Received: 2024/11/04
Accepted: 2025/01/21
Published: 2025/03/10

The Study of *Shirafkan's Destiny* Narrative Structure based on Greimas's Actional Model's Replacement

Shahram Habibollah Zargar, Instructor of Theater Department, Faculty of Cinema and Theater, Iran University of Art, Tehran, Iran.

Leili Aaj, Master of Dramatic Literature, Theater Department, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Abstract

Although *Shirafkan's Destiny* follows general principles of Taziyah, its narrative plot and characterization is quite unique. The confrontation of Emam Ali and Shirafkan is not merely the absolute opposition of the good and the evil, since Emam Ali's exaggerated magnanimity before this murderer's bombast leads to a more magnificent ending than the narrative of Pouryaye Vali's. Here, Shirafkan confronts his own internal idol as well as objective idols in the real world, which makes him surpass his material love to Shaghayegh's daughter and reach the divine love. What has made the narrative structure of this Tazieh thohght-provoking is the creative application of Greimas' actional models. Studying Propp's morphology of fairy tales, Greimas defined some different universal principles for narratives. To him, any phenomenon has two opposing sides that form narratives represented by plots' principles. Greimas argues that plots' principles can be exercised through six main actional models, including:1. The message sender/The receiver, 2. The supporter/ The conflict and 3. The subject (hero)/ The object. These actional models are first configurated, then, going through some changes, are reconfigurated in *Shirafkan' Destiny*. This practice is what makes this comic-tragic Taziyah similar to modern melodramas. A tragic melodrama whose narrators, Taziyahgardans, finally distance themselves from their roles asking tea and Shisha from their audience.

Keywords: Taziyeh, comic-tragic Taziyah, *Shirafkan's Destiny*'s Taziyah, Greimas, actional models

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۸/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۱۱/۰۲
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۳/۱۲/۲۰

شهرام حبیب الله زرگر[۱]، لیلی عاج[۲]

بررسی ساختار روایی شبیه «سرگذشت شیرافکن» براساس جابه‌جایی نقش‌کُنش‌های الگوی «گریماس»

چکیده

شبیه «سرگذشت شیرافکن» اگرچه پیرو اسلوب کلی تعزیه است، اما در شخصیت‌پردازی و پیرنگ داستانی نمونه‌ای منحصربه‌فرد به‌شمار می‌آید. تقابل حضرت علی(ع) با شیرافکن دیگر تقابل خیر و شر مطلق نیست. زیرا جوانمردی اغراق‌آمیز حضرت علی(ع) در برابر قاتل گزافه‌گویش، سرانجامی باشکوه‌تر و احساسی‌تر از ماجرای پوریای ولی را رقم می‌زند. تا جایی که شیرافکن در تقابل با بت درون و بت‌های بیرون قرار می‌گیرد و با عبور از عشق زمینی‌اش به دختر شقایق، عشقی والاتر را به‌دست می‌آورد. آنچه در ساختار روایی این شبیه‌خوانی قابل تأمل است کارکرد خلاقانه‌ی نقش‌کنش‌های گریماس است. روایت‌شناسی که با بررسی نظریه‌ی «پراپ» در ریخت‌شناسی قصه‌های پریان به دستور زبانی جهانی و متفاوت برای روایت دست یافت. او معتقد است که هر پدیده‌ای دو جنبه‌ی متضاد دارد و این تقابل‌ها هستند که به روایت شکل می‌دهند و در قالب قواعد پیرنگ نمود پیدا می‌کنند. از نظر گریماس قواعد پیرنگ در شش «نقش. کنش» قابل رؤیت هستند. شش «کنش‌گر» که در سه جفت متضاد دسته‌بندی می‌شوند: ۱: فرستنده‌ی پیام/ گیرنده؛ ۲: یاری‌دهنده/ مخالف؛ ۳: موضوع شناسایی/ شناسنده یا قهرمان. این نقش‌کنش‌ها در شبیه «سرگذشت شیرافکن» ابتدا شکل گرفته سپس دگرگون شده و از نو ساخته می‌شوند. روندی که در نهایت این شبیه مضحک را به ملودرام‌های مدرن نزدیک می‌کند. ملودرامی پُرسوزوگداز که روایان آن [شبیه‌خوان‌ها] در پایان از نقش‌های خود به‌در آمده و به‌عنوان دسته‌ی شبیه‌خوان از بانیان مجلس طلب چای و قلیان می‌کنند.

واژگان کلیدی: شبیه‌خوانی، شبیه مضحک، شبیه «سرگذشت شیرافکن»، گریماس، الگوی کُنشی

[۱] مربی، دانشکده سینماتئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: zargar@art.ac.ir

[۲] دانش‌آموخته کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

مقدمه

آن‌روز که آب‌وخاک بر هم زده‌اند
بر طینت آدم رقم غم زده‌اند
خالی نبُوَد آدمی از درد و بلا
زان ضربت اول که به آدم زده‌اند

مولانا حسین واعظ کاشفی با ابیات فوق «روضة‌الشُهدا»ی خودش را آغاز می‌کند. او می‌خواهد اولین تعزیت را به پیشگاه حضرت آدم هدیه کنیم، چراکه گل آدمی را با غم سرشته‌اند. تعزیه نیز در آغاز همه سوگ بود و عزا؛ اما در طول حیات خود، به چنان فرازوفرودی رسید که، در مضمون و محتوا، تا مرزهای نمایشی عاری از رنگ‌مایه‌های دینی و ماتم‌سرایی پیش رفت. به همین علت است که صاحب‌نظران تأکید می‌کنند از واژه‌ی شبیه‌خوانی به‌جای تعزیه استفاده شود: «شبیه، عنوان عام‌تری نسبت به تعزیه است و وقتی ما عنوان تعزیه را به کار می‌بریم، خودبه‌خود مفهوم عزاداری را هم با آن می‌آوریم، اما وقتی شبیه یا شبیه‌خوانی می‌گوییم، شامل نمونه‌های شادی‌آور نیز می‌شود»(فتحعلی بیگی، ۱۳۹۶: ۱۹). از طرفی نمایش ایرانی تعزیه، همیشه دو نام داشته؛ یکی تعزیه و دیگری شبیه. با اندکی تأمل و دقت در معنای لُغوی این دو درخواهیم یافت که نه‌تنها هیچ‌گونه ترادف و قرابتی با یکدیگر ندارند، بلکه معنای‌ی متفاوت دارند. چنان‌چه «تعزیت به معنی تسلی دادن، تسلیت گفتن و مصیبت‌دیده‌ای را صبر و شکیبایی دادن است. و شبیه یا تشبیه عبارت است از چیزی را به چیزی مثل و مانند کردن»(عاشورپور، ۱۳۸۹: ۲۰).

مایل بکتاش از نسخه‌ی «سرگذشت شیرافکن» با عنوان تعزیه‌ی «سرگذشت شیرافکن» نام می‌برد، اما با توجه به این‌که نسخه‌ی موردنظر در زمره‌ی شبیه‌های مضحک قرار می‌گیرد در این پژوهش از واژه‌ی شبیه‌خوانی به‌جای تعزیه استفاده شده است. «[در] مجموعه‌ی گران‌بهای «انریکو چرولی»[1] در کتابخانه‌ی واتیکان۶ مجلس تعزیه شیرافکن گَبر آمده است که قدیمی‌ترین آن به تاریخ ۱۳۳۵ قمری... است»(بکتاش و غفاری، ۱۳۸۳: ۱۰۱).

اغلب این نسخه‌ها متعلق به دوره‌ی قاجار است. گرچه تعداد دقیق‌شان مشخص نیست اما از مهم‌ترین نسخه‌های خطی تعزیه به‌شمار می‌آیند. داود فتحعلی‌بیگی در خصوص جمع‌آوری این گنجینه می‌نویسد: «حدود پنجاه سال پیش یک ایتالیایی به نام چرولی به دلیلی نامشخص، علاقه‌مند به گردآوری متون تعزیه ایرانی شد. هاشم فیاض، شبیه‌خوان قدیمی، آن دوره را به‌خوبی به یاد می‌آورد. این مجموعه‌دار ایتالیایی به میان شبیه‌خوان‌ها رفت و هر مجلسی را به قیمت حدود دو تومان خریداری کرد. برخی از شبیه‌خوانان اصل نسخه را فروختند، بعضی هم با فرصت‌طلبی نسخه‌ی جعلی را. به همین دلیل است که تمامی ۱۰۵۵ نسخه‌ی تعزیه‌ی واتیکان ارزش یکسان ندارد. برخی از نسخه‌ها هم مشابه است و از آن جایی که گردآورنده اطلاع زیادی از تعزیه نداشته احتمال دارد نسخه‌های مشابه با اسم‌های مختلف را نشناخته باشد.»(فتحعلی بیگی و فیاض، ۱۳۸۲: ۴۳).

در ادامه باید به این نکته پرداخته شود که چرا شبیه‌خوانی «سرگذشت شیرافکن»، شبیه مضحک به‌حساب می‌آید و این دسته از شبیه‌خوانی‌ها چه ویژگی‌هایی دارند. چراکه مضمون و محتوای متفاوت «سرگذشت شیرافکن» تأثیری مستقیم بر ساختار روایی آن دارد.

تحول مضامین در شبیه‌خوانی

«در تلاقی سلطنت‌های فتحعلی‌شاه، محمدشاه و ناصرالدین‌شاه خلاقیت فردی و اندیشه در جریان شبیه‌خوانی نقش مؤثری پیدا کرد. شاعران تعزیه‌سرا مانند محمدتقی نوری و شهاب اصفهانی در این راه تحول

ایجاد کردند. بنا به شواهدی در زمان ناصرالدین‌شاه افراد مطلع تا آن اندازه آگاهی یافته بودند که بدانند فکر دراماتیزه کردن مراسم مذهبی به‌تدریج به ظهور رسیده است.»(عاشورپور، ۱۳۸۹: ۲۹۸). گویی قلمرویی تازه در شبیه‌نویسی و شبیه‌خوانی گشوده شده بود. از یاد نبریم که در همین روزگار و مقارن با بازگشایی تکیه دولت در تهران، چندی بود فارسی‌زبان‌ها با آثار تئاتری اروپایی آشنا شده بودند. مردم‌گریز مولیر توسط میرزاحبیب اصفهانی در استانبول و کمی پیش از آن میرزافتحعلی آخوندزاده تمثیلات یا نمایشنامه‌های خودش را به زبان ترکی نوشته بود و ترجمه‌ی فارسی آن‌ها توسط میرزاجعفر قراچه‌داغی منتشر شده بود. همزمان با این تحولات فرهنگی، تکیه دولت نیز ساخته شده و در آن تعزیه و روضه‌خوانی عرضه می‌شد. به نظر می‌رسد پیرو روی خوش نشان‌دادن مردم به نمایش بقال‌بازی، و تحول مضامین و استقلال برخی نسخه‌خوان‌ها در برخی گوشه‌ها همچون قنبر، غلام سیاه امیرالمؤمنین(ع) پدیده‌ی شبیه مضحک شکل گرفت و از قبول عام برخوردار شد.

میرزا محمدحسنمان اعتمادالسلطنه، مترجم و وزیر انطباعات دربار ناصری، در یادداشت‌های خود در «روزنامه‌ی خاطرات» اش به تاریخ جمعه هفتم محرم‌الحرام ۱۳۰۶ قمری می‌نویسد:

«در تکیه دولت تعزیه‌ی دیر سلیمان بود و سفرای انگلستان و ایطالیا با اتباعشان آمده بودند تماشا. بعد از تعزیه اسماعیل بزار مقلد معروف با قریب دویست نفر از مقلدین و عملهٔ‌طرب بودند که ریش‌های سفید و عاریه و لباس‌های مختلف فرنگی و رومی و ایرانی ورود به تکیه کردند و حرکات قبیح از خودشان بیرون آوردند.»(بکتاش و غفاری، ۱۳۸۳: ۱۲).

او در یادداشت دیگری مربوط به رمضان ۱۳۱۱ قمری نیز می‌نویسد: «دیشب تعزیه‌ی عروسی رفتن حضرت‌فاطمه(ع) را دیدم. این تعزیه را قدری رذل کرده‌اند و دیشب مخصوصاً زیادتر رذل شده بود. وقاحت به‌قدری شده بود و خنده‌ی اهل حرم‌خانه طوری از بالاخانه‌ها به صحن تکیه می‌آمد که اشخاصی که در آن‌جا بودند نقل می‌کردند که از تماشاخانه‌ی مضحک فرنگستان باخنده‌تر بود. به شبیه حضرت‌فاطمه(ع) لباس فرنگی پوشانده و کلاه فرنگی به سرش گذاشته بودند.» (بکتاش و غفاری، ۱۳۸۳: ۱۳).

درست در چنین بزنگاهی از تاریخ شبیه‌خوانی است که میرزا حبیب اصفهانی می‌نویسد: «بازی تماشاخانه از عبادت در آمد»(بکتاش و غفاری، ۱۳۸۳: ۱۴).

به‌این‌ترتیب شبیه‌خوانی به سه دسته تقسیم شد: «پیش‌واقعه، واقعه و گوشه». دسته‌ی نخست، یعنی پیش‌واقعه، از نظر داستانی استقلال کاملی ندارد و اغلب در ارتباط با یک واقعه به نمایش گذاشته می‌شود. هر پیش‌واقعه منجر به یک واقعه می‌شود. مانند پیش‌واقعه‌ی عباس هندو که در مورد بانویی است که قصد برپایی مجلس تعزیه را دارد، لذا به جمع شبیه‌خوانان مراجعه کرده و از آن‌ها می‌خواهد شبیه حضرت عباس را به پا سازند. در اینجا واقعه همان شهادت حضرت عباس (ع) است. اما گوشه‌ها از لحاظ داستانی استقلال دارند و در آن‌ها با شخصیت‌های مذهبی، تاریخی و اساطیری روبه‌رو هستیم. شبیه مضحک از تحول گوشه‌ها زاده شده است»(ملک پور، ۱۳۶۶: ۸۶).

در این میان فتحعلی‌بیگی اعتقاد دارد که حضور و هم‌نشینی گروه‌های تقلید با شبیه‌خوانان در شکل‌گیری و بقای شبیه مضحک نقش داشته است و می‌نویسد:

«در جایی از نمایش بقال بازی کریم شیره‌ای بیتی وجود دارد که به کرات در تعزیه‌ها به کار گرفته می‌شود و این امر نشان دهنده‌ی این است که این‌ها با هم یک ارتباطی داشته‌اند و یا حداقل کارهای همدیگر را می‌دیده‌اند و از هم تاثیراتی می‌گرفته‌اند. ساختار نمایش‌های شبیه مضحک همان ساختار تعزیه است، یعنی به شعر است، ساختار دراماتیک مشابهی دارد، به آواز و اشتلُم، خوانده می‌شود، موسیقی دارد و در نهایت روی همان صحنه‌ای اجرا می‌شود که تعزیه‌های حُزن‌انگیز اجرا می‌شوند، منتها علاوه بر این از عوامل مضحکه هم استفاده می‌کند. بسیار محتمل است که شبیه‌خوان‌ها در ایام مختلفی به جز ماه‌های عزای محرم و صفر در گروه‌های تقلید و دسته‌های نمایش شادی‌آور شرکت کنند؛ پس این حضور عاملی شده تا زمینه‌ای برای

