

فصلنامه علمی پژوهشی کاوش‌نامه

سال هفدهم (۱۳۹۵)، شماره ۳۲

تحلیل نشانه - معناشناسی داستان سکینه بانو

از مجموعه اسکندرنامه منوچهرخان حکیم*

کبری بهمنی^۱

دانشجوی دکتری ادبیات دانشگاه الزهراء(س)

دکتر ذوالفقار علّامی

دانشیار دانشگاه الزهراء(س)

دکتر علی عباسی

دانشیار زبان فرانسه دانشگاه شهید بهشتی تهران

چکیده:

نشانه - معناشناسی روایی به بررسی ویژگی‌های روایی داستان می‌پردازد تا شرایط تولید و دریافت معنا در گفتمان را نشان دهد. معنا در نظام ساختارگرا زمانی حاصل می‌شود که سوژه براساس «قصد» مشخص از طریق کنش‌های برنامه‌ریزی شده از وضعیتی اولیه به وضعیتی ثانوی دست یابد. در تحلیل گفتمانی داستان «سکینه بانو» تلاش براین است که با تقلیل متن به عناصر سازنده آن مانند مرّیع معنایی، برنامه روایی، محور تنشی و مربع واقعیت‌نمایی سازوکار تولید معنا را در داستان نشان دهیم. مطالعه نشانه - معناشناسی داستان سکینه بانو به دنبال آن ساختار اصلی و پایه‌ای است که انسجام و یکپارچگی متن را تضمین کرده و ارتباط و تعامل زنجیره‌های روایی را با واسازی خلاگفتمانی که نتیجه نقش فعال و کنترلی نقّال است، آشکار کرده است. هم‌نشینی زنجیره‌های روایی از طریق بررسی ساختارهای متداول در قصه‌های عامیانه بلند منجر به آشکارگی قصد کنش‌گر شده و تعامل بین ژرف‌ساخت و روساخت را برقرار کرده است. ازسویی داستان با قراردادن زن در جایگاه عامل فاعلی، تنش افعال مؤثر «نباید» و «خواستن» را که در مورد زنان باعث قرارگرفتن در محور دروغ می‌شود، نشان می‌دهد. زنان تا زمانی که در محور دروغ قرار دارند عامل فاعلی‌اند؛ با آشکارشدن ظاهرزنانه‌شان تبدیل به مفعول ارزشی می‌شوند. تنش عاطفی شدیدی که در تقابل با منطق روایی در پایان داستان ایجاد می‌شود نیز از نگاه غیرتمندانه به زن در بافت اجتماعی تغذیه می‌شود.

واژگان کلیدی: نشانه - معناشناسی روایی، پیرنگ، اسکندرنامه، گرماس، منوچهرخان حکیم.

* تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۹/۲۷

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۱۰/۱۴

۱ - نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: bahmanikobra@yahoo.com

مقدمه

روایت‌شناسی شاخه‌ای از نشانه-معناشناسی (semiotique) است که می‌کوشد فنون و ساختارهای روایی استفاده شده در یک متن ادبی را بررسی کند. حوزه تحلیل روایی گفتمان‌ها در «رینخت‌شناسی قصه‌های پریان» (analyse narrative des discours) ادامه بخشی از مطالعات ولادیمیر پراپ است. نظریه کنشی پراپ معتقد است همه هستی شخصیت در نقشی که در داستان برعهده دارد، خلاصه می‌شود. پراپ مطالعاتش را براساس قواعد صوری انجام داد. نقطه شروع بررسی‌های پراپ تعریفی وی از روایت است. وی روایت را تغییر از یک پاره یا یک وضعیت به پاره یا وضعیت دیگر می‌داند. از نظر پراپ «خویشکاری»ها، رخدادهای پایه‌ای و عناصر اصلی طرح هستند. (پراپ، ۱۳۶۸، ص ۵۱) نشانه-معناشناسی فرانسه تلاش کرد الگوی پراپ را تکمیل کند تا به کمک آن بتواند اصول سازمان‌دهی گفتمان‌های روایی را در کلیت نشان دهد. الگوی زایشی گریماس که روشی ساختارمند از نشانه‌شناسی را گسترش می‌دهد، از رینخت‌شناسی ولادیمیر پراپ سرچشمه گرفته است.

در نظام ساختارگرا معنا زمانی حاصل می‌شود که از طریق کنش‌های برنامه‌ریزی شده سوژه از وضعیتی اولیه به وضعیتی ثانویه دست یابد. گریماس معتقد است که در اکثر داستان‌ها روند حاکم بر حرکت متن به گونه‌ای است که همه چیز از یک نقصان آغاز می‌شود و نقصان منجر به عقد قرارداد می‌شود. بعد از عقد قرارداد کنش‌گر در مرحله توانش قرار می‌گیرد و بعد از به دست آوردن توانش‌های لازم، وارد مرحله کنش می‌شود. (عباسی و همکاران، ۱۳۹۰، ص ۱۵۰) به عقیده گریماس و کورتز، کنش گفتمانی «یعنی تحقق برنامه‌ای روایی که خود به سبب استفاده از فرآیند روایی یا نظام همنشینی در گفتمان حاصل می‌گردد.» (گریماس، ۱۳۸۹، ص ۷۳)

پژوهش‌های گریماس نشان دادند که اساس تمام روایت‌ها بر یک ابر-ساختار (super-structure) نهاده شده که آن را به سبب پنج مرحله‌ای بودن آن طرح کلی روایت یا طرح پنج‌تایی می‌گویند، براین اساس روایت به این صورت تعریف

می‌شود: تغییر و تحوّل از یک حالت به حالت دیگر. این تغییر شامل سه عنصر است: عنصری که تغییر را ایجاد می‌کند، قسمت پویایی که تغییر و تحوّل را تحقق می‌بخشد یا تحقق نمی‌بخشد و عنصری که تحوّل را خاتمه می‌دهد. (عبّاسی، ۱۳۹۲، ص ۹۱) نحورویایی روساخت و مرّبع معنایی بر ژرف‌ساخت گفتمان دلالت دارد. از نظر گریماس روساخت نحوی-زمانی و ژرف‌ساخت مقوله‌ای است. ژرف‌ساخت نمی‌تواند به تنهایی داستان را ایجاد کند، زیرا «سطح انتزاعی گفتمان است که آن را ساختارهای اولیّه معنا نامیده‌اند.» (شعیری، ۱۳۸۹، ص ۷)

در فرآیند گفتمان، نشانه در نظامی فرآیندی و در تعامل و چالش با نشانه‌های دیگر به سوی تولید معنا حرکت می‌کند؛ از اینرو موضوع اصلی نشانه-معناشناسی ارتباط ساختاری مولدی است که در سطح زیرین متن، معنا را تولید می‌کند. فرآیند معناسازی خود تحت نظارت و کنترل نظامی گفتمانی است و گفتمان محلّ ثبت ارزش، تولید، دگرگونی، بازسازی و تحوّل آن به سوی ارزشی جدید است. در مطالعه گفتمانی معنا نه به صورت منفک و منقطع، بلکه در کلیّت متن و در چارچوب فرآیند هم‌نشینی و به شیوه زایشی بررسی می‌شود. نشانه‌شناسی لایه‌های معنایی را می‌کاود تا هماهنگی برونه و درونه روایت را بسنجد.

براین اساس سؤالاتی که مقاله حاضر با رویکرد نشانه-معناشناسی در صدد پاسخ‌گویی به آنهاست، عبارتند از:

آیا فرآیندهای تحوّل کلامی متناسب با قصد کنش‌گر توانسته‌اند انسجام معنایی را در نحورویایی ایجاد کنند؟ قرارداد زن در جایگاه عامل فاعلی چه تغییراتی را در بُعد واقعیت‌سنجی گفتمان و محورتنشی ایجاد کرده است؟ چگونه داستان با جبر گفتمانی به مقابله برمی‌خیزد؟

پیشینه تحقیق

دیدگاه نشانه-معناشناسی از مباحث مطرح در حوزه نقد ادبی است و هنگام بررسی متون، انواع نظام‌های گفتمانی و سازوکار تولید معنا را تجزیه و تحلیل می‌کند.

عبّاسی با تأکید بر بعد روایی این رویکرد در کتاب‌های «صمد: ساختار یک اسطوره» (۱۳۸۰)، «روایت شناسی کاربردی» (۱۳۹۳) به تحلیل متون فارسی پرداخته است. شعیری در «تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان» (۱۳۸۵)، «راهی به نشانه-شناسی سیال» (۱۳۸۸) و... ابعاد حسی-ادراکی گفتمان را معرفی و تبیین کرده است. در میان پژوهش‌های نشانه-معناشناسی، به قصه‌های عامیانه بلند کمتر پرداخته شده است. اسکندرنامه‌ها از جمله اسکندرنامه منوچهرخان حکیم تاکنون از دید نشانه-معناشناسی بررسی و نظام‌های گفتمانی آن معرفی و تحلیل نشده است.

داستان سکینه بانو

داستان سکینه بانو از داستان‌های اسکندرنامه منسوب به منوچهرخان حکیم است (صص ۱۱۶-۸۹). اسکندرنامه از داستان‌های رایج عصر صفویه است؛ کتاب آمیخته‌ای از محتویات حافظه اقوام گوناگون هندواروپایی با جعلیات واضح براساس الگوهای سنتی است. (ذکاوئی، ۱۳۸۴، ص پانزده) این داستان در میان داستان‌های پی در پی اسکندرنامه قرار دارد و با عملیات برش در گفته و بازگشت جزئی به گفتمان از سایر گفته‌ها منفک می‌شود. انفصال یا برش، قطع ارتباط گفته‌پرداز با گفتمان و حذف حضور مستقیم اوست؛ اتصال گفتمانی حضور زنده گفته‌پرداز در جریان گفتمان با نشانه‌های مختلف زبانی است. هرگاه سه عامل من، اینجا و اکنون حضور را به سه عامل دیگر یعنی او، آنجا و زمانی دیگر بدهند، جریان انفصال گفتمانی شکل می‌گیرد و به نظام دیگری که نظام گفته‌ای خوانده می‌شود، سوق می‌یابد. (شعیری، ۱۳۸۵، ص ۱۶)

«اما راوی این حکایت دلگشا، چنین روایت می‌کند شمع عالم، اسکندر ذوالقرنین را...» (حکیم، ۱۳۸۴، ص ۸۹) برش عاملی در اینجا از گفته‌پرداز یا راوی گفتمان به سوی عامل گفته (اسکندرو دخترش) حرکت می‌کند. در پایان داستان پس از وصال شهزاده‌ها، دوباره حوزه گفته را ترک و به گفتمان رجعت می‌کند: «دو شهزاده از وصال مطلوب خودشان کامیاب شدند که جمیع جوانان به مطلوب خودشان برسند، انشاءالله

تعالی» (ص ۱۱۶) در این داستان به دلیل حضور نقال و روایت‌شنو، اتصال گفتمانی، بازگشت به زمان و مکان نقل گفته است؛ نقال از حوزه گفته خارج می‌شود. ذکر نشانه‌های گفتمان، راوی و جوانانی که در حال شنیدن روایت‌اند، او، آنجا و آن زمان را به من، اینجا و این زمان مبدل کرده است. حضور نقال و نقل‌شنو، حوزه‌ای واسط بین گفتمان و گفته‌پرداز نخستین با حوزه گفته و عوامل آن است. داستان بین این دو برش قرار دارد.

سکینه در تبریز با مادر و پدر بزرگش زندگی می‌کند. وقتی باخبر می‌شود آذربرزین پدرش نیست، تصمیم می‌گیرد به دنبال پدرش، اسکندر، به آنگه ترکستان برود. در بین راه از شکست سپاه اسکندر و تصرف خزانه و بارگاه وی توسط ترکان باخبر می‌شود. ترکان قصد دارند خزانه را به دست شاهزاده ترک، سلطان محمد، در بلخ برسانند. سکینه در نبرد با ترکان، خزانه و بارگاه اسکندر را پس می‌گیرد. شاهزاده ترک به نبرد با سکینه می‌آید؛ در ضمن جنگ، نقاب از صورت سکینه می‌افتد و شاهزاده عاشق وی می‌شود. طی نبردهای سکینه و ترکان، سپاه ایران به کمک سکینه می‌آید و بُنه به دست اسکندر می‌رسد. از اینجا به بعد حضور فعال سکینه ظاهراً با صحنه نمادین یافتن سکینه در بیابان درحالی که کلاغ‌ها اطراف او هستند، به پایان می‌رسد. اما پایان سرنوشت سکینه به قسمت پایانی داستان عشق عبدالحمید و شهربانو می‌پیوندد. این داستان قبل از داستان سکینه بانو آغاز شده است. عبدالحمید با هنرنمایی و کشیدن کمان در بارگاه شاه ترکان شایستگی همسری شهربانو را می‌یابد. میگزاری و عشق‌بازی‌های آنها، درحالی که شاه ترکان با ایرانیان در جنگ است، مخفیانه در باغ شهربانو انجام می‌شود. اسارت سکینه و واگذاری او به شهربانو، داستان وی را به داستان عبدالحمید و شهربانو می‌پیوندد. جاسوسان، شاه را باخبر می‌کنند. شهربانو برای تبرئه خود و دفع خشم شاه، همه را بی‌هوش می‌کند و وانمود می‌کند آنها را اسیر کرده. شاهزاده‌های ایرانی را به همراه صندوقی که سکینه را در آن قرار داده‌اند، روی ارابه می‌گذارند و به دربار شاه ترکان می‌برند. عیاران ایرانی به ارابه حمله می‌کنند و صندوق سکینه را

برمی دارند. اسکندر و سردارانش جداگانه، گروه گروه حمله می کنند؛ نهایت سپاه ایران پیروز می شود. سبکتکین شکست خورده خواب عیسی (ع) را می بیند و عیسی او را به تسلیم در برابر اسکندر و موافقت با ازدواج شاهزاده‌ها توصیه می کند.

در این داستان راوی برای ادامه داستانی که قبلاً قطع شده، از روایت گردانی^۱ استفاده می کند و چند ماجرا را که در صحنه‌های متفاوت رخ می دهند به موازات یکدیگر (با قطع یکی و ادامه دیگری) روایت می کند؛ البته او طبق یک برنامه روایی پیش می رود و در نقطه‌ای هر دو ماجرا را به هم می پیوندد. در میانه داستان سکینه بانو، ادامه ماجرای محمدشیرزاد را می آورد: «پس والی عبدالحمید را به اردو آورده دربند کشید... تا به داستانش برسیم.» (حکیم، ۱۳۸۴، ص ۱۰۷) و تقریباً در انتهای داستان سکینه بانوست که عامل‌های کلامی قصه‌ای که درون قصه سکینه بانو روایت شده بود، به سپاه اسکندر می پیوندند و شکست شاه ترکستان را حتمی می کنند.

بررسی زنجیره‌های روایی داستان

گفتمان با وضع ابتدایی عامل فاعلی آغاز می شود. وضعیت ابتدایی «نقصان» یا «نابسامانی» روایت نامیده می شود. در وضعیت ابتدایی عامل فاعلی پی می برد با شیء ارزشی در حال انفصال است؛ عامل فاعلی را در چنین وضعیتی «فاعل حالتی» می نامند. او برای عبور از انفصال به «وصال»، باید از فاعل حالتی به «فاعل عملی» تبدیل شود. حرکات‌های ساختاری داستان از طریق کنش‌های عامل فاعلی برای رفع نقیصه ایجاد می شوند. عامل فاعلی باید سعی کند در فرآیند تحوّل، وضع موجود را تغییر دهد.

در این گفتمان طبق اطلاعات راوی دوری از پدر نقیصه داستان است. فاعل حالتی به انفصال با پدر پی می برد؛ بنابراین بلافاصله برای قرار گرفتن در حالت وصال تصمیم می گیرد و به عامل فاعلی تبدیل می شود. عامل فاعلی باید ابتدا اطلاعاتی راجع به پدرش کسب کند. به محض این که می فهمد آذربرزین پدر بزرگش است نه پدرش، از او راجع به پدر می پرسد و اطلاعات لازم را برای اقدام به کنش اولیّه جمع آوری

می‌کند: «پس پدر من کیست؟ آذر گفت: پدر تو شاه هفت کشور و ملک دادگر، جهانگشای شاه‌نشان و حلقه‌فکن گوش گردنکشان، اسکندر ذوالقرنین است. سکینه بانو گفت: حالا پدر من کجاست؟ آذر گفت: به تسخیر آنگه ترکستان رفته است.» (ص ۹۰) اطلاعات درون کلامی فشرده‌ای که آذر به عامل فاعلی می‌دهد، دارای یک «مرجع گسترده» است و قبلاً توسط گفته‌پرداز به گفته‌یاب داده شده؛ تنها عامل فاعلی تازه‌وارد، از آن بی‌خبر بوده است.

پس از کسب اطلاعات، فعالیت عملی کنش‌گر آغاز می‌شود: «سکینه گفت: در تمهید لشکر باش که به خدمت پدر روم و من بعد در تبریز نخواهم ماند.» (همانجا) وضعیت عامل فاعلی با شاخص مکانی مشخص می‌شود؛ زیرا برای ایجاد تغییر در وضع زندگی‌اش باید از تبریز خارج شود؛ یعنی «مکان توانشی» یا «خودی» را ترک گوید. مکان توانشی شامل مکانی است که حرکت قهرمان از آنجا شروع می‌شود. آزمون سرنوشت‌ساز و اصلی در مکانی دیگر و غیرخودی، یعنی دور از وطن انجام می‌شود، این مکان را «مکان خارجی» یا «کنشی» می‌نامند. در مکان غیرخودی توانش قهرمان به کنش تبدیل می‌شود. (عباسی و همکاران، ۱۳۹۰، ص ۱۴۸) در اکثر مواقع در فرآیند تحوّل، فعالیت عملی فاعل با تغییر مکان توأم است؛ زیرا مکان همیشگی، تکراری و یکنواخت شده و امکان تغییر و تحوّل در همان مکان تا حدی ناممکن است. (شعیری، ۱۳۹۱، ص ۸۰)

سکینه بانو به دنبال چیزی که ارزش است، حرکت می‌کند. «قصده» برای رسیدن به شیء ارزشی کنش‌ها را برنامه‌مدار می‌کند و انسجام روایی را ایجاد می‌کند. «برای شکل‌گیری سوژه روایی که جست‌وجوی کنشی است ارزشی لازم است که بتواند جای خالی چیزی را که همان ابژه است، پرکند. سوژه کنشی سوژه‌ای است که در جست‌وجوی چیزی است؛ یعنی براساس پیش‌بینی تنش ابژه‌ای را که دارای ارزشی نشانه-معناشناختی است هدف قرار می‌دهد. بدون این هدف‌گیری که خود مبتنی بر ارزش است، سوژه کنشی شکل نمی‌گیرد.» (گریماس، ۱۳۸۹، ص ۷۴)

«قصد» بیانگر دو موضوع است: نخست این که فاعل یا قهرمان داستان به انتخابی دست زده و دیگر آن که در هر قصد، مسأله مهم کشش یا حرکت به سوی چیزی است. گویا فاعل، چیزی یا کسی را نشانه می‌گیرد. هر قصد مسأله اساسی مقصد را مطرح می‌کند و چون از نقطه خاصی شروع می‌شود، در هر قصد یک مبدأ و یک مقصد مدنظر است. (همانجا، ص ۸۰)

نشانه یا قصد در نقل راوی یافتن پدر است (به این قصد می‌توان شک کرد). مبدأ حرکت، خانه یا تبریز و مقصد الگه ترکستان. اما کنش‌گر قبل از نفوذ به مکان کنشی باید مکان دیگری را که عبور از آن ضروری است و «مکان میانی» یا «واسطه‌ای» نامیده می‌شود، (عباسی و همکاران، ۱۳۹۰، ص ۱۴۹) پشت سر بگذارد. بلخ در داستان سکینه-بانو، مکان میانی است؛ قبل از رسیدن به ترکستان به بلخ می‌رود. «جست‌وجو» به خاطر تغییر در وضع عامل فاعلی بعد پویای کلام محسوب می‌شود، زیرا دربردارنده گذر از مرحله‌ای به مرحله دیگر برای ایجاد تغییر است.

پس از عزیمت قهرمان، روایت پاره ابتدایی را پشت سر می‌گذارد و وارد پاره میانی که قسمت پویای کلام است، می‌شود. در این قسمت عامل فردی باید آزمون اصلی و سرنوشت ساز را به انجام برساند و نقیصه را التیام بخشد. در صورت موفقیت، عامل فردی وارد مرحله آزمون سرافرازی که با ارزیابی همراه است، می‌شود. به عبارتی پاره سوم و انتهای روایت شکل می‌گیرد. نیروی سامان‌دهنده آشفتگی و تلاش عامل فاعلی را به نتیجه می‌رساند و دوباره تعادل به روایت بازمی‌گردد؛ اما تعادلی که دوباره به روایت بازمی‌گردد، همان وضعیتی آغازین نیست؛ بلکه عامل فاعلی فرآیند «شدن» را پشت سر گذاشته است.

در داستان سکینه بانو پس از ورود عامل فاعلی به قسمت پویای کلام، روایت که برای یافتن پدر آغاز شده بود، با نقصانی دیگر مسیر خود را به سوی قصد دیگر تغییر می‌دهد. این قصد پس گرفتن بُنه اسکندر از ترکان است. اگر بخواهیم این داستان را از مجموعه اسکندرنامه منفک کنیم و بی‌توجه به داستان‌های دیگر به تعیین فرآیندهای

تحوّل کلامی در این داستان پردازیم، حرکت قهرمان دو زنجیره روایی ایجاد می‌کند. زنجیره دوم که پس گرفتن بنه و بارگاه اسکندر است در درون زنجیره اصلی که رسیدن به اسکندر است، قرار می‌گیرد بدون آن که پیوند معنایی با سوژه ارزشی یا قصد عامل فاعلی داشته باشد یا در کلان روایت به عنوان روایت ابزاری کمک به تحقق کنش اصلی نماید. از سویی سرنوشت قهرمان در زنجیره سومی که مربوط به داستان دیگری است، مشخص می‌شود. بر این اساس مهمترین طرح‌واره داستان که در بردارنده عزیمت اصلی کنش‌گر است به صورت زیر شکل می‌گیرد:

عامل فاعلی در تبریز زندگی می‌کند. اطلاعاتی را کسب می‌کند که بر اساس آنها دیگر نمی‌تواند در تبریز بماند و ظاهراً برای یافتن پدر مصمم می‌شود. این زنجیره فرآیند انتهایی را که شامل ارزیابی شناختی است، ندارد. پاره میانی نیز تنها در حرکت عامل کلامی خلاصه می‌شود. پس از فتح ترکستان، خواننده می‌تواند حدس بزند سکینه، اسکندر را می‌بیند، زیرا راوی سخنی از ملاقات آنها به میان نیاورده است.

در زنجیره دوم، سکینه و آذربرزین در راه ترکستان، از طریق جاسوسان با خبر می‌شوند که خزانه و بارگاه اسکندر را ترکان تصاحب کرده‌اند. سکینه تصمیم می‌گیرد خزانه را از ترکان پس بگیرد؛ قاهرشاه را شکست می‌دهد و اموال اسکندر را پس می‌گیرد. اما قبل از آنکه عمل وی مورد ارزیابی قرار گیرد با موانع نیروهای بازدارنده مواجه می‌شود. در این زنجیره آنچه «خوشی» عامل فاعلی را با مشکل مواجه می‌کند، «عامل ضدفاعلی» است. نیرویی که خواهان پس گرفتن اسباب و خزانه است: «سکینه مستعد شده بود که روانه اردوی پدر شود که از جانب بلخ گردشده و سلطان محمد و قراخان و سگدندان کوش رسیدند، با شصت هزار کس کافر بی‌دین در برابر لشکر سکینه فرود آمدند.» (ص ۹۳) مشخصات عامل ضدفاعلی یکی در نیروی همگانی و منسجم تحت عنوان «لشکر» و دیگر جنبه‌های توصیفی آن: «کافر بی‌دین» بیان شده است. از سویی قصد عامل ضدفاعلی پس از پی‌بردن به هویت زنانه سکینه و عشق سلطان محمد، علاوه بر بازپس‌گیری خزانه، دستگیری سکینه و ازدواج او با شاهزاده

ترک است: «قراخان هی بر او زد که: ای بی‌دولت! تو کیستی که در چنین وقتی که می‌خواستم دختر اسکندر را دستگیر نمایم و به خدمت پسر پادشاه ترکان برم تو آمدی و جان‌فشانی برای اسکندر می‌کنی؟» (ص ۹۶) پس از چندین نبرد، نیروی کمکی از طرف سپاه ایران می‌رسد و در نهایت خزانه به دست اسکندر می‌افتد.

زنجیره سوم، بخشی از داستانی دیگر است. راوی با کارکرد الزامی‌ای که برعهده دارد، کنترل‌کننده و هدایت‌کننده ساختار است و براین اساس زنجیره سوم را در داستان عشق عبدالحمید و شهربانو ادغام می‌کند. وضعیت ثانوی هر دو داستان در یک پایان-بندی؛ البته با تمرکز بر داستان عبدالحمید مشخص می‌شود. در این زنجیره شهزاده‌های ایران با شهبانوی ترکستان (شهربانو) و سکینه بانو در باغ ملکه مجلس نوشانوش ترتیب داده‌اند؛ عیار ترکان، شاه را باخبر می‌کند؛ شاه در حال لشکرکشی به باغ است که شهربانو مطلع می‌شود و برای فرار از انتساب به خیانت و خشم شاه، با بی‌هوش کردن شاهزاده-های ایرانی وانمود می‌کند علاوه بر این که خیانت نکرده، به شاه در دستگیری دشمنانش کمک کرده است.

اگر طرح داستان را پدرجویی تلقی کنیم با سه زنجیره غیرمرتبط بدون ارتباط زیرساختی مواجه خواهیم شد؛ درحالی که «پیرنگ تنها عنصری است که نمی‌تواند به تعداد زیاد دیده شود. همیشه یک پیرنگ اصلی در روایت وجود دارد و پیرنگ‌های دیگر نسبت به پیرنگ اصلی، فرعی هستند.» (عباسی، ۱۳۸۹، ص ۸۲) قبل از تأیید آنها به‌عنوان برنامه‌های روایی نامنسجم و پراکنده، لازم است نگاهی به ساختارروایی داستان‌های عاشقانه اسکندرنامه بیندازیم و آنها را با طرح داستان‌های پدرجویی مقایسه کنیم.

در داستان‌های عاشقانه، مراحل مختلف فرآیندهای تحوُّلی کلام شبیه یکدیگر است. استعمال ساختاری یکسان برای این داستان‌ها، آنها را آشنا و قابل پیش‌بینی کرده است. اجزای شناخته‌شده در روند حرکت قهرمان در قصه‌های عامیانه بلند، عبارتند از: تغییر مکان عامل فاعلی، ورود ناشناس او به دربار پادشاه همراه بازرگان یا پیرمردی که

او را به فرزندخواندگی پذیرفته، انجام کاری چشمگیر مثل کمان کشیدن یا بازپس گیری شی ای ارزشمند، معاشقه با دخترشاه و در نهایت شکست یا متقاعدسازی شاه و ازدواج. داستان های اسکندرنامه نیز از این توالی و هم نشینی کنشی تبعیت می کنند. (داستان محمدشیرزاد، صص ۸۹-۴۵ و عبدالحمید، صص ۶۶، ۸۵-۷۵، ۱۱۶) در الگوهای قدیمی تر، کار چشمگیر یا به عبارتی آزمون سرنوشت ساز به صورت قراردادی بین خواستگار، شاه یا دخترش منعقد می شده است. به کنش گر گفته می شده: اگر کمان را بکشی، اگر ازدها را بکشی و... دخترشاه را به تو می دهند. از نمونه داستان های شاهنامه داستان ازدواج گشتاسب و کتایون است، داستان همای و بهمن از دارابنامه طرسوسی (طرسوسی، ۱۳۸۹، ج ۱، ص ۷) داستان عشق فرخزاد و بهزاد در دارابنامه بیغمی (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱ ص ۶۳) و... نمونه های رایج چنین ساختاری است. در این داستان ها عقد قرارداد به طور صوری حذف؛ ولی به طور ضمنی در انجام یک کنش چشمگیر باقی مانده است:

عقد قرارداد ← توانش ← کنش ← ارزیابی و قضاوت شناختی و عملی

ارزیابی از طریق دادن دختر شاه به کنش گر انجام می شود. به عبارتی عامل فاعلی پیروز شده، مفعول ارزشی را به دست می آورد.

نوع دیگر داستان ها، داستان هایی با قصد پدرجویی است. الگوی کهن این داستان ها، داستان رستم و سهراب است. در این الگو پدر و پسر به صورت ناشناس با هم نبرد می کنند و در نهایت پسر کشته می شود. سازه مرگ پسر اگر به دست پدر رخ ندهد، با تقدّم و تأخّر بالأخره اتفاق می افتد. در برخی قصه ها ممکن است شخصی که معمولاً مادر است، پدر و پسر را به یکدیگر معرفی کند. اسکندرنامه نیز متأثر از داستان پردازی های شاهنامه است.^۲

داستان سکینه بانو داستانی عاشقانه است؛ زیرا از الگوی همسریابی تبعیت می کند. راوی اشتیاق سکینه برای دیدن پدر را به انگیزه ای برای توجیه حرکت تغییر داده، بدون آنکه ساختار را براساس آن گسترش دهد. در میانه نیز داستان را به داستانی با قصد

جفت‌جویی پیوندزده است. از سویی در توصیف قهرمانی‌های سکینه به گردآفرید نظر داشته است. داستان گردآفرید اندیشه برتری ایرانیان بر غیر ایرانیان را در بافتی که می‌توانست به جفت‌جویی ختم شود، بیان می‌کند. در شاهنامه «قصه» سهراب و گردآفرید همسریابی نیست؛ از اینرو داستان نبرد و مواجهه آنها پس نیرنگ گردآفرید و فرار وی متوقف می‌شود و در برابر طرح اصلی رنگ می‌بازد.

براین اساس زنجیره دوم نه به صورت روایتی مجزا؛ بلکه در فرآیند پویای زنجیره اول قرار می‌گیرد، زیرا برای جلب نظر یا طبق الگوی عقد قرارداد (قراردادی ناگفته) از سوی پدر دختر، کنش‌گر باید دست به عملی چشمگیر بزند. هنرنمایی کنش‌گر در اینجا بازپس‌گیری شیء ارزشی است و نکته جالب این که شمشیرکشی و نبرد کنش‌گر با کرشمه زنانه توصیف شده است و اشاره‌ای به دلربایی و جلب توجه معشوق دارد: «بانو با آن ترک در سخن بود و تیغ، مانند غمزه خوبان، از غلاف کشیده، نهیب داد که بگیر از دست من.» (ص ۹۲)؛ خزانه و بارگاه اسکندر عامل ارزشی درجه دوم است و برنامه‌روایی آن، برنامه‌روایی ابزاری است که در خدمت برنامه‌روایی پایه قرار گرفته است. عامل‌های کلامی چیزی را می‌جویند که آن را دارای «ارزش» بدانند. قصد سکینه بانو تصاحب خزانه نیست؛ اما در میانه راه و در پاره‌میان روایت طبق الگوی چنین داستان‌هایی باید دست به هنرنمایی بزند. جنگ‌های بعدی ترکان با سکینه برای بازپس‌گیری عامل ارزشی است. اما از نظر ترکان نیز خزانه و بارگاه ارزشی استعمالی دارند نه بنیادی. «در نظام ارزشی استعمالی ما با ارزشی مواجه هستیم که فقط وسیله‌ای برای دستیابی به ارزشی بزرگ‌تر و بنیادی است؛ یعنی وسیله‌ای به ما کمک می‌کند تا برنامه‌ای ارزشی را به تحقق برسانیم.» (شعیری، ۱۳۹۱، ص ۸۷) تصرف خزانه منجر به رویارویی سکینه بانو با شاهزاده ترک می‌شود. پس از هنرنمایی موفقیت‌آمیز عامل فاعلی طبق مراحل یکسان فرآیندهای تحوّل کلامی در الگوهای مشابه، باید معاشقه‌های مخفیانه عامل فاعلی با یکی از نیروهای ضد‌عامل فاعلی؛ یعنی سلطان محمد آغاز شود؛ اما این مرحله از داستان حذف می‌شود؛ محمد اسیر ایرانیان می‌شود و

سکینه را متعفن در بیابان درحالی که کلاغ‌ها اطراف او جمع شده‌اند، می‌یابند. این صحنه نمای عاطفی جریانی است که دیدگاه موضع‌گیرانه عوامل گفتمانی را نشان می‌دهد. حالات عاطفی می‌توانند هریک دارای صحنه باشند و با تغییر هر صحنه، نوع احساسات و عواطف نیز تغییر کند. «صحنه می‌تواند سبب بروز نمایه خاصی گردد که دارای بارهای عاطفی متفاوتی باشد. صحنه‌های عاطفی با ساختارهای ارزشی مرتبط می‌باشند» (شعیری، ۱۳۸۵، ص ۱۶۰) صحنه تعفن و نمایه حیوانی کلاغ بیانگر منفور واقع شدن و طردشدگی است؛ بنابراین به صحنه‌ای فرهنگی-عاطفی تبدیل شده است. علت طردشدگی سکینه بانو در حرکت گستاخانه وی است. همچنین این صحنه می‌تواند معلول تحقق زنجیره سوم داستان‌های عاشقانه باشد. راوی با قراردادن سکینه بر سر راه عبدالحمید و شهربانو داستان را به ماجراهای عاشقانه آنها پیوند می‌زند؛ معاشقه‌های قهرمانان در باغ شهربانو و بدون حضور سلطان محمد اتفاق می‌افتد؛ به عبارتی بهتر است بگوییم این قسمت از داستان سانسور می‌شود و ادامه آن به داستان عشق شاهزاده ایران به ملکه ترکستان می‌پیوندد. نقش فعال نقال موجب تغییر در نظام‌های متداول روایی شده است و با بررسی روند شکل‌گیری و دریافت نشانه در متن و با قراردادن شریک گفتمانی در خوانش روایت به خلأ موجود که انعکاسی از نگاه و اندیشه نقال به عنوان نماینده اندیشه جمعی عصر است، می‌توان دست یافت.

داستان سکینه بانو از ساختار کهن جفت‌جویی پیروی می‌کند نه پدریابی. این ساختار با تغییر قهرمان زن به جای مرد، در کنار حافظه فرهنگ جمعی و نگرش غیرتمندانه به زنان قرار می‌گیرد. زنان ایرانی در قصه‌های عامیانه به تبعیت از چهره اساطیری گردآفرید، حماسی جلوه می‌کنند و خاطرخواهان ترک را به سخره می‌گیرند. در واقع نگرش شاهنامه در این داستان‌ها در گفتار گردآفرید خلاصه شده است: «که ترکان ز ایرانیان نیابند جفت» (بیت ۲۵۹). این ساختار در کنار این نگرش، نخستین تغییری که در ساختار ایجاد می‌کند تبدیل عزیمت با انگیزه جفت‌جویی به عزیمت با انگیزه پدریابی در سخنان راوی است. درحالی که ساختار داستان‌های پدرجویی از

توالی دیگری از جمله رویارویی پدر و فرزند تبعیت می‌کند؛ همان‌طور که در توالی کنشی دو داستان دیگر از مجموعه اسکندرنامه، یافتن فیروز و داستان شاهزاده اصغر^۳ مشهود است. توالی کنشی و ساختاری داستان سکینه بانو براساس الگوی جفت‌جویی است و این تناقض علاوه بر نمودساختاری، در گفتار راوی نیز قابل بررسی است. نخست این که سکینه به سن چارده سالگی رسیده و طبق گفته راوی «اسکندر ذوالقرنین را دختری به هم رسیده بود.» (ص ۸۹)؛ یعنی به سن بلوغ رسیده بود. نکته دیگر سوالی است که سکینه از پدر بزرگ خود می‌پرسد و نشان بلوغ جنسی وی است: «روزی در کنار جد خود نشسته بود، گفت: ای پدر! چرا در فراش^۴ مادر من نمی‌خوابی؟ آذر گفت: ای ملکه! دختر من است مادر تو و تو نتیجه منی؛ و من در فراش دختر خود چون خوابم؟» (ص ۹۲) از سویی با وجود آن که قصد سکینه از حرکت دیدن پدر است و اسکندر برای به دست آوردن صندوق سکینه بسیار تلاش می‌کند؛ ولی هیچ‌گاه سخنی از ملاقات آنها به میان نمی‌آید. بنابراین انگیزه جفت‌جویی در قالب ساختار معمول چنین داستان‌هایی در داستان سکینه بانو نیز وجود دارد و آن را مشابه داستان عبدالحمید و محمدشیرزاد کرده است؛ اما این ساختار متأثر از جبرگفتمانی داستان گردآفرید است؛ بنابراین دلاوری و جنگاوری سکینه بانو، ضربه زدن به شاهزاده ترک و افتادن کلاهخود و دانستن این که مبارز میدان زن است، از همان شگفتی‌های داستان گردآفرید گرفته شده است و باز این چیرگی و مسائل فرهنگی عصر راوی مانع از معاشقه سکینه بانو با شاهزاده ترک می‌شود و زنجیره سوم داستان حذف و در داستان عبدالحمید نمود می‌یابد. جبرگفتمانی داستان، هرچند براین اساس که ترکان ز ایرانیان نیابند جفت، منع معاشقه سکینه بانو و کتمان انگیزه سفر را به دنبال دارد؛ اما در پایان داستان با ازدواج سکینه و شاهزاده ترک این جبر شکسته می‌شود و گفتمانی پویا و جدید شکل می‌گیرد. «جبرگفتمانی عبارت است از جهت‌مندی گفتار؛ انرژی‌هایی که تولید زبانی گفته‌پرداز را تحت تأثیر قرار می‌دهند، دامنه دید؛ چشم‌اندازی که براساس آن تولید زبانی شکل می‌گیرد؛ تصویری که در هر لحظه گفته‌پرداز از خود، شریک یا رقیب

گفتمانی خود دارد و دائماً در حال تغییر است؛ روش یا شیوه فردی سخن که براساس پیشینه‌های فرهنگی و اجتماعی، قابلیت‌های زبانی، زمانی و مکانی... شکل می‌گیرند.» (شعیری، ۱۳۸۵، ص ۱۵)

در انتهای داستان با ازدواج سکینه و شاهزاده ترک جبرگفتمانی‌ای که با جایگزینی زن به جای مرد در ساختار جفت‌جویانه به مقابله برخاسته بود، شکسته می‌شود. عادت فرهنگی و نگرش نژادی و برتری‌جویانه ایرانی دگرگون می‌شود و ترکان از ایرانیان جفت می‌یابند!

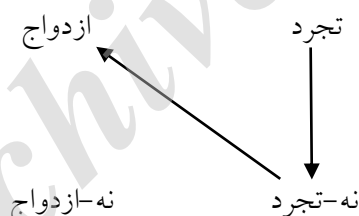
در این تغییر ارزش باید به جایگاه راوی و بافت اجتماعی وی توجه کرد. کنترل و نظارت برنامه‌روایی از طریق «راوی» صورت می‌گیرد. «وظیفه اصلی و الزامی راوی، ایفای نقش کارکردی راوی است. این کارکرد همیشه با کارکرد کنترلی یا کارکرد هدایت‌کنندگی ادغام می‌شود، زیرا راوی ساختار متنی را کنترل می‌کند.» (لینت و لت، ۱۳۹۰، صص ۱۶-۱۷) وی با انگیزه‌ها و موضع‌گیری فکری-عقیدتی که در راستای عادات، سنن و... تحمیل می‌کنند، درباره علت کنش‌ها دست به مخفی‌کاری می‌زند. از سویی اشکال ثابت داستانی را دگرگون و بازسازی می‌کند و با فاصله‌گیری اندک از ساختارهای شناخته شده به نوعی هنجارگریزی غیرصریح می‌رسد. نتیجه این هنجارگریزی به چالش کشیدن سلطه اساطیر بر قصه‌های عامیانه بلند است.

افول اسطوره‌گرایی از مشخصه‌های ادبیات عصر صفویه است. با غلبه فردگرایی و ضعف روحیه قومی و جمعی ارزش‌های اساطیری کاهش می‌یابد. (فتوحی، ۱۳۷۹، ص ۴۹) از اینرو تحلیل فرآیند نشانه-معناشناسی داستان سکینه بانو، نظر کسانی را که اسکندرنامه را حلقه وسط قصه‌های عامیانه بلند و رمان‌های جدید می‌دانند، مستدل می‌کند. «قهرمان داستان اسکندرنامه هنوز جمعی می‌اندیشد اما در آستانه انتقال به فردیت است.» (حکیم، ۱۳۸۳، ص ۱۲) با شکسته شدن جبرهای گفتمانی امکان تنوع و تکثر در ساختارهای روایی به وجود می‌آید.

مربع معاشناسی

مربع معاشناسی بیانگر ژرف ساخت و نوعی باز نمود دیداری از مقوله ای معاشناسختی است. مطالعه همه جانبه فرآیند پویای کلام دستیابی به چنین باز نمودی را میسر می سازد. مربع معاشناسی نقطه مرکزی گفتمان محسوب می شود و قادر به فشردگی و ساده کردن مباحث تجزیه و تحلیل کلام است. آنچه به طور گسترده و بسیار جامع در بحث فرآیند کلامی با ساختار روبنایی کلام مورد بررسی قرار می گیرد، به کمک مربع معاشناسی به ساختار کلی و بسیار خلاصه تبدیل می شود. تفکر حاکم بر این مربع اساس حرکت را «نه» می داند. تا به چیزی «نه» نگوییم، نمی توانیم به سمت متضاد آن حرکت کنیم. (شعیری، ۱۳۹۱، صص ۱۲۸-۱۲۷)

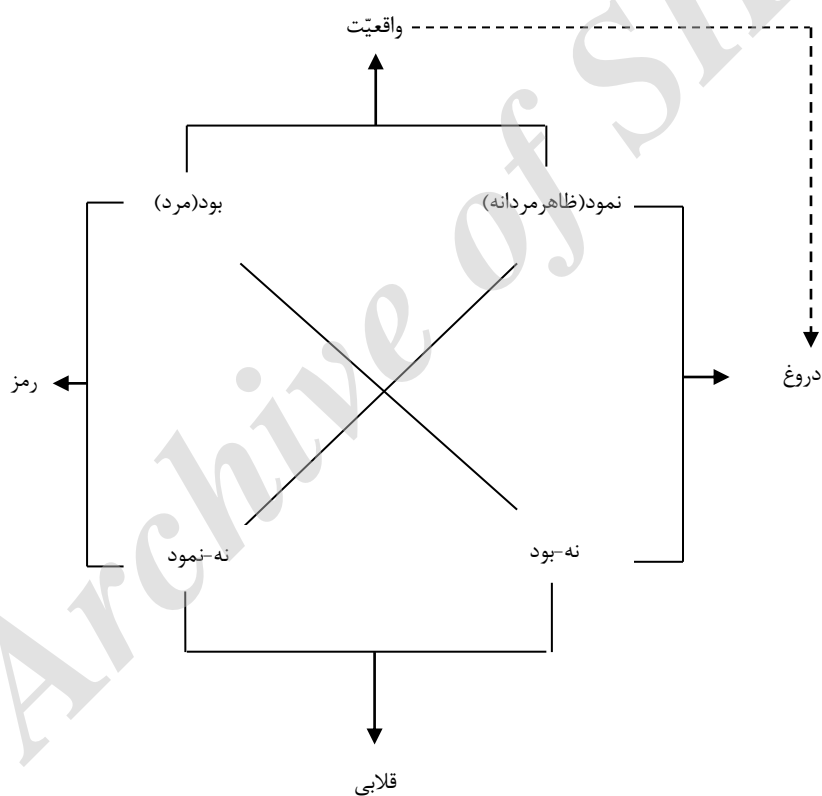
در داستان سکینه بانو اگر قصد را پدرجویی تلقی می کردیم با سه زنجیره غیر مرتبط بدون ارتباط زیرساختی مواجه می شدیم. با در نظر گرفتن طرح جفت جویی بین ساختار و نمایه ها (FIGURE) رابطه منطقی و انسجام درونی ایجاد می شود. مربع زیر به صورت فشردگی ژرف ساخت داستان را نشان می دهد. نفی تجرد در نمایه معشوق یابی آشکار می شود و معشوق یابی در طرح در «مکان واسطه» قرار گرفته است:



بعد واقعیت سنجی کلام

گریماس و کورتز بر اساس چهار جنبه واقعیت سنجی کلام، مربعی را به نام مربع واقعیت سنجی پیشنهاد کردند. این مربع از چهار قطب تشکیل شده؛ دو قطب بالای مربع را قطب های متضاد و دو قطب پایین آن را قطب های نفی متضاد می نامند.

در داستان سکینه بانو، سکینه نقابدار و با یراق مردانه ظاهر می‌شود: «اگر من به هودج نشینم مبادا دشمنان بشنوند که دختر اسکندر به ترکستان می‌رود؛ که اگر فلک شعبده‌باز شعبده‌ای بازد، پدر من در مجمع پادشاهان سرشکسته بماند. پس مصلحت بر این است که من نیز یراق مردانه پوشیده نقاب به رخ افکنم.» (ص ۹۰) درحین نبرد کلاهخود از سرش می‌افتد و موی و رخسار زنانه وی آشکار می‌شود. با برملا شدن واقعیت جنبه‌های عاشقانه داستان در کنش عامل ضدفاعلی آغاز می‌شود. بنابراین بعد واقعیت‌سنجی کلام در نمودار زیر به این صورت مشخص می‌شود:



خطوط غیرپیوسته مربع خطوطی هستند که حرکت سکینه را در مسیر دروغ نشان می‌دهند.

داستان سکینه بانو به ماجرای عشق عبدالحمید و شهربانو می پیوندد؛ خیانت به پدر از ویژگی های شهبانوان دشمن است. در این ماجرا، شهربانو ضمن مراقبت از سکینه و معاشقه با عبدالحمید به پدر وانمود می کند دشمن و بدخواه ایرانیان است. او هم چون سکینه نقاب مردانه می زند و در جنگ با برادر خود شرکت می کند. کنش های ضدّ و نقیض شهربانو و حيله ها و ترفندهایی که بارها برای فریب پدر در پیش می گیرد جنبه دوگانه شخصیت وی را نمایان می سازد. بنابراین مرتب واقیعت سنجی کلام در مورد افعال و ظاهر شهربانو نیز از محور واقیعت فاصله می گیرد و مانند سکینه بانو به سمت فریبکاری و دروغ حرکت می کند. او هر بار برای تبرئه خود دست به حيله ای تازه می زند: «چون به آن نزدیکی رسید و آن کارزار را به نظر آورد، آه از نهاد او برآمد. پس به دریای فکر غوطه خورده، مگری به خاطر او رسید...» (ص ۱۰۶)، «تا رسیدن، به عبدالحمید رسانید که دست به بنده ده که مگری اندیشیده ام...» (همانجا) شهربانو به دشمن عشق می ورزد؛ پس باید آن را کتمان کند.

بیان عشق و همسریابی زنان با بافت فرهنگی جامعه راوی سنخیت نداشته است؛ بنابراین برای تحقیر دشمنان به دختران و زنان آنان نسبت داده می شود. ضمن آنکه شهبانوان مجبور به کتمان آن و توسل به نیرنگ بوده اند. بافت فرهنگی و اجتماعی جامعه ایران زن را به سمتی کشانده تا برای پیش برد «قصد» خود، نمود متفاوت و غیرمتظره از خود نشان دهد و با «وانمود کردن» یا «حيله» هدف خود را پی گیرد. سکینه در نگاهی کلی تر در واقع وانمود می کند به قصد یافتن پدر از تبریز خارج شده است. نهی ها و سخنان شک برانگیز آذربرزین، یادآور دایه ها و لکّه هایی است که در داستان های عاشقانه نهایت مجبور به پذیرش خواست جسورانه شهبانو می شوند. در اینجا این سخنان بر جنبه های متظاهرانه «قصد» وی صحه می گذارند. آذربرزین علاوه بر این که دائم سکینه را از رفتن به ترکستان به خاطر «از دست دادن ناموس» یا «سرشکسته شدن اسکندر در مجمع پادشاهان» نهی می کند، وقتی به حوالی بلخ می رسند؛ جایی که مقرر شاهزاده ترک است، از سکینه قول می گیرد به بلخ وارد نشود: «آذر گفت:

پس به بلخ مرو. بانو گفت: این حرف معقول است و مرا در بلخ چه مهم است! (ص ۹۱) بنابراین چیزی پیش‌زمینه نگرانی آذر شده و او که همدم شهبانوست بهتر از خواست نهانی وی باخبر شده است. سکینه و شهربانو در جایگاه عامل‌های فاعلی داستان تا زمانی می‌توانند کنش‌گر باشند که در محور غیرواقعی قرارگیرند در غیر این صورت تبدیل به مفعول‌های ارزشی می‌شوند و از پاره‌های پویای کلام حذف می‌شوند. این موضوع با بررسی نقش معنایی افعال مؤثر مؤکد می‌شود.

افعال مؤثر و نقش معنایی آنها در کلام

افعالی که خود به طور مستقیم باعث تحقق عمل نمی‌شوند؛ اما موقعیت یا وضع افعال یا گزاره‌های دیگر را دستخوش تغییر می‌کنند. افعال مؤثر (verb modal) شرط کافی یا اختیاری تحقق عمل هستند که تحوّل وضع عوامل کلامی به آنها بستگی دارد. فعل مؤثر به واسطه نقشی که در فراهم آوردن شرایط تحقق عمل دارد، تمام فرآیند تحوّل را تحت تأثیر قرار می‌دهد. (شعیری، ۱۳۹۱، ص ۱۴۹)

در داستان سکینه بانو تحقق هر چهار فعل با کسب اطلاع و دانستن این موضوع که پدر کیست و کجاست، موجب حرکت عامل کلامی می‌شود. سکینه می‌خواهد پدر/همسرش را بیابد. الزامی بیرونی او را ملزم نکرده؛ بلکه اجبار برای حرکت، درونی است و حتی با نهی و نباید عامل کلامی دیگر همراه است. اسباب حرکت را مهیا می‌کند و می‌تواند منازل را طی کند؛ سکینه در هر مرحله باید برای ادامه مسیر تازه‌ترین اطلاعات را به دست آورد؛ بنابراین بعد از آذربزین، کشاورزان بلخ و جاسوسانی که به اردوگاه پدر فرستاده است، اطلاعات لازم را در اختیار او قرار می‌دهند. در کنش هنرنمایی یا بازی‌گیری خزانه، فعل توانستن قدرت مبارزه و دلاوری سکینه بانوست که منجر به شکست ترکان می‌شود.

همان‌طور که گفته شد افعال مؤثر عوامل کلامی را هم تحت تأثیر خود قرار می‌دهند. به عبارتی محتوای معنایی افعال مؤثر همان ویژگی عامل کلامی است که تعیین‌کننده شیوه حضور و قدرت جهت‌گیری اوست. از سویی دارای نقش ارزشی‌اند: گاه در فرآیند کلامی یک فعل مؤثر در قیاس با افعال مؤثر دیگر از ارزش، اهمیت و قدرت بیشتری برخوردار است و فعل مؤثر دیگر را تحت انقیاد خود قرار می‌دهد. این همان موضوع سلسله مراتب و درجه‌بندی در افعال است. (شعیری، ۱۳۹۱، ص ۱۵۳) رابطه تعاملی بین افعال مؤثر باعث ایجاد فضای عاطفی می‌شود. هرگاه دو فعل مؤثر با یکدیگر در چالش قرارگیرند و هردوی آنها یک گزاره را به طور هم‌زمان یا پی در پی تحت تأثیر خود قرار دهند، زمینه برای ایجاد و بروز فضای عاطفی مساعد می‌شود. (عبّاسی و همکاران، ۱۳۹۰، ص ۱۵۰)

در زنجیره اول کلام، وقتی سکینه بانو تصمیم می‌گیرد حرکت کند، فعل مؤثر، فعل خواستن است، زیرا «در جابه‌جایی، شکل پویایی از فعل خواستن مطرح است که عامل فاعلی به آن مسلح است. از آنجا که نقل مکان به دلیل دستیابی به مفعول ارزشی صورت می‌گیرد، می‌توان از آن «جویایی» را استنباط کرد.» (شعیری، ۱۳۹۱، ص ۱۱۷) قدرت خواستن، عامل فاعلی را به دنبال شیء ارزشی که جفت‌جویی است؛ اما در ظاهر پدرجویی نمایان شده، به حرکت وامی‌دارد. این فعل به حلدی مؤثر و قوی است که عامل کلامی دیگر را به انقیاد خود در می‌آورد؛ آذربرزین با وجود آن که موافق خروج از تبریز نیست، ناچار می‌پذیرد. این فعل از عامل فاعلی شخصی سرکش و جسور ساخته که در برابر «نهی» دیگران همچنان غلبه خود را به رخ می‌کشد: «آذربرزین گفت: ای ملکه! بیا برگردیده به تبریز برویم که در چنین وقت که شکست به پدر تو واقع شده است، رفتن در نزد او خوبی ندارد. سکینه گفت: ای جد! این چه کلام است که تو می‌گویی؟... این محال عقل است؛ البته به خدمت پدر می‌روم.» (ص ۹۱) با توجه به درجه‌پذیری افعال مؤثر، قید «البته» تأکید بیشتر بر تحقق فعل رفتن از طریق خواستنی قطعی است. در نمونه‌های دیگر هم سکینه نهی آذربرزین را نادیده می‌گیرد؛ به عنوان

مثال پس از حمله ترکان، «آذربرزین گفت: ای ملکه! حرف مرا نشنیدی، کار ما بدین روز رسید! حالا اگر سخن مرا می شنوید این اموال و اسباب را برای سلطان محمد بفرست. من و تو هر دو زخم داریم و به آسان وجهی این اموال را از دست ما خواهند گرفت، حتی ناموس ما را هم.» (ص ۹۴) عامل فاعلی «نبایدها» را دائماً نادیده می گیرد و جسورانه برنامه خود را پیش می برد. هویت «سرکشی» وی شدت خواستن را نشان می دهد. پس از حمله ترکان و زخمی شدن سکینه و عشق محمد، فعل خواستن نزد عامل کلامی ضعیف و بسیار ضعیف تر می شود. در زنجیره سوم روایت، به تناسب بافت کلامی و ساختار متداول در داستان های عاشقانه، سکینه باید زمینه می گساری و عشق بازی در خفا را برای شاهزاده ترک مهیا کند؛ اما با سلب تمام افعال مؤثر، او نه تنها توان تحقق این اعمال را نمی یابد و سرکشی اش خاموش و مهار می شود؛ بلکه از وضع فاعلی به جایگاه مفعول منتقل می شود؛ عامل ارزشی برای ترکان است، زیرا شاهزاده ترک عاشق وی شده، از سویی عامل ارزشی برای سپاه ایران و اسکندر است؛ زیرا ناموس اسکندر نباید به دست دشمن بیفتد: «نقابدار سبزپوش روی به آذربرزین کرد و گفت: اسکندر به تو گفته بود که دختر به ترکستان بیار؟ اگر این دختر به دست ترکان افتاده باشد، دیگر اسکندر پادشاهی را چه کند؟» (ص ۱۰۰) در پایان داستان نزاع بر سر صندوقی که ترکان سکینه را در آن قرار داده اند و به دربار می برند به عنوان مهمترین عامل ارزشی که افراد اسکندر و خود اسکندر از جان می کوشند آن را از چنگ دشمن به دربرند بیانگر تبدیل عامل فاعلی کلام از کنش گر به کنش پذیر است.

کنش قسمت سوم روایت به دست شهربانو می افتد و در می گساری های مخفیانه ای که ترتیب می دهد، معشوق سکینه غایب است. اما این بخش ادامه ساختاری داستان سکینه بانوست. ملاحظات فرهنگی، باورهای اجتماعی و نگاه خاص به زن، به راوی و شنوندگان که همگی در یک بافت فکری و فرهنگی اند، اجازه نمی دهد سرکشی های سکینه ادامه یابد و او نیز نظیر شهربانو، مهرانگیز، روح افزا و بقیه زنانی که در جبهه دشمن اند، معشوق را به خلوت فراخواند. این زنان نیز در برابر «نبایدها»

و «نهی» های شدید قرار می گیرند. به عبارتی کنش زنان تقابل دو فعل خواستن و نباید است. وقتی نباید نادیده گرفته می شود و خواستن در بالاترین شدت، عامل فاعلی را به سمت حرکت و کنش می برد، نهی کننده که مسئول تحقق نباید و جلوگیری از خواست کنش گر بود، صحنه را ترک می کند. آذربرزین از ترس مجازات اسکندر سکینه را رها کرده، به تبریز برمی گردد: «آذربرزین بعد از این سخنان عتاب آمیز پا به عقب نهاد و به آرامگاه خود رفت و چون دانگی از شب گذشت، لشکر خود را برداشته به طرف تبریز رفت.» (ص ۱۰۰)

نزد شهربانو سه فعل خواستن، توانستن و دانستن جمع اند، ولی او نباید دست به چنین عملی بزند. نباید از سوی عامل های بیرونی بر عامل فاعلی تحمیل شود. نهی شدید در برابر هیجان و شدت خواستن، فعل فریبکاری و نیرنگ را ایجاد می کند. فریبکاری شهربانو بارها منجر به آزادی و نجات عبدالحمید و سکینه می شود. بُعد واقعیت سنجی اثر با یکی شدن «نمود» و «بود» عامل های فاعلی، از محور دروغ به محور واقعیت تغییر می کند و نشان می دهد فعل «خواستن» درباره زنان باتوجه به بنیان های فرهنگی جامعه گفته پرداز تنها با تظاهر و فریبکاری پیش می رود.

طرح واره فرآیند تنشی کلام

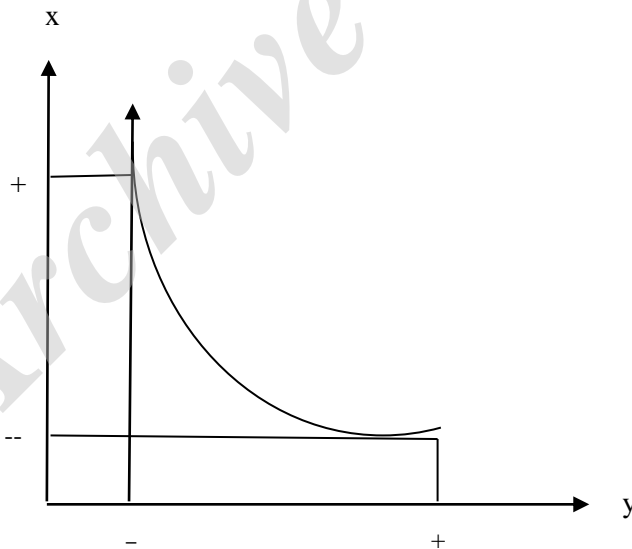
دیدگاه پسا روایی به بررسی روایت های متکثر و سیال می پردازد؛ روایتی که در آخرین مرحله روایی به کنش جدیدی برای دستیابی به گونه ارزشی جدیدی تبدیل می شود. ارزش سازی از ویژگی های فرآیند تنشی است و مرتب معنایی فاقد آن است. فرآیند تنشی، سیالیت معنا را دربردارد و جریان های کمی و کیفی همسو و ناهمسو را می آفریند. این جریان ها باعث تولید ارزش های اسطوره ای، مرامی و متعالی می شوند. (عباسی و همکاران، ۱۳۹۰، ص ۱۷۰) فرآیند تنشی با تکثر و سیالیت معنا، سبب سیالیت ارزش می شود.

بر اثر همین تعامل تنشی، دو گونه عاطفی و شناختی در ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرند. طرح‌واره تنشی دارای دو بُعد فشاره‌ای و گستره‌ای است. براساس منطق حاکم بر چنین فرآیندی، فشاره همان بعد عاطفی است که از حساسیت برخوردار است و گستره همان بعد هوشمند است که باعث گشایش، تعدد و فاصله می‌شود. تعامل بین این دو بعد یا به سمت فشار عاطفی است یا گستره شناختی. فشاره بالا در فرآیند تنشی یعنی تحقق بعد عاطفی و گستره بالا در همان فرآیند یعنی تحقق بعد شناختی. (شعیری، ۱۳۸۸، ص ۴۰)

در داستان سکینه بانو وقتی صندوق سکینه را بر روی ارابه می‌برند، ارزش دیگری در گفتمان شکل می‌گیرد و گستره گونه‌های شناختی جای خود را به افزایش فشاره عاطفی می‌دهد؛ فرآیندی که گذر از انبساط معنایی به تکانه‌های عاطفی و هیجانی تند است. کل نیروهای متعددی که در گستره‌های مکانی متعدد پراکنده بودند در یک نقطه متمرکز می‌شوند. ابتدا مردم شهر برای دیدن اسرا می‌روند: «اما بَرَق فرنگی دید مردم شهر سراسیمه‌وار دکان‌ها را تخته می‌نمایند و سرعتانه می‌دوند.» (ص ۱۱۳) بَرَق نیز به سرعت خود را می‌رساند. سایر عیاران اسکندر نیز در آن محل جمع می‌شوند و صندوق سکینه را می‌ربایند. ترکان هجوم می‌آورند؛ اهمیت موضوع باعث می‌شود اسکندر به تنهایی خود را به معرکه برساند: «غرض، اسکندر یگه و تنها سوار شده متوجه آن معرکه شد.» (ص ۱۱۴) از آن طرف گیسبابانو و فرهنگ دیوزاد خبر را می‌شنوند به کمک اسکندر می‌آیند. خبر به امیرخان سپهسالار می‌رسد؛ او نیز با طورثانی، سام ابن فریدون، بهزاد دیوزاده و ابن آلوس به معرکه می‌رسند. نقابدار سبزپوش با سی هزار کس خود می‌رسد. از آن طرف «در اردوی ترکان دیگر کسی نماند که همه خود را در آن معرکه رسانیدند.» (ص ۱۱۵) والی ترکان نیز به سرعت خود را می‌رساند: «والی در غضب شده به سرعت تمام خود را به آن معرکه رسانید.» (همانجا) تنش عاطفی به اوج می‌رسد؛ کلیه عناصر و نشانه‌ها به گونه‌ای عمل می‌کنند که داستان به سوی نقطه انفجار یا تکانه نهایی برسد. گستردگی، تعدد و تکرر به سوی نقطه‌ای متمرکز، محدود و بسته هدایت

می‌شود. کاهش و محدودیت فضای گستره‌های شناختی باعث محوری با گستره شناختی پایین می‌شود. نگرش «ناموسی» عامل‌های کلامی به زن بر شدت و فشاره محور عاطفی می‌افزاید؛ راوی نگاه خواننده را از صحنه‌ای گسترده، متعدد و متکثر به سوی صحنه‌ای متمرکز، محدود و بسته می‌برد. این فرآیند، فرآیند هدایت به سوی «اوج فشارعاطفی» است. گفتمان از حرکت منطقی، شناختی و برنامه‌محور خود خارج و جریان عاطفی بدون قرارگرفتن در مسیری شناختی و برنامه‌ریزی به جمع‌بندی حوادث گسترش‌یافته طرح می‌پردازد. پس از فتح شهر و برداشتن صندوق سکینه، یک دفعه فشاره کاهش می‌یابد و به گستره تبدیل می‌شود: «لشکر مانند بنات النعش پراکنده شدند.» (ص ۱۱۶)

محور تنشی داستان به صورت زیر نشان داده می‌شود. در این طرح‌واره محور X محور قبض یا فشاره (درونه) عاطفی است و محور Y محور بسط یا گستره (برونه) شناختی است.



توانایی عمل در طول زمان کسب می‌شود؛ «اما عصبی شدن فشاره‌ای عاطفی است که آنچه را در طول زمان تحقق نیافته است، جبران می‌کند.» (شعیری، ۱۳۸۵، ص ۱۷۲) چیرگی بر ترکان که در طول چند داستان تحقق یافت با فشاره‌ای عصبی محقق می‌شود. هر فشاره عاطفی دارای سازه‌ای است که از افعال مؤثر تشکیل شده است. در زنجیره اول فشاره عاطفی فعل خواستن، عامل فاعلی را به تحقق برنامه خود وامی‌دارد. سرکشی سکینه هویتی است که تحقق آن بدون فعل خواستن ممکن نیست؛ اما در زنجیره آخر روایت شکل‌گیری ارزشی جدید در مرکز گفتمان با فشاره عاطفی «نبایستن» همراه است. گستره زمانی «نباید» آنی است. گستره اندک به خاطر فشاره عاطفی است. قطعیت «نباید» چون و چرا نمی‌پذیرد و در برخورد اسکندر با اطرافیانش واکنشی تند و ناگهانی که فاقد پشتوانه فکری است از خود بروز می‌دهد؛ زیرا دشمن «نباید» به «ناموس» اسکندر دست یابد.

نتیجه‌گیری

تجزیه نشانه-معناشناسی داستان سکینه بانو سازوکار تولید معنا و وجوه پنهان گفتمان را نشان داد. زنجیره‌های روایی داستان با تغییر «قصد» عامل کلامی، شکلی منسجم از الگوی قدیمی همسریابی را تکرار می‌کنند و از این طریق ساختار اصلی که ضامن انسجام و یکپارچگی گفتمان است و براساس مشخصه‌های فرهنگی با قصد پدریابی پنهان شده بود، شکل می‌گیرد. در این ساختار نقصان دوم، روایتی ابزاری است که در جهت تحقق روایت پایه قرار می‌گیرد. از اینرو محور هم‌نشینی یا نحو روایی از توالی منسجم برخوردار و با ژرف‌ساخت روایت که حرکت از تجرد به سمت ازدواج است، هماهنگ می‌شود.

داستان با قراردادن زن در جایگاه عامل فاعلی، تنش افعال مؤثر «نباید» و «خواستن» را که در مورد زنان باعث قرارگرفتن در محور دروغ می‌شود، نشان داده و با

تنش عاطفی شدید در پایان داستان، از مربع معنایی عبور می‌کند و ارزش جدیدی را که بر نگاه ناموسی به زن متمرکز شده، می‌آفریند.

تحلیل فرآیند نشانه-معناشناسی داستان سکینه بانو، نظر کسانی را که اسکندرنامه را حلقه وسط قصه‌های عامیانه بلند و رمان‌های جدید می‌دانند، مستدل می‌کند؛ زیرا در این داستان، زن به عنوان عامل فاعلی جای مرد را می‌گیرد و با حرکت جسورانه خود که بر همسریابی مبتنی است از سلطه اساطیری گردآفرید و نفی ازدواج با دشمن عبور می‌کند. با شکسته شدن جبرهای گفتمانی امکان تنوع و تکثر در ساختارهای روایی به وجود می‌آید.

یادداشتها

۱- منظور از روایت‌گردانی «تغییر موضوع روایت» است و تغییر موضوع از تغییر گفتمان بنیاد صحنه مایه می‌گیرد که خود معمولاً با جایگزینی عوامل صحنه همراه است. (صافی، ۱۳۹۱، ص ۸۱)

۲- شیوه غالب ادب عامیانه/ شفاهی و روایات نقلی توجه کامل به داستان‌های رستم در شاهنامه است. (آیدنلو، ۱۳۹۴، ص ۱۰)

۳- شخصیت اسکندر در منابع ایرانی-اسلامی دستخوش تحریف و آشفتگی بسیار شده است. نحوه نام‌گذاری و کاربرد نام‌ها نشان‌دهنده سلیقه و نگرش مخاطب در عصر صفویه است. به عقیده ذکاوتی از ویژگی‌ها و اسباب جذابیت اسکندرنامه منوچهرخان حکیم غلیظ‌تر شدن مایه اسلامی و افزودن رنگ شیعی به آن در دوره صفویه است. (ذکاوتی، ۱۳۹۳، ص ۵۱۳) ارتباط اسکندرنامه با نام‌های اسلامی جدا از عصر صفویه در اسکندرنامه‌های قدیمی‌تر از جمله اسکندرنامه طرسوسی در جریان سفر اسکندر به مکه مشهود است. از پژوهش‌هایی که به این موضوع اختصاص دارد، کتاب «نام‌های اسلامی» اثر آنه ماری شیمل است.

۴- بستر

منابع و مأخذ

الف) کتاب‌ها:

- ۱- بیغمی، مولانا محمد (۱۳۸۱)، داراب‌نامه، به کوشش ذبیح الله صفا، چاپ دوم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- ۲- پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸)، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران، انتشارات توس.
- ۳- حکیم، منوچهرخان (۱۳۸۴)، اسکندرنامه (بخش ختا)، به کوشش علیرضا ذکاوتی قراگزلو، تهران، انتشارات میراث مکتوب.
- ۴- _____ (۱۳۸۸)، اسکندرنامه (از فرنگ تاهندوستان)، به کوشش علیرضا ذکاوتی قراگزلو، تهران، نشر سخن.
- ۵- _____ (۱۳۸۳)، اسکندر و عیاران، تلخیص اسکندرنامه هفت جلدی، گزینش علیرضا ذکاوتی قراگزلو، تهران، نشر نی.
- ۶- فردوسی، (۱۳۷۹)، شاهنامه (از روی چاپ مسکو)، مجلد اول (شامل جلد ۱، ۲ و ۳) به کوشش سعید حمیدیان، چاپ پنجم، تهران، نشر قطره.
- ۷- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱)، مبانی معناشناسی نوین، تهران، انتشارات سمت.
- ۸- _____ (۱۳۸۵)، تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان، تهران، انتشارات سمت.
- ۹- _____ و ترانه وفایی (۱۳۸۸)، راهی به نشانه-معناشناسی سیال با بررسی موردی «ققنوس» نیما، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- ۱۰- شیمیل، آنه ماری (۱۳۷۶)، نام‌های اسلامی، ترجمه گیتی آرین، انتشارات کتابخانه ملی جمهوری اسلامی.
- ۱۱- عباسی، علی (۱۳۹۳)، روایت‌شناسی کاربردی، تهران، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- ۱۲- فتوحی، محمود (۱۳۷۹)، نقد خیال، چاپ دوم، تهران، نشر روزگار.

۱۳- گرماس، آلزیرداس ژولین (۱۳۸۹)، نقصان معنا، ترجمه حمیدرضا شعیری، تهران، نشر علم.

۱۴- طرسوسی، ابوطاهر (۱۳۸۹)، داراب نامه طرسوسی، به کوشش ذبیح الله صفا، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۵- محمدی، محمدهادی و علی عباسی (۱۳۸۰)، صمد: ساختار یک اسطوره، تهران، نشر چستا.

ب) مقالات:

۱- آیدنلو، سجّاد (۱۳۹۴)، «بازشناسی روایات اکوان دیو در سنت باستانی ایران»، کاوش نامه، سال ۱۶، ش ۳۰، صص ۳۶-۹.

۲- ذکاوتی قراگزلو، علیرضا (۱۳۸۲)، «نظری بر ابومسلم نامه»، کتاب ماه، ش ۶۹، صص ۹۳-۸۸.

۳- شعیری، حمیدرضا و بیتا ترابی (۱۳۹۱)، «بررسی شرایط تولید و دریافت معنا در ارتباط گفتمانی»، زبان پژوهی، دانشگاه الزهرا، ش ۶، سال ۳، صص ۵۰-۲۳.

۴- صافی پیرلوچه، حسین (۱۳۹۱)، «روایت گردانی در قصه های عامیانه و داستان های نوین فارسی»، نقد ادبی، سال ۵، شماره ۱۹، صص ۱۰۲-۷۷.

۵- عباسی، علی (۱۳۸۹)، «تحلیل گفتمانی شازده کوچولو»، پژوهش های زبان و ادبیات تطبیقی، دوره ۱، ش ۱، صص ۸۵-۶۵.

۶- _____ و هانیه یارمند (۱۳۹۰)، «عبور از مربع معنایی به مربع تنشی: بررسی نشانه- معناشناختی ماهی سیاه کوچولو»، پژوهش های زبان و ادبیات تطبیقی، دوره ۲، شماره ۳ (پیاپی ۷)، صص ۱۷۲-۱۴۷.

۷- _____ (۱۳۹۲)، «بررسی زایش معنا در ساختار روایی حکایت نمازفروش» از هزار و یک شب و روایت سه تار از آل احمد»، جستارهای زبانی، دوره ۴، ش ۱، صص ۱۰۴-۸۹.