

پژوهشنامه‌ی ادب غنایی
دانشگاه سیستان و بلوچستان
سال نهم، شماره‌ی شانزدهم، بهار و تابستان ۱۳۹۰
(صص: ۴۶-۲۵)

تحلیل داستان گنبد چهارم در منظومه‌ی غنایی هفت پیکر (بر اساس 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 نظریه‌های ادبی از چند جهت لازم است، نقد ادبی را روش مند می‌کند، امکان بازیابی و ارزشیابی متون ادبی کهن ادب فارسی فراهم می‌شود؛ دیگر این که صحنه‌ی نقد و نظر از شوائب پاک شده و معیارهای علمی هدایت‌گر فرضیه‌ها و ادعاها خواهد شد. بر این اساس متنی از داستان پرداز بزرگ ادب داستانی، نظامی گنجوی، انتخاب شد تا بر اساس روش‌های موجود در نظریه‌ی ادبی بویژه نظریه‌ی ساختارگرایی نقد و تحلیل شود، در این رهگذر معلوم شد که داستان چهارم در گنبد سرخ که روز سه‌شنبه اتفاق افتاد از حیث ساختاری روایتی کامل با همه‌ی اجزای کافی برای یک اثر داستانی کامل است. شاعر (نظامی) جز به ضرورت از نشانه استفاده

*Email: am.poshtdar@gmail.com

**Email: abbaspoor.mo@gmail.com

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 می‌شود، نام علم خاصی نیست، بلکه بیشتر عنوان روشی جدید است که از اوایل قرن بیستم در همی علوم انسانی و بعد در علوم ریاضی و زیست‌شناسی گسترش یافته است.

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

ساختار گرایی ادبی در ۱۹۶۰ 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 می‌شد: نخست جنبش شکل‌گرایی (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، علاقه‌مندان به این شیوه بیشتر متوجه ساختار متن ادبی بودند.

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

منظم ساختن آن چیزی است که پیش از او پراکنده بود و در گفتار اهل نقد و فلسفه جسته و گریخته آمده بود (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۳-۲۲).

زبان شناس بعدی که ساختار گرایان فرانسوی برای او ارزش خاصی قائل‌اند، «رومن یا کوپسن» است، او در یکی از مقالاتش اصولی را مطرح کرد که به تحلیل ساختاری متون ادبی کمک شایانی کرد. وی در آغاز مقاله‌ی خود این پرسش را مطرح می‌کند که «چه چیزی پیام زبانی را به اثر هنری بدل می‌کند؟» پس از این، او نظریه‌ی 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 جدی در این زمینه به حساب می‌آید (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۸۱-۱۷۶).

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.

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

۲- نقد ساختاری داستان گنبد چهارم

برای هر روایت (narrative) دو عنصر اصلی لازم است: ۱- راوی ۲- روایت. «پس کلیه‌ی متون ادبی که دارای دو خصوصیت قصه و حضور قصه گو است می توان متنی روایی دانست» (اخوت، ۱۳۷۱: ۸). روایت دارای دو گونه است: ۱- واقعی که اتفاق افتاده و حیثیت تاریخی دارد. ۲- قصه‌ای که امکان دارد روی دهد و زائیده‌ی 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، ۱۳۵۷: ۱۲۸).

«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، ۱۳۸۴: ۲۷). هر چند ساختار داستان‌ها و مفاهیم هر یک با سایر داستان‌ها فرق دارد، اما رشته‌ی پنهان آن‌ها را به یک دیگر پیوند می‌دهد. این نخ نا مرئی تکامل شخصیت بهرام است. «همه‌ی لایه‌های معنایی و ساختاری به هم جوش خورده و با هم یگانه شده است. لایه‌های ساختاری داستان، مراحل دگرگون ساز زندگی بهرام را نشان می‌دهد. جستجوی خود سرنخی است که لایه‌های معنایی و ساختاری را به هم مرتبط می‌کند. نمادها، تصویرها و رویداد‌های داستان هر یک جدا از هم و همه در پیوند با هم به همین معنای یگانه اشاره می‌کنند» (یاوری، ۱۳۷۴: ۱۲۳).

