

## تحلیل عنصر زمان و مکان در طوطی نامه، سمک عیار، داراب نامه و امیر ارسلان

حسن قنبری، طاهره صادقی تحصیلی\*، علی حیدری، رسول حیدری

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم آباد، ایران.

سال هفدهم، شماره ششم، شهریور ۱۴۰۳، شماره پی در پی ۱۰۰، صص ۱۳۴-۱۱۱

DOI: <http://10.22034/bahareadab.2024.17.7440>

### نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب سابق)

#### چکیده:

**زمینه و هدف:** قصه از گذشته‌های کهن مورد توجه شاعران و نویسندگان از یک سو، و منتقدان و خوانندگان از سویی دیگر بوده است. قصه‌ها شاخصه‌های گوناگونی دارند که داشتن زمان و مکان از جمله آنهاست. تنوع این دو عنصر در قصه‌ها بسیار است. هر قصه‌ای با توجه به بافت زمینهای، تاریخی و فرهنگی از زمان و مکان مشخص یا نامشخص بهره برده است. خواننده با مطالعه هر قصه‌ای به یک موقعیت تاریخی و جغرافیایی شناخته‌شده یا ناشناخته ارجاع داده میشود.

**روشها:** از این منظر بررسی و تحلیل این آثار مهم به نظر میرسد. این پژوهش مطالعه‌ای نظری است که به روش کتابخانه‌ای انجام گرفته است. محدوده و جامعه آماری آن چهار اثر داستانی کهن یعنی طوطی نامه، داراب نامه، سمک عیار و امیر ارسلان بوده است. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی است.

**یافته‌ها:** هر چند در نظر برخی از منتقدان، این آثار از منظر زمانی و مکانی، مبهم و کلی هستند. اما وجود عناصر و موقعیتهای متعدد زمانی و مکانی این قصه‌ها را نمیتوان منکر شد. بهره‌گیری از زمانهای گوناگون تقویمی و اساطیری از ویژگیهای مشترک این آثار است. از منظر مکانی هم اگرچه با نمایی کلی و مبهم مواجه می‌شویم. اما گستره جغرافیایی این قصه‌ها بسیار متنوع و شامل بسیاری از مناطق در جهان کهن است.

**نتیجه‌گیری:** برآیند پژوهش نشان میدهد هیچ کدام از قصه‌ها فاقد زمان و مکان نیستند. اما بیشتر فاقد هویت تاریخی و جغرافیایی هستند. در اغلب اوقات این دو عنصر در موقعیتهای خاص هم کلی و مبهم‌اند. نقش آشکاری در پیشبرد داستان ندارند. از منظر زمان این آثار معطوف به گذشته و خطی است. تنوع موقعیتهای مکانی در این آثار بسیار است. مثل کشورها و شهرها و محیطهای طبیعی که حوادث داستانی در آنها به وقوع پیوسته است.

تاریخ دریافت: ۲۰ مهر ۱۴۰۲

تاریخ داوری: ۲۲ آبان ۱۴۰۲

تاریخ اصلاح: ۱۰ آذر ۱۴۰۲

تاریخ پذیرش: ۲۳ دی ۱۴۰۲

#### کلمات کلیدی:

زمان، مکان، طوطی نامه، سمک عیار، داراب نامه، امیر ارسلان.

\* نویسنده مسئول:

[sadeghu.t@iu.ac.ir](mailto:sadeghu.t@iu.ac.ir)

۰۲۱-۳۳۱۲۰۱۰۶ (۹۸+)



ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

**Analysis of the elements of scene (time and place) in Toti Nameh, Samak-e Ayyar, Darab Nameh and Amir Arsalan**

H. Ghanbari, T. Sadeghi Tahsali\*, A. Heydari, R. Heydari

Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University Lorestan, Khorramabad, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 12 October 2023  
Reviewed: 13 November 2023  
Revised: 01 December 2023  
Accepted: 13 January 2024

KEYWORDS

Time and Place, Toti Nameh, Samak-e Ayyar, Darab Nameh and Amir Arsalan

\*Corresponding Author

✉ [sadeghu.t@iu.ac.ir](mailto:sadeghu.t@iu.ac.ir)

☎ (+98 66) 3312010

ABSTRACT




**BACKGROUND AND OBJECTIVES:** From ancient times, old stories have drawn the attention of poets and writers from one hand, and the critics and readers, on the other hand. The elements such as character, incident, point of view, narrative, tension, space and so on make this genre distinct from other literary works. Therefore, the analysis of the time and place elements of ancient stories are of paramount importance. The method of the present study is descriptive analytical method. Every story has benefited from a Known or unknown various elements of time and place according to the context, history and culture. By reading any story, the reader is referred to a known or unknown historical and geographical situation.

