بررسی بنمایه‌های پیوسته و آزاد در روایت «گنبد سیاه» و «گنبد مشکین»

لیلا سادات پیغمبرزاده*
دکتر مرتضی میرهاشمی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی

چکیده

این جستار با تمرکز بر شیوهٔ استخدام بنمایه‌های پیوسته و آزاد به بررسی تطبیقی بنمایه‌های افسانهٔ «گنبد سیاه» و «گنبد مشکین» می‌پردازد؛ بنمایه‌هایی که بین آنها ارتباط زمانی- سببی وجود دارد و بنمایه‌هایی که فاقد عنصر زمانی است و فقط چیزی و یا حالتی را توصیف می کند. در هر دو روایت، بنمایه‌های پیوسته، به عنوان عناصر ساختاری ثابت و تغییرناپذیر قصّه، قابل شناسایی است، ولی شیوهٔ به‌کارگیری توان بنمایه‌های آزاد در دو روایت متفاوت است. نظامی برخلاف امیرخسرو بدرستی از این ظرفیتها بهره می‌گیرد؛ عنصر ثانویِ توصیف با بازنمایی اشیا، مکانها و جنبه‌های ایستای روایت به پیشبرد داستان او کمک می‌کند و زمان و مکان باورپذیری را برای رویدادها رقم می‌زند. راوی نه تنها از طریق حوادث ظاهری، بلکه از راه مسائل روانی، بویژه نکات اخلاقی، فرایند خوانش متن را به تعویق می‌افکند؛ رهاورد این تمهید خلق روایتی پرکشش است.

کلیدواژه‌ها: تحلیل شعر نظامی، روایت‌شناسی در شعر نظامی، بنمایه در شعر کلاسیک فارسی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۳/٤/۳۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۱۱/۱۰

***دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی**

۱. مقدمه

ساختارگرایی ادبی به متون روایی به عنوان نظامهایی از نشانه‌های به هم پیوسته می‌نگرد و تلاش می‌کند دستور حاکم بر شکل و محتوای ادبیات را ارائه کند. «ریشه‌های رویکرد ساختارگرایی را می‌توان از اوایل قرن بیستم دنبال کرد؛ هنگامی که نظریه‌پردازان ادبی صورتگرای روس، شالوده‌های پژوهش روایت‌شناسی را فراهم ساختند؛ برای نمونه، بوریس توماشفسکی[۱] با طرح تمایز میان بنمایه‌های «وابسته» (وابسته به پیرنگ) و «آزاد» (یا غیر وابسته به پیرنگ)، تمایز میان «هسته‌ها» و«کاتالیزورهای» بارت را در «درامدی بر تحلیل ساختاری روایتها»پیش‌بینی کرد» (هرمن،۱۳۸۸: ۳۹). توماشفسکی نظریه‌پرداز روس در جستاری به نام «درونمایگان»،[۲] بوطیقای فرمالیستی داستان را خلاصه کرد و به آن نظام بخشید. او عنصر اصلی ساختار داستان را «درونمایه» [۳] یا مضمون نامید و معتقد بود درونمایه، تفکر غالب اثر است؛ «هر درونمایه، کلّی است که از عناصر مضمونی کوچکتر تشکیل می‌شود. اگر این عناصر مضمونی به حدّی تجزیه شود که دیگر نتوان آن را کوچکتر کرد، موتیف یا بنمایه خوانده می‌شود» [٤] (اخوت، ۱۳۷۱: ۵۰ و۵۱).

موتیفها از نظر چگونگی تشکّل به دو دستهٔ عمده تقسیم می‌شود: دستهٔ اول موتیف یا بنمایه‌های پیوسته[۵] که بارت آن را «کارکردهای اصلی»[٦] و چتمن، «هسته‌ها»[۷] می‌نامد. بنمایه‌های پیوسته، عناصر ساختاری اصلی، ثابت و تغییرناپذیر قصه‌ها از نوع شخصیت و عمل داستانی و کنش گفتارهاست که موجب تغییر موقعیت در داستان می‌شود و قوام طرح داستان [۵] طرح در معنای عامّ کلمه [۵] به آن وابسته است. این بُعد داستان از عناصر ضروری داستان به‌شمار می‌رود به طوری که «بدون از بین بردن پیوند علّی و معلولی رویدادها، نمی‌توان آنها را از داستان حذف کرد» (تودورف،۱۳۸۵: ۳۰۰).

در مقابل این بُعد داستان، بُعد دیگری هست که فاقد عنصر زمان است و فقط چیزی و یا حالتی را توصیف می‌کند. توماشفسکی این بخش را موتیفهای آزاد[۸] یا به عبارتی موتیفهای توصیفی می‌خواند که بدون اختلال در تشکّل زمانی [۵] سببی داستان، می‌توان آنها را از داستان حذف کرد. بارت این بُعد روایت را «کاتالیزور»[۹] و چتمن «اقمار»[۱۰] می‌خواند. بنمایه‌های آزاد، عناصر ساختاری فرعی و متغیّر داستانها از نوع راوی، گزاره‌های روایی، توصیف مکان، زمان، اشخاص، موقعیت‌ها، برخی گفت‌وگوها، تک‌گوییها، حادثه‌های فرعی و نتیجه‌گیریهایی است که باعث تغییر موقعّیت در داستان

نمی‌شود و با حذف آنها سازمان‌بندی پیرنگ داستان برجای می‌ماند؛ هرچند ممکن است نظم معنایی و القایی مورد نظر قصه از دست برود.

کاربرد عناصر پیوسته و آزاد به دو گونه نظم روایی منتهی می‌شود که «توماشفسکی نوع اول را نظم منطقی و نوع دوم را نظم فضایی می‌نامد» (تئودورف، ۱۳۸۲: ۷۶). نوع اول از اصل علّیت پیروی می‌کند و نوع دوم بدون ملاحظات علّی و زمانی عرضه می شود. از آنجا که در گزاره‌های روایی همه چیز از طریق نشانه‌های زبانی بازنمایی می‌شود، نیازی ناگزیر مطرح است که جنبه‌های ایستای روایت در هیئت زبان به توصیف درآید؛ بنابراین دستکاری و هنرنمایی روایتگران، بیشتر در شیوهٔ استخدام عناصر آزاد جلوه‌گر می‌شود.

