**شگردهای روایی مشترک میان**

***امیر ارسلان* و *کنت مونت کریستو***

 من اندکی پیش تر، اشاره کردم که به پندار من "نقیب الممالک" رمان تاریخی *کنت مونت کریستو* 1 نوشته ی "الکساندر دوما" 2 را در مطالعه گرفته و برخی از مضامین، بن مایه ها، نمادها و شگردهای روایی خود را از او گرفته است. در باره ی پاره ای از این وجوه مشترک در زمینه ی بن مایه ها و مضامین نوشتم و اینک، لازم می دانم که به بعضی از این تأثیرات در پهنه ی شگردهای روایی اشاره کنم. اهمیت این مسأله بیش تر به این دلیل است که برخی از خوانشگران و خوانندگان تیزبین مانند استاد گرامی ام زنده یاد دکتر "غلامحسین یوسفی" در کتاب *دیداری با اهل قلم* (1357)، دکتر "محمدجعفر محجوب" در "مقدمه" ی *امیر ارسلان* (1378)، "محمدعلی علومی" در مقاله ی *سنت شرقی و جهان غرب در " امیر ارسلان نامدار "* (1388) و "منوچهر کریم زاده" در مقدمه ای بر *کتاب مستطاب امیر ارسلان نامدار* (1379) متوجه برخی از شگردهایی شده اند که در "رمانس" *امیر ارسلان* هست؛ شگردهای تازه ای که در آثار مشابه قصه های سنتی ما نبوده اما در این کتاب به کثرت می توان سراغ گرفت، بی آن که علت آن را دریابند. مقاله ی حاضر، کوششی برای کشف همین تکنیک های تازه رمان نویسی در "رمانس" مورد مطالعه است.

 *کنت مونت کریستو،* اثر ادبی برجسته ای است. این رمان شش جلدی و هزار و هفتاد صفحه ای، نخستین بار در سال 1899 به صورت مسلسل (سریال) در *روزنامه ی مناظرات* 3 انتشار یافت. "ک. ژ. ویلافان مرکادو" 4 در باره ی تأثیر این رمان در اروپا نوشته است: " تأثیر این رمان سریال ـ که در میان مخاطبان خود شیفتگان بسیاری یافته بود ـ بیش از آن بود که ما تصور می کردیم و چیزی شبیه همین سریال های پر بییننده ی تله ویزیونی امروزه بوده است که در سر صبحانه، هنگام کار و در خیابان، مردم پیوسته در موردشان حرف می زنند " (دوما، 2004، پانزده، مقدمه).

 "جرج سنتسبوری" 5 می نویسد این رمان از همان نخستین روزهای انتشارش، مشهورترین کتاب در اروپا بوده است . شاید تا کنون هیچ اثری تا این اندازه در سطح وسیع مورد قبول خوانندگان واقع نشده و در دیگر کشورهای جهان، تأثیر نگذاشته باشد. این اقبال و شهرت، حتی تا زمان حال هم به قوت خود باقی است؛ چنان که به بیش تر زبان های رایج جهان ، ترجمه و منتشر شده است. سریال های تله ویزیونی متعددی بر اساس این رمان ساخته و فیلم های زیادی هم با عنوان *مونت کریستو* تولید شده است (همان). عنوان *مونت کریستو* حتی بر روی سیگارهای لوکس کوبایی، ساندویچ ها، "بار" ها و کازینوها هم به چشم می خورد (همان، بیست و چهار ـ بیست و پنج مقدمه). "وادیم نیکولایف" 6 ـ که به عنوان یکی از "شکسپیر" شناسان روسی چهل و هفت قطعه از *قطعات شعری* 7 "شکسپیر" را به روسی ترجمه (2004) و مؤلف یک دانشنامه ی روسی در مورد این شاعر و نمایشنامه نویس انگلیسی است ـ مقاله ای با عنوان *شکسپیر و کنت مونت کریستو* 8 دارد که در آن، تأثیر برخی از نمایشنامه های این تراژدی نویس مانند *رومئو و ژولیت* 9 و *طوفان* 10 را بر رمان "دوما"

1. *The Count of Monte Cristo* 2. Alexandre Dumas 3. *Journal des Débats* 4. Carlo Javier Villafane Mercado 5. George Saintsbury 6. Vadim Nikolayev 7. *Sonnets* 8. *Shakespeare and Le Comte de Mont-Cristo* 9. *Romeo and Juliet* 10. *The Tempest*

"دوما" به تفصیل نوشته و در آن، این رمان تاریخی را به خاطر "چند صدایی بیش از اندازه" 1 اش ستوده است (نیکولایف، 2007). برخی دیگر از صاحب نظران مانند "لوک سانت" 2 بر این باورند که این رمان، آمیزه ای از تمدن و ادبیات غربی است و به اعتبار مقبولیت عامه اش، اثری از نوع *میکی ماوس* 3 و داستان *شنل قرمزی* 4 است (دوما، 2004، بیست و پنج مقدمه).

 اما اگر از این کلی گویی ها و تمجیدهای آوازه گرانه بگذریم، راز قبول عام این رمان، آمیزش چند "نوع ادبی" 5 گوناگون اما نزدیک به هم است: این رمان، آمیزه ای از "رمانس" 6 ، "رمان" 7 ، "رمان تاریخی" 8 ، "رمان ماجرا" 9 و بافته ای از فرهنگ های گوناگون شرق و غرب و "بینا ـ متنی" 10 است. هم عوام را خوش می افتد، هم خواص را خشنود می سازد. رمانتیسم 11 چیره بر رمان، بر توده ی خواننده، مقبول تر می نماید و در همان حال، تلمیحات 12 تاریخی اش، خواننده ی فرهیخته را از اکنون، به گذشته های طلایی "انقلاب کبیر فرانسه" (1789) می برد. پویایی اجتماعی غالب بر رویدادهای اثر، بر خواننده ی ایرانی صد سال پیش مانند "نقیب الممالک" البته تأثیرگذارتر می بوده است. او که از گران جانی سنن و مواریث مضامین، بن مایه و شگردهای سنگ شده ی سنتی دل آزرده می نمود، در این رمان با صناعت 13 هایی آشنا شد که بر نویسندگان معاصرش پوشیده بود. آنچه ما از مضامین، بن مایه و نماد های مشترک میان *امیر ارسلان* و *کنت مو نت کریستو* نوشته ایم، " یک حرف از هزاران " بوده که در عبارت افتاده است. اهمیت این رمان تاریخی در تاریخ ادبیات داستانی ما، به این دلیل است که نویسندگان ایرانی ما را در روزگار سیاه قاجاریه با ادبیات داستانی اروپا ( فرانسه ) و به ویژه فرهنگ پویای این کشور و "مدرنیته" 14 آشنا کرده است. با این همه، ارزش و جایگاه تاریخی این رمانس به نظر من، بیش تر به خاطر این است که او این پویایی اجتماعی و تاریخی را به گونه ای در روایت خویش بازتاب می دهد که هم "قبله ی عالم" غافل از اوضاع جهان را برانگیزد و هم شمه ای از آنچه در "فرانسه" و اروپا می گذرد، به خواننده ی احتمالی خود القا کند. چنان که پیش تر اشاره شد، *امیر ارسلان* پل ارتباطی میان "قصه" های سنتی ما و "رمان" اروپایی است و مترجم فرزانه ی رمان "دوما"، "محمدطاهر میرزا اسکندری" با برگرداندن این رمان تاریخی به فارسی، نه تنها در ارتقای اندیشه ی اجتماعی و فکر دموکراسی خوانندگان خود مؤثر بوده است، بلکه راه را برای داستان نویسندگان سرزمین خود، هموارتر ساخته است.

 آنچه مرا به هنگام مطالعه ی *امیر ارسلان* شگفت زده کرد، شگردهای داستان پردازی "نقیب الممالک" بود. من دریافتم که این شگردها، همان شگردهای رایج در "حکایات" *هزار و یک شب*، *داراب نامه طرسوسی، سمک عیار* و مانند این ها نیست؛ بلکه باید از جای دیگری تراویده باشد. متأسفانه ما از راوی این قصه و به ویژه ارتباط او با ادبیات داستانی اروپا چیزی نمی دانیم. با این همه، همین کتاب تا اندازه ای نشان می دهد که تا چه حد زیر تأثیر و افسون شگردهای داستان نویسی "دوما" بوده است. آنچه "قصه" را از "رمان" متمایز می سازد، تنها "محتوا" 15 ی عینی رمان و فاصله گرفتن از جهان "تخیل" نیست؛ بلکه "شگرد" 16 های روایی، "چگونگی پرداخت" اثر ادبی و شیوه ی چیدمان سازه های هنری و به

 1. Megapolyphonic Novel 2. Luc Sante 3. *Mickey* *Mouse* 4. *Little Red Riding Hood* 5. Genre 6. Romance 7. Novel 8. Historical Novel 9. Novel of Adventure 10. Intertextual 11. Romanticism 12. Allusion 13. Device 14. Modernity 15. Content 16. Device

ویژه کاربرد "زبان" نیز هست.

1. *پس و پیش شدن زمان رخداد:* به هنگام خوانش *امیر ارسلان،* قبول این نکته که نوجوانی پانزده ساله در آغاز

شور و شر جوانی صرفاً پس از کشتن شیری در بیشه ای در "مصر" یا تباه کردن "الیاس خان" و همراهانش در دربار "خدیو مصر" با سپاهی که "خواجه نعمان" هزینه اش را پذیرفته به "روم" بازگردد و سرزمین مادری را از اشغال نیروهای بیگانه آزاد سازد، دشوار می نمود. این بخش از قصه، بیش از چهل صفحه نبود و اختصاص پانصد و پنجاه صفحه تنها برای رسیدن به "فرخ لقا" غیر موجه تر به ذهن می آمد، زیرا باز پس گیری کشور اشغال شده طبعاً باید هنگامی در داستان مطرح شود که قهرمان قصه به "کمال"، "بلوغ فکری" و "تمامیت" روانی 1 رسیده باشد و افزون بر آن به اعتبار "زمانمندی" 2 قصه، پیروزی بر دشمن و ازدواج با محبوبه باید در پایان قصه بیاید نه در آغازش. آشنایی با برخی از شگردهای داستانی در *کنت مونت کریستو*، این ابهام را برطرف کرد و دریافتم که شگرد پس و پیش کردن رخدادها و زمانمندی را "نقیب الممالک" از این رمان آموخته است؛ شیوه ای که پیش از این در سنت قصه نویسی ما، بی پیشینه بود.

 در رمان "دوما" خواننده با جوانی پانزده ساله "سهی قد" و ملبس به "لباسی بسیار ظریف" به نام "ویکونت آندرا" 3 آشنا می شود که به ملاقات "کنتِ مونت کریستو" آمده، منتظر رسیدن او است. او حامل نامه ای با امضای "سِند باد بحری" است که یکی از چند نام های "دانتس" پس از رسیدن به مُکنت و منزلت اجتماعی است. این نوجوان به "دانتس" می گوید: از روزی که به سن رشد رسیده، پیوسته در پی یافتن او بوده اما موفق نشده او را بیابد (دوما، 1318، ج 3، 161).

 چنان که از این گفته برمی آید این جوان، ظاهراً سال ها در پی یافتن پدر خویش بوده و اکنون امیدوار است به یاری "سِند باد" نامی، پدر خود را در "پاریس" ملاقات کند. با این همه، خواننده در یک جلد بعد، تازه با نوزادی آشنا می شود که همین جوان شوم تن است و سال ها راه و رسم دله دزدی و جرم را در محله های پست شهر آموخته و بخشی از عمرش را هم در زندان به سر برده است. در عبارت زیر نویسنده، خواننده را با خود به باغی می برد که "ویلفور" شبانه می کوشد این نوزاد نامشروع را در گوشه ای، زنده به گور کند تا راز گناهش، پوشیده ماند؛ غافل از این که باغبان وی همه چیز را پنهانی می بیند و بی درنگ نوزاد را از زیر خاک بیرون می آورد:

 " ویلفور به اطراف نظری کرد. آن گاه بنای کندن زمین را گذاشت. من آن وقت دیدم که چیزی را از بالاپوش بیرون آورده بر زمین نهاد که به آسودگی بتواند مشغول کار باشد . . . ویلفور جعبه را به سوراخ نهاد و خاک بر روی آن ریخت و مشغول شد که با پای خود آثار [ جُرم دفن نوزاد زِنازاده ] را محو کند " (همان، 56).

 چنان که از این دو عبارت برمی آید "کنت"، "آندره آ" را نخستین بار در پانزده سالگی دیده است. "دوما" چند صفحه بعد با یک "بازگشت به گذشته" 5 پانزده سال به عقب برمی گردد و به داستان همزمان تولد و مرگ او می پردازد و شیوه ی روایت معمول "زمان خطی" 6 یا نوشتن داستان را بر پایه ی "زمان وقوع حوادث" 7 به کناری می نهد. اینک با آشنایی با

1. Completeness 2. Temporality 3. Andrea Cavalcanti 4. Benedetto 5. Flashback 6. Linear time 7. Time of action

این شیوه در داستان نویسی به "رمانس تاریخی" مورد خوانش خود بازمی گردیم تا دریابیم که روایتگر چه اندازه خلاقانه از این شیوه بهره گرفته است و بر ابهام آن نیز افزوده است! راوی به ما نمی گوید چه شد که "ملکشاه رومی" این چنین ساده و آسان، مورد تاخت و تاز غافلگیرانه ی "سام خان فرنگی" قرار گرفت؛ کشور اشغال و خود کشته شد و همسرش "بانو" به اسیری افتاد (نقیب الممالک، 1378، 5). این ابهام روایی تنها هنگامی بر خواننده آشکار می شود که درمی یابد "پطرس شاه فرنگی" تمثیلی از همان "قبله ی عالم" بی کفایت خودمان است که هم وزیری خیانت پیشه چون "قمر وزیر" دارد که به کارگزار "فولاد زره" (بریتانیا) تبدیل می شود و برای سرنگونی و قتل "شمس وزیر("امیرکبیر") توطئه می کند (118). "پطرس شاه" ـ چنان که نوشته ایم ـ شاهی بی کفایت است که هیچ اختیاری از خود ندارد و پیوسته میان رهنمودهای درست "شمس وزیر" و بداندیشی های "قمر وزیر" سرگردان و مردّد است. در تصمیمگیری برای ازدواج "فرخ لقا" با "امیر هوشنگ" منفعل است؛ مصلحت دختر و خود را تشخیص نمی دهد و زیر تأثیرات القائات شیطانی "قمر وزیر" قرار می گیرد و در یک تصمیمگیری آنی، نخست به قتل وزیر کاردان خود ("شمس وزیر") فرمان می دهد (120).

 نتیجه ی این بی تدبیری و انفعال سیاسی، تهدید کشور از جانب "پاپاس شاه فرنگی" است که به خونخواهی پسر خود "امیر هوشنگ" به "پطروسیه" لشکر کشیده؛ آن را اشغال کرده؛ تا پایتخت پیش آمده است و "پطرس شاه" ناتوان از هر گونه تصمیمگیری، در نهایت استیصال منتظر گشایشی در کار خویش است (127)؛ گشایشی که تنها با ورود "شمس وزیر"، "امیر ارسلان" با سپاه "اقبال شاه" ممکن می شود:

 **" پطرس شاه، رأی شمس وزیر و امیران را پسندید و خودش هم به جان و دل، راضی شد " (630).**

 "پطرس شاه" با قبول شرایط "شمس وزیر" و به یاری "امیر ارسلان" موفق می شود تجاوز دشمن را دفع کند. به این ترتیب، خواننده با یک جا به جایی زمانی و تمثیلی درمی یابد که "پطرس شاه" وضعیتی چون "ناصرالدین شاه" داشته که بخشی از سرزمینش (هرات) مورد تجاوز "سام خان فرنگی" ("دوست محمدخان" افغانی به اشاره ی "کلنل شیل" کارگزار "بریتانیا") قرار گرفته و استیصال "پطرس شاه" همان درماندگی "قبله ی عالم" بوده است. به این ترتیب، خواننده روند رخدادهای قصه را در ذهن خود بازسازی می کند و به آن نظم منطقی می دهد و درمی یابد که آنچه بر "ملکشاه" رومی و "قبله ی عالم" ما رفته،همان است که بر "پطرس شاه" گذشته و در زنجیره ی رخدادها، تناظری وجود دارد.

 دو اصطلاح "داستان" 1 و "پیرنگ" 2 ـ که نخستین بار "فورمالیست" ها به مفهوم خاصی مطرح کردند ـ تعریف ساده ای دارند. "پاول کابلی" 3 می گوید: "فابولا"، "ماده ی خام داستان" 4 و "سیوژت"، " شیوه ای است که داستان بر آن پایه سازماندهی می شود " 5 (کابلی، 2005، 2). به این ترتیب زنجیره ی رخدادها و آنچه از کسان داستان سر می زند، همان مادّه ی خام "داستان" است اما شگردهای روایی همین رخدادها و شگردهایی است که نویسنده برای روایت خود برمیگزیند، "پیرنگ" را می آفریند که بسی برتر و مهم تر از همه ی آن زنجیره ی رخدادها، کسان، مضامین و بن مایه ها است؛ یعنی "چگونه" نوشتن، اهمیتی به مراتب بیش از "چه" نوشتن دارد. این حُکم با آنچه "یاکوبسون" 6 در مورد گوهر شعر و

1. Fabula (Story) 2. Syuzhet (Plot) 3. Paul Cobley 4. the raw material of a story 5. the way a story is organized 6. Jakobson 7. The sole hero

"ادبیّت" 1 اثر می گوید که "شگرد، به "تنها قهرمان" 2 در تلقی ضد روان شناختی و ضد محاکاتی ادبیات تبدیل شده است " (جفرسون،1990) مطابقت دارد. به نظر برخی از منتقدان ادبی، یکی از نمودهای "سیوژت" هنری و برتری و اهمیت آن نسبت به "فابولا" در یک داستان وقتی است که پای "پایان بندی روایت" به میان می آید (کالر، 2005، 2). قصه ی "نقیب الممالک" با نقل روایتی از "بانو" برای "خواجه نعمان" آغاز می شود که مشتمل بر حمله ی "سام خان فرنگی" با سی هزار لشکر جرّار به بنادر "روم" است:

 **" روزی خواجه سَرایان خبر آوردند که کشتی فرنگیان به بندرگاه روم رسیده است. سام خان فرنگی با سی هزار سپاه جرار بی خبر از کشتی بیرون آمدند " (5).**

 پایان داستان نیز به حمله ی "پاپاس شاه فرنگی" با صد هزار سپاه کینه خواه به "قلاد سیّم فرنگ" و اتمام حجت به "پطرس شاه فرنگی" و سرنوشت مشترک و مشابه "ملکشاه" و "پطرس فرنگی" اشاره دارد (621). به این ترتیب، بخش دوم و اعظم قصه، کلیدی برای درک اپیزودی در آغاز قصه می شود و باز مشابه همان ماجرایی می شود که بر "قبله ی عالم" ما رفته است و در هر دو مورد، "امیر ارسلان" هر دو دشمن را مقهور می کند.

 **" روزی پطرس شاه در بارگاه نشسته بود که خبر آوردند که ایلچی پاپاس شاه می آید . . . [ در نامه نوشته شده بود ] با صد هزار سپاه کینه خواه در سه منزلی شهرت نشسته ام. یا قاتل پسرم را دست بسته بده بیاورند یا آماده ی جنگ باش و زن و عیالت را . . . به خندق خرابات می نشانم " ( 622-621).**

1. *حلقه ی اتصال روایت :* "دوما" گاه برای ایجاد "تعلیق" 3 در داستان در حالی که خواننده به شدت مشتاق است

حرکت و رخداد بعدی شخصیت را دنبال کند، ناگهان روایت را قطع کرده به شخصیتی دیگر می پردازد و به این ترتیب، بر کشش قصه ی خود می افزاید. به این شگرد روایی "گریز" 4 می گویند. "لارنس استرن" 5 این گونه شگرد روایی را در حکم "نور آفتاب"، خودِ "زندگی" و "روح خوانش" می داند و می گوید بهترین و بیش ترین نمونه های آن را می توان در همین رمان *تریسترام شندی* 6 خواند. راوی فصل نهم را در جلد اول در حالی به پایان می برد که "دانگلار" موفق شده رقیب شغلی خود "دانتس" را از میدان دور کند و "فرناند" هم با نامه ای جعلی موفق شده رقیب عشقی را به زندان بیندازد. اکنون در حالی که خواننده به شدت نگران حال "دانتس" است، راوی از این ماجرا دور شده "ویلفور" را وارد صحنه می کند که قرار است با "لویی هجدهم" ملاقات کند و داستان همان نامه ی کذایی را با آب و تاب تمام تعریف کند. به این عبارت، دقت کنیم:

 " عجالتاً ویلفور را بگذاریم در سر راه پاریس که به سرعت تمام می رود و داخل کوچه شویم به عمارت "تویلری" و از دو ـ سه تالار گذشته برویم به اتاق خلوت کوچکی که معروف بوده است به "اتاق خلوت ناپلئون" که آنجا را دوست داشت " (ج 1، 85).

1. Literariness 2. the sole hero 3. Suspense 4. Digression 5. Laurence Sterne 6. *Tristram Shandy*

"نقیب الممالک" هم در حالی "امیر ارسلان" را در حال گریه و زاری و نیّت خودکشی در باغ "قمر وزیر" به حال خو رها می کند که می خواهد به "پطرس شاه" بپردازد تا حال و روز او را پس از قتل "فرخ لقا" باز گوید. به این عبارت مشابه نیز دقت کنیم:

 **" امیر ارسلان را در گریه داشته باشید. حال چند کلمه از پطرس شاه و اهل حرم بشنوید " (277).**

اینک به این دوعبارت در *کنت مونت کریستو* بنگریم که نویسنده می کوشد "دانگلار" را به اشاره ی "کنت" به مکاتبه با کسانی برانگیزد که "فرناند" نامی را در "یونان" می شناسند:

 " اکنون دانگلار را بگذاریم با سرعت تمام برود به منزل خود و تعاقب نماییم مادام دانگلار را در سیر صبحگاهی که می نمود (ج 4، 71).

 " اکنون بگذاریم مادموازل دانگلار و رفیقش را در سر راه بروکسل که طی مسافت می نمایند و برگردیم به طرف این بیچاره آندرا در وقتی که می رفت به مقصود خود برسد، قضا و قدر عایقی [ = مانعی ] برایش فرستاد و او را از مقصود برگردانید " (ج 6 ، 2).

 . حال این دو نمونه را با این عبارت در قصه ی "نقیب الممالک" مقایسه کنیم که راوی می خواهد داستان گفت و گوی "پطرس شاه" را با "قمر وزیر" و "داروغه باشی" متوقف کند و باز به "امیر ارسلان" بپردازد که در خانه ی حامیان خویش در حال گفت و گو است:

 **" از آن طرف، امیر ارسلان نامدار در قهوه خانه با خواجه کاووس و خواجه طاووس فرنگی صحبت می داشت که ناگاه قیامت بر پا شد " (187).**

 "کریستف بالائی" با آن که از تأثیر رمان "دوما" بر قصه ی "نقیب الممالک" آگاهی داشته است، اعتقاد دارد که این شیوه ی "گریز" یک شیوه ی سنتی در روایت بوده است و آن را دو گونه می داند:

 " اگر فاصله ی بین حوادث زیاد نباشد، یک کلمه ی ساده ی "اما" یا "از آن جانب" برای راوی کافی است . . . هنگامی که "گریز" طولانی بوده باشد و راوی قسمتی از داستان را رها کرده تا به قسمت دیگری بپردازد که معلّق مانده است، بدون تعارف، شنونده را مخاطب قرار می دهد: " این جا را داشته باش تا عرض کنم امیر ارسلان نامدار . . . " . هنگامی که راوی بخواهد زمان را متوقف کند و آن را کوتاه گرداند، برای پیش بردن داستان خود به سادگی، ترکیب متداول "القصه" را به کار می برد. هرگاه بخواهد قهرمانش را برای مدت کوتاهی رها کند، نیز شنونده را معطل می کند: " امیر ارسلان با شمس وزیر را برداشتند و به سوی فرنگ می آمدند. تا به این داستان برسیم، چند کلمه عرض کنیم از پطرس شاه فرنگی ".

 " بنابراین، راوی بدون ملاحظه و بی پروا در داستان خود حضور می یابد و مطابق شیوه ی سنتی، این او است که حوادث را به سوی نقطه ی پایانی هدایت می کند. این، همان کاری است که "دوما" و غالب رمان نویسان قرن نوزدهم اروپا انجام می دهند. رمان *امیر ارسلان* ـ با این که از یک تکنیک آزمایش شده پیروی می کند ـ به نظر می رسد که از الگوهای سنتی خود، پا فراتر می نهد " ( نقیب الممالک، *تحلیل کریستف بالائی*، پنجاه و هشت ـ پنجاه و نه "مقدمه" ).

 آنچه در این نقل قول طولانی از "بالائی" اهمیت دارد، نخست اشاره ی آشکار او به شیوه ی "گریز" در آثار "دوما" و از سوی دیگر، این است که "نقیب الممالک" از همان شیوه های سنتی رایج در ادبیات داستانی روزگار خود "فراتر" رفته است اما آنچه برای منتقد ادبی اهمیت دارد، البته "خاستگاه" همین پیشروی در تکنیک داستان نویسی است. من عامل این "فراتر" رفتن را، مطالعه ی *کنت مونت کریستو* می دانم، زیرا جز مضامین و بن مایه هایی که به آن پرداخته ام، شگردهای روایی تازه نیز با مطالعه ی همین رمان "دوما" مورد بهره برداری قرار گرفته است.

1. *دسیسه و توطئه:* بداندیشی در راستای دیگری و کوشش برای فریب او ـ یا آنچه امروزه به آن "دسیسه" 1 یا

"توطئه" می گویند ـ در حکایات سنتی ما مانند *هزار و یک شب،* البته بسیار است اما "دسیسه" به عنوان یک "عنصر داستان" ـ که ریشه در نادانی، ساده لوحی یا رذیلت شخصیت داستان دارد ـ به ویژه در "رمان" یا "قصه ی مدرن" با آنچه از نظایر آن در "حکایات" سنتی مطرح می شد، تفاوت دارد. "رضا براهنی" به خطا "دسیسه" یا "توطئه" را همان "پیرنگ" یا "پلات" 2 داستان می داند که به روابط علت و معلولی رخدادها و رفتار کسان داستان مربوط است:

 "طرح و توطئه، داستان نیست؛ بلکه ساختمان منطقی، فکری و سببی داستان است " (براهنی، 1362، 211)ّ.

 در حالی که "ایبرمز" 3 و "هرفم" 4 در تعریف این اصطلاح می نویسند:

 " اگر شخصیتی از نمایش، توطئه ای را طراحی کند که موفقیت آن در گرو غفلت یا ساده لوحی شخص یا اشخاصی باشد که این توطئه علیه آنان تدبیر شده است "دسیسه" نامیده می شود. ایاگو5 در تراژدی *اُتللو* 6 اثر شکسپیر 7 شخصیت تبهکاری است که علیه اتللو و کاسیو 8 دسیسه می چیند " (ایبرمز؛ هرفم، 1387، 328).

 " امیر ارسلان " به عنوان شخصیت، البته به شخصیت های گول و گیج "حکایت" های سنتی و قدیمی و "رمانس" های متأخرتر شباهت دارد اما باری به هر جهت، راوی با برخی عناصر داستان در "رمان" و دست کم با *کنت مونت کریستو* آشنا و از آن، متأثر است. "بالائی" به این نکته دقت دارد که عنصر "دسیسه" در روایت "نقیب الممالک" بر "امیر ارسلان" متمرکز شده و وقتی آن را با *سمک عیار* مقایسه می کند، غنی تر می یابد اما نه نمونه ای می آورد و نه به این تفاوت، اشاره می کند (همان، پنجاه و نه "مقدمه").

 نخستین "دسیسه" یا "توطئه" ی "قمر وزیر" کوشش او برای افشای هویت "امیر ارسلان" است. نقطه ضعف قهرمان ما ، سودای عشق است که با توجه به سن و سال و بی تجربگی عاشق نازپرود وصال و تنعّم، منطقی است که "ساده لوح" نیز

1. Intrigue 2. Plot 3. Abrams 4. Herpham 5. Iago 6. *Otello* 7. Shakespeare 8. Cassio

باشد و بر رغم هشدارهای "خواجه کاووس" (93)، "شمس وزیر" (98) و "فرخ لقا" (265) به خاطر شوق دیدار هر شب خود با "آفاق عالم" از راه مخفی ـ که تنها "قمر وزیر" از آن آگاهی دارد ـ سرانجام هویّت خود را فاش می کند. آنچه در عبارت زیر می آید، "دسیسه" ای است که "قمر وزیر" با استدلالات زیرکانه ی خود به "امیر ارسلان" می گوید تا او را به برداشتن گردنبند از گردن "فرخ لقا" برانگیزد و اغوایش کند:

 **" این دختر، عاشقان بسیار داشت. پدرش از ترس آن که مبادا غافل او را بدزدند ببرند، به من و شمس وزیر فرمود طالسمی ساختیم: گلوبند یاقوتی را که دوازده دانه یاقوت دارد، طلسم کردیم. تا مادامی که این گلوبند به گردن این دختر بسته است، کسی دست بر او ندارد . . . باید نوعی بشود که آن گلوبند را از گردنش بازکنی. اگر هم بخواهی در هشیاری از گردنش بازکنی، نمی گذارد و می فهمد که من به تو یاد داده ام. باید بیهوشش کرد و از گردنش باز کرد تا بشود آن را دزدید . . . امیر ارسلان دست کرد گلوبند را به ذوق تمام باز کرد. از تخت به زیر آمد. خواست ملکه را بلند کند که صدای عربده ی رعد آسایی از پشت سر بلند شد: ای مادر به خطای حرام زاده! در چه کاری؟ امیر ارسلان خواست به عقب سر نگاه کند که چنان سیلی بر بناگوشش خورد که چون کبوتر مُهره خورده، بر زمین نقش بست و از هوش رفت " (275-272).**

 علت فریب خوردن "امیر ارسلان" ناآگاهی او و غرور است اما "گول" نیست. هر عاشق شیفته سالاری که خیال دست یافتن به معشوق داشته باشد، به همین آسانی خام می شود و بر گفته های "قمر وزیر" دل می نهد. آن که پیش از همه در سه سال پیش به "فرخ لقا" طمع ورزیده، خود او بوده و به یاری جادوگری هر شب نزد او می رفته است. بر خلاف ادعای خودش ، او این گردنبند را طلسم بند نکرده و به گردن "ملکه" نینداخته است؛ بلکه "شمس وزیر" به اشاره ی "آصف وزیر" گردنبند "منظر بانو" را طلسم بند کرده به گردن ملکه انداخته اند تا "قمر وزیر" بر او دست نیابد. مقصود از "طلسم بند" این است که تنها "امیر ارسلان" می تواند آن را از گردن ملکه ی آفاق بیرون آورد، زیرا طلسم را همیشه به نام کسی می بندند (364).

 " ویلفور" پیوسته از جانب "دانتس" نگران است و می خواهد مطمئن شود که ایا "کنت مونت کریستو" ـ که پیوسته با او برخورد دارد ـ آیا همان "دانتس" است یا نه؟ ببینیم چگونه "کنت مونت کریستو" یا "دانتس" ـ که در عبارت زیر خود را "کشیش آبه بزونی" 1 معرفی می کند ـ نه تنها دسیسه بازی می کند و می تواند توطئه ی "ویلفور" را ـ که خود را به عنوان بازرس پلیس معرفی می کند ـ خنثی کند، بلکه می کوشد ثابت کند که اصلاً کسی به نام "دانتس" وجود ندارد و آن زندانی برای همیشه از بین رفته است:

 " کنت مونت کریستو، پسر یک نفر مهمساز [ = مهندس، طرّاح؟ ] سفاین و بسیار متمول اهل جزیره ی مالطه است . . . این را هم خود می دانید که لقب، خریده می شود . . . اما برای این که لقب کُنت داشته باشد، سنگلاخ "مونت کریستو" را خریده است، زیرا در ایتالیا برای لقب، زمینی و ملکی لازم است . . . صد و پنجاه تا دویست هزار لیور سود سالیانه دارد . . . دویست هزار لیور منفعت، درست چهار میلیون سرمایه می خواهد . . . این شخص، به نیکوکاری مشهور شده. پاپ هم او را رتبه ی شوالیه بخشیده . . . و چند درجه نشان و حمایل از دول مختلفه دارد . . . او فقط یک دشمن دارد و او لُرد ویلمور نامی است . . . و یقین دارم که قبل از این سفر، ابداً قدم به پاریس نگذاشته است " (ج 4، 90-88).

 چنان که از چند جمله ی پراکنده کشیش "آبه" برمی آید، پاسخ پرسش ها چنان سنجیده است که ممکن نیست "ویلفور"

 (در هیأت بازرس قلابی) از این پس نگران بازگشت "دانتس" باشد. "ویلفور" در حالی با اطمینان خاطر با کالسکه ی خود به خانه اش بازمی گردد که نمی داند آن که برای بازجویی از او رفته، "دانتس" بوده و گرنه اصلاً کسی به نام "آبه" 1 وجود خارجی ندارد. اینک "ویلمور" ـ که آدرس خانه ی "لرد ویلمور" را از کشیش "آبه" گرفته است ـ با همان کالسکه به خانه ی او می رود تا صحت گفتار کشیش را محک بزند. طبعاً کسی به نام "لرد ویلمور" هم وجود ندارد و آن که "ویلفور" به ملاقاتش شتافته، جز "دانتس" کسی نیست:

 " چون آن شخص [ویلفور] رفت، لرد ویلمور داخل اتاق خوابگاه شد و موی ها و ریش های عاریه را کنده و زخم مصنوعی را دور نموده، کنت مونت کریستو ظاهر شد. از آن طرف هم آن شخص ـ که خود ویلفور بود ـ به منزل خود رفت . . . نتیجه این شد که از روز مهمانی کنت تا آن موقع که ـ که هیچ خواب نکرده بود ـ فردا شب را سر به بستر استراحت نهاده خوابی به آسودگی نمود " (93).

 اکنون دیگربار، به *امیر ارسلان* بازگردیم و به "دسیسه" بازی "قمر وزیر" دقت کنیم که به جادوگری و رمل و اسطرلاب مشهور است. "فولاد زره" او را به جادوگری به هیأت "سگ" درآورده تا کسی او را نشناسد و "شمشیر زمرد نگار" به دستش داده تا "امیر ارسلان" را بی جان کند. "شمس وزیر" در "قلعه ی سنگ" او را گرفته به زیر زمین دکان پینه دوزی خود آورده پیوسته شکنجه اش می دهد تا جای "امیر ارسلان" را بروز دهد که منتظر ورود او به شهر "لعل" است. قهرمان ما در غیاب "شمس وزیر" به زیر زمین می رود و بی خبر از همه چیز، این سگ را بسته به زنجیر می بیند. به "دسیسه" ی "قمر وزیر" برای جلب ترحمِ "امیر ارسلان" دقت کنیم که چگونه یکی تجسم "توطئه" و دیگری تبلوری از "ساده لوحی" است:

 **" این پیر مرد [ شمس وزیر] اصلش کافر است. دروغ می گوید؛ مسلمان نیست . من نوکر این پیر مرد بودم در روم و در شهر روم مسکن داشتم . وقتی که روم به دست فرنگیان بود، این پیر مرد در روم بود. او فرنگی است و من رومی. پدر من از نوکرهای ملکشاه رومی بود. من با خانواده ی ملکشاه دوست بودم تا این که امیر ارسلان از مصر آمد و روم را گرفت و فرنگیان را قتل کرد. این پیر مرد حرامزاده چون ساحر بود، گریخت و به این شهر آمد و مرا هم آورد . . . آخر من یک روز با او گفتم چرا این قدر کینه ی امیر ارسلان را در دل داری؟ آن بیچاره به تو چه کرده است؟ محض یک کلام حرف که من زدم، مرا تازیانه زد و گفت: " من از اول هم می دانستم تو دوست دودمان ملکشاه رومی هستی. استخوان هایت، پرورده ی نان و نمک ملکشاه رومی است. حالا حمایت پسرش را می کنی؟ من هم تو را به شکل سگ می کنم و دوستی امیر ارسلان را نشانت می دهم. " . . . جوان! دستم به دامنت ! . . . اگر مردی و تعصب همدینی داری، مرا از چنگ این ظالم خلاص کن. " . . . آن حرام زاده آن قدر وسوسه کرد تا امیر ارسلان به سر رحم آمد . پیش آمد؛ چهار کلافه ی ابریشم از دست و پای سگ باز کرد و زنجیر از گردنش برداشت (341-340).**

1. *کنش رو به اوج :* یک عنصر در "پیرنگ" یا "پلات" داستان "کنش رو به اوج" 2 نام دارد که بی درنگ پس از

"آغاز" 3 هر صحنه می آید. "کنش رو به اوج" به هر واقعه ای گفته می شود که خود را بر "تنش" 4 و موقعیت شخصیت ها تحمیل می کند؛ کنش داستان را هدایت می کند و راه را برای تغییر جریان کنش و رخداد باز و هموار می کند. در *کنت مونت کریستو* "دانتس" می خواهد دو شخصیت اصلی حاضر در باغ را هراسان کند و آن دو را در انظار عموم میهمانان خود، خوار مایه و رسوا کند. این دو شخصیت، همان پدر و مادر واقعی "بندتو" 5 یا "آندره آ" 6("ویلفور"، "مادام دانگلار

1. Abbé Busoni 2. Rising action 3. Beginning 4. Tension 5. Benedetto 6. Andréa

هستند که روابطی نامشروع داشته اند و با زنده به گور ساختن نوزاد خود، می خواسته اند لکه ی ننگ و سند رسوایی خویش را از میان بردارند. به برنامه و صحنه ای که "کنت مونت کریستو" برای این دو در حضور مدعوین ابتدا در اتاق و سپس در باغ ترتیب داده است، دقت کنیم. این صحنه، شباهت زیادی به صحنه ای در *هملت* 1 دارد که در طی یک بازی نمایشی می خواهد خیانت مادر خود "گرترود" 2 و عموی قاتلش "کلادیوس" 3 را افشا کند؛ بازتاب نمایش خود را در وَجَنات آن دو و آن هم در انظار عمومی ببیند و درستی آنچه را روح پدرش بر او فاش ساخته است، به چشم خود ببیند:

 " کنت گفت: چنان مرا در تصور می آید که می بینم شیئی است تیره و تاریک؛ هوا به شدت منقلب. شخصی را می بینم که چیزی در زیر بغل گرفته. نمی دانم چه خبر است اما دلم فتوا [ گواهی ] می دهد که باری است فجیع و اندوهناک که حمل کرده و می برد با کمال احتیاط که زودتر از نظر مخلوقین [ خلایق ] او را پوشیده و مستور سازد . . . مادام دانگلار، نیمه بی هوش از حال رفت. ویلفور مجبور شد که تکیه به دیوار نماید . . . مادام ویلفور گفت: این حکایاتی که کنت گفت، او را به وحشت انداخت. واقعا کنت خیال دارند ما را از ترس بکشند. ویلفور گفت: کنت! شما زهره ی خانم ها را بردید . . . مادام دانگلار گفت: موسیو! شما به قسمی تقریر می کنید که صُوَر وهیمه را در نظر مجسم می سازید. کنت گفت: واقعاً چرا باید این اتاق را به این قسم موحش تصور نماییم؟ بهتر این نبود که اینجا را اتاق مادری مهربان تصور کنیم . . . خواب مادری را که طفلی به عرصه آورده، مشوش نکنیم . . . و پدر، خود طفل را خوابیده در آغوش گرفته؟ کلام کنت تمام نشد زیرا به عوض این که مادام دانگلار آرام شود، این بار فریادی کرد و فی الواقع از خود رفت " (ج 4، 44-43).

 در *امیر ارسلان* "کنش رو به اوج" صحنه ی گریز "قمر وزیر" از حبس زیرزمین است:

 **" که آن سگ حرامزاده سپندآسا از جا پرید؛ دوید رو به تاقچه ی زیرزمین؛ شمشیر زمرد نگاری بود. برداشت و از غلاف کشید و نعره برآورد: ای امیر ارسلان! امیر ارسلان مادر به خطا! به جایی مرو که خوب به گیرم آمدی. باش تا مادرت را به عزایت بنشانم ولدالزنا! چه داغها که پی درپی به دلم نگذاشتی! امیر ارسلان چون دید این سگ چون شیر خشم آلود با شمشیر برهنه به جانب او می آید، رو به گریز نهاد و از زیرزمین بیرون آمد و خیابان را گرفت؛ مثل باد می دوید و سگ از عقب سرش می دوید و فحش می داد تا رسید به میان چهار خیابان " (341).**

1. *نقطه ی اوج:* "نقطه ی اوج" 4 به جای حساسی در روند حرکت داستان اطلاق می شود که شخصیت محوری

، پیروز می شود یا شکست می خورد. این لحظه، همان "نقطه ی عطف" 5 است که داستان در آن به "اوج" خود می رسد. در *کنت مونت کریستو*، قهرمان برای این که تیر خلاص را به دو شخصیتی شلیک کند که آماج انتقامجویی او هستند، به حرکتی دیگر دست می زند:

 " کنت گفت: واقعاً جنایتی اتفاق افتاده است. از این طرف، تشریف بیاورید آقایان. شما هم موسیو ویلفور تشریف بیاورید ، زیرا برای معتبر بودن اعلان، لازم است که به حضور حکومت [ حَکَمیّت ] مستحقه عرض شود. پس کنت ـ همان طور که دست مادام را داشت ـ دست ویلفور را هم گرفته آورد به زیر درخت سپیداری که سایه ی بسیار غلیظی [انبوهی] داشت. سایر مهمانان نیز به آنجا گرد آمدند. کنت آنجا ایستاده و لگدی بر زمین زد و گفت: هم اینجا از برای قوت دادن به این

 4. Climax 5. Turning point 1. *Hamlet* 2. Gertrude 3. Claudius

درختی که پیر شده، دادم زمین را کندند که کود بریزند. عملجاتی که این جا را می کندند، جعبه ای یافتند که در جوف جعبه، استخوان های طفل نوزادی بود.

 کنت احساس کرد که بازوی مادام دانگلار را تشنجی و دست ویلفور را لرزه به هم رسید . . . ویلفور خود را جمع آوری کرده و گفت: چه کسی می گوید اینجا، جنایتی بوده است؟ کنت گفت: عجب است. طفلی نوزاد را زنده در باغی دفن نمایند، جنایت نیست؟ اگر مرده بوده است، چرا او را در این باغ دفن می کنند؟ مگر این باغ، قبرستان بوده است؟ ماژور 1 بی ملاحظه پرسید: در این کشور کسی را که طفلی را بکشد، چه می کنند؟ دانگلار گفت: در کمال پاکیزگی، سرش را می برند . کنت گفت: همین طور است موسیو ویلفور؟ ویلفور ـ با صدایی که شباهت به صوت انسانی نداشت ـ گفت: آری، موسیو کنت " (45).

 در *امیر ارسلان* "نقطه ی اوج" هنگامی پیش می آید که "امیر ارسلان" و "قمر وزیر" در چهارراه با "شمس وزیر" مواجه می شوند:

 **" چشم پاره دوز ـ که به امیر ارسلان افتاد ـ و سگ را با شمشیر دید، آه از نهادش برآمد. فریاد زد: ای جوان بی مروت! آخر کار خودت را کردی. الهی که مادرت به عزایت گریه کند! بعد دوید به جانب سگ و گفت: حرامزاده! چه می کنی؟ سگ شمشیر را حواله ی فرق پیر کرد و زخمی به سرش زد که امیر ارسلان خود را انداخت به دکان. در را محکم بست و خوابید که دید از پشت، صداهای رعد و برق و صاعقه به گوشش رسید که گویا قیامت بر پا شد و زمین دکان، چون کره ی سیماب می لرزید " (342-341).**

1. *کنش رو به فرود:* "کنش رو به فرود" 2 به آن بخش از حرکت داستان گفته می شود که پس از "نقطه ی اوج"

می آید و در طی رخداد یا رخدادهایی، سرانجام تکلیف شخصیت های اصلی معین و یکسره می شود. به این مقطع داستانی "گره گشایی" 3 هم می گویند. در *کنت مونت کریستو* "دانتس" احساس می کند تا اندازه ای انتقام خود را گرفته و در حال حاضر، همین قدر کافی است و نباید جلوتر رفت. پس موقتاً عقب نشینی می کند وکوتاه می آید:

 " کنت دید این دو شخص که مخصوصاَ برای آنها این اوضاع را فراهم آورده بود، دیگر تحمل بیش از این ندارند. پس کلام را قطع کرده گفت: گویا آقایان قهوه را فراموش کرده ایم. پس مهمانان را آورد پهلوی میزی که در آنجا نهاده بودند. مادام دانگلار گفت: واقعاً موسیو کنت، من منفعل می شوم از این که ضعف نفس خود را اقرار می کنم اما این قصه ی هولناک شما، مرا به کلی منقلب ساخت. بعد از گفتن این کلام، مشار الیها خود را به روی یک صندلی افکنده و نشست . . . ویلفور به مادام دانگلار نزدیک شده و در گوش او گفت: لازم است که شما را ببینم و با شما دو کلمه حرف بزنم " (46-45).

 در *امیر ارسلان،* پشیمانی شخصیت از دسته گلی که به آب داده، بخش "گره گشایی" این بخش از داستان است:

 **" امیر ارسلان نادم شد و با خود گفت: آن سگ حرامزاده کی بود و این پیر، چه کسی بود؟ چرا فریب این سگ را خوردم؟ بد کاری کردم یا خوب کاری؟ عاقبت کار من چه خواهد شد؟ " (342)**

1. Major 2. Falling action 3. Resolution (Denouement)

1. *پیش آگهی:* "پیش آگهی" 1 به شگردی در ترتیب و توالی رخدادها و اطلاع رسانی در داستان گفته می شود که

آنچه را قرار است بعدا گفته شود، پیشاپیش به آگاهی خواننده برسانند. یک رمان خوش ساخت، به رمانی اطلاق می شود که در همان آغازش، آنچه را که ممکن است در پایان مطرح شود، بگوید. این شگرد باعث یگانگی ساختاری و مضمونی اثر می شود (کادن، 1999، 326).

 در *کنت مونت کریستو* "کادروس" 2 ـ که در روزگار حبس "بندتو" (آندره آ) با او بوده است ـ برای انجام سرقت در خانه ی "کنت مونت کریستو" علاوه بر پول هنگفت، انگشتری الماس او را هم می گیرد:

 " آندرا گفت: برحذر باش که چون الماس را بخواهی بفروشی، همان محظوری که از طلا بیم داشتی، به طریق اولی از الماس پیشت نیاید. گفت: آن را نخواهم فروخت. آسوده باش " (ج، 45).

 خواننده ی هوشیار رمان، می تواند حدس بزند که "کادروس" انگشتر الماس را برای بریدن شیشه های پنجره خانه ی مورد سرقت اما به عنوان امانت از "آندره آ" گرفته است:

 " ساعت، یازده و سه ربع را زد. همان وقت کنت گمان کرد که از طرف اتاق خلوت، صدایی می آید. کنت گوش داد. فهمید که با الماس، چهار گوشه ی شیشه ی پنجره را می برند. کنت به "علی" [مستخدم خود] اشاره کرد که خطر از طرف پنجره می آید " (49).

 در یک مورد دیگر، "کنت مونت کریستو" ـ که می خواهد "والنتین" را به وصال "مورل" برساند ـ از او می خواهد پس از خوردن دارو، نگران هیچ چیز نباشد و به چاره گری "کنت" اعتماد کند:

 " هر واقعه که به شما وارد شود، وحشت نکنید. اگر رنجی به شما برسد؛ گوش نشنود؛ چشم نبیند و لامسه مفقود گردد، ابداً وحشتی نباید بکنید و اگر به هوش آمدید و خود را در هر مکانی دیدید، متوحش نشوید؛ مثلاً اگر خود را در تابوتی دیدید ، مطلقاً نباید واهمه کنید " (6، 29).

 طبیعی است که خواننده ی فعال، حدس می زند که در صفحات آینده "کنت" با دادن دارویی به "والنتین" او را در حالتی شبیه خواب، بی حسی و بیهوشی موقتی نگاه خواهد داشت؛ تابوت او را در گورستان دفن خواهند کرد اما شبانه، از گور بیرون خواهند آورد و پیشگویی، تحقق می یابد:

 " مورل شنید که کنت می گوید: والانتین! مورل تو را می طلبد. این همان است که تو تمام زندگانی خود را بر او وقف نموده ای . . . من هر دوی شما را حفظ کردم و به همدیگر رسانیدم " (144-143).

 در *امیر ارسلان*، کافی است خواننده بداند که قهرمان داستان چون تصویر "فرخ لقا" را در کلیسای شهر "استانبول" دیده ، دل به نزد او برده است (46). اینک او پیش بینی می کند که عاشق هرچه زودتر به کشتی خواهد نشست تا به "پطروسیه"

1. Foreshadowing 2. Caderousse

برود و با معشوق دیدار کند (133). کافی است خواننده در قصه بخواند که "اسقف" عکسی از "امیر ارسلان" با خود آورده که آن را تکثیر کرده بر دروازه های شهر نصب کرده اند (83). اینک نه تنها خواننده می تواند حدس بزند که "امیر ارسلان" به زودی دستگیر خواهد شد (83)، بلکه "فرخ لقا" هم عکس "امیر ارسلان" را دیده دل به نزد او خواهد برد (73). کافی است "شمس وزیر" به "پطرس شاه" هشدار بدهد که در صورت ازدواج "فرخ لقا" با "امیر هوشنگ" شب زفاف، اتفاقی خواهد افتاد (118) تا خواننده تحقق آن را در صد صفحه بعد بخواند (217). این اندازه "پیش آگهی" آن هم در کل قصه، تصادفی نیست. به باور من "نقیب الممالک" شگردهای قصه گویی تازه ی خود را از نویسنده ای گرفته است که میراثی گرانبار از هنجارهای داستان نویسی را از گذشتگان خود به ارث برده است.

1. *زمینه:* "زمینه" 1 در داستان و نمایشنامه، همان موقع و موقعیت کلی، زمان تاریخی و اوضاع و احوال اجتماعی

ای است که کنش های داستان در آن رخ می دهد. "زمینه" ی یک داستان و صحنه ی موجود و مشخص در هر اثری، همان موقعیت فیزیکی است که داستان در آن اتفاق می افتد؛ مثلا "زمینه" ی نمایشنامه ی *مکبث* 2 ، سرزمین "اسکاتلند" در سده های میانه است و زمینه و صحنه ی مشخص در این تراژدی، همان خلنگزار نفرین شده ای است که "مکبث" با زنان جادوگر، ملاقات می کند. "زمینه" در *اولیس* 3 "جیمز جویس" 4 شهر "دوبلین" 5 در شانزدهم ژوئن سال 1904 میلادی است و شروع داستان در "زمینه" ای واقع در "برج مارتلو" 6 رخ می دهد که بر فراز "خلیج دوبلین" 7 قرار دارد " (آبرامز، 1993، 193-192).

 "زمینه" در "حکایت" و "رمانس" های پیش از *امیر ارسلان*، زمان و مکان "مشخص" ی ندارد؛ هر جا و هر زمان می تواند باشد و در عین حال، هیچ زمان و مکان خاصی هم نیست. در *هزار و یک شب* یا *سمک عیار*، هر گونه کوشش خواننده برای درک مشخص زمان و مکان رخداد، سودی ندارد. در "قصه ـ رمانس" مورد بررسی ما استثنائا و برای نخستین بار، "زمینه" گاه به زمان و مکان خاصی اشاره دارد. "بالائی" می نویسد:

 " این نوشتار دوگانه (واقعگرا / شگفت آور) رمان "امیر ارسلان" را در نظام ادبیات داستانی فارسی، در نقطه ی تلاقی سنت و نوآوری قرار می دهد. محمدجعفر محجوب خوب گفته است که: " نمی توان به سهولت از شیوه ی اولی به دومی گذر کرد ". بی شک، شخص راوی بی سر و صدا از عالمی به عالم دیگر می لغزد، لیکن از نظر خواننده ( یا حد اقل از نظر خواننده ی فرانسوی ای مثل من ) این، یک انحراف [عدول] بزرگ محسوب می شود. باید افزود که بازگشت نهایی، با سهولت و به شکل طبیعی تری انجام می پذیرد " (مقدمه، چهل و نه).

 در *امیر ارسلان*، دو گونه زمان و مکان وجود دارد: نخست "زمینه" ی کلی، نامشخص ـ از همان نوع که در افسانه های پریان و حکایات قدیم و سنتی هست. این گونه زمینه، یک مشخصه و رمز خاص دارد و آن هنگامی است که یک عمل جادوگرانه اتفاق می افتد: رعد و برق پدید می شود، صدایی مهیب شنیده می شود و قهرمان از زمان و مکان مشخص، مثلاً"پطرس شاه دربار فرنگی" یا باغ "قمر وزیر" به سرزمینی ناشناخته، افسانه ای و بیابانی بی آب و علف و کوهستانی وارد می شود که تنها آفتاب و عوامل طبیعی، زمان وقوع حادثه را نشان می دهد:

1. Setting 2. *Macbeth* 3.*Ulysses* 4. James Joyce 5. Dublin 6. Martello Tower 7. Dublin Bay

  **" کمان را گوش تا گوش کشید. همچنان که قمر وزیر حرامزاده سرش به کتاب خواندن مشغول بود، چشم راست آن حرامزاده را هدف قرار داد و شست کند. تیر آمد بر چشم راست قمر وزیر خورد که از پشت سرش به دررفت. تا تیر دیگر را به کمان گذاشت، دید گویا قیامت برخاست. از هر جانب، صداهای عجیب و غریب برمی خاست و طوفان و رعد و برق و صاعقه ظاهر شد. روز روشن چون شب تاریک، تیره و تار شد.**

 **امیر ارسلان از آن صداها و گرد و خاک، بی هوش شد. یک وقت به هوش آمد و دیده گشود، دید اول صبح است و آفتاب به قدر دو نیزه از زمین برآمده. برخاست نشست. در اطراف نظر کرد: نه باغی دید، نه عمارتی و نه کسی. از چهار طرف تا چشم کار می کند، بر و بیابان است " ( 294).**

 "زمینه" ی داستان تا پیش از کشیدن کمان، مشخص است. مکان وقوع "پطروسیه" پایتخت "قلاد سیوم" در "فرنگ" است که استعاری است و مکان وقوع حادثه، باغ "قمر وزیر". پس از انداختن تیر به چشم وزیر، قهرمان به سرزمین دیوان و اجنه و پریان می افتد. با توجه به این که امیران، وزرا، شاهزادگان و سپاهیان در این سرزمین افسانه ای، همان معاصران حضرت "سلیمان پیامبر" یا اجنه و دیوان مسلمان و بت پرست هستند، می توان یقین کرد که این سرزمین در حد و حدود "فلسطین" امروز قرار دارد؛ یعنی نواحی ای که سپاهیان حضرت "داوود" و "سلیمان" نبی توانسته اند سکنه ی بومی بت پرست را متصرف شوند و مشروح آن در *تورات* ( "دوم سموئیل" و "اول پادشاهان" ) آمده است که گاه "صفا" و زمانی "لعل" و هنگامی هم "فازهر" نام دارند. در بخش افسانه ای *امیر ارسلان* "زمان" نیز کلی و نامشخص است: معمولاً قهرمان در طول "روز" در بیابان گرم راه می رود و "شب هنگام" می خوابد:

 **" هرچه نظر کرد، به جز ریگ روان و خار مغیلان چیزی ندید. از گرسنگی قدری ریشه ی گوَن خورد تا قدری به حال آمد. تا این که شب به سر دست درآمد و شه زنگ، جهان را مسخر کرد " ( 295-294).**

 اینک می افزاییم "نقیب الممالک" این گونه "زمینه سازی" را از رهگذر "طومار"های "نقالان" در قصه ی خود به کار برده است و من خاستگاه آن را در "طومار" متعلق به "مرشد عباس زریری اصفهانی" دیده ام. در سومین جلد "شاهنامه ی نقالان" داستانی فرعی با عنوان "رسیدن رستم به طلسم قلعه ی خونی" هست که این تغییر محیط اقلیمی را به دفعات مختلف نشان میدهد. در این گونه موارد هر گاه قهرمان قصه به کسی قصدی میکند تا او را بیجان کند، بیدرنگ "رعد و برق" می زند و قهرمان خود را از آن محیط و "زمینه" دور و از "باغ" و قصر، به "بیابان" و جایی ناشناس و دورافتاده می افتد. "رستم" در پی "زال" است اما هر بار عفریته ای به نام "ریحانه" خود را به شکل و هیأت "اژدها" یا "زال" درآورده بر "رستم" پدید می آورد تا او را بفریبد. چون "رستم" به "قلعه ی خونی" وارد می شود ـ که چهار برج عظیم و هفتصد کنگُره در اطراف دارد که از هر کنگره اش، سری بریده آویخته است ـ در می یابد که قلعه، طلسم است:

 " رخش را رها نموده به او سفارش کرد و دست به گاوسر، روانه ی قلعه شد. دید درِ آن بسته است. شانه ی محمکمی بر آن زده، در باز شد و نام خدای بر زبان راند و قدم درون قلعه نهاد. ناگاه اژدهایی بر او حمله کرد. اژدها را کشت. رعد و برق شد. چشم بر هم نهاده، پس از لحظه ای باز کرد و خود را در بیابانی دید. . . حال، چهار نفر به شکل زال از چهار طرف باغ با او سخن میگویند. نزدیک است دیوانه شود. در قلب نالید به درگاه چاره ساز. سروشی به گوشش آمد که: "زالِ اولی را علاج کن، چنان که از قصد تو آگاه نشود." رستم تیری به چلّه ی کمان نهاده، دیگری را در نظر گرفت و منظور را هدف ساخت که رعد و برق شدیدی پدید آمد. چشم بر هم نهاده پس از برطرف شدن آن صداها باز کرد. خود را در قلعه ی کوچکی دید که از طرفی زال [واقعی] پدید آمد " (دوستخواه، 1396، ج 3، 1829-1827).

 چنان که می بینیم، "نقیب الممالک" از سویی به شگردها، سنن و مواریث نقالی و روایت شفاهی نظر دارد و از سوی دیگر به شگردهایی که در روزگار "مدرنیته" و در قرن نوزدهم در رمان نویسی باب شده است. درواقع، سنت در کنار تجدد و شگردها و مواریث فرهنگی روایت شفاهی در کنار پیشرفته ترین شگردهای رمان نویسی غرب با هم آمیخته اند. "نقیب الممالک" یک پا در گذشته و ایران دارد و یک پا، در عصر خود و در ادبیات روایی فرانسه. این اندازه ابهام و به هم آمیختگی مرزهای روایی، خوانش قصه را بر خواننده دشوار میکند و این اندازه یک بام و دو هوایی را برنمی تابد.

 در برخی از موارد، نام شهرها دقیق نیست؛ مثلا از "کشور روم" به "شهر روم" یاد می شود (45، 49، 340) و قهرمان ما از "سرزمین مصر" به "شهر مصر" تعبیر می کند (15). این گونه عدم شفافیت در جغرافیای داستان، نشانه ای از گران جانی سنن و مواریث ادبی در سنت "حکایت" نویسی گذشته ی ما است که در *امیر ارسلان* برای خود، جایگاهی خاص دارد.

 اما "زمینه" در "پطروسیه" مشخص تر و شفاف تر است. قهرمان در "قهوه خانه" ای کار می کند؛ چای، قهوه، قلیان و شراب به مشتریان می دهد؛ از آن جا که جمالی دارد، انعام زیادی دریافت می کند و در شهر، کلی عاشق برای خودش پیدا کرده (138). در این قهوه خانه ـ که "تماشاخانه" هم هست ـ "بازی درمی آورند" و گاه برای شاه و درباریان "قرق" می شود (142) . اوصافی که برای ترسیم فضای شهر به کار می رود، خواننده را قانع می کند که در یکی از شهرهای مدرن غرب، حضور دارد. قراین و نشانه هایی هم هست که "زمان" مشخص "زمینه" را نشان می دهد : قهرمان با "فندک" چراغ های "تماشاخانه" را روشن می کند (147)؛ "سام خان فرنگی" فرمانروای "روم" اشغال شده "دوربین" طلب می کند تا صحنه ی نبرد را بهتر ببیند (36)؛ "امیر ارسلان" در جنگل صدای مهیبی را می شنود که چون صدای "توپ" لب شکسته بلند می شود (540). "محجوب" نیز می نویسد:

 " قرار دادن "جار" و "لامپا"، چیدن گلدان های پر گل بر روی میز، آوردن نام "اسکله"، تشبیه سواران آراسته و منظم به "دسته ی گوگرد" (چوب کبریت امروزی)، تعبیر "جمهوری کردن روم" در صورت بازنگشتن امیر ارسلان، نام بردن از "کمپانی باشی" به معنی "ملک التجار" و تشبیه چشم "الماس خان" داروغه به "ثانیه شمار ساعت" . . . تمام، قرینه و نشانه هایی است از تازگی داستان " (مقدمه، شانزده).

 بر خلاف آنچه "محجوب" و دیگران ـ که تصور می کنند این اندازه نمودهای "زمینه" از رهگذر *سفرنامه ی فرنگستان* "ناصرالدین شاه" به *امیر ارسلان* راه یافته ـ تصور من این است که "نقیب الممالک" با مطالعه ی دقیق *کنت مونت کریستو* ، در حال و هوا و "زمینه" ی "رمان" قرن نوزدهم قرار گرفته اما کوشیده تا ضمن تأثیرپذیری از حیات شهری مدرن غربی، اثر خود را همچنان "بومی" نگاه دارد و تلفیقی خلاق اما محافظه کارانه میان "سنت" و "مدرنیته" ایجاد کند.

منابع:

ایبرمز، ام. اچ.؛ هرفم، جفری گالت. *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی.* ترجمه ی سعید سبزیان.تهران: انتشارات رهنما، ویراست نهم، 1387.

براهنی، رضا . *قصه نویسی.* تهران: نشر نو، چاپ سوم، 1362.

دوستخواه، جلیل (ویرایشگر). *شاهنامه ی نقالان: طومار مرشد عباس زریری اصفهانی.* تهران: انتشارات ققنوس، 1396.

دوما، الکساندر. *کنتِ مونت کریستو.* ترجمه ی محمدطاهر میرزا اسکندری. تهران: چاپخانه و کتابخانه ی مرکزی، چاپ دوم، 1318.

نقیب الممالک، محمدعلی. *امیر ارسلان.* تهران: مؤسسه ی فرهنگی، هنری ـ سینمایی الست فردا، 1378.

Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms.* Sixth Edition, Harcourt Brace College Publishers, 1993.

Barthes, Roland. The Persuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction. Ithaca. NY: Cornell University Press, 1981.

Cobley, Paul. “Narratology”. *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism.* Baltimore: Johns Jopkins University Press, Second Edition, 2005.

Collier, Peter and Helga Geyer- Ryan (eds.) *Literary Theory Today* (Ithaca: Cornell University Press, 1990.

Cuddon, J. A. (Revised by C. E. Preston). *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory.* Penguin Books, 1999. Baltimore: Johns Hopkins University Press, Second Edition, 2005.

Dumas, Alexandre. *The Count of Monte Cristo.* Barnes & Noble Books, New Yo*r*k, 2004. Cited in: *Wikipedia:* the free encyclopedia.

Keep, Christopher, and Tim McLaughin & Robin Parmar. *Tristram Shandy.* The Electronic Labyrinth. n.d Web. 2 Oct. 2013.

Nikolayev, Vadim. *Shakespeare and Le Comte de Monte-Cristo.* The Electronic Encyclopedia World of Shakespeare. Moscow, Kharkov, 2007. Cited in: *Wikipedia.*