**METHODOLOGY:** The scene (time and place) is the key element being explored in this study. This research is a theoretical study that has been carried out using the library method. Its scope and statistical subjects include four ancient works of fiction namely Totinameh, Darabnameh, Samak Ayyar and Amir Arslan. The research method is descriptive-analytical.

**FINDINGS:** Although some critics consider temporal and spatial aspects general and vague, nobody can deny the presence of the elements of time and place. But the existence of multiple elements and situations in these stories cannot be denied. Using various calendar and mythological times is one of the common features of these works. From a spatial point of view, although we face a general and vague view. But the geographical scope of these stories is very diverse and includes many regions in the ancient world.

**CONCLUSION:** The results of the research show that all of the stories have time and place. There is no story existing without these elements. Such elements give the stories historical, national, cultural and contextual concepts. But mostly they lack historical and geographical identity. These two elements; however, are general and vague in certain situations. They also show the variety of the time and the place in stories. They do not have an obvious role in advancing the story. From the point of view of time, these works are oriented towards the past and linear. There are many different locations in these works. Like the countries, cities and natural environments where fictional events have taken place.

DOI: <http://10.22034/bahareadab.2024.17.7440>

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
 28	 3	 0

## بیان مسأله

قصه به عنوان یکی از انواع ادبی، از روزگاران کهن مورد توجه شاعران، نویسندگان، منتقدان و مردم بوده است. در زبان فارسی معادلهای دیگری مانند مثل، افسانه، حکایت و روایت، داستان برای آن ذکر کرده‌اند (رک. میرصادقی، ۱۳۶۰: ۱۳). با وجود کاربرد اصطلاحات متفاوت، شاخصه‌هایی که می‌توان برای این گونه‌های ادبی برشمرد با کمی اغماض از بسیاری جهات مشابه است. داشتن شخصیت، حادثه، زاویه دید، جدال، نقطه اوج از جمله این وجوه مشترک است. از دیگر اشتراکات این اصطلاحات زمانمندی و مکانمندی است که «صحنه داستان را تشکیل می‌دهند» (مستور، ۱۳۷۹: ۴۶). برخی از این مکان و زمانها دقیق و جزئی هستند و خوانندگان میتوانند بدانند که یک واقعه داستانی در چه زمانی و چه مکانی اتفاق افتاده است. «زمان و مکان زمینه حوادث است، فرودگاه جدالها و میدان عمل شخصیتها و طرح و توطئه‌ها» (براهنی، ۱۳۶۲: ۲۹۸).

در خصوص عنصر زمان و مکان در قصه‌های عامیانه ایران، تعاریف مختلف مبین این نکته است که در این قصه‌ها، زمان و مکان شناخته شده و قطعی نیست. در این قصه‌ها به تأثیر نوع، حالت، فضای کاربردی و ارتباط آن با شخصیتها کمتر توجه شده است. با این وجود در قصه‌های عامیانه، نمونه‌های هم‌میتوان یافت که در آن با توصیف صحنه (به تعبیر امروزه) کنش داستان پیش میرود و به آن پویایی میبخشد. «رفت تا پای عمارت رسید. قدم به پله نهاد و بالا رفت. هرچه در ایوان تحتانی عمارت گردش کرد، کسی نیافت. همه اتاقها تاریک بود. به طبقه فوقانی رفت.....» (نقیب‌الممالک، ۱۳۸۸: ۲۶۱) در این نمونه توصیف محیط و جزئیات صحنه در ایجاد فضا و حال و هوای داستان تأثیرگذار است. نویسندگان برای انتقال محیط و فضای داستان به خواننده، آمیزه‌ای از صحنه‌های فراخ منظر و صحنه‌های نمایشی کار می‌برند. صحنه فراخ منظر به ما چشم‌اندازی پهناور ارائه میدهد و صحنه نمایشی منظره‌ای را از نزدیک و متمرکز پیش چشم ما میگذارد. (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۲۲۴)

