

## ساختار نمایشی طومارهای نقالی بر پایه نظریه سوریو

### مطالعه موردي: طومار نقالی سامانname

مریم نعمت‌طاووسی<sup>۱\*</sup>

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

#### چکیده

نمایش‌های سنتی ایرانی گنجینه کمتر کشف شده‌ای از فرهنگ و ادب ایرانیان به‌شمار می‌آیند که کمتر بدان توجه شده است. هنر نقالی – که در فهرست میراث ناملموس در خطر یونسکو هم به ثبت رسیده است – از این قاعده مستثنای 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 مطالعه موردي طومار نقالی سامانname با تکیه بر نظریه کارکردهای اتین سوریوی ساختارگرا تلاش شد تا این ساختار ترسیم شود. با بررسی اکتشافی روشن شد که طومار نقالی سامانname بر بنیاد یک قصه فراگیر اصلی و دو قصه فراگیر فرعی که هر یک از شماری خرد – داستان شکل گرفته شده‌اند، ساخته و پرداخته شده است. قصه‌های فراگیر آرایش خرد داستان‌ها را چنان طرح افکنده‌اند که مخاطب را با خود به درون هزارتویی از رویدادها می‌کشاند. از سوی دیگر خرد داستان‌های طومار ارتباط انداموار با یکدیگر ندارند؛ اما به واسطه آن که جزوی 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 (نویسنده مسئول).

\* maryamnemattavousi@yahoo.com

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

**واژه‌های کلیدی:** طومار نقالی، سامنامه، کارکردهای شش‌گانه اتین سوریو، قصه فرگیر، خردۀ داستان.

## 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 منظومه ادبی مرجع را در زمان نقل و درنتیجه در متن طومارهای نقالی کاملاً تغییر داده است بسا لحظات درخشان قصه منظومه ادبی مرجع در متن طومارهای نقالی کاملاً دگرسان شده‌اند. با این همه اگرچه از نگاه ادبیت طومارهای نقالان تاب مقایسه با منظومه ادبی مرجع را ندارند؛ اما بی‌شك از نگاه نقل و نمایش چه بسا مخاطبان 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 نمایشی ستی آینی دریچه‌ای به جهان فکری مردم عادی در مقام آفریننده اثر و مخاطب اثربند. درواقع، بررسی روایات طومارهای نقالی نه تنها می‌تواند برخی مبهمات شاهنامه و متون پهلوانی را روشن کند؛ بلکه دست‌مایه درخور توجهی برای برخی نتیجه‌گیری‌ها درباره روان‌شناسی مردم ایران در عصر صفوی و قاجار و بررسی جامعه‌شناسی‌حتی محیط ستی فرهنگی اجتماعی ایران در آن ادوار در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد (آیدنلو، ۱۳۹۰: ۲۲).

از نگاه نمایش سنتی ایرانی که زاویه دید این نوشتار است، طومارهای نقالی همچون تعزیه‌نامه‌ها، متون نمایشی ارزشمندی به‌شمار می‌آیند که بر مبنای قراردادهای مشخص نمایشی – که در فرهنگ ایرانی ریشه دارد – نگاشته شده‌اند. واکاوی این طومارها نه تنها 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 پایه 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 پایه الگوهای ایرانی در پیش رو بگذارد.

طومار نقالی سام‌نامه، نمونه مورد انتخاب این پژوهش است که اقتباسی نمایشی از منظومة سام‌نامه است. این طومار خلاف دیگر طومارهای برگرفته از منظومه‌های پهلوانی به طور کامل به نثر برگردانده شده است. برخی این امر را بهدلیل دورنمایه غنایی – پهلوانی (رمانس‌گونه) آن می‌دانند که در قیاس با منظومه‌های دیگر عاشقانه تر است و شاید این گونه داستانی مخاطبان بیشتری در زمانه خود داشته است (آیدنلو، ۱۳۹۰: ۳).

اگرچه بسیاری از پژوهشگران و اندیشمندان چون سعید نقیسی، ذبیح‌الله صفا، منصور رستگار فسایی، فرنگیس پرویزی و ... منظومة سام‌نامه را اثر خواجه‌ی کرمانی می‌دانند؛ اما با تکیه بر دلایلی چون یکدست نبودن ابیات و کاربرد نامهای عجیب و غریب مانند قلواه، 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 رشتۀ نظم کشیده است (رویانی، ۱۳۹۰: سی و چهار).<sup>۱</sup>

پاره‌های زندگی گرشاسب/ سام از جمله 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 گرشاسب، ۲. پیوستن گرشاسب/ سام به پری. پاره‌های پراکنده زندگی گرشاسب در متون کهن و ادب پارسی بیشتر بر نبردها و دلاوری‌های این دلاور کیهانی متمرکز است و ماجراهای گرشاسب و پری رد پرزنگی در این متون بر جای نگذاشته است. اما در ادبیات مردمانه تصویر روشن‌تری از این فراز زندگی گرشاسب 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 در واقع روایت خاطرات انباشته شده از رابطه گرشاسب و پری است و در این چارچوب ماجراهای حماسی، اساطیری و افسانه‌ای بسیاری از ادب رسمی و مردمی وام‌گرفته و دگرگون شده‌اند.

قصه منظمه سام‌نامه درباره 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 قصه منظمه دارد<sup>۳</sup> که موضوع این نوشتار نیست. تنها نکته 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 ادامه طومار با تمرکز بر رویدادهای زندگی زال پیش می‌رود، در بررسی ساختاری طومار نقالی سام‌نامه تنها آن بخش از قصه طومار که آغاز، میانه و پایان آن هم خوان آغاز، میانه و پایان منظمه 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 منظمه نیامده، پرداخته نخواهد شد.

با تأکید بر این نکته که طومار سام‌نامه یک متن نمایشی<sup>۳</sup> 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 می‌گرفته‌اند؛ الگو و ساختاری که می‌تواند نمایش نامه‌نویسان 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 وجود 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 برشعردن 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، آشتفتگی ترتیب و نظم روایی، جایه‌جایی اشخاص و روایتها، کم‌دقیقی، 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 - پهلوانی ایران و با نگاه به شاهنامه فردوسی، در جزئیات با منابع مکتوب مطابقت ندارد و نقلان و روایت‌گزاران در طول چند صد سال رواج این فن همواره تخیل و خواسته‌های خود و نیز عالیق و پسند شنوندگان مجلس نقل را در نقل شفاهی و سپس در نگارش و تدوین طومارها داده‌اند (آیدنلو، ۱۳۹۰).

آیدنلو در نوشتاری دیگر با عنوان «برخی نکات و بنایه‌های داستانی منظمهٔ پهلوانی - عامیانه» به مضامین داستانی منظمهٔ زرین قبا - که محتوایی نقالی دارد و می‌تواند در بازشناسی و تکمیل بنایه‌های ادب عامیانه - نقالی سودمند باشد - پرداخته است. نویسنده در این مقاله تأکید می‌کند که روایت‌های منظوم و منتشر نقالی - عامیانه که بر موضوع پهلوانان محلی متمرکزند، در راستای بازتاب باورها و خواسته‌های دینی - 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، به خوبی 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 زریزی» نوشته محمدحسین ناصربخت. وی طومار نقالی رستم و سهراب مرشد زریزی را بر اساس نظرات پرآپ تجزیه و تحلیل می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که این متن متعلق به یکی از مشاهیر مکتب نقالی اصفهان در نیمة اول سده چهاردهم خورشیدی است. در این طومار با بهره‌برداری از مجموعه 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 نتیجه اجتناب‌ناپذیر ناگزیر شیوهٔ اجرای نقل نمایشی است (ناصربخت، ۱۳۹۵).

### ۳. چارچوب نظری

درام را برون‌گرأترين، روشن‌مندترین و منضبط‌ترین فرم و قالب ادبی دانسته‌اند (فورست، ۱۳۷۵: ۹۰) و از همین رو به نظر می‌آيد 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 - استروس کسی را که این چیزها را بازمی‌یابد، نظم می‌دهد و دیگر بار استفاده می‌کند، ب瑞کولر<sup>۴</sup> 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 - استروس، ۱۳۷۶: ۱۴).

دو رویکرد مهم در ساختارگرایی رویکرد ولا دیمیر پراپ روسی و کلود لویی - استروس است. پراپ در کتاب خود با عنوان *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان* بر آن بود تا نشان دهد که افسانه‌های جادویی<sup>۵</sup> 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 همه 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 در بردارنده همه آن‌ها نیست (پراپ، ۱۳۹۲: ۴۹-۵۸).

لوی - استروس خلاف پراپ به تسلسل روایت علاقه‌ای ندارد؛ بلکه دلبسته ساختاری است که به اسطوره معنا می‌بخشد. وی واحدهای اسطوره را به میتیم<sup>۶</sup> قابل بخش می‌داند (مانند فونیم و مورفینم در زبان‌شناسی) و باور دارد که این واحدها مانند واحدهای انتزاعی و اساسی زبانی در قالب تقابل‌های دو تایی سامان یافته‌اند. لوی - استروس بی‌توجه 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 حوزه متن نمایشی شاخص‌ترین نظریه‌پرداز ساختارگرا این سوریو<sup>۷</sup> (۱۸۹۲-۱۹۷۹)، فیلسوف بنام فرانسوی است. وی بر این باور است که یک موقعیت نمایشی از

ترتیب خاصی از کارکردها<sup>۸</sup> 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 به وجود 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<sup>۹</sup>. وی این کارکرد را اسد می‌نامد. خواست یا اراده 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<sup>۱۰</sup>. تقابل این دو کارکرد محور نمایشی اصلی یک متن نمایشی را ایجاد می‌کند. خواست اسد و اراده 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 دریافت‌کننده خیر خواهد بود. دو کارکرد دیگر میزان یا حکم 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 کارکرد پایه در شخصیت‌هایی متجلی شوند و بر این اساس روابط میان آن‌ها تعیین شود. اما هر یک از این پنج موقعیت که پرورانده شوند بر حسب 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 مرتبط با هم، بیشتر سهیم می‌دانیم تا در احساسات بقیه. در اینجا نوعی قانون عاطفی عمل می‌کند (اسکولز، ۱۳۸۳: ۸۲-۸۶).

رویکرد ساختارگرها به اسطوره و ادبیات یکسان نیست؛ اما همه 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 به میان می‌آید منظور ارتباط اجزا در یک پدیده با همدیگر است. گفته شده است که یکی از جلوه‌های برجسته ساختار در هنر نمایش در طرح<sup>۱۱</sup> نمایشنامه نهفته است؛ زیرا طرح نقشه یا زمینه‌ای است که محتوها و فرم در آن پرورش می‌یابد. شخصیت، زمان، مکان، گفت و شنود 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: ۱۷۲-۱۷۴). در ساختار تئاتر کلاسیک، هر متن نمایشی دربردارنده شماری رویداد است که بر بنیاد نقشه‌ای از پی هم چیده می‌شوند که برابر این رویدادها در نمایش ایرانی را می‌توان خردروایت بدانیم.

از این رو، برای ارائه تصویری روشن از ساختار نمایشی طومار نقالی سام‌نامه، خردروایتها و ارتباط آن‌ها به شیوه اکنشافی با هم واکاوی خواهند شد. سپس کارکردها در هر خردروایت 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 خردروایتها دست خواهیم یافت.

## ۵. پی‌رفت و آرایش خردروایتهای نمایشی در طومار نقالی سام‌نامه

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

**جدول ۱: قصه فراگیر اصلی**

|   |   |
|---|---|
| ۱ | قلعه نهنگال<br>سام (اسد+قمر شمس)، دیو مکوکال (مریخ +میزان)، پرینوش (شمس)، خاقان (زمین)                                      |
| ۲ | زنдан سهیل جهانسوز<br>پریدخت (اسد+زمین)، سهیل جانسوز (مریخ + میزان)، سام (شمس)، دختر سهیل جهانسوز (قمراسد)، پرینوش (قمرشمس) |
| ۳ | دلدادگی گل افروز<br>گل افروز (اسد+زمین)، عشق سام به پریدخت (مریخ)، سام (شمس+میزان)، قلود (قمرشمس)                           |
| ۴ | آزادکردن رضوانه پری<br>سام (اسد+زمین)، پدر و مادر گل افروز (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، پیروز 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      | سام (اسد+زمین)، ابرها (مریخ+میزان)، پریدخت (شمس)، شداد و قیطاس (قمرمریخ)، فرهنگ و دیگران (قمر اسد)<br>(سفر قهرمانی)    |

در این میان دو خردروایت دو قصه فراگیر فرعی را نسبت به شماری از خردروایتها پیدا می‌کنند. به دلیل استقلال نسبی دو خردروایت سفر به کوه فنا و گذر از سرزمین شداد، این دو خردروایت در قالب دو قصه فراگیر فرعی در متن پدیدار می‌شوند (جدول ۲ و ۳). بدین ترتیب قصه کوه فنا حکم قصه فراگیر را برای قصه سرزمین شداد پیدا می‌کند که هر دو در دل قصه فراگیر اصلی جای گرفته‌اند (جدول ۴). قصه 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، قصه 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، قصه فراگیر فرعی ۱ هم پایان می-یابد؛ 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 و عده می‌کند، قصه فراگیر اصلی با نبرد نهایی اسد (سام) و مریخ (خاقان) پایان

می‌باید و با کشته شدن مریخ (خاقان) به دست قمر اسد (قمرتاش)، اسد (سام) شمس (پریدخت) را به دست می‌آورد.

### جدول ۲: قصه فراگیر فرعی ۱

|   |                                  |  |
|---|----------------------------------|--|
| ۱ | اژدهاکشی                         | سام (اسد+زمین)، ابرها (مریخ+میزان)، پریدخت (شمس)، شداد، قیطاس (قمر مریخ)، فرهنگ و دیگران (قمر اسد)   |
| ۲ | سلطان قهرمان شاه                 | سام (اسد)، سلطان قهرمان شاه (مریخ+میزان)، شریر پلنگینه پوش (زمین+شمس)، فرهنگ، پدر رضوانه، یک پری (قمر اسد)، عاد زرین چنگ (قمر مریخ)                  |
| ۳ | گذر از سرزمین شداد (سفر قهرمانی) | سام (اسد)، شداد (مریخ+میزان)، اجازه گذر (شمس)، سام و یارانش (زمین)، فرهنگ، شریره، طوطی دختر شداد، رضوانه (قمر اسد)، شدید، ارغم، جوشن و... (قمر مریخ) |
| ۴ | جزیره نیم تنان                   | 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+قمر مریخ)، قلود و قلوش، فرهنگ و... (قمر اسد)   |

### جدول ۳: قصه فراگیر فرعی ۲

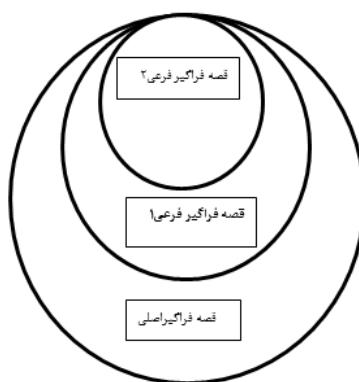
|   |                              |  |
|---|------------------------------|--|
| ۱ | بهشت و جهنم شداد             | گذر از سرزمین شداد: سام (اسد)، شداد (مریخ+میزان)، اجازه گذر (شمس)، سام و یارانش (زمین)، فرهنگ، شریره، طوطی دختر شداد، رضوانه (قمر اسد) |
| ۲ | نبرد با کوه کن (سلاح جادویی) | سام (اسد)، کوه کن (مریخ)، شداد (میزان)، اجازه گذر (شمس)، سام و یارانش (زمین)، رضوانه (قمر اسد)   |
| ۳ | نبرد با عوج بنی عنق          | سام (اسد)، عوج (مریخ) شداد (میزان)، اجازه گذر (شمس)، سام و یارانش (زمین)، قلود و قلوش (قمرهای اسد)                                     |
| ۴ | نبرد با شدید                 | سام (اسد)، شدید (مریخ)، شداد (میزان)، اجازه گذر (شمس)، سام و یارانش (زمین)، شدید (قمر مریخ)  |

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

### نمودار ۱: قصهٔ فراگیر اصلی: ماجراهای سام برای به‌دست آوردن پریدخت

قصهٔ فراگیر فرعی ۱: سفر به کوه فنا

قصهٔ فراگیر فرعی ۲: گذر از سرزمین شداد



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

در این طومار نخستین قصهٔ فراگیر فرعی (سفر به کوه فنا) از نیمةٌ طومار آغاز می‌شود، جایی که با بیشتر اشخاص نقل آشنا شده‌ایم و قصهٔ فراگیر دوم (گذر از سرزمین شداد) هم کمی پس از شروع 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 فرآگیر ارتباط خردروایت‌ها را با قصه فرآگیر اصلی پیچیده‌تر می‌کنند. در این دو قصه فرآگیر 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 نیمة 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 مجهر 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، قصه فرآگیر اصلی برابر طرح و قصه فرآگیر فرعی، برابر طرح فرعی<sup>۱۲</sup> 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 المثلای از طرح اصلی است (Ibid, 876). هم‌چنان که پیش‌تر هم گفته شد در طومار نقالی آرایش و چیدمان خردروایت‌های نمایشی است که ساختار را می‌سازد و رویدادها در درجه 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 سیاهه آرنه – تامپسون است که اولریش مارزلف قصه‌های ایرانی را با آن معیار طبقه‌بندی کرده است؛ مانند خردروایت بدل پریدخت که بازخوانی تقدیر شوم، یعنی تیپ ۸۹۴ است، یا بخشی از نبرد کوهکن همخوان با بخشی از تیپ B<sup>۱۳</sup> است و ... (مارزلف، ۱۳۷۱: ۷۷-۷۹).

به هر رو شکسپیر در بسیاری از آثار درخشنان خود در کنار طرح اصلی از یک طرح فرعی به منظور تقویت درون‌مایه نمایشنامه بهره گرفت و کسانی چون برشت در نمایشنامه «دایره گچی فرقاڑی» 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 اندیشه محوری طرح اصلی طراحی می‌شود و در بزنگاهی که معمولاً نزدیک به اوج نمایشنامه است، طرح اصلی و طرح فرعی هم‌زمان یا به گونه‌ای در هم‌تینیده خاتمه می‌یابند. برای مثال می‌توان به هملت اثر شکسپیر اشاره کرد. در کنار شاهزاده هملت که عمومیش تاج و تخت را از او ربوده است، قصه فورتینبراس شاهزاده دیگری در لابهای طرح اصلی گفته می‌شود که سرانجام تاج و تخت ربوده شده‌اش را بازمی‌یابد. وی در صحنه پایانی که هملت، لايرتس، برادر افlia، پلۇنيوس، عمومی هملت به زخم شمشیر زهرآگین کشته شده‌اند و گرتروود مادر هملت جام زهرآگین را به اشتباه سرکشیده است، به بارگاه وارد می‌شود (شکسپیر، ۱۳۷۰)

همچنان که در جدول ۱، ۲ و ۳ دیده می‌شود نه تنها شخصیت محوری – یا اسد در نگاه ساختارگرایانه سوریو – در قصه‌های فرعی حضوری پررنگ دارد؛ بلکه اشخاص درجه دو و سوم قصه اصلی هم در قصه‌های فرعی ایفای نقش می‌کنند.

#### ۶. ویژگی‌های اسد در قصه‌های فراگیر اصلی و فرعی و خردرواییت‌ها

اسد در هر سه قصه فراگیر سام وجود دارد و تنها در برخی از خردرواییت‌های قصه فراگیر اصلی اسد شخص دیگری مانند گل‌افروز، پریدخت یا فرهنگ کارکرد اسد را دارد. روشن است که بهدلیل ساختار غنایی - 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 حماسه 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 محظوم 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 برخوردي 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 صفات‌آرایی 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 اهربیان و صاحب بهشت است و جهنمی خودساخته دارد. همه را بنده خود می‌داند و داعیه خداوندی دارد.

سام برای رهانیدن پریدخت از دست دیو آبرها 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 به روشنی این رویارویی به رویارویی نیکان و اهربیان تبدیل می‌شود.

سام بیشتر در گیر 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 به روشنی 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 خمنا 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 جنازه دیو سیاه برده است.

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

ویژگی دیگر او پایبندی جنون‌آمیز به سنت‌هاست. حاضر نیست پریدخت را بذد، 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 پر مخاطره 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 نیرنگ بازی‌های پدر برهزاد می‌دارد. سام تا بدان اندازه ساده‌دل است که نقال هم از ساده‌دلی اش سخن می‌گوید (همان، ۶۵) و حتی نهنگال دیو هم او را می‌تواند فریب دهد (همان، ۱۳۱).

در عین حال این پهلوان به سادگی حاضر به پوزش خواهی 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 پوزش خواهی می‌کند و حاضر به پرداخت غرامت می‌شود. چون صاحب زمین دست از گستاخی برنمی‌دارد، سام با او کشته می‌گیرد و نبرد می‌کند (همان، ۱۲۳-۱۲۵)؛ حال آنکه در موقعیت همسان در حماسه، رستم در خوان پنجم هفت‌خوان رخش را در کشتزار اولاد رها می‌کند و چون اولاد زبان به اعتراض می‌گشاید رستم بی‌سخنی او را مجازات می‌کند (فردوسي، 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، ۱۹۹-۱۹۸: ۱۳۸۰).

## ۷. ویژگی‌های مریخ در قصه‌های فرآگیر اصلی و فرعی و خرده‌روایت‌ها

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

در این طومار همه اشخاص و بوده‌هایی که کارکرد مریخ را دارند، شخصیت‌های نوعی‌اند. اگر انسان باشد مانند خاقان یا شداد در مقابله با اسد همه 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 اهریمن-اند، 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<sup>(ع)</sup> هم عصر 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<sup>(ع)</sup> کشته می‌شود، از این رو سام عوج را نمی‌کشد و عوج به مصر فرار می‌کند (بسیری 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 به عنوان قصه‌های فراگیر اصلی و فرعی یاد شده‌اند شامل خردروایت‌های زیادی هستند. این خردروایت‌ها 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 خردروایت آن مجلس نقل می‌شوند؛ اما لزوماً از همه بخش‌های سرنوشت سام آگاه نمی‌شوند. در این ساختار نمایشی خردروایت‌ها 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 به شمار 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 روایت‌های است که کمک می‌کند تا خردروایت‌ها از موضوع قصه فراگیر اصلی دور نشوند.

از سوی دیگر، کثرت رویدادها و شیوه چیدمان نمایشی این رویدادها فرصت پرداخت به ابعاد گوناگون اشخاص طومار را به آفریننده اثر نمی‌دهد. درواقع، در این هزارتو کارکردها بر دوش اشخاصی است که خلاف ساختار پیچیده 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 شناخت 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 خردروایتها و چیدمان هزارتوگونه آن‌ها چنان طراحی می‌شوند که شنونده 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 افسانه قهرمانان نیک‌کردار و ساده دل به رغم همه دشواری‌ها، به یاری ایزد و یاری‌دهندگان نیک‌کردارش به خواسته خود می‌رسند.

### پی‌نوشت‌ها

۱. اگر پذیریم که قصه منظومه پیش از این در میان مردم وجود داشته است و نقلان هر یک به فراخور بخشی را به شعر برگرداندند، طومار نقالی سام‌نامه بازگفت دوباره 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 جزیره نیم‌تنان گرفتار می‌شود پریان با نیم‌تنان می‌جنگد 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 رضوانه‌پری 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 سرشنی خواندنی دارد، طی یک اجرا کامل می‌شود. نقلان 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 نوشtarی بلکه در متن اجرایی شکل می‌گیرد.

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

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

### 6. Mytheme

#### 7. Étienne Souriau

۸. منظور سوریو از کارکرد نقشی نمایشی است که مجرای از هر گونه شخصیت‌پردازی خاص آن صورت بسته است و منظور پرآپ از کارکرد یا خویشکاری عمل یک شخصیت است که بر حسب 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 متخصص متجلی می‌شود.

11. Plot

12. Subplot

### منابع

- آیدنلو، سجاد (۱۳۹۰). «ویژگی‌های روایات و طومارهای نقالی». *بوستان ادب دانشگاه شیراز*. س. ۳. ش. ۱. پیاپی ۷. صص ۲۸-۱.
- (۱۳۹۲). *ابرخی نکات و بن‌ماهیه‌های داستانی منظومه پهلوانی* - عامیانه زرین قبا». *فرهنگ و ادبیات عامه*. د. ش. ۱. صص ۴۰-۱.
- (۱۳۸۹). «طرح چند نکته و دشواری واژگانی کهن‌ترین طومار نقالی». *ویژه‌نامه فرهنگستان هنر(فرهنگ‌نویسی)*. ش. ۳. صص ۱۱۲-۱۳۲.
- اسکولز، رابت (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی*. ترجمه 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 حمامه‌ها». *پژوهشنامه ادب حمامی*. س. ۱۰. ش. ۱۷. صص ۱۳۵-۱۵۴.
- حسینی، حسین (۱۳۸۰). *طومار نقالی سامنامه*. تهران: نمایش.
- پرآپ، ولادیمیر (۱۳۹۲). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمه فریدون بدره‌ای. چ. ۳. 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 نظریه ادبی*. ترجمه عباس مخبر. چ. ۲. تهران: طرح نو.
- شکسپیر، ویلیام (۱۳۷۰). *هملت*. ترجمه م. به آذین. تهران: اندیشه.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۰). *شاهنامه*. تهران: ققنوس.
- فورست، لیلیان (۱۳۷۵). *رمان‌سیسم*. ترجمه مسعود جعفری. تهران: نشر مرکز.

- لوي استرووس، كلود (۱۳۷۶). *اسطوره و معنا گفت و گويي با كلود لوي استرووس*. ترجمه شهرام خسروي. تهران: نشر مركز.
- نيکخو، عاطفه و يدالله جلالی پنداري (۱۳۹۴). «بررسی ساختار زبان حمامی در طومار جامع نقلان معروف به هفت‌شکر». *فرهنگ و ادبیات عامه*. س. ۳. ش. ۵. صص ۱۰۱-۱۲۸.
- ناصریخت، محمدحسین (۱۳۹۵). «بررسی ساختاری طومار رستم و سهراب مرشد عباس زریری». *مجموعه مقالات همایش ملی میراث روایی*. به کوشش مریم نعمت‌طاووسی. تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری. صص ۳۵۱-۳۷۴.
- نظرزاده، فرهاد (۱۳۸۳). *درآمدی به نمایشنامه‌نویسی*. تهران: سمت.
- نعمت‌طاووسی، مریم (۱۳۹۴). «در جست‌وجوی پاره‌های از یاد رفته اسطوره گرشاسب». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی*. د. ۱۱. ش. ۳۸. صص ۲۷۳-۲۹۹.
- مارزلف، اولريش (۱۳۷۱). *طبقه‌بندی قصه‌های ايراني*. ترجمه كیکاووس جهانداري. 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.

