

فصلنامه علمی - پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»

شماره چهل و چهارم، بهار ۱۳۹۶: ۵۴-۳۳

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۹/۲۲

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۵/۱۸

تحلیل ساختار و الگوی نمایشی در «هفت لشکر» (طومار جامع نقالان)

عاطفه نیکخو*

یدالله جلالی پندری**

چکیده

هفت لشکر از جمله نمونه‌های «طومار جامع نقالان» در عهد قاجار است که به وسیله نقالی گمنام در سال ۱۲۹۲ هجری قمری کتابت شده است. هفت لشکر در اصل نام یکی از نبردهای مشهور نقالی است که از روی شهرت و رواج بر یکی از طومارهای جامع نقالان نیز اطلاق شده است. جنبه روایی متن، عامل پیوستگی و ارتباط ادبیات و نمایش است. روایت داستان با حرکات نمایشی و قرار گرفتن راوی به جای اشخاص مختلف و تقلید حالات و حرکات آنان، روایت داستانی را به سمت روایت نمایشی هدایت می‌کند که به آن «داستان‌گویی نمایشی» گفته می‌شود. در این میان، گرچه نقال، در روایت خود به الگوپذیری از نقل‌های کهن نظر داشته است، اما دخل و تصرف‌های ذهنی - ساختاری او، زمینه جهت‌دهی نمایشی متن را فراهم ساخته است. بنابراین ظرفیت‌های نمایشی طومارها، ما را بر آن داشت تا در این مقاله به بررسی ساختار نمایشی طومار جامع پردازیم. براین اساس، در ابتدا با تعریف ساختار نمایش دراماتیک و بیان تفاوت میان این ساختار و ساختمان روایی طومار مورد نظر، درصدد تبیین الگوی ویژه‌ای برآمدم. نتایج حاصل از این پژوهش در نهایت ما را با کاربرد الگوی ساختاری بارت به شکل روایت و حوادث تودرتو به عنوان «اپیزود»، ساختمان نمایش رویدادگرایی

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان atefe.nikkhoo@yahoo.com

** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد jalaliy@yazd.ac.ir

«روایت در روایت» و متفاوت با درام اوجگاهی در طومار جامع نقالان رهنمون ساخته است که به شکل جدول و نمودار نمایشی - روایی نشان داده شده است. این الگوی نمایشی، ساخت‌مایه نمایشی خود را در قالب افزایش کنش و برهم افزود نقش‌ویژه‌ها بر روایت اصلی در قالب نمایش رویدادگرا آشکار ساخته است. همچنین بهره‌گیری از رویدادهای همگرا و گسترش نمایش در عمق و توجه مخاطب به چگونگی حوادث در طول درام به جای تمرکز بر پایان آن، از جمله ویژگی‌های تعلیقی برآمده از این نوع ساختمان نمایشی است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات نمایشی، نقالی، طومار جامع نقالان، هفت لشکر، ساختار نمایش رویدادگرا.

Archive of SID

مقدمه

هنر نقالی به عنوان کهن‌ترین و ریشه‌دارترین نوع ادبی (ژانر) نمایش‌های عامیانه، در ارتباط دوجانبه زبانی و حرکتی نقال با عامه مردم، به منظور خلق داستانی تأثیرگذار از یک سو و نقش قابل توجه نقال در دخل و تصرف و افزوده‌های داستانی در متن طومار مورد نظر از سوی دیگر بر توان نمایشی داستان‌ها تأکید می‌کند. این نوع داستان‌گویی نمایشی که در دوره اسلامی غالباً به نمایشی «یک نفره» تحت عنوان نقالی منجر شد، با تقویت بازیگری به ظرفیت نمایشی هنر روایی خود افزود. نقالان به مثابه داستان‌گویانی نمایشگر، از بنیادها و خمیرمایه‌های هنر نمایشی بهره می‌گیرند. آنان علاوه بر نقش روایی، بازیگری و صحنه‌پردازی می‌کنند، متنی به نام طومار دارند که آن را حفظ کرده و یا از روی آن در مجلس نقالی می‌خوانند.

طومارها نسخه‌های دستنویس و آفرینشگرانه است که نقال با ذوق و قریحه خویش و با استناد به متون کهن حماسی، روایت می‌کند. بنابراین دخل و تصرف نقالان با ورود عناصر و ویژگی‌های جدید در متن طومارها، آنها را به داستان‌های منثور می‌بدل می‌سازد که از ظرفیت‌های هنری بالقوه‌ای برخوردار است. وجود متونی مکتوب همچون «طومارها» این امکان را برای داستان‌گویان و نقالان فراهم ساخت که از طریق نقل جزئیات، ریزه‌کاری‌ها و شرح و بسط وقایع و رویدادها هرچه بیشتر به نمایشی ساختن هنر خویش یاری رسانند. ایجاد داستان‌های فرعی و تلفیق روایات اصیل با شنیده‌ها و تراوش‌های ذهنی داستان‌گویان به منظور رفع ابهام و روشن ساختن زوایای تاریک نقل‌های داستانی، دلیلی بر این مدعاست.

علاوه بر این، با توجه به جنبه روایی متن و حلقه اتصال آن با نمایش، داستان‌گویی می‌تواند دو جنبه داشته باشد؛ از یک سو به ادبیات مربوط می‌شود و از سوی دیگر به لحاظ چگونگی ادا کردن واژگان با نمایش‌گری پیوند پیدا می‌کند. چنانچه فرد داستان‌گو، صرفاً به روایت ساده داستانی محدود نماند و همانند یک بازیگر نمایش گفتار و کردار بازیگران را تقلید کند، داستان‌گویی او نمایشی می‌شود (شیخ‌مهدی و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۲۷). این نوع داستان‌گویی که به ظرفیت و نیروی واژگانی راوی متکی است، خواننده را به معادل‌سازی‌های تصویری در ذهن خویش هدایت می‌کند.

همچنین، افزودن دامنه نقش و عملکرد شخصیت‌ها، گزینش بخش‌ها و رویدادهای مورد نظر یک داستان و گه‌گاه تغییر آنان، جهت‌دهی و شکل‌پذیری ساخت‌مایه نمایش را نشان می‌دهد. به عنوان مثال «رضوان پری» در داستان «سام‌نامه»، دیوی است که به دلیل آشکار ساختن عشق خود بر سام و وصال نیافتن به او، به شخصیت مخالف سام تبدیل شده و بر این اساس صحنه‌ها و گفت‌وگوهای تنش‌زا، موقعیت‌آفرین و نمایشی را در ادامه رقم زده است. این درحالی است که این دیو در داستان اصلی، نه تنها چنین نقشی را عهده‌دار نیست بلکه به عنوان شخصیتی فرعی و بی‌تأثیر، حضوری کم‌رنگ دارد.

طومار هفت‌لشکر که از لحاظ قدمت به‌عنوان دومین مجموعه طومارهای باقی‌مانده با نام طومار جامع نقالان معروف به «هفت‌لشکر» شناخته‌شده؛ در سال ۱۲۹۲ هجری-قمری توسط نقالی گمنام کتابت و در سال ۱۳۷۷ با مقدمه، تصحیح و توضیح مهران افشاری و مهدی مدائینی به چاپ رسیده است. این طومار که در بردارنده داستان‌های حماسی از کیومرث تا بهمن است؛ به دلیل بخش قابل ملاحظه‌ای از آن به نام هفت لشکر (دوم)، بدین نام خوانده شده است. این طومار در دو بخش کتابت شده است. بخش نخست آن (هفت لشکر اول)، شامل داستان‌هایی از شاهنامه و دیگر متون حماسی است. اما هفت لشکر دوم که با داستان برزو پسر سهراب آغاز می‌شود، ساخته و پرداخته ذهن خود نقالان است. در این راستا می‌توان طومار جامع نقالان را با توجه به ساختمان متفاوت روایتی در داستان‌های آن به دو نوع تقسیم کرد. نخست داستان‌هایی همچون «رستم و سهراب» و «سیاوش» که نقال آن را با همان ساختار و الگوی ارسطویی برگرفته از شاهنامه روایت می‌کند؛ این در حالی است که داستان‌هایی چون «سام‌نامه»، «برزنامه» و داستان «رستم و اسفندیار» ساخت‌مایه روایتی - نمایشی متفاوت و همسان با الگوی روایت نقالی را آشکار ساخته است. در این راستا «سام‌نامه» داستان حماسی-عاشقانه‌ای است که دستیابی قهرمان (سام) به وصال پریدخت را روایت می‌کند. الگوی روایتی متفاوت این داستان در قالب «روایت در روایت» با بخش نخست طومار (هفت‌لشکر اول)، بیش از هرچیز ساخت و پرداخت‌های ذهنی نقالان در شکل‌دهی به الگوی متفاوت نمایشی حاصل از آن را تأیید می‌کند.

بیان مسئله

هفت لشکر، به عنوان نمونه‌ای از طومارهای جامع در عهد قاجار، علاوه بر ویژگی‌های روایتی از ظرفیت‌های نمایشی نیز بهره برده است. در این زمینه شگردهای روایتگری نقال، در جایگاه راوی هم از جمله ویژگی‌های بالقوه در زمینه شکل‌دهی به جنبه‌ها و ساخت‌مایه نمایشی اثر است. وی همچون راوی روایت داستانی، با بهره‌گیری از شگردهایی چون تغییر صحنه، روایت‌های تودرتو و موازی، برش‌های میان نقل، تغییر زاویه دید از «دانای کل» به زاویه دید «نمایشی»، «بیرونی» به «درونی» یا برعکس، حضور خود را تنها به عنوان ضبط صوت یا طوطی سخن‌گوی مجلس نقالی رد می‌کند و بدین گونه به نقش روایتگری خود صحنه می‌گذارد. «نقالان گروه بی‌شماری از قصه‌های ملی و بومی با درونمایه تاریخی، حماسی، دینی، مذهبی، غنایی و حتی افسانه‌ای را به صورت میان‌برده بر آن می‌افزودند تا از این طریق با ایجاد تنوع و فراز و فرودهای حساب‌شده، کشش‌های داستانی لازم را برای مخاطبان ایجاد نمایند» (نصری اشرفی و شیرزادی، ۱۳۸۸: ۵۰۲). با وجود چنین داستان‌پردازی‌هایی، داستان‌های بازسازی شده، هویت و شخصیت مستقلی به خود گرفته‌اند؛ گویی داستان جدیدی شکل یافته و قصه‌ای نو از دل قصه‌ای قدیمی‌تر زاده شده است. بدین منظور و برای بیان نمونه‌ای از طومار مورد نظر، می‌توان به داستان برزنامه اشاره کرد. این داستان که از برزنامه منظوم گرفته شده، در متن طومار جامع، پس از نبرد برزو با رستم و شناساندن برزو به رستم توسط مادرش (شهره)، داستان و روایتی جدید با نام «هفت لشکر دوم» آغاز می‌شود. این بخش مفصل که در برزنامه منظوم وجود ندارد؛ «روایت منثوری است که در طومار نقالی هفت لشکر آمده و طبق این متن نقالی شامل داستان‌هایی مانند دل‌باختگی برزو بر فهرسیمین عذار و نبرد تمور یا تیمور پسر برزو و روایاتی از پهلوانی‌های جهان‌بخش پسر فرامرز و ... است» (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۱۹).

وجود چنین قابلیت‌های نمایشی در بطن ساختار روایی طومار مورد نظر است که ما را به تبیین ساختار و الگوی نمایشی آن فراخواند. بر این اساس، در مقاله پیش رو با دو سؤال و فرضیه اساسی روبرو هستیم:

۱. آیا ساختار طومار جامع نقالان با الگوی درام ارسطویی سازگار و همسان است؟

۲. در صورت عدم انطباق با الگوی دراماتیک، با توجه به کدام الگو می‌توان ساختار درام اثر مورد نظر را تبیین کرد؟
 با توجه به سؤال‌های پژوهشی مورد نظر، برآنیم تا در ابتدا با تعریف ساختار نمایش دراماتیک به بیان تفاوت آن با ساختار روایی «روایت در روایت» طومار جامع نقالان بپردازیم. پس از آن با تبیین ساختار «روایت در روایت» و انطباق آن با الگوی روایی بارت، به ترسیم و تحلیل الگوی نمایش رویدادگرایی اثر مورد بحث بپردازیم و نموداری از شکل ساختاری این نوع نمایش نیز به دست دهیم.

پیشینه تحقیق

عموماً جنبه‌های نمایشی متون کلاسیک و در این میان بیش از همه متون حماسی، پیش از این نیز به محک نقد و تحلیل پژوهشگران درآمده‌اند. پروین گلی‌زاده و علی یاری در «بررسی قابلیت‌های نمایشی داستان حسنک وزیر در تاریخ بیهقی» (۱۳۸۸)، محمدرضا نصر اصفهانی در «واکاوی جنبه‌های دراماتیک داستان رستم و سهراب شاهنامه بر پایه درام‌شناسی ارسطو» (۱۳۸۹)، همچنین مهدی محقق و همکاران در «ساختار تراژیک داستان سیاوش» (۱۳۸۹) و محمد حنیف در «قابلیت‌های نمایشی شاهنامه» (۱۳۸۹) در این زمینه بررسی‌هایی انجام داده‌اند. در این پژوهش‌ها متون کهن فارسی تنها از جنبه درام‌شناسی ارسطو معروف به درام اوجگاهی بررسی شده‌اند و هیچ‌گونه پژوهشی در زمینه ساختار درام ایرانی و همگام با ساختمان رویدادگرا در طومارها به‌عنوان متونی با خاستگاه حماسی از جمله طومار جامع نقالان معروف به «هفت لشکر» صورت نگرفته است. بنابراین در مقاله حاضر به بررسی ساختار نمایش ایرانی در روایت معروف «سام‌نامه» در طومار جامع نقالان می‌پردازیم. داستان «سام‌نامه» علاوه بر برخورداری از عناصر روایتی-داستانی، از ساختار مایه نمایش بر اساس روایت و الگوی ایرانی و متفاوت با درام اروپایی بهره برده است. این اپیزود که به داستان زندگی سام (پهلوان ایرانی) و عشق او به پریدخت می‌پردازد، به الگوی نمایشی مطابق با درام ایرانی پاسخ مثبت داده است.

بحث و بررسی

ساختار نمایش

پیش از پرداختن به الگوی درام ایرانی و سنجش انطباق آن با ساختار طومار جامع نقالان، لازم است به درام اوجگاهی یا ساختار دراماتیک و تفاوت آن با ساختار رویدادگرایی درام ایرانی اشاره کرد.

ساختار و ساختمان دراماتیک، که از آن می‌توان به شیوه بیان و نظم و ترتیب رویدادها تعبیر کرد، برآیند اصول و قوانین حاکم بر پاره‌های آن است. به عبارت دیگر، ساختار نمایشی به «شیوه و سبک گزینش، پیدایش و چینش رویدادها و کارپرداخت‌ها گفته می‌شود. ساختار به نقشه داستانی «الگو و ضرباهنگ» می‌بخشد و بزنگاه‌های نمایشی را به هم پیوند می‌زند. در واقع به سبب برخورداری از ساختار است که داستان‌مایه به نقشه داستانی مبدل می‌گردد و ساختار، چندوچون زیباشناسیک این جریان است» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۵: ۱۷۴). این همان افسانه مضمون ارسطویی و مبدأ و روح تراژدی است. ساختار دراماتیک با ارتباط منسجم میان اجزای گوناگون اثر، به عنوان عنصری پویا و متحرک، به تأثیرپذیری مخاطب از ساختمان کلان نمایش می‌انجامد.

ارسطو به عنوان نخستین نظریه‌پرداز ادبیات نمایشی، ساختار هر تراژدی را به دو بخش عمده «گره‌افکنی» و «گره‌گشایی» تقسیم می‌کند. «مقصود از گره‌افکنی، وقایعی است که از آغاز داستان تا قبل از تغییر بخت قهرمان روی می‌دهد و از آغاز تغییر بخت قهرمان تا انتهای داستان را «گره‌گشایی» می‌نامم» (ارسطو، ۱۳۷۷: ۱۲۸). این نوع ساختار که به ساختار نمایش اوجگاهی و دراماتیک شهرت دارد، بر مبنای توالی علت و معلولی ارائه می‌گردد. «بدین شیوه که در نمایشی سنجیده و حساب‌شده، نقاط اوج که در واقع هر یک در هر مرحله از نمایش به مثابه هدفی برای شخص محوری بازی محسوب می‌شود، به ترتیبی قرار می‌گیرد که همیشه، به جز نقطه اوج صحنه نهایی (اصلی) فقط یک نقطه اوج دیگر (یک هدف فرعی دیگر) در برابر شخص محوری قرار گیرد و هنگامی که قهرمان اصلی به این نقطه رسید، نقطه اوج صحنه بعدی نمودار می‌شود. این فرایند تا رسیدن به نقطه اوج صحنه نهایی نمایش به این ترتیب ادامه می‌یابد» (مکی، ۱۳۶۱:

۱۲۸). در واقع ساختمان نقشهٔ اوجگاهی در یک خط مستقیم و در یک سیر صعودی به اوج می‌رسد و در آن از شاخ و برگ خط داستانی و پرداختن به داستان‌های فرعی خودداری می‌شود. بنابراین رابطهٔ گذر زمان با شدت هیجان، در رسیدن به نقطه اوج نهایی در هر صحنه، سیری صعودی را برای نمایش به همراه خواهد داشت.

ساختار نمایش ایرانی

با توجه به بررسی ساختار روایتی داستان‌های «طومار جامع نقالان»، می‌توان اذعان داشت که اثر مورد بحث نه تنها بر ساختار نمایش دراماتیک منطبق نیست، بلکه بیش از هر چیز، درامی سازگار و همسان با ساختار داستان‌پردازی «قصه در قصه» است. «سنت قصه‌گویی تودرتو» ایجاب می‌کند که نمایش آن نیز تودرتو باشد. این مسئله‌ای فرهنگی و ریشه‌دار است. این شیوه، همواره با روایاتی فرعی، روایت اصلی را به حالت تعلیق درمی‌آورد و در واقع نمایش در نمایش است. فن نقالی نیز از همین شگردها استفاده می‌کرده است» (یاری، ۱۳۷۹: ۹۹). این شکل از نمایش، سال‌ها پیش از داستان‌پردازی نوین و شکل‌شکنی ساخت‌های متعارف و گوناگونی نحوهٔ روایت داستان، در سنت داستان‌پردازی ما به شکل تودرتو وجود داشته و بعد، ساختار نمایش را شکل داده است. با توجه به ساختار «اپیزودیک» و «قصه در قصه» در درام ایرانی، می‌توان به نداشتن روابط علی و معلولی و کارکرد حوادث فرعی و غیر کارکردی (روایت به جای طرح و توطئه) به عنوان مهم‌ترین رکن ساختاری آن اشاره کرد. این ویژگی مهم‌ترین تفاوت میان ساختار درام اوجگاهی و رویدادگرا است. بنابراین در درام ایرانی که می‌توان آن را مطابق با ساختار بخش‌رویدادی دانست، «داستان ضمنی یا فرعی، یا داستانی در داستان یا نمایشنامه‌کی «در نمایشنامه» در نقشه داستانی بیشتر به «نقشک داستانی» تبدیل شده است. این ویژگی از ناهمانندی‌های نقشه داستانی اوجگاهی با نقشه داستانی بخش‌رویدادی است که نقشه داستانی آن توانش پذیرفتن نقشک داستانی را نداشته است» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۵: ۱۸۳).

در این نوع ساختار درام، داستان‌های فرعی با افزایش کنش‌ها و برافزودهای روایتی،

مسیر اصلی نمایش را که تودرتویی روایت اصلی با این رویدادهای فرعی است، شکل می‌دهند. هر کدام از روایت‌های فرعی به شکل مستقل با نقطه اوجی مجزا و بدون رابطه علی با دیگر نقاط، در دل روایت اصلی قرار دارد و در نهایت توالی منحنی در منحنی و برافزود این رویدادهای فرعی بر روایت اصلی، ساختمایه رویدادگرایی این نوع خاص نمایش ایرانی را تشکیل می‌دهد. برای مثال، می‌توان به روایت فرعی «عشق قمررخ به سام» و رویدادهای پی‌آیند آن در دل روایت اصلی اشاره کرد. این روایت که به شکل پی‌آیند و بی‌ارتباط به ساختمان علی داستان، با هدف ایجاد تنش و کششی مؤثر در روند روایت اصلی قرار گرفته، مؤیدی بر رویدادگرایی ساختمان نمایش است.

به این ترتیب، در «طومار جامع نقالان» هم بهره‌گیری از قصه‌ها، روایات و حوادث «تودرتو» به عنوان اپیزود و هم‌افزایی آنها در جهت شکل‌دهی و ایجاد نمایشی یگانه، ما را به تحلیل ساختمان نمایشی این طومار بر اساس شگرد رویدادگرا و مطابق با درام ایرانی واداشته است.

در اینجا لازم است ابتدا تعریفی از «اپیزود» و ساختمان «قصه در قصه» و کاربرد ساختاری آن در روایت‌های نقالی ارائه دهیم. چنانکه بیان شد، اپیزود، حادثه یا رویدادی مستقل و خودبسنده است که با وجود تمامیت ساختاری «با درونمایه داستان، رابطه معنوی کاملی دارند؛ به طوری که اغلب می‌توان شباهت غیر قابل انکاری میان شخصیت‌های داستان اصلی و اپیزودیک یافت» (داد، ۱۳۸۵: ۱۱۱). با توجه به تعریف اپیزود، باید به تفاوت آشکاری میان روایت‌های نقالی و ساختار «قصه در قصه» اشاره کرد. اگر چه روایت‌های نقالی در ساختمان اثر از ساختاری «قصه در قصه» و اپیزودیک برخوردارند، اما وجود تمایز میان روایت‌های نقالی در تحلیل جزء به جزء داستان‌های اثر مورد بحث و این گونه داستان‌ها را نمی‌توان نادیده گرفت. این تفاوت که به چگونگی کارکرد «اپیزود» در ساختمان نقل مربوط است، در نهایت به نقش «روایت در روایت» به جای «قصه در قصه» و ارتباط با پیرنگ اثر منجر شده است. از این دیدگاه، اگر چه در روایت‌های نقالی نیز «روایت‌های فرعی» نقش غیر قابل انکاری دارند، اما حادثه‌های فرعی به شکل «روایت در روایت» نمود یافته که با ساختار «قصه در قصه» متفاوت است. «شیوه

نقالان، تودرتویی در روایت و گزارش است و نه تودرتویی در قصه» (باری، ۱۳۷۹: ۱۱۵)؛ بنابراین می‌توان به سه تفاوت عمده این گونه نقل‌ها با ساختار «قصه در قصه» اشاره کرد:

۱. شخصیت‌های ساختار «روایت در روایت» همان شخصیت‌های اصلی‌اند که روایت‌ها و حوادث گوناگون برای آنان اتفاق می‌افتد؛ یعنی بیشتر حادثه‌محوراند. اگر چه شخصیت‌های جدیدی در ساختار «روایت در روایت» نیز وارد می‌شوند، اما این شخصیت‌ها در روایت‌های جدیدی که پس از آن می‌آیند، با شخصیت‌های جدید جایگزین نمی‌شوند. به عبارت دیگر، تقریباً تمامی شخصیت‌های اصلی در روایت‌های گوناگون یکسان‌اند، با این تفاوت که در معرض حوادث و رویدادهای گوناگون قرار می‌گیرند و تنها شخصیت‌های فرعی در سیر حوادث وارد داستان می‌شوند. این در حالی است که در ساختار «قصه در قصه» با شروع قصه و اپیزود جدید، شخصیت‌های جدیدی وارد داستان می‌شوند و با اتمام آن، جای خود را در اپیزود بعدی به شخصیت دیگری، متناسب با درونمایه داستان، می‌دهند. برای نمونه می‌توان به شخصیت‌های اصلی داستان مورد نظر همچون «سام»، «پریدخت»، «خاقان»، «قمرتاش»، «فرهنگ دیوزاد» و حتی برخی شخصیت‌های فرعی همچون «رضوان پری» اشاره کرد که در طول روایت همواره با کارکردی یکسان به نقش خویش ادامه می‌دهند و هرگز شخصیت دیگری با افزایش روایت‌های فرعی و تودرتو جایگزین آنها نمی‌شود.

۲. در ساختار «قصه در قصه» اگر چه اپیزودها و قصه‌های فرعی با داستان اصلی در ارتباط‌اند، اما این ارتباط، معنوی و در راستای تأیید محتوا و درونمایه اثر است. «در این ساختار آنچه که به ظاهر دیده می‌شود، این است که قصه‌ها و اندیشه‌های پیرامونی با همدیگر ربطی ندارد و هر کدام اندیشه و قصه‌ای جدا و بی‌ربط را با قصه‌های دیگر دارند؛ اما این گسستگی برای آنکه از هم نپاشد، نیاز به عنصری مشترک دارد. گاه این عنصر می‌تواند موضوع یا مضمونی مشترک باشد، مانند شهادت امام حسین (ع) در تعزیه» (جولایی، ۱۳۸۹: ۱۴۲). اما این ویژگی (ارتباط اپیزود با کل داستان) در روایت‌های نقالی، در راستای ساختار و نقش شخصیت‌ها و ایجاد گره‌های بیشتر در راه رسیدن شخصیت اصلی به هدف و به عنوان حلقه ارتباطی هستند؛ اما نه به صورت علی و معلولی، بلکه به

شکل منحنی در منحنی و گره در گره در سیر آکسیون (وقایع) داستان. در این راستا می‌توان به پی‌رفت‌های روایت‌های اصلی و فرعی داستان سام‌نامه همچون گرفتارشدن سام در طلسم رضوان‌پری و عاشق‌شدن طوطی‌بن شداد بر سام که در ادامه خواهد آمد، اشاره کرد. نقش‌ویژه‌های فرعی که به‌عنوان پی‌آیند و حلقه ارتباطی رویدادهای اصلی به شمار می‌آیند، عامل گره و کنش هر چه بیشتر در مسیر شخصیت‌ها و رویدادهای اصلی داستان هستند.

۳. گرچه در ساختار نمایش رویدادگرایی نقالان، روایت‌های فرعی به‌عنوان معلول حوادث اصلی داستان نیستند؛ می‌توانند در مسیر حوادث پس از آنها واقع شوند، یعنی به‌عنوان پی‌آیند آنها نه معلول آنها. این در حالی است که این شیوه در ساختمان «قصه در قصه» به‌عنوان قصه‌ای مجزا و مستقل و گویی به‌عنوان قصه‌ای نوزاد از دل قصه اصلی مطرح است و قصه‌های فرعی در بیشتر مواقع در پیوند محتوایی و معنایی با آن هستند، نه ساختاری. از این نمونه می‌توان به روایت‌های فرعی در دل دو روایت اصلی و اپیزودیک که در جدول با حروف کوچک اما به شکل متوالی ذکر شده، اشاره کرد. گرفتارشدن سام در طلسم رضوان‌پری و حوادث فرعی پی‌آیند آن از این نمونه‌اند.

بهره‌گیری نقال از شگرد خاص «روایت در روایت»، بیش از هر چیز اهمیت و توانش حوادث فرعی را در ساختار «طومار جامع نقالان» نشان می‌دهد، تا آنجا که این حوادث نه تنها زائد نیستند، بلکه در بیشتر مواقع کنش و ساختمان اصلی وقایع در آن نهفته است. بدین معنی که به‌گفته‌ی میلان کوندرا «هیچ حادثه فرعی به شکل پیشین محکوم به باقی ماندن به صورت حادثه‌ای فرعی نیست. هر واقعه‌ای هر قدر که جزئی باشد، باز هم این امکان برایش وجود دارد که دیر یا زود علت واقعه یا وقایعی دیگر شود» (باری، ۱۳۸۷: ۷۵).

حضور حوادث فرعی به‌عنوان عنصری مؤثر در کنش و پیشبرد وقایع داستان، در تحلیل روایی و بالتبع نمایشی قصه‌های مورد نظر بیش از هر چیز مفهوم «نقش‌ویژه» (معادل خویشکاری) از منظر بارت را آشکار می‌سازد. از این دیدگاه «نقش‌ویژه یک عنصر در اثر، به معنای امکان ایجاد ارتباط عنصر با سایر عناصر و با مجموعه اثر است» (احمدی، ۱۳۸۶: ۲۳۱). نقش‌ویژه به دو دسته کلیدی و غیرکلیدی تقسیم می‌شود که نقش‌ویژه

کلیدی به ساختار اصلی روایت مربوط است. بارت در این مورد مثالی آورده است: دستی دراز می‌شود، دستی دیگر را می‌فشارد و از آن جدا می‌شود. هر یک از این سه لحظه نقش‌ویژه‌های فرعی یا جزئی است. اما مجموع آنها، خود یک نقش‌ویژه است که به کل داستان مرتبط می‌شود. در اینجا مفهوم «پی‌رفت» در ساختمان داستانی - نمایشی روایت‌های مورد نظر مطرح می‌شود. «پی‌رفت تداوم منطقی نقش‌ویژه است که با هم مناسبت درونی و مستحکم دارند. هر پی‌رفت از جایی آغاز می‌شود که مناسبتی منطقی میان کنش و نقش‌ویژه پیشین نتوان یافت و آنجا پایان می‌گیرد که کنش با نقش‌ویژه بعدی بی‌ارتباط شود» (همان: ۲۳۲).

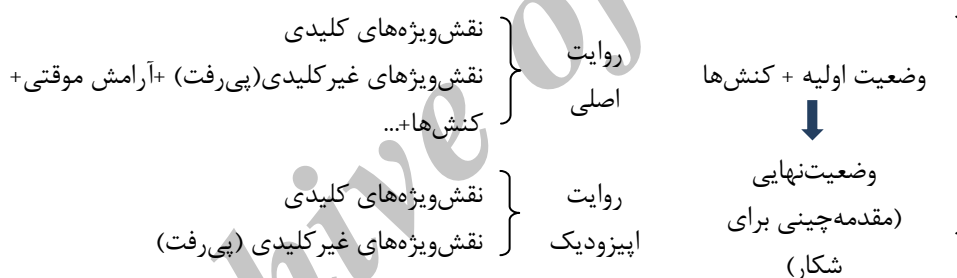
بدین منظور می‌توان به پی‌رفت روایت اصلی که در جدول از حروف (h تا j) و روایت اپیزودیک از (h تا e) نام‌گذاری شده اشاره کرد. بنابراین با توجه به جایگاه نقش‌ویژه‌ها و تحلیل پی‌رفت‌های داستانی - نمایشی و ارتباط و همسانی آنها با کارکرد حوادث فرعی در ساختمان نمایشی اثر مورد بحث، می‌توان از نمودار تحلیل ساختاری بارت در ترسیم ساخت‌مایه نمایشی رویدادگرا در «طومار جامع نقالان» و خصوصاً داستان «سام‌نامه» بهره گرفت. کاربرد نقش‌ویژه‌ها در نظرگاه بارت از یک سو و تعبیر وی از داستان به عنوان تغییر از وضعیت اولیه به وضعیت نهایی از سوی دیگر، ساختار هر روایت در اثر مورد بحث، از دیدگاه او را بدین شکل آشکار می‌سازد:

وضعیت اولیه + کنش‌ها (نقش‌ویژه‌های کلیدی + غیرکلیدی (پی‌رفت)) + آرامش موقتی + کنش‌ها + ... + آرامش موقتی + ... + وضعیت نهایی

این الگو که قابلیت همسانی و انطباق با روایت‌های جامع نقالان و داستان مورد بحث، به عنوان ساختار نمایشی رویدادگرا را دارد، به دلیل جایگاه ویژه «نقش‌ویژه‌ها» و «پی‌رفت‌های» داستانی - نمایشی، بر ساختار اوجگاهی و دراماتیک منطبق نیست. همان‌گونه که بیان شد، ساختار نمایش رویدادگرا یا بخش‌رویدادی به این صورت از نمایش دراماتیک جدا می‌شود که عامل طرح و توطئه به جای پیمودن سیر صعودی در جهت نقطه اوج، به شکل تعدادی رویداد و اتفاق مجزا و مستقل گشوده می‌شود و هر یک از این اتفاقات کامل و خودبسنده است. از سوی دیگر برخورداری از پی‌رفت‌های مرتبط با ساختار کلی اثر در روایت‌های مورد بحث، آنها را به «حوادث پی‌آیند» بدل

می‌سازد نه قصه‌های «تودرتو».

بر این اساس و به منظور آشنایی هر چه بیشتر با این ساختار، نمودار ساختار نمایشی داستان «سام‌نامه» را ترسیم می‌کنیم. سام‌نامه به‌مثابه یکی از روایت‌های طومار جامع، به دلیل کاربرد کاملاً همسان با نقش‌ویژه‌ها و پی‌رفت‌های داستانی نمایشی، به عنوان نمونه‌ای برای ترسیم نمودار مورد نظر انتخاب شده است. با توجه به ساختار داستانی سام‌نامه، برطبق الگوی بارت در ساختمان نمایشی آن با دو نوع روایت اصلی و فرعی (روایت در روایت) روبه‌رو هستیم. روایت اصلی با یک مقدمه‌چینی یا وضعیت اولیه آغاز می‌شود؛ تمامی مسیر رویدادگرایی حوادث که با عشق سام به پریدخت (به‌عنوان رویداد اصلی نمایش) آغاز می‌شود، از طریق پی‌آیند و انباشت نقش‌ویژه‌های اصلی و فرعی، در قالب دو روایت «اصلی» و «روایت در روایت» ادامه می‌یابد؛ تا آنجا که از برافزودن تمامی کنش‌ها بر یکدیگر، ساخت‌مایه نهایی درام رویدادگرایی خویش را به‌شکل متفاوت با ساختمان نمایش اوجگاهی آشکار ساخته است. براین‌اساس، می‌توان ساختار نمایشی داستان مورد نظر را با توجه به الگوی بارت این‌گونه تبیین کرد:



شروع روایت اصلی

- A- رفتن سام به شکار و دیدن پریدخت و عاشق شدن بر او
- B- حرکت سام به سمت چین (زادگاه پریدخت)
- C- نبرد سام با زنده‌جادو و نجات پرینوش (خواهر پریدخت) از بند او
- D- رساندن پرینوش به چین و بیان دلآوری‌های سام برای پریدخت از زبان پرینوش
- E- عاشق شدن پریدخت بر سام
- F- دعوت سام به عیش و نوش از سوی پریدخت
- G- باخبر شدن خاقان (پدر پریدخت) از این حادثه و دستگیر کردن سام

♦ آرامش موقتی

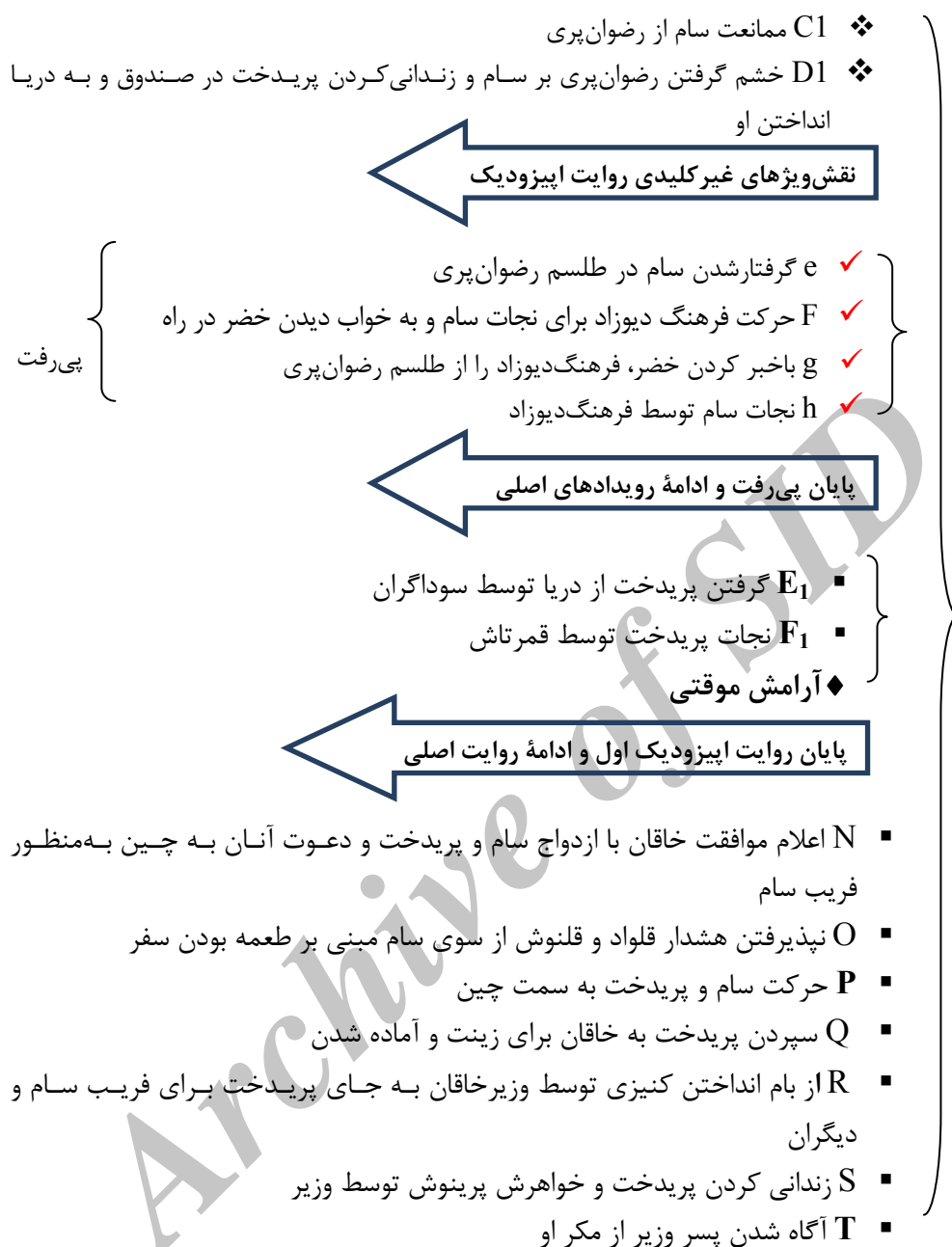
نقش‌ویژه‌های غیرکلیدی

- ✓ h - عاشق شدن قمررخ (نگهبان سام) بر او
- ✓ i - نجات سام از دست قمررخ و حرکت به سمت پریدخت
- ✓ g - حمله سهیل جانسوز و شاپور برسام برای بازگرداندن پریدخت
- H- خواستگاری کردن سام پریدخت را از خاقان چین
- I- فرستادن خاقان، سام را به جنگ نهنکال دیو به‌منظور فریب او
- J- فرستادن پریدخت در غیاب سام به مغرب نزد قمرتاش برای ازدواج با او (قمرتاش)
- K- نامه نوشتن پریدخت به سام برای نجات از دست قمرتاش
- L- نجات پریدخت توسط فرهنگ دیوزاد

♦ آرامش موقتی

شروع روایت اپیزودیک اول

- ❖ A1 شکار رفتن سام و پریدخت با هم و گرفتارشدن در طلسم رضوان‌پری
- ❖ B1 عاشق شدن رضوان‌پری بر سام



- U عاشق شدن پسر وزیر بر پرینوش
 - V ممانعت وزیر از خواستگاری پرینوش
 - W نشان دادن جای پریدخت به سام از سوی پسر وزیر به دلیل کینه‌ورزی با پدر
 - X نجات پریدخت و پرینوش
- ◆ آرامش موقتی

شروع روایت اپیزودیک دوم

- ❖ A₂ نافرمانی شداد و خروج او و نبرد با منوچهر
- ❖ B₂ درخواست منوچهر از سام برای کمک به او
- ❖ C₂ یاری سام به منوچهر و ربوده شدن پریدخت در نبود سام توسط ابرهای دیو

نقش ویژه غیرکلیدی روایت اپیزودیک دوم

✓ عاشق شدن طوطی بن شداد بر سام در این نبرد

ادامه روایت اپیزودیک دوم

❖ D₂ نجات پریدخت توسط سام

پایان روایت اپیزودیک دوم و ادامه اپیزودیک دوم

- Y بازگشت سام به همراه پریدخت و طوطی بن شداد به ایران
- Z رسیدن سام به وصال پریدخت و طوطی

← وضعیت نهایی



(بخشیدن ولایت کابل و هند از جانب منوچهر به سام)

بنابراین در این نوع درام، کارکرد نقش‌ویژه‌های فرعی (پی‌رفت‌ها)، نه تنها به‌عنوان عناصری غیرکارکردی، بلکه در قالب رویدادهایی مستقل و پیش‌برنده، به دو شکل در ساختمان اصلی نمایش آشکار است؛ هم ساختمان رویدادهای اصلی را با گره‌ها و

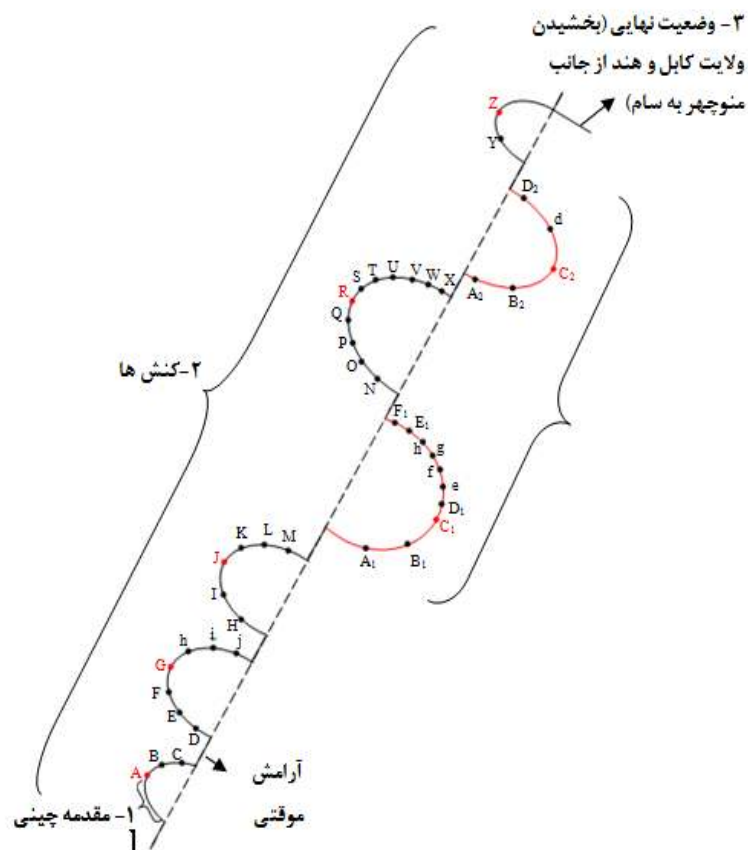
حوادث تودرتوی پیش‌برنده روبه‌رو ساخته و هم شکل‌دهی و شاکله اصلی روایت‌های اپیزودیک (روایت در روایت) را در راستای خلق درام همسان با ساخت‌مایه رویدادگرا و «روایت در روایت» خویش بر عهده داشته است. بر این اساس و با توجه به جدول ساختار روایی سام‌نامه، الگوی نمایشی آن را به دلیل تأکید هرچه بیشتر بر کارکرد نقش‌ویژه‌ها و عدم پیروی از رابطه علی اما پیش‌برنده آنها در روایت اصلی و در الگویی کاملاً متفاوت با سیر صعودی درام اوجگاهی، به شکل منحنی در منحنی ترسیم کرده‌ایم. همان‌گونه که در نمودار پیشین آشکار است، رویدادهای اصلی و کلیدی در هر دو روایت با حروف بزرگ و نقش‌ویژه‌های غیرکلیدی آنها، به دلیل نقش پیش‌برنده و پی‌آیندی در ساختمان روایی - نمایشی، با حروف کوچک اما متوالی نشان داده شده است. دو روایت فرعی (روایت در روایت) نیز در جدول با حروف شماره‌دار و در نمودار به شکل منحنی‌های خارج از کنش‌ها و خط سیر اصلی، متمایل به سمت پایین، آشکار است. همچنین، رویدادهای اصلی از حروف A تا Z و دو رویداد فرعی یکی از A₁ تا F₁ و دیگر از A₂ تا D₂ مشخص شده‌اند. هر کدام از این دو رویداد نیز همچنین شامل نقش‌ویژه‌های متعدد غیرکلیدی است که با حروف کوچک اما متوالی با رویدادها نشان داده شده است. شایان ذکر است که نبود ساختار علی و معلولی و چنیش دایره‌وار و رویداد در رویداد حوادث در این اثر، ساختاری عمودی را در مقابل ساختار افقی و علی و معلولی در ساختمان این نمایش آشکار ساخته است. در نمایش رویدادگرا، «کنش بر اساس همگرایی و نفوذ است و نه پیشرفت و گسترش و بالاخره بر عمق است نه بر بُعد». (جولایی، ۱۳۸۹: ۱۳۷). این نوع کنش در ساختار نمایشی اثر مورد بحث، در نهایت پیشرفت و گسترشی به همراه ندارند، بلکه هر کدام از آنها برای ایجاد عمق در اثر و نفوذ هر چه بیشتر طراحی شده‌اند. این ویژگی، خصوصیتی دیگر از نمایشنامه‌های عمودی را نیز نشان می‌دهد. فعالیت و حرکت میان کنش‌ها کم، متناوب و ناپیوسته است که «این خصوصیت وقفه را نشان می‌دهد نه پیوند را» (جولایی، ۱۳۸۹: ۱۳۷). به دیگر سخن، نفوذ و همگرایی کنش‌های متعدد در قالب روایت در روایت رویدادهای اصلی و اپیزودیک در کنار نقش دایره‌وار و پی‌آیندی پی‌رفت‌ها، تنها مسیر درام را با عمق‌های متعدد و چالش‌برانگیز روبه‌رو می‌سازد. این امر که در پایان برخی از روایت‌ها با آرامشی موقتی

روبه‌روست، دوباره به چرخشی عمودی و دور از روابط علی- معلولی باز می‌گردد و درام را با گسترشی بدون بعد پی می‌گیرد.

همچنین ساختار نمایش عمودی و رویدادگرایی اثر مورد بحث نیز، به‌گونه‌ای در تقابل با پایان‌بندی در ساختار درام اوجگاهی قرار دارد. چنانکه در نمودار نیز آشکار است به دلیل کنش‌های هم‌گرا و در عمق، تماشاگر دیگر در انتظار پایان درام نیست. او از پایان آگاه است و در پی آن است که سیر وقایع را دنبال کند. بر این اساس، ساختار روایت در روایت، تعلیقی نمایشی بر پایه «کشش و انتظار مخاطب از چگونگی رویدادها» فراهم آورده، مخاطب را در ارتباط با افزایش موانع و گره‌های برآمده از این نوع ساختمان روایتی نقل با سؤال «چگونه خواهد شد؟» در برابر «چه خواهد شد؟» روبه‌رو می‌سازد. تعلیق که از آن به عدم اطمینان و بی‌خبری از نتیجه یاد می‌شود، شالوده و بن‌مایه تمامی ساختارهای نمایشی است. به عبارتی، تعلیق همان «چه خواهد شد؟» و انتظار بعد از بحرانی است که دلهره و اضطراب مخاطب را نسبت به وضعیت شخصیت اصلی و قرارگرفتن او در وضعیتی نامناسب به همراه دارد.

نکته قابل توجه در روایت‌های نقالی و همچنین اثر مورد بحث این است که دخل و تصرف نقالان در ساختار اصلی نقل و بهره‌گیری از روایت‌های تودرتو (روایت در روایت) و موازی در راستای نقل اصلی و ایجاد فراز و فرودهای حساب شده، زمینه‌گریز و به تبع آن، شکل‌دهی تعلیق را به شکلی متفاوت، در قالب کشش و نوعی گریز فراهم آورده است. «در قصه و درام‌پردازی ایرانی، «گریز» یکی از عناصر کلیدی تلقی می‌شود. گریز همان شگردی است که نقال‌ها و یا واعظان از آن در جریان صحبت‌های اصلی خود استفاده می‌کردند. در واقع «گریز» نوعی فن و شگرد است که کاربردی مشابه تعلیق در درام غربی دارد. گریز به جای تبعیت از هرم روایت و استفاده از اصل «علت و معلولی»، نوعی رها کردن خط اصلی داستان و ورود به داستان دیگر است» (یاری، ۱۳۷۹: ۷۸). کاربرد روایت‌های تودرتو (روایت در روایت) به شکل حلقه ارتباطی و پی‌آیند وقایع داستان، سهم به‌سزایی در گریز نمایشی ایفا می‌کند. این شگرد که بیش از پیش مخاطب را با گره‌ها و موانع شخصیت اصلی همراه می‌سازد، بُعد دیگری از تعلیق را برای او رقم خواهد زد؛ مخاطب که از نتیجه داستان و پیروزی و دستیابی قهرمان اصلی به

هدف خویش آگاه است، انتظار چگونگی رویارویی قهرمان با حوادث گوناگون و مرتفع کردن آنها را می‌کشد، نه انتظار و دلهره دستیابی او به هدف.



نتیجه‌گیری

نمایش عامیانه نقالی به دلیل برخورداری از متنی مکتوب، حاصل دخل و تصرف‌های روایی و برافزوده‌های ذهنی نقال بر روایت‌های اصلی، امکان بررسی ساختار نمایشی آن را فراهم ساخته است. این نوع داستان‌گویی نمایشی که در دوره اسلامی غالباً به نمایشی «یک نفره» تحت عنوان نقالی منجر شد، با تقویت بازیگری به ظرفیت نمایشی هنر روایی خود افزود تا آنجا که با خلق حرکات نمایشی، آن را از یک هنر شنیداری مطلق به هنر

نمایشی - شنیداری تبدیل کرد.

طومارها، نسخه‌های دستنویس به عنوان مأخذ و منبعی برای داستان‌گویی نقالان با زمینه آفرینشگرانه هستند که ظرفیت‌های بالقوه‌ای از جمله توان نمایشی را در خود به یادگار دارند. طومار مورد نظر که در بردارنده داستان‌های حماسی از کیومرث تا بهمن است، به دلیل بخش قابل ملاحظه‌ای از آن به نام هفت لشکر (دوم)، بدین نام خوانده شده است. این طومار در دو بخش، توسط نقال گمنامی در سال ۱۲۹۲ هجری - قمری کتابت شده است. بخش نخست آن (هفت لشکر اول)، شامل داستان‌هایی از شاهنامه و دیگر متون حماسی است. اما هفت لشکر دوم که با داستان برزو پسر سهراب آغاز می‌شود، ساخته و پرداخته ذهن خود نقالان است. براین اساس، در رابطه با ساختار نمایشی اثر نیز شیوه‌ای یکدست و همگون در تمامی متن طومار جامع وجود ندارد. در این راستا می‌توان طومار جامع نقالان را با توجه به ساختمان متفاوت روایتی در داستان‌های آن به دو نوع تقسیم کرد: نخست داستان‌هایی همچون «رستم و سهراب» و «سیاوش» که نقال آن را با همان ساختار و الگوی ارسطویی برگرفته از شاهنامه روایت می‌کند؛ این در حالی است که داستان‌هایی چون «سام‌نامه»، «برزونامه» و داستان «رستم و اسفندیار» ساخت‌مایه نمایشی متفاوت و همسان با الگوی روایت نقالی دارند. «سام‌نامه» که داستان عشق سام به پریدخت (دختر خاقان چین) را روایت می‌کند، به دلیل برخورداری از الگوی «روایت در روایت» و چینش رویدادها همسان با ساختمان نمایش رویدادگرا، به‌منظور بررسی این نوع الگوی نمایشی از متن طومار مورد نظر انتخاب و تحلیل و بررسی شده است.

با توجه به ساختار داستانی - روایی طومار مورد نظر، بهره‌گیری نقال از روایات و حوادث «تودرتو» به عنوان اپیزود و بر هم افزود آنها، ساختمان نمایشی خاصی را بر اساس شگرد رویدادگرا و مطابق با درام ایرانی در «طومار جامع نقالان» ایجاد کرده است. در این میان، نداشتن روابط علی و معلولی و کارکرد حوادث فرعی و غیرکارکردی (روایت به جای طرح و توطئه) مهم‌ترین رکن ساختاری و وجه تمایز این نوع نمایش با درام اوجگاهی است. شایان ذکر است که در این شیوه، تفاوت میان ساختمان قصه در قصه و روایت‌های نقالی، در نهایت به شکل‌گیری ساختمان نمایشی «روایت در روایت» را

به جای «قصه در قصه» در رابطه با این اثر منجر شده است. این الگوی نمایشی با توجه به جایگاه حوادث فرعی و نقش ویژه‌های روایتی و روایت‌های پی‌آیند به شکل «وضعیت اولیه + کنش‌ها (نقش ویژه‌های کلیدی + غیر کلیدی (پی‌رفت)) + آرامش موقتی + کنش‌ها + ... وضعیت نهایی» دیده می‌شود. همچنین بهره‌گیری از رویدادهای همگرا و گسترش نمایش در عمق در قالب گره‌های متوالی و توجه مخاطب به چگونگی حوادث در طول درام به جای تمرکز بر پایان آن از جمله ویژگی‌های برآمده از این نوع ساختمان نمایشی و متفاوت با درام اوجگاهی است.

Archive of SID

منابع

- آیدنلو، سجاد (۱۳۸۸) متون منظوم حماسی، تهران، سمت.
- احمدی، بابک (۱۳۸۶) ساختار و تأویل متن، چاپ پنجم، تهران، مرکز.
- ارسطو، هنرشاعری (بوطیقا) (۱۳۷۷) ترجمه فتح‌الله مجتبابی، تهران، بنگاه نشر اندیشه.
- جولایی، احمد (۱۳۸۹) قابلیت‌های دراماتیک ادبیات کهن فارسی، تهران، فراز.
- داد، سیما (۱۳۸۵) فرهنگ اصطلاحات ادبی (واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی و فارسی و اروپایی)، چاپ سوم، تهران، مروارید.
- شیخ‌مهدی، علی و محمود طاووسی و حبیب‌الله لزگی و محمدرضا خاکی (۱۳۸۵) «داستان‌گویی نمایشی در ایران»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، شماره هفتم، پاییز و زمستان ۱۳۸۵، صص ۱۱۵-۱۳۱.
- مکی، ابراهیم (۱۳۶۱) شناخت عوامل نمایش، تهران، سروش.
- ناظرزاده‌کرمانی، فرهاد (۱۳۸۵) درآمدی بر نمایشنامه‌شناسی، تهران، سمت.
- نصری‌شرفی، جهانگیر و عباس شیرزادی‌آهودشتی (۱۳۸۸) تاریخ هنر ایران، ج ۱، تهران، آرون.
- هفت لشکر (طومار جامع نقالان) (۱۳۷۷) مقدمه، تصحیح و توضیح: مهران افشاری و مهدی مدائینی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- یاری، منوچهر (۱۳۷۹) ساختارشناسی نمایش ایرانی، تهران، حوزه هنری.
- (۱۳۸۷) «مقدمه‌ای بر شگردهای روایت در درام ایرانی»، مندرج در بررسی عناصر داستان ایرانی، گردآورنده و تنظیم حسین حداد، تهران، صص ۶۳-۱۰۲، سوره مهر.