تحلیلی ساختگرایانه بر قصهٔ امیرارسلان

علیرضا حاجیان‌نژاد*
دانشیار دانشگاه تهران
مریم سیدان**

چکیده
ساختگرایی در زمینهٔ داستان بیشتر به بررسی عنصر روایت می‌پردازد. روایت‌شناس ساختگرا درصدد تدوین ساختار منسجم و واحدی از حوزه‌های گوناگون داستان است. نوشتهٔ حاضر، مطابق برخی نظریات ساختگرایی ـ که در متن آمده است ـ به بررسی ساختار قصهٔ امیرارسلان، آخرین بازماندهٔ مهم نسل قصه‌های بلند عامیانهٔ فارسی می‌پردازد. با توجه به دیدگاه ژرار ژنت، ساختار قصهٔ امیرارسلان در دو سطح «روایتگری» و «روایت» جای بررسی دارد. در سطح روایتگری، ابتدا نقیب‌الممالک، روایتگر امیرارسلان معرفی گردیده و سپس از زاویه دید روایت در این قصه بحث شده است. در سطح روایت، نخست ساختار روایی قصه بررسی و سپس شباهت و تفاوت آن با دیگر قصه‌های بلند عامیانه ذکر شده است. در بخش دوم از سطح روایت، به ساختار نحوی قصه اشاره شده و کوشش شده است نقش اشخاص در قصه و اعمال و حرکاتشان در فشرده‌ترین شکل ممکن خلاصه شوند و طرحی چکیده‌وار از این قصه عرضه شود.

کلیدواژه‌ها: ساختگرایی، ساختار روایی، ساختار نحوی، نقال، نقیب‌الممالک، امیرارسلان.

---

* hajiannjd@ut.ac.ir
** دانشجوی دکتری دانشگاه تهران/ maryam_seyedan@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۲/۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/۸/۳
مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی، سال ۱۸، شماره ۶۷، بهار ۱۳۸۹

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

مقدمه

ساختگرایی[1] به معنای متن چندان توجهی ندارد، بلکه می‌کوشد ساختارهایی را که منجر به شکل‌گیری معنا شده‌اند، ترسیم کند (برتنس، ١٣٨٤: ۹۲). این نظریه در علوم گوناگون در پی دستیابی به نظام و ساختاری واحد برای امور و پدیده‌هایی است که همگی آن‌ها زیرمجموعه‌ای از یک گروه، گونه یا نوع مشترک هستند. ساختار[2] را می‌توان نظامی تلقی کرد که در آن تمامی اجزا با یکدیگر مرتبط‌اند. تمامی اجزای ساختار یک پدیده به کل نظام آن و کل نظام به تک‌تک اجزای خویش وابسته‌اند (گلدمن، ۱۳۸۲: ۹-۱۰). ساختگرایان می‌خواهند نشان دهند که آن‌چه در ظاهر، طبیعی به نظر می‌آید، در واقع مصنوعی است و به دست انسان پدید آمده است و می‌توان آن را به واحدهای کوچک‌تر تقسیم (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۹۸) و روابط میان اجزایش را مشخص کرد.

متفکران ساختگرا که در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹٦۰ به بسط و انتشار نظریه‌های خود می‌پرداختند، هرگز نه نام ساختگرا به خود اطلاق کردند و نه مکتبی با عنوان ساختگرایی تشکیل دادند. آثار و اندیشه‌های آنان در دهه‌های ۱۹٦۰ و ۱۹۷۰ از فرانسه به انگلستان و آمریکا رفت و عنوان ساختگرایی به خود گرفت (کالر، ۱۳۸۲: ٦٦).

ریشه‌های ساختگرایی ادبی را بیش از هر چیز باید در زبان‌شناسی و خصوصاً دیدگاه‌های فردینان دوسوسور[3] جست. منتقدان ساختگرا با در نظر گرفتن الگوی زبان‌شناسی، در پی طرح تعریفی دستوری برای ادبیات بودند. در واقع ساختگرایان، ادبیات را دارای ساختاری مشابه با زبان تلقی می‌کنند و درصدد تدوین قواعد نحوی ویژه‌ای برای آن هستند. برای مثال اگر ارکان اصلی جمله را ـ از لحاظ دستوری ـ فاعل، مفعول و فعل فرض کنیم، می‌توان این قاعده را به داستان نیز تعمیم داد. در داستان، شخصیت اصلی، فاعل محسوب می‌شود. آن‌چه شخصیت اصلی در پی دستیابی

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

به آن است، مفعول و اعمالی که فاعل در راه رسیدن به مفعول در پیش می‌گیرد، فعل به حساب می‌آیند.

محققان و نظریه‌پردازان از زمان ارسطو تاکنون، روایت را بنیادی‌ترین اصل متون نمایشی و داستانی تلقی کرده‌اند (وبستر، ۱۳۸۲: ۷۹). با این همه شاید هیچ‌یک از نظریه‌های ادبی به اندازهٔ ساختگرایی، روایت را دقیق و موشکافانه بررسی نکرده باشند. بارت[٤]، روایت را «یک جمله بلند» تلقی می‌کند (برتنز، ۱۳۸۲: ۹۲). روایت‌شناسی را می‌توان این‌گونه تعریف کرد: «مطالعهٔ نظری روایت یا در واقع دستور زبان روایت» (وبستر، همان: ۸۳). روایت‌شناس ساختگرا در پی تدوین ساختار روایی منسجم و واحدی از حوزه‌های گوناگون داستان است. برای مثال ولادیمیر پراپ[٥] کوشش کرد ساختاری واحد برای قصه‌های عامیانهٔ روس تدوین کند. یا کلود لوی اشتراوس[٦] تلاش کرد ساختار واحدی برای اسطوره‌های به‌ظاهر گوناگون ملل گوناگون تدوین کند. پراپ ساختگرا نبود، اما *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان* (۱۹۲۸) الگوی دیگر روایت‌شناسان ساختگرا واقع شد. پراپ در این اثر به بررسی صد قصهٔ عامیانهٔ روس پرداخته است. وی با بررسی این قصه‌ها دریافت که تمامی آن‌ها دارای یک طرح مشترک و بنیادین هستند. پراپ از میان قصه‌ها، سی‌ویک کارکرد[٧] و هفت کنشگر[٨] ویژه استخراج می‌کند. مقصود پراپ از کارکرد، آن دسته از اعمال قهرمانان قصه است که موجب پیشبرد قصه می‌شود. توالی کارکردها همواره یکسان است، اما همهٔ آن‌ها لزوماً در هر قصه نمی‌آیند. کنشگرها اشخاص قصه هستند. پراپ توجهی به ویژگی‌های فردی شخصیت‌ها، نام و صفات آن‌ها ندارد. فقط نقشی که آن‌ها ایفا می‌کنند، مورد توجه اوست.

ساختگرایی در داستان ـ که به‌طور خاص مدنظر ماست ـ بیشتر به بررسی ساختار روایت می‌پردازد. ژرار ژنت[١٠] به منظور بررسی هر متن روایی، سه سطح گوناگون را از یکدیگر متمایز می‌کند: داستان[١١]، روایت[١٢] و روایت‌گری[١٣]. مقصود از داستان، توالی

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

حقیقی رویدادهاست (که در متنی با ساختار پیچیده ممکن است در هم ریخته باشد). روایت خود متن است، به همان صورتی که راوی روایت کرده است؛ حتی اگر توالی حقیقی رویدادها در هم ریخته باشد. مقصود از روایتگری نیز همان عمل روایت‌کردن و بازگویی رویدادهاست (وبستر، ۱۳۸۲: ۸۵-۸۶ و نیز دربارهٔ ژنت از جمله ر.ک. اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۲۱-۲۳۴).

هر متنی را می‌توان در سه سطح مورد نظر ژنت تحلیل کرد. اما در قصهٔ امیرارسلان، چون داستان (پی‌آیند حقیقی رویدادها) با روایت (پی‌آیند رویدادها آن‌گونه که در متن می‌آیند) منطبق است، قصه را می‌توان در دو سطح روایتگری و روایت تحلیل کرد. بخش نخست این تحلیل، «راوی و زاویه دید روایت در قصهٔ امیرارسلان» و بخش دوم، «ساختار روایت در قصهٔ امیرارسلان» نام گرفته است.

گفتنی است تمایز میان قصه و داستان که امروزه در ادبیات داستانی جدید به آن قائل‌اند، در این مقاله مدّ نظر نیست و هرکجا واژهٔ داستان و قصه به کار رفته است، ناظر بر همان مفهومی است که در ادبیات قدیم داشته‌ایم.

۱. راوی و زاویهٔ دید روایت در قصهٔ امیرارسلان

قصهٔ امیرارسلان ابتدا صورت شفاهی داشته است. راوی قصه، نقیب‌الممالک، نقال دربار ناصرالدین شاه بوده که شب به شب قصه را در دربار نقالی می‌کرده و فخرالدوله، دختر ناصرالدین‌شاه آن را می‌نوشته است.

نقال قصهٔ امیرارسلان ضعف و قوّت‌هایی در روایتگری دارد. ضعف‌های او را کم‌وبیش در همهٔ قصه‌هایی که ابتدا به صورت شفاهی روایت شده‌اند می‌توان یافت و این امری طبیعی است؛ چرا که نقال فرصت بازنگری در جزئیات قصه را ندارد. عمده‌ترین ضعف عبارت است از لودادن قصه که نمونه‌های آن بسیار است، از جمله: از همان ابتدای تولد امیرارسلان، خواجه‌نعمان در رمل و اسطرلاب می‌بیند که ستارهٔ

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

امیرارسلان بلند است و روم و فرنگ را تسخیر می‌کند. از این جهت، خواننده (شنونده) می‌داند که امیرارسلان پیروزِ نهاییِ همهٔ نبردهاست. یا این‌که قمر وزیر و شمس وزیر به پطرس‌شاه می‌گویند در رمل دیده‌اند که امیرارسلان یکه و تنها به فرنگ می‌آید. پس در حقیقت یکی از عناصری که موجب لودادن داستان می‌شود، رمل و اسطرلاب است که آینده را ـ آن هم درست و دقیق ـ پیش‌گویی می‌کند. گاه نیز نقال عباراتی به زبان می‌آورد که خواننده (شنونده) درمی‌یابد رویداد ناگواری در انتظار قهرمان قصه است. از جمله شب دومی که امیرارسلان، پنهانی به دیدار ملکه می‌رود: «غافل از بازی فلک کج‌رفتار تا هنگام صبح به بوس و کنار مشغول بودند (...)» (ص ۱۹۸) و خواننده (شنونده) می‌داند که هنگام بازگشت، واقعهٔ ناگواری روی خواهد داد. اما برجسته‌ترین نقطهٔ قوّت نقال تصویرسازی است که در برخی صحنه‌ها آن‌قدر نیرومند، جزئی و دقیق است که خوانندهٔ امروز حقیقتاً تصور می‌کند نقیب این مطالب را پیش از این‌که بیان کند، در فراغت و با دقت بر کاغذ آورده و سپس بیان کرده است. متأسفانه به علت این‌که نمی‌دانیم خانم فخرالدوله تا چه اندازه روایت نقیب را تغییر داده، نمی‌توانیم در این باره اظهار نظر کنیم. اما حقیقتاً به نظر می‌رسد در برخی صحنه‌آرایی‌ها، به‌ویژه صحنه‌های عینی و ملموس مراسم عروسی، نقش خانم فخرالدوله را نباید نادیده گرفت[۱].

ژنت برای تحلیل روایت، پنج مقوله را از یکدیگر متمایز می‌کند: ترتیب زمانی[۱۴]، دوام[۱۵]، بسامد[۱۶]، وجه[۱۷] که شامل دو مقوله است: فاصله[۱۸] و زاویه دید[۱۹] و نهایتاً لحن[۲۰] (برتنس، همان : ۸۷-۸۸). از این میان، آن‌چه مدّ نظر ماست، زاویه دید است. از دیدگاه ژنت، سه زاویه دیدِ گوناگون در داستان وجود دارد: زاویه دید با کانون صفر یا خنثی[۲۱]، و آن هنگامی است که راوی در داستان، به عنوان شخصیت حضور ندارد، اما بر تمامی رویدادها و اعمال و کردار و اندیشه‌ها و احساسات شخصیت‌ها احاطه دارد (آدام و رواز، ۱۳۸۳ :۱۴۳). این زاویه دید را دانای کل[۲۲] نیز گفته‌اند. دانای کل

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

محدود[۲۳] را نیز به گونه‌ای کمرنگ‌تر می‌توان در این حوزه جای داد. زاویه دید با کانون درونی[۲۴]، و آن هنگامی است که راوی در داستان به عنوان شخصیت حضور دارد و از جایگاهی ثابت یا متغیر به روایت می‌پردازد یا این‌که داستان از زاویه دید چند شخصیت بیان می‌شود (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۱٤٦). زاویه دید با کانون بیرونی[۲۵]، و آن هنگامی است که شخصیت‌ها تنها از بیرون روایت می‌شوند و راوی نیز همچون خواننده، قادر نیست به ذهنیات و افکار شخصیت‌ها پی ببرد، مگر این‌که شخصیت‌ها جنبه‌هایی از افکار و احساساتشان را در گفت‌وگوهایشان برملا کنند. در این شیوه، میزان آگاهی خواننده و راوی از شخصیت‌های داستان کمتر است (آدام و رواز، همان: ۱٤٤-۱٤۳).

در همهٔ قصه‌های بلند عامیانهٔ فارسی، کانون روایت، صفر یا خنثی است. نقال از بیرون روایت می‌کند. همه‌چیز را دربارهٔ برون و درون شخصیت‌ها می‌داند. حتی اگر همه‌چیز را نگوید، شنونده (خواننده) می‌داند او خدای مطلق جهان داستان خویش است. در قصه‌های بلند عامیانهٔ فارسی تا پیش از امیرارسلان نقال علاقه‌ای به برملاکردن کنه ذهن شخصیت‌ها نداشت. نمی‌گوییم نمی‌دانست. شیوهٔ روایتگری نقال به گونه‌ای است که گویی همه‌چیز را دربارهٔ همه‌کس می‌داند، اما شاید قصه‌گویی هنوز به آن مرحله از رشد و تکامل نرسیده بود که نقال درونیات و دغدغه‌های اشخاص قصه‌اش را برای شنونده بیان کند. گویا این پرداختن خاص به ذهنیات شخص نخست قصه و برملاکردن کشمکش‌های درونی او در موقعیت‌های گوناگون را نخست در *امیرارسلان* می‌بینیم (برای اطلاع بیشتر ر.ک. نقیب‌الممالک، ۱۳٤۰: بیست‌وهفت ـ بیست‌وهشت). گاه در امیرارسلان هیچ حادثه ویژه‌ای روی نمی‌دهد، جز این‌که مثلاً قمر وزیر و شمس وزیر هر روز به تماشاخانه می‌آیند و اصرار می‌کنند که الیاس، ارسلان است و ارسلان انکار می‌کند و روز بعد و روزهای بعد، قمر وزیر، خستگی‌ناپذیر می‌آید و می‌رود و «امیرارسلان مثل مار زخم‌خورده بر خود می‌پیچید و نزدیک بود چشم‌هایش از حدقه

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

بیرون بیاید، سر از پا نمی‌شناخت؛ در تماشاخانه مثل دیوانگـان خـدمت مـی‌کـرد» (ص ۸۷) و پیداسـت قمـر وزیـر بـه هـدفش نزدیـک شـده اسـت. نقیـب آن جنبـه‌هـایی از امیرارسلان را برملا می‌کند که حتی اغلب اشـخاص قـصه نیـز نمـی‌داننـد و نمـی‌تواننـد بدانند. گفت‌وگوها و تردیدهای درونی امیرارسلان را بارهـا در صـحنه‌هـای گونـاگون می‌توان دید. از جمله پس از دیدن امیرهوشنگ:

«دل غافل! عبث دست از سلطنت و پادشاهی برداشتم و آمدم بـه عـشق یـک دختـر فرنگی بی‌صفت در فرنگ! و آن هم خبر از احوالم ندارد که کیستم و چه‌کـاره‌ام و مـرا هم ندیده است و نمی‌شناسد (...)» (ص ۸۹). یا پس از شنیدن خبر عروسی فـرخ‌لقـا کـه قمر وزیر می‌آید و باز شراب می‌خواهد: «امیرارسلان در دل گفت: زهرمار! درد پـدرم! حرامزادهٔ مفسد! کی می‌شود شمشیر من به خون تو آلوده شود!» (ص ۱۰۹). قمـر وزیـر دست‌بردار نیست. توصیف نقیب از اعمال و حرکات و عبارات روان‌شناسانهٔ قمـر وزیـر صفحات بسیاری را به خود اختصاص داده است، تا آن‌جا که اگر نقیب، این‌همـه بـرای او صفت «حرامزاده» را به کار نمی‌برد و این همه طاووس و کاووس به ارسـلان توصـیه نمی‌کردند «الحذر از ایـن حرامـزاده»، خواننـده (شـنونده) دسـت‌کـم گـاهی بـه تردیـد می‌افتاد که شاید قمر وزیر قصدش خیر است. اما این ویژگیِ داستان‌پـردازی سـنتی کـه آدم‌های قصه از ابتدا یا خوب‌اند یا بد و راوی از همان ابتدا صفاتی را به کار می‌برد کـه خواننده بداند حقیقتِ حال هرکس چیست، موجب شده خواننده اطمینـان داشـته باشـد قمر وزیر، نه جزو شخصیت‌های خیر، که شرّ است و همواره هراسان و دل‌نگران، چشم و گوش به نقال می‌سپرد که مبادا قهرمان محبوبش فریب آن حرامزاده را بخورد:

جوان تو به خیالت می‌رسد که من با تو دشمنم! می‌خواهم ببینم کیستی؟ به جلال خـدا از من دوست‌تری نداری؛ خواجه کاووس و طاووس به تـو گفتـه‌انـد قمـر وزیـر بـا تـو دشمن است یا خودت این خیال را می‌کنی؟ جوان بی‌عقل! این قدر خیال نمی‌کنی که

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

اگر من با تو دشمن بودم همان روز اول که تو را دیدم [و] شناختم، یک کلام می‌گفتم: این امیرارسلان است (ص ۱۲۵).

و هرچند بارها در برابر شراب خواستن قمر وزیر، در دل می‌گوید: «زهرمار! کوفت بخوری حرامزاده!» (ص ۱۶۰) یا «زهرمار بخوری» (ص ۱۱۵)، اما سرانجام وسوسه می‌شود و فریب «آن حرامزاده» را می‌خورد.

این توجه به حالات و روحیات صرفاً در رویارویی ارسلان با قمر وزیر نیست که جلوه می‌کند. گفت‌وگوهای درونی امیرارسلان را که نمایانگر تردیدها و دودلی‌هایی است که اصولاً از خصایل و ویژگی‌های انسان است در مواجه‌شدن با مشکلات، بارها در قصه می‌بینیم. نظیر پس از رسیدن به فرنگ و پایین آمدن از کشتی:

هیچ‌کس در این‌جا نیست! فکر کرد و عقل بر او هی زد: نامرد! این چه کار بود که کردم؟ در این‌جا چه می‌کنم؟ چرا از تخت سلطنت برخاستم و پشت پا زدم به پادشاهی روم و از لباس مرصع به این لباس مندرس فرنگی قانع شدم؟ دل غافل! چه خبطی کردم! چرا کسی مرا نصیحت نکرد و جلو مرا نگرفت! که ناگاه سلطان عشق با صلابت هی بر او زد و گفت: ای بی‌غیرت! به این زودی پشیمان شدی و باز خود را عاشق می‌دانی! (...) (ص ٦٦).

جالب توجه است که نقیب حتی در دیگر اثر خویش، *زرین‌ملک*، نیز آن‌قدرها به توصیف روحیات و حالات ملک‌بهمن (شخص نخست قصه) نپرداخته است (رک. نقیب‌الممالک، بی‌تا).

امیرارسلان نیز همچون دیگر قصه‌های نقالی شده، از منظر دانای کل روایت می‌شود. طبیعتاً با جابه‌جایی مکان، محدودهٔ تمرکز دانای کل تغییر می‌کند. این تعویضِ مکان به چند طریق صورت می‌گیرد: یا نقال مستقیماً دخالت می‌کند و آن، هنگامی است که نقال از عباراتی نظیر: «عرض کنیم...»، «یک کلمه هم بشنوید از ...»، «اما از آن جانب ...»، «ایشان را بردارید و چند کلمه از ... بشنوید» استفاده می‌کند. دوم این‌که با بیهوش شدن قهرمان و سپس بیدار شدنش و خود را در مکانی دیگر دیدن یا رعدوبرق

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

و دست غیبی که قهرمان را با خود به مکانی دیگر می‌برد، محدودهٔ روایت تغییر می‌کند؛ که از صفحهٔ ۲۳۱ به بعد که داستان وارد عرصهٔ جادو و خیال می‌شود، فراوان است. سوم این‌که با تعویض فصل، محدودهٔ روایت دانای کل عوض می‌شود. البته چون داستان در اصل به صورت نقل بوده است، باید گفت اتمام بخشی از داستان و ادامه‌دادن آن در شب بعد، یکی از شیوه‌های تغییر محدودهٔ روایت نقال داستان محسوب می‌شود. سرانجام این‌که گاه محدودهٔ روایت دانای کل به شکل کاملاً طبیعی و در خلال اعمال و حرکات اشخاص داستان تغییر می‌کند؛ به این صورت که شخصی از مکانی به مکان دیگر می‌رود و در نتیجه نقال فرصت این را می‌یابد که کُنه ذهن اشخاصی را که در مکانِ دیگر حضور دارند بکاود. از جمله وقتی پطرس‌شاه عریضهٔ فرخ‌لقا را می‌خواند و پیکی را به تماشاخانه می‌فرستد تا خبر دهد ملکه امشب می‌آید و محدودهٔ روایت نقال از بارگاه پطرس‌شاه به تماشاخانه تغییر جهت می‌دهد، بی‌آن‌که نقال از تعبیرهای رایجی نظیر «یک کلمه هم بشنوید از...» استفاده کند.

۲. ساختار روایت در قصه امیرارسلان

۲. ۱. ساختار روایی قصه

رولان بارت، روایت را «توصیف از یک حالت به حالتی دیگر» می‌داند. بنابراین هر داستان، تغییر از وضعیت اولیه به وضعیت نهایی است. داستان علاوه بر وضعیت اولیه و نهایی، شامل کارکردهای گوناگون می‌شود. از دیدگاه بارت دو نوع کارکرد داریم: نقش[۲۶] و نشانه[۲۷]. مقصود از نقش، اعمال یا کنش‌های شخصیت‌های قصه است که موجب پیشبرد قصه می‌شود و مقصود از نشانه، توصیف ویژگی‌ها و حالات شخصیت‌هاست که البته در ساختار قصه تأثیری ندارد (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۲). با این توصیف، از دیدگاه بارت ساختار هر روایت شامل این بخش‌هاست: وضعیت اولیه+ نقش‌ها+ وضعیت نهایی.

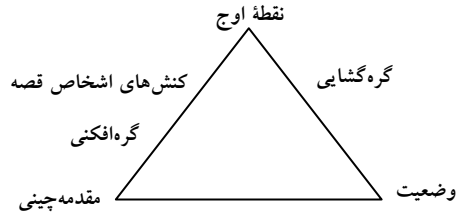
[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

نمودار بارت را می‌توان واضح‌تر ترسیم کرد. داستان بجز وضعیت اولیه و نهایی، صرفاً شامل «نقش» ـ در آن مفهومی که مد نظر بارت است ـ نمی‌شود. می‌توان به جای واژهٔ «نقش» از تعبیر «وضعیت ناپایدار» استفاده کرد و به‌جای «وضعیت اولیه» و «وضعیت نهایی»، به‌ترتیب «وضعیت پایدار» و «وضعیت پایدار دوم» را قرار داد (ر.ک.گلشیری، ۱۳۸۰/ ۱: ٤۷۹-٤۸۵). مقصود از «وضعیت پایدار» مقدمه‌چینی یا مقدمات قصه است. اما وضعیت ناپایدار شامل این موارد می‌شود: گره‌افکنی+ کنش‌های قهرمان یا اصولاً اشخاص قصه برای رفع گره و همین‌طور کنش‌های ضدّ قهرمان یا اصولاً اشخاص برای کورتر کردن گره. بنابراین نمودار ساختار هر روایت را می‌توان این‌گونه ترسیم کرد:

وضعیت پایدار (مقدمه‌چینی)+ وضعیت ناپایدار (گره‌افکنی+ کنش‌های قهرمان یا اشخاص برای رفع گره و کنش‌های ضد قهرمان یا اشخاص برای کورتر کردن گره)+ وضعیت پایدار دوم (گره‌گشایی+ وضعیت نهایی).

همین نمودار را به منظور نشان‌دادن اوج و فرود قصه می‌توان به این صورت کشید:



مقدمه‌چینی و وضعیت نهایی ابتدا و انتهای قصه را مشخص می‌کنند که می‌توان آن‌ها را کانون صفر تلقی کرد. وضعیت مقدماتی هر قصه می‌بایست به این پرسش‌ها پاسخ دهد: چه‌وقت؟ (زمان قصه)، کجا؟ (مکان قصه)، چه کسی؟ (شخصیت اصلی قصه) و چه چیزی (مادهٔ زمینه‌ساز قصه) (آدام و رواز، ۱۳۸۳:۹۰). وضعیت نهایی نیز پاسخ‌گوی این پرسش است: نتیجه چه شد؟ تفاوت میان گره و وضعیت مقدماتی این است که در

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

وضعیت مقدماتی هیچ‌گونه پیچیدگی وجود ندارد، اما گره آغاز ایجاد پیچیدگی در قصه است. تفاوت میان گره‌گشایی و وضعیت نهایی نیز در این است که گره‌گشایی لحظه‌ای است که گره قصه حل می‌شود، اما وضعیت نهایی عموماً پس از گره‌گشایی می‌آید و وضعیت نهایی شخصیت‌های قصه را مشخص می‌کند. مثلاً نجات ملکه به دست امیرارسلان و همین‌طور موافقت پطرس‌شاه با ازدواج آن‌ها گره‌گشایی است. اما ازدواج آن‌ها و بازگشتشان به روم وضعیت نهایی به شمار می‌آید.

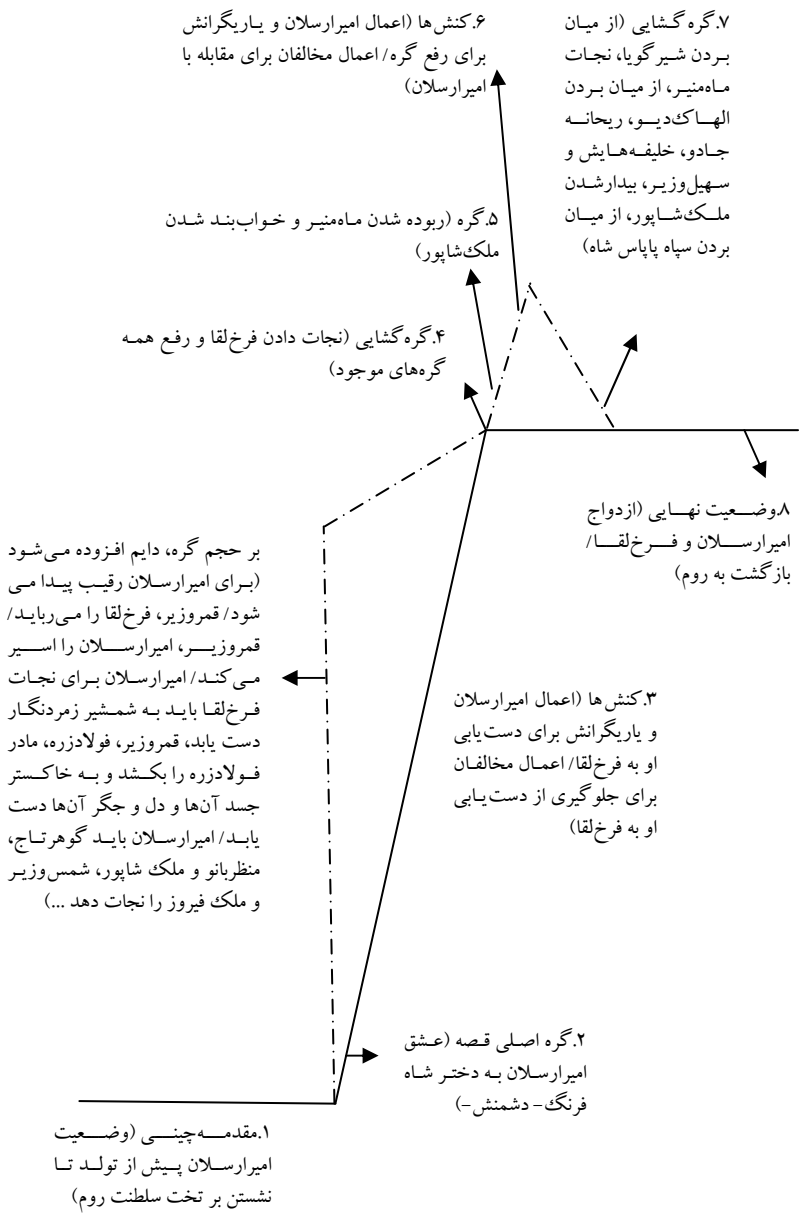
این نکته را باید در نظر داشت که در قصه‌های بلند و رمان‌گونه‌ای همچون امیرارسلان، ممکن است بارها شاهد گره‌افکنی‌های فرعی و جانبی یا گره‌گشایی‌های موقت باشیم. مثلاً این‌که ملک‌شاپور سنگ شده است یا شمس وزیر زخم شمشیر زمردنگار خورده است یا الهاک‌دیو ماه‌منیر را می‌دزدد، همه گره محسوب می‌شوند، اما مقصود ما در این‌جا همان گره اصلی قصه است که عبارت است از عشق امیرارسلان به دختر پادشاه فرنگ ـ که دشمن یکدیگرند ـ و موانعی که بر سر راهش هست. درباره گره‌گشایی هم همین‌طور است. این که امیرارسلان به فرنگ می‌رود و ملکه را می‌بیند، رقیب خود را می‌کُشد و پنهانی به دیدار ملکه می‌رود، هرکدام می‌توانند گره‌گشایی محسوب شوند، اما موقت‌اند و زودگذر و مقصود ما گره‌گشایی اصلی و نهایی قصه است.

اگر ساختمان قصه‌ای، شامل این اجزا به همان ترتیبی باشد که ذکر شد، می‌توان گفت قصه ساختاری ساده و خطی دارد. اما اگر این ترتیب در هم ریخت، یا حتی برخی از این اجزا حذف شدند، ساختار قصه از حالت خطی خارج می‌شود و ممکن است مارپیچ، دایره‌ای (حلقوی) و... باشد؛ که در این صورت احتمال دارد قصه پیچیده باشد، اما میزان این پیچیدگی بستگی دارد به نحوهٔ درهم ریختگی و حذف، که خارج از بحث این نوشته است. با توجه به مباحثی که مطرح شد، می‌توان نمودار مربوط به ساختار قصه امیرارسلان را ترسیم کرد:

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

«نمودار ساختار روایی قصهٔ امیرارسلان»



[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

طبق این نمودار قصهٔ امیرارسلان ساختاری کاملاً خطی دارد؛ خطی فوق‌العاده طولانی و گره در گره، اما نه آن‌چنان گره‌گیر که مثلاً در *حسین کرد* و *حمزه‌نامه* شاهدیم. اگر ساختمان قصه‌هایی مثل *قصهٔ حمزه*، *حسین کرد* و *اسکندرنامه* را با *امیرارسلان* مقایسه کنیم، از لحاظ وضعیت مقدماتی، تفاوتی میان این قصه‌ها مشاهده نمی‌شود. وضعیت مقدماتی قصه معمولاً به تولد قهرمان و شرح گزارش‌وار وضعیت او از کودکی تا اوان جوانی می‌پردازد و وضعیت پایانی نیز شامل ختم به خیر و خوشی شدنِ داستان است. اما یکی از آشکارترین موارد اختلاف، نوع حوادثی است که در این قصه‌ها روی می‌دهد. عمدهٔ حوادث در آن داستان‌ها بر محور نبردها و درگیری‌هایی می‌گردد که آن‌قدر پی در پی و بی‌وقفه و مکرّرند که هر چند قصه حادثه‌محور است، یکنواختی این حوادث، به احتمال زیاد، پس از مدتی جذابیت و کشش قصه را در نظر خوانندهٔ امروزی کاهش می‌دهد. در مورد تنوع حوادث، قصه‌هایی چون *سمک عیار*، *امیرارسلان* و *زرین‌ملک* استثنا محسوب می‌شوند. در قصهٔ *امیرارسلان*، هم تنوع حوادث بسیار است و هم این‌که دیگر شاهد پی در پی هجوم‌آوردن حادثه‌ها و مکرّر بودنشان نیستیم. همین شگرد موجب شده اغلب گره‌هایی که نقال می‌افکند، در خواننده (شنونده) کشش ایجاد کند. پنهان به فرنگ آمدن امیرارسلان و کار در قهوه‌خانه، دسیسه‌های قمر وزیر، زندانی‌شدن شمس وزیر، دیدارهای پنهانی و دلهره‌آور امیرارسلان با فرخ‌لقا، مرگ فرخ‌لقا که برای خواننده (شنونده)ای که برای نخستین بار قصه را می‌خواند (می‌شنود) حقیقتاً تکان‌دهنده است، تحلیل شمس وزیر از مرگ ملکه و در آتش رفتن و اژدها شدنش، حضور ارسلان در سرزمین‌های پریان و جنّیان و عفریتان و بیابان‌های هولناک سوزان، آشنایی با پیرمرد پاره‌دوز، دیدار با سگی که حرف می‌زند و کمی بعد فولادزره و مادرش و بعدتر طاووس و عنتری که زبان آدمیزاد می‌دانند، شیرگویا و خواهرش ریحانه‌جادو و پیرمرد زاهد و غیره و غیره، امیرارسلان را با دیگر قصه‌های عامیانهٔ فارسی متفاوت می‌سازد. البته در امیرارسلان

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

مکرراً هم شاهد حوادث هستیم، اما اندک و آن هم با فاصلهٔ زمانی بسیار؛ مثلاً اتفاق ویژه‌ای که در شب عروسی می‌افتد و آن، قتل ظاهری یا ناپدیدشدن عروس و بیهوش‌شدنِ داماد یا زخمی‌شدن اوست، یا رعدوبرق‌های بی‌هنگامی که معمولاً پس از مرگ ساحران و برهم خوردن سحرهاشان درمی‌گیرد. با مرگ ظاهری فرخ لقا (ص ۲۳۱) داستان وارد عرصهٔ خیالی و وهم‌آلود می‌شود که جادو و هر آن‌چه به جادو مربوط است بر سرتاسر آن سایه می‌افکند. قهرمان داستانِ نقیب هرچند به تعبیر مادر فولادزره، سحر بر او کارگر نیست، اما به هر مکان پا می‌گذارد، چنان در دایرهٔ ساحران و سحرهاشان اسیر و سرگردان می‌شود که خواننده (شنونده) هر لحظه برای او انتظاری جز مرگی سخت و اندوهناک ندارد، اما نقیب که هر بار قهرمان خود را در مخمصه‌ای شگفت‌انگیزتر از پیش گرفتار می‌کند، راهی ندارد جز این‌که هر بار برای نجات او به امور مرموز، غیبی و ماورای بشری متوسل شود که آن هم از دو دسته بیرون نیست:

نخست استجابت فی‌الفور دعا، و آن هنگامی است که قهرمان ناامید از همه کس و همه مکان، از خدا یاری می‌جوید و ناگهان دستی غیبی، از ناکجا، قهرمان یا دیگری را با خود می‌برد و مخمصه پایان می‌یابد. نمونهٔ آشکارش، هنگامی است که قمر وزیر با شمشیر به سوی ارسلان که به درخت بسته شده، حمله‌ور می‌شود و خواننده (شنونده) که اندک منطق و خرده‌هوشی داشته باشد، جز مرگ تصور دیگری برای قهرمان محبوبش ندارد. اما ارسلان که هیچ راهی پیش پا نمی‌بیند، دست به دعا برمی‌دارد و ناگهان صداهای گوناگون از آسمان ظاهر می‌شود و هوا تیره و تار می‌شود و دستی از میان ابر بیرون آمده، گریبان قمر وزیر و ملکه را می‌گیرد و با خود به همان ناکجا می‌برد. گاهی استجابت دعا به شکل دیگری است. قهرمان متوجه امری می‌شود که تاکنون از دریافتنش عاجز بوده. برای مثال پس از ورود به سرزمین ریحانه‌جادو و کشتن پسری که در بستر بیماری به ارسلان گستاخی کرد، مادرِ پسر بالای درخت می‌رود، در برگ‌های درخت که در دست گرفته می‌دمد و ورد می‌خواند و هر برگ به

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

پهلوانی تنومند بدل می‌شود و به امیرارسلان هجوم می‌آورد. ارسلان که هرچه از پهلوانان می‌کشد، بر عدد آن‌ها افزوده می‌شود، دست به دعا برمی‌دارد و در همین هنگام است که پیرزن را بالای درخت در حال سحر می‌بیند و با شمشیر او را به دو نیم می‌کند. گاه نیز پس از دعا، شخصی ـ و نه دستی غیبی ـ به یاری قهرمان می‌آید. برای نمونه وقتی امیرارسلان با شبگردان الماس‌خان در جنگ است، سیاه‌پوشانی به یاری او می‌آیند که قمر وزیر و همراهانش هستند.

دوم نیز هرگاه جادوگران و هر آن‌چه مربوط به جادو است، آسیب می‌بینند، صدای رعدوبرق می‌آید و طوفان به‌پا می‌شود و جهان تاریک می‌گردد. در این هنگام قهرمان بیهوش می‌شود و هنگامی که به هوش می‌آید، خود را در سرزمین دیگری می‌بیند و از آن‌چه پیش از این بود، اثری نمی‌بیند و در نتیجه گره گشوده می‌شود. البته این نحوهٔ گره‌گشایی، خاص قصهٔ امیرارسلان نیست. در قصه‌های عامیانه پیش از امیرارسلان مواردی کم‌وبیش مشابه را شاهدیم. برای نمونه در *جنیدنامه* و *ابومسلم‌نامه* «خواب دیدن» یا به‌عبارتی «خواب یکی از معصومین را دیدن و در نتیجه شفا یا نجات‌یافتن» فراوان است. یا در *اسکندرنامه* نیز گاه‌گاه صاعقه و رعدوبرق، بیهوش‌شدن و سپس نجات‌یافتن از گره ایجادشده مشاهده می‌شود (برای نمونه ر.ک. منوچهرخان حکیم، ۱۳۸۸ :۱۵). به نظر می‌رسد نقیب‌الممالک این تکنیک را از *اسکندرنامه* اخذ کرده باشد. اما تفاوت *اسکندرنامه* و *امیرارسلان* در این مورد این است که در *اسکندرنامه*، این شیوه گذر است اما در *امیرارسلان* به یک تکنیک مشخص و یکی از شیوه‌های اصلی گره‌گشایی تبدیل شده است. اما بجز دو موردی که ذکر کردیم (استجابت فی‌الفور دعا/مرگ جادوگران)، به‌طور طبیعی گره، گاه با نیروی جسمانی قهرمان، دسیسه و فریب یکی از اشخاص و مواردی از این قبیل گشوده می‌شود. نکتهٔ مهم این‌که گره‌گشایی‌های لوث‌شده و مکرر در برخی قصه‌های عامیانه، ازجمله بیهوش‌کردنِ دیگری با داروی بیهوشی که مثلاً در قصهٔ حمزه، *جنیدنامه* و *حسین کرد*

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

بارها شاهد هستیم، در *امیرارسلان* کمتر مشاهده می‌شود. تمامی آنچه را در نمودار نشان دادیم، می‌توان به شکلی تفکیک‌شده، جزئی‌تر و به‌صورت جملاتی مجزا از یکدیگر نوشت:

ـ ملکشاه رومی کشته می‌شود.

ـ امیرارسلان متولد می‌شود.

ـ امیرارسلان تحت نظر ناپدری‌اش پرورش می‌یابد.

ـ امیرارسلان از هویت حقیقی‌اش آگاه می‌شود.

ـ امیرارسلان سرزمین پدری‌اش را تصاحب می‌کند.

ـ امیرارسلان با دیدن تصویر دختر شاه فرنگ (دشمن) به او دل می‌بازد.

. ...

این جملات را می‌توان به همین صورت ادامه داد. چکیدهٔ همهٔ این جملات داستانی همان نموداری است که از نظر گذشت. به جای ادامه دادن این جملات، بهتر است قواعد دستوری‌ای را استخراج کنیم که در آن‌ها نهفته است.

۲. ۲. ساختار نحوی قصه

در بحث از ساختار نحوی قصه دو مقوله حایز اهمیت است: ۱. شخصیت‌ها ۲.کنش یا اعمال و افعال شخصیت‌ها. پراپ از این دو مقوله با عنوان کنشگر (اشخاصی که در قصه نقش محوری دارند) و کارکرد یا کنش(اعمال و حرکات اشخاص قصه که موجب پیشبرد قصه می‌شود) نام می‌برد. پراپ تلاش می‌کند هفت نقش کلیدی برای شخصیت‌های قصه (کنشگرها) تشخیص دهد که به زعم او اشخاص قصه‌های مورد بررسی او از این هفت دسته بیرون نیستند: شریر، بخشنده (فراهم‌آورنده)، یاریگر، شاهزاده‌خانم، گسیل‌دارنده، قهرمان و قهرمان دروغین. گرماس[۲۸]، معناشناس لیتوانیایی نظریهٔ پراپ را در زمینه کنشگرها (اشخاص قصه) کامل می‌کند. وی علاقهٔ بسیاری به مفهوم تقابل‌های دوگانه[۲۹] داشت که پیشتر اشتراوس مطرح کرده بود. از دیدگاه

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

اشتراوس مفاهیمی همچون روز/ شب، بالا/ پایین، چپ/ راست و... مفاهیم اولیهٔ تفکر انسان هستند. گرماس این تقابل را در مورد کنشگرها به کار برد و هفت کنشگر ویژهٔ پراپ را به شش نقش کنشی که در سه تقابل دوتایی شکل گرفته بودند تقلیل داد. الگوی کنشی[۳۰] گرماس که منسجم‌تر و فراگیرتر از الگوی پراپ بود عبارت است از: فاعل/ مفعول، فرستنده/ گیرنده و یاریگر/ مخالف. از نظر گرماس، شخصیت‌های هر قصه‌ای از این شش دسته خارج نیستند. تقابل نخست، بنیادی‌ترین تقابل در الگوی کنشی اوست.

دو واژهٔ فاعل و مفعول به حوزهٔ نحو یا دستور زبان تعلّق دارند. در دستور زبان، نقش‌های اصلی واژه در جمله عبارت‌اند از: فاعل+ مفعول+ فعل. اگر روایت را به تعبیر بارت، جمله‌ای بلند تلقی کنیم، این ارکان را می‌توان در هر متن داستانی یافت. فاعل، شخصیت اصلی قصه است. مفعول، چیز یا کسی است که فاعل در پی آن است و در واقع زمینهٔ قصه را می‌سازد. فعل، کنشی است که شخصیت قصه برای دستیابی به مفعول از آن بهره می‌برد (همان کنش یا کارکرد در نظر پراپ). البته دیگر ارکان دستوری جمله را نیز می‌توان در قصه معین کرد. مثلاً صفت ویژگی‌های شخص اول قصه است، یا قید را می‌توان زمان و مکان قصه تلقی کرد؛ اما ارکان اصلی، همان‌هاست که نوشتیم.

هر آن‌چه به فاعل، در راه رسیدن به مفعول یاری کند، یاریگر و هر آنچه بر سر راهش مانع ایجادکند مخالف است. مفعول، یاریگر و مخالف ممکن است شخص، شیء یا امری انتزاعی باشند. گرماس معتقد است این الگوی کنشی باید در تمام روایت‌ها صدق کند. ممکن است هر شخصیتی چندین نقش را ایفا کند. مثلاً هم فاعل باشد، هم فرستنده و هم یاریگر. همچنین ممکن است تمامی این نقش‌ها در داستان وجود نداشته باشند. در داستان‌های پیچیده می‌توان الگوی گرماس را چندین بار به کار برد. چرا که ممکن است شخصیتی در یک بخش از داستان، یاریگر و در بخش دیگر، مخالف یا ... باشد (برتنس، ١٣٨٤: ٨٦-٨٥).

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

بنابراین هدف ما در این بخش، نخست تعیین اشخاص یا به‌عبارتی کنشگرهای قصه مطابق الگوی گرماس است و سپس مشخص‌کردن کنش‌های این اشخاص که موجب پیشبرد قصه از وضعیت مقدّماتی به نهایی می‌شود.

۲. ۲. ۱. کنشگرها (شخصیت‌ها) در قصهٔ امیرارسلان

جز مواردی که با عنوان سپاهیان، غلامان، کنیزکان، کشیشان، نقاشان و از این قبیل نام برده می‌شوند، حدود هشتاد شخصیت در قصه حضور دارند که غیر از امیرارسلان، اشخاصی که در سرتاسر قصه یا دست‌کم بخشی از قصه مهم و تأثیرگذارند، عبارت‌اند از: خواجه نعمان، مادر امیرارسلان، پطرس‌شاه، شمس وزیر، قمر وزیر، فرخ‌لقا، خواجه کاووس، خواجه طاووس، امیرهوشنگ، الماس‌خان داروغه، ملک اقبال شاه، آصف وزیر، ملک‌شاهرخ شاه‌پری، ملک شاهپور، ملک فیروز، فولادزره، مادر فولادزره، گوهرتاج، منظربانو، ملک‌جان شاه، ملک ثعبان، ماه‌منیر، فرهاد، شیرگویا، سهیل وزیر، پیرمرد زاهد، الهاک دیو، مرآت جنی، ریحانه‌جادو و مرجانه‌جادو.

اشخاص قصه اغلب درباری‌اند. پادشاه، پادشاه‌زاده، همسر پادشاه، وزیر، امیر، داروغه، شبگرد، سپاهی، کنیز، غلام و... . جادوگران، دیوها و عفریتان نیز همگی به نوعی به دربار یکی از شاهان مربوط می‌شوند. می‌ماند اشخاصی مثل خواجه نعمان که تاجر است و از طبقات مرفّه جامعه و خواجه کاووس که در تماشاخانه کار می‌کند و برادرش که مستحفظ دروازه است. یا پیرمرد زاهد که او هم به هر صورت، محض خاطر امیرارسلان و از میان بردن بساط کفر و شرک، وارد دستگاهِ پادشاهی شیرگویا می‌شود. فاعل اصلی قصه مطابق الگوی گرماس، امیرارسلان است و مفعول، فرخ‌لقا. هرچند می‌توان فاعل و مفعول را گسترش داد و در هر بخش از قصه، فاعل و مفعول دیگری یافت. برای نمونه می‌توان این اشخاص یا عناصر را نیز با توجه به رابطه با امیرارسلان (فاعل)، مفعول تلقی کرد: مغز سر فولادزره و قمر وزیر و چند نوع گیاه از دشت فازهر، شمشیر زمردنگار، خاکستر فولادزره و مادرش و قمر وزیر، شفای زخم

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

ملک فیروز و شمس وزیر، نجات گوهرتاج و منظربانو و ماه منیر و ملک شاهپور، فتح روم، شکست دادن سپاهیان پاپاس شاه و... .

اما یاری‌رسان‌های قصه عبارت‌اند از: خودِ امیرارسلان، خواجه نعمان، شمس وزیر، قمر وزیر (در برخی از صحنه‌ها و به صورت غیر ارادی)، خواجه کاووس، خواجه طاووس، دست غیبی، خدا، رعدوبرق، ملک اقبال شاه، آصف وزیر، ملک شاهرخ شاه پری، ملک خازن پری، ماه منیر، فرهاد، پیر زاهد، مرآت جنی، مرجانه‌جادو (به صورت غیر ارادی)، سپاهیان. و مخالفان: الماس‌خان فرنگی، سام‌خان فرنگی، امیر هوشنگ، الماس‌خان داروغه، پطرس‌شاه، قمر وزیر، فولادزره دیو، مادر فولادزره، ملک‌جان شاه، ملک‌ثعبان، شیرگویا، سهیل وزیر، الهاک دیو، ریحانه‌جادو، خلیفه‌های ریحانه‌جادو، سپاهیان.

