

## An Analysis of Nezami Ganjavi's "Gonbad-e Sandali" (The Sandalwood Pavilion) Through the Lens of Tzvetan Todorov's Narratology

Heydar Ali Dahmarde<sup>1</sup>  | Saeed Ghafrooi<sup>2</sup> 

1. Corresponding author, Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Zabol, Zabol, Iran. Email: [dr.h.a.dahmarde@uoz.ac.ir](mailto:dr.h.a.dahmarde@uoz.ac.ir)
2. M.A. Student, Department of Persian Language and Literature, University of Zabol, Zabol, Iran. E-mail: [saeidghafrooi@gmail.com](mailto:saeidghafrooi@gmail.com)

### Article Info

**Article type:**  
Research Article

### Article history:

**Received:**  
18 August 2023  
**Received in revised form:**  
3 July 2024  
**Accepted:**  
3 July 2024  
**Published online:**  
23 August 2025

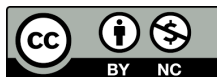
### Keywords:

Structuralism, Nezami Ganjavi, *Gonbad-e Sandali* (The Sandalwood Pavilion), Tzvetan Todorov, Narratology.

### ABSTRACT

Tzvetan Todorov (1939–2017), the Bulgarian-French theorist, regarded narratology as a branch of structuralism and divided it into three main aspects: syntactic, verbal, and semantic. In the *Haft Paykar*, Nezami Ganjavi crafted symbolic tales that are particularly rich in both structural complexity and ethical significance. One such tale, "The Story of the Sandalwood Dome," stands out for its sharp contrast between good and evil and its clearly delineated cause-and-effect relationships, making it especially suitable for structural analysis. Employing a descriptive-analytical approach, this study examines how the syntactic, verbal, and semantic aspects of the narrative are organized according to Todorov's framework, and explores the ways in which these aspects construct causal relationships, modes of expression, and ethical implications. The findings reveal that the syntactic aspect—through its core propositions, five-phase narrative progression, and linear chaining—establishes the story's coherence and causal logic. The verbal aspect, characterized by a predominantly indicative mood, strict chronological order, an external-to-internal perspective on the portrayal of good and evil, and a guiding authorial tone marked by pronoun shifts, propels the action forward while lending the relationship between the narrator and Bahram Gur a distinctly didactic character. Finally, the semantic aspect transforms the fundamental good/evil opposition into a moral journey from oppression to justice, thereby articulating Nezami's mystical-ethical vision centered on the purification of the soul through forgiveness.

**Cite this article:** Dahmarde, Heydar Ali; Ghafrooi, Saeed. (2025). "An Analysis of Nezami Ganjavi's "Gonbad-e Sandali" (The Sandalwood Pavilion) Through the Lens of Tzvetan Todorov's Narratology". *Journal of Lyrical Literature Researches*, 23(45), 45-66. <http://doi.org/10.22111/jllr.2024.46429.3191>



## 1. Introduction

The story, as a literary form long cherished by humanity, has exerted deep and lasting influence on human life and thought. Throughout every stage of their existence, people have turned to this artistic medium to preserve and protect their beliefs and ideals, and to communicate their ideas to others in subtle, indirect ways (Altman, 2008: 1). Wherever humans have gone, narrative has accompanied them; with the emergence of each new mode of communication, it has adapted, remained present, and stayed relevant. In Persian literature, Nizami Ganjavi occupies a distinguished place in the field of narratology through his exceptional works, particularly *Haft Paykar* (*The Seven Beauties*). This masterpiece, a series of interwoven narratives recounting the life of Bahram Gur from birth to death, represents the height of Nizami's poetic and narrative artistry. It is also considered a creative and artistic reimagining of Ferdowsi's *Shahnameh* (Azar & Pour Seyed, 2011: 10).

The main objective of this research is to examine the syntactic structure, verbal aspect, and semantic dimension of this allegorical story in order to uncover the underlying pattern of Nizami's mystical-ethical worldview. Accordingly, the study seeks to address the following questions:

- a. How are the structural components of the story "*The Sandalwood Dome*"—including propositions, sequences, episodes, and their interrelations—organized within Todorov's five-stage narrative model, and how do they construct the causal relationships of the narrative?
- b. How do the grammatical modes, tense, narrative perspective, and tone in "*The Sandalwood Dome*", based on Todorov's theory, contribute to the progression of actions and shape the interaction between the narrator and the narratee?
- c. How do the fundamental themes and mystical-ethical worldview in "*The Sandalwood Dome*", through the semantic dimension proposed by Todorov, emerge and generate the overarching concept of justice?

## 2. Research method

This study employs a descriptive-analytical approach grounded in Todorov's narratological model. The theoretical framework is based on Todorov's classification of narrative into three components: syntactic structure (propositions, sequences, episodes, and their interrelation), verbal aspect (grammatical modes, temporal order, perspective, and tone), and semantic dimension (binary oppositions and semantic sequences) (Todorov, 2003: 35). The corpus of the research consists of the story "*The Sandalwood Dome*" from Nizami's *Haft Paykar*. Data were collected through direct extraction of the story's text followed by qualitative and quantitative analysis. First, eleven fundamental propositions were identified and arranged according to Todorov's five-stage model. Subsequently, the verbal aspect (including modes—114 verbs identified—tense, perspective, and tone) as well as the semantic dimension (the opposition of good and evil) were examined. Finally, syntactic embedding patterns and the frequency of narrative modes were extracted and presented in Tables 1 and 2.

## 3. Discussion

verbs, reveals the following pattern: The indicative mode, accounting for 64.04% of the verbs (73 instances), establishes the factual progression of events (e.g., "Evil deceived," v. 271; "The Kurds treated," v. 278). The non-indicative modes function as motivators of action: the obligative mode (6.14%, 7 verbs) expresses moral compulsion ("I must die," v. 290); the optative "*The Sandalwood Dome*" is a moral allegory depicting the struggle between good and evil, beginning with a symbolic journey marked by an apparent companionship (v. 269) and ending with the decisive triumph of good (v. 291). The narrator—the king's daughter—addresses Bahram Gur in an intimate and reverent tone ("O you through whom the soul of the world lives / The highest king of kings," vv. 268–269), preparing his mind for the moral lesson embedded in the narrative.

Based on Todorov's model, analysis of the syntactic aspect reveals that the story is composed of eleven fundamental propositions arranged within five major stages:

1. **Initial equilibrium (v. 269):** Good and Evil travel together in seeming harmony—a fragile balance that sets the stage for impending disruption.

2. **Disruption (vv. 270–272):** Evil deceives Good and blinds him (“I will not let you drink my water,” v. 271), taking control of the journey.
3. **Recognition of disruption (vv. 273–279):** The Kurds discover and cure Good’s blindness—an essential turning point that restores awareness and insight.
4. **Attempt at restoration (v. 289):** Good magnanimously forgives Evil.
5. **New equilibrium (vv. 290–291):** Evil confesses, is executed, and Good assumes his rightful place (“The people saw complete goodness from him,” v. 291).

These propositions are linked through syntactic embedding, creating a coherent and progressive narrative structure. The static episodes (the equilibriums at the beginning and end) provide structural stability, while the dynamic episodes (from disruption through the attempt at restoration) propel the transformative movement of the plot (Todorov, 2003: 125).

The verbal aspect, examined through 114 narrative *ve* mode (8.77%, 10 verbs) conveys desire and benevolence (“Good forgave,” v. 289); the conditional mode (7.89%, 9 verbs) introduces uncertainty or suspended action (“If I drink water,” v. 271); and the predictive mode (13.16%, 15 verbs) anticipates divine justice (“It will be,” v. 291).

Narrative time unfolds entirely linearly from verses 269 to 291, with no use of flashback. The duration fluctuates: there is summary during the deception scene (vv. 270–271, with precise yet rapid details) and ellipsis in the healing sequence (v. 278, presented swiftly). The point of view shifts among characters: an external perspective for Evil (15 instances, presenting his actions objectively), an internal perspective for Good (8 instances, revealing his thoughts), and a neutral viewpoint for the Kurds. The narrative tone evolves from initial reverence (“highest king,” v. 269) to evaluative reporting in the middle (“I am more deceitful than a demon in human form,” v. 271) and culminates in a tone of final affirmation (“good deeds fulfilled,” v. 291).

The semantic dimension highlights the Good/Evil opposition within a dialectical process of transformation: unstable equilibrium (companionship) → disruption (deception) → awareness and moral elevation (forgiveness, v. 289) → divine justice (v. 291). This progression underscores the humility of Good in contrast to the selfishness of Evil, illustrating Nizami’s mystical-ethical worldview, in which human forgiveness serves as the prerequisite for divine justice (Todorov, 2003: 158).

#### 4. Conclusion

The study and analysis of *The Sandalwood Dome* demonstrate that this allegorical narrative, through the systematic organization of its narrative components, offers a coherent model for understanding Nizami’s mystical-ethical worldview. The syntactic structure of the story comprises eleven fundamental propositions arranged within a five-stage sequence: initial equilibrium (the apparent companionship of Good and Evil), disruption (the deception and blinding of Good), recognition of disruption (Good’s healing by the Kurds), attempt at restoration (Good’s forgiveness of Evil), and new equilibrium (the final administration of justice through Evil’s death). Through mechanisms of embedding (such as the subordinate healing sequence within the broader attempt at restoration) and chaining (the linear progression of events), the narrative constructs clear cause-and-effect relationships and achieves structural coherence. The static episodes at the beginning and end frame the narrative with stability, while the dynamic transitional episodes in the middle propel character transformation without disturbing the overall unity. The purposeful use of narrative elements transforms the story into an effective didactic instrument, conveying Nizami’s integration of ethical instruction with mystical insight. In the verbal aspect, the dominant indicative mode (64.04%) establishes the factual progression of events, while the non-indicative modes support the advancement of actions: the volitional modes—obligative (6.14%), expressing moral or actional pressure, and optative (8.77%), conveying moral motivation—and the hypothetical modes—conditional (7.89%), indicating suspended or uncertain states, and predictive (13.16%), providing narrative guidance. The linear temporal order (with no flashback) and the use of summary duration intensify the focus on processes of transformation. The interplay of external and internal perspectives—greater psychological depth granted to Good and an external, observational view of Evil—creates a didactic dynamic between the narrator and the narratee (Bahram Gur). The guiding

tone, reinforced by the alternation of pronouns (“I” of the helpless Good appearing eight times versus “I” of the arrogant Evil appearing fifteen times) and the direct address to the addressee turns the narrative into a moral instrument. In the end, the laudatory tone unequivocally proclaims the triumph of Good and encourages Bahram to internalize the ethical lesson. From a normative perspective, the low frequency of the obligative mode reflects the stability of the moral system and the predictability of ethical relationships, while the optative mode serves as the primary moral motivator. In the semantic dimension, the binary opposition of Good and Evil and the transition from unstable to superior equilibrium generate the overarching meaning of self-discipline and the dialectical movement between good and evil. This opposition—embodied in the humility of Good versus the selfishness of Evil—unfolds through semantic sequences such as forgiveness. These sequences transform general semantic conditions into a dialectical process (from disruption to awareness), ultimately formulating divine justice emerging from human forgiveness.

## 5. References

- Azar, E., & Poursayed, M. (2011). Morphology of the Red Dome in Nezami Ganjavi’s Haft Peykar. *Pazhuhesh-ha-ye Naqd-e Adabi va Sabk-shenasi*, (4), 9–30. [in Persian]
- Eliade, M. (1996). *The sacred and the profane* (N. Zanguyi, Trans.). Soroush. (Original work published 1957) [in Persian]
- Forouzandeh, Masoud. (2013). Chains, Elements, and Narrative Propositions in the Story of “Bānu-ye Hesāri” from Nezami’s Haft Peykar. *Journal of Lyrical Literature Research*, Vol. 11, No. 20, pp. 197–216. [in Persian]
- Akhav, A. (2000). *The grammar of fiction*. Farda Publications. [in Persian]
- Scholes, R. (2000). *An introduction to structuralism in literature* (F. Taheri, Trans.). Agah Publications. (Original work published 1974) [in Persian]
- Balay, C., & Cuypers, M. (1999). *The origins of the short story* (A. Karimi-Hakkak, Trans.; 1st ed.). Papyrus. [in Persian]
- Parsa, S. A., & Ghabeli, N. (2016). A structural analysis of Nezami Ganjavi’s tale of Good and Evil based on Greimas’s actantial model. *Fonun-e Adabi*, 8(2), 1–14. [in Persian]
- Parsa, S. A., & Taheri, Y. (2012). An investigation of narrative aspects in the tales of Marzuban-nameh according to Tzvetan Todorov’s theory. *Motun-shenasi-ye Adab-e Farsi (Textology of Persian Literature)*, 48(2), 1–19. [in Persian]
- Todorov, T. (2003). *Structuralist poetics* (M. Nabavi, Trans.; 2nd ed.). Agah Publications. (Original work published 1973) [in Persian]
- Todorov, T. (2006). *Theory of literature* (A. Tahaei, Trans.). Akhtaran Publications. [in Persian]
- Todorov, T. (2009). *Poetics of prose (New research on the tale)* (A. Ganjipour, Trans.). Ney Publishing. [in Persian]
- Tyson, L. (2008). *Critical theory today: A user-friendly guide* (Roman edition) (M. Hosseinzadeh & F. Hosseini, Trans.). Negah-e Emrooz. (Original work published 2006) [in Persian]

- Tyson, L. (2013). *Critical theory today: A user-friendly guide* (3rd ed.) (M. Hosseinzadeh & F. Hosseini, Trans.). Farabi Publishing. (Original work published 2015) [in Persian]
- Toolan, M. J. (2007). *Language in literature: An introduction to stylistics* OR *Narrative: A critical linguistic introduction* (A. Horri, Trans.). Farabi Publishing. (Original work published 1988/1998) [in Persian]
- Khademolfoghara, M., & Radmanesh, A. M. (2015). A morphological analysis and examination of the characteristics of the tale of Good and Evil in Nezami's Haft Peykar. *Journal of Persian Language and Literature (Islamic Azad University, Sanandaj Branch)*, 7(24), 75–90. [in Persian]
- Ryan, M.-L., & van Alphen, E. (Eds.). (2009). *Routledge encyclopedia of narrative theory* (3rd ed.) (M. Mohajer & M. Nabavi, Trans.). Agah Publications. (Original work published 2005) [in Persian]
- Rahimi Sadegh, Kh. (2015). An analysis of narrative aspects in Bighami's Darab-nameh. *Adab va Zaban*, (38), 155–182. [in Persian]
- Reyhani Nia, P., Noorayi, E., & Salemiian, Gh. (2022). A syntactic analysis of narration in Nezami's Khosrow and Shirin, Dehlavi's Majnun and Leyli, and Faizi's Nal and Daman based on Tzvetan Todorov's theory. *Kohnameh-ye Adab-e Parsi (Journal of Persian Literature)*. [in Persian]
- Rahmani, M., & Fouladi, M. (2020). An analysis of the tale of the Sandalwood Dome in Nezami's Haft Peykar based on Greimas's structuralist theory. *Quarterly Journal of Grammatical and Rhetorical Studies*, 10(17), 75–93. [in Persian]
- Rahmani, Maryam; & Fouladi, Mohammad. (2020). The Ascending Process in the Story of the Gonbad-e Siyāh by Nezami Ganjavi. *Journal of Lyrical Literature Research*, Vol. 17, No. 32, pp. 121–134. [in Persian]
- Selden, R. (1993). *A reader's guide to contemporary literary theory* (A. Mokhber, Trans.). Tarh-e No Publications. (Original work published 1985/1989) [in Persian]
- Sojoodi, F. (2004). *Applied semiotics*. Qesseh. [in Persian]
- Sam Khaniani, Ali Akbar; Mohammadi, Ebrahim; & Nazari, Azam. (2011). A Comparative Critique of the Narrative Structure of Nezami's Khosrow and Shirin and the Masnavi Padmavat. *Journal of Lyrical Literature Research*, Vol. 9, No. 17, pp. 103–130. [in Persian]
- Sadeghi, H., Mashhadi, M. A., & Oveisi, A. A. (2018). An analysis of narrative aspects in the tale of "The King and the Handmaiden" in Rumi's Masnavi and its parallel versions based on Tzvetan Todorov's model. *Zaban va Adab-e Farsi (Persian Language and Literature)*, 10(34), 87–105. [in Persian]

Makaryk, I. R. (Ed.). (2005). *Encyclopedia of contemporary literary theory: Approaches, scholars, terms* (M. Mohajer & M. Nabavi, Trans.). Agah Publications. (Original work published 1993) [in Persian]

Nezami Ganjavi, E. ibn Y. (2008). *Haft Peykar* (B. Servatian, Ed.). Amirkabir. [in Persian]

Nasiri Afrapoli, Azra; Asad, Mohammad Reza; & Azizi, Majid. (2019). A Comparison of Narratology in Two Lyrical Masnavis by Nezami Based on Greimas's Model. *Journal of Lyrical Literature Research*, Vol. 16, No. 30, pp. 205–224. [in Persian]

Yavari, H. (1995). *Psychoanalysis and literature*. Tarikh-e Iran. [in Persian]

آماده انتشار

## بررسی داستان «گنبد صندلی» نظامی گنجوی بر اساس نظریه روایت‌شناسی تزوتان تودوروف

حیدرعلی دهمرده  | سعید غفروئی 

۱. نویسنده مسئول، دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زابل، زابل، ایران. رایانامه: [dr.h.a.dahmarde@uoz.ac.ir](mailto:dr.h.a.dahmarde@uoz.ac.ir)

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زابل، زابل، ایران. رایانامه: [saeidghafrooi@gmail.com](mailto:saeidghafrooi@gmail.com)

### اطلاعات مقاله

### چکیده

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۲۷

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۴/۱۳

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۱۳

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۰۱

تزوتان تودوروف (Tzvetan Todorov, 1939-2017)، نظریه‌پرداز بلغاری - فرانسوی، روایت‌شناسی را شاخه‌ای از ساختارگرایی می‌داند و آن را به سه نمود نحوی، کلامی و معنایی تقسیم می‌کند. نظامی گنجوی در «هفت‌پیکر» داستان‌هایی نمادین آفریده که از نظر ساختار و مفاهیم اخلاقی اهمیت دارد. یکی از آن‌ها «گنبد صندلی» است که با تقابل خیر و شر و رابطه علت و معلولی روشن، امکان تحلیل ساختاری فراهم می‌کند. در این پژوهش، نگارندگان با روش توصیفی - تحلیلی می‌کوشند به این پرسش پاسخ دهند که هر یک از نمودهای نحوی، کلامی و معنایی در داستان بر پایه نظریه تودوروف چگونه سازمان می‌یابد و روابط علت و معلولی، شیوه بیان و دلالت‌های اخلاقی را شکل می‌دهد. یافته‌ها نشان می‌دهد نمود نحوی با گزاره‌های بنیادین، پی‌رفت پنج‌مرحله‌ای و زنجیره‌سازی خطی، انسجام و منطق علت و معلولی روایت را سامان می‌دهد. نمود کلامی با وجه اخباری غالب، زمان‌بندی خطی، دید بیرونی - درونی در بازنمایی خیر و شر، و لحن هدایتگر همراه گردش ضمیرها، کنش‌ها را پیش می‌برد و رابطه راوی و بهرام‌گور را جنبه‌ای تعلیمی می‌بخشد. نمود معنایی نیز تقابل خیر/ شر را به تحولی از ظلم به عدالت می‌کشاند و جهان‌بینی عرفانی - اخلاقی نظامی را بر محور تربیت نفس از راه عفو صورت‌بندی می‌کند.

واژه‌های کلیدی:  
ساختارگرایی، نظامی گنجوی، گنبد صندلی، تزوتان تودوروف روایت‌شناسی.

استناد: دهمرده، حیدرعلی؛ غفروئی، سعید. (۱۴۰۴). «بررسی داستان «گنبد صندلی» نظامی گنجوی بر اساس نظریه روایت‌شناسی تزوتان تودوروف». پژوهشنامه ادب غنایی، ۲۳(۴۵)، ۴۵-۶۶.

DOI:



© دهمرده، حیدرعلی؛ غفروئی، سعید.

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

## ۱- مقدمه

داستان، یکی از انواع ادبی است که از دیرباز مورد توجه آدمی بوده و در زندگی و تفکر بشر تأثیرات عمیق و ژرفی داشته است. انسان در هر دوره‌ای از زندگی خود به این قالب هنری متوسل شده تا اندیشه و آرمان‌های خود را هرچه بهتر حفظ و پاسداری کند و افکار خویش را به صورت غیرمستقیم به دیگران انتقال دهد. ما به راحتی توانایی یک داستان را برای ترجمه به اشکال مختلف تشخیص می‌دهیم و باین حال به نوعی همان داستان باقی می‌ماند. روایت به هر جایی که انسان‌ها رفته‌اند، منتقل شده است. با اعمال هر روش ارتباطی جدید، روایت همواره حضور داشته و به روز مانده است. «اگر بخواهیم روش‌هایی را که انسان‌ها با یکدیگر تعامل می‌کنند، درک کنیم، باید چالش روایت را بپذیریم. اهمیت روایت از دیرباز شناخته شده است، از ارسطو تا به امروز، تقریباً هر منتقد و نظریه‌پرداز بزرگی درباره هنر روایت چیزی گفته است» (Altman, 2008:1).

درباره نظامی و گستره اندیشه والای او پژوهش‌های متعددی در حوزه‌های گوناگون انجام شده است که نشان‌دهنده جایگاه برجسته آثار و تفکرات این شاعر نامدار غنایی در ادبیات فارسی است. یکی از شاخص‌ترین آثار او هفت‌پیکر است، اثری که مجموعه‌ای از روایت‌های مربوط به زندگی بهرام گور، از تولد تا مرگ او را در بر دارد. «این منظومه که نقطه اوج هنر نظامی در شعر غنایی به شمار می‌آید، تقلیدی هنرمندانه و موفق از شاهنامه فردوسی تلقی می‌شود که در آن می‌توان بازتاب‌هایی پنهان از مفاهیم سرپرده سلیمانی و گوهری تراشیده از خرده‌ها و بازمانده‌های شاهنامه را مشاهده کرد. چنان‌که خود نظامی نیز مدعی است که در این اثر، سخن ناتمام فردوسی را به کمال رسانده است» (آذر و پور سید، ۱۳۹۰: ۱۰). **هفت‌پیکر با هفت قصه شگفت‌انگیز و پر ماجرا که لعبتان هفت گنبد برای شاه نقل می‌کنند، خیال‌انگیزترین و پررنگ و نگارترین منظومه از پنج گنج نظامی به شمار می‌آید (فروزنده، ۱۳۹۲: ۱۹۸).**

نظامی با برگزیدن هفت‌گنبد به عنوان نمادی از پیوند آسمان و زمین و تعیین ایران به عنوان مرکز عالم، ساخت این بنا را به دست معماری به نام شیده و با هدایت رازآلود سنمار، برای بهرام، پادشاه خوش‌گذران ساسانی، به تصویری از ارتباط ژرف میان امر قدسی و هنر تبدیل کرده است. هفت‌گنبد بازتاب نگاه تقدس‌آمیز نظامی به هستی است. او باتکیه بر این اندیشه که انسان معمار جهان خویش است و این باور که هر فرد محل زندگی خود را مرکز جهان می‌پندارد (الیاده، ۱۳۷۵: ۳۳). با انتخاب گنبد به عنوان خانه‌ای برای بهرام و مقر اقامت دختران پادشاهان هفت‌اقلیم، آن را جلوه‌ای از هنر مقدس که بازتابی از الگوی ازلی است، قرار می‌دهد، زیرا در نگاه او، خداوند معمار اعظم عالم است و این ویژگی را به انهان که خلیفه او در زمین است، عطا کرده است. در این میان، آنچه در بنای خانه بهرام به دست شیده اهمیت دارد، نه خانه‌ای از گل و خشت، بلکه سرزمینی در اقلیم دل است. **نظامی این اثر ادبی را که در برگزیده هفت داستان کوتاه در دل داستان بلند بهرام گور است، هفت‌پیکر یا هفت‌گنبد نامید (رحمانی و فولادی، ۱۳۹۸: ۱۲۲).**

داستان گنبد صدلی که به سیاره مشتری مرتبط است، توسط بانوی چین در اقلیم ششم روایت می‌شود و به تقابل خیر و شر می‌پردازد. «در این داستان، شخصیت خیر نیروهای شر را که در درون خود او نهفته‌اند، به تسلط درمی‌آورد و بینادل و روشن ضمیر، بار دیگر چشم به جهان بیرون می‌گشاید» (یاوری، ۱۳۷۴: ۱۴۸). در نهایت، خیر که سعادت پادشاهی و روشنی بینش خود را از درخت صندل دریافت کرده است، جامه‌ای هم‌رنگ صندل بر تن می‌کند که نمادی از دگرگونی و رستگاری او است.

### ۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

تحقیق حاضر در نظر دارد به این مسئله پاسخ دهد که ساختار نحوی، نمود کلامی، و جنبه معنایی این داستان تمثیلی، الگوی ساختاریافته جهان‌بینی عرفانی - اخلاقی نظامی را چگونه آشکار می‌سازد. بر این اساس سؤالات اصلی تحقیق عبارت‌اند از:

الف - مؤلفه‌های ساختاری داستان «گنبد صندلی» (گزاره‌ها، پی‌رفت‌ها، اپیزودها و ترکیب آن‌ها) بر اساس مدل پنج‌مرحله‌ای تودوروف چگونه سازمان‌دهی شده و روابط علت‌ومعلولی روایت را شکل می‌دهند؟

ب - وجوه دستوری، زمان، دید و لحن در داستان «گنبد صندلی» بر اساس نظریه تودوروف چگونه به پیشبرد کنش‌ها و تعامل راوی با روایت شونده کمک می‌کنند؟

ج - تم‌های بنیادین و جهان‌بینی عرفانی - اخلاقی در داستان «گنبد صندلی» بر اساس جنبه معنایی تودوروف چگونه زایش می‌یابند و معنای عام عدالت را تولید می‌کنند؟

### ۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف اصلی این پژوهش، تحلیل ساختاری داستان «گنبد صندلی» بر اساس نظریه روایت‌شناسی تودوروف و کشف الگوهای نحوی، کلامی و معنایی حاکم بر آن است. ضرورت این پژوهش از آنجاست که تاکنون بررسی مستقلی با این رویکرد بر داستان گنبد صندلی صورت نگرفته و این حکایت از ظرفیت بالای تحلیل ساختاری برخوردار است.

### ۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی و بر اساس الگوی روایت‌شناختی تودوروف انجام شده است. مبانی نظری تحقیق از نظریه تودوروف استخراج شده که روایت را به ساختار نحوی (گزاره‌ها، پی‌رفت‌ها، اپیزودها و ترکیب آن‌ها)، نمود کلامی (وجه‌های دستوری، ترتیب زمانی، دید و لحن)، و جنبه معنایی (تقابل‌های دوگانه و پی‌رفت‌های معنایی) تقسیم می‌کند (تودوروف، ۱۳۸۲: ۳۵). جامعه آماری پژوهش، داستان «گنبد صندلی» از هفت‌پیکر نظامی است. ابزار گردآوری داده‌ها، استخراج مستقیم متن داستان و تحلیل کیفی - کمی آن است. ابتدا ۱۱ گزاره بنیادین شناسایی و طبق الگوی پنج‌مرحله‌ای تودوروف، سازمان‌دهی شد. سپس نمود کلامی (وجه‌ها: ۱۱۴ فعل، زمان، دید، لحن) و جنبه معنایی (تقابل خیر/شر) تحلیل گردید. روابط نحوی درون‌گیری، و بسامد وجوه روایی طبق جدول (۱ و ۲) استخراج شد.

### ۱-۴- پیشینه تحقیق

در زمینه نظریه روایت‌شناسی تودوروف و بررسی آن در متون ادبی فارسی، آثار متعددی انجام شده است؛ از جمله: مقاله «تحلیل نمود نحوی روایت در خسرو و شیرین نظامی، مجنون و لیلی و نل و دمن فیضی بر اساس نظریه تودوروف» (۱۴۰۱) نوشته ریحانی‌نیا و سالمیان و نورایی که در آن این نتیجه حاصل شد که با توجه به تأثیر مستقیم تعداد پی‌رفت‌های هر روایت بر ساختار آن، روایتی که نظامی از خسرو و شیرین ارائه داده است، به علت تعداد بیشتر پی‌رفت‌های تشکیل‌دهنده آن و در نتیجه تعداد بیشتر کنش‌هایی که اتفاق می‌افتد، پی‌رنگی به مراتب قوی‌تر و جذابیت بیشتری نسبت به سایر روایت‌های مورد بررسی برای مخاطب ایجاد کرده است.

رحمانی و فولادی (۱۳۹۹) در پژوهشی تحت عنوان «بررسی داستان گنبد صندلی نظامی بر مبنای نظریه ساختارگرایی گریماس» ساختار روایتی داستان «گنبد صندلی» به‌عنوان نمونه‌ای از منظومه‌های غنایی عاشقانه، بر مبنای نظریه گریماس بررسی شود. نگارندگان به این نکته دست یافتند که هیچ‌بخش از حکایت در پیشبرد جریان روایت بی‌تأثیر نیست و در آن داستان با وضعیت متعادل آغازین (آغاز سفر)، با درخواست آب خیر از شر، به وضعیتی نامتعادل (کور شدن خیر) مبدل می‌شود تا اینکه

این وضعیت با تأثیر نیروی یاری‌دهنده دختر کرد و چوپان، سیر صعودی خود را به سوی تعادل پایانی (ازدواج با دختر کرد، ازدواج با دختر شاه و وزیر و نشستن خیر بر مسند پادشاهی) به پایان می‌رسد.

صادقی و همکاران (۱۳۹۷). نیز در مقاله‌ای با عنوان «بررسی وجوه روایتی پادشاه و کنیزک مثنوی معنوی و روایت‌های مشابه بر پایه الگوی تزوتان تودوروف» وجوه روایتی این حکایت‌ها را بر پایه نظریه تزوتان تودوروف بررسی کردند و از این رهگذر، مؤلفه‌های درون ساختاری حکایت‌ها که موجب گسترش و حرکت منطقی داستان‌ها می‌شوند، را نشان داده‌اند و بدین‌وسیله عوامل بنیادین شکل‌گیری داستان‌ها را مشخص کردند. نصیری افرابلی و همکاران (۱۳۹۷)، در مقاله‌ای تحت عنوان «مقایسه روایت‌شناسی در دو منظومه غنایی اثر نظامی بر اساس الگوی گرماس» تلاش کرده‌اند تا دو منظومه غنایی «لیلی و مجنون» و «خسرو و شیرین» نظامی گنجوی را با تکیه بر نظریات گرماس، بررسی و تحلیل کنند، تا میزان انطباق این دو اثر غنایی و عاشقانه با الگوی گرماس (الگوی کنشی، زنجیره‌های روایی و مربع معناشناسی) تا چه میزان است.

اسحاق میر بلوچ زائی و همکاران (۱۳۹۵) در پایان‌نامه دکتری به روایت‌شناسی منظومه‌های خضر خان و دولرانی، فرهاد و شیرین، خورشید و مهپاره و رابعه و بکتاش بر اساس نظریه‌های تودوروف و پراپ پرداخته است. پژوهش دیگر، «بررسی ساختاری حکایت خیر و شر نظامی گنجه‌ای بر اساس الگوی کنشی گرماس» از پارسا و قابلی (۱۳۹۵)، است که قابلیت الگوی کنشی شش‌گانه (گیرنده، فرستنده شیء ارزشی، قهرمان کنش گر، یاری گر، بازدارنده) مورد ارزیابی قرار گرفته است.

احمد کاظمی طلاچی، (۱۳۹۴) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد به تحلیل ساختاری دو اثر «ورقه و گلشاه» و «وامق و عذرا» بر اساس الگوهای تودوروف دست‌زده است. سید محمد عیدی (۱۳۹۳) از این منظر به ژانربندی داستان‌های فراطبیعی غلامحسین ساعدی پرداخته است. پوران یوسفی پور کرمانی (۱۳۹۲) در رساله دکتری خویش به تحلیل ساختاری منظومه شیرین و خسرو امیردهلوی بر اساس دیدگاه تودوروف پرداخته است.

«تحلیل ریخت‌شناسی و بررسی ویژگی‌های قصه خیر و شر از هفت‌پیکر نظامی» از خادم الفقرا و رادمش (۱۳۹۴) در این پژوهش پژوهشگران سازه‌های این داستان را بر اساس الگوی ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ تجزیه و تحلیل کرده‌اند. باتوجه‌به آنچه گفته شد، تا کنون پژوهش مستقلی در داستان «گنبد صندلی» انجام نگردیده؛ لذا پژوهش در این موضوع در خور توجه و انجام است.

## ۲- مبنای نظری تحقیق:

### ۲-۱- تودوروف و نظریه روایت‌شناسی او

ساختارگرایی، به وسیع‌ترین مفهوم آن، روش جستجوی واقعیت، نه در اشیای مجزا بلکه در روابط میان آن‌ها است. پژوهشگران در این شیوه «پدیده‌های مختلف علم خود را به طور مستقل و جداگانه از یکدیگر مورد مطالعه قرار نمی‌دهند، بلکه می‌کوشند تا هر پدیده را در ارتباط با مجموعه پدیده‌هایی که جزئی از آنها است، بررسی کنند» (بالایی و کویی‌پرس، ۱۳۷۸: ۲۶۷). روایت‌شناسی، گونه‌ای جدید از ساختارگرایی ادبی است که با ساختار بنیادین درون‌مایه داستان‌ها (محتوا) کار چندانی ندارد، بلکه بر ساختار روایت تأکید می‌کند. در واقع می‌توان گفت که روایت‌شناسی تنها به این موضوع می‌پردازد که چگونه حوادث که یک داستان بخصوص را می‌سازند، روایت می‌شوند. روایت‌شناسی به شاخه‌ای از مطالعات ادبی اختصاص دارد که به تجزیه و تحلیل روایت‌ها به‌خصوص شکل‌های روایی و انواع روایتگر می‌پردازد (Baldik, 2004: 166). تزوتان تودوروف، روایت‌شناس فرانسوی در حوزه تحلیل و بازکاوی روایت است. اصطلاح روایت‌شناسی نخستین بار توسط وی در سال ۱۹۶۹ میلادی به کار برده شد (Phelan and rabinowitz, 2005: 19). او که مانند روایت‌شناسانی نظیر: کلود برمون، آ.ج. گراماس و رولان بارت در پی کشف دستور زبان و ساختار جهانی روایت است، اصول و قواعد نظری خویش را در این راستا با تحلیل

نزدیک به صد قصه از دکامرون، اثر بوکاجیو بیان کرد و بدین وسیله به معرفی و پی‌ریزی نظریه خویش پرداخت. «تودوروف حوزه فعالیت خویش را معطوف به داستان‌های کهن کرد. روایت اساساً در نظام فکری وی همین قصه‌های کهن به حساب می‌آید» (اخوت، ۱۳۷۹: ۹). روایت‌شناسی در دیدگاه تودوروف، تنها به بررسی قصه، داستان و رمان محدود نمی‌شود بلکه تمام گونه‌های روایت را در بر می‌گیرد. از نظر رولان بارت نیز «روایت در تمام جلوه‌های فرهنگ بشری وجود دارد در داستان، قصه، نمایش، اسطوره، تاریخ، رقص و در همه جا، در حقیقت جامعه بدون روایت وجود ندارد» (سام خانیانی و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۰۷).

تودوروف معتقد است داستان با وضعیتی پایدار شروع می‌شود و سپس نیرویی تعادل را برهم می‌زند و موقعیتی ناپایدار ایجاد می‌شود. سپس با کنش‌های قهرمانان دوباره به وضعیت پایدار باز می‌گردد (همان: ۱۱). او تحلیل روایی را از سه منظر بنیادین قابل بررسی می‌داند: جنبه معنایی، نحوی و کلامی.

### جنبه معنایی (semantic dimension)

این بُعد همواره از بیشترین اهمیت برخوردار بوده است، لیکن تمرکز اصلی بر معنای اثر خاص بوده و به شرایط عام زایش معنا توجه شده است (تودوروف، ۱۳۸۲: ۳۴-۳۵).

### جنبه نحوی (syntactic dimension)

این بُعد، نمود نحوی هر روایت را متشکل از واحدهای کمینه (minimal units) می‌داند که روابط میان عناصر داستانی را تعیین می‌کنند. این واحدها به سه دسته گزاره (proposition)، متن (text) و پی‌رفت (Sequence) تقسیم می‌شوند. گزاره، به‌عنوان واحد بنیادین سازمان‌دهی روایت، در ساختار خود دو سازه مشارک (agent) و محمول (predicate) را جای می‌دهد (تودوروف، ۱۳۹۲: ۸۶). سازه محمول شامل دو بن‌مایه است:

۱) پویا: (dynamic) که موقعیت را دگرگون ساخته و روایت را به پیش می‌راند؛

۲) ایستا: (static) که تغییری در وضعیت داستانی ایجاد نمی‌کند؛

سازه مشارک، واحدهایی دورویه (bifacial) هستند که امکان شناخت عناصر مرزمند (boundary elements) را فراهم می‌آورند، هر یک مناسبت ویژه‌ای با فعل دارنده (possessive verb) برقرار می‌کنند براین اساس، شخصیت‌های داستان از طریق سازه مشارک تحول می‌یابند، بدون آنکه ساختار کلی روایی را مختل سازند (تودوروف، ۱۳۸۸: ۱۵۹). در نظریه روایت تودوروف، جنبه نحوی به‌عنوان ابزاری کلیدی برای کشف ساختارهای بنیادین روایی و روابط بین عناصر مختلف متن مطرح می‌شود. (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۶۰). در ادامه، تودوروف دو واحد ساختاری بنیادین در روایت را از یکدیگر متمایز می‌سازد: گزاره (proposition) و پی‌رفت (sequence) (سجودی، ۱۳۸۳: ۷۹).

گزاره: کوچک‌ترین واحد روایی است که ساختاری سه‌جزئی (فاعل، فعل، مفعول) دارد و هم‌ارز یک جمله مستقل در دستور زبان است. این واحد به اجزای سازنده‌ای چون اسم خاص (شخصیت)، فعل (کنش) و صفت (ویژگی) تجزیه می‌شود. گزاره‌ها به دو نوع تقسیم می‌شوند: الف) گزاره‌های وصفی: حاصل ترکیب شخصیت و صفت (مانند: «الف شرور است»); ب) گزاره‌های فعلی: حاصل ترکیب شخصیت و کنش (مانند: «الف، ب را می‌کشد») (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۶۸).

پی‌رفت: واحد بزرگ‌تری است که شامل یک یا چند گزاره می‌شود. هر حکایت دست‌کم یک زنجیره دارد؛ زنجیره، نظام کاملی از گزاره‌هاست که طرح اصلی حکایت را صورت‌بندی می‌کند. به باور او، مجموعه‌ای از قضایا تشکیل‌دهنده پی‌رفت هستند. پی‌رفت شامل پنج قضیه است که به توصیف یک وضعیت خاص می‌پردازد؛ وضعیتی که در ابتدا از هم‌گسیخته شده و سپس به شکل تغییر یافته‌ای بازسازی می‌شود (تودوروف، ۱۳۸۲: ۹۱). این پنج قضیه شامل موارد زیر هستند:

۱- هر داستانی با یک وضعیت آرام و پایدار آغاز می‌شود. ۲- ناگهان، رویدادی این آرامش را بر هم می‌زند. ۳- داستان را به سوی آشفتگی می‌کشاند. ۴- قهرمان داستان برای بازگرداندن آرامش، تلاش می‌کند. ۵- در نهایت به یک وضعیت جدید و پایدار می‌رسد (تودوروف، ۱۳۸۲: ۹۱). تودوروف کوچک‌ترین عنصر تشکیل‌دهنده روایت را «گزاره» معرفی می‌کند و آن را به دو نوع متمایز تقسیم می‌نماید: گزاره‌های توصیفی که نتیجه پیوند میان شخصیت و ویژگی‌های توصیفی هستند و گزاره‌های عملی که از ارتباط میان شخصیت و کنش‌ها شکل می‌گیرند. (همان: ۹۱). تودوروف می‌گوید: «که در هر روایت دو بخش وجود دارد. در آغازین لحظات روایت، وضعیت تعادلی اولیه‌ای توصیف می‌شود که به‌عنوان بستر مناسبی برای تحولات آتی عمل می‌کند، در پایان روایت، با گذر از مراحل مختلف دگرگونی، روایت به یک وضعیت تعادلی جدید دست می‌یابد که نشانگر تحول و تکامل شخصیت‌ها است. بخش دیگر بخش‌گذار که روایت را از حالت متعادل خارج و وارد موقعیت نامتعادل می‌سازد» (تودوروف، ۱۳۸۵: ۱۲۳). او نتیجه می‌گیرد که هر روایت شامل دو نوع اپیزود (episode) است:

۱) اپیزود وضعیت (episode of state) که موقعیت متعادل اولیه و موقعیت متعادل نهایی را توصیف می‌کند؛  
 ۲) اپیزود گذار (episode of transition) که تعادل را مختل کرده و به وضعیت نامتعادل وارد می‌شود (همان، ۹۱). اپیزود وضعیت در دو نقطه ظاهر می‌شود: نخست، در آغاز روایت، با تشریح موقعیت متعادل اولیه؛ دوم، در پایان، با بازگشت به همان تعادل یا ایجاد موقعیت متعادل جدید. ویژگی این اپیزود، ایستایی (static nature) و تکرارپذیری (repetition) است؛ رویدادها به صورت مکرر و پایان‌ناپذیر جریان می‌یابند. اپیزود گذار، لحظه‌ای است که روایت از وضعیت متعادل به نامتعادل گذر می‌کند و در واقع، پل ارتباطی میان تعادل اولیه و تعادل نهایی را تشکیل می‌دهد. این اپیزود، برخلاف نوع پیشین، پویا (dynamic) است و هیچ رویدادی بیش از یکبار تکرار نمی‌شود. تودوروف تأکید می‌کند که در روایت‌های دارای چند پی‌رفت (sequence)، این پی‌رفت‌ها می‌توانند به سه شیوه در ساختار کلی روایت ترکیب شوند:

۱) درونه‌گیری (embedding) در این شیوه، به‌جای یکی از پنج گزاره سلسله اصلی، یک سلسله کامل فرعی جای می‌گیرد؛ به عبارتی، سلسله‌ای کامل در دل پی‌رفت اصلی تعبیه می‌شود. رابطه میان این پی‌رفت‌ها می‌تواند از نوع توصیفی، استدلالی، جدلی، تقابلی یا تأخیرانداز باشد. ۲) زنجیره‌سازی (chaining) در این روش، سلسله‌ها مانند حلقه‌های زنجیر، به صورت متوالی و پی‌درپی قرار می‌گیرند؛ یک سلسله به طور کامل بیان شده، سپس سلسله بعدی آغاز می‌شود. ۳) تناوب (alternation) بر اساس این شیوه، گزاره‌های چندین سلسله درهم‌تنیده می‌شوند؛ گاه گزاره‌ای از سلسله نخست و گاه گزاره‌ای از سلسله دیگر

ظاهر می‌گردد (تودوروف، ۱۳۸۲، ۹۳-۹۴). تودوروف، با اتکا بر مبانی نظری روایت‌شناسی ساختاری، به واکاوی روابط درون‌متنی شخصیت‌ها و تحلیل عمیق ساختار روایی آثار داستانی می‌پردازد. وی با این رویکرد، به شناسایی الگوهای بنیادین سازمان‌دهی روایت و چگونگی شکل‌گیری معنا در متن ادبی همت می‌گمارد. این تحلیل، امکان دستیابی به درکی جامع از پیکربندی روایی و مکانیزم‌های تولید معنا در آثار داستانی را فراهم می‌آورد (تولان، ۱۳۸۶: ۵۷).

### جنبه کلامی (verbal dimension)

تودوروف، نمود کلامی را بر پایه مؤلفه‌های وجه (mood)، زمان (tense)، دیدگاه (point of view) و لحن (tone) تحلیل می‌کند و این عناصر را در خط سیر روایی داستان جایگاهی محوری می‌بخشد (همان: ۸۱). در نمود کلامی نیز چهار عنصر وجه، زمان، دید و لحن مورد توجه قرار می‌گیرد. او نمود کلامی (verbal aspect) را بُعدی از روایت می‌داند که به سخن روایت‌شده (énoncé) و شیوه بیان آن توجه ویژه دارد. این بُعد، روابط میان راوی، روایت‌شونده (narratee) و روایت را بررسی می‌کند و شامل نوع خطاب راوی، لحن، نظرگاه (point of view) و ظرف زمانی روایت می‌شود (تودوروف، ۱۳۸۲: ۳۵). از دیدگاه تودوروف، نمود کلامی در چهار مؤلفه پیوسته قابل تحلیل است:

۱. وجه (mood) نوع رابطه راوی با روایت (اخباری، تمنایی، الزامی، شرطی)؛
  ۲. زمان (tense) ترتیب زمانی رویدادها نسبت به لحظه روایت (گذشته، حال، آینده)؛
  ۳. دید (voice/point of view) زاویه دید راوی (پرونی، بیرونی، همه‌دان)؛
  ۴. لحن (tone) نگرش عاطفی/ارزشی راوی نسبت به رویدادها (طنز، جدی، همدلانه). این چهار عنصر، با هم کیفیت کلامی روایت را صورت‌بندی کرده و تأثیر آن بر خواننده را تعیین می‌کنند (تودوروف، ۱۳۸۲: ۳۷۷).
- همان‌گونه که اخوت اشاره می‌کند: «تودوروف، با اتخاذ رویکردی ساختارگرایانه به تحلیل روایت، به تقابل بنیادین میان وجه اخباری و سایر وجوه زبانی در ساختار روایی پرداخته است. وی وجه اخباری را نمایانگر وقوع عینی و بالفعل کنش‌ها دانسته و سایر وجوه را به‌عنوان بازتابی از ابعاد ذهنی و ذهنیتی تجربه انسانی تلقی می‌کند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۶۰). بر اساس این تقسیم‌بندی، تودوروف وجوه غیر اخباری را بر اساس تطابق آن‌ها با اراده و خواست بشر به دودسته کلی خواستی و فرضی تقسیم می‌نماید. وجه خواستی که شامل وجه الزامی و تمنایی است، بیانگر کنش‌هایی است که مبتنی بر اراده و خواست سوژه است. در مقابل، وجه فرضی که شامل وجه شرطی و پیش‌بین است، بیانگر کنش‌هایی است که تحقق آن‌ها منوط به شرایطی خاص یا احتمالی است. این تقسیم‌بندی نشان می‌دهد که تودوروف با تأکید بر نقش اراده و خواست در شکل‌گیری روایت، به تحلیل پیچیدگی‌های روان‌شناختی و اجتماعی نهفته در زبان روایی پرداخته است. (رحیمی صادق، ۱۳۹۴: ۱۶۳). در این پژوهش، نظریه روایت‌شناسی تودوروف در سه نمود نحوی، کلامی و معنایی در داستان «گنبد صندلی» مورد بررسی قرار گرفته، هر کدام از این نمودها در بخش مربوط به خود آن در پژوهش پیش‌رو توضیح داده و سپس به بررسی و نمود آن در داستان می‌پردازیم، تا افق‌های جدیدی را پیش روی خواننده بگشاید.

حکایت «گنبد صندلی» یکی از داستان‌هایی است که در ادبیات، بیشتر آن را به‌عنوان «خیر و شر» می‌شناسیم. بهرام گور در گنبدی نمادین، روایتی تمثیلی از تقابل خیر و شر را می‌شنود. دو جوان هم‌سفر «خیر و شر» در بیابان گرفتار می‌شوند؛ شر با فریب، چشمان خیر و گوهرهایش را می‌رباید و او را رها می‌کند. خیر با کمک کردها و استفاده از برگ درخت شفابخش، بینایی خود را بازمی‌یابد و با دختر خانواده ازدواج می‌کند. او سپس با همان برگ‌ها، دختر پادشاه و وزیر را درمان کرده و با آنها نیز ازدواج می‌کند، به سلطنت می‌رسد. سرانجام، خیر شر را می‌بخشد، اما مرد کرد او را به قتل می‌رساند و گوهرها را بازمی‌گرداند (نظامی گنج‌ای، ۱۳۸۷: ۲۹۱-۳۰۸).

### ۳- روایت‌شناسی داستان «گنبد صندلی» بر مبنای نظریه تودوروف

#### ۳-۱- نمود نحوی روایت در داستان

۱. سطح کمینه: گزاره‌های بنیادین گزاره کوچک‌ترین واحد روایی است که هم ارز جمله دستوری عمل می‌کند و به دو نوع وصفی (ترکیب شخصیت + صفت/ویژگی) و فعلی (ترکیب شخصیت + کنش) تقسیم می‌شود (تودوروف، ۱۳۸۸: ۸۸). این واحدها، روابط علت و معلولی و تحولات ساختاری را سامان‌دهی می‌کنند. در حکایت «خیر و شر»، ۱۱ گزاره کلیدی استخراج می‌شود که انعکاس‌دهنده تقابل دوگانه شخصیت‌ها (خیر به‌عنوان نماد نیکی ایستا و شر به‌عنوان نیروی پویای اختلال) است. گزاره‌های وصفی: «خیر، جوانی نیک‌سرشت و بخشنده است» (نظامی گنج‌ای، ۱۳۸۷: ۲۹۱)، (توصیف اولیه شخصیت خیر به‌عنوان عنصر ایستا)؛ «شر، جوانی حيله‌گر و ستم‌پیشه است» (۲۹۰)؛ (ویژگی پویای شر به‌عنوان عامل اختلال). گزاره‌های فعلی: «خیر و شر در سفری مشترک همراه می‌شوند» (۲۶۹)؛ برقراری تعادل ظاهری؛ «خیر، به‌اشتباه ذخایر آب را تمام می‌کند» (۲۷۰)؛ مقدمه اختلال؛ «شر، چشمان خیر و دو گوهر گران‌بها را می‌رباید و او را در بیابان رها می‌کند» (۲۷۳)؛ اوج کنش پویا؛ «خانواده دامداران کرد، خیر را یافته و با برگ درخت شفابخش بینایی او را بازمی‌گرداند» (۲۷۵-۲۷۸)؛ کنش معارض؛ «خیر با دختر کرد ازدواج می‌کند» (۲۸۳)؛ تحول ایستا به پویا؛ «خیر، با برگ‌های شفابخش، دختر پادشاه و وزیر را درمان می‌کند و با آنان ازدواج می‌نماید» (۲۸۸)؛ گسترش کنش اصلاحی؛ «خیر، پس از درگذشت پادشاه، بر تخت سلطنت می‌نشیند» (۲۸۹)؛ تعادل موقت؛ «خیر، شر را در معامله‌ای مشاهده کرده و به قصر می‌خواند» (۲۸۹)؛ بازشناسی؛ «شر اتهامات را انکار کرده، اما به دلیل نام خویش اعتراف می‌کند» (۲۹۰)؛ دیالکتیک تقابل؛ «خیر، شر را با بزرگواری می‌بخشد» (۲۹۰)؛ کنش اخلاقی؛ «مرد کرد، شر را به قتل رسانده و گوهرها را بازمی‌گرداند» (۲۹۱)؛ تعادل نهایی).

این گزاره‌ها، با غلبه نوع فعلی (۹ مورد در برابر ۲ وصفی)، پویایی روایی را برجسته می‌سازند و بر روابط علت و معلولی (فریب → درمان → عدالت) تأکید دارند. ۲. سطح میانی: پی‌رفت اصلی و چرخه پنج‌مرحله‌ای. پی‌رفت، واحد بزرگ‌تری از گزاره‌هاست که حس روایتی کامل را ایجاد می‌کند و از پنج مرحله بنیادین تشکیل می‌شود: تعادل اولیه، اختلال، شناخت اختلال، تلاش برای اصلاح، و تعادل جدید (تودوروف، ۱۳۸۸، ۹۱-۹۳). در این حکایت، پی‌رفت اصلی یک سلسله کامل و خطی است که تقابل خیر و شر را در چارچوب تمثیلی عرفانی - اخلاقی سامان می‌دهد: تعادل اولیه: گزاره‌های ۱-۳ (وصف شخصیت‌ها و هم‌سفری)؛ وضعیت ایستا و تکرارپذیر، جایی که خیر و شر در ظاهری متعادل (دوستی سفر) قرار دارند، اما پتانسیل اختلال نهفته است. اختلال: گزاره‌های ۴-۵ (تمام کردن آب و فریب شر)؛ ورود نیروی پویا (حیله شر) که تعادل را برهم زده و به کوری و رهاسدن خیر می‌انجامد که خود نمادی از ظلم درونی است. شناخت اختلال: گزاره ۶ (یافتن و درمان خیر توسط کردها)؛ لحظه آگاهی از امکان اصلاح که با عنصر شفابخش (برگ درخت) تحول ساختاری را آغاز می‌کند. تلاش برای اصلاح: گزاره‌های ۷-۱۰ (ازدواج، درمان دیگران، سلطنت و بخشش شر)؛ کنش‌های پویای خیر که از ایستایی به پویایی گذر می‌کند و دیالکتیک تقابل (اعتراف شر) را حل می‌نماید.

تبادل جدید: گزاره ۱۱ (قتل شر توسط مرد کرد و بازگرداندن گوهرها)؛ برقراری عدالت نهایی که تعادل را نه به وضعیت پیشین، بلکه به سطحی برتر (حکومت اخلاقی) ارتقا می‌دهد.

۳. سطح واسط: اپیزودهای وضعیت و گذار، تودوروف اپیزودها را به دو نوع وضعیت (ایستا و تکرارپذیر) و گذار (پویا و یکبار) تقسیم می‌کند (تودوروف، ۱۳۸۸: ۹۱). در حکایت، اپیزودهای زیر شناسایی می‌شوند: اپیزود وضعیت ۱ (آغاز): گزاره‌های ۳-۱؛ ایستایی دوستی خیر و شر که تکرارپذیری سفرهای تمثیلی را بازتاب می‌دهد.

اپیزود گذار ۱ (اختلال): گزاره‌های ۴-۵؛ پویایی فریب که روایت را از تعادل به نامتعادل می‌برد. اپیزود گذار ۲ (اصلاح): گزاره‌های ۶-۹؛ تحول پویا از درهان تا سلطنت که عنصر شفابخش را به‌عنوان محرک نحوی برجسته می‌سازد. اپیزود وضعیت ۲ (پایان): گزاره‌های ۱۰-۱۱؛ ایستایی بخشش و عدالت که تعادل جدید را تثبیت می‌کند. ۴. سطح کلان: ترکیب پی‌رفت‌ها و

انسجام ساختاری در روایت‌های چندسطحی، پی‌رفت‌ها به شیوه‌های (درون‌گیری، زنجیره‌سازی و تناوب) ترکیب می‌شوند (تودوروف، ۱۳۸۲: ۹۰-۹۴). حکایت «خیر و شر» عمدتاً از درونه‌گیری بهره می‌برد: اپیزود درمان و صعود (گزاره‌های ۶-۹) یک سلسله فرعی کامل (با چرخه کوچک پنج‌مرحله‌ای: یافتن → درمان → ازدواج → سلطنت → تعادل موقت) است که در مرحله تلاش پی‌رفت اصلی جای گرفته و رابطه توصیفی - استدلالی (شفا → قدرت → بخشش) دارد. تحلیل نمود نحوی حکایت «گنبد صندلی» نشان می‌دهد که این روایت، پی‌رفتی خطی با درونه‌گیری عمیق است که الگوی تودوروف را به‌صورت نظام‌مند پیاده‌سازی می‌کند. گزاره‌های فعلی غالب، اپیزودهای پویای گذار و ترکیب درونه‌گیری، انسجام ساختاری را تضمین کرده و تقابل خیر با شر را به‌عنوان دیالکتیک نحوی (از ایستایی به تحول) صورت‌بندی می‌نماید.

## ۲-۳- نمود کلامی روایت در داستان

الف) سطح اول: وجه

تودوروف از طریق بررسی وجوه روایتی قصه‌ها، روابط درونی شخصیت‌ها را مشخص می‌کند و عوامل بنیادین شکل‌گیری و روند منطقی روایت را شناسایی می‌نماید. این روش، ساختار و پیکربندی داستان را بر مبنای هر وجه روایتی تعیین می‌کند (پارسا و طاهری، ۱۳۹۱، ۵).

وجوه روایتی تودوروف در تحلیل داستان به دودسته اصلی تقسیم می‌شوند: ۱. وجه اخباری ۲. وجوه غیر اخباری و وجه غیر اخباری خود به دودسته تقسیم می‌شود «خواستی» که شامل الزامی و تمنایی است و «فرضی» که شامل شرطی و پیش‌بین می‌شود (همان: ۵).

وجه اخباری

به گزاره‌هایی که به‌طور قطع و یقین به انجام رسیده است، وجه اخباری می‌گویند، اگر وجهی اخباری نباشد، بدان معناست که کار انجام نشده است و فقط اقدامی بالقوه (فی‌نفسه) است (اخوت، ۱۳۷۹: ۲۶۰). گزاره‌های ذیل نمونه‌هایی از وجوه اخباری در داستان گنبد صندلی، است:

گفت زنه‌ار اگر چه بد کردم در بد م-----ن مبین که خود کردم

(نظامی گنجه‌ای، ۱۳۸۷: ۳۰۷)

در این بیت، فعل‌های «کردم» در هر دو مصراع در زمان ماضی ساده به‌کاررفته است که نشان‌دهنده وقوع قطعی عمل در گذشته است؛ بنابراین، این افعال از وجه اخباری برخوردار است. مصراع نخست «گفت زنه‌ار اگر چه بد کردم» به‌صراحت انجام عملی را در گذشته تأیید می‌کند. در مصراع دوم «در بد من مبین که خود کردم»، اگرچه فعل «کردم» همچنان وجه اخباری دارد، اما فعل

«مبین» که به صورت نهی به کار رفته است، از وجه دستوری برخوردار بوده و اخباری محسوب نمی‌شود. از این رو، بیت از منظر وجه اخباری تلفیقی از اخبار و نهی را در خود جای داده است. گزاره‌های اخباری در این داستان بیشترین بسامد را داشته و به میزان ۷۳ بار تکرار شده است. برای مشاهده نمونه‌های دیگر ر.ک: (همان: ۱۳۸۷): ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷.

وجه غیر اخباری

وجه غیر اخباری نیز، خود به دو وجه فرضی و خواستی تقسیم می‌شود.

وجه فرضی

در این قسم، پیوستگی بین گزاره‌ها اهمیت بسزایی دارد. ارتباط میان شخصیت‌های اصلی داستان است که فرم گزاره‌ها را در این قسم بر می‌گزیند. قسم فرضی به دو سیاق تقسیم می‌شود:

وجه شرطی

وجه شرطی دو جریان اسنادی را منوط به هم می‌کند، از این جهت کنشگر جریان ثانی و شخصی که شرط را انتخاب می‌کند، یک شخصیت است (اخوت، ۱۳۷۹: ۲۶۱). در این داستان، این نوع وجه در چهار بخش داستان آمده است که به ترتیب ذکر می‌شود:

الف) آنجا که شر در جواب خیر شرط می‌گذارد که در ازای آب باید به او چشم‌هایش را بدهد:

تا سپارم به دست گوهر جوی

خیر گفت آن چه گوهرست؟ بگوی

کاین از آن، آن ازین عزیزترست

گفت شر آن دو گوهر بصرست

(نظامی گنجی‌ای، ۱۳۸۷: ۲۹۴)

در این بیت، وجه شرطی از طریق ارتباط دوسویه بین دو جریان اسنادی نمایان می‌شود. در مصراع نخست، فعل «بگوی» زمینه‌ای را فراهم می‌کند که نتیجه آن در مصراع دوم با فعل «سپارم» تحقق یابد. این رابطه نشان‌دهنده وابستگی دو گزاره است، جایی که کنشگر (خیر) هم‌زمان فاعل درخواست و اجرای عمل است. در مصراع سوم و چهارم، این رابطه با تبیین ماهیت خیر و شر ادامه می‌یابد، جایی که مفهوم ارزش‌گذاری گوهرهای بصری (چشم‌ها) نیز در قالب تقابل شرطی به تصویر کشیده شده است. ب) بخش بعدی وجه شرطی در داستان نیز جایی است که مرد کُرد به نوعی برای داماد کردن خیر برای دختر خویش شرط می‌گذارد:

هستی از جان عزیزتر بر ما

گر نهی دل به ما و دختر ما

اختیارت کنم به دامادی

بر چنین دختری به آزادی

(همان: ۳۰۱)

در این بیت، پذیرش دامادی مشروط به «نهادن دل به دختر» شده است. یعنی فعل «اختیارت کنم» در ارتباط مستقیم با تحقق شرط «گر نهی دل» قرار دارد؛ بنابراین، این ساختار شرطی نوعی همبستگی میان دو کنش ایجاد می‌کند که در آن، کنشگر اصلی همان فردی است که شرط را مطرح کرده و اختیار را در نهایت بر مبنای تحقق آن شرط می‌سپارد.

ج) بخش دیگر این عنوان جایی است که دختر پادشاه مریض می‌شود و پادشاه برای معالجه شاهدخت خویش شرط می‌گذارد که طبیب دخترش را به دامادی بپذیرد:

پادشه شرط کرده بود نخست  
 دختر او را دهـــــــم به آزادی  
 که هر آن کاو کند علاج درت  
 ارج‌مندش کند - م به دامادی  
 (همان: ۳۰۲)

در این ابیات، فعل «دهم» و «ارجمندش کنم» در وابستگی مستقیم با تحقق شرط «هرآن‌کو کند علاج درست» قرار دارد. این ساختار شرطی رابطه‌ای علی میان دو رویداد برقرار می‌کند که در آن، کنشگر شرط و تصمیم‌گیرنده (پادشاه) و فردی که مشمول شرط قرار می‌گیرد (درمانگر) به طور ضمنی در ارتباطی مبتنی بر شرط قرار دارند. این وابستگی شرطی بر مبنای یک قید کنشی، یعنی تحقق درمان، استوار شده و پذیرش دامادی را به وقوع این شرط وابسته کرده است.

بخش چهارم و پایانی این قسمت جایی است که دختر وزیر نیز سرنوشتی چون دختر پادشاه دارد و وزیر مانند پادشاه شرط‌گذاری می‌کند:

هم به شرطی که شاه کرد نخست  
 کرد مه را دواي خیر درست  
 (نظامی گنجه‌ای، ۱۳۸۷: ۳۰۵)

در این بیت، وجه شرطی از طریق وابستگی میان دو گزاره مشروط قابل‌شناسایی است. عبارت «به شرطی که شاه کرد نخست» نشان‌دهنده یک قید علی است که در آن، تحقق یک کنش (درمان) به‌عنوان پیش‌نیاز یک نتیجه معین در نظر گرفته شده است؛ بنابراین، شرط و پیامد آن در یک رابطه وابستگی متقابل قرار دارند که ویژگی اصلی ساختارهای شرطی است. از مجموع آنچه درباره این چهار بخش گفته شد، در داستان بسامد این بخش در ۹ بیت بسامد داشته است برای مشاهده موارد بیشتر ر.ک: (نظامی گنجه‌ای): ۱۳۸۷: ۲۹۴، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۴، ۳۰۵.

وجه پیش‌بین

قالب قسم پیش‌بین به‌مثابه قسم شرطی است، با این اختلاف که کنشگر جریان پیش‌بین لازم نیست که کنشگر جریان دوم باشد. کنشگر جریان اول هیچ تنگنا و انحصاری ندارد. کنشگر جریان اول می‌تواند، همان کنشگر جریان دوم باشد. همچنین هر دو جریان می‌توانند یک کنشگر واحد داشته باشند (اخوت، ۱۳۷۹: ۲۶۳-۲۶۲). در این داستان نظیر:

چـــــون به هذـــــگام تیغ تارک سای  
 با سری کاو به تاج شـــــد درخورد  
 شرط خویش اورید شاه به جای  
 عـــــهد خود را درست باید کرد  
 (همان: ۳۰۴)

در این بیت، کنشگر جریان نخستین لزوماً همان کنشگر جریان دوم نیست. فعل «باید کرد» نشان‌دهنده یک الزام یا انتظار ناشی از تحقق پیشین یک شرط است. در اینجا، شاه شرطی را به‌جای آورده است، و از این رو، کنشگر دیگری (که لزوماً شاه نیست) موظف به تحقق عهد خود می‌شود. این نوع رابطه که بر مبنای پیش‌بینی یا التزام مبتنی بر تحقق یک وضعیت قبلی است، با ساختار وجه پیش‌بین همخوانی دارد. برای وجه پیش‌بین در این داستان ۱۵ بار بسامد دیده شد، برای مشاهده موارد بیشتر ر.ک: (همان: ۱۳۸۷): ۲۹۴، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۴، ۳۰۵.

وجه خواستی

در این وجه، تقاضا و خواست مردم جامعه است که یا سویه فردی دارد یا جنبه اجتماعی که بر مبنای نظریه تودوروف به دو زیر شاخه تقسیم می‌شود:

وجه الزامی



(همان: ۲۹۳)

اما در ادامه داستان شر به او بی‌اعتنایی می‌کند و خواسته او را قبول نمی‌کند:

نگذارم که آب من بـــــخوری چون به شهر آبی آب من ببری

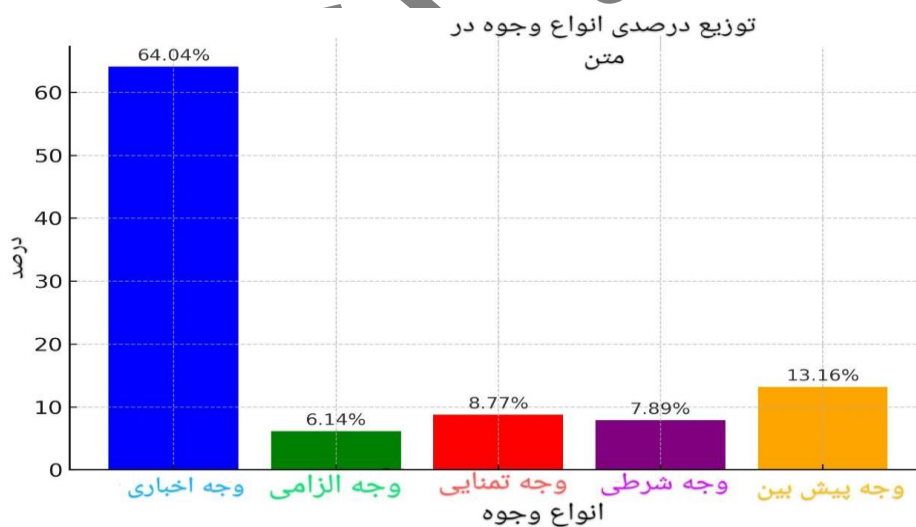
(همان: ۲۹۴)

این درخواست و تمنای خیر از شر موجب شکل‌گیری رخدادهای حکایت و سرانجام به شاهی رسیدن خیر می‌شود. باین‌حال، در سراسر این داستان، به‌ویژه در بخش‌هایی که شخصیت «مرد گرد» از شخصیت خیر درخواست دارد تا تنها دختر او را برگزیند می‌توان بعدی از القاسم و استدعای او را مشاهده کرد. این جنبه التماسی پس از درخواست پادشاه و وزیر نیز برای شفای دختر پادشاه و دختر وزیر نیز تکرار می‌شود و نمود بیشتری می‌یابد. وجه تمنایی در این داستان ۱۰ بار کاربرد داشته است. برای مشاهده موارد بیشتر ر.ک: (نظامی گنجه‌ای: ۱۳۸۷): ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۷، ۳۰۱، ۳۰۵.

جدول (۱). بسامد وجوه روایتی گزاره‌ها

نوع	وجه اخباری	وجه الزامی	وجه تمنایی	وجه شرطی	وجه پیش‌بین
تعداد	۷۳	۷	۱۰	۹	۱۵
درصد	۶۴/۰۴%	۶/۱۴%	۸/۷۷%	۷/۸۹%	۱۳/۱۶%
جمع	۱۰۰%				

جدول (۲). نمودار درصد بسامد گزاره‌ها



(ب) سطح دوم: زمان

تودوروف در بررسی سطح زمان روایت، آن را به سه بخش اصلی تقسیم کرده است. بخش نخست، رابطه ترتیب زمانی نام دارد که بر توالی کنش‌ها در ساختار روایی تمرکز می‌کند. بخش دوم، رابطه دیرپایی زمانی است و نسبت میان زمان وقوع رویدادها در داستان با زمان بیان آن‌ها در روایت را کاوش می‌نماید. بخش سوم، بسامد است که باتوجه‌به شیوه‌های مختلف راویان در یک روایت واحد، جنبه‌های زمانی را مورد مطالعه قرار می‌دهد. در ادامه، هر سه بخش مذکور در این روایت به طور کامل معرفی و تحلیل خواهند شد.

## (۱) رابطه ترتیب زمانی

ساده‌ترین رابطه‌ای که در نمود کلامی زمان مشاهده می‌شود، رابطه ترتیب است. ترتیب زمان روایت هیچ‌گاه کاملاً با ترتیب زمان روایت شده (داستان) متوازن نیست و به ناگزیر در ترتیب وقایع پیشینه تغییری به وجود می‌آید. دو گونه اصلی این زمان‌پریشی، بازگشت زمانی با عقب‌گرد و پیشواز زمانی با استقبال است (تودوروف، ۱۳۸۲: ۵۹). در حکایت خیر و شر، تمامی روایت اصلی در گذشته رخ داده است. شرح هم‌سفری دو جوان، فریب شر، درمان خیر توسط کردها، ازدواج‌ها، صعود به سلطنت و برقراری عدالت نهایی، همگی در گذشته‌ای دور از لحظه روایت قرار دارند و ساختار تمثیلی داستان ایجاب می‌کند به زمان آینده اشاره‌ای نداشته باشد. نکته قابل توجه این است که راوی (دختر پادشاه) در آغاز و انتها حضور دارد و کنش‌ها را بی‌کم‌وکاست نقل می‌کند، اما هیچ وعده‌ای برای ادامه ماجرا در آینده نمی‌دهد؛ بنابراین سفر خیر و شر کاملاً در گذشته است و روایت با عدالت نهایی ختم می‌شود. راوی پیش از آغاز داستان، مخاطب (بهرام گور) را برای پذیرش تمثیل آماده می‌کند، سپس کنش‌ها را نقل می‌کند و در انتها با بخشش خیر و قتل شر، حقیقت اخلاقی را روشن می‌سازد. حضور راوی تنها در آغاز و انتها است و در میانه، به پس‌زمینه رانده می‌شود.

## (۲) رابطه دیرپایی زمانی

تودوروف در تبیین این بخش می‌نویسد: از نظر دیرپایی زمانی می‌توان زمانی را که گمان می‌رود کنش بازنموده داشته باشد با زمان لازم برای خواندن سخنی سنجید که آن کنش را فرامی‌خواند (تودوروف، ۱۳۸۲: ۵۹). رابطه روایت و داستان از لحاظ دیرپایی به پنج دسته تقسیم می‌شود: ۱. زمان داستان ساکن و روایت پیش‌رو (توصیف‌ها)؛ ۲. زمان داستان کندتر از روایت (روایت مفصل)؛ ۳. دیرپایی برابر (نقل قول‌ها)؛ ۴. زمان داستان سریع‌تر از روایت (تلخیص واقعه چندروزه در یک جمله)؛ ۵. جهش زمان داستان (حذف دوره با یک جمله مانند «یک سال بعد»). در حکایت خیر و شر، حجم زیادی از روایت را نقل قول‌ها و گفت‌وگوها تشکیل می‌دهد (حدود ۷۰ درصد ابیات) که در آن‌ها زمان داستان با زمان روایت برابر است؛ برای نمونه، گفت‌وگوی شر با خیر در بیابان (۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲) یا اعتراف شر در قصر (۲۹۰). بیان کنش شخصیت‌ها (۳۰ درصد ابیات) نیز عمدتاً در برابری زمان داستان و روایت سهمیم است. تنها موارد غالب، رابطه (۴) است که زمان داستان سریع‌تر پیش می‌رود؛ سفر چندروزه بیابان در یک بیت تلخیص شده:

چون به گرمی شدند روزی هفت

آب شر ماند و آب خیر برفت

(نظامی گنجیه‌ای، ۱۳۸۷: ۲۷۰)

«در بیابان تشنه شد و آب تمام کرد» و سال‌های ازدواج، درمان و سلطنت در صفحات (۲۸۳-۲۹۱). هیچ جهش زمانی (۵) یا توصیف ساکن (۱) مشاهده نمی‌شود و تنها در انتها، قتل شر کمی زمان روایت را جلوتر می‌برد.

## (۳) بسامد

در بخش بسامد، تودوروف روایت‌های متعدد از حادثه واحد یا روایت واحد از حادثه‌ای واحد را مدنظر قرار می‌دهد. سه امکان پیش‌رو است: روایت تک‌محور (سخن واحدی رخداد واحدی را بازنمایی می‌کند)، روایت چند محور (چندین سخن رخداد واحدی را بازنمایی می‌کند) و سخن تکرارشونده (سخن واحدی چندین رخداد مشابه را بازنمایی می‌کند) (تودوروف، ۱۳۸۲: ۹۱). در حکایت خیر و شر، شاعر عمدتاً از روایت تک‌محور بهره می‌برد؛ تمامی حوادث از هم‌سفری تا عدالت نهایی به همین روش روایت می‌شود. تنها استثنا، سخن تکرارشونده در نیکی خیر است که دستیابی به شفا و درمان را چندین بار با الگوی مشابه بازنمایی می‌کند: یک‌بار دختر پادشاه (۲۸۶) و بار دوم دختر وزیر (۲۸۸). این تکرار، ارزش پیروزی خیر را برجسته می‌سازد و الگویی مکرر برای بهرام گور ایجاد می‌کند، بدون اینکه روایت چند محور شود.

(ج) سطح سوم: دید، زاویه دید و عمق آن

زاویه دید را می‌توان به سه نوع اصلی تقسیم کرد: اول‌شخص (راوی یکی از شخصیت‌هاست و فقط به افکار خودش محدود است)، دوم‌شخص (شخصیت مخاطب مستقیم روایت می‌شود) و سوم‌شخص (راوی از بیرون و بدون حضور شخصی، داستان را گزارش می‌دهد). در داستان خیر و شر، زاویه دید کاملاً سوم‌شخص است؛ راوی (دختر پادشاه) مثل یک ناظر نامرئی، رویدادها را بدون ورود به نقش شخصیت‌ها روایت می‌کند. این روش باهدف تمثیلی داستان جور درمی‌آید، چون تمرکز روی درس اخلاقی (پیروزی خیر بر شر) است و نه کاوش روان‌شناختی عمیق؛ در ادبیات کلاسیک فارسی، روایت‌ها اغلب از این زاویه برای حفظ بی‌طرفی و انتقال پیام استفاده می‌کنند. مثلاً، راوی می‌گوید:

«وقتی ز شهر خود دو جوان  
سوی شهری دگر شدند روان»  
(نظامی گنجه‌ای، ۱۳۸۷: ۲۶۹)

این گزارش بیرونی، بدون ورود به ذهن کسی، داستان را شروع می‌کند. عمق دید هم به دو سطح بیرونی (فقط اعمال و ظاهر) و درونی (افکار و احساسات) تقسیم می‌شود. در سطح بیرونی، راوی فقط آنچه می‌بیند را توصیف می‌کند، مثل فریب شر یا قتل او، بدون کاوش افکار پنهان. اما برای خیر، عمق درونی غالب است: احساس تشنگی و تصمیم بخشش او روایت می‌شود و گذار از ضعف به قدرت را نشان می‌دهد؛ آنجا که خیر می‌گوید:

«مردم ز تشنگی، دریب‌باب  
آتشم را بکش به لختی آب»  
(همان: ۲۷۱)

اینجا تمنای درونی آشکار است. شخصیت‌های فرعی مثل کردها عمق متغیری دارند؛ درمان خیر توسط کرد (۲۷۸-۲۷۹) درونی است (شادی پس از درمان)، اما قتل شر (۲۹۰ «مرد کرد شمشیر کشید و شر را زد») فقط بیرونی. این ترکیب عمدی است و خیر را به‌عنوان محور داستان برجسته می‌کند. نگرش راوی هم اثباتی است، با جملات قطعی واقعیت تمثیلی را می‌پذیرد مثل (۲۹۱) که خیر بر تخت نشست و تاج بر سر نهاد، جهان به عدلش آراسته شد. هیچ ارتباط معناداری بین عمق دید و جایگاه شخصیت نیست؛ گفت‌وگوها (۲۹۰: «شر اعتراف می‌کند به نام خویش و خیر بخشید او را از سر مهر») محمل اصلی حالات هستند.

(۲) وحدت و کثرت تغییر باثبات زاویه دید

زاویه دید در تمام داستان ثابت می‌ماند؛ از شروع هم‌سفری (۲۶۹) تا پایان عدالت (۲۹۱)، راوی بدون تغییر ناظر بیرونی است. ساختار تقابلی خیر و شر، اجازه کثرت زاویه را نمی‌دهد و وحدت آن، روایت را یکپارچه نگه می‌دارد. ویژگی رایج در تمثیل‌های کلاسیک که ثبات را برای انتقال درس اخلاقی ترجیح می‌دهند.

(۳) حضور یا غیاب اطلاعات و صدق و کذب آن

تمرکز روی تقابل و گفت‌وگوها باعث غیاب جزئیات مثل زمان دقیق یا مکان‌های فرعی می‌شود؛ مثلاً بیابان فریب (۲۷۰) کلی است و زمان نامشخص. این غیاب عمدی است و تمثیل را بی‌زمان می‌کند تا پیام عدالت (۲۹۱: «خیر، شر را بخشید») در ذهن مخاطب جاودانه شود. صدق ظاهری داستان کذب است (سفری خیالی)، اما باطنی حقیقتی است: بخشش خیر بر شر، نماد تعلیم نفس و پیروزی عدالت درونی بر ظلم.

(د) سطح چهارم: لحن

لحن راوی (دختر پادشاه) در این تمثیل، جدی، هدایت‌گری و اخلاق‌محور است و با گردش ضمیرها («من»، «تو»، «او») مخاطب (بهرام‌گور) را به درس عدالت دعوت می‌کند. در ابتدای داستان که بهرام از دختر پادشاه درخواست می‌کند تا برای او داستانی تعریف کن، لحن او صمیمی و ستایش‌گری است و بهرام را با «تو» خطاب قرار می‌دهد به‌عنوان مثال:

شاه از آن تنگ‌چشم چین‌پرورد  
خواست کز خاطرش فشانند گرد

کای زنده از تو جان جهان  
 برترین پادشاه پادشاهان  
 گویم از زانکه دلپذیر آید  
 در دل شاه جایگیر آید  
 (نظامی گنجه‌ای، ۱۳۸۷: ۲۶۸)

تا ذهنش را آماده کند. در روایت اصلی، لحن گزارشگر و قضاوت گر می‌شود؛ «او» (شخصیت‌ها) را توصیف می‌کند، با همدلی به خیر (فروتنی در «من» خیر، ۸ بار) و محکومیت شر (خودخواهی در «من» شر، ۱۵ بار)، مانند فریب (۲۷۱): «نگذارم که آب من بخوری» و اعتراف (۲۹۰): «گر من آن با تو کردم ز نخست». در گفت‌وگوها، لحن به اوج می‌رسد: خیر با عجز («منم آن تشنه گهر برده»، ۲۹۰) و شر با مغروری («من ز دیو آدمی فریب‌ترم»، ۲۷۱) تضاد ایجاد می‌کند. در پایان، لحن قاطعانه پیروزی خیر را اعلام می‌کند:

چونکه شد کارهای خیر به کام  
 خلق از او دید خیرهای تمام  
 (همان: ۲۹۱)

و بهرام را با «تو» به درس‌گیری ترغیب می‌کند، بدون وعده آینده، اما با تأکید بر تکرارپذیری عدالت درونی. این لحن ثابت، روایت را به ابزاری تعلیمی تبدیل می‌کند و تضاد ضمیرها، پیام تمثیلی را پایدار می‌سازد.

### ۳-۳- جنبه معنایی (semantic aspect)

این نمود، به معنای کلی اثر، تم‌ها، جهان‌بینی نهفته و شرایط عام زایش معنا می‌پردازد (تودوروف: ۱۳۸۲، ۱۵۸-۱۶۵). این جنبه، معنای روایت را در نظام پی‌رفت‌های معنایی و تقابل‌های دوگانه (مانند خیر/شر، عدالت/ظلم) جستجو می‌کند و در مدل پنج‌مرحله‌ای تودوروف، تحول معنایی از تعادل ناپایدار به برتر را صورت‌بندی می‌نماید.

در حکایت «خیر و شر»، جنبه معنایی در تقابل دوگانه خیر/شر و تحول از ظلم به عدالت تجلی می‌یابد و جهان‌بینی عرفانی - اخلاقی نظامی را بازتاب می‌دهد.

تعادل اولیه، هم‌سفری:

وقتی ز شهر خود دو جوان  
 هر یکی در جوال گوشه خویش  
 نام این خیر و نام آن شر بود  
 سوی شهری دگر شدند روان  
 کرده ترتیب راه توشه خویش  
 فعل هر یک به نام درخور بود  
 (نظامی گنجه‌ای، ۱۳۷۷: ۲۶۹)

توازن ظاهری را نشان می‌دهد، اما پتانسیل تضاد معنایی (نیک/شر) را نهفته دارد و دیالکتیک نفس انسانی را زایش می‌کند. اختلال، فریب و کوری:

در چراغ دو چشم او زد تیغ  
 نرگسی را به تیغ گلگون کرد  
 چشم تشنه چون کرده بود تباه  
 نامدش کشتن چراغ دریغ  
 گوهری را ز تاج بیرون کرد  
 آب ناداده کرد همّت راه  
 (همان: ۲۷۳)

معنای ظلم و جهل را برمی‌انگیزد و روایت را به بحران دلالتی می‌برد.

شناخت اختلال، درمان توسط مرد کُرد:

گفت: کز شاخ آن درخت بلند  
 باز بایست کرد برگی چند  
 چشمت تشنه چون کرده بود تباه  
 یافتی دیده روشنائی باز

چشم از دست‌رفته گشت درست شد بعینه چنان که بود نخست»  
(همان: ۲۷۷-۲۷۹)

آگاهی معنایی را تولید می‌کند و شفا را نماد بازگشت به نور الهی می‌سازد.  
تلاش برای اصلاح، بخشش:

با من آن کن تو در چنین خطری خیر کان نکته رفت بر یادش  
کاید از نام چون تو ناموری کرد حالی از کشتن آزادش»  
(همان: ۲۹۰)

اوج تحول است؛ فروتنی خیر، معنای بخشش به‌عنوان کلید عدالت را زایش می‌دهد و دیالکتیک پیروزی نیک بر شر را صورت‌بندی می‌کند.

تعادل جدید، عدالت:

کرد خونخواره رفت بر اثرش تیغ زد وز قفا برید سرش  
چون که شد کارهای خیر به کام خلق ازو دید خیرهای تمام  
عدل را استوارکاری داد ملک را بر خود استواری داد  
(نظامی گنجه‌ای، ۱۳۷۷: ۲۹۱)

تعادل برتر را برقرار می‌سازد و عدالت الهی از دل عفو انسانی را دلالت می‌کند. این تحول معنایی، معنای عام روایت را در تقابل‌های دوگانه خلاصه می‌کند و فرایند دیالکتیکی زایش معنا را نشان می‌دهد.

#### نتیجه

از مطالعه و بررسی داستان گنبد صندلی، این نتیجه به دست آمد که این روایت تمثیلی، با سازمان‌دهی نظام‌مند مؤلفه‌های روایی، الگویی ساختاریافته برای جهان‌بینی عرفانی - اخلاقی نظامی ارائه می‌دهد. ساختار نحوی داستان از ۱۱ گزاره بنیادین و پی‌رفت پنج‌مرحله‌ای تشکیل شده است: تعادل اولیه (هم‌سفری ظاهری خیر و شر)، اختلال (فریب و کوری خیر)، شناخت اختلال (درمان توسط کردها)، تلاش برای اصلاح (بخشش شر)، و تعادل جدید (عدالت نهایی با قتل شر)؛ این الگو با درون‌گیری (سلسله فرعی درمان در تلاش) و زنجیره‌سازی (توالی خطی)، روابط علت و معلولی را سامان‌دهی کرده و انسجام روایی را تضمین می‌کند. اپیزودهای وضعیت (ایستا در آغاز و پایان) و گذار (پویا در میانه) تحول شخصیت‌ها را بدون مختل‌سازی کلی پیش می‌برند و بهره‌برداری از عناصر روایی، روایت را به ابزاری تعلیمی تبدیل می‌نمایند. در نمود کلامی با وجه اخباری غالب (۶۴٫۰۴٪) واقعیت رویدادها را تثبیت می‌کند و وجوه غیر اخباری (خواستی: الزامی ۶٫۱۴٪ برای فشار کنشی، تمنایی ۸٫۷۷٪ برای انگیزه اخلاقی؛ فرضی: شرطی ۷٫۸۹٪ برای تعلیق، پیش‌بین ۱۳٫۱۶٪ برای هدایت) کنش‌ها را پیش می‌برند؛ ترتیب زمانی خطی (بدون عقب‌گرد) و دیرپایی تلخیصی، تمرکز بر تحول را افزایش می‌دهد؛ دید بیرونی - درونی (عمق در خیر، بیرونی در شر) تعامل راوی با روایت‌شونده (بهرام گور) را تعلیمی می‌سازد؛ و لحن هدایت‌گری با گردش ضمیرها («من» عاجز خیر ۸ بار = «من» مغرور شر ۱۵ بار) و خطاب «تو» به مخاطب در بیت مقدمه، روایت را به ابزاری اخلاقی تبدیل می‌کند؛ در پایان، لحن ستایشگر، پیروزی خیر را قاطعانه اعلام و بهرام را به درس‌گیری ترغیب می‌نماید. تحلیل هنجاری، کم‌بسامد بودن الزامی را نشان‌دهنده ثبات نظام اخلاقی و پیش‌بینی‌پذیری روابط می‌داند و تمنایی را نیروی پیش‌برنده اخلاقی می‌شمارد. در بخش سوم نیز، جنبه معنایی با تقابل دوگانه خیر/شر و تحول از تعادل ناپایدار به برتر، معنای عام تعلیم نفس و دیالکتیک نیک/شر را تولید می‌کند؛ تقابل (فروتنی خیر = خودخواهی شر) در پی‌رفت‌های معنایی، شرایط عام معنا را به فرایند دیالکتیکی (اختلال به آگاهی) تبدیل کرده و عدالت الهی را از دل عفو انسانی صورت‌بندی می‌نماید.

# آمادہ انتشار

#### ۴- منابع

- آذر، اسماعیل و معصومه پور سید. (۱۳۹۰). «ریخت‌شناسی گنبد سرخ در هفت‌پیکر نظامی گنجوی»، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی. شماره ۴، صص ۳۰-۹.
- الیاده، میرچا. (۱۳۷۵). مقدس و نامقدس، ترجمه نصرالله زنگویی، تهران: سروش.
- اخوت، احمد (۱۳۷۹). دستور زبان داستان، اصفهان: انتشارات فردا
- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). در آمدی بر ساختارگرایی در ادبیات. ترجمه فرزانه طاهری، تهران: انتشارات آگاه
- بالایی، کریستف و میشل کویی پرس. (۱۳۷۸). سرچشمه‌های داستان کوتاه، ترجمه احمد کریمی حکاک، چاپ اول، تهران: پایپروس.
- پارسا، سید احمد و نرجس قابلی. (۱۳۹۵). «بررسی ساختاری حکایت خیر و شر نظامی گنجه‌ای بر اساس الگوی کنشی گریماس». فنون ادبی، سال هشتم، شماره ۲، صص ۱-۱۴.
- پارسا، سید احمد و طاهری، یوسف. (۱۳۹۱). «بررسی وجوه روایتی در حکایت‌های مرزبان‌نامه بر اساس نظریه تزوتان تودوروف» متن‌شناسی ادب فارسی، دوره ۴، شماره ۲، صص ۱۶-۱.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲). بوطیقای ساختارگر، چاپ دوم، ترجمه محمد نبوی، تهران: انتشارات آگاه
- تزوتان، تودوروف. (۱۳۸۵). نظریه ادبیات. ترجمه عاطفه طاهایی، تهران: انتشارات اختران
- تزوتان، تودوروف. (۱۳۸۸). بوطیقای نثر (پژوهش‌های نو درباره حکایت). ترجمه: انوشیروان گنجی پور، تهران: انتشارات نی
- تایسن، لوئیس. (۱۳۸۷). نظریه‌های نقد ادبی رمان، ترجمه مازیار حسن‌زاده، و فاطمه حسینی، تهران: انتشارات نگاه امروز.
- تایسن، لوئیس. (۱۳۹۲). نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمه مازیار حسن‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: انتشارات فارابی
- تولان، مایکل جی. (۱۳۸۶). در آمدی نقادانه زبان‌شناختی بر روایت. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: انتشارات فارابی
- خادم الفقرا، مینا و رادمنش، عطا محمد. (۱۳۹۴). «تحلیل ریخت‌شناسی و بررسی ویژگی‌های قصه خیر و شر از هفت‌پیکر نظامی»، زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد سنندج. سال هفتم. شماره ۲۴ صص: ۷۵-۹۰
- رایان، ماری لاور، وان آلفن، ارنست. (۱۳۸۸). دانش نامه نظریه‌های ادبی معاصر. چاپ سوم، ترجمه مهراں مهاجر، و محمد نبوی. تهران: انتشارات آگاه
- رحمانی، مریم و فولادی، محمد. (۱۳۹۸). «سیر اعتلایی در داستان گنبد سیاه نظامی گنجه‌ای»، پژوهشنامه ادب غنایی، دوره ۱۷، شماره ۳۲، صص ۱۳۴-۱۲۱.
- رحیمی صادق، خدیجه. (۱۳۹۴). «بررسی وجوه روایتی در داراب‌نامه بیغمی»، نثر پژوهی ادب فارسی، دوره ۱۸، شماره ۳۸، صص ۱۸۴-۱۵۵.
- ریحانی نیا، پیمان و نورایی، الیاس و سالمیان، غلامرضا. (۱۴۰۱). «تحلیل نمود نحوی روایت در خسرو و شیرین نظامی، مجنون و لیلی دهلوی و نل و دمن فیضی بر اساس نظریه تودوروف»، کهن‌نامه ادب پارسی، دوره ۱۳، شماره ۱، صص ۳۴۹-۳۱۹.
- رحمانی، مریم و فولادی، محمد. (۱۳۹۹). «بررسی داستان گنبد صندلی نظامی بر اساس نظریه ساختارگرایی گریماس»، پژوهش‌های دستوری و بلاغی، دوره ۱۰، شماره ۱۷، صص ۹۳-۷۵
- سلدن، رامان. (۱۳۷۲). راهنمای نظریه ادبی معاصر. ترجمه عباس مخبر، تهران: انتشارات طرح نو
- سام خانیانی، علی اکبر و محمدی، ابراهیم و نظری، اعظم. (۱۳۹۰). نقد تطبیقی «ساختار روایی» خسرو و شیرین نظامی و مثنوی پدماوت پژوهشنامه ادب غنایی، دوره ۹، شماره ۱۷، صص ۱۳۰-۱۰۳

سجودی، فرزانه. (۱۳۸۳). نشانه‌شناسی کاربردی، تهران، قصه  
صادقی، حسین و مشهدی، محمدمیر و اویسی، عبدالعلی. (۱۳۹۷). «بررسی وجوه روایتی پادشاه و کنیزک مثنوی معنوی و روایت‌های  
مشابه بر پایه الگوی تزوتان تودوروف»، زبان و ادب فارسی، دوره ۱۰، شماره ۳۴، صص ۱۰۵ - ۸۷.

فروزنده، مسعود. (۱۳۹۲). «زنجیره‌ها، عناصر و گزاره‌های روایی در داستان بانوی حصار از هفت‌پیکر نظامی»، پژوهشنامه ادب غنایی،  
سال یازدهم، شماره ۲۰، صص ۲۱۶ - ۱۹۷.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۴). دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

نظامی گنجه‌ای، الیاس ابن یوسف. (۱۳۸۷). هفت‌پیکر، تصحیح، مقدمه و توضیحات بهروز ثروتیان. تهران: امیرکبیر

نصیری افراپلی، عذرا و اسعد، محمدرضا و عزیزی، مجید. (۱۳۹۷). مقایسه روایت‌شناسی در دو منظومه غنایی اثر نظامی بر اساس الگوی  
گرماس. پژوهشنامه ادب غنایی، دوره ۱۶، شماره ۳۰، صص ۲۲۴ - ۲۰۵.

یاوری، حورا. (۱۳۷۴). روان‌کاوی و ادبیات. تهران: تاریخ ایران

Altman, R. (2008). A Theory of Narrative (Illustrated ed.). Columbia University Press. Pp: 1

Baldick, Chris. (2004). The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, second edition, Oxford: Oxford University Press.

Mcquillan, M. (2000) The Narrative Reader. 1st Edition. USA and Canada: Routledge.

Phelan, James and Peter J. Rabinowitz. (2005). A Companion Narrative Theory, First Published, Malden, MA: Blackwell pub.

Tuen, A. van Dijk (ed), (1985), Discourse and Literature, Amsterdam, Philadelphia: John Ben-jamins Publishing, Pp; 85-103.

Todorov, T. (1971). The Two Principles of Narratives. Diacritics 1(1), Pp. 37-44