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 نظریه‌ی دستور زبان روایت تزوتان تودورف سازماندهی و پیوند داستان‌ها در این منظومه به دو گونه‌ی زیر است:

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

۲- پیوند زنجیره‌ای (linking)- که پاره‌ها (وقایع) مثل حلقه‌های زنجیر یکی پس از دیگری می‌آیند. هر افسانه‌ای چون به پایان می‌رسد و شخصیت‌های داستان نظام می‌یابند، افسانه‌ی دیگر آغاز می‌شود. در این منظومه با تغییر راوی قصه نیز تازه می‌شود. از جمله‌ی متون کهن که به این شیوه‌ی داستان‌های زنجیره‌ای آفریده شده است هزار و یک شب است.

۳- خلاصه‌ی قصه‌ی روز سه شنبه

در یکی از شهرهای روسیه پادشاهی حکومت می‌کرد 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 می‌کرد بر صفحه‌ای ساده تصویری تمام از خود ترسیم کرد و بر سر آن تمثال نوشت:

کز جهان هر که را هوای من است	با چنین قلعه که جای من است
هر که را کین شکار می‌باید	نه یکی جان هزار می‌باید
شرط اول در این زناشویی	نیک نامی شده است و نیکویی
دومین شرط آن که از سر رای	گردد این راه را طلسم گشای
سومین شرط آن که از پیوند	چون گشاید طلسم‌ها را بند

چارمین شرط اگر به جای آرد	ره سوی شهر زیر پای آرد
تا من آیم به بارگاه پدر	پرسم از وی سؤال های دگر
گر جوابم دهد چنان که سزاست	خواهم ا و را چنان که شرط و فاست
شوی من باشد آن گرامی مرد	کان چه گفتم تمام داند کرد

(نظامی، ۱۳۷۳: ۳۱۳۰-۳۱۱۷)

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 ۳۱۸۱-۳۱۶۵).

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:

تا خبر یافت از هنرمندی	دیو بندی فرشته پیوندی
در همه توسنی کشیده لگام	به همه دانشی رسیده تمام
چون جوان‌مرد از آن جهان هنر	از جهان دیدگان شنید خبر

پیش سیمرخ آفتاب شکوه	شد چو مرغ پرنده کوه به کوه
زد به فتراک او چو سوسن دست	خدمتش را میان چوگل در بست
از سـر فرّخی و پیروزی	کرد از آن خضر دانش آموزی
چون از آن چشمه بهره یافت بسی	بر زد از راز خویشتن نفسی

(همان: ۳۲۰۱-۳۱۹۱)

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 در 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 سرها 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 میهمانی 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.

نخست شاهدخت از گوش دو لؤلؤ در آورد و به خازنی داد تا به مهمان دهد، گنجور آن‌ها به مرد داد و او سه تا دیگر هم ارزش آن‌ها بر آن دو افزود و به پیک پس داد. بانوی حصارى چون لؤلؤ پنج دید با سنگ محک عیار آن‌ها سنجید و با سنگ آن‌ها را سود و مشتی شکر بر آن افزود و به سوی میهمان فرستاد. او نیز مقداری شیر طلب کرد و آن‌گرد در آن ریخت و به دختر فرستاد. شاهدخت شیر نوشید و باقی مانده را عیار و وزن کرد و همان اندازه‌ی نخستین یافت. سپس انگشتی 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 دُرّ به دخترک پس داد. او با دیدن مهره‌ی آبی رنگ خنده‌ای کرد و دو دُرّ 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.

نواز پرورد با هزار نیاز	پرده‌ی 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 سه‌ی دگر بفزود	گفت اگر پنج، بگذرد هم زود
من که شکر به‌دُرّ در افزودم	وان دُرّ و وان شکر به‌هم سودم
گفتم این عمر شهوت آلوده	چون دُرّ و چون شکر به‌هم سوده
به فسون و به کیمیا کردن	که تواند زهم جدا کردن
او که آن شیر در میان انداخت	تا یکی ماند و دیگری بگذاشت
گفت شکر که با دُرّ آمیزد	با یکی قطره شیر بر خیزد
من که خوردم شکر ز ساغر او	شیرخواری بدم برابر او
وان که انگشتی فرستادم	به نکاح خودش رضا دادم
که داد آن گهر نهانی گفت	که چو گوهر مرا نیابی جفت

آن نمودم که جفت او هستم	من که هم عقد گوهرش بستم
سوّمی در جهان ندید دگر	او چو در جستجوی آن دو گهر
از پی چشم بد دریشان بست	مهره ی ازرق آورید به دست
سر به مهر رضای او بودم	من که مهره به خود بر آمودم
مُهر گنج است بر خزینه‌ی من	مهره ی او به مهر سینه ی من
پنج نوبت زدم به سلطانی	بر وی از پنج راز پنهانی

(همان: ۳۳۳۴-۳۳۱۷)

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.

۴- 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، ۱۳۷۳: ۳۰۷۷-۳۰۶۱).

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.

در همه کاری آن هنر پیشه
 هر چه فرهنگ را به کار آید
 همه آورده بود زیر نورد

چاره گر بود و چابک اندیشه
 و آدمی زاده را به بار آید
 آن به صورت زن و به معنی مرد

(همان: ۳۱۰۱-۳۰۹۵)

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 بزرگان پادشاه زاده
 زیرک و زورمند و خوب و دلیر

بود زیبا جوانی آزاده
 صید شمشیر او چه گور و چه شیر

(همان: ۳۱۵۸-۳۱۵۷)

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 پادشاه 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.

۵- 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، ۱۳۷۰: ۱۴۷). روایت شناسی به بررسی ساختار

روایت بر پایه‌ی اصول نظریه‌ی ساختار گرای می پردازد. «ساختار گرای 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، ۱۳۷۷: ۵۶-۵۵). ساختار گرای بررسی صورت است چرا که صورت، معنا را به دنبال خود می کشد. باید در روایت شناسی کوچک ترین 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، ۱۳۶۸: ۲۷). یعنی «توصیف قصه ها بر پایه‌ی اجزای سازنده‌ی آن ها، و همبستگی سازه ها با یکدیگر و با کل قصه» (همان: ۲۹). او در نظریه‌ی ریخت شناسی (morphology) خویش کوچک ترین 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: ۵۳). 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:

- ۱- خواستگاران متعدد از پادشاه برای ازدواج با دختر او خواستگاری می کنند.
- ۲- شاهدخت فرمان ساختن حصاری را در کوهی بلند و دور دست می دهد و خود در آن خلوت اختیار می کند.
- ۳- در راه حصار طلسم می بندد.
- ۴- دخترک تمثال خود و شرایط همسرش را بالای دروازه‌ی شهر می آویزد.
- ۵- عاشقان به اشتیاق دخترک راهی کوه می شوند.

- ۶- به سبب سختی راه همه‌ی عاشقان کشته می‌شوند.
- ۷- جوان شاهزاده با دیدن تمثال شیفته می‌شود.
- ۸- جوان برای رسیدن به حصار با مشورت پیر چاره‌گری می‌کند.
- ۹- طلسم‌ها را می‌گشاید و وارد حصار می‌شود.
- ۱۰- معماهای دخترک را حل می‌کند.
- ۱۱- با شاهدخت ازدواج می‌کند.
- شروع داستان با برهم ریختن تعادل یعنی خواستگاری آغاز می‌شود و دختر ناز پرورده اضطرابی در خود می‌بیند و در پی رفع آن خلیجان درونی است و مسیر قصه با کنش‌های مختلف رو به کمال است و سرانجام با یافتن همسر خویش به سکون و تعادل روحی می‌رسد. داستان نیز در این جا به کمال می‌رسد و دیگر حادثه‌ای برای بیان نمی‌ماند.
- نقش‌ها شخصیت‌ها را در داستان به پویایی و تکامل بر می‌انگیزند تا به هدف که نهایت داستان و سکون است رهنمون سازند. پراپ در ریخت‌شناسی قصه‌های پریان شخصیت را در هفت دسته طبقه‌بندی می‌کند. ۱- قهرمان (جستجوگر)، ۲- یاری‌گر، ۳- شریک (عنصر مزاحم)، ۴- شخص مورد جستجو، ۵- فرستنده، ۶- بخشنده، ۷- قهرمان دروغین.
- در افسانه‌ی شاهزاده‌ی سقلابی شخصیت‌ها به قرار زیر هستند:
- ۱- قهرمان (جستجوگر)، شاهزاده‌ی جوانی است که با دیدن زیبا رویی شوریده شده و در مسیر رسیدن به هدف خود که ازدواج با اوست رهسپار می‌شود.
- ۲- یاری‌دهنده، همه‌ی مردم شهر از خردمندان گرفته تا عوام که برای رسیدن جوان به مقصود از هیچ کمکی باز نمی‌ایستند.
- ۳- شریک (عنصر مزاحم)، وجود طلسم‌های متعدد در مسیر رسیدن به حصار است. در سطح عالی تر خود و نفس قهرمان است که تا خواهش‌های خویش را فراموش نکرد به موفقیت نرسید. هدف را خون‌خواهی فرض کرد.
- ۴- شخص مورد جستجو، بانوی حصار نشین است.

- ۵- فرستنده، دخترک قلعه نشین است که تمثال خویش را فرستاد تا بر سر دروازه آویزند.
- ۶- بخشنده، هم مرد پیری بود که شاهزاده‌ی جوان را یاری کرد و اطلاعات و چاره‌گری سودمند و در حد کمال یافته‌تر معرفت به او بخشید و خود دختر زیبا روی که احساس و تمام وجود خویش را به قهرمان بخشید.
- ۷- قهرمان دروغین، همه‌ی عاشقان ظاهر بین بودند که در بند کام گرفتار شدند و طلسم‌ها آنان را از پای در آورد.
- سکون، شروع داستان با شرارت یا احساس نیاز آغاز می‌شود و حرکت مسیر نیل به مطلوب و هدف است و داستان از بر هم ریختن سکون آغاز و به رسیدن تعادل و حفظ سکون می‌انجامد.
- گریماس شخصیت‌های قصه را به شش دسته تقسیم می‌کند که به سه جفت کنش‌گر طبقه‌بندی می‌شوند. ۱- شناسنده (قهرمان) و مورد شناسایی (هدف)، ۲- فرستنده و گیرنده، ۳- یاری دهنده و مخالف. این سه جفت انگاره‌های آرزو، ارتباط، حمایت و مخالفت را که از بنیادی‌ترین کهن‌الگوهای نسل بشر است ابراز می‌کند.
- این سه جفت را در این داستان می‌یابیم:
- ۱- شناسنده یا قهرمان در این قصه جوان شاهزاده است. مورد شناسایی یا هدف شاه دخت حصاری است.
- ۲- فرستنده دختر است که در آغاز تمثال خویش را می‌فرستد تا گیرنده (=جوان) آن را دریابد. در پایان داستان نیز باز این شخصیت‌ها در این دو تن آشکار می‌شود و دختر معمایی طرح می‌کند و برای جوان می‌فرستد و او نیز بدان پاسخ می‌دهد.
- ۳- یاری دهنده همه‌ی مردم شهر هستند و مخالف طلسم‌ها هستند که مانع حرکت طبیعی داستان هستند.
- علامت یا نشانه (indices) - «در کنار واحد‌هایی که به دنبال هم می‌آیند و رابطه‌ی سببی با هم دارند، یعنی نقش، واحد‌های دیگر به نام علامت یا نشانه وجود دارد که بر خلاف نقش‌ها

نه به یک عمل مکمل و بعدی، بلکه به مفهوم کم و بیش پراکنده‌ای که در عین حال برای داستان ضروری است اشاره دارند. این واحدها نشانه‌هایی هستند برای شناختن خصوصیت‌های مربوط به شخصیت‌ها، آگاهی‌هایی درباره‌ی هویت آن‌ها، توصیف محیط و امثال آن‌ها» (Todorov, 1981: 44). علامت واحدی است که فقط توصیف می‌کند و ویژگی بر مفهوم اصلی می‌افزاید. چون به حال تعلق دارد و بر آینده‌ی داستان تأثیر نمی‌گذارد، لذا نباید آن را از ارکان پیش برد داستان دانست. فرق میان نقش و نشانه در همین کیفیت حال یا آینده است. «نشانه‌ها اصالتاً واحد‌های معنایی هستند، بر خلاف نقش‌ها. آنان بر یک معنی دلالت دارند نه بر رفتار یا عملی» (بالایی و کویی پرس، ۱۳۶۶: ۱۷۳).

داستان در قالب زمان نقل می‌شود. 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 نشانه‌های متعددی وجود داشت که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود.

۱- توصیف صورت و سیرت قهرمان اصلی و شاهدخت که حقیقت آن دو را بر ما آشکار می‌سازد.

۲- جامه‌ی سرخ نشانه‌ی داد خواهی است که قهرمان با خون لباس خود را سرخ می‌کند.

۳- در آخر داستان زمان ضیافت شب است و دختر خود در پرده نشسته و پرسش‌ها معما گونه است همه نشان از ابهام و پیچیدگی پرسش‌ها دارد که باید هر نکته متضمن رمزی باشد و فضا به گونه‌ای ترسیم شده که جوان چون در آن شرایط قرار می‌گیرد پی‌بدان می‌برد.

نظامی داستان را توصیف نکرده بلکه او صحنه را تصویر نموده است. کار او مثل یک نمایش نامه است. پس باید نشانه‌ها در آن پررنگ تر جلوه کند. «تصاویر دارای معنی هستند و تصاویری که نویسنده برای عرضه به خواننده انتخاب می‌کند، تصاویری هستند که برای القای ایده‌ای یاری دهنده اند» (سینگر، ۱۳۸۰: ۱۸۴).

سلسله یا پاره (Sequence) - مجموعه‌ی چند نقش هم گون است که بارت آن را «توالی منطقی نقش‌ها که در ارتباطی همبسته با هم مرتبط شده اند می‌داند. پاره هنگامی آغاز می‌شود که یکی از عناصر آن از عناصر سابق گسسته باشد و هنگامی پایان می‌یابد که عنصر آن دیگر نتیجه‌ای به دنبال نداشته باشد» (بالایی و کویی پرس، ۱۳۶۶: ۲۷۲). پاره‌ها را می‌توان حد واسط نقش و داستان دانست. ممکن است داستانی فقط یک پاره داشته باشد.

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

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

۲- شیفتگی جوان آزاده که سرانجام با پشت سر گذاشتن مراحل سخت به کام خویش

رسید.

۶- دستور زبان قصه

امیل بنونیست گوید: «اشکال زبانی همه‌ی نظام (system) نشانه‌ای را تعیین کرده‌اند» (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۷۶). داستان نظامی نشانه‌ای است. در مقیاس زبان می‌توان آن را نظام مند کرد. به تعبیر تزوتان تودورف «صرفاً از راه قیاس نظام نشانه‌های داستان با زبان که نظامی دیگر از نشانه‌هاست می‌توانیم منش‌های ویژه‌ی 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 کارهای او بوده است» (همان: ۲۸۱).

نظام زبان، دستور زبان است که به صورت صرف و نحو تجلی می‌یابد. چون در داستان بررسی نشانه‌ها در ارتباط با یکدیگر است، لذا باید دستور زبان روایت معطوف به نحو آن باشد. «دستور زبان روایت یا نحو روایت در نظریه‌ی تودورف توجه به مناسبت روایت و زبان است. نحو که قوانین ساختمان جمله است الگوی اساسی قوانین روایتی است (سلدن، ۱۳۲: ۱۰۵). اگر روایت به جمله‌ای تبدیل شود باید دارای دو جزء نهاد و گزاره باشد. تودورف گوید: «دستور زبان روایت جمله‌ای است که از دو عنصر ۱- اسم خاص که نهاد است و

۲- فعل که هسته‌ی گزاره است تشکیل می‌شود و با گنجاندن نقش هر یک به نوعی فهم دقیقی از روایت را در یک جمله ارائه می‌دهیم» (تودورف، ۱۳۷۱: ۲۶۷). در این داستان جمله: «جوان آزاده با پشت سر گذاشتن مراحل دشوار شاهدخت را به دست می‌آورد». 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 می‌شود. از این رهگذر دو نوع رخداد پیش می‌آید، رخدادی که حالتی متعادل یا نا متعادل را توصیف می‌کند و رخدادی که چگونگی گزار از حالتی به حالت دیگر را توصیف می‌کند. جمله‌های نخستین ربطی و جمله‌های 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:

- ۱- دلیران و شاهزادگان شیفته‌ی شاهدخت می‌شوند. (نقش) فعل کارکردی و مجهول.
- ۲- دخترک دارای جمال و سیرت نیکو است. (نشانه) فعل ربطی.
- ۳- دختر بر بالای کوه حصاری می‌سازد. (نقش) فعل کارکردی.
- ۴- جوانان برای کام جویی به سوی حصار می‌روند. (نقش) فعل کارکردی.
- ۵- عاشقان در این راه کشته می‌شوند. (نقش) فعل کارکردی و مجهول.
- ۶- جوانی شیفته‌ی تصویر می‌شود. (نقش) فعل کارکردی و مجهول.
- ۷- او زیبا رو و با فصیلت است. (نشانه) فعل ربطی.
- ۸- با پیر مشورت می‌کند. (نقش) فعل کارکردی.
- ۹- طلسم‌ها را در هم می‌شکند. (نقش) فعل کارکردی.
- ۱۰- به درون حصار راه می‌یابد. (نقش) فعل کارکردی.
- ۱۱- شب است و دخترک در پرده. (نشانه) فعل ربطی.

۱۲- جوان معماها را حل می‌کند. (نقش) فعل کارکردی.

۱۳- او با دختر ازدواج می‌کند. (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. شخصیت‌ها با کنش‌ها (نقش‌ها) خودشان را نشان می‌دهند و حضور نشانه در سطح بیرونی کلام چندان برجسته نیست.

از میان ده جمله‌ی کارکردی سه جمله مجهول است. یعنی شخصیت‌ها اثر پذیر هستند و ۷۰٪ خود در روند داستان تأثیر مستقیم دارند. سه نقش شیفتگی خواستگاران، کشته شدن آن‌ها و شیفتگی جوان شاه زاده شخصیت‌ها ی داستانی فاعل و انجام دهنده نیستند. در خصوص قهرمان اصلی پنج فعل کارکردی است که در چهار جمله آن‌ها فاعل خود اوست و در یک فعل مفعول است. ۸۰٪ او اختیار عمل در سرنوشت خویش داشته است.

۷- منطق روایت قصه

در نظریه‌ی پراپ نقش‌ها هستند که سرنوشت شخصیت‌ها را رقم می‌زنند و اگر نقش‌ها 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 می‌دهد و امکانات را وسعت می‌بخشد. او شخصیت را اصل می‌پندارد و آن را مختار به انتخاب انجام نقش یا عدم انجام می‌داند. با این برداشت شخصیت است که تکامل هویت خویش را در طول داستان رقم می‌زند و تعیین‌کننده‌ی انجام داستان است. به نظریه‌ی 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

بر وسیله هدف داستان نیز است» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۷۰). 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 نقش‌ها خود به خودی به نقش بعدی منجر می‌شوند و حال آن که برمون برای هر مرحله (کنش) دو امکان در نظر می‌گیرد و از این رو از آزادی و امکان بیشتری برخوردار است. از دید نقش‌های 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 نمی‌خیزد و اگر هم دست به آن زند ممکن است پیروز شود و یا شکست بخورد» (تودورف، ۱۳۷۱: ۶۸).

او اصل روایی داستان را پاره می‌داند و برای آن سه کنش را متصور می‌شود:

«۱- امکان بالقوه (Possibility) - وضعیت پایداری امکان دگرگونی دارد.

۲- فرایند (process) - حادثه (event) یا دگرگونی رخ می‌دهد.

۳- نتیجه (outcome) - وضعیتی که محصول تحقق یا عدم تحقق آن امکان است پدید می‌آید» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۶۶).

از دیگر تقسیمات وی «تقسیم شخصیت‌های داستانی بر اساس کنش فاعلی یا مفعولی به دو دسته‌ی متمایز ۱- عاملی (agent) که کنشی را به انجام می‌رسانند. ۲- آنان که معمول (patient) هستند و کنش بر آن‌ها حادث می‌شود» (Todorov, 1981: 49).
طرح منطق روایت در دو پاره (سلسله) ی افسانه‌ی روز سه شنبه چنین است:

الف - پاره‌ی اول

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

- ۲- حادثه اشتیاق عاشقان است که عزم رسیدن به محبوب را دارند و می‌توانند سالک این راه پر خطر شوند یا نشوند. آنان عازم می‌شوند تا داستان ادامه یابد.
- ۳- نتیجه شکست قهرمانان است که با کشته شدن به آرزوی خویش نمی‌رسند.