## ضرورت تحقیق:

قصه‌های عامیانه ایرانی یکی از کهن‌ترین نمونه‌های تجلی فرهنگ و ادبیات عامه است. مردمان این مرز و بوم، آرزوها، افکار، آداب و رسوم، سنتها، مطالبات و تجربه‌های خود را در قالب قصه ارائه داده‌اند. بنابراین واکاوی قصه‌ها به شناسایی آنها و به تبع آن تبیین فرهنگ مردم، هویت ملی و مذهبی کمک میکند. علاوه بر این، این پژوهشها میتوانند برای حوزه‌های مردم‌شناسی و مطالعات فرهنگی و اجتماعی و ... مفید باشند. آثاری مثل طوطی‌نامه، سمک عیار، داراب‌نامه و امیر ارسلان میتوانند نمودار برخی از شیوه‌های قصه‌نویسی باشند. این آثار بسیاری از شاخصه‌های قصه‌نویسی کهن را دارند و منعکس‌کننده بخشی از توانمندیها و ضعفهای نویسندگان این گونه ادبی هستند. از بین عناصر متعدد قصه آنچه در این پژوهش بررسی شده، عنصر صحنه است. تحلیل این آثار از منظر صحنه (زمان و مکان) میتواند معیاری برای این دست از داستانها باشد. همچنین میتوان دانست نویسندگان چگونه عناصر قصه‌ها به‌ویژه زمان و مکان را به کار برده‌اند. در این آثار عنصر زمان بعد تاریخی و مکان بعد جغرافیایی را نشان میدهد. پس از این جهت میتواند قابلیت بررسی را داشته باشد. فرضیه پژوهش این که زمان و مکان در این قصه‌ها کارکردهایی دارند و حضورشان علی‌رغم کلی و مبهم بودن مشهود است و بعضاً در شکل‌گیری داستانها موثر بوده‌اند. پرسشهای پژوهش نموده‌های عنصر زمان و مکان در این قصه‌ها چگونه است؟ شیوه‌ها گسترش زمان چگونه است؟ کارکردهای زمان و مکان در این آثار چیست؟

### پیشینه پژوهش

در زمینه هر کدام از این چهار اثر پژوهش‌های متعددی انجام گرفته است. اما از منظر زمان و مکان کمتر به موضوع پرداخته شده است. که به برخی از آنها در ذیل اشاره میشود:

- حاجیان و سیدان (۱۳۹۸) در «تحلیلی ساخت‌گرایانه بر قصه امیرارسلان» به بررسی ساختار قصه امیرارسلان، آخرین بازمانده مهم نسل قصه‌های بلند عامیانه فارسی پرداخته‌اند.
- دری (۱۳۹۷) در مقاله «بررسی پس‌زمینه‌های تاریخی و ایدئولوژیک داستان امیرارسلان» نویسنده سعی کرده زمینه‌های تاریخی و ایدئولوژیکی متن را مورد بررسی قرار دهد.
- گرجی، (۱۳۸۴) قصه‌های عامیانه و طوطی‌نامه، ۱۳۸۴، دیگر «درآمدی بر طوطی‌نامه با جذابیت‌های امروزی».
- حاجی آقا بابایی (۱۳۹۶) بررسی روایت‌شناسانه طوطی‌نامه از دیگر آثار پژوهشی است که میتوان به آن اشاره کرد. اما در هیچ کدام از این آثار پژوهشی عنصر صحنه، زمان و مکان در طوطی‌نامه بررسی نشده است.
- نبی‌لو و اکبری (۱۳۸۶) در مقاله «تحلیل عناصر داستانی در طوطی‌نامه» اشاره‌های کوتاهی به عنصر زمان و مکان شده است.

### طوطی‌نامه

این اثر شامل پنجاه و دو قصه اصلی است که نویسنده در خلال برخی از آنها قصه‌های فرعی دیگری را هم بیان کرده است. در این اثر عنصر زمان و مکان بیشتر به صورت کلی و مبهم بیان شده است. با این وجود قصه‌ها در زمانها و مکانهای متعددی به وقوع پیوسته است.

### عنصر زمان در طوطی‌نامه

«هیچ قصه‌ای را بدون زمان نمیتوان نوشت» (براهنی، ۱۳۶۲: ۸۶). از سویی «بخشهای مختلف داستان تنها به صرف توالی زمان پشت سر هم آورده می‌شوند» (مقدادی، ۱۳۹۳: ۲۱۱). همچنین «زمان در قصه‌ها سنتی چندان شناخته شده و قطعی نیست و اغلب فرضی و کلی است به گونه‌ای که خیلی نمیتواند خواننده را به زمان وقوع حادثه راهنمایی کند» (نبی‌لو؛ اکبری، ۱۳۸۶: ۱۵۹). هر سه این شاخصه بر طوطی‌نامه هم صدق میکنند. چرا که هیچ قصه بی‌زمانی در این اثر وجود ندارد. این عنصر داستانی موجب سیر منطقی و نظام‌مند قصه‌ها شده است. همچنین فرضی و کلی است. چرا که نویسنده اطلاعات دقیقی از این موقعیتهای زمانی به دست نداده است. به نظر میرسد اطلاعات محدود و عدم شناخت نویسنده از شرایط تاریخی قصه‌ها که متعلق به گذشته‌اند، یکی از دلایل فقدان حضور موثر زمان و عدم شرح و بسط آن باشد. به همین دلیل نویسنده داستان به جای انعکاس واقع‌گرایانه زمان، با آن برخوردی ذهنی، ادبی، محدود و مبهم دارد. با این وجود نویسنده، بعد از ستایش خدا، این اثر را با توصیفی از زمان آغاز کرده است. «حاکای این حکایت ... چنین گوید: که در ایامی خوش و هنگامی دلکش و وقتی با خرمی و عهدی بی‌غمی که دولتی و نعمتی هست، اگر با کسی ایام مسامحت کند و اوقات مساعدت نماید آن را مملکت را بی‌بدل باید پنداشت، ...» (نخشب، ۱۳۷۲: ۳-۴). همین توصیف چند خطی مبین این نکته است که درک نویسنده از زمان کلی، مبهم و همراه با برخی قیدها، صفتها و توصیفهای ادبی است. این شیوه را میتوان خط سیر اصلی درک نویسنده از زمان دانست.

بازه‌های زمانی قصه‌ها در طوطی‌نامه معمولاً کوتاه است. مثلاً تمام قصه‌ها در یک بازه زمانی شب تا صبح روایت

میشود. یا کل ماجرای اصلی داستان در یک بازه زمانی تقریباً دو ماهه اتفاق افتاده است. در مابقی قصه‌ها هم زمان آغاز و پایان غالباً کوتاه است. چرا که نویسنده حوادث جانبی قصه را بیان نمیکند تا به اصل آن بپردازد. مثلاً وقتی شخصیت به سفر میرود که قاعدتاً نیاز به زمانی طولانی دارد. اما نویسنده به این بخش اصولاً توجهی نداشته است. از طرفی هم از زمانهای طولانی که بعضاً به آنها اشاره کرده، به سرعت گذشته است. تولد و به جوانی رسیدن "میمون" را در چند جمله خلاصه کرده است «در خانه او [مبارک] پسری متولد شد، پسری و چگونه پسری! مبارک زیرک آن پسر را میمون نام نهاد. چون سبزه عذار او بدمید و سال عمر به هجده رسید، پدر برای او زنی خواست خجسته نام» (نخشی، ۱۳۷۲: ۷). به طوری که در این الگوی زمانی میبینیم نویسنده زمان را خلاصه و فشرده میکند تا به مقطعی از زمان که لازم است، برسد. این ظاهراً یک الگو برای نویسندگان بوده است. «آنگاه دایه‌ای مستقیم به نیت ... بیاوردند و شاهزاده بدو دادند، تا در مه‌ب صبا و شمال تربیت می‌داد، شاهزاده قوت میگرفت، و چون عدد سال او به دوازده رسید پادشاه او را به مودب فرستاد...» (ظهیری سمرقندی، ۱۳۳۳: ۳۱). نویسنده سندبادنامه همانند نخشی به سرعت از یک زمان طولانی گذشته است.

#### گونه‌های کاربردی زمان

گونه‌های کاربردی زمان در طوطی‌نامه را میتوان ذیل دو عنوان تقویمی و ادبی بررسی کرد. چرا که نخشی از زمان، بیشتر در این دو شیوه بهره برده است

#### کاربرد زمانهای تقویمی

در این طرز تلقی نویسنده از عنصر زمان برای بیان جریان وقایع بهره برده است. این شیوه بهره‌گیری را در تمامی داستانها میتوان دید. به عبارتی هر قصه‌ای در برهه‌ای از زمان جریان یافته است. نویسنده با بهره‌گیری از اصطلاحات زمانی متعدد و تقویمی مثل سال، ماه، هفته و ... به بازتاب این گونه از زمان پرداخته است. در این شیوه نگاه نویسنده به زمان کلی و مبهم است. حتی در مواقعی که از عناصر زمانی مشخصی مثل امشب، امروز بهره گرفته است که قاعدتاً از منظر نگاه امروزی زمانی مشخص تلقی میشود، با ابهام مواجه است. چون امروز یا امشب که نویسنده در هر قصه‌ای از آن سخن گفته است، تاریخ معین و مشخصی ندارد. فقط در متن داستان میتوان دانست که منظور نویسنده از امروز یا امشب مربوط به شماره قصه‌ها میشود. مثل قصه شب اول، دوم و ... لذا ابهام در زمان را میتوان از کلیات این عنصر داستانی در طوطی‌نامه دانست.

#### کاربرد ادبی

بن‌مایه‌های مربوط به زمان در طوطی‌نامه در ساختهای ادبی نقش بسیار داشته‌اند. به عبارتی نویسنده با بهره‌گیری از عنصر زمان به ساخت تصویرهای بلاغی مبادرت کرده است. این تصویرسازی‌ها بیشتر در مقدمه و پایان قصه‌ها دیده میشود. هر قصه‌ای با توصیف و تصویری از فرارسیدن شب آغاز شده است. از منظر آماری پنجاه‌دو پیش‌درآمد با این تصویرسازی آغاز شده است. در این مقدمه‌ها نویسنده با بهره‌گیری از عنصر زمان به ساخت تصویرهای بلاغی متعددی مثل تشبیه، مراعات‌نظیر، استعاره، کنایه و ... مبادرت کرده است. برای نمونه: «چون زرگر افلاک، زر خالص آفتاب در بوته مغرب کرد و نقره ماه از کان مشرق بیرون آورد» (نخشی، ۱۳۷۲: ۲۸). اگرچه باید گفت این تصویرسازیها در سنت قصه‌نویسی قبل از نخشی هم پیشینه دارد. برای نمونه در کلیله و دمنه آمده

است: «چندانکه صبح صادق عرصه گیتی را را به جمال خویش منور گردانید» (منشی، ۱۳۶۷: ۷۶). هنر نخشی در این بین گاهی ایجاد تناسب بین این مقدمه‌ها با متن داستان است. برای نمونه در داستان شب سیزدهم میخوانیم: «چون بربط زرین آفتاب در غلاف مغرب نهادند و دف سمین ماه از چنبر مشرق بیرون کشیدند» (نخشی، ۱۳۷۲: ۱۲۲). متن داستان روایت شده در این شب درباره موسیقی است که واژه‌هایی مثل بربط، دف و چنبر به نوعی معرف بخشی از وقایع داستان است.

#### نحوه توزیع زمان (شیوه‌های گسترش زمان)

نخشی در روایت با کاربست برخی از شیوه‌ها به بسط قصه‌ها در گستره زمان پرداخته است. به عبارتی نویسنده تلاش کرده است با این شیوه‌ها طول و تفصیل بیشتری به قصه‌ها بدهد و زمان قصه را طولانیتر کند. عمده‌ترین این شیوه‌ها در عناوین ذیل قابل تحلیل است:

#### حضور نویسنده

بخشی از زمان قصه‌ها با حضور مستقیم نویسنده سپری میشود. این حضور موجب «گسترش زمانی روایت میشود. در این سطح زمان روایت شده طولانیتر از زمان واقعی رویداد است و زمان داستان متوقف میشود» (بهرامیان، ۱۳۹۶: ۱۱). این وقتی است که نویسنده یا به عنوان یک توصیف‌گر حاضر میشود. مثل توصیف‌های که از غروب و فرارسیدن شب یا طلوع صبح در ابتدا و انتهای قصه‌ها ارائه میدهد. یا وقتی به توصیف شخصیتها، مکانها و زمانهای قصه‌ها میپردازد. توصیف شخصیت: «آورده‌اند که مردی بود لشکری و زنی داشت خوب صورت و صالح. مرد همه وقت در محافظه زن بود، و نخواستی که باد مخالف بدان موافق وزد ...» (نخشی، ۱۳۷۲: ۳۶). توصیف زمان و مکان: «چون همایون آفتاب در آشیانه مغرب شد و طایر میمون ماه از نشیمن مشرق برآمد، ... (همان: ۱۳۰). بخش دیگری از حضور نویسنده در قصه‌ها مربوط به بیان نکات حکمی، اخلاقی و تعلیمی سپری میشود. این مورد را هم در تمامی قصه‌ها میتوان یافت. البته این توصیه‌ها بیشتر در قالب شعر مطرح شده است. برای نمونه در قصه شب چهاردهم. نویسنده ده بیت شعر در قسمتهای مختلف با مضمونهای تعلیمی آورده است (ر.ک. نخشی، ۱۳۷۲: ۱۳۵-۱۲۹). از این منظر یکی از شیوه‌های زمان‌سازی در قصه‌های طوطی‌نامه همین حضور نویسنده در متن داستانها و توصیف موقعیتهای مختلف است.

#### گفتگوها

بخشی دیگر از زمان قصه‌ها هم در گفتگوی شخصیت‌های داستان سپری میشود. این گفتگوها را در اکثر قصه‌های طوطی‌نامه میتوان دید. برای نمونه گفتگوهای خجسته و طوطی در آغاز شب است و پایان آنها با فرارسیدن روز. معمولاً این گفتگوها طولانی نیست. اما در هر قصه چندین گفتگو بین شخصیت‌های داستان وجود دارد. برای نمونه در قصه شب چهارم علاوه بر گفتگوی خجسته با طوطی، چندین گفتگوی دیگر هم هست: گفتگوهای لشکری با زنش، مرد شجاع با همسرش، زن جوکی با مرد شجاع، امیرزاده با مشاوران، لشکری با امیر، فرستادگان امیرزاده با زن لشکری و سرانجام گفتگوی زن لشکری با امیر از این جمله‌اند (ر.ک. نخشی، ۱۳۷۲: ۳۴-۴۳). در اکثر قصه‌های طوطی‌نامه این گفتگوهای چند جانبه وجود دارد و بخش عمده‌ای از زمان قصه‌ها را پر میکند.

## زمان سفر

سفر یکی از بن‌مایه‌های اصلی در ادبیات داستانی کهن است. این سفرها در داستانهای عامیانه معمولاً از نوع آفاقی است. در طوطی‌نامه هم سفر یکی از بن‌مایه‌های اصلی است. این سفرها در یک بازه زمانی اتفاق می‌افتد که یکی از پرکاربردترین گونه‌های زمانها در این اثر است. این زمانها بستر حوادثی است که قصه‌ها را پیش می‌برد. البته خواننده متوجه نمیشود این سفرها چه مدتی طول کشیده است. با سفر رفتن میمون و غیبت او، خجسته عاشق میشود (ر.ک. نخشی، ۱۳۷۲: ۱۱). در داستان شب اول وقتی تاجری به سفر می‌رود و مدت غیبت او به درازا می‌کشد، «زن او را با یکی از جوانان محله سری خوش می‌افتد» (همان: ۱۳). این زمان در بسیاری از قصه‌های طوطی‌نامه ملموس و پیش‌برنده حوادث است. به عبارتی موجد بسیاری از قصه‌ها بن‌مایه سفر است.

## وقایع

بخش دیگری از زمان قصه‌ها اختصاص به بیان وقایع دارد. چرا که حادثه یکی از اصلی‌ترین محورهای قصه‌های این اثر است. در این اثر «حوادث پیاپی محور قصه قرار می‌گیرد» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۶۴). این شاخص علاوه بر ایجاد کشش درونی در مخاطب برای پیگیری ادامه قصه، بخشی از زمان قصه‌ها را به خود اختصاص داده است. در بیشتر قصه‌ها چندین حادثه رخ میدهد. برای نمونه در قصه شب دوازدهم خاکبیزی گوهری پیدا میکند (حادثه اول)، به هنگام رفتن به دارالملک چهار مرد با او همراه میشوند (حادثه دوم)، گوهر را می‌دزدند (حادثه سوم)، خاکبیز نزد بهوج راج میرود و قصه را باز می‌گوید (حادثه چهارم)، آن چهار نفر نزد دختر راج فرستاده میشوند (حادثه پنجم)، این دختر موفق به رازگشایی میشود (حادثه ششم) و قصه پایان می‌یابد (ر.ک. نخشی، ۱۳۷۲: ۱۱۹-۱۱۱). این وقایع در اصل بخش عمده‌ای از زمان قصه‌ها را پر کرده است.

## