فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی
سال پنجم، شمارهٔ پانزدهم، تابستان ۱۴۰۰

تحلیل ساختاری داستان عاشقانهٔ وامق و عذرا بر اساس الگوی روایی تودوروف

شکوفه یغمایی[۱]؛ محمود صادق زاده(نویسندهٔ مسئول) [۲]؛ هادی حیدری‌نیا[۳]

صص (۲۲۲-۱۸۸)

چکیده

شاعران و نویسندگان کهن همواره از حکایت برای گسترش اندیشه‌های خود استفاده می‌کردند. عنصری بلخی شاعر قرن چهارم هجری، داستان عاشقانهٔ وامق و عذرا را به شعر درآورده است. در این مقاله، برای دریافت شیوهٔ شاعری عنصری در وامق و عذرا و تحلیل این حکایت، از روش ساختارگرایی تودوروف بهره برده شده است. یکی از عمده‌ترین اجزای نقد یک داستان در الگوی روایتی تودوروف، پی‌رفت‌های آن و یکی از کارکردی‌ترین عوامل مؤثّرْ انسجام نظام‌مندی این شبکه است. مسئلهٔ بنیادی این پژوهش بررسی و تحلیل میزان و چگونگی کاربست عنصر پی‌رفت در ساختار این حکایت است. در این راستا بازشناسی اجمالی الگوی روایتی تودوروف با تکیه بر شناخت پی‌رفت و همچنین تحلیل و بررسی این عنصر مؤثّر در طرح منظومهٔ وامق و عذرا بدنهٔ اصلی مقاله را تشکیل می‌دهد. روش کار در این پژوهش خوانش این حکایت و تحلیل ساختاری طرح آن‌ها بر مبنای الگوی یادشده است. نتایج کلی به‌دست‌آمده نشان می‌دهند بر مبنای کنش‌ها، گزاره‌ها و خطّ سیر منطقی حوادث، پیرنگ و شبکهٔ پی‌رفت‌ها در این حکایت به‌طور ساده و متناسب با شخصیت حکایات طراحی شده است و با توجه به ساختار سادهٔ این روایت قدیمی، می‌توان چنین تعریف ثابتی را برای گونهٔ کلاسیک برشمرد که «گزاره» های تکراری در آن زیاد است، بسیار کم پیش می‌آید که در «پی رفت» هایش ساختارشکنی رخ دهد و علیتِ «متن» آن به سوی روایات اسطوره‌ای (علیت آشکار) گرایش دارد.

کلیدواژه‌ها: پی‌رفت، تحلیل ساختاری، تودوروف، روایت، وامق و عذرا.

۱-دانشجوی دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران. پست الکترونیکی: sh.yaghmaee@iauyazd.ac.ir
۲- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران. Sadeghzadeh@iauyazd.ac.ir
۳-استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران. پست الکترونیکی: Heidari_hadi_pnuk@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۲/۲

۱.مقدمه

عنصری از قصیده‌سرایان و مدیحه‌گویان سدهٔ پنجم هجری است. در غالب علوم متداول آن عصر، دست داشته و گذشته از شاعری، مردی دانشمند بوده است، اما خیالات و الفاظ خود را بر سلطان محمود غزنوی وقف گردانیده و جز همان مدایح، چیزی از افکارش نمانده است. به همین دلیل، به دربار محمود، تقرّبی تمام یافت و به پایه‌ای رسید که او را «ملک‌الشعرا» خواندند. عنصری با منظوم ساختن فتوحات محمود، نامش را در صحیفهٔ روزگار باقی گذاشت (ر.ک. عنصری بلخی،۱۳۶۳: ۱۲-۳۰).

از آثار او، دیوانی بر جای مانده که مشتمل بر مقداری از قصاید اوست و چند مثنوی را، به نام‌های شادبهر و عین الحیات، وامق و عذرا و خنگ بت و سرخ بت، به او نسبت می‌دهند که جز ابیاتی پراکنده از آن‌ها باقی نیست (ر.ک. همان،۱٤).

از دیرباز، دلدادگی و فراق و وصال، مضامین اصلی و پرتکرار ادبیات غنایی را تشکیل داده است. وامق و عذرا، از آن دست عشاق نامداری هستند که در ادب فارسی جایگاه ویژه‌ای یافته و شاعران، منظومه‌های زیادی را دربارهٔ دلدادگی آن دو سروده‌اند. ازجملهٔ این شاعران می‌توان به نامی اصفهانی و شعیب جوشقانی اشاره کرد که مثنوی‌هایی به نام وامق و عذرا، از آنان بر جای مانده است. به جز «هرمان اته» که منشأ داستان را فارسی دانسته و محمدحسین شیرازی (م. ۲۱۱٦ه. ق) که اصل آن را عربی برشمرده است (ر.ک. حسنلی،۱۳۸۱: ۳) اکثر صاحب‌نظران بر این باورند که اصل یونانی قصه، در عصر ساسانی به زبان سریانی و در دورهٔ انوشیروان به فارسی میانه ترجمه شده و در آن، جز نام وامق و عذرا که عربی است، همهٔ نام ها و جای‌ها یونانی بوده‌اند (ر.ک. ذوالفقاری و ارسطو،۱۳۸۹: ۲۹). در منظومهٔ خواجه شعیب نیز، تنها یک نامِ یونانی (فلاطوس) باقی مانده است. نگاه ساختاری به آثار ادبی به سبب بررسی عناصر درون‌متنی و کشف الگوی پیوند آن‌ها، زمینه‌های دریافت شایسته‌تر از ماهیت ادبیات را فراهم می‌آورد و با ارایهٔ شگردهای خلق آثار برتر ادبی، می‌تواند به گسترش الگوهای پردازش اثر ادبی کمک کند. گروهی از منتقدان ساختارگرا به فرم‌های روایی و بررسی عناصر داستان و قوانین ترکیب آن‌ها پرداخته‌اند؛ از

جمله «تِزوِتان تودوروف»، زبان‌شناس و روایت شناس بلغاری مقیم فرانسه، با ابداع نظام‌های مبتنی برنمایش شکل واره ای برای روایت، طرحی بر پایهٔ چگونگی روابط میان کوچک‌ترین واحدها ساخته است. تحلیل ژانر (نوع) های روایی در هر داستان، نخستین گام در راستای پرداختن به نظام‌های حاکم بر روایت و نحوهٔ کارکرد آن‌هاست.

۱-۱.بیان مسئله و روش پژوهش

بررسی ساختاری آثار ادبی به‌سبب تحلیل عناصر درون‌متنی و یافتن الگوی پیوند آن‌ها، زمینه‌های دریافت شایسته‌تر از ماهیت آن آثار را فراهم می‌کند و چه‌بسا با ارائهٔ شیوه‌های خلق آثار ادبی به گسترش الگوهای پردازش اثر کمک کند. تحلیل و تطبیق آثار قدیمی با نظریه‌های ادبی جدید یکی از محورهای پژوهش در ادبیات امروزی است. «ویژگی برجستهٔ ساختارگرایی آن است که تلاش می‌کند الگوهای تفسیری را ارائه دهد که به کمک آن‌ها انبوهی از داده‌های ادبی طبقه‌بندی و تفسیر شوند» (برتنس، ۱۳۸۳: ۹۲)؛ به همین سبب، مطابقت این الگوها بر داستان‌ها توانمندی و شگردهای روایت‌پردازی پدیدآورندگان را بیش از پیش آشکار می‌کند. این مقاله با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی بر آن است تا به تحلیل ساختاری داستان عاشقانهٔ وامق و عذرا بر اساس الگوی روایی تودوروف بپردازد و هدف آن بررسی شبکهٔ پی‌رفت‌ها در این منظومه عاشقانه براساس الگوی طرح داستان در مدل روایتی تودوروف است. نویسنده در این پژوهش درصدد آن است تا به این پرسش اساسی پاسخ دهد که تحلیل ساختاری در آثار منظوم و کلاسیکی چون وامق و عذرا، براساس دیدگاه تودوروف چگونه قابل اجرا خواهد بود؟ آیا منظومهٔ وامق و عذرا در سطح نحوی که به بررسی پیرنگ داستان می‌پردازد، با ساختار الگوی روایت‌شناسی تودوروف مطابقت کلی دارد؟ و این منظومه از چند سلسله تشکیل شده است؟ آیا پی‌رفت‌ها ساختار پنج‌قضیه‌ای الگوی روایی را رعایت کرده‌اند؟ گزاره‌های داستانی غالباً از چه نوعی است؟ آیا آن‌گونه که از بیان تودوروف انتظار می‌رود، خط سیر حوادث این منظومه منطقی است؟ در این راستا، ضمن بررسی پیرنگ این روایت، به کاویدن سایر مؤلفه‌های روایی متن اثر، با تکیه بر دیدگاه‌های تودوروف پرداخته خواهد شد

۱-۲.اهمیت و ضرورت پژوهش

عناصر درون‌متنی و کشف الگوی پیوند آن‌ها می‌انجامد؛ به همین سبب، زمینه‌های دریافت شایسته‌تر از ماهیت ادبیات را فراهم می‌کند و چه‌بسا با ارائهٔ شگردهای خلق آثار برتر ادبی به گسترش الگوهای پردازش اثر ادبی یاری رساند. قابل انطباق بودن طرح منظومهٔ وامق و عذرا با مدل روایتی تودوروف نشان‌دهندهٔ اهمیت این منظومه از جنبه‌ای است که کمتر به آن توجه شده است؛ بنابراین این تحقیق راهگشای پژوهش‌های بیشتر در زمینهٔ بررسی حکایات وامق و عذرا از دیدگاه روایت‌شناسی است.

۱-۳.پیشینهٔ پژوهش

تاکنون دربارهٔ تحلیل روایت‌شناسانهٔ متون کهن ادب فارسی پژوهش‌های گوناگونی انجام شده است؛ اما دربارهٔ منظومهٔ وامق و عذرا، برپایهٔ جست‌وجوی نگارندگان، پژوهش و یا رسالهٔ مستقلی که ویژگی‌های حکایات این اثر را به شیوه‌ای نظام‌مند براساس نظریه‌های روایت‌شناسان تحلیل کند، نگارش نیافته است. با این وجود در برخی از مقالات و رساله‌های دانشگاهی، پژوهش‌هایی به‌صورت پراکنده دربارهٔ این دو منظومه، انجام شده که عبارت‌اند از:

-رستمی تهرانی (۱۳۷۹) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود که در دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات دفاع شده، به شرح و تحلیل منظومهٔ وامق و عذرا از میرزا محمدصادق نامی اصفهانی پرداخته است. روش تحلیل او در این پژوهش، از نظر معانی و بیان سنّتی است. همچنین این نویسنده بیشتر بر شرح‌حال و زندگی نامی اصفهانی تأکید کرده است و به جلوه‌های زیبایی‌شناختی این منظومه از منظر بلاغت جدید نپرداخته است.

-احمد کاظمی طلاچی (۱۳۹٤) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود که در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی دفاع شده، به تحلیل ساختاری دو اثر ورقه و گلشاه و وامق و عذرا براساس الگوی تودوروف پرداخته است؛ و نویسنده فقط روایات را از منظر نشانه‌های روایت، در مفهوم عام آن بررسی کرده است.

–حسن لی (۱۳۸۱) در پژوهشی با عنوان «داستان وامق و عذرا و روایت حسینی» که در مجلهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز منتشر شده است، به خاستگاه و سرایندگان این داستان پرداخته است و اینکه بنیاد داستان عاشقانهٔ وامق و عذرا را برخی یونانی، برخی ایرانی و برخی عربی گمان کرده‌اند.

–ذوالفقاری، در پژوهشی با عنوان «مقایسه هفت روایت وامق و عذرا» که در نشریهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه کرمان انتشار یافته است، بیان می‌دارد که از منظومهٔ اصلی وامق و عذرا (عنصری) بیست و هفت اثر به فارسی و ترکی به نظم و نثر تقلید شده است. وی در پژوهش خود کوشیده، ضمن گزارش و تحلیل روایت عنصری، آن را با شش روایت دیگر مقایسه کند تا میزان شباهت‌ها و تفاوت‌ها و پایبندی نظیره سازان به اصل داستان معلوم و مشخص شود. منظومه جوشقانی و نامی اصفهانی نیز در بین شش روایت انتخابی او دیده می‌شوند.

بنابراین بررسی این اثر به‌ویژه ساختار حکایت وامق و عذرا از نظر روایت‌شناسی ساختارگرا ضروری است؛ زیرا برپایهٔ معیارهای متفاوتی که نظریه‌های روایت‌شناسانه فراهم می‌آورد، می‌توان ابعاد تازه‌ای از این متون را درک کرد. ازاین‌رو در این پژوهش با الگو قراردادن نظریهٔ روایی تزوتان تودوروف، منظومهٔ وامق و عذرا بررسی خواهد شد تا افق‌های تازهٔ آن در پیش روی خوانندگان گشوده شود.

۲.بحث و بررسی

۲–۱.روایت‌شناسی

منظور از روایت‌شناسی (Narratology) تلاشی برای یافتن قواعد و دستور عام روایت در همهٔ شکل‌های آن است که به بیان بارت «پیش از هر چیز، مجموعهٔ شگفت‌انگیزی از ژانرها است» (بارت و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۷۰). نظریهٔ روایت‌شناسی معاصر به سنت فرمالیسم روسی و ساختارگرایی فرانسوی بازمی‌گردد (Prince, ۲۰۰۳: ۱۶۲). به‌طور کلی روایت‌شناسان درپی کشف واحدهای روایی پایه و قوانین ترکیب این واحدها هستند. آنان معتقدند مطالعهٔ ساختار آثار ادبی زمینه را برای مقایسه‌های اصولی و قاعده‌مند فراهم

می‌آورد و در نتیجه فرآیند درک آثار ادبی را ارتقا می‌بخشد (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۳۳) و این از دلایل آنان برای کاربرد این روش است. تزوتان تودوروف (Tzvetan Todorov) زبان‌شناس و روایت‌شناس بلغاری از جملهٔ این روایت‌شناسان است که از ساختارگرایان برجسته به شمار می‌رود. او درپی کشف دستور زبانی جهانی برای داستان برآمد که بتوان غالب داستان‌ها و روایت‌ها را در چارچوب آن تحلیل و بررسی کرد. تودوروف در کتاب دستور زبان دکامرون (۱۹٦۹ م) نظریهٔ خود را برپایهٔ زبان‌شناسی بنا کرد (مک‌کاریک، ۱۳۸٤: ۱۵۱). او با مطالعهٔ صد قصه از قصه‌های دکامرون به این نتیجه رسید که هر قصه از سه جزء تشکیل می‌شود: گزاره، سکانس یا توالی، اجزای کلام. نمود نحوی کلام که طرح روایت را تشکیل می‌دهد در گزاره و سکانس یا توالی درخور بررسی است و بخش اجزای کلام که به نمود کلامی روایت می‌پردازد، در چهار سطحِ وجه، زمان، دید و لحن تحلیل می‌شود.

۲-۲.الگوی طرح در مدل روایت‌شناسی تودوروف

هریک از نظریه‌پردازان روایت‌شناسی ساختارگرا شکل ساختاری متفاوتی را معرفی کرده‌اند و در نتیجه هدفی متفاوت با دیگران دارند؛ به همین سبب «نظریه‌های روایت برپایهٔ اینکه روایت را پی‌رفتی از کنش‌ها بدانیم یا گفتمانی برساختهٔ راوی یا فرآورده‌ای لفظی که خواننده به آن نظم و معنا می‌بخشد، به سه دستهٔ مختلف قابل تقسیم هستند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۵۸). از این میان، نظریهٔ روایتی تودوروف به دستهٔ نخست تعلق دارد و در واقع ادامهٔ ریخت‌شناسی پراپ است. تودوروف نظریهٔ خود را با مفهومی بسیار کلی آغاز کرده است: «بنیان تجربی همگانی‌ای وجود دارد که فراتر از حدود هر زبان و حتی هر نظام دلالت‌گونهٔ خاصی می‌رود و تمام آن‌ها را از سرچشمهٔ یک دستور زبان نهایی توجیه می‌کند» (احمدی، ۱۳۷۵: ۳۳٤). از نظر تودوروف، «همهٔ زبان‌های انسانی در خواصی مشترک‌اند و در همهٔ روایت‌های در قالب زبان، مشابهت‌های ساختاری چشمگیری، چه با

دستور زبان‌های ما و چه با یکدیگر مشهود است» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۵۹). این مشابهت زمینهٔ اصلی پژوهش تودوروف در تجزیه و تحلیل انواع روایت‌ها و داستان‌هاست.

تودوروف معتقد است کلیهٔ قواعد نحوی زبان در هیئتی روایتی بازگو می‌شود. او واحد کمینهٔ روایت را قضیّه (Proposition) می‌داند و پس از آن تأیید واحد کمینه، دو سطح عالی‌تر آرای خود را نیز توصیف می‌کند: سلسله (Secquence) و متن (Text). بنابر اعتقاد تودوروف گروهی از قضایا، سلسله را به وجود می‌آورد و سلسله، پایه‌ای از پنج قضیه تشکیل می‌شود که ناظر بر توصیف وضعیت معینی است که درهم ریخته و دوباره به شکل تغییریافته سامان گرفته است (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۱۱-۱۱۰)؛ بنابراین پنج قضیّه را می‌توان به این شرح مشخص کرد: «۱ـ موقعیت متعادلی تشریح می‌شود؛ ۲ـ نیرویی موقعیت متعادل را برهم می‌زند؛ ۳ ـ موقعیت نامتعادلی به وجود می‌آید؛ ٤ـ نیرویی برخلاف نیروی گزارهٔ دوم موقعیت متعادل را برقرار می‌کند؛ ۵ـ موقعیت متعادل تازه‌ای ایجاد می‌شود» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۹۱). تودوروف کوچک‌ترین واحد روایی را گزاره (Preposition) می‌نامد و توضیح می‌دهد که گزاره‌ها دو نوع است:

۱) گزاره‌های فعلی که از ترکیب شخصیّت و کنش ایجاد می‌شود؛ ۲) گزاره‌های وصفی که از ترکیب شخصیت‌ها و وصف شکل می‌گیرد (تایس، ۱۳۸۷: ۱۳٦۸). به اعتقاد تودوروف «پی‌رفت کامل، همیشه و فقط، متشکل از پنج گزاره خواهد بود. یک روایت آرمانی با موقعیت پایداری آغاز می‌شود که نیرویی آن را آشفته کرده است. پیامد آن یک حالت عدم تعادل است. سپس با عمل نیرویی در خلاف جهت نیروی پیش‌گفته، تعادل برقرار می‌گردد. این تعادل دوم شبیه تعادل نخست است؛ اما این دو هیچ‌گاه یک چیز نیستند» (تودورف، ۱۳۸۲: ۹۱). پس از این، تودوروف نتیجه می‌گیرد که در هر روایت دو نوع اپیزود (Episode) هست: یکی اپیزود وضعیت که موقعیت متعادل اولیه و موقعیت متعادل تازه‌ای را تشریح می‌کند که در انتهای روایت ایجاد می‌شود و دیگری اپیزود گذار که حالت متعادل را برهم می‌زند. «بنابراین در یک عبارت دو نوع اپیزود وجود دارد: اپیزودهایی که حالتی را توصیف می‌کنند و اپیزودهایی که توصیف‌کنندهٔ گذار از یک حالت به حالتی دیگر است» (همان: ۹۱). همچنین تودوروف معتقد است هنگامی که

روایت، شامل چندین پی‌رفت باشد، این پی‌رفت‌ها ممکن است به سه شکل در روایت ترکیب شود: ۱) درونه‌گیری: در این روش به‌جای یکی از پنج قضیّهٔ سلسهٔ اصلی، یک سلسلهٔ کامل دیگر قرار می‌گیرد؛ به عبارت دیگر، یک سلسلهٔ کامل فرعی در دل پی‌رفت اصلی جای می‌گیرد. رابطه‌ای که میان این پی‌رفت‌ها وجود دارد، ممکن است رابطهٔ توصیف استدلالی یا جدلی، رابطهٔ تقابل و یا تأخیرانداز باشد؛ ۲) زنجیره‌سازی: در زنجیره‌سازی، سلسله‌ها مانند حلقه‌های یک زنجیر به‌طور متوالی از پس یکدیگر قرار می‌گیرد. یک سلسله به‌طور کامل ذکر می‌شود و سپس سلسلهٔ دیگر می‌آید؛ ۳) تناوب: برپایهٔ این روش، قضایای چندین سلسله درهم تنیده می‌شود؛ گاهی گزاره یا قضیه‌ای از پی‌رفت اول می‌آید و گاهی گزاره‌ای از سلسلهٔ دیگر (همان: ۹٤-۹۳). اینک براساس توضیحات صورت‌گرفته از الگوی روایی تودوروف، پس از معرفی وامق و عذرا به تحلیل این اثر بر مبنای الگوی نامبرده پرداخته می‌شود.

۲-۳.معرّفی منظومهٔ نامی اصفهانی

وامق و عذرای نامی به کوشش دکتر انزابی نژاد در سال ۱۳۵۰چاپ شده است. این منظومه در بحر رمل مسدس سروده شده و ۲۷۰۲بیت دارد. زبان شاعر پخته و تصاویر و توصیفات آن استوار است (ذاکرالحسینی، ۱۳۸٤: ۳۲-۲۵) در چند جای منظومه به رسم منظومه‌ها چندین ساقی‌نامه نیز مشاهده می‌شود. از مثنوی وامق و عذرای نامی نسخه‌ای به خط میرزا ابراهیم خوشنویس برادرزادهٔ وی که سی سال پس از درگذشت او با خط شکستهٔ بسیار زیبا نوشته شده، موجود است. «نامی اظهار می‌کند که تاکنون کسی این مثنوی را نگفته است و خود را در این کار پیشگام می‌داند که این ادعای تمامی نظیره پردازان است. تنها برخی بن‌مایه‌های داستان به نسبت بقیهٔ نظیره‌ها تازگی دارد؛ مثلاً وامق و عذرا در آخرین دیدار در آغوش هم می‌سوزند که این صحنه به تأثیر از ستی نامه‌ها است. هم‌چنین در داستان سلامان و ابسال جامی وقتی عشاق از آتش می‌گذرند، سلامان به

سلامت از آتش درمی‌آید و ابسال به نیرنگ حکیم می‌سوزد. در این داستان آتش سوزانندهٔ وامق و عذرای از درون دل آن‌هاست» (ذوالفقاری،۱۳۸۸: ۳۵).

«صحنهٔ دیدار وامق با شاه‌پریان در جزیره و عیش و عشرت با آنان برگرفته از افسانه دختر اقلیم اول در هفت‌پیکر نظامی است که پادشاه هند به شهر پری سیاه پوشان می‌رود و چندین شب در بزم پریان شرکت می‌کند» (همان منبع: ۱۳۷).

روایت نامی بدین‌صورت است که وامق و عذرا هر دو با موانع و مشکلات فراوان روبه‌رو می‌شوند، تلخی‌ها و ناکامی‌ها و زجرهای فراوان می‌کشند و به مصائب و حوادث ناگواری دچار می‌شوند. وامق پسر پادشاه یمن است که برای شکار به صحرا می‌رود و در آنجا دختری بادیه‌نشین را که عذرا نام دارد را می‌بیند و هر دو به هم دل می‌بازند، اما به دلایل قومی و قبیله‌ای، امکان دیدار برایشان فراهم نیست. در یکی از معدود دیدارهایشان وامق، عذرا را می‌بوسد و عذرا به خاطر این بی‌حرمتی بدو پرخاش می‌کند. با آشکار شدن رابطهٔ وامق و عذرا، وامق چاره‌ای جز ترک قبیله ندارد. عذرا پس از دوری وامق از پرخاشگری‌اش نسبت به او پشیمان و به‌شدت دل‌تنگ می‌شود. در ادامهٔ داستان دو دلداده با مشکلات و مصائب گوناگون روبه‌رو می‌شوند که مهم‌ترین آن‌ها جنگی است که بین پادشاه مصر و روم از سویی و پادشاه یمن از سوی دیگر روی می‌دهد. پادشاه یمن شکست می‌خورد و شاهزاده وامق اسیر می‌شود و او را به شام برده به زنجیر می‌کشند و زندانی می‌کنند، این واقعه عذرا را سخت رنجور و دل‌شکسته می‌کند. از سوی دیگر، عذرا نیز به سبب جنگی که بین پادشاه ایران و سلطان یمن روی می‌دهد و به شکست پادشاه یمن منجر می‌شود با دیگر افراد قبیله مجبور به ترک خان و مان و سرگردان کوه و بیابان می‌گردد. در شام، سلمی دختر پادشاه شام و مصر است که برای دیدن زندانیان به زندان می‌رود و با دیدن وامق به وی دل می‌بازد و چون پدر و مادر سلمی از ماجرا آگاه می‌شوند، بنابر مصالحی وامق را به دامادی می‌پذیرند و سلمی به وصال معشوق می‌رسد، اما وامق پیوسته در آتش عشق عذرا می‌سوزد و در آروزی دیدار اوست.

سلمی هنگامی که با وامق رهسپار یمن است، به سبب طوفان و درهم شکستن کشتی در دریا غرق می‌شود و وامق با رنج فراوان تنها کسی است که از آن طوفان نجات می‌یابد

و به یمن می‌رسد، اما کشور را آشفته می‌یابد و از مرگ پدر نیز آگاه می‌گردد و در کنار گور پدر زاری می‌کند. او که دیگر آرزویی جز دیدار عذار ندارد، سر به صحرا نهاده تا شاید از یار گمشده خبری به دست آورد. پایان ماجرای وامق و عذرا در مثنوی نامی بدین صورت است که قبیلهٔ عذرا که به قصد بازگشت به دیار خود راه می‌پیمودند، شامگاهی در کناره پشته‌ای منزل کرده و عذرا آهسته از کاروانیان دور شده و آرام‌آرام از پشته بالا می‌رود. به‌طور اتّفاقی، وامق نیز در جستجوی یار بدآن‌سو آمده و او نیز از دامن تپه بالا می‌رود و دو دلداده لحظه‌ای به یکدیگر چشم دوخته و درحالی‌که سیلاب اشک از دیدگانشان روان است، یکدیگر را در آغوش می‌کشند، آنگاه آتش‌دل زبانه می‌کشد و آن دو دلداده در آن آتش می‌سوزند و لحظه‌ای بعد بر فراز تپه، تنها مشتی خاکستر دیده می‌شود.

۳.پیرنگ روایت وامق و عذرا

وامق، زادهٔ فلاطوس، پادشاه ساسانی، عاشقی مادرزاد است که به شانزده‌سالگی، در شبی که همچون همیشه با داستان عشق به خواب می‌رود، باغی را به کنار چشمه‌سارهای روان می‌بیند و دلبری زیباتر از شاهدان زمینی که از آن میان به‌پیش می‌آید. این سرآغاز عشقی است که چون چاره‌ای برای آن یافت نمی‌شود و آن دلبر را نام و نشانی نیست، فلاطوس می‌فرماید تا زنجیری بر پای فرزند ببندند.

روزی آذرمهر بازرگان از سفر بازمی‌گردد و انواع تحفه‌ها را به درگاه فلاطوس می‌گشاید. پدر، وامق را حاضر می‌کند تا مگر خاطر به چیزی بندد؛ اما کارساز نمی‌شود. سرانجام آذرمهر، لوحی را از درجی بیرون می‌کشد که تمثال نگاری بر آن نقش بسته است. این صورت، همانی است که وامق در خواب دیده است.

پس از دریافتن این‌که صاحب این تمثال، عذرا دختر شاه خلخ (قدرخان) است، فلاطوس به قدرخان نامه‌ای می‌نویسد و دخترش را خواستار می‌شود. شاه خلخ با این پیوند موافق است و وامق را نیز به نیکی می‌پذیرد و از آن‌سو، عذرا که حکایت دل‌بستگی وامق را به خود شنیده است، به‌غایت شیفتهٔ او گشته و منتظر وصال می‌نشیند. عشاق چند بار از سرِ بی‌تابی، پنهانی با هم دیدار می‌کنند و در اندیشهٔ وصال هستند که طُغانشاه ختنی،

باجگزار قدرخان را بادی بر سر می‌افتد که سودای نبرد با خلخ نماید. وامق مدتی در انتظار قدرخان می‌نشیند تا جنگ پایان پذیرد؛ اما همین که قدرخان با پیروزی بازمی‌گردد، روزگار بازی دیگری را می‌آغازد که درگذشت فلاطوس است. بزرگان ایران، شاهزاده را در نامه‌ای پند می‌دهند که زود به کشور بازگردد تا حکومت را به دست بگیرد. وامق، گریان خلخ را ترک می‌کند، اما چیزی نمی‌گذرد که این بار قراخان، فرمانروای چین و ماچین، آهنگ یگانه دختر قدرخان را می‌نماید و با نامه‌ای او را تهدید می‌کند که اگر دخترش را به سلک او درنیاورد، همهٔ خلخیان را خواهد کشت. قدرخان هم خشمگین، برای قراخان پیغام نبرد می‌فرستد. بدین کارزار، قدرخان شکست می‌خورد و از غصه جان می‌بازد. عذرا که در دژی پناه گرفته، چاره را در آن می‌بیند که وامق را آگاه سازد و شکوه‌نامه‌ای می‌نویسد که چرا شاه ایران او را فراموش کرده است. وامق نیز با سپاهی بزرگ به خلخ می‌رود و لشگر قراخان را نابود می‌سازد. پس از کشتن قراخان، وامق فرمانروای امپراتوری بزرگی می‌شود که همهٔ ایران و سرزمین‌های تحت حکومت قدرخان و قراخان را در برمی‌گیرد. سپس او با عذرا در انجمن شادی می‌نشیند و موبدان پیوند آنان را به آیین زردشت، برقرار می‌سازند.

۳-۱. بررسی علیت

هر روایتی را علیتی است و این علیت می‌تواند میانجی داشته، یا نداشته باشد. علیت بی‌واسطه دو واحد دارد:

۱-نقش؛ واحدهایی که علت واحدهای مشابه هستند و واحدهایی که معلول واحدهای مشابه هستند؛ ۲- نمایه؛ وصف شخصیت‌ها، اطلاعاتی در باب ذات آن‌ها، اوضاع و احوال داستانی.

ما در این سببیت بی‌واسطه، با «روایت اسطوره‌ای» سروکار داریم که علیت در آن آشکار است و روایت، رابطهٔ مستقیمی با واحدهای علیت (نقش و نمایه) برقرار می‌کند.

نوع دوم (سببیت باواسطه)، با واحدهای سازنده‌اش رابطه‌ای غیرمستقیم می‌سازد (روایت ایدئولوژیک). در اینجا می‌توان از درون روایت، قانون عامی بیرون کشید و به‌واسطهٔ این قانون، رابطهٔ علّی را دریافت.

اکنون می‌خواهیم نشان دهیم که روایت مورد گفت وگو، در کدام گونه باید بررسی شوند. با توجه به این که این داستان، از نوع متون توصیفی است. «کریستف بالایی» می‌گوید: در متون سنتی، اغلب، توصیفات ظاهری زیاد است و معمولاً یک راوی برون رویدادی، آن را روایت می‌کند (ر.ک. بالایی،۱۳۷۷: ۵۳۹).

شخصیت‌های بیشتر داستان‌های کهن، قدرت غیرواقعی و نهاد روحی ساده‌ای دارند. در این روایت‌ها، شخصیت‌ها به‌جای حوادث، گزاره‌ها را شکل می‌دهند. تودوروف نیز به‌صراحت، ادبیات سدهٔ بیستم را جویندهٔ راه خروج از انقیاد به علیت بی‌واسطه برشمرده است (ر.ک. تودوروف، ۱۳۹۲: ۸۲) بنابراین، متون کلاسیک مورد پژوهش ما، از منظر روایت اسطوره‌ای واکاویده می‌شوند. در این دو داستان، گزارهٔ نو، در نتیجهٔ گزارهٔ قبلی ساخته می‌آید و امکان واکنش‌های مختلف در این گزاره‌های نتیجه، کم است؛ نمونه را، می‌گوییم: در روایات اسطوره‌ای، اگر یکی به دیگری بدی کند، او به‌تلافی، در آزارش می‌کوشد (بی‌واسطه)؛ در برابر، امکان واکنش‌های بیشتر که در روایت‌های ایدئولوژیک جای می‌گیرد (باواسطه)، همچون ترک جامعه، خودکشی، چاپلوسی، گذشت و جز آن، در روایت‌های کلاسیک، جای ندارد (ر.ک. اخوت، ۱۳۹۲: ۲۷۱) در یک‌کلام، روایت‌های قدیمی، قابل حدس‌اند.

٤.روایت اسطوره‌ای وامق و عذرا

٤-١.علیت‌ها

۱-«خبرگوی سخن باستان، چنین آورده است.»

علیت، چنین است: چون این داستان، کهن است، از یک سخنگوی باستانی، روایت آورده می‌شود.

۲-«از آغاز، در سرنوشت این پسر آمده بود که داستان‌پرداز عاشقی گردد.»

علیت، چنین است: چون منِ راوی، سرانجام این پسر را می‌دانم، بازمی‌گویم که او، قصهٔ عشق پرداخته است.

۳–«تا شاهدی نمی‌آمد که در وی نگرد، شیر از پستان نمی‌آشامید.»

علیت، چنین است: چون وامق از مادر، عاشق بزاد، نخست باید نازنینی می‌دید تا شیر می‌آشامید.

٤– «گریه‌اش در گهواره، گویی پردهٔ عشاق می‌نواخت»

علیت، چنین است: چون از ابتدا به خوی عاشقان بود، ناله‌اش به آن پردهٔ سوزناک موسیقی که موسوم به «عشاق» است، می‌مانست.

۵–«اگر سخن عشق به برش نمی‌گفتند، شب‌ها نمی‌خفت»

علیت، چنین است: چون حس عاشقی داشت، تنها سخن عشق، آرامشش می‌بخشید.

٦–«چون پنج‌ساله شد، ادیبی هنر سنج به تعلیمش بیامد.»

علیت، چنین است: چون به سن دانش‌اندوزی رسید، ادیبی برایش آوردند.

۷–«وقتی پنج سال بر آن گذشت، چنان دانش بیندوخت که حکیمان به راه او می‌رفتند.»

علیت، چنین است: چون توان بالایی در یادگیری داشت، به ده‌سالگی، مسأله آموز حکیمان شد.

۸–«از بس که طبعش به عشق مایل بود، از میان حروفی که استاد می‌گفت، تنها عین و شین و قاف را از برمی‌کرد».

علیت، چنین است: چون به ذات عاشقی سرشته بود، از درس هم عشق برمی‌داشت.

۹–«چون سال‌های عمرش به چارده رسید، به یاد زیبارویان کمان و چوگان می‌گرفت.»

علیت، چنین است: چون حس عشقش کودکانه نبود، وقتی بالغ‌تر شد، بازی‌های بزرگان را نیز، به همان هوا می‌باخت.

۱۰–«به نخجیرگاه، چشمان آهو شکارش می‌کرد و چمیدن کبک، از دستش می‌برد.»

علیت، چنین است: چون بسیار عاشق بود، به ناز و نگاه کبک و آهو نیز، دل می‌سپرد.

۱۱–«وامق از نخست، هیچ‌گاه بی گرفتاری عشق نماند.»

علیت، چنین است: چون عاشق به جهان آمد، همیشه گرفتار آن بود.

۱۲–«سخن او تنها همین [عشق] بود.»

علیت، چنین است: چون عاشقی خالص بود، سخنش همواره به رنگ عشق درمی‌آمد.

۱۳–«به هر انجمن، با یاد لب زیبارویان، جام می‌گرفت.»

علیت، چنین است: چون با عاشقی در پیوسته بود، تنها از آنش یاد می‌آمد.

۱٤–«بهزاد، ندیم‌تر وامق، یک آن، از برش دور نمی‌گشت.»

علیت، چنین است: چون بهزاد از همه‌کس به وامق نزدیک‌تر بود، لحظه‌ای ترکش نمی‌گفت.

۱۵–«فلاطوس از برکت خوشبختی و جوانی، بزم شادی می‌ساخت.»

علیت، چنین است: چون فلاطوس، بخت و جوانی پسرش را می‌دید، به شادخواری می‌نشست.

۱٦–«وامق با دلی آسوده، جز عشرت، کارش نبود.»

علیت، چنین است: چون وامق، نازپرورده بود، دل آسوده داشت و عشرت می‌کرد.

۱۷–«خوابی، سرش به دیوانگی برد.»

علیت، چنین است: چون خوابی دید، در آشوب افتاد.

۱۸–«به شبی که همچون همیشه، با داستانی عاشقانه به خواب شد».

علیت، چنین است: چون همواره با داستان‌های عاشقانه به خواب می‌رفت، آن شب نیز چنان بود.

۱۹–«در خواب، باغ آرزویی همی‌دید.»

علیت، چنین است: چون خیال عشق در ذهن داشت، در خواب، آن گلشن را دید.

۲۰–«در آن گلستان، بتی نگاری می‌خرامید که واژگان، صفت زیبایی‌اش نتوانند.»

علیت، چنین است: چون از وصف کردن آن ماهرو راضی نمی‌شوم، زبان را ناتوان می‌یابم.

٤–۲.نقش‌ها

نمونه را، چند مثال می‌آوریم:

۱–علیت سازیِ «سرشتِ به عشق پیچیدهٔ وامق»:

[قرار بود وامق] داستان‌پرداز عاشقی گردد ... شیر از پستان نمی‌آشامید ... [به گهواره]، پردهٔ عشاق

می‌نواخت ... شب‌ها نمی‌خفت ... تنها عین و شین و قاف را از برمی‌کرد ... به یاد زیبارویان کمان و

چوگان می‌گرفت ... چشمان آهو شکارش می‌کرد و چمیدن کبک، از دستش می‌برد ... بی گرفتاری عشــق

نماند ... ســخن او تنهــا همین بود...».

۲- علیت سازیِ «خوابِ فتنه ساز وامق»:

«[خوابی] سرش به دیوانگی برد ... باغ آرزویی همی‌دید ... در آن گلستان، بتی نگاری می‌خرامید ... [آن نگار]، به هر خوبی تمام بود ... [وامق] بر دامنش بیاویخت ... [وامق گفت]: شگفتا دامی که بگستردی...».

۳-علیت سازیِ «زیبایی عذرا»:

«در آن گلستان، بتی نگاری می‌خرامید که واژگان، صفت زیباییش نتوانند. او به هر خوبی تمام بود و آموزگار نیکی‌ها ... [وامق بدو گفت]: ای عشق سرمست جام زیبابیت! ... [تو] چون روح، از نور پاک آمده‌ای ... شگفتا دامی که بگستردی ... [ای آشنایان]! در خواب، صنمی بر من راه زد و خرد و آیینم، با خود ببرد.»

٤-علیت سازیِ «عشقِ استوارِ وامق به عذرا»:

«وامق، بس پریشان، از خواب خیزید و در زمان، اندوهی سنگین چون کوه بر خاطرش بسته و با خود به کشمکش افتاد ... همه در آن بزم شادی‌آفرین، از غم آزاد بودند، جز وامق که از شراب و شاهد و ساقی سرخوشی نمی‌یافت و از راه چشم، آن می سرخ، به پیمانه بازمی‌گرداند ... خوراکش از جگر بود و آب از خون ... پدرش که چنان دید، زنجیری از طلا فرمود برپایش آویختند...

٤-۳.نمایه‌ها

نمونه‌ای از هر مورد آورده می‌شود:

۱- صفت و کردار شخصیت‌ها:

«چنین آورده است./ [وامق] پنج‌ساله شد./ شیر از پستان نمی‌آشامید./ [کسی] به تعلیمش بیامد./ چنان دانش بیندوخت که حکیمان به راه او می‌رفتند./ پنج سال بر آن گذشت./ حروفی که استاد می‌گفت./ تنها عین و شین و قاف را از برمی‌کرد./ سال‌های عمرش به چارده رسید./ کمان و چوگان می‌گرفت./ به نخجیرگاه، چشمان آهو شکارش می‌کرد و چمیدن کبک، از دستش می‌برد./ فلاطوس از برکت خوشبختی و جوانی، بزم شادی می‌ساخت./ وامق با دلی آسوده، جز عشرت، کارش نبود./ خوابی، سرش به دیوانگی برد./ باغ آرزویی همی‌دید./ بتی نگاری می‌خرامید...».

۲-خصایص ذاتی شخصیت‌ها:

«خبرگوی سخن باستان./ از آغاز، در سرنوشت این پسر آمده بود که داستان‌پرداز عاشقی گردد./ تا شاهدی نمی‌آمد که در وی نگرد./ اگر سخن عشق به برش نمی‌گفتند، شب‌ها نمی‌خفت./ ادیبی هنر سنج./ حکیمان./ گریه‌اش در گهواره، گویی پرده‌ی عشاق می‌نواخت./ از بس که طبعش به عشق مایل بود./ به یاد زیبارویان [کار می‌کرد]./ وامق از نخست، هیچ‌گاه بی گرفتاری عشق نماند./ سخن او تنها همین [عشق] بود./ به هر انجمن، با یاد لب زیبارویان، جام می‌گرفت./ بهزاد، ندیم‌تر وامق، یک آن، از برش دور نمی‌گشت./ به شبی که همچون همیشه، با داستانی عاشقانه به خواب شد./ واژگان، صفت زیبایی‌اش نتوانند...».

۳-اوضاع و احوال داستانی:

«پادشاهی به نام «فلاطوس»، از نسل ساسانیان، مردی نیک رای و دانشمند، دارای فرزندی زیبا شد.»:

حس آرامش، به دلیل آشنایی، نیک‌اندیشی، دانشمندی و خوشبختی.

«چون از آغاز، در سرنوشت این پسر آمده بود که داستان عاشقی پردازد تا شاهدی نمی‌آمد که در وی نگرد، شیر از پستان نمی‌آشامید، هرچند ناگزیرش می‌کردند. گریه‌اش در گهواره، گویی پرده‌ی عشاق می‌نواخت. اگر سخن عشق به برش نمی‌گفتند، شب‌ها نمی‌خفت.»: حس آرزو، به سبب عشق.

«چون پنج‌ساله شد، ادیبی هنر سنج به تعلیمش بیامد و وقتی پنج سال بر آن گذشت، چنان دانش بیندوخت که حکیمان به راه او می‌رفتند.»: آرامش، در پی دانش‌اندوزی.

٤-٤.راوی در روایت وامق و عذرا

در اینجا نیز راوی، آشکار و دانای کل نامحدود است. چیزی که این روایت، بیشتر دارد، یک راوی خیالی باستانی است که خواجه شعیب، هشت بار در همهٔ داستان، نام او را در صدر قرار داده و خود در پایهٔ دوم روایتگری ایستاده است. جز آنکه در جایی، خویشتن را نخست می‌سازد:

شعیب افسانه را دادی درازی کنون شد وقت آن کز چاره‌سازی
به خلخ آوری شهزاده را زود دو بیدل را کنی از خویش خشنود
(جوشقانی،۱۳۸۹: ۱۳۹)

روایت گیر، به عکس داستان ورقه و گلشاه، با همهٔ آداب ایرانیان و تورانیان که اکنون با هم سر خویشی دارند، آشناست و هیچ از دشمنی‌های دیرینهٔ آنان یاد نمی‌آورد. روح سرخوشی و شادخواری، عشق جسمانی و اشرافی گری را عادی می‌انگارد و می‌پذیرد.

مواد گزاره ساز روایت وامق و عذرا

الف) مشارکان

۱- فلاطوس (پادشاه ایران و پدر وامق) =کنش گر (تأثیرگذار).
۲-وامق =کنش گر (تأثیرگذار) و کنش پذیر (قربانی و بهره‌ور).
۳-دایهٔ وامق= کنش گر (بهبود بخش).
٤-آموزگار کودکی وامق (ادیب) =کنش گر (بهبود بخش).
۵- بهزاد (همزاد وامق)= کنش گر (تأثیرگذار).
٦-عذرا =کنش گر (تأثیرگذار) و کنش پذیر (قربانی و بهره‌ور).
۷-ندیمان و پرستاران وامق =کنش گر (بهبود بخش).
۸-آذرمهر بازرگان (آورندهٔ تمثال عذرا) =کنش گر (بهبود بخش).

۹–حکیمان درگاه فلاطوس= کنش گر (بهبود بخش).

۱۰–فرمان‌بران آذرمهر = سیاهی لشگر.

۱۱–نقاش تمثال عذرا (از میان صورتگران چین) =کنش گر (بهبود بخش).

۱۲– قدرخان (فرمانروای سرزمین خَلّخ و نوشاد، پدر عذرا) =کنش گر (تأثیرگذار) و کنش پذیر (قربانی).

۱۳–نزدیکان درگاه فلاطوس = کنش گر (بهبود بخش).

۱٤– دبیر خاص فلاطوس =کنش گر (بهبود بخش).

۱۵–آزاد سرو (فرستادهٔ ویژهٔ فلاطوس به دربار قدرخان) = کنش گر (بهبود بخش).

۱٦– حاجب دربار قدرخان سیاهی لشگر.

۱۷–فرمانبر ویژهٔ قدرخان (خوانندهٔ نامهٔ فلاطوس) سیاهی لشگر.

۱۸–دایهٔ عذرا کنش گر (تأثیرگذار)

۱۹–پرستاران عذرا =کنش گر (بهبود بخش).

۲۰–باغبان «باغ گل» =کنش گر (بهبود بخش) و کنش پذیر (قربانی).

۲۱– مادر وامق سیاهی لشگر.

۲۲–شهناز (خنیاگر عذرا) =کنش گر (بهبود بخش).

۲۳– راهب پیر =کنش گر (بهبود بخش).

۲٤–طُغان شاه (فرمانروای ختن) =کنش گر (ویرانگر) و کنش پذیر (قربانی).

۲۵–َراخان (فرمانروای خطای و چین و ماچین) =کنش گر (ویرانگر) و کنش پذیر (قربانی).

ب) محمول‌ها

۱–محمول‌های ایستا (مشارک + ویژگی) (چند نمونه):

«مردی نیک رای و دانشمند (فلاطوس).»

«فرزندی زیبا (وامق).»

[«وامق] گریه‌اش در گهواره، گویی پرده‌ی عشاق می‌نواخت.»

«ادیبی هنر سنج (آموزگار وامق).»

[«وامق] چنان دانش بیندوخت که حکیمان به راه او می‌رفتند.»

[«وامق] طبعش به عشق مایل بود.»

[«وامق] به نخچیرگاه، چشمان آهو شکارش می‌کرد.»

[«وامق] چمیدن کبک، از دستش می‌برد.»

«وامق از نخست، هیچ‌گاه بی گرفتاری عشق نماند.»

«سخن او (وامق) تنها همین بود.»

[«وامق] به هر انجمن، با یاد لب زیبارویان، جام می‌گرفت.»

«بهزاد، ندیم‌تر وامق.»

«فلاطوس از برکت خوشبختی و جوانی [خود و خاندانش].»

[«فلاطوس] بزم شادی می‌ساخت.»

«وامق با دلی آسوده.»

[«وامق] جز عشرت، کارش نبود.

«وامق] خوابی، سرش به دیوانگی برد.»

«واژگان، صفت زیبایی‌اش (عذرا) نتوانند.»

«او (عذرا) به هر خوبی تمام بود.»

[«عذرا] آموزگار نیکی‌ها.»

۲-محمول‌های پویا (مشارک + فعل) (چند نمونه):

[«فلاطوس] دارای فرزندی زیبا شد.»

[«فلاطوس] نامش را «وامق» نهاد.»

[«وامق] تا شاهدی نمی‌آمد که در وی نگرد، شیر از پستان نمی‌آشامید.»

[«وامق] چون پنج‌ساله شد، ادیبی هنر سنج به تعلیمش بیامد.»

[«وامق] از میان حروفی که استاد می‌گفت، تنها عین و شین و قاف را از برمی‌کرد.»

[«وامق] سال‌های عمرش به چارده رسید.»

«وی (وامق) را همزادی به نام بهزاد بود.»

[«وامق و بهزاد] از یک دایه شیر خورده بودند.»

[«وامق] باغ آرزویی همی‌دید.»

«در آن گلستان، بتی نگاری می‌خرامید.»

[«وامق] بر دامنش بیاویخت.»

«چون وقتش رسد، از من کام و در بزم، جام خواهی گرفت.»

«نامم بر تو آشکار شده و جایم بدانسته‌ای.»

[«عذرا] دور شد.»

«کاشکی این چشم غصه دارم تا ابد همی خفت!»

[«وامق] با خود به کشمکش افتاد.

«آن شب [وامق] تا سحرگاه در این بود و می‌نالید.»

«ندیمان گرد وامق آمدند.»

[«وامق] تنها به صحرا می‌رفت.»

[«فلاطوس] زنجیری از طلا فرمود به پایش انداختند.

٤-٥.گزاره‌ها و پی رفته‌ای دو روایت

در هر روایتی، گزاره را هم می‌توان جمله به‌حساب آورد، هم خردتر از جمله و هم کلان‌تر از آن. برای مثال، نخستین جملهٔ روایت ورقه و گلشاه را در نظر می‌گیریم:

«پیامبر از مکه به یثرب رفت.»

در یک روایت کوتاه چندجمله‌ای، چنین کلامی، یک پی رفت شمرده می‌شود که از پنج گزارهٔ خرد ساخته‌شده است:

۱-مشارک یکم، پیامبری از جانب خداست (محمول وصفی).

۲-مشارک دوم، یک شهر، به نام مکه است (محمول وصفی).

۳-مشارک سوم، یک شهر به نام یثرب است (محمول وصفی).

٤- مشارک یکم، هجرت می‌کند (محمول فعلی).

۵-پس از مشارک دوم، مشارک سوم هم به سامان نیاز دارد که پیامبر با این هدف، هجرت را می بسیجد (محمول فعلی).

اما در یک روایت بلند، دیگر نمی‌توان تک‌تک جمله‌ها را این‌گونه بررسی کرد. اینجاست که بحث گزاره‌های کلان پیش می‌آید که در قالب مفاهیم اصلی داستانی و بزرگ‌تر از جملات روی می‌نمایند. در این کار، آن گزاره‌هایی را باید گزینش نمود که یکی از پنج اپیزود پی رفت را مایه باشد؛ یعنی یکی از پایه‌های نمودار شمارهٔ دو.

(نمودار): اپیزودهای سازندهٔ یک پی رفت

تعادل- نیروی برهم زنندهٔ تعادل- عدم تعادل- نیروی بسامان آورنده- تعادل

اپیزود وضعیت- اپیزود گذار- اپیزود وضعیت - اپیزود گذار- اپیزود وضعیت

٤-٦.گزاره‌های کلان در پی رفت های روایت وامق و عذرا

پی رفت یکم:

۱- وامق، عاشقی مادرزاد است که به خوشی و عشرت، با یاد شاهدان، روز می‌گذراند =تعادل (وضعیت).

۲-او شبی، زیبارویی را در خواب می‌بیند = نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳-عشق وامق به جنون می‌کشد، چون نام و نشانی از معشوق نمی‌تواند بیابد. = عدم تعادل (وضعیت).

٤- پدر، دوستان و یاران دور و نزدیک، در کار وامق می‌شوند. = نیروی بسامان آورنده (گذار).

۵-بازرگانی برای وامق، تمثالی را از نگارگران چینی به تحفه می‌آورد که اتفاقاً همان صورتی است که او در خواب دیده است. = تعادل (وضعیت).

پی رفت دوم:

۱-وامق، عاشقی بخرد و به تأیید پدر است. = تعادل (وضعیت).

۲- او با خرد، بیگانه می‌شود. = نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳-پدر، او را به زنجیر می‌کشد. = عدم تعادل (وضعیت).

٤-نزدیکان، تحفه‌های آذرمهر بازرگان را داروی درد وامق می‌دانند. = نیروی بسامان آورنده (گذار).

۵- فلاطوس، دستور می‌دهد تا فرزند را آزاد کنند. = تعادل (وضعیت).

پی رفت سوم:

۱- نزدیکان وامق، همیشه با او به شادخواری بوده‌اند. = تعادل (وضعیت).

۲- وامق از خوابی، بر اثر معشوقی ناشناخته، مجنون می‌شود. = نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳-همه نگران و در کار او می‌شوند، اما چاره‌ای نمی‌یابند. = عدم تعادل (وضعیت).

٤- نام و نشان معشوق وامق، از سرزمین خلخ می‌رسد. = نیروی بسامان آورنده (گذار).

۵-همه می‌کوشند و وامق را به خواسته‌اش می‌رسانند و باز به شادی می‌نشینند. = تعادل (وضعیت).

پی رفت چهارم:

۱-فلاطوس، پادشاهی است که پسری عاشق‌پیشه دارد. = تعادل (وضعیت

۲-عشق پسر، از راه خواب، به حد افراط می‌رسد. = نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳-درمان پسر، وصال به دختری ناشناخته است. = عدم تعادل (وضعیت).

٤- پس از دریافتن اینکه آن دختر، فرزند شاه خلخ است، فلاطوس به پدرش، قدرخان، نامه می‌نویسد و او

را خواستار می‌گردد. = نیروی بسامان آورنده (گذار).

۵-قدرخان، پسر فلاطوس را به دامادی می‌پذیرد. = تعادل (وضعیت).

پی رفت پنجم:

۱-عذرا پرده‌نشین است و کسی او را نمی‌شناسد. = تعادل (وضعیت).

۲-وامق از راه خواب، به او دل می‌بندد. = نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳- نام و نشان عذرا، بر وامق پوشیده است. = عدم تعادل (وضعیت).

٤- عذرا یک بار در سال، از پرده بیرون می‌شود و نقاشان چینی، تمثالی از او می‌کشند. = نیروی بسامان آورنده (گذار).

۵- آذرمهر، بازرگان ایرانی، یکی از این تمثال‌ها را می‌خرد و به دربار فلاطوس می‌آورد. = تعادل (وضعیت).

پی رفت ششم:

۱- وامق، تمثال را از آذرمهر بازرگان می‌گیرد و از اینکه نشان معشوق را یافته، خرسند می‌شود.=تعادل (وضعیت).

۲- وامق، صورت‌پرستی پیشه می‌کند. = نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳- وامق، سیریش نمی‌آید و دوباره دلگیر می‌شود. = عدم تعادل (وضعیت).

٤-وامق به سرزمین معشوق گام می‌گذارد. = نیروی بسامان آورنده (گذار).

۵-وامق با عذرا دیدار می‌کند. = تعادل (وضعیت).

پی رفت هفتم:

۱-شاهزاده وامق، جانشین پادشاه ایران، شیفتهٔ تنها فرزند قدرخان می‌شود. = تعادل (وضعیت).

۲-شاه خلخ در جهان، به دیدار دخترش دل‌خوش دارد نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳-قدرخان برای اینکه وامق دامادش گردد، شرط می‌گذارد که او باید به خلخ ساکن شود عدم تعادل (وضعیت

٤-وامق، تنها به عشق و فلاطوس، به خشنودی فرزندش می‌اندیشد نیروی بسامان آورنده (گذار).

۵- وامق به خلخ می‌رود و در آنجا مسکن می‌گزیند تعادل (وضعیت).

پی رفت هشتم:

۱- عذرا همچون وامق، او را دوست می‌دارد تعادل (وضعیت).

۲- فرستادهٔ ایران، تمثال وامق را برای عذرا می‌فرستد. = نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳- شوق عذرا به جنون می‌کشد. = عدم تعادل (وضعیت).

٤- دایهٔ عذرا او را پند می‌دهد که نباید رونق کارش را از میان ببرد. = نیروی بسامان آورنده (گذار).

۵-عذرا با جنون، شکیبایی می‌کند. = تعادل (وضعیت).

پی رفت نهم:

۱- وامق از اشتیاق بسیار، به خلخ می‌رود تا به یار، نزدیک شود. = تعادل (وضعیت).

۲-فاصله‌ها از میان می‌رود، اما آیین‌ها زمان‌گیر هستند و وصال را به تأخیر می‌اندازند نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳-وامق بی‌تابی می‌کند و شبانگاه، پنهانی به باغ مخصوص عذرا می‌رود. = عدم تعادل (وضعیت).

٤- آبرو، وامق را می‌ترساند، مبادا که پیش‌تر رود. = نیروی بسامان آورنده (گذار).

۵- عشقِ وامق با دیدن عذرا، افزونی می‌گیرد. = تعادل (وضعیت).

پی رفت دهم:

۱- وامق با غم عشق به سر می‌برد. بهزاد به او پیشنهاد می‌کند که به باغ گل بروند. = تعادل (وضعیت).

۲- عذرا نیز به همان شب، هوای باغ گل به سرش می‌زند. = نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳-عذرا، وامق را در باغ گل می‌بیند و غریو شوق سر می‌دهد. = عدم تعادل (وضعیت).

٤-کنیزان به‌پای عذرا می‌افتند که مبادا آبروی بانویشان برود. =نیروی بسامان آورنده (گذار).

۵-عذرا بازمی‌گردد و شکیبایی می‌ورزد. = تعادل (وضعیت)

پی رفت یازدهم:

۱–وامق، آرزومند وصال عذراست. = تعادل (وضعیت).

۲–وامق از دایهٔ عذرا، تقاضای دیدار پنهانی می‌نماید. = نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳– دایه، عذرا را به مجلس آراستهٔ وامق می‌برد. = عدم تعادل (وضعیت).

٤– دایه هر دو را پند می‌دهد که آیین را پاس دارند. = نیروی بسامان آورنده (گذار).

۵– عذرا بی‌آنکه کسی خبردار شود، به جایگاه خود بازمی‌گردد. = تعادل (وضعیت).

پی رفت دوازدهم:

۱–ختن به فرمانروای خلخ، باج می‌پردازد. = تعادل (وضعیت).

۲– طغانشاه، فرمانروای ختن، سودای نبرد با قدرخان به سرش می‌زند. = نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۱– قدرخان به مقابله برمی‌خیزد. = عدم تعادل (وضعیت).

۲– طغانشاه، نیروی برابری ندارد و تنها غرور به سرش زده است. = نیروی بسامان آورنده (گذار).

۳–قدرخان پیروز می‌شود. = تعادل (وضعیت).

پی رفت سیزدهم:

۱– عذرا پس از آنکه پدرش به جنگ رفته، به باغ گل می‌رود. = تعادل (وضعیت).

۲– عذرا به نگهبان باغ دستور می‌دهد که در را به روی کسی نگشاید. = نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳–وامق به در بستهٔ باغ گل می‌رسد عدم تعادل (وضعیت).

٤– عذرا به نگهبان باغ گفته است که در برابر بی‌صبری وامق، ایستادگی نکند نیروی بسامان آورنده (گذار).

۵–نگهبان، در را می‌گشاید و وامق، وارد می‌شود تعادل (وضعیت).

پی رفت چهاردهم:

۱– وامق، بی‌تاب از عشق عذراست و بهزاد، خوابش را برای او بازمی‌گوید و چنین تعبیر می‌نماید که روز، روز وصال است.= تعادل (وضعیت)

وامق در باغ گل، با عذرا دیدار می‌کند و بی آیین، او را به برمی‌کشد.= نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۱- عذرا اعراض می‌کند و به عتاب وامق می‌پردازد.=عدم تعادل (وضعیت).

۲- وامق بی‌درنگ برمی‌خیزد و سوار بر اسب، به صحرا می‌زند.= نیروی بسامان آورنده (گذار).

۳-وامق و عذرا، هر دو، خود را سرزنش می‌کنند و عشقشان کاستی نمی‌گیرد.= تعادل (وضعیت).

پی رفت پانزدهم:

۱-وامق به بزمی در باغ گل با عذرا نشسته است.= تعادل (وضعیت).

۲-وامق از عذرا، عتاب می‌بیند.= نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳-وامق با پشیمانی، تنها به بیابان می‌رود؛ اسبش هلاک می‌شود و پیاده راه را ادامه می‌دهد.= عدم تعادل (وضعیت).

٤-وامق به دیر راهبی پناه می‌برد و راهب از او نیک پذیرایی می‌کند.= نیروی بسامان آورنده (گذار).

۵- دوستان و خادمان، در پی وامق می‌روند و او را می‌یابند و به قصر بازمی‌گردانند.= تعادل (وضعیت).

پی رفت شانزدهم:

۱- دایهٔ عذرا، او را به دیدار وامق و مهرورزی با او تشویق می‌کند.= تعادل (وضعیت).

۲- عذرا، وامق را به‌سختی می‌نکوهد.=نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳- دایه با عذرا از در خشم وارد می‌شود که نباید وامق را از خود می‌رانده است.= عدم تعادل (وضعیت).

٤- عذرا، عذر می‌آورد که من به خاطر عصمتم چنان کرده‌ام نیروی بسامان آورنده (گذار).

۵- دایه می‌پذیرد و نرم‌تر با عذرا سخن می‌گوید.= تعادل (وضعیت).

پی رفت هفدهم:

۱- وامق در دیر راهب پیر ساکن شده است.= تعادل (وضعیت).

۲-کسی از جای او خبر ندارد.= نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳- همه برای وامق، از جمله عذرا، نگران و آشفته‌حال می‌شوند.= عدم تعادل (وضعیت

٤-ندیمان و خادمان، پنج روز به دنبال او می‌گردند و روز ششم، وی را می‌یابند.= نیروی بسامان آورنده (گذار).

۵-وامق به شهر بازمی‌گردد و عذرا به شکرانه، بنده آزاد می‌کند. = تعادل (وضعیت).

پی رفت هجدهم:

۱- قدرخان از نبرد طغانشاه، پیروز بازگشته و وامق، لحظهٔ وصال را نزدیک می‌بیند. = تعادل (وضعیت).

۲- پیکی از ایران، اشک‌بار و آشفته، پیغام تلخی می‌آورد. = نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳-پیک، خبر مرگ فلاطوس را گزارش می‌کند. = عدم تعادل (وضعیت).

٤-بزرگان ایران در نامه‌ای، وامق را پند داده‌اند که مبادا عشق را به کشورداری ترجیح دهد. = نیروی بسامان آورنده (گذار).

۵-وامق، عذرا را موقتاً فراموش می‌کند و به ایران برمی‌گردد.= تعادل (وضعیت).

پی رفت نوزدهم:

۱-قراخان، فرمانروای خطای، از خوبی عذرا بسیار شنیده است.= تعادل (وضعیت).

۲-قراخان، به قدرخان نامه می‌نویسد و با تهدید، خواستار عذرا می‌شود.= نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳-قدرخان، زیر بار نمی‌رود و قراخان را به نبرد می‌خواند. = عدم تعادل (وضعیت).

٤-در جنگ، همیشه پیروزی نصیب آدمی نمی‌گردد. = نیروی بسامان آورنده (گذار).

۵- قدرخان شکست می‌خورد و از غصهٔ زیاد، جان می‌سپرد. =تعادل (وضعیت).

پی رفت بیستم:

۱-قراخان پیروز شده و خلخ به‌فرمان اوست. = تعادل (وضعیت).

۲–قراخان، باروی نوشاد را که عذرا در آن پناه گرفته، محاصره می‌کند. = نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳–عذرا در تنگنا می‌افتد و چیزی نمانده که به دست قراخان بیفتد. = عدم تعادل (وضعیت).

٤–عذرا به شاه ایران (وامق) نامه می‌نویسد و او را به کمک می‌خواند. = نیروی بسامان آورنده (گذار)

۵–وامق با سپاه ایران می‌آید و قراخان را شکست می‌دهد. =تعادل (وضعیت).

پی رفت بیست و یکم:

۱–وامق، فرمانروای ایران شده است تعادل (وضعیت).

۲– عذرا پس از محاصرهٔ قراخان، گمان می‌کند که وامق او را فراموش کرده است. = نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳– عذرا در نامه‌ای می‌نویسد: روشن است که خرد، از هر چیز تازه‌ای بیشتر لذت می‌برد و شاهان، کنیزان بسیاری دارند. = عدم تعادل (وضعیت).

٤– وامق در پاسخ عذرا، نامه‌ای می‌نگارد و با دلیل، او را از اشتباهش آگاه می‌سازد.= نیروی بسامان آورنده (گذار).

۵–وامق و عذرا، تنها به هم می‌اندیشند. =تعادل (وضعیت).

پی رفت بیست و دوم:

۱–وامق، شاهنشاه ایران است.= تعادل (وضعیت).

۲– او نمی‌تواند شکوه پادشاهی ایران را نادیده بگیرد و با شاه خلخ و دخترش، از ایران بگوید.= نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳–وامق منتظر می‌ماند تا از قدرخان و عذرا پیغامی بیاید. = عدم تعادل (وضعیت).

٤–به وامق خبر می‌رسد که قدرخان از غصه‌ی شکست، دق کرده و عذرا در محاصره است.= نیروی بسامان آورنده (گذار).

۵–وامق به نوشاد لشگر می کشد و عذرا را می رهاند. =تعادل (وضعیت).

پی رفت بیست و سوم:

۱-به هنگام جنگ، قدرخان، دخترش را به قلعهٔ نوشاد ساکن می‌کند. =تعادل (وضعیت).

۲-قدرخان شکست می‌خورد و قلعه به محاصره در می آید. = نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳- روز به روز، کار عذرا و همراهانش دشوارتر می‌شود و چیزی نمانده که به دست دشمن بیفتند.= عدم تعادل (وضعیت).

٤-عذرا و وامق مکاتبه می‌کنند و از حال هم باخبر می‌گردند.= نیروی بسامان آورنده (گذار).

۵-وامق، ساکنان قلعه را می‌رهاند تعادل (وضعیت)

پی رفت بیست و چهارم:

۱- از ایران، خبر یاری به قلعه نشینان نوشاد می‌رسد.= تعادل (وضعیت).

۲- قلعه نشینان، پایکوبی می‌کنند و قراخان بر آنان خشم می‌گیرد.=نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳- به فرمان قراخان، قلعه سنگباران می‌شود و چند تن کشته می‌شوند.= عدم تعادل (وضعیت).

۵-وامق با سپاه ایران می‌رسد و با قراخان می رزمد.= نیروی بسامان آورنده (گذار).

٦-ایرانیان پیروز می‌شوند.= تعادل (وضعیت).

پی رفت بیست و پنجم:

۱- عذرا در قلعه ساکن است تعادل (وضعیت).

۲-قلعه محاصره می‌گردد.= نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳- حصر کنندگان، به فتح قلعه نزدیک هستند. = عدم تعادل (وضعیت).

٤-عذرا دعا می‌کند. = نیروی بسامان آورنده (گذار).

۵-عذرا می‌رهد. =تعادل (وضعیت).

پی رفت بیست و ششم:

۱- وامق، پادشاه ایران؛ قدرخان، شاه خلخ و نوشاد؛ و قراخان، فرمانروای چین و ماچین است.= تعادل (وضعیت).

۲-قراخان با شاه خلخ که با ایران متحد شده است، به جنگ می‌شود. = نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳-قدرخان شکست می‌خورد. = عدم تعادل (وضعیت).

٤-ایرانیان پس از انتقام از قراخان، او را می‌کشند. = نیروی بسامان آورنده (گذار).

۵- سرزمین‌های پادشاهی قراخان و قدرخان، به ایران می‌رسد. = تعادل (وضعیت).

پی رفت بیست و هفتم:

۱-وامق و عذرا، مقابل شده‌اند و می‌خواهند که سر بر خاک پای دوست گذارند.= تعادل (وضعیت).

۲- پادشاهی و مستوری، رخصت کار را از ایشان می‌گیرد. = نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار)

۳- آنان بر فاصله‌ای می‌مانند. =عدم تعادل (وضعیت).

٤-مراسم زناشویی میان ایشان جاری می‌شود. = نیروی بسامان آورنده (گذار).

۵- وامق و عذرا به هم می‌پیوندند. = تعادل (وضعیت).

پی رفت بیست و هشتم:

۱- وامق و عذرا، در مجلس شادی نشسته‌اند.= تعادل (وضعیت).

۲- وامق از عذرا، کام‌جویی می‌کند. = نیروی برهم زنندهٔ تعادل (گذار).

۳- عذرا نمی‌پذیرد و خواهان اجرای آیین و مشورت وامق با بزرگان ایران است.= عدم تعادل (وضعیت).

٤-همهٔ بزرگان، تسلیم فرمان وامق هستند.= نیروی بسامان آورنده (گذار).

۵-وامق و عذرا به هم می‌رسند.= تعادل (وضعیت)

٤-۷.انواع پی رفت در روایت وامق و عذرا

شماره	گزاره یکم	گزاره دوم	گزاره سوم	گزاره چهارم	گزاره پنجم
یکم	چگونگی زادن وامق	خواب وامق	–	–	آوردن بازرگان تمثال را
دوم	–	خواب وامق	–	سفر آذرمهر بازرگان	–
سوم	–	خواب وامق	تدبیر دوستان وامق	–	تلاش دوستان وامق
چهارم	–	خواب وامق	–	نامهٔ فلاطوس	نحوهٔ پذیرش وامق
پنجم	دلیل مستوری عذرا	خواب وامق	دلیل مستوری عذرا	چرایی جلوهٔ عذرا	خرید آذرمهر تمثال را
ششم	–	تعریف صورت‌پرستی	–	رفتن وامق به خلخ	نحوهٔ دیدار وامق و عذرا
هفتم	شیفتگی وامق	دل‌بستگی قدرخان به فرزندش	–	–	–
هشتم	کیفیت عشق عذرا	فرستادن تمثال وامق	–	پندهای دایه به عذرا	–
نهم	–	دلیل زمان‌گیر بودن آیین‌ها	نقشهٔ بهزاد	چیستی آزاد	–
دهم	–	چرایی دل‌تنگی عذرا	–	چیستی آزاد	–

یازدهم	–	دلیل تقاضای وامق	نقشهٔ دایهٔ عذرا	چیستی آیین‌ها	–
دوازدهم	باج‌دهی طغانشاه	انگیزهٔ طغانشاه برای نبرد	–	–	نحوهٔ پیروزی قدرخان
سیزدهم	–	پیغام عذرا	–	پیغام عذرا	–
چهارده هم	خواب بهزاد	چیستی آیین‌ها	دلیل اعتراض عذرا	–	–
پانزدهم	–	دلیل عتاب عذرا	دلیل خودداری وامق	دلیل پذیرایی راهب از وامق	–
شانزدهم	دلیل تشویق دایه	دلیل نکوهش عذرا	تصویر دایهٔ عذرا	تعریف عممت	–
هفده هم	نحوهٔ اسکان وامق	دلیل بی‌خبری همگان	دلیل نگرانی همگان	–	دلیل بنده آزاد کردن
هجدهم	نبرد قدرخان	پیغام ایرانیان برای وامق	چگونگی مرگ فلاطوس	استدلال ایرانیان	کشمکش درونی وامق
نوزدهم	خبرهای داغ	نامهٔ قراخان	–	–	کشمکش درونی قدرخان
بیستم	چگونگی فتح خلخ	محاصرهٔ قلعه	–	محاصرهٔ عذرا	شکست قراخان
بیست و یکم		گمان عذرا	استدلال عذرا	نامه و استدلال وامق	–
بیست و دوم		آیین پادشاهی	–	مرگ قدرخان و حصر بارو	نبرد وامق با قراخان
بیست و		شکست	دشواری حال	مکاتبهٔ وامق	چگونگی

سوم		قدرخان و حصر قلعه	عذرا	و عذرا	پیروزی وامق
بیست و چهارم	خبر یاری ایرانیان	–	–	–	کیفیت پیروزی ایرانیان
بیست و پنجم	–	چگونگی محاصره قلعه	–	–	–
بیست و ششم	–	کیفیت نبرد قراخان	چرایی شکست قدرخان	چگونگی انتقام ایرانیان	–
بیست و هفتم	–	آیین پادشاهی و مستوری	–	مراسم پیوند وامق و عذرا	–
بیست و هشتم	–	–	آیین زناشویی	کیفیت تنفیذ حکم وامق	نحوهٔ پیوند وامق و عذرا

۵.نتیجه‌گیری

در این پژوهش، پس از بازنویسی منظومهٔ وامق و عذرا به نثر و بیرون کشیدن پی‌رنگ داستان، به تحلیل ساختاری روایت، بر پایهٔ الگوهای گزاره‌های کلان روایت که تودوروف ارائه کرده، بیرون کشیده شد و از الگوی (تعادل + عدم تعادل + تعادل) در تفکیک پی رفته‌ای روایت استفاده شد و سپس داستان وامق و عذرا به بیست‌وهشت پی رفت کامل تجزیه شد. در بررسی پی رفت ها، حاصل چنان آمد که همهٔ اپیزودهای روایت، بر قاعده ساخته‌شده‌اند و ساختارشکنی در آن‌ها روی نداده است. هر اپیزود از پنج گزارهٔ کلان ساخته می‌شود که جز الگوی (تعادل + عدم تعادل + تعادل)، دو نیرو: یکی بر هم زنندهٔ تعادل و دیگری، بسامان آورنده در میان آن جای می‌گیرند تا وضعیت را از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر گذر دهند. بنابراین روشن است که در هر روایتی، بسامد اپیزود وضعیت (تعادل و عدم تعادل) اندکی بیش از اپیزود گذار (دو نیرو) باشد. سه گونهٔ درونه گیری، زنجیره سازی، در هم تنیدگیِ پی رفت در دیدگاه تودوروف، به کل، پاسخ گوی تفکیک

ساختار پی رفت ها نبود؛ بنابراین پنج نوع جابه‌جایی، هم آغاز، هم‌گذار، هم بحران، هم نتیجه را بر آن افزودیم تا این معنی تکمیل گردد. بر روی‌هم، می‌توان چنین نتیجه گرفت که هیچ روایتی، از شاهکار تا مبتذل و از هر زبان و فرهنگی، از مختصات ساختاری تهی نیست و به‌سادگی می‌توان الگوها و دیدگاه‌های ساختارگرایان را بر روی هر داستانی اجرا کرد. تنها مطلبی که باقی می‌ماند، خلاء برخی ویژگی‌ها است که این‌گونه تحلیل ممکن است در هر فرهنگ یا زبان، به یک مورد تازه برخورَد، یا صاحب‌نظران این عرصه، بدان اشاره نکرده باشند.

٦.منابع

کتاب

۱- احمدی، بابک ،(۱۳۷۵)، درس‌های فلسفهٔ هنر، چاپ دوم ، تهران: مرکز.

۲- اخوت، احمد. ،(۱۳۹۲)، دستور زبان داستان (دربارهٔ ادبیات/ نظریهٔ ادبی)، اصفهان: نشر فردا.

۳- اسکولز، رابرت ،(۱۳۸۳)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات، چاپ دوم ، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگاه.

٤- بارت، رولان. ،(۱۳۹۱)، لذت متن، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

۵- بالایی، کریستف. ،(۱۳۷۷)، پیدایش رمان فارسی، ترجمهٔ مهوش قدیمی و نسرین خطاط. تهران: انتشارات معین.

٦- برتنس، هانس ،(۱۳۸۳)، مبانی نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ دوم، تهران: نشر ماهی.

۷- تایس، لیس ،(۱۳۸۷)، نظریّه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز.

۸- تودوروف، تزوتان ،(۱۳۸۲)، بوطیقای ساختارگرا، ترجمهٔ محمد نبوی، چاپ دوم ، تهران: آگاه.

۹- جوشقانی، خواجه شعیب ،(۱۳۸۹)، وامق و عذرا، تصحیح حسن ذوالفقاری، تهران: چشمه.

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

۱۱- ذوالفقاری، حسن ،(۱۳۸۸)، «مقایسه هفت روایت وامق و عذرا»، فصلنامهٔ زبان و ادب فارسی، ش ۲٦، صص ۱۳۵-۱٦٤.

۱۲- رستمی تهرانی ،(۱۳۷۹)، شرح و تحلیل منظومه وامق و عذرای نامی اصفهانی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد واحد علوم و تحقیقات.

۱۳- سلدن، رمان ،(۱۳۷۲)، راهنمای نظریّهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عبّاس مخبر، تهران: طرح نو.

۱٤- عنصری بلخی، حسن بن احمد. ،(۱۳٦۳)، دیوان عنصری بلخی، به کوشش محمد دبیرسیاقی، چاپ دوم، تهران: نشر کتابخانه سنایی.

۱۵- کاظمی طلاچی، احمد،(۱۳۹٤)، « تحلیل ساختاری دو اثر «وَرْقه و گُلشاه» و «وامِق و عَذرا»، بر اساس الگوهای «تودوروف »، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

۱٦- مک کاریک، ایرنا ریما ،(۱۳۸٤)، دانشنامه نظریّه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

۱۷- نامی، میرزا محمدصادق ،(۱۳۸۱)، وامق و عذرا، به تصحیح رضا انزابی نژاد و غلامرضا طباطبایی مجد. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

مقالات

۱۸- حسن لی، کاووس ،(۱۳۸۱)، «داستان وامق و عذرا و روایت حسینی»، مجلهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، شمارهٔ۲، صص۲-۱۷.

۱۹- ذاکرالحسینی، محسن،(۱۳۸۳)، « وامق و عذرای نامی اصفهان »، نامه فرهنگستان، شمارهٔ ۳ ، صص۱۳٦- ۱۳۹.

-.Prince, Gerald (۲۰۰۳). A Dictionary of Narratology