دو ماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه
سال ۶، شمـارهٔ ۱۹، فروردین و اردیبهشت ۱۳۹۷

ساختار نمایشی طومارهای نقالی بر پایهٔ نظریهٔ سوریو

مطالعهٔ موردی: *طومار نقالی سام‌نامه*

مریم نعمت‌طاوسی [*] [۱]

(تاریخ دریافت: ۹۵/۷/۲۶، تاریخ پذیرش: ۹۶/۲/۱۴)

چکیده

نمایش‌های سنتی ایرانی گنجینهٔ کمتر کشف‌شده‌ای از فرهنگ و ادب ایرانیان به‌شمار می‌آیند که کمتر بدان توجه شده است. هنر نقالی ـ که در فهرست میراث ناملموس در خطر یونسکو هم به ثبت رسیده است ـ از این قاعده مستثنا نیست. طومار نقالی در واقع متن نمایشی مردمی است که مانند هر متن نمایشی دیگر از ساختار پیروی می‌کند. از آنجایی که این طومارها از منظر نمایشی کمتر مطالعه شده‌اند، ساختار نمایشی طومارهای نقالی تا به حال شناسایی و تبیین نشده‌اند. در این نوشتار با مطالعهٔ موردی ***طومار نقالی سام‌نامه*** با تکیه بر نظریهٔ کارکردهای اتین سوریوی ساختارگرا تلاش شد تا این ساختار ترسیم شود. با بررسی اکتشافی روشن شد که ***طومار نقالی سام‌نامه*** بر بنیاد یک قصهٔ فراگیر اصلی و دو قصهٔ فراگیر فرعی که هر یک از شماری خرده ـ داستان شکل گرفته شده‌اند، ساخته و پرداخته شده است. قصه‌های فراگیر آرایش خرده‌داستان‌ها را چنان طرح افکنده‌اند که مخاطب را با خود به درون هزارتویی از رویدادها می‌کشاند. از سوی دیگر خرده‌داستان‌های طومار ارتباطِ اندام‌وار با یکدیگر ندارند؛ اما به واسطهٔ آن که جزئی از یکی از قصه‌های فراگیر سه‌گانه به شمار می‌آیند ابتدا و پایان آن‌ها برگرفته از یکی از قصه‌های فراگیر است و این ویژگی پیوستار مجالس نقل را می‌تواند تضمین کند. در این

---

۱. دانشیار پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری (نویسندهٔ مسئول).

[*] maryamnemattavousi@yahoo.com

هزارتو کارکردها بر دوش اشخاصی است که خلاف ساختار پیچیدهٔ طومار، تک ساحتی‌اند؛ درنتیجه تمرکز بر رویدادها خواهد بود و نه اشخاص.

واژه‌های کلیدی: طومار نقالی، سام‌نامه، کارکردهای شش‌گانهٔ اتین سوریو، قصهٔ فراگیر، خرده‌داستان.

۱. مقدمه

طومارهای نقالی درواقع متن‌های نمایشی ایرانی‌اند که با نگاه به برخی از منظومه‌های ادبی و یا قصه‌های مردمانه که به‌طور شفاهی در میان مردم رواج داشته‌اند، ساخته و پرداخته شده‌اند. به سخن دیگر، نقالان با بهره‌گیری از زبان و بیان مردمانه و در چارچوب نمایش ایرانی، رخدادهای منظومه‌های ادبی یا قصه‌های مردمانه را برای مخاطبان خویش بازآفرینی کرده‌اند؛ چنان که طی فرایند قصه‌گویی به متن نوشتاری وفادار نمانده‌اند. بدین ترتیب، طومارها بازخوانی نمایشی منظومه‌های ادبی یا قصه‌های مردمانه به‌شمار می‌آیند. از این رو، گاه نقال لحظات درخشان قصه منظومهٔ ادبی مرجع را در زمان نقل و درنتیجه در متن طومارهای نقالی کاملاً تغییر داده است بسا لحظات درخشان قصهٔ منظومهٔ ادبی مرجع در متن طومارهای نقالی کاملاً دگرسان شده‌اند. با این همه اگرچه از نگاه ادبیت طومارهای نقالان تابِ مقایسه با منظومهٔ ادبی مرجع را ندارند؛ اما بی‌شک از نگاه نقل و نمایش چه بسا مخاطبانِ نقال بیش از خوانندگان منظومه در فضای قصه غرق شوند؛ زیرا نقال از عناصر نمایشگری چون اطوار و دگرگونی‌های صدا و حرکات بدن بهره می‌گیرد و بر رویدادهایی تکیه می‌کند که برای مخاطب هیجان‌انگیزتر و جذاب‌تر باشد.

طومارهای نقالی همچون دیگر متن‌های نمایشیِ سنتی آیینی دریچه‌ای به جهان فکری مردم عادی در مقام آفرینندهٔ اثر و مخاطبِ اثرند. درواقع، بررسی روایات طومارهای نقالی نه‌تنها می‌تواند برخی مبهمات ***شاهنامه*** و متون پهلوانی را روشن کند؛ بلکه دست‌مایهٔ درخور توجهی برای برخی نتیجه‌گیری‌ها دربارهٔ روان‌شناسی مردم ایران در عصر صفوی و قاجار و بررسی جامعه‌شناختیِ حتی محیط سنتی فرهنگی اجتماعی ایران در آن ادوار در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد (آیدنلو، ۱۳۹۰: ۲۲).

از نگاه نمایش سنتی ایرانی که زاویهٔ دید این نوشتار است، طومارهای نقالی همچون تعزیه‌نامه‌ها، متون نمایشی ارزشمندی به‌شمار می‌آیند که بر مبنای قراردادهای مشخص نمایشی ـ که در فرهنگ ایرانی ریشه دارد ـ نگاشته شده‌اند. واکاوی این طومارها نه‌تنها می‌تواند بر دانش ما نسبت به شناخت چارچوب و الگوی متن نمایشی سنتی ایرانی بیفزاید؛ بلکه راهی است برای آفرینش متن‌های نمایشی نوین در این چارچوب و الگو. زمانی که سخن از نمایش ایرانی به میان می‌آید منظور تنها بهره‌گیری از قصه و شخصیت‌های ایرانی در نمایش نیست؛ بلکه به ساختار نمایشی اشاره دارد که بر پایهٔ عناصر فرهنگی ایرانی ساخته و پرداخته شده است. از این رو، پژوهش بر طومارهای نقالی می‌تواند الگوهای کهن نمایش ایرانی را آشکار کند و راهی برای آفرینش آثار نمایشی نو بر پایهٔ الگوهای ایرانی در پیش‌رو بگذارد.

طومار نقالی سام‌نامه، نمونهٔ مورد انتخاب این پژوهش است که اقتباسی نمایشی از منظومهٔ سام‌نامه است. این طومار خلاف دیگر طومارهای برگرفته از منظومه‌های پهلوانی به طور کامل به نثر برگردانده شده است. برخی این امر را به‌دلیل دورن‌مایهٔ غنایی ـ پهلوانی (رمانس‌گونه) آن می‌دانند که در قیاس با منظومه‌های دیگر عاشقانه‌تر است و شاید این گونهٔ داستانی مخاطبان بیشتری در زمانهٔ خود داشته است (آیدنلو، ۱۳۹۰: ۳).

اگرچه بسیاری از پژوهشگران و اندیشمندان چون سعید نفیسی، ذبیح‌الله صفا، منصور رستگار فسایی، فرنگیس پرویزی و ... منظومهٔ ***سام‌نامه*** را اثر خواجوی کرمانی می‌دانند؛ اما با تکیه بر دلایلی چون یکدست نبودن ابیات و کاربرد نام‌های عجیب و غریب مانند قلواد، قلوش، خاتوره، عاق جادو و ... برخی بر این باورند که این اثر در اصل متعلق به ادب مردمانه است که در میان مردم رواج داشته و هر نقالی به فراخور توان و ذوق خود بخشی از آن را به رشتهٔ نظم کشیده است (رویانی، ۱۳۹۰: سی و چهار)[1].

پاره‌های زندگی گرشاسپ/ سام ازجمله روایت‌های اسطوره‌ای است که بارها در متون ادبی، طومارهای نقالی و قصه‌های مردمانه بازگفته شده است. این پاره‌ها بر گرد دو محور است: ۱. نبردها و دلاوری‌ها گرشاسپ، ۲. پیوستن گرشاسپ/ سام به پری. پاره‌های پراکندهٔ زندگی گرشاسپ در متون کهن و ادب پارسی بیشتر بر نبردها و دلاوری‌های این دلاور کیهانی متمرکز است و ماجراهای گرشاسپ و پری رد پررنگی در این متون بر جای نگذاشته است. اما در ادبیات مردمانه تصویر روشن‌تری از این فراز زندگی گرشاسپ می‌توان یافت؛ زیرا همواره باورها و رویدادهایی که از دین و گاه تاریخ رسمی حذف می‌شوند، در ادبیات مردمانه که سال‌ها سینه به سینه بازگفته می‌شوند، به زندگی خود ادامه می‌دهند (نعمت‌طاوسی، ۱۳۹۴: ۲۷۶). ***سام‌نامه*** درواقع روایت خاطرات انباشته‌شده از رابطهٔ گرشاسپ و پری است و در این چارچوب ماجراهای حماسی، اساطیری و افسانه‌ای بسیاری از ادب رسمی و مردمی وام‌گرفته و دگرگون شده‌اند.

قصهٔ منظومهٔ ***سام‌نامه*** دربارهٔ عشق سام است به دختر خاقان چین و ماجراهایی که سام از سر می‌گذراند تا به وصال پریدخت برسد. طومار سام‌نامه هم از همین خط داستانی پیروی می‌کند؛ اما تفاوت‌های بسیار در جزئیات با قصهٔ منظومه دارد[۲] که موضوع این نوشتار نیست. تنها نکتهٔ قابل اشاره آن است که در متن ***طومار نقالی سام‌نامه*** که در دست است به ماجراهای بعدی سام، مانند تولد زال، ازدواج زال و رودابه و ... هم پرداخته می‌شود که در مقایسه با بخش نخست حجم اندکی از طومار را به خود اختصاص داده است. با توجه به آنکه پس از وصل سام و پریدخت ادامهٔ طومار با تمرکز بر رویدادهای زندگی زال پیش می‌رود، در بررسی ساختاری ***طومار نقالی سام‌نامه*** تنها آن بخش از قصهٔ طومار که آغاز، میانه و پایانِ آن هم‌خوانِ آغاز، میانه و پایان منظومه است، در این نوشتار واکاوی خواهد شد. بدین معنی که به ماجراهای پس از وصلت سام با پریدخت که در طومار آمده است؛ اما در منظومه نیامده، پرداخته نخواهد شد.

با تأکید بر این نکته که طومار سام‌نامه یک متن نمایشی[۳] است، بدین معنی که برای نقل یا اجرای نمایشی در برابر مخاطب یا مخاطبان ساخته و پرداخته شده است، از این

رو آنچه در این نوشتار واکاوی خواهد شد ساختار طومار از دیدگاه نمایشی خواهد بود؛ زیرا هدف این نوشتار کشف ساختار و یا الگویی است که متون نمایشی ایرانی از آن بهره می‌گرفتند؛ الگو و ساختاری که می‌تواند نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی را در آفرینش آثاری مبتنی بر فرهنگ ایرانی یاری دهد.

۲. ادبیات موضوع

مطالعات طومارهای نقالی به چند مقاله محدود می‌شود که در هیچ یک از آن‌ها به ابعاد نمایشی این طومارها پرداخته نشده است. یکی از پرکارترین پژوهشگران این عرصه سجاد آیدنلوست که پژوهش‌های ارزشمندی در این حوزه با تمرکز بر وجوه ادبی طومارها انجام داده است که در این بخش چند مقاله از این پژوهشگر را ذکر خواهیم کرد.

مفصل‌ترین اثر آیدنلو مقاله‌ای با عنوان «ویژگی‌های روایات و طومارهای نقالی ایرانی» است. در این اثر با تمرکز بر ساختار و موضوع طومارهای نقالی، نویسنده پس از برشمردن ویژگی‌های طومارهای نقالی چون ساختن داستان‌های تازه و تغییر و تصرف در روایات منابع پیشین، الگوبرداری از داستان‌های ***شاهنامه***، منظومه‌های پهلوانی و منابع تاریخی برای ساختن روایات جدید، تکمیل نواقص و روشن کردن نکته‌های مبهم داستانی، بهره‌گیری از عناصر سامی و اسلامی، تأثیر زمان و مکان نقل، آشفتگی ترتیب و نظم روایی، جابه‌جایی اشخاص و روایت‌ها، کم‌دقتی، نادرستی و تناقض داستانی، تغییر و تفاوت نام‌ها، شخصیت‌های نوظهور، کسر/ پراکندگی شخصیت، تکرار یک بن‌مایه در روایات گوناگون، تکرار یک روایت، بازگویی یک موضوع در روایتی واحد، وجه تسمیه‌سازی و ریشه‌تراشی برای نام‌ها، انتساب گفتار کسان ***شاهنامه*** به اشخاص دیگر به این جمع‌بندی می‌رسد که سنت نقالی در عین تبعیت کلی از روایت-های ملی ـ پهلوانی ایران و با نگاه به ***شاهنامهٔ*** فردوسی، در جزئیات با منابع مکتوب مطابقت ندارد و نقالان و روایت‌گزاران در طول چند صد سال رواجِ این فن همواره تخیل و خواسته‌های خود و نیز علایق و پسند شنوندگان مجلس نقل را در نقل شفاهی و سپس در نگارش و تدوین طومارها دخالت داده‌اند (آیدنلو، ۱۳۹۰).

آیدنلو در نوشتاری دیگر با عنوان «برخی نکات و بن‌مایه‌های داستانی منظومهٔ پهلوانی ـ عامیانه» به مضامین داستانی منظومهٔ زرین‌قبا ـ که محتوایی نقالی دارد و می‌تواند در بازشناسی و تکمیل بن‌مایه‌های ادب عامیانه ـ نقالی سودمند باشد ـ پرداخته است. نویسنده در این مقاله تأکید می‌کند که روایت‌های منظوم و منثور نقالی ـ عامیانه که بر موضوع پهلوانان محلی متمرکزند، در راستای بازتاب باورها و خواست‌های دینی ـ مذهبی ایرانیان، شخصیت‌های محبوب ملی ایرانی را در چارچوب باورهای اسلامی شیعی معرفی می‌کنند (آیدنلو، ۱۳۹۲).

سرانجام وی در مقاله‌ای دیگر با عنوان «طرح چند نکته و دشواری واژگانی کهن‌ترین طومار نقالی با تمرکز بر بررسی واژگان ***طومار نقالی شاهنامه***» بدین نتیجه رسیده است که نقالان برای انتقال بهتر و ملموس‌تر روایات ملی- پهلوانی به مخاطبان خود مهم‌ترین اصل بلاغی را که رعایت سادگی در گفتار است، به‌خوبی رعایت کرده‌اند (آیدنلو، ۱۳۸۹).

در میان آثار دیگر پژوهشگران، نیک‌خو و جلالی پنداری (۱۳۹۴) زبان حماسی ***هفت‌لشکر*** و ***طومار جامع نقالان*** را در دو سطح آوایی و نحوی بررسی کرده‌اند و بدین نتیجه رسیده‌اند که با به‌کارگیری واج‌های انفجاری-انسدادی و بهره‌مندی از هجای کشیده در پایان کلمات و ختم هجا به صامت و مصوت کوتاه زمینهٔ ایجاد زبان حماسی در سطح آوایی در این طومار فراهم شده است.

تنها مقاله‌ای که از دید نمایشی به بررسی یکی از طومارهای نقالی پرداخته، مقاله‌ای است با عنوان «بررسی ساختاری طومار رستم و سهراب مرشد عباس زریری» نوشتهٔ محمدحسین ناصربخت. وی طومار نقالی رستم و سهراب مرشد زریری را بر اساس نظرات پراپ تجزیه و تحلیل می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که این متن متعلق به یکی از مشاهیر مکتب نقالی اصفهان در نیمهٔ اول سدهٔ چهاردهم خورشیدی است. در این طومار با بهره‌برداری از مجموعهٔ گوناگون خویشکاری‌ها و ترکیب حرکات گوناگون به منظور جذب مخاطب، ساختاری پیچیده شکل گرفته و به الگویی تکرارشونده در سایر هنرهای روایی ایرانی تبدیل شده است؛ ساختاری که نتیجهٔ اجتناب‌ناپذیرناگزیر شیوهٔ اجرای نقل نمایشی است (ناصربخت، ۱۳۹۵).

۳. چارچوب نظری

درام را برون‌گراترین، روش‌مندترین و منضبط‌ترین فرم و قالب ادبی دانسته‌اند (فورست، ۱۳۷۵ :۹۰) و از همین رو به نظر می‌آید که آرای ساختارگرایان ابزار مناسبی برای تعریف و شناسایی قالب و ساختار متون نمایشی باشد. از دیدگاه ساختارگرایان اسطوره همچون چیزهایی است که در حال مصرف شدن هستند، می‌شکنند و دوباره شکل می‌گیرند، فراموش می‌شوند و دوباره بازیافت می‌شوند. در بوم‌شناسی روایت‌ها، بازگردش فرایندی بسیار کهن است. لوی ـ استروس کسی را که این چیزها را بازمی‌یابد، نظم می‌دهد و دیگر بار استفاده می‌کند، بریکولر[۴] می‌نامد. در هر بازآرایش، پاره‌ها افزوده‌ها و کاستی‌هایی را پدید می‌آورد. با این همه، هر پاره سرگذشت پیشین را به همراه خود به درون روایت می‌آورد (لوی ـ استروس، ۱۳۷۶: ۱۴).

دو رویکرد مهم در ساختارگرایی رویکرد ولادیمیر پراپ روسی و کلود لویی ـ استروس است. پراپ در کتاب خود با عنوان ***ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*** بر آن بود تا نشان دهد که افسانه‌های جادویی[۵] چه ویژگی‌ها و چه تفاوت‌های بنیادینی با هم دارند. کار وی را بیشتر می‌توان به دستور زبان قصه‌های جادویی تعبیر کرد. وی بر این باور بود که همهٔ قصه‌های جادویی از یک ارتباط ژرف‌ساختی پیروی می‌کنند و این امر بدان معناست که کارکردها (خویشکاری‌ها) یا کنش‌های معنادار اشخاص قصه از یک پی‌رفت معین پیروی می‌کنند و هیچ افسانه‌ای دربردارندهٔ همهٔ آن‌ها نیست (پراپ، ۱۳۹۲: ۴۹-۵۸).

لوی ـ استراوس خلاف پراپ به تسلسل روایت علاقه‌ای ندارد؛ بلکه دلبستهٔ ساختاری است که به اسطوره معنا می‌بخشد. وی واحدهای اسطوره را به میتیم[۶] قابل بخش می‌داند(مانند فونیم و مورفینم در زبان‌شناسی) و باور دارد که این واحدها مانند واحدهای انتزاعی و اساسی زبانی در قالب تقابل‌های دوتایی سامان یافته‌اند. لوی ـ استروس بی توجه به تسلسل روایت در جست‌وجوی ساخت واجی اسطوره است که به باور وی این مدل زبانی ساختار بنیادین ذهن بشر را آشکار خواهد کرد (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۴۳).

در حوزهٔ متن نمایشی شاخص‌ترین نظریه‌پرداز ساختارگرا اتین سوریو[۷] (۱۸۹۲-۱۹۷۹)، فیلسوف بنام فرانسوی است. وی بر این باور است که یک موقعیت نمایشی از

ترتیب خاصی از کارکردها[۸] شکل می‌گیرد و هر متن نمایشی با گوشت و خون دادن به این کارکردها و تحقق بخشیدن به امکانات موجود در موقعیت اولیه از خلال ایجاد موقعیت میانی لازم به‌وجود می‌آید. وی موجودیت یک متن نمایشی را به شکل‌گیری کنش و کشمکش منوط می‌داند و از این رو، کارکرد اصلی کارکرد یک نیروست؛ خواستی که کل متن نمایشی معطوف به آن است[۹]. وی این کارکرد را اسد می‌نامد. خواست یا ارادهٔ اسد است که موجب رخداد کنش یک نمایشنامه می‌شود. برای آنکه این کنش نمایشی شود به رویارویی نیاز دارد. پس وجود کارکرد مریخ، رقیب یا حریف هم ضروری است[۱۰]. تقابل این دو کارکرد محور نمایشی اصلی یک متن نمایشی را ایجاد می‌کند. خواست اسد و ارادهٔ او باید مقصد و موضوعی هم داشته باشد. او چیزی را برای کسی می‌خواهد. برای همین شمس یا خیر مطلوب به میان می‌آید، کارکرد دیگر زمین است که دریافت‌کنندهٔ خیر خواهد بود. دو کارکرد دیگر میزان یا حَکَم و قمر یا یاری‌دهنده‌اند. قمر یا یاری‌دهنده ممکن است یار یا متحد هر یک از پنج کارکرد دیگر باشد. موقعیت نمایشی زمانی شکل می‌گیرد که این شش کارکردِ پایه در شخصیت‌هایی متجلی شوند و بر این اساس روابط میان آن‌ها تعیین شود. اما هر یک از این پنج موقعیت که پرورانده شوند برحسب نظرگاهی که اتخاذ می‌کنیم بسیار متفاوت خواهند بود. در هر صحنه که عواطف مختلفی در میان باشد، خود را در احساسات شخصیتی معین یا گروهی از شخصیت‌های مرتبطِ با هم، بیشتر سهیم می‌دانیم تا در احساسات بقیه. در اینجا نوعی قانون عاطفی عمل می‌کند (اسکولز، ۱۳۸۳: ۸۲-۸۶).

رویکرد ساختارگراها به اسطوره و ادبیات یکسان نیست؛ اما همهٔ آن‌ها در پیش‌انگاشت‌هایی شریک هستند که شاید برجسته‌ترین آن این نظر باشد که در سطوح انتزاعی ساختارها و معناها که به نظر متفاوت می‌آید واقعاً یکی هستند (Johnstone, 2001: 635).

۴. روش‌شناسی

زمانی که سخن از ساختار به‌میان می‌آید منظور ارتباط اجزا در یک پدیده با همدیگر است. گفته شده است که یکی از جلوه‌های برجستهٔ ساختار در هنر نمایش در طرح[۱۱] نمایشنامه نهفته است؛ زیرا طرح نقشه یا زمینه‌ای است که محتوا و فرم در آن پرورش می‌یابد. شخصیت، زمان، مکان، گفت‌وشنود همگی عناصری هستند که در طرح طراحی

می‌شوند و به طرح، الگو و ضرب‌آهنگ ساختار می‌بخشد و بزنگاه‌های نمایشی را به هم پیوند می‌دهد (ناظرزاده، ۱۳۸۳: ۱۷۳-۱۷۴). در ساختار تئاتر کلاسیک، هر متن نمایشی دربردارندهٔ شماری رویداد است که بر بنیاد نقشه‌ای از پی هم چیده می‌شوند که برابر این رویدادها در نمایش ایرانی را می‌توان خرده‌روایت بدانیم.

از این رو، برای ارائهٔ تصویری روشن از ساختار نمایشی ***طومار نقالی سام‌نامه***، خرده‌روایت‌ها و ارتباط آن‌ها به شیوهٔ اکتشافی با هم واکاوی خواهند شد. سپس کارکردها در هر خرده‌روایت شناسایی خواهند شد. در نهایت، با توجه به آنکه نیروی محرک هر متن نمایشی کشمکش میان اسد و مریخ (شخصیت محوری و نیروی متخاصم) است، با واکاوی تجسم این دو کارکرد در این طومار، به درک روشنی از ارتباط میان شخصیت‌ها و آرایش خرده‌روایت‌ها دست خواهیم یافت.

۵. پی‌رفت و آرایش خرده‌روایت‌های نمایشی در *طومار نقالی سام‌نامه*

در طومار سام‌نامه یک قصهٔ فراگیر اصلی وجود دارد که بر بنیاد دلدادگی و سفر سام برای به‌دست آوردن دلدار، یعنی پریدخت شکل گرفته است. پی‌رفت رویدادهای این قصهٔ فراگیر در قالب خرده‌روایت‌های جدول ۱ رخ می‌دهد:

جدول ۱: قصهٔ فراگیر اصلی

ماجراهای سام برای به‌دست آوردن پریدخت(پری‌کامگی سام): سام (اسد+زمین) + پریدخت (شمس)+ خاقان (مریخ+میزان)+ قلود و قلوش، رضوانه، فرهنگ دیوزاد و...(قمراسد)+ دستور وزیر، کهرم، قمرتاش.... (قمرمریخ)		
۱	قلعهٔ نهنگال	سام(اسد+ قمر شمس)، دیو مکوکال (مریخ +میزان)، پرینوش (شمس)، خاقان (زمین)
۲	زندان سهیل جهانسوز	پریدخت (اسد+زمین)، سهیل جانسوز (مریخ+ میزان)، سام (شمس)، دختر سهیل‌جهانسوز (قمراسد)، پرینوش (قمرشمس)
۳	دلدادگی گل‌افروز	گل‌افروز (اسد+زمین)، عشق سام به پریدخت (مریخ)، سام (شمس+میزان)، قلود (قمرشمس)
۴	آزادکردن رضوانهٔ پری	سام (اسد+زمین)، پدر و مادرگل‌افروز (مریخ+ میزان)، رضوانه (شمس+ قمر اسد)،

۵	نبرد با توفان شاه	فرهنگ (اسد+ قمرشمس)، توفان (مریخ)، پریدخت (شمس)، خاقان (میزان)، سام (زمین)، مردان دربار توفان‌شاه (قمر مریخ)
۶	نبرد با کهرم یا کرم	سام (اسد+زمین)، کهرم (مریخ)، پریدخت (شمس+ قمراسد)، خاقان (میزان)، دستور وزیر (قمرمریخ)
۷	بدل پریدخت	سام (اسد+زمین)، خاقان (مریخ+میزان)، پریدخت (شمس)، دستور وزیر، پیرزن و... (قمرمریخ)
۸	نبرد با نهنگال	سام (اسد+زمین)، نهنگال دیو (مریخ)، پریدخت (شمس)، خاقان (میزان)، دستور وزیر (قمرمیزان)، پرینوش و یاران سام (قمرهای اسد)
۹	قمرتاش و پریدخت	فرهنگ (اسد+ قمرزمین)، قمرتاش (مریخ)، پریدخت (شمس)، سام (زمین)، خاقان (میزان)، سربازان قمرتاش (قمر مریخ)
۱۰	سفر به کوه فنا (سفر قهرمانی)	سام (اسد+زمین)، ابرها (مریخ+میزان)، پریدخت (شمس)، شداد و قیطاس (قمرمریخ)، فرهنگ و دیگران (قمر اسد)

در این میان دو خرده‌روایت دو قصهٔ فراگیر فرعی را نسبت به شماری از خرده‌روایت‌ها پیدا می‌کنند. به دلیل استقلال نسبی دو خرده‌روایت سفر به کوه فنا و گذر از سرزمین شداد، این دو خرده‌روایت در قالب دو قصهٔ فراگیر فرعی در متن پدیدار می‌شوند (جدول۲ و ۳) . بدین ترتیب قصهٔ کوه فنا حکم قصهٔ فراگیر را برای قصهٔ سرزمین شداد پیدا می‌کند که هر دو در دل قصهٔ فراگیر اصلی جای گرفته‌اند (جدول ۴).

قصهٔ فراگیر فرعی ۲ با فرار شداد به یک غار که درواقع حذف مریخ است، پایان می‌یابد؛ بدین صورت که موضوع اصلی این قصه، نبرد سام (اسد) و شداد (مریخ) پایان می‌یابد؛ اما با توجه به آنکه اسد (سام) باید به سفر خود ادامه دهد و از سرزمین شداد بگذرد، قصهٔ فرعی ۱ ادامه پیدا می‌کند تا به آنجا که سرانجام اسد به کوه فنا می‌رسد و دیو ابرها را اسیر می‌کند. با به بند کشیده شدن دیو، قصهٔ فراگیر فرعی ۱هم پایان می‌یابد؛ اما از آن جایی که رویارویی اسد (سام) با مریخ اصلی (خاقان) هنوز به سرانجام نرسیده است، اسد (سام) شمس (پریدخت) را نزد میزان (خاقان) برمی‌گرداند. یعنی بازگشت به وضعیت نخستین و پایداری جدایی سام و پریدخت. چون خاقان باز هم خلف وعده می‌کند، قصهٔ فراگیر اصلی با نبرد نهایی اسد (سام) و مریخ (خاقان) پایان

می‌یابد و با کشته شدن مریخ (خاقان) به دست قمرِ اسد (قمرتاش)، اسد (سام) شمس (پریدخت) را به‌دست می‌آورد.

جدول۲ : قصهٔ فراگیر فرعی ۱

سفر به سرزمین ابرها: سام (اسد+زمین)، ابرها (مریخ+میزان)، پریدخت (شمس)، شداد، قیطاس (قمر مریخ)، فرهنگ و دیگران (قمر اسد)		
۱	اژدهاکشی	سام(اسد)، اژدها (مریخ+میزان)، دختر و آب (شمس)، مردم (زمین)، دختر (قمراسد)
۲	سلطان قهرمان شاه	سام (اسد)، سلطان قهرمان شاه (مریخ+میزان)، شریرِ پلنگینه‌پوش (زمین+شمس)، فرهنگ، پدر رضوانه، یک پری (قمراسد)، عاد زرین چنگ (قمر مریخ)
۳	گذر از سرزمین شداد (سفرقهرمانی)	سام (اسد)، شداد (مریخ+میزان)، اجازهٔ گذر (شمس)، سام و یارانش (زمین)، فرهنگ، شریره، طوطی دختر شداد، رضوانه (قمراسد)، شدید، ارغم، جوشن و... (قمر مریخ)
۴	جزیرهٔ نیم‌تنان	سام و فرهنگ (اسد+زمین)، قوزک (مریخ+میزان)، بازگشت بینایی (شمس)، رضوانه (قمر اسد)
۵	سنجر	سام (اسد+زمین)، سنجر (مریخ)، پریدخت (شمس)، مادر سنجر (میزان+قمرمریخ)، قلودو قلوش، فرهنگ و ... (قمر اسد)

جدول ۳: قصهٔ فراگیر فرعی۲

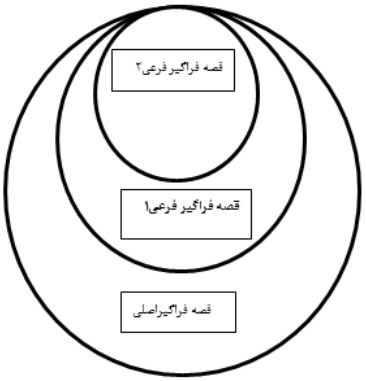
گذر از سرزمین شداد: سام(اسد)، شداد (مریخ+میزان)، اجازهٔ گذر(شمس)، سام و یارانش (زمین)، فرهنگ، شریره، طوطی دختر شداد، رضوانه (قمراسد)، شدید، ارغم، جوشن و.. (قمر مریخ)		
۱	**بهشت و جهنم شداد**	سام (اسد)، شداد (مریخ+میزان)، اجازهٔ گذر (شمس)، سام و یارانش (زمین)، پهلوان شاه (قمراسد)، ساحرهٔ پیر، ارغم و جوشن (قمر مریخ)
۲	**نبرد با کوه کن (سلاح جادویی)**	سام(اسد)، کوه‌کن (مریخ)، شداد (میزان)، اجازهٔ گذر (شمس)، سام و یارانش (زمین)، رضوانه (قمر اسد)
۳	**نبرد با عوج بنی عنق**	سام (اسد)، عوج (مریخ) شداد (میزان)، اجازهٔ گذر (شمس)، سام و یارانش (زمین)، قلود و قلوش (قمرهای اسد)
۴	**نبرد با شدید**	سام (اسد)، شدید (مریخ)، شداد (میزان)، اجازهٔ گذر (شمس)، سام و یارانش (زمین)، شدید (قمر مریخ)

ارتباط این سه قصهٔ فراگیر در نمودار ۱ نشان داده شده است.

نمودار۱: قصهٔ فراگیر اصلی: ماجراهای سام برای به‌دست آوردن پریدخت

قصهٔ فراگیر فرعی۱: سفر به کوه فنا

قصهٔ فراگیر فرعی۲: گذر از سرزمین شداد



در ***طومار سام‌نامه***، از طریق قصه‌ای فراگیر خرده‌روایت‌هایی ارائه می‌شوند که در عین استقلال نسبی، رابطه‌ای اندام‌وار با قصهٔ فراگیر اصلی دارند. این خرده‌روایت‌ها با بهره‌گیری از حضور یک یا چند شخصِ قصهٔ فراگیر اصلی چنان ساخته و پرداخته شده‌اند که نقال می‌تواند با نیم نگاهی به قصهٔ فراگیر یکی از خرده‌روایت‌ها را در یک مجلس نقل کند و برای شنوندگانش علاقه‌مندی برای شنیدن خرده‌روایت دیگری به‌وجود آورد.

در این طومار نخستین قصهٔ فراگیر فرعی (سفر به کوه فنا) از نیمهٔ طومار آغاز می‌شود، جایی که با بیشتر اشخاصِ نقل آشنا شده‌ایم و قصهٔ فراگیر دوم (گذر از سرزمین شداد) هم کمی پس از شروعِ قصهٔ فراگیر نخست. آغاز می‌شود. بدین ترتیب، هزارتوی روایت‌ها با پیشرفت قصهٔ فراگیر اصلی، زمانی که طومار به نیمه رسیده است، پیچیده‌تر می‌شود و این پیچیدگی پس از پشت سر گذاشتن قصهٔ فراگیر دوم (گذر از سرزمین شداد) به اوج می‌رسد.

درواقع، قصه‌های فرعی فراگیر ارتباط خرده‌روایت‌ها را با قصهٔ فراگیر اصلی پیچیده‌تر می‌کنند. در این دو قصهٔ فراگیر فرعی تنها اندکی به شمار اشخاص نیک‌کردار افزوده می‌شود. به سخن دیگر، یاران و همراهان سام جز شریر پلنگینه‌پوش یا شاپور و طوطی، دختر شداد، همان‌هایی هستند که در نیمهٔ نخست با آن‌ها آشنا شده‌ایم؛ اما اشخاص زیانکار بسیار، گوناگون و جدیدی در برابر سام و یارانش قرار می‌گیرند، بدون آنکه نیروهای زیانکار پیشین کاملاً حذف شده باشند. این گروه از زیانکاران یا مجهز به جادو هستند مانند کوه‌کن، خاطوره، قوزک و ... و یا از نیروهای جسمانی شگرفی برخوردارند، مانند عوج، شدید و... .

اگر بخواهیم طرح طومار را با ساختار نمایشنامه‌های کلاسیک مقایسه کنیم، قصهٔ فراگیر اصلی برابر طرح و قصهٔ فراگیر فرعی، برابر طرح فرعی[۱۲] خواهد بود. طرح نقشه، طراحی یا الگوی رویدادها در یک نمایشنامه، یک شعر یا هر اثر روایتی است. طرح رویدادها و اشخاص را چنان سازماندهی می‌کند که کنجکاوی و تعلیق را برانگیزاند (Cudden, 1998: 676). طرح فرعی کنش یا روایتی در نمایشنامه است که هم‌زمان با کنش اصلی، طرح افکنده می‌شود و معمولاً نسخه یا المثنایی از طرح اصلی است (Ibid, 876). هم‌چنان که پیش‌تر هم گفته شد در طومار نقالی آرایش و چیدمان خرده‌روایت‌های نمایشی است که ساختار را می‌سازد و رویدادها در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارند؛ زیرا بسیاری از رویدادهای طومار در واقع یا بن‌مایه‌های کهنی هستند که پیش‌تر در قالب روایت اسطوره‌ای یا افسانه‌ای بازگفته شده‌اند؛ مانند اژدهاکشی، سفر قهرمانی، پری‌کامگی و... یا تمامی یا بخشی از تیپ‌های سیاههٔ آرنه ـ تامپسون است که اولریش مارزلف قصه‌های ایرانی را با آن معیار طبقه‌بندی کرده است؛ مانند خرده‌روایت بدل پریدخت که بازخوانیِ تقدیر شوم، یعنی تیپ ۸۹۴ است، یا بخشی از نبرد کوه‌کن همخوان با بخشی از تیپ ۳۰۲B* است و ... (مارزلف، ۱۳۷۱: ۷۷-۷۹).

به هر رو شکسپیر در بسیاری از آثار درخشان خود در کنار طرح اصلی از یک طرح فرعی به منظور تقویت درون‌مایهٔ نمایشنامه بهره گرفت و کسانی چون برشت در نمایشنامهٔ «دایرهٔ گچی قفقازی» هم از همین شگرد بهره جستند. در طرح فرعی شخصیت محوری یا نیروی متخاصم طرح اصلی حضور ندارند؛ اما گاه پیش می‌آید که

اشخاص دیگر طرح اصلی حضور داشته باشند. معمولاً طرح فرعی برای تقویت اندیشهٔ محوریِ طرح اصلی طراحی می‌شود و در بزنگاهی که معمولاً نزدیک به اوج نمایشنامه است، طرح اصلی و طرح فرعی هم‌زمان یا به گونه‌ای درهم‌تنیده خاتمه می‌یابند. برای مثال می‌توان به ***هملت*** اثر شکسپیر اشاره کرد. در کنار شاهزاده هملت که عمویش تاج و تخت را از او ربوده است، قصهٔ فورتینبراس شاهزادهٔ دیگری در لابه‌لای طرح اصلی گفته می‌شود که سرانجام تاج و تختِ ربوده‌شده‌اش را بازمی‌یابد. وی در صحنهٔ پایانی که هملت، لایرتس، برادر افلیا، پلونیوس، عموی هملت به زخم شمشیر زهرآگین کشته شده‌اند و گرترود مادر هملت جام زهرآگین را به‌اشتباه سرکشیده است، به بارگاه وارد می‌شود (شکسپیر، ۱۳۷۰)

همچنان که در جدول ۱، ۲ و ۳ دیده می‌شود نه‌تنها شخصیت محوری ـ یا اسد در نگاه ساختارگرایانهٔ سوریو ـ در قصه‌های فرعی حضوری پررنگ دارد؛ بلکه اشخاص درجهٔ دو و سوم قصهٔ اصلی هم در قصه‌های فرعی ایفای نقش می‌کنند.

۶.ویژگی‌های اسد در قصه‌های فراگیر اصلی و فرعی و خرده‌روایت‌ها

اسد در هر سه قصهٔ فراگیر سام وجود دارد و تنها در برخی از خرده‌روایت‌های قصهٔ فراگیر اصلیِ اسد شخص دیگری مانند گل‌افروز، پریدخت یا فرهنگ کارکرد اسد را دارد. روشن است که به‌دلیل ساختار غنایی ـ حماسی قصه، شخصیت سام در منظومه بی‌شک با یک پهلوان حماسی فاصله دارد . قهرمانان حماسی غالباً ابرمردانی نام‌جویند که برای کسب افتخارات، حفظ کیان و استقلال یک ملت می‌کوشند و نبرد می‌کنند. جنگ‌های آنان به‌ویژه در حماسهٔ ملی ایران، نوعی نبرد میان خیر و شر یا رویارویی قدرت‌های اهورایی و اهریمنی است که به صورت جریانی سیال و دائمی در بستر رویدادی جالب و عبرت‌آموز به‌سوی سرنوشت‌های محتوم پیش می‌رود. معمولاً قهرمانان حماسه بنا به سرشت حماسه، در راستای اهدافی بزرگ دست به سفر می‌زنند (رزم‌جو، ۱۳۸۵ : ۵۳).

سام در منظومه و طومار در راستای به‌دست آوردن یک عشق به سفر می‌رود و درگیر ماجراجویی‌های شگرف می‌شود. اگرچه نیروی محرک وی در قهرمانی خلاف

قهرمانان حماسی عشق زمینی است و نه کسب افتخار و پاسداشت کیان و استقلال ملتی؛ اما در دلاوری و جنگاوری، خلق و خوی یلی بی‌نظیر همچون شخصیت‌های حماسی و در بسیاری از موقعیت‌ها برخوردی والامنشانه دارد. درنهایت، نبردهای سام با نیروهای زیانکار هم رنگ و بویی از رویارویی نیکی و بدی به خود می‌گیرد؛ زیرا مخالفت خاقان در ازدواج سام و پریدخت موجب صف‌آرایی نیروهای شر و خیر در برابر هم می‌شود. تجلی رویارویی این دو گروه را می‌توان در رویارویی سام با شداد دید. شداد پادشاه سرزمینی در مغرب تجلی اهریمن و صاحب بهشت است و جهنمی خودساخته دارد. همه را بندهٔ خود می‌داند و داعیهٔ خداوندی دارد.

سام برای رهانیدن پریدخت از دست دیو اَبرها باید از سرزمین شداد بگذرد؛ اما شداد، تجلی کفر، با فراخواندن جادوان و دیوان در برابر سام می‌ایستد. اگرچه سام در سراسر ***سام‌نامه*** قهرمانی است که در دشواری‌ها از خدا یاری می‌خواهد؛ اما در این هنگامه است که به‌روشنی این رویارویی به رویارویی نیکان و اهریمنان تبدیل می‌شود.

سام بیشتر درگیر عواطف و احساسات است و کمتر به خرد رجوع می‌کند. در منظومه از بی‌مهری پریدخت چنان متأثر می‌شود که می‌گرید؛ اما در ***طومار نقالی سام*** از چنین هنگامه‌ای پا را فراتر می‌گذارد و قصد خودکشی می‌کند. در طومار عشق با او چنان می‌کند که ۴۸ سال به وظایف سپهبدی خود در ایران پشت می‌کند و سرزمین های شگفت بسیار را می‌درنوردد تا به دلدار برسد. اما شگفتی کار در آنجاست که گویی او به تصویری دل داده است که به‌روشنی نمی‌داند تا چه اندازه شبیه صاحب تصویر است! زمانی که پرینوش (خواهر پریدخت) را از بند مکوکال آزاد می‌کند، دستور می‌دهد «یک کجاوه برای دختر خاقان درست کردند تا از چشم نامحرم پوشیده بماند و ضمنا در بین صحبت از او پرسید تو پریدخت خاقان هستی یا نه که او جواب داد نه ...» (حسینی، ۱۳۸۰: ۲۵). سام زمانی این پرسش را از پرینوش می‌پرسد که پرینوش را بر چهار میخ مکوکال دیده و او را رهانیده و دست او را گرفته و بر سر جنازهٔ دیو سیاه برده است.

سرانجام این عشقِ ۴۸ سالهٔ سرشار از اندوه و رنج به پیوند می‌انجامد؛ اما شگفتی آنجاست که به رغم همهٔ تلاش‌ها، کوشش‌ها و پایداری‌های، با به دنیا آمدن زال که سپیدموی و سرخ‌روی است، سام پریدخت را از خود می‌راند (همان، ۲۰۱).

ویژگی دیگر او پایبندی جنون‌آمیز به سنت‌هاست. حاضر نیست پریدخت را بدزد، با آنکه بارها و بارها پریدخت را در کنار خویش داشته است؛ اما رضایت پدر یا ولی شرط اصلی وصلت او با پریدخت است؛ زیرا به باور او «دور از جوانمردی است که پریدخت را بی رضایت پدر با خود به ایران ببرد و باید وی را از پدرش خواستگاری کند و به آداب و رسوم انسان عمل کند» (همان، ۴۷، ۵۸، ۸۲، ۸۸)، حتی اگر برای دستیابی به چنین رضایتی مجبور شود ماجراهای پرمخاطرهٔ بسیاری را تحمل کند.

در حالی که خاقان، پدر پریدخت بارها و بارها نیرنگ می‌سازد، پیمان می‌شکند، دروغ می‌گوید، پریدخت هم بارها و بارها سام را از نیرنگ‌بازی‌های پدر برحذر می دارد. سام تا بدان اندازه ساده‌دل است که نقال هم از ساده‌دلی‌اش سخن می‌گوید (همان، ۶۵) و حتی نهنگال دیو هم او را می‌تواند فریب دهد (همان، ۱۳۱).

در عین حال این پهلوان به‌سادگی حاضر به پوزش‌خواهی است. در راه رسیدن به سرزمین شداد با دشت خرم و سبزی روبه‌رو می‌شوند که سام آنجا را برای سیر شدن حیواناتش مناسب دید. چندی در آن جا ماندند تا آن صاحب زمین به اعتراضِ رها شدن اسب‌ها در زمینش با سام درگیر می‌شود. سام پوزش‌خواهی می‌کند و حاضر به پرداخت غرامت می‌شود. چون صاحب زمین دست از گستاخی برنمی‌دارد، سام با او کشتی می‌گیرد و نبرد می‌کند (همان، ۱۲۳–۱۲۵)؛ حال آنکه در موقعیت همسان در حماسه، رستم در خوانِ پنجمِ هفت‌خوان رخش را در کشتزار اولاد رها می‌کند و چون اولاد زبان به اعتراض می‌گشاید رستم بی‌سخنی او را مجازات می‌کند (فردوسی، ۱۳۸۰: ۲/ ۲۵۲ ب ۴۴۰–۴۴۵).

پایبندی سام به اخلاقیات در طومار تا به آن اندازه است که در رویارویی نهایی خود به جنگ خاقان نمی‌رود؛ بلکه قمرتاش پسر برادر خاقان به این نبرد می‌رود و خاقان را می‌کشد (طومار نقالی سام‌نامه، ۱۳۸۰: ۱۹۸ـ ۱۹۹).

۷. ویژگی‌های مریخ در قصه‌های فراگیر اصلی و فرعی و خرده‌روایت‌ها

مریخ در قصهٔ فراگیر اصلی خاقان، در قصهٔ فراگیر فرعی ۱ ابرها و در قصهٔ فراگیر فرعی ۲ شداد است. در خرده‌روایت‌های قصهٔ فراگیر اصلی، کارکرد مریخ به اشخاص گوناگون محول شده است؛ ازجمله مکوکال دیو، سهیل جهانسوز، توفان، کهرم، خاقان، نهنگال دیو، قمرتاش. بخشی از آن‌ها خویشاوندان پریدخت یا عوامل خاقان و چندتایی دیو و اژدها هم در میان آن‌ها دیده می‌شود. در خرده‌روایت‌های قصهٔ فراگیر فرعی ۱ بر شمار بوده‌های زیانکاری که کارکرد مریخ را دارند افزوده می‌شود؛ مانند اژدها، قوزک، سنجر که مادری جادوگر دارد؛ در خرده‌روایت‌های قصهٔ فراگیر فرعی ۲ هم اسد همواره سام است و مریخ در هیئت شداد، کوه‌کن، عوج و شدید پدیدار می‌شود.

در این طومار همهٔ اشخاص و بوده‌هایی که کارکرد مریخ را دارند، شخصیت‌های نوعی‌اند. اگر انسان باشند مانند خاقان یا شداد در مقابله با اسد همهٔ توان خود را به کارمی‌بندند و به هیچ روی حاضر به سازش نیستند و تجسم انسانی اهریمن‌اند. خاقان کشته می‌شود و شداد در غاری پنهان، مانند ضحاک که در غار یا چاهی زیر کوه دماوند به بند کشیده شد.

بوده‌های ماورائی زیانکار مانند دیو، جادو و اژدها هم جلوه‌های متفاوتی از اهریمن‌اند، جز عوج که از ادبیات سامی وارد ***سام‌نامه*** شده است و دیو ابرها همگی از میان برده می‌شوند. عوج به مصر می‌گریزد و ابرها به غنیمت جنگی سام تبدیل می‌شود که با وی به زابلستان می‌رود.

گفتنی است شخصیت عوج درواقع از ادبیات سامی وارد ***سام‌نامه*** شده است. پژوهشگران براین باورند که از آن جایی که در متون کهن منوچهر و موسی(ع) هم‌عصر دانسته شده‌اند، در فرهنگ ایرانی گرایشی به آمیختن روایت‌های دینی و ملی دیده می‌شود و از این رو، عوج در قالب روایتی مجزا در ***سام‌نامه*** آورده شده است. با توجه به آنکه در روایات دینی، عوج به دست حضرت موسی(ع) کشته می‌شود، از این رو سام عوج را نمی‌کشد و عوج به مصر فرار می‌کند (بشیری و محمدی، ۱۳۹۳: ۱۳۷).

۸. نتیجه

ارتباط قصه‌های فراگیر در طومار ارتباطی تودرتوست که در بزنگاه‌های گوناگونی به سرانجام می‌رسند. چنان که نقشه‌ای سه لایه را شکل می‌دهد که مخاطب را با خود به درون هزارتویی از رویدادها می‌کشاند. هر یک از این لایه‌ها که از آن‌ها به‌عنوان قصه‌های فراگیر اصلی و فرعی یاد شده‌اند شامل خرده‌روایت‌های زیادی هستند. این خرده‌روایت‌ها ارتباط اندام‌واری با هم ندارند؛ اما جزئی از یکی از قصه‌های فراگیر سه‌گانه به شمار می‌آیند که یک به یک از دل هم بیرون می‌آیند. این ساختار این امکان را به نقال می‌دهد تا بتواند هر مجلس نقلی را برای گروه مخاطبان متفاوت بازگوید، چنان که مخاطبان جذب خرده‌روایت آن مجلس نقل می‌شوند؛ اما لزوماً از همهٔ بخش‌های سرنوشت سام آگاه نمی‌شوند. در این ساختار نمایشی خرده‌روایت‌ها حکم آجرهایی را دارند که در عین برخورداری از هستی‌ای مادی مستقل، به گونه‌ای کنار هم چیده شده‌اند که جزئی از بنایی با ساختاری پیچ در پیچ به‌شمار می‌آیند. آنچه این ساختار شگفت را برای مخاطب هر مجلس نقل قابل فهم می‌کند و باعث می‌شود تا در آن گم نشود، حضور سام در بیشتر روایت‌هاست که کمک می‌کند تا خرده‌روایت‌ها از موضوع قصهٔ فراگیر اصلی دور نشوند.

از سوی دیگر، کثرت رویدادها و شیوهٔ چیدمان نمایشی این رویدادها فرصت پرداخت به ابعاد گوناگون اشخاص طومار را به آفرینندهٔ اثر نمی‌دهد. درواقع، در این هزارتو کارکردها بر دوش اشخاصی است که خلاف ساختار پیچیدهٔ طومار، تک-ساحتی‌اند. طومار همچون افسانه اشخاص نوعی را معرفی می‌کند که برای مخاطب رفتاری آشنا و هماهنگ با عرف و قراردادهای مردم عادی دارند و جلوه‌هایی از اخلاق و ادب مردمی را به نمایش می‌گذارند؛ اما خلاف مردم عادی گرفتار رویدادهایی شگفت و غریب می‌شوند.

گزینش چنین اشخاصی موجب می‌شود که تمرکز بر رویدادها باشد و نه اشخاص؛ زیرا مخاطب درگیر شناختِ ویژگی‌های اشخاص نمی‌شود. به سخن دیگر، در ***طومار نقالی سام‌نامه***، پیچیدگی و گوناگونی رویدادها بر ترسیم ابعاد روانی و رفتاری

اشخاص برتری دارد؛ چنان که خرده‌روایت‌ها و چیدمان هزارتوگونهٔ آن‌ها چنان طراحی می‌شوند که شنوندهٔ نقل با ماجراها و نه با اشخاص همراه شوند.

از نظر معنایی، تقابل پیچیدگی ساختار طومار و سادگی اشخاص اشارتی است به جهان ناآرامی که انسان را احاطه کرده است، جهانی که نیروهای زیانکار پرشماری در برابر نیکان قد علم می‌کنند؛ اما همچون جهان افسانهٔ قهرمانان نیک‌کردار و ساده دل به رغم همهٔ دشواری‌ها، به یاری ایزد و یاری‌دهندگان نیک‌کردارش به خواستهٔ خود می‌رسند.

پی‌نوشت‌ها

۱.اگر بپذیریم که قصهٔ منظومه پیش از این در میان مردم وجود داشته است و نقالان هر یک به فراخور بخشی را به شعر برگرداندند، ***طومار نقالی سام‌نامه*** بازگفتِ دوبارهٔ این افسانه‌های کهن به نثر است. بدین ترتیب گویا این قصه از نثر به نظم و بار دیگر از نظم به نثر برگردانده شده است.

۲. برای مثال هنگامی که سام در جزیرهٔ نیم‌تنان گرفتار می‌شود پریان با نیم‌تنان می‌جنگند و به جادوی آنان از میان می‌روند تا آنکه شمسه تنبل را می‌فریبد و او را می‌کشد؛ اما در طومار سخنی از نبرد پریان و نیم‌تنان نیست. درنهایت، این رضوانه پری است که قوزک، فرمانروای جادوگر جزیره، را می‌فریبد و می‌کشد.

۳. تأکید می‌شود که منظور از متن نمایشی نمایشنامه نیست؛ بلکه منظور متنی است که خلاف متن ادبی که سرشتی خواندنی دارد، طی یک اجرا کامل می‌شود. نقالان همگی قصه‌های خود را برای مخاطبان نقل می‌کنند و در نقل از عناصر اجرا چون بازیگری بهره می‌گیرند. بنابراین، تصویر نهایی قصه نه در متن نوشتاری بلکه در متن اجرایی شکل می‌گیرد.

۴. Bricolur، در میان پژوهشگران انگلیسی‌زبان در برابر این واژه، rag-and-bone man به معنی خرت و پرت جمع‌کن رواج یافته است.

۵. Fairy ale برابر این واژه در متون فارسی بیشتر قصه‌های پریان آمده است. با توجه به توضیحات پگاه خدیش در مقدمهٔ کتاب ***ریختارشناسی افسانه جادویی*** (۱۳۹۲) برابرِ افسانهٔ جادویی درست‌تر است.

6. Mytheme

7. Étienne Souriau

۸. منظور سوریو از کارکرد نقشی نمایشی است که مجزای از هر گونه شخصیت‌پردازی خاص آن صورت بسته است و منظور پراپ از کارکرد یا خویشکاری عمل یک شخصیت است که برحسب میزان اهمیت آن در پیشبرد کنش تعریف می‌شود.

۹.این کارکرد در چارچوب ساختار نمایشنامه‌های کلاسیک در شخصیت محوری متجلی می‌شود.
۱۰. این کارکرد در چارچوب ساختار نمایشنامه‌های کلاسیک در نیروی متخاصم متجلی می‌شود.
11. Plot
12. Subplot

منابع

- آیدنلو، سجاد (۱۳۹۰). «ویژگی‌های روایات و طومارهای نقالی». ***بوستان ادب دانشگاه شیراز***. س۳. ش۱. پیاپی ۷. صص ۱-۲۸.
- _____ (۱۳۹۲). «برخی نکات و بن‌مایه‌های داستانی منظومه پهلوانی ـ عامیانهٔ زرین قبا». ***فرهنگ و ادبیات عامه***. د ۱. ش۱. صص۱-۴۰.
- _____ (۱۳۸۹). «طرح چند نکته و دشواری واژگانی کهن‌ترین طومار نقالی». ***ویژه‌نامهٔ فرهنگستان هنر***(فرهنگ‌نویسی). ش۳. صص۱۱۲-۱۳۲.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). ***درآمدی بر ساختارگرایی***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگه.
- بشیری، علی‌اصغر و علی محمدی (۱۳۹۳). «ریشه‌یابی نبرد سام با عوج بن عنق در سام-نامه بر اساس دیدگاه انطباق در حماسه‌ها». ***پژوهشنامهٔ ادب حماسی***. س۱۰.ش ۱۷. صص ۱۳۵-۱۵۴.
- حسینی، حسین (۱۳۸۰). ***طومار نقالی سام‌نامه***. تهران: نمایش.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۹۲). ***ریخت‌شناسی قصه‌های پریان***. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. چ۳. تهران: توس.
- رزم‌جو، حسین (۱۳۸۵). ***انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی***. مشهد: دانشگاه فردوسی.
- ***سام‌نامه***(۱۳۹۰). تصحیح وحید رویانی. تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.
- سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۷۷). ***راهنمای نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ عباس مخبر. چ ۲. تهران: طرح نو.
- شکسپیر، ویلیام (۱۳۷۰). ***هملت***. ترجمهٔ م.ا. به آذین. تهران: اندیشه.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۰). ***شاهنامه***. تهران: ققنوس.
- فورست، لیلیان (۱۳۷۵). ***رمانتیسم***. ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: نشرمرکز.

–لوی استروس، کلود (۱۳۷۶). ***اسطوره و معنا گفت‌وگویی با کلود لوی استروس***. ترجمهٔ شهرام خسروی. تهران: نشر مرکز.
- نیکخو، عاطفه و یدالله جلالی پنداری (۱۳۹۴). «بررسی ساختار زبان حماسی در طومار جامع نقالان معروف به *هفت‌لشکر*». ***فرهنگ و ادبیات عامه***. س ۳. ش ۵. صص۱۰۱–۱۲۸.
- ناصربخت، محمدحسین (۱۳۹۵).« بررسی ساختاری طومار رستم و سهراب مرشد عباس زریری». ***مجموعه‌مقالات همایش ملی میراث روایی***. به کوشش مریم نعمت طاوسی. تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری. صص۳۵۱–۳۷۴.
- ناظرزاده، فرهاد (۱۳۸۳). ***درآمدی به نمایشنامه‌نویسی***. تهران: سمت.
- نعمت‌طاوسی، مریم (۱۳۹۴). «در جست‌وجوی پاره‌های از یاد رفتهٔ اسطورهٔ گرشاسپ». ***ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی***. د ۱۱. ش۳۸. صص۲۷۳–۲۹۹.
- مارزلف، اولریش (۱۳۷۱). ***طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی***. ترجمهٔ کیکاووس جهانداری. تهران: سروش.
- Cudden, J.A.(1998). *Literary Terms*. England: Penguin.
- Johnstone, Barbara (2001). «Discourse Analysis and Narrative». *The Handbook of Discourse Analysis*. Eds. Deborah Schifrin & et al.. Oxford, UK: Blackwell Publisher. Pp. 635-649.