پیشینه پژوهش

دربارهٔ هفت‌پیکر نظامی پژوهشهای متعددی صورت گرفته‌است. از جمله پژوهشهایی که با رویکرد روایت‌شناسانه به تحلیل این اثر پرداخته‌اند، می‌توان به مقاله‌های «ساختار روایت در هفت‌پیکر» تألیف دکتر احمد امیری خراسانی و همکاران، «تقابل عنصر روایتگری و توصیف در هفت‌پیکر نظامی» تألیف دکتر نصرالله امامی، «تحلیل روایت شناسانهٔ داستان گنبد پیروزهٔ هفت‌پیکر» تألیف سمیرا بامشکی و بهاره پژومندداد، «تحلیل ساختاری داستان پادشاه سیاهپوش از منظر بارت و گرماس» تألیف فاطمه کاسی و «تحلیل ساختار روایتگیر و راوی با تکیه بر هفت‌پیکر نظامی» تألیف دکتر قدرت قاسمی‌پور اشاره کرد. دو مقالهٔ «هفت‌پیکر نظامی و نظیره‌های آن» تألیف دکتر حسن ذوالفقاری و «هشت‌بهشت و هفت‌پیکر» تألیف دکتر محمدجعفر محجوب نیز در حوزهٔ پژوهشهای تطبیقی میان این دو اثر قرار می‌گیرد. بر این اساس بررسی تطبیقی ساختار روایی افسانهٔ «گنبد سیاه» هفت‌پیکر نظامی و افسانهٔ «گنبد مشکین» هشت‌بهشت امیرخسرو دهلوی در نوع خود پژوهش تازه‌ای است که با بهره‌گیری از نظریه‌های روایت‌شناسی ساختارگرا، میزان تقلید و تصرف مقلّد را در خلاقیت هنری اثر مبدع آشکار می‌سازد.

۲. «هفت‌پیکر» و «هشت‌بهشت»

«هفت‌پیکر» یا «هفت‌گنبد» یا «بهرام‌نامه» چهارمین منظومه از خمسهٔ نظامی گنجوی است. این شاهکار ادب پارسی به تعبیرگوستاو فن گرونباوم[11] شرق‌شناس آلمانی-

امریکایی «از لحاظ هماهنگی گفتار، اندیشه، تصویرپردازی و فضاآفرینی یکی از تکامل یافته‌ترین آثار ادبی جهان است. نظامی رویدادهای زمینی را به مثابهٔ رویدادهایی سرشار از مفهوم متافیزیکی و به نشانهٔ رویدادهایی برخاسته از دنیایی برتر به تصویر می‌کشد» (بری، ۱۳۸۵: ٦٥). داستان هفت‌پیکر، بویژه در هفت افسانهٔ دختران، دارای زبانی سخت استوار و شیواست؛ «رسایی و شیوایی و سادگی زبان، همراه با تخیل قوی نظامی و مهارت وی در صحنه‌پردازی و تلفیق آنها با یکدیگر، این هفت افسانه را در ردیف بهترین داستانهای کوتاه زبان فارسی قرار داده‌است» (غلامرضایی،۱۳۷۰: ص. ١٦). محور اصلی منظومهٔ هفت‌پیکر، بهرام پنجم پادشاه ساسانی (٤٢٠-٤٣٨ م) مشهور به بهرام گور و فرزند یزدگرد اول است. این پادشاه در تاریخ سیاسی ایران شهرتی ندارد و نظامی با گردآوری داستانهای وی و انسجام آن در قالب «هفت‌پیکر» به بهرامِ تاریخی، شخصیتی افسانه‌ای می‌دهد.

از جهت ساختار کلی و روند داستانی «هفت‌پیکر» به دو بخش تقسیم می‌شود: بخش اول و آخر کتاب دربارهٔ رویدادهای مربوط به بهرام پنجم ساسانی از ولادت تا مرگ رازگونهٔ او در قالب روایتی تاریخی است و بخش میانی، که از هفت حکایت یا اپیزود مرکب است، از زبان دختران پادشاهان هفت اقلیم برای بهرام گور نقل می‌شود.[۱۲] ساختار روایی افسانه‌های هفت‌پیکر با افسانه‌های هزار و یک شب شباهتی انکارناپذیر دارد؛ بهرام به جای پادشاه بر تخت می‌نشیند و «شهرزاد»، جای خود را به هفت شاهدخت می‌دهد. با وجود این شباهت، نظامی با مهارت ویژه خود می‌تواند از الگوی پیشین فراتر رود و «ضمن اثرپذیری از سنّتهای پیش از خود، اثر ژرف و عمیقی نیز بر آثار پس از خود داشته باشد به طوری که «پس از نظامی در بیست و یک اثر به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم از هفت‌پیکر نظامی تقلید می‌شود» (ذوالفقاری، ۱۳۸۵: ۱۲۰). شهرت و اصالت و گیرایی اثر، حوادث سیاسی، اجتماعی و معنوی، عواطف و احساسات خوانندگان، قبول عام اثر و پیروی از برخی سنتهای ادبی، موجب نظیره‌گویی و تقلیدهای پی در پی از آثار نظامی می‌شود (اسلامی ندوشن، ١٣٧٤: ٢٦٨).

در این فرایند، تصرف مقلّدان در خلاقیتهای هنری آثار نظامی اهمیت می‌یابد. شعرای مقلّد کوشیدند جادوی کلام نظامی را زنده کنند و الگوی رقابت‌ناپذیر او را پاس دارند، ولی هر یک بنا بر توانمندیهای خود به بخشی از توان آثار نظامی دست یافتند. در میان نظیره‌گویان نظامی، یگانه مقلّد موفق او امیرخسرو دهلوی (٦٥٧-٧٢٥ ه.ق) است که سه داستان عاشقانهٔ «شیرین و خسرو»، «مجنون و لیلی» و «هشت بهشت» را

در برابر سه داستان عاشقانهٔ نظامی سرود. او طلایه‌دار جریان گستردهٔ ادبیات هندی–فارسی است؛ جریانی که در فاصلهٔ سده‌های دهم تا دوازدهم از شگرفترین و ماندگارترین جریان‌های شعر فارسی یعنی سبک هندی شد (ریپکا، ۱۳۷۰: ص. ۳۸۲). شعر طوطی هند محصول «نوعی دیالکتیک وابستگی به سنت و گریز از سنت» [۱۳] است. او در عین وابستگی و محاکات از شاعران نام‌آور، موفق به گریز از قید و بندهای سنت می شود و بمرور می‌تواند از این بستر خارج شود و در عین مقلّدبودن، لحن و صدای خود را بیابد؛ چندانکه صورت و صدای مخصوص خویش را کسب می‌کند (عباسی، ۱۳۸۵: ۷۳ تا۸٦). در میان نظیره‌ها، هفت‌پیکر نظامی مجال بیشتری را برای ابتکار عمل فراهم می آورد. امیرخسرو در آثار دیگر تنها می‌تواند حوادث و وقایع مطرح‌شدهٔ نظامی را با زبانی تازه و بدیع به کار گیرد در حالی که تقلید از هفت‌پیکر به او این امکان را می‌دهد که در پیکرهٔ افسانه‌ها نیز تصرف کند و افسانه‌های متفاوتی را در قالب داستانهای کوتاه هفتگانه به جای هفت افسانهٔ نظامی به تصویر کشد. از این رو هشت‌بهشت از نظر موضوع و مضمون «هفت افسانه» کاری مستقل است؛ در نتیجه ارزش هنری آن بمراتب از دیگر مثنویهای او بیشتر است. هشت‌بهشت از جنبه‌های دیگری هم در ساختار کلی روایت با «هفت‌پیکر» تفاوت دارد: در هشت بهشت از بنای خورنق وجزای ظالمانهٔ نعمان برای سنمار و از شاهزادهٔ سالخورده‌ای به نام «خسرو»، که ایرانیان تاج و تخت را به او سپرده بودند و هنرنمایی بهرام و تاج‌ربودن او از میان شیران سخنی نمی‌رود؛ همچنین علت بنای هفت‌پیکر و خواستگاری بهرام از دختر شاهان هفت اقلیم مطرح نمی‌شود. تنها داستانی که در ضمن سرگذشت بهرام در «هفت‌پیکر» آمده است و در «هشت‌بهشت» نیز تکرار می‌شود، داستان کنیز وی «دلارام» است. امیرخسرو با تغییر عدد هفت به هشت در کتاب خود، داستان «دلارام» را در صدر هفت داستان قرار می دهد، هرچند دربارهٔ همین روایت نیز به اثر مبدع وفادار نمی‌ماند.

۳. افسانهٔ «گنبد سیاه» و «گنبد مشکین»

در هفت‌پیکر، نخستین افسانه از زبان دختر پادشاه اقلیم اول در «گنبد سیاه» روایت می شود. ساختار روایت غیرخطی، و از تعدد راوی و روایتگیر برخوردار است. نگاهی اجمالی به پیرنگ افسانهٔ اول نشان می‌دهد، نظامی در جهت تبیین علت نامگذاری «گنبد سیاه»، به ساختار طرح جهت می‌دهد درحالی که در «هشت‌بهشت» چنین رویکردی دیده نمی‌شود. امیرخسرو در بهشت دوم و در «گنبد مشکین» از زبان غزالهٔ

هندی روایت خود را آغاز می‌کند و در ساختار و موضوعی متفاوت از «گنبد سیاه» به روایت افسانهٔ خود می‌پردازد:

۱-۳ بنمایه‌های پیوسته

روایت، تمهیدی برای ارتباط آگاهانه است؛ «تمهیدهای بازنمایی که آگاهانه شکل می‌گیرد و نیتهای ارتباطی سازندگانشان را نشان می‌دهد (کوری، ۱۳۹۱: ۱۷). وجه مشخص روایتها، سازماندهی خطی رویدادهاست؛ به بیان دیگر روایتها دارای یک آغاز، مجموعه‌ای از کنشهای مداخله‌کننده و به دنبال آن پایانی که منوط به کنشهای قبلی حادث شده‌است. ژرف‌ساخت هر اثر، مبتنی بر عرضهٔ همهٔ اطلاعات اولیه و اساسی دربارهٔ شخصیتها، رخدادها و مکانهاست؛ اطلاعاتی که بدون آن روایت نمی‌تواند بخوبی شکل گیرد. در مقدمه گفته شد، چنانچه واحدهای درونمایه‌ای آن قدر تجزیه شود که دیگر نتوان آنها را کوچکتر کرد، بنمایه به‌دست می‌آید؛ پس می‌توان قصّه را حاصل جمع بنمایه‌ها با توالی علّی [۱۳] زمانی آن تعریف کرد؛ طرح، جمع همان بنمایه‌هاست که به ترتیبی تنظیم شده است تا عواطف خواننده را درگیر نگه دارد و درونمایه را بپروراند: «کارکرد زیبایی‌شناسی طرح، دقیقاً همین است که توجه خواننده را به بنمایه های تنظیم‌شده جلب کند. توماشفسکی، اصل تنظیم را انگیزش[۱۴] می‌نامد و خاطر نشان می‌کند که انگیزش، همیشه «مصالحه‌ای میان واقعیت عینی و سنّت ادبی» است. چون خوانندگان به توّهم زندگی‌وارگی نیاز دارند، داستان باید این را برایشان فراهم آورد، ولی چون مصالح واقعگرایانه، به خودی خود فاقد ساختار هنری است، تکوین ساختار هنری مستلزم این است که واقعیت طبق قوانین زیباشناختی از نو ساخته شود» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۱۷).

ساختار افسانهٔ «گنبد سیاه» با تعدد راوی و روایت‌شنو و مبتنی بر توالی غیر خطی شکل می‌گیرد. از همان ابتدای روایت، خواننده با نوعی زمان‌پریشی[۱۵] و بازگشت به گذشته رو به رو می‌شود و دو گذشته‌نگری، پیرنگ را هدایت می‌کند، در حالی که در «گنبد مشکین»، خواننده با توالی خطی روبه‌روست؛ اپیزودهای متضاد به‌طور متناوب پشت سر هم می‌آیند و در واقع وجود یکی وابسته دیگری است و حوادث بعدی، تعادل اولیه را برهم می‌زند و همه چیز را در حالت نابسامانی قرار می‌دهد.

نظامی در ابتدای داستان در مسیر روایت خود نوعی شکاف[۱۶] موقتی ایجاد می‌کند که تا پایان روایت ادامه می‌یابد، این شکاف مخاطب را به میانهٔ داستان می‌کشاند؛ آغاز از میانه یا روش شروع داستان با یک رویداد مهم به جای آغاز با واقعیت یا رویداد

ابتدایی، شگردی است که در راستای ایجاد حس تعلیق به پیرنگ داستان یاری می‌رساند. «آغاز از میانه، نشانگر اصل انتخاب است که راوی با رویدادی، که مناسب با هدف خویش است، داستان را آغاز می‌کند» (پرینس، ۲۰۰۳: ٤٤). بر پایهٔ این طرح، راوی اول، که دختر پادشاه اقلیم اول است، روایتی را برای بهرام طرح می‌ریزد. این روایت در روایتی دیگر درونه‌گیری می‌شود. راوی دوم، یعنی زن زاهد سیاهپوش، وضعیت خود را (سیاهپوشی) با یک داستان درونه‌ای دیگر تشریح می‌کند و بعد خود در جایگاه روایت‌شنو قرار می‌گیرد و این بار داستان از زبان پادشاه سیاهپوش روایت می‌شود تا پایان داستان که دوباره راوی اول در صحنه حضور می‌یابد.

در روایت «گنبد مشکین» نیز غزالهٔ هندی، روایت خود را با گذشته‌نگری آغاز می‌کند، ولی بسرعت در چارچوب توالی خطی به مسیر خود ادامه می‌دهد.

افسانهٔ «گنبد سیاه» با توجه به روایتهای درونی‌شده، با هفت بنمایهٔ پیوسته رو به رو می‌شود:

۱- دختر پادشاه اقلیم اول از خاطره کودکی خود می‌گوید:

شنیدم به خردی از خویشان — خرده‌کاران و چابک‌اندیشان
که زکدبانوان قصر بهشت — بود زاهد زنی لطیف‌سرشت
آمدی در سرای ما هر ماه — سر به سر کسوتش حریر سیاه

(نظامی، ۱۳۸۵: ۱٤۸)

۲- اهالی قصر دربارهٔ علت سیاهپوشی او جستجو می‌کنند:

بازجستند کز چه ترس و چه بیم — در سوادی تو، ای سبیکهٔ سیم
به که ما را به قصه یار شوی — وین سیه را سپیدکار شوی

(همان، ۱٤۸)

به دنبال این گره‌افکنی با تمهیدی مناسب، گرهِ آغازین گشوده می‌شود.

۳- زن سیاهپوش پرده از راز خود بر می‌دارد:

من کنیز فلان ملک بودم — که ازو گرچه مرد، خشنودم
فلک از طالع خروشانش — خوانده شاه سیاهپوشانش

(همان، ۱٤۸)

کشمکشهای طرح از همین مرحله رخ‌نمایی می‌کند. به این شکل حادثهٔ داستانی، تغییر با معنایی در زندگی شخصیت به وجود می‌آورد؛ «تغییری که بر اساس ارزش، بیان و تجربه می‌شود و از طریق کشمکش به دست می‌آید» (مک کی،۱۳۸۵: ۲۵).

٤- پادشاه مهمان‌نواز ناگهان قصر خود را ترک می‌کند:

مدتی گشت ناپدید از ما — سر چو سیمرغ درکشید از ما
ناگهان روزی از عنایت بخت — آمد آن تاجدار بر سر تخت
از قبا و از کلاه و پیرهنش — پای تا سر سیاه بود تنش
(همان، ۱٤۸)

در این روایت، علاوه بر ستیز درونی، که حاصل آشفتگی‌های شخصیت محوری است، ستیز شخصیت با جامعه نیز نمود ویژه‌ای دارد. مقابلهٔ شخصیت محوری با اهالی شهر سیاهپوشان که نتیجهٔ آن، قراردادن شخصیت محوری در موقعیتی ناخواسته است. پادشاه در این سفر با مخاطرات زیادی رو به رو می‌شود که همگی از نوع ستیز بیرونی است. ماهیت کشمکش‌های درونی و بیرونی، جریان داستان را به نقطهٔ مشخص و در واقع نقطهٔ اوج هدایت می‌کند. ساختار داستان، منتخبی است از حوادث زندگی شخصیتها، که در نظمی با معنا قرار گرفته است و عواطف خاصی را برمی‌انگیزد؛ عواطفی که در رویارویی با تأثرات ناشی از تجربه یا اندیشه های مربوط به زندگی بروز می‌کند.

۵- پادشاه سیاهپوش از شهر سیاهپوشان باز می‌گردد و پرده از راز دیدار با میهمان سیاهپوش و غیبت ناگهانی خود برمی‌دارد:

روزی آمد غریبی از سر راه — کفش و دستار و جامه هرسه سیاه...
گفتم ای من نخوانده نامهٔ تو — سیه از بهر چیست جامهٔ تو...
گفت شهریست در ولایت چین — شهری آراسته چو خلد برین
نام آن شهر، شهر مدهوشان — تعزیت‌خانهٔ سیه‌پوشان
(همان، ۱۵۰ تا ۱۵۱)

٦- پادشاه به دلیل بلندپروازی و زیاده‌خواهی همه چیز را از دست می‌دهد:

بخت چون از بهانه سیر آمد — سبدم زان ستون به زیر آمد
(همان، ۱۸۰)

۷- راز سیاهپوشی مسافر بر پادشاه آشکار، و او هم سیاهپوش می‌شود.

در سر افکندم آن پرند سیاه — هم در آن شب بسیج کردم راه
سوی شهر خود آمدم دلتنگ — بر خود افگنده از سیاهی رنگ...
کز چنان پخته آرزوی به‌کام — دور گشتم به آرزویی خام
(همان، ۱۸۰)

در این طرح، پیرنگ با آگاه ساختن ما از اوضاع محیطی، موقعیتها و رفتار شخصیتها، تجسم فضای داستان را ممکن می‌سازد؛ طرح روایت با گروه محدودی از شخصیتها

شکل می‌گیرد. ارائهٔ شخصیتها، که نوعی تکیه‌گاه زنده برای بنمایه‌های مختلف است، فرایند رایجی برای دسته‌بندی و پیوند بنمایه‌هاست. به‌طور کل «شخصیت، نقش عنصر هدایتگری را ایفا می‌کند که در میان انبوه بنمایه‌ها، راه خود را پیش می‌برد؛ در واقع نقش وسیلهٔ کمکی را ایفا می‌کند که به کار طبقه‌بندی و مرتب‌کردن بنمایه‌های خاص می‌آید» (تودورف،۱۳۸۵: ۳۲۵). در این روایت یک قهرمان اصلی هست که شخصیتی پویاست و شخصیت‌پردازی او به صورت التقاطی و با ارائه از طریق عمل با شرح و تفسیر صورت می‌گیرد. نظامی با قراردادن شخصیت پادشاه در حالت بلاتکلیفی و وضعیت دشواری که توان تغییر آن را ندارد، خواننده را در حالت انتظار قرار می‌دهد.

به‌طور کلی با تجزیهٔ واحدهای درونمایه‌ای افسانهٔ «گنبد سیاه»، هفت بنمایهٔ پیوسته، قابل شناسایی است که عناصر ساختاری ثابت و تغییرناپذیر قصه از نوع شخصیت و عملهای داستانی را در بر می‌گیرد. این بنمایه‌ها موجب تغییر موقعیت در داستان می‌شود و قوام طرح داستان بدانها وابسته است. بنمایه‌های پیوسته از نوع «عمل داستانی» ممکن است در هر قصّه، کنشی عینی یا کنشی ذهنی یا گفت‌وگویی داستانی (کنش گفتار) و یا ترکیبی از اینها باشد، ولی وجود شخصیت و عمل داستانی یا حادثه، حتی در صورتهای ابتدایی روایی (روایتهای هسته‌ای) نیز ضروری است؛ در غیر این صورت اساساً قصه‌ای شکل نمی‌گیرد. غیر از آن هر چه در روایت حضور دارد، جلوه‌هایی از تمهیدات راوی برای ایجاد حس تعلیق و فضاسازی است که بهترین ابزار آن بهره‌گیری از بنمایه‌های آزاد است.

در روایت «گنبد مشکین»، راوی با گذشته‌نگری، زمینه را برای طرح اصلی آماده می‌کند؛ داستان پادشاه و سه فرزند او که بلافاصله مسیر خطی خود را تا پایان روایت پی می‌گیرد:

۱- سه فرزند پادشاه پس از پیروزی در آزمون پدر، راهی سفر می‌شوند:

داد فرمان که هر سه بدر منیر — پیش گیرند ره ز پیش سریر
تا حد ملک شهریار بود — هر که ماند گناهکار بود
زین سخن هرسه تن زجای شدند — توشه بستند و ره‌گرای شدند

(دهلوی، ۱۳۹۰: ابیات ۸٤۲ تا ۸٤٤)

۲- در مسیر سفر با ساربان مالباخته‌ای روبه‌رو می‌شوند:

گفت کای رهروان زیباروی — شتری دید کس روان زین سوی
زان سه برنا زبان بگشاد — نقش نادیده را روان بنهاد

گفت یک چشم کور بود او را — در چراخوار زور بود او را
دومین گفت چون خردمندان — کز دهانش کم‌است یک دندان
سومین هوشمند با تمییز — گفت یک‌پای لنگ دارد نیز
(همان، ابیات ۸۵ تا ۸۵۵)

۳- سه پسر روانه زندان می‌شوند.
٤- مالباخته شتر و همسرش را می‌یابد و سه پسر آزاد می‌شوند.
۵- پادشاه آن شهر از پسران استقبال می‌کند.
٦- گفتگوی سه پسر، راز پادشاه را برملا می‌کند:

آن که مه بود و چابک اندیشه — باز گفت از دل خرد پیشه
کاین میی کادمی است در او — گوئیا خون مردم است در او...
کاین بره گوئیا پاک رگست — پرورش یافته ز خون رگ است
سومین نقش‌بند کارگشای — باز گفت آنچه دیده بود ز رای
کاین ملک نی ز شاه آزاد است — دانم از پشت مطبخی زادست
(همان، ابیات ۹٦۷ تا ۹۷۲)

۷- سه پسر به سرزمین خود باز می‌گردند:

هر یک از بخت‌شادمانهٔ خویش — ره گرفتند سوی خانهٔ خویش
سوی ملک پدر فراز شدند — چون پدر باز سرفراز شدند
(همان، ابیات ۱۰۵٦ تا ۱۰۵۷)

در بنمایه‌های مقید این داستان، توالی خطی مسیر داستان را هدایت می‌کند؛ حوادث داستان بر پایهٔ سفر و مجموعهٔ مخاطرات شخصیت‌ها شکل می‌گیرد.

۲-۳ بنمایه‌های آزاد

بنمایه‌های آزاد، همان مصالح خاصی است که جذابیت داستان بدان وابسته است. وجه تمایزی که روایت‌شناسان میان بنمایه‌های پیوسته و آزاد قائل می‌شوند در این نکته است که روایتهای زبانمند گریزی ندارند جز اینکه صحنه‌ها، اشیا و ویژگیهای ساکن شخصیتها را هم به توصیف درآورند. «اگرچه از دیدگاه قصّه حضور بنمایه‌های آزاد در آرایشهای درونمایگانی ضرورت ندارد از دیدگاه ادبی، کانون بالقوّهٔ هنر است» (سلدن، ۱۳۷۷: ۵۳).

در افسانهٔ «گنبد سیاه» نظامی به طور کامل از توان بنمایه‌های آزاد بهره می‌گیرد. درواقع بیشتر آنچه در میان روایت او دیده می‌شود، بخشی از قصهٔ مورد نظر نیست در

حالی که به لحاظ صوری از خود روایت اهمیت بیشتری دارد. در این روایت بُعد توصیف‌گری، زمان و مکانِ باورپذیری را برای رویدادها رقم می‌زند و به نویسنده امکان می‌دهد تا حال و هوا را مشخص سازد و اشیا را از اهمیت درونمایه‌ای یا نمادین برخوردار کند. نظامی توانسته است به یاری عنصر ناپیدای تعلیق، بخشهای مختلف داستان را به‌هم پیوند دهد. او نه‌تنها از طریق حوادث ظاهری؛ بلکه از راه مسائل روانی و بویژه نکات اخلاقی می‌تواند خواننده را در حالت انتظار قرار دهد و بیان مسئله را به تعویق بیندازد:

به قناعت کسی که شاد بود — تا بود محتشم‌نهاد بود
وانکه با آرزو کند خویشی — اوفتد عاقبت به درویشی
(نظامی، ۱۳۸۵: ۱۶۹)

گر شبی زین خیال گردی دور — یابی از شمع جاودانی نور
چشمه‌ای را به قطره‌ای مفروش — کاین همه نیش دارد، آن‌همه نوش
درِ یک آرزو به خود دربند — همه ساله به خرمی می‌خند
(همان، ۱۷۰)

امشبی بر امید گنج بساز — شب فردا خزینه می‌پرداز
صبر کردن شبی محالی نیست — آخر امشب شبیست، سالی نیست
(همان، ۱۷۹)

نظامی تصویری خلق می‌کند و با ترفندهای روانشناختی قابل قبولی، انگیزه‌های گوناگونی را که منشأ حرکات و سکنات شخصیتهاست، پیش روی مخاطب قرار می دهد. او می‌کوشد برای کنشهای داستانی خود جنبه‌های توجیه‌پذیری ارائه کند. توصیفهای ویژهٔ نظامی از شخصیتها، جلوه‌های زیبایی‌شناختی مکانها و حتی احساسات و عواطف انسانی، پیرنگ داستان را واقعی و توجیه‌پذیر می‌نماید:

مرغی آمد نشست چون کوهی — کامدم زو به دل در اندوهی
از بزرگی که بود سر تا پای — میل گفتی دراوفتاد ز جای
پر و بالی چو شاخ‌های درخت — پای‌ها بر مثال پایهٔ تخت
چون ستونی کشیده منقاری — بی ستونی و در میان غاری
هر دم آهنگ خارشی می‌کرد — خویشتن را گزارشی می‌کرد
هر پری را که گرد می‌انگیخت — نافهٔ مشک بر زمین می‌ریخت...
(همان، ۱۵۷)

اوفتادم چو برق با دل گرم — بر گلی نازک و گیاهی نرم

ساعتی نیک ماندم افتاده — دل به اندیشه‌های بد داده
(همان، ۱۵۸)

روضه‌ای دیدم آسمان ز میش — نارسیده غبار آدمیش
صد هزاران گل شکفته درو — سبزه بیدار و آب خفته درو
هر گلی گونه گونه از رنگی — بوی هر گل رسیده فرسنگی
زلف سنبل به حلقه‌های کمند — کرده جعد قرنفلش را بند...
(همان، ۱۵۸)

دیدم از دور صد هزاران حور — کز من آرام و صابری شد دور
یک جهان پرنگار نورانی — روح‌پرور چو راح ریحانی
هر نگاری به‌سان تازه بهار — همه در دست‌ها گرفته نگار
لب لعلی چو لاله در بستان — لعلشان خون‌بهای خوزستان
دست و ساعد پر از علاقهٔ زر — گردن و گوش پر ز لؤلؤ تر
شمع‌هایی به دست شاهانه — خالی از دود و گاز و پروانه...
(همان، ۱۶۰)

این نوع توصیفها، که در روایت «گنبد سیاه» به تناوب تکرار می‌شود، محرکهایی مناسب است تا وقایع داستانی توجیه‌پذیر باشد؛ به عنوان نمونه پافشاری «پادشاه» بر تمنّیات نفسانی که به از دست‌دادن همهٔ لذت‌هایش منجر می‌شود، بازتابی طبیعی نسبت به جلوه‌گریهای بی‌نظیر «ترکتاز» است. امامی در این باره می‌گوید: «بازتابهای روحی و عاطفی شخصیت، همانند بازتابهای عقلی و استدلالی تنها در رویارویی با محرکهای خارجی قابل مشاهده و تشخیص است» (۱۳۸۳: ٤٧) و این تمهیدی است که نظامی در جای جای متن با دقت و ظرافت بدان می‌پردازد.

در میان بنمایه‌های آزاد داستان، بخش عمده‌ای از بنمایه‌ها به فضاسازی تعلق دارد؛ آن بخش از توصیفها که موفق به ارائهٔ فضای داستان می‌شود، همچون فضایی که پادشاه در شهر سیاهپوشان با آن رو به رو، و یا حالت ترس و ناامنی که در بیابان بر او غالب می‌شود، کارکردی تعلیقی دارد، که در ابیاتی طولانی با شیوه‌های توصیفی ارائه می‌شود.

در «گنبد مشکین» از ظرفیتهای بنمایه‌های آزاد کمتر استفاده می‌شود. امیرخسرو توالی خطی را پی می‌گیرد و با کاربرد بنمایه‌های آزاد به صورت محدود از تعلیق داستان می‌کاهد. درواقع او بیشتر بر پایهٔ بنمایه‌های مقید، داستان را پیش می‌برد؛ کنشهایی که حذف آنها روایت را دچار نقصان می‌کند. بدیهی است رابطهٔ سادهٔ امور پی در پی نمی‌تواند روایت پرکششی را خلق کند؛ متن روایی برای حفظ موجودیت خود

به کمک شکاف اطلاعاتی که حاصل بنمایه‌های آزاد است از سرعت فرایند ادراک خواننده نسبت به خود می‌کاهد و فرایند مستمر پی‌ریزی، استحکام، شاخ و برگ‌دادن، حک واصلاح و گاهی هم جا به جایی یا حذف کلی فرضیه‌های خواننده را دستخوش تغییر می‌کند، شگردی که امیرخسرو کمتر از آن بهره می‌گیرد:

به قلم گشت با عطارد جفت — کار شمشیر خود چه شاید گفت
هر هنر کاندرو گمان نرسد — ور رسد در کمان آن نرسد

(دهلوی، ۱۳۹۰: ابیات ۸۰٤ و ۸۰۵)

مور با آن‌که بر سریر شود — کی سلیمان تخت‌گیر شود

(همان، بیت ۸۲۲)

شب چو بر ناقه بست محمل خویش — مه به خورشید داد منزل خویش

(همان، بیت ۹۰۹)

نکتهٔ دیگر اینکه کاربرد مناسب بنمایه‌های آزاد، فرایند خوانش متن را به تأخیر می اندازد؛ «تأخیر» این فرایند را به نوعی بازی فکری بدل می‌کند، ساختار این بازی از شیوه‌های مختلفی به دست می‌آید که مراحل آغازین آن عبارت است از مضمون‌بندی[۱۷] معما، صورت‌بندی معما و دست کم به طور تلویحی، وعدهٔ جواب دادن به حل معما. «متن به یمن حضور معما، دچار فرایندی تناقض‌آمیز می‌شود: از سویی متن در پی حل معماست؛ از سوی دیگر، تلاش می‌کند به منظور حفظ موجودیت خود، حل معما را به تعویق بیندازد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۷۲). اگرچه امیرخسرو در ساختار بنمایه‌های مقید روایت «گنبد مشکین»، معمایی را طرح می‌کند با بازگشایی سریع آن و عدم استفاده مناسب از بنمایه‌های آزاد، مسیر ادراک خواننده را هموار می‌سازد؛ به همین دلیل روایت او در مقایسه با اثر نظامی جذابیت کمتری دارد.

٤. نتیجه

پویایی فرایند قرائت متن، حاصل تمهیداتی است که همچون خطوطی پیاپی، زنجیرهٔ فرضیه‌های خواننده را دستخوش تغییر می‌کند. متن روایی برای ایجاد جذابیت و گیرایی، باید از سرعت فرایند ادراک خواننده نسبت به خود بکاهد. بهره‌گیری مناسب از ظرفیتهای بنمایه‌های آزاد، دستیابی به این هدف را میسر می‌سازد؛ شگردی که امیرخسرو دهلوی کمتر به آن می‌پردازد. در میان نظیره‌های امیرخسرو، تقلید از «هفت‌پیکر» نظامی مجال مناسبی بود تا از خلاقیتهای ذاتی خود بهره گیرد و هفت

افسانهٔ متفاوت از الگوی نظامی ارائه کند، به طوری که «هشت‌بهشت» او از نظر موضوع و مضمو و ساختار به هیچ روی به کتاب نظامی نمی‌ماند. مقایسهٔ تطبیقی دو افسانهٔ «گنبد سیاه» و «گنبد مشکین» نشان می‌دهد، راوی با بهره‌گیری اندک از ظرفیتهای بنمایه‌های آزاد، کارکرد توصیفات را به حداقل می‌رساند. درنتیجه نمی‌تواند حال و هوا، موقعیتها، شخصیتها و اشیا را از اهمیت درونمایه‌ای یا نمادین آکنده سازد در حالی که در «گنبد سیاه»، بنمایه‌های آزاد و پیوسته درون یک ساختار واحد عمل می‌کند و در کنار یکدیگر جلوه‌های شاعرانه‌ای را به تصویر می‌کشد. توصیفهای ویژهٔ نظامی از شخصیتها، جلوه‌های زیبایی‌شناختی مکانها و حتی احساسات و عواطف انسانی، پیرنگ داستان را واقعی و توجیه‌پذیر می‌سازد.

پی‌نوشت

1. B.Tomashevsky.
2. Thematique, Theorie de la Litteature, Paris, 1965.
3. Thematics.

٤. موتیف را از نظر توماشفسکی نباید با موتیف (بنمایه) در اسطوره‌شناسی و ادبیات تطبیقی اشتباه کرد. توماشفسکی کوچکترین واحد روایتی را موتیف می‌نامد نه آن مضمون کلی که ممکن است در انواع ادبی تکرار شود (نک: اخوت،۱۳۷۱: ص. ۵۰).

5. Bound motif.
6. Cardinal function.
7. Kernel.
8. Free motfe.
9. Catalyser.
10. Satellite .
11. Gustave von Grunebaum.

۱۲. بخش میانی که در واقع با سرگذشت بهرام گور ارتباط واقعی ندارد، بدین شکل با بخش نخستین ارتباط می‌یابد: روزی بهرام گور در سرزمین اعراب، زمانی‌که در قصر خورنق به‌سر می‌برد در یکی از راهروهای قصر حجره‌ای در بسته می‌یابد. بهرام در می‌گشاید و رازی که سنمّار بر دیوارهای حجره نقش کرده بود می‌بیند؛ راز سرنوشت وارث تاج و تخت ساسانی. پیکر «هفت شاهدخت»، هر یک به‌رنگی ویژه که تعدادشان با شمار هفته و هفت اقلیم که در جهان از هفت سیاره فرمان می برند، همخوانی داشت. «شاهدخت هند» با جامهٔ سیاه، هم‌سرشت با سیارهٔ کیوان، بانوی شنبه. «شاهدخت بیزانس» با جامهٔ زرین هم‌سرشت با خورشید، بانوی یکشنبه. «شاهدخت خوارزم» با جامهٔ سبز هم‌سرشت با ماه، بانوی دوشنبه. «شاهدخت سقلاب» با جامهٔ سرخ هم‌سرشت با مریخ، بانوی سه‌شنبه. «شاهدخت مغرب» با جامهٔ پیروزه‌رنگ هم‌سرشت با عطارد، بانوی چهارشنبه. «شاهدخت چین» با جامه‌ای به‌رنگ چوب صندل هم‌سرشت با مشتری، بانوی پنجشنبه و سرانجام، «شاهدخت پارس» با جامهٔ سپید هم‌سرشت با زهره، بانوی جمعه روز مقدس و دیگر تصویر شاهزاده بهرام بر فراز تصویر «هفت شاهدخت». بهرام به سرنوشت خود پی می‌برد. او برای فتح

امپراتوری ساسانی رهسپار می‌شود؛ پس از آزمونهای بسیار بر تخت شاهی می‌نشیند و اینک خواستار «هفت شاهدخت» از اقلیمهای هفت‌گانه می‌شود. با به قدرت رسیدن بهرام، پادشاهان شش اقلیم در برابر او تسلیم می‌شوند و دخترانشان را به سوی بهرام روانه می‌کنند. «شاهدخت هفتم» نیز از سرزمین پارس به آنان می‌پیوندد. پس از آن به فرمان بهرام «شیده»، شاگرد و وارث هنر سنمّار کاخ «هفت‌گنبد» را متناسب با رنگهای هفتگانهٔ سیارات و هفت اقلیم بر می‌افرازد. بهرام به رسم آشنایی هفت شب پی در پی، جامه‌ای به رنگ گنبد همسری که به دیدارش می‌رود می پوشد و شاهدختها، افسانه‌هایی برای او روایت می‌کنند؛ بدین ترتیب بهرام با خرد جهانگستر هفت اقلیم و به نوعی معرفت‌شناسی و آگاهی دست می‌یابد...

۱۳. احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، ج ۲.

14. Motivation

۱۵. نظم/ سامان بر روابط میان توالی مورد نظر رخدادها در داستان و سامان واقعی عرضهٔ آنها در متن، نظارت دارد (ژنت، ۱۹۸۰: ۳۳). درواقع نظم یعنی روابطی که بین توالی مفروض وقایع و ترتیب واقعی حضورشان در متن وجود دارد. هرگونه انحراف در ترتیب ارائهٔ متن نسبت به ترتیب وقوع حوادث در داستان، «زمان‌پریشی» خوانده می‌شود؛ به‌عبارت دیگر زمان‌پریشی قسمتی از متن است که زودتر یا دیرتر از موقعیت طبیعی آن در توالی واقعه آمده است. زمان‌پریشی‌ها به دو نوع کلی تقسیم می‌شود: الف- گذشته‌نگر ب- آینده‌نگر؛ «گذشته‌نگر یا تأخر» برگشتن به زمان گذشته است؛ یعنی واقعه‌ای در داستان زودتر اتفاق افتاده است؛ ولی در متن دیرتر بیان می‌شود. «آینده‌نگر یا تقدم»، حرکت نابهنگام به زمان آینده است؛ بنابراین واقعه‌ای که بعداً قرار است بیان شود، قبل از زمان خود بیان می‌شود (نک: ژنت، ۱۹۸۰: فصل اول).

16. Gaps.
17. Thematization.

منابع

احمدی، بابک؛ ***ساختار و تأویل متن***؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۰ .

اسکولز، رابرت؛ ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***؛ ترجمهٔ فرزانه طاهری؛ چ۲، تهران: نشر آگاه، ۱۳۸۳.

امامی، مجید؛ ***شخصیت‌پردازی در سینما***؛ تهران: برگ،۱۳۷۳.

اسلامی ندوشن، محمدعلی؛ ***جام جهان‌بین***؛ تهران: جامی،۱۳۷٤.

بری، مایکل؛ ***تفسیر مایکل بری بر هفت‌پیکر نظامی***؛ ترجمهٔ جلال علوی‌نیا؛ تهران: نشر نی، ۱۳۸۵.

برتنس، هانس؛ ***مبانی نظریه ادبی***؛ ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی؛ تهران: نشر ماهی،۱۳۸۳.

تودودورف، تزوتان؛ ***بوطیقای ساختارگرا***؛ ترجمهٔ محمد نبوی؛ تهران: نشر آگه، ۱۳۸۲.

ـــــــــــــ؛ ***نظریه ادبیات***؛ ترجمهٔ عاطفه طاهایی؛ تهران: اختران، ۱۳۸۵.

تولان، مایکل؛ ***روایت‌شناسی، درآمدی نقادانه-زبانشناختی***؛ ترجمهٔ ابوالفضل حری؛ تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی،۱۳۸۳.
ذوالفقاری، حسن؛ ***هشت‌بهشت***؛ به تصحیح دکتر حسن ذوالفقاری و پرویز ارسطو؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۹۰.
ـــــــــــــ؛ «هفت‌پیکر نظامی و نظیره‌های آن»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی؛ ش ۵۲ و ۵۳ ، بهار و تابستان ۱۳۸۵، ص٦٧- ۱۰۹
ـــــــــــــ؛ ***منظومه‌های عاشقانهٔ ادب فارسی***؛ تهران: نیما،۱۳۸۷.
ریپکا، یان و دیگران؛ ***تاریخ ادبیات ایران***؛ ترجمهٔ کیخسرو کشاورزی؛ تهران: گوتنبرگ، ۱۳۷۰.
ریمون- کنان، شلومیث؛ ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر***؛ ترجمهٔ ابوالفضل حری؛ تهران: نیلوفر،۱۳۸۷.
سلدن، رامان و پیتر ویدوسون؛ ***راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر***؛ ترجمهٔ عباس مخبر؛ چ۲، تهران: طرح‌نو،۱۳۷۷.
عباسی، حبیب‌الله؛ «بوطیقای امیرخسرو دهلوی»؛ فصلنامه فرهنگ و هنر، ۱۳۸۵، ص ۷۳ تا ٨٦.
غلامرضایی، محمد؛ ***داستان‌های غنایی منظوم***؛ یزد: انتشارات فردابه، ۱۳۷۰.
کوری،گریگوری؛ ***روایت‌ها و راوی‌ها***؛ ترجمهٔ محمد شهبا؛ تهران: انتشارات مینوی‌خرد،۱۳۹۱.
مک کی، رابرت؛ ***داستان*** (ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی)؛ ترجمهٔ محمد گذرآبادی؛ چ ۲، تهران: نشر هرمس، ۱۳۸۵.
نظامی گنجوی؛ ***هفت‌پیکر***؛ به کوشش سعید حمیدیان؛ چ ۵، تهران: نشر قطره، ۱۳۸۵.
هرمن، دیوید؛ «روایت‌شناسی ساختگرا»، ترجمهٔ محمد راغب، مجله هنر؛ ش ۸۲ (زمستان ۱۳۸۸)، ص ۳۰ تا ۳۹.

Chatman, Seymour; **Story and Discourse;** Ithaca: Cornell UP, 1978.
Genette, Gerard; **Narrative Discourse;** Trans, Jane E.Lewin.oxford: Bllackwell, 1980.
Prince, Grald; **A Dictionary of Narratology;** LINCOLN, Nebraska, Univercity of Nebraska p.,2003.