فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و چهارم، بهار ۱۳۹۶: ۵۴-۳۳
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۹/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۵/۱۸

تحلیل ساختار و الگوی نمایشی در «هفت لشکر» (طومار جامع نقالان)

عاطفه نیکخو*
یدالله جلالی پندری**

چکیده

هفت‌لشکر از جمله نمونه‌های «طومار جامع نقالان» در عهد قاجار است که به وسیلهٔ نقالی گمنام در سال ۱۲۹۲ هجری قمری کتابت شده است. هفت لشکر در اصل نام یکی از نبرد- روایت‌های مشهور نقالی است که از روی شهرت و رواج بر یکی از طومارهای جامع نقالان نیز اطلاق شده است. جنبهٔ روایی متن، عامل پیوستگی و ارتباط ادبیات و نمایش است. روایت داستان با حرکات نمایشی و قرار گرفتن راوی به جای اشخاص مختلف و تقلید حالات و حرکات آنان، روایت داستانی را به سمت روایت نمایشی هدایت می‌کند که به آن «داستان‌گویی نمایشی» گفته می‌شود. در این میان، گرچه نقال، در روایت خود به الگوپذیری از نقل‌های کهن نظر داشته است، امّا دخل و تصرف‌های ذهنی- ساختاری او، زمینهٔ جهت‌دهی نمایشی متن را فراهم ساخته است. بنابراین ظرفیت‌های نمایشی طومارها، ما را بر آن داشت تا در این مقاله به بررسی ساختار نماشی طومارجامع بپردازیم. براین‌اساس، در ابتدا با تعریف ساختار نمایش دراماتیک و بیان تفاوت میان این ساختار و ساختمان روایی طومار مورد نظر، درصدد تبیین الگوی ویژه‌ای برآمدیم. نتایج حاصل از این پژوهش در نهایت ما را با کاربرد الگوی ساختاری بارت به‌شکل روایت و حوادث تودرتو به‌عنوان «اپیزود»، ساختمان نمایش رویدادگرای

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان atefe.nikkhoo@yahoo.com
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد jalaliy@yazd.ac.ir

«روایت در روایت» و متفاوت با درام اوجگاهی در طومار جامع نقالان رهنمون ساخته است که به شکل جدول و نمودار نمایشی- روایی نشان داده شده است. این الگوی نمایشی، ساخت‌مایهٔ نمایشی خود را در قالب افزایش کنش و بر هم افزود نقش‌ویژه‌ها بر روایت اصلی در قالب نمایش رویدادگرا آشکار ساخته است. همچنین بهره‌گیری از رویدادهای همگرا و گسترش نمایش در عمق و توجه مخاطب به چگونگی حوادث در طول درام به جای تمرکز بر پایان آن، از جمله ویژگی‌های تعلیقی برآمده از این نوع ساختمان نمایشی است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات نمایشی، نقالی، طومار جامع نقالان، هفت لشکر، ساختار نمایش رویدادگرا.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

هنر نقالی به عنوان کهن‌ترین و ریشه‌دارترین نوع ادبی (ژانر) نمایش‌های عامیانـه، در ارتباط دوجانبهٔ زبانی و حرکتی نقال با عامهٔ مردم، به منظور خلق داسـتانی تأثیرگـذار از یک سو و نقش قابل توجه نقال در دخل و تصرف و افزوده‌های داستانی در مـتن طومـار مورد نظر از سوی دیگر بر توان نمایشی داستان‌ها تأکید می‌کند. این نوع داسـتان‌گـویی نمایشی که در دورهٔ اسلامی غالباً به نمایشی «یک نفره» تحت عنوان نقالی منجر شـد، بـا تقویت بازیگری به ظرفیت نمایشی هنر روایی خود افزود. نقالان به مثابهٔ داستان‌گویـانی نمایشگر، از بنیادها و خمیرمایه‌های هنر نمایشی بهره می‌گیرنـد. آنـان عـلاوه بـر نقـش روایی، بازیگری و صحنه‌پردازی می‌کنند، متنی به‌نام طومار دارند که آن را حفظ کـرده و یا از روی آن در مجلس نقالی می‌خوانند.

طومارها نسخه‌های دستنویس و آفرینشگرانه است که نقال با ذوق و قریحه خویش و با استناد به متون کهن حماسی، روایت می‌کند. بنابراین دخل و تصـرف نقـالان بـا ورود عناصر و ویژگی‌های جدید در متن طومارهـا، آنهـا را بـه داسـتان‌هـای منثـوری مبـدل می‌سازد که از ظرفیت‌های هنری بالقوه‌ای برخوردار است. وجود متونی مکتوب همچـون «طومارها» این امکان را برای داستان‌گویان و نقـالان فـراهم سـاخت کـه از طریـق نقـل جزئیات، ریزه‌کاری‌ها و شرح و بسط وقایع و رویدادها هرچه بیشتر بـه نمایشـی سـاختن هنر خویش یاری رسانند. ایجاد داستان‌های فرعی و تلفیق روایات اصیل بـا شـنیده‌هـا و تراوش‌های ذهنی داستان‌گویان به منظور رفـع ابهـام و روشـن سـاختن زوایـای تاریـک نقل‌های داستانی، دلیلی بر این مدعاست.

علاوه بر این، با توجه به جنبهٔ روایی متن و حلقه اتصال آن با نمایش، داسـتان‌گـویی می‌تواند دو جنبه داشته باشد؛ از یک سو به ادبیات مربوط می‌شود و از سـوی دیگـر بـه لحاظ چگونگی ادا کردن واژگـان بـا نمـایش‌گـری پیونـد پیـدا مـی‌کنـد. چنانچـه فـرد داستان‌گو، صرفاً به روایت ساده داستانی محدود نماند و همانند یک بازیگر نمایش گفتار و کردار بازیگران را تقلید کند، داستان‌گویی او نمایشی مـی‌شـود (شـیخ‌مهـدی و همکـاران، ۱۳۸۵: ۱۲۷). این نوع داستان‌گویی که به ظرفیـت و نیـروی واژگـانی راوی متکـی اسـت، خواننده را به معادل‌سازی‌های تصویری در ذهن خویش هدایت می‌کند.

همچنین، افزودن دامنه نقش و عملکرد شخصیت‌ها، گزینش بخش‌ها و رویدادهای مورد نظر یک داستان و گه‌گاه تغییر آنان، جهت‌دهی و شکل‌پذیری ساخت‌مایهٔ نمایش را نشان می‌دهد. به عنوان مثال «رضوان پری» در داستان «سام نامه»، دیوی است که به دلیل آشکار ساختن عشق خود بر سام و وصال نیافتن به او، به شخصیت مخالف سام تبدیل شده و بر این اساس صحنه‌ها و گفت‌وگوهای تنش‌زا، موقعیت‌آفرین و نمایشی را در ادامه رقم زده است. این درحالی است که این دیو در داستان اصلی، نه تنها چنین نقشی را عهده‌دار نیست بلکه به عنوان شخصیتی فرعی و بی‌تأثیر، حضوری کمرنگ دارد.

طومار هفت‌لشکر که از لحاظ قدمت به‌عنوان دومین مجموعه طومارهای باقی‌مانده با نام طومار جامع نقالان معروف به «هفت‌لشکر» شناخته‌شده؛ در سال ۱۲۹۲ هجری- قمری توسط نقالی گمنام کتابت و در سال ۱۳۷۷ با مقدمه، تصحیح و توضیح مهران افشاری و مهدی مداینی به چاپ رسیده است. این طومار که دربردارندهٔ داستان‌های حماسی از کیومرث تا بهمن است؛ به دلیل بخش قابل ملاحظه‌ای از آن به نام هفت لشکر (دوم)، بدین نام خوانده شده است. این طومار در دو بخش کتابت شده است. بخش نخست آن (هفت لشکر اول)، شامل داستان‌هایی از شاهنامه و دیگر متون حماسی است. امّا هفت لشکر دوم که با داستان برزو پسر سهراب آغاز می‌شود، ساخته و پرداختهٔ ذهن خود نقالان است. در این راستا می‌توان طومار جامع نقالان را با توجه به ساختمان متفاوت روایتی در داستان‌های آن به دو نوع تقسیم کرد . نخست داستان‌هایی همچون «رستم وسهراب» و «سیاوش» که نقال آن را با همان ساختار و الگوی ارسطویی برگرفته از شاهنامه روایت می‌کند؛ این در حالی است که داستان‌هایی چون «سام‌نامه»، «برزونامه» و داستان «رستم و اسفندیار» ساختمایهٔ روایتی- نمایشی متفاوت و همسان با الگوی روایت نقالی را آشکار ساخته است. در این راستا «سام‌نامه» داستان حماسی- عاشقانه‌ای است که دستیابی قهرمان (سام) به وصال پریدخت را روایت می‌کند. الگوی روایتی متفاوت این داستان در قالب «روایت در روایت» با بخش نخست طومار (هفت‌لشکر اول)، بیش از هرچیز ساخت و پرداخت‌های ذهنی نقالان در شکل‌دهی به الگوی متفاوت نمایشی حاصل از آن را تأیید می‌کند.

بیان مسئله

هفت لشکر، به عنوان نمونه‌ای از طومارهای جامع در عهد قاجار، علاوه بر ویژگی‌های روایتی از ظرفیت‌های نمایشی نیز بهره برده است. در این زمینه شگردهای روایتگری نقال، در جایگاه راوی هم از جمله ویژگی‌های بالقوه در زمینهٔ شکل‌دهی به جنبه‌ها و ساخت‌مایهٔ نمایشی اثر است. وی همچون راوی روایت داستانی، با بهره‌گیری از شگردهایی چون تغییر صحنه، روایت‌های تودرتو و موازی، برش‌های میان نقل، تغییر زاویهٔ دید از «دانای کل» به زاویهٔ دید «نمایشی»، «بیرونی» به «درونی» یا برعکس، حضور خود را تنها به عنوان ضبط صوت یا طوطی سخن‌گوی مجلس نقالی رد می‌کند و بدین‌گونه به نقش روایتگری خود صحّه می‌گذارد. «نقالان گروه بی‌شماری از قصه‌های ملّی و بومی با درونمایهٔ تاریخی، حماسی، دینی، مذهبی، غنایی و حتی افسانه‌ای را به صورت میان‌پرده بر آن می‌افزودند تا از این طریق با ایجاد تنوع و فراز و فرودهای حساب‌شده، کشش‌های داستانی لازم را برای مخاطبان ایجاد نمایند» (نصری اشرفی و شیرزادی، ۱۳۸۸: ۵۰۲). با وجود چنین داستان‌پردازی‌هایی، داستان‌های بازسازی شده، هویت و شخصیت مستقلی به خود گرفته‌اند؛ گویی داستان جدیدی شکل یافته و قصه‌ای نو از دل قصه‌ای قدیمی‌تر زاده شده است. بدین منظور و برای بیان نمونه‌ای از طومار مورد نظر، می‌توان به داستان برزونامه اشاره کرد. این داستان که از برزونامه منظوم گرفته شده، در متن طومار جامع، پس از نبرد برزو با رستم و شناساندن برزو به رستم توسط مادرش (شهرو)، داستان و روایتی جدید با نام «هفت لشکردوم» آغاز می‌شود. این بخش مفصل که در برزونامه منظوم وجود ندارد؛ «روایت منثوری است که در طومار نقالی هفت لشکر آمده و طبق این متن نقالی شامل داستان‌هایی مانند دل‌باختگی برزو بر فهرسیمین عذار و نبرد تمور یا تیمور پسر برزو و روایاتی از پهلوانی‌های جهان‌بخش پسر فرامرز و ... است» (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۱۹).

وجود چنین قابلیت‌های نمایشی در بطن ساختار روایی طومار مورد نظر است که ما را به تبیین ساختار و الگوی نمایشی آن فراخواند. بر این اساس، در مقاله پیش رو با دو سؤال و فرضیه اساسی روبرو هستیم:

۱. آیا ساختار طومار جامع نقالان با الگوی درام ارسطویی سازگار و همسان است؟

۲. درصورت عدم انطباق با الگوی دراماتیک، باتوجه به کدام الگو می‌توان ساختار درام اثر مورد نظر را تبیین کرد؟

با توجه به سؤال‌های پژوهشی موردنظر، برآنیم تا در ابتدا با تعریف ساختار نمایش دراماتیک به بیان تفاوت آن با ساختار روایی «روایت در روایت» طومار جامع نقالان بپردازیم. پس از آن با تبیین ساختار «روایت در روایت» و انطباق آن با الگوی روایی بارت، به ترسیم و تحلیل الگوی نمایش رویدادگرای اثر مورد بحث بپردازیم و نموداری از شکل ساختاری این نوع نمایش نیز به دست دهیم.

پیشینهٔ تحقیق

عموماً جنبه‌های نمایشی متون کلاسیک و در این میان بیش از همه متون حماسی، پیش از این نیز به محک نقد و تحلیل پژوهشگران درآمده‌اند. پروین گلی‌زاده و علی یاری در «بررسی قابلیت‌های نمایشی داستان حسنک وزیر در تاریخ بیهقی» (۱۳۸۸)، محمدرضا نصر اصفهانی در «واکاوی جنبه‌های دراماتیک داستان رستم و سهراب شاهنامه بر پایه درام‌شناسی ارسطو» (۱۳۸۹)، همچنین مهدی محقق و همکاران در «ساختار تراژیک داستان سیاوش» (۱۳۸۹) و محمد حنیف در «قابلیت‌های نمایشی شاهنامه» (۱۳۸۹) در این زمینه بررسی‌هایی انجام داده‌اند. در این پژوهش‌ها متون کهن فارسی تنها از جنبهٔ درام‌شناسی ارسطو معروف به درام اوجگاهی بررسی شده‌اند و هیچ‌گونه پژوهشی در زمینهٔ ساختار درام ایرانی و همگام با ساختمان رویدادگرا در طومارها به‌عنوان متونی با خاستگاه حماسی از جمله طومار جامع نقالان معروف به «هفت لشکر» صورت نگرفته است. بنابراین در مقالهٔ حاضر به بررسی ساختار نمایش ایرانی در روایت معروف «سام‌نامه» در طومار جامع نقالان می‌پردازیم. داستان «سام‌نامه» علاوه بر برخورداری از عناصر روایتی- داستانی، از ساخت‌مایهٔ نمایش بر اساس روایت و الگوی ایرانی و متفاوت با درام اروپایی بهره برده است. این اپیزود که به داستان زندگی سام (پهلوان ایرانی) و عشق او به پریدخت می‌پردازد، به الگوی نمایشی مطابق با درام ایرانی پاسخ مثبت داده است.

بحث و بررسی

ساختار نمایش

پیش از پرداختن به الگوی درام ایرانی و سنجش انطباق آن با ساختار طومار جامع نقالان، لازم است به درام اوجگاهی یا ساختار دراماتیک و تفاوت آن با ساختار رویدادگرای درام ایرانی اشاره کرد.

ساختار و ساختمان دراماتیک، که از آن می‌توان به شیوهٔ بیان و نظم و ترتیب رویدادها تعبیر کرد، برآیند اصول و قوانین حاکم بر پاره‌های آن است. به عبارت دیگر، ساختار نمایشی به «شیوه و سبک گزینش، پیدایش و چینش رویدادها و کارپرداخت‌ها گفته می‌شود. ساختار به نقشهٔ داستانی «الگو و ضرباهنگ» می‌بخشد و بزنگاه‌های نمایشی را به هم پیوند می‌زند. در واقع به سبب برخورداری از ساختار است که داستان‌مایه به نقشه داستانی مبدل می‌گردد و ساختار، چندوچون زیباشناسیک این جریان است» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۵: ۱۷۴). این همان افسانه مضمون ارسطویی و مبدأ و روح تراژدی است. ساختار دراماتیک با ارتباط منسجم میان اجزای گوناگون اثر، به عنوان عنصری پویا و متحرک، به تأثیرپذیری مخاطب از ساختمان کلان نمایش می‌انجامد.

ارسطو به عنوان نخستین نظریه‌پرداز ادبیات نمایشی، ساختار هر تراژدی را به دو بخش عمدهٔ «گره‌افکنی» و «گره‌گشایی» تقسیم می‌کند. «مقصود از گره‌افکنی، وقایعی است که از آغاز داستان تا قبل از تغییر بخت قهرمان روی می‌دهد و از آغاز تغییر بخت قهرمان تا انتهای داستان را «گره‌گشایی» می‌نامم» (ارسطو، ۱۳۷۷: ۱۲۸). این نوع ساختار که به ساختار نمایش اوجگاهی و دراماتیک شهرت دارد، بر مبنای توالی علّت و معلولی ارائه می‌گردد. «بدین شیوه که در نمایشی سنجیده و حساب‌شده، نقاط اوج که در واقع هر یک در هر مرحله از نمایش به مثابهٔ هدفی برای شخصِ محوری بازی محسوب می‌شود، به ترتیبی قرار می‌گیرد که همیشه، به جز نقطهٔ اوج صحنهٔ نهایی (اصلی) فقط یک نقطه اوج دیگر (یک هدف فرعی دیگر) در برابر شخص محوری قرار گیرد و هنگامی که قهرمان اصلی به این نقطه رسید، نقطهٔ اوج صحنهٔ بعدی نمودار می‌شود. این فرایند تا رسیدن به نقطه اوج صحنه نهایی نمایش به این ترتیب ادامه می‌یابد» (مکی، ۱۳۶۱:

۱۲۸). در واقع ساختمان نقشهٔ اوجگاهی در یک خط مستقیم و در یک سیر صعودی به اوج می‌رسد و در آن از شاخ و برگ خط داستانی و پرداختن به داستان‌های فرعی خودداری می‌شود. بنابراین رابطهٔ گذر زمان با شدت هیجان، در رسیدن به نقطه اوج نهایی در هر صحنه، سیری صعودی را برای نمایش به همراه خواهد داشت.

ساختار نمایش ایرانی

با توجه به بررسی ساختار روایتی داستان‌های «طومار جامع نقالان»، می‌توان اذعان داشت که اثر مورد بحث نه‌تنها بر ساختار نمایش دراماتیک منطبق نیست، بلکه بیش از هر چیز، درامی سازگار و همسان با ساختار داستان‌پردازی «قصه در قصه» است. «سنت قصه‌گویی تودرتو» ایجاب می‌کند که نمایش آن نیز تودرتو باشد. این مسئله‌ای فرهنگی و ریشه‌دار است. این شیوه، همواره با روایاتی فرعی، روایت اصلی را به حالت تعلیق درمی‌آورد و در واقع نمایش در نمایش است. فن نقالی نیز از همین شگردها استفاده می‌کرده است» (یاری، ۱۳۷۹: ۹۹). این شکل از نمایش، سال‌ها پیش از داستان‌پردازی نوین و شکل‌شکنی ساخت‌های متعارف و گوناگونی نحوهٔ روایت داستان، در سنت داستان‌پردازی ما به شکل تودرتو وجود داشته و بعد، ساختار نمایش را شکل داده است.

با توجه به ساختار «اپیزودیک» و «قصه در قصه» در درام ایرانی، می‌توان به نداشتن روابط علّی و معلولی و کارکرد حوادث فرعی و غیر کارکردی (روایت به جای طرح و توطئه) به عنوان مهم‌ترین رکن ساختاری آن اشاره کرد. این ویژگی مهم‌ترین تفاوت میان ساختار درام اوجگاهی و رویدادگرا است. بنابراین در درام ایرانی که می‌توان آن را مطابق با ساختار بخش‌رویدادی دانست، «داستان ضمنی یا فرعی، یا داستانکی در داستان یا نمایشنامکی «در نمایشنامه» در نقشه داستانی بیشتر به «نقشک داستانی» تبدیل شده است. این ویژگی از ناهمانندی‌های نقشه داستانی اوجگاهی با نقشه داستانی بخش‌رویدادی است که نقشه داستانی آن توانش پذیرفتن نقشک داستانی را نداشته است» (ناظرزادهٔ کرمانی، ۱۳۸۵: ۱۸۳).

در این نوع ساختار درام، داستان‌های فرعی با افزایش کنش‌ها و برافزودهای روایتی،

مسیر اصلی نمایش را که تودرتویی روایت اصلی با این رویدادهای فرعی است، شکل می‌دهند. هرکدام از روایت‌های فرعی به شکل مستقل با نقطهٔ اوجی مجزا و بدون رابطهٔ علّی با دیگر نقاط، در دل روایت اصلی قرار دارد و در نهایت توالی منحنی در منحنی و برافزود این رویدادهای فرعی بر روایت اصلی، ساخت‌مایهٔ رویدادگرای این نوع خاص نمایش ایرانی را تشکیل می‌دهد. برای مثال، می‌توان به روایت فرعی «عشق قمررخ به سام» و رویدادهای پی‌آیند آن در دل روایت اصلی اشاره کرد. این روایت که به شکل پی‌آیند و بی‌ارتباط به ساختمان علّی داستان، با هدف ایجاد تنش و کششی مؤثر در روند روایت اصلی قرار گرفته، مؤیدی بر رویدادگرایی ساختمان نمایش است.

به این ترتیب، در «طومار جامع نقالان» هم بهره‌گیری از قصه‌ها، روایات و حوادث «تودرتو» به عنوان اپیزود و هم‌افزایی آنها در جهت شکل‌دهی و ایجاد نمایشی یگانه، ما را به تحلیل ساختمان نمایشی این طومار بر اساس شگرد رویدادگرا و مطابق با درام ایرانی واداشته است.

در اینجا لازم است ابتدا تعریفی از «اپیزود» و ساختمان «قصه در قصه» و کاربرد ساختاری آن در روایت‌های نقالی ارائه دهیم. چنانکه بیان شد، اپیزود، حادثه یا رویدادی مستقل و خودبسنده است که با وجود تمامیت ساختاری «با درونمایه داستان، رابطه معنوی کاملی دارند؛ به طوری که اغلب می‌توان شباهت غیر قابل انکاری میان شخصیت‌های داستان اصلی و اپیزودیک یافت» (داد، ۱۳۸۵: ۱۱۱). با توجه به تعریف اپیزود، باید به تفاوت آشکاری میان روایت‌های نقالی و ساختار «قصه در قصه» اشاره کرد. اگر چه روایت‌های نقالی در ساختمان اثر از ساختاری «قصه در قصه» و اپیزودیک برخوردارند، اما وجود تمایز میان روایت‌های نقالی در تحلیل جزء به جزء داستان‌های اثر مورد بحث و این گونه داستان‌ها را نمی‌توان نادیده گرفت. این تفاوت که به چگونگی کارکرد «اپیزود» در ساختمان نقل مربوط است، در نهایت به نقش «روایت در روایت» به جای «قصه در قصه» و ارتباط با پیرنگ اثر منجر شده است. از این دیدگاه، اگر چه در روایت‌های نقالی نیز «روایت‌های فرعی» نقش غیر قابل انکاری دارند، اما حادثه‌های فرعی به شکل «روایت در روایت» نمود یافته که با ساختار «قصه در قصه» متفاوت است. «شیوه

نقالان، تودرتویی در روایت و گزارش است و نـه تودرتـویی در قصـه» (یـاری، ۱۳۷۹: ۱۱۵)؛ بنابراین می‌توان به سه تفاوت عمده این گونه نقل‌ها با ساختار «قصه در قصه» اشاره کرد:

۱. شخصیت‌های ساختار «روایت در روایت» همان شخصیت‌های اصلی‌اند که روایت‌ها و حوادث گوناگون برای آنـان اتفـاق مـی‌افتـد؛ یعنـی بیشـتر حادثـه‌محوراند. اگـر چـه شخصـیت‌هـای جدیـدی در سـاختار «روایـت در روایـت» نیـز وارد مـی‌شـوند، امـا ایـن شخصیت‌ها در روایت‌های جدیدی کـه پـس از آن مـی‌آینـد، بـا شخصـیت‌هـای جدیـد جایگزین نمی‌شوند. به عبارت دیگر، تقریباً تمامی شخصیت‌هـای اصـلی در روایـت‌هـای گوناگون یکسان‌اند، با این تفـاوت کـه در معـرض حـوادث و رویـدادهای گونـاگون قـرار می‌گیرند و تنها شخصیت‌های فرعی در سیر حوادث وارد داستان می‌شوند. این در حـالی است که در ساختار «قصه در قصه» با شروع قصه و اپیزود جدید، شخصیت‌های جدیـدی وارد داستان می‌شوند و با اتمام آن، جای خود را در اپیزود بعدی بـه شخصـیت دیگـری، متناسب با درونمایه داستان، می‌دهند. برای نمونـه مـی‌تـوان بـه شخصـیت‌هـای اصـلی داستان مورد نظر همچون «سام»، «پریدخت»، «خاقـان»، «قمرتـاش»، «فرهنـگ دیـوزاد» و حتی برخی شخصیت‌های فرعی همچون «رضوان پری» اشاره کـرد کـه در طـول روایـت همواره با کارکردی یکسان به نقش خویش ادامه می‌دهند و هرگز شخصـیت دیگـری بـا افزایش روایت‌های فرعی و تودرتو جایگزین آنها نمی‌شود.

۲. در ساختار «قصه در قصه» اگر چه اپیزودها و قصه‌های فرعی بـا داسـتان اصـلی در ارتباط‌اند، اما این ارتباط، معنوی و در راستای تأیید محتوا و درونمایه اثر است. «در ایـن ساختار آنچه که به ظاهر دیده می‌شود، این است که قصه‌ها و اندیشه‌هـای پیرامـونی بـا همدیگر ربطی ندارد و هر کدام اندیشه و قصه‌ای جدا و بی‌ربط را با قصه‌های دیگر دارند؛ اما این گسستگی برای آنکه از هم نپاشد، نیاز به عنصری مشترک دارد. گـاه ایـن عنصـر می‌تواند موضوع یا مضمونی مشترک باشد، ماننـد شـهادت امـام حسـین (ع) در تعزیـه» (جولایی، ۱۳۸۹: ۱۴۲). اما این ویژگی (ارتباط اپیزود با کل داستان) در روایت‌هـای نقـالی، در راستای ساختار و نقش شخصیت‌ها و ایجاد گره‌های بیشتر در راه رسـیدن شخصـیت اصلی به هدف و به عنوان حلقه ارتباطی هستند؛ اما نه به صورت علّی و معلولی، بلکه بـه

شکل منحنی در منحنی و گره در گره در سیر آکسیون (وقایع) داستان. در این راستا می‌توان به پی‌رفت‌های روایت‌های اصلی و فرعی داستان سام‌نامه همچون گرفتارشدن سام در طلسم رضوان‌پری و عاشق‌شدن طوطی‌بن شداد بر سام که در ادامه خواهد آمد، اشاره کرد. نقش‌ویژه‌های فرعی که به‌عنوان پی‌آیند و حلقه ارتباطی رویدادهای اصلی به شمار می‌آیند، عامل گره و کنش هر چه بیشتر در مسیر شخصیت‌ها و رویدادهای اصلی داستان هستند.

۳. گرچه در ساختار نمایش رویدادگرای نقالان، روایت‌های فرعی به عنوان معلول حوادث اصلی داستان نیستند؛ می‌توانند در مسیر حوادث پس از آنها واقع شوند، یعنی به عنوان پی‌آیند آنها نه معلول آنها. این در حالی است که این شیوه در ساختمان «قصه در قصه» به عنوان قصه‌ای مجزا و مستقل و گویی به عنوان قصه‌ای نوزاد از دل قصه اصلی مطرح است و قصه‌های فرعی در بیشتر مواقع در پیوند محتوایی و معنایی با آن هستند، نه ساختاری. از این نمونه می‌توان به روایت‌های فرعی در دل دو روایت اصلی و اپیزودیک که در جدول با حروف کوچک امّا به شکل متوالی ذکر شده، اشاره کرد. گرفتارشدن سام در طلسم رضوان‌پری و حوادث فرعی پی‌آیند آن از این نمونه‌اند.

بهره‌گیری نقال از شگرد خاص «روایت در روایت»، بیش از هر چیز اهمیت و توانش حوادث فرعی را در ساختار «طومار جامع نقالان» نشان می‌دهد، تا آنجا که این حوادث نه تنها زائد نیستند، بلکه در بیشتر مواقع کنش و ساختمان اصلی وقایع در آن نهفته است. بدین معنی که به گفتهٔ میلان کوندرا «هیچ حادثه فرعی به شکل پیشین محکوم به باقی ماندن به صورت حادثه‌ای فرعی نیست. هر واقعه‌ای هر قدر که جزئی باشد، باز هم این امکان برایش وجود دارد که دیر یا زود علت واقعه یا وقایعی دیگر شود» (یاری، ۱۳۸۷: ۷۵).

حضور حوادث فرعی به عنوان عنصری مؤثر در کنش و پیشبرد وقایع داستان، در تحلیل روایی و بالتبع نمایشی قصه‌های مورد نظر بیش از هر چیز مفهوم «نقش‌ویژه» (معادل خویشکاری) از منظر بارت را آشکار می‌سازد. از این دیدگاه «نقش‌ویژه یک عنصر در اثر، به معنای امکان ایجاد ارتباط عنصر با سایر عناصر و با مجموعه اثر است» (احمدی، ۱۳۸۶: ۲۳۱). نقش‌ویژه به دو دسته کلیدی و غیرکلیدی تقسیم می‌شود که نقش‌ویژه

کلیدی به ساختار اصلی روایت مربوط است. بارت در این مورد مثالی آورده است: دستی دراز می‌شود، دستی دیگر را می‌فشارد و از آن جدا می‌شود. هر یک از این سه لحظه نقش‌ویژه‌های فرعی یا جزئی است. اما مجموع آنها، خود یک نقش‌ویژه است که به کل داستان مرتبط می‌شود. در اینجا مفهوم «پی‌رفت» در ساختمان داستانی- نمایشی روایت‌های مورد نظر مطرح می‌شود. «پی‌رفت تداوم منطقی نقش‌ویژه است که با هم مناسبت درونی و مستحکم دارند. هر پی‌رفت از جایی آغاز می‌شود که مناسبتی منطقی میان کنش و نقش‌ویژه پیشین نتوان یافت و آنجا پایان می‌گیرد که کنش با نقش‌ویژه بعدی بی‌ارتباط شود» (همان: ۲۳۲).

بدین منظور می‌توان به پی‌رفت روایت اصلی که در جدول از حروف (h تا j) و روایت اپیزودیک از (e تا h) نام‌گذاری شده اشاره کرد. بنابراین با توجه به جایگاه نقش‌ویژه‌ها و تحلیل پی‌رفت‌های داستانی- نمایشی و ارتباط و هم‌سانی آنها با کارکرد حوادث فرعی در ساختمان نمایشی اثر مورد بحث، می‌توان از نمودار تحلیل ساختاری بارت در ترسیم ساخت‌مایه نمایشی رویدادگرا در «طومار جامع نقالان» و خصوصاً داستان «سام‌نامه» بهره گرفت. کاربرد نقش‌ویژه‌ها در نظرگاه بارت از یک سو و تعبیر وی از داستان به عنوان تغییر از وضعیت اولیه به وضعیت نهایی از سوی دیگر، ساختار هر روایت در اثر مورد بحث، از دیدگاه او را بدین شکل آشکار می‌سازد:

وضعیت اولیه+ کنش‌ها (نقش‌ویژه‌های کلیدی+ غیرکلیدی(پی‌رفت)) + آرامش موقتی+ کنش‌ها +... + آرامش موقتی+... + وضعیت نهایی

این الگو که قابلیت همسانی و انطباق با روایت‌های جامع نقالان و داستان مورد بحث، به عنوان ساختار نمایشی رویدادگرا را دارد، به دلیل جایگاه ویژه «نقش‌ویژه‌ها» و «پی‌رفت‌های» داستانی- نمایشی، بر ساختار اوجگاهی و دراماتیک منطبق نیست. همان‌گونه که بیان شد، ساختار نمایش رویدادگرا یا بخش‌رویدادی به این صورت از نمایش دراماتیک جدا می‌شود که عامل طرح و توطئه به جای پیمودن سیر صعودی در جهت نقطهٔ اوج، به‌شکل تعدادی رویداد و اتفاق مجزا و مستقل گشوده می‌شود و هر یک از این اتفاقات کامل و خودبسنده است. از سوی دیگر برخورداری از پی‌رفت‌های مرتبط با ساختار کلی اثر در روایت‌های مورد بحث، آنها را به «حوادث پی‌آیند» بدل

می‌سازد نه قصه‌های «تودرتو».

بر این اساس و به منظور آشنایی هر چه بیشتر با این ساختار، نمودار ساختار نمایشی داستان «سام‌نامه» را ترسیم می‌کنیم. سام‌نامه به‌مثابه یکی از روایت‌های طومار جامع، به دلیل کاربرد کاملاً همسان با نقش‌ویژه‌ها و پی‌رفت‌های داستانی نمایشی، به عنوان نمونه‌ای برای ترسیم نمودار مورد نظر انتخاب شده است. با توجّه به ساختار داستانی سام‌نامه، برطبق الگوی بارت در ساختمان نمایشی آن با دو نوع روایت اصلی و فرعی (روایت در روایت) روبه‌رو هستیم. روایت اصلی با یک مقدمه‌چینی یا وضعیّت اولیه آغاز می‌شود؛ تمامی مسیر رویدادگرای حوادث که با عشق سام به پریدخت (به‌عنوان رویداد اصلی نمایش) آغاز می‌شود، از طریق پی‌آیند و انباشت نقش‌ویژه‌های اصلی و فرعی، در قالب دو روایت «اصلی» و «روایت در روایت» ادامه می‌یابد؛ تا آنجا که از برافزود تمامی کنش‌ها بر یکدیگر، ساخت‌مایهٔ نهایی درام رویدادگرای خویش را به‌شکل متفاوت با ساختمان نمایش اوجگاهی آشکار ساخته است. براین‌اساس، می‌توان ساختار نمایشی داستان مورد نظر را با توجه به الگوی بارت این‌گونه تبیین کرد:

وضعیت اولیه + کنش‌ها

⬇

وضعیت‌نهایی (مقدمه‌چینی برای شکار)

- روایت اصلی: نقش‌ویژه‌های کلیدی + نقش‌ویژه‌های غیرکلیدی(پی‌رفت) +آرامش موقتی+ کنش‌ها+...
- روایت اپیزودیک: نقش‌ویژه‌های کلیدی + نقش‌ویژه‌های غیرکلیدی (پی‌رفت)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شروع روایت اصلی

- **A-** رفتن سام به شکار و دیدن پریدخت و عاشق شدن بر او
- **B-** حرکت سام به سمت چین (زادگاه پریدخت)
- **C-** نبرد سام با ژنده‌جادو و نجات پرینوش(خواهر پریدخت) از بند او
- **D-** رساندن پرینوش به چین و بیان دلاوری‌های سام برای پریدخت از زبان پرینوش
- **E-** عاشق شدن پریدخت بر سام
- **F-** دعوت سام به عیش و نوش از سوی پریدخت
- **G-** باخبر شدن خاقان (پدر پریدخت) از این حادثه و دستگیر کردن سام

♦ **آرامش موقتی**

نقش‌ویژه‌های غیرکلیدی

پی‌رفت
- ✓ h - عاشق شدن قمررخ (نگهبان سام) بر او
- ✓ i- نجات سام از دست قمررخ و حرکت به سمت پریدخت
- ✓ g- حمله سهیل جانسوز و شاپور برسام برای بازگرداندن پریدخت

- **H-** خواستگاری کردن سام پریدخت را از خاقان چین
- **I-** فرستادن خاقان، سام را به جنگ نهنکال دیو به‌منظور فریب او
- **J-**فرستادن پریدخت در غیاب سام به مغرب نزد قمرتاش برای ازدواج با او (قمرتاش)
- **K-** نامه نوشتن پریدخت به سام برای نجات از دست قمرتاش
- **L-** نجات پریدخت توسط فرهنگ دیوزاد

♦ **آرامش موقتی**

شروع روایت اپیزودیک اول

- ❖ A1 شکار رفتن سام و پریدخت با هم و گرفتارشدن در طلسم رضوان‌پری
- ❖ B1 عاشق‌شدن رضوان‌پری بر سام

❖ C1 ممانعت سام از رضوان‌پری

❖ D1 خشم گرفتن رضوان‌پری بر سام و زندانی‌کردن پریدخت در صندوق و به دریا انداختن او

نقش‌ویژه‌های غیرکلیدی روایت اپیزودیک

پی‌رفت

✓ e گرفتارشدن سام در طلسم رضوان‌پری

✓ F حرکت فرهنگ دیوزاد برای نجات سام و به خواب دیدن خضر در راه

✓ g باخبر کردن خضر، فرهنگ‌دیوزاد را از طلسم رضوان‌پری

✓ h نجات سام توسط فرهنگ‌دیوزاد

پایان پی‌رفت و ادامهٔ رویدادهای اصلی

▪ E_1 گرفتن پریدخت از دریا توسط سوداگران

▪ F_1 نجات پریدخت توسط قمرتاش

♦ **آرامش موقتی**

پایان روایت اپیزودیک اول و ادامهٔ روایت اصلی

▪ N اعلام موافقت خاقان با ازدواج سام و پریدخت و دعوت آنان به چین به‌منظور فریب سام

▪ O نپذیرفتن هشدار قلواد و قلنوش از سوی سام مبنی بر طعمه بودن سفر

▪ **P** حرکت سام و پریدخت به سمت چین

▪ Q سپردن پریدخت به خاقان برای زینت و آماده شدن

▪ R از بام انداختن کنیزی توسط وزیرخاقان به جای پریدخت برای فریب سام و دیگران

▪ S زندانی کردن پریدخت و خواهرش پرینوش توسط وزیر

▪ **T** آگاه شدن پسر وزیر از مکر او

- **U** عاشق شدن پسر وزیر بر پرینوش
- **V** ممانعت وزیر از خواستگاری پرینوش
- **W** نشان دادن جای پریدخت به سام از سوی پسر وزیر به‌دلیل کینه‌ورزی با پدر
- X نجات پریدخت و پرینوش

♦ **آرامش موقتی**

شروع روایت اپیزودیک دوم

❖ A_2 نافرمانی شداد و خروج او و نبرد با منوچهر

❖ B_2 درخواست منوچهر از سام برای کمک به او

❖ C_2 یاری سام به منوچهر و ربوده شدن پریدخت در نبود سام توسط ابرهای دیو

نقش‌ویژه غیرکلیدی روایت اپیزودیک دوم

✓ عاشق شدن طوطی‌بن شداد بر سام در این نبرد

ادامه روایت اپیزودیک دوم

❖ D_2 نجات پریدخت توسط سام

پایان روایت اپیزودیک دوم و ادامه اپیزودیک دوم

- Y بازگشت سام به‌همراه پریدخت و طوطی‌بن شداد به ایران
- Z رسیدن سام به وصال پریدخت و طوطی

← **وضعیت نهایی**

(بخشیدن ولایت کابل و هند از جانب منوچهر به سام)

بنابراین در این نوع درام، کارکرد نقش‌ویژه‌های فرعی(پی‌رفت‌ها)، نه‌تنها به‌عنوان عناصری غیرکارکردی، بلکه در قالب رویدادهایی مستقل و پیش‌برنده، به دو شکل در ساختمان اصلی نمایش آشکار است؛ هم ساختمان رویدادهای اصلی را با گره‌ها و

حوادث تودرتوی پیش‌برنده روبه‌رو ساخته و هم شکل‌دهی و شاکلهٔ اصلی روایت‌های اپیزودیک (روایت در روایت) را در راستای خلق درام همسان با ساخت‌مایهٔ رویدادگرا و «روایت در روایت» خویش بر عهده داشته است. بر این اساس و با توجه به جدول ساختار روایی سام‌نامه، الگوی نمایشی آن را به دلیل تأکید هرچه بیشتر بر کارکرد نقش‌ویژه‌ها و عدم پیروی از رابطهٔ علّی اما پیش‌برنده آنها در روایت اصلی و در الگویی کاملاً متفاوت با سیر صعودی درام اوجگاهی، به شکل منحنی در منحنی ترسیم کرده‌ایم. همان‌گونه که در نمودار پیشین آشکار است، رویدادهای اصلی و کلیدی در هر دو روایت با حروف بزرگ و نقش‌ویژه‌های غیرکلیدی آنها، به‌دلیل نقش پیش‌برنده و پی‌آیندی در ساختمان روایی- نمایشی، با حروف کوچک امّا متوالی نشان داده شده است. دو روایت فرعی (روایت در روایت) نیز در جدول با حروف شماره‌دار و در نمودار به شکل منحنی‌های خارج از کنش‌ها و خط سیر اصلی، متمایل به سمت پایین، آشکار است. همچنین، رویدادهای اصلی از حروف A تا Z و دو رویداد فرعی یکی از A_1 تا F_1 و دیگر از A2 تا D2 مشخص شده‌اند. هرکدام از این دو رویداد نیز همچنین شامل نقش‌ویژه‌های متعدد غیرکلیدی است که با حروف کوچک اما متوالی با رویدادها نشان داده شده است.

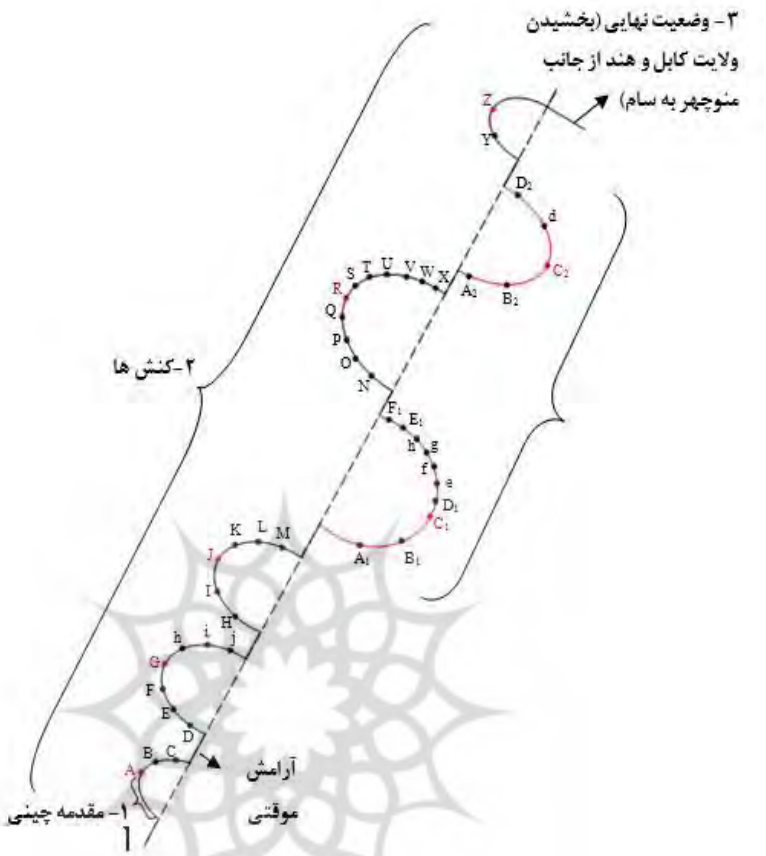
شایان ذکر است که نبود ساختار علّی و معلولی و چنیش دایره‌وار و رویداد در رویداد حوادث در این اثر، ساختاری عمودی را در مقابل ساختار افقی و علّی و معلولی در ساختمان این نمایش آشکار ساخته است. در نمایش رویدادگرا، «کنش بر اساس همگرایی و نفوذ است و نه پیشرفت و گسترش و بالاخره بر عمق است نه بر بُعد». (جولایی، ۱۳۸۹: ۱۳۷). این نوع کنش در ساختار نمایشی اثر مورد بحث، در نهایت پیشرفت و گسترشی به همراه ندارند، بلکه هر کدام از آنها برای ایجاد عمق در اثر و نفوذ هر چه بیشتر طراحی شده‌اند. این ویژگی، خصوصیتی دیگر از نمایشنامه‌های عمودی را نیز نشان می‌دهد. فعالیت و حرکت میان کنش‌ها کم، متناوب و ناپیوسته است که «این خصوصیت وقفه را نشان می‌دهد نه پیوند را» (جولایی، ۱۳۸۹: ۱۳۷). به دیگر سخن، نفوذ و همگرایی کنش‌های متعدد در قالب روایت در روایت رویدادهای اصلی و اپیزودیک در کنار نقش دایره‌وار و پی‌آیندی پی‌رفت‌ها، تنها مسیر درام را با عمق‌های متعدد و چالش‌برانگیز روبه‌رو می‌سازد. این امر که در پایان برخی از روایت‌ها با آرامشی موقتی

روبه‌روست، دوباره به چرخشی عمودی و دور از روابط علّی- معلولی باز می‌گردد و درام را با گسترشی بدون بعد پی می‌گیرد.

همچنین ساختار نمایش عمودی و رویدادگرای اثر مورد بحث نیز، به‌گونه‌ای در تقابل با پایان‌بندی در ساختار درام اوجگاهی قراردارد. چنانکه در نمودار نیز آشکار است به دلیل کنش‌های هم‌گرا و در عمق، تماشاگر دیگر در انتظار پایان درام نیست. او از پایان آگاه است و در پی آن است که سیر وقایع را دنبال کند. بر این اساس، ساختمان روایت در روایت، تعلیقی نمایشی بر پایهٔ «کشش و انتظار مخاطب از چگونگی رویدادها» فراهم آورده، مخاطب را در ارتباط با افزایش موانع و گره‌های برآمده از این نوع ساختمان روایتی نقل با سؤال «چگونه خواهد شد؟» در برابر «چه خواهد شد؟» روبه‌رو می‌سازد. تعلیق که از آن به عدم اطمینان و بی‌خبری از نتیجه یاد می‌شود، شالوده و بن‌مایه تمامی ساختارهای نمایشی است. به عبارتی، تعلیق همان «چه خواهد شد؟» و انتظار بعد از بحرانی است که دلهره و اضطراب مخاطب را نسبت به وضعیت شخصیت اصلی و قرارگرفتن او در وضعیتی نامناسب به همراه دارد.

نکته قابل توجه در روایت‌های نقالی و همچنین اثر مورد بحث این است که دخل و تصرف نقالان در ساختار اصلی نقل و بهره‌گیری از روایت‌های تودرتو (روایت در روایت) و موازی در راستای نقل اصلی و ایجاد فراز و فرودهای حساب شده، زمینهٔ گریز و به تبع آن، شکل‌دهی تعلیق را به شکلی متفاوت، در قالب کشش و نوعی گریز فراهم آورده است. «در قصه و درام‌پردازی ایرانی، «گریز» یکی از عناصر کلیدی تلقی می‌شود. گریز همان شگردی است که نقال‌ها و یا واعظان از آن در جریان صحبت‌های اصلی خود استفاده می‌کردند. در واقع «گریز» نوعی فن و شگرد است که کاربردی مشابه تعلیق در درام غربی دارد. گریز به جای تبعیت از هرم روایت و استفاده از اصل «علّت و معلولی»، نوعی رها کردن خط اصلی داستان و ورود به داستان دیگر است» (یاری، ۱۳۷۹: ۷۸). کاربرد روایت‌های تودرتو (روایت در روایت) به شکل حلقه ارتباطی و پی آیند وقایع داستان، سهم به‌سزایی در گریز نمایشی ایفا می‌کند. این شگرد که بیش از پیش مخاطب را با گره‌ها و موانع شخصیت اصلی همراه می‌سازد، بُعد دیگری از تعلیق را برای او رقم خواهد زد؛ مخاطب که از نتیجهٔ داستان و پیروزی و دستیابی قهرمان اصلی به

هدف خویش آگاه است، انتظار چگونگی رویارویی قهرمان با حـوادث گونـاگون و مرتفـع کردن آنها را می‌کشد، نه انتظار و دلهره دستیابی او به هدف.



نتیجه‌گیری

نمایش عامیانه نقالی به دلیل برخورداری از متنی مکتوب، حاصل دخل و تصرف‌های روایی و برافزوده‌های ذهنی نقال بر روایت‌های اصلی، امکان بررسی سـاختار نمایشـی آن را فراهم ساخته است. این نوع داستان‌گویی نمایشی که در دورهٔ اسلامی غالباً به نمایشی «یک نفره» تحت عنوان نقالی منجر شد، با تقویت بازیگری به ظرفیت نمایشی هنر روایی خود افزود تا آنجا که با خلق حرکات نمایشی، آن را از یک هنر شنیداری مطلق بـه هنـر

نمایشی- شنیداری تبدیل کرد.

طومارها، نسخه‌های دستنویس به عنوان مأخذ و منبعی برای داستان‌گویی نقالان با زمینهٔ آفرینشگرانه هستند که ظرفیت‌های بالقوه‌ای از جمله توان نمایشی را در خود به یادگار دارند. طومار مورد نظر که دربردارندهٔ داستان‌های حماسی از کیومرث تا بهمن است، به دلیل بخش قابل ملاحظه‌ای از آن به نام هفت لشکر (دوم)، بدین نام خوانده شده است. این طومار در دو بخش، توسط نقال گمنامی در سال ۱۲۹۲ هجری- قمری کتابت شده است. بخش نخست آن (هفت لشکر اول)، شامل داستان‌هایی از شاهنامه و دیگر متون حماسی است. امّا هفت لشکر دوم که با داستان برزو پسر سهراب آغاز می‌شود، ساخته و پرداختهٔ ذهن خود نقالان است. براین اساس، در رابطه با ساختار نمایشی اثر نیز شیوه‌ای یکدست و همگون در تمامی متن طومار جامع وجود ندارد. در این راستا می‌توان طومار جامع نقالان را با توجه به ساختمان متفاوت روایتی در داستان‌های آن به دو نوع تقسیم کرد: نخست داستان‌هایی همچون «رستم وسهراب» و «سیاوش» که نقال آن را با همان ساختار و الگوی ارسطویی برگرفته از شاهنامه روایت می‌کند؛ این در حالی است که داستان‌هایی چون «سام‌نامه»، «برزونامه» و داستان «رستم و اسفندیار» ساخت‌مایهٔ نمایشی متفاوت و همسان با الگوی روایت نقالی دارند. «سام‌نامه» که داستان عشق سام به پریدخت (دخترخاقان چین) را روایت می‌کند، به‌دلیل برخوداری از الگوی «روایت در روایت» و چینش رویدادها همسان با ساختمان نمایش رویدادگرا، به‌منظور بررسی این نوع الگوی نمایشی از متن طومار مورد نظر انتخاب و تحلیل و بررسی شده است.

با توجه به ساختار داستانی- روایی طومار مورد نظر، بهره‌گیری نقال از روایات و حوادث «تودرتو» به عنوان اپیزود و بر هم افزود آنها، ساختمان نمایشی خاصی را بر اساس شگرد رویدادگرا و مطابق با درام ایرانی در «طومار جامع نقالان» ایجاد کرده است. در این میان، نداشتن روابط علّی و معلولی و کارکرد حوادث فرعی و غیرکارکردی (روایت به جای طرح و توطئه) مهم‌ترین رکن ساختاری و وجه تمایز این نوع نمایش با درام اوجگاهی است. شایان ذکر است که در این شیوه، تفاوت میان ساختمان قصه در قصه و روایت‌های نقالی، در نهایت به شکل‌گیری ساختمان نمایشی «روایت در روایت» را

به‌جای «قصه در قصه» در رابطه با این اثر منجر شده است. این الگوی نمایشی با توجه به جایگاه حوادث فرعی و نقش‌ویژه‌های روایتی و روایت‌های پی‌آیند به شکل «وضعیت اولیه+ کنش‌ها (نقش‌ویژه‌های کلیدی+ غیرکلیدی(پی‌رفت))+ آرامش موقتی+ کنش‌ها+ ...+ وضعیت نهایی» دیده می‌شود. همچنین بهره‌گیری از رویدادهای همگرا و گسترش نمایش در عمق در قالب گره‌های متوالی و توجه مخاطب به چگونگی حوادث در طول درام به جای تمرکز بر پایان آن از جمله ویژگی‌های برآمده از این نوع ساختمان نمایشی و متفاوت با درام اوجگاهی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آیدنلو، سجاد (۱۳۸۸) متون منظوم حماسی، تهران، سمت.
احمدی، بابک (۱۳۸۶) ساختار و تأویل متن، چاپ پنجم، تهران، مرکز.
ارسطو، هنرشاعری (بوطیقا) (۱۳۷۷) ترجمه فتح‌الله مجتبایی، تهران، بنگاه نشر اندیشه.
جولایی، احمد (۱۳۸۹) قابلیت‌های دراماتیک ادبیات کهن فارسی، تهران، فراز.
داد، سیما (۱۳۸۵) فرهنگ اصطلاحات ادبی (واژه‌نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی و فارسی و اروپایی)، چاپ سوم، تهران، مروارید.
شیخ‌مهدی، علی و محمود طاووسی و حبیب‌الله لزگی و محمدرضا خاکی (۱۳۸۵) «داستان‌گویی نمایشی در ایران»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، شماره هفتم، پاییز و زمستان ۱۳۸۵، صص ۱۱۵-۱۳۱.
مکی، ابراهیم (۱۳۶۱) شناخت عوامل نمایش، تهران، سروش.
ناظرزاده‌کرمانی، فرهاد (۱۳۸۵) درآمدی بر نمایشنامه‌شناسی، تهران، سمت.
نصری‌اشرفی، جهانگیر و عباس شیرزادی‌آهودشتی (۱۳۸۸) تاریخ هنر ایران، ج۱، تهران، آرون.
هفت لشکر (طومار جامع نقالان) (۱۳۷۷) مقدمه، تصحیح و توضیح: مهران افشاری و مهدی مداینی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
یاری، منوچهر (۱۳۷۹) ساختارشناسی نمایش ایرانی، تهران، حوزه هنری.
---------- (۱۳۸۷) «مقدمه‌ای بر شگردهای روایت در درام ایرانی»، مندرج در بررسی عناصر داستان ایرانی، گردآورنده و تنظیم حسین حدّاد، تهران، صص ۶۳-۱۰۲، سوره مهر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی