نشریّهٔ ادب و زبان
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــــاه شهیـــد باهنر کرمان
سال ۱۶، شمارهٔ ۳۴، پاییز و زمستان ۹۲

نوع‌شناسی آثار نقیب‌الممالک

(علمی – پژوهشی) *

نجمه حسینی سروری
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان
رقیه بهاآبادی
کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی

چکیده

این نوشته، تلاشی است در جهت نوع‌شناسی دو اثر نقیب‌الممالک، «امیرارسلان» و «ملک جمشید، طلسم آصف و طلسم حمام بلور». روش این بررسی، استناد به آموزه‌های روایت‌شناسی و نوع‌شناسی ساختارگرایانی مثل تودوروف، اسکولز و فرای است. این بررسی نشان می‌دهد که در آثار نقیب‌الممالک، مهم‌ترین ویژگی‌های نوع ادبی رمانس را می‌توان مشاهده کرد. پرداختن تصویری از جهان آرمانی که مبتنی بر توالی ماجراهای شگفت‌انگیز در طرح داستان‌هاست، مرحلهٔ سه‌گانهٔ سفر مخاطره‌آمیز، نبرد نهایی و تعالی قهرمان در طرح داستان که بر مضامین عشق و سلحشوری استوار است و به وسیلهٔ شخصیت‌های ساده و با قدرت عمل فراتر از انسان‌های معمولی عملی می‌شود و ابهام در زمان و مکان، از مهم‌ترین ویژگی‌های رمانس است که در آثار نقیب‌الممالک دیده می‌شود و با استناد به آنها می‌توان این آثار را نمونه‌هایی از رمانس‌های متأخر فارسی به شمار آورد.

واژه‌های کلیدی: ساختارگرایی، نوع‌شناسی، روایت‌شناسی، رمانس، آثار نقیب‌الممالک.

---

* تاریخ ارسال مقاله : ۹۱/۷/۲۱ تاریخ پذیرش نهایی مقاله :۹۲/۱۰/۱۶

نشانی پست الکترونیک نویسندگان: Hosseini.sarvari@gmail.com
hadisbaha@yahoo.com

۱- مقدمه

سنت قصه گویی و داستان پردازی نزد ایرانیان سابقه ای بسیار طولانی دارد. ابن ندیم ایرانیان را اولین کسانی می‌داند که دست به تصنیف افسانه ها زدند. همچنین، کتاب او یکی از نخستین سندهایی است که در آن به سنت قصه‌گویی اشاره شده‌است.(ن.ک: ابن ندیم،۱۳۶۶: ۳۶۳) در هر حال «شکی نیست که در ایران از دوره‌های بسیار قدیم، گروهی روایت‌ها و داستان‌های حماسی را برای مردم بازمی‌گفته‌اند.»(محجوب،۱۳۸۳: ۱۰۸۱) و بعضی از شاهان و امیران نیز قصه‌گویانی در دربار خود داشتند. «به طوری که این‌گونه از ادبیات در دوره های مختلف، هم مطلوب طبع طبقهٔ حاکم و هم مطابق سلیقهٔ مردم عادی بوده است.»(سپیک ، ۱۳۸۸ : ۱۰)

قسمتی از جالب‌ترین انواع این قصه‌ها، متضمن ماجراهایی از عشق وجنگ و افسون وحیله بود که تحسین و کنجکاوی عام را برمی‌انگیخت وطی نسل‌ها، اهل استعداد را به ابداع نظایر آنها و ایجاد قهرمان‌هایی بیش و کم مشابه با اشخاص آنها رهنمون می‌شد و بدین‌گونه، نسل‌های مختلف به اقتضای محیط و ضرورت احوال زمانه، قهرمان‌های عامه‌پسند مختلف داشت؛ از ابومسلم و سمک عیار تا امیرحمزهٔ صاحب‌قران، ملک جمشید و امیرارسلان نامدار. (زرین‌کوب ،۱۳۷۵: ۱۰۱)

در عهد صفوی و در فاصلهٔ میان نخستین سال‌های سدهٔ دهم و میانهٔ قرن دوازدهم نیز داستان‌نویسی و قصه‌گویی همچنان رواج داشت و علی‌رغم تحریم قصه‌گویی وقصه‌ها و طعن و لعن قصه‌گویان در ایران آن روزگار، سنت قصه‌گویی ادامه پیدا کرد و دستگاه‌های امارت و خاندان‌های اشراف و متمکنان این دوره، وابستگانی داشتند که شغلشان حکایت‌کردن داستان‌ها و یا جمع‌آوردن و نگهداشتن داستان‌های مکتوب پیشین و خواندن آنها در مجلس‌ها بوده‌است. (صفا،۱۳۷۰: ۱۵۰۵-۱۵۰۲)

آغاز حکومت قاجار در ایران، مقارن بود با رشد و گسترش پیچیدهٔ سرمایه‌داری در غرب و تلاش سرمایه‌داری برای یافتن بازارهای جدید و دست‌یابی به مواد خام ارزان. ایران دورهٔ قاجار، یکی از بهترین مناطق نفوذ سیاسی و یکی از بهترین بازارها برای رقابت دو قدرت استعمارگر روس و انگلیس بود و شکست‌های دولت قاجار در مقابل دو قدرت استعماری، به استقرار وضعیت نیمه‌استعماری در ایران انجامید. در کشاکش این تحولات و

در برخورد با مدرنیت غربی، جریان‌های اجتماعی و فرهنگی مهمی، تاریخ ایران را در مسیری دیگرگونه قرار داد. از این زمان به بعد و در عصر ناصری، روح نوجویی، زمینه‌ساز کارهای تازه‌ای شد و جدال بین سنت‌گرایان و نوآوران بالا گرفت. (آجودانی،۱۳۸۵: ۵۶-۵۴) در چنین شرایطی، «حفظ تعادل بین سنت و تجدد، مقاومت در برابر غرب و در عین حال همنوایی با آن، مشغلهٔ اصلی ناصرالدین شاه شد.» (امانت، ۱۳۸۳: ۲۵) او در مسائل فرهنگی و توجه خاص خود به ادبیات هم به همین شیوه عمل می‌کرد؛ از یک سو دستور احداث مدارس سبک اروپایی و چاپ روزنامه‌های رسمی و ترجمهٔ رمان‌های غربی را صادر می‌کرد و به دیدن تئاتر می‌رفت (ن.ک: کوبیچکوا و دیگران،۱۳۶۳: ۱۷) و از سوی دیگر، با احیای رسم قصه‌خوانی، افرادی را با سمت نقیب در دربار به کار می‌گرفت و با آدابی خاص، ساعت‌های متمادی را به شنیدن قصه‌گویی نقیبان دربار اختصاص می‌داد.

بنابراین، می‌توان گفت که دوران فرمانروایی به نسبت پایدار قاجارها و بخصوص دورهٔ ناصری، دورهٔ شکوفایی داستان‌های عامیانه و نیز سرآغاز تحول شیوه‌های داستان‌نویسی است. «در این میان، ادبیات عامیانهٔ قاجار، به عنوان تجلی فرهنگی دورهٔ گذار، موقعیتی منحصربه‌فرد دارد و در دو حوزهٔ فراوانی مقدار و تنوع و تعداد فقره‌ها، در دورهٔ پایه‌گذاری سلف مستقیم مدرنیته، یعنی مشروطیت، تأثیری عظیم بر ادراکات عامهٔ مردم داشته‌است.» (مارزلف، به نقل از یاوری،۱۳۸۹: ۱۵۷)

۱-۱- بیان مسئله

نقیب‌الممالک، خالق امیر ارسلان و ملک جمشید، یکی از نقیبان دربار ناصرالدین شاه و خالق آثار عامیانهٔ نسبتاً مهمی در دورهٔ گذار است. بالایی، امیرارسلان را در کنار دو کتاب سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ و کتاب احمد، از جمله مهم‌ترین متونی می‌داند که بازتاب کاملی از ادبیات فارسی اواخر سدهٔ نوزدهم ارائه می‌دهند.(بالایی، ۱۳۸۶: ۲۳۶) نقیب‌الممالک، داستان امیرارسلان را برای شاه روایت کرده و روایت شفاهی او را فخرالدوله، دختر ناصرالدین شاه، به رشتهٔ تحریر درآورده‌است.(معیرالممالک،۱۳۳۴: ۵۵۶) و از این جهت، داستان در واقع محل تلاقی دو شیوهٔ روایت شفاهی و نوشتاری است.

«ملک جمشید، طلسم آصف و طلسم حمام بلور»، دیگر داستانی است که «در انتساب آن به نقیب الممالک تردیدی نیست.»(محجوب،۱۳۸۳: ۴۸۹) نقیب الممالک این کتاب را چند سال پس از نخستین کتابت امیرارسلان نوشته‌است؛ بنابراین، این داستان از جهت شیوهٔ روایت (تعلق نداشتن به سنت روایت شفاهی) و بالطبع از لحاظ سبک نوشتار و نیز از جهت میزان نوآوری، با داستان امیرارسلان تفاوت‌هایی دارد که از دیدگاه روایت‌شناسی، تفاوت‌های معنی‌داری در تعیین نوع اثر به حساب نمی‌آید.

مقالهٔ حاضر از دو رویکرد ساختارگرایانهٔ روایت‌شناسی و نوع‌شناسی استفاده می‌کند تا تعریفی دقیق از نوع‌شناسی آثار نقیب‌الممالک، به عنوان نمونه‌هایی از مهم‌ترین داستان‌های دورهٔ گذار، ارائه دهد و به این منظور، از نظریهٔ روایتی تودوروف و از مهم‌ترین رویکردهای ساختارگرایانه در تعریف مشخصه‌های نوع رمانس، بهره می‌گیرد.

۱-۲ - اهمیت و ضرورت پژوهش

«سنت زیبایی‌شناختی‌ای که اثر ادبی در آن شکل می‌گیرد، مشخص‌کنندهٔ آن است و انواع ادبی، احکامی نهادی هستند که هم نویسنده را مجبور می‌کنند و هم به جبر نویسنده تن درمی‌دهند.» (ولک و وارن،۱۳۷۳: ۲۵۹) علاوه بر این، هر نوع ادبی و شناخت قراردادها و قواعد آن، انتظاراتی را در خواننده ایجاد می‌کند و به خواندن او جهت و معنا می‌دهد؛ بنابراین، شناخت و بررسی دقیق هر متن ادبی، مستلزم نوع‌شناسی آن اثر و قراردادن آن در ردهٔ یک نوع ادبی است.

