فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه
سال هفدهم (۱۳۹۵)، شماره۳۲

تحلیل نشانه- معناشناسی داستان سکینه‌بانو از مجموعهٔ اسکندرنامهٔ منوچهرخان حکیم *

کبری بهمنی[۱]
دانشجوی دکتری ادبیّات دانشگاه الزّهراء(س)
دکتر ذوالفقار علّامی
دانشیار دانشگاه الزّهراء(س)
دکتر علی عبّاسی
دانشیار زبان فرانسه دانشگاه شهید بهشتی تهران

چکیده:

نشانه- معناشناسی روایی به بررسی ویژگی‌های روایی داستان می‌پردازد تا شرایط تولید و دریافت معنا در گفتمان را نشان دهد. معنا در نظام ساختارگرا زمانی حاصل می‌شود که سوژه براساس«قصد» مشخص از طریق کنش‌های برنامه‌ریزی شده از وضعیّتی اوّلیّه به وضعیّتی ثانوی دست یابد. در تحلیل گفتمانی داستان «سکینه بانو» تلاش براین است که با تقلیل متن به عناصرسازندهٔ آن مانند مربّع معنایی، برنامهٔ روایی، محور تنشی و مربع واقعیّت‌نمایی سازوکار تولید معنا را در داستان نشان دهیم. مطالعهٔ نشانه- معناشناسی داستان سکینه‌بانو به دنبال آن ساختار اصلی و پایه‌ای است که انسجام و یکپارچگی متن را تضمین کرده و ارتباط و تعامل زنجیره‌های روایی را با واسازی خلاگفتمانی که نتیجهٔ نقش فعّال و کنترلی نقّال است، آشکارکرده است. هم‌نشینی زنجیره‌های روایی از طریق بررسی ساختارهای متداول در قصّه‌های عامیانهٔ بلند منجر به آشکارگی قصد کنش‌گر شده و تعامل بین ژرف‌ساخت و روساخت را برقرارکرده است. ازسویی داستان با قراردادن زن در جایگاه عامل فاعلی، تنش افعال مؤثّر «نباید» و «خواستن» را که در مورد زنان باعث قرارگرفتن در محور دروغ می‌شود، نشان می‌دهد. زنان تا زمانی که در محور دروغ قرار دارند عامل فاعلی‌اند؛ با آشکارشدن ظاهرزنانه‌شان تبدیل به مفعول ارزشی می‌شوند. تنش عاطفی شدیدی که در تقابل با منطق روایی در پایان داستان ایجادمی‌شود نیز از نگاه غیرتمندانه به زن در بافت اجتماعی تغذیه می‌شود.

واژگان کلیدی: نشانه- معناشناسی روایی، پیرنگ، اسکندرنامه، گریماس، منوچهرخان حکیم.

---

* تاریخ دریافت مقاله:۹۳/۹/۲۷ تاریخ پذیرش نهایی:۹۴/۱۰/۱۴

۱ - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول:bahmanikobra@yahoo.com

مقدّمه

روایت‌شناسی شاخه‌ای از نشانه- معناشناسی(semiotique)است که می‌کوشد فنون و ساختارهای روایی استفاده شده در یک متن ادبی را بررسی کند. حوزهٔ تحلیل روایی گفتمان‌ها در«ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان»(analyse narrative des discours) ادامهٔ بخشی از مطالعات ولادیمیرپراپ است. نظریهٔ کنشی پراپ معتقد است همهٔ هستیِ شخصیّت در نقشی که در داستان برعهده دارد، خلاصه می‌شود. پراپ مطالعاتش را براساس قواعد صوری انجام داد. نقطهٔ شروع بررسی‌های پراپ تعریفی وی از روایت است. وی روایت را تغییر از یک پاره یا یک وضعیّت به پاره یا وضعیّت دیگر می‌داند. از نظر پراپ «خویشکاری»ها، رخدادهای پایه‌ای و عناصر اصلی طرح هستند.(پراپ، ۱۳٦۸، ص۵۱) نشانه- معناشناسی فرانسه تلاش کرد الگوی پراپ را تکمیل کند تا به کمک آن بتواند اصول سازمان‌دهی گفتمان‌های روایی را در کلّیّت نشان دهد. الگوی زایشی گریماس که روشی ساختارمند از نشانه‌شناسی را گسترش می‌دهد، از ریخت شناسی ولادیمیرپراپ سرچشمه گرفته است.

در نظام ساختارگرا معنا زمانی حاصل می‌شود که از طریق کنش‌های برنامه‌ریزی- شده سوژه از وضعیّتی اوّلیّه به وضعیّتی ثانویه دست یابد. گریماس معتقد است که در اکثرداستان‌ها روند حاکم بر حرکت متن به گونه‌ای است که همه چیز از یک نقصان آغازمی‌شود و نقصان منجر به عقد قرارداد می‌شود. بعد از عقد قرارداد کنش‌گر در مرحله توانش قرارمی‌گیرد و بعد از به‌دست آوردن توانش‌های لازم، وارد مرحلهٔ کنش می‌شود.(عبّاسی وهمکاران،۱۳۹۰، ص۱۵۰) به عقیدهٔ گریماس و کورتز، کنش گفتمانی«یعنی تحقّق برنامه‌ای روایی که خود به سبب استفاده از فرآیند روایی یا نظام همنشینی در گفتمان حاصل می‌گردد.»(گریماس، ۱۳۸۹، ص۷۳)

پژوهش‌های گریماس نشان دادند که اساس تمام روایت‌ها بر یک ابر- ساختار(super-structure) نهاده شده که آن را به سبب پنج مرحله‌ای بودن آن طرح کلّی روایت یا طرح پنج‌تایی می‌گویند، براین اساس روایت به این صورت تعریف

می‌شود: تغییر و تحوّل از یک حالت به حالت دیگر. این تغییر شامل سه عنصر است: عنصری که تغییر را ایجاد می‌کند، قسمت پویایی که تغییر و تحوّل را تحقّق می‌بخشد یا تحقّق نمی‌بخشد و عنصری که تحوّل را خاتمه می‌دهد.(عبّاسی، ۱۳۹۲، ص۹۱) نحوروایی روساخت و مربّع معنایی بر ژرف‌ساخت گفتمان دلالت دارد. ازنظر گریماس روساخت نحوی-زمانی و ژرف‌ساخت مقوله‌ای است. ژرف‌ساخت نمی‌تواند به تنهایی داستان را ایجادکند، زیرا «سطح انتزاعی گفتمان است که آن را ساختارهای اوّلیّهٔ معنا نامیده‌اند.»(شعیری، ۱۳۸۹، ص۷)

در فرآیندگفتمان، نشانه درنظامی فرآیندی و در تعامل و چالش با نشانه‌های دیگر به سوی تولید معنا حرکت می‌کند؛ از اینرو موضوع اصلی نشانه-معناشناسی ارتباط ساختاری مولّدی است که در سطح زیرین متن، معنا را تولید می‌کند. فرآیند معناسازی خود تحت نظارت و کنترل نظامی گفتمانی است و گفتمان محلّ ثبت ارزش، تولید، دگرگونی، بازسازی و تحوّل آن به سوی ارزشی جدید است. در مطالعهٔ گفتمانی معنا نه به صورت منفک و منقطع، بلکه در کلّیّت متن و در چارچوب فرآیند همنشینی و به شیوهٔ زایشی بررسی می‌شود. نشانه‌شناسی لایه‌های معنایی را می‌کاود تا هماهنگی برونه و درونه روایت را بسنجد.

براین اساس سؤالاتی که مقالهٔ حاضر با رویکرد نشانه-معناشناسی درصدد پاسخ گویی به آنهاست، عبارتند از:

آیا فرآیندهای تحوّل کلامی متناسب با قصد کنش‌گر توانسته‌اند انسجام معنایی را در نحوروایی ایجادکنند؟ قراردادن زن در جایگاه عامل فاعلی چه تغییراتی را در بُعد واقعیّت‌سنجی گفتمان و محورتنشی ایجادکرده است؟چگونه داستان با جبرگفتمانی به مقابله برمی‌خیزد؟

پیشینه تحقیق

دیدگاه نشانه-معناشناسی از مباحث مطرح در حوزهٔ نقدادبی است و هنگام بررسی متون، انواع نظام‌های گفتمانی و سازوکار تولید معنا را تجزیه و تحلیل می‌کند.

عبّاسی با تأکید بر بعد روایی این رویکرد در کتاب‌های «صمد:ساختار یک اسطوره»(۱۳۸۰)، «روایت شناسی کاربردی»(۱۳۹۳) به تحلیل متون فارسی پرداخته است. شعیری در «تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان»(۱۳۸۵)، «راهی به نشانه-شناسی سیّال»(۱۳۸۸) و...ابعادحسّی-ادراکی گفتمان را معرّفی و تبیین کرده است.

در میان پژوهش‌های نشانه-معناشناسی، به قصّه‌های عامیانهٔ بلند کمتر پرداخته شده است. اسکندرنامه‌ها از جمله اسکندرنامهٔ منوچهرخان حکیم تاکنون از دید نشانه-معناشناسی بررسی و نظام‌های گفتمانی آن معرّفی وتحلیل نشده است.

داستان سکینه‌بانو

داستان سکینه‌بانو ازداستان‌های اسکندرنامهٔ منسوب به منوچهرخان حکیم است(صص۱۱٦-۸۹). اسکندرنامه ازداستان‌های رایج عصرصفویه است؛ کتاب آمیخته‌ای از محتویات حافظهٔ اقوام گوناگون هندواروپایی با جعلیّات واضح براساس الگوهای سنّتی است.(ذکاوتی، ۱۳۸٤، ص پانزده) این داستان درمیان داستان‌های پی درپی اسکندرنامه قراردارد و با عملیّات برش در گفته و بازگشت جزئی به گفتمان از سایرگفته‌ها منفک می‌شود. انفصال یا برش، قطع ارتباط گفته‌پرداز با گفتمان و حذف حضورمستقیم اوست؛ اتصال گفتمانی حضور زندهٔ گفته‌پرداز درجریان گفتمان با نشانه‌های مختلف زبانی است. هرگاه سه عامل من، اینجا و اکنون حضور را به سه عامل دیگر یعنی او، آنجا و زمانی دیگر بدهند،جریان انفصال گفتمانی شکل می‌گیرد و به نظام دیگری که نظام گفته‌ای خوانده می‌شود، سوق می‌یابد.(شعیری، ۱۳۸۵، ص۱٦)

«امّا راوی این حکایت دلگشا، چنین روایت می‌کند شمع عالم، اسکندر ذوالقرنین را...»(حکیم، ۱۳۸٤، ص۸۹) برش عاملی در اینجا از گفته‌پرداز یا راوی گفتمان به سوی عامل گفته (اسکندرو دخترش) حرکت می‌کند. در پایان داستان پس از وصال شهزاده‌ها، دوباره حوزهٔ گفته را ترک و به گفتمان رجعت می‌کند: «دو شهزاده از وصال مطلوب خودشان کامیاب شدند که جمیع جوانان به مطلوب خودشان برسند،انشاءالله

تعالی.»(ص۱۱٦) در این داستان به دلیل حضور نقّال و روایت‌شنو، اتصال گفتمانی، بازگشت به زمان و مکان نقل گفته است؛ نقّال از حوزهٔ گفته خارج می‌شود. ذکر نشانه‌های گفتمان، راوی و جوانانی که در حال شنیدن روایت‌اند، او،آنجا و آن زمان را به من، اینجا و این زمان مبدّل کرده است. حضور نقّال و نقل‌شنو،حوزه‌ای واسط بین گفتمان وگفته‌پرداز نخستین با حوزهٔ گفته و عوامل آن است. داستان بین این دو برش قراردارد.

سکینه در تبریز با مادر و پدربزرگش زندگی می‌کند. وقتی باخبر می‌شود آذربرزین پدرش نیست، تصمیم می‌گیرد به دنبال پدرش، اسکندر، به اُلگه ترکستان برود. در بین راه ازشکست سپاه اسکندر و تصرّف خزانه و بارگاه وی توسط ترکان باخبر می‌شود. ترکان قصد دارند خزانه را به دست شاهزادهٔ ترک، سلطان محمّد، در بلخ برسانند. سکینه در نبرد با ترکان، خزانه و بارگاه اسکندر را پس می‌گیرد. شاهزادهٔ ترک به نبرد با سکینه می‌آید؛ در ضمن جنگ، نقاب از صورت سکینه می‌افتد و شاهزاده عاشق وی می‌شود. طی نبردهای سکینه و ترکان، سپاه ایران به کمک سکینه می‌آید و بُنه به دست اسکندر می‌رسد. از اینجا به بعد حضور فعّال سکینه ظاهراً با صحنهٔ نمادینِ یافتن سکینه در بیابان درحالی که کلاغ‌ها اطراف او هستند، به پایان می‌رسد. امّا پایان سرنوشت سکینه به قسمت پایانیِ داستان عشق عبدالحمید وشهربانو می‌پیوندد. این داستان قبل از داستان سکینه بانو آغازشده است. عبدالحمید با هنرنمایی و کشیدن کمان در بارگاه شاه ترکان شایستگی همسری شهربانو را می‌یابد. میگساری و عشق‌بازی‌های آنها، درحالی که شاه ترکان با ایرانیان در جنگ است، مخفیانه در باغ شهربانو انجام می‌شود. اسارت سکینه و واگذاری او به شهربانو، داستان وی را به داستان عبدالحمید و شهربانو می‌پیوندد. جاسوسان، شاه را باخبر می‌کنند. شهبانو برای تبرئهٔ خود و دفع خشم شاه، همه را بی‌هوش می‌کند و وانمود می‌کند آنها را اسیرکرده. شاهزاده‌های ایرانی را به همراه صندوقی که سکینه را در آن قرارداده‌اند، روی ارابه می‌گذارند و به دربار شاه ترکان می‌برند. عیّاران ایرانی به ارابه حمله می‌کنند و صندوق سکینه را

برمی‌دارند. اسکندر و سردارانش جداگانه، گروه گروه حمله می‌کنند؛ نهایت سپاه ایران پیروز می‌شود. سبکتکینِ شکست‌خورده خواب عیسی(ع) را می‌بیند و عیسی او را به تسلیم دربرابر اسکندر و موافقت با ازدواج شاهزاده‌ها توصیه می‌کند.

دراین داستان راوی برای ادامهٔ داستانی که قبلاً قطع شده، از روایت‌گردانی[۱] استفاده می‌کند وچند ماجرا را که در صحنه‌های متفاوت رخ می‌دهند به موازات یکدیگر (با قطع یکی و ادامهٔ دیگری) روایت می‌کند؛ البته او طبق یک برنامهٔ روایی پیش می‌رود و در نقطه‌ای هر دو ماجرا را به هم می‌پیوندد. در میانهٔ داستانِ سکینه بانو، ادامهٔ ماجرای محمدشیرزاد را می‌آورد: «پس والی عبدالحمید را به اردو آورده دربند کشید...تا به داستانش برسیم.»(حکیم، ۱۳۸٤، ص۱۰۷) و تقریباً در انتهای داستان سکینه بانوست که عامل‌های کلامی قصّه‌ای که درون قصّهٔ سکینه‌بانو روایت شده بود، به سپاه اسکندر می‌پیوندند و شکست شاه ترکستان را حتمی می‌کنند.

بررسی زنجیره‌های روایی داستان

گفتمان با وضع ابتدایی عامل فاعلی آغاز می‌شود. وضعیّت ابتدایی «نقصان» یا «نابسامانی» روایت نامیده می‌شود. در وضعیّت ابتدایی عامل فاعلی پی می‌برد با شیء ارزشی درحال انفصال است؛ عامل فاعلی را در چنین وضعیّتی «فاعل حالتی» می‌نامند. او برای عبور از انفصال به «وصال»، باید از فاعل حالتی به «فاعل عملی» تبدیل شود. حرکت‌های ساختاری داستان ازطریق کنش‌های عامل فاعلی برای رفع نقیصه ایجاد می‌شوند. عامل فاعلی باید سعی کند در فرآیند تحوّلی، وضع موجود را تغییردهد.

در این گفتمان طبق اطلاعات راوی دوری از پدر نقیصهٔ داستان است. فاعل حالتی به انفصال با پدر پی می‌برد؛ بنابراین بلافاصله برای قرارگرفتن در حالت وصال تصمیم می‌گیرد و به عامل فاعلی تبدیل می‌شود. عامل فاعلی باید ابتدا اطلاعاتی راجع به پدرش کسب کند. به محض این که می‌فهمد آذربرزین پدربزرگش است نه پدرش، از او راجع به پدر می‌پرسد و اطلاعات لازم را برای اقدام به کنش اوّلیّه جمع آوری

می‌کند: «پس پدر من کیست؟ آذر گفت: پدر تو شاه هفت کشور و ملک دادگر، جهانگشای شاه‌نشان و حلقه‌فکن گوش گردنکشان، اسکندر ذوالقرنین است. سکینه بانو گفت:حالا پدر من کجاست؟ آذر گفت: به تسخیر اُلگه ترکستان رفته است.»(ص۹۰) اطلاعات درون کلامی فشرده‌ای که آذر به عامل فاعلی می‌دهد، دارای یک «مرجع گسترده» است و قبلاً توسط گفته‌پرداز به گفته‌یاب داده شده؛ تنها عامل فاعلی تازه‌وارد، از آن بی‌خبر بوده است.

پس از کسب اطلاعات، فعّالیّت عملی کنش‌گر آغازمی‌شود: «سکینه گفت: در تمهید لشکر باش که به خدمت پدر روم و مِن بعد در تبریز نخواهم ماند.»(همانجا) وضعیّت عامل فاعلی با شاخص مکانی مشخّص می‌شود؛ زیرا برای ایجاد تغییر در وضع زندگی‌اش باید از تبریز خارج شود؛ یعنی«مکان توانشی» یا «خودی» را ترک گوید. مکان توانشی شامل مکانی است که حرکت قهرمان از آنجا شروع می‌شود. آزمون سرنوشت‌ساز و اصلی در مکانی دیگر و غیرخودی، یعنی دور از وطن انجام می‌شود، این مکان را «مکان خارجی» یا «کنشی» می‌نامند. در مکان غیرخودی توانش قهرمان به کنش تبدیل می‌شود.(عبّاسی وهمکاران، ۱۳۹۰، ص۱٤۸) در اکثرمواقع در فرآیند تحوّل، فعّالیّت عملی فاعل با تغییرمکان توأم است؛ زیرا مکان همیشگی، تکراری و یکنواخت شده و امکان تغییر و تحوّل در همان مکان تا حدّی ناممکن است.(شعیری، ۱۳۹۱، ص۸۰)

سکینه‌بانو به دنبال چیزی که ارزش است، حرکت می‌کند. «قصد» برای رسیدن به شیء ارزشی کنش‌ها را برنامه‌مدار می‌کند و انسجام روایی را ایجاد می‌کند. «برای شکل‌گیری سوژهٔ روایی که جست وجوگری کنشی است ارزشی لازم است که بتواند جای خالی چیزی را که همان ابژه است، پرکند. سوژه کنشی سوژه‌ای است که در جست‌وجوی چیزی است؛ یعنی براساس پیش‌بینی تنشی ابژه‌ای را که دارای ارزشی نشانه-معناشناختی است هدف قرارمی‌دهد. بدون این هدف‌گیری که خود مبتنی برارزش است، سوژهٔ کنشی شکل نمی‌گیرد.»(گریماس، ۱۳۸۹، ص۷٤)

«قصد» بیانگر دو موضوع است: نخست این که فاعل یا قهرمان داستان به انتخابی دست زده ودیگر آن که در هرقصد، مسألهٔ مهم کشش یا حرکت به سوی چیزی است. گویا فاعل، چیزی یا کسی را نشانه می‌گیرد. هرقصد مسألهٔ اساسی مقصد را مطرح می‌کند و چون از نقطهٔ خاصی شروع می‌شود، درهر قصد یک مبدأ و یک مقصد مدّنظراست.(همانجا، ص۸۰)

نشانه یا قصد در نقل راوی یافتن پدر است (به این قصد می‌توان شک کرد). مبدأ حرکت، خانه یا تبریز و مقصد الگه ترکستان. امّا کنش‌گر قبل از نفوذ به مکان کنشی باید مکان دیگری راکه عبور از آن ضروری است و «مکان میانی»یا «واسطه‌ای» نامیده می‌شود، (عبّاسی و همکاران، ۱۳۹۰، ص۱٤۹) پشت سر بگذارد. بلخ در داستان سکینه-بانو، مکان میانی است؛ قبل از رسیدن به ترکستان به بلخ می‌رود. «جست‌وجو» به خاطر تغییر در وضع عامل فاعلی بعد پویای کلام محسوب می‌شود، زیرا دربردارندهٔ گذر از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر برای ایجاد تغییر است.

پس از عزیمت قهرمان، روایت پارهٔ ابتدایی را پشت سرمی‌گذارد و وارد پارهٔ میانی که قسمت پویای کلام است، می‌شود. در این قسمت عامل فردی باید آزمون اصلی و سرنوشت ساز را به انجام برساند و نقیصه را التیام بخشد. درصورت موفقیّت، عامل فردی وارد مرحله آزمون سرافرازی که با ارزیابی همراه است، می‌شود. به عبارتی پارهٔ سوم و انتهای روایت شکل می‌گیرد. نیروی سامان‌دهنده آشفتگی و تلاش عامل فاعلی را به نتیجه می‌رساند و دوباره تعادل به روایت بازمی‌گردد؛ امّا تعادلی که دوباره به روایت بازمی‌گردد، همان وضعیّت آغازین نیست؛ بلکه عامل فاعلی فرآیند «شدن» را پشت سرگذاشته است.

در داستان سکینه بانو پس از ورود عامل فاعلی به قسمت پویای کلام، روایت که برای یافتن پدر آغازشده بود، با نقصانی دیگر مسیرخود را به سوی قصد دیگر تغییرمی دهد. این قصد پس گرفتن بُنه اسکندر از ترکان است. اگر بخواهیم این داستان را از مجموعهٔ اسکندرنامه منفک کنیم و بی‌توجّه به داستان‌های دیگر به تعیین فرآیندهای

تحوّل کلامی در این داستان بپردازیم، حرکت قهرمان دو زنجیرهٔ روایی ایجادمی‌کند. زنجیرهٔ دوم که پس‌گرفتن بنه و بارگاه اسکندر است در درون زنجیرهٔ اصلی که رسیدن به اسکندر است، قرارمی‌گیرد بدون آن که پیوند معنایی با سوژهٔ ارزشی یا قصد عامل فاعلی داشته باشد یا در کلان روایت به عنوان روایت ابزاری کمک به تحقّق کنش اصلی نماید. ازسویی سرنوشت قهرمان در زنجیرهٔ سومی که مربوط به داستان دیگری است، مشخّص می‌شود. براین اساس مهمترین طرح‌وارهٔ داستان که دربردارندهٔ عزیمت اصلی کنش‌گر است به صورت زیر شکل می‌گیرد:

عامل فاعلی در تبریز زندگی می‌کند. اطلاعاتی را کسب می‌کند که براساس آنها دیگر نمی‌تواند در تبریز بماند و ظاهراً برای یافتن پدر مصمّم می‌شود. این زنجیره فرآیند انتهایی را که شامل ارزیابی شناختی است، ندارد. پارهٔ میانی نیز تنها در حرکت عامل کلامی خلاصه می‌شود. پس از فتح ترکستان، خواننده می‌تواند حدس بزند سکینه، اسکندر را می‌بیند، زیرا راوی سخنی از ملاقات آنها به میان نیاورده است.

در زنجیرهٔ دوم، سکینه و آذربرزین در راه ترکستان، از طریق جاسوسان باخبرمی‌شوند که خزانه و بارگاه اسکندر را ترکان تصاحب کرده‌اند. سکینه تصمیم می‌گیرد خزانه را از ترکان پس بگیرد؛ قاهرشاه را شکست می‌دهد و اموال اسکندر را پس می‌گیرد. امّا قبل از آنکه عمل وی مورد ارزیابی قرارگیرد با موانع نیروهای بازدارنده مواجه می‌شود. در این زنجیره آنچه «خوشی» عامل فاعلی را با مشکل مواجه می‌کند، «عامل ضدّفاعلی» است. نیرویی که خواهان پس‌گرفتن اسباب و خزانه است: «سکینه مستعّد شده بود که روانه اردوی پدر شود که از جانب بلخ گردشده و سلطان محمّد و قراخان و سگدندان کوش رسیدند، با شصت هزار کس کافربی‌دین در برابر لشکرسکینه فرودآمدند.»(ص۹۳) مشخّصات عامل ضدّ فاعلی یکی در نیروی همگانی و منسجم تحت عنوان «لشکر» ودیگر جنبه‌های توصیفی آن: «کافربی دین» بیان شده است. از سویی قصد عامل ضدّفاعلی پس از پی‌بردن به هویّت زنانهٔ سکینه و عشق سلطان محمّد، علاوه بر بازپس‌گیری خزانه، دستگیری سکینه وازدواج او با شاهزادهٔ

ترک است: «قراخان هی بر او زد که: ای بی‌دولت! تو کیستی که در چنین وقتی که می‌خواستم دختر اسکندر را دستگیر نمایم و به خدمت پسر پادشاه ترکان برم تو آمدی و جان‌فشانی برای اسکندر می‌کنی؟»(ص۹٦) پس ازچندین نبرد، نیروی کمکی از طرف سپاه ایران می‌رسد و در نهایت خزانه به دست اسکندر می‌افتد.

زنجیرهٔ سوم، بخشی از داستانی دیگر است. راوی با کارکرد الزامی‌ای که برعهده دارد، کنترل‌کننده و هدایت‌کنندهٔ ساختار است و براین اساس زنجیرهٔ سوم را در داستان عشق عبدالحمید و شهربانو ادغام می‌کند. وضعیّت ثانوی هر دو داستان در یک پایان-بندی؛ البتّه با تمرکز بر داستان عبدالحمید مشخّص می‌شود. دراین زنجیره شهزاده‌های ایران با شهبانوی ترکستان(شهربانو) وسکینه‌بانو در باغ ملکه مجلس نوشانوش ترتیب داده‌اند؛ عیّارترکان، شاه را باخبر می‌کند؛ شاه درحال لشکرکشی به باغ است که شهربانو مطّلع می‌شود و برای فرار از انتساب به خیانت و خشم شاه، با بی‌هوش کردن شاهزاده-های ایرانی وانمود می‌کند علاوه براین که خیانت نکرده، به شاه در دستگیری دشمنانش کمک کرده است.

اگر طرح داستان را پدرجویی تلقّی کنیم با سه زنجیرهٔ غیرمرتبط بدون ارتباط زیرساختی مواجه خواهیم شد؛ درحالی که «پیرنگ تنها عنصری است که نمی‌تواند به تعداد زیاد دیده شود. همیشه یک پیرنگ اصلی در روایت وجود دارد و پیرنگ‌های دیگر نسبت به پیرنگ اصلی، فرعی هستند.»(عبّاسی، ۱۳۸۹، ص۸۲) قبل از تأیید آنها به‌عنوان برنامه‌های روایی نامنسجم و پراکنده، لازم است نگاهی به ساختارروایی داستان‌های عاشقانهٔ اسکندرنامه بیندازیم و آنها را با طرح داستان‌های پدرجویی مقایسه کنیم.

در داستان‌های عاشقانه، مراحل مختلف فرآیندهای تحوّلی کلام شبیه یکدیگر است. استعمال ساختاری یکسان برای این داستان‌ها، آنها را آشنا و قابل پیش‌بینی کرده است. اجزای شناخته‌شده در روندحرکت قهرمان درقصّه‌های عامیانهٔ بلند، عبارتند از: تغییرمکان عامل فاعلی، ورود ناشناس او به دربار پادشاه همراه بازرگان یا پیرمردی که

او را به فرزندخواندگی پذیرفته، انجام کاری چشمگیر مثل کمان‌کشیدن یا بازپس‌گیری شی‌ای ارزشمند، معاشقه با دخترشاه و در نهایت شکست یا متقاعدسازی شاه و ازدواج. داستان‌های اسکندرنامه نیز از این توالی و هم‌نشینیِ کنشی تبعیّت می‌کنند.(داستان محمّدشیرزاد، صص۸۹-۴۵ و عبدالحمید، صص٦٦، ۸۵-۷۵، ۱۱٦) در الگوهای قدیمی‌تر، کارچشمگیر یا به عبارتی آزمون سرنوشت‌ساز به صورت قراردادی بین خواستگار، شاه یا دخترش منعقد می‌شده است. به کنش‌گر گفته می‌شده: اگر کمان را بکشی، اگر اژدها را بکشی و... دخترشاه را به تو می‌دهند. از نمونه داستان‌های شاهنامه داستان ازدواج گشتاسب وکتایون است، داستان همای وبهمن از داراب‌نامهٔ طرسوسی(طرسوسی، ۱۳۸۹، ج۱، ص۷) داستان عشق فرخ‌زاد و بهزاد در داراب‌نامهٔ بیغمی(بیغمی، ۱۳۸۱، ج۱ص۶۳) و...نمونه‌های رایج چنین ساختاری است. در این داستان‌ها عقد قرارداد به طور صوری حذف؛ ولی به طورضمنی در انجام یک کنش چشمگیر باقی مانده است:

عقدقرارداد ← توانش ← کنش ← ارزیابی و قضاوت شناختی وعملی

ارزیابی از طریق دادن دختر شاه به کنش‌گر انجام می‌شود. به عبارتی عامل فاعلی پیروز شده، مفعول ارزشی را به‌دست می‌آورد.

نوع دیگر داستان‌ها، داستان‌هایی با قصد پدرجویی است. الگویِ کهن این داستان‌ها، داستان رستم وسهراب است. در این الگو پدر و پسر به صورت ناشناس با هم نبرد می‌کنند و در نهایت پسر کشته می‌شود. سازهٔ مرگ پسر اگر به دست پدر رخ ندهد، با تقدّم وتأخّر بالأخره اتّفاق می‌افتد. در برخی قصّه‌ها ممکن است شخصی که معمولاً مادر است، پدر و پسر را به یکدیگر معرّفی کند. اسکندرنامه نیز متأثّر از داستان‌پردازی‌های شاهنامه است[۲].

داستان سکینه‌بانو داستانی عاشقانه است؛ زیرا از الگوی همسریابی تبعیّت می‌کند. راوی اشتیاق سکینه برای دیدن پدر را به انگیزه‌ای برای توجیه حرکت تغییرداده، بدون آنکه ساختار را براساس آن گسترش دهد. در میانه نیز داستان را به داستانی با قصد

جفت‌جویی پیوندزده است. از سویی درتوصیف قهرمانی‌های سکینه به گردآفرید نظر داشته است. داستان گردآفرید اندیشهٔ برتری ایرانیان برغیرایرانیان را در بافتی که می‌توانست به جفت‌جویی ختم شود، بیان می‌کند. در شاهنامه «قصد» سهراب و گردآفرید همسریابی نیست؛ از اینرو داستانِ نبرد و مواجهه آنها پس نیرنگ گردآفرید و فرار وی متوقّف می‌شود و در برابر طرح اصلی رنگ می‌بازد.

براین اساس زنجیرهٔ دوم نه به صورت روایتی مجزّا؛ بلکه در فرآیند پویای زنجیرهٔ اوّل قرارمی‌گیرد، زیرا برای جلب نظر یا طبق الگوی عقد قرارداد (قراردادی ناگفته) ازسوی پدر دختر، کنش‌گر باید دست به عملی چشمگیر بزند. هنرنمایی کنش‌گر در اینجا بازپس‌گیری شیء ارزشی است ونکتهٔ جالب این که شمشیرکشی و نبرد کنش‌گر با کرشمهٔ زنانه توصیف شده است و اشاره‌ای به دلربایی و جلب توجّه معشوق دارد: «بانو با آن ترک در سخن بود و تیغ، مانند غمزه خوبان، از غلاف کشیده، نهیب داد که بگیر از دست من.»(ص۹۲)؛ خزانه و بارگاه اسکندر عامل ارزشیِ درجهٔ دوم است و برنامهٔ روایی آن، برنامهٔ روایی ابزاری است که درخدمت برنامهٔ روایی پایه قرارگرفته است. عامل‌های کلامی چیزی را می‌جویند که آن را دارای «ارزش» بدانند. قصد سکینه‌بانو تصاحب خزانه نیست؛ امّا در میانهٔ راه و در پارهٔ میانی روایت طبق الگوی چنین داستان‌هایی باید دست به هنرنمایی بزند. جنگ‌های بعدی ترکان با سکینه برای بازپس‌گیری عامل ارزشی است. امّا از نظر ترکان نیز خزانه و بارگاه ارزشی استعمالی دارند نه بنیادی. «در نظام ارزشی استعمالی ما با ارزشی مواجه هستیم که فقط وسیله‌ای برای دستیابی به ارزشی بزرگ‌تر و بنیادی است؛ یعنی وسیله‌ای به ما کمک می‌کند تا برنامه‌ای ارزشی را به تحقّق برسانیم.»(شعیری، ۱۳۹۱، ص۸۷) تصرّف خزانه منجر به رویارویی سکینه‌بانو با شاهزادهٔ ترک می‌شود. پس از هنرنمایی موفقیّت‌آمیز عامل فاعلی طبق مراحل یکسان فرآیندهای تحوّل کلامی در الگوهای مشابه، باید معاشقه‌های مخفیانهٔ عامل فاعلی با یکی از نیروهای ضدّعامل فاعلی؛ یعنی سلطان محمّد آغازشود؛ امّا این مرحله از داستان حذف می‌شود؛ محمّد اسیر ایرانیان می‌شود و

سکینه را متعفّن در بیابان درحالی که کلاغ‌ها اطراف او جمع شده‌اند، می‌یابند. این صحنه نمای عاطفی جریانی است که دیدگاه موضع‌گیرانهٔ عوامل گفتمانی را نشان می‌دهد. حالات عاطفی می‌توانند هریک دارای صحنه باشند و با تغییر هرصحنه، نوع احساسات و عواطف نیز تغییرکند. «صحنه می‌تواند سبب بروز نمایهٔ خاصّی گردد که دارای بارهای عاطفی متفاوتی باشد. صحنه‌های عاطفی با ساختارهای ارزشی مرتبط می‌باشند.»(شعیری، ۱۳۸۵، ص۱۶۰) صحنهٔ تعفّن و نمایهٔ حیوانی کلاغ بیانگر منفورواقع شدن و طردشدگی است؛ بنابراین به صحنه‌ای فرهنگی-عاطفی تبدیل شده است. علّت طردشدگی سکینه‌بانو در حرکت گستاخانهٔ وی است. همچنین این صحنه می‌تواند معلول تحقّق زنجیرهٔ سوم داستان‌های عاشقانه باشد. راوی با قراردادن سکینه بر سر راه عبدالحمید و شهربانو داستان را به ماجراهای عاشقانهٔ آنها پیوند می‌زند؛ معاشقه‌های قهرمانان در باغ شهربانو و بدون حضور سلطان محمّد اتّفاق می‌افتد؛ به عبارتی بهتر است بگوییم این قسمت از داستان سانسور می‌شود و ادامهٔ آن به داستان عشق شاهزادهٔ ایران به ملکهٔ ترکستان می‌پیوندد. نقش فعّال نقّال موجب تغییر در نظام‌های متداول روایی شده است و با بررسی روند شکل‌گیری و دریافت نشانه در متن و با قراردادن شریک گفتمانی در خوانش روایت به خلأ موجود که انعکاسی از نگاه و اندیشهٔ نقّال به عنوان نمایندهٔ اندیشهٔ جمعی عصر است، می‌توان دست یافت.

داستان سکینه بانو از ساختار کهن جفت‌جویی پیروی می‌کند نه پدریابی. این ساختار با تغییر قهرمان زن به جای مرد، در کنار حافظهٔ فرهنگ جمعی و نگرش غیرتمندانه به زنان قرارمی‌گیرد. زنان ایرانی در قصّه‌های عامیانه به تبعیّت از چهرهٔ اساطیری گردآفرید، حماسی جلوه می‌کنند و خاطرخواهان ترک را به سخره می‌گیرند. درواقع نگرش شاهنامه در این داستان‌ها در گفتار گردآفرید خلاصه شده است: «که ترکان ز ایرانیان نیابند جفت»(بیت ۲۵۹). این ساختار در کنار این نگرش، نخستین تغییری که در روساخت ایجاد می‌کند تبدیل عزیمت با انگیزهٔ جفت‌جویی به عزیمت با انگیزهٔ پدریابی در سخنان راوی است. درحالی که ساختار داستان‌های پدرجویی از

توالی دیگری از جمله رویارویی پدر و فرزند تبعیّت می‌کند؛ همان‌طور که در توالی کنشیِ دو داستان دیگر از مجموعهٔ اسکندرنامه، یافتن فیروز و داستان شاهزاده اصغر[۳] مشهود است. توالی کنشی و ساختاری داستان سکینه‌بانو براساس الگوی جفت‌جویی است و این تناقض علاوه بر نمودساختاری، در گفتار راوی نیز قابل بررسی است. نخست این که سکینه به سن چارده سالگی رسیده و طبق گفتهٔ راوی «اسکندر ذوالقرنین را دختری به هم رسیده بود.»(ص۸۹) ؛یعنی به سن بلوغ رسیده بود. نکتهٔ دیگر سوالی است که سکینه از پدربزرگ خود می‌پرسد ونشان بلوغ جنسی وی است: «روزی درکنار جدّ خود نشسته بود، گفت: ای پدر! چرا در فراش[٤] مادر من نمی‌خوابی؟ آذر گفت: ای ملکه! دختر من است مادر تو و تو نتیجهٔ منی؛ و من در فراش دختر خود چون خوابم؟»(ص۹۲) ازسویی با وجود آن که قصد سکینه از حرکت دیدن پدر است و اسکندر برای به دست آوردن صندوق سکینه بسیار تلاش می‌کند؛ ولی هیچ‌گاه سخنی از ملاقات آنها به میان نمی‌آید. بنابراین انگیزهٔ جفت‌جویی در قالب ساختار معمول چنین داستان‌هایی در داستان سکینه‌بانو نیز وجود دارد و آن را مشابه داستان عبدالحمید و محمّدشیرزاد کرده است؛ امّا این ساختار متأثّر از جبرگفتمانی داستان گردآفرید است؛ بنابراین دلاوری و جنگاوری سکینه‌بانو، ضربه زدن به شاهزادهٔ ترک و افتادن کلاهخود و دانستن این که مبارز میدان زن است، از همان شگفتی‌های داستان گردآفرید گرفته شده است و باز این چیرگی و مسائل فرهنگی عصر راوی مانع از معاشقهٔ سکینه‌بانو با شاهزادهٔ ترک می‌شود و زنجیرهٔ سوم داستان حذف و در داستان عبدالحمید نمود می‌یابد. جبرگفتمانی داستان، هرچند براین اساس که ترکان ز ایرانیان نیابند جفت، منع معاشقهٔ سکینه‌بانو و کتمان انگیزهٔ سفر را به دنبال دارد؛ امّا در پایان داستان با ازدواج سکینه و شاهزادهٔ ترک این جبر شکسته می‌شود و گفتمانی پویا وجدید شکل می‌گیرد. «جبرگفتمانی عبارت است از جهت‌مندی گفتار؛ انرژی‌هایی که تولید زبانی گفته‌پرداز را تحت تأثیر قرارمی‌دهند، دامنهٔ دید؛ چشم‌اندازی که براساس آن تولید زبانی شکل می‌گیرد؛ تصویری که در هرلحظه گفته پرداز از خود، شریک یا رقیب

گفتمانی خود دارد و دائماً درحال تغییراست؛ روش یا شیوهٔ فردی سخن که براساس پیشینه‌های فرهنگی و اجتماعی، قابلیّت‌های زبانی، زمانی و مکانی... شکل می‌گیرند.»(شعیری، ۱۳۸۵، ص۱۵)

در انتهای داستان با ازدواج سکینه و شاهزادهٔ ترک جبرگفتمانی‌ای که با جایگزینی زن به جای مرد در ساختارجفت‌جویانه به مقابله برخاسته بود، شکسته می‌شود. عادت فرهنگی و نگرش نژادی و برتری‌جویانهٔ ایرانی دگرگون می‌شود و ترکان از ایرانیان جفت می‌یابند!

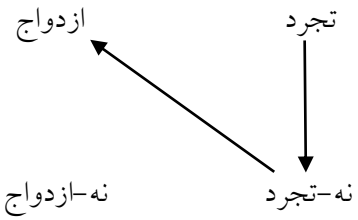
در این تغییر ارزش باید به جایگاه راوی و بافت اجتماعی وی توجّه کرد. کنترل ونظارت برنامهٔ روایی از طریق «راوی» صورت می‌گیرد. «وظیفهٔ اصلی و الزامی راوی، ایفای نقش کارکردی راوی است. این کارکرد همیشه با کارکرد کنترلی یا کارکرد هدایت‌کنندگی ادغام می‌شود، زیرا راوی ساختار متنی را کنترل می‌کند.»(لینت ولت، ۱۳۹۰، صص۱۷-۱٦) وی با انگیزه‌ها و موضع‌گیری فکری-عقیدتی که در راستای موضع‌گیری شنوندگان/خوانندگانش است و براساس سازه‌های اجتماعی-فرهنگی که عادات، سنن و...تحمیل می‌کنند، دربارهٔ علّت کنش‌ها دست به مخفی‌کاری می‌زند. از سویی اشکال ثابت داستانی را دگرگون و بازسازی می‌کند و با فاصله‌گیری اندک از ساختارهای شناخته شده به نوعی هنجارگریزی غیرصریح می‌رسد. نتیجهٔ این هنجارگریزی به چالش کشیدن سلطهٔ اساطیر بر قصّه‌های عامیانهٔ بلند است.

افول اسطوره‌گرایی از مشخّصه‌های ادبیّات عصر صفویه است. با غلبهٔ فردگرایی و ضعف روحیهٔ قومی و جمعی ارزش‌های اساطیری کاهش می‌یابد.(فتوحی، ۱۳۷۹، ص٤۹) از اینرو تحلیل فرآیند نشانه-معناشناسی داستان سکینه بانو، نظر کسانی را که اسکندرنامه را حلقهٔ وسط قصّه‌های عامیانهٔ بلند و رمان‌های جدید می‌دانند، مستدل می‌کند. «قهرمان داستان اسکندرنامه هنوز جمعی می‌اندیشد امّا در آستانهٔ انتقال به فردیّت است.»(حکیم، ۱۳۸۳، ص۱۲) با شکسته شدن جبرهای گفتمانی امکان تنوّع و تکثّر در ساختارهای روایی به‌وجودمی‌آید.

مربّع معناشناسی

مربّع معناشناسی بیانگر ژرف‌ساخت و نوعی بازنمود دیداری از مقوله‌ای معناشناختی است. مطالعهٔ همه‌جانبهٔ فرآیند پویای کلام دستیابی به چنین بازنمودی را میسّرمی‌سازد. مربّع معناشناسی نقطهٔ مرکزی گفتمان محسوب می‌شود و قادر به فشرده و ساده کردن مباحث تجزیه وتحلیل کلام است. آنچه به طور گسترده و بسیار جامع در بحث فرآیند کلامی با ساختار روبنایی کلام مورد بررسی قرارمی‌گیرد، به کمک مربّع معناشناسی به ساختار کلّی و بسیار خلاصه تبدیل می‌شود. تفکّر حاکم براین مربّع اساس حرکت را «نه» می‌داند. تا به چیزی «نه» نگوییم، نمی‌توانیم به سمت متضادّ آن حرکت کنیم.(شعیری، ۱۳۹۱، صص۱۲۸-۱۲۷)

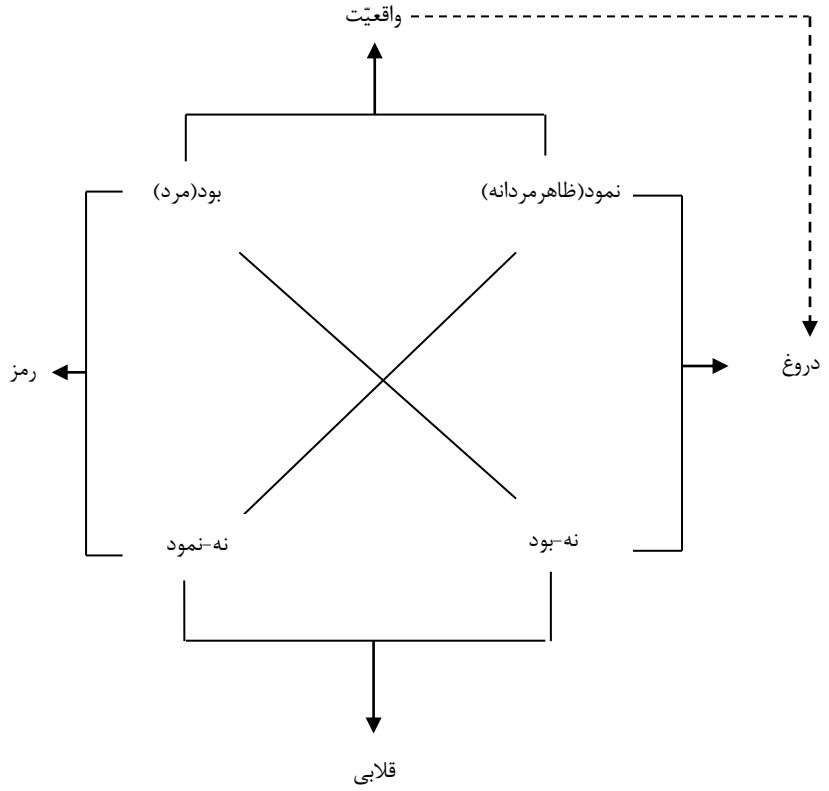
در داستان سکینه‌بانو اگر قصد را پدرجویی تلقی می‌کردیم با سه زنجیرهٔ غیرمرتبط بدون ارتباط زیرساختی مواجه می‌شدیم. با درنظرگرفتن طرح جفت‌جویی بین ساختار و نمایه‌ها (FIGURE) رابطهٔ منطقی و انسجام درونی ایجاد می‌شود. مربّع زیر به صورت فشرده ژرف‌ساخت داستان را نشان می‌دهد. نفی تجرّد در نمایهٔ معشوق‌یابی آشکارمی‌شود و معشوق‌یابی درطرح در «مکان واسطه» قرارگرفته است:



بعد واقعیّت‌سنجی کلام

گریماس وکورتز براساس چهار جنبهٔ واقعیّت‌سنجی کلام، مربّعی را به نام مربّع واقعیّت‌سنجی پیشنهاد کردند. این مربّع از چهارقطب تشکیل شده؛ دو قطب بالای مربّع را قطب‌های متضاد و دو قطب پایین آن را قطب‌های نفی متضاد می‌نامند.

در داستان سکینه‌بانو، سکینه نقابدار و با یراق مردانه ظاهر می‌شود: «اگر من به هودج نشینم مبادا دشمنان بشنوند که دختر اسکندر به ترکستان می‌رود؛ که اگر فلک شعبده‌باز شعبده‌ای بازد، پدر من در مجمع پادشاهان سرشکسته بماند. پس مصلحت بر این است که من نیز یراق مردانه پوشیده نقاب به رخ افکنم.»(ص۹۰) درحین نبرد کلاهخود از سرش می‌افتد و موی و رخسار زنانهٔ وی آشکار می‌شود. با برملاشدن واقعیّت جنبه‌های عاشقانهٔ داستان در کنش عامل ضدّفاعلی آغاز می‌شود. بنابراین بعد واقعیّت‌سنجی کلام در نمودار زیر به این صورت مشخّص می‌شود:



خطوط غیرپیوستهٔ مربّع خطوطی هستند که حرکت سکینه را در مسیر دروغ نشان می‌دهند.

داستان سکینه‌بانو به ماجرای عشق عبدالحمید و شهربانو می‌پیوندد؛ خیانت به پدر از ویژگی‌های شهبانوان دشمن است. در این ماجرا، شهربانو ضمن مراقبت از سکینه و معاشقه با عبدالحمید به پدر وانمود می‌کند دشمن و بدخواه ایرانیان است. او هم چون سکینه نقاب مردانه می‌زند و در جنگ با برادر خود شرکت می‌کند. کنش‌های ضدّ و نقیض شهربانو و حیله‌ها و ترفندهایی که بارها برای فریب پدر در پیش می‌گیرد جنبهٔ دوگانهٔ شخصیّت وی را نمایان می‌سازد. بنابراین مربّع واقعیّت‌سنجی کلام در مورد افعال و ظاهر شهربانو نیز از محور واقعیّت فاصله می‌گیرد و مانند سکینه‌بانو به سمت فریبکاری و دروغ حرکت می‌کند. او هربار برای تبرئهٔ خود دست به حیله‌ای تازه می‌زند: «چون به آن نزدیکی رسید و آن کارزار را به نظرآورد، آه از نهاد او برآمد. پس به دریای فکر غوطه خورده، مکری به خاطر او رسید...»(ص۱۰٦)، «تا رسیدن، به عبدالحمید رسانید که دست به بنده ده که مکری اندیشیده‌ام... .»(همانجا) شهربانو به دشمن عشق می‌ورزد؛ پس باید آن را کتمان کند.

بیان عشق و همسریابی زنان با بافت فرهنگی جامعه راوی سنخیّت نداشته است؛ بنابراین برای تحقیر دشمنان به دختران و زنان آنان نسبت داده می‌شود. ضمن آنکه شهبانوان مجبور به کتمان آن و توسّل به نیرنگ بوده‌اند. بافت فرهنگی و اجتماعی جامعهٔ ایران زن را به سمتی کشانده تا برای پیش‌برد «قصد» خود، نمود متفاوت و غیرمنتظره از خود نشان دهد و با «وانمود کردن» یا «حیله» هدف خود را پی گیرد. سکینه در نگاهی کلّی‌تر در واقع وانمود می‌کند به قصد یافتن پدر از تبریز خارج شده است. نهی‌ها و سخنان شک‌برانگیز آذربرزین، یادآور دایه‌ها و لَلَه‌هایی است که در داستان‌های عاشقانه نهایت مجبور به پذیرش خواست جسورانهٔ شهبانو می‌شوند. در اینجا این سخنان بر جنبه‌های متظاهرانهٔ «قصد» وی صحّه می‌گذارند. آذربرزین علاوه بر این که دائم سکینه را از رفتن به ترکستان به خاطر «از دست دادن ناموس» یا «سرشکسته‌شدن اسکندر درمجمع پادشاهان» نهی می‌کند، وقتی به حوالی بلخ می‌رسند؛ جایی که مقرّ شاهزادهٔ ترک است، از سکینه قول می‌گیرد به بلخ وارد نشود: «آذر گفت:

پس به بلخ مرو. بانو گفت: این حرف معقول است و مرا در بلخ چه مهمّ است!»(ص۹۱) بنابراین چیزی پیش‌زمینهٔ نگرانی آذر شده و او که همدم شهبانوست بهتر از خواست نهانی وی باخبر شده است. سکینه و شهربانو در جایگاه عامل‌های فاعلی داستان تا زمانی می‌توانند کنش‌گر باشند که در محور غیرواقعی قرارگیرند درغیر این صورت تبدیل به مفعول‌های ارزشی می‌شوند و از پاره‌های پویای کلام حذف می‌شوند. این موضوع با بررسی نقش معنایی افعال مؤثّر مؤکّد می‌شود.

افعال مؤثّر و نقش معنایی آنها در کلام

افعالی که خود به طور مستقیم باعث تحقّق عمل نمی‌شوند؛ امّا موقعیّت یا وضع افعال یاگزاره‌های دیگر را دستخوش تغییرمی‌کنند. افعال مؤثّر(verb modal) شرط کافی یا اختیاری تحقّق عمل هستند که تحوّل وضع عوامل کلامی به آنها بستگی دارد. فعل مؤثّر به واسطهٔ نقشی که در فراهم آوردن شرایط تحقّق عمل دارد، تمام فرآیند تحوّل را تحت تأثیر قرارمی‌دهد.(شعیری، ۱۳۹۱، ص۱٤۹)

در داستان سکینه‌بانو تحقّق هرچهار فعل با کسب اطّلاع و دانستن این موضوع که پدر کیست و کجاست، موجب حرکت عامل کلامی می‌شود. سکینه می‌خواهد پدر/همسرش را بیابد. الزامی بیرونی او را ملزم نکرده؛ بلکه اجبار برای حرکت، درونی است و حتی با نهی و نباید عامل کلامی دیگر همراه است. اسباب حرکت را مهیّا می‌کند و می‌تواند منازل را طی کند؛ سکینه در هرمرحله باید برای ادامهٔ مسیر تازه‌ترین اطلاعات را به دست آورد؛ بنابراین بعد از آذربرزین، کشاورزان بلخ و جاسوسانی که به اردوگاه پدر فرستاده است، اطلاعات لازم را در اختیار او قرارمی‌دهند. در کنش هنرنمایی یا بازپس‌گیری خزانه، فعل توانستن قدرت مبارزه و دلاوری سکینه‌بانوست که منجر به شکست ترکان می‌شود.

همان‌طور که گفته شد افعال مؤثّر عوامل کلامی را هم تحت تأثیر خود قرارمی‌دهند. به عبارتی محتوای معنایی افعال مؤثّر همان ویژگی عامل کلامی است که تعیین‌کنندهٔ شیوهٔ حضور و قدرت جهت‌گیری اوست. از سویی دارای نقش ارزشی‌اند:

گاه در فرآیند کلامی یک فعل مؤثّر در قیاس با افعال مؤثّر دیگر از ارزش، اهمیّت و قدرت بیشتری برخوردار است و فعل مؤثّر دیگر را تحت انقیاد خود قرار می‌دهد. این همان موضوع سلسله مراتب و درجه‌بندی در افعال است.(شعیری، ۱۳۹۱، ص۱۵۳) رابطهٔ تعاملی بین افعال مؤثّر باعث ایجاد فضای عاطفی می‌شود. هرگاه دو فعل مؤثّر با یکدیگر در چالش قرارگیرند و هردوی آنها یک گزاره را به طور هم‌زمان یا پی درپی تحت تأثیر خود قرار دهند، زمینه برای ایجاد و بروز فضای عاطفی مساعد می‌شود.(عبّاسی و همکاران، ۱۳۹۰، ص۱۵۰)

در زنجیرهٔ اوّل کلام، وقتی سکینه‌بانو تصمیم می‌گیرد حرکت کند، فعل مؤثّر، فعل خواستن است، زیرا «در جابه‌جایی، شکل پویایی از فعل خواستن مطرح است که عامل فاعلی به آن مسلّح است. از آنجا که نقل مکان به دلیل دستیابی به مفعول ارزشی صورت می‌گیرد، می‌توان از آن «جویایی» را استنباط کرد.»(شعیری، ۱۳۹۱، ص۱۱۷) قدرت خواستن، عامل فاعلی را به دنبال شیء ارزشی که جفت‌جویی است؛ امّا در ظاهر پدرجویی نمایان شده، به حرکت وامی‌دارد. این فعل به حدّی مؤثّر و قوی است که عامل کلامی دیگر را به انقیاد خود در می‌آورد؛ آذربرزین با وجود آن که موافق خروج از تبریز نیست، ناچار می‌پذیرد. این فعل از عامل فاعلی شخصی سرکش و جسور ساخته که در برابر «نهی» دیگران همچنان غلبهٔ خود را به رخ می‌کشد: «آذربرزین گفت: ای ملکه! بیا برگردیده به تبریز برویم که در چنین وقت که شکست به پدر تو واقع شده است، رفتن در نزد او خوبی ندارد. سکینه گفت: ای جدّا! این چه کلام است که تو می‌گویی؟... این محال عقل است؛ البته به خدمت پدر می‌روم.»(ص۹۱) با توجّه به درجه‌پذیری افعال مؤثّر، قید «البتّه» تأکید بیشتر بر تحقّق فعل رفتن از طریق خواستنی قطعی است. در نمونه‌های دیگر هم سکینه نهی آذربرزین را نادیده می‌گیرد؛ به عنوان

مثال پس از حملهٔ ترکان، «آذربرزین گفت: ای ملکه! حرف مرا نشنیدی، کار ما بدین روز رسید! حالا اگرسخن مرا می‌شنوید این اموال و اسباب را برای سلطان محمّد بفرست. من و تو هر دو زخمداریم و به آسان وجهی این اموال را از دست ما خواهند گرفت، حتّی ناموس ما را هم.»(ص۹٤) عامل فاعلی «نبایدها» را دائماً نادیده می‌گیرد و جسورانه برنامهٔ خود را پیش می‌برد. هویّت «سرکشی» وی شدّت خواستن را نشان می‌دهد. پس از حملهٔ ترکان و زخمی‌شدن سکینه و عشق محمّد، فعل خواستن نزد عامل کلامی ضعیف وبسیار ضعیف‌تر می‌شود. در زنجیرهٔ سوم روایت، به تناسب بافت کلامی و ساختار متداول در داستان‌های عاشقانه، سکینه باید زمینهٔ می‌گساری و عشق بازی در خفا را برای شاهزادهٔ ترک مهیّا کند؛ امّا با سلب تمام افعال مؤثّر، او نه تنها توان تحقّق این اعمال را نمی‌یابد و سرکشی‌اش خاموش و مهار می‌شود؛ بلکه از وضع فاعلی به جایگاه مفعول منتقل می‌شود؛ عامل ارزشی برای ترکان است، زیرا شاهزادهٔ ترک عاشق وی شده، ازسویی عامل ارزشی برای سپاه ایران و اسکندر است؛ زیرا ناموس اسکندر نباید به دست دشمن بیفتد: «نقابدار سبزپوش روی به آذربرزین کرد وگفت: اسکندر به تو گفته بود که دختر به ترکستان بیار؟ اگر این دختر به دست ترکان افتاده باشد، دیگراسکندر پادشاهی را چه کند؟»(ص۱۰۰) در پایان داستان نزاع برسر صندوقی که ترکان سکینه را در آن قرارداده‌اند و به دربار می‌برند به عنوان مهمترین عامل ارزشی که افراد اسکندر و خود اسکندر از جان می‌کوشند آن را از چنگ دشمن به دربرند بیانگر تبدیل عامل فاعلی کلام از کنش‌گر به کنش‌پذیر است.

کنش قسمت سوم روایت به دست شهربانو می‌افتد و در می‌گساری‌های مخفیانه‌ای که ترتیب می‌دهد، معشوق سکینه غایب است. امّا این بخش ادامهٔ ساختاری داستان سکینه‌بانوست. ملاحظات فرهنگی، باورهای اجتماعی و نگاه خاص به زن، به راوی و شنوندگان که همگی در یک بافت فکری و فرهنگی‌اند، اجازه نمی‌دهد سرکشی‌های سکینه ادامه یابد و او نیز نظیر شهربانو، مهرانگیز، روح‌افزا و بقیّهٔ زنانی که در جبهه دشمن‌اند، معشوق را به خلوت فراخواند. این زنان نیز در برابر«نبایدها»

و«نهی»های شدید قرارمی‌گیرند. به عبارتی کنش زنان تقابل دو فعل خواستن و نباید است. وقتی نباید نادیده گرفته می‌شود و خواستن در بالاترین شدّت، عامل فاعلی را به سمت حرکت و کنش می‌برد، نهی‌کننده که مسئول تحقّق نباید و جلوگیری از خواست کنش‌گر بود، صحنه را ترک می‌کند. آذربرزین از ترس مجازات اسکندر سکینه را رها کرده، به تبریز برمی‌گردد: «آذربرزین بعد از این سخنان عتاب‌آمیز پا به عقب نهاد و به آرامگاه خود رفت و چون دانگی از شب گذشت، لشکر خود را برداشته به طرف تبریز رفت.»(ص۱۰۰)

نزد شهربانو سه فعل خواستن، توانستن و دانستن جمع‌اند، ولی او نباید دست به چنین عملی بزند. نباید از سوی عامل‌های بیرونی بر عامل فاعلی تحمیل شود. نهی شدید در برابر هیجان و شدّت خواستن، فعل فریبکاری و نیرنگ را ایجاد می‌کند. فریبکاری شهربانو بارها منجر به آزادی و نجات عبدالحمید و سکینه می‌شود.

بُعد واقعیّت‌سنجی اثر با یکی شدن «نمود» و «بودِ» عامل‌های فاعلی، از محور دروغ به محور واقعیّت تغییرمی‌کند و نشان می‌دهد فعل«خواستن» دربارهٔ زنان باتوجّه به بنیان‌های فرهنگی جامعهٔ گفته‌پرداز تنها با تظاهر و فریبکاری پیش می‌رود.

طرح‌وارهٔ فرآیند تنشی کلام

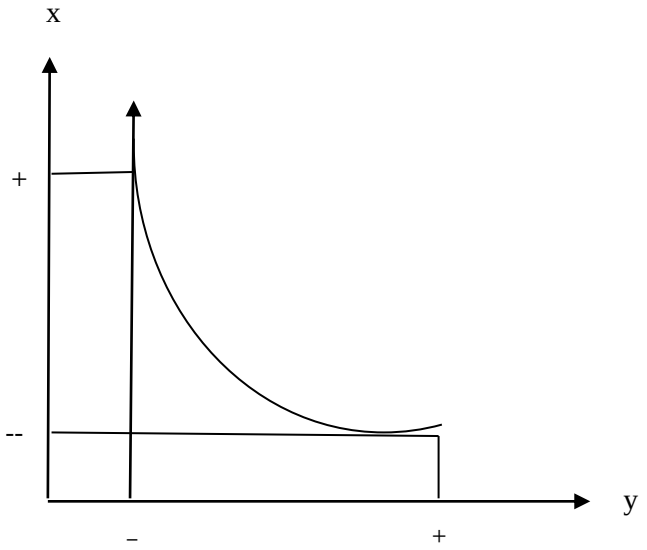
دیدگاه پساروایی به بررسی روایت‌های متکثّر و سیّال می‌پردازد؛ روایتی که در آخرین مرحلهٔ روایی به کنش جدیدی برای دستیابی به گونهٔ ارزشی جدیدی تبدیل می‌شود. ارزش‌سازی از ویژگی‌های فرآیند تنشی است و مربّع معنایی فاقد آن است. فرآیند تنشی، سیّالیّت معنا را دربردارد و جریان‌های کمّی و کیفی همسو و ناهمسو را می‌آفریند. این جریان‌ها باعث تولید ارزش‌های اسطوره‌ای، مرامی و متعالی می‌شوند.(عبّاسی وهمکاران،۱۳۹۰، ص۱۷۰) فرآیند تنشی با تکثّر وسیّالیّتِ معنا، سبب سیّالیّت ارزش می‌شود.

براثر همین تعامل تنشی، دو گونهٔ عاطفی و شناختی در ارتباط با یکدیگر قرارمی‌گیرند. طرح‌وارهٔ تنشی دارای دو بُعد فشاره‌ای و گستره‌ای است. براساس منطق حاکم بر چنین فرآیندی، فشاره همان بعد عاطفی است که از حسّاسیّت برخوردار است و گستره همان بعد هوشمند است که باعث گشایش، تعدّد و فاصله می‌شود. تعامل بین این دو بعد یا به سمت فشار عاطفی است یا گسترهٔ شناختی. فشارهٔ بالا در فرآیند تنشی یعنی تحقّق بعد عاطفی و گسترهٔ بالا در همان فرآیند یعنی تحقّق بُعد شناختی.(شعیری، ۱۳۸۸، ص ٤٠)

در داستان سکینه‌بانو وقتی صندوق سکینه را بر روی ارّابه می‌برند، ارزش دیگری در گفتمان شکل می‌گیرد و گسترهٔ گونه‌های شناختی جای خود را به افزایش فشاره عاطفی می‌دهد؛ فرآیندی که گذر از انبساط معنایی به تکانه‌های عاطفی و هیجانی تند است. کلّ نیروهای متعدّدی که در گستره‌های مکانی متعدّد پراکنده بودند در یک نقطه متمرکز می‌شوند. ابتدا مردم شهر برای دیدن اسرا می‌روند: «امّا بُرق فرنگی دید مردم شهر سراسیمه‌وار دکان‌ها را تخته می‌نمایند و سرعتانه می‌دوند.»(ص۱۱۳) بُرق نیز به سرعت خود را می‌رساند. سایر عیّاران اسکندر نیز در آن محل جمع می‌شوند و صندوق سکینه را می‌ربایند. ترکان هجوم می‌آورند؛ اهمیّت موضوع باعث می‌شود اسکندر به تنهایی خود را به معرکه برساند: «غرض، اسکندر یکّه و تنها سوار شده متوجّه آن معرکه شد.»(ص١١٤) از آن طرف گیسیابانو و فرهنگ دیوزاد خبر را می‌شنوند به کمک اسکندر می‌آیند. خبر به امیرخان سپهسالار می‌رسد؛ او نیز با طورثانی، سام ابن فریدون، بهزاد دیوزاده و ابن آلوس به معرکه می‌رسند. نقابدار سبزپوش با سی هزار کس خود می‌رسد. از آن طرف «در اردوی ترکان دیگر کسی نماند که همه خود را در آن معرکه رسانیدند.»(ص۱۱۵) والی ترکان نیز به سرعت خود را می‌رساند: «والی در غضب شده به سرعت تمام خود را به آن معرکه رسانید.»(همانجا) تنش عاطفی به اوج می‌رسد؛ کلّیّهٔ عناصر و نشانه‌ها به گونه‌ای عمل می‌کنند که داستان به سوی نقطهٔ انفجار یا تکانهٔ نهایی برسد. گستردگی، تعدّد و تکثّر به سوی نقطه‌ای متمرکز، محدود و بسته هدایت

می‌شود. کاهش و محدودیّت فضای گستره‌های شناختی باعث محوری با گسترهٔ شناختی پایین می‌شود. نگرش «ناموسی» عامل‌های کلامی به زن بر شدّت و فشارهٔ محور عاطفی می‌افزاید؛ راوی نگاه خواننده را از صحنه‌ای گسترده، متعدّد و متکثّر به سوی صحنه‌ای متمرکز، محدود و بسته می‌برد. این فرآیند، فرآیند هدایت به سوی «اوج فشارعاطفی» است. گفتمان از حرکت منطقی، شناختی و برنامه‌محور خود خارج و جریان عاطفی بدون قرارگرفتن در مسیری شناختی و برنامه‌ریزی به جمع‌بندی حوادث گسترش‌یافتهٔ طرح می‌پردازد. پس از فتح شهر و برداشتن صندوق سکینه، یک دفعه فشاره کاهش می‌یابد و به گستره تبدیل می‌شود: «لشکر مانند بنات النعش پراکنده شدند.»(ص۱۱٦)

محور تنشی داستان به صورت زیر نشان داده می‌شود. در این طرح‌واره محورx محور قبض یا فشارهٔ (درونه) عاطفی است و محور y محور بسط یا گسترهٔ (برونه) شناختی است.



توانایی عمل در طول زمان کسب می‌شود؛ «امّا عصبی شدن فشاره‌ای عاطفی است که آنچه را در طول زمان تحقّق نیافته است، جبران می‌کند.»(شعیری، ۱۳۸۵، ص۱۷۲) چیرگی بر ترکان که در طول چند داستان تحقّق یافت با فشاره‌ای عصبی محقّق می‌شود. هرفشارهٔ عاطفی دارای سازه‌ای است که از افعال مؤثّر تشکیل شده است. در زنجیرهٔ اوّل فشارهٔ عاطفیِ فعل خواستن، عامل فاعلی را به تحقّق برنامهٔ خود وامی‌دارد. سرکشی سکینه هویّتی است که تحقّق آن بدون فعل خواستن ممکن نیست؛ امّا در زنجیرهٔ آخر روایت شکل‌گیری ارزشی جدید در مرکز گفتمان با فشارهٔ عاطفی «نبایستن» همراه است. گسترهٔ زمانیِ «نباید» آنی است.گسترهٔ اندک به خاطر فشارهٔ عاطفی است. قطعیّتِ «نباید» چون وچرا نمی‌پذیرد و در برخورد اسکندر با اطرافیانش واکنشی تند وناگهانی که فاقد پشتوانهٔ فکری است از خود بروز می‌دهد؛ زیرا دشمن «نباید» به «ناموس» اسکندر دست یابد.

نتیجه‌گیری

تجزیهٔ نشانه-معناشناسی داستان سکینه‌بانو سازوکار تولید معنا و وجوه پنهان گفتمان را نشان داد. زنجیره‌های روایی داستان با تغییر «قصد» عامل کلامی، شکلی منسجم از الگویِ قدیمی همسریابی را تکرارمی‌کنند و از این طریق ساختار اصلی که ضامن انسجام و یکپارچگی گفتمان است و براساس مشخّصه‌های فرهنگی با قصد پدریابی پنهان شده بود، شکل می‌گیرد. در این ساختار نقصان دوم، روایتی ابزاری است که در جهت تحقّق روایت پایه قرارمی‌گیرد. از اینرو محور هم‌نشینی یا نحو روایی از توالی منسجم برخوردار و با ژرف‌ساخت روایت که حرکت از تجرّد به سمت ازدواج است، هماهنگ می‌شود.

داستان با قراردادن زن در جایگاه عامل فاعلی، تنش افعال مؤثّر «نباید» و «خواستن» را که در مورد زنان باعث قرارگرفتن در محور دروغ می‌شود، نشان داده و با

تنش عاطفی شدید در پایان داستان، از مربّع معنایی عبورمی‌کند و ارزش جدیدی را کـه بر نگاه ناموسی به زن متمرکز شده، می‌آفریند.

تحلیل فرآیند نشانه–معناشناسی داستان سکینه‌بانو، نظر کسانی را کـه اسـکندرنامه را حلقهٔ وسط قصّه‌های عامیانهٔ بلند و رمان‌های جدید می‌دانند، مستدلّ می‌کند؛ زیـرا در این داستان، زن به عنوان عامل فاعلی جای مرد را می‌گیرد و با حرکت جسـورانهٔ خـود که بر همسریابی مبتنی اسـت از سـلطهٔ اسـاطیری گردآفریـد و نفـی ازدواج بـا دشـمن عبورمی‌کند. با شکسته شدن جبرهای گفتمانی امکان تنوّع و تکثّر در ساختارهای روایی به وجود می‌آید.

یادداشتها

۱– منظوراز روایت‌گردانی «تغییرموضوع روایت» است وتغییر موضـوع از تغییـر گفتمـان بنیادِ صحنه مایه می‌گیرد که خود معمولاً با جایگزینی عوامل صحنه همراه است.(صـافی،۱۳۹۱، ص۸۱)

۲– شیوهٔ غالب ادب عامیانه/ شفاهی و روایات نقّالی توجّه کامل به داستان‌های رسـتم در شاهنامه است.(آیدنلو، ۱۳۹٤، ص۱۰)

۳– شخصیّت اسکندر در منابع ایرانی–اسلامی دستخوش تحریف و آشـفتگی بسیارشـده است. نحوهٔ نام‌گذاری و کاربرد نام‌ها نشـان‌دهنـدهٔ سـلیقه و نگـرش مخاطـب در عصرصـفویه است. بـه عقیـدهٔ ذکـاوتی از ویژگـی‌هـا و اسـباب جـذّابیّت اسـکندرنامهٔ منوچهرخـان حکـیم غلیظ‌ترشدن مایهٔ اسلامی و افزودن رنگِ شیعی بـه آن در دورهٔ صـفویه اسـت.(ذکاوتی، ۱۳۹۳، ص۵۱۳) ارتباط اسکندرنامه با نام‌های اسلامی جدا از عصرصفویه در اسکندرنامه‌های قدیمی‌تر از جمله اسکندرنامهٔ طرسوسی در جریان سفر اسکندر به مکّه مشهود است. از پژوهش‌هایی که به این موضوع اختصاص دارد، کتاب «نام‌های اسلامی» اثر آنه ماری شیمل است.

٤– بستر

منابع و مآخذ

الف)کتاب‌ها:

۱- بیغمی، مولانا محمّد(۱۳۸۱)، داراب‌نامه، به کوشش ذبیح الله صفا، چاپ دوم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

۲- پراپ، ولادیمیر(۱۳٦۸)، ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران، انتشارات توس.

۳- حکیم، منوچهرخان(۱۳۸٤)، اسکندرنامه(بخش ختا)، به کوشش علیرضا ذکاوتی قراگزلو، تهران، انتشارات میراث مکتوب.

٤-_____(۱۳۸۸)، اسکندرنامه(ازفرنگ تاهندوستان)، به کوشش علیرضا ذکاوتی قراگزلو، تهران، نشر سخن.

۵-_____(۱۳۸۳)، اسکندر و عیّاران، تلخیص اسکندرنامهٔ هفت جلدی، گزینش علیرضا ذکاوتی قراگزلو، تهران، نشر نی.

٦-فردوسی، (۱۳۷۹)، شاهنامه(از روی چاپ مسکو)، مجلد اول(شامل جلد ۱، ۲ و ۳)به کوشش سعید حمیدیان، چاپ پنجم، تهران، نشر قطره.

۷- شعیری، حمیدرضا(۱۳۹۱)، مبانی معناشناسی نوین، تهران، انتشارات سمت.

۸- _____(۱۳۸۵)، تجزیه وتحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان، تهران، انتشارات سمت.

۹-_____وترانه وفایی(۱۳۸۸)، راهی به نشانه-معناشناسی سیّال با بررسی موردی «ققنوس» نیما، تهران، انتشارات علمی وفرهنگی.

۱۰- شیمل، آنه ماری(۱۳۷٦)، نام‌های اسلامی، ترجمهٔ گیتی آرین، انتشارات کتابخانهٔ ملّی جمهوری اسلامی.

۱۱- عبّاسی، علی(۱۳۹۳)، روایت شناسی کاربردی، تهران، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

۱۲- فتوحی، محمود(۱۳۷۹)، نقد خیال، چاپ دوم، تهران، نشر روزگار.

۱۳- گریماس، اَلژیرداس ژولین(۱۳۸۹)، نقصان معنا، ترجمهٔ حمیدرضا شعیری، تهران، نشر علم.

۱٤- طرسوسی، ابوطاهر(۱۳۸۹)، داراب نامهٔ طرسوسی، به کوشش ذبیح الله صفا، تهران، انتشارات علمی وفرهنگی.

۱۵- محمّدی، محمّدهادی وعلی عبّاسی(۱۳۸۰)، صمد: ساختار یک اسطوره، تهران، نشر چیستا.

ب)مقالات:

۱- آیدنلو، سجّاد(۱۳۹٤)، «بازشناسی روایات اکوان دیو در سنّت باستانی ایران»، کاوش‌نامه، سال ۱٦، ش۳۰، صص۳٦-۹.

۲- ذکاوتی قراگزلو، علیرضا(۱۳۸۲)، «نظری بر ابومسلم‌نامه»، کتاب ماه، ش٦۹، صص۹۳-۸۸.

۳- شعیری، حمیدرضا و بیتا ترابی(۱۳۹۱)، «بررسی شرایط تولید و دریافت معنا در ارتباط گفتمانی»، زبان‌پژوهی، دانشگاه الزهرا، ش٦، سال۳، صص۵۰-۲۳.

٤- صافی پیرلوچه، حسین (۱۳۹۱)، «روایت‌گردانی درقصّه‌های عامیانه و داستان‌های نوین فارسی»، نقدادبی، سال۵، شمارهٔ۱۹، صص۱۰۲-۷۷.

۵- عبّاسی، علی(۱۳۸۹)، «تحلیل گفتمانی شازده کوچولو»، پژوهش‌های زبان وادبیّات تطبیقی، دورهٔ۱، ش۱، صص۸۵-٦۵.

٦-_____ و هانیه یارمند(۱۳۹۰)، «عبور از مربّع معنایی به مربّع تنشی: بررسی نشانه- معناشناختی ماهی سیاه کوچولو»، پژوهش‌های زبان وادبیّات تطبیقی، دورهٔ۲، شمارهٔ۳(پیاپی۷)، صص۱۷۲-۱٤۷.

۷-_____(۱۳۹۲)، «بررسی زایش معنا در ساختار روایی «حکایت نمازفروش» از هزار و یک شب و روایت سه تار از آل‌احمد»، جستارهای زبانی، دورهٔ ٤، ش۱، صص۱۰٤-۸۹.