ب- پاره‌ی دوم

- ۱- جوان آزاده تمثال را می‌بیند و ممکن است شیفته شود و یا نشود. با علاقمندی او نسبت به صاحب تصویر داستان جریان می‌یابد.
- ۲- او می‌تواند در مسیر پر خطر گام نهد یا نه عشق خویش را فرو کش کند. چون چاره‌ی کار می‌یابد قدم در این راه پر اضطراب می‌نهد تا داستان دارای پایانی باشد.
- ۳- نتیجه هم می‌تواند مثل نتیجه‌ی سایرین شکست باشد و یا پیروزی که نیل به محبوب است رخ دهد. چون مصلحت کار دیده بود سر انجام قهرمان داستان به پیروزی می‌رسد و کام خود را به دست می‌آورد.
- 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 شخصیت‌ها 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 ریخت‌شناسی 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 شخصیت‌ها با مخاطب سخن می‌گویند و شخصیت‌ها را معرفی می‌کنند. این شیوه از هنرهای زیبای نظامی در پرورش داستان است.

این افسانه در چارچوب و قالب دستور زبان روایت تودورف قابلیت تعبیر و تفسیر دارد. شکل بیرونی و صورت افعال و جمله‌ها، استقلال شخصیت‌ها در پیش برد داستان را بیان می‌کند.

در نظریه‌ی منطق روایت برمون مناسبات منطقی کنش‌های این افسانه قابل بررسی و تبیین است و می‌توان روابط منطقی کارکردها را در آن جست که انسجام داستان را در پی دارد.

منابع

- ۱- احمدی، بابک (۱۳۷۰) ساختار و تأویل متن. تهران: نشر مرکز.
- ۲- اخلاقی، اکبر (۱۳۷۷) تحلیل ساختاری منطق الطیر عطار. اصفهان: نشر فردا.
- ۳- اخوت، احمد (۱۳۷۱) دستور زبان داستان. اصفهان: نشر فردا.
- ۴- ارسطو (۱۳۵۷) فن شعر. ترجمه‌ی عبدالحسین زرین کوب. تهران: انتشارات امیر کبیر.
- ۵- استوک، تاوی (۱۳۸۶) اصول نظری و شیوه روان‌شناسی تحلیلی یونگ (سخن رانی های تاوی استوک). ترجمه‌ی فرزین رضایی. چاپ سوم. تهران: انتشارات ارجمند.
- ۶- بالایی، کریستف، و کویی پرس، میشل (۱۳۶۶) سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی. ترجمه‌ی احمد کریمی حکاک. تهران: انتشارات پایروس.
- ۷- پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸) ریخت‌شناسی قصه‌های پریان. ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای. تهران: انتشارات توس.
- ۸- تودورف، تزوتان (۱۳۷۱) دستور زبان روایت. ترجمه‌ی احمد اخوت. اصفهان: نشر فردا.
- ۹- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳) پیر گنجه در جستجوی نا کجا آباد. چاپ ششم. تهران: انتشارات سخن.
- ۱۰- سلدن، رامان (۱۳۷۲) راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر. ترجمه‌ی عباس مخبر. تهران: انتشارات طرح نو.
- ۱۱- سینگر، لیندا (۱۳۸۰) فیلم‌نامه‌ی اقتباسی. ترجمه‌ی عباس اکبری. چاپ اول. تهران: انتشارات نقش و نگار.
- ۱۲- صفوی، کوروش (۱۳۸۳) از زبان‌شناسی به ادبیات. جلد ۱. چاپ اول. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- ۱۳- گوهرین، سید صادق (۱۳۵۴) فرهنگ لغات و تعبیرات مثنوی (جلد هفتم). چاپ اول. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- ۱۴- معین، محمد (۱۳۸۴) تحلیل هفت پیکر نظامی. چاپ اول. تهران: نشر معین.

- ۱۵- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۴) **دانش نامه‌ی نظریه‌های ادبی**. ترجمه مه‌ران مهاجر و... تهران: نشر آگه.
- ۱۶- نظامی گنجوی، ابو محمد الیاس بن یوسف (۱۳۷۳) **هفت پیکر**. به تصحیح برات زنجانی. چاپ اول. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- ۱۷- نظامی گنجوی، ابو محمد الیاس بن یوسف (۱۳۸۵) **هفت پیکر**. به تصحیح و حواشی حسن وحید دست گردی. به کوشش سعید حمیدیان. چاپ پنجم. تهران: نشر قطره.
- ۱۸- یوری، حورا (۱۳۷۴) **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.