شناخت و بررسی دقیق آثار نقیب‌الممالک، به عنوان نمونه‌هایی از بهترین داستان‌های دورهٔ گذار، برای درک سیر تحول ادبیات داستانی در ایران ضروری به نظر می‌رسد. همچنین، اختلاف نظر دربارهٔ نوع‌شناسی آثار او، چنان‌که در بحث از پیشینهٔ پژوهش می‌بینیم، ضرورت نوع‌شناسی دقیق آثار وی را ایجاب می‌کند.

۱-۳- پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ آثار نقیب‌الممالک، پیشتر پژوهش‌هایی صورت گرفته‌است که از مهم‌ترین آنها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

الف: دکتر محمد جعفر محجوب در مقاله‌ای تحت عنوان «امیرارسلان رومی»، امیرارسلان را مظهر داستان‌های عامیانهٔ فارسی نامیده‌اند و ضمن اشاره به سنت نقالی این داستان در قهوه‌خانه‌ها و نقل قسمت‌هایی از داستان، به مواردی مثل دلیل انتخاب نام داستان، شباهت داستان با داستان‌های دیگر و... نیز توجه کرده‌اند. علاوه بر این، در این مقاله از داستان ملک‌جمشید و شباهت نقش‌مایه‌ها یا مضامین آن با امیرارسلان هم یاد شده‌است. (ن.ک: محجوب،۱۳۸۳: ۵۲۵-۴۷۳)

ب: کریستف بالایی در کتاب «پیدایش رمان فارسی»، امیرارسلان را آخرین رمان فارسی به سبک سنتی نامیده و آن را در شمار آثاری مثل سمک عیار و حمزه‌نامه قرارداده‌است؛ با وجود این، بالایی اذعان داشته که اطلاق واژه رمان به این اثر، صرفاً به منظور سهولت کار است و به‌کاربردن آن، نیاز به استدلال و توضیح دارد. توضیح دربارهٔ نسخه‌های کتاب، پیدایش و تکوین متن، منابع مورد استفادهٔ نقیب‌الممالک و نیز تحلیل دقیق ساختار ،اثر از دیگر مواردی است که بالایی به آنها پرداخته‌است.(بالایی،۱۳۸۶)

ج: دکتر هادی یاوری، در مقاله‌ای تحت عنوان «دربار ناصری، محمل گذر از قصهٔ بلند سنتی (رمانس) به عصر رمان» امیرارسلان را رمانس نامیده‌اند و در مقالهٔ یادشده، ضمن مطرح‌کردن مفهوم دورهٔ گذار و اشاره به چهار دورهٔ ادبیات داستانی عصر قاجار، به بیان علل تکوین آثار دورهٔ گذار پرداخته‌اند. نگارندگان این مقاله، نامگذاری دکتر یاوری دربارهٔ نوع‌شناسی آثار نقیب‌الممالک، را می‌پذیرند اما ایشان رویکردی تاریخی در بررسی اثر دارند و از این جهت، به ذکر نمونه‌های عینی برای اثبات نوع اثر یادشده نپرداخته‌اند؛ از این جهت مقالهٔ حاضر می‌تواند دلیلی عینی برای صحت نامگذاری ایشان نیز باشد.(یاوری،۱۳۸۹)

د: دکتر محمود فتوحی و هادی یاوری، در مقالهٔ «نقش بافت و مخاطب در تفاوت سبک نثر در امیرارسلان و ملک جمشید»، دو اثر را از دیدگاه سبک‌شناسی مقایسه کرده‌اند. این مقاله از لحاظ شناخت تفاوت‌های سنت شفاهی و مکتوب در نقل روایت بسیار راهگشاست.(فتوحی و یاوری،۱۳۸۸)

علاوه بر اینها، می‌توان از دو مقالهٔ «نوع‌شناسی سندباد»(طالبیان و حسینی سروری،۱۳۸۵) و نیز مقالهٔ «بازشناسی روایت‌های اسطوره‌ای در آینهٔ داستان‌های ایرانی»(مدبری و حسینی سروری،۱۳۸۸) نام برد.

۲- بحث

ادبیات وابستهٔ صنایع بیانی است اما به ساختارهای بزرگتری نیز متکی است، بویژه به انواع ادبی و انواع ادبی برای خوانندگان ،عبارتند از مجموعه‌ای از قراردادها و انتظارات.(کالر،۱۳۸۲: ۹۸) به عبارت دیگر، هر نوع ادبی (genre) افق انتظاراتی را در خواننده ایجاد می‌کند که وابسته به درک و دریافت قواعدی است که خواننده از یک نوع ادبی در ذهن دارد و به کمک آنها، متن را معنادار می‌یابد؛ برای مثال، افق انتظارات خوانندهٔ ادبیات داستانی با خوانندهٔ شعر غنایی تفاوت دارد و هر دو، در گرو درک قواعدی است که به شعر یا به نوعی از ادبیات داستانی معنا می‌دهند.

تبیین این مجموع قراردادها و انتظارات و ارائهٔ الگوهایی که می‌توان به واسطهٔ آنها انبوه داده‌های ادبی را طبقه‌بندی و تبیین کرد، یکی از ویژگی‌های برجستهٔ ساختارگرایی است(برنتز،۱۳۸۲: ۱۰۵) به این جهت، توصیف کارکردهای روایی (روایت‌شناسی) و دسته‌بندی انواع ادبی، توجه خاص رهیافت‌های ساختارگرایانه به ادبیات را به خود جلب کرده‌است.

از نظر ساختارگراها، درک روایت وابسته به دریافت مجموعه‌ای از قراردادهاست و روایت‌شناسی، تلاشی است برای یافتن قواعد و دستور عام روایت در تمام اشکال آن و در مرحلهٔ بعد، برای مشخص کردن انواع گوناگون روایت که به قول بارت «پیش از هرچیز، مجموعهٔ شگفت‌انگیزی از ژانرهاست»(بارت و دیگران،۱۳۸۸: ۱۷۰) و در تمام ساحت‌های زندگی انسان حضوری فعال دارد.(ن.ک: همان)

هر چند ریشه‌های نظریهٔ روایت به لحاظ تاریخی، عمری به قدمت فن شعر ارسطو و تمثیل آغاز افلاطون دارد، نظریهٔ روایت‌شناسی معاصر، به سنت فرمالیسم روسی و ساختارگرایی فرانسوی باز می‌گردد. (پرینس ، ۲۰۰۳: ۱۶۲) در خلال دههٔ ۱۹۷۰، روایت‌شناسی در آثار روایت‌شناسانی چون ژنت، گریماس، بارت و دیگران عمومیت

یافت. روایت‌شناسی در این دوره، نظریهٔ ساختار روایت است و تلاش می‌کند تا توصیفی ساختاری از روایت ارائه دهد و یک روایت‌شناس، اجزای پدیده‌های روایی را تشریح می‌کند و سپس، می‌کوشد تا کارکردها و روابط میان آنها را مشخص کند.(مانفرد ، ۲۰۰۵، N۱,۱,۲)

علی‌رغم تنوع شکل‌های روایت، روایت‌شناسان غالباً لفظ روایت را به طور خاص، به دسته‌ای از آثار خلاقه اطلاق می‌کنند که «زنجیره‌ای از رخدادهاست که در زمان و مکان واقع شده‌است»(لوته،۱۳۸۸: ۹) و بیشتر آن را محدود به قصه (ادبیات داستانی) می‌دانند.(ن.ک: احمدی، ۱۳۷۰) هدف روایت‌شناسی، جست‌وجوی ساختار زیرین روایت‌های گوناگون است تا بتوان به کمک نظریه‌ای عام، تعداد بی‌شماری از روایت‌ها را توضیح داد و طبقه‌بندی کرد (سجودی، ۱۳۸۳: ۷۴) و قصه‌های عامیانه از آنجا که موقعیت‌های کهن، ساده و همگانی را توصیف می‌کنند، مورد توجه خاص روایت‌شناسان و به خصوص فرمالیست‌ها و ساختارگراها و نشانه‌شناسان قرار گرفته‌اند چون «در همین‌جاست که امکان زیادی برای کشف ساختارهای روشن و منسجم وجود دارد.»(گلدمن،۱۳۸۲: ۹۹)

هرچند هدف همهٔ نظریه‌های روایت در دوران ساختارگرا، توصیف همه‌شمول‌ترین ساختار زیرین روایت‌ها است، در عمل، هریک از روایت‌شناسان اشکال ساختاری متفاوتی را معرفی کرده‌اند و به علاوه، این ساختارهای زیرین متفاوت، هر یک، هدفی متفاوت با دیگران دارد و سطح متفاوتی از انتزاع را ایجاب می‌کند. «نظریه‌های روایت بر پایهٔ اینکه روایت را پی‌رفتی از کنش‌ها بدانیم یا گفتمانی برساختهٔ راوی یا فرآورده‌ای لفظی که خواننده به آن نظم و معنا می‌بخشد، به سه دستهٔ مختلف قابل تقسیم هستند.»(چندلر،۱۳۸۷: ۵۸) نظریهٔ روایتی تودوروف به دستهٔ نخست تعلق دارد و در واقع، ادامه‌دهنده و تکمیل‌کنندهٔ ریخت‌شناسی پراپ در حوزهٔ معناشناسی و نشانه‌شناسی است.

نظریهٔ تودوروف در بررسی قصه‌ها اهمیت ویژه‌ای دارد؛ نه تنها از آن جهت که وی با مطرح کردن مفهوم پی‌رفت[1] به جای کارکرد، کاستی های روش پراپ را تا حد ممکن برطرف کرده است بلکه به این دلیل که وی بررسی خود را به شکل ویژه‌ای از روایت

محدود کرده است(اسکولز،۱۳۷۹: ۱۶۰) که آن را «روایت اسطوره‌ای» می‌نامد و به واسطهٔ بررسی «قصه‌های دکامرون»، اثر بوکاچیو، ویژگی‌ها و نوع‌شناسی این نوع روایت را تشریح می کند.

تودوروف با استفاده از سنت دستوری به عنوان منبع امکانات ساختاری، ابتدا سه جنبهٔ کلی متن روایت جنبهٔ معنایی، کلامی و نحوی، را از هم جدا می کند و از میان این سه، بیشتر به جنبهٔ نحوی روایت می پردازد[۲]. (تودوروف،۱۳۷۹: ۳۴ و۳۳) بر این اساس، او دو نوع آرایش درون مایگانی را مشخص می کند که عبارتند از: نظم فضایی (توالی عناصر بدون رعایت علیت درونی) و نظم منطقی – زمانی (توالی عناصر با قرار گرفتن در یک ترتیب زمانی تقویمی و با پیروی از اصل علیت)(تودوروف،۱۳۷۹: ۲۶) روایت‌ها و بخصوص بیشتر کتاب های داستانی گذشته، بر مبنای نظمی سازمان‌دهی شده‌اند که می توان آن را به نظم زمانی و منطقی تعبیر کرد.(همان: ۸۶- ۷۶) تودوروف، براساس نوع رابطهٔ واحدهای کمینهٔ علی، دو نوع روایت را از هم جدا می کند: روایت ایدئولوژیک و روایت اسطوره‌ای[۳].

از نظر تودوروف در روایت‌های اسطوره‌ای، واحدهای کمینهٔ علیت، رابطه‌ای بی واسطه با یکدیگر برقرار می کنند. آثاری مثل «دکامرون» و «هزارویک‌شب»، نمونه‌های عالی این نوع روایت هستند که تودوروف، در مقالهٔ روایتگران، آنها را روایت های فاقد روان‌شناسی می‌نامد و ویژگی های آنها را برمی‌شمرد.(تودوروف، به نقل از اخوت،۱۳۷۱: ۲۷۳) همچنین، تودوروف ضمن بررسی نحوهٔ توالی پی‌رفت‌ها، دو نحوهٔ ساخت تسلسلی (ماجراهای یک قهرمان) و ترکیبی (قصه‌هایی مثل هزارویکشب) را در ساخت روایت‌های اسطوره‌ای مشخص می کند.(تودوروف،۱۳۷۹: ۹۴-۹۳) قبل از تودوروف، شکلوفسکی نیز به تفاوت این دو نحوهٔ ساخت روایت اشاره کرده و مانند تودوروف، از «ژیل بلاس» به عنوان نمونه‌ای از چنین ساختی نام برده‌است (شکلوفسکی و دیگران،۱۳۸۵: ۲۱۳-۲۱۲).

بنابراین، ویژگی‌هایی که تودوروف برای روایت‌های اسطوره‌ای برمی‌شمرد، در ساخت تسلسلی آن، بسیاری از ویژگی‌های رمانس را هم بیان می کند. از آنجا که در این مقاله، فرض بر این است که آثار نقیب‌الممالک را می‌توان در زمرهٔ نوع ادبی رمانس قرار داد، در

بررسی این آثار به آراء تودوروف دربارهٔ روایت‌های اسطوره‌ای و نیز نظریهٔ ساختارگرایانی مثل «نوروتروپ فرای» دربارهٔ انواع ادبی استناد خواهیم کرد.

۲-۱- بازشناسی ویژگی‌های رمانس در آثار نقیب‌الممالک

واژهٔ رمانس[۴] در اوائل قرون وسطی، به زبان‌های بومی جدیدی اطلاق می‌شد که ریشه در لاتین داشتند و در عین حال در برابر زبان رسمی و عالمانه، یعنی لاتین، قرار می‌گرفتند... و سپس در تقابل با ادبیات یا آثاری که به لاتین نوشته شده‌بود، معنای این واژه گسترش یافت تا ویژگی‌های ادبیات نوشته‌شده به این زبان‌ها را دربرگیرد و در زبان فرانسهٔ کهن، به معنی حکایت منظوم عشق درباری آمده‌است اما معنی لغوی آن، کتاب عامه‌پسند است.(بیر،۱۳۷۹: ۸- ۶)

رمانس، اثری است ماجراجویانه که حادثه‌ها و شخصیت‌های غیر عادی، صحنه‌های عجیب و غریب، ماجراهای شگفت‌انگیز و عشق‌های احساساتی و پرشور و اعمال سلحشورانه را شرح می‌دهد و هدف آن بیش از هر چیز، سرگرمی خوانندگان است.(ر.ک: داد،۱۳۷۱: ۱۵۰و آلوت،۱۳۸۰: ۵۰) خوانندهٔ رمانس در حقیقت، لذت اساسی شنیدن قصه را تجربه می‌کند(بیر،۱۳۷۹ :۲۶)؛ لذتی که بیش از هر چیز، در گرو کارکردهای روایی خاص این نوع ادبی است.

چنان‌که گفته‌شد، رهیافت‌های ساختارگرایانه به ادبیات، علاوه بر توصیف کارکردهای روایی، به دسته‌بندی انواع ادبی نیز توجه کرده‌اند. یکی از پیچیده‌ترین و چشمگیرترین نمونه‌های چنین رهیافتی، نظریهٔ نورتروپ فرای است که خود، آن را نظریهٔ میتوس (اسطوره) می‌نامد؛ «یعنی نظریه‌ای در انواع ادبی که در جست‌وجوی مبانی ساختاری زیربنایی سنت ادبی غرب است.»(تایسن،۱۳۸۷: ۳۵۶) به اعتقاد فرای، چهار الگوی روایی، ساختار اسطوره را مشخص می‌کنند؛ او این چهار الگو را میتوس می‌نامد و به ادعای او، این میتوس‌ها، مبانی ساختاری‌ای را مشخص می‌کنند که چهار نوع ادبی اصلی از نظر او (کمدی، رمانس، تراژدی و آیرونی/طنز) بر آنها استوارند.

به نظر فرای، انسان‌ها تخیلات روایی خود را در اصل به دو روش بازنمایی می‌کنند: از طریق بازنمایی جهان آرمانی یا جهان واقعی. جهان آرمانی که برتر و بهتر از جهان واقعی

است، جهان معصومیت، وفور و خرسندی است و فـرای، آن را تابـستان مـی‌نامـد و بـا نـوع ادبـی رمـانس ارتبـاط مـی‌دهـد. ایـن جهـان، جهـان مـاجراجویی و سـیر و سـلوک‌هـای موفقیت‌آمیزی است که در آنها، قهرمان پارسـای شـجاع و دوشـیزگان زیبـا بـر تهدیـدهای شرورانه‌ای که بر سر راه رسیدن به اهداف آنها است، چیـره مـی‌شـوند.(فـرای،۱۳۷۷: ۲۴۹-۱۹۱) در واقع، رمانس به رؤیای برآورده‌شدن آرزو نزدیک است و «رمـانس‌نـویس، بیـشتر اندیشه‌هایش را دربارهٔ جهان عرضه می‌دارد تا تأثیراتش را از آن.»(اسکولز،۱۳۷۷: ۱۱)

جهان بازنمایی‌شده در آثار مورد بررسی ما نیز جهان نویـسنده اسـت؛ یعنـی جهـانی کـه نویسنده دوست دارد وجـود داشـته‌باشـد، نـه جهـانی کـه وجـود دارد؛ جهـانی کـه رؤیـای برآورده‌شدن آرزو را بازنمایی می‌کند و ماجراها و حوادث آن، در زمـان و مکـانی خیـالی می‌گذرد. در جهان آثار نقیب‌الممالک، قهرمانان اصیل و پاک نهاد و سلحشور کـه گرفتـار عشقی معصومانه هستند، با حوادث و ماجراهایی شگفت روبه‌رو می‌شوند، پا به راه سفرهای مخاطره‌آمیز می‌گذارند و با دشمنانی از همه دست، انسان و ساحره و دیو و...، می‌جنگنـد و برای رسیدن به هدف که در هر دو مورد، دوشیزه‌ای زیبا و اصیل است، حتی خطر مرگ را به جان می‌خرند و سرانجام بر همهٔ دشواری‌ها فـائق مـی‌آینـد. ایـن جهـان، جهـانی آرمـانی است؛ آرمانی نـه از آن نظـر کـه پلیـدی و شـر در آن راهـی نـدارد بلکـه از آن جهـت کـه علی‌رغم همهٔ حوادث و دسیسه‌ها، پایان این جهان، شادکامی و پیـروزی قهرمانـان شـجاع و نیک‌نهاد بر شر و نامرادی است. به این ترتیب، در جهان آثار نقیـب‌الممالـک، همـان نـشان ممتاز کیفیت جاودانه و کودکانهٔ رمـانس را مـی‌بینـیم کـه بـه قـول فـرای «عبـارت اسـت از نوسـتالژی فـوق‌العـاده پیگیـر آن بـرای نـوعی عـصر طلایـی تخیلـی در زمـان و مکـان» (فرای،۱۳۷۷: ۲۲۶) که بر مبنای ماجراهای متوالی بنا شده‌است. ماجراهایی کـه سـرانجام بـا پیروزی قهرمان و به شکلی قطعی به پایان می‌رسند.

۲-۲- ماجرا و صورت کامل رمانس

عنصر اساسی طرح در رمانس، ماجراست و در ساده‌تـرین صـورت، صـورت بـی‌پایـانی است که در آن شخصیت اصلی که هرگز پیـر نمـی‌شـود، آن‌قـدر از مـاجرایی بـه مـاجرای دیگر سیر می‌کند که دیگر خود نویسنده می‌بُرد. در این میان، تـوالی ماجراهـای فرعـی نیـز پایان ماجرای اصلی را به تأخیر می‌اندازد و در نهایـت، ایـن ماجراهـای فرعـی، بـه مـاجرای

اصلی یا بزنگاه کل ماجراها منتهی می‌شود که معمولاً از همان ابتدا اعلام شده‌است و با کامل‌شدن ماجرای اصلی، داستان هم به پایان می‌رسد. (همان: ۲۲۷- ۲۲۶)

این عنصر اساسی طرح را در هر دو داستان نقیب‌الممالک می‌توان به وضوح دید. تنها کافی است تا فهرستی از ماجراهایی که امیر ارسلان در پی‌رفت اصلی داستان (قسمت پادشاهی امیرارسلان) با آنها روبه‌رو می‌شود و همواره بر آنها فائق می‌آید، تهیه کنیم تا این سیر مداوم ماجراها را به وضوح ببینیم: خطر رومی‌ها و جنگیدن ارسلان با آنها و پیروزی بر آنها، دیدن تصویر فرخ‌لقا در کلیسا و عاشق‌شدن بر او، سفر ارسلان در جست‌وجوی معشوق، حمایت خواجه طاووس از او و... این سیر مداوم ماجراها را در داستان ملک‌جمشید نیز می‌توان دید؛ از شکستن طلسم حمام بلور و نجات ملک فریدون و جهان‌آرای پری گرفته تا کشتن افغان دیو و نجات ماه عالمگیر و جنگیدن با دشمنان همایون شاه به کمک سپاه پریان و... ، همه تمهیداتی هستند که داستان را از درونهٔ آن بسط می‌دهند

تودوروف دربارهٔ این ویژگی طرح در روایت‌هایی از نوع آثار نقیب‌الممالک می‌نویسد: در این نوع روایت، هر کنشی به خودی خود مهم است نه برای فلان خصایص این یا آن شخصیت و به عبارت دیگر، در این نوع روایت‌ها، تأکید بر گزاره است نه نهاد(تودوروف،۱۳۷۹: ۲۷۱-۲۷۰) و آنچه مهم شمرده می‌شود، کنش است، صرف‌نظر از اینکه چه کسی آن را انجام می‌دهد.

در هر دو داستان نقیب‌الممالک، تأکید راوی بر ماجرا و کنش، اساس روایت و بسط داستان است و به همین جهت، بسیاری از گزاره‌ها، صرفاً با تغییر نهاد، بارها و بارها تکرار می‌شوند؛ مثلاً امیرارسلان، پس از نشستن بر تخت فرمانروایی روم و دیدن تصویر فرخ‌لقا، برای پیداکردن او به فرنگ می‌رود، پس از پشت‌سرگذاشتن ماجراهایی و با کمک دو برادر(خواجه‌طاووس و خواجه‌کاووس)، با فرخ‌لقا دیدار می‌کند و رقیب عشقی خود را از سر راه برمی‌دارد. تا اینکه:

۱- قمروزیر، امیرارسلان را فریب می‌دهد و فرخ‌لقا را می‌دزدد ⟵ گزارهٔ مورد تأکید: دسیسه- شرارت.

۲- شاه برای پیدا کردن دخترش، از شمس‌وزیر کمک می‌خواهد ← چاره‌جویی.

۳- امیرارسلان به جست‌وجوی دختر می‌رود ← جست‌وجوی هدف.

۴- امیرارسلان قمر وزیر، فولاد زره و مادرش را می‌کشد و دختر را نجات می‌دهد ← یافتن (پیروزی قهرمان).

۵- شاه با ازدواج امیرارسلان و دخترش موافقت می‌کند ← پاداش.

در ضمن پی‌رفت اصلی داستان، اتفاقات دیگری مشابه با پی‌رفت اصلی رخ می‌دهد و داستان همواره با گزاره‌هایی یکسان که توالی مشابه با پی‌رفت اصلی دارند، بسط می‌یابد و بعد از هر پیروزی قهرمان، دسیسه‌ای دیگر رخ می‌دهد[۵] و داستان ادامه پیدا می‌کند تا اینکه در نهایت، پی‌رفتی مشابه با پی‌رفت اصلی ، وصال امیرارسلان و فرخ‌لقا را رقم می‌زند.

در داستان ملک جمشید نیز داستان بر پایهٔ توالی همین گزاره‌ها شکل می‌گیرد. ملک جمشید عاشق می‌شود، برادر دختر را از دست دیو نجات می‌دهد و شاه با ازدواج او و دخترش موافقت می‌کند اما درست هنگام برپایی مراسم ازدواج، برادر افغان دیو سرمی‌رسد، معشوق ملک جمشید را می‌دزدد و او را طلسم می‌کند و ملک جمشید برای یافتن معشوق راهی سفر می‌شود و... به این ترتیب، این داستان نیز مثل داستان امیرارسلان، با تکرار پی‌رفت‌های مشابه ادامه می‌یابد و به پایان می‌رسد.

به این ترتیب، می‌توان گفت که «صورت کامل رمانس، طلب موفقیت‌آمیز است و در رمانس‌های غیر مذهبی، انگیزه‌ها و پاداش‌های بسیار آشکار برای طلب رایج‌تر است. در هر حال، چنین صورت کاملی، شامل سه مرحلهٔ اصلی است: مرحلهٔ سفر مخاطره‌آمیز و ماجراهای فرعی اولیه، مبارزهٔ سرنوشت‌ساز که معمولاً نوعی نبرد است و تعالی قهرمان» (فرای،۱۳۷۷: ۲۳۱-۲۲۷) که در رمانس‌های غیرمذهبی، معمولاً به معنای موفقیت در طلب آشکار است؛ یعنی یافتن گنج یا عروس یا رسیدن به پادشاهی و...

این سه مرحلهٔ اصلی در هر دو داستان نقیب‌الممالک، ساخت نهایی اثر را شکل می‌دهد. هر دو قهرمان اصلی داستان‌های او، با دیدن تصویر شاهدختی زیبارو، راهی سفر یا سفرهای مخاطره‌آمیزی می‌شوند که هریک، آزمونی برای سنجش شجاعت و پایمردی قهرمان است: امیرارسلان پس از دیدن تصویر فرخ لقا، عازم بلاد سوم فرنگ می‌شود و در نهایت برای نجات معشوق خود از بیابان‌ها، جنگل‌ها و سرزمین‌های دور و بسیاری چون

قلعهٔ سنگبار، شهر سیاه پوش، مملکت جان و... می‌گذرد، با جادوگران و دیوها وحیوانات درنده می‌جنگد[۶] و پس از پشت سر گذاشتن همهٔ این خطرها، در نبردی نهایی پیروز می‌شود، پاپاس شاه را می‌کشد و با فرخ‌لقا ازدواج می‌کند. در ماجرای ملک جمشید نیز همین مرحلهٔ سه‌گانهٔ سفر، نبرد نهایی و تعالی قهرمان به وضوح دیده می‌شود.[۷]

۲-۳- گونه‌شناسی شخصیت رمانس

۲-۳-۱- فقدان روان‌شناسی

مرحلهٔ سه‌گانهٔ یادشده، نشان می‌دهد که عطف کانونی همه چیز در جهان رمانس، جدال است؛ جدال بین قهرمان و ضد قهرمان که «معمولاً به صورت طرحی کلی ترسیم می‌شوند و نه به صورتی چند بعدی، این شخصیت‌ها معمولاً به نهایت زیبا هستند یا زشت ، نیک‌اند یا بدنهاد.»(اسکولز،۱۳۷۷ :۱۳) و حدوسطی وجود ندارد. «شخصیت‌پردازی در رمانس، تابع ساختار کلی دیالکتیکی آن است و معنایش این است که ظرافت و پیچیدگی چندان مقبول نیست. شخصیت‌ها یا موافق سیر و سلوک‌اند و یا مخالف آن؛ اگر به آن مدد برسانند، به مردانگی و پاکی متصف می‌شوند و اگر سد راه آن بشوند، به خباثت و بزدلی موصوف می‌گردند، همین و بس.» (فرای،۱۳۷۷: ۲۳۶)

در این نوع داستان‌ها، یک خصیصهٔ روانی، تنها عامل کنش و حتی معلول آن هم نیست بلکه در آن واحد، هر دوست؛ یعنی X مخالف سیر و سلوک است چون خبیث است و در عین حال، او خبیث است چون مخالف سیر و سلوک است. در اینجا ما با روان‌شناسی نوع دیگر و حتی با ضدروان‌شناسی سروکار نداریم بلکه با فقدان روان‌شناسی مواجهیم.(تودوروف، به نقل از اخوت،۱۳۷۱: ۲۷۳-۲۷۲) در حقیقت، این رابطهٔ دو سویهٔ علت و معلول است که مرز میان شخصیت‌ها را مشخص می‌کند: شخصیت‌ها یا خوب‌اند یا بد و محتوای این داستان‌ها، از جدال میان همین خوبی‌ها و بدی‌ها به وجود می‌آید.

در دو داستان امیرارسلان و ملک‌جمشید، به وضوح مرز مشخصی میان قهرمان‌ها و ضدقهرمان‌های داستان ترسیم می‌شود. امیرارسلان یا ملک‌جمشید، شجاع است چون به مصاف موجوداتی مثل دیو می‌رود و طلسم‌ها را باطل می‌کند اما همین کنش‌ها، معرف شجاعت اوست و ضدقهرمان‌هایی مثل قمر وزیر یا آصف دیو، بدطینت‌اند چون مرتکب

شرارت می‌شوند و سد راه سیر و سلوک موفقیت‌آمیز قهرمان هستند و در عین حال، همین کنش، دلیلی بر بدطینتی آنهاست.

از سوی دیگر، به دلیل فقدان روان‌شناسی و نمونه‌وار بودن شخصیت‌ها، شخصیت‌های این نوع داستان‌ها، قهرمان‌هایی ایستا هستند که به نتایج اعمالشان واکنش نشان نمی‌دهند، از نظر روحی و شخصیتی دچار تحول نمی‌شوند و در پایان داستان، همانی هستند که درآغاز، خواننده آنها را شناخته است. در واقع، رخدادهای داستان بیشتر الگوی عمل قهرمان‌ها را آشکار می‌کند و کمتر به خصوصیات روحی آنها مربوط است؛ مثلاً در داستان ملک جمشید، افغان‌دیو و مادر و برادرانش زشت‌اند و بدنهاد و ملک جمشید و افرادی چون رستم‌خان داروغه، ملک نعمان، پیر غارنشین و... نماد خوبی‌اند و در داستان امیرارسلان، فولادزرهٔ دیو و مادرش، صرفاً شرور و بدنهادند و شخصیت‌هایی مثل امیرارسلان، ملک فیروز، ماه‌منیر و گوهرتاج خوب‌اند و نیک‌سرشت. قمر وزیر مطلقاً بد و شرور است و شمس وزیر مطلقاً خوب و هرچند شمس در داستان، رفتاری دوگانه با امیرارسلان دارد، بُعد شخصیتی او به عنوان فردی مسلمان و نیک‌نهاد ثابت می‌ماند و رفتار دوگانهٔ او، تنها به معنای تغییر نقش کنشگری شخصیت است.

