تحلیل مقایسه‌ای زیبایی‌شناسی روایی در داراب‌نامه طرسوسی و بیغمی

(با رویکرد نظام ژرف‌ساخت و روساخت روایی اریک لاندوفسکی)

دکتر محمدباقر شهرامی*

مهرداد رحمانی**

چکیده

یکی از مهم‌ترین شاخه‌های تحلیل گفتمان، تحلیل گفتمان روایی است. این نظریه از وسعت قابل ملاحظه‌ای برخوردار است و محقّقان بزرگ و متعدّدی به ارایهٔ آرای خود در این حوزه پرداخته‌اند. یکی از مهم‌ترین این نظریه‌پردازان، اریک لاندوفسکی است. از نظریه‌های مهم و مشهور لاندوفسکی، پیرامون گفتمان روایی، «نظام ژرف‌ساخت و روساخت روایی» یا با نام دیگر، زیبایی‌آفرینی روایی است. البته درک کامل این نظریه، به آسانی ممکن نیست چرا که هم دارای گستردگی است و هم به لحاظ فکری، دارای پیچیدگی است اما می‌توان گفت از نظریه‌های کاربردی و مناسب برای تحلیل متون داستانی و روایی است. هریک از دو نظام ژرف‌ساخت و روساخت روایی، دارای مؤلّفه‌ها و مصادیقی است. نظام روساخت شامل مؤلّفه‌هایِ «انسجام جملات و بندها»، «یکپارچگی بندها در هرقسمت از متن»، «نمودار زبان و جنسیت» و «عنصر لحن» است و نظام ژرف‌ساخت شامل مؤلّفه‌های «بینامتنیت هم‌گون»، «نظام تصادف»، «نظام تعلیق» و «محور تنشی» است. در این مقاله، با توسّل به نظریهٔ روساخت و ژرف‌ساخت روایی لاندوفسکی، به تحلیل مقایسه‌ای مهم‌ترین داراب‌نامه‌های موجود در ادبیات فارسی یعنی داراب‌نامه طرسوسی و بیغمی پرداخته می‌شود. و این برای نخستین بار است که از ظرفیت این نظریهٔ مهم در بررسی یک متن ادبی، استفاده می‌شود.

واژه‌های کلیدی

داراب‌نامه، طرسوسی، بیغمی، گفتمان روایی، لاندوفسکی.

---

* استادیار گروه زبان وادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران. (نویسنده مسؤول)

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۳/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۵/۸

مقدمه

در باب مباحث نظری «گفتمان» در آثار پیش از این، به تفصیل صحبت شده که نیازی به تکرار نیست. اما به طورکلّ می‌توان گفت که گفتمان دارای انواعی است که یکی از این انواع، نوع روایی آن می‌باشد. «گفتمان روایی بررسی ساز و کارها و عناصر متنی و فرا متنی‌ای است که منجر به تولید معنا می‌شود» (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵: ۲٦). گفتمان روایی دراصل، منشعب از مکتب ساختارگرایی اما کلی‌تر از آن است. ساختار بخشی از فرایند تحلیل در گفتمان روایی به حساب می‌آید و بخش دیگر آن عناصر فرامتنی نظیر: زبان، موقعیت و بافت اثر است. «گفتمان روایی مطالعه‌ای عمقی‌تر از ساختار است و برخلاف ساختارگرایی به مطالعه لایه‌های پنهان متن می‌پردازد و نشانه‌های متنی و فرامتنی‌ای را که منجر به تولید معنا می‌شود، مورد مطالعه و کاوش قرار می‌دهد» (البرزی، ۱۳۸٦: ۳۳). ساختارگرایی محدود به خود اثر است، در حالی که گفتمان روایی فرای اثر است و موقعیت اجتماعی و کانال‌های ارتباطی نویسنده و مخاطب را مورد مطالعه قرار می‌دهد، ولی «ساختارگرایی از ساختار اثر خارج نمی‌گردد و تنها به مطالعه سازه‌های طرح می‌پردازد. گفتمان روایی مطالعه ارتباط سازه‌های طرح با عناصر فرامتنی و در نتیجه تولید معنا است» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۱). اما خود گفتمان روایی نیز، دارای نظریاتی است که از طرف اندیشمندان بزرگ این شاخه، مطرح شده است. یکی از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان حوزهٔ گفتمان روایی، بی‌شک اریک لاندوفسکی است که در ایران، با ترجمه‌ای که دکتر مرتضی بابک‌معین، استادیار زبان فرانسه دانشگاه آزاد تهران، از کتاب مهم وی، «معنا به مثابه تجربهٔ زیسته» و تألیف مقالاتی بنابر آراء لاندوفسکی، برای اهل ادب، تا حدّی شناخته شده است. اما لاندوفسکی مقالات و کتبی نیز به زبان انگلیسی ارایه کرده که زوایای دیگری از اندیشهٔ او درباب گفتمان روایی را می‌توان در آنها یافت. از نظریه‌های مهم لاندوفسکی در گفتمان روایی، نظریهٔ نظام روساخت و ژرف‌ساخت روایی[1] است.

1- narrative deep structure and structure theory

بیان مسأله و ضرورت تحقیق

در میان متون منثور غنایی که در ادبیات فارسی، وجود دارد، داستان‌های منثور حماسی و اساطیری از جمله داراب‌نامه، از اعتبار و مقبولیتی مناسب برخوردار هستند. دو داراب‌نامه در ادب فارسی وجود دارد. داراب‌نامه طرسوسی از قصه‌های عامیانه بلند مربوط به قرن ششم است که از طریق سنت نقالی و داستان گزاری ثبت و روایت شده است. این داستان سرگذشت داراب را از بدو تولّد و به سلطنت رسیدنِ وی بیان می‌کند. این اثر به جز سرگذشت داراب، دربارهٔ زندگی پوراندخت و اسکندر نیز توضیحاتی می‌دهد. داستان، با کودکی داراب و به آب افکندن وی شروع می‌شود و با بازگشت به دربار همای (مادر حقیقی‌اش) و رفتن به جزایر یونان ادامه می‌یابد. داراب در قسمت آخر بازگشتش به ایران با شکست قیصر، شاه ایران می‌شود. داراب نامهٔ طرسوسی، آمیخته به داستان‌ها و افسانه‌های یونانی نیز هست از این رو، حتّی دربارهٔ خود داراب، مسایلی بیان شده که در شاهنامه یا داراب‌نامه‌های بعدی نیست که البته بررسی این مطالب، با موضوع این مقاله، انسجامی ندارد. درمیان خط سیری که مربوط به پادشاهی رسیدن داراب است، انواعی از روایت‌های خرد قراردارند که باعث آشفتگی خطّ ممتد داستان و پیرنگ آن می‌شوند. حضور نقالان در تغییراتی که در طول زمان‌های مختلف بر داراب‌نامه و این‌گونه کتب حادث می‌شده، غیرقابل انکار است. دخل و تصرّف در وقایع داستان‌ها و تغییر حتّی الفاظ و کلمات آنها از این موارد است.

داراب‌نامه بعدی ازآنِ مولانا بیغمی است که به قول دکتر صفا بیش از آنکه به داستان‌های داراب مربوط باشد، سرگذشت زندگی فیروز، فرزند داراب است و بهتر بود که فیروزنامه یا فیروزشاه‌نامه، خوانده می‌شد. داراب‌نامه طرسوسی، به طور غالب، به داستان‌های داراب، پادشاه کیانی می‌پردازد اما در داراب‌نامه بیغمی، داراب نقش فرعی دارد و نقش اصلی از آن، فیروزشاه پسر وی است. حتی از ابتدای ماجرای داراب، خبری نیست. داراب‌نامه طرسوسی، با داستان فرزنددار شدنِ بهمن شاه (یا اردشیر) و همای، آغاز می‌شود. اما در داستان طرسوسی، داستان اسکندر یونانی نیز به همان تفصیل و اهمیت داستان داراب بیان شده است. در کتاب

طرسوسی، همای طبق اساطیر ایرانی و شاهنامه، دختر بهمن بوده که با پدر مضاجعت کرده و داراب، حاصل این امر است. از این رو، در این کتاب، به همای، بیت اردشیر گفته شده است. در این مقاله، بنا بر نظریهٔ نظام روساخت و ژرف‌ساخت روایی لاندوفسکی، به شباهت‌های این دو نوع روایت پرداخته می‌شود.

پیشینه پژوهش

گفتمان روایی و نظریه‌های دانشمندان این حوزه در ایران، در دههٔ اخیر، از مقبولیت بالایی برخوردار شده و آثار متنوّعی اعمّ از مقاله، تألیف یا ترجمهٔ کتاب در این حوزه وجود دارد و پژوهشگران بر مبنای آن، به بررسی متون ادبیات فارسی نیز پرداخته‌اند. از جمله در کتاب «صمد: ساختار یک اسطوره» (۱۳۸۰) از محمدهادی محمدی و علی عباسی و کتاب «روایت‌شناسی کاربردی» (۱۳۸۲) از علی عباسی، نویسندگان به تحلیل متون فارسی بر مبنای نظریه‌های مختلف «گفتمان» پرداخته‌اند. هم‌چنین کبری بهمنی با نگارش دو مقالهٔ «خرده روایت‌ها، گریزگاه نقال از برنامه روایی» (۱۳۹٤) و «ساختار عزیمت‌ها در داراب‌نامه بیغمی» (۱۳۹۱)، به بررسی نحوهٔ روایت داراب‌نامهٔ بیغمی ازمنظر نقّالی و زاویهٔ دید راوی پرداخته است. پیش از این بیان شد که شناخته‌شدنِ آرای لاندوفسکی در ایران، بر اثر ترجمهٔ دکتر بابک معین از کتاب «معنا به مثابه تجربهٔ زیسته» (۱۳۹٤ الف) و نگارش مقاله «خوانش راهبردهای ترجمه با الگوی برخورد من غالب با دیگری مغلوب، ازمنظر اریک لاندوفسکی» (۱۳۹٤ب)، است.

لاندوفسکی و نظریه نظام روساخت و ژرف‌ساخت روایی

مرتضی بابک معین می‌گوید که «الگوی روایی گفتمان با در نظر گرفتن اصول ثابت و جهانی روایت به دنبال ساختارهای ثابتی است که دستور زبان جهانی روایت گفته می‌شود. لاندوفسکی با تمایز بین نظام‌های تعلیق و تصادف چهار الگوی معنایی را مطرح می‌کند که

عبارتند از نظام روایی، تطبیق، تصادف و مجاب سازی» (بابک معین، ۱۳۹٤ب: ۱۲). متأسفانه توضیحات ارایه شده دربارهٔ آرای لاندوفسکی در کتاب و مقالهٔ آقای بابک معین، بسیار سنگین و مبهم است البته قطعاً این امر به خاطر سنگینی مفاهیم لاندوفسکی و از طرف دیگر عدم ملاحظهٔ باقی آثار وی به ویژه آثار انگلیسی و حتّی سخنرانی‌های وی است. به عنوان مثال ایشان از قول لاندوفسکی، تفاوت میان وضعیت پیوستاری ناب و مطلق را چنین بیان می‌کنند: «وضعیت پیوستاری ناب، یک‌نواختی و کسالت ناشی از تکرار روزمرگی را بیان می‌کند. پیوستاری مطلق که فضای پر اغتشاش و بی‌معنایی است و بر نظام تصادف دلالت دارد» (بابک‌معین، ۱۳۹٤ب: ١٤). این ابهام به این جهت نیز هست که دقّت برای به‌گزینی واژگان در محور هم‌نشینی برای خوانندهٔ ایرانی نشده است. به عنوان مثال، تلقّی از صفت «ناب» در زبان فارسی، یک مفهوم مثبت است نه منفی حال آنکه در این‌جا به معنای نسبتاً منفی آمده است. پرداختن به شیوهٔ ترجمه، هدف این مقاله نیست و این مختصر به جهت صعوبت مفاهیم لاندوفسکی در ترجمهٔ دکتر بابک معین است.

به هر شکل، معیاری که مدّنظر ما در این مقاله است، «نظام روساخت و ژرف‌ساخت روایی» است. این دو نظام در واقع، نقطهٔ مقابل هم هستند. لاندوفسکی در سه مقالهٔ خود به نام‌های «به سمت یک رویکرد معناشناسانه و روایی برای عرف و قانون» (۱۹۸۸)، و «یادداشتی بر معنا، تعامل و روایت» (۱۹۹۱) و «درآمدی بر نظام تعلیق و تصادف در هنر و ادبیات» (۱۹۹۲)، به ارایهٔ این نظریه پرداخته است که با زبانی ساده‌تر و البتّه کامل‌تر، مفهوم اصلی این نظام را و به ویژه کارکرد آن را در تحلیل متون داستانی و ادبی، به مخاطب می‌آموزد. این سه مقاله بسیار مورد استفادهٔ ما قرار گرفته است. البته برخی سخنان لاندوفسکی در این سه مقاله، در آثار دیگر وی نیز تکرارشده است. به عنوان مثال، سخنی که دربارهٔ دستور زبان روایت، بیان کرده است. طبق دستور زبان روایت، «تمام روایت‌ها بر پایه یک ابرساختار نهاده شده‌اند که به آن، طرح کلی روایت می‌گویند. و شامل سه عنصر است: عنصری که روند تغییر و تحول را سبب می‌شود (نیروی تخریب‌گر)، عنصری که باعث تحرک و پویایی روایت می‌شود و نیز

باعث تحول می‌شود یا حتی باعث عدم تحوّل می‌شود و سرانجام نیروی سامان دهنده که باعث پایان یافتن تغییر و تحولات است» (بابک‌معین، ۱۳۹٤ الف: ۵۵).

و یا این سخن که «روند حاکم بر حرکت متن از یک نقصان آغاز می‌شود و نقصان منجر به عقد قرارداد می‌گردد. بعد از عقد قرارداد کنش‌گر باید شرایط لازم را کسب کند و در مرحلهٔ توانش قرارگیرد و بعد از به دست آوردن توانش‌های لازم وارد مرحله کنش می‌شود. بعد از اتمام کنش، باید آن کنش مورد ارزیابی قرار گیرد و با تأیید کنش به پاداش یا با عدم تأیید کنش به تنبیه برسد» (بهمنی و علامی، ۱۳۹۵: ۲۱۳). می‌توان این حرکت را بدین صورت نشان داد:

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

اما برخی سخنان وی در این سه مقاله هم، صرفاً متعلّق به نظام روساخت و ژرف‌ساخت است.

نشانه‌شناسی روایی وقتی به نقطه‌ای می‌رسد که دیگر معنا بر اساس قراردادها و کدهای از پیش معلوم تعیین نمی‌شود، ناپدید می‌شود. چرا که فراتر از رمزگان از قبل مشخص هنوز معنایی در جایی و برای کسی وجود دارد اما معنایی که به شکل تصادفی و بی‌برنامه و به شکل تعینی و از قبل معلوم بر چیزها فرافکنی می‌شود» (بابک معین، ۱۳۹٤ الف: ٤۵). در بخش بعدی این مقاله، بیشتر به این نظریه پرداخته خواهد شد.

۲ـ مقایسهٔ تطبیقی داراب‌نامه طرسوسی و بیغمی بر مبنای نظریهٔ لاندوفسکی

کبری بهمنی و ذوالفقار علامی در مقالهٔ «خرده روایت‌ها، گریزگاه نقّال از برنامهٔ روایی» (۱۳۹۵)، که به بررسی شیوهٔ روایی داراب نامهٔ طرسوسی می‌پردازد، به نوعی دست به مصادره به مطلوب زده‌اند و سعی کرده‌اند، شیوهٔ روایی داراب‌نامه را مطابق با نظریهٔ روایت در گفتمان روایی «گرمس» دربیاورند. این موضوع را به این جهت بیان کردیم که چیزی را که مقالهٔ نام برده دربارهٔ روش روایی ابتدای داستان داراب‌نامه می‌گوید، با حقیقتِ منعکس‌کنندهٔ آن تفاوت دارد. شروع داراب‌نامه طرسوسی این‌گونه است که همای (ملکهٔ ایران)، به جهت آبستنی از پدر

خود (اردشیر) و ترس از بدنامی، داراب را به رودخانه‌ای می‌سپارد و جریان آب، وی را به خانوادهٔ گازری می‌رساند.

داراب در این خانوادهٔ گازر، بزرگ می‌شود. اما به هیچ وجه این مقام، او را راضی نمی‌کند و مدام در پی تغییر و تحوّل است. بهمنی و علامی می‌گویند: «کلان زنجیره یا روایت پایه، علّت اصلی تغییرات شخصیت اصلی و تحوّل او است که در تمام داستان، ثابت می‌ماند. پس در داراب‌نامه، این کلان زنجیره، هدف داراب برای تغییر شغل و مقام گازری به شاهی است. کنش اصلی که قصد کنش‌گر برآن متمرکز شده است، برنامه روایی را شکل می‌دهد» (۱۳۹۵: ۲۰٤). اما این سخن، خلاف منطق گفتمان روایی است. تا اواسط داستان در جلد اول که داراب از دربار امیر مردو، جدا می‌شود، هیچ سخنی دربارهٔ قصد وی برای دستیابی به شاهی ایران نیست. بلکه از همان اول که از فرمان پدرش سرپیچی می‌کند و اسب و شمشیر طلب می‌کند، صرفاً هدف وی، بیزاری از پیشهٔ گازری و علاقه به میدان رزم و شکار است. به عبارت دیگر، طبق سخن بهمنی و علامی، این‌گونه است که گویی داراب با قصد قبلی و آگاهی کامل، دست به عصیان و قتل و فرار از خانوادهٔ گازر زده است. چنان‌که می‌گویند: «نیرویی که تعادل اولیه را بر هم می‌زند، خواست داراب برای رهایی از طبقه فرودست جامعه است. گریز و رهایی از طبقه، سخن جالبی دارد که دقیقاً با داستان داراب، هم‌خوانی دارد» (بهمنی و علامی، ۱۳۹۵: ۲۰۵). به زعم ما ایراد این‌گونه آثار از این‌جا ریشه می‌گیرد که یک متن را بر مبنای انواعی از نظریه‌های گفتمان روایی، بررسی می‌کنند. در همین مقاله، از مربع نشانه‌شناسی گرمس، سخن رفته و شواهدی از داستان برایش ذکر شده که البته متناسب هم نیست. از نظام تصادف لاندوفسکی به طور ناقص بحث شده و باز چند جمله از داراب‌نامه بیان شده است و همین‌طور از افرادی دیگر مانند هلیدی و ژرار ژنت صحبت شده است. این روش، عملاً راه به جایی نمی‌برد و باعث آشفتگی است. اگرچه آراء اندیشمندان مختلف حوزهٔ گفتمان روایی در مواقعی به هم نزدیک است، اما در واقع، هریک از نگرش خاصّی به قضیه می‌نگرند که باید ابتدا به نوع و ژانر ادبی متن توجّه داشت و بر مبنای آن نوع ادبی، نزدیک‌ترین نظریه را برای

تحلیل و بررسی متن، برگزید. به عنوان مثال، نظریهٔ پراپ که بیشتر برای بررسی قصه‌ها و افسانه‌هاست، واضح است که به درد بررسی و تحلیل رمانه‌ای ناتورالیستی و رئالیستی معاصر نمی‌خورد.

نظریهٔ نظام روساخت و ژرف‌ساخت روایی، کارایی قابل ملاحظه‌ای برای تحلیل هم قصه‌ها و افسانه‌ها دارد و هم داستان‌های معاصر. اما از آنجا که نظام تصادف، بیشتر در قصّه‌ها دیده می‌شود، کاربرد این نظریه برای تحلیل قصّه‌های مکتوب، مناسب‌تر است. خود لاندوفسکی به این قضیه اشاره دارد: «نمی‌توان بدون در نظرگرفتنِ زیر ساخت‌های متون ادبی و هنری، دست به گزینش دل‌بخواهی یک نظریه زد» (لاندوفسکی، ۱۹۸۸: ۸٦).

لاندوفسکی روساخت و ژرف‌ساخت روایت را به طور هم‌زمان، در ایجاد یک روایت قوی و مناسب، مؤثّر می‌داند. به زعم وی، روساخت عبارت، شامل این مصادیق است: انسجام[1] واژگان در جمله‌ها و بندها، یکپارچگی[2] بندها در هرقسمت از متن، نمودار زبان و جنسیت[3] و عنصر لحن[4] و ژرف‌ساخت روایت شامل: بینامتنیت هم‌گون[5] نظام تصادفی و نظام تعلیقی، و محورتنشی[6] که خود شاملِ فشارهٔ عاطفی و گسترهٔ شناختی[7] است (ن.ک: لاندوفسکی، ۱۹۹۲: ۵۳؛ ۱۹۸۸: ۸۲). البته تقسیم روایت به ژرف‌ساخت و روساخت از لاندوفسکی شروع نشده و پیش از وی، آلن ژ گرمس هم با اصطلاح «مربع معناشناسی» به این نکته پرداخته است چنان که به نقل از وی آمده که: «مربع معناشناسی نوعی بازنمود دیداری و واضح از مقوله‌ای معناشناختی است و با ژرف‌ساخت گفتمان مرتبط است و تمام ساختار روبنایی گفتمان بر همین ژرف‌ساخت که نقطه مرکزی گفتمان است، استوار می‌باشد» (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۲۷). تا زمانی‌که ساختارهای گفتمانی تحت کنترل گفته‌پرداز قرار می‌گیرد و به نظام نحوی که منجر به

1- cohesion
2- coherence
3- gender and language diagram
4- tone element
5- congruous intertextuality
6- tension schema
7- emotional shrinkage and cognitive expand

استخراج دستور زبان روایی با کارکردهای مختلف می‌شود تقلیل می‌یابند، ما با روساخت مواجهیم اما زمانی که ساختارهای عمیق گفتمان را در نظر می‌گیریم با سطحی انتزاعی که آن را ساختارهای اولیه معنا نامیده‌اند، مواجهیم. می‌بینیم که سعی لاندوفسکی این بوده که به طور منظّمی به نظریهٔ خود بپردازد. در ادامه و در بررسی روایت‌پردازی دو داستان، به تعریف مصادیق نامبرده از نگاه لاندوفسکی نیز پرداخته می‌شود.

بررسی داراب‌نامهٔ طرسوسی و بیغمی از منظر روساخت

پیش از این بیان شد که بررسی روساخت روایی شامل بررسی چهار مؤلّفه است: انسجام واژگان و جمله‌ها در بندها، یکپارچگی بندها در هر قسمت از متن، نمودار زبان و جنسیت، و عنصر لحن. جالب است خود لاندوفسکی می‌گوید: «نمی‌توان انتظار داشت که مؤلّفه‌های روساخت روایی را با کارکردی مناسب و ادیبانه، در قصّه‌های عامیانه دید چرا که در قصّه‌ها، غالباً توجّه اصلی به بیان حوادث خارق‌العاده است و زمانی که چنین است، نباید توقّع داشت که نویسنده، به درستی از این مؤلّفه‌ها در ساختار روایی داستانش، استفاده کرده باشد» (لاندوفسکی، ۱۹۹۲: ۵۰). حق با لاندوفسکی است. قطعاً نه در این دو داستان که در تمام قصه‌های ادبیات غنایی فارسی، توقّع این‌که گوینده، میان جملات و پاراگراف‌های داستانش، رعایت انسجام و یکپارچگی را کرده باشد یا موقع گفت‌وگوی شخصیت‌های داستان، از زبان هریک از شخصیت‌ها، طبق جنسیت و منش اخلاقی آنها، استفاده کرده باشد، امری بیهوده است. اما به هرحال، می‌توان با بررسی روساخت روایی هر داستان، به ویژه در مطالعات تطبیقی، درجهٔ عملکرد بهتر آن روایت را فهمید. از آنجا که این دو داستان، فاقد پردازش مناسب انسجام و یکپارچگی میان کلمات و جملات و بندها هستند و بحث گفتمان زبان و جنسیت نیز به هیچ وجه در آنها رعایت نشده، توجّه خود را به «عنصر لحن» و تفاوت پردازش آن در این دو داستان، منعطف می‌کنیم.

ابتدا باید گفت نگرش لاندوفسکی به عنصر لحن، با آنچه در عناصر داستان سراغ داریم و

محقّقان نقد داستان به آن پرداخته‌اند، هم شباهت دارد و هم تفاوت. شباهت از این‌جاست که به نظر لاندوفسکی، یکی از مؤلّفه‌های عنصر لحن، نحوهٔ خاص تکلّم و سخن‌گفتنِ هر قشر از جامعه و بازتاب آن در داستان است چنان‌که که سبک سخن‌گویی و مکالمهٔ یک کفّاش با یک معلّم تفاوت دارد» (لاندوفسکی، ۱۹۹۱: ۸٦). اما دیگر مولّفهٔ مهم عنصر لحن به زعم لاندوفسکی، تقسیم‌بندی راوی است. «در این نوع از تقسیم‌بندی، راوی نسبت به جایگاهی که در داستان دارد و به گزارش حوادث می‌پردازد به چند نوع تقسیم می‌گردد: همه چیزدان، اغفال‌گر، غیرقابل اعتماد، دیگرگوی، همگوی، میان افزود» (لاندوفسکی، ۱۹۹۱: ۸۸). زمانی‌که به نوع راوی در داراب‌نامه طرسوسی و بیغمی از منظر نوع راوی نگاه کنیم، می‌بینیم که اگرچه در هر دو داستان، نوع راوی، «همه چیزدان» یا همان سوم شخص دانای کل است اما راوی داراب‌نامه بیغمی، «غیرقابل اعتماد»[1] هم هست. منظور از راوی میان افزود، «راوی‌ای است که نمی‌تواند حبّ و بغض خود را نسبت به شخصیت‌ها و رفتارشان در داستان، نمایش ندهد در نتیجه نمی‌توان صد در صد به گفته‌های او اطمینان یافت چرا که احتمال دارد، به خاطر این‌که اسیر احساسات خود می‌شود، به واقعه یا ماجرایی، زیاد شاخ و برگ دهد یا برعکس» (لاندوفسکی، ۱۹۸۸: ۸٦). البته سخن لاندوفسکی را بیشتر باید مربوط به روایت داستان‌های تاریخی یا سیاسی بدانیم نه بیان قصه و افسانه. به هرروی، در روایت بیغمی، بارها شاهدیم که راوی، به ناسزاگویی به شخصیت‌ها یا از زبان خود یا از زبان شخصیت‌هایش پرداخته است.

«کافور...از گلبوی قهری در دل داشت. مگر او را روزی سر اشکسته بود و هندو را آن کینه در دل بود که بزرگان گفته‌اند هندوان کینه دار می‌باشند» (بیغمی، ۱۳۳۹: ۵/۱). «کافور این اندیشه کرد و گفت اول بروم پیش گلبوی و کاری که به من امر کرده است تمام کنم بعد از آن که فارغ شوم پیش ملک روم و آنچه دانم بر وی بگویم. حرام‌زاده نابکار این اندیشه کرد و در پیش گلبوی آمد و خدمت کرد» (همان).

«ملک مسروق گفت که ای کرای حرام‌زاده! من تو را در آن خانه بازداشته‌ام که امین

1- untrustable

گلبوی باشی؟ چون دیدی و دانستی چرا زودتر نیامدی؟ امروز به طمع ده هزار دینار آمدی؟ (همان: ۸).

هم‌چنین نوع دیگر راوی که باز در داستان بیغمی هست اما در داستان طرسوسی نیست، راوی «اغفال‌گر[1]» است که با پیشاپیش خبر دادن از آنچه در آینده در داستان، رخ خواهد داد، عملاً تعلیق داستان را برای مخاطب کمرنگ می‌کند به عنوان مثال، زمانی که «جوان‌دوست قصاب» به همراه «بهروز عیار» برای خبرگرفتن از حال «گلبوی» (دختر ملک مسروق، شاه دمشق) که پادشاه بر وی غضب کرده بود، به شهر دمشق برمی گردند، در میانهٔ بازار، ازدحامی می‌بینند که چندین نفر بر دو تن حمله می‌کنند. بهروز و قصاب برای نجات آن دو تن می‌روند. پیش از این‌که بهروز و قصاب، دریابند که این دو تن، همان گلبوی و عنبر هستند، خود راوی سوم شخص، این راز را برای ما این‌گونه بیان می‌کند: «مؤلّف اخبار و گزارنده داستان چنین روایت می‌کند که آن سیاه، خواجه عنبر بود و آن دختر گلبوی. ملک گلبوی را به عنبر سپرده بود تا به بازداشت ببرد. گلبوی پیش عنبر شفاعت کرد و گفت ای عنبر مرا از بند آزاد کن و با من بیا که بگریزیم که فردا تا نیم روز، این شهر را ایرانیان بگرفته باشند. من از تو نزد بهزاد شفاعت کنم که در حق وی نیکی گزارده‌ام...» (بیغمی، ۱۳۳۹: ١٦).

بررسی داراب‌نامهٔ طرسوسی و بیغمی از منظر ژرف‌ساخت

گفتیم که لاندوفسکی، سطح ژرف‌ساخت داستان را به چهار مورد تقسیم می‌کند که شامل بینامتنیت هم‌گون، نظام تصادف، نظام تعلیق و محورهٔ تنشی می‌باشد.

بینامتنیت هم‌گون

منظور لاندوفسکی از بینامتنیت هم‌گون این است که «بررسی بینامتنیت میان داستان مورد نظر و داستان‌های قبلی را تنها باید برای آن دسته از آثار ادبی که در یک نوع و گونهٔ ادبی قرار

1- deceiver

دارند، لحاظ کرد» (لاندوفسکی، ۱۹۹۲: ٤۹). در هر دو داستان، بارها شاهد بینامتنیت هم‌گون هستیم. به ویژه زمانی که دو قهرمان اصلی دو داستان یعنی داراب و فیروز، برای تصرّف یک شهر که دروازهٔ آن بسته است، با توسّل به عشق دختر پادشاه و خیانت وی به پدر، موفّق به گشودن و تصرّف شهر می‌شوند که در بخش محور تنشی، به تفصیل از این مورد صحبت شده است.

یا بینامتنیت «عشق در نگاه اول» در هر دو داستان به‌وفور دیده می‌شود. در داستان طرسوسی، داراب، در همان نگاه اول، شیفتهٔ دختر پادشاه جزیرهٔ خطرش می‌شود: «...چون نگاه داراب بر رخسارهٔ چون ماه افتاد، در حال عشق طمر وسیه در دلش اثر کرد و عنان دل خویش از دست داد» (طرسوسی، ۱۳۸۹: ۹۵/۱). یا همین وضعیت در داستان بیغمی دیده می‌شود: «بهمن زرین قبا را چون چشم بر «گلبوی» افتاد به صد هزار دل و جان بر گلبوی عاشق شد... گلبوی بر طرف بهمن زرین قبا نظر کرد و سرخ برآمد ... و گفت این حکم خداوند جهان است که از ازل میان ما دوستی و آشنایی بوده است» (همان: ۱۸).

نظام تصادف

نظام تصادف از نظر لاندوفسکی خود شامل دو نوع کلّی است: پیرنگ تصادفی و ضدّپیرنگ تصادفی. در پیرنگ تصادفی که خود این مورد هم دو نوع دارد، «اگرچه ما با تصادف و حوادث غیر واقعی رو به رو هستیم، اما همین حوادث تصادفی، باعث جلورفتنِ داستان وحرکت آن شده‌اند پس جزئی از روند داستان محسوب می‌گردند» (لاندوفسکی، ۱۹۹۲: ۵۱). اما در ضدّپیرنگ تصادفی، این‌گونه حوادث هیچ جایی در پیشبرد داستان ندارند و در صورت حذف هم، ساختار داستان لطمه‌ای نمی‌خورد. به قول لاندوفسکی: «ضدّ پیرنگ‌های تصادفی زمانی که حتّی در شخصیت‌پردازی قهرمان داستان و معرّفی برخی از جنبه‌های ناشناخته شدهٔ او، به خواننده مفید نباشند، عملاً عیب اصلی روایت‌پردازی محسوب می‌شوند و می‌توان گفت با اثری درجهٔ دوم رو به رو هستیم» (همان: ۵۲).

نمونه‌های ضدّپیرنگ تصادفی نیز در هر دو اثر دیده می‌شود. در ابتدای داستان داراب‌نامه

طرسوسی، بهمن، پسر اسفندیار، کین پدر را از رستم می‌خواهد. البته رستم پیش از این، به خاطر چاهی که شغاد و شاه کابل، برای اسارت او و خلاصی از دست خراج‌دادن به رستم، کنده بودند، درگذشته بود. بهمن به سیستان حمله برد و زال و رودابه را به ذلّت و خواری، دستگیر و شکنجه کرد. زال را در قفسی تنگ نگه‌داری می‌کرد. در ادامه، پیرنگ ماورایی، می‌گردد: «...زال دعای بد بر بهمن همی کرد و آن دعای بد در بهمن اثر کرد و به سبب آن دعا، یک نیمه از روز بدیدی و یک نیمه ندیدی تا زال از دنیا برفت و آن علّت هم‌چنان در بهمن بود» (طرسوسی، ۱۳۸۹: ۵/۱).

بسامد پیرنگ تصادفی در هر دو نوع داستان «داراب‌نامه» بسیار بالاست که البته می‌توان این را ویژگی تمام قصّه‌های مکتوب گذشته دانست. اما به زعم لاندوفسکی خود این پیرنگ تصادفی هم، دارای درجاتی است. یعنی انواع و مراتبی دارد. پیرنگ تصادفی در نگاه لاندوفسکی به دو نوع «پیش‌زمینه‌ای»[1] و «لحظه‌ای»[2] تقسیم می‌شود. گاهی پیرنگ تصادفی، پیش‌زمینه‌ای است یعنی مخاطب، به جهت این‌که در ادبیات خود، نمونه‌های این نوع موضوعاتِ موجود در داستان‌ها را بارها دیده است، با آن آشنا است. به عنوان مثال، این‌که آیندهٔ یک مملکت یا شخصیت، با یک خواب دیدنِ ساده، مشخّص شود، چیزی است که در تمام قصص مکتوب ما وجود دارد. پس به نوعی بینامتنیت دارد و مخاطب نسبت به این نوع پیرنگ تصادفی آشنا است. به جز بحث خواب دیدن، بحث نجوم و طالع بینی نیز از مهم‌ترین مصداق‌های پیرنگ تصادفی پیش زمینه‌ای در داستان‌های مکتوب ایرانی است. به عنوان مثال زمانی که فرخ‌زاد برای پیداکردنِ بهزاد به دمشق می‌رود و شاه دمشق، با وی به جنگ برمی‌خیزد، داراب با طالع‌بینی از این جنگ باخبرمی‌شود و به کمک فرخ‌زاد می‌رود:

«راوی داستان روایت می‌کند که ملک داراب در بیرون شهر انتظار فرخ‌زاد و آن مبارزان می‌کرد رو به طیطوس حکیم کرد و گفت ای خردمند یک‌بار در علم آسمانی از اختر بلند

1- preunderstanding
2- in the moment

سوال کن که حال فرخ‌زاد چیست؟ طیطوس حکیم اسطرلاب زرین برابر آفتاب بداشت و گفت کوس حرب فروکوبید که فرخ‌زاد در میان دریای خون است و حرب می‌کند. ملک داراب دستور جنگ و عزیمت داد» (بیغمی، ۱۳۳۹، ۳۰/۱).

در داستان طرسوسی نیز، داراب پیش از حمله به جزیرهٔ عروس از منجّم خود، فیدان، می‌خواهد زمان مناسب حمله را برای وی تعیین کند و فیدان می‌گوید: «...بی‌گمان، نیکوترین وقت به قصد حمله به دشمن، ورود قمر به میزان است که مصادف با ماه دیگر است و در این روز، بخت با ما یار بگردد و اگر از جهت شمال حمله بیاغازیم، دشمن را درد چشم، حادث شود...» (طرسوسی، ۱۳۸۹: ۱۳٤/۱).

اما یک تفاوت بسیار عمده در نوع ساختاربندی این مورد از پیرنگ تصادفی پیش‌زمینه‌ای، در دو کتاب وجود دارد که تاکنون، توجّهی به آن نشده است. روایت بیغمی، برخلاف روایت طرسوسی، بیشتر برگرفته از اساطیر ایران قبل از اسلام و داستان‌های شفاهی ایران بعد از اسلام است؛ از همین رو، می‌بینیم در عین این‌که، پیرنگ از نوع تصادفی پیش‌زمینه‌ای با تعیین طالع‌بینی است، اما استدلال‌آوری و نکات علمی در آنها، مطرح است که در روایت طرسوسی نمودی ندارد. به عنوان نمونه در روایت بیغمی می‌خوانیم که: «از قضا روزی ملک داراب ... می می‌خورد و وقت خوش بود... ناگاه آهی از جگر برکشید» (بیغمی، ۱۳۳۹، ج۱: ۱). طیطوس حکیم (وزیر داراب)، از وی می‌پرسد علّت این آه چیست و داراب، در پاسخ، بی‌فرزندی خود را باعث اندوه عظیمش می‌داند. پس از لحظاتی، ملک داراب از طیطوس می‌خواهد که در صور فلکی بنگرد و از اختر بلند بپرسد آیا داراب فرزندی در طالع دارد یا نه؟ طیطوس چنین می‌کند و می‌گوید: «ای شاه بشارت باد تو را که وقت عطیهٔ صاحب پنجم است و خداوند تورا در این قریب، نرینه‌ای کرامت خواهد کردن» (همان). داراب، در ادامه می‌گوید که: «ای حکیم مدتیست که من طالب این هدیه‌ام و این مطلوب بحصول نمی‌پیوندد، دلم از مداخلت و مباشرت، گرفته خاطر شده است و میل بدین معنی، کم شده است. این را چه باید کردن؟ حکیم گفت ای شاه تدبیر دو چیزست: در اعضای آدمی چهار چیز است که اعضای

رئیسه است و آن، دل و دماغ و جگر و گرده است... ترکیب و دارویی می‌باید که مقوّی این چهار عضو باشد و تدبیر دوم این است که در بیگانه‌ای تصرّف کنی. حکما گفته‌اند در وقت مجامعت اگر ارادت و میل از جانب مذّکر باشد؛ فرزند نرینه گردد و اگر میل مؤنّث زیاده باشد فرزند مؤنّث گردد و دیگر این‌که شهوت با کسی بایدکردن که میل خاطرش به آن طرف دیگر و خارج از این‌جا باشد» (همان: ۳). یا به عنوان نمونه‌ای دیگر می‌توان به همین بخش از داراب‌نامه بیغمی و طرح چهار سوال از جانب فیدوس، شاه بربر برای امتحان طیطوس و دختر دادن به داراب، و پاسخ‌های حکیمانهٔ طیطوس اشاره کرد که به جهت اطناب ذکر نمی‌شود (ن.ک: بیغمی، ۱۳۳۹: ۶/۱-۵).

مصداق مهم دیگر پیرنگ تصادفی پیش‌زمینه‌ای، غلبهٔ خواست خدا بر خواست قهرمان برای مقهور ساختن وی است: نظام تصادف به اثبات تبدیل و تغییر ناگهانی و بدون علّت پدیده‌ها به سبک خود می‌پردازد و آن، توجیه این وقایع بر مبنای اثبات قدرت خداست و این‌که خدا به عمد می‌خواهد قدرت و حضور خود را نشان دهد. «داراب از آن قدرت خداوند در عجب مانده بود که هر ساعت از پرده غیب قدرتی ظاهر می‌کرد تا بدانند که قدرت بر کمال صفت اوست که قادر بی‌همتاست» (طرسوسی، ۱۳۸۹: ۲۷۰/۱).

«حکم حکم خدایست عزّ و جلّ و قدرت، قدرت اوست ما را به جز نظاره‌کردن روی نیست و به حکم حق رضا بایددادن و گردن به فرمان روی نرم‌داشتن و او را مطیع‌بودن و فرمان‌برداری‌کردن است» (بیغمی، ۱۳۳۹: ٦٦/۱).

یا در داراب‌نامهٔ بیغمی، گلبوی، دختر شاه دمشق، علّت خیانت‌کردن بر پدر و عشق به بهمن زرین‌قبا را حکم خداوندی می‌داند: «بهمن زرین‌قبا گفت ای ملکه خیلی زحمت‌ها از بهر ما کشیدی... گلبوی گفت ای پهلوان تقدیر خدای تعالی چنین بود که من به عشق تو گرفتار شوم و به سبب عشق تو ترک ناموس پدر بکنم. اکنون به تو توقع آن دارم که با من عهد کنی و سوگند خوری که تا من وفای تو را معلوم کنم من نیز عهد کنم و سوگند بخورم که تا زنده‌ام دایم در وفای تو باشم» (بیغمی، ۱۳۳۹: ۲۹/۱).

اما گاهی پیرنگ تصادفی از نوع لحظه‌ای است و مخاطب، نه در خارج از بافت داستان، به خاطر بینامتنیت با این پیرنگ آشنا است و نه در خود داستان و پیش از آن لحظه، چیزی دربارهٔ این پیرنگ شنیده و خوانده است. به عبارت دیگر این پیرنگ در همان لحظه شکل می‌گیرد که یک اتّفاق در حالِ وقوع است. در داراب نامهٔ طرسوسی زنِ گازر چنان به شوهرش دل‌داری می‌دهد و از به‌دست آوردنِ یک بچه از خزائن غیب خدا مطمئن است که گویی ماجرای به آب انداخته شدنِ داراب را می‌داند (که البته بی‌خبر است): «در آن شهر مردی گازر بود به نام هرمز ... پسری داشت که بیست روز بود، درگذشته بود.... ناگاه عیال او بیامد و طعام آورد و گفت: ... بیش مگری که آن فرزند خدا داد و برد و چون توانیم کردن؟ زنش گفت از خداوند تعالی نومید نیستم که اگر یک در بندد، صد در دیگر گشاید و ما را از خزینهٔ غیب، شادی بیاورد... زنش گفت تدبیر هیزم کن... هرمز در آب می‌نگریست تا چشمش به صندوقچه برآمد...» (طرسوسی، ۱۳۸۹: ۱۲/۱).

در داراب‌نامه بیغمی نیز، بارها، شخصیت‌ها در یک آن و لحظه، چیزی را تشخیص می‌دهند که باورپذیریِ آن برای مخاطب، مشکل است چرا که بدون هیچ قرینه‌ای متوجّه این وقایع شده‌اند و یا این‌که، به طور لحظه‌ای با یک حرکت یکی از شخصیت‌ها، به طرز باورنکردنی‌ای، وضعیت عوض می‌شود. به عنوان نمونه، پس از این‌که بهروز عیار و جوان‌دوست قصاب، گلبوی وعنبر را به طور نادانسته و نشناخته از چنگ مهاجمان در می‌آورند، بهروز در حالی‌که گلبوی، روبند دارد، او را می‌شناسد: «...گلبوی نگاه کرد، دو پیادهٔ جلد دید. گمانی بر دلش افتاد. روی‌بند خود محکم تر کرد تا شناخته نشود. بهروز بدو گفت: مگر توگلبوی هستی؟ گفت بلی من گلبویم» (بیغمی، ۱۳۳۹: ۱۷).

در ابتدا که جنگ میان رستم فرخ‌زاد و چند تن یارانش با جمعیت زیاد اهل دمشق بود، تعداد ایرانیان اندک بود حتی بعد از این که بهزاد و سه یارش نیز به فرخ زاد پیوستند. در این‌جا می‌بینیم مردم دمشق و لشکریان دربار در حالی‌که از همه نظر بر ایرانیان غلبه داشتند، با یک سخن جوان‌دوست قصاب، با ایرانیان متّحد می‌شوند: «جوان‌دوست قصاب نیز حرب

می‌کرد نعره بر اهل دمشق می‌زد که ای خلق شهر منم جوان‌دوست قصاب شما را نصیحت می‌کنم که با ایرانیان جنگ‌کردن هیچ فایده نیست دست از جنگ‌کردن بازدارید تا امان یابید در شهر دمشق دوستداران وهوادارن قصاب زیاد بودند چون جوان‌دوست را بدیدند جمله به ایرانیان پیوستند و یک لحظه بقرب هزار کس هم از مردم شهر با ایشان یکی شدند حرب می‌کردند» (بیغمی، ۱۳۳۹: ۳٦).

در کل، در داراب‌نامۀ طرسوسی، میزان پیرنگ تصادفی از هر دو نوع، بیشتر از داراب‌نامۀ بیغمی است. در همان اوایل داستان که داراب، مشغول کار در خانوادۀ گازر است، می‌بینیم که از این وضعیت راضی است و ناپدری خود را دوست دارد و به شدّت مشغول کارکردن برایش است، اما ناگهان و یک‌باره، قصد فرار می‌کند و غلام روزمزد پدر را که مانند وی، او را دوست داشته، می‌کشد و شروع به قتل دیگران می‌کند. این خطای در کنش، بر اثر پیرنگ تصادفی لحظه‌ای رخ می‌دهد و خواننده، تا این‌جای کار، هیچ نشانه‌ای از تمرّد و بی‌رحمی داراب، ندیده بلکه هر چه دیده و خوانده، خوبی و نیکی‌کردن داراب به پدر ـ مادر و همسایگان بوده است.

پیش از لاندوفسکی، گرمس هم از نظام تصادف صحبت کرده است. «به نظر گرمس، نظام تصادف به دو صورت است: احتمالات ریاضی و احتمالات اسطوره‌ای. احتمالات اسطوره‌ای پدیده‌های تصادفی و شانسی هستند که به ساحت ماورایی و فوق بشری متعلق هستند. بی‌نیت و دلیل عمل می‌کنند و غیر حسی هستند و احتمالات ریاضی هم اشتباه قهرمان یا یاری‌گر وی در برآوردکردن نتایج یک عمل یا نحوۀ اجرای آن عمل است» (ن.ک: محمدی؛ عباسی، ۱۳۸۰: ۱٦۰). اما به نظر می‌رسد، نظام تصادف در نظریۀ لاندوفسکی، کمی عمیقتر و منسجم‌تر است.

نظام تعلیق

لاندوفسکی معتقد است «هرچه یک متن یا داستان، بیشتر به سمت نظام تعلیق، متمایل باشد و کمتر به نظام تصادف، آلوده شده باشد، آن متن یا داستان، هم جذّاب‌تر و ادبیانه‌تر می‌شود و هم این‌که می‌توان تا سال‌ها، از رواج و مقبولیت داستان، اطمینان داشت»

(لاندوفسکی، ۱۹۹۲: ٤۹). در تعریف کلّی نظام تعلیق، لاندوفسکی معتقد است که: «تعلیق، هم در مفهوم سنّتی خود یعنی مشتاق نگه‌داشتنِ مخاطب برای تعقیبِ ادامهٔ ماجرا است و هم در مفهوم کنونی ما که شگردهای روایی راوی، برای باورپذیرکردنِ وقایع و پیرنگ داستان است» (لاندوفسکی، ۱۹۹۲: ۵۰).

دربارهٔ نظام تصادف، لاندوفسکی معتقد است که: «برخلاف نظام تعلیق، روند پیرنگ داستان و نوع روایت نویسندهٔ پنهان و آشکار به گونه‌ای است که نه تنها باورپذیری داستان کم‌رنگ می‌شود که حتّی رمزگان‌های واژگانی دیگر قدرت خود را برای حفظ‌کردن مخاطب به پیگیری ماجرا از دست می‌دهند» (لاندوفسکی، ۱۹۹۱: ١٥٦).

نظام معنایی تصادف، برنامه‌گرایی نظام روایی و حرکت جبرگرای آن را به چالش می‌کشد. وضعیت گسستی، ناپیوستاری و عدم‌برنامه در تضاد با وضعیت پیوستی و برنامه‌مداری ناب قرارمی گیرد. «برخلاف نظام روایی که بر اصل قاعده و برنامه استوار است، نظام تصادف بر اصل شانس و اقبال قرارگرفته که در آن، سوژه مغلوب حادثه‌ای نامنتظر می‌شود. سوژه با کمترین میزان پیش‌بینی که فضای امن ایجاد می‌کند، مواجه می‌شود و بدون هیچ حساب‌گری و برنامه‌ای خود را به دست سرنوشت می‌سپارد» (بهمنی و علامی، ۱۳۹۵: ٢١٦).

بحث تعلیق در نظریهٔ لاندوفسکی نسبت به نظریه‌های مشابه، به اصطلاح شسته‌رفته‌تر و قابل‌فهم‌تر است. لاندوفسکی، ایجاد تعلیق را بنا بر دو اصل می‌داند: «کم‌بودنِ نمودهای نظام تصادف در داستان که دربارهٔ نمودهای آن دردو داستان داراب‌نامه پیش از این، مفصّلاً بحث کردیم. و مورد دوم نیز رعایت «شیءارزشی» است. «شیءارزشی»[1] هم از اصطلاحات وام گرفتهٔ لاندوفسکی از دیگر همکاران خود مانند گرماس و پیشتر از او، ولادیمیر پراب است. حتّی مفهوم این اصطلاح نیز، عیناً همان مفهوم مورد استفادهٔ گرمس و پراپ است. تنها تفاوت این‌جاست که لاندوفسکی شیء ارزشی را وابسته به «نظام تعلیق» دانسته است. منظور از شیء ارزشی در دیدگاه لاندوفسکی، «کارکرد موفّق هریک از اَعمال شخصیت‌ها و سوژه‌هاست...

1 - worthy object

الگوی روایی داستان از سه مرحله عقد قرارداد، کنش و جزای کنش حاصل شده است. هر یک از این مرحله، باید در جلوبردنِ قهرمان به سرنوشت نهایی او، موفّق عمل کنند در غیر این صورت، شی ارزشی، فاقد ارزش می‌گردد و تعلیق داستان از هم می‌پاشد» (لاندوفسکی، ۱۹۹۲: ٥٤). به عنوان مثال کارکرد عشق داراب و طمروسیه، در داراب‌نامه طرسوسی برای رهاندن قهرمان از مخمصه و فتح جزیرهٔ خطرش است و در جایگاه نیروی سامان‌دهنده عمل می‌کند. بدون آن‌که بتواند ابژه ارزشی داشته باشد چرا که اگر شیء ارزشی بود باید بعد از فرار، منجر به ازدواج یا وصال می‌شد. پس می‌بینیم که در این‌جا، این نیروی سامان‌دهنده، فاقد ارزش است. در مقابل، در همین داستان، زمانی که در انتهای داستان، داراب، قیصر روم را شکست می‌دهد و با شایستگی شاه ایران می‌شود، کنش‌گر داور (وزیر دربار همای) که در ابتدای داستان همراه با سایر درباریان، مانع رسیدنِ داراب به شاهی شده بود، در این‌جا، با واگذاری تاج شاهی، کنش فاعل کنش‌گر (داراب) را تأیید می‌کند و به عمل وی، شیءارزشی می‌بخشد. اما لاندوفسکی در ضمن توضیح مورد اول نظام تعلیق، یعنی «کم‌بودنِ پیرنگ‌های تصادفی و ضدّتصادفی در داستان» سخنی نیز اضافه می‌کند بدین صورت که: «بدتر از این مورد این است که گاهی حتّی این پیرنگ‌های تصادفی و ضدّپیرنگ تصادفی، در داخل خود نیز عقیم و بی‌نتیجه هستند» (لاندوفسکی، ۱۹۸۸: ٨٦). مثلا داراب به دنبال دستیابی به طلسم کیومرث و جمشید برای گشودن خزاین آنهاست اما موفق نمی‌شود (طرسوسی، ۱۳۸۹: ۹۸/۱)، یا به صورت گستاخانه به سرزمین‌های دیگر یورش می‌برد و شاهان و امیرانشان را می‌کشد اما دست به تصاحب شهر نمی‌زند چنان‌که در تصرّف بربر این‌گونه می‌کند (طرسوسی، ۱۳۸۹: ٦٦/٢) و یا مبارزه با آدم خواران نیز بدون هیچ نتیجه‌ای می‌ماند(همان: ١٢٤/١).

محورتنشی

دربارهٔ محور تنشی نیز، پیش از لاندوفسکی، این گرمس بوده که سخن گفته است. می‌دانیم که لاندوفسکی و گرمس سال‌ها در نگارش آثار مختلف با هم همکاری داشته‌اند و در واقع، لاندوفسکی متأثّر از وی بوده است. «طرح‌واره یا محور تنشی فرایند گفتمان از اصل X و Y

پیروی می‌کند که محور ایکس همان محور قبض یا فشارهٔ عاطفی است و محور ایگرگ همان محور بسط یا گستره شناختی» (شعیری، ۱۳۸۵: ۳۵). محور ایکس که محور عاطفی و تنشی است مرتبط با تمام فشارهای عاطفی و احساسی قهرمان داستان برای قراردادنِ وی بر راه یک تضاد با خود است و در نهایت همین فشارهٔ عاطفی است که او را به جایگاه مهم‌تری سوق می‌دهد» (لاندوفسکی، ۱۹۹۲: ۵۸). محور ایگرگ که محور گسترهٔشناختی است، باعث اتّخاذ راه‌کارهای مختلف قهرمان در راه رسیدن به جایگاه مورد نظرش می‌شود. در داراب‌نامه، فشارهٔ عاطفی داراب، ناراضی بودن از گازری است و این امر ابتدا در مشاجرهٔ وی با گازر بر سر خرید اسباب بازی رخ می‌دهدکه داراب می‌گوید: «مرا بازیچه‌ای بخر تا مانند همسالان بازی کنم که ملول گشته ام...گازر گفت برایت چه بگیرم؟... «داراب گفت مرا اسب تازی باید و زره تنگ حلقه و جوشن سلطانی و نیزهٔ خطی و کمند شصت یازی و کمان چاچی و تیر خدنگ آرزو می‌کند» (طرسوسی، ۱۳۸۹: ۱: ۱۵). برای گازر که از هویت داراب بی‌خبر است این آرزو، چیزی عجیب و حتی احمقانه است: «هرمز بخندید و بگفت گازربچه را با این‌ها چه کار باشد؟ او را که بدین فضولی آورد» (همان).

تنها فشارهٔ عاطفی داستان برای داراب، همان رسیدن به سلطنت ایران است. در حالی‌که در داستان، به حد کافی فضا برای ایجاد فشارهٔ عاطفی «عشق» هم وجود داشت اما راوی، مایل به این کار نبوده است. داراب در فتح جزیره خطرش است که به عشق نیز می‌رسد. با شاهی داراب بر خطرش مانند شاهی او بر جزیره عروس، تسلّط داراب بر یونان بیشترمی‌شود و به تصاحب ایران هم نزدیک‌تر می‌گردد. در این‌جا، پیرنگ داستان، تا حدی بینامتنی می‌شود. بارها در این‌گونه داستان‌ها دیده‌ایم که زمانی که قهرمان داستان، به محاصرهٔ یک شهر دست می‌زند، دختر یا خواهر پادشاه آن شهر، عاشق وی می‌شود و به او در بازگشایی دروازه‌های شهر کمک می‌کند. در این داستان هم در این قسمت، دقیقاً این وضعیت پیش می‌آید و دختر پادشاه خطرش، به نام «طمروسیه» عاشق داراب می‌شود و به پدر خیانت می‌کند. دقیقا در داراب‌نامه بیغمی و فتح دوازده شهر و جزیره همین ساختار یکسان این بار برای فیروز، پسر داراب، تکرار

شده است. به قول بهمنی و علامی «اگر آغاز کنش طمروسیه را از همین جزیرهٔ خطرش بدانیم و آشنایی سابق داراب و طمروسیه و نحوهٔ جدایی و سرگردانی آنان در دریا را از داستان حذف کنیم، هیچ خدشه و نقصی به داستان وارد نمی‌شود زیرا دختر شاه در جایگاه یاری دهنده و نقش وی در گشودن دروازه‌های شهر برای ورود شاه‌زاده، از معمول‌ترین سازه ها در قصه‌های عامیانه بلند است» (بهمنی، ۱۳۹۱: ۳۷۰). به هر شکل، این عشق تنها وسیله‌ای برای فتح جزیرهٔ خطرش به دست داراب است و پس از آن، به کل از داستان، گم می‌شود. پس این فشارهٔ عاطفی، به سرانجام نمی‌رسد و یکی از خلل‌های داستان نیز آشکار می‌شود. دقیقاً در داراب نامهٔ بیغمی هم، جنس همین خیانت عاشقانه مشهود است ولی این بار برای دختر پادشاه دمشق، که دل به یک پهلوان ایرانی (زرّین بهمن) می‌بندد و به خاطر او به او و ایرانیان در فتح دمشق و حتّی کشته شدنِ پدر کمک می‌کند (ن.ک: بیغمی، ۱۳۳۹: ۱/٦-٤).

گسترهٔ شناختی هم تمام اعمال و حرکاتی است که داراب برای رسیدن به میل عاطفیش انجام می‌دهد. از جمله گازری، رسیدن به دربار مردو، حاجبی دربار همای و غیره است. محور تنشی دربردارنده دو نقطه ارزشی پادشاهی و رخت‌شویی است هرچه قهرمان از گازری فاصله می‌گیرد به مرتبه عالی‌تری دست می‌یابد ابتدا با به دست‌آوردن اسب و شمشیر، وارد دربار مردو می‌شود و سپس به دربار همای راه می‌یابد و با نشان دادن مهارت‌های خود، حاجب، رکاب‌دار و سپس رسول همای می‌شود. بعد از آن، موفق به شاهی ملکوت، خطرش، جزایر یونان و سپس شکست قیصر و تصاحب ایران می‌شود. این طرح‌واره از رابطهٔ هم‌سو ایجاد شده زیرا از افزایش هم‌زمان قدرت فشاره‌ها و گستره‌ها، منحنی صعودی به دست می‌آید. اما لاندوفسکی در این قسمت سخن مهمی می‌گوید. وی اشاره دارد که «گسترهٔ شناختی، هیچ‌گاه صرفاً بنا بر میل و برنامه‌ریزی قهرمان به جلو نمی‌رود بلکه غالباً و بهتر این است که مراحل و اَعمالی به وی تحمیل شود» (لاندوفسکی، ۱۹۸۸: ۸۹).

دقیقاً در هر دو داستان، بخش اعظم و اصلی گسترهٔ شناختی داراب و فیروز، توسّط درباریان رقم می‌خورد. در داراب‌نامه طرسوسی، پس ار ورود داراب به دربار، کنش اصلی

موقتا به تعویق می‌افتد زیرا درباریان و همای، راضی به شاهی داراب نمی‌شوند. داراب زیاده خواه و ناپخته است و شرط می‌گذارند که باید به سفر برود تا زمان شاهی وی فرا برسد: «گفتند او بر ما زیادتی کند سوگندش ده تا از این ولایت برود که دیگر بدین ولایت نیاید و اگر نی، همه ما از این ولایت برویم» (طرسوسی، ۱۳۸۹: ٦١/١). این گسترهٔ شناختی را نه تنها درباریان رقم می‌زنند که اجداد داراب هم در خواب با برداشتن تاج از سر داراب، و گذاشتن آن بر سر همای، آن را تأیید می‌کنند: «اردشیر گویدی مر همای را که پدرم رفت برخیز و بر تخت برو و تاج را از سر داراب بردارد و بر سر همای نهدی و گویدی که رنجش منمای، هردو ساخته باشید» (طرسوسی، ۱۳۸۹: ٥٦/١). در پایان داستان هم داراب از طریق خواب، از زمان تحقق کنش اصلی آگاه می‌شود. اما این گسترهٔ شناختی باعث سفر داراب و ماجراهای متعددی می‌شود که البته همه را پشت سر می‌گذارد اما این گسترهٔ شناختی، در کل، به پیرنگ داستان صدمه زده است زیرا خرده روایت‌های فراوانی به اصل داستان، تزریق می‌کند به ویژه زمانی که در دریابار گرفتار می‌شود. اما به هرحال، طی‌کردن این ماجراها، شرط شاهی است. نسبت خرده روایت‌ها با روایت پایه، ناموفّق و نامنسجم است. از میان ماجراهای بسیاری که برای داراب و همراهانش رخ می‌دهد تنها بخش‌های معدودی در ارتباط و انسجام ساختاری با روایت پایه هستند. به عنوان مثال، داستان داراب در عمان در کتاب طرسوسی، کاملاً بی‌ارتباط با روایت پایه یعنی تلاش برای رسیدن به شاهی ایران است. «روایت نبرد با قنطرش، شاه عمان و پیامدهای آن که سرگردانی در دریاست، جزء طرح اصلی روایت نیست و نقشی در پیشبرد روایت ندارد» (بهمنی و علامی، ۱۳۹۵: ۲۰۸). داراب در عمان، پسران شاه عمان را بی‌هیچ دلیل و انگیزه‌ای می‌کشد و در جنگ‌های متداوم، دستگیر می‌شود. همسر شاه عمان، به جای مجازات داراب، عاشق قاتل پسرانش می‌شود و با او فرار می‌کند. در زمان سرگردانی داراب در دریاکنار، چندین ماجرا برای وی شکل می‌گیرد که شامل این موارد است: داستان جزیرهٔ انکلیون، داستان جزیرهٔ شش منار، جزیرهٔ سنکرون، جزیرهٔ محکوی، جزیرهٔ طنبلوس و جزیره عروس. در میان این داستان‌ها، تنها داستان جزیره عروس، روایت است و در باقی، شیء

ارزشی و قصد نامشخّص است بنا بر این فاقد پارهٔ میانی هستند. در داراب‌نامه بیغمی البته نشانی از کسب رضایت درباریان برای شاهی فیروز نیست چرا که فیروز، به ولیعهدی و جانشینی برگزیده شده و داستان این‌گونه شروع می‌شود هرچند که داراب خود زنده است. اما به هرشکل برای سلطنت فیروز بر بیشتر نقاط دنیا و شکست دادن دشمنانش، بازهم می‌بینیم که فیروز، دست به مسافرت‌های متعدّد می‌زند که در این میان، برخی از این نبردها و سفرها، خارج از پیرنگ داستان و در عدم تناسب با روایت پایه داستان هستند به عنوان مثال درگیری فیروز با جادوگران شهر بربر که بی‌دلیل و بی‌فایده است(ن.ک: بیغمی، ۱۳۳۹: ۳۶/۲).

نتیجه

در این مقاله، بر مبنای نظریهٔ نظام ژرف‌ساخت و روساخت روایی از اریک لاندوفسکی، زبان‌شناس فرانسوی، به تحلیل تطبیقی دو داراب‌نامهٔ طرسوسی و بیغمی، دست زده شد. هدف اصلی از انجام این پژوهش، در آغاز، معرّفی و شناسایی نظریهٔ مهم لاندوفسکی بود که پیش از این در ایران، مورد معرّفی واقع نشده بود. از طرفی دیگر، قصد این مقاله این بود که نمایان سازد برای بررسی هر متنی از منظر گفتمان روایی، بهتر است از کلّی‌گویی دوری کرد و با تمرکز بر یک نظریه یا حتّی یک بخش از یک نظریه آن هم در صورتی که نوع ادبی متن موردبررسی، اجازه دهد، به بررسی آن متن پرداخت. نظریهٔ «نظام ژرف‌ساخت و روساخت روایی» لاندوفسکی از ظرفیت بالایی برای بررسی روایت‌شناسی قصّه‌های مکتوب برخوردار است از همین‌رو می‌توان از آن، به عنوان معیاری مناسب در این زمینه بهره برد. با اِعمال این نظریه بر داراب‌نامهٔ طرسوسی و داراب نامهٔ بیغمی مشخّص شد که هر دو اثر از منظر نظام روساخت، فاقد امتیاز و شایستگی هستند. از منظر عنصر لحن، داراب نامهٔ بیغمی، به دلیل وجود دو نوع راوی اغفال‌گر و غیرقابل اعتماد، به مراتب، ضعیف‌تر از داراب‌نامه طرسوسی است. از منظر نظام ژرف‌ساخت نیز، هردو اثر؛ دارای انواعِ مصادیق پیرنگ تصادفی و ضدّپیرنگ تصادفی هستند که این امر باعث کاهش جذّابیت و تعلیق و باورپذیری داستان برای مخاطب شده است. از منظر محورتنشی هم هر دو داستان، فاقد کارکرد شیء ارزشی فشاره‌های عاطفی در حوزهٔ «عشق» هستند. اما از نظر فشاره عاطفی قهرمان برای رسیدن به سلطنت و کشورگشایی خود، موفّق عمل کرده‌اند.

منابع و مآخذ

۱ـ آقاگل زاده، فردوس. **تحلیل گفتمان انتقادی**. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۵.

۲ـ البرزی، پرویز. **مبانی زبان‌شناسی متن**. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۶.

۳ـ بهمنی، کبری؛علامی، ذوالفقار، «خرده روایت‌ها، گریزگاه نقال از برنامه روایی»، فصل‌نامه جستارهای زبانی، شماره ۶، صص ۲۲۴-۱۹۹، ۱۳۹۵.

۴ـ بابک معین، مرتضی. **معنا به مثابه تجربهٔ زیسته**. تهران: سخن، ۱۳۹۴.

۵ـ ــــــــــ ، ــــــ ، «خوانش راهبردهای ترجمه با الگوی من غالب با دیگری مغلوب از منظر اریک لاندوفسکی، جستارهای زبانی»، ش ۳، صص ۱۷-۱۱، ۳۹۴.

۶ـ بهمنی، کبری، «ساختار عزیمت‌ها در داراب‌نامه بیغمی»، کاوش‌نامه، شماره ۲۵، صص ۳۷۲-۳۵۳، ۱۳۹۱.

۷ـ بیغمی، مولانا محمد. **داراب‌نامه**. تصحیح ذبیح الله صفا، تهران: بنگاه ترجمه و نشرکتاب، ۱۳۳۹.

۸ـ شعیری، حمیدرضا. **مبانی معناشناسی نوین**. تهران: سمت، ۱۳۹۱.

۹ـ طرسوسی، ابوطاهر. **داراب‌نامه**. تصحیح ذبیح الله صفا، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ دوم، ۱۳۸۹.

۱۰ـ فرکلاف، نورمن. **تحلیل انتقادی گفتمان**. ترجمه فاطمه شایسته پیران و دیگران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، ۱۳۷۹.

۱۱ـ محمدی، محمدهادی؛ عباسی، علی. صمد. **ساختار یک اسطوره**. تهران: چیستا، ۱۳۸۰.

12- Landowski, Eric.(1988). Towards a semiotic and narrative approach to law, Paris: journal of semiotic of laws and literature, 1/1, pp 79-91.

13- ----------.(1991). A note on meaning, interaction and narrativity, Paris: journal of semiotic of laws and literature, 4/11, pp 79-91.

14- ……..(1992). An introduction to suspension and accidence system in literature and art, London: journal of linguistics studies, 29/7, pp 44-58.