نوع‌شناسی سند بادنامه

دکتر یحیی طالبیان
غضو هیأت علمی دانشگاه کرمان
نجمه حسینی *

چکیده
هدف این نوشته، نوع‌شناسی روایت «سندبادنامه» با استناد به دیدگاه «تودوروف» دربارهٔ «روایتهای اسطوره‌ای» است. براساس نظریهٔ «تودورف» مهمترین ویژگیهای این نوع روایتها عبارتند از: اصل علیت بی‌واسطه، تاکید بر کنش شخصیتهای داستان و فقدان روان‌شناسی. در این نوشته با ذکر شواهدی از «سندبادنامه» و تطبیق آنها با ویژگیهای، «روایتهای اسطوره‌ای» بر آن بوده‌ایم تا این داستان را در ردهٔ روایتهای اسطوره‌ای چون: «هزار و یک شب» و قصه‌های «دکامرون»، جای دهیم. نوع‌شناسی سندبادنامه و قراردادن آن در ردهٔ نوع خاص می‌تواند مقدمه‌ای برای بررسیهای بعدی این اثر، و از جمله بررسی ساختاری آن، باشد.

کلیدواژه:«سندبادنامه»، تودورف، روایت اسطوره‌ای، علیت بی‌واسطه، کنش، فقدان روان‌شناسی

تاریخ دریافت : ۱۳۸٤/۸/۲۲ تاریخ پذیرش : ۱۳۸۵/۱۲/٦
* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنرکرمان

مقدمه

شناخت و بررسی هر نوشته‌ای، مستلزم نوع‌شناسی آن اثر و قرار دادن آن در ردهٔ نوعی خاص است. در واقع بررسی یک متن، بدون نوع‌شناسی و رده‌بندی آن، امکان پذیر نیست، چرا که هر نوع ادبی، براساس ویژگیها و قراردادهای خاص خود شناخته می‌شود.

این نوشته تلاشی است در جهت نوع‌شناسی «سندبادنامه»؛ یکی از داستانهایی که در میان ایرانیان، به ویژه در دورهٔ پیش از اسلام، شهرت بسیار داشته است و در ادبیات هند و ایرانی نمونه‌های فراوان دارد. نوع‌شناسی سندبادنامه، علاوه بر این که آغازی است برای بررسیهای بعدی این اثر، می‌تواند در شناخت قواعد و قوانین حاکم بر ساخت داستانهایی از این نوع مفید واقع می‌شود.

سند بادنامه

«سندبادنامه» یکی از گنجینه‌های ارزشمند ادب پارسی است که طی قرنها و دوره‌های گذشته، با نامهای مختلفی چون، «کتاب سندباد حکیم» «حکایت وزراء سبعه»، «داستان هفت وزیر»، «هفت فرزانه»، «کتاب مکرالنساء»، «قصهٔ شاهزاده و هفت وزیر» وغیره نامیده شده‌است. (ظهیری سمرقندی، ۱۳۸۱: ص ۱۱). این کتاب از حیث ترکیب و ساختمان، شبیه است به کتاب «کلیله و دمنه؛ یعنی یک داستان اساسی است که در ضمن آن حکایات و قصص متعددی می‌آید و آن داستان اساسی هم شبیه به داستان سیاوش و سودابه، یوسف و زلیخا و نظایر اینهاست. (ظهیری سمرقندی، ۱۳٦۲: ص۳)

دربارهٔ اصل و منشا داستان اختلاف‌نظر وجود دارد: «ابن‌الندیم» در «الفهرست» «یک جا بدون تردید آن را از اسمار و احادیث هندوان دانسته است.» (صفا، ۱۳۷٦: ص۱۰۰۱) و در جای دیگر می‌نویسد که «در انتساب آن به ایرانیان و هندیان، اختلاف‌نظر وجود دارد و خود، انتساب به هندیان را نزدیک‌تر به حقیقت می‌داند. « (تفضلی، ۱۳۷٦: ص ۲۹۹). مسعودی، مولف «مروج الذهب»، در بخشی از کتاب خود- آن‌جا که شمه‌ای از اخبار هند را نقل می‌کند- از پادشاهی به نام «کورش» یاد می‌کند که مذهب سلف را رها کرد و سندباد در مملکت او و به عصر او بود که کتاب هفت وزیر و معلم و زن پادشاه (کتاب الوزراءالسبعه و المعلم و امراه الملک) را برای وی تنظیم کرد.» (مسعودی، ۱۳۸۱: ص۵) اما «حمد الله مستوفی» تالیف کتاب را به ایرانیان نسبت

می‌دهد و صاحب «الذریعه» آن را جمع آوردهٔ حکمای پارسی می‌داند (ظهیری سمرقندی، ۱۳۸۱: ص ۱۳) «ظهیری سمرقندی»، مولف کتاب به نثر مصنوع، با صاحب «الذریعه» هم عقیده است و در این باره می‌نویسد: « این کتابی است ملقب به سندباد، فراهم آوردهٔ حکمای عجم»... «(ظهیری سمرقندی، ۱۳٦۲: ص۲۳) حمزهٔاصفهانی» نیز کتاب را به ایرانیان نسبت داده، آن را در زمرهٔ کتابهای دوران اشکانی جای می‌دهد.» (تفضلی،۱۳۷٦: ص۲۱۰. نیز بهار، ۱۳٦۹: ص٤۰ و ۳۹).

از میان مستشرقان و اندیشمندان غیر ایرانی، «لوزلر دلانشان» فرانسوی اولین کسی است که به هندی بودن اصل «سندباد نامه» معتقد است و پس از او «تئودوربنفی» نیز بر این امر صحه گذارده است. (ظهیری سمرقندی،۱۳۸۱: ص ۱٦). «ریپکا» صریحاً به اصل و خاستگاه داستان اشاره نمی‌کند و می‌نویسد: «این کتابها (طوطی‌نامه، سندبادنامه و...) در اصل از هند یا ایران زمان ساسانی مایه گرفته‌اند. (ریپکا، ۱۳۷۰: ص۳۳۹) اما «ادوارد براون» با قطعیت می‌نویسد: «سندبادنامه از داستانهای هندی است که چندین ترجمهٔ عربی و فارسی دارد.» (براون، ۱۳٦٦: ص۲۷۹) و «هرمان اته» در این اعتقاد با «براون» همراه است که: «سندبادنامه مجموعه حکایاتی است که اصلا از هندی به پهلوی و بعد به تازی ترجمه شده بود. (اته، ۲۵۳: ص۱۰۳) و سرانجام باید از تحقیقات دانشمند آمریکایی به نام «پری» (Perry) یاد کرد که، برخلاف مشترقین یاد شده، اعتقاد دارد: «اصل کتاب سندباد ایرانی است، هرچند شباهت‌هایی به داستانهای هندی دارد.» (ظهیری سمرقندی، ۱۳۸۱: ص ۱۷)

وی برای اثبات نظر خود به نکاتی مانند وجود عدد هفت (هفت روز، هفت وزیر و...)، شیوهٔ مجازات مجرم، وجود نامهای ایرانی و غیره اشاره می‌کند.

اندیشمندان و نویسندگان معاصر ایرانی نیز دربارهٔ اصل و منشا «سندبادنامه» نظرهای مختلفی ابزار داشته‌اند. دکتر «صفا» «سندبادنامه» را از جمله قصص قدیمهٔ هندی می‌داند که به زبان پهلوی نقل شده بود و در ادبیات قبل از اسلام شهرت بسیار داشت (صفا، ۱۳٦۳: ص۱۰۰۱) دکتر زرین‌کوب نیز از «سندبادنامه» در زمرهٔ قصه‌های ماخوذ از ادب هندی در نثر پهلوی ساسانی یاد می‌کند. (زرین‌کوب، ۱۳٦۸: ص۵۳۰) که نویسندگان اسلامی ایران در قرون نخستین بعد از فتوح، در نوشتن «بختیارنامه» از آن الهام گرفته‌اند (زرین‌کوب ۱۳۷۵: ص۸۰) دکتر، محجوب «سندبادنامه را در ردیف داستانهای مربوط به مکر زنان جای می‌دهد که در هند نمونه‌های فراوان دارد. (محجوب، ۱۳۸۳: ص۷۰۳) اما صراحتاً به اصل هندی یا ایرانی آن اشاره

نمی‌کند. اما دکتر مینوی معتقد است که داستان اصلاً ایرانی است و در این باره می‌نویسد: «کتاب سندباد، از کتابهایی است که در عهد انوشروان خسرو اول به پارسی نوشته شده بود. بعضی اصل آن را از هندوستان دانسته‌اند ولی تقریباً ثابت شده است که این کتاب مانند: «بلوهر وبوذ اسف» در ایران تألیف و تحریر شده است. دکتر تفضلی نیز در این‌باره می‌نویسد: «تألیف کتاب احتمالاً در زمان خسرو و انوشیروان صورت گرفته است. «هرچند که هستهٔ اصلی داستان از هند گرفته شده است. (تفضلی، ۱۳۷٦: ص۲۲۹)

با این همه، روشن است که «ورود کتابهای هندی به ایران، در قرن ششم میلادی و در دربار خسرو انوشیروان رخ داده است و این کتابها از سانسکریت به پهلوی و بعدها به عربی ترجمه شده‌اند.» (دانشنامهٔ ایرانیکا، ۱۳۸۲: ص۳۳) بنابراین ارتباط سبکی کتاب با ادبیات دورهٔ خسرو انوشیروان، نمی‌تواند دلیل محکمی بر ایرانی بودن داستان باشد.

در هر حال آنچه مسلم است، این که نسخهٔ پهلوی این کتاب پیش از ترجمهٔ فارسی وجود داشته و داستان کاملاً در میان مردم معروف بوده است. ظاهراً، «ابوالفوارس فناروزی» این کتاب را در روزگار «ابومحمد نوح بن منصور سامانی» به زبان فارسی ترجمه کرده است. «ظهیری سمرقندی» در مقدمهٔ سندبادنامه به این موضوع چنین اشاره می‌کند: «خواجه عمید ابوالفوارس رنج برگرفت و خاطر در کار آورد و این کتاب را به عبارت دری پرداخت لکن عبارت عظیم نازل بود.... و هیچ مشاطه این عروس را نیاراسته بود». (ظهیری سمرقندی، ۱۳٦۲: ص۲۵)

ظاهراً همین سادگی و بی‌پیراگی نثر «فناروزی» نویسندگان دیگر را بر آن داشته است تا، مطابق با سنت ادبی روزگار خود، بار دیگر داستان سندباد را به نثر مصنوع و متکلف بنویسند. به اعتقاد دکتر «صفا» پس از فناروزی دو تهذیب از سندبادنامه به فارسی صورت گرفت: یکی از دقائقی، در اواخر قرن ششم و دیگری از ظهیری سمرقندی که امروزه در دست است.

«ظهیری سمرقندی» سندبادنامه را در زمان «جلال‌الدین طمغاج خان»، یکی از آخرین پادشاهان آل افراسیاب، به نثر مصنوع و متکلف نوشته است و آخرین بار «سندبادنامه» از طرف «ضیاءالدین نخشبی» به نثر فارسی نوشته شد و مولف آن را در ضمن طوطی نامهٔ خود آورده است. (اته، ۲۵۳٦: ص۱۰۳) علاوه بر متون نثر یاد شده، سه تن از شاعران ایرانی، رودکی، ازرقی و عضد یزدی، سندبادنامه را به نظم درآورده‌اند که امروزه، تنها سرودهٔ عضد یزدی در دسترس ماست.

اما سندبادنامه به روایت «ظهیری سمرقندی» که موضوع کار ماست روایتی بس استادانه از یک رشته حکایت ساده است. (آربری، ۱۳۷۱: ص۸۰) هرچند ظهیری با نقل این قصه‌ها در عبارات مصنوع و متکلف صورت قصه را از حد ادراک عام خارج ساخته است (زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ص۱۰۸) ظاهراً ظهیری مانند نصرالله منشی و سعدالدین وراوینی، بیشتر در پی آن بوده است که قدرت و تبحر خود را در انشا و کتابت نشان دهد و بدین‌ترتیب بر کالبد عریان داستانی رایج جامعه‌ای ادبی بپوشاند. (همان: ص۱۷۷). دربارهٔ میزان توفیق ظهیری، نقل قول سعدالدین وراوینی در مقدمهٔ مرزبان‌نامه خالی از لطف نیست. وی دربارهٔ شیوهٔ نویسندگی ظهیری می‌نویسد: و سندبادنامه که باد قبولش، نامیهٔ رغبات را در طبایع تحریک داده است و بر خواندن آن تحریض کرده و طایفهٔ آن را مستحسن داشته‌اند و عندی لاطائل تحته. (وراوینی، ۱۳۶۳: ص۹) اما دکتر «یزدگردی» در مقدمهٔ نفثةالمصدور، «ظهیری سمرقندی» را از گروه مولفان و مترسلانی می‌داند که بار تحول نثر فارسی را بر دوش کشیده‌اند. (مقدمهٔ یزگردی بر نفثةالمصدور، ۱۳۴۳: ص٤) در هر حال «سندبادنامه شهرت و رواج خود را مدیون انشای مصنوع و متکلف «ظهیری سمرقندی» نیست بلکه مدتها قبل از انتشار اثر «ظهیری»، این داستان شهرت و قبول تام داشته است و حتی مورد تقلید بوده است.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ص۱۰۸) و بسیاری از شاعران و نویسندگان، در آثار خود، از آن سود برده‌اند.

برخی از داستانهای سندبادنامه، مثل داستان هدهد و مرد پارسا، در مثنوی دیده می‌شوند. طوطی‌نامه و بختیارنامه از جمله آثاری هستند که به تقلید از سندبادنامه نوشته شده‌اند و نیز این داستان به هزار و یک شب راه یافته است و در قصهٔ دوم از شب چهارم آن، درج شده است. (ظهیری سمرقندی، ۱۳٦۲، مقدمه) به علاوه سندبادنامه از کتابهایی است که به اکثر زبانهای دنیا ترجمه شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

قصه، داستان، حکایت

در زبان فارسی، چند کلمه مترادف داستان وجود دارد: قصه، افسانه، حکایت، سرگذشت، حسب و حال، نقل، اسطوره و... و امروزه به هیچ روی نمی‌توانیم، با توجه به میراث ادبی گذشته، حد و رسمی دقیق برای هر یک از این لغتها تعیین کنیم (محجوب، ۱۳۸۳: ص۱۲۵) اما

همهٔ این اصطلاحها، در کل، به آثاری گفته می‌شد که جنبهٔ خلاقهٔ آنها بر جنبه‌های دیگرشان می‌چربید. (میرصادقی، ۱۳٦٦: ص۲٤).

امروزه، با رواج انواع جدید ادبیات داستانی در ایران، کوششهایی در جهت تفکیک حد و رسمی دقیق برای هر یک از این واژه‌ها صورت گرفته است. به عنوان مثال، میرصادقی در توضیح مفهوم قصه و تفاوت آن با داستان می‌نویسد: «برداشت من از مفهوم قصه همان است که تودهٔ مردم از این مفهوم داشته‌اند و از قصه آن نوع ادبیات خلاقه را در نظر دارند که از دیرباز در این ملک و بوم رایج بوده است و بیشتر جنبهٔ غیرواقعی و خیالی داشته است تا جنبهٔ واقعی.» (میرصادقی، ۱۳٦٦: ص۵۵) در حالی که «داستان اساس همهٔ انواع ادبیات داستانی است و مصداقی کلی‌تر و جامعتر برای قصه، داستان کوتاه داستان بلند و رمان» (میرصادقی، ۱۳٦۷: ص۲۹) میرصادقی در جای دیگر، لفظ داستان را معادل با Story می‌داند و از آن برای نامیدن داستانهایی که به شیوهٔ امروزی نوشته شده‌اند، بهره می‌برد و در مقابل لفظ قصه را معادل با «tale» قرار می‌دهد. براهنی، برخلاف «میرصادقی» لفظ «tale» را معادل حکایت می‌داند و در توضیح مفاهیم داستان، قصه و حکایت می‌نویسد: «اگر داستان را نوشته‌ای بدانیم که در آن ماجراهای زندگی به صورت حوادث مسلسل گفته می‌شود، این طرز تلقی از داستان بدان شمولی وسیع خواهد داد؛ به این معنی که داستان هم شامل حکایت و افسانه و اسطوره (خواه منظوم و خواه منثور) خواهد بود و هم شامل قصه به معنای امروزی آن (یعنی رمان) و تمام داستانهای قبل از دوران مشروطیت در ایران و قبل از قرن هجدهم در اروپا را حکایت می‌نامیم. (براهنی، ۱۳٦۲: ص٤۰) به این ترتیب متنی مانند «سمک عیار» از دیدگاه «میرصادقی» قصه است و حال آن‌که «براهنی» از آن تحت عنوان حکایت نام می‌برد ونیز «دکتر محجوب» از آن به عنوان داستان یاد می‌کند.

بنابراین با وجود تمام تلاشهایی که در جهت تفکیک این مفاهیم صورت گرفته است، باز هم تشخیص مفهوم دقیق هر یک ممکن نیست و غالباً در آثار مختلف به یکی معنی به کار می‌روند. به عنوان مثال در فرهنگ افسانه‌های مردم ایران در تعریف قصه و افسانه چنین آمده است: «واژهٔ قصه به معنی سرگذشت و حکایت است و اصطلاحاً به آثاری گفته می‌شود که در آنها تأکید بر رویدادهای خارق‌العاده است تا تحول و تکوین شخصیتها و افراد.» (درویشیان، خندان، ۱۳۷۷: ص۲٦) و واژهٔ افسانه به معنی داستان، سرگذشت و قصه است و در زبان فارسی،

اصطلاحاً، افسانه را به سه معنی آورده‌اند: یکی به معنی گونه‌ای از شعرهای هجایی که برای سرگرمی کودکان می‌خوانده‌اند، دوم گونه‌ای منثور که اغلب از زبان حیوانات گفته می‌شود و سرگذشت آنها را بیان می‌کند و گونه‌ای سوم داستانهای منظوم و منثوری است که در کتابهای ادبی آورده شده است مانند کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه. (همان:۲۲)

در حالی که « درویشیان و خندان » در معرفی کتابهایی مانند کلیله و دمنه از لفظ افسانه استفاده می‌کنند، تمیم‌داری این نوع روایتها را داستان (داستان حیوانات) می‌نامد و می‌نویسد: داستان حیوانات روایتی به نظم و نثر است که هدفی اخلاقی در پی دارد و شخصیتهای این نوع داستانی، غیربشری هستند. کلیله و دمنه عالی‌ترین مجموعهٔ فابل در ادبیات فارسی است که از مجموعه فابلهای کهن هندی، موسوم به پنجه‌تنترا، اخذ شده است و مرزبان‌نامه شاهکار دیگر ادب فارسی هم به همین شیوه است. (تمیم‌داری، ۱۳۷۹: ص۲۹ و ۲۸)

با توجه به موارد یاد شده، در این نوشته واژه‌های داستان، قصه و حکایت به یک معنی به کار رفته‌اند و منظور از این واژه‌ها، نوعی از روایتهای داستانی است که تودورف آنها را «روایتهای اسطوره‌ای» می‌نامد. این عنوان عامی است که می‌توان تمامی انواع ادبیات داستانی عامیانه، اعم از قصه‌های پریان و داستانهایی نظیر هزار و یک شب و کلیله و دمنه را تحت آن، مورد بررسی قرار داد و ویژگیهای مشترک زیر را در آنها جست و جو کرد:

۱. در این نوع داستانها تاکید بر کنش است (آسابرگر، ۱۳۸۰: ص۱۹۶) و هر کنشی به خودی خود مهم است و نه برای بیان فلان خصایص این یا آن شخصیت. (تودورف، مقاله ۱۳۷۲: ص ۲۶۹) کنشها، قصه‌ها را به وجود می‌آورند و در واقع رکن اساسی و بنیادی آن را تشکیل می‌دهند. (میرصادقی، ۱۳٦٦: ص۷۱)

۲. رابطهٔ علت و معلولی در این نوع داستانها از نوع علیت بی‌واسطه است؛ یعنی هر خصوصیتی، کنشی را به دنبال می‌آورد و فاصلهٔ میان یک ویژگی و کنش متأثر از آن بسیار کم است. به علاوه هر علتی تنها به یک امکان (معلول) منجر می‌شود.

۳. زمان ومکان در این داستانها فرضی است (درویشیان، خندان، ۱۳۷۷: ص۲۷) و اگر در قصه‌ای از مکان مشخصی (مثلا کشمیر، کرمان و...) سخن می‌رود، این مکان خاص، ویژگی و تشخصی به قصه نمی‌بخشد و قصه می‌تواند به همین صورت درهرجای‌دیگری نیز اتفاق بیفتد.

٤. اساس جهان‌بینی در این قصه‌ها، اغلب بر مطلق گرایی استوار است «قهرمانهای قصه یا خوبند و یا بد و محتوای قصه‌ها از برخورد خوبیها و بدیها به وجود می‌آید.» (میرصادقی، ١٣٦٦: ص٩٧) در واقع خیر و شر در همه‌جا حاضرند و تفاوت میان آنها در کمال وضوح، ترسیم می‌شود. (آسابرگر، ١٣٨٠: ص٩٨)

٥. عموماً بنیاد قصه‌ها بر حادثه گذاشته شده است و قهرمانها و شخصیتهای قصه، کمتر فردیت و خصوصیت درونی خود را نشان می‌دهند (میرصادقی،١٣٦٧؛ ص٢٩) به عبارت دیگر می‌توان این نوع داستانها را، داستانهای فاقد روانشناسی نامید. به این جهت شخصیتها بیشتر نمونه‌وار هستند تا یگانه و بی‌همتا (آسابرگر، ١٣٨٠: ص٧) همه به یک زبان سخن می‌گویند و اختلافی در گفتارشان دیده نمی‌شود (درویشیان،خندان، ١٣٧٧: ص٢٧) و قهرمانهایی ایستا هستند و تحول نمی‌پذیرند (میرصادقی، ١٣٦٦: ص١٠١)

٦. معمولاً این قصه‌ها با عبارتی خاص، نظیر «یکی بود یکی نبود» و یا «آورده‌اند که»، آغاز می‌شوند و یا «به گونه‌ای دیگر که در خدمت کارکرد همسانی باشد: یعنی: به حرکت در آوردن روایت در زمانی دور از زمان حال، از جهان روزمرهٔ خواننده، شنونده یا قصه‌گو. این کاربرد زمان گذشته، کارکرد روایی خاص دارد و به روشی نشان می‌دهد که از این به بعد قرار است رشته‌ای از رخدادها به توصیف درآید؛ رشته‌ای که بسته است و لذا به آسانی می‌تواند زیر نظر گرفته شود. (آسابرگر، ١٣٨٠: ص٩٦)

٧. این داستانها، به طور عام، با پیروزی قهرمان مرد یا زن و این اطمینان خاطر که آنها از آن به بعد با خوشبختی زندگی خواهند کرد، به پایان می‌رسد. (همان)

پیش زمینهٔ بحث

اصطلاح تحقیق در قصه، به وسیعترین مفهوم آن، عبارت است از اشتغال علمی به آنچه از طرف آدمیان حکایت می‌شود؛ اعم از اسطوره، حکایت وغیره سرآغاز این رشتهٔ علمی به قرن نوزدهم بازمی‌گردد با این همه از تاریخ انتشار مجموعه عظیم برادران «گریم»، «یاکوب» و «ویلهم»، فراتر نمی‌رود. (مارزلف، ١٣٧١: ص٩) این دو تن، نخستین دانشمندانی بودند که قصه‌های عامیانهٔ آلمانی را گرد آوردند و در دو مجلد، منتشر ساختند. (پراپ، ١٣٦٨: ص٢)

انتشار این مجموعه تاثیری عظیم بر تحقیقات مربوط به قصه گذاشت مهمترین پژوهشهای مربوط به قصه را می‌توان تحت سه عنوان کلی بررسی کرد:

۱. روشهایی که هدف آنها یافتن خاستگاه تاریخی – جغرافیایی قصه‌ها و یافتن ریشه‌های آنها و ارتباط قصه‌های ملل مختلف با یکدیگر بوده است.

۲. روشهای مبتنی بر روانکاری

۳. روشهای مبتنی بر شکل‌گرایی و ساختارگرایی

ساختارگرایی به وسیعترین مفهوم آن، روش جست و جوی واقعیت، نه در اشیای منفرد که در روابط میان آنهاست. (اسکولز، ۱۳۷۹: ص۱۸) در چند دههٔگذشته هیچ گرایش نظری به اندازهٔ این نظریه در علوم انسانی و اجتماعی تأثیر نگذاشته است. در عرصهٔ ادبیات، نقد ساختگرایانه تحت تأثیر زبانشناسی ساختاری شکل گرفته است. از دیدگاه ساختگرایان، ادبیات نظام ویژه‌ای از زبان است؛ نظامی که قوانین، ساختارها و ابزار خاص خود را دارد که باید به مطالعهٔ آنها پرداخت» (محمدی، ۱۳۷۸: ص۵۷).

«بررسی ساختگرایانهٔ متن، نقشی مانند دستور در گفتمان ایفا می‌کند: نحو دربارهٔ این که یک جمله چه معنایی دارد، سخن نمی‌گوید بلکه به چگونگی حصول معنا می‌پردازد.» (گرین-لیبهان، ۱۳۸۳: ص۱٤) «در واقع ساختگرایی یک روش است و نه یک ایده» (ریمامکاریک،۱۳۸۳: ص۱۷۳) برای دستیابی به چگونگی حصول معنا ساختگرایان توجه ویژه‌ای به بررسی انواع روایتها، نشان داده‌اند. در واقع مطالعات روایت شناسانهٔ قرن بیستم به ویژه آن مطالعاتی که در اروپا آغاز شد، شالودهٔ ساختگرایی هستند. (وبستر، ۱۳۸۲: ص۷۹)

به اعتقاد ساختارگرایان، روایت به طریقی دربارهٔ خودش صحبت می‌کند و موضوع آن، مناسبات درونی و شیوه‌های مفهوم سازی خودش است و به این جهت محتوای روایت، همان ساختار آن است. (ایگلتون، ۱۳٦۸: ص۱۳۲) به نظر ساختگرایان اهمیتی ندارد که داستان نمونه‌ای از ادبیات تراز اول نباشد. این روش در مقابل ارزش فرهنگی موضوع مورد بررسی خود، کاملاً بی‌اعتناست، چرا که روش آن تحلیلی است و نه ارزیابی‌کننده (همان) به این جهت نقد ساختگرایانه عظیمترین تأثیرش را در عرصهٔ روایت‌شناسی و فرهنگ عامه بر جای گذاشته است. (گرین – لیبهان، ۱۳۸۳: ص۱۱٤)

نشانه‌شناسی نیز که ابزار اصلی ساختگرایی است، در حوزهٔ فرهنگ عامه موفقیت چشمگیری داشته‌است. اسطوره‌ها، افسانه‌ها و به طور کلی هنر و فرهنگ عامیانه و فولکوریک، از آنجا که موقعیتهای کهن، ساده و همگانی را توصیف می‌کنند توجه بسیار نشانه‌شناسی را برمی‌انگیزد. در همین‌جاست که امکان زیادی برای کشف ساختارهای روشن و منسجم وجود دارد.این رویکرد نشانه‌شناختی درآثار فرمالیست‌های روسی‌ریشه دارد، که در سالهای‌دههٔ بیست سدهٔ حاضر نقد ادبی را به مثابهٔ بررسی ساختاری محتوا، پی‌ریزی کردند. (گلدمن،۱۳۸۲: ص۹۹)

فرمالیسم (صورتگرایی) روسی به مکتبی اطلاق می‌شود که در آستانهٔ ۱۹۲۰، در روسیه، شکوفا شد و در ۱۹۳۰ به دلایل سیاسی حاکم بر شوروی آن ایام ممنوع شد. (سجودی، ۱۳۸٤: ص٤۳) یکی از مهمترین دستاوردهای فرمالیست روسی، توجه به اشکال از یاد رفته، کمتر شناخته شده و حتی می‌توان گفت تحقیر شدهٔ ادبی بود. (احمدی، ۱۳۷۰- ص: ۱٤٤) آنان آثار مهمی در زمینه شناخت این اشکال منتشر کردند اما مهمترین پژوهشی که در این زمینه ارائه شده، کار «ولادیمیر پراپ» با نام «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» است. این کتاب؛ شاید بیش از هر کتاب دیگری، در علم روایت‌شناسی تأثیر گذاشته است. (اخوت،۱۳۷۱، ص۱۸) در این کتاب «پراپ» می‌کوشد، نشان دهد که چطور صد قصهٔ متفاوت، در واقع اشکال متفاوت بیان، یا به عبارت دیگر؛ پیرنگهای متفاوت یک داستان بنیادی واحدند. (برنتر، ۱۳۸۲: ص٥٤) پراپ نوع‌شناسی‌ای از روایت به دست می‌دهد که بر بنیاد کارکردهای پایهٔ آن استوار شده است. (گیرو، ۱۳۸۰: ص۱۱۰) و کارکردهای پایه از نظر او، یعنی: عمل شخصیتی از اشخاص قصه که به واسطهٔ اهمیتی که در جریان قصه دارد، تعریف می‌شود. (پراپ، ۱۳٦۸: ص۵۳) این کارکردها، مولفه‌های بنیادین یک داستان هستند؛ (آسا برگر، ۱۳۸۰: ص۳۸) مستقل از اینکه چگونه تحقق یابند و یا چه کسی آنها را انجام دهد. (پراپ، ۱۳٦۸: ص٥٤) پراپ در قصه‌های مورد بررسی خود- یک صد قصهٔ روسی - سی و یک کارکرد پایه می‌یابد که هر یک دارای زیر رده‌هایی هستند و چگونگی توالی آنها و توزیع این کارکردها را در میان هفت شخصیت اصلی این قصه‌ها تشریح می‌کند. در اساس، پراپ در صدد ساختن دستور ونحوی برای نوع خاصی از روایت بود که نظریه‌پردازان بعدی در آن دخل و تصرف کردند تا بتوانند آن را به سایر انواع فرمهای روایی تسری دهند (اسکولز، ۱۳۷۹: ص۱۰۳) پژوهشهای بیشماری که از کار پراپ تأثیر پذیرفته‌اند، به روشنی، نمایانگر اهمیت کار او هستند، چون غالب این پژوهشها تنها در جهت

تعمیم‌یافته‌های او حرکت می‌کنند. (تودورف، ۱۳۷۹: ص۷۹) آثار برمون و گرماس در کشف ساختارهای پیچیده‌تر روایت، جز بر اساس مفهوم کارکرد روایی و نقش ویژهٔ شخصیتهای موردنظر پراپ ممکن نشد. (احمدی، ۱۳۷۵: ص۳۱۲) همچنین کار پراپ راهگشای «لوی استروس» در کشفهای ساختار نهایی اسطوره‌ها بود و نیز نظریهٔ ادبی «بارت» و «تودورف» از روش و یافته‌های پراپ بهرهٔ فراوان برده است. از میان پژوهشهای یاد شده نظریهٔ تودوروف در بررسی قصه‌ها اهمیت ویژه‌ای دارد؛ نه تنها از آن جهت که وی با مطرح کردن مفهوم «پی‌رفت» به جای« کارکرد» کاستیهای روش پراپ را تا حد ممکن برطرف کرده است بلکه به این دلیل که وی، برخلاف «برمون» و «گرماس» و به مانند «پراپ»، بررسی خود را به شکل ویژه‌ای از روایت محدود کرده است. «تودورف» این شکل ویژه را روایت اسطوره‌ای می‌نامد و به واسطهٔ بررسی قصه‌های دکامرون، اثر بوکاچیو، ویژگیها و نوع‌شناسی این نوع روایت را تشریح می‌کند. با استفاده از این روش، وی فهرست امکانات روایی را گسترش داد؛ به نحوی که می‌توان آن را فراتر از حکایت پریان و قصه‌های بوکاچیویی به جهت متنهای دیگر، از جمله متونی که ادبی نامیده می‌شوند، بسط داد (اسکولز، ۱۳۷۹: ص۱۶۰).

در اینجا ما تمام نظریهٔ «تودوروف» را شرح نخواهیم داد بلکه به همان سطحی که مربوط به کار ما می‌شود بسنده خواهیم کرد؛ یعنی: توضیح و برشمردن ویژگیهای نوع خاصی از روایت که «تودورف» برای بررسی انتخاب کرده بود؛ یعنی حکایتهای اسطوره‌ای.

تودورف و مفهوم روایت اسطوره‌ای

تودوروف در نظریهٔ خود از مفهومی بسیار کلی آغاز کرد: این که بنیان تجربی همگانی‌ای وجود دارد که فراتر از حد هر زبان و حتی هر نظام دلالت گونهٔ خاصی می‌رود و تمام آنها را سرچشمهٔ یک دستورزبان یکه و نهایی می‌داند. (احمدی، ۱۳۷۵: ص۳۳٤) وی دربارهٔ این دستور نهایی می‌نویسد: بی‌تردید، دستوری جهانی وجود دارد که زیر بنای همهٔ زبانهاست. این دستور جهانی منشا همه جهانی‌هاست و حتی خود انسان را برای ما تعریف می‌کند. (تودورف به نقل از سجودی، ۱۳۸۳: ص۷۸) و اضافه می‌کند. در صورتی که وجود دستور زبان جهانی را بپذیریم، ناگزیر دیگر نباید آن را تنها محدود به زبان بدانیم (تودوروف، ۱۳۷۱- ص: ۲٥٤) به این ترتیب

تودوروف به یک دستور جهانی اعتقاد دارد که وجه تشابه زبان و روایت (و دیگر جهانیها) است. این مشابهت زمینهٔاصلی پژوهش تودوروف در تجزیه و تحلیل روایت است.

تجزیه و تحلیل حکایتهای دکامرون توسط تودوروف شباهت حیرت‌انگیزی با پاره‌های گفتمان، یعنی: اسم خاص، فعل و صفت دارد. (ایوتادیه، ۱۳۷۸: ص۲۸۰) در این تحلیل دستوری، شخصیتها به مثابهٔ اسم، خصوصیات آنها به عنوان صفت و اعمال آنها به منزلهٔ فعل قلمداد می‌شود. بدین ترتیب هر یک از داستانهای دکامرون را می‌توان نوعی جملهٔبسط یافته به شمار آورد که این واحدها را، به شیوه‌های گوناگون، ترکیب می‌کند. (ایگلتون، ۱۳٦۸: ۱٤٥)

تودوروف با استفاده از سنت دستوری به عنوان منبع امکانات ساختاری، ابتدا سه جنبهٔ کلی متن روایت جنبهٔ معنایی، کلامی و نحوی، را از هم جدا می‌کند و از میان این سه، بیشتر به جنبهٔ نحوی روایت می‌پردازد. (تودوروف،۱۳۷۹: صص ۳٤ و۳۳) و (اسکولز،۱۳۷۹: ص۱٦۰) اساس کار او در بررسی نحوی روایت، فرو کاستن و تجزیهٔ متن به واحدهای کمینه پی رفت و گزاره، است که از نظر او، روابط میان این واحدها، نخستین معیار متمایز کردن ساختارهای متنی متعدد از یکدیگر است بر این اساس او دو نوع آرایش درون مایگانی را مشخص می‌کند: نظم فضایی (توالی عناصر بدون رعایت علیت درونی) و نظم منطقی – زمانی (توالی عناصر با قرار گرفتن در یک ترتیب زمانی تقویمی و با پیروی از اصل علیت) (تودوروف،۱۳۷۹: ص۲٦) آثاری که بر مبنای نظم فضایی سازمانبندی شده‌اند، معمولاً روایت خوانده نمی‌شوند. (همان: ص۸۳) اما روایتها و به خصوص بیشتر کتابهای داستانی گذشته، بر مبنای نظمی سازماندهی شده‌اند، که می‌توان آن را به نظم زمانی و منطقی تعبیر کرد (همان: ۷٦). تودوروف، براساس نوع رابطهٔ واحدهای کمینهٔ علی، دو نوع روایت را از هم جدا می‌کند (تودوروف ۱۳۷۹: صص ۸٦- ۷۹).

۱- روایت ایدئولوژیک: در این دسته «روایتها»، واحدهای کمینهٔ علیت، تنها به واسطهٔ قانون عامی به هم مربوط می‌شوند که این واحدها، خود نمونه‌هایی از آن هستند.

۲- روایت اسطوره‌ای: در این نوع روایت، واحدهای کمینهٔ علیت، رابطه‌ای بی‌واسطه با یکدیگر برقرار می‌کنند آثاری مثل «دکامرون» و «هزار و یکشب» نمونه‌های عالی این نوع روایت هستند که تودوروف، در مقالهٔ روایتگران آنها را روایتهای فاقد روانشناسی می‌نامد (تودوروف: ۱۳۷۱: ص۲۷۳) و ویژگیهای آنها را برمی‌شمرد.

مهمترین ویژگیهای روایت‌های اسطوره‌ای و تطبیق آنها با سندبادنامه

الف) در این نوع روایتها، کنشها غیرمتعدی هستند؛ یعنی: هر کنشی به خودی خود مهم است نه برای بیان فلان خصایص این یا آن شخصیت، به طور مثال: اگر در قصه‌ای با گزاره‌ای از نوع y،x را دید روبرو باشیم، برای راوی روایت اسطوره‌ای (مثلاً شهرزاد هزار و یک‌شب)، y مهم است. به عبارت دیگر در این نوع روایتها تأکید برگزاره است و نه نهاد. (همان: صص ۲۷۱ و ۲۷۰).

این ویژگی به شکلی آشکار، در تمام قصه‌های سندبادنامه دیده می‌شود آنچه در این داستانها مهم شمرده می‌شود کنش است، صرف نظر از این که چه کسی آن را انجام می‌دهد؛ به این جهت برخی داستانها، صرفاً با تغییر نهاد، به عنوان داستانی جدید عرضه شده‌اند؛ به عبارت دیگر: یک زنجیرهٔ روایی تکراری، با تغییر نهاد و برخی جزئیات، شکلی تازه به خود گرفته است. بررسی طولانی‌ترین پی رفت داستان سندبادنامه، داستان عشق کنیزک به شاهزاده و فرجام آن، به روشنی، بیانگر تاکید بر گزاره‌ها (کنش‌ها)ست.

گزاره‌های این داستان به ترتیب عبارتند از:

شاه (sh) می‌خواهد، از طریق آزمودن شاهزاده، ازشایستگی او برای جانشینی مطمئن شود. سندباد، از طریق طالع‌بینی می‌فهمد که خطری شاهزاده را تهدید می‌کند و به او توصیه می‌کند که به مدت یک هفته با کسی حرف نزند. (وضعیت اولیهٔداستان)

شاهزاده (Š) بنزد پدر می‌رود و سند باد (s) فرار می‌کند.

۱. کنیزک (K) عاشق شاهزاده (Š) می‌شود. ← گزارهٔ مورد تاکید: عشق

۲. (Š) از پذیرش عشق k سرباز می‌زند. ← گزاره مورد تاکید: امتناع

۳. k می‌ترسد که (Š) ماجرا را به sh بگوید. ← گزارهٔ مورد تاکید: ترس

٤. k، Š را به سوء نظر متهم می‌کند. ← گزارهٔ مورد تاکید: اتهام (دسیسه)

٥. sh فرمان قتل Š را صادر می‌کند. ← گزارهٔ مورد تاکید: صدور فرمان قتل

٦. وزیران (v) به یاری شاهزاد می‌شتابند (هر یک قصه ای برای شاه می‌گویند تا اعدام را به تاخیر بیندازند.) ← گزارهٔ مورد تاکید: یاری کردن

۷. k نیز همچنان به دسیسه ادامه می‌دهد (هم زمان با نقل قصه‌ای می‌کوشد حکم اعدام را عملی کند) ← گزارهٔ مورد تاکید: ادامهٔ دسیسه

۸. در روز هشتم Š حقیقت را می‌گوید ← گزارهٔ مورد تاکید: افشای حقیقت

۹. sh ، k را مجازات می‌کند ← گزارهٔ مورد تاکید: مجازات

۱۰. s و Š در آزمون پیروز می‌شوند. ← گزارهٔ مورد تاکید: پیروزی

۱۱. Š شاه می‌شود (به قدرت می‌رسد) ← گزارهٔ مورد تاکید: رسیدن به قدرت (پادشاهی)

اگر بار دیگر گزاره‌های مورد تاکید داستان را از نظر بگذرانیم، بی‌تردید داستانهای بیشماری را به یاد خواهیم آورد که به همین ترتیب، با تغییر نهاد و حتی با حفظ نظم گزاره‌ها، ساخته شده‌اند. این ویژگی بیانگر این نکته است که نهاد هر گزاره (شخصیت)، فاقد تشخص و تنها در خدمت کنش است و به همین دلیل می‌توان به راحتی به جای شخصیتهای مطرح شده در یک داستان از این نوع، شخصیتهای دیگری را مطرح کرد. به عنوان مثال شخصیتهای پی رفت کلی سندبادنامه را می‌توان با شخصیتهایی به شرح زیر عوض کرد:

۱. شاه: به جای شاه می‌توان فرد دیگری نظیر: مرد ثروتمند، لشکری، وزیر، کدخدا و... را قرار داد.

۲. سندباد: معلم، مرد دانا، پیر و مرشد، استاد و...

۳. شاهزاده: پسر مرد ثروتمند، برادر مرد لشکری، پسر وزیر، دوست قدیمی کدخدا و...

٤. کنیزک: همسر مرد ثروتمند، ملکه، زن بازرگان، معشوق لشکری، دختر کدخداو...

۵. وزیر: دوست پادشاه، مشاور، برادر، شریک مرد بازرگان، پیشکار کدخدا و...

این ویژگی نشان می‌دهد که در این داستانها «اسم بیشتر اوقات، به یک صفت تبدیل می‌شود.» (تودوروف، ۱۳۷۱: ص ۲۵۸) مثلاً اسامی شاه، مرد ثروتمند، وزیر و... همگی حکایت از یک صفت بسیط دارند: اصالت. با حفظ این صفت بسیط می‌توان اسامی گوناگون را جانشین یکدیگر کرد و روایتهای جدیدی ساخت. در مثالهای زیر که از داستانهای سندبادنامه انتخاب شده‌اند این ساز و کار به روشنی مشاهده می‌شود:

داستان اول: روباه گرسنه بود ← ماهی‌ای در راه دید ← روباه حمد و نه را فریب داد ← روباه به خواسته‌اش (خوردن ماهی) رسید.

داستان دوم: گرگ و روباه و شتر گرسنه بودند ← یک تکه نان داشتند ← شتر، گرگ و روباه را فریب داد ← شتر به خواسته‌اش (خوردن نان) رسید.

در این دو داستان، فاعل کنش از یک کنشگر (روباه) به سه کنشگر افزایش یافته، شیوهٔ فریب تغییر کرده است و حکایت اول با افزایش شخصیتها و تغییراتی در ابزار کنش، به صورت حکایت جدیدی عرضه شده است. در برخی دیگر از حکایتها سندبادنامه همین روال، با وجود شخصیتی انسانی، حکایتهای جدیدی خلق کرده است و اگر به یاد بیاوریم که مصداق صفت مکار، در فرهنگ راویان سندبادنامه به یک نسبت روباه و زن هستند، درک این ساز و کار آسانتر خواهد بود. یک نمونهٔ مضاعف چنین روالی را در داستان ششم سندبادنامه می‌توان مشاهد کرد: زن با شاگرد معشوق خود (مرد لشکری) معاشقه می‌کند، لشکری از راه می‌رسد و زن او را فریب می‌دهد. سپس در حالی که مشغول معاشقه با مرد لشکری است، شوهر زن از راه می‌رسد و زن شوهر را هم فریب می‌دهد. به این ترتیب زن به خواستهٔ خود – که در تضاد با قانون عام جامعه است– دست می‌یابد: از این پس او می‌تواند باز هم به معاشقه با مردان بیگانه ادامه دهد.

در برخی دیگر از حکایتهای سندبادنامه، با ورود شخصیتی جدید در داستان، همین روال به شکلی دیگر، دنبال می‌شود. مثالهای زیر نمونه‌هایی از این دست هستند که دو به دو شباهتهای حیرت‌انگیزی با یکدیگر دارند. این ویژگی نیز در اغلب روایتهای اسطوره‌ای دیده می‌شود؛ یعنی‌یک داستان واحد، از سوی روایتگران مختلف به شیوه‌های گوناگون نقل می‌شود:

۱– الف: داستان هیجدهم: زن پسر با معشوق خود، معاشقه می‌کرد ← خسرو (پدر شوهر) ماجرا را فهمید ← پدر شوهر پنهانی
خلخال را از پای زن بیرود آورد ← زن راه چاره‌ای یافت و شوهر را فریب داد ← زن به خواست خود (ادامهٔ معاشقه با معشوق رسید)

۱– ب: داستان نهم: زن دهقان با مرد بقال معاشقه می‌کرد ← شاگرد بقال ماجرا را فهمید ← شاگرد بقال در چادر زن، به جای برنج و شکر، خاک اره ریخت ← زن راه چاره‌ای یافت و شوهر را فریب داد ← زن به خواسته‌اش رسید.

۲– الف: داستان بیست و سوم: شهریار به زنان زیبا علاقه‌مند بود ← زن بازرگانی را دید نزد او رفت ← زن کتابی به شهریار داد ← شهریار در اثر خواندن کتاب، به زشتی کار خود پی برد ← شهریار به آگاهی جدیدی دست یافت.

۲- ب: داستان هفدهم: مرد بازرگان به خوردن غذاهای لذیذ و پاکیزه علاقه‌مند بود ← کنیزکی پاکیزه دید وهمهٔ کلوچه‌های او را خرید ← زن چند روزی به بازار نیامد و بازرگان علت غیبت او را جویا شد ← با پاسخ کنیزک بازرگان به اشتباه خود (در مورد کلوچه‌ها) پی برد ← بازرگان به آگاهی جدیدی دست یافت.

۲- ج: داستان یازدهم: مرد لشکری سخت به گربه‌اش علاقه‌مند بود ← برای کاری بیرون رفت ← در بازگشت دهان گربه را خون‌آلود دید ← دچار سوءظن شد (فکر کرد گربه کودکش را کشته است) ← گربه را کشت ← با دیدن مار کشته حقیقت را فهمید ← مرد لشکری پشیمان شد (به آگاهی جدیدی دست یافت)

۲- د: داستان هشتم: کبک نر سخت به همسرش علاقه‌مند بود ← برای یافتن آذوقه به سفر رفت ← در بازگشت، در همسر خود آثار حاملگی دید← دچار سوءظن شد ← کبک ماده را کشت ← با آمدن پرندگان دیگر، حقیقت را فهمید ← کبک نر پشیمان شد.

۳- الف: داستان پانزدهم: مرد جوان عاشق دختری شد ← با گنده پیر راز دل گفت← گنده پیر دلش به حال جوان سوخت ودختر را فریب داد← مرد به خواسته‌اش (وصال دختر) رسید.

۳- ب: داستان بیست و یکم: مرد جوان عاشق زن بزاز شد ← با گنده پیر راز دل گفت ← گنده پیر زن بزار را فریب داد ← جوان به خواسته‌اش (وصال زن بزاز)رسید.

این داستان در ادامه با پی‌رفتی نظیر پی رفت اول دنبال می‌شود؛ به این ترتیب که:

جوان خواستار آشتی بزاز و زنش شد ← با گنده پیر صحبت کرد ← گنده پیر بزاز را فریب داد ← جوان به خواسته‌اش (آشتی مجدد زن و شوهر) رسید.

دقت در مثالهای بالا نشان می‌دهد که شخصیتهای سندبادنامه شخصیتهای نمونه‌وار و فاقد بعد درونی هستند که به راحتی در یک کلمه بیان می‌شوند. اسامی شخصیتها، غالباً بیانگر صفتی است که از تطابق اسم و فعل ناشی می‌شود: شوهر، زن، معشوق و... همه از صفتی حکایت می‌کنند که به نوبهٔخود بیانگر روابط میان شخصیتهاست و در یک تقسیم‌بندی کلی می‌توان گفت غالب شخصیتهای سندبادنامه به دو دستهٔنمونه‌وار: اشخاص فریبکار و فریب‌خورده تقسیم می‌شوند.

ب: نکتهٔ دیگری که در روایتهای اسطوره‌ای، به طرزی چشمگیر، نمود پیدا می‌کند، اصل علیت بی‌واسطه است در این داستانها همین، که خصوصیتی آشکار شود، کنشی را به دنبال می‌آورد و فاصلهٔ میان یک ویژگی و کنش متأثر از آن بسیار کم است. به عنوان مثال x شجاع است پس به مصاف اژدها می‌رود به علاوه، در چنین حکایتهایی یک گزارهٔ اسنادی نتایج متفاوتی را به دنبال ندارد و هر گزاره تنها به یک امکان منجر می‌شود: x به y حسادت می‌کند. پس حتماً و تنها، x و y را اذیت می‌کند.

به این ترتیب ثابت میان دو گزاره امکان هر نوع استقلال و هر نوع معنای غیرمتعدی را از جمله سلب می‌کند. (تودوروف ۱۳۷۱: صص ۲۷۱ و ۲۷۰)

این ویژگی در تمام داستانهای سندبادنامه به وضوح دیده می‌شود. مثلاً در پی‌رفت کلی عشق کنیزک به شاهزاده، مانند تمام داستانهای از این دست، تنها به یک امکان منجر می‌شود و آن اظهار عشق است. امتناع شاهزاده نیز بی‌درنگ ترس و کینه‌جویی کنیزیک را به دنبال دارد. در دیگر داستانهای سندبادنامه نیز اصل علیت بی‌واسطه به طور عام دیده می‌شود مثالهای زیر این ویژگی را ، به شکلی بارز، به نمایش می‌گذارند:

۱- در داستانهای پانزدهم و بیست یکم، عاشق شدن جوان تنها یک نتیجه به دنبال دارد. تلاش برای وصالی که تنها به یک صورت امکان‌پذیر می‌شود؛ یعنی مشورت با گنده پیر. چاره‌جویی پیر زن هم همواره محدود به فریبکاری است که نتیجه‌ای مشخص به دنبال دارد. در این داستانها، نیرنگ پیر زن حتماً مؤثر است و زن مورد نظر عاشق، حتماً فریب می‌خورد.

۲- در داستانهای پنجم، هشتم و یازدهم، بدگمانی شخصیتهای مرد داستان به طوطی، کبک ماده و گربه نتیجه‌ای یکسان و تنها یک نتیجه دارد: کشتن فردی که به او سوءظن دارند.

۳- در داستانهای دهم و بیست و دوم، گم شدن شاهزاده و تبدیل شدن شاهزاده به صورت زن، باعث ترس وزیران می‌شود و این ترس بلافاصله و تنها یک کنش را به دنبال دارد: رفتن نزد شاه و اعلام مرگ شاهزاده.

٤- در داستان سیزدهم، انگیزه خوک (حرص به غذا)، بلافاصله او را به بالا رفتن از درخت وامی‌دارد، دقیقاً همان‌طور که انگیزه مرد صیاد برای کسب سود صرفاً یک امکان را به دنبال دارد: رفتن به دکان بقال (داستان شانزدهم) و انگیزهٔ بازرگان برای کسب سود بیشتر او را راهی سفر می‌کند. (داستان بیست و نهم.)

در مثالهای بالا، ثبات میان دو گزاره و نیز فاصله کم میان یک ویژگی و کنش متاثر از آن کاملاً آشکار است. در داستانهایی نظیر رمانهای قرن نوزدهم و یا به طور عام، داستانهایی که شخصیتها دارای بعد روانی هستند، یک گزاره، نتایج متفاوتی را به دنبال دارد؛ مثلاً:« گزاره x عاشق y » می‌شود می‌تواند منجر به نتایجی از این قبیل شود : x به y اظهار عشق می‌کند، x خودکشی می‌کند، x شهر را ترک می‌کند، x راهای مختلفی را برای جلب توجه y جستجو می‌کند و x... اما در روایتهایی نظیر سندبادنامه فقدان بعد روانی شخصیت‌ها، رابطه‌ای یگانه را به دو گزاره تحمیل می‌کند. به علاوه، یک ویژگی، مثلاً ترس، بلافاصله به یک کنش قطعی و یگانه منجر می‌شود و این کنش به منزلهٔتنها راه حل قطعی و سریع‌ترین راه حصول به خواست شخصیت، مورد توجه قرار می‌گیرد.

ج: در روایت‌های اسطوره‌ای، یک خصیصهٔ روانی تنها عامل کنش و یا حتی معلول آن هم نیست بلکه در آنِ واحد هر دو است:

X زنش را می‌کشد، چون بی‌رحم است‌ما در عین حال او بی‌رحم است چون زنش را می‌کشد. در اینجا سبب یک رکن اساسی و ماقبل نیست بلکه جزیی از زوج دوگانهٔ علت و معلول است که‌هیچکدام از آن دیگری برتر نیست مادراینجا با روانشناسی‌نوع دیگر و حتی ضد روانشناسی، سر و کار نداریم، بلکه با فقدان روان‌شناسی مواجهیم. (تودوروف ۱۳۷۱: صص۲۷۳ و ۲۷۲).

در داستان (پی رفت) اصلی «سندبادنامه»، شاه، زود تحت تاثیر قرار می‌گیرد چون به محض شنیدن داستانی که کنیزک یا هر یک از هفت وزیر روایت می‌کنند، دستور اعدام شاهزاده را می‌دهد و یا حکم اعدام را لغو می‌کند اما درعین حال، شاه به این دلیل حکم اعدام شاهزاده را صادرمی‌کند و یا آن را لغومی‌کند که زود تحت تاثیر واقع می‌شود.دردیگر داستانهای سندبادنامه نیز این فقدان روان‌شناسی، آشکار دیده می‌شود. مثالهای زیر شاهدی بر این مدعا هستند:

۱. در داستان ششم، زن فریبکار است چون به آسانی لشکری و نیز شوهر خود را فریب می‌دهد و در عین حال او شوهر و مرد لشکری را به این دلیل با خونسردی تمام فریب می‌دهد که ذاتاً فریبکار است. در داستانهای نهم و دوازدهم و هجدهم و پنجم و بیست و یکم و بیست چهارم نیز فریبکاری زنان با اعمال آنها رابطه‌ای دو سویه دارد. زنان فریبکارند چون به سادگی شوهرانشان و مردم را فریب می‌دهند اما این یک ویژگی ذاتی است که کنش زنان داستانها بر آن دلالت دارد.

۲. در داستان چهاردهم، مرد گرمابه‌بان طمعکار است چون به خاطر پول، زن خود را به معاشقه با شاهزاده وامی‌دارد اما همین عمل مرد دقیقاً بر طمع کاری او دلالت می‌کند. این رابطهٔ دو سویه بین طمع و کنش شخصیت در داستانهای سیزدهم و چهارم نیز دیده می‌شود.

۳. در داستانهای بیست و هشتم و بیست و نهم، کودک پنج‌ساله و پیر نابینا زیرک هستند چون راه غلبه بر مشکلات را به افراد درمانده نشان می‌دهند و در عین حال آنها راه حل قطعی مشکلات را ارائه می‌دهند چون زیرک هستند. در داستان بیست و هفتم، دانایی کودک دو ساله باعث می‌شود که وی پاسخی دندان‌شکن به مرد لشکری (معشوق مادر) بدهد و در عین حال پاسخهای کودک به مرد لشکری موجب می‌شود تا دانایی کودک آشکار شود.

این ویژگی (رابطهٔ دو سویه علت و معلول) باعث می‌شود تا نوعی مطلق‌گرایی بر روایتهای اسطوره‌ای حاکم باشد. شخصیتهای روایتهایی از نوع سندبادنامه مطلقاً خوب یا بد، زیرک یا نادان، دوست یا دشمن، فریبکار یا فریب خورده و ... هستند. و حد و مرز میان این صفات به دقت ترسیم می‌شود. شاه مطلقاً دهن‌بین است، کنیزک کینه‌جو و بدکار و وزیران شاه خیرخواه هستند. شاهزاده‌ها مثل اعلای خوبی و معصومیت و زنان، به خصوص پیرزنان، نمونهٔ کامل شهوترانی و فریبکاری هستند و در موارد اندکی که زنان فریبکار نیستند، ساده لوح و زود باورند و مستعد فریب و شهوترانی.

مجموع ویژگیهای یاد شده باعث می‌شوند که داستانهایی از نوع سندبادنامه، فاقد زمان و مکان مشخصی باشند. در این داستانها، همواره اشاره‌ای ضمنی به زمان گذشته وجود دارد؛ نحوه شروع و پایان داستان، بیان افعال به زمان گذشته. نشان می‌دهد که این داستانها، به هر حال، در گذشته اتفاق افتاده‌اند. همچنین گاه در ضمن داستان به مکانهای خاصی، به صورت گذرا و در حد نام بردن از مکانی، اشاره می‌شود اما در این داستانها به هیچ زمان و مکان مشخصی اشاره نمی‌شود. داستانهایی از نوع سندبادنامه، به مقولهٔ کی وکجا پاسخ نمی‌دهند، چون در این نوع روایتها (روایتهایی اسطوره‌ای) تاکید بر کنش است و کنشهایی از نوع کنش شخصیتهای این نوع روایتها، فارغ از قید زمان و مکان، می‌توانند در هر زمانی ومکانی عملی شوند. شاه سندبادنامه می‌تواند به همان اندازهٔ شاه هزار و یک شب و یا شاه قصه‌های دکامرون، تحت تأثیر داستان قرار بگیرد و زنان سندبادنامه می‌توانند به همان اندازهٔ زنان قصه‌های بوکاچیویی قرون وسطی، شهوتران و مکار باشند. به علاوه در این داستانها، تاکید بر

صفتها (ویژگیها) ست ونه بر شخصیتهای دارای تشخص ویژگیهای‌منحصر به فرد؛ بنابراین در هر کجا و هر زمانی که شخصیتهای نمونه‌وار، مثل شاه، مرد بازرگان، بقال، جوان عاشق و... وجود داشته‌باشند،قصه‌هایی از این دست می‌تواند اتفاق بیفتند. این داستانها در واقع جهانی و بی‌زمان هستند چراکه از صفاتی سخن می‌گویند که همیشه ودر همه‌جا، در میان آدمیان، قابل شناسایی هستند؛ صفاتی‌که ذاتی نوع انسان‌است، هرچند که در هرزمان و مکانی به‌رنگی و لباسی در آیند.

نتیجه

در این نوشته ضمن توضیح ویژگیهای روایتهای اسطوره‌ای، با استناد به نظریهٔ تودوروف و ارائهٔ شواهدی از سندبادنامه، به این نتایج دست یافتیم: در سندبادنامه شخصیتها، نمونه‌وار و فاقد تشخص فردی هستند، در این روایت تاکید بر کنشهاست و کنشها به خودی خود مهم هستند، فاصلهٔ میان یکی ویژگی و کنش حاصل از آن بسیار کم است. اصولاً یک خصیصهٔ روانی جزئی از رابطهٔ دو گانهٔ علت و معلول است که هیچ یک از دیگری برتر نیست. فقدان روانشناسی از ویژگی‌های بارز متن است. بنابراین دلایل، سندبادنامه را می‌توان، در ردیف داستانهایی مانند هزار و یک‌شب و قصه‌های دکامرون، روایت اسطوره‌ای نامید.

منابع

۱. آربری، آرتورجان؛ **ادبیات کلاسیک فارسی**؛ ترجمهٔ اسدالله آزاد؛ چاپ اول، مشهد: آستان قدس، ۱۳۷۱.

۲. آسابرگر، آرتور؛ **روایت در فرهنگ عامیانه**، رسانه و زندگی روزمره؛ ترجمهٔ محمدرضا لیراوی؛ چاپ اول، تهران: سروش، ۱۳۸۰.

۳. اته، هرمان؛ **تاریخ ادبیات فارسی**؛ ترجمهٔ رضا زاده شفق؛ چاپ اول، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۲۵۳۶ شاهنشاهی.

٤. احمدی، بابک؛ **درسهای فلسفهٔ هنر**؛ چاپ دوم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.

۵. ــــــــــــ؛ **ساختار و تاویل متن**؛ چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۰.

٦. اخوت، احمد؛ **دستور زبان داستان**؛ چاپ اول، اصفهان: نشر فردا، ۱۳۷۱.

۷. اسکولز، رابرت؛ **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**؛ ترجمهٔ فرزانه طاهری؛ چاپ اول، تهران: آگاه ، ۱۳۷۹.
۸. ایگلتون، تری؛ **پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی**؛ ترجمهٔ عباس مخبر؛ چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ۱۳٦۸.
۹. ایوتادیه،ژان؛**نقدادبی در قرن بیستم**؛ ترجمهٔ مهشید نونهالی؛ چاپ اول، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۸.
۱۰. براون، ادوارد؛ **تاریخ ادبیات ایران**؛ ترجمهٔ غلامحسین صدری افشار، چاپ سوم، تهران: مروارید، ۱۳٦٦.
۱۱. براهنی، رضا؛ **قصه‌نویسی**؛ چاپ سوم، تهران: نشر نو، ۱۳٦۲.
۱۲. برنتز،یوهانس‌ویلم؛**نظریهٔادبی**؛ترجمهٔ فرزان سجودی؛ چاپ اول،تهران: آهنگ دیگر، ۱۳۸۲.
۱۳. بهار(ملک‌الشعرا)، محمدتقی؛ **سبک‌شناسی** (جلد۱)؛ چاپ‌پنجم، تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۹.
۱٤. پراپ، ولادیمیر؛ **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان**، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای؛ چاپ اول، تهران: توس، ۱۳٦۸.
۱۵. تفضلی، احمد؛ **تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام**؛ چاپ اول، تهران: سخن، ۱۳۷٦.
۱٦. تمیم‌داری، احمد؛ **داستان‌های ایرانی**؛ چاپ دوم، تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۷۹.
۱۷. تودوروف، تزوتان؛ **بوطیقای ساختگرا**؛ ترجمهٔ محمد نبوی؛ چاپ اول، تهران: آگاه، ۱۳۷۹.
۱۸. خرندزی زیدری‌نسوی، شهاب‌الدین‌محمد؛ **نفثة‌المصدور**؛ تصحیح امیرحسین یزدگردی؛ چاپ اول، تهران: ۱۳٤۳.
۱۹. درویشیان، علی‌اشرف و خندان، رضا؛ **فرهنگ افسانه‌های مردم ایران** (جلد ۱)؛ چاپ اول، تهران: آنزان، ۱۳۷۷.
۲۰. ریپکا، یان؛**تاریخ‌ادبیات‌ایران**؛ ترجمهٔ کیخسروکشاورزی؛چاپ‌اول، تهران: گوتنبرگ، ۱۳۷۰.
۲۱. ریمامکاریک، ایرنا؛ **دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**؛ ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی؛ چاپ اول، تهران: آگاه، ۱۳۸۳.
۲۲. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ **از گذشته ادبی ایران**؛ چاپ اول، تهران: الهدی، ۱۳۷۵.
۲۳. ــــــــــــــ؛ **نقش بر آب**؛ چاپ اول، تهران: معین، ۱۳٦۸.

۲٤. سجودی، فرزان؛ **نشانه‌شناسی و ادبیات**؛ چاپ اول، تهران: فرهنگ کاوش، ۱۳۸٤.
۲۵. ــــــــــــ؛ **نشانه‌شناسی کاربردی**؛ چاپ اول، تهران: قصه، ۱۳۸۳.
۲٦. صفا، ذبیح‌الله؛ **تاریخ ادبیات در ایران (جلد دوم)**؛ چاپ ششم، تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۳.
۲۷. ظهیری سمرقندی، **سندبادنامه**؛ تصحیح احمد آتش؛ چاپ اول، تهران: کتاب فرزان، ۱۳٦۲.
۲۸. ظهیری سمرقندی؛ **سندبادنامه**؛ تصحیح محمدباقر کمال‌الدینی؛ چاپ اول، تهران: میراث مکتوب ۱۳۸۱.
۲۹. گروه مولفان؛ **ادبیات داستانی در ایران زمین** (از سری مقالات دانشنامهٔ ایرانیکا)؛ زیر نظر احسان یار شاطر؛ ترجمهٔ پیمان متین؛ چاپ اول، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۲.
۳۰. گرین، کیت ولبیهان، جیل؛ **درسنامهٔ نظریه و نقد ادبی**؛ ترجمهٔ گروه مترجمان؛ چاپ اول، تهران: روزنگار، ۱۳۸۳.
۳۱. گلدمن، لوسین؛ **نقد تکوینی**؛ ترجمهٔ محمد غیاثی؛ چاپ اول، تهران: نگاه، ۱۳۸۲.
۳۲. گیرو، پی‌یر؛ **نشانه‌شناسی**؛ ترجمهٔ محمد نبوی؛ چاپ اول، تهران: آگاه، ۱۳۸۰.
۳۳. مارزلف، اولریش؛ **طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی**؛ ترجمهٔ کیکاووس جهانداری؛ چاپ اول، تهران: سروش، ۱۳۷۱.
۳٤. محجوب، محمدجعفر؛ **ادبیات عامیانه در ایران** (مجموعه مقالات)؛ به کوشش حسن ذوالفقاری؛ چاپ دوم، تهران: چشمه، ۱۳۸۳.
۳۵. محمدی،محمدهادی؛ **روش‌شناسی نقدادبیات کودکان**؛ چاپ اول، تهران: سروش، ۱۳۷۸.
۳٦. مسعودی ابوالحسن علی بن الحسین؛ **مروج‌الذهب (جلد۱)**؛ ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده چاپ ششم، تهران: علمی فرهنگی، ۱۳۸۱.
۳۷. میرصادقی، جمال؛ **ادبیات داستانی**؛ چاپ اول، تهران: شفا، ۱۳٦٦.
۳۸. ــــــــــــ؛ **عناصر داستان**؛ چاپ اول، تهران: شفا، ۱۳٦۷.
۳۹. وبستر، راجر؛ **پیش درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی**؛ ترجمهٔ الهه دهنوی؛ چاپ اول، تهران: روزنگار، ۱۳۸۲.
٤۰. ورواینی،سعدالدینی؛ **مرزبان‌نامه**؛ به کوشش خلیل خطیب رهبر؛ چاپ اول، تهران: دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳٦۳.