

خرده‌روایت‌ها؛ گریزگاه نقال از برنامه‌روایی

کبری بهمنی^{۱*}، نوالفقار علامی^۲

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهراء (س)، تهران و استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد دورود، لرستان، ایران
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهراء (س)، تهران، ایران

پذیرش: ۹۴/۸/۱۱

دریافت: ۹۴/۴/۲

چکیده

داراب‌نامه طرسوسی از قصه‌های عامیانه بلند، مربوط به قرن ششم است که از طریق سنت نقالی و داستان‌گویی ثبت و روایت شده است. این داستان، سرگذشت داراب و به شاهی رسیدن وی را بیان می‌کند. در میان خط سیری که بیانگر به شاهی رسیدن داراب است، خرده‌روایت‌های بسیاری قرار گرفته‌اند که باعث آشفتگی و اغتشاش روایت پایه شده‌اند. این خرده‌روایت‌ها با روایت پایه گاه ارتباط و انسجام ساختاری می‌یابند و گاه با الگوی گفتمانی متفاوت، مستقل از کلان‌روایت شکل می‌گیرند و یکپارچگی روایت را با آشفتگی، استقلال و انفکاک خود از فرآیندهای سه‌گانه تحول کلامی مخدوش می‌کنند. رویکرد نشانه-معناشناسی روایی براساس «قصد» کنشگر که برنامه‌روایی بر آن متمرکز شده، خط سیر کلان‌روایت را از میان خرده‌روایت‌های نامرتب جدا می‌کند. سؤالی که مطرح می‌شود این است که خرده‌روایت‌ها از چه الگوی گفتمانی تبعیت می‌کنند؟ زیرا برخلاف کلان‌روایت بر نظام برنامه-محور روایی منطبق نیستند و نمی‌توانند به‌عنوان روایت ایزاری، کلان‌روایت را به سمت تحقق کنش اصلی سوق دهند. پژوهش حاضر ضمن بررسی نظام‌های گفتمانی در *داراب‌نامه*، به دنبال پاسخی برای منشأ و کارکرد خرده‌روایت‌ها و تبیین علت اغتشاش در روایت است. با توجه به بافت فرهنگی، عاملی ثانویه در ساحت گفته‌پردازی حضور دارد که خنثی و بی‌تأثیر نیست؛ سنت شفاهی نقالی و داستان‌گویی با پابندی به ساختارهای اصلی و در تعامل پیوسته با فرهنگ جمعی راه تولید فرم‌های نوظهور را بازگذاشته است. حضور نقال و بازسازی قصه، نظام معنای روایت را دستخوش تغییر کرده است.

واژگان کلیدی: داراب‌نامه طرسوسی، نشانه-معناشناسی روایی، نظام تصادف، نقال.



۱. مقدمه

فرم‌های روایی در تعامل با فرهنگ جمعی قرار دارند. ویژگی فرهنگی نقالی و داستان‌گزاری، نظام‌های معنایی قصه‌های عامیانه بلند را دستخوش تغییراتی کرده است که آن‌ها را از الگوهای جهانی متمایز می‌کند. حضور نقال، حضوری خنثی و بی‌تأثیر نیست؛ چنان‌که نقالان با توجه به شنوندگان و به تناسب فضای فکری آن‌ها قصه را تغییر می‌دادند.

از ویژگی‌های نقالی، ساختن داستان‌های تازه و تغییر و تصرف در روایات منابع پیشین است. نقالان از داستان‌های شاهنامه، منظومه‌های پهلوانی و منابع تاریخی برای ساختن روایات جدید استفاده می‌کرده‌اند. زمان و مکان نقل و نگارش روایات بر آن‌ها تأثیر می‌گذاشته است (نک. آیدنلو، ۱۳۹۱: ۸-۱۵).

رویکرد نشانه-معناشناسی^۱ به قصه‌های عامیانه بلند علاوه بر تشریح نظام‌های گفتمانی^۲ قصه، تمایز و تشابه این نوع ادبی را با دیگر الگوهای جهانی نشان می‌دهد. الگوی روایی گفتمان با در نظر گرفتن اصول ثابت و جهانی روایت به دنبال ساختارهای ثابتی است که دستور زبان جهانی روایت گفته می‌شود. خصلت جهان‌شمول این الگو قادر است سازوکار تولید معنا را در قصه‌ها تبیین کند. برای تبیین سازوکار تولید معنا در قصه‌های عامیانه بلند ابتدا نظام برنامه-محور قصه که براساس اصل تملک، قهرمان را از نداشتن به داشتن می‌رساند، از دل اغتشاش و بی‌نظمی، مشخص و اصول سازمان‌دهی آن از طریق الگوی جهانی روایت سنجیده می‌شود. علاوه بر نظام برنامه-محور، حجم زیادی از داستان مربوط به خرده‌روایت‌هاست؛ نظام معنایی آن‌ها که بر الگوی روایی منطبق نیست، با ارجاع به فضای فرهنگی و اجتماعی تحلیل می‌شود.

پژوهش حاضر ضمن بررسی نظام روایی به دنبال پاسخ به این سؤال است که چه عاملی در نظام برنامه‌محور روایی اغتشاش و بی‌نظمی ایجاد کرده و بی‌نظمی‌های موجود از چه الگوی گفتمانی برخوردارند و چه کارکردی بر عهده دارند؟

۲. مبانی نظری

نشانه‌شناسی، دو گونه ارتباط با جهان را مورد نظر خود قرار می‌دهد؛ در گونه اول جهان را

در وجه ابزاری و به‌مثابه ابژه در نظرمی‌گیرد؛ ابژه‌ای که آن را به تملک خود درمی‌آوریم. این بینش مبتنی بر جدایی و فاصله بین سوژه و جهان-ابژه است. اما در گونه دوم- که در تضاد با گونه اول است- تملک، فاصله و نگاه تقلیل‌گرا به جهان کنار گذاشته می‌شود. در گونه دوم «ارتباط بین دو قطب سوژه و ابژه مبتنی بر ارتباط با فاصله نیست، بلکه اینجا صحبت از نزدیکی بلافصل و بی‌واسطه، یا حتی نوعی صمیمیت احساسی بین این دو قطب ارتباطی است» (بابک‌معین، ۱۳۹۴: ۶۰). گرمس^۲ با تأکید بر بینش پدیدارشناختی در کتاب در باب نقصان معنا، «جریان ادراکی-حسی» را که بر پیوند و وحدت سوژه و ابژه تأکید دارد، مطرح کرد. در ادامه، نظرات گرمس، لاندوفسکی^۳ با تمایز بین نظام‌های تطبیق و تصادف چهار الگوی معنایی را مطرح می‌کند که عبارت‌اند از: نظام روایی، تطبیق^۴، تصادف و مجاب‌سازی^۵.

لاندوفسکی در باب نقصان معنای گرمس را به دو بخش متمایز تقسیم می‌کند؛ بخش اول با عنوان گسست، مقوله نه- معنا دو وضعیت متفاوت را دربرمی‌گیرد: یکی وضعیت «پیوستاری ناب»^۶ که یکنواختی و کسالت ناشی از تکرار روزمرگی را- که در آن همه‌چیز معنازدایی شده- بیان می‌کند و این وضعیت به نظام برنامه- محور اشاره دارد. دیگری که در تضاد با «پیوستاری ناب» قرار دارد، «ناپیوستاری مطلق» است که دارای فضای اغتشاش و بی‌معنایی است و بر نظام تصادف دلالت می‌کند (نک. همان: ۶۹). بخش دوم نفی دو نظام پیشین است. تجربه زیبایی‌شناختی از طریق حرکت در این نظام‌های معنایی شکل می‌گیرد. ابتدا با نفی روزمرگی و تکرار، منجر به حیرت ناشی از گسست زیبایی‌شناختی می‌شود و با بازگشت به روزمرگی معناسازی می‌کند.

نظام روایی از اولین نظام‌های گفتمانی است. در گفتمان روایی هسته مرکزی روایت، کنشی است که در خدمت تغییر وضعیت کنش‌گران و تولید معناست. کنش روایی با استفاده از فرآیند روایی یا نظام هم‌نشینی، سوژه را از نداشتن به داشتن سوق می‌دهد. بر این اساس نشانه- معناسناسی روایی بر دو اصل کنش و تغییر^۷ استوار است. کنش‌گران براساس منطق یا برنامه‌ای تعیین‌شده دست به کنش می‌زنند تا تحول معنا را ایجاد کنند.

در این نظام برنامه- محور، روند حاکم بر حرکت متن به‌گونه‌ای است که همه‌چیز از یک نقصان^۸ آغاز می‌شود؛ نقصان منجر به عقد قرارداد می‌شود. بعد از قرارداد، کنش‌گر باید



شرایط لازم را کسب کند و در مرحله توانش قرار گیرد. بعد از به دست آوردن توانش‌های لازم وارد مرحله کنش می‌شود. پس از آن که کنش‌گر به دنبال دستیابی به ارزش مطلوب، کنش خود را به پایان می‌رساند باید کنش و نتیجه آن مورد ارزیابی قرار گیرد. با تأیید تحقق کنش، قهرمان می‌تواند پاداش دریافت کند و یا در صورت ارزیابی منفی، تنبیه شود:

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

در همه گفتمان‌ها برنامه‌مدار بودن کنشی، عنصر مهم و مرکزی در تولید معنا نیست. نشانه‌شناسی روایی^{۱۱} نیز وقتی به نقطه‌ای می‌رسد که دیگر معنا براساس قراردادهای و کدهای از پیش معلوم تعیین نمی‌شود، ناپدید می‌شود. «چرا که فراتر از رمزگان از قبل مشخص، هنوز معنایی در جایی و برای کسی وجود دارد، اما معنایی که به شکل تصادفی و بی‌برنامه و نه به شکل تعینی و از پیش معلوم، بر چیزها فرافکنی می‌شود» (بابک‌معین، ۱۳۹۴: ۴۵). نظام معنایی تصادف، برنامه‌مداری نظام روایی و حرکت جبرگرای آن را به چالش می‌کشد. وضعیت گسستی، ناپیوستاری و عدم برنامه در تضاد با وضعیت پیوستی و برنامه‌مداری ناب قرار می‌گیرد.

در نظام پراشوب و بی‌برنامگی مطلق، پدیده‌ها نه برآمده از برنامه‌مداری هستند، نه از مجاب‌سازی و نه از تطبیق. فضایی که در آن تنها و تنها با تصادفی روبه‌رو می‌شویم که بی‌هیچ دلیلی حادث شده است. اما به هر شکل این حادثه‌های تصادفی، جزئی از احتمالات زندگی روزمره به شمار می‌روند. تصادفات احتمالی بیشترین تردید را در سطح شناختی ایجاد می‌کنند (نک. همان: ۱۳۵).

برخلاف نظام روایی که بر اصل قاعده و برنامه استوار است، نظام تصادف بر اصل شانس و اقبال^{۱۱} قرار گرفته است. در این نظام، سوژه، مغلوب حادثه‌ای نامنتظر می‌شود و «حتی فرصت بازیابی خود را هم ندارد. دیالوگ، تعامل، رایزنی، چانه‌زنی که در راستای متقاعد نمودن دیگری است و هم‌حسی که دعوت به هم‌سوئی و هم‌سازی است، جای خود را به عدم تعامل، عدم هم‌سوئی حسی و بالاخره حادثه می‌دهد» (شعیری، ۱۳۹۰: ۶۷). سوژه در این نظام با کم‌ترین میزان پیش‌بینی که فضای امن ایجاد می‌کند، مواجه می‌شود و بدون هیچ حساب‌گری و برنامه‌ای خود را به دست سرنوشت می‌سپارد.

با توجه به چهار الگوی گفتمانی در نظرات لاندوفسکی و تأکید بیشتر بر دو الگوی

«برنامه‌مدار» و «تصادف» که نقطه مقابل یکدیگرند، قصد داریم *داراب‌نامه* طرسوسی (بخش سرگذشت داراب) را بررسی کنیم.

۳. 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. محمدی و عباسی با تأکید بر بُعد روایی این رویکرد در کتاب *صمد: ساختار یک اسطوره* (۱۳۸۰) و عباسی در کتاب *روایت‌شناسی کاربردی* (۱۳۹۳) به تحلیل متون فارسی پرداخته‌اند. شعیری در تجزیه و تحلیل *نشانه-معناشناختی گفتمان* (۱۳۸۵) و نیز *راهی به نشانه‌شناسی سیال* (نک. شعیری و وفایی، ۱۳۸۸)، ابعاد حسی-ادراکی گفتمان را معرفی و تبیین کرده‌اند.

نشانه-معناشناسی در ادامه، در *باب نقصان معنا*، از نشانه-معناشناسی کلاسیک با بینش اثبات‌گرایی عبور کرد و به دورنمای تازه‌ای با بینش پدیدارشناسی دست یافت. بابک‌معین در کتاب *معنا به مثابه تجربه زیسته* (۱۳۹۴) و نیز در مقاله «خوانش راهبردهای ترجمه با الگوی برخورد «من غالب» با «دیگری مغلوب» از منظر اریک لاندوفسکی» (۱۳۹۴)، دیدگاه‌های لاندوفسکی و چهار الگوی معنایی وی را معرفی کرد.

در میان پژوهش‌های نشانه-معناشناسی، به قصه‌های عامیانه بلند کمتر پرداخته شده است. *داراب‌نامه* طرسوسی همیشه مورد توجه قصه‌پژوهان بوده است. محبوب از نخستین کسانی است که به توصیف قصه‌های عامیانه بلند، از جمله *داراب‌نامه‌ها* پرداخته است؛ تاکنون این اثر از دید نشانه-معناشناسی، بررسی و نظام‌های گفتمانی آن معرفی و تحلیل نشده است.

۴. بحث و بررسی

۴-۱. نظام روایی *داراب‌نامه*

داراب‌نامه طرسوسی از قصه‌های عامیانه بلند، مربوط به قرن ششم است. سرگذشت داراب، پوران‌دخت و اسکندر را دربرمی‌گیرد. با کودکی داراب و به‌آب‌افکندن وی شروع می‌شود و با بازگشت به دربار همای، رفتن به جزایر یونان ادامه می‌یابد. بخش آخر بازگشت داراب به



ایران، شکست قیصر و رسیدن به شاهی است. داراب در ضمن سفر دریاوار یاریگرانی می‌یابد که او را از مخمصه نجات می‌دهند. هریک از این یاریگران سرگذشت جداگانه‌ای دارند. طمروسیه مدت‌ها در دریا آواره می‌شود تا بالاخره به داراب می‌رسد. مه‌راسب نیز پس از جداشدن از طمروسیه و حوادث بسیار در صندوقی زندانی می‌شود و در زمان پیری وی، داراب فرامی‌رسد و او را نجات می‌دهد. داستان داراب با وجود این‌که به لحاظ ساختاری ارتباطی با داستان اسکندر ندارد، ولی در پی‌ساخت، نسب‌نامه‌ای کیانی برای اسکندر است. در واقع الحاق آن به اصل داستان، هویت‌بخشی به اسکندر، به‌عنوان شاهزاده‌ای ایرانی است و به‌راحتی از دو داستان دیگر قابل جدا شدن است.

مطابق با دستور زبان روایت، تمام روایت‌ها بر یک ابرساختار^{۱۲} پایه‌ریزی شده‌اند که آن را طرح کلی^{۱۳} روایت می‌گویند و از سه عنصر تشکیل شده است؛ عنصری که روند تغییر و تحول را سبب می‌شود (نیروی تخریب‌کننده)، عنصری که سبب پویایی روایت می‌شود و تحول را ممکن می‌کند یا سبب عدم تحقق آن می‌شود و عنصری که تغییر و تحول را خاتمه می‌دهد (نیروی سامان‌دهنده). با تأکید بر «گذر» یا «مسیر» یا «حرکت» و تکیه کمتر بر دو حالت ابتدایی و انتهایی، روایت یعنی روند انتقال^{۱۴} یا تبدیلی که بین دو پاره یا وضعیت متوالی و متفاوت واقع شده است (نک. عباسی، ۱۳۹۲: ۹۱). براساس اصل تقابل که تولیدکننده معنا است، می‌توان بین دو پاره ابتدایی و انتهایی روایت تفاوت قائل شد. این تغییر از طریق کنش‌های برنامه‌ریزی‌شده رخ می‌دهد.

بر این اساس و با توجه به استقلال، توالی و وابستگی حوادث در *داراب‌نامه*، زنجیره‌ای که یکپارچگی روایت را در داستان شکل می‌دهد، کلان‌زنجیره یا روایت پایه‌ای است که نشان‌دهنده تغییر وضعیت کنش‌گر اصلی از گزری (رخت‌شویی) به شاهی است؛ داراب نمی‌خواهد گزر بماند. کنش اصلی که «قصد» کنش‌گر بر آن متمرکز شده است، برنامه‌ی روایی را شکل می‌دهد.

نخستین چیزی که خواستن داراب را نشان می‌دهد و به او توانایی اولیه می‌دهد تا علیه وضعیت ابتدایی برآشوبد، تهیه ابزار جنگی است: «داراب گفت مرا اسب تازی باید و زره تنگ‌حلقه و جوشن سلطانی. نیزه خطی و کمند شست‌یازی و کمان چاچی و تیر خدنگ آرزو می‌کند» (طرسوسی، ۱۳۸۹: ۱/ ۱۵). نیرویی که تعادل اولیه را برهم می‌زند، خواستن داراب

برای گریز از طبقه فرودست است. گریز از طبقه، تنها از دست کسانی برمی‌آید که جوهره شاهی دارند و از اصل خود دور افتاده‌اند. در سخن گازر هم آمده است که با تمسخر به درخواست داراب پاسخ می‌دهد: «هرمز بخندید و گفت گازر بچه را با این‌ها چه کار باشد؟ او را بدین فضولی که آورد!» (همان). ذات شاهی داراب مطابق با نظام ارزشی متن، چنین خواسته‌ای را در او ایجاد می‌کند. برای گازر که از هویت داراب مطلع نیست، این خواسته نابه‌جا و غیر معقول می‌نماید. کسی که در طبقه فرودست جامعه است، نمی‌خواهد و نمی‌تواند از این طبقه گذر کند؛ اما داراب اسب و شمشیر طلب می‌کند و بدون آن‌که قبلاً اسب سوار یا شمشیرباز بوده باشد، با مهارت آن‌ها را به کار می‌برد. او در شرایط گازری نمی‌گنجد.

حرکت از پایگاه فرودین جامعه به پایگاه اشرافی و شاهانه به صورت مستقیم رخ نمی‌دهد. داراب می‌داند با نشان دادن جنگاوری می‌تواند به دربار راه یابد. قدم اول، ورود به دربار امیرمردو است؛ زیرا برای ورود به دربار همای نیاز به یک واسطه است و این کار از امیرمردو ساخته است، نه از رختشوی مفلس. تغییر مکان به دنبال خود تغییر جایگاه اجتماعی را ایجاد می‌کند. داراب پنج سال در دربار مردو روزگار را به شراب، شکار و... می‌گذراند. در این مدت توانش‌های لازم را برای قدم بعدی کسب می‌کند. «قصد» عامل فاعلی از طریق برنامه‌روایی که هدفش رساندن داراب به دربار همای است، دانسته می‌شود. «با تحلیل هر کنش می‌توان خط سیر روایی و غایت‌مند بودن آن را به راحتی مشاهده نمود و به درستی می‌توان ادعا کرد تخیل کنش بدون نیت و غایت در گفتمان بسیار دور از ذهن است» (نک. عباسی، آماده چاپ).

تهیه اسب و نشان دادن جنگاوری در روایت، ابزاری برای ورود به دربار مردو و ورود به دربار مردو نیز ابزاری برای ورود به دربار همای است و ورود به دربار همای، خود ابزاری برای تصاحب شاهی است. پس از ورود داراب به دربار، کنش اصلی به تعویق می‌افتد؛ زیرا درباریان و همای برای شاهی داراب متقاعد نمی‌شوند. داراب موجه و تأییدشده نیست، زیاده‌خواهی او، اعتراض درباریان را در پی دارد. داراب باید به سفر رود تا زمان شاهی وی فرارسد: «گفتند او بر ما زیادتی کند. سوگندش ده تا از این ولایت برود که دیگر بدین ولایت نیاید و اگر نی، همه ما برویم» (طرسوسی، ۱۳۸۹: ۶۱ / ۱). کنش اصلی به کسب توانش‌های لازم موقوف می‌شود. این تعلیق را نه فقط درباریان ایجاد کرده‌اند، بلکه اجداد



داراب نیز در خواب با برداشتن تاج از سر داراب و گذاشتن آن بر سر همای آن را تأیید می‌کنند. «اردشیر گوییدی مر همای را که پدرم رفت، برخیز و بر تخت برو و تاج را از سر داراب برداردی و بر سر همای نهی و گوییدی که رنجش منماید، هر دو ساخته باشید» (همان: ۵۶ / ۱). خواب در اینجا و قسمت‌های دیگر داستان، فشرده‌ای نمادین از کل برنامه‌روایی یا حادثه‌ای است که رخ می‌دهد. در پایان نیز قهرمان از طریق خواب، از زمان تحقق کنش اصلی آگاه می‌شود. خواست خداوند که از نظر گفته‌پرداز بر تمام حوادث داستان نظارت دارد، نیز این تعلیق را تأیید می‌کند.

کسب شاه‌ی داراب به تعویق می‌افتد و به سفر فرستاده می‌شود. سفر داراب و ماجراهایی که پشت سر می‌گذارد و سرگردانی وی در دریابار، از خرده‌روایت‌های بسیاری تشکیل شده است. این مجموعه مرحله کسب توانش لازم برای شاهنشاهی است و روایت ابزاری محسوب می‌شود. اما نسبت خرده‌روایت‌ها با روایت پایه در همه جای داستان یکدست نیست. از میان ماجراهای بی‌شماری که برای داراب و همراهانش اتفاق می‌افتد، تعداد بسیار کمی از آن‌ها در ارتباط ساختاری با روایت اصلی قرار دارند. نحو روایی در میان آشفتگی و حجم زیادی از حوادث نامرتب دچار سکون و بریدگی از روایت پایه می‌شود. روایت‌های مندرج در روایت اصلی، درون خود نیز به وضعیت ثابت نهایی نمی‌رسند. داراب در عمان، پسران شاه عمان را می‌کشد و در نبردهای پیاپی بالاخره گرفتار می‌شود. همسر شاه عمان به‌جای مجازات داراب، عاشق وی می‌شود و هر دو می‌گریزند. با جدایی بین داراب و همراهانش (طمروسیه و مهراسب)، دو خط سیر دیگر در داستان به موازات سرگذشت داراب ایجاد می‌شود. گسیختگی و آشفتگی پیرنگ با این انشعاب بیشتر می‌شود؛ زیرا «پیرنگ در روایت تنها عنصری است که نمی‌تواند به تعداد زیاد دیده شود» (عباسی، ۱۳۸۹: ۸۲). داستان‌هایی که در زمان سرگردانی داراب شکل می‌گیرند، عبارت‌اند از داستان جزیره انکلیون، جزیره شش مناره، جزیره سنکرون، جزیره محکوی، جزیره طنبلوس، جزیره عروس. داستان‌های ذکرشده به‌غیراز جزیره عروس، هیچ‌یک روایت نیستند. در اغلب این‌ها شیء ارزشی و قصد، نامشخص است؛ بنابراین فاقد پاره میانی‌اند. دو نیروی تخریب و سامان‌دهنده، پیوسته وضعیت‌های جدید ایجاد می‌کنند؛ ویژگی هر دو ناگهانی و تصادفی بودن است. از میان این داستان‌ها تنها روایت جزیره عروس، روایتی کوتاه، اما دربردارنده

مراحل و منطق خاص کنش است. پادشاه از داراب می‌خواهد دشمنانش را شکست دهد و در ازای آن به داراب پادشاهی جزیره و دختر خود را می‌دهد. این قرارداد بدون گسترش پاره‌مییانی یا به عبارتی، آزمون به‌سرعت به مرحله‌ی جزا می‌رسد و پاره‌مییانی کلان‌روایت را از سکون و حوادث نامرتبب بیرون می‌آورد و وضعیت ثابت و پایدار را پس از بی‌ثباتی و آشوب بسیار در طرح ایجاد می‌کند.

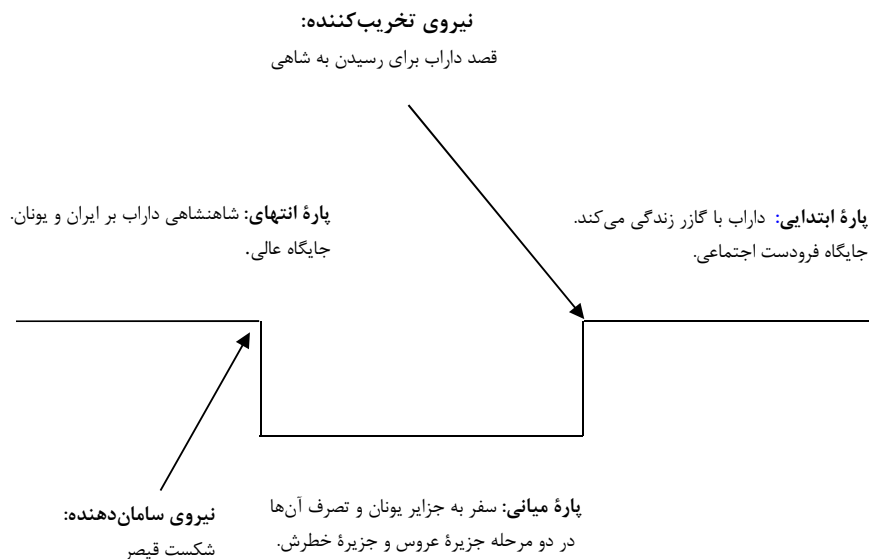
نقطه‌ای که قهرمان داستان را به یاریگری که جدا شده می‌رساند و پراکندگی‌های بی‌شمار را جمع می‌کند، فتح جزیره‌ی خطرش است. فتح خطرش مانند جزیره‌ی عروس به معنای تسلط داراب بر جزایر یونان است و از این نظر در پیشبرد روایت پایه، مهم است. اهمیت آن به دلیل یافتن همراهان گم‌شده‌ی داراب نیست. با شاهی داراب بر خطرش توان و قدرت او بیشتر می‌شود. پس از این فتح است که به ایران بازمی‌گردد. فتح خطرش براساس برنامه‌ی منظم روایی پیش می‌رود. روایت براساس ساختاری که از طریق نیروی سامان‌دهنده‌ی عشق در قصه‌های عامیانه به وجود می‌آید، به وضعیت پایدار ثانوی می‌رسد. در این ساختارها، وقتی قهرمان شهر را محاصره می‌کند و حصار شهر محکم است، دختر پادشاه عاشق قهرمان یا یکی از سردارانش می‌شود و با خیانت به پدر دروازه‌های شهر را می‌گشاید. اگر آشنایی سابق داراب و طمروسیه و خرده‌روایت‌های مربوط به آوارگی وی در دریا را از روایت حذف کنیم و آغاز کنش طمروسیه را در جزیره‌ی خطرش بدانیم، خدشه‌ای به داستان وارد نمی‌آید؛ زیرا دختر شاه در جایگاه یاری‌دهنده و نقش وی در گشودن دروازه‌های شهر برای ورود شاهزاده، از معمول‌ترین سازه‌ها در قصه‌های عامیانه بلند است. در *داراب‌نامه* بیغمی در فتح دوازده شهر و جزیره همین ساختار یکسان تکرار شده است (نک. بهمنی، ۱۳۹۱: ۳۷۰).

پس از آن‌که داراب بر کل جزایر یونان پادشاه می‌شود، باید بازگردد. وی توانش‌های لازم را برای آزمون مواجهه با قیصر به دست آورده است. در خواب، اجدادش او را به بازگشت و شاهی فرامی‌خوانند. آتشی که ایران را فراگرفته، سپاه قیصر است. داراب باید قیصر را بیرون براند تا بتواند شاه شود. مسیر بازگشت داراب نیز با روایت‌های حدائقی همراه است. روایت‌ها تأثیری بر روند کنش اصلی ندارند. داراب قیصر را طی چند نبرد شکست می‌دهد. بنابراین آزمون با موفقیت انجام می‌شود و کنش اصلی تحقق می‌یابد؛ داراب به شاهی می‌رسد. برخلاف آغاز داستان، شاهی وی پذیرفته می‌شود. اجدادش در خواب تاج



بر سرش می‌گذارند.

فرآیندهای پنج‌تایی روایت در روساخت داستان به‌صورت زیر است:



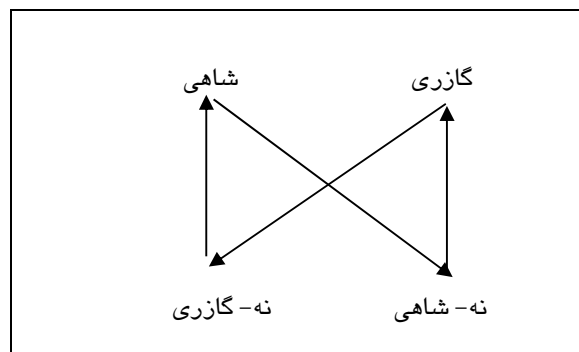
حرکت داستان علاوه بر نمود آن در نظام هم‌نشینی کنش‌ها، دارای یک سطح مجرد و بنیادین دیگر است که «ژرف‌ساخت» گفته می‌شود؛ ژرف‌ساخت نمی‌تواند به‌تنهایی روایت ایجاد کند. دو سطح روایی «روساخت» و ژرف‌ساخت، دستور زبان روایت را شکل می‌دهند. گرمس در قائل شدن به ژرف‌ساخت روایی، متأثر از پژوهش‌های استروس است. ساختار مورد نظر استروس، ژرف‌ساختی دقیقاً متناظر با زنجیرهٔ هم‌نشینی پراپ تولید می‌کند. گرمس بر این اساس مربع معناشناسی خود را تدوین کرد. مربع نشانه‌شناسی تقابل‌های دوگانه، سیر حرکتی داستان را نشان می‌دهد. این مربع از چهار قطب که دو قطب بالا را متضاد و دو قطب پایین آن را نفی متضادها تشکیل می‌دهند، به دست آمده است.

مربع معناشناسی، نوعی بازنمود دیداری و واضح از مقوله‌ای معناشناختی است و با ژرف‌ساخت گفتمان مرتبط است. به بیان دقیق‌تر می‌توان گفت تمام ساختار روبنایی گفتمان بر این ژرف‌ساخت که همان نقطهٔ مرکزی گفتمان محسوب می‌شود، استوار است. مربع

معناشناسی قادر به فشردن و ساده‌کردن مباحث تجزیه و تحلیل کلام است (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۲۷).

تا زمانی‌که ساختارهای گفتمانی تحت کنترل گفته‌پرداز قرار می‌گیرد و به نظام نحوی که منجر به استخراج دستور زبان روایی با کارکردهای مختلف می‌شود، تقلیل می‌یابند، ما با روساخت مواجه‌ایم؛ اما زمانی‌که ساختارهای عمیق گفتمان را در نظر می‌گیریم، ما با سطحی انتزاعی که آن را ساختارهای اولیه معنا نامیده‌اند، مواجه‌ایم.

هر دو سطح در ارتباط تعاملی با یکدیگرند و انسجام درونی روایت را شکل می‌دهند. اگر بی‌نظمی و خلأیی در ساختارهای سطحی و عمیق رخ دهد، دلالت معنایی مختل خواهد شد و دلالت‌های معنایی پراکنده‌ای غیر از آنچه مورد نظر گفته‌پرداز بوده، استنباط می‌شود (نک. عباسی، ۱۳۸۹: ۶۶). حرکت داستان که در نحو روایی از طریق فرآیندهای هم‌نشینی استنباط می‌شود باید در تعامل و هماهنگی با ساختارهای اولیه و اساسی معنا قرار گیرد. نحو روایی براساس حرکت بین دو قطب گازی و شاهی تنظیم می‌شود. این دو قطب، وضعیتی چرخشی در داستان داراب می‌یابند؛ زیرا داراب شاهزاده‌ای است که او را از دربار رانده‌اند و باید به اصل خود بازگردد.



چنین ژرف‌ساختی با ژرف‌ساخت متون عرفانی، به‌ویژه متون تمثیلی عرفانی، مانند *غرته‌الغربیه* ارتباط بینامتنی عمیق می‌یابد؛ در این داستان‌ها قهرمان به سرزمینی غیر خودی و بیگانه فرستاده می‌شود و در زمانی موعود توسط پیک یا خواب از موطن اصلی خود مطلع



می‌شود و عزم بازگشت می‌کند. علاوه بر این، داستان شاهزاده‌ای که در کشوری دیگر است و باید بازگردد، در داستان‌های شاهنامه، نظیر داستان کیخسرو، نمونه دارد.

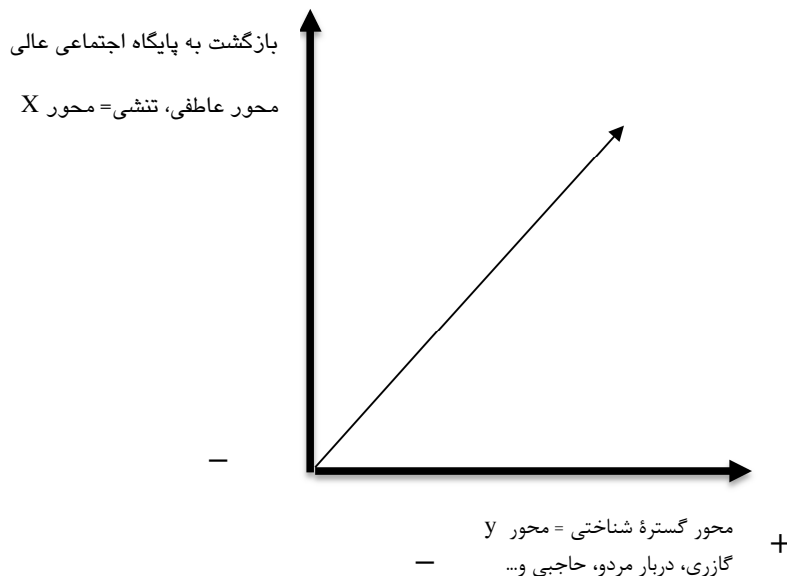
با توجه به تقلیل کل روایت به کلان‌روایت و خرده‌روایت‌ها در بررسی داستان داراب می‌توان به نتایج زیر رسید:

الف. داستان داراب با در نظر گرفتن طرح اصلی از طریق قصد و برنامه‌عامل فاعلی از الگوی جهانی روایت تبعیت می‌کند.

ب. روایت نبرد با قنطرش (شاه عمان) و پیامدهای آن که سرگردانی در دریاست، جزء طرح اصلی روایت نیست و نقشی در پیشبرد روایت ندارد. وضعیت پایانی هیچ‌یک از آن‌ها ثبات ندارد و گریزهای پی‌درپی است.

ج. انشعاب پیرنگ اصلی به دو پیرنگ دیگر، به دلیل جدایی همراهان داراب، نقشی در کلان‌روایت ندارد. به‌غیر از بیان عجایب دریا، حکمت ناشی از قدرت و برنامه الهی از پیشبرد کلان‌روایت به وضعیت ثانویه فارغ است. داراب برای کسب توانش سفر می‌کند و با تسلط بر جزایر یونان بازمی‌گردد.

د. محور تنش براساس دو قطب «گستره» و «فشاره»، روند تدریجی دستیابی داراب به شاهنشاهی ایران و روم را نشان می‌دهد. «طرح‌واره تنش فرآیند گفت‌وگو از اصل X و Y پیروی می‌کند. محور X همان محور قبض یا فشاره (درونه) عاطفی است و محور Y همان محور بسط یا گستره (برونه) شناختی» (شعیری، ۱۳۸۵: ۳۵). طرح کلان‌روایت با توجه به درجه‌پذیری افعال مؤثر از فرآیندی مدرج که بین دو قطب پایگاه اجتماعی عالی و دانی قرار دارد، شکل می‌گیرد و تنها حوادث زندگی با گازر، دربار مردو، دربار همای، شاهی ملکوت و خورش و بیرون راندن قیصر و شاهنشاهی داراب را دربرمی‌گیرد.

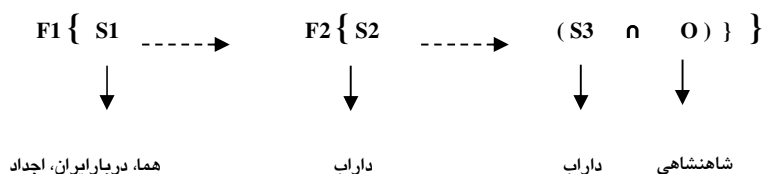


محور تنشی، دربردارنده دو نقطه ارزشی «شاهنشاهی» و «رخت شویی» است. هرچه قهرمان از گازری فاصله می‌گیرد، به مرتبه عالی‌تری دست می‌یابد. ابتدا اسب و شمشیر می‌خواهد و جنگاوری خود را نشان می‌دهد. از این طریق وارد دربار مردو می‌شود؛ سپس وارد دربار همای، حاجب، رکابدار و سپس رسول همای می‌شود. با رسیدن به پادشاهی ملکوت، خطرش و جزایر یونان و با شکست قیصر، شاهنشاهی را به دست می‌آورد. این طرح‌واره از رابطه هم‌سو ایجاد شده؛ زیرا از افزایش هم‌زمان قدرت فشارها و گسترده‌ها، منحنی صعودی به دست می‌آید.

الگوی روایی داستان از سه مرحله «عقد قرارداد»، «کنش» و «جزا» تشکیل شده است. کنش‌گر داور که همان کنش‌گر تحریک‌کننده و فرستنده است، با بازگشت داراب و شکست قیصر می‌پذیرد شاهی را به او واگذار کند؛ بنابراین داراب را به اصطخر می‌برد و گنج‌های شاهان پیشین را در اختیار او می‌گذارد. کنش اصلی داراب رسیدن به شاهی است. برای این کنش باید قیصر را شکست دهد. پس از شکست قیصر، همای و دربار ایران، داراب را ارزیابی می‌کند. کنش‌گر داور با واگذاری تاج شاهی، کنش فاعل کنش‌گر را تأیید می‌کند. کنش‌گر اول



تحقق برنامه‌ی روایی را از کنش‌گر دوم می‌خواهد. بر این اساس الگوی روایی زیر شکل می‌گیرد:



(نک. عباسی، آماده‌ی چاپ)

داستان علاوه بر سیر اصلی از روایت‌های بی‌شماری درون کلان‌روایت تشکیل شده است. خرده‌روایت‌ها با روایت پایه گاه ارتباط و انسجام ساختاری می‌یابند و گاه مستقل از کلان‌روایت‌ها شکل می‌گیرند و یکپارچگی روایت را با آشفتگی، استقلال و انفکاک خود از فرآیندهای سه‌گانه‌ی تحول کلامی مخدوش می‌کنند. تعدد پیرنگ و آشفتگی داستان با ورود داراب به عمان بیشتر می‌شود. داراب به شاه عمان می‌گوید که فرستاده‌ی همای است و آمده دنیا را بر همای راست کند؛ اما همان‌طور که شاه عمان می‌گوید رسوم فرستادگان این نیست. پس از آن، داستان در سرگردانی و بی‌ثباتی ادامه می‌یابد. وضعیت ثانویه، نتیجه‌ی نقصان در وضعیت اولیه نیست و نمی‌توان از طریق شیء ارزشی - که کنش سوژه در جهت رسیدن به آن هدفگیری شده است - خط سیر طرح را دریافت. اگر با توجه به فرار داراب و طمروسیه، شیء ارزشی «زن» باشد، در آخر باید ازدواج صورت بگیرد که این‌گونه نیست. کارکرد عشق برای رها کردن قهرمان از مخمصه است. در داستان داراب این کارکرد در جایگاه نیروی سامان‌دهنده عمل می‌کند؛ بدون آن‌که بتواند ابژه ارزشی باشد. تضاد داستان بر ایرانی و غیر ایرانی و تحقیر دشمنان بنا شده است. تعقیب و حوادث بعدی نیز براساس کنش مشخص و برنامه‌ریزی شده پیش نمی‌روند.

حجم زیادی از داستان به دلیل خرده‌روایت‌هایی است که بر خط سیر اصلی داستان تحمیل شده‌اند. خرده‌روایت‌ها برنامه - محور نیستند. با جدا کردن آن‌ها از کلان‌روایت این

پرسش پیش می‌آید که سازوکار تولید معنا در آن‌ها تابع چه الگوی گفتمانی است؟

۲-۴. نظام معنایی خرده‌روایت‌ها

برخلاف بُعد روایی که به دنبال اصول پیکربندی مشترک و ثابت روایت است و بر پیش‌فرض، اصل نظم و قاعده استوار شده است، فضای نظام تصادف و وقوع حادثه بدون دلیل است و سازوکار آن به جای الزام و قاعده، بر شانس و اقبال نهاده شده است.

نظام برنامه-محور روایی، نظامی بسته است که در آن علائم و نشانه‌های گفتمانی که متن را به خارج از خود و به ساحت گفته‌پردازی^{۱۰} ربط می‌دهند، نادیده گرفته می‌شوند و تعامل کنش‌گرها با یکدیگر به واسطه تملک ابژه‌های ارزشی است. «در یک برنامه روایی ارتباط سوژه با ابژه تنها با واژه‌های خشک «داشتن» و «نداشتن» تعریف می‌شود و به وجه هستی این سوژه روایی تنها و تنها با نقش‌های کنش‌گری اشاره می‌شود» (بابک‌معین، ۱۳۹۴: ۷۶).

نظام تصادف به دو شکل آشکار می‌شود: احتمالات ریاضی و احتمالات اسطوره‌ای. احتمالات اسطوره‌ای، پدیده‌های تصادفی و شانسی هستند که بر ساحت ماورایی و فوق بشری تعلق دارند و بدون نیت و بی‌دلیل عمل می‌کنند؛ غیر حسی هستند و به توانش‌های مدالی مرتبط نمی‌شوند (نک. همان: ۱۳۸).

بر این اساس در *داراب‌نامه* در کنار طرح اصلی و برنامه‌مدار داستان، انبوهی از خرده‌روایت‌ها قرار دارند که ظاهراً از نظم خاصی تبعیت نمی‌کنند و کارکرد آن‌ها نامشخص است. با بررسی خط سیر روایی براساس «قصید» عامل فاعلی، خرده‌روایت‌های نامرتب از خط اصلی جدا شدند. عمده‌ترین آن‌ها که متوالی‌اند؛ اما بدون وابستگی به یکدیگر یا کلان‌روایت، عبارت‌اند از: سفر داراب به عمان و آوارگی در دریا، ماجرای طمروسیه، ماجرای مهراسب.

حوادث ناگهانی که برای داراب رخ می‌دهد، تکرار حوادث قهرمانی در قصه‌هاست. اغلب خرده‌روایت‌هایی که قهرمان آن‌ها داراب است، در جهت بخشیدن وجوه قهرمانی به داراب شکل گرفته‌اند. تکرار اعمال معمول قهرمانی مثل رسیدن به طلسم کیومرث و جمشید، کمان‌کشی، ورود گستاخانه به سرزمین‌های دیگر و کشتن شاهان و شاهزادگان آنجا و مبارزه با آدم‌خوران، حوادثی است که در طول سرگردانی داراب در جزایر رخ می‌دهد. این



حوادث علاوه بر این‌که به طرح اصلی متصل نمی‌شوند، اغلب درون خود نیز به نتیجه نمی‌رسند. مثلاً طلسم گشوده نمی‌شود، در کمان‌کشی ازدواج رخ نمی‌دهد، در ورود گستاخانه به سرزمین‌های دیگر و مبارزه، قهرمان، سرزمینی را تصاحب نمی‌کند و به شاهی نمی‌رسد. بی‌نظمی و تصادف، مشخصه اصلی آن‌هاست.

بخش عمده خرده‌روایت‌ها با تغییر حوزه کنشی کنش‌گران ایجاد شده‌اند. «حوزه کنشی یعنی محدوده‌ای که هر کنش‌گر در آن دست به عمل می‌زند و درحقیقت، نقش خود را ایفا می‌کند» (اخوت، ۱۳۷۷: ۲۰). گرمس اشخاص داستانی را به شش دسته تقسیم می‌کند: فاعل کنش‌گر، شیء ارزشی، فرستنده، گیرنده، یاری‌رسان و مخالف. یاری‌گران به فاعل کنش‌گر کمک می‌کنند تا نقش خود را تکمیل کنند. مخالفان جلوی تحقق کنش را می‌گیرند. فرستنده کسی است که تحقق برنامه روایی را از فاعل کنش‌گر می‌خواهد و گیرنده از تحقق برنامه سود می‌برد. یاری‌دهندگان با توان و جایگاه ویژه‌ای که دارند، به خدمت کنش‌گر درمی‌آیند و یک کل واحد را که جویای یک چیز است، می‌سازند. در این الگو شخصیت باید تابع «حوزه کنشی» خود باشد.

سرگذشت طمروسیه و مهراسب به‌صورت دو طرح جداگانه، با خروج کنش‌گر از حوزه کنشی خود و موازی با خط سیر اصلی داستان، اما نامرتب با آن شکل می‌گیرند و حتی درون خود نیز انسجام نمی‌یابند (نک. طرسوسی، ۱۳۸۹: ۱/ ۱۴۵-۲۱۹). با پراکنده شدن عامل فاعلی و یاری‌گران، کل واحد که در راستای «قصد» مشخص حرکت می‌کرد، پراکنده می‌شود. یاری‌گران آشفته بدون هیچ برنامه روایی تسلیم سرنوشت و تقدیر می‌شوند. به‌لحاظ ساختاری عاملی که تخریب را برای آن‌ها ایجاد می‌کند، ناگهانی، تصادفی و غیر منتظره است. پاره میانی شکل نمی‌گیرد؛ چون اساساً کنش‌گران برنامه و قصد مشخص ندارند و ترمیم نیروی تخریب را فراتر از توان خود می‌بینند. آن‌ها به سرنوشت سپرده شده‌اند و از توانایی‌های مدالی برخوردار نیستند. نیروی ماورایی یا ناگهانی «تخریب»، کنش‌گران را در حالت اضطراب و آشوب قرار می‌دهد. در این خرده‌روایت‌ها آنچه تصادف را توجیه می‌کند، خواست ناگهانی خداوند بر ادامه یا پایان محنت قهرمان است؛ زیرا در نظام ارزشی گفته‌پرداز، برای نیک‌بختی یا بدبختی زمانی مقدر شده است. قهرمان آن را «بخت بد» می‌نامد: «طمروسیه چون این بشنید، بگریست و گفت: هرگز بود که این بخت بد از من برود؟» (همان: ۲۰۰).

«در نظام معنایی تصادف همه‌چیز فراتر از سوژه قرار دارد و شاید ما در نظامی از جبر معنایی قرار داریم که تصادف، توجیهی منطقی ندارد؛ یعنی چیزی اتفاق می‌افتد و عناصر تشکیل‌دهنده آن قابل شناسایی نیستند» (شعیری، ۱۳۹۰: ۶۷). در داستان طمروسیه و مهراسب، تغییر وضعیت‌های ناگهانی و نفس‌گیر رخ می‌دهد. وضعیت‌های متضاد در طرح روایت در چرخش قرار می‌گیرند. در ماجرای شاهی مهراسب، تصادف، مهم‌ترین عامل نخستین تغییر است و پس از آن کنش‌های ناگهانی و بی‌برنامه رخ می‌دهد. کارکرد عشق طمروسیه نیز برای رهایی قهرمان از تنگناست؛ پس از جدایی، گرفتار وضعیت‌های متغیر و متضاد می‌شود. طمروسیه و مهراسب باید داراب را بیابند؛ ولی طرح داستان براساس این «قصد» پیش نمی‌رود. حوادث ناگهانی و غیبی، قهرمانان را در وضعیت‌های نامتعادل پی‌درپی قرار می‌دهد و نهایت با تصادف، پراکندگی‌ها جمع می‌شوند. در این داستان‌ها، بردن ناگهانی قهرمان از یک جزیره به جزیره دیگر با تأکید بر آشفتگی‌ها و عجایب دریا، تکرار یک موقعیت یا تقابل موقعیت‌هاست. طمروسیه، دختر و زن پادشاه است؛ با سرنوشت تبدیل به برده می‌شود. و باز دوباره به جایگاه شاهانه خود بازمی‌گردد؛ همین سرنوشت برای مهراسب و زنگلیسا رخ می‌دهد. زنگلیسا همسر و دختر شاه است؛ ناگهان کنیز و برده می‌شود و باز دوباره به جایگاه خود برمی‌گردد و در نهایت تنزل می‌یابد. درباره مهراسب هم این‌گونه است؛ آب او را به جزیره‌ای می‌برد، مردم شهر او را پادشاه می‌کنند، باز پادشاهی را از دست می‌دهد، دوباره پادشاه می‌شود، دوباره زندانی و در نهایت شاه می‌شود. تکرار موقعیت‌های متضاد براساس تصادف در مسیر بازگشت داراب نیز وجود دارد. در این خرده‌روایت‌ها آنچه داراب در طی نظام برنامه-محور روایی و طولانی‌مدت به دست می‌آورد، در نظام تصادف و به‌صورت ناگهانی در سرنوشت قهرمانان دیگر تکرار می‌شود. مهم‌ترین ویژگی‌های نظام تصادف در خرده‌روایت‌های داراب‌نامه عبارت‌اند از:

تصادف، دو موقعیت متضاد ایجاد می‌کند. موقعیت‌های متضاد چندین بار به‌صورت چرخشی تکرار می‌شوند.

نظام تصادف در پی اثبات حضور کنش‌گری ماورایی است که قدرت تبدیل ناگهانی وضعیت‌ها را دارد. «داراب از آن قدرت خداوند در عجب مانده بود که هر ساعت از پرده غیب قدرتی ظاهر می‌کرد تا بدانند که قدرت برکمال، صفت اوست که قادر بی‌همتا است»



(طرسوسی، ۱۳۸۹: ۱ / ۲۷۰). بی‌ثباتی، جبر معنایی و ناتوانی انسان در پیشبرد برنامه از ویژگی‌های این نظام معنایی است.

شخصیت در نظام تصادف کنش‌گر نیست و با مقوله‌های مدالی مبتنی بر افعال خواستن، بایستن، دانستن و توانستن که از ارکان نشانه‌شناسی کلاسیک‌اند، توصیف نمی‌شود. پس از جدا شدن شخصیت‌ها و حوادث بسیار باید دوباره به جایگاه خود درون الگوی کنش‌گران بازگردد. بازگشت آن‌ها به حوزه کنشی خود در گرو رسیدن به قهرمان است که از طریق نظام تصادف تحقق می‌یابد.

نظام تصادف علاوه بر این‌که با خروج کنش‌گر از حوزه کنشی خود شکل می‌گیرد، گاه در میانه برنامه روایی، آن را به صورت موقت، متوقف می‌کند تا بر برنامه جبری دیگری تأکید کند که خارج از توان بشری است. بر این اساس که «حکم همه در پیش حکم خدای عزوجل لاشیء است» (همان: ۲۵۰). «حکم» در معنای برنامه و خواست است. در این حالت فاعل کنش‌گر غافلگیر می‌شود و چاره‌ای جز تسلیم و انتظار ندارد.

حکم، حکم خدایست -عزوجل- و قدرت، قدرت او، ما را به جز نظاره کردن، روی نیست و به حکم حق -جلّ و علا- رضا باید دادن و گردن به فرمان وی نرم داشتن و او را مطیع بودن و فرمان‌برداری کردن (طرسوسی، ۱۳۸۹: ۱ / ۲۳۹).

اعتقاد به حضور کنش‌گر برتری که از هیچ برنامه‌ای تبعیت نمی‌کند و هرچه بخواهد انجام می‌دهد و خواستش قابل پیش‌بینی نیست و برنامه‌های دیگران را تغییر می‌دهد، در داستان‌های فتح جزیره خطرش و بازگشت داراب به دلیل توقف برنامه روایی برجسته‌تر می‌شود.

آن مرد در ساعت عبقر هود را در ربود و به زندان آورد و بازداشت و در همان چاه کرد که طمروسیه بود، تا وی بداند که هیچ‌کس از حکم خداوند -عزوجل- نتواند گریخت؛ حکمی که در ازل رفته است؛ خواه تاج‌دار باش گو و خواه درویش، هرآینه به سر آن بنده رسد، آنچه نوشته شده است (همان: ۱ / ۲۶۵).

اعتقاد به دریافت جزای عمل، عنصر دیگری است که تقابل‌های سریع و ناگهانی را ایجاد کرده است. سرگردانی طمروسیه و مواجهه او با زنگلیسا بر این اصل که «هرکه آن کند که نباید، آن بیند که نشاید» (همان: ۱ / ۲۱۱) نهاده شده است.

بنابراین با بررسی *داراب‌نامه* دو نظام متضاد از کلان‌روایت‌ها و خرده‌روایت‌ها استنباط

می‌شود. سؤالی که مطرح می‌شود این است که چرا داستان از دو الگوی گفتمانی متضاد که یکی عامل اغتشاش دیگری است، شکل گرفته است؟

۳-۴. حضور نقال و کارکرد خرده‌روایت‌ها

نظام آشفته‌ای که براساس اقبال نیک و اقبال بد در سرگذشت دو یاریگر داراب شکل گرفته، به دنبال معنای دیگری است که در حوزه گفتمان تنظیم شده است و جایگاه نقال را به‌عنوان واسطه بین گفته‌پرداز نخستین و روایت‌شنو برجسته می‌کند.

«نشانه- معناسناسی این فرضیه مهم را در خود می‌پروراند که خلق ادبی، محصول فعالیتی گفتمانی است؛ یعنی محصول فعالیت جمعی و پیوسته است که بر مبنای تغییر، بازپردازی، خلاقیت و خلق صورت می‌گیرد» (فونتنی، ۱۳۹۰: ۲). فرم‌های روایی در بستر سنت‌ها و حافظه مشترک یک فرهنگ شکل می‌گیرند و در تعامل پیوسته با فرهنگ جمعی تجدید می‌شوند. قصه‌های عامیانه بیشتر از هر نوع دیگری در ارتباط با این خاستگاه جمعی قرار دارند؛ سنت شفاهی نقالی و داستان‌گزاری با پابندی به ساختارهای اصلی، راه تولید فرم‌های نوظهور را بر خود باز گذاشته است. نقال موقعیت روایی جدید خلق می‌کند. حضور سیال نقال در این موقعیت روایی، بر نظام‌های معنای گفتمان تأثیر می‌گذارد. برای نقال روایت‌شنو اهمیت دارد؛ بنابراین در راستای این مهم می‌تواند بر الگوهای روایی تأثیر بگذارد، کنش‌ها را تغییر دهد و داستان را با رشته باریکی که به طرح اصلی می‌پیوندد، گسترش دهد. در نتیجه هم شب‌های نقالی را طولانی‌تر می‌کند، هم نقل‌شنو را به ادامه روایت مشتاق‌تر. «چنین برمی‌آید که *داراب‌نامه* بر روایاتی بنا شده است که از دیرباز مانده و مانند همه روایات پهلوانی قدیم چون به دست قصه‌گویان افتاد با مطالب جدید آمیخته گشت تا شنوندگان و خوانندگان این داستان‌ها را بیشتر مجذوب سازد» (طرسوسی، ۱۳۸۹: ۵). نقال با استناد به روایان اخبار و ناقلان اسرار، اساس گفته‌پردازی را به دیگری در گذشته نسبت می‌دهد و خود را از ساحت گفته‌پردازی جدا می‌کند تا بر کهنگی روایت و باور روایت‌شنو بیفزاید.

نقال به تناسب فضای فکری روایت‌شنو با پنهان‌کاری و تغییر تمرکز شنوندگان به موضوعاتی خاص در عناصر غیر ساختاری روایت تغییر ایجاد می‌کند. مثلاً راوی داستان،



عنصری به ازدواج اردشیر با دختر خود، همای، می‌افزاید؛ ولی آن را حذف نمی‌کند؛ ازدواجی را که از دید جامعه عصر نقال پذیرفته نیست؛ بنابراین آشفتگی و تناقض ایجاد می‌شود. یا در مورد واگذاری شاهی به داراب، مانع اصلی آن است که همای نمی‌خواهد شاهی را واگذار کند و درصدد کشتن فرزند است. قصد وی از طریق کنش‌هایش کاملاً مشخص است؛ ولی راوی رنگ و بوی دیگری به ماجرا می‌دهد و همای را در کشاکش عاطفی بین فرزند و درباریان قرار می‌دهد.

نقال با جداکردن کنش‌گر از برنامه اصلی و آوارگی وی، مجال نقل عجایب بر و بحر را برای خود مهیا می‌کند تا شنوندگان را مجذوب روایت نماید.

این عجایب که زاینده اندیشه‌های افسانه‌ای ایرانیان درباره دریاها، جزایر و ساکنان آن جزایر از نژادهای ناشناخته است، دست‌آویز خوبی برای قصه‌گویی بوده تا شنوندگان خود را به استماع آن‌ها سرگرم کنند و به رونق مستمعان خود بیفزایند (نک. همان: بیست و دو).

نقال برای طولانی‌شدن شب‌های نقالی، گاه یک موقعیت را چندین بار تکرار می‌کند. به عبارتی وضعیت جدید را ناگهانی به هم می‌زند و به نحو دیگری و از طریق تصادف قهرمان را باز دوباره به نقطه قبلی بازمی‌گرداند؛ مثلاً در موقعیت پایانی ورود داراب به دربار همای که قاعدتاً با رویاروی مادر و فرزند همراه است و نقطه عاطفی داستان محسوب می‌شود، نقال این صحنه را به اصطلاح عامیانه، «کش» می‌دهد و ورود داراب به دربار را سه بار تکرار می‌کند و در هر بار اجزایی از داستان سیاوش را بازسازی می‌کند. داراب یک‌بار با نبرد وارد دربار می‌شود، بار دوم در میدان چوگان‌بازی، هنر خود را نشان می‌دهد و بار سوم لحظه کشتن داراب است که با حضور نیروهای ماورایی، ناتمام می‌ماند و داراب دوباره به دربار برمی‌گردد و پس از آن به سفر فرستاده می‌شود (نک. طرسوسی، ۱۳۸۹: ۱/ ۲۷-۶۲). در داستان اسکندر و نبرد داراب در عمان نیز کلان‌روایت دچار سکون می‌شود و یک موقعیت بارها تکرار می‌شود.

از سوی دیگر نقال، موعظه‌گر نیز است. نقال به دنبال تغییر در باور شنونده نسبت به کنش‌گری ناپیداست که نظام تصادف را پیش می‌برد. بنابراین پس از حوادث ناگهانی از قول کنش‌گر داستان، ایمان و باوری تازه ایجاد می‌شود:

داراب روی سوی آسمان کرد و گفت: که تواند این چنین کردن؟ مگر تو که خالقِ خلقانی که بامداد در همین جای پایگاه اسپان پاک کردم تا چهار نان آوردند؛ اکنون به زیر نعمت غرق گشتم. حکم، حکم تست و فرمان، فرمان تو! (همان: ۲۹۵).

جنبه تعلیمی و اجتماعی خرده‌روایت‌ها بر روابط بین انسان‌ها تأکید دارد. «یکی از اصول شماری از نقالان برجسته که مرشد نیز خوانده می‌شدند، یادآوری موضوعات اخلاقی و نکات اندرزی در میان داستان برای شنوندگان بوده است و آن‌ها سرگرمی و راهنمایی معنوی را توأمان در نظر داشتند» (آیدنلو، ۱۳۹۱: ۵۰). در این خرده‌روایت‌ها هیچ چیز بدون پاداش و جزا نیست؛ بنابراین به محض این‌که زنکلیسا، طمروسیه را می‌کشد دو مار زنکلیسا را می‌کشند. طمروسیه، فرزند پریان را نجات می‌دهد؛ پریان، طمروسیه را از سرزمین دیوان دور می‌کنند و به همین صورت ده‌ها حادثه تصادفی براساس اعتقاد به بازتاب اعمال در خرده‌روایت‌های تصادفی به وجود می‌آید. «طمروسیه که این سخن شنید، عجب داشت و گفت: نیکوکرداری خوش‌چیزست و هرگز ضایع نشود و بدکرداری، بد کاری است که مکافات زود بازیابد» (طرسوسی، ۱۳۸۹: ۱/ ۱۸۹).

نقال با قرارگرفتن بین گفته‌پرداز نخستین و شنوندگان، خرده‌روایت‌ها را ایجاد می‌کند؛ کارکرد خرده‌روایت‌ها با در نظر گرفتن حضور نقال به صورت کلی عبارت‌اند از:

طولانی کردن شب‌های نقالی، بازسازی روایت، تازگی بخشیدن به آن و گریز از ملال نظام برنامه‌محوری که قابل پیش‌بینی و تکراری است و ایجاد اشتیاق برای شنیدن حوادث پیش‌بینی‌ناپذیر، وعظ و ارشاد شنوندگان بر پایه اعتقادات دینی شنونده و نقال.

بنابراین خرده‌روایت‌هایی که براساس نظام تصادف، انسجام ساختاری کلان‌روایت را دچار اغتشاش کرده‌اند، به گفته‌پردازی متصل می‌شوند که بین گفته‌پرداز نخستین و شنوندگان قرار گرفته و با حضور سیال خود ابعاد تازه‌ای در داستان ایجاد می‌کند. پیش‌بینی‌پذیری و قاعده تکراری، برنامه‌روایی را متوقف می‌کند تا جریان دیگری از معنا را شکل دهد. نقال با نظام تصادف به داستان تازگی می‌بخشد. تولید معنا در این نظام جدید معنایی از جهان‌بینی نقال و شنوندگان تغذیه می‌شود و نقش موعظه‌گری، نقال را برجسته می‌کند.



۵. نتیجه‌گیری

داراب‌نامه، سرگذشت داراب، چگونگی سفر، کشورگشایی و شاهنشاهی وی است. داستان از یک کلان‌روایت برنامه- محور و مجموعه‌ای از خرده‌روایت‌ها با الگوی گفتمانی متفاوت تشکیل شده است. الگوی روایی براساس دستور زبان جهانی روایت، قهرمان را به تملک شیء ارزشی می‌رساند؛ اما خرده‌روایت‌ها از هیچ برنامه‌ای تبعیت نمی‌کنند.

وجود دو الگوی گفتمانی، از طریق ساحت گفته‌پردازی و مشخصه‌های آن به تناسب شرایط فرهنگی قابل توجیه و تحلیل است. گسترش خرده‌روایت‌ها درون پیرنگ اصلی به حضور سیال نقال بین گفته‌پرداز نخستین و شنوندگان بازمی‌گردد. بر این اساس ما با روایتی از گذشته مواجه‌ایم که نقال واسطه نقل آن است؛ این روایت برنامه‌محور بر پیروزی قطعی قهرمان و تکرار الگوی روایی تملک مبتنی است. خرده‌روایت‌ها تکنیک نقال برای ایجاد ابعاد تازه در داستان و گریز از برنامه مکانیکی روایی برای جلب مستمعان است. اغلب آن‌ها با خروج کنش‌گر از حوزه کنشی خود شکل می‌گیرند و با رسیدن کنش‌گر به قهرمان دوباره نظام روایی که گسیخته شده بود، به برنامه خود بازمی‌گردد. با توجه به نتایج به دست آمده می‌توانیم این فرضیه را مطرح کنیم که روایت برنامه‌محور و پایه، چهارچوب اصلی روایت است و با توجه به عملکرد راوی- نقال هرچه خرده‌روایت‌ها در ارتباط با پیشبرد روایت پایه باشند، اصیل‌ترند و سایر خرده‌روایت‌ها بر آن‌ها تحمیل شده‌اند. این فرضیه با بررسی آثاری که نسخه آن‌ها در طول دوره‌های مختلف موجود است، ممکن است تأیید شود.

۶. پی‌نوشت‌ها

1. sémiotique
2. systemes discursifs
3. Greimas
4. Landowski
5. ajustement
6. manipulation
7. continuité pure
8. transformation
9. manque
10. sémiotique narrative
11. aléa

12. super-structure
13. schema canonique
14. transformation
15. instance d'énonciation

۷. منابع

- آیدنلو، سجاد (۱۳۹۱). *طومار نقالی شاهنامه*. تهران: به‌نگار.
- ----- (۱۳۹۰). «ویژگی‌های روایات و طومارهای نقالی». *بوستان ادب*. س ۳، ش ۷، صص ۱-۲۸.
- ----- (۱۳۸۸). «مقدمه‌ای بر نقالی در ایران». *پژوهش‌نامه زبان و ادب فارسی* (گوهر گویا). س ۳، ش ۴ (پیاپی ۱۲). صص ۳۵-۶۴.
- اخوت، احمد (۱۳۷۷). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.
- بابک‌معین، مرتضی (۱۳۹۴). *معنا به مثابه تجربه زیسته*. تهران: سخن.
- ----- (۱۳۹۲). «تبيين خلق زبان شاعرانه با استفاده از نظام مبتنی بر تطبیق و لغزش‌های مهارشده اریک لاندوفسکی». *فصلنامه مطالعات زبان و ترجمه*. ش ۴، صص ۱۲۱-۱۳۴.
- ----- (۱۳۹۴). «خوانش راهبردهای ترجمه با الگوی من غالب با دیگری مغلوب از منظر اریک لاندوفسکی». *جستارهای زبانی*. د ۶، ش ۳، صص ۱۱-۱۷.
- بهمنی، کبری (۱۳۹۱). «ساختار عزیمت‌ها در داراب‌نامه بیغمی». *فصلنامه کاوش‌نامه*. ش ۲۵، صص ۳۵۳-۳۷۲.
- بیغمی، مولانا محمد (۱۳۸۱). *داراب‌نامه*. به کوشش ذبیح‌الله صفا. چ ۲. تهران: علمی و فرهنگی.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: توس.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱). *مبانی معناشناسی نوین*. تهران: سمت.
- ----- (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت.
- ----- و ترانه وفایی (۱۳۸۸). *راهی به نشانه - معناشناسی سیال*. تهران:



علمی و فرهنگی.

- ----- و سمیه کریمی‌نژاد (۱۳۹۱). «نظام بودشی گفتمان: بررسی موردی؛ داستان داش آکل». فصلنامه مطالعات زبان و ترجمه. ش ۳. صص ۲۴-۴۱.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۰). «مطالعه انواع نظام‌های گفتمانی». مجموعه مقالات نخستین کارگاه تحلیل گفتمان. تهران: انجمن زبان‌شناسی ایران.
- شلومیت، رمون- کنان (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمه ابوالفضل حرّی. تهران: نیلوفر.
- طرسوسی، ابوظاهر (۱۳۸۹). *داراب‌نامه طرسوسی*. به کوشش ذبیح‌الله صفا. تهران: علمی و فرهنگی.
- عباسی، علی (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی کاربردی*. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- ----- (۱۳۹۲). «بررسی زایش معنا در ساختار روایی حکایت نمازفروش و روایت سه‌تار از جلال آل احمد». *جستارهای زبانی*. د ۴. ش ۱ (پیاپی ۱۳). صص ۸۹-۱۰۴.
- ----- (۱۳۸۹). «تحلیل گفتمانی شازده‌کوچولو؛ نظام معنایی منسجم تشکیل شده از ساختارهای تودرتو، تسلسلی و تکراری». *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*. د ۱. ش ۱. صص ۶۴-۸۴.
- ----- و هانیه یارمند (۱۳۹۰). «عبور از مربع معنایی به مربع تنشی». *جستارهای زبانی*. ش ۷. صص ۱۴۷-۱۷۲.
- فوتنتی، ژاک (۱۳۹۰). «پیام ژاک‌فوتنتی به همایش ملی نظریه و نقد در ایران: نشانه‌شناسی ادبیات». *ویژه‌نامه دومین همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران: نشانه‌شناسی ادبیات*. ۱۱ اسفند. ش ۴. ص ۲.
- محمدی، محمدهادی و علی عباسی (۱۳۸۰). *صمد: ساختار یک اسطوره*. تهران: چپستا.

References:

- Abbasi, A. (2014). *Applied Narratology*. Tehran: Shahid Beheshti University Press.

- Abbasi, A. (2013). "Discourse Analysis of little prince (The coherent signification system made of recurrent successive and layered structures)". *Language Related Research*. Vol. 1. pp. 89-104.
- Abbasi, A. (2013). "Analysis on Creation of the Signification in Narrative Structure of Tale of "The Prayer Dealer"(Narrated in One Thousand and One Night) and the Narrative Story of "The Cittern" by Jalal A.Ahmad". *Language Related Research (Comparative Language and Literature Research)*. Vol. 4, No.1 (Tome 13). pp. 89-104.
- Abbasi, A. & H. Yarmand (2011). "Transition From the semiotic square to tensive square in the case study of "Mahi siahe kocholo"". *Language Related Research*. Vol. 2. pp. 147-172.
- Fontanille, J. (2011). "Massege of Fontanille to national conference of criticism in Iran: Semiotics of literature". *Second National Conference on Theory and Literary Criticism in Iran: Semiotics of Literature* Vo. 4. pp. 1-2.
- Aydenloo, S. (2012). *Storytelling `s Text of Shahnameh*. Tehran:Behnegar[In Persian].
- Aydenlo, S. (2011). "Specifications of storytelling `s text". *Boostan Adab*, Volume7. pp:1-28.
- ----- (2009). "Introduction to Storytelling In Iran". *Persian studies Journal (Goohare Guya)*, Vol. 4, (Tome 12). pp. 35-64.
- Bahmani, K. (2012). "The Structure of Movement in Darab Nameh `s Bighami". *Kavosh Nameh*. Vol. 25. pp. 353-372 [In Persian].
- Bighami, M. M. (2002). *Darab Name*. Introduction by: Safa, Z. Tehran: Elmi Va Farhangi [In Persian].
- Prop, V. (1989). *Morphology of Fairy Tale*. Translated by: F. Badrei. Tehran: Tos [In Persian].
- Okhovat, A. (1998). *Narrative Grammar*. Esfahan: Farda [In Persian].



- Shairi, H. R. (2012). *Foundations of Novel Semantics*. Tehran: SAMT [In Persian].
-(2006). *Semiotic Analysis of Discourse*. Tehran: SAMT [In Persian].
- & Vafayi, T. (2009). *A Path to Fluid Semiotics*. Tehran: Elmi va Farhangi [In Persian].
- & Kariminejad, S. (2012). "Existential regime of discourse: the case study of Dash Akol". *Language and Translated Studies*. Vol. 3. pp. 24-41 [In Persian].
-(2011). "Patterns of study in discursive regimes". *First Workshope of Discourse Analysis* [In Persian].
- Rimmon-Kenan, S. (2008). *Narrative Fiction: Contemporary Poetic*. Translated by: A. Hori. Tehran: Niloofar [In Persian].
- Tarsoosi, Abo Taher (2010). *Darab Nameh*, Introduction by Safa.Z. Tehran: Elmi va Farhangi [In Persian].
- Mohammdi, M. H. & A. Abbasi (2001). *Samad: Structure of a Legend*. Tehran: Chista [In Persian].
- Moien, M. B. (2015). *Meaning As Lived Experience*. Tehran: Sokhan [In Persian].
-(2013). "Examining the creation of poetic language using the adjustment-based system and the confined slips of Eric Lewandowski". *Language and Translated Studies*. Vol. 4. pp. 121-134 [In Persian].
-(2015). "Reading of translation strategies to deal with the pattern "I" AS Dominant with "Other" as Dominated based Eric Lewandowski Model". *Language Related Research*. Vol. 6. No.3. pp. 1-17 [In Persian].