عبور از زندگی به مرگ، ابتدا باید زندگی را نقض کرد؛ یعنی به آن «نه» گفت:



شکل ۴. مربع معناشناسی روایت

«به این ترتیب درمی‌یابیم که لازمهٔ مرگ، نقض زندگی و لازمهٔ نقض زندگی، خود زندگی است. همین حرکت درجهت عکس نیز ممکن است؛ یعنی حرکت از مرگ به‌سوی زندگی» (شعیری، ۱۳۸۱: ۱۲۷ـ۱۲۹).

۲ـ۶. معرفی منظومهٔ مورد بررسی

فیروز و شهناز از آثار اوایل قرن دهم هجری و «منظومه‌ای است عاشقانه بر وزن خسرو و شیرین نظامی، بر وزن هزج مسدس محذوف (مقصور) که شاعر آن را در مدح شاه‌عباس صفوی سروده است» (ناظم تبریزی، ۱۳۹۲: ۱۶).

محمدصادق ناظم تبریزی معروف به صادقا، شاعر و تذکره‌نویس ایرانی است که در عباس‌آباد اصفهان می‌زیسته است. وی از دوستان کلیم کاشانی و از شاعران دربار شاه‌عباس اول صفوی بود که در اواخر دورهٔ شاه‌عباس به هند رفت. *تذکرهٔ ناظم*، *دیوان شعر* و *مثنوی فیروز و شهناز* از آثار اوست. این مثنوی منظومه‌ای است عاشقانه بر وزن *خسرو و شیرین* نظامی، در بحر هزج مسدس محذوف (مقصور) که شاعر آن را در مدح شاه‌عباس صفوی سروده است. از این اثر دو دست‌نوشته موجود است: نسخهٔ خطی کتابخانهٔ ملی ملک با شمارهٔ ۵۶۲۵ که توسط کاتبی با عنوان محمد اسحاق‌بن

www.SID.ir

Archive of SID

محمد حسینی ژاوهی در تاریخ ۱۱۹۸ق در کابل کتابت شده است. نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی با شمارهٔ ۱۴۱۹۹ که بدون تاریخ کتابت گردیده است (یلمه‌ها، ۱۳۹۲ب: ۴۵۸ـ۴۵۹).

۳. روایت‌شناسی داستان *فیروز و شهناز*

۳ـ۱. چکیدهٔ روایت

جوانی فیروزنام از خوزستان که قصد سفر به سرزمین‌های دیگر را داشت، به صفاهان می‌رسد. فغفور، از صاحب‌جاهان بسیار مهمان‌نواز صفاهان، وی را به قصد مهمان‌نوازی به خانهٔ خود می‌برد. فغفور دختر زیبایی به‌نام شهناز داشت. در یکی از روزهای بهاری که فیروز بر لب جوی نشسته بود، شهناز بر فراز بام می‌آید و عکس او بر آب می‌افتد. فیروز با دیدن عکس روی وی، دل می‌بازد و از فرط بی‌قراری از خانهٔ فغفور بیرون می‌آید و با چوپان خاص وی آشنا می‌شود. چوپان به‌درخواست فیروز نزد فغفور می‌رود و از او می‌خواهد تا فیروز را به شغل گله‌داری خویش بگمارد و فغفور هم این تقاضا را می‌پذیرد. در یکی از روزها که شاه‌عباس در دشت در جست‌وجوی باز شکاری خود بود، صدای نالهٔ فیروز را می‌شنود، نزد او می‌رود و پای درد دل او می‌نشیند. فیروز بی‌خبر از اینکه او شاه است، درپی اصرار او، راز دل‌دادگی‌اش را بازمی‌گوید و شاه عهد می‌کند او را به وصال یار برساند. فیروز به‌همراه شاه رهسپار صفاهان می‌شود. فغفور مَقدم آنان را گرامی می‌دارد. شاه شرط پذیرش مهمانی فغفور را پذیرش ازدواج فیروز با شهناز بیان می‌کند؛ اما فغفور می‌گوید که «دختر خویش را از زمان کودکی، به عهد دیگری بسته است» (یلمه‌ها، ۱۳۹۲الف: ۲۷). شاه با دادن وعده‌های بسیار، فغفور را راضی می‌کند. به دستور شاه جشنی برگزار می‌شود و دختر را به عقد فیروز درمی‌آورند. زمانی نمی‌گذرد که فغفور دچار بیماری صعب‌العلاج می‌شود. فیروز را نزد خود فراخوانده، کلید خزانه و مسند را به وی واگذار می‌کند و پس از مرگ، فیروز جانشین فغفور می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

۳ـ۲. طرح کلی روایت *فیروز و شهناز*

قبل از ورود به بحث باید روشن کرد که آیا *منظومهٔ فیروز و شهناز* روایت به‌شمار می‌آید یا خیر. در جواب باید گفت که به‌دلایل زیر این منظومه را می‌توان روایت محسوب کرد:

۱. داستان دارای طرح و پی‌رنگ است؛ یعنی سه پارهٔ ابتدایی، میانی و پایانی در داستان دیده می‌شود و دو نیروی تخریب‌کننده و سامان‌دهنده بر داستان وارد شده است که بیان می‌شود:

پارهٔ ابتدایی: فیروز تصمیم به سفر می‌گیرد. به صفاهان می‌رسد و فغفور او را به‌رسم مهمان‌نوازی به خانهٔ خود می‌برد.

نیروی تخریب‌کننده: فیروز عکس شهناز را در آب می‌بیند و بدو دل می‌بازد.

پارهٔ میانی: فیروز بی‌تاب و بی‌قرار راهی صحرا می‌شود. به وساطت چوپان خاص فغفور، به گله‌داری گوسفندان فغفور می‌پردازد. زمانی که شاه‌عباس در جست‌وجوی باز شکاری به صحرا می‌رود، راز عاشقی فیروز را درمی‌یابد و:

شهنشـــاه آن ســـخن‌هـــای غـــم‌افـــروز　　چـــو بشـــنید از زبـــان حـــال فیـــروز
بدو گفتا کـه دل خـوش دار از ایـن پـس　　کـــه کـــرد از کینـــه‌ورزی آســـمان بـــس

(ناظم تبریزی، ۱۳۹۲: ۹۷)

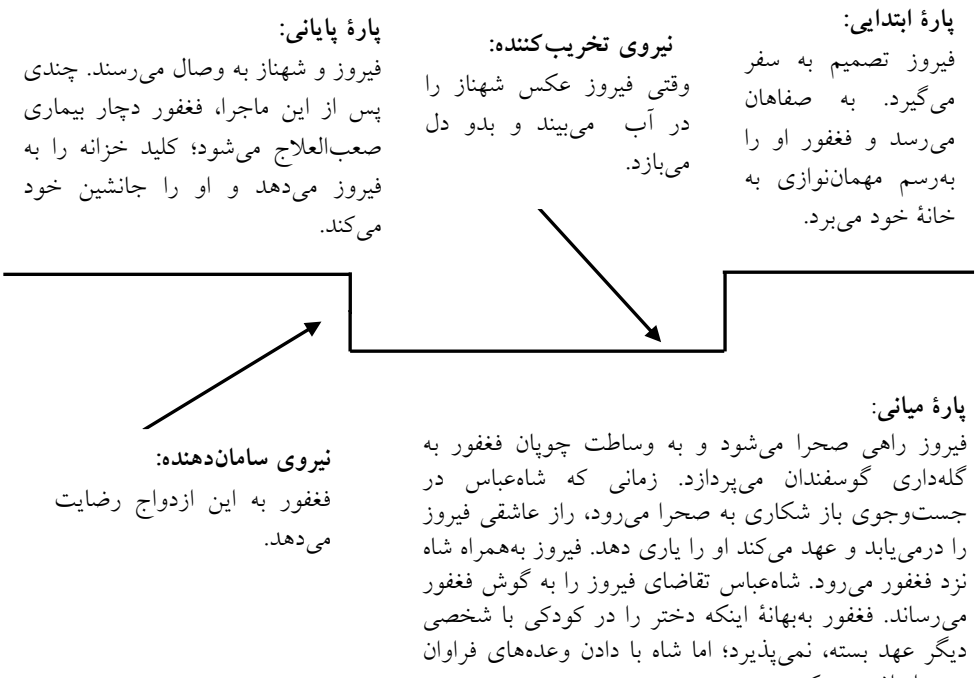
فیروز به‌همراه شاه نزد فغفور می‌رود. شاه‌عباس تقاضای فیروز را به گوش فغفور می‌رساند. فغفور به‌بهانهٔ اینکه دختر را در کودکی با شخصی دیگر عهد بسته، نمی‌پذیرد؛ اما شاه با دادن وعده‌های فراوان وی را راضی می‌کند.

نیروی سامان‌دهنده: فغفور به این ازدواج رضایت می‌دهد.

پارهٔ پایانی: فیروز و شهناز به عقد هم درمی‌آیند و به وصال می‌رسند. چندی پس از این ماجرا، فغفور دچار بیماری صعب‌العلاج می‌شود؛ کلید خزانه را به فیروز می‌دهد و او را جانشین خود می‌کند. نمودار پی‌رنگ این داستان در زیر مشاهده می‌شود:

www.SID.ir

Archive of SID



شکل ۴. پی‌رنگ روایت *فیروز و شهناز*

۲. داستان تکراری است: موضوع عشق و دل‌دادگی میان عاشق و معشوق که سرانجام به وصال می‌انجامد، در ادب فارسی فراوان به‌چشم می‌خورد.

۳. داستان با رفتن فیروز به صفاهان شروع می‌شود و با مرگ فغفور و جانشینی فیروز پایان می‌یابد.

۴. راوی، محمدصادق ناظم، شاعر ایرانی سدهٔ یازدهم هجری است.

بنابراین داستان مورد بررسی ویژگی بنیادین روایت را داراست.

مکاریک روایت‌شناسی را مجموعه‌ای از «احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت (داستان‌گویی) و ساختار پی‌رنگ» (۱۳۸۵: ۱۴۹) می‌داند و درپی آن است که «دستور پی‌رنگ»[۱۳] را مشخص کند (ر.ک: سجودی، ۱۳۸۲: ۷۲). ساختار پی‌رنگ در *منظومهٔ فیروز و شهناز* را از دو منظر می‌توان بررسی کرد:

www.SID.ir

Archive of SID

۳ـ۲ـ۱. از منظر تغییر وضعیت‌ها

همان‌طور که گفته شد، روایت حتماً باید دارای طرح و پی‌رنگ باشد؛ یعنی باید ابتدا، میانه و انتها داشته باشد. این امر از ویژگی‌های داستان خوب است؛ چراکه روایت متنی است «که تغییر وضعیت از حالت متعادل به غیرمتعادل و دوباره بازگشت به حالت متعادل را بیان کند» (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۳). گریماس نیز همچون پراپ توجه خود را به عنصر پی‌رنگ معطوف کرد. او در این امر به تبعیت از لوی استراوس[۱۴] تقابل‌های دوگانه را که از مفاهیم بسیار مهم و اساسی ساختارگرایی است، مورد توجه قرار داد؛ «زیرا اساساً تفکر انسانی بر این بنیاد استوار است: بد/ خوب، زشت/ زیبا، شب/ روز. در آثار ادبی نیز باید به‌دنبال این تقابل‌ها بود» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۸۲). تقابل در طرح داستان یعنی:

> شرایط آغازین متعادل و یا غیرمتعادل درمقابل شرایط پایانی قصه، دربرابر شرایط مضمونی یعنی برای مضمون معکوس و غیرمتعادل راه‌حلی پیدا می‌شود و دوباره تعادل می‌یابد. گریماس تمام آن کنش‌های قصه که شرایط آغازین را پشت‌سر می‌گذارند و به سرانجام می‌رسند و مضمون معکوس را تعادل می‌بخشند، جزء عناصر طرح قصه می‌داند (اخوت، ۱۳۷۱: ۶۵).

والاس[۱۵] در این باره می‌گوید: «پی‌رنگ که حاصل ترکیب پی‌رفت زمانی و علیت است، بر وحدت حاکم است؛ یعنی در آغاز موقعیت آرامی وجود دارد، سپس این موقعیت دچار آشفتگی می‌شود و در پایان موقعیت آرام دیگری شکل می‌گیرد» (۱۳۸۲: ۶۴). این تغییر وضعیت در *منظومهٔ فیروز و شهناز* بررسی می‌شود:

الف. وضعیت متعادل آغازین: فیروز در طی سفر به صفاهان می‌رسد و به عنوان مهمان در خانهٔ فغفور، در خوشی و آسایش به‌سر می‌برد.

ب. وضعیت نامتعادل: وضعیت تعادل اولیه چندان طول نمی‌کشد؛ زیرا دست تقدیر حادثه‌ای دیگر رقم می‌زند و نیرویی آرامش را به‌هم می‌ریزد؛ چراکه فیروز در یک روز بهاری انعکاس تصویر شهناز را در آب می‌بیند و یک دل نه، صد دل عاشق و شیفتهٔ او می‌شود. همین امر تعادل و آرامش داستان را برهم می‌زند؛ چراکه فیروز بی‌قرار و بی‌تاب می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

ـ تغییر وضعیت از متعادل به نامتعادل میانی: فیروز که تاب ماندن در آن خانه را ندارد، از خانهٔ فغفور بیرون می‌رود. با چوپان فغفور آشنا می‌شود و به‌واسطهٔ او به منصب گله‌داری فغفور گماشته می‌شود. جوان بی‌قرار درپی گوسفندان راه صحرا درپیش می‌گیرد و به شبانی مشغول می‌شود.

ـ وضعیت از نامتعادل میانی به‌سمت تعادل پایانی: تا اینکه روزی شاه‌عباس به قصد شکار به دشت می‌رود و در جست‌وجوی باز شکاری، صدای نالهٔ فیروز را می‌شنود و علت را جویا می‌شود. فیروز از راز خود پرده می‌گشاید و شاه‌عباس به او قول می‌دهد که آرزویش را برآورده سازد. به همین منظور شاه چوپانی را به فردی دیگر می‌سپارد و به‌همراه فیروز به‌سوی خانهٔ فغفور می‌رود و به او پیغام می‌دهد به‌شرطی مهمانی او را می‌پذیرد که به ازدواج فیروز با شهناز رضایت دهد. پدر دختر بهانه می‌آورد که عقد دختر را در کودکی با شخصی دیگری بسته است که این بهانه با وعده‌های سخاوتمندانهٔ شاه‌عباس رفع می‌شود.

ج. وضعیت متعادل پایانی: فیروز و شهناز با یکدیگر ازدواج می‌کنند و طعم شیرین وصل را می‌چشند و چندی نمی‌گذرد که فغفور به‌دلیل ابتلا به بیماری صعب‌العلاج، فیروز را به جانشینی خود منصوب می‌کند و بدین ترتیب، تعادل پایانی به داستان بازمی‌گردد.

با توجه به مطالب بالا باید گفت وضعیت‌های تعادل همان اجزای پی‌رنگ‌اند: وضعیت متعادل آغازین همان پارهٔ ابتدایی داستان یا روایت است. وضعیت نامتعادل همان عامل یا نیروی تخریب‌کننده است. تغییر وضعیت از متعادل به نامتعادل میانی همان است که پارهٔ میانی نامیده می‌شود. وضعیت از نامتعادل میانی به‌سمت تعادل پایانی همان عامل یا نیروی سامان‌دهنده و درنهایت وضعیت متعادل پایانی، پارهٔ پایانی روایت است.

۳ـ۲ـ۲. از منظر زنجیره‌های روایی

زنجیره‌های روایی درپی قواعد نحوی پدید می‌آید؛ زیرا گریماس در ساختار طرح روایت‌ها، از سه پی‌رفت یا سه قاعدهٔ نحوی نام می‌برد:

www.SID.ir

Archive of SID

۳ـ۲ـ۲ـ۱. زنجیرهٔ قراردادی یا پیمانی[۱۶]

این پی‌رفت با بستن یا نقض کردن عهد و پیمان در ارتباط است. اخوت در این باره می‌گوید: «وظیفه‌ای را که به‌عهدهٔ قصه گذاشته است، به سرانجام معهود می‌رساند و یا میثاق معهود را به‌انجام نمی‌رساند» (۱۳۷۱: ۶۶).

ـ فیروز که با دیدن رخسار شهناز آوارهٔ صحرا شده بود، با شبان فغفور مواجه و دوست می‌شود و از او درخواست می‌کند که از فغفور بخواهد او را نیز به شبانی بگمارد. جوان خواستهٔ فیروز را می‌پذیرد و پاسخ می‌دهد:

شبان گفتا که ای یار گرامی — کز آن منت نهم بر دیدهٔ خویش
بگو گر خدمتی داری میندیش — که باشیم از رضا جویان مهمان
تو مهمانی و ما کوشیم از جان — که از فرمانبری دزدیم دامان

(ناظم تبریزی، ۱۳۹۲: ۸۳ـ۸۶)

ـ وقتی شاه‌عباس ناله‌های فیروز را می‌شنود، هرچه سعی می‌کند، فیروز رازش را برملا نمی‌کند؛ تا اینکه بسیار سوگند می‌خورد که اگر رازش را بگوید، تمام تلاش خود را برای حل مشکل او به‌کار گیرد؛ در غیر این صورت، راز او را هرگز فاش نخواهد کرد:

به آن دانندهٔ اسرار دل‌ها — کزو یابد گشایش کار دل‌ها
به شمع‌افروز این دیر شبستان — کزو افتاد در دل، نور ایمان
... که گر من محرم راز تو گردم — به صد کوشش دواساز تو گردم
گر از دستم نیاید چارهٔ کار — نخواهم غیر را کردن خبردار
مکن اندیشه از غمّازی من — نهان، راز تو را از غیر دارم

(همان، ۹۴ـ۹۵)

و زمانی که همراهان شاه می‌رسند و فیروز متوجه می‌شود که هم‌صحبت او شاه‌عباس بوده، بلند می‌شود که برود؛ ولی از آنجا که شاه به فیروز قول داده بود، جوانی را به‌دنبال او می‌فرستد و جوان باتدبیر به فیروز می‌گوید:

ز دولت رو متاب و رخ مگردان — که امروز است یارت چرخ گردان
تو را بر سر همای دولت امروز — فکنده سایه از اقبال فیروز
که این همراز تو صاحب‌کلاه است — همه ما بندگان، او پادشاه است

www.SID.ir

Archive of SID

گـر او خواهـد کـه مهـر و مشـتری را غـــزال چـــین و ببـــر بربـــری را
بـه یـک‌جـا جمـع سـازد مـی‌توانـد ز کـار چـون تـویی عـاجز نمانـد
(ناظم تبریزی، ۱۳۹۲: ۹۹)

ـ شاه‌عباس به‌همراه فیروز به‌سوی سرای فغفور می‌رود. شاه برای او شرط می‌گذارد که اگر به ازدواج فیروز با دخترش شهناز رضایت دهد، مهمان او خواهد شد. فغفور برای نپذیرفتن این شرط عذر و بهانه می‌آورد که عقد شهناز را در کودکی با کسی دیگر بسته است:

اگـر بـا شخصـی از خویشـان نزدیـک میـان خـاص و عـام از تـرک و تاجیـک
هنـوزش تـن جـدا ناگشـته از مهـد بـه پیونـد شـریعت بسـته‌ام عهـد
روا نبـود کنـون پیمـان شکسـتن میـان خلـق، چشـم از شـرم بسـتن
ز مـردان نقـض پیمـان، عـار باشـد مـرا دل منکـر ایـن کـار باشـد
... ز شـه خـواهم کـه عـذرم درپـذیرد غبـاری زیـن ادا در دل نگیـرد
(همان، ۱۰۶ـ۱۰۷)

ـ پس از بهانه آوردنِ فغفور، شاه‌عباس می‌گوید که اگر پیشنهاد او را نپذیرد، از پیش او می‌رود و نمی‌گذارد کامش حاصل گردد؛ اما اگر به این ازدواج رضایت دهد، سرزمینش را خرم و او را در عالم سرافراز خواهد کرد:

... کـه بـی‌اقـرار عقـد آن دل‌افـروز نخـواهی دیـد از مـن راحـت امـروز
ز بـس نـاخوش دلـی از خانـهٔ زیـن نیـارامم دمـی، بـر تخـت زرّیـن
نیـارم گـر کنـی صـد مکـر و افسـون دگـر پـا از رکـاب عـزم بیـرون
بگـردانم از ایـن کـو، روی واپـس تـو مـانی و شـنیدن طعـن هـرکس
دمـی کـاین کـام گـردد از تـو حاصـل نمانـد هـیچ بـاری از تـو بـر دل
چنـان خـرم کـنم ایـن سـرزمین را کـه گـم سـازد بـه گیتـی نـام چـین را
کـنم زآن سـان بـه عـالم سـرفرازت کـه نشناسـند از فغفـور بـازت
(همان، ۱۰۹)

ـ وقتی فغفور چنین وعده‌هایی را از زبان شاه می‌شنود، از گفتهٔ خود پشیمان می‌شود و به این ازدواج رضایت می‌دهد:

اگـر شـه بعـد از ایـن مطلـب کـه گویـد ضـمیر از گـرد ایـن وسـواس شـوید
پـی شـکرانهٔ ایـن بختیـاری رضـا دادم کـه بـا صـد کامکـاری

www.SID.ir

Archive of SID

به آیین شریعت شاه فیروز کند شهناز را کابین فیروز
(همان، ۱۱۱)

ـ عقد و ازدواج فیروز با شهناز که دراصل نوعی عهد و پیمان بستن است:

به فرمان ملک دانا ادیبی ز علم دین و دانش، بانصیبی
به خلوتگاه با فغفور بنشست به هم سررشتهٔ آن عقد بربست
... به آن عقد گزین چون خطبه خواندند ز دُر هر سو نثاری برفشاندند
(همان، ۱۱۳ـ۱۱۴)

ـ فغفور قبل از مرگ کلید خزانه و جانشینی را به فیروز واگذار می‌کند و فیروز می‌پذیرد و بعد از مرگ، جانشین او می‌شود:

که چون فغفور می‌بست از جهان رخت میان سربلندان نکوبخت
به آیین وفا فیروز را خواند به مسندگاه جاه خویش بنشاند
به او بسپرد مفتاح خزاین ز اموال ذخایر تا دفاین
... ز فرش خانه تا عرش لب بام هر آن چیزی که بتوان، بردنش نام
(همان، ۱۵۱)

در کتاب *ساختار و تأویل متن* چنین آمده است:

> پی‌رفت اجرایی طرح اصلی داستان را می‌سازد و ساختار روایی هر داستان متکی به آن است؛ اما از دیدگاه روش‌شناسی، پی‌رفت پیمانی یا هدفمند مهم‌تر از آن است؛ چراکه نشان می‌دهد وضعیت‌ها در خود نکتهٔ مرکزی طرح نیستند؛ بلکه آنچه ما وضعیت می‌خوانیم، در حکم پذیرش یا ردِ پیمان است. به‌گمان گرماس، بیشتر داستان‌ها یا از وضعیتی منفی به وضعیتی مثبت حرکت می‌کنند و یا از وضعیتی مثبت به شکستن پیمان منجر می‌شود (احمدی، ۱۳۷۲: ۲/ ۱۶۲).

۳ـ۲ـ۲ـ۲. زنجیرهٔ اجرایی[۱۷]

در این زنجیره، دلالت بر عمل یا مأموریت قهرمان است و به‌طور معمول این زنجیره همان طرح داستان است که پی‌ریزی می‌شود (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۴۴). این پی‌رفت آزمون‌ها و مبارزات کنشگر فاعل را که همان قهرمان داستان است، برای رسیدن به هدف نشان می‌دهد.

www.SID.ir

Archive of SID

در منظومهٔ غنایی *فیروز و شهناز*، آزمون و مبارزه‌ای از سوی فیروز برای رسیدن به شهناز صورت نمی‌گیرد. تنها کاری که می‌کند، این است که از ترس رسوایی، از خانهٔ فغفور دور می‌شود و سر به صحرا و بیابان می‌گذارد:

شبی چون کوه محنت، پای برجای چو آه تیره‌بختان، تیرگی رای
... در آن شب ازقضا فیروز مهجور به صد فرسنگ ره از کام دل دور
شده از بیم رسوایی هراسان نهاد از خانه ره سوی بیابان
(ناظم تبریزی، ۱۳۹۲: ۷۸)

۳ـ۲ـ۲ـ۳. زنجیرهٔ انفصالی[۱۸]

زنجیرهٔ انفصالی یا انتقالی درواقع دربرگیرندهٔ تغییر وضعیت‌های روایت از منفی به مثبت یا برعکس است. معمولاً در داستان‌های عامیانه از وضعیت منفی به مثبت ختم می‌شود و پایان خوشی دارد (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۴۴). در این زنجیره، رفت‌ها و بازگشت‌ها قرار می‌گیرد. درواقع سیر و سفرها و تغییر وضعیت‌های شخصیت اصلی و قهرمان داستان را درمقابل عمل به پیمان یا نقض قراردادهایی که در طول روایت صورت می‌گیرد، نشان می‌دهد. در *منظومهٔ فیروز و شهناز*، چند قرارداد بسته شد که در بخش زنجیرهٔ قراردادی ذکر شد؛ ولی فیروز، به‌عنوان قهرمان و کنشگر فاعل، کار بزرگ، خطرناک یا قهرمانانه‌ای انجام نمی‌دهد؛ بلکه بیشتر تلاش دیگران سبب رسیدن او به آرزویش می‌شود. در این منظومه، فیروز با التماس و چاپلوسی از دوستش می‌خواهد که نزد فغفور برود و از او بخواهد که اجازه دهد فیروز به‌عنوان چوپان در دشت و صحرا مشغول کار شود؛ دوستش هم خواستهٔ فیروز را می‌پذیرد؛ زیرا می‌داند که فغفور روی او را زمین نمی‌اندازد. به همین دلیل به فیروز می‌گوید:

بحمدالله بر آن کس که گویی به قدر خویش دارم آبرویی
یقین دانم که فغفور آبرویم نریزد چون به او، این حال گویم
(ناظم تبریزی، ۱۳۹۲: ۸۵)

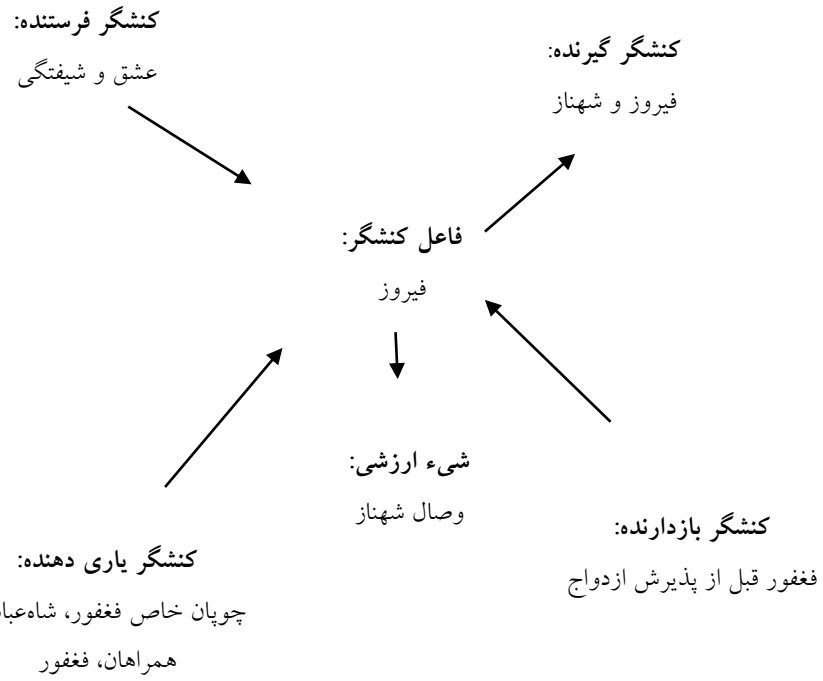
شاه‌عباس با اصرار و بیم و وعده موفق می‌شود رضایت پدر دختر را جلب کند. با همهٔ این تفاسیر فیروز به مراد خود می‌رسد و با شهناز ازدواج می‌کند.

www.SID.ir

Archive of SID

۳ـ۳. الگوی کنشی *فیروز و شهناز*

عشق و شیفتگی (فرستنده)، فیروز (فاعل کنشگر) را در آرزوی رسیدن به وصال شهناز (شیء ارزشی) به خارج از خانهٔ فغفور می‌فرستد و او را روانهٔ صحرا می‌کند. در این مسیر، فغفور قبل از پذیرش این ازدواج کنشگر بازدارنده است. چوپان خاص فغفور، شاه‌عباس، مطربان (شهناز و فلفل) و فغفور (پس از موافقت با درخواست فیروز) کنشگران یاری‌دهنده محسوب می‌شوند. در پایان فیروز و شهناز به وصال هم می‌رسند و کنشگر گیرنده‌اند. درباب کنشگران داستان باید گفت که غیر از شیء ارزشی یا هدف که نیرویی درونی است، بقیهٔ کنشگران انسان هستند. همچنین کنشگران یاری‌دهندهٔ منظومه موفق عمل کرده‌اند. نمودار الگوی کنشی منظومه به این شکل است:



شکل ۵. الگوی کنشی روایت *فیروز و شهناز*

www.SID.ir

Archive of SID

طبق این الگو اهمیت کنشگر فاعل و شیء ارزشی از دیگر موارد بسیار بیشتر است؛ زیرا باقی کنشگران تحت تأثیر کنشگر فاعل و به‌تبع آن شیء ارزشی هستند. برتنس[۱۹] در این باره می‌گوید:

> الگوی گرماس به‌مانند سایر الگوهای ساختاری، بر رابطه‌ها متمرکز است و بنیادی‌ترین رابطه از دید این الگو، میلی است که بین فاعل و هدف حکم‌فرماست. ما با نگاه به روابط بین عناصر گوناگون و قابل شناسایی یک متن منفرد ـ شخصیت‌ها، نیروهای طبیعی، نهادها، سازمان‌ها ـ می‌توانیم کنشگرهای آن متن را بیابیم (۱۳۹۱: ۸۵).

در این داستان، هر شش کنشگر حضور دارند. برخی از شخصیت‌ها فقط یک کنشگر نیستند؛ بلکه ممکن است در چند کنشگر نقش ایفا کنند؛ برای نمونه فغفور در این داستان هم کنشگر بازدارنده است و هم یاری‌دهنده.

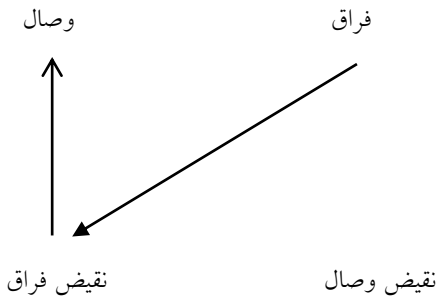
گریماس هم بر این عقیده بود که ممکن است یک یا چند کنشگر در روایت حاضر نباشند یا اینکه یک یا چند کنشگر در هم ادغام شوند. به‌نظر وی، «در برخی روایت‌ها می‌توان این چهار مشارک را فقط با دو کنشگر عرضه کرد» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۵۰) و منظور او از چهار مشارک، چهار کنشگر فرستنده ـ گیرنده و فاعل ـ هدف است.

۳ـ۴. مربع معناشناسی داستان *فیروز و شهناز*

گریماس با توجه به این نکته که «دستور روایت نیز مانند دستور زبان محدود است» (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۱۱۰)، کوشید «با بهره‌گیری از تحلیل معنایی ساخت جمله، به دستور زبان جهانی روایت دست یابد» (سلدن، ۱۳۷۷: ۱۴۴). مربع معناشناسی با ژرف‌ساخت گفتمان مرتبط است و می‌توان گفت که تمام ساختار روبنایی گفتمان بر این ژرف‌ساخت که همان نقطهٔ مرکزی گفتمان محسوب می‌شود، استوار است (شعیری، ۱۳۸۱: ۱۲۷). فرایند حرکت معانی و مفاهیم در این داستان با توجه به الگوی مربع معناشناسی گریماس حاصل دو واژهٔ فراق و وصال است:

www.SID.ir

Archive of SID



شکل ۶. مربع معنایی روایت *فیروز و شهناز*

فرایند حرکت قهرمان منظومه، یعنی فیروز، از فراق برای رسیدن به وصال شهناز و ایجاد معنای نهفته در داستان سه نوع ارتباط را پدید می‌آورد:

۱. ارتباط تقابل تضادی: از بین دو واژهٔ بالایی مربع که متضاد هم هستند، پدید می‌آید؛ مانند

فراق و وصال در این منظومه.

۲. ارتباط تقابل تناقضی: بین هریک از دو واژهٔ بالایی مربع با نقیضش به‌وجود می‌آید؛ همچون فراق و نقیض فراق، و وصال و نقیض وصال در این منظومه.

۳. ارتباط تقابل تکمیلی: بین یک نفی متضاد و واژهٔ مثبت برقرار می‌شود؛ مانند نقیض فراق و وصال، و نقیض وصال و فراق در این منظومه (ر.ک: شعیری، ۱۳۸۱: ۱۲۹).

۴. نتیجه

با توجه به الگوی کنشی، تقابل‌های دوگانه و مربع معنایی گریماس به‌عنوان نظریه‌ای جدید در تحلیل ساختار متن و داستان می‌توان گفت الگوی او با داستان عاشقانهٔ *فیروز و شهناز* مطابقت دارد و این ویژگی را می‌توان به دیگر داستان‌های عاشقانه و غنایی هم تعمیم داد.

www.SID.ir

Archive of SID

همچنین همهٔ اجزای پی‌رنگ، یعنی سه پارهٔ ابتدایی، میانی و پایانی، در داستان دیده می‌شود و دو نیروی تخریب‌کننده و سامان‌دهنده بر ساختار داستان وارد شده است؛ از این رو می‌توان گفت روایت *فیروز و شهناز* یک روایت کامل است.

بررسی ساختار پی‌رنگ این منظومه از منظر تقابل‌های دوگانه، گویای آن است که در داستان نظم و ترتیب حاصل از توالی زمانی در وضعیت تعادل داستان دیده می‌شود. تقابل در وضعیت تعادل اولیه و پایانی دیده می‌شود. سیر داستان از منفی به‌سوی مثبت است و کنشگران یاری‌دهنده دست به دست هم می‌دهند تا پایان خوشی را برای فاعل رقم زنند.

در بخش مربوط به قاعدهٔ نحوی، هر سه زنجیرهٔ روایی (قراردادی، اجرایی و انفصالی) در داستان دیده می‌شود؛ با این تفاوت که به‌جز زنجیره‌های قراردادی، زنجیره‌های اجرایی و انفصالی چندان قوی نیست؛ چراکه قهرمان داستان، همچون قهرمان بسیاری از منظومه‌های غنایی، برای دست یافتن به معشوق کار خارق‌العاده‌ای انجام نمی‌دهد و با خطرات و موانع دشوار روبه‌رو نمی‌شود.

در الگوی کنشی نیز، همهٔ کنشگران متقابل وجود دارد. درمقابل بازدارنده‌ها، یاری‌دهنده‌هایی دل‌سوز قرار می‌گیرند که در این امر موفق عمل می‌کنند و سبب می‌شوند فاعل به آرزوی وصال برسد و کنشگر گیرندهٔ داستان به‌شمار آید.

همهٔ این موارد، یعنی طرح منظم و پی‌رنگ خوب داستان، وجود الگوی کنشی کامل، زنجیره‌های روایی یا ساختار نحوی این منظومه، معنا را برای خواننده آشکار می‌کند و آن چیزی نیست به‌جز گذشتن از فراق و رسیدن به وصال.

www.SID.ir

Archive of SID

جدول زنجیره‌های روایی داستان *فیروز و شهناز*

زنجیرهٔ قراردادی	زنجیرهٔ اجرایی	زنجیرهٔ انفصالی
ـ درخواست فیروز از شبان مبنی بر رفتن نزد فغفور برای واگذاری منصب گله‌داری به فیروز. ـ تعهد شاه‌عباس مبنی بر رساندن فیروز به شهناز. ـ نپذیرفتن فغفور تقاضای شاه‌عباس را. ـ عهد شهناز با شخصی دیگر در کودکی. ـ وعـده‌هـای فـراوان شاه به فغفور درصورت رضایت دادن به این وصلت. ـ رضایت فغفور به وصال فیروز و شهناز. ـ عهد فیروز و شهناز ـ واگذاری کلید خزانه و جانشینی به فیروز، بنابر درخواست فغفور.	ـ انتخاب فیروز برای منصب چوپانی به در خواست شبان مخصوص فغفور. ـ چوپانی فیروز و نگه‌داری از گلهٔ گوسفندان. ـ دستگیری شبانی که در جست‌وجوی فیروز آمده بود و نزاع و درگیری حاصل از آن. ـ تن ندادن شهناز به کام فیروز.	ـ سفر فیروز به سرزمین‌های گوناگون. ـ رسیدن فیروز به صفاهان. ـ بیرون رفتن فیروز از قصر (پس از شیفتگی). ـ رفتن به صحرا برای چوپانی گوسفندان. ـ روانه شدن شاه‌عباس به دشت برای شکار. ـ رفتن شاه‌عباس به دشت در جست‌وجوی باز شکاری گریزان خود. ـ رفتن شاه‌عباس نزد فیروز. ـ آمدن سپاهیان شاه به دشت و یافتن شاه. ـ رفتن شاه و فیروز به سرزمین صفاهان. ـ آمدن فغفور به استقبال شاه. ـ آمدن چوپان به قصر در جست‌وجوی فیروز. ـ رفتن شاه‌عباس به صفاهان. ـ رفتن شهناز به بدرقهٔ شاه.

پی‌نوشت‌ها

1. narratology
2. Tzvetan Todorof
3. Gérard Genette
4. Vladimir Propp

www.SID.ir

Archive of SID

5.Algirdas Julien Greimas
6. Claude Bremond
7. Roland Gérard Barthes
8. narrative
9. Bal
10. Dolezel
11. Palmer
12. semantique structura
13. grammar
14. Claude Lévi-Strauss
15. M. Wallace
16. syntagmes contractual
17. syntagmes performancial
18. syntagmes disjonctionnels
19. Johannes Willem Bertens

منابع

ـ ابوت، اچ. پورتر (۱۳۹۷). *سواد روایت*. ترجمهٔ رؤیا پورآذر و نیما م. اشرفی. تهران: نشر اطراف.

ـ احمدی، بابک (۱۳۷۲). *ساختار و تأویل متن*. ج۲. تهران: نشر مرکز.

ـ اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: نشر فردا.

ـ اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). *ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگه.

ـ اسماعیل آذر، امیر (۱۳۹۳). *الهی‌نامهٔ عطار در نظریهٔ نشانه ـ معناشناسی آلژیر گرماس و شکل‌شناسی ژرار ژنت*. به‌اهتمام ویدا آزاد. تهران: سخن.

ـ برتنس، یوهانس ویلم (۱۳۹۱). *مبانی نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

ـ پورنامداریان، تقی و سمیرا بامشکی (۱۳۸۸). «مقایسهٔ داستان‌های مشترک مثنوی و منطق‌الطیر با رویکرد روایت‌شناسی ساختارگرا». *جستارهای نوین ادبی*. د۴۲. ش۲. صص۱ـ۲۶.

ـ حری، ابوالفضل (۱۳۸۲). «مقالهٔ روایت و روایت‌شناسی، هنر و معماری». *زیباشناخت*. نیمهٔ ۱. ش۸. صص۳۲۱ـ۳۵۰.

ـ درپر، مریم و محمدجعفر یاحقی (۱۳۸۹)، «تحلیل روابط شخصیت‌ها در منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی». *شعرپژوهی (بوستان ادب)*. د۱. ش۵۹. صص ۶۵ـ۸۹.

ـ روحانی، مسعود و علی‌اکبر شوبکلایی (۱۳۹۱). «تحلیل داستان شیخ صنعان منطق‌الطیر عطار براساس نظریهٔ کنشی گریماس». *پژوهش‌های ادب عرفانی*. د۶. ش۲. صص۸۹ـ۱۱۲.

www.SID.ir

Archive of SID

ـ ساداتی، سیدشهاب‌الدین (۱۳۸۷). «روایت‌شناسی داستان حسن کچل از دیدگاه پروپ، گرماس و تودورف». *ماهنامهٔ گلستانه*. اسفند. ش۹۶. صص۵۷ـ۶۱.
ـ سجودی، فرزان (۱۳۸۲). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: نشر علم.
ـ سلدن، رامان و پیتر ویدسون (۱۳۷۷). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.
ـ سیدحسینی، رضا (۱۳۸۴). *مکتب‌های ادبی*. ۲ج. ج۲. تهران: نگاه.
ـ شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۱). *مبانی معناشناسی نوین*. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، مرکز تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی.
ـ شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *نقد ادبی*. تهران: فردوس.
– عباسی، علی و هادی محمدی (۱۳۸۰). *صمد: ساختار یک اسطوره*. تهران: چیستا.
ـ عباسی، علی (۱۳۸۵). «پژوهشی بر عنصر پیرنگ». *پژوهشنامهٔ دانشکدهٔ زبان‌های خارجی دانشگاه تهران*. ش۳۳. صص۸۵ـ۱۰۳.
ـ علوی‌مقدم، مهیار و شهرام پورسهراب (۱۳۸۷). «کاربرد الگوی کنشگر گرماس در نقد شخصیت‌های داستانی نادر ابراهیمی». *مجلهٔ گوهر گویا*. س۲. ش۴ (۸). صص ۹۵ـ۱۱۶.
ـ گرین، کیت و جیل لبیهان (۱۳۸۳). *درسنامهٔ نظریه و نقد ادبی*. با ویرایش دکتر پاینده. تهران: روزنگار.
ـ لوته، یاکوب (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات سینما*. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.
ـ محمدی، محمدهادی (۱۳۷۸). *روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان*. تهران: سروش.
ـ مشهدی، محمدامیر و فاطمه ثواب (۱۳۹۳). «تحلیل ساختار روایتی داستان بهرام و گل‌اندام برپایهٔ نظریهٔ گریماس». *فصلنامهٔ متن‌پژوهی ادبی*. د۱۸. ش۶۱. صص۸۳ـ۱۰۵.
ـ مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵). *دانش‌نامه‌های نظریه‌های ادبی*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: نگاه.
ـ میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۸۸). *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*. تهران: کتاب مهناز.
ـ ناظم تبریزی، محمدصادق (۱۳۹۲). *منظومهٔ فیروز و شهناز*. مقدمه و تصحیح احمدرضا یلمه‌ها. تهران: شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی.
ـ والاس، مارتین (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

www.SID.ir

Archive of SID

ـ وبستر، راجر (۱۳۸۲). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ الهه دهنوی. تهران: روزنگار.
ـ یلمه‌ها، احمدرضا (۱۳۹۲الف). *قصر بی‌قراری (بررسی و تحلیل هشت منظومهٔ غنایی ناشناخته)*. تهران: شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی.
ـ ــــــــــــــــ (۱۳۹۲ب). «سبک‌شناسی مثنوی فیروز و شهناز از ناظم تبریزی». *فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*. س۶. ش۲ (۲۰). صص۴۵۷ـ۴۷۷.

www.SID.ir

Archive of SID

Narratology of the *Firooz and Shahnaz* Story based on the Greimas Model

Ahmadreza Yalmeha [1] Haleh Azhdarnezhad[*2]

1. Full Professor of Persian Language and Literature, Dehaghan Branch, Islamic Azad University
2. PhD in Persian Language and Literature, Dehaghan Branch, Islamic Azad University

Received: 23/05/2019 Accepted: 5/10/2019

Abstract

Alger Das Julien Greimas is one of the most successful theorists in the field of narratology and narrative function. In order to examine the different types of narratology, he tried hard to provide certain and stable paradigms. He has put forth his actantial model, narrative chains, and semantic model. In this study, the structure of the story *Firouz and Shahnaz* by Mohammad Sadegh Nazem, (Sadegha), a Persian poet and singer of the 11th century AH in the Indian subcontinent, has been analyzed based on the theory of Greimas in order to extract the whole layout and meaning of the story considering the actantial system, contrast actions, and the narrative chains. This research is based on a descriptive-analytical method. The study focuses on how this simple but systematic model of Greimas reveals *Firooz aad Shahnaz*'s multi-layered and deeply-built narration. The story's characterization, moreover, shows how this systematic theory highlights the dominant order and arrangement over different layers of narratology.

Keywords: Firooz and Shahnaz story; Greimas; action pattern; semantic square.

* Corresponding Author's E-mail: h_ajdarnejad@yahoo.com

www.SID.ir