به جای ذکر اسامی اشخاص قصه، می‌توان گامی به جلوتر برداشت و با توجه به نقشی که اشخاص در قصه ایفا می‌کنند، آن‌ها را با واژه‌هایی که نمایانگر نقش‌هاست نظیر شاه، ساحر، پهلوان و...) نام‌گذاری کرد. برای برخی نمی‌توان عنوان رایجی معین کرد و ناگزیر باید واژه‌هایی (نظیر پناه‌دهنده، راهنما و...) را برگزید که در بردارندهٔ صفت غالب آن اشخاص در قصه است.

فاعل: قهرمان

مفعول: شاهزاده خانم

یاری‌رسان: قهرمان (امیرارسلان)، شاه یا شاهزاده (ملک‌اقبال شاه، ملک‌شاهرخ شاه پری، ملک خازن‌پری)، پناه‌دهنده (خواجه کاووس و طاووس، خواجه نعمان، ماه‌منیر)، ساحر (شمس وزیر، قمر وزیر، آصف وزیر، مرجانه‌جادو)، راهنما و اطلاع دهنده (شمس وزیر، آصف وزیر، ماه منیر، پیر زاهد، مرآت جنی)، فراهم‌آورنده (سپاه و ... . نظیر ملک‌اقبال شاه)، نیروی غیبی (دست غیبی، خدا، رعدوبرق).

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

مخالف: شاه یا شاهزاده (سام‌خان فرنگی، پطرس‌شاه، ملک‌جان شاه، ملک‌ثعبان)، ساحر (قمر وزیر، مادر فولادزره، ریحانه‌جادو و خلیفه‌هایش، شیر گویا)، پهلوان (فولادزره، الهاک دیو)، رقیب یا خواستگار شاهزاده خانم (امیر هوشنگ).

برخی شخصیت‌ها چندین نقش را ایفا می‌کنند، مثلاً امیرارسلان هم قهرمان است، هم پهلوان است هم شاهزاده.

فرستندگان و گیرندگان را نیز به همین ترتیب می‌توان مشخص کرد. ملک‌اقبال شاه، ملک‌شاهرخ پری، ملک‌خازن پری، ماه منیر، شمس وزیر و آصف وزیر در بخش‌هایی از داستان، امیرارسلان را به منظور دست‌یابی به مقصود و هدف خویش به جایی «می‌فرستند». یا مثلاً پس از ربوده‌شدن فرخ‌لقا، پطرس‌شاه، شمس وزیر را برای یافتن او تحریض می‌کند. ایلچیان، لشکریان، جارچیان، برخی خواجه‌سرایان (مثلاً خواجه یاقوت) و برخی عفریت‌ها نیز فرستنده محسوب می‌شوند. اما دو تقابل نخست در قصه امیرارسلان بنیادی‌ترند. تقابل فرستنده ـ گیرنده در این قصه چندان حایز اهمیت به نظر نمی‌رسد.

بنابراین کنشگرها یا اشخاص اصلی در قصهٔ امیرارسلان عبارت‌اند از:

فاعل: قهرمان

مفعول: شاهزاده خانم

یاری‌رسان: قهرمان، شاه یا شاهزاده، پناه‌دهنده، ساحر، راهنما و اطلاع‌رساننده، فراهم‌آورنده، نیروی غیبی.

مخالف: شاه یا شاهزاده، ساحر، پهلوان، رقیب یا خواستگار شاهزاده خانم.

۲. ۲. ۲. کنش یا کارکرد اشخاص قصه

فاعل (امیرارسلان) برای دست‌یابی به مفعول (فرخ‌لقا)، از هفت فعل عمده بهره می‌برد: سفرکردن، جنگیدن، کشتن، تقیه‌کردن (کتمان‌کردن، پنهان‌کردن)، فریب‌دادن،

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

یاری‌جستن از دیگران و به‌ویژه از نیروهای مرموز و غیبی، باطل‌کردن و گشودن سحر یا طلسم.

قصهٔ امیرارسلان، ساختاری هدفمند دارد. فاعل برای دست‌یابی به هدف خاصی تلاش می‌کند. تمامی اعمال و حرکات امیرارسلان را (یعنی آنچه در نمودار قبل با عنوان «کنش» مشخص کردیم) برای دست‌یابی به فرخ لقا، می‌توان در زیرمجموعهٔ یکی از این هفت فعل قرار داد. «سفرکردن» ممکن است آگاهانه صورت بگیرد؛ مثل سفرکردن امیرارسلان به صورت ناشناس به فرنگ، یا این‌که ناآگاهانه باشد؛ مثل هنگامی که دست غیبی ارسلان را به شهر صفا می‌برد. «جنگیدن» و «کشتن» پربسامدترین فعل‌های مورد استفادهٔ فاعل این قصه‌اند و «فریب دادن» کم‌بسامدترین. البته گاه فریب خوردن امیرارسلان را می‌بینیم؛ مثلاً مادر فولادزره فریبش می‌دهد و سپس با شمشیر زمردنگار مجروحش می‌کند و می‌گریزد. یا این‌که قمر وزیر سرانجام موفق می‌شود ارسلان را فریب دهد و از این طریق ملکه را تصاحب کند. اما امیرارسلان هم در مواردی از این فعل بهره می‌برد. مثلاً نزد مرجانه‌جادو وانمود می‌کند که دل‌باخته‌اش شده و از این طریق، اطلاعات لازم را دربارهٔ ریحانه‌جادو کسب می‌کند و سپس مرجانه را می‌کشد. «تقیه‌کردن» را نیز بارها شاهدیم که بارزترین آن هنگامی است که ارسلان به صورت ناشناس به فرنگ سفر می‌کند و هویت حقیقی خود را کتمان می‌کند. «یاری‌جستن از دیگران» را نیز بارها شاهدیم. این یاری‌جستن، ممکن است با آگاهی قهرمان صورت بگیرد. مثلاً این‌که از اقبال‌شاه، برای جنگ با فولادزره سپاه می‌خواهد؛ یا در موقعیت‌های دشوار از خدا یاری می‌جوید (دعا کردن). نکتهٔ مهم دربارهٔ این فعل این است که امور غیبی و فوق طبیعی (خدا، سحر، طلسم، رعدوبرق، شمشیر و خنجر زمردنگار و...) در قصه، نقش فعال ایفا می‌کنند و حضورشان کاملاً احساس می‌شود. از این رو، حتی شاید بتوان هرکدام از این نیروهای ماورایی را به طور جداگانه، یک شخصیت تلقی کرد. شخصیت‌هایی که در قصه نقشی کاملاً فعال ایفا

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

می‌کنند. گاه این اشخاص/ نیروها بدون خواست و آگاهی قهرمان وارد عمل می‌شوند. مثل رعدوبرق‌های مکرری که در قصه شنیده می‌شود و اغلب قهرمان را با خود به سرزمین دیگری می‌برد. گاه نیز شاهد «باطل‌کردن و گشودن سحر و طلسم» هستیم؛ مثل گشودن طلسمِ قلعهٔ سنگباران یا گشودن طلسم باغ فازهر و... .

اعمال و حرکات یاریگران نیز از چند دسته خارج نیست: راهنمایی‌کردن، اطلاع‌رسانی‌کردن، فراهم‌آوردن، نجات دادن (از مرگ و...)، پناه‌دادن (مثل خواجه کاووس و طاووس که ارسلان را پناه می‌دهند)، جنگیدن (در کنار قهرمان ـ ارسلان)، سفرکردن، سحرکردن (مثل شمس وزیر)، فریب‌دادن (مثل پیر زاهد که شیرگویا را فریب می‌دهد).

و نیز اعمال و حرکات مخالفان: فریب‌دادن، سحرکردن، ربودن، اسیرکردن و جنگیدن. به این ترتیب می‌توان گفت ساختمان نحوی قصهٔ امیرارسلان دارای این مشخصات است:

فاعل: قهرمان

افعال: سفرکردن، جنگیدن، کشتن، تقیه‌کردن، فریب‌دادن، یاری‌جستن از دیگران (به‌ویژه از امور مرموز و غیبی)، باطل‌کردن و گشودن سحر و طلسم.

مفعول: شاهزاده خانم

یاری‌رسان: قهرمان، شاه یا شاهزاده، پناه دهنده، ساحر، راهنما و اطلاع‌رساننده، فراهم‌آورنده، نیروی غیبی.

افعال: راهنمایی‌کردن، اطلاع‌رسانی‌کردن، فراهم‌آوردن، نجات‌دادن، پناه‌دادن، جنگیدن، سفرکردن، سحرکردن، فریب‌دادن.

مخالف: شاه یا شاهزاده، ساحر، پهلوان، رقیب یا خواستگار شاهزاده خانم.

افعال: فریب دادن، سحر کردن، ربودن، اسیر کردن و جنگیدن.

نتیجه: توفیق فاعل در دست‌یابی به مفعول.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

نتیجه‌گیری

ساختار روایی قصه شامل این اجزاست:

وضعیت پایدار (مقدمه‌چینی)+ وضعیت ناپایدار (گره‌افکنی+ کنش‌های قهرمان یا اشخاص برای رفع گره و ضدقهرمان یا اشخاص برای کورتر کردن گره)+ وضعیت پایدار دوم (گره‌گشایی+ وضعیت نهایی).

اجزای روایت در قصهٔ *امیرارسلان*، مثل اغلب قصه‌های بلند نقالی (نظیر *سمک عیار*، *قصهٔ حمزه*، *اسکندرنامه*، *داراب‌نامه*، *حسین کرد* و...) شامل همین اجزا با ترتیبی است که ذکر شد. به عبارتی دیگر، ساختار روایی قصهٔ امیرارسلان، خطی و زمان‌مند است. خطی طولانی و گره در گره. اما تفاوت عمده‌ای که میان این قصه و بسیاری از قصه‌های نقالی تحریرشدهٔ پیش از آن وجود دارد، این است که در قصهٔ *امیرارسلان*، حوادثی که موجب ایجاد گره در قصه می‌شوند، اندک‌تر و در عین حال متنوع‌ترند. عمدهٔ حوادث در آن داستان‌ها بر محور نبردها و درگیری‌هایی است که آن‌قدر پی‌درپی و بی‌وقفه و مکررند که هرچند قصه، حادثه‌محور است، یکنواختی این حوادث ـ به احتمال زیاد ـ پس از مدتی جذابیت و کشش قصه را در نظر خوانندهٔ امروزی کاهش می‌دهد. اما در قصهٔ *امیرارسلان*، هم تنوع حوادث بسیار است و هم این‌که دیگر شاهد پی در پی هجوم‌آوردن آن‌ها و مکرر بودنشان نیستیم. همین شگرد موجب شده اغلب گره‌هایی که نقال می‌افکند، در خواننده (شنونده) کشش ایجاد کند.

اگر روایت را به تعبیر بارت، جمله‌ای بلند تلقی کنیم، ارکان اصلی دستوری در هر روایتی عبارت‌اند از فاعل + مفعول + فعل. این ارکان را می‌توان در هر متن داستانی یافت. فاعل، شخصیت اصلی قصه است. مفعول، چیز یا کسی است که فاعل در پی آن است و در واقع زمینهٔ قصه را می‌سازد. فعل، کنشی است که شخصیت قصه برای دست‌یابی به مفعول از آن بهره می‌برد. اهمیت تشخیص چنین ارکانی در قصه این است

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

که قصه را ـ هرچند بلند ـ به عبارتی کوتاه، که دربرگیرندهٔ اصلی‌ترین ارکان قصه باشد تقلیل می‌دهد. هدف اصلی ساختگرایی نیز همین است.

در قصهٔ *امیرارسلان*، فاعل امیرارسلان است. مفعول، فرخ‌لقا و دست‌یابی به اوست. ارسلان برای دست‌یابی به مفعول، از هفت کنش یا فعل بهره می‌گیرد. اعمال و حرکات امیرارسلان در قصه ـ از هر نوعی که باشد ـ بیرون از این هفت حالت نیست: سفرکردن، جنگیدن، کشتن، تقیه‌کردن، فریب‌دادن، یاری‌جستن از دیگران (به‌ویژه از امور مرموز و غیبی)، باطل‌کردن و گشودن سحر و طلسم. به غیر از فاعل و مفعول، تعدادی از اشخاص قصه در نقش یاریگران امیرسلان و مخالفان او ظاهر می‌شوند که اعمال و حرکات آن‌ها نیز از چند فعل محدود تجاوز نمی‌کند: راهنمایی‌کردن، اطلاع‌رسانی کردن، فراهم‌آوردن، نجات‌دادن، پناه‌دادن، جنگیدن، سفرکردن، سحرکردن، فریب‌دادن، ربودن و اسیرکردن.

پی‌نوشت

۱. برای خواندن نمونه‌های برجستهٔ تصویرسازی مراجعه کنید به متن کتاب *امیرارسلان*: عروسی ملک‌شاپور و ماه‌منیر (ص۴۳۲)، بارگاه پطرس‌شاه (ص۹۱)، شهر فرنگ هنگام عروسی فرخ‌لقا و امیرهوشنگ (ص۱۱۶)، جنگ امیرارسلان و فولادزره (ص۳۱۴) و....

2.Structuralim
3.Structure
4. Ferdinand de Soussure(1857-1913)
5.Roland Barthes(1915-1980)
6. Vladimir Propp (1895-1970)
7. Claude Levi-Strauss (1908-)
8. Function
9.Actor
10. Narratology
11. Grard Genette;1930-
12. Historie
13. Narration

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

14. Recit
15. Chronological order
16. Duration
17. Frequency
18. Mood
19. Distance
20. Perspective
21. Voice
22. None-focalized
23.Omniscient
24.Limited omniscient
25.Internal focalization
26. External focalization
27.Function
28.Indice
29. A.J.Greimas (1917-)
30.Binary Opposition
31.Action Model

منابع

آدام، ژان میشل و رواز، فرانسواز (۱۳۸۳) *تحلیل انواع داستان*. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد. تهران: قطره.

آل‌داود، سیدعلی (۱۳۸۷) «وصف گروه‌های اجتماعی در شیراز یکصد سال پیش»؛ *فصلنامهٔ فرهنگ مردم*. سال هفتم. ش ۲۷-۲۸.

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

برتنز، یوهانس ولم (۱۳۸۲) *نظریهٔ ادبی*. ترجمه فرزان سجودی. تهران: آهنگ دیگر.

برتنس، هانس (۱۳۸٤) *مبانی نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

پراپ، ولادیمیر (۱۳٦۸) *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: توس.

کالر، جاناتان (۱۳۸۲). *نظریهٔ ادبی*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

فرصت‌الدوله (سیدمحمد نصیر حسینی) (۱۳٦۲) *آثارالعجم*. به کوشش علی دهباشی. تهران: فرهنگسرا.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]

گرین،کیت و جیل لبیهان (۱۳۸۳) *درسنامه نظریه و نقد ادبی*. ویرایش حسین پاینده. تهران: روزنگار.

گلدمن، لوسین (۱۳۸۲) *نقد تکوینی*. ترجمهٔ محمدتقی غیاثی. تهران: نگاه.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰) *باغ در باغ*. جلد۱. تهران: نیلوفر.

محجوب، محمدجعفر (۱۳۸۷) *ادبیات عامیانهٔ ایران*. به کوشش حسن ذوالفقاری. چاپ چهارم. تهران: چشمه.

مصاحبی نایینی، محمدعلی (عبرت) (۱۳۷٦) *مدینة‌الادب*. تهران:کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی (چاپ عکسی از روی نسخهٔ مؤلف).

منوچهرخان حکیم (۱۳۸۸) *اسکندرنامه* (بازسازی کهنه‌ترین نسخهٔ اسکندرنامهٔ نقالی). به‌کوشش علیرضا ذکاوتی قراگزلو. تهران: سخن.

نقیب‌الممالک، محمدعلی (۱۳٤۰) *امیرارسلان*. تصحیح محمدجعفر محجوب. تهران: سازمان کتاب‌های‌جیبی.

نقیب‌الممالک (میرزا احمد یا محمدعلی؟) و فخرالدوله (بی‌تا) *توران آغا: زرّین‌ملک*، نسخهٔ عکسی کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، شماره ۷۲۳۴.

وبستر، راجر (۱۳۸۲) *پیش‌درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ الهه دهنوی. تهران: روزنگار.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.67.12.4]