۲-۳-۲- قدرت عمل برتر قهرمان

به گفتهٔ فرای، آثار تخیلی را نه به لحاظ اخلاقی، آن‌گونه که مد نظر ارسطو بوده‌است، بلکه با توجه به قدرت عمل قهرمان می‌توان طبقه‌بندی کرد؛ بر اساس اینکه قدرت عمل قهرمان، بیشتر، کمتر یا همسان قدرت عمل ماست و بر این مبنا، وی رمانس را گونه‌ای از آثار تخیلی می‌داند که در آن، قهرمان به لحاظ مرتبه، از دیگر انسان‌ها و محیط خویش، برتر و اعمال او شگفت‌انگیز است اما خودش در مقام انسان شناخته می‌شود.(فرای،۱۳۷۷: ۴۷-۴۸)

رمانس با شخصیت به وجود می‌آید (و طبعاً با ماجرا)؛ شخصیت‌های رمانس در دنیای درباری به سر می‌برند و از زندگی عادی به دور هستند.(تمیم‌داری،۱۳۷۷: ۳۵) اما این شخصیت‌ها فقط از لحاظ اصل و نسب، برتر از انسان‌های عادی نیستند بلکه «قهرمان رمانس در دنیایی سیر می‌کند که در آن قانون‌های معمولی طبیعت، تا اندازه‌ای کارایی ندارد. عجایب شهامت و پایداری که برای ما طبیعی نیست، برای او طبیعی است و همین که

مفروضات رمانس جا بیفتد، سلاح جادویی و حیوانات سخنگو و غول‌ها و ساحره‌های ترسناک و طلسم‌های معجزآسا، قانون احتمالات را نقض نمی‌کند. (فرای،۱۳۷۷: ۴۸-۴۷) به همین دلیل است که حوادث عجیبی مثل تبدیل‌شدن انسان به حیوان، باران سنگ و تیر، جوشیدن دیگ پرروغنی که زیر آن آتشی روشن نیست و... وجود دیوهایی مثل الهاک و جادوگرانی مثل سوسن و ریحانه، حیوانات سخنگویی مثل نهنگ و سگ و عنتر و طاووس و مکان‌های غریبی مثل قلعهٔ سنگ‌باران و شهر مردمان سیاه‌پوش و...، نه تنها پذیرفتنی می‌نماید که از جهت تأکید بر صفات اغراق‌شدهٔ شهامت و پایداری قهرمانان حتی ضروری به نظر می‌رسد؛ قهرمانانی که علی‌رغم انسان‌بودنشان، قدرتی مافوق بشری دارند اما هیچ‌گاه از مقام انسانی فراتر نمی‌روند و برخلاف قهرمان اسطوره، ویژگی‌های خدایی ندارند اما به مانند شخصیت‌های اسطوره‌ای، به آسانی با صفاتی که به آنها متصف‌اند، شناخته می‌شوند.

۲-۳-۳- تأکید بر صفات در طرح شخصیت‌های ساده

قهرمان وضد قهرمان رمانس، شخصیت‌های ساده‌ای هستند که با صفاتشان شناخته و معرفی می‌شوند؛ صفاتی که به محض آشکارشدن، کنشی یگانه را به وجود می‌آورند. «در این داستان‌ها رابطهٔ علت و معلول، پیرو اصل علیت بی‌واسطه است؛ یعنی هر گزاره، تنها به یک کنش منجر می‌شود و امکان دیگری وجود ندارد؛ برای مثال، X شجاع است پس حتماً و فقط به مصاف اژدها می‌رود.»(تودوروف، به نقل از اخوت،۱۳۷۱: ۲۷۱-۲۷۰) بنابراین، امیرارسلان و ملک جمشید که دو شاهزادهٔ شجاع هستند، در هر مرحله‌ای از سیر و سلوک سلحشورانه‌ای که پیش رو دارند، بی‌درنگ به مصاف همهٔ افراد شرور، حیوانات یا موجودات خیالی و حتی مرگ می‌روند و نتیجهٔ همهٔ این جنگ‌ها، حتماً و فقط پیروزی قهرمان است.

«آرمان شهسواری، با تأکید بر رفتار پسندیده و خصال شجاعت و وفاداری و صیانت شرف، از ملزومات رمانس است که در محیطی آکنده از بازی‌های سلحشوران و ماجراها و بویژه عشق صورت می‌پذیرد.»(ولک،۱۳۷۷: ۴۴۴) و اگرچه عشق و کامیابی در آن، منحصر به رمانس نیست، از جنبه‌های ضروری آن است؛ عشق توأم با «وفاداری کاستی‌ناپذیر دو دلداده، با وجود وسوسه‌ها و آزمایش‌های بسیار و محفوظ‌ماندن معجزه‌آسای پاکدامنی

دختر.» (هایت،۱۳۷۶: ۲۷۵) در حقیقت، «بن‌مایهٔ ترکیب نگارشی اصلی در این داستان‌ها، آزمودن صداقت و شخصیت قهرمان‌هاست و بیشتر رویدادها دقیقاً در قالب آزمون قهرمانان زن و مرد، مخصوصاً آزمون نجابت و وفاداری متقابل آنها سازماندهی شده‌اند. (باختین،۱۳۸۷ :۱۶۲)

در آثار مورد بررسی ما نیز عشق، مهم‌ترین عامل انگیزش قهرمانان در سیر و سلوک سلحشورانه‌ای است که آزمونی برای محک‌زدن وفاداری و نجابت قهرمان قلمداد می‌شود: امیرارسلان برای رسیدن به فرخ لقا، بر خطرها و دسیسه‌های بسیاری غلبه می‌کند، وسوسهٔ زیبارویانی مثل ماه منیر و منظربانو را تاب می‌آورد و در پایان، با همان عشق پرشور اولیه به وصال معشوق می‌رسد و معشوق وفادار او نیز که عاشقان بسیار دارد، تا آخر با وفاداری و نجابت ،به انتظار عاشق سرسخت خود می‌ماند و هرچند در مدتی طولانی از سیر رویدادهای داستانی، اسیر فولادزرهٔ دیو و قمر وزیر است، پاکدامنی او حفظ می‌شود. همین ویژگی در ماجرای عاشقانهٔ میان ملک‌جمشید و ماه عالمگیر هم تکرار می‌شود. (نقیب‌الممالک،۱۳۸۴: ۲۲۳-۲۵۵)

۲-٤- استفاده از نقش‌مایه‌های داستان‌های مشهور

علاوه بر شجاعت بی‌حد و حصر قهرمانان داستان، نام‌پوشی، وفای به عهد، سپاس‌داری و شرافتمندی، از مهم‌ترین نقش‌مایه‌های عیاری و پهلوانی هستند که قهرمانان سلحشور داستان‌های نقیب‌الممالک با انتساب به آنها شناخته می‌شوند. به علاوه، می‌توان به نقش‌مایه‌های آشنای دیگری اشاره کرد که در هر دو اثر نقیب‌الممالک دیده‌می‌شود و خوانندهٔ ایرانی، بارها و بارها در داستان‌های عامیانهٔ دیگری با آنها آشنا شده‌است؛ نقش‌مایه‌هایی مثل تعقیب جانوری مثل آهو و گم‌کردن راه بازگشت به عنوان مقدمه‌ای بر آغاز سفر، عاشق‌شدن بر تصویر شاهدختی زیبارو، درآمدن قهرمان به چهره‌ای مبدل، کمنداندازی و شبروی، سفر به شهری غریب و تبدیل انسان به حیوان یا بالعکس و... که از دیرباز با حافظهٔ جمعی انسان ایرانی از قصه و قصه‌پردازی پیوند خورده‌است. بنابراین می‌توان گفت که«رمانس معمولاً از از داستان‌های مشهوری استفاده می‌کند که شناخت ما از آنها دلگرم‌کننده است و امکان ارائهٔ تلمیح‌آمیز و هوشمندانهٔ آنها را فراهم می‌سازد»(بیر،۱۳۷۹: ۵) و داستان‌های نقیب‌الممالک نیز بیش از هر چیز، وامدار داستان‌های

عامیانهٔ مشهوری چون رموز حمزه، سمک عیار و رستم‌نامه و مانند آنهاست.(ن.ک، محجوب،۱۳۸۳: ۴۷۵ و نقیب‌الممالک، ۱۳۴۰: دیباچه)

با وجود این، نقیب‌الممالک خود را ملزم به خلق داستان‌های نوین می‌دانست و با حذف نکات زاید و ملال‌آور داستان‌های یادشده، آثاری مطابق با موازین داستان‌سرایی عصر خویش پدید آورده‌است (ن.ک: محجوب،۱۳۸۳: ۴۸۱-۴۷۹ و بالایی،۱۳۸۶ :۲۳۹)؛ به عنوان مثال، برخلاف بسیاری از قصه‌های سنتی که نویسندگان یا راویان آنها از ذکر حالات درونی و ذهنی قهرمانان استنکاف می‌ورزیدند(ن.ک:شمیسا،۱۳۸۳: ۲۱۵)، نقیب‌الممالک، جابه‌جا شخصیت‌ها را به سخن گفتن وامی‌دارد تا به شیوهٔ حدیث نفس، عشق و ناامیدی یا تردیدهایشان را بیان کنند[۸]و از این طریق می‌کوشد تا نشان دهد که «قهرمانانش موجودات کاغذی نیستند»(بالایی،۱۳۸۶ :۲۷۱) این شیوه، هرچند بیانگر تلاش نویسنده برای نوآوری است و می‌تواند آثار نقیب را در محل تلاقی میان سنت و نوآوری قرار دهد، در پرداخت شخصیت نقشی ندارد؛ شخصیت این داستان‌ها، همان شخصیت ساده و فاقد روان‌شناسی قصه‌های سنتی است که بی‌درنگ بر اساس خصیصه‌های خود عمل می‌کند اما بی‌شک «چهرهٔ این قهرمان از خورشیدشاه سمک عیار تا امیرارسلان قرن نوزدهم بسیار تغییر کرده‌است؛ از صلابت این چهره کاسته‌شده و به احساسات آن افزوده گردیده‌است.»[۹] (همان:۲۶۴) با این‌همه، این قهرمان هنوز با شخصیت رمان تفاوت‌های بسیاری دارد؛ برخلاف شخصیت رمان، «او فردی یکه و تنهاست که از داشتن هرگونه ارتباط انداموار با کشور، شهر ، طبقهٔ اجتماعی و بستگان محروم است و خود را عضوی از کلیتی اجتماعی حس نمی‌کند و هیچ رسالتی (جز رسیدن به هدف و پیروزی در آزمون کاملاً شخصی‌اش) در این دنیا ندارد.» (باختین،۱۳۸۷ :۱۶۵)

نمونهٔ دیگری از تلاش‌های نقیب‌الممالک برای نوآوری را می‌توان در بازتاب زندگی درباری و نیز زندگی روزمرهٔ مردم عصر قاجار در آثار او مشاهده کرد. توصیف جزییات برخی مکان‌ها و صحنه‌ها (هرچند در اکثر موارد به دقت ترسیم نمی‌شود) و توصیف زندگی جاری در قهوه‌خانه‌ها و حرمسراها و حمام‌ها[۱۰] در هر دو اثر او و حضور اروپا و تصویر افسانه‌ای آن در ذهن مردم روزگار قاجار در امیرارسلان، به نوعی حاکی از تلاش

نویسنده برای افزودن بر واقع‌نمایی داستان و نمونه‌هایی از نوآوری است که تفاوت این آثار را با داستان‌هایی مثل سمک عیار و شیرویهٔ نامدار نشان می‌دهد (ن.ک: محجوب، ۱۳۸۳: ۵۱۵-۴۹۸) اما با وجود تمام تلاش‌های نویسنده، توصیفات او چنان ضعیف و بی‌رنگ است که به هیچ مکان خاصی دلالت نمی‌کنند و ماجراهای داستان‌های او، در هر کجای عالم می‌تواند اتفاق بیفتد؛ به عبارت دیگر، مکان چه وقتی که نویسنده از آن نام می‌برد و چه وقتی که آن را به دقت توصیف می‌کند، نقشی در داستان ندارد؛ همچنان که زمان در این داستان‌ها، بر یک مجموعهٔ زمانی واقعی دلالت نمی‌کند.

۲-۵- مکان و زمان

باختین در بحث از پیوستار زمانی- مکانی رمانس‌های سلحشورانه، به حضور نوعی زمان ماجراجویی پیچیده در این نوع داستان‌ها اشاره می‌کند. به عقیدهٔ او جوهرهٔ زمان ماجراجویی در رمانس‌های سلحشورانه- عاشقانه، مبتنی بر نقطهٔ آغاز و پایان پیرنگ است (یعنی از لحظهٔ عاشق‌شدن مرد و زن تا ازدواج موفقیت‌آمیز آنها) و همهٔ ماجراها و رویدادهای دیگر، بین این دو نقطه اتفاق می‌افتد. در حقیقت، وقفه‌ای بین این دو لحظه از زمان وجود دارد که هیچ ردپایی در زندگی قهرمان باقی نمی‌گذارد و حتی فاقد تداوم زیست‌شناختی ساده یا تداوم تکاملی است؛ به این معنی که قهرمانان در سن ازدواج با هم ملاقات می‌کنند و در پایان، در همان سن و با همان شادابی اولیه، با هم ازدواج می‌کنند و در میان این آغاز و پایان، با ماجراهای بی‌شماری روبه‌رو می‌شوند که مدت زمان رخداد آنها به حساب نمی‌آید و به کل متن افزوده نمی‌شود و به لحاظ فنی، این مدت زمان فقط روزها و شب‌ها و ساعت‌هایی است که در محدودهٔ هر واقعهٔ مستقل محاسبه می‌شود و به دلیل اینکه خود اتفاقات در یک زنجیرهٔ غیرزمانی و در واقع بی‌پایان، پشت سر هم قرار می‌گیرند، می‌توانیم این زنجیره را تا آنجا که می‌خواهیم ادامه دهیم و یا جای حلقه‌های زنجیر ماجراها را تغییر دهیم. (باختین،۱۳۸۷: ۱۹۰-۱۳۹)

در ماجرای سلحشورانهٔ قهرمانان داستان‌های نقیب‌الممالک نیز همهٔ حوادث بی‌شمار داستان بین دو قطب آغاز و پایان داستان رخ می‌دهد و مدت زمان هر رخدادی، به صورت مستقل مطرح می‌شود؛ مثلاً سفر دریایی ارسلان به اروپا، ده روز طول می‌کشد، یک شب کنار دریا می‌ماند و فردای آن شب به دهکده و شب همان روز به پایتخت می‌رسد و...

حتی بعد از ورود قهرمان به دنیای عجایب نیز زمان از حرکت بازنمی‌ایستد و همچنان به صورت قطعه‌های منفرد گزارش می‌شود: ارسلان بعد از شش ماه به قلعه می‌رسد، سه روز با فولاد زره می‌جنگد و... و البته ترتیب حوادث را می‌توان تغییر داد و یا بر آنها افزود.

از سوی دیگر، تحقق زمان ماجراجویی، نیازمند یک گسترهٔ مکانی انتزاعی است و «حوادثی مثل آدم‌ربایی، جست‌وجو، تعقیب و... نیازمند فضایی وسیع در خشکی، دریا و کشورهای مختلف است اما علی‌رغم این، مکان نیز مانند زمان، مفهومی کاملاً انتزاعی است. برای فرار یا آدم‌ربایی یا جست‌وجو، به کشورها و سرزمین‌های دیگر نیاز است اما اصلاً فرقی نمی‌کند که این کشور کجا باشد و هرچند وقایع پیرنگ در گسترهٔ جغرافیایی بسیار متنوع و وسیع رخ می‌دهد، هیچ جزییات ویژه‌ای دربارهٔ فضا یا فرهنگ و تاریخ یک کشور خاص مورد توجه قرار نمی‌گیرد.» (همان)

بنابراین، نام‌بردن از مکان‌هایی مثل زیرباد هندوستان، شهر اکره، کوه‌های سراندیب و... در داستان ملک جمشید و هندوستان، مصر، روم و دیار فرنگ در امیرارسلان ،بر هیچ مکان خاصی دلالت نمی‌کند و به علاوه، این مکان‌ها هیچ تفاوتی با جاهای خیالی، مثل شهرصفا، باغ فازهر، مملکت جان وشهر بیضا و ... ندارند و این گسترهٔ جغرافیایی، تنها فضایی وسیع از مکان‌های واقعی و خیالی برای رخداد حوادث است. اتفاقی که در مصر رخ داده‌است، می‌تواند در هندوستان نیز اتفاق بیفتد و وقوع یک رخداد در شهر صفا، همان‌قدر محتمل است که در شهر اکره.

وجه غالب اشاره به یک محل در آثار نقیب‌الممالک، مثل تمام رمانس‌ها، به شیوه‌ای است که کیفیت یک محل معین، بخشی از رویداد محسوب نمی‌شود اما در داستان امیرارسلان می‌توان نمونه‌ای از تلاش راوی برای نوآوری در پرداختن به مکان را مشاهده کرد؛ به عنوان مثال، تماشاخانه نقش معینی در کنش دارد چون محلی کلیدی برای ملاقات‌های مهم داستان است: ملاقات امیر ارسلان با پطروس شاه و دو وزیر او و ملاقات او با فرخ‌لقا. به این وسیله، نقیب‌الممالک می‌کوشد تا ملاقات‌هایی را امکان‌پذیر کند که وقوع آنها، با توجه به فاصلهٔ طبقاتی میان امیرارسلان در هیأت الیاس و شاه و دختر و وزرای او، در محل‌های دیگر کمتر محتمل به نظر می‌رسد؛ با وجود این، ناگفته پیداست

که نویسندهٔ دیگری جز نقیب‌الممالک و در زمان و مکان دیگری جز عصر قاجار، می‌توانست مکان‌های متعدد دیگری را برای چنین ملاقات‌هایی ترتیب دهد.

از سوی دیگر، شیوهٔ آغازکردن روایت در آثار نقیب‌الممالک، نوآوری‌های اندک او را در پرداختن به مکان زمانمند کم‌فروغ جلوه می‌دهد. داستان‌های نقیب با جملاتی نظیر «آورده‌اند که» آغاز می‌شوند. این عبارت ها بر نوعی بی زمانی دلالت می کند که خاص قصه‌های سنتی است که در آنها « گرچه اشاره‌ای به زمان هست ولی این زمان تقویمی نیست » (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۳۴ نیز آسابرگر، ۱۳۸۰: ۹۶) ؛ زمانی است در گذشته که انگار تا ابد، به همین حالت و در بی زمانی خود ادامه دارد. «آوردن این گونه عبارت‌ها در آغاز داستان، روایت را در زمانی دور از زمان حال ، از جهان روزمرهٔ خواننده، شنونده و قصه‌گو به حرکت درمی آورد و شیوه‌ای است که به کمک آن، راوی ، روایت را از زبان راوی غایب گزارش می کند و نقش خود را تنها در بازگفت روایتی پیش‌گفته از قصه می‌پذیرد.»(صرفی و حسینی سروری،۱۳۸۸ : ۳۷)

راوی امیرارسلان داستان خود را چنین آغاز می کند: « اما راویان اخبار و ناقلان آثار و طوطیان شکرشیرین‌گفتار و خوشه‌چینان خرمن سخن‌دانی و...،توسن خوش خرام سخن را بدین گونه به جولان درآورده‌اند که درشهر مصر سوداگری بود ...» و این در حالی است که داستان، آفریدهٔ تخیل شخص نقیب‌الممالک است. بنابراین، آوردن برخی از ویژگی‌های زندگی عصر قاجار، هرچند تلاشی است در جهت نوعی نوآوری و نیز واقع‌نمایی اثر، به نوبهٔ خود و هرچه بیشتر، بر ابهام زمان و مکان در آثار نقیب می‌افزاید. این عبارات از یکسو حاکی از این است که نویسنده، ماجراهایی مربوط به گذشتهٔ دور را روایت می‌کند و از سوی دیگر برخی نشانه‌ها، زمان داستان را تا حال، یعنی زمان روایت راوی حاضر، به جریان می‌اندازد.

به این ترتیب، در آثار نقیب‌الممالک، گذشته و حال به شکلی مبهم در هم می‌آمیزد و در چنین حالتی، فاصلهٔ زمانی و مکانی میان گذشته‌های دور و حال، از میان برداشته‌می‌شود و «افسون و سیاست به سادگی به هم می‌پیوندد» (بیر، ۱۳۷۹ :۳۵) تا در روایت‌هایی که راوی، مدعی است به گذشته‌های دور تعلق دارند، نشانه‌های مشخص و انکارناپذیری از دوره‌های مختلف زمانی و بخصوص روزگار نویسنده دیده‌شود؛ نشانه‌هایی روشن از جنگ

صلیبی تا تصور رایج ایرانیان عصر قاجار دربارهٔ اروپا و شیوهٔ زندگی اروپایی و از زندگی روزمره و عقاید رایج و تعصب‌های مذهبی روزگار نویسنده تا رقابت‌های رجال درباری عصر و تردیدها و دودلی‌های شاه قاجار. (برای اطلاعات بیشتر نک: بالایی،۱۳۸۶: صص ۲۴۱-۲۴۲، محجوب،۱۳۸۳:۵۱۵-۴۹۸، نقب‌الممالک ،۱۳۴۰: ۳۶ به بعد و یوسفی،۱۳۵۷: ۲۰-۲۶)

۲-٦- نقش متناقض‌نمای اجتماعی رمانس

«رمانس به لحاظ اجتماعی ،نقش متناقض‌نمای عجیبی دارد. در هر دوره و زمانه‌ای، طبقهٔ اجتماعی یا فکری حاکم، آرمان‌های خود را در شکلی از اشکال رمانس فرافکنی می‌کند و در عرصهٔ آن، قهرمانان مذکر با فضیلت و قهرمانان مؤنث زیبا نمودگار این آرمان‌هایند و آدم‌های خبیث تهدیدی برای آنها.»(فرای،۱۳۷۹: ۲۲۶) به این معنا، آثار نقیب‌الممالک نیز جهان را به شیوه‌ای بازنمایی می‌کنند که اخلاق و ارزش‌های حاکم بر جامعهٔ روزگار خود را تثبیت می‌کنند؛ از آن جمله می‌توان به تصور عشق آرمانی و ویژگی‌های شخصیت‌های عاشق داستان‌ها اشاره کرد. شخصیت‌های زن داستان‌های نقیب‌الممالک یا شاهدخت هستند و یا دیو و ساحره. شاهدخت‌هایی مثل ماه عالمگیر و فرخ‌لقا، مثل اعلای پاکدامنی و پرده‌نشینی، بردباری و فداکاری و... هستند؛ یعنی، تمام اوصافی که در جامعهٔ ایرانی به طور سنتی، فضیلت جنس مؤنث محسوب می‌شود و در مقابل، زن‌هایی که این اصول را رعایت نمی‌کنند، مثل سوسن جادو، ساحره‌های ناپاکی هستند که سرانجام به دست قهرمان کشته می‌شوند. همچنین، قهرمان عاشق، شاهزاده‌ای است که غیر از شجاعت و اصالت، با صفات پاکدامنی، وفاداری به معشوق، مقاومت در برابر وسوسه‌های نفسانی و... شناخته می‌شود و کسانی مثل قمر وزیر که عشقی به غایت جسمانی و ناپاک را در سر می‌پرورند، سرانجامی جز مرگ و ناکامی ندارند. به این ترتیب، داستان‌ها علاوه بر تأکید بر ارزش‌های مورد قبول جامعهٔ روزگار خود، بازتابی از کیفیت طبقاتی عشق ارائه می‌دهند که بر اساس آن، فرد عاشق حتماً شاهزاده و اصیل است و صفات دیگر او، در مقام عاشق و یا پهلوان، در پیوندی تنگاتنگ با اصالت قرار می‌گیرد و با آن برابر دانسته می‌شود.

از سوی دیگر و در وجهی متناقض‌نما با آنچه رمانس را در مقام مبلغ و حافظ ارزش‌های طبقهٔ حاکم و باورهای عام جامعه قرار می‌دهد، «رمانس به آشکارکردن رؤیاهای پنهان جامعه تمایل دارد و به جامعه امکان می‌دهد تا تمایلات مخصوص خود را بازگو کند؛ بویژه آن دسته از امیال را که اجازهٔ بیان راحت در جامعه را ندارند.»(بیر،۱۳۷۹: ۱۹ –۱۸) دیدارهای پنهانی زنان پرده‌نشین با معشوق(ن.ک: نقیب‌الممالک،۱۳۸۴: باب ۱،۳،۵) و یا عشق‌های به غایت جسمانی برخی زنان بدطینت به قهرمانان داستان که با بی‌پروایی ابراز می‌شود (همان، ۱۳۴۰:باب۳)، نمونه‌ای از این امیال پنهانی است که هرچند تحت تأثیر ارزش‌های اخلاقی حاکم بر جامعه، اغلب به شخصیت‌های منفی نسبت داده‌می‌شود، در هر حال در فضای داستان‌هایی که ادعای واقع‌نمایی دارند، مجال بیان می‌یابد.

واقع‌نمایی یکی از ویژگی‌های رمانس است؛ یعنی، درگیربودن با ساز و برگ دنیایی که خلق می‌کند و ترسیم زندگی به صورتی آرمانی با این پیش فرض که نمایانگر زندگی واقعی است. «توصیف لباس‌ها، صحنه‌ها و مکان‌ها و ... به جهان آرمانی رمانس حیات می‌بخشد و به آن عینیت می‌دهد. رمانس خواننده را مجذوب تجربه‌ای می‌کند که به صورت دیگری دست‌یافتنی نیست».(بیر،۱۳۷۹: ۷) و با جذب خواننده به درون جهان خود، او را از ممنوعیت‌ها و مشغله‌های ذهنی رها می‌کند؛ جهانی که شبیه جهان ما نیست اما اگر بناست درک شود، باید یادآور جهان ما باشد.

۳- نتیجه گیری

در مقالهٔ حاضر دو اثر نقیب‌الممالک به نام‌های امیرارسلان نامدار و ملک جمشید ،از دیدگاه رهیافت‌های روایت‌شناسانه و نوع‌شناسانهٔ نظریه‌پردازان ساختارگرایی مثل تودوروف، اسکولز، فرای و باختین مورد بررسی قرارگرفته‌است. این بررسی نشان می‌دهد که به دلائل زیر، دو اثر نقیب‌الممالک را می‌توان در ردهٔ نوع ادبی رمانس قرارداد:

۱- این آثار ،جهانی آرمانی را روایت می‌کنند که در آن شخصیت‌هایی با قدرت عملی برتر از انسان‌های معمولی، آزمونی را با موفقیت پشت سر می‌گذارند که شامل سه مرحلهٔ سفر مخاطره‌آمیز، نبرد سرنوشت‌ساز و تعالی قهرمان (موفقیت در طلب) است.

۲- بسط درونهٔ داستان از طریق سیر مداوم و تکراری پی‌رفت‌هایی مشحون از حوادث شگفت‌انگیز، ساختار اساسی این روایت‌ها را شکل می‌دهد و به این جهت، جدال بین قهرمان و ضد قهرمان، عنصر اساسی طرح این داستان‌هاست و از آنجا که در رخداد حوادث داستان بر کنش تأکید می‌شود، شخصیت‌های این آثار، شخصیت‌های فاقد روان‌شناسی هستند که تنها با اوصافشان شناخته می‌شوند و مطلقاً خوب یا بداند.

۳- وجود جوهرهٔ زمان ماجراجویی که مبتنی بر وقفه‌ای زمانی میان آغاز و انجام ماجراست و نیز گسترهٔ جغرافیایی انتزاعی وسیع، از دیگر ویژگی‌هایی است که آثار نقیب‌الممالک را در زمرهٔ نوع ادبی رمانس قرار می‌دهد.

۴- نقش متناقض‌نمای رمانس در بازتاب عقاید حاکم بر اجتماع یک دوره، همزمان با بیان مسائلی که در جامعه اجازهٔ بیان‌شدن ندارند، از دیگر ویژگی‌های رمانس است که در داستان‌های نقیب‌الممالک به شکل بازتاب عقاید و زندگی دورهٔ قاجار، در وجه آشکار و پنهان آن، نمود پیدا کرده‌است.

همچنین لازم به ذکر است که قصه‌های نقیب‌الممالک در عین حال که برگرفته از اصلی‌ترین عناصر قصه‌های سنتی عشقی- سلحشورانهٔ ایرانی است، مؤید برخی نوآوری‌هایی است که بر اثر آشنایی نقیب با ادبیات رایج زمان قاجار و ادبیات اروپا ممکن شده‌است و به این جهت، می‌توان آنها را به نوعی حلقهٔ اتصال سنت و نوآوری در عصر قاجار تلقی کرد و نمونه‌ای از رمانس متأخر فارسی به شمار آورد.

یادداشت ها

1- sequence

۲- برای آشنایی بیشتر با نظریهٔ تودوروف: نگاه کنید به حسینی سروری و صرفی،۱۳۸۹.

3-Mythological Narrative

4- Romance

۵- آدم‌ربایی و بویژه دزدیدن عروس درست در لحظه‌ای که قرار است دو دلداده به هم برسند و اسارت عروس در دست ضد قهرمان و تلاش قهرمان برای نجات او، از بن‌مایه‌های اصلی رمانس است. (ن.ک: هایت،۱۳۷۶: ۲۵۷ و فرای،۱۳۷۷:۲۳۴) این بن‌مایه،

در حقیقت یکی از تمهیدات اصلی رمانس‌نویس برای بسط داستان از درونه و تکرار پی‌رفت‌های مشابه است که در هر دو داستان نقیب‌الممالک نیز دیده‌می‌شود.

۶- اژدهاکشی (یا دیو و هیولاکشی)، طلب گنج و دستیابی به آن، مقام غیر منتظر (مثلاً رسیدن به پادشاهی در شهری غریب و دور)از دیگر مضامین رایج رمانس طلب است که در داستان‌های نقیب نیز هر سه این موارد رخ می‌دهد. (ن.ک: امیرارسلان: ۱۸۸،۱۸۵،۱۸۴ و ملک جمشید:۱۰۹و ۹۹)

۷- در روایت ملک جمشید: ملک‌جمشید که در زیرباد هندوستان به دنیا آمده و بزرگ شده‌است، پس از دور افتادن از دیار خود به شهر اکره می‌رسد و با دیدن تصویر ماه عالمگیر عاشق او می‌شود. او نیز به مانند امیرارسلان برای رسیدن به معشوق، سرزمین‌ها و مکان‌های بسیاری چون حمام بلور، شهر مردمان سیاه‌پوش، کوه‌های سراندیب و سرزمین‌های پریان را درمی‌نوردد و پس از نبردی نهایی، به معشوق خود می‌رسد.

۸- (امیرارسلان) شبی از شب‌ها با خود فکر کردگفت: نامرد من دو ماه است سلطنت می‌کنم و شب و روز خودم را از عشق این دختر فرنگی نمی‌دانم! لذت سلطنت و مملکتی را که به زور بازو گرفته‌ام، به من زهر مار شده‌است. نمی‌دانم می می‌خورم یا خون جگر! و روزبه‌روز هم عشق من زیادتر می‌شود. ترسم از تنهایی احوالم به رسوایی کشد. این زندگی نیست من دارم و...(نقیب‌الممالک، ۱۳۴۰: ۳۱-۳۰)

(ملک جمشید) یاد از گل رخسار و چشم مست پرخمار یارش می‌کرد و با خود می‌گفت: دردت به جانم... ای یار وفادار و ای آرام دل بی‌قرار، نمی‌دانم در فراق تو چگونه صبر کرده طاقت بیاورم...خداوندا به درگاه تو پناه می‌آورم. یا مرا مرگ بده یا به زودی به مطلب برسان که مدتی است از پدر و مادرم خبر ندارم... نه همزبانی که یک زمانی/ به او بگویم غم که دارم/ نه نیک‌خواهی که گاه‌گاهی / ز من بپرسد غم که داری و... (نقیب‌الممالک،بی‌تا: ۵۰)

۹- برای مثال نگاه کنید به نقیب‌الممالک، ۱۳۴۰:ص۵۲ و ملک جمشید، بی‌تا: ص۱۲.

۱۰- ن.ک: نقیب‌الممالک، ۱۳۴۰: فصل۸،۷،۲ و نقیب‌الممالک،بی‌تا:باب اول.

فهرست منابع

الف: کتاب‌ها

۱- آجودانی، ماشاءالله. (۱۳۸۵). **یا مرگ یا تجدد**. چاپ سوم. تهران: اختران.

۲- آسابرگر، آرتور.(۱۳۸۰). **روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره**. ترجمهٔ محمدرضا لیراوی. تهران: سروش.

۳- آلوت، میریام. (۱۳۸۰). **رمان به روایت رمان نویسان**. ترجمهٔ علی محمد حق شناس. چاپ دوم. تهران: نشرمرکز.

۴- ابن ندیم، محمد بن اسحاق. (۱۳۶۶). **الفهرست**. ترجمه و تحقیق محمدرضا تجدد. چاپ سوم. تهران: امیر کبیر.

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

۶- احمدی، بابک. (۱۳۷۵). **درس های فلسفهٔ هنر**. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.

۷- ———— . (۱۳۷۰). **ساختار و تأویل متن**. تهران: نشر مرکز. ۱۳۷۰.

۸- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگاه.

۹- ———— .(۱۳۷۷). **عناصر داستان**. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.

۱۰- امانت، عباس. (۱۳۸۳). **قبلهٔ عالم: ناصرالدین‌شاه و پادشاهی ایران**. ترجمهٔ حسن کامشاد. تهران: کارنامه.

۱۱- باختین، میخاییل. (۱۳۸۷). تخیل مکالمه‌ای. ترجمهٔ رؤیا پورآذر. تهران: نشر نی.

۱۲- بارت، رولان. (۱۳۸۷). **درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها**. ترجمهٔ محمد راغب. تهران: فرهنگ صبا.

۱۳- بارت، شکلوفسکی و دیگران. (۱۳۸۸). **گزیده مقالات روایت**. گردآوری مارتین مکوئیلان. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد.

۱۴- بالایی، کریستف. (۱۳۸۶). **پیدایش رمان فارسی**. ترجمهٔ مهوش قویمی و نسرین خطاط. چاپ دوم. تهران: معین و انجمن ایران‌شناسی فرانسه.

۱۵- برنتز، یوهانس ویلم. (۱۳۸۲). **نظریهٔ ادبی**. ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: آهنگ دیگر.

۱۶- بیر، جیلین. (۱۳۷۹). **رمانس**. ترجمهٔ سودابه دقیقی. تهران: نشر مرکز.

۱۷- تایسن، لُیس. (۱۳۸۷). ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر***. ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. ویراستار: دکتر حسین پاینده.تهران: نگاه امروز/حکایت قلم نوین.

۱۸- تمیم داری، احمد. (۱۳۷۷). **داستان‌های ایرانی**. تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

۱۹- تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۹). **بوطیقای ساختگرا**. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگاه.

۲۰- چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). **مبانی نشانه‌شناسی**. ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: سورهٔ مهر.

۲۱- داد، سیما. (۱۳۷۱). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. تهران: مروارید.

۲۲- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۵). **از گذشتهٔ ادبی ایران**. تهران: الهدی.

۲۳- سجودی، فرزان. (۱۳۸۳). **نشانه‌شناسی کاربردی**. تهران: قصه.

۲۴- سیپک، پیری. (۱۳۸۸). **ادبیات فولکلور ایران**. ترجمهٔ محمد اخگری. چاپ دوم. تهران: سروش.

۲۵- شکلوفسکی، ویکتور و دیگران. (۱۳۸۵). **نظریهٔ ادبیات**. گردآوری و ترجمه به فرانسه: تزوتان تودوروف. ترجمهٔ عاطفه طاهایی. تهران: اختران.

۲۶- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). **انواع ادبی**. چاپ دهم، ویرایش سوم. تهران: فردوس.

۲۷- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۰). **تاریخ ادبیات در ایران**. جلد۳/۵. تهران: فردوس.

۲۸- فرای، نورتروپ. (۱۳۷۷). **تحلیل نقد**. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر.

۲۹- کالر، جاناتان. (۱۳۸۲). **نظریهٔ ادبی**. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.

۳۰- کوبیچکووا، ورا و دیگران. (۱۳۶۳). **ادبیات نوین ایران از انقلاب مشروطیت تا انقلاب اسلامی**. ترجمه و تدوین یعقوب آژند. تهران: امیرکبیر.

۳۱- گلدمن، لوسین. (۱۳۸۲). **نقد تکوینی**. ترجمهٔ محمد غیاثی. تهران: نگاه.

۳۲- لوته، یاکوب. (۱۳۸۸). **مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما**. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. چاپ دوم. تهران: مینوی خرد.

۳۳- محجوب، محمدجعفر. (۱۳۸۳). **ادبیات عامیانه در ایران** (مجموعه مقالات). به کوشش حسن ذوالفقاری. چاپ دوم. تهران: چشمه.

۳۴- نقیب الممالک، محمد علی. (۱۳۸۴).**ملک جمشید و....** تهران: ققنوس.

۳۵- ———— . (۱۳۴۰). **امیر ارسلان نامدار**. به تصحیح محمد جعفر محجوب. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

۳۶- ولک، رنه. (۱۳۷۷). **تاریخ نقد جدید** (جلد اول). ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. چاپ دوم. تهران: نیلوفر.

۳۷- ولک، رنه و وارن، آوستن. (۱۳۷۳). **نظریهٔ ادبیات**. ترجمهٔ ضیا موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.

۳۸- هایت،گیلبرت. (۱۳۷۶). **ادبیات و سنت‌های کلاسیک**. ترجمهٔ محمد کلباسی و مهین دانشور. تهران: آگه.

۳۹- یوسفی، غلامحسین. (۱۳۵۷). **دیداری با اهل قلم** (جلد ۲). مشهد: دانشگاه مشهد.

40-Jahn, Manfred. 2003. Narratology: A Guide to the Theory of Narrative. Part III of Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres. English Department, University of Cologne.

41-Prince, Gerald (2003), A Dictionary of narratology, Nebraska: University of Nebraska Press.

ب: مقاله‌ها

۱- حسینی سروری، نجمه و صرفی، محمدرضا. (۱۳۸۹). «وجوه روایتی در روایت‌های هزار و یک‌شب». نشریهٔ ادب و زبان دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۲۷، ۱۱۴-۸۸.

۲- صرفی ،محمدرضا و حسینی سروری ،نجمه .(۱۳۸۸). «شیو ه های آغاز و پایان داستان در هزار و یکشب ». گوهر گویا ،سال سوم ،شمارهٔ اول (پیاپی ۹).صص ۳۱-۵۴:.

۳ - طالبیان، یحیی و حسینی سروری، نجمه. (۱۳۸۵). «نوع‌شناسی سندبادنامه». پژوهش‌های ادبی، سال چهاردهم۴، شمارهٔ ۱۴، صص۹۴-۷۳.

۴ - فتوحی رودمعجنی، محمود و یاوری، هادی. (۱۳۸۸). «نقش بافت و مخاطب در تفاوت سبک نثر امیرارسلان و ملک جمشید». جستارهای ادبی، سال۴۲، شمارهٔ ۴، صص ۲۵-۱.

۵- مدبری، محمود و حسینی سروری، نجمه. (۱۳۸۸). «بازشناسی روایت‌های اسطوره‌ای در آینهٔ داستان‌های ایرانی». مجلهٔ ادب فارسی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، دورهٔ اول، شمارهٔ۲، صص۴۱-۱۹.

۶- معیرالممالک، دوستعلی. (۱۳۳۴). «رجال عصر ناصری»، یغما، سال ۸ ، شمارهٔ ۱۲.

۷- یاوری، هادی. (۱۳۸۹). «دربار ناصری محمل گذار از روزگار قصهٔ بلند سنتی (رمانس) به عصر رمان». فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال۷، شمارهٔ ۲۷، صص۱۷۲-۱۵۱.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی