

تحلیل ساختار روایتی داستان بهرام و گل اندام بر پایه نظریه گریماس

محمدامیر مشهدی*

دانشیار دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان

فاطمه ثواب**

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۰۶/۱۰؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۹/۱۷)

چکیده

روایت‌شناسی به عنوان بزرگترین ارمغان ساختارگرایی، یکی از مهم‌ترین حوزه‌های نظریه ادبی مدرن محسوب می‌شود. در قرن بیستم میلادی، ساختارگرایان به پیروی از پراپ، در صدد ارائه الگوی کلی در ساخت انواع روایت برآمدند. در همین زمینه، آ.ژ. گریماس، مشهورترین نظریه پرداز روایت، از دامنه محدود مطالعات پراپ فراتر رفت و با ارائه الگوی کنشی و زنجیره‌های روایتی خود، تلاش کرد تا به دستور کلی زبان روایت دست یابد و هر روایت را با ساختار روایی خاص تجزیه و تحلیل کند. او الگوی کنشی خود را به گونه‌ای طراحی کرد که با تمام روایت‌ها قابل تطبیق باشد. بر همین اساس، در این پژوهش سعی بر آن است تا ساختار روایتی داستان «بهرام و گل اندام»، به عنوان نمونه‌ای از منظومه‌های غنایی عاشقانه، بر مبنای نظریه گریماس مورد مطالعه قرار گیرد و ساختار طرح اصلی روایت با تغییر وضعیت‌ها بر اساس تقابل‌های دوگانه و زنجیره‌های روایی و همچنین الگوی کنشی روایت تحلیل و بررسی شود. پس از تجزیه و تحلیل متن، این نتیجه حاصل شد که الگوی کنشی گریماس در تحلیل روایت منظومه غنایی بهرام و گل اندام تقریباً مفید و قابل تطبیق است و طرح داستان از ساختار و انسجام روایی خاصی برخوردار و از دو منظر (تقابل‌های دوگانه و قاعده‌های نحوی) قابل بررسی است و از لحاظ کنشی، شامل دو الگوی کنشی مجزا با کنشگران متمایزی است که در دیگر روایت‌ها کمتر مشاهده می‌شود.

واژگان کلیدی: روایت‌شناسی، گریماس، ساختار طرح، الگوی کنشی، منظومه غنایی، بهرام و گل اندام.

* Email: Mohammadamirmashhadi@yahoo.com

** Email: f.savab@gmail.com (نویسنده مسئول)

مقدمه

روایت (Narrative) شامل متونی است که دارای شخصیت، حادثه و کنش شخصیت‌های داستان باشد که به صورت نظم یا نثر، شفاهی یا مکتوب از گذشته تاکنون عرضه شده است. بنابراین، «روایت با تاریخ بشر آغاز می‌شود و در هیچ جا ملت بی‌روایتی وجود نداشته است» (Barthes, 1977: p 79). گریماس روایت را محدود به قصه و داستان می‌داند و معتقد است که اینها متونی هستند که ماهیت مجازی دارند. متونی که کنشگری (Actant) - شخصیت داستان - مخصوص به خود دارند؛ کنشگرانی که دست به کنش می‌زنند و بدینگونه شخصیت آنها شکل می‌گیرد (ر.ک؛ اخوت، ۱۳۷۲: ۹). «هدف نهایی روایت‌شناسی، کشف الگوی جامع روایت است که تمامی روش‌های ممکن روایت داستان‌ها را در برمی‌گیرد. در واقع، همین روش‌ها هستند که تولید معنا را میسر می‌کنند» (برتس، ۱۳۸۴: ۸۷).

اولین نظریه‌های مربوط به روایت در قرن نوزدهم میلادی، در مکتب فرمالیسم روسی، از سوی ولادیمیر پراپ با مطالعه بر روی قصه‌های پریان روسی و انتشار کتاب او شکل‌شناسی قصه عامیانه (۱۹۲۸ م.) مطرح شد تا اینکه به تبع فرمالیست‌ها، ساختارگرایی بزرگترین ارمغان خود را برای ادبیات به نمایش گذاشت و آن بحث روایت‌شناسی (Narratology) بود که کامل‌کنندگان نظریه پراپ در اروپا، از جمله بارت، گریماس، برمون، تودوروف، ژنت و ... از بنیانگذاران آن محسوب می‌شدند. پراپ برای هر روایت ۳۱ کارکرد و هفت نقش شخصیتی اصلی را شناسایی می‌کند که عبارتند از: ۱- قهرمان (جوینده یا قربانی). ۲- شاهزاده خانم (+ پدر). ۳- بخشنده یا پیشگو. ۴- یاریگر. ۵- فرستنده (اعزام‌کننده). ۶- شخصیت شیرین. ۷- قهرمان دروغین (ر.ک؛ تولان، ۱۳۸۶: ۳۶؛ احمدی، ۱۳۷۲: ۱۴۵ و پراپ، ۱۳۶۸: ۱۴۳). گریماس از دامنه محدود مطالعات پراپ (حکایت‌های عامیانه) فراتر رفت و تلاش کرد که به دستور کلی زبان روایت دست یابد. او ساختار طرحی (پیرنگ) خاص هر روایت را با توجه به تقابل‌های دوگانه و زنجیره‌های روایتی پی‌ریزی کرد و الگوی کنشی خود را با توجه به نقش‌های مربوط به هر روایت مطرح ساخت که بر اساس آن هر شخصیت با توجه به کنشی که انجام می‌دهد، جایگاه خاص خود را در الگوی گریماس می‌یابد. بنابراین، «به یاری روش پراپ آشکار شد که ساختار نهایی روایت را می‌توان یافت. این روش که به نقش ویژه شخصیت‌ها در طرح روایی اهمیت دهیم و کنش‌ها را همچون امکانات ترکیب ریاضی عناصر درآوریم، هرچند

یکسره به همین صورت پذیرفته نشد و به‌ویژه در آثار گریماس و برمون دگرگون شد، اما راهگشای تمام مباحث بعدی بود» (احمدی، ۱۳۷۲: ۱۴۷).

الگوی روایت‌شناسی گریماس، به نظر الگویی جهان‌شمول، انعطاف‌پذیر و قابل تطبیق با ژانرهای ادبی و غیرادبی می‌باشد، به‌گونه‌ای که ساختار اصلی هر روایت را می‌توان با نظریه روایت‌شناسی او تحلیل و بررسی کرد. یکی از این روایت‌های منسجم، روایت‌های غنایی و عاشقانه ایرانی است که در این مقاله به تحلیل و بررسی ساختار روایتی منظومه غنایی بهرام و گل‌اندام بر اساس نظریه گریماس پرداخته می‌شود و در پی پاسخ به این پرسش‌ها است که آیا الگوی کنشگر گریماس با ژانرهای ادبی غنایی، به‌ویژه منظومه غنایی بهرام و گل‌اندام قابل تطبیق است؟ ساختار طرح در این منظومه از چه منظری قابل بررسی است؟ آیا الگوی کنشی گریماس در تجزیه و تحلیل روایت یک متن، تنها یک بار کاربرد دارد؟

پیشینه پژوهش

مطالعات روایت‌شناسی پیشینه چندانی ندارد، اما در زمینه روایت‌شناسی از منظر نظریه گریماس پژوهش‌های برجسته‌ای ارائه شده‌است؛ از جمله کاسی در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل ساختاری داستان پادشاه سیاه‌پوش از منظر بارت و گریماس (۱۳۸۷)» به بررسی ساختار داستان مذکور از منظر رمزگان‌های بارت و رمزگان کنشی روایی گریماس پرداخته است. در مقاله «روایت‌شناسی داستان بوم و زاغ در کلیله و دمنه» از نبی‌لو (۱۳۸۹) به روایت‌شناسی داستان بوف و زاغ کلیله و دمنه از منظر گریماس پرداخته شده است. دُرپر و یاحقی در مقاله «تحلیل روابط شخصیت‌ها در منظومه لیلی و مجنون نظامی» (۱۳۸۹) از الگوی کنشگر گریماس استفاده کرده‌اند و بدین نتیجه رسیده‌اند که بر اساس این الگو، خواننده با ذهنیت روشنی می‌تواند روابط و مناسبت‌های شخصیت‌ها را دنبال کند. مشیدی و آزاد، نویسندگان مقاله «الگوی کنشگر در برخی روایت‌های کلامی مثنوی معنوی بر اساس نظریه الگوی کنشگر آلزیر داس گریماس» (۱۳۹۰)، برخی از روایت‌های دفتر اول و دوم مثنوی را برگزیده‌اند تا نشان دهند که در رویارویی روایت‌های کلامی با الگوی کنشگر به عنوان بخشی از ساختار چه رخ می‌دهد. تأکید دستاورد این پژوهش بر تغییرهایی است که در نتیجه درون‌مایه کلامی روایت‌ها، به‌ویژه در حوزه کنش بازدارنده و یاری‌رسان رخ می‌دهد. دهقان در مقاله «بررسی تحلیلی ساختار روایت در کشف‌المحجوب هجویری بر اساس الگوی نشانه‌شناسی روایی

گریماس» (۱۳۹۰)، ساختار روایی حکایت‌های کشف/المحجوب هجویری را بر اساس الگوی نشانه‌شناسی روایی گریماس و نیز چرخش‌ها و انعطاف‌پذیری این الگو را در حکایت‌های صوفیانه بررسی کرده است. روحانی و شوبکلایی در مقاله «تحلیل داستان شیخ صنعان منطق/طیر عطار بر اساس نظریه کنشی گریماس» (۱۳۹۱) به بررسی داستان شیخ صنعان بر مبنای الگوی کنشی گریماس می‌پردازند و معتقدند که این تحلیل هم نشان‌دهنده استواری قصه و پیوستگی اجزای آن و هم بازگوکننده توانای این الگو در شناخت ساختار و نظام قصه‌های کهن فارسی است و ... تاکنون کمتر با نگاهی روایت‌شناسانه به داستان‌های غنایی عاشقانه ایرانی پرداخته شده است تا زمینه‌ای شود که بتوان الگویی جامع برای ساختار اصلی این متون ارائه کرد. در همین راستا، محدوده پژوهش را بر مبنای داستان بهرام و گل‌اندام قرار دادیم تا ساختار اصلی طرح و الگوی کنشی گریماس در این روایت بررسی شود.

نظریه گریماس

ساختارگرایان اصول خود را بر پایه زبانشناسی مطرح می‌کردند. این امر باعث شد که به دنبال آن روایت نیز که در کنار زبان یکی از مهم‌ترین حوزه‌های نظریه ادبی مدرن است، «شیوه‌ای برای ترکیب واحدهای زبان و ایجاد ساختارهای بزرگتر گردد» (وبستر، ۱۳۸۲: ۸۰). مهم‌ترین قیاس زبانشناختی برای روایت‌شناسان ساختگرا، قیاس میان ساختار یک روایت و نحو یک جمله است... در این قیاس، همانگونه که بیان یک جمله از قواعد نحوی معین تبعیت می‌کند، بیان کلیت داستان نیز تابع برخی قواعد مشخص است (هارلند، ۱۳۸۶: ۲۷۸). نحو مدل اساسی قوانین روایی است. نخستین تقسیم نحوی واحد جمله، تقسیم آن به نهاد و گزاره است. ولادیمیر پراپ با دنبال کردن این قیاس میان ساختار جمله و روایت، نظریه خود را درباره افسانه‌های جنّ و پری روسی تدوین کرد. اگر «نهاد» یک جمله را با شخصیت‌های بارز (قهرمان، تبهکار و ...) و «گزاره» را با اعمال بارز در این قبیل افسانه‌ها مقایسه کنیم، می‌توانیم رهیافت پراپ را درک کنیم (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۴۱).

یکی از ساختارگرایان به نام آلژیرداس ژولین گریماس لیتوانیایی (A.J. Greimas) با انتشار کتاب خود معناشناسی ساختاری (۱۹۶۶م)، به عنوان مشهورترین نظریه‌پرداز معناشناسی روایت شناخته شد. او از دامنه محدود مطالعات پراپ (حکایت‌های عامیانه) فراتر رفت و تلاش کرد که به قاعده کلی برای تمام ژانرها و در یک کلام، دستور کلی زبان روایت دست یابد.

«آنچه برای گریماس حائز اهمیت است، دستور زیربنایی و سازنده روایت‌ها است، نه متن‌های منفرد. یک زنجیره روایی از طریق دو کنشگر که ارتباط آنها کنش‌هایی اساسی را پدید می‌آورد، به تقابل‌های دوگانه اجازه حضور می‌دهد. علاوه بر این، گریماس اعتقاد دارد که دستور روایت نیز مانند دستور زبان محدود است» (گرین و لیبهان، ۱۳۸۳: ۱۱۰). بنابراین، به باور او «همان‌طور که برای شناخت معنای یک جمله باید معنای واژگان و قاعده‌های دستوری و نحوی را دانست، برای شناخت معنای یک متن نیز باید معنای پی‌رفت‌ها و قاعده‌های دستور داستان را بدانیم» (احمدی، ۱۳۷۲: ۱۶۲). در نتیجه، به جای نقش‌های ویژه پراپ، از مفهوم پی‌رفت و زنجیره‌های نحوی روایی در ساختار طرح استفاده کرد. «او درصدد ارائه فهرست جهانی ساختارهای نحوی بر نمی‌آید، بلکه به همین بسنده می‌کند که بگوید سه نوع زنجیره مجزا را در روایت‌های عامیانه‌ای که پراپ و خود او پژوهیده‌اند، یافته‌است، که عبارتند از: ۱- زنجیره اجرایی (آزمون‌ها و مبارزه‌ها). ۲- زنجیره میثاقی (بستن و شکستن پیمان‌ها). ۳- زنجیره انفصالی (رفتن‌ها و بازگشتن‌ها)» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۵۴). این سه مرحله که زنجیره‌های علت و معلولی می‌باشند، فقط ممکن هستند نه ضروری. اگر این سه مرحله را رو به عقب بخوانیم، زنجیره‌های منطقی را می‌سازند: رسیدن به هدف، نشانه پیروزی است و این خود دال بر رویارویی می‌باشد (ر.ک؛ والاس، ۱۳۸۶: ۹۳).

بر اساس این سه زنجیره روایی، ساختارهای بنیادین روایت، سه کارکرد ویژه و مشارکان مربوط به آنها را در برخواهند گرفت. «این کارکردها عبارتند از: پیمان، آزمون و داوری. مشارکان عبارتند از: منعقدکننده پیمان و متعهد پیمان، آزمون‌گر و آزمون‌شونده، داور و مورد داوری... در واقع، تا نقش‌های متعهد پیمان، آزمون‌شونده و مورد داوری را به یک فاعل واحد که قهرمان یک قصه می‌شود، ندهیم، این پی‌رفت به یک روایت بدل نمی‌شود» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۵۶). بنابراین، روایت با ظهور کنشگران در ساختار طرح اولیه داستان شکل می‌گیرد. این کنشگرها که دو به دو با هم در تقابل‌اند، چنین معرفی می‌شوند: فرستنده پیام/ گیرنده، قهرمان (فاعل)/ موضوع (هدف)، یاری‌دهنده/ مخالف (رقیب). «به نظر گریماس، نقش‌های کنشی ششگانه و روابط ثابت بین آنها چارچوب اصلی تمامی روایت‌ها را تشکیل می‌دهند. در حالت واقعی، این خواننده است که برای مثال مشخص می‌کند یک شخصیت خاص نقش یاری‌رسان دارد و یا ضد قهرمان» (برتنس، ۱۳۸۴: ۸۶). در الگوی کنشی گریماس، تأثیر زبان‌شناسی بر روایت قابل رؤیت می‌باشد؛ برای مثال، «رابطه میان فاعل و هدف (موضوع شناسایی)، به رابطه

میان فاعل و مفعول بی واسطه شباهت دارد. همچنین رابطه فرستنده و گیرنده به رابطه میان فاعل و مفعول با واسطه شبیه است» (هارلند، ۱۳۸۶: ۲۷۹).

گریماس عقیده دارد که «شخصیت‌های روایت را باید بر اساس آنچه که انجام می‌دهند، تعریف و دسته‌بندی کرد، نه بر اساس آنچه هستند» (Barthes, 1977: p 106). در همین راستا، هر شخصیت بنا به کنشی که انجام می‌دهد، در یکی از سه دسته زیر جای می‌گیرد که در هر یک مناسبت شخصیت با موضوع خاصی مطرح است: «۱- نسبت خواست و اشتیاق. ۲- ارتباط شخصیت‌ها با یکدیگر. ۳- نسبت پیکار» (احمدی، ۱۳۷۲: ۱۶۳). بنابراین، کنشگران الگوی گریماس، «سه انگاره اساسی را توصیف می‌کنند که شاید در همه انواع روایت اتفاق می‌افتد: ۱- آرزو، جستجو یا هدف (شناسنده/ موضوع شناسایی). ۲- ارتباط (فرستنده/ گیرنده). ۳- حمایت یا ممانعت (کمک‌کننده/ مخالف)» (سلدن، ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۴۴).

داستان بهرام و گل‌اندام

داستان بهرام و گل‌اندام، منظومه‌ای غنایی و عاشقانه از امین‌الدین محمد صافی است که شاعر در پایان منظومه، خود را با همین نام معرفی می‌کند. این داستان را به نصرالله خوانساری و کاتبی ترشیزی نسبت داده‌اند، «اما محمدتقی بهار نیز نام شاعر را امین‌الدین محمد آورده است» (شریفی، ۱۳۹۰: ۳۲۶). داستان از لحاظ ساختاری دارای متنی منسجم و استوار است و از لحاظ زاویه دید که نقش بسزایی در پیشبرد روایت دارد، به شیوه دانای گل می‌باشد. هر چند با توجه به فضای خاص این داستان‌ها، زاویه دید متغیر است. گاهی نیز داستان به شیوه تک‌گویی درونی و یا حدیث نفس روایت می‌شود. یکی از انواع روایت که در واقع، از زیرمجموعه انواع زاویه دید و راوی می‌باشد، روایت مراسله‌ای (نامه‌ای) (Letter Narration) است که بخشی از داستان، به این ساختار روایت می‌شود. «این شیوه داستان‌نویسی، در قرن هجدهم و نوزدهم میلادی در ادبیات اروپا رواج داشت که بر اساس آن، داستان در قالب مجموعه نامه‌هایی تدوین و شکل می‌گیرد» (داد، ۱۳۸۷: ۲۵۵). بخشی از داستان بهرام و گل‌اندام به این شکل روایت می‌شود و آن زمانی است که گل‌اندام بعد از این که بهرام خاتم خود را به او می‌بخشد، کنیزش دولت را به نزد بهرام می‌فرستد، تا از حال او آگاه شود و بداند که کیست. بهرام نیز طی ده‌نامه، به واسطه دولت، با گل‌اندام به صحبت می‌نشیند، شرمساری را به گوشه‌ای می‌نهد و عشق خویش و پادشاهیش را افشا می‌کند. بعد از اینکه

گل‌اندام به مقصود خویش می‌رسد و از احوال او آگاهی می‌یابد، دلباخته او می‌شود و در آخرین نامه از بهرام می‌خواهد که در راه رسیدن به او صبر پیشه کند.

«صبوری گر کنی یابی وصالم نشینی پیش خورشید جمالم

امیدی یافتی دیگر مزن دم سخن کوتاه شد، والله اعلم»

(صافی، ۱۳۸۶: ۱۳۲).

با وجود اینکه منظومه‌های عاشقانه غنایی در قالب مثنوی سروده می‌شوند، اما در این بخش از روایت که به شیوه مراسله‌ای است، بهرام و گل‌اندام بعد از هر نامه، به غزلسرای می‌پردازند که قالبی مناسب در جهت گفتگوی عاشق و معشوق می‌باشد. در طی این نامه‌نگاری‌ها، داستان‌هایی چون لیلی و مجنون، شیرین و فرهاد، عشق درویش به دختر سلطان شیروان، عشق مرد نمدپوش به سلطان بردع و عشق زنگی سرمست گلخن به شاه مصر، به شیوه داستان در داستان از زبان بهرام و گل‌اندام ذکر می‌گردد و سرانجام هر یک از این عاشقانه‌ها را یادآور می‌شوند.

خلاصه داستان

در شهر روم، پادشاهی عارف به نام «کشور»، با مال و مکننت فراوان زندگی می‌کرد که تنها دغدغه و ناراحتی او نداشتن فرزند بود. تا اینکه پس از گذشت چهل سال، خداوند پسری به او عطا کرد که اسم او را «بهرام» گذاشت. شاهزاده بهرام بعد از کسب علوم و فنون بسیار، روزی با خدم و حشم خویش برای شکار به صحرا می‌رود. در حین شکار، برای کشتن شیر قوی جثه‌ای از همراهانش جدا می‌شود. بعد از کشتن شیر، آهوی زیبایی را می‌بیند و به دنبال آن می‌رود تا اینکه از لشکریان خود جدا می‌افتد و راه را گم می‌کند. بعد از گذشت هشت روز، چشمش به گنبدی در بالای کوه بلندی می‌افتد. وارد گنبد می‌شود. ناگهان تصویر فریبنده و زیبایی را می‌بیند و از فرط بیخودی از هوش می‌رود. آن تصویر، تصویر «گل‌اندام»، دختر قیصور، پادشاه چین بود که پیرمرد هشتاد ساله تاجری که عاشق و دلباخته او شده بود، در آن گنبد آویزان کرده بود. گل‌اندام که تنها یک بار در سال از قصر خود بیرون می‌آمد، معشوق افراد بسیاری شده بود. بهرام با دیدن تصویر گل‌اندام عاشق او می‌شود، از پیر نشانی آن ماه‌پیکر را می‌پرسد و راهی سفر طولانی چین می‌شود. پیر به او می‌گوید که از اینجا تا دریا شش ماه و از دریا تا چین نیز شش ماه طول می‌کشد. اما او سختی راه را می‌پذیرد و راهی می‌شود. پس از گذشت یک

ماه به قصر پریان می‌رسد که در آنجا شش تن به نام‌های «صیفور، شماس، قیطور، مرد افسوس، قحطال و همیتا و خواهرشان به نام سمن‌بو» زندگی می‌کردند. وقتی سمن‌بو بهرام را می‌بیند، بعد از پذیرایی از او خواهش می‌کند که فوراً آنجا را ترک کند؛ زیرا اگر برادرانش از شکار برگردند و او را آنجا ببینند، از کشتن او دریغ نمی‌کنند. بهرام به هشدار او توجه نمی‌کند و دلیرانه با همه برادران مبارزه می‌کند و آنها را شکست می‌دهد و سرانجام با ضمانت سمن‌بو، آنها را می‌بخشد و اینگونه می‌شود که جنیان به خدمت او درمی‌آیند و یار و همراه سختی‌های او می‌شوند. در نزدیکی آنان دیو غول‌پیکر و سیاهی به نام افرع در چاهی سکونت داشت که پریان را آزار می‌داد. آن‌ها از بهرام می‌خواهند که او را از بین ببرد. در همان هنگام دختر شاه پریان در مُلک شام، به نام جهان‌افروز، از سوی افرع زندانی شده بود. بهرام دختر را نجات می‌دهد و افرع دیو را می‌کشد و تمام جواهری را که در چاه پنهان کرده بود، به سمن‌بو و برادرانش می‌بخشد و از صیفور می‌خواهد که جهان‌افروز را به عقد خود درآورد. آنگاه آماده سفر می‌شود و درخواست همراهی صیفور را رد می‌کند. اما آنها چند موی خود را به او می‌دهند تا در موقع رویارویی با مشکلات، موها را در آتش نهد و جنیان به کمک او بیایند.

بهرام پس از گذشت چند ماه، به دریا می‌رسد و سوار بر کشتی به طرف چین می‌رود. روزی در کشتی با نهنگ غول‌پیکری روبه‌رو می‌شوند. بهرام با پرتاب تیری آن را کور می‌کند و می‌کشد. پس از گذشت چهار ماه در کشتی، به شهر چین می‌رسد، اما با دروازه‌ای بسته و لشکری انبوه مواجه می‌شود. آن لشکر، لشکر بهزاد بلغاری، رقیب بهرام است که در جواب مخالفت پادشاه چین در خواستگاری از گل‌اندام، به جنگ برخاسته بود. بهرام به کاروانسرای می‌رود و آماده جنگ با بهزاد می‌شود و از صیفور و برادرانش با آتش زدن مویشان کمک می‌گیرد. شبانه به لشکر بهزاد حمله می‌کنند و در یک جنگ تن به تن با بهزاد، سرش را از تنش جدا می‌کند و بر سر نیزه می‌نهد و نام خود را بر آن نیزه حک می‌کند. بعد از روشن شدن روز، پادشاه قیصور از نابودی لشکر بلغار و کشته شدن بهزاد به دست بهرام‌نامی باخبر می‌شود. بهرام نیز بدون اینکه از این ماجرا با کسی حرفی بزند، با لباسی نم‌دین بر تن، جلوی قصر گل‌اندام شبانه‌روز می‌نشیند و در عشق او می‌سوزد. یک سال از این ماجرا می‌گذرد و از شرم، عشق خود را پنهان می‌سازد. تا اینکه یک روز کنیزان گل‌اندام، طبق روال هر سال، برای رفع چشم‌زخم از گل‌اندام، طبقی را در شهر می‌گردانند تا هر کس چیزی را در آن ببیند از دست بهرام نیز انگشتی لعل‌نگین خود را به او می‌بخشد. وقتی که گل‌اندام آن انگشتی گران‌قیمت و

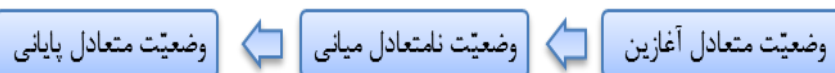
بالارزش را می‌بیند، از صاحب آن می‌پرسد. کنیزان نیز نشانی مرد نمدپوشی که مست و مدهوش در میدان به سر می‌برد (بهرام‌شاه) را به او می‌دهند. گل‌اندام که حدس می‌زند صاحب‌انگشتی باید یک شاهزاده باشد، از کنیزش، دولت، می‌خواهد که مخفیانه در مورد بهرام پرس‌وجو کند و در جریان این پرس‌وجو چندین بار بین گل‌اندام و بهرام نامه‌نگاری می‌شود تا اینکه در نامه آخر گل‌اندام به بهرام می‌گوید برای رسیدن به وصال من، باید صبوری پیشه کنی. کشور، پادشاه روم، بعد از شنیدن خبر گم شدن بهرام مدهوش می‌شود و می‌گوید هر کس بهرام را بیابد، یک مملکت از روم پاداش می‌گیرد. شبرنگ عیّار، برای یافتن بهرام راهی می‌شود. آن پیر را در گنبد بالای کوه می‌یابد و خبر بهرام را از او می‌گیرد. کشورشاه نیز وزیر خود، مهندس، را برای یافتن و برگرداندن بهرام به چین می‌فرستد و نامه‌ای را نیز برای پادشاه چین با او همراه می‌کند. فرستاده‌های رومی به چین می‌رسند و به قصر قیصر می‌روند و خبر گم شدن شاهزاده روم را به او می‌دهند. پادشاه چین نیز از ماجرای کشته شدن بهزاد به‌دست بهرام نامی خبر می‌دهد و آنها با دید دست‌خط بهرام می‌فهمند که او در چین است. سرانجام شبرنگ عیّار، بهرام نمدپوش را مقابل قصر گل‌اندام می‌یابد و او را با وزیر و همراهانش با عزّت و احترام به گلشن قیصر می‌برند. گل‌اندام نیز که از بالای قصرش شاهد ماجرا بود، وقتی که فهمید آن جوان نمدپوش، بهرام‌شاه و همان عاشق دل‌باخته اوست، عشقش نسبت به بهرام بیشتر می‌شود. قیصر نیز تمام ماجراها از جمله کشتن بهزاد و یاری گرفتن از جنیان را از زبان بهرام می‌شنود و از شجاعت او در شگفت می‌شود. در همین حین، ناگهان پادشاه بلغار، نوشادشاه برای گرفتن انتقام بهزاد، به دروازه چین می‌رسد. بهرام نیز به یاری جنیان، در یک جنگ تن به تن نوشاد را می‌کشد و سپاه بلغار را شکست می‌دهد. پادشاه چین با درخواست ازدواج او با گل‌اندام موافقت می‌کند. سمن‌بو به همسری قیصر پادشاه چین درمی‌آید و بهرام و گل‌اندام نیز بعد از ازدواج به روم برمی‌گردند. بعد از آن، کشورشاه پایان عمرش را به گوشه‌نشینی و ذکر و اطاعت می‌گذراند و پادشاهی را به بهرام می‌بخشد.

ساختار کلی طرح در روایت بهرام و گل‌اندام بر اساس نظریه گریماس

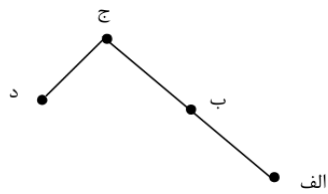
«روایت‌شناسی مجموعه‌ای از احکام کلی درباره ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت (داستان‌گویی) و ساختار پیرنگ است» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴۹) و «به دنبال آن است که واحدهای کمینه روایت و به اصطلاح «دستور پیرنگ» (Plot Grammar) را - که برخی

نظریه پردازان به آن «دستور داستان» نیز گفته‌اند - مشخص کند» (سجودی، ۱۳۸۲: ۷۲). پیرنگ (طرح) در واقع، حوادثی از داستان را بیان می‌کند که به شکل متوالی، به وسیله شخصیت‌های داستان، با انگیزه و علت خاصی (هدف) روی می‌دهند. در یک داستان پیرنگ و شخصیت با یکدیگر عجین می‌شوند و روایت را می‌آفرینند؛ زیرا «در هر اثر رشته حوادث را شخصیت‌ها به وجود می‌آورند و از این نظر پیرنگ با شخصیت آمیختگی و اختلاط نزدیکی دارد و یکی بر دیگری تأثیر می‌گذارد» (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۶۹). ساختار طرح داستان بهرام و گل‌اندام به دو شکل قابل بررسی است:

۱- بر مبنای تقابل‌های دوگانه: ارسطو معتقد است که طرح، اساسی‌ترین مختصه روایت است و داستان‌های خوب باید آغاز، وسط و پایان داشته باشند و لذتی که از آنها می‌بریم، به دلیل ضرب‌آهنگ انتظام آنهاست (ر.ک؛ کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۳). در همین راستا، پراپ «روایت را متنی می‌داند که تغییر وضعیت از حالت متعادل به غیرمتعادل و دوباره بازگشت به حالت متعادل را بیان کند» (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۳). مطالعه پراپ در کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» بر عنصر پیرنگ سرآغاز کار روایت‌شناسان بعدی شد، به گونه‌ای که در ساختار طرح گرماس نیز چنین تغییر وضعیتی قابل مشاهده است. او متأثر از لوی استروس ساختار طرح قصه را نتیجه تقابل‌های دوگانه می‌داند که این «تقابل‌های دوگانه در واقع، اساسی‌ترین مفهوم در ساختارگرایی است؛ زیرا اساساً تفکر انسانی بر این بنیاد استوار است: بد/خوب، زشت/زیبا، شب/روز. در آثار ادبی نیز باید به دنبال این تقابل‌ها بود» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۸۲)؛ زیرا نقش بسیار مهمی را در فهم متن به خصوص در داستان ایفا می‌کنند، به گونه‌ای که «می‌تواند در مسیر سیر حرکتی داستان صادق باشد. این تقابل‌ها در ارتباط با طرح به این شکل است: تقابل‌های زمانی یعنی شرایط آغازین متعادل و یا غیرمتعادل در مقابل شرایط پایانی قصه، در برابر شرایط مضمونی یعنی برای مضمون معکوس و غیرمتعادل راه حلی پیدا می‌شود و دوباره تعادل می‌یابد. گرماس تمام آن کنش‌های قصه که شرایط آغازین را پشت سر می‌گذارند و به سرانجام می‌رسند و مضمون معکوس را تعادل می‌بخشند، جزء عناصر طرح قصه می‌داند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۶۵).



بنابراین، «پیرنگ که حاصل ترکیب پی‌رفت زمانی و علّیت است، بر وحدت حاکم است، یعنی در آغاز موقعیت آرامی وجود دارد، سپس این موقعیت دچار آشفتگی می‌شود و در پایان موقعیت آرام دیگری شکل می‌گیرد. نمودار کلی و سنتی پیرنگ معمولی که منتقد آلمانی، گوستاو فریتاگ، عرضه کرده، به شکل V وارونه است.



در این نمودار، «الف - ب» نشان‌دهنده مقدمه‌چینی، «ب» آغاز کشمکش، «ب - ج» پیچیدگی یا پرداخت کشمکش یا کنش تصاعدی، «ج» نقطه اوج یا نقطه برگشت کنش و «ج - د» فرود یا بازگشایی کشمکش است» (والاس، ۱۳۸۶: ۶۴).

این وضعیت بیشتر در داستان‌هایی مانند «بهرام و گل‌اندام» که پایان خوشی دارند و وضعیت آنها به نفع کنشگر اصلی روایت، از منفی به مثبت تغییر یافته، قابل مشاهده است. در داستان بهرام و گل‌اندام چندین وضعیت متعادل و نامتعادل به چشم می‌خورد، ولی در ساختار طرح اصلی، روایت با وضعیتی متعادل آغاز می‌شود. بهرام فرزند پادشاه روم است که زندگی عادی خود را می‌گذراند. روزی به شکار می‌رود و با اتفاقی عجیب به کوهی می‌رسد که در بالای آن گنبدی است که پیرمردی تاجر و دلباخته، در آن سکونت دارد. بهرام با دیدن تصویر گل‌اندام، دختر قیصور چین در آن گنبد عاشق او می‌شود و زندگی عادی و متعادل او دگرگون می‌گردد و به سوی وضعیت نامتعادل پیش می‌رود که این وضعیت، در مسیر سفر و با ماجراها و مبارزه‌هایی که با آنها روبه‌رو می‌شود، اوج می‌گیرد تا اینکه به مدد نیروهای یاری‌دهنده، این وضعیت سیر صعودی دوباره خویش را به سوی تعادل از سر می‌گیرد و در پایان، با ازدواج با گل‌اندام و بازگشت دوباره به کشور روم، وضعیت متعادل می‌شود. این در حالی است که کنشگر داستان به هدف خویش دست یافته است. بنابراین، این وضعیت متعادل نهایی، از تعادل اولیه ارزش و اهمیت بیشتری دارد. بر این اساس، طرح داستان بهرام و گل‌اندام بر مبنای این وضعیت‌های سه‌گانه به این صورت است:

۱-۱) وضعیت متعادل آغازین

بهرام شاهزاده کشور روم است که در خوشی و آرامش روزگار می‌گذراند.

۱-۲) وضعیّت نامتعادل

۱-۲-۱) تغییر وضعیّت از متعادل به نامتعادل میانی

بهرام با دیدن تصویر گل‌اندام عاشق می‌شود، عازم سفر چین می‌شود و اتّفاقی‌هایی در سفر برای او رخ می‌دهند: جنگ با شش برادر پری‌زاد، جنگ با افرع دیو، کشتن نهنگ، جنگ با بهزاد و نوشاد بلغاری، نم‌پوشی و نشستن در مقابل قصر گل‌اندام (تغییر وضعیّت از لباس پادشاهی به نم‌پوشی).

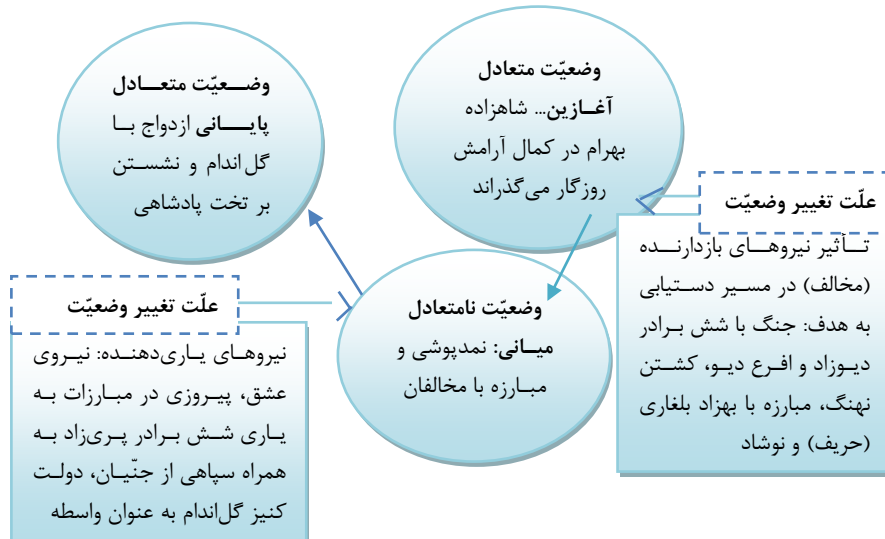
۲-۲-۱) وضعیّت از نامتعادل میانی به سمت تعادل پایانی

به کمک نیروهای یاری‌دهنده پیش می‌رود؛ از جمله آنها نیروی عشق، نیروهای عجیب و شگفتی چون موی پریان و آتش زدن آنها و ظهور شش برادر با لشکریان انبوه در مواقع خطر، نامه‌نگاری با گل‌اندام به واسطه دولت، کنیز وی که قهرمان را در مسیرش صبور می‌سازد.

۳-۱) وضعیّت متعادل پایانی

پیروزی بر مخالفان و حریفان خود (در وضعیّت نامتعادل)، ازدواج با گل‌اندام، پوشیدن دوباره لباس پادشاهی، رفتن به کشور روم و نشستن بر تخت پادشاهی.

نمودار شماره ۱: ساختار طرح اصلی روایت بر مبنای تقابل‌های دوگانه:



۲- بر اساس قاعده‌های نحوی

گریماس، برخلاف پراپ که ساختار طرح روایت‌ها را بر اساس نقش ویژه آنها بررسی می‌کرد، از سه پی‌رفت همچون سه قاعده نحوی نام می‌برد و کل ساختار طرح قصه‌ها را نتیجه توالی این سه زنجیره می‌داند:

۲-۱) زنجیره میثاقی یا قراردادی (Syntagmes Contractual)

این زنجیره شامل بخشی از روایت می‌شود که به موجب آن پیمان یا قراردادی بسته یا نقض می‌شود. در واقع، «وظیفه‌ای را که به عهده قصه گذاشته‌است، به سرانجام معهود می‌رساند و یا میثاق معهود را به انجام نمی‌رساند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۶۶) در داستان بهرام و گل‌اندام، چندین زنجیره میثاقی و قراردادی وجود دارد که هر یک از شخصیت‌ها در جهت عمل یا نقض آن در تلاشند. «پی‌رفت اجرایی، طرح اصلی داستان را می‌سازد و ساختار روایی هر داستان متکی به آن است، اما از دیدگاه روش‌شناسی، پی‌رفت پیمانی یا هدفمند مهم‌تر از آن است، چرا که نشان می‌دهد وضعیت‌ها در خود نکته مرکزی طرح نیستند، بلکه آنچه ما وضعیت می‌خوانیم، در حکم پذیرش یا رد پیمان است. به گمان گریماس بیشتر داستان‌ها یا از وضعیتی منفی به وضعیتی مثبت حرکت می‌کنند و یا از وضعیتی مثبت به شکستن پیمان منجر می‌شود» (احمدی، ۱۳۷۲: ۱۶۲).

۲-۱-۱) زمانی که بهرام تصویر گل‌اندام را در گنبد می‌بیند، از پیر نشان او را می‌پرسد و قسم یاد می‌کند تا به وصال آن حورپیکر دست نیابد، آرام نگیرد و چنین گفت: «یا به کام دل می‌رسم و یا در راه عشق آن دلبر سرمی‌بازم» و راهی چین می‌شود:

دلمش گریان لبش چون غنچه خندید	«شه‌نشه چون ز پیر این حال بشنید،
به حق ذات بی‌چون خداوند،	چنینش گفت ای پیر خردمند
نگیرم در جهان یک لحظه آرام	که تا در بر نگیرم آن دل‌آرام،
ز راه شهر چینم ساز آگاه...	تو از روی کرم ای هادی راه،
کلاه خسروی بر سر نگیرم»	که تا کام دل از وی برنگیرم

(صافی، ۱۳۸۶: ۶۴-۶۳).

۲-۱-۲) کشورشاه هفت پند به بهرام می‌دهد تا از رنج و سختی روزگار در امان بماند: ۱- رعیت‌پروری و عدالت. ۲- جنگاوری برای شکست خصم. ۳- ضبط مال و خزینه، عدالت‌گستری و حفظ زر و لشکر با هم. ۴- صبر و مشورت در کارها. ۵- همنشینی با حکیمان و دوری از افراد پست. ۶- سخاوت و دوری از بخل. ۷- عفو در هنگام خشم، رحم بر اسیران و دوری از ظلم بر زیردست.

زمانی که بهرام در قصر پریان، صیفور و برادرانش را شکست می‌دهد و قصد کشتن آنها را دارد، ناگهان سمن‌بو، خواهر جنیان، عهد و پیمانی را که بهرام با پدرش بسته (که هرگز به زیردستان ظلم نکند)، به او یادآوری می‌کند:

«در آن روزی که سلطان خردمند،	ترا می‌داد در ایوان خود پند،
که گفتت رحم کن بر زیردستان	که این باشد طریق حق پرستان
شهنشه دادشان در لحظه سوگند	گشاد از دست آن هر شش پری بند

(همان: ۷۲).

۲-۲) زنجیره اجرایی (Syntagmes Performancial)

این زنجیره که شامل آزمون‌ها و مبارزه‌های قهرمان داستان در مسیر رسیدن به هدف است، در واقع، نحوه چگونگی انجام مأموریت خود را نشان می‌دهد. بهرام برای رسیدن به گل‌اندام (هدف)، آزمون‌ها و مبارزه‌ها و سختی‌های زیادی را متحمل می‌شود؛ از جمله مبارزه با صیفور پری‌زاد و برادرانش، مبارزه با افرع دیو، کشتن نهنگ کوه‌پیکر، مبارزه با رقیب خود، بهزاد بلغاری، در کنار دروازه چین، نمدپوشی و صبر در راستای رسیدن به گل‌اندام، مبارزه با نوشاد بلغاری منتقم خون بهزاد و اصابت تیر زهرآگین نوشاد به وی. بهرام یک‌یک این مبارزات و آزمون‌ها را چنین بیان می‌کند:

«که بسیاری غم هجران کشیدم	بسی غم از جفای دهر دیدم
گهی سرگشته بودم در بیابان	چو ابر نوبهاران دیده گریان
گهی با شیر کردم جنگ بسیار	شدم سرگشته و حیران به کهسار
گهی با همچو صیفور جهاندار	همی بایست کردن جنگ و پیکار

بدان از جور گردون دل نبردم	گهی با دیو افرع در نبردم
به تیر نیزه در غرقاب جنگم	گهی پیکار و کوشش با نهنگم
شیخون سنان تیغ فولاد	گهی با شیرمردی همچو بهزاد
به نیزه تیغ و تیر و گرز فولاد	گهی با خسرو بلغار نوشاد
نباشد طاقت چندان فراقم»	کنون بگذشت از حدّ اشتیاقم

(همان: ۱۸۲).

۲-۳) زنجیره انفصالی (Syntagmes Disjonctionnels)

این زنجیره که شامل رفتن‌ها و بازگشتن‌ها و سیر و سفرها است، در حقیقت، تغییر وضعیت قهرمان داستان را در مقابل عمل یا نقض پیمان یا قراردادهایش در طول روایت نشان می‌دهد. در داستان بهرام و گل‌اندام چند قرارداد و پیمان (در زنجیره‌های پیمانی) بسته شد که در این بخش، وضعیت قهرمان اصلی داستان (بهرام) با عمل به آنها مشخص می‌شود.

۲-۳-۱) بهرام با بخشیدن برادران سمن‌بو و نکشتن آنها و همچنین کشتن افرع دیو دشمنشان باعث می‌شود که جنیان از یاریگران اصلی او در جهت رسیدن به هدف وی گردند، به این صورت که بهرام با سوزاندن موی آنها در آتش در زمان مشکلات، به‌ویژه در جنگ با بهزاد و نوشاد بلغاری از آنها یاری می‌طلبد و آنها نیز با لشکری فراوان به یاری او می‌شتابند:

«شهنشه در زمان از جای برجست	به خون ترک بلغاری کمر بست...
ز چوب عود یک آتش برافروخت	بر آن آتش مر آن شش موی را سوخت
گشاده دید هر سو شیردل شاه	که شش شیر آمدند از راه ناگاه»

(همان: ۸۹-۹۰).

۲-۳-۲) بهرام برای رسیدن به هدف خود (گل‌اندام) قسم یاد می‌کند که تا به کام دل نرسم، کلاه خسروی بر سر نخواهم گذاشت. سرانجام بعد از تحمل سختی‌های فراوان، قیصر، پدر گل‌اندام، با ازدواج آنان موافقت می‌کند و در پایان به روم برمی‌گردد:

«نشسته بود در خرگاه بهرام	نمانده در سرش نه صبر و آرام
درآمد از در درگاه گنج‌ور	به شه گفتا ز رویت چشم بد دور
ثنا گفتش بسی بر نامور شاه	روان شد تا در آن سبز خرگاه

به شادی کوش کایام وصال است به عیشت باده گلگون مجال است»
(همان: ۱۹۲).

۳-۲-۲) بهرام برای یافتن هدف خود راهی سفر یکساله چین می‌شود. پیرمرد دلباخته غارنشین او را از سختی راه و طولانی بودن سفر آگاه می‌کند، اما او در راه رسیدن به هدف خود مصمم است. سرانجام پس از تحمل سختی‌ها و پیروزی در مبارزه‌ها، به هدف خویش دست می‌یابد و با گل‌اندام ازدواج می‌کند. یک شب پدرش را، در حالی که از فراق او گریان و اندوهگین است، در خواب می‌بیند و تصمیم می‌گیرد که به نزد پدر بازگردد. با موافقت پدر گل‌اندام، راهی سرزمین روم می‌شود، در حالی که به هدف خود (وصال گل‌اندام) رسیده است. اینجا تغییر وضعیت کنشگر اصلی روایت به وضوح قابل رؤیت است. وی سفری را آغاز می‌کند، به مقصد می‌رسد و دوباره به مبداء اصلی خود باز می‌گردد.

«به استقبال شه شد شاه کشور	روان با وی سپهداران سرور
پدید آمد سواد چتر بهرام	روانه هودج سبز گل‌اندام
چو دید از دور چتر شاه ایام	پیاده شد ز مرکب شاه بهرام
چو کشور دیده بر شهزاده بگشاد،	تو گفתי بیخود از مرکب درافتاد...
شهنشه دست بر سلطان بدادی	به عزت روی بر رویش نهادی...
فراز تخت زرین جای او داد	به پای تخت، شه کشور بایستاد
چنین گفتا به ایشان شاه کشور،	که عهدم بود با دادار داور
چو کیخسرو روم در کنج عزلت	بزم عمری به سر در ذکر و طاعت
کنون بهرام دارد پادشاهی	به او همراه شد لطف الهی»

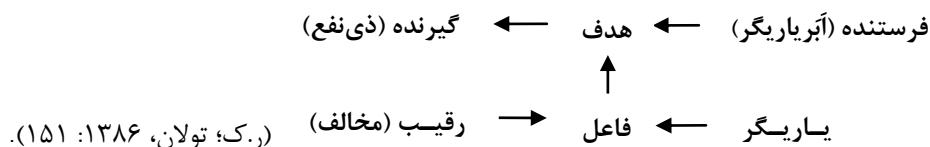
(همان: ۲۰۶-۲۰۷).

الگوی کنشگر گریماس در بخش اول روایت بهرام و گل‌اندام

شکل گرایان و ساختارگرایان مفهوم شخصیت را از نظریه پردازان پیشین به ارث برده‌اند و همچون اسلاف خود آن را عنصر ساکن روایت در برابر پیشرفت پویا و رو به جلوی پیرنگ دانسته‌اند (ر.ک؛ والاس، ۱۳۸۶: ۸۷). نظریه‌های شخصیت را می‌توان به سه دسته عمده تقسیم کرد: «۱- نظریه کنش. ۲- نظریه معنایی. ۳- نظریه اسمی (اسم‌گرایانه). از نظر معتقدان به

نظریه کنشی، در داستان هر شخصیتی نقشی بر عهده دارد که باید آن را انجام دهد و در حقیقت، شخصیت چیزی جز بازیگر نیست. از این‌رو، آنها شخصیت را کنشگر (actant) می‌نامند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۴۵). پراپ اولین کسی است که در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، نظریه کنشی را مطرح کرده است، هرچند که پیش از او ارسطو در ساختار تراژدی‌ها از نقش کنشی شخصیت نام می‌برد.

«گرماس در کتاب ساختار معنایی (۱۹۶۶م)، گزارشی ساده و زیبا از نظریه پراپ به دست می‌دهد، در حالی که پراپ، بر یک نوع ادبی واحد تأکید می‌کند، هدف گرماس آن بود که با بهره‌گیری از تحلیل معنایی ساخت جمله به دستور زبان جهانی روایت دست یابد. وی به جای هفت حوزه عمل پراپ، سه جفت تقابل دوتایی را پیشنهاد می‌کند که هر شش نقش کنشگر مورد نظر او را شامل می‌شود» (سلدن، ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۴۳). بنابراین، او بر اساس نظرهای پراپ، انگاره کنشگر را وارد بحث می‌کند. در واقع، کنشگر اصلی بیشتر عهده‌دار عملکردی نحوی است تا ایفای نقش و فاعل است (ر.ک؛ ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۲۵۴). بر همین اساس، او کنشگرها را که دو به دو با هم در تقابل هستند، چنین معرفی می‌کند: ۱- فرستنده پیام. ۲- گیرنده. ۳- موضوع (هدف). ۴- قهرمان (فاعل). ۵- یاری‌دهنده. ۶- مخالف (رقیب) که ارتباط میان این شش نقش به شکل زیر ترسیم می‌شود:



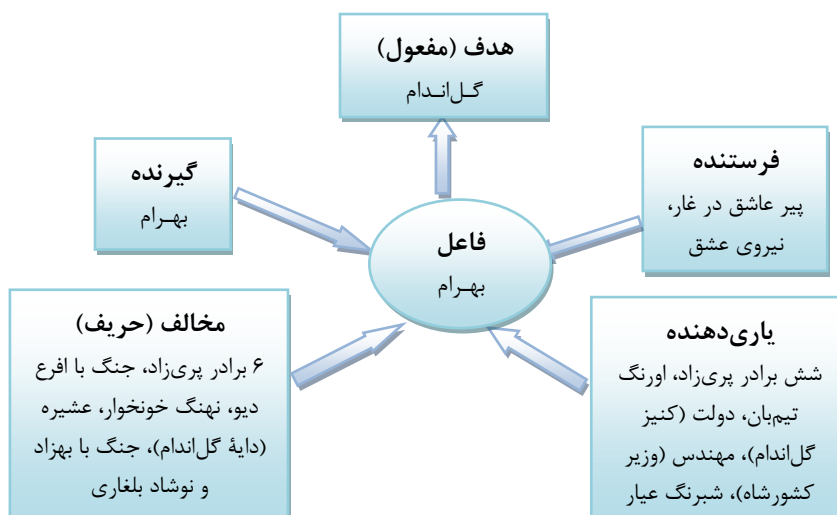
از دیدگاه او «شخصیت اصلی که در پی دستیابی به هدفی خاص است، با مقاومت حریف روبه‌رو می‌شود و از یاربگر کمک می‌گیرد و یک قدرت راسخ او را به مأموریت گسیل می‌دارد. این روال یک دریافت‌گر (گیرنده) هم دارد» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۵۲). در داستان بهرام و گل‌اندام، فاعل در واقع همان گیرنده (بهرام) است. یاری‌دهندگان در مقابل مخالفان قرار می‌گیرند و فاعل را در راستای رسیدن به هدف او (گل‌اندام) یاری می‌کنند و تمام مخالفان را از سر راه او برمی‌دارند. گاهی نیز در داستان مشاهده می‌شود، کنشگری که در بخشی از داستان نقش ضد قهرمان و مخالف را ایفا می‌کند، در بخش دیگری از داستان، نقش یاری‌دهندگان اصلی قهرمان را به عهده دارند که این کنشگران، صیفور و برادرانش در اولین آزمون قهرمان

اصلی روایت (بهرام) هستند که بعد از شکست از بهرام، از یاوران اصلی او در جهت رسیدن به هدف او می‌شوند. «بر اساس الگوی کنشگر گریماس، قهرمان و یاری‌دهنده مکمل یکدیگرند؛ زیرا یاری‌دهنده فرد یا نیرویی است که فقط به قهرمان کمک می‌کند تا مطلوب خود را بیابد. بنابراین، نقش تکمیلی دارد... اما ارتباط میان قهرمان با مخالف از نوع تضاد است؛ زیرا وجود یکی با عدم دیگری همراه است» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۵۷). بهرام (فاعل) برای دستیابی به هدف (گل‌اندام) باید زنده بماند. بنابراین، در جنگ با مخالفان خود، از جمله شش برادر پری‌زاد، افرع دیو، نهنگ کوه‌پیکر، بهزاد و نوشاد بلغاری پیروز می‌شود و به غیر از صیغور و برادرانش که بعد از آن از یاریگران می‌شوند، همگی آنها را از میان برمی‌دارد. بنابراین، در این روایت وجود فاعل، به عدم و نابودی مخالفان بستگی دارد.

بهرام (فاعل) باید به وصال گل‌اندام (هدف) برسد و در این راه، از تمام عناصر داستانی مدد می‌جوید. یکی از این نیروهای یاری‌دهنده، امدادهای غیبی و نیروهای کمکی در مبارزه‌های سخت بهرام می‌باشند. در واقع، این نیرو آتش زدن موی پریان در مواقع خطر و به دنبال آن ظهور بلافاصله صیغور و برادرانش به همراه سپاهیان بی‌شمارشان است. «مانند جمشید در داستان جمشید و خورشید سلمان ساوجی که به شهر جتیان می‌رود و پس از آشنایی با حورزاد، سه تار موی او را برای مواقع ضروری می‌گیرد تا با سوزاندن آن، حورزاد به کمکش بشتابد که شبیه به داستان زال است و آن پری که از سیمرغ به یادگار دارد تا هنگام نیاز با سوزاندن آن، سیمرغ به کمک او بیاید» (ذوالفقاری، ۱۳۷۴: ۴۵):

وزان خویش صیغور خردمند	«ز فرق هر یکی ده موی برکند
بیاوردند بر پای ایستادند	زمین را پیش سلطان بوسه دادند
بینه این موی در آتش که در کار،	چنین گفتند با شاه جهاندار:
به امر کردگار حیّ قادر»	به پیشت در زمان باشیم حاضر
(صافی، ۱۳۸۶: ۷۹).	

نمودار شماره ۲: الگوی کنشی بخش اول روایت:



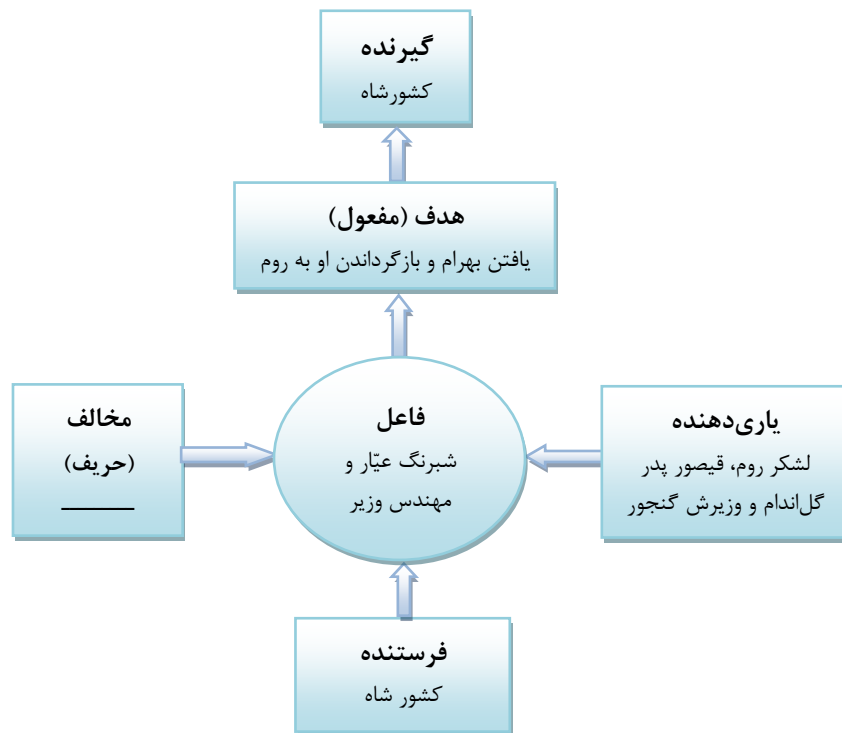
الگوی کنشگر گریماس در بخش دوم روایت

از آنجا که رمان‌های پیچیده بیش از یک داستان را نقل می‌کنند، ما باید الگوی گریماس را بیش از یک بار برای تحلیل یک متن به کار ببریم و شاید برای مثال دریابیم شخصیتهایی که در یک داستان فرعی نقش «ضد قهرمان» را داشته است، در داستان فرعی دیگر نقش «یاری‌رسان» را ایفا می‌کند (ر.ک؛ برتنس، ۱۳۸۴: ۸۶). در داستان بهرام و گل‌اندام نیز با چنین موردی برخورد می‌کنیم و ایجاب می‌کند که الگوی کنشی گریماس را در دو مرحله مجزا مورد بررسی قرار دهیم. بخش دوم داستان اینگونه آغاز می‌شود:

کشورشاه، از گم شدن بهرام اندوهگین است. به همین دلیل اعلام می‌کند که هر کس بهرام را بیابد، یک مملکت از روم پاداش می‌گیرد. شبرنگ عیار داوطلب می‌شود، پیر عاشق را در گنبد می‌یابد و از بهرام خبر می‌گیرد. کشورشاه (فرستنده) نیز مهندس، وزیر خود را به همراه شبرنگ عیار (فاعل) راهی چین می‌کند تا بهرام را بیابند و به چین برگردانند (هدف). بنابراین، دیده می‌شود که فرستنده و گیرنده (کشورشاه) یک کنشگرند. برای یافتن بهرام، لشکر روم، پادشاه چین و وزیرش، گنجور، مهندس وزیر و شبرنگ عیار را یاری می‌کنند تا اینکه شبرنگ عیار بهرام را در مقابل قصر گل‌اندام می‌یابد. در این بخش از روایت، مخالف در الگوی کنشی

گریماس جایی ندارد. مگر زمانی که بعد از یافتن بهرام، جنگی با نوشاد بلغاری، منتقم خون بهزاد، صورت می‌گیرد که این مبارزه‌ها در الگوی کنشی بخش اول روایت قرار می‌گیرد؛ یعنی زمانی که بهرام به عنوان کنشگر اصلی در طلب هدف راهی سفر چین می‌شود. اما می‌توان چنین تحلیل کرد که چون هدف، یافتن بهرام و برگرداندن او به نزد کشورشاه می‌باشد، بنابراین، در جنگ با نوشاد که حتی بهرام نیز با تیر زهرآگین او زخمی می‌شود، اتّفاقی برای او می‌افتاد، ممکن بود فاعل و گیرنده تمام و کمال به هدف خود دست نیابند؛ زیرا فاعل هدف را یافته، اما به روم برگردانده است. این مبارزه در حوزه کنشی مخالف قرار می‌گیرد؛ زیرا مانعی برای رسیدن شناسنده (فاعل) به هدف محسوب می‌شوند. با توجه به موارد مذکور، الگوی کنشی این بخش از روایت به شکل زیر است:

نمودار شماره ۳- الگوی کنشی بخش دوم روایت:



نتیجه‌گیری

۱- الگوی کنشی گریماس که تحت تأثیر پراب نظریهٔ روایت‌شناسی خود را مطرح کرد، تقریباً در همهٔ ژانرهای ادبی قابل اجراست و این نشان از میزان انعطاف‌پذیری الگوی وی و ساختارگراتر بودن او نسبت به دیگر روایت‌شناسان است.

۲- الگوی روایت‌شناسی او با داستان غنایی بهرام و گل‌اندام مطابقت دارد که این ویژگی را می‌توان به بسیاری از داستان‌های غنایی عاشقانهٔ دیگر نیز تعمیم داد.

۳- ساختار طرح داستان بهرام و گل‌اندام از دو منظر بررسی شد:

الف) در ابتدا تغییر وضعیت‌ها بر اساس تقابل‌های دوگانه مورد بررسی قرار گرفت که وضعیت متعادل آغازین (زندگی آرام بهرام) با ظهور عشق و اعمال نیروهای مخالف و بازدارنده، به وضعیتی نامتعادل (نمدپوشی و مبارزه با مخالفان) مبدل می‌شود تا اینکه این وضعیت با تأثیر نیروهای یاری‌دهنده، سیر صعودی خود را به سوی تعادل پایانی (ازدواج با گل‌اندام و نشستن بر تخت پادشاهی) از سر می‌گیرد.

ب) زنجیره‌های روایی در این داستان با توجه به تغییر وضعیت‌ها بر مبنای تقابل‌های دوگانه قابل انطباق است.

۴- گریماس الگوی کنشی خود را بر مبنای شش کنشگر قرار می‌دهد و آن را به عنوان الگویی کلی معرفی می‌کند که در هر روایت می‌توان کنشگرانی را جایگزین آنها کرد. در روایت بهرام و گل‌اندام می‌توان روایت را به دو بخش مرتبط اما با دو الگوی کنشی متفاوت بررسی کرد که در هر الگوی کنشی، کنشگران دارای نقش‌های متفاوتی نسبت به یکدیگر هستند، هرچند که در هر دو الگو نقشی را به عهده دارند.

۵- نکتهٔ قابل توجه در بررسی الگوی کنشی این روایت، دو بخشی بودن آن است که از برخی جهات با دیگر الگوهای کنشی گریماس در روایت‌های مختلف متفاوت است. به این صورت که الگوی کنشی روایت آغازین داستان که بهرام فاعل آن است و برای رسیدن به هدف خود (گل‌اندام) در تلاش است، الگوی کاملی است که شامل شش کنشگر می‌باشد. اما در بخش دوم روایت، یعنی زمانی که کشورشاه، پدر قهرمان اصلی داستان (بهرام)، جستجوی او را آغاز می‌کند، برخلاف الگوی کنشی روایت‌های دیگر، دو کنشگر فاعل (شناسندهٔ موضوع) وجود دارد

که در پی هدف (یافتن بهرام و بازگرداندن او) می‌باشند. فرستنده و گیرنده یک کنشگرند (کشورشاه) و کنشگر مخالف یا نیروی بازدارنده در الگوی کنشی جایگاهی ندارد.

منابع و مأخذ

- احمدی، بابک. (۱۳۷۲). *ساختار و تأویل متن*. جلد دوم. چاپ دوم. تهران: مرکز.
- اخوٓت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. چاپ اول. اصفهان: فردا.
- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چاپ اول. تهران: آگه.
- برتنس، یوهانس ویلم. (۱۳۸۴). *مبانی نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. چاپ اول. تهران: ماهی.
- پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. فریدون بدره‌ای. تهران: انتشارات توس.
- تولان، مایکل. (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی - انتقادی*. ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. چاپ اول. تهران: سمت.
- داد، سیما. (۱۳۸۷). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ چهارم. تهران: مروارید.
- دُریر، مریم و محمدجعفر یاحقی. (۱۳۸۹). «تحلیل روابط شخصیت‌ها در منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی». *بوستان ادب*. دورهٔ دوم. شمارهٔ ۳. صص ۶۵-۹۰.
- دهقان، ناهید. (۱۳۹۰). «بررسی تحلیلی ساختار روایت در کشف‌المحجوب هجویری بر اساس الگوی نشانه‌شناسی روایی گریماس». *متن‌پژوهی ادبی*. شمارهٔ ۴۸. صص ۹-۳۲.
- ذوالفقاری، حسن. (۱۳۷۴). *منظومه‌های عاشقانهٔ ادب فارسی*. چاپ اول. تهران: نیما.
- روحانی، مسعود و علی‌اکبر شوبکلایی. (۱۳۹۱). «تحلیل داستان شیخ صنعان منطق‌الطیر عطار بر اساس نظریهٔ کنشی گریماس». *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*. سال ۶. شمارهٔ ۲. صص ۸۹-۱۱۲.
- سجودی، فرزانه. (۱۳۸۲). *نشانه‌شناسی کاربردی*. چاپ اول. تهران: علم.
- سلدن، رامان و پیتر ویدوسون. (۱۳۸۴). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. چاپ سوم. تهران: طرح نو.

- شریفی، محمد. (۱۳۹۰). *فرهنگ ادبیات فارسی*. چاپ چهارم. تهران: نشر نو.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). *نقد ادبی*. چاپ چهارم. تهران: فردوس.
- صافی، امین‌الدین. (۱۳۸۶). *بهرام و گل‌اندام*. تصحیح حسن ذوالفقاری و پرویز ارسطو. چاپ اول. تهران: چشمه.
- کاسی، فاطمه. (۱۳۸۷). «تحلیل ساختاری داستان پادشاه سیاه‌پوش از منظر بارت و گریماس». *ادب پژوهی*. شماره ۵. صص ۱۸۳-۲۰۰.
- کالر، جانانان. (۱۳۸۲). *نظریه ادبی*. ترجمه فرزانه طاهری. چاپ اول. تهران: مرکز.
- گرین، کیت و جیل لیبیان. (۱۳۸۳). *درسنامه نظریه و نقد ادبی*. ترجمه گروه مترجمان. تهران: روزنگار.
- مشیدی، جلیل و راضیه آزاد. (۱۳۹۰). «الگوی کنشگر در برخی روایت‌های کلامی مثنوی معنوی بر اساس نظریه الگوی کنشگر آلزیر داس گریماس». *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*. دوره جدید. سال ۳. شماره ۳. صص ۳۵-۴۶.
- مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۳). *دانش‌نامه‌های نظریه‌های ادبی*. ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی. تهران: نگاه.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۹۰). *عناصر داستان*. چاپ هفتم. تهران: سخن.
- نبی‌لو، علیرضا. (۱۳۸۹). «روایت‌شناسی داستان بوم و زاغ در کلیله و دمنه». *ادب پژوهی*. شماره چهاردهم. صص ۷-۲۸.
- والاس، مارتین. (۱۳۸۶). *نظریه‌های روایت*. ترجمه محمد شهباز. چاپ دوم. تهران: هرمس.
- وبستر، راجر. (۱۳۸۲). *پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی*. ترجمه الهه دهنوی. چاپ اول. تهران: روزنگار.
- هارلند، ریچارد. (۱۳۸۶). *دیباچه‌ای تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت*. ترجمه بهزاد برکت. گیلان: انتشارات دانشگاه گیلان.
- Barthes, Roland. (1977). "Introduction to Structural Analysis of Narratives". *Image music-text*. London: Fontana.