تحلیل ساختاری دو حکایت از بوستان سعدی براساس نظریهٔ برمون

دکتر پرستو کریمی
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد
دکتر جهانگیر صفری
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد
امیر فتحی*

چکیده

نگاه ساختاری به آثار ادبی به سبب بررسی عناصر درون‌متنی و کشف الگوی پیوند آنها، زمینه‌های دریافتی شایسته‌تر از ماهیت ادبیات را فراهم می‌آورد و با نشان دادن 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؛ کلود برمون با ابداع یک نظام مبتنی بر نمایش شکلواره‌ای برای روایت، طرحی پیشنهاد می‌کند که بر پایهٔ چگونگی روابط بین کوچکترین واحدها استوار است. در این مقاله با استفاده از الگوی پی‌رفتها و توالیهای برمون، به تحلیل و بررسی دو حکایت از بوستان سعدی پرداخته‌ایم. هدف از انتخاب این موضوع انطباق این نظریه با ساختار دو حکایت روایی از بوستان سعدی است.

کلیدواژه‌ها: نظریهٔ ادبی، ساختار روایت، بوستان سعدی.

تاریخ دریافت مقاله : ۱۳۹۱ /٦/۳۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۹/۲۵

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهرکرد

مقدمه

در دورهٔ معاصر نقد ادبی در کانون توجه قرار گرفته است و آثـار ادبـی از دیـدگاههای مختلف نقد و بررسی می‌شوند. برخی از این نقـدها، بـیش از آنکـه بـر مبنـایی علمـی استوار باشند، بر ذوق و قریحهٔ نویسندگان آنها مبتنی‌اند، به طوری که داوری آثار ادبـی بر اساس ذوق و سلیقه، یکی از مشکلات نقد ادبی در ایران است. چنین داوریهایی، بـه جای بحث از کمّ و کیف نگارش اثر و مطرح کردن راهکارهای سازنده برای خلق آثـار بهتر، به توصیف زیباانگارانه یا زشت‌انگارانهٔ آثـار بـر اسـاس سـلیقهٔ شخـصی منحـصر می‌شوند؛ درحالیکه شایسته است کـه نقـد علمـی بـا در نظـر گـرفتن اصـول و قواعـد مشخص متن را بررسی کند و زوایای پنهان متن را روشن نماید.

یکی از رویکردهایی که در حوزهٔ نقد ادبی از آغاز سـدهٔ بیـستم بـه آن توجـه شـد، بررسی ساختار اثر ادبی برای درک وجوه فرایند خلق شگفتی و زیبایی در آن بـود. ایـن رویکرد جدید را فرمالیسم یا شکلگرایی می‌نامیدند که بعدها زمینه‌ای برای مطرح شدن نظریه‌های ساختارگرایی شد. ساختارگرایی نظریه‌ای است که شناخت پدیده‌ها را منـوط به بررسی قواعد و الگوهای سازندهٔ ساختار بنیادی آنها مـی‌دانـد. «سـاختارگرایان تمـام پدیده‌ها و رخدادهای عالم را دارای ساختارهای مشخص مـی‌داننـد» (شـایگان فـر، ۱۳۸٤: ۸٤). آنها بر همین اساس به بررسی این ساختارها و اجزای تشکیل‌دهندهٔ آنهـا و ارتبـاط این اجزا با یکدیگر می‌پردازند.

> ویژگی این روش در آن است که پژوهشگران پدیده‌های مختلف علـم خـود را بـه طور مستقل از یکدیگر مورد مطالعه قرار نمی دهند، بلکه همـواره مـی‌کوشـند هـر پدیده را در ارتباط با مجموعه پدیده‌هایی که جزئی از آنهاست، بررسی کنند (بالایی و کویی پرس، ۱۳۷۸: ۲٦۷).

به همین سبب تحلیل ساختاری، به ویژه دربارهٔ آثار روایـی، یکـی از شـگفت‌تـرین دسـتاوردهای نقـد ادبـی معاصـر اسـت. از میـان مکتبهـای ادبـی گونـاگون، مکتـب ساختارگرایی بیشتر معطوف به روایت اسـت و سـاختارگرایان پژوهـشهای گـسترده‌ای دربارهٔ روایت[1] انجام داده‌اند. شاید بتوان روایـت را سـاده‌تـرین و عـامترین بیـان متنـی دانست که قصه‌ای را بیان می‌کند و قـصه‌گـویی (یـا راوی) دارد. اسـکولز و کـلاگ در کتاب *ماهیت روایت*، روایت را این گونه تعریف می کنند: «کلیهٔ متون ادبی را که دارای

دو خصوصیت وجود قصه و حضور قصه‌گو هستند، می‌توان یک متن روایی دانست» (اخوت،۱۳۷۱: ۳٦).

تزوتان تودوروف[۲] نخستین کسی بود که اصطلاح «روایت‌شناسی» را به کار برد. در واقع، باید او را مبدع این اصطلاح دانست. او این اصطلاح را در کتاب *بوطیقای* خود پیشنهاد کرد و ژرار ژنت[۳] در سال ۱۹۸۳ در مقالهٔ «سخن تازه روایت داستانی» آن را با عنوان مطالعه و مراعات ساختارهای روایت داستانی تعریف کرد (سید حسینی، ۱۳۸۷: ۱۱۵۹). مکاریک در کتاب *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر* روایت‌شناسی را این گونه تعریف می‌کند: «روایت‌شناسی مجموعه‌ای از احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی، نظام حاکم بر روایت و ساختار پیرنگ است» (۱۳۸٤: ۲۵).

اولین بار، شکلگرایان روس دو بخش روایت را از یکدیگر متمایز کردند و هر روایت را متشکل از دو سطحِ داستان و طرح دانستند. بنا بر عقیدهٔ آنان، داستان رشته‌ای از رخدادهاست که بر اساس توالی زمانی به هم می‌پیوندند، و طرح بازآرایی هنری رخدادها در متن روایی است (نک. مکاریک، ۱۳۸٤: ۲۰۱؛ اخوت، ۱۳۷۱: ۲۵).

تحقیقات این دسته از پژوهشگران نقش بسزایی در شکل‌گیری و تکامل نظریهٔ روایت‌شناسی داشته است. «طرح» داستان «نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلول» (فورستر، ۱۳۸٤: ۱۱۸). به عبارت دیگر، طرح عبارت است از: نقشه، الگو و نمایی از حوادث. در واقع، طرح داستان به حوادث آن نظم منطقی می‌دهد، بنابراین طرح باعث می‌شود که خواننده با کنجکاوی و اشتیاق به تعقیب حوادث داستان بپردازد و در پی کشف علت وقوع آنها باشد. طرح اساس و پایهٔ روایت را به وجود می‌آورد؛ زیرا سببیت زمانی و روابط علت و معلول میان وقایع، همچون ریسمانی ناپیدا، وقایع داستان را به هم پیوند می‌زند (نک. مستور، ۱۳۸۷: ۱٤؛ داد، ۱۳۸۳: ۲۷٤).

در طرح ممکن است زمان گاهنامه‌ای به هم بخورد و راوی از انتهای داستان به روایت حوادث بپردازد، یا داستان از میانهٔ راه به گذشته بازگردد، یا میان زمان طرح و داستان ناهماهنگی ایجاد شود (نک. ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱٤۵؛ احمدی، ۱۳۸۰: ۳۱۵).

نخستین روایت‌شناسی که در حوزهٔ ساختارگرایی با بررسی انواع مختلف روایت طرحی فراگیر پیشنهاد کرد، ولادیمیر پراپ[٤] بود. مهمترین اثر او در این زمینه

ریخت‌شناسی قصه‌های پریان است. تحقیقات او الگوی کار بسیاری از ساختارگرایان، مانند برمون قرار گرفت (نک. پراپ، ۱۳٦۸: ۱٦۲).

کلود برمون، زبانشناس و روایت‌شناس ساختارگرای فرانسوی و صاحب دو مقالهٔ «پیام داستانی» و «منطق ممکنهای داستانی» و کتاب *منطق قصه*، از دیگر پژوهشگران ساختارگراست که در پی یافتن منطقی جهانی برای داستان، به الگوهای فراگیر و ثابتی در این زمینه دست یافت (نک. اخوت، ۱۳۷۱: ٦۷). او در نخستین جستارهایش دربارهٔ کارکردهایی که پراپ از حکایات پریان استخراج کرده بود (سی‌ویک نقش‌ویژه و هفت حوزهٔ عملیاتی برای نقشهای قصه)، متذکر شد که برخی از کارکردها با یکدیگر ارتباط منطقی دارند و از نظر معنایی بر یکدیگر دلالت می‌کنند. او تلاش کرد ماهیت این پیوندهای میان عناصر اولیهٔ داستان را بیابد. برمون با حذف کارکردهای میانجی، که نظم ساختاری محور اصلی را بر هم زده بودند، به ساختاری مبتنی بر ارتباط معنادار گزاره‌های کارکرد دست یافت و با نمایش شکلوارهٔ این گزاره‌ها توانست رابطهٔ زیرمجموعه‌های منطقی را در کل یک روایت روشن کند. با این کار، بر اساس گفتهٔ خودش، از یکی از بدترین گرفتاریهای فرمالیسم، یعنی ناتوانی در نوع‌شناسی و تمایزگذاری بین فرمها، رها شد (نک. اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۳۸).

برمون پیشنهاد کرد که به جای آنکه کارکرد در معنای مورد نظر پراپی را کوچکترین واحد روایت در نظر بگیریم، توالی منطقی چند کارکرد را واحد اساسی بدانیم. او این توالی منطقی چند کارکرد را «پی‌رفت»[۵] نامید. برمون هر پی‌رفت را ناشی از حرکت از موقعیت تعادل به سمت بی‌تعادلی و بازگشت مجدد به سوی تعادل می‌داند (همان: ۱۳۸-۱٤۱).

بنا بر دیدگاه او هر پی‌رفت بر سه پایه استوار است:

پایهٔ ۱. وضعیتی که امکان دگرگونی در خود دارد؛

پایهٔ ۲. حادثه یا دگرگونی رخ می‌دهد؛

پایهٔ ۳. وضعیتی که محصول تحقق یا عدم تحقق آن امکان دارد، پدید می‌آید.

در طرح هر داستان، پی‌رفتها و به عبارت دیگر، روایتهای فرعی وجود دارند. هر پی‌رفت داستان کوچکی است و هر داستان پی‌رفت کلی یا اصلی است (نک. احمدی، ۱۳۸۰: ۱٦٦). بر اساس این نظریه، هر داستان و نیز هر پی‌رفت با وضعیت پایدار و

متعادل آغاز می‌شود، اما این وضعیت آغازین در خود امکان دگرگونی و تحولی را می‌پروراند و ناگهان با بروز حادثه‌ای همه چیز را دگرگون می‌کند. پس از این رویداد، وضعیتی جدید، که محصول حوادث پیشین است، به وجود می‌آید و دوباره حالت پایدار و متعادل شکل می‌گیرد. این تغییر حالت، مطابق با تعریفی است که تودوروف برای پی‌رفت ذکر کرده است؛ «پی‌رفت ناظر بر توصیف وضعیت معینی است که در هم ریخته و دوباره به شکلی تغییریافته سامان گرفته است» (سلدن، ۱۳۷۸: ۱٤٥). نمودار زیر می‌تواند منظور برمون را آشکارتر نشان دهد:

تعادل اولیه ← فشار (۱) عدم تعادل ← فشار (۲) تعادل ثانویه

تلاش

در هر مرحله از گسترش پی‌رفت، حق انتخاب یا امکان دگرگونی وجود دارد. مرحلهٔ دوم می‌تواند در برگیرندهٔ سلسه‌ای از کارکردها در قالب پی‌رفتهای جداگانه باشد. این مرحله را مرحلهٔ گذار نامیده‌اند (نک. احمدی، ۱۳۸۰: ۱٦٦– ۱٦٨). نمودار زیر می‌تواند نمایشگر روشن‌تری از این موضوع باشد:

وضعیت امکان دگرگونی را فراهم می آورد

تعادل اولیه ← عدم تعادل

به فعل درآمدن امکان ← توفیق (تعادل ثانویه)

شکست

به فعل در نیامدن امکان (تعادل ثانویه)

برمون ساختار هر روایتی را با یک بردار یا با پرواز یک تیر مقایسه می‌کند؛ کافی است کمان کشیده شود و تیر به سوی هدف نشانه رود تا موقعیت پایه به وجود بیاید. به فعل درنیامدن این موقعیت، همان خارج کردن تیر از چلهٔ کمان است، بی آنکه پرتابش کنیم، اما همین که تیر از چله رها شد، حتی اگر باد آن را ببرد یا کمانه کند، سرانجام یا به هدف می‌زند یا نمی‌زند (نک. اسکولز، ۱۳۸۳: ۱٤٠).

برمون معتقد است توالی قصه بر سه نوع است:

۱. توالی زنجیره‌ای: توالی میثاق یا آزمون است که قهرمان برای ادای میثاق خود به کنشهایی دست می‌زند که هر یک از این کنشها با واکنشهایی روبه‌روست و این کنشها

و واکنشها زنجیره‌وار ادامه می‌یابند تا قهرمان میثاقش را انجام دهد (یا شکست بخـورد) (نک. اخوت، ۱۳۷۱: ٦٦- ۷۰).

۲. توالی انضمامی (یا محاطی): «اگر تبلور یک توالی به کمـک و حـضور توالیهـای دیگر نیاز داشته باشد، به آن انضمام می‌گویند» (همان: ٦۹). قهرمان برای به انجام رساندن هدف خود به کمک نیروهای یاری‌دهنده نیاز دارد و در هر مرحلـه از مأموریـت خـود باید از این نیروها یاری بگیرد.

۳. توالی پیوندی: اگر به توالی انضمامی دیدگاه رقیب را اضافه کنیم، توالی پیونـدی به دست می‌آید. این توالی کنش قهرمان را در پیوند با قهرمان دیگر ارزیابی می‌کنـد. از دید قهرمان، بهبود وضعیت است و از نظر نیروی خبیث، بدتر شدن وضعیت یا انحطاط (همان: ٦۹).

این پژوهش با استفاده از الگوی کلود برمون به بررسی تحلیل ساختاری دو حکایت از بوستان سعدی می‌پردازد. در ایـن دو حکایـت هـر دو عنـصر، یعنـی مـتن روایـی و حضور راوی وجود دارند و این چیزی است که مطابق با تعریفهای روایت است.

خلاصهٔ «حکایت در معنی رحمت با ناتوانان در حال توانایی»

یک سال در دمشق قحطی می‌آید، به طوری کـه بـاران نمـی‌بـارد و آبـی بـه کـشتزارها نمی‌رسد و سرچشمه‌ها خشک می‌شوند. مردم گرفتار سختی و محنت می‌شـوند و آه و ناله سر می‌دهند. درختان بی‌بر و بار می‌شوند و سبزی در کـوه و بـاغ از میـان مـی‌رود، چنانکه مردم از فرط گرسنگی به خـوردن ملـخ روی مـی‌آورنـد. در آن حـال، یکـی از دوستان سعدی، که لاغراندام و صاحب مال و جاه بوده است، نزد وی می‌آید. سعدی به او می‌گوید: چه درماندگی برای تو پیش آمده اسـت؟ او بـر سـعدی مـی‌غـرد و فریـاد می‌زند: عقلت کجاست؟ مگر نمی‌بینی که سختی و مشقت بـه نهایـت رسـیده اسـت و بارانی از آسمان نمی‌بارد و آه مستمندان و نالندگان تأثیری ندارد؟ سعدی به او می‌گوید: تو را چه باک است؟ اگر دیگری از فقر هلاک شـود، تـو مـال داری و از قحطـی نبایـد درمانده باشی. دوست سعدی با آزردگی به او نگاه می‌کند و می‌گوید: اگرچـه مـرد بـر ساحل آرامش باشد، چون دوستانش در حال غرق شدن باشند، نمی‌آساید. زردی چهرهٔ من به خاطر غم بی‌مرادان است و انسان خردمند نمی‌خواهد زخمی بر انـدام دیگـران و

خود ببینند. چون می‌بینم که تهیدست چیزی برای خوردن ندارد، لقمه در دهانم همچون زهر می‌شود.

تحلیل ساختاری حکایت بالا بر اساس نظریهٔ برمون

این حکایت طبق الگوی کلود برمون از سه پی‌رفت تشکیل شده است.

پی‌رفت اول:

پایهٔ ۱. مردم در دمشق به خوبی زندگی می‌کنند. وضعیت متعادل است.

پایهٔ ۲. ناگهان در دمشق خشکسالی می‌آید و کشتزارها و چشمه‌ها خشک می‌شوند. سبزی در کوه و باغ از میان می‌رود و درختان بی‌ثمر می‌شوند.

پایهٔ ۳. مردم دچار رنج و سختی می‌شوند و ناله سر می‌دهند، اما آه آنان تأثیری ندارد؛ وضعیت به گونه‌ای دیگر (خشکسالی فراگیر می‌شود) متعادل می‌شود.

پی‌رفت دوم:

پایهٔ ۱. خشکسالی و قحطی وجود دارد و وضعیت متعادل است.

پایهٔ ۲. ناگهان یکی از دوستان سعدی، که صاحب مال است، با حالت درماندگی نزد او می‌آید.

پایهٔ ۳. سعدی از سبب درماندگی او می‌پرسد و او با پرخاشگری می‌گوید که آیا سعدی نمی‌بیند که سختی و محنت به نهایت رسیده است و باران نمی‌بارد و آه مستمندان اثر نمی‌کند. پس از این، وضعیت موقتاً آرام می‌شود.

پی‌رفت سوم:

پایهٔ ۱. سعدی جواب پرسش خود را از دوستش گرفته و وضعیت متعادل است.

پایهٔ ۲. سعدی به دوست خود می‌گوید: اگر دیگری از فقر هلاک شود، او (دوست) را چه باک، زیرا صاحب مال است؛ و بدین گونه دوست رنجیده و آزرده می‌شود.

پایهٔ ۳. او به سعدی می‌گوید: آدمی اگرچه در آسایش باشد و دوستانش در گرفتاری، نمی‌آساید و انسان خردمند نمی‌خواهد که ریشی بر اندام دیگران و خود ببیند. او احساس همدردی خود با دیگران را سبب درماندگی‌اش می‌داند و وضعیت، پس از این پرسش و پاسخ، بار دیگر آرام می‌شود.

این حکایت مشتمل بر سه پی‌رفت، و هر پی‌رفت متشکل از سه پایه است. در ابتدای حکایت وضعیتی متعادل برقرار است، اما این وضعیت امکان یک دگرگونی «بالقوه» در خود دارد. مردم به خوبی در دمشق زندگی می‌کنند تا اینکه حادثهٔ محرک (قحطی)، یعنی همان «علت اولیه و اصلی تمام حوادث بعدی» روی می‌دهد (مک کی، ۱۳۸۳: ۱۹). این حادثه روایت را از سکون به حرکت تغییر می‌دهد:

چنان قحط شد سالی اندر دمشق — که یاران فراموش کردند عشق
چنان آسمان بر زمین شد بخیل — که لب تر نکردند زرع و نخیل...
نبودی بجز آه بیوه‌زنی — اگر برشدی دودی از روزنی...
نه در کوه سبزی، نه در باغ شخ — ملخ بوستان خورده، مردم ملخ

(سعدی، ۱۳۸٤: ۵۸)

البته باید این نکته را متذکر شد که از آنجا که آه و نالهٔ نالندگان و مستمندان تأثیری ندارد، خشکسالیِ به وجودآمده به شکل وضعیت متعادل درمی‌آید که مردم باید ناگزیر با آن کنار بیایند.

در پی‌رفت دوم خشکسالی وجود دارد و اوضاع متعادل است تا اینکه یکی از دوستان سعدی با درماندگی نزد وی می‌آید و تعادل اولیه به هم می‌خورد. سعدی از درماندگی او می‌پرسد و او محنت و سختی و نباریدن باران و بی‌تأثیر بودن دود آه مستمندان را در پاسخ می‌گوید. پس از این حادثه، وضعیت به صورت ناپایدار متعادل می‌شود.

در آن حال پیش آمدم دوستی — از او مانده بر استخوان پوستی
و گرچه به مکنت قوی‌حال بود — خداوند جاه و زر و مال بود
بدو گفتم: ای یار پاکیزه‌خوی — چه درماندگی پیشت آمد؟ بگوی...
نبینی که سختی به غایت رسید — مشقت به حد نهایت رسید...

(همانجا)

در پی‌رفت سوم گفتگوی سعدی با دوستش موقتاً به پایان رسیده و وضعیت متعادل است، تا اینکه سعدی ناگهان به دوست صاحب‌مال خود می‌گوید: اگر دیگران از تهیدستی هلاک شوند، او را چه باک است. وضعیت با این رویداد نامتعادل می‌شود، زیرا دوست او رنجیده‌خاطر می‌شود و در جواب سعدی همدردی با دوستان و همنوعان را بیان می‌کند. با این پاسخ اوضاع بار دیگر آرام می‌شود.

بـدو گفـتم: آخـر تـو را بـاک نیـست | کُشد زهر جایی کـه تریـاک نیـست
گـر از نیـستی دیگـری شـد هـلاک | تو را هست، بط را ز طوفان چه‌باک؟
نگـه کـرد رنجیـده در مـن فقیـه | نگـه کـردنِ عـالم انـدر سـفیه
که مرد ارچه بر ساحل است، ای رفیق | نیاسـاید و دوسـتانش غریـق...»

(همانجا)

رویدادهایی این حکایت بسیار عمیق و تأثیرگذار است و اهمیت همدردی با دوستان و همنوعان را نشان می‌دهد و خوانندگان را به تفکر در این زمینه وامی‌دارد. حوادث بر اساس زمان گاهنامه‌ای گسترش می‌یابد و از نوع بیرونی و درونی (احساس همدردی با دیگران) است.

توالیهای حکایت

۱. توالی زنجیره‌ای: در این حکایت دوست سعدی برای به‌جای آوردن میثاق خود (همدردی با مردم محنت‌زده) با حالت درماندگی نزد سعدی می‌آید. این کنش با واکنش سعدی روبه‌رو می‌شود و او از علت درماندگی دوست می‌پرسد و در ادامه به این نکته اشاره می‌کند که اگر دیگران از فقر هلاک شوند، او صاحب‌مال است و نباید درمانده باشد. این واکنش سعدی باعث کنش دوست می‌شود و به همین دلیل رنجیده و آزرده می‌شود. دوست به او می‌گوید که انسان خردمند نمی‌خواهد جراحتی را بر اندام خود و دیگران ببیند و درماندگی او به خاطر احساس همدردی با دیگران است.

۲. توالی انضمامی (یا محاطی): در این حکایت نیروی یاری‌دهندهٔ قهرمان (دوست سعدی) خردمندی اوست. او نمی‌تواند سختی دیگران را ببیند و همین نیرو باعث می‌شود که دوست به هدف خود (تنبه سعدی به اینکه خردمند به فکر خود نیست و محنت دیگران باعث درماندگی او می‌شود) برسد.

۳. توالی پیوندی: در این حکایت کنشهای دوست سعدی در جهت همدردی با دیگران است. این متضاد با دیدگاه سعدی است که او صاحب مال است و نباید درمانده باشد. این توالی در جهت بهبود وضعیت است، یعنی احساس همدردی انسان خردمند با محنت دیگران. توالی کنشها و واکنشها زنجیره‌وار ادامه می‌یابد و دوست سعدی به هدف خود می‌رسد.

خلاصهٔ «حکایت دهقان در لشکر سلطان»

رئیس دهی، همراه با پسرش، در راهی با قلب لشکر پادشاهی مواجهه می‌شوند و از آن می‌گذرند. پسر چون پیشروان لشکر و تیغ و تبر و قباهای اطلس و کمربندهای زرین، کمان‌داران صیاد، غلامان ترکش‌دار، قبای پرنیانی و کلاه خسروانی لشکریان را می‌بیند، پدر را بسیار فرومایه می‌یابد، درحالی‌که حالش (پدر) دگرگون شده و رنگش پریده است. پدر از بیم به گوشه‌ای می‌گریزد. چون از لشکر پادشاه می‌گذرند، پسر به پدر می‌گوید تو مهتر دهی. تو را چه شد که از جان قطع امید کردی و از باد هیبت قلب لشکر پادشاه همچون بید لرزیدی؟ پدر در پاسخ می‌گوید که آری، من فرماندهم، اما تا زمانی که در دِهم.

تحلیل ساختاری حکایت بالا بر اساس نظریهٔ برمون

این حکایت طبق الگوی کلود برمون از دو پی‌رفت تشکیل شده است.

پی‌رفت اول:

پایهٔ ۱. رئیس دهی همراه با پسر در راهی می‌گذرند. وضعیت آرام و متعادل است.

پایه ۲. ناگهان با قلب لشکر پادشاهی روبه‌رو می‌شوند.

پایه ۳. پسر وقتی افراد و تجمل لشکر پادشاه را می‌بیند، پدر را به غایت فرومایه می‌بیند. پدر از بیم به گوشه‌ای می‌گریزد، و چون از لشکر پادشاه می‌گذرند، وضعیت به حالت تعادل بر می‌گردد.

پی‌رفت دوم:

پایهٔ ۱. رئیس ده همراه با پسر از قلب لشکر عبور کرده‌اند و وضعیت متعادل است.

پایهٔ ۲. در این هنگام، پسر به پدر می‌گوید او که بزرگ ده است، چه شد که از جان قطع امید کرد و از هیبت لشکر آشفته شد.

پایهٔ ۳. پدر می‌گوید آری، بزرگ ده است، اما تا زمانی که در ده باشد، و وضعیت بار دیگر متعادل می‌شود. این حکایت مشتمل بر دو پی‌رفت و هر پی‌رفت متشکل از سه پایه است.

حکایت با یک وضعیت متعادل، درحالیکه رئیس ده با پسرش در حال عبور از راهی هستند، آغاز می‌شود. این وضعیت که امکان یک دگرگونی را در خود جای داده است، زمانی دچار تحول می‌شود که آنها با لشکر پادشاهی روبه‌رو می‌شوند و پدر از بیم به گوشه‌ای می‌گریزد. پس از این حادثه، وضعیت متعادل می‌شود.

رئیس دهی با پسر در رهی — گذشتند بر قلب شاهنشهی
پسر چاوشان دید و تیغ و تبر — قباهای اطلس، کمرهای زر...
پسر کان همه شوکت و پایه دید — پدر را به غایت فرومایه دید
که حالش بگردید و رنگش بریخت — زهیبت به بیغوله‌ای درگریخت

(همان: ۱۱۰)

چون آنها از لشکر پادشاه عبور می‌کنند، پسر به پدر می‌گوید که چه شد که از بیم جان به گوشه‌ای گریخت و از هیبت لشکر مضطرب شد، درحالیکه بزرگ ده است. پدر می‌گوید که بلی، سالار و عزیز است، اما تا زمانی که در ده است. پس از این رویداد و گفتگو، وضعیت متعادل می‌شود.

پسر گفتش آخر بزرگ دهی — به سرداری از سر بزرگان مهی
چه بودت که ببریدی از جان امید — بلرزیدی از باد هیبت چو بید؟
بلی، گفت سالار و فرماندهم — ولی عزتم هست تا در دهم

(همانجا)

حادثه‌ای که در این حکایت وجود دارد، با وجود سادگی، بسیار تأثیرگذار است؛ این حادثه در بند خود نبودن و مدهوش و حیران بودن در پیشگاه خداوند را به صورت تمثیل به خوانندگان گوشزد می‌کند. حادثه به صورت زمان خطی گسترش می‌یابد و از نوع درونی است.

توالیهای حکایت

۱. توالی زنجیره‌ای: در این حکایت آشفته شدن حال رئیس ده و گریختن او در گوشه‌ای، کنشی است که در برابر شکوه و عظمت سپاه پادشاه از او سر می‌زند. این کنش با واکنش پسر او همراه می‌شود که از علت پریشانی حال و گریختن او می‌پرسد و پاسخ می‌گیرد که او (پدر) تا زمانی که در ده است، قدرت و فرماندهی دارد.

۲. توالی انضمامی (محاطی): در این حکایت حالت ترس و تشویش رئیس ده در برابر سپاه پادشاه، نیرویی است که باعث می‌شود او در گوشه‌ای بگریزد. این عمل که سبب تعجب پسر می‌شود، به او کمک می‌کند که به هدف خود (آگاه کردن پسر از اینکه همهٔ مردم در برابر شکوه و عظمت پادشاه (خداوند) حیران و بی‌چیزند) برسد.
۳. توالی پیوندی: در این حکایت کنش رئیس ده برای گوشزد کردن این نکته است که همه در برابر شکوه و عظمت پادشاه حیران و مدهوش و بی‌چیزند. این چیزی متضاد با تصور پسر رئیس ده از پدر است. داستان نتیجه‌ای قطعی دارد.

نتیجه‌گیری

ساختار طرح این دو حکایت بر اساس زمان گاهنامه‌ای تنظیم شده است؛ یعنی حوادث بر اساس روابط علت و معلول و زمان خطی، یکی پس از دیگری، در امتداد زمان به وقوع می‌پیوندند.

با تجزیه و تحلیل عناصر ساختار روایی به این نتیجه می‌توان رسید که هر دو حکایت روایی‌اند. روند داستانی در این دو حکایت حرکت از آرامش اولیه به اوج، و سپس، بازگشت به آرامش است؛ بنابراین در طرح این دو حکایت چنین وضعیتی داریم:

تعادل اولیه (مقدمه) ← به هم خوردن تعادل و وضعیت ناپایدار (میانه) ← تعادل مجدد (پایان، یعنی شکل‌گیری وضعیت پایدار تازه‌ای که محصول حوادث پیشین است).

در صحنهٔ آغازین این دو حکایت وضعیت متعادل اولیه حاکم است که آبستن حادثه‌های گوناگون است. در همین قسمت روایت شخصیت توصیف می‌شود، اما ناگهان با بروز حادثه‌ای این آرامش دستخوش تغییر می‌شود و وضعیت نامتعادل بر روایت حاکم می‌شود. ذکر این حادثه‌ها میانهٔ روایت را تشکیل می‌دهد و شامل کنش و واکنشهای شخصیتهاست. حرکت و روند داستانی حکایتها به وضعیت متعادل سامان‌یافته‌ای تغییر شکل می‌دهد و سرنوشت شخصیتها در آن مشخص می‌شود، البته شخصیتها در وضعیت متعادل ثانویه، از نظر روحی تغییر یافته‌اند؛ زیرا آنها حادثه‌ای را پشت سر گذاشته‌اند و این حادثه‌ها نتایج مطلوب و نامطلوبی برای آنها داشته است. در پایان می‌توان گفت ساختار روایی این حکایتها با نظریهٔ برمون منطبق است و او موفق

شده است الگویی فراگیر برای انواع مختلف روایت معرفی کند؛ زیرا بسیاری از روایتها چنین الگویی دارند.

پی‌نوشتها

۱. روایت معادل واژهٔ Narrative انگلیسی است. ریشهٔ آن Narre یا Narrara لاتین و Gnarus یونانی به معنی دانش و شناخت است که خود آن از ریشهٔ Gna هند و اروپایی است؛ از این رو، روایت به معنی یافتن دانش است (احمدی، ۱۳۸٦: ۱۷٦).

2.Tzvetan Todorof
3.Gerard Genette
4.Vladimir Propp

۵. اصطلاح (Sequence) را عباس مخبر «سلسله» و بابک احمدی «پی‌رفت» ترجمه کرده‌اند.

منابع

۱. احمدی، بابک؛ ***ساختار و تأویل متن***؛ چ ۸، تهران: مرکز، ۱۳۸۰.

۲. اخوت، احمد؛ ***دستور زبان داستان***؛ اصفهان: فردا، ۱۳۷۱.

۳. اسکولز، رابرت؛ ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***؛ ترجمهٔ فرزانه طاهری؛ چ ۲، تهران: انتشارات آگاه، .۱۳۸۳

٤. ایگلتون، تری؛ ***پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی***؛ ترجمهٔ عباس مخبر؛ چ ۲، تهران: مرکز، ۱۳۸۰.

۵. بالایی- کویی پرس، کریستف، میشل؛ ***سرچشمه‌های داستان کوتاه***؛ ترجمهٔ احمد کریمی حکاک؛ تهران: پاپیروس، ۱۳۷۸.

٦. پراپ، ولادیمیر؛ ***ریخت‌شناسی قصه‌های پریان***؛ ترجمهٔ فریدون بدره‌ای؛ تهران: مرکز، ۱۳٦۸.

۷. تودوروف، تزوتان؛ ***بوطیقای ساختارگرا***؛ ترجمهٔ محمد نبوی؛ چ ۲، تهران: آگه، ۱۳۸۲.

۸. دیچز، دیوید؛ ***شیوه‌های نقد ادبی***؛ ترجمهٔ محمد تقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی؛ چ ۵، تهران: انتشارات علمی، ۱۳۷۹.

۹. داد، سیما؛ ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***؛ ج ۱، چ ۲، تهران: آگاه، ۱۳۸۳.

۱۰. سلدن، رامان؛ ***راهنمای نظریه ادبی معاصر***؛ ترجمهٔ عباس مخبر؛ تهران: طرح نو، ۱۳۷۸.

۱۱. سیدحسینی، رضا؛ ***مکتبهای ادبی***؛ جلد ۲، چ ٤، تهران: نگاه، ۱۳۸۷.

۱۲. سعدی، مصلح‌بن عبدالله؛ ***بوستان سعدی***؛ تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی؛ چ ۸، تهران: خوارزمی، ۱۳۸٤.

۱۳. شایگان فر، حمیدرضا؛ ***نقد ادبی***؛ چ ۲، تهران: دستان، ۱۳۸٤.
۱٤. فورستر، ادوارد مورگان؛ ***جنبه‌های رمان***؛ ترجمهٔ ابراهیم یونسی؛ چ ۵، تهران: نگاه، ۱۳۸٤.
۱۵. مستور، مصطفی؛ ***مبانی داستان کوتاه***؛ چ ۲، تهران: مرکز، ۱۳۸۷.
۱٦. مکاریک، ایرناریما؛ ***دانشنامه نظریه ادبی معاصر***؛ ترجمهٔ م. مهاجر و محمد نبوی؛ تهران: آگه، ۱۳۸٤.
۱۷. مک کی، رابرت؛ ***داستان***؛ ترجمهٔ محمد گذرآبادی؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۳.
۱۸. نوریس، کریستوفر؛ ***«گفتمان/سخن»؛ فرهنگ اندیشهٔ انتقادی***؛ ویراستهٔ مایکل پین؛ ترجمهٔ پیام یزدانجو؛ تهران: مرکز، ۱۳۸٦.
۱۹. هارلند، ریچارد؛ ***درآمدی تاریخی بر نظریه‌های ادبی از افلاطون تا بارت***؛ ترجمهٔ علی معصومی و همکاران؛ تهران: چشمه، ۱۳۸۸.
۲۰. هاو، ال. ای؛ ***یورگن هابرماس***؛ ترجمهٔ جمال محمدی؛ تهران: گام نو، ۱۳۸۷.
۲۱. هایزنبرگ، ورنر؛ ***جزء و کل***؛ ترجمهٔ حسین معصومی همدانی؛ تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۹۰.
۲۲. وود، آلن؛ ***کارل مارکس***؛ ترجمهٔ شهناز مسمی پرست؛ تهران: ققنوس، ۱۳۸۷.
23. Bakhtin, Mikhail; ***problems of dostoevsky's poetics***; translated by Caryl Emerson; university of Minnesota press, 1999.