پیدایش شبیه مضحک پیدا شود» (فتحعلی‌بیگی، ۱۳۹۶: ۳۹).
علاوه بر آن‌چه گفته شد، با توجه به احادیثی که در آن به‌صراحت گریستن بر مصائب و شداید اهل‌بیت ثواب محسوب می‌شود، هجو، تمسخر و خندیدن بر دشمنان اهل‌بیت نیز ثواب شمرده می‌شود. نکته‌ی مهمی که در بسیاری از شبیه‌های مضحک دستمایه شبیه‌خوانان قرار گرفت و موجب رضایت توأمان مردم و علمای دینی شد. بااین‌حال بیضایی در کتاب نمایش در ایران، پیرامون شکل‌گیری شبیه مضحک دیدگاه‌ی متفاوت دارد و معتقد است و همچنین می‌نویسد:
«شبیه مضحک از توسعه یافتن کمی و کیفی نسخه‌خوانان خنده‌آور و پیش‌واقعه‌ها و احیاناً واقعه‌ها پدید شد. وجود نسخه‌خوان خنده‌آور در شبیه‌خوانی امری استثنائی بود، ولی از همین میان موفقیت یک نسخه‌خوان سیاه‌رنگ قنبرنام ـ غلام حضرت علی ـ با ته‌لهجه‌ی حبشی و اطوار خاص و خنده‌آورش (حتی در مجلس شهادت امیرالمؤمنین) راه تازه‌یی باز کرد. شخصیت غلام‌سیاه خنده‌آور به‌زودی در چند تعزیه نامه‌ی فرعی دیگر یعنی گوشه‌ها تکرار شد و هم‌پای آن نسخه‌های مضحک دیگر پدید آمدند. از این نظر گمان می‌رود ریشه‌ی نزدیک و بی‌واسطه‌ی تعزیه‌ی مضحک را باید بازی‌هایی که آخرین تحولش را به‌صورت عُمرکشان و عُمرسوزان دیدیم دانست» (بیضایی، ۱۳۴۴: ۱۵۳)
شبیه مضحک، دروازه‌ای به‌سوی یک نمایش ایرانی آزاد از دین می‌گشود؛ نمایشی که در کنار مضامین دوگانه‌ی شبیه‌خوانی ـ مانند رویارویی دو نیروی خوب و بد، خیر و شر، نیکی و بدی و نور و ظلمت ـ ساحت‌های دیگری از قصه‌گویی را در جهان نمایش خلق می‌کرد که با پایان عمر کوتاه تکیه دولت، به فراموشی سپرده شد. از همین‌رو است که جسارت و نوآوری خالق شبیه «سرگذشت شیرافکن» درخور توجه است. این شبیه در کنار مضامین تکرارشونده‌ی شبیه‌خوانی، در ساختار، شخصیت‌پردازی و صورت و معنا دست به چنان خرق عادتی زده که گاه ذهن را به آن‌سو هدایت می‌کند که باید در اصالت نسخه شک کرد! ویژگی‌هایی طرفه که شبیه «سرگذشت شیرافکن» را خواندنی کرده و آن را شایسته‌ی بررسی و پژوهش قرار داده است.

پیشینه‌ی پژوهش

شبیه‌خوانی هرگز برای پژوهش‌گران رنگ کهنه‌گی نگرفته و در رابطه با آن، آثار متعدد با دیدگاه‌هایی متفاوت به رشته‌ی تحریر در آمده است:

- نمایش در ایران اثر بهرام بیضایی شناخته‌شده‌ترین و قدیمی‌ترین منبعی است که اختصاصاً در بررسی نمایش پس از اسلام به تعزیه پرداخته است.
- جلد دوم از مجموعه‌ی ۱۲ جلدی کتاب «نمایش‌های ایرانی» که حاصل پژوهش صادق عاشورپور است. به تعزیه اختصاص دارد. عاشورپور ضمن تکرار مباحث مربوط به چگونگی شکل‌گیری، رونق و رشد تعزیه در ایران، به یادداشت‌های مهمی از برخی صاحب‌نظران همچون سید زین‌العابدین قُراب کاشی، ملک‌الشُعرای بهار، محمدعلی جمالزاده و عبدالله مستوفی و جعفر شهری‌باف اشاره کرده است.
- سیر تحول مضامین در شبیه‌خوانی نوشته‌ی جمشید ملک‌پور، پژوهش دیگری در زمینه‌ی تعزیه است. یکی از نکات مهم در این اثر پژوهشی ملک‌پور، ارائه‌ی کامل نسخه‌های فراموش‌شده‌ای چون شبیه امیرتیمور و والی شام و شبیه مالیات‌گرفتن جناب معین‌اُلبُکاء است. ملک‌پور در سال ۲۰۰۴ کتاب دیگری به زبان انگلیسی و با نام Islamic Drama در ۷ فصل و یک پیوست منتشر کرد که ترجمه‌ی فارسی آن نیز در سال ۱۳۹۹ توسط فرزام حقیقی با نام درام اسلامی توسط نشر بیدگل منتشر شد. وی در فصل چهارم و در مطالبی با حجم پنج صفحه به شبیه مضحک اشاره کرده است.

- زمینه‌ی اجتماعی تعزیه و تئاتر در ایران اثر جلال ستاری پژوهشی نسبتاً نوتر در زمینه‌ی تعزیه است. ستاری در این کتاب ماهیت و کیفیت نمایش پیش از اسلام و همچنین موجبات اجتماعی و فرهنگی ظهور و رونق تعزیه را بررسی کرده است.
- تئاتر ایرانی (سه مجلس تعزیه) به کوشش مایل بکتاش و فرخ غفاری که در کنار پدیدارشناسی تعزیه، همان‌طور که از نام کتاب برمی‌آید، سه شبیه مضحک «عروسی رفتن فاطمه زهرا (ع)»، «یحیی بن ذکریا» و «سرگذشت شیرافکن» را نیز ارائه و شرح داده است.
- تعزیه، نمایش مصیبت از جابر عناصری که درواقع معرفی چندین مجلس تعزیه مانند «هابیل و قابیل»، «شهادت حمزه سیدالشهدا (ع)» و «شهادت جعفر طیار» و یازده مجلس تعزیه‌ی دیگر است.
- تعزیه، هنر بومی پیشرو ایران گردآورده‌ی پتر چلکووسکی مجموعه‌ای از مقالات درباره‌ی تعزیه است که مطالب دو بخش آن یعنی ابعاد فرهنگی قراردادهای نمایشی در تعزیه و تکایا و نخستین تئاترهای تکیه‌ای قابل اعتنا است.
- محمدحسین ناصربخت نیز در اثری پژوهشی به نام «کنکاشی در احوال مجالس مضحکه‌ی سده‌ی سیزده خورشیدی» در فصلی با عنوان «گذر از مرز گریستن» به‌تفصیل به شکل‌گرفتن مجالس مضحکه از دل تعزیه پرداخته است.

در کنار آثار ذکرشده مجموعه‌ی دفاتر تعزیه که به کوشش کانون نمایش‌های آیینی و سنتی مرکز هنرهای نمایشی گردآوری و چاپ شده‌اند نیز پیشینه‌ی پژوهش‌ی این مقوله به‌شمار می‌آیند.

پیرامون مباحث روایت‌شناسی نیز کتاب‌های بسیاری ترجمه شده است، اما حجم کمی از آن به گریماس و تألیفاتش اختصاص دارد. بااین‌حال الگوی روایی او بارها توسط پژوهش‌گران و دانشجویان در مقاله‌ها و پایان‌نامه‌ها به‌عنوان چارچوب نظری در تحلیل و بررسی آثار ادبی ـ نمایشی به کار برده شده‌اند. برخی از این مقاله‌ها عبارت‌اند از: «تحلیل الگوی کنشی و زنجیره‌های روایی گریماس در روایت مرگ رستم» پژوهشی از کاظم دزفولیان و مریم اکبری؛ «تحلیل عوامل کنشی در رمان سووشون بر مبنای کنش‌گران گریماس» به قلم فهیمه حیدری و هلن اولیایی نیا؛ «تحلیل داستان‌های قرآنی بر اساس نظریه‌ی کنش گریماس» از فاطمه سلطانی و...

پیشینه‌ی پژوهش پیرامون نظریه روایت گریماس به‌دلیل نزدیکی با مباحث ساختارگرایی، و روایت‌شناسی چنان گسترده است که ناگزیر به بخشی از آن بسنده شده است.

چارچوب نظری

«روایت‌شناسی»[۲]، که رشد و تکامل خود را مدیون ساختارگرایان است، اولین‌بار توسط تزوتان تودوروف[۳] در کتاب دستورزبان دکامرون[۴] به‌کار رفت.

«هدف نهایی روایت‌شناسی، کشف الگوی جامع روایت است که تمام روش‌های ممکن روایت را در بر می‌گیرد»(اسکولز، ۱۳۸۳: ۸۵).

ولادیمیر پراپ[۵] نخستین کسی بود که با هدف کشف الگویی ثابت برای انواع روایت به بررسی قصه‌های عامیانه‌ی روسی پرداخت و در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان الگوی خود را ارائه داد. درواقع:

«پراپ با تحلیل محتوای حدود صد قصه‌ی عامیانه‌ی روسی به بن‌مایه‌های تکرارشونده‌ی آن‌ها دست یافت»(گیرو، ۱۳۸۳: ۱۰۹).

او معتقد بود:

«با وجود شخصیت‌های مختلف در قصه‌ها، کارکردهای آن‌ها ثابت و محدود است. رهیافتی که می‌کوشد

تنوعات بی‌پایان شخصیت‌هایی را که در داستان‌ها و رمان‌ها می‌بینیم، به تعداد محدودی نقش، که معمولاً با رابطه‌ای ثابت در کنار هم قرار می‌گیرند، تقلیل دهد» (برتنز، ۱۳۸۴: ۹۲).

روش «پراپ» که از ۳۱ نقش اصلی و ۷ نقش روایی گسترده تشکیل شده است، الگوی بسیاری از ساختارگرایان، همچون آلژیر ژولین گریماس[۶]، ژرار ژنت[۷] و کلود برمون[۸] قرار گرفت. از میان آن‌ها، گریماس تلاش کرد به الگویی ثابت و فراگیر برای بررسی انواع روایت دست یابد و آن را از حیطه‌ی محدود بررسی پراپ (حکایات عامیانه) فراتر برد. «او برخلاف پراپ که دسته‌بندی هفت‌گانه‌اش از شخصیت‌های حکایات عامیانه را خاص این حکایت‌ها می‌دید و آن را تعمیم نمی‌داد، معتقد است می‌توان تعداد اندکی از الگوهای کنش‌های شخصیت را یافت و از این الگو منطق جهان داستان را آفرید» (احمدی، ۱۳۹۰: ۱۶۳)

گریماس ساختار روایت را بسیار شبیه به ساخت گرامری و دستور زبان می‌دانست و اعتقاد داشت که دستور روایت نیز مانند دستور زبان محدود است. از دید او، همه‌ی داستان‌ها متأثر از یک ساختار واحد است. به عبارتی، آنچه برای گریماس اهمیت داشت «دستور زیربنایی و سازنده‌ی روایت‌هاست، نه متن‌های منفرد. یک زنجیره‌ی روایی از طریق دو کنش‌گر که ارتباط آن‌ها کنش‌های اساسی را پدید می‌آورد، به تقابل‌های دوگانه اجازه حضور می‌دهد» (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۱۱۰). نظریه‌ی ساختاری گریماس را با توجه به الگوی کنش‌گرها و تقابل‌های دوگانه الگوی نحوی (زنجیره‌ی میثاقی، اجرایی و انفصالی) می‌توان بررسی کرد.

از نظر گریماس، روایت با تقابل دوگانه شروع می‌شود و «در هر پیشرفت روایت، حداقل دو مشارک ضروری وجود دارد و کنش‌های پایه عبارت‌اند از: فصل و وصل، جدایی و وصال، مبارزه و آشتی. روایت در اساس عبارت است از انتقال یک ارزش یا یک شیء از یک مشارک به مشارک دیگر» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۷). بدون این تقابل‌ها نمی‌توان یک متن را اثری روایی به حساب آورد. درواقع، «تقابل‌های دوگانه اساسی‌ترین مفهوم در ساختارگرایی است؛ زیرا اساساً تفکر انسانی بر این بنیاد استوار است: بد/خوب، زشت/ زیبا، شب/ روز. در آثار ادبی نیز باید به دنبال این تقابل‌ها بود» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۸۲)

گریماس برخلاف «پراپ»، که برای هر روایت به هفت دسته شخصیت (خبیث، بخشنده، مددکار، شخص مورد جست‌وجو و پدرش، اعزام‌کننده، قهرمان و قهرمان دروغین) قائل است، سه جفت کنش‌گر دوتایی را پیشنهاد می‌کند. این سه جفت کنش‌گرها دوبه‌دو با هم روابط متقابل دارند.

«هر زنجیره روایت با به‌کارگیری دو عامل کنش که باید یا مقابل هم باشند، یا معکوس همدیگر به این منش ادراکی عینیت می‌بخشد. همین رابطه‌ی تقابل یا تضاد است که کنش بنیادی گسست و پیوست، هجر و وصل، قهر و آشتی و غیره را خلق می‌کند» (سجودی، ۱۳۸۳: ۶۶).

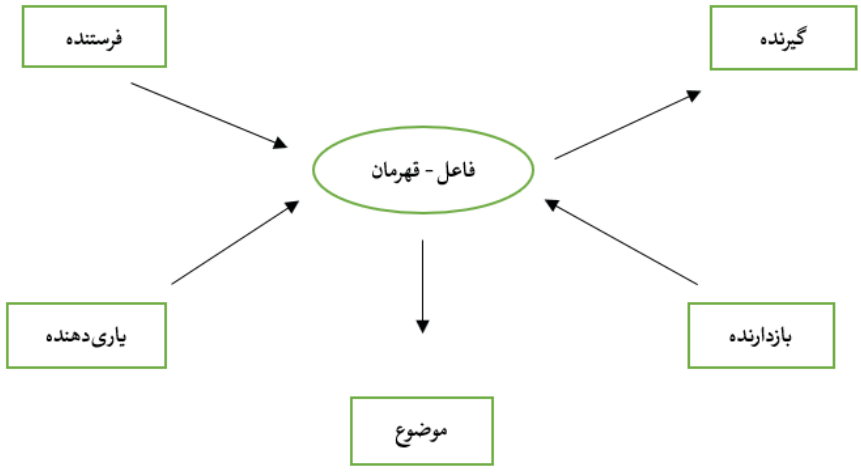
هرچه تعداد این تقابل‌های تضاد و تناقض در روایات بیشتر باشد، واقع‌نمایی آن بیشتر است و درنتیجه، لذت و هیجان بیشتری را به مخاطب انتقال می‌دهد. «این روابط متقابل شامل سه رابطه‌ی تضاد، تناقض و مخالف است. در رابطه‌ی متناقض، هر یک از شخصیت‌ها و گاه مفاهیم، ناقض یکدیگرند. در رابطه‌ی متضاد، وجود یک شخص یا یک مفهوم با نبود یک شخص یا مفهوم دیگر همراه است. در رابطه‌ی مخالف، هر شخصیت برای ایجاد مانع بر سر راه هدف دیگری تلاش می‌کند (سلدن، ۱۳۸۴: ۱۴۳).

گریماس «عناصر روایت را بر اساس نسبت‌هایی که هر یک از آن‌ها به موضوعی خاص دارند، در سه دسته‌ی کلی قرار داده‌است. این نسبت‌ها عبارت‌اند از: ۱. نسبت خواست و اشتیاق، ۲. نسبت ارتباط شخصیت با یکدیگر، ۳. نسبت پیکار» (احمدی، ۱۳۹۰؛ ۱۶۳). او با کمک این سه جفت کنش‌گر متضاد الگوی کنشی خود را بنیان می‌نهد که عبارت‌اند از:

«۱) فرستنده‌ی پیام/ تقاضاکننده؛ ۲) گیرنده پیام؛ ۳) موضوع؛ ۴) یاری‌دهنده؛ ۵) مخالف؛ ۶) شناسنده/ قهرمان. فرستنده؛ کسی، چیزی یا حسی است که موضوع شناسایی را به قهرمان انتقال می‌دهد. شناسنده، قهرمان/

ضدقهرمان متن روایت است. موضوع: هدفی است که برای او تعریف می‌شود. گیرنده: عموماً قهرمان است که موضوع و مقصودی را که هدف اوست، دریافت می‌کند و به دنبال آن می‌رود. یاری‌دهنده: نیرو یا نیروهایی است که به قهرمان کمک می‌کند تا به هدف خود برسد. مخالف: نیرو یا نیروهایی است که در راه رسیدن قهرمان به هدف مانع ایجاد می‌کند» (احمدی، ۱۳۹۰؛ ۱۶۴).

با توجه به آنچه گفته شد الگوی کنشی گری‌ماس را می‌توان به‌صورت نمودار زیر ترسیم کرد:



[نمودار شماره‌ی یک]

گریماس در کتاب معناشناسی ساخت‌گرا با توجه به الگوی کنشی خود، در برخورد با تسلسل‌های روایت سی و یک کارکرد پراپ را به بیست کارکرد کاهش داده است. «هرچند اغلب روایت‌شناسان در پی تقلیل خویشکاری‌های سی‌ویک‌گانه‌ی پراپ بوده‌اند ولی هیچ‌کدام مانند گریماس موفق نبوده‌اند. او بیست کارکرد را در سه ساختار دسته‌بندی می‌کند: «زنجیره‌ی میثاقی»[۹] «زنجیره‌ی اجرایی»[۱۰] و «زنجیره‌ی انفصالی»[۱۱] یا انتقال» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۵۴).

- **زنجیره‌ی میثاقی:** در زنجیره‌ی میثاقی به عهدوپیمان‌ها و قراردادها و نیز بستن و شکستن آن‌ها پرداخته می‌شود و «از نظر روش‌شناسیک، پی‌رفت میثاقی مهم‌تر از پی‌رفت اجرایی است؛ چراکه نشان می‌دهد وضعیت‌ها در خود نکته‌ی مرکزی طرح نیستند، بلکه آنچه ما وضعیت می‌خوانیم در کلمه‌ی پذیرش یا رد پیمان است» (احمدی، ۱۳۸۰: ۶۲ ـ ۱۶۱).
- **زنجیره‌ی اجرایی:** در زنجیره‌ی اجرایی به آزمون‌ها، مبارزات، تلاش‌ها و کنش‌ها توجه می‌شود و «پی‌رفت اجرایی، طرح اصلی داستان را می‌سازد و ساختار روایی هر داستان متکی به آن است» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۶۲).
- **زنجیره‌ی انفصالی:** در زنجیره‌ی انفصالی به سیروسفرها، رفتن‌ها و برگشتن‌ها و به‌طورکلی به سیر وضعیت داستان توجه می‌شود که «به گمان گری‌ماس، بیشتر داستان‌ها از وضعیتی منفی به وضعیتی مثبت حرکت می‌کنند و یا از وضعیتی مثبت به شکستن پیمان منجر می‌شوند» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۶۳).

اگرچه به نظر می‌رسد الگوی گریماس بیشتر معطوف به حوزه‌های روایی داستانی است و دایره‌ی شمول آن ادبیات نمایشی و درام را پوشش نمی‌دهد، لیکن از آن‌جا که در متن‌های به‌جامانده از نمایش آیینی «تعزیه/شبیه‌خوانی» نیز جنبه‌های حماسی [=اپیک] همپای وجوه نمایشی [دراماتیک] عرض‌اندام می‌کند، الگوی گریماس در میان الگوهای روایت‌شناختی دیگر برای تحلیل پیکره‌ای متن این شبیه، کارآتر به نظر رسید.

جاناتان کالر در کتابش بوطیقای ساخت‌گرا معتقد است: «گریماس نگارش کتابش معناشناسی ساخت‌گرا را

با معرفی معنای واژه‌ها یا اقلام واژگانی آغاز می‌کند و سپس به سراغ تدوین قواعد و مفاهیمی می‌رود که بتواند توجیه‌کننده‌ی معناهای حاصل از ترکیب آن‌ها در جمله‌ها یا در کل متن باشند...نظریه‌ی گریماس صرفاً بلندپروازانه‌ترین نمونه از روش‌هایی است برای اعمال الگوهای زبان‌شناختی در توصیف زبان ادبی...یک نظریه‌ی معنایی باید در آن واحد از کارایی عملی و کارایی توصیفی برخوردار باشد. به عبارت دیگر چنین نظریه‌ای باید مفاهیمی را مورد استفاده قرار دهد که بتوانند برحسب فنون یا عملیات تجربی معرفی شوند... شاید به همین دلیل باشد که باوجود شهرت او در مقام یکی از ساخت‌گرایان برجسته‌ی معاصر، درباره‌ی نظریه‌ی وی مطلب چندانی نوشته نشده است.»(کالر، ۱۳۸۷: ۱۱۹ ـ ۱۱۴)

شبیه «سرگذشت شیرافکن» و الگوی روایی «گریماس»

شبیه «سرگذشت شیرافکن» بر اساس ماجرای واقعی آشنایی و برخورد «قنبر»، غلام حضرت امیرالمؤمنین (ع) با آن حضرت نوشته شده. ماجرایی که دستمایه‌ی شبیه «مجلس شاه‌فتاح» نیز قرار گرفته. در داستان واقعی، قنبر درست مانند «شیرافکن» به‌خاطر رسیدن به دخترعموی خود قصد جان حضرت امیر (ع)را می‌کند؛ اما چنان شیفته‌ی امیرالمؤمنین می‌شود که وصال یار را فراموش کرده و تا زمان شهادت حضرت امیر (ع) غلامی‌اش را می‌کند. شیرافکن در این شبیه مضحک پهلوان‌پنبه‌ای است که در نهایت شرمساری سر حضرت امیر (ع) را طلب می‌کند تا به دختر مورد علاقه‌اش برسد. او چنان به‌زور بازوی خود ایمان دارد که در اولین دیدار با حضرت فی‌المجلس و با گستاخی قصدش را بیان می‌کند. در این‌جا «شیرافکن» با درخواست غیرمعقول خود، وجوه دیگری از شخصیت و جوانمردی امیرالمؤمنین را آشکار می‌سازد. حضرت ابتدا شمشیر، اسب و غلام خود را به شیرافکن می‌دهد و در مرحله‌ی آخر حتی برای وصال عاشق جوان از جان خود نیز می‌گذرد. این میزان از فتوت حضرت باعث نگرانی غلامش قنبر می‌شود. حضرت به قنبر می‌گوید:

«برو قنبر تو تَرک ماجرا کن،
بیا ای نوجوان، رأسم جدا کن»
(بکتاش و غفاری، ۱۳۸۳: ۱۲۰).

در نهایت با وساطت جبرئیل و پیامبر اکرم (ص) و بعد از این‌که شیرافکن بالاخره شرمنده‌ی احسان و اخلاق حضرت امیر می‌شود، ماجرا با خوشی به پایان می‌رسد. شیرافکن بت‌پرست ره دین را پیدا می‌کند، اما همچنان برای ازدواج با معشوق‌اش از حضرت امیر (ع)کمک می‌خواهد.

مجلس شیرافکن با حضور و تک‌گویی پیغمبر (ص)، حضرت علی (ع)، حضرت فاطمه (س)، امام حسن (ع)و امام حسین (ع)آغاز می‌شود. به‌عبارتی شاهد مناجات‌خوانی اولیاء هستیم. به نظر می‌رسد شبیه‌نویس قصد داشته در همان آغاز، یک بار دیگر شمایل پنج تن آل‌عبا را برای مخاطب‌اش تداعی کند. روی سخن اولیاء با خداوند است و ضمن معرفی خود از چگونگی شهادتشان نیز سخن می‌گویند و حال‌وهوای تعزیه را زنده می‌کنند. به‌عنوان مثال شبیه امام‌حسن (ع) می‌خواند:

«بزرگوار خدایا کریم و غفاری
به بندگان خود از لطف یاوری، یاری
منم حَسَن خلف مرتضی، اَیا داور
هزار پاره جگر می‌شوم ز شدت زَهر
رضا شدم به شهادت، مرا گواه خدا
که روزحَشر شوم من شفیع عبدالله»

(بکتاش و غفاری، ۱۳۸۳: ۵ ـ ۱۰۴).

پس از اولیاء نوبت اشقیاست که خود را معرفی کنند؛ شقایق از نفرتی که به حضرت علی (ع) دارد سخن می‌گوید و وزیرش پیشنهاد ازدواج شیرافکن با دختر شقایق را مطرح می‌کند، زیرا شیرافکن پهلوانی است که می‌تواند در نبرد با حضرت علی(ع) پیروز میدان باشد به شرطی که انگیزه‌ی لازم را داشته باشد.
از زمانی که شقایق و وزیرش لب به سخن می‌گشایند زنجیره‌ی الگوی کنش گریماس فعال می‌شود. تقابل‌های دوگانه‌ای متعددی به شرح زیر شکل می‌گیرد:

موقعیت آغازین

- فرستنده (شقایق)/ گیرنده (وزیر شقایق) + فرستنده (شقایق و وزیرش)/ گیرنده (شیرافکن)
- یاری‌دهندگان (بت‌های لات و عزی، شقایق، وزیرش و لشگریان شقایق)/ مخالف (حضرت امیر و غلامش قنبر)
- موضوع شناسایی یا هدف (کشته شدن حضرت علی (ع) و ازدواج شیرافکن با شقایق)/ شناسنده یا قهرمان شیر افکن)

شقایق به وزیرش این پیام را می‌رساند که ازشکسته شدن بت و بتکده‌ها توسط حضرت علی (ع) به خشم آمده و باید فکر چاره‌ای بود. او به وزیرش می‌گوید:

«بده تو گوش به من این زمان به صدق‌وصفا
به دل مَراست بدان بغض احمد مختـار
شکسته است علی بت و بتکدهٔ بسیار
خوش است آن‌که شود کُشته حیدر کرار»
(بکتاش و غفاری، ۱۳۸۳: ۱۰۵).

وزیر شقایق به‌عنوان گیرنده پیام، معنا را گرفته و پیشنهاد ازدواج شیرافکن با دختر شقایق با هدف قتل حضرت علی (ع) را طرح می‌کند. پس موضوع شناسایی یعنی کشتن امیرالمؤمنین روشن می‌شود. شناسنده یا قهرمان نیز شیرافکن است.

موقعیت دوم

- فرستنده (شیر افکن)/ گیرنده (حضرت علی (ع))
- یاری‌دهندگان (شیرافکن خود را پهلوان پهلوانان می‌داند، بنابراین به‌تنهایی آمده و لشگری با خود نیاورده و جز بت‌هایی که به آن‌ها ایمان دارد یاری‌گری ندارد)/ مخالف (قنبر، غلام حضرت علی (ع)، زیرا خود حضرت در نهایت جوانمردی با شیرافکن برخورد می‌کند)
- موضوع شناسایی (جدا شدن سر حضرت علی (ع))/ شناسنده یا قهرمان (شیرافکن)

در جایی شیرافکن می‌گوید:

«ندانم این زمین باشد کجا، بُت ای خـدای من
کجـا رو آورم این دَم که رَه گم‌گشته است بر من
بکن ای بُت به من یاری، علی را از تو می‌خواهم
و یا راه مدینه این زمان من از تو می‌خواهم»

(بکتاش و غفاری، ۱۳۸۳: ۱۱۲).
نکته‌ی جالب توجه اینکه بلافاصله وقتی بت‌های شیرافکن، که به آن‌ها ایمان دارد، کاری برایش نمی‌کنند، شروع به سرزنش آن‌ها کرده و می‌گوید:
«خاکَت به سر، اَیا بُت عَزا، تویی خدا
از گردَنَم برون کُنمت، سازَمَت رها،
هستی چنین هرزه‌ای‌ای بُت، نه‌ای خدا،
اکنون زنم تو را بر زمین ای بت عزا»
(بکتاش و غفاری، ۱۳۸۳: ۱۱۳).
یکی از لحظاتی که زنجیره‌ی الگوی روایت گری‌ماس در سرگذشت شیرافکن پاره می‌شود؛ همین‌جا است. تغییر ناگهانی همراه با خشم که یاری‌دهنده به‌سرعت تبدیل به نیروی مخالف می‌شود.

موقعیت سوم

ـ فرستنده (قنبر غلام حضرت امیر (ع))/ گیرنده (حضرت امیر (ع))
ـ یاری‌دهنده (خداوند)/ مخالف (شیر افکن)
ـ موضوع شناسایی (منصرف کردن حضرت علی (ع) از رویاروی‌ی با شیرافکن)/ قهرمان (قنبر)
قنبر تلاش می‌کند تا با یادآوری جایگاه حضرت و ارادت شیعیان به حضرت امیر (ع)، او را از برخورد با شیرافکن برحذر دارد.

موقعیت چهارم

ـ فرستنده (شیر افکن)/ گیرنده (حضرت امیر (ع))
ـ یاری‌دهنده (بازهم بت‌ها)/ مخالف (حضرت علی (ع))
ـ موضوع شناسایی (جداکردن سر حضرت)/ قهرمان (شیرافکن)
رودررویی حضرت‌امیر (ع) با شیرافکن، قرینه‌خوانی جذابی است که در ابتدا شیرافکن از هویت حضرت آگاه نیست:

«شیرافکن: نام خود را کن بیان در نزد من
علی: دان تو عبدالله باشد نام من
شیر افکن: گو علی را دیده‌ای اندر جهان؟
علی: آری‌آری، ای جوان خوش‌بیان»
(بکتاش و غفاری، ۱۳۸۳: ۱۱۴).

در ادامه اما، برخلاف اصول شبیه‌خوانی و تقابل اولیاء و اشقیاء، شبیه اولیاء بدون کوچک‌ترین خونریزی تسلیم شبیه اشقیاء می‌شود و بدون کوچک‌ترین مقاومتی شرط او را می‌پذیرد.

«علی: هرچه می‌خواهی بخواه ای نوجوان
این زمان تو از امیر مؤمنان
کن بیان اندر بَرَم تو حاجتت
تا رَوا سازم همین‌دَم مطلبت
شیرافکن: گر تو هستی علی اَیا شاها

دُلدُل و قنبرت به من بخشـا
ده به من این زمان ز راه وفا
سَر خود را کنون به راه خـدا
تا برَم در وطن به‌حال فَگار
بدهـم شـیربهـا من اَفگـار»
(بکتاش و غفاری، ۱۳۸۳: ۱۱۹).

آنچه در این‌جا مایه‌ی شگفتی است ازخودگذشتگی حضرت‌امیر (ع) برای کافر بُت‌پرستی همچون شیرافکن و شقایق است. به‌عبارتی حضرت نه برای خوشحالی یک مسلمان، که برای خوشبختی کافری حاضر است سرش را تقدیم کند.

موقعیت پنجم

- فرستنده (قنبر)/ گیرنده (حضرت امیر)
- یاری‌دهنده (قنبر)/ مخالف (حضرت امیر)
- موضوع شناسایی (پشیمان کردن حضرت از بخشیدن سرش به شیرافکن)/ قهرمان (قنبر)

در اینجا قنبر تمام سعی خود را به کار می‌گیرد تا حضرت را از تصمیم‌اش بازگرداند:

«قنبر: ندارم آن‌که بینم زیر تیغت
علی: برو قنبر دعا می‌کن به اُمَت
قنبر: خداوندا دگر طاقت ندارم
علی: برو قنبر دعا می‌کن برایم
قنبر: توای آقا دل زارَم مسوزان
علی: برو شهر مدینه تو ز احسان
قنبر: چه جویی از بَصَر جاری نمایند
علی: برایم گو عزاداری نمایند»
(بکتاش و غفاری، ۱۳۸۳: ۱۲۷).

حضرت نه‌تنها تصمیم‌اش عوض نمی‌شود بلکه چنان‌که حال‌وهوای شبیه‌خوانی می‌طلبد، فضای غم و ماتم را با کلامش می‌سازد.

موقعیت ششم

در این‌جا یک پیام واحد توسط فرستنده‌ای ارسال و زمانی که گیرنده پیام را دریافت کرد، خود تبدیل به فرستنده‌ای دیگر می‌شود. به عبارتی پیام تا رسیدن به هدف، مرتب دست‌به‌دست می‌شود.
جبرئیل که گویی تا این لحظه شاهد و ناظر ماجرا بوده طاقت از کف داده و برای نجات حضرت‌امیر (ع) به سراغ پیغمبر خدا (ص) می‌رود. پیغمبر (ص) حضرت‌فاطمه (س) را به یاری می‌طلبد و آن حضرت امام‌حسین (ع) را؛ و با ورود امام حسین (ع) شبیه جبرئیل ابتدا گریزی به صحرای کربلا دارد و می‌خواند:

«جبرئیل: شیـعیـان آه و واویـــلا
یادم آمد ز دشت کرب و بَلا
چون حسین گشت پیکرش صدچاک

اوفتاد او ز ذوالجناح بر خاک
شمـر از بهر قتـل آن سَـرو
بگرفت دست خویش خنجر
تا ببُـرد سَر از امام حسین
افکَنَد خلق را به شیوَن و شین»
(بکتاش و غفاری، ۱۳۸۳: ۱۲۸).

- فرستنده (جبرئیل، پیغمبر(ص)، حضرت فاطمه(س)، امام حسین(ع))/ گیرنده (پیغمبر(ص)، حضرت فاطمه(س)، امام حسین(ع))
- یاری‌دهنده (جبرئیل، پیغمبر(ص)، حضرت فاطمه(س)، امام حسین(ع))/ مخالف (حضرت امیر(ع) که اصرار دارد سرش را به شیرافکن ببخشد.)
- موضوع شناسایی (پشیمان کردن حضرت علی(ع) از بخشیدن سرش به شیرافکن)/ قهرمان (جبرئیل، پیغمبر(ص)، حضرت فاطمه(س) و امام حسین(ع))

موقعیت هفتم

با حضور و اصرار اولیاء و فرشتگان برای منصرف‌کردن حضرت علی (ع)، تحولی که باید در وجود شیرافکن اتفاق می‌افتد؛ او شهادتین می‌خواند. در عین حال برای حضرت علی(ع) شرطی هم می‌گذارد و از حضرت قول می‌گیرد که از سر او بگذرد و ایمان بیاورد، به‌شرط آن‌که حضرت هم در ازدواج با دخترعمویش، او را یاری کند.

- فرستنده (حضرت علی (ع))/ گیرنده (شیرافکن)
- یاری‌دهنده (جبرئیل، پیغمبر (ص)، حضرت فاطمه (س)، امام حسین (ع))/ مخالف (ندارد.)
- موضوع شناسایی (مسلمان شدن شیر افکن)/ قهرمان (حضرت علی (ع))

موقعیت هشتم

شیرافکن نه‌تنها سر امیرالمؤمنین را به بارگاه شقایق نمی‌برد، بلکه مسلمان شده و به خاندان پیامبر (ص) ارادت یافته است.

- فرستنده (شیرافکن)/ گیرنده (شقایق)
- یاری‌دهنده (حضرت علی (ع))/ مخالف (شقایق و وزیرش)
- موضوع شناسایی (دعوت به مسلمانی)/ قهرمان (شیرافکن)

موقعیت پایانی

وقتی سپاه شقایق، شیرافکن را محاصره می‌کنند او از حضرت‌امیر (ع) یاری می‌طلبد حضرت شقایق را شکست داده و بلافاصله شبیه‌خوانان با درخواست چای و قلیان حکایت را تمام می‌کنند.

- فرستنده (شیرافکن)/ گیرنده (حضرت علی(ع))
- یاری‌دهنده (حضرت علی (ع))/ مخالف (شقایق و وزیرش)
- موضوع شناسایی (شکست سپاه شقایق)/ قهرمان (حضرت علی (ع))
- تمامی تقابل‌های دوگانه‌ی تشریح شده در ۹ موقعیت روایی شبیه «سرگذشت شیرافکن» می‌تواند در یک الگوی کلی‌تر نیز تعریف شوند.

فرستنده (شقایق)/ گیرنده (شیرافکن)

یاری‌دهنده (وزیر شقایق و سپاه شقایق و بت‌های لات و عُزی)/ مخالف (قنبر، جبرئیل، پیغمبر (ص)، حضرت‌فاطمه(س) و امام‌حسین (ع))
موضوع شناسایی (شیربها قرار دادن سر حضرت‌امیر (ع) برای ازدواج شیرافکن و دختر شقایق)/ قهرمان (شیر افکن و حضرت علی (ع))

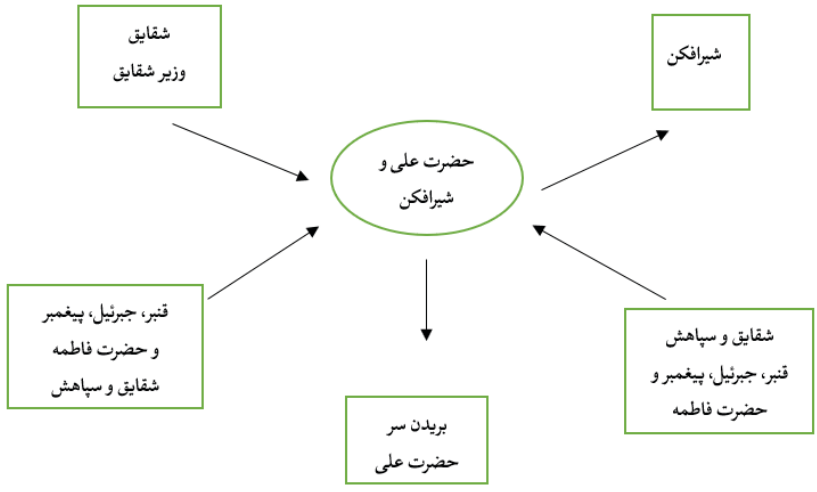
زنجیره‌های روایی شبیه «سرگذشت شیرافکن»

ـ زنجیره‌ی میثاقی؛ که بر عهدها و پیمان‌ها تکیه دارد:
شقایق با خود عهد می‌کند که حضرت علی (ع)را از پای درآورد.
شقایق با شیرافکن پیمان می‌بندد که در صورت آوردن سر حضرت علی (ع)، دخترش را به عقد او درآورد.
شیرافکن با شقایق پیمان می‌بندد که سر حضرت علی (ع)را برای او بیاورد.
جبرئیل به پیامبر (ص) و حضرت‌فاطمه (س) و امام‌حسین (ع)قول می‌دهد که حضرت علی (ع)را از تصمیم‌اش بازبدارد.
شیرافکن عهد دیرین خود با بت‌پرستی را می‌شکند.
شیرافکن با حضرت علی (ع) هم‌پیمان می‌شود.
شیرافکن عهد خود با شقایق را می‌شکند.
شقایق عهد خود با شیرافکن را شکسته و فرمان قتل او را می‌دهد.
بار دیگر حضرت علی (ع)به شیرافکن قول می‌دهد که او را به وصال دخترعمویش برساند.
ـ زنجیره‌ی اجرایی؛ که بر عمل‌ها، آزمون‌ها و مأموریت‌ها دلالت دارد:
شیرافکن سرزمین خود را به قصد کشتن حضرت علی (ع)ترک می‌کند.
شیرافکن که حضرت را نمی‌شناسد از او در مورد حضرت علی (ع)پرس‌وجو می‌کند.
قنبر، غلام حضرت با ناله و التماس می‌خواهد او را از تصمیم‌اش بازدارد.
حضرت علی (ع)اسب، شمشیر و غلامش را به شیرافکن می‌بخشد.
جبرئیل بر پیغمبر (ص) نازل می‌شود.
حضرت علی (ع)موفق می‌شود، شیرافکن را از خواسته‌اش منصرف کند.
شیرافکن با گفتن شهادتین مسلمان می‌شود.
شیرافکن به جنگ با شقایق می‌رود.
حضرت علی (ع)در نبرد شیرافکن و شقایق به کمک شیرافکن می‌شتابد.
ـ زنجیره‌ی انفصالی؛ بر تغییر وضعیت تکیه دارد.
سفر شیرافکن به قصد کشتن حضرت علی (ع).
بازگشت شیرافکن به سرزمین‌اش.
تغییر شیرافکن از قطب منفی به قطب مثبت. از اعتقاد به بت‌پرستی به ایمان به اسلام.

نتیجه‌گیری

به اعتقاد نگارنده سازوکار نمایش ایرانی، از متن تا اجرا، همچنین رابطه‌ی تماشاکن با اجراکن، خارج از حیطه‌ی تقسیم‌بندی‌های غربی ـ همچون درام ارسطویی، خوش‌ساخت، مدرن و ... ـ است و نمی‌توان با آن نظریه‌ها دست به تولید نمایش ایرانی زد و عیار آن را با سنگ نظریه‌های غربی محک زد، اما می‌توان با استفاده از این نظریه‌ها و الگوها در طبقه‌بندی، تجزیه‌وتحلیل عناصر تشکیل‌دهنده‌ی آن ورزیده‌تر عمل کرد.

شبیه سرگذشت شیرافکن نیز با نگاه به الگوی روایت‌ی گریماس از چندین کنش شکل گرفته است. کنش‌هایی که به‌دلیل محتوای غیرمتعارف اثر، یعنی منش جوانمردانه‌ی اغراق‌آمیز حضرت علی (ع) و انفعال او در برابر تصمیم شیرافکن، چیدمان متفاوتی یافته است. به‌عنوان مثال در بررسی تقابل‌های دوگانه‌ی گریماس برخلاف معمول دو فاعل یا قهرمان داریم. از آغاز تا پایان حضرت علی (ع) و شیرافکن هر دو می‌توانند فاعل باشند، با این تفاوت که در آن صورت، همان‌طور که در نمودار شماره‌ی دو ترسیم شده است، نیروهای یاری‌دهنده و مقاومت‌کننده تغییر خواهند کرد، زیرا تا پیش از موقعیت روایی هشتم که پیش‌تر شرح آن داده شد؛ حضرت علی(ع) دست به عملی نزده و بی‌چون‌وچرا سر خود را به شیرافکن عاصی تقدیم می‌کند و با این عمل در برابر اصرار و التماس قنبر، پیغمبر (ص) و دیگران قرار می‌گیرد.



[نمودار شماره‌ی دو]

به‌این‌ترتیب تقابل حضرت علی(ع) با شیرافکن دیگر تقابل خیر و شر مطلق نیست. زیرا در آغاز حضرت علی (ع) در مقابل شیرافکن قرار می‌گیرد و در ادامه حضرت علی (ع) و شیرافکن هر دو در برابر شقایق می‌ایستند. گویی نقش کنش‌ها بعد از دگرگونی شیرافکن از نو ساخته می‌شوند.

همین مطلق نشدن سیاهی و سفیدی در شبیه سرگذشت شیرافکن است که آن را از ساحت تعزیه با بار معنایی تراژیک‌اش خارج و آن را تا مرزهای ملودرام پیش می‌برد. جنجالی عاطفی و گاه پرسوز و گذار بر سر رسیدن جوانی به معشوقش که در نهایت همه‌چیز به‌خوبی و خوشی پایان می‌گیرد.

از سوی دیگر در میان انواع نقش‌کنش‌های شش‌گانه موردنظر گریماس، نقش‌کنش فرستنده اهمیت حیاتی‌تری نسبت به قهرمان پیدا می‌کند. اهمیت نقش‌کنش «فرستنده» وقتی در این مجلس شبیه‌خوانی دوچندان می‌شود که بدانیم فرستنده‌ی پیام و برهم‌زننده‌ی موقعیت آغازین یکی از کم‌اهمیت‌ترین شخصیت‌ها است. یعنی وزیر شقایق. ایده‌ی شیربهای متفاوت برای شیرافکن و بریدن سر حضرت علی (ع) را اولین وزیر شقایق بیان می‌کند. چنان‌چه این پیام و فرستنده‌اش را حذف کنیم دیگر روایتی برای تعریف‌کردن نخواهیم داشت، چون شیرافکن به‌عنوان یکی از فاعلین هرگز سفر خود برای کشتن حضرت علی (ع) را آغاز نمی‌کرد و در نهایت هم مسلمان نمی‌شد.

از آنجایی که زنجیره‌های روایی عامل اصلی شکل‌گیری روایت هستند توجه به زنجیره‌ی میثاقی در این شبیه اهمیت می‌یابد؛ چراکه از دو زنجیره‌ی دیگر طولانی‌تر است. به‌عبارتی سرگذشت شیرافکن شبیه‌مضحکی درمورد عهدها و پیمان‌ها است. و این نکته نیز به‌خوبی در مضمون اثر متبادر شده است. علی فاتح‌خیبر

دست به عمل نزده و تنها بر سر عهد خود برای شادکردن دل شیرافکن مانده است تا جایی که کار به دخالت جبرئیل کشیده می‌شود.
و نکته آخر این‌که عناصر تراژی‌کمیک شبیه سرگذشت شیرافکن همچون سایر نسخه‌های شبیه مضحک چندان قوام نیافته و ماجرای اسلام آوردن شیرافکن و لعن و نفرینی هم که نثار بت و بت‌پرستی می‌کند، شبیه موردنظر را بیشتر در زمره‌ی گوشه‌ها قرار می‌دهد تا شبیه مضحک.
به باور نگارنده‌گان این شبیه در مرز باریکی بین گوشه و شبیه مضحک قرار گرفته و در عین دارا بودن خصایص هر دو، نمی‌تواند عنوان مطلق شبیه مضحک یا گوشه را دارا باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Enrico Cerulli (1898- 1988)
2. Narrtology
3. Tzvetan Todorov (1939-2017)
4. Grammar of the Decameron
5. Vladimir Prop (1895- 1970)
6. A.J. Greimas (1917- 1992)
7. Gerard Genette (1930- 2018)
8. Claude Bremond (1929- 2021)
9. Syntgmes Contractual
10. Syntgmes Performative
11. Syntgmes Disjunctional

فهرست منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۹۰). ساختار و تأویل متن، چاپ سیزدهم. تهران: نشر مرکز.
- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). ساختارگرایی در ادبیات. ترجمه‌ی فرزانه طاهری. چاپ دوم. تهران: نشر آگه.
- برتنس، هانس. (۱۳۸۴). مبانی نظریه‌ی ادبی. ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی. چاپ اول، تهران: نشر ماهی.
- بکتاش، مایل و غفاری، فرخ (۱۳۸۳). تئاتر ایرانی سه مجلس تعزیه، چاپ اول، تهران: نشر قطره.
- بیضایی، بهرام. (۱۳۷۹). نمایش در ایران. چاپ دوم. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- سجودی، فرزان. (۱۳۸۳). نشانه‌شناسی کاربردی. چاپ اول. تهران: نشر قصه.
- سلدن، رامان. (۱۳۸۳). راهنمای نظریه ادبی معاصر. ترجمه‌ی عباس مخبر. چاپ اول. تهران: طرح نو.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). نقد ادبی. چاپ دوم. تهران: انتشارات فردوس.
- کالر، جاناتان. (۱۳۸۷). بوطیقای ساخت‌گرا. ترجمه‌ی کوروش صفوی. چاپ اول. تهران. انتشارات مینوی خرد.
- گرین، کیت و جیل لبیهان. (۱۳۸۳). درسنامه نظریه و نقد ادبی. چاپ اول، ترجمه‌ی گروه مترجمان. تهران: روزنگار.
- گیرو، پی‌یر. (۱۳۸۳). نشانه‌شناسی. ترجمه‌ی محمد نبوی. چاپ اول، تهران: نشر آگه.
- عاشورپور، صادق (۱۳۸۹). نمایش‌های ایرانی. ج‌لد دوم: تعزیه، چاپ اول، تهران: انتشارات سوره مهر.
- فتحعلی بیگی، داوود. (۱۳۹۶). آشنایی با مبانی شبیه‌خوانی. چاپ اول. تهران: انتشارات سوره مهر.
- فتحعلی بیگی، داوود و فیاض، هاشم (۱۳۸۲). دفتر تعزیه. شماره‌ی یک و دو. چاپ دوم. تهران: انتشارات نمایش.
- ملک‌پور، جمشید. (۱۳۶۶). سیر تحول مضامین در شبیه‌خوانی. چاپ اول. تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.