پژوهشنامه‌ی ادب غنایی
دانشگاه سیستـــان و بلوچستـــــان
سال نهم، شماره‌ی شانزدهم، بهار و تابستان 1390
(صص: 46-25)

تحلیل داستان گنبد چهارم در منظومه‌ی غنایی هفت پیکر
(براساس نظریه‌ی ساختارگرایان)

دکتر علی محمد پشت دار [*] – محمد رضا عباسپور خرمالو [**]
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور تهران

چکیده

تحلیل عناصر داستانی و روایی بر اساس نظریه های ادبی از چند جهـت لازم اسـت، نقـد ادبـی را روش مند می کند، امکان باز یابی و ارزشیابی متون ادبی کهن ادب فارسی فراهم می شود؛ دیگر این کـه صحنه‌ی نقد و نظر از شوائب پاک شده و معیارهای علمی هدایت گر فرضیه ها و ادعاها خواهد شد.

بر این اساس متنی از داستان پرداز بزرگ ادب داستانی، نظامی گنجوی، انتخاب شد تـا بـر اسـاس روش های موجود در نظریه‌ی ادبی بویژه نظریه ی ساختار گرایی نقد و تحلیـل شـود، در ایـن رهگـذر معلوم شد که داستان چهارم در گنبد سرخ که روز سه شنبه اتفاق افتاد از حیث ساختاری روایتی کامل با همه‌ی اجزای کافی برای یک اثر داستانی کامل است. شاعـر (نظامی) جـز به ضرورت از نشانه استفـاده

[*]Email: am.poshtdar@gmail.com
[**]Email:abbaspoor.mo@gmail.com
دانشجوی دوره‌ی دکتری زبان و ادبی‌ات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن تهران
تاریخ دریافت: 89/2/24 تاریخ پذیرش: 89/9/25

Archive of SID
www.SID.ir

نکرده و بیشتر کنش فاعلی شخصیت‌ها با مخاطب سخن می‌گویند و داستان را پیش می‌برند و شخصیت‌ها را معرفی می‌کنند. این شیوه از هنرهای زیبای نظامی در پرورش داستان است.

واژگان کلیدی: هفت پیکر، داستان گنبد سرخ (چهارم)، ساختار گرایان، نقد ادبی.

مقدمه

الف- پیشینه نقد ساختار گرایی

نقد ساختاری شاید با نقد فنی یعنی تحلیل دستگاه لغوی و صوری اثر ادبی خویشاوند باشد، این شیوه که گاه از آن به مکتب یاد می شود، نام علم خاصی نیست، بلکه بیشتر عنوان روشی جدید است که از اوایل قرن بیستم در همه‌ی علوم انسانی و بعد در علوم ریاضی و زیست شناسی گسترش یافته است.

ویژگی این روش در آن است که پژوهشگر (=منتقد) پدیده های گوناگون را به طور جداگانه و مستقل از یکدیگر مطالعه نمی‌کند، بلکه همواره در تلاش است تا هر پدیده را در ارتباط با مجموعه‌ی پدیده های اثر هنری بررسی کند.

ساختار گرایی ادبی در 1960 م شکوفا شد، در آغاز بیشتر کوشش داشت تا نظریات دو سوسور را در عرصه‌ی ادبیات به کار گیرد، که از نظر تاریخی به دو مرحله تقسیم می شد: نخست جنبش شکل گرایی (فرمالیسم) روسی که موضوع اصلی پژوهش آن شکل ادبی بود، دیگر ساختار گرایی نو بود که از نیمه‌ی دوم قرن بیستم در فرانسه گسترش یافت و تقریباً از فرمالیسم روسی فاصله گرفت و عنوان «ساختار گرا» را برای خود برگزید، علاقه مندان به این شیوه بیشتر متوجه ساختار متن ادبی بودند.

زبان شناسی ساختارگرا و به طور کلی ساختار گرایی جدید اگر چه با انتشار کتاب «دوره‌ی زبان شناسی همگانی» فردیناند دوسوسور بارور شد، اما مبانی مطرح شده از سوی او در آرای «هردر»، «هومبولت» و «لایب نیتس» و رواقیون یونان باستان نیز دیده می شود اهمیت سوسور در

Archive of SID

www.SID.ir

منظم ساختن آن چیزی است که پیش از او پراکنده بود و در گفتار اهل نقد و فلسفه جسته و گریخته آمده بود (صفوی، 1383: 23 -22).

زبان شناس بعدی که ساختار گرایان فرانسوی برای او ارزش خاصی قائل‌اند، «رومن یا کوبسن» است، او در یکی از مقالاتش اصولی را مطرح کرد که به تحلیل ساختاری متون ادبی کمک شایانی کرد. وی در آغاز مقاله ی خود این پرسش را مطرح می کند که «چه چیزی پیام زبانی را به اثر هنری بَدَل می کند؟» پس از این، او نظریه ی سطح متعدد کارکردهای ارتباط زبانی را مطرح کرد. نظر او که با اصول زبان شناسی سوسور همخوان بود، تولید هر پیام بر پایه‌ی آرایش عناصر موجود در رمزگان است: یکی «انتخاب» مبتنی بر رابطه‌ی «جانشینی» و دیگری «ترکیب» که مبتنی بر رابطه‌ی «همنشینی» است.

شاید «رولان بارت» ساختار گرای فرانسوی بیش از دیگران تحلیل ساختاری ادبیات را باب کرد. «فوکو» ساختار گرای دیگری است که نهضت ساختار گرایی را به سوی پسا ساختار گرایی گشاند. البته «ژاک دریدا» با طرح این مسأله که «چیزی بیرون از متن وجود ندارد» ساختار را به درون متن برد و ادعاهای فرازبانی او طرحی جدّی در این زمینه به حساب می آید (مکاریک، 1384: 181-176).

ب- ساختار گرایی در ایران

از ادب پژوهان ایرانی که بیش از همه توانسته در آثارش عقاید صورت گرایان و حوزه‌ی علمشان را به روی ایرانیان باز کند، محمد رضا شفیعی کدکنی است، «صور خیال شعر فارسی» از مهمترین آثار او در این حوزه است. کوروش صفوی در کتاب دو جلدی «از زبان شناسی به ادبیات نظم و شعر» شاید از پرکارترین پژوهشگران ایرانی است که توانسته در زمینه‌ی نقد ساختار گرایی در حوزه‌ی ادبیات خود را مطرح کند.

Archive of SID

www.SID.ir

کتاب «ساختار و تأویل متن» ترجمه و تألیف بابک احمدی نیز قابل توجه است. کتاب «درآمدی بر سبک شناسی ساختاری» از محمد تقی غیاثی نیز از منابع کار آمد در این زمینه به شمار می آید.

2- نقد ساختاری داستان گنبد چهارم

برای هر روایت (narrative) دو عنصر اصلی لازم است: 1- راوی 2- روایت. «پس کلیه‌ی متون ادبی که دارای دو خصوصیت قصه و حضور قصه گو است می توان متنی روایی دانست» (اخوت، 1371: 8). روایت دارای دو گونه است: 1- واقعی که اتفاق افتاده و حیثیت تاریخی دارد. 2- قصه‌ای که امکان دارد روی دهد و زاییده‌ی اندیشه باشد. ارسطو می گوید: «تفاوت بین مورخ و شاعر در این نیست که یکی روایت خود را در قالب شعر در آورده و آن دیگری در قالب نثر، زیرا ممکن است تاریخ هرودوت به رشته‌ی نظم در آید در حالی که روایت سخنش در باب وقایعی است که ممکن است روی بدهد» (ارسطو، 1357: 128).

«هسته‌ی مرکزی هفت پیکر هفت داستان روایی است که از طرف هفت دختر در هفت گنبد با هفت رنگ در هفت روز هفته ایراد شده است» (معین، 1384: 27). هر چند ساختار داستان ها و مفاهیم هر یک با سایر داستان ها فرق دارد، اما رشته ای پنهان آن ها را به یک دیگر پیوند می‌دهد. این نخ نا مرئی تکامل شخصیت بهرام است. «همه‌ی لایه های معنایی و ساختاری به هم جوش خورده و با هم یگانه شده است. لایه های ساختاری داستان، مراحل دگرگون ساز زندگی بهرام را نشان می دهد. جستجوی خود سرنخی است که لایه های معنایی و ساختاری را به هم مرتبط می کند. نماد ها، تصویرها و رویداد های داستان هر یک جدا از هم و همه در پیوند با هم به همین معنای یگانه اشاره می کنند» (یاوری، 1374: 123).

هفت پیکر یک داستان کلی دارد که در درون خود هفت افسانه گنجانده که هر یک می‌تواند یک گزاره در طول داستان بهرام گور باشد. بر طبق نظریه ی دستور زبان روایت تزوتان تودورف سازماندهی و پیوند داستان ها در این منظومه به دو گونه‌ی زیر است:

Archive of SID

www.SID.ir

1- درونه‌گیری (embeddin) - آمدن قصه ای درون قصه‌ی دیگر. افسانه‌های هفت عروس در درون داستان شاه بهرام که هدف ظاهری شاعر است، آمده است. نمونه‌ی این شیوه‌ی روایت پردازی در کلیله و دمنه و مرزبان نامه و حتی مثنوی معنوی آمده است.

2- پیوند زنجیره‌ای (linking)- که پاره‌ها (وقایع) مثل حلقه های زنجیر یکی پس از دیگری می‌آیند. هر افسانه‌ای چون به پایان می رسد و شخصیت‌های داستان نظام می یابند، افسانه‌ی دیگر آغاز می‌شود. در این منظومه با تغییر راوی قصه نیز تازه می‌شود. از جمله‌ی متون کهن که به این شیوه‌ی داستان های زنجیره ای آفریده شده است هزار و یک شب است.

3- خلاصه‌ی قصه‌ی روز سه شنبه

در یکی از شهر های روسیه پادشاهی حکومت می کرد که او را دختری ناز پرورده بود. شاه دخت علاوه بر زیبایی ظاهری هنرمندی و دانش‌های مختلفی داشت. خواستگاران بسیاری از لشکریان و امرا او را از پدرش طلب می‌کردند. دخترک به همه جواب رد داد و فرمود تا بر فراز کوهی بلند در جایی دور، حصاری مستحکم و بلند بسازند. سپس خود به درون آن قلعه شد. از سر زیرکی چندین طلسم در مسیر کوه به سوی قلعه قرار داد تا کام جویان با آن موانع نتوانند به حصار راه پیدا کنند.

بانوی حصاری نیکو نقاشی می کرد بر صفحه ای ساده تصویری تمام از خود ترسیم کرد و بر سر آن تمثال نوشت:

کز جهان هرکه را هوای من است — با چنین قلعه کـه جـای مـن است
هر که را کیـــن شکار می بایـد — نه یکـــی جـــان هزار می بایـــد
شـرط اول در ایـــن زناشویـــی — نیک نامی شـــده است و نیکویـــی
دومین شرط آن که از ســـر رای — گـــردد ایـــن راه را طلسم گشـای
سومین شرط آن کـــه از پیونـــد — چـــون گشایـــد طلســـم ها را بند

Archive of SID

www.SID.ir

چارمین شرط اگـــر به جـای آرد ره سـوی شهـــر زیر پـــای آرد
تا مـن آیـم بـــه بارگـــاه پـــدر پرســـم از وی سـؤال هـــای دگـر
گر جوابم دهـد چنان که سزاست خواهم ا و را چنان‌که شرط وفاست
شوی مـن باشد آن گـرامـی مرد کان چه گفتم تمـــام دانـــد کـرد

(نظامی، 1373: 3130-3117)

سپس آن تصویر را به معتمدی داد و خواست در جای بلندی بر در شهر آویزد تا هر که از شهری و لشکری هوس او کند با چنین شرط هایی راه پیش گیرد. او نیز چنان کرد و همه‌ی خوستاران وی در این هوس خام خود گرفتار شدند و جانشان تباه گشت. هر سری که در این راه بریده می شد بر در شهر آویزان می کردند. سر های بریده به قدری بود که با آن ها گویی شهر آذین بسته بود.

روزی شاهزاده‌ای جوان، زیبا، زیرک و دلیر برای شکار از شهر بیرون رفت. بر در شهر تصویری بسیار زیبا دید، با خود گفت: «اگر از این هوس دست بردارم، شکست را پذیرا شده ام، در راه رسیدن به این عشق سر های زیادی بر باد رفته، سر من نیز به باد رفته گیر، چه عشق همزاد من است. همان طور که این پری در راه دژ نیرنگ هایی تدبیر کرده، بی افسون و نیرنگ به آن دست نخواهم یافت، پس بهتر است در این کار با احتیاط و همه جانبه نگری وارد شوم تا سر خود را سرسری از دست ندهم» (همان: خلاصه‌ی ابیات 3181- 3165).

از سر شوق و نیاز اشک ریخت و عشق خویش نهان داشت. هر روز به شوق دیدن تصویر زیبا روی به در شهر می رفت و نظاره می کرد و به دنبال چاره ی کار بود:

تـــا خبـــر یافت از هنـرمنـــدی دیـــو بنـدی فرشتـــه پیونـــدی
در همه توسنـی کشیـــده لگـــام به همـــه دانشی رسیـده تمـــام
چون جـوان‌مـرد از آن‌جهان هنـر از جهـــان دیدگـــان شنیـد خبر

Archive of SID

www.SID.ir

پیش سیمـرغ آفتـــاب شکـــــوه شد چو مرغ پرنـده کوه به کوه
زد به فتراک او چو سوســن دست خدمتش‌را میان‌چوگـل در بست
از ســـــر فرّخـــی‌و پیـــــروزی کرد از آن خضـر دانش آموزی
چون از آن چشمه بهره یافت بسی بـر زد از راز خویشتـن نفســـی

(همان: 3201-3191)

سپس هرچه اتفاق افتاده بود بر فیلسوف عرضه کرد و پس از یافتن چاره باز گشت.

پس از چند روز اسباب مورد نیاز را فراهم کرد. نخستین گام در راه قلعه سرخ کردن جامه بود تا نشان خون خواهی از جور گردون باشد. آرزو و کام خود را فراموش کرد. هر کس خبر از عزم او یافت به کمکش شتافت تا به مقصودش برسد. یاری دیگران و رأی روشنش زره او در این راه شد. سپس از پادشاه رخصت خواست و رهسپار حصار گشت.

طلسم ها را بشکست و درِ باره را با کوبیدن و شنیدن صدای آن پیدا کرد. با ایجاد رخنه در را یافت. پس از این مرحله شاهدخت او را به نزد پدر دعوت کرد تا پرسش های چهار گانه‌ی نهانی را از او بپرسد.

جوان بر در شهر شد و تصویر را در پیچید و سر ها را پایین آورد و با تن کشتگان دفن کرد. بعد آن با شهریان به شادی پرداخت. همگان هم قسم شدند که اگر پادشاه با این پیوند مخالفت کند وی را به زیر کشند و جوان را پادشاه کنند.

شب هنگام شاهدخت حصار نشین به سوی کاخ شد. آنچه گذشته بود به پدر باز گفت و از او خواست شامگاه فردا شاهزاده را دعوت کند و میهمانیی ترتیب دهد و دختر خود در پرده نشیند. از جوان نهانی پرسش هایی کند و او نیز پاسخ پوشیده دهد. شاه نیز پذیرفت و چنان کرد.

در ضیافت پر طعام، شاه از نزد میهمان رفت و جای را برای جوان خالی گذاشت تا ببیند دختر با خواستگار چه بازی می کند.

Archive of SID

www.SID.ir

نخست شاهدخت از گوش دو لؤلؤ در آورد و به خازنی داد تا به مهمان دهد، گنجور آن ها به مرد داد و او سه تا دیگر هم ارزش آن ها بر آن دو افزود و به پیک پس داد. بانوی حصاری چون لؤلؤ پنج دید با سنگ محک عیار آن ها سنجید و با سنگ آن ها را سود و مشتی شکر بر آن افزود و به سوی میهمان فرستاد. او نیز مقداری شیر طلب کرد و آن گرد در آن ریخت و به دختر فرستاد. شاهدخت شیر نوشید و باقی مانده را عیار و وزن کرد و همان اندازه ی نخستین یافت. سپس انگشتری خویش از انگشت بیرون کرد و به سوی شاهزاده‌ی جوان فرستاد. او نیز آن بگرفت و در انگشت کرد. دُرّ یتیمی به کنیزکی داد تا به بانوی خویش بدهد. بانو نیز آن را در کف دست قرار داد و همتای آن یافت و هر دو را به رشته‌ای کشید و به پسر فرستاد. پسر مهره‌ای آبی رنگ خواست و با دو دُر به دخترک پس داد. او با دیدن مهره ی آبی رنگ خنده‌ای کرد و دو دُر به گوش آویخت و مهره به دست بست و از پدر خواست تا ترتیب جشن کند. پدر پیش از هر کاری سرّ این داد و ستد خواست.

ناز پرورد با هزار نیاز — پرده ی رمز برگرفت زراز
گفت ز اول که تیز کردم هوش — عقد لؤلؤ گشادم از بن گوش
در نمودار آن دو لؤلؤ ناب — عمرگفتم دو روزه شد دریاب
واو که برد و سه‌ی‌دگر بفزود — گفت اگر پنج، بگذرد هم زود
من که شکر به‌دُر در افزودم — وان دُر و وان شکر به‌هم سودم
گفتم این عمر شهوت آلوده — چون‌دُر و چون‌شکر به‌هم سوده
به فسون و به کیمیا کردن — که تواند زهم جدا کردن
او که آن شیر درمیان انداخت — تا یکی‌ماند و دیگری بگذاشت
گفت شکّر که با دُر آمیزد — با یکی قطره شیر بر خیزد
من که خوردم شکر ز ساغر او — شیرخواری بدم برابر او
وان که انگشتری فرستادم — به نکاح خودش رضا دادم
که داد آن گهر نهانی گفت — که چوگوهر مرا نیابی جفت

Archive of SID

www.SID.ir

من کـه هم عقد گوهرش بستم | آن نمـودم که جفت او هستم
او چو در جستجوی‌آن دو گهـر | سوّمـــی در جهـان ندید دگـر
مهـــره ی ازرق آورید به دست | از پی چشم بد دریشـان بست
من که مهره به خود بر آمـــودم | سر به مهـر رضـای او بـــودم
مهره ی او به مهر سینـــه ی من | مُهر گنج است بـر خزینه‌ی من
بـــر وی از پنـــج راز پنهـــانی | پنج نوبـت زدم بـه سلطانـــی

(همان: 3334-3317)

پس از آن شاه ترتیب بزم عروسی کرد و آن دو دلداده را در خلوت خویش تنها گذاشت.

به دنبال این اتفاق آن جوان شاه زاده جامه را به رنگ صورت، سرخ کرد و از آن پس او را ملک سرخ جامه خواندند.

4- تعادل وصف صورت و سیرت

شخصیت های اصلی داستان بانوی حصار نشین و جوان شاه زاده است. نظامی در پرورش شخصیت این دو جانب تعادل را رعایت کرده و اگر در وصف جمال ظاهری شاهدخت ابیاتی آورده درباره ی هنر و محاسن معنوی او نیز ابیاتی سروده تا ارزش او در هر دو مشخص شود: ناز پرورده، دل فریب، تازه، قد چو سرو، دانش آموخته، طاق در عصر خود ... (نظامی، 1373: 3077-3061).

نظامی چون فرهنگ و خرد او را بلند مرتبه می بیند باز در جای دیگر فرصت را مغتنم می داند و از فضایل نیکوی وی سخن به میان می آورد و هر چند به صورت زن، در معنی مرد است. یعنی در اوج کمال یک انسان فرهیخته است که شاعر با این سخن حجت خویش در وصف او تمام می کند.

Archive of SID

www.SID.ir

در همه کـــاری آن هنـــر پیشه چاره گـــر بود و چابک اندیشـه
هر چـه فرهنـــگ را به کار آید و آدمـــی زاده را به بـــار آیـد
همـــه آورده بـــود زیـــر نورد آن به صـورت زن و به معنی مرد

(همان: 3101- 3095)

نظامی وقتی قهرمان اصلی را توصیف می کند یک بیت در وصف صورت و نژاد و اصالتش می آورد و یک بیت نیز در سیرت و هنر او. تا به این شیوه جانب انصاف در حق او داده شود.

از بزرگـــــان پادشـــه زاده بـــود زیبـــا جـــوانـــی آزاده
زیرک و زورمند و خوب و دلیر صید شمشیر او چه گور و چه شیر

(همان: 3158-3157)

در صورت ظاهری وصف ظاهر با صفات درونی به یک اندازه و هر کدام یک بیت و چهار صفت است. اگر او را موصوف به صفات صوری چون زیبایی، با اصل و نسب و پادشه زاده می داند با ویژگی زیرکی، زورمندی، خوبی و دلیری نیز به سیرت قهرمان اصلی داستان اشاره دارد و تعادل شخصیت او را برقرار می سازد.

نکته‌ی جالب راجع به مصرع دوم بیت دوم به هم زدن توازن و منحرف کردن آن به سوی هنر های اوست که او را علاوه بر زورمندی و دلیری صفت شکارچی توانمند داده است و تبادری دارد به شخصیت خود بهرام گور که داستان را می شنود و این احساس همانندی سبب اشتیاق مخاطب در ادامه‌ی شنیدن داستان است و گویی خود را شخصیت قهرمان قصه یافته است.

5- ریخت شناسی قصه براساس نظریات ساختار گرایان

رومن یاکوبسن معتقد است که «روایت شناسی (narratology) به معنی دقیق واژه، با کتاب ولادیمیر پراپ آغاز شده است» (احمدی،1370: 147). روایت شناسی به بررسی ساختار

Archive of SID

www.SID.ir

روایت بر پایه‌ی اصول نظریه‌ی ساختار گرایی می پردازد. «ساختار گرایی بررسی مناسبات درونی و روابط متقابل میان اجزای سازنده‌ی یک ساختار است. اما این بررسی ممکن نیست مگر آن که پیش تر، اجزای تشکیل دهنده یعنی کوچک ترین واحد ساختاری را تشخیص داده باشیم، و پس از آن روابط میان آن ها و شیوه های ترکیب آن ها را در الگو های پذیرفته یا پذیرفتنی بررسی کنیم» (اخلاقی، 1377: 56-55). ساختار گرایی بررسی صورت است چرا که صورت، معنا را به دنبال خود می کشد. باید در روایت شناسی کوچک‌ترین واحد را در سطح صورت داستان جست. «باید رده بندی را از مضمون و محتوای قصه به مشخصات صوری و ساختمانی آن ها منتقل کرد» (پراپ، 1368: 27). یعنی «توصیف قصه ها بر پایه‌ی اجزای سازنده‌ی آن ها، و همبستگی سازه ها با یکدیگر و با کل قصه» (همان: 29). او در نظریه‌ی ریخت شناسی (morphology)خویش‌کوچک‌ترین واحدهای قصه را نقش (role) و شخصیت (personality) می داند، تعریف می شود»

پراپ «نقش را عمل شخصیتی از اشخاص قصه می داند که از نقطه نظر اهمیتی که در جریان عملیات قصه دارد، تعریف می شود» (همان: 53). عمل مستلزم حرکت است. پس نقش که کوچک ترین واحد داستان است، روایت را به حرکت در می آورد و آن را جاری می کند. برای این امر باید آغاز با ایستایی و سکون همراه باشد تا با عامل نقش حرکت کند. آخرین نقش چون واقع شد باز سکون و تعادل برقرار می شود.

در افسانه‌ی روز سه شنبه مهم ترین نقش ها عبارتند از:

1- خواستگاران متعدد از پادشاه برای ازدواج با دختر او خواستگاری می کنند.

2- شاهدخت فرمان ساختن حصاری را در کوهی بلند و دور دست می دهد و خود در آن خلوت اختیار می کند.

3- در راه حصار طلسم می بندد.

4- دخترک تمثال خود و شرایط همسرش را بالای دروازه‌ی شهر می آویزد.

5- عاشقان به اشتیاق دخترک راهی کوه می شوند.

Archive of SID

www.SID.ir

6- به سبب سختی راه همه ی عاشقان کشته می شوند.

7- جوان شاهزاده با دیدن تمثال شیفته می شود.

8- جوان برای رسیدن به حصار با مشورت پیر چاره گری می کند.

9- طلسم ها را می گشاید و وارد حصار می شود.

10- معما های دخترک را حل می کند.

11- با شاهدخت ازدواج می کند.

شروع داستان با بر هم ریختن تعادل یعنی خواستگاری آغاز می‌شود و دختر ناز پرورده اضطرابی در خود می بیند و در پی رفع آن خلجان درونی است و مسیر قصه با کنش‌های مختلف رو به کمال است و سرانجام با یافتن همسر خویش به سکون و تعادل روحی می رسد. داستان نیز در این جا به کمال می رسد و دیگر حادثه ای برای بیان نمی ماند.

نقش ها شخصیت ها را در داستان به پویایی و تکامل بر می انگیزند تا به هدف که نهایت داستان و سکون است رهنمون سازند. پراپ در ریخت شناسی قصه های پریان شخصیت را در هفت دسته طبقه بندی می‌کند. 1- قهرمان (جستجو گر)، 2- یاری گر، 3- شریر (عنصر مزاحم)، 4- شخص مورد جستجو، 5- فرستنده، 6- بخشنده، 7- قهرمان دروغین.

در افسانه‌ی شاهزاده‌ی سقلابی شخصیت ها به قرار زیر هستند:

1- قهرمان (جستجو گر)، شاهزاده‌ی جوانی است که با دیدن زیبا رویی شوریده شده و در مسیر رسیدن به هدف خود که ازدواج با اوست رهسپار می شود.

2- یاری دهنده، همه‌ی مردم شهر از خردمندان گرفته تا عوام که برای رسیدن جوان به مقصود از هیچ کمکی باز نمی ایستند.

3- شریر (عنصر مزاحم)، وجود طلسم های متعدد در مسیر رسیدن به حصار است. در سطح عالی تر خود و نفس قهرمان است که تا خواهش های خویش را فراموش نکرد به موفقیت نرسید. هدف را خون خواهی فرض کرد.

4- شخص مورد جستجو، بانوی حصار نشین است.

Archive of SID

www.SID.ir

5- فرستنده، دخترک قلعه نشین است که تمثال خویش را فرستاد تا بر سر دروازه آویزند.

6- بخشنده، هم مرد پیری بود که شاهزاده ی جوان را یاری کرد و اطلاعات و چاره‌گری سودمند و در حد کمال یافته تر معرفت به او بخشید و خود دختر زیبا روی که احساس و تمام وجود خویش را به قهرمان بخشید.

7- قهرمان دروغین، همه‌ی عاشقان ظاهر بین بودند که در بند کام گرفتار شدند و طلسم ها آنان را از پای در آورد.

سکون، شروع داستان با شرارت یا احساس نیاز آغاز می شود و حرکت مسیر نیل به مطلوب و هدف است و داستان از بر هم ریختن سکون آغاز و به رسیدن تعادل و حفظ سکون می انجامد.

گریماس شخصیت های قصه را به شش دسته تقسیم می کند که به سه جفت کنش گر طبقه بندی می شوند. 1- شناسنده (قهرمان) و مورد شناسایی (هدف)، 2- فرستنده و گیرنده، 3- یاری دهنده و مخالف. این سه جفت انگاره‌های آرزو، ارتباط، حمایت و مخالفت را که از بنیادی‌ترین کهن الگو های نسل بشر است ابراز می کند.

این سه جفت را در این داستان می یابیم:

1- شناسنده یا قهرمان در این قصه جوان شاهزاده است. مورد شناسایی یا هدف شاه دخت حصاری است.

2- فرستنده دختر است که در آغاز تمثال خویش را می فرستد تا گیرنده (=جوان) آن را دریابد. در پایان داستان نیز باز این شخصیت ها در این دو تن آشکار می شود و دختر معمایی طرح می‌کند و برای جوان می فرستد و او نیز بدان پاسخ می دهد.

3- یاری دهنده همه‌ی مردم شهر هستند و مخالف طلسم ها هستند که مانع حرکت طبیعی داستان هستند.

علامت یا نشانه (indices) - «در کنار واحد هایی که به دنبال هم می آیند و رابطه‌ی سببی با هم دارند، یعنی نقش، واحد های دیگر به نام علامت یا نشانه وجود دارد که بر خلاف نقش ها

Archive of SID

www.SID.ir

نه به یک عمل مکمل و بعدی، بلکه به مفهوم کم و بیش پراکنده ای که در عین حال برای داستان ضروری است اشاره دارند. این واحد ها نشانه‌هایی هستند برای شناختن خصوصیت های مربوط به شخصیت ها، آگاهی‌هایی درباره‌ی هویت آن ها، توصیف محیط و امثال آن‌ها» (Todorov, 1981: 44). علامت واحدی است که فقط توصیف می کند و ویژگی بر مفهوم اصلی می افزاید. چون به حال تعلق دارد و بر آینده ی داستان تأثیر نمی گذارد، لذا نباید آن را از ارکان پیش برد داستان دانست. فرق میان نقش و نشانه در همین کیفیت حال یا آینده است. «نشانه ها اصالتاً واحد های معنایی هستند، بر خلاف نقش ها. آنان بر یک معنی دلالت دارند نه بر رفتار یا عملی» (بالایی و کویی پرس، **1366**: **173**).

داستان در قالب زمان نقل می شود. این گزاره با واحد علامت چه سنخیتی دارد؟ علامت در پرورش شخصیت نقش مهمی دارد یکی آن که مخاطب درک صحیح تری از شخصیت بیابد و دیگر در فهم کلی و حرکت قصه او را یاری کند.

در این داستان نشانه های متعددی وجود داشت که به برخی از آن ها اشاره می شود.

1- توصیف صورت و سیرت قهرمان اصلی و شاهدخت که حقیقت آن دو را بر ما آشکار می سازد.

2- جامه‌ی سرخ نشانه‌ی داد خواهی است که قهرمان با خون لباس خود را سرخ می کند.

3- در آخر داستان زمان ضیافت شب است و دختر خود در پرده نشسته و پرسش ها معما گونه است همه نشان از ابهام و پیچیدگی پرسش ها دارد که باید هر نکته متضمن رمزی باشد و فضا به گونه ای ترسیم شده که جوان چون در آن شرایط قرار می گیرد پی بدان می برد.

نظامی داستان را توصیف نکرده بلکه او صحنه را تصویر نموده است. کار او مثل یک نمایش نامه است. پس باید نشانه ها در آن پر رنگ تر جلوه کند. «تصاویر دارای معنی هستند و تصاویری که نویسنده برای عرضه به خواننده انتخاب می کند، تصاویری هستند که برای القای ایده ای یاری دهنده اند» (سینگر، **1380**: **184**).

Archive of SID

www.SID.ir

سلسله یا پاره (Sequence) - مجموعه‌ی چند نقش هم گون است که بارت آن را «توالی منطقی نقش ها که در ارتباطی همبسته با هم مرتبط شده اند می داند. پاره هنگامی آغاز می شود که یکی از عناصر آن از عناصر سابق گسسته باشد و هنگامی پایان می یابد که عنصر آن دیگر نتیجه ای به دنبال نداشته باشد» (بالایی و کویی پرس، **1366**: **272**). پاره ها را می توان حد واسط نقش و داستان دانست. ممکن است داستانی فقط یک پاره داشته باشد.

در این داستان دو سلسله یا پاره را می توان از یکدیگر مجزا کرد.

1- شیفتگی عاشقان و کوشش برای رسیدن به معشوق که در این راه نا موفق بودند.

2- شیفتگی جوان آزاده که سرانجام با پشت سر گذاشتن مراحل سخت به کام خویش رسید.

6- دستور زبان قصه

اِمیل بنونیست گوید: «اَشکال زبانی همه‌ی نظام (system) نشانه‌ای را تعین کرده‌اند» (احمدی، **1370**: **276**). داستان نظامی نشانه‌ای است. در مقیاس زبان می توان آن را نظام مند کرد. به تعبیر تزوتان تودورف «صرفاً از راه قیاس نظام نشانه های داستان با زبان که نظامی دیگر از نشانه هاست می توانیم منش های ویژه ی داستان را بشناسیم و آن را توصیف یا تأویل کنیم. این نظر مبتنی بر آن اندیشه است که انسان خود را از راه زبان شکل داده و الگوی زبان سر مشق بسیاری از کار های او بوده است» (همان: **281**).

نظام زبان، دستور زبان است که به صورت صرف و نحو تجلی می یابد. چون در داستان بررسی نشانه ها در ارتباط با یکدیگر است، لذا باید دستور زبان روایت معطوف به نحو آن باشد. «دستور زبان روایت یا نحو روایت در نظریه ی تودورف توجه به مناسبت روایت و زبان است. نحو که قوانین ساختمان جمله است الگوی اساسی قوانین روایتی است (سلدن، **1372**: **105**). اگر روایت به جمله ای تبدیل شود باید دارای دو جزء نهاد و گزاره باشد. تودورف گوید: «دستور زبان روایت جمله ای است که از دو عنصر **1**- اسم خاص که نهاد است و

Archive of SID

www.SID.ir

2- فعل که هسته‌ی گذاره است تشکیل می شود و با گنجاندن نقش هر یک به نوعی فهم دقیقی از روایت را در یک جمله ارائه می دهیم» (تودورف، 1371: 267). در این داستان جمله: «جوان آزاده با پشت سر گذاشتن مراحل دشوار شاهدخت را به دست می آورد.» جوان آزاده نهاد و بقیه‌ی جمله گزاره است.

به نظر تودورف «روایت آرمانی با حالتی ثابت شروع می‌شود که نیرویی آن را متغیر می‌کند. در آن هنگام حالت نا متعادل پدید می‌آید. با کنش نیرویی مخالف آن تعادل برقرار می شود. از این رهگذر دو نوع رخداد پیش می آید، رخدادی که حالتی متعادل یا نا متعادل را توصیف می‌کند و رخدادی که چگونگی گذار از حالتی به حالت دیگر را توصیف می‌کند. جمله های نخستین ربطی و جمله های نوع دوم فعلی یا کارکردی هستند» (Todorov, 1981: 51). دو نوع فعل ربطی و کارکردی مبین دو نوع واحد داستانی نشانه و نقش است که پیش از این تعریف آن رفت. بر پایه‌ی نظریه‌ی تودورف این داستان را چنین می‌گوییم:

1- دلیران و شاهزادگان شیفته‌ی شاهدخت می شوند. (نقش) فعل کارکردی و مجهول.
2- دخترک دارای جمال و سیرت نیکو است. (نشانه) فعل ربطی.
3- دختر بر بالای کوه حصاری می سازد. (نقش) فعل کارکردی.
4- جوانان برای کام جویی به سوی حصار می روند. (نقش) فعل کارکردی.
5- عاشقان در این راه کشته می شوند. (نقش) فعل کارکردی و مجهول.
6- جوانی شیفته ی تصویر می شود. (نقش) فعل کارکردی و مجهول.
7- او زیبا رو و با فصیلت است. (نشانه) فعل ربطی.
8- با پیر مشورت می کند. (نقش) فعل کارکردی.
9- طلسم ها را در هم می شکند. (نقش) فعل کارکردی.
10- به درون حصار راه می یابد. (نقش) فعل کارکردی.
11- شب است و دخترک در پرده. (نشانه) فعل ربطی.

Archive of SID

www.SID.ir

12- جوان معما ها را حل می کند. (نقش) فعل کارکردی.

13- او با دختر ازدواج می کند. (نقش) فعل کارکردی.

سیزده جمله‌ی فوق خلاصه‌ی داستان است که ده جمله‌ی آن فعلی با افعال کارکردی و فقط سه جمله‌ی آن اسنادی با افعال ربطی است.. این تفاوت نشانگر بیان نمایشی شاعر است که از توصیف استفاده‌ی چندانی نکرده و زبان نمایشی است تا صحنه‌ها با افعال کارکردی در حرکت و پویایی باشد. شخصیت ها با کنش ها (نقش ها) خودشان را نشان می دهند و حضور نشانه در سطح بیرونی کلام چندان برجسته نیست.

از میان ده جمله‌ی کارکردی سه جمله مجهول است. یعنی شخصیت ها اثر پذیر هستند و **70**٪ خود در روند داستان تأثیر مستقیم دارند. سه نقش شیفتگی خواستگاران، کشته شدن آن ها و شیفتگی جوان شاه زاده شخصیت ها ی داستانی فاعل و انجام دهنده نیستند. در خصوص قهرمان اصلی پنج فعل کارکردی است که در چهار جمله آن ها فاعل خود اوست و در یک فعل مفعول است. **80**٪ او اختیار عمل در سرنوشت خویش داشته است.

7- منطق روایت قصه

در نظریه‌ی پراپ نقش ها هستند که سرنوشت شخصیت ها را رقم می زنند و اگر نقش ها نباشد شخصیت سرنوشت دیگر خواهد داشت. در این نظریه اصالت و اهمیت برای نقش است اما کلود برمون جایگاه این دو عنصر روایت را تغییر می دهد و امکانات را وسعت می بخشد. او شخصیت را اصل می پندارد و آن را مختار به انتخاب انجام نقش یا عدم انجام می داند. با این برداشت شخصیت است که تکامل هویت خویش را در طول داستان رقم می زند و تعیین‌کننده‌ی انجام داستان است. به نظریه ی برمون منطق روایت گویند.

او می‌گوید:«هر پاره می‌تواند تا حدودی به پیروزی یا شکست برسد و تکامل روان شناختی یا اخلاقی شخصیت را نمایان کند. قهرمان روایت دیگر وسیله‌ای در خدمت نقش نیست. علاوه

Archive of SID

www.SID.ir

بر وسیله هدف داستان نیز است» (احمدی، 1370: 170). یعنی کمال یافتگی و پختگی شخصیت در انجام داستان هدف است.

سبب نام گذاری کتاب و نظریه‌ی او به منطق روایت توالی منطقی نقش هاست. «در ریخت شناسی پراپ نقش ها خود به خودی به نقش بعدی منجر می‌شوند و حال آن که برمون برای هر مرحله (کنش) دو امکان در نظر می گیرد و از این رو از آزادی و امکان بیشتری برخوردار است. از دید نقش های پراپ اگر قهرمانی علیه نیرو یا شخصیت شریری به پا خیزد حتماً پیروز می‌شود و در نظام منطقی برمون قهرمان همیشه بر ضد آدم شریر به پا نمی خیزد و اگر هم دست به آن زند ممکن است پیروز شود و یا شکست بخورد» (تودورف، 1371: 68).

او اصل روایی داستان را پاره می داند و برای آن سه کنش را متصور می شود:

«1- امکان بالقوّه (Possibility) - وضعیت پایداری امکان دگرگونی دارد.

2- فرایند (process)- حادثه (event) یا دگرگونی رخ می دهد.

3- نتیجه (outcome)- وضعیتی که محصول تحقق یا عدم تحقق آن امکان است پدید می آید» (احمدی، 1370: 166).

از دیگر تقسیمات وی «تقسیم شخصیت های داستانی بر اساس کنش فاعلی یا مفعولی به دو دسته‌ی متمایز 1- عاملی (agent) که کنشی را به انجام می رسانند. 2- آنان که معمول (patient) هستند و کنش بر آن ها حادث می شود» (Todorov, 1981: 49).

طرح منطق روایت در دو پاره (سلسله) ی افسانه‌ی روز سه شنبه چنین است:

الف – پاره ی اول

1- وضعیت آرامشی که دخترک در حصار برای خویش فراهم ساخته است می تواند تمثال خویش به سر دروازه‌ی شهر بیاویزد یا نیاویزد. با آویختن آن نیاز یا طلب در داستان پدید می‌آید تا داستان ادامه پذیرد.

Archive of SID

www.SID.ir

2- حادثه اشتیاق عاشقان است که عزم رسیدن به محبوب را دارند و می‌توانند سالک این راه پر خطر شوند یا نشوند. آنان عازم می شوند تا داستان ادامه یابد.

3- نتیجه شکست قهرمانان است که با کشته شدن به آرزوی خویش نمی رسند.

ب – پاره ی دوم

1- جوان آزاده تمثال را می‌بیند و ممکن است شیفته شود و یا نشود. با علاقمندی او نسبت به صاحب تصویر داستان جریان می یابد.

2- او می تواند در مسیر پر خطر گام نهد یا نه عشق خویش را فرو کش کند. چون چاره‌ی کار می یابد قدم در این راه پر اضطراب می نهد تا داستان دارای پایانی باشد.

3- نتیجه هم می تواند مثل نتیجه ی سایرین شکست باشد و یا پیروزی که نیل به محبوب است رخ دهد. چون مصلحت کار دیده بود سر انجام قهرمان داستان به پیروزی می رسد و کام خود را به دست می آورد.

کشته شدن بر قهرمانان فرعی حادث شده و کنش معمولی است. هم چنین شیفته شدن قهرمان اصلی که کنش بر او حادث شده است و او شخصیت معمول است. باقی شخصیت ها در این دو پاره شخصیت عامل و کنشی فاعلی دارند.

نتیجه

چنان که گذشت داستان روز سه شنبه‌ی هفت پیکر از حیث ساختاری روایتی کامل با همه‌ی اجزای مورد نیاز برای یک داستان کامل است.

در نظام فکری ریخت شناسی قصه‌ی پراپ نقش و شخصیت هویتی مستقل دارند. داستان دارای دو پاره (سلسله) است که در دو پرده قابل نمایش است. شاعر جز به ضرورت از نشانه استفاده نکرده و بیشتر کنش فاعلی شخصیت ها با مخاطب سخن می گویند و شخصیت ها را معرفی می کنند. این شیوه از هنر های زیبای نظامی در پرورش داستان است.

Archive of SID

www.SID.ir

این افسانه در چارچوب و قالب دستور زبان روایت تودورف قابلیت تعبیر و تفسیر دارد. شکل بیرونی و صورت افعال و جمله ها، استقلال شخصیت ها در پیش برد داستان را بیان می کند.

در نظریه‌ی منطق روایت برمون مناسبات منطقی کنش های این افسانه قابل بررسی و تبیین است و می توان روابط منطقی کارکرد ها را در آن جست که انسجام داستان را در پی دارد.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

1- احمدی، بابک (1370) **ساختار و تأویل متن**. تهران: نشر مرکز.

2- اخلاقی، اکبر(1377) **تحلیل ساختاری منطق الطیر عطار**. اصفهان: نشر فردا.

3- اخوت، احمد (1371) **دستور زبان داستان**. اصفهان: نشر فردا.

4- ارسطو(1357) **فن شعر**. ترجمه ی عبد الحسین زرین کوب. تهران: انتشارات امیر کبیر.

5- استوک، تاوی (1386) **اصول نظری و شیوه روان شناسی تحلیلی یونگ** (سخن رانی های تاوی استوک). ترجمه‌ی فرزین رضایی. چاپ سوم. تهران: انتشارات ارجمند.

6- بالایی، کریستف، و کویی پرس، میشل (1366) **سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی**. ترجمه‌ی احمد کریمی حکاک. تهران: انتشارات پاپیروس.

7- پراپ، ولادیمیر (1368) **ریخت شناسی قصه های پریان**. ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای. تهران: انتشارات توس.

8- تودورف، تزوتان (1371) **دستور زبان روایت**. ترجمه‌ی احمد اخوت. اصفهان: نشر فردا.

9- زرین کوب، عبد الحسین (1383) **پیر گنجه در جستجوی نا کجا آباد**. چاپ ششم. تهران: انتشارات سخن.

10- سلدن، رامان (1372) **راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر**. ترجمه‌ی عباس مخبر. تهران: انتشارات طرح نو.

11- سینگر، لیندا (1380) **فیلم نامه‌ی اقتباسی**. ترجمه‌ی عباس اکبری. چاپ اول. تهران: انتشارات نقش و نگار.

12- صفوی، کوروش (1383) **از زبان شناسی به ادبیات**. جلد 1. چاپ اول. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

13-گوهرین، سید صادق (1354) **فرهنگ لغات و تعبیرات مثنوی** (جلد هفتم). چاپ اول. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

Archive of SID

www.SID.ir

14- معین، محمد (1384) **تحلیل هفت پیکر نظامی**. چاپ اول. تهران: نشر معین.

15- مکاریک، ایرناریما (1384) **دانش نامه‌ی نظریه‌های ادبی**. ترجمه مهران مهاجر و... تهران: نشر آگه.

16- نظامی گنجوی، ابو محمد الیاس بن یوسف (1373) **هفت پیکر**. به تصحیح برات زنجانی. چاپ اول. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

17- نظامی گنجوی، ابو محمد الیاس بن یوسف (1385) **هفت پیکر**. به تصحیح و حواشی حسن وحید دست گردی. به کوشش سعید حمیدیان. چاپ پنجم. تهران: نشر قطره.

18- یاوری، حورا (1374) **روان شناسی و ادبیات**. چاپ اول. تهران: نشر تاریخ ایران.

19- Todorov, Tzvetan (1981) **Introduction to Poetics**, translation by Richard Howard, Minnesota university press, Minneapolis.

Archive of SID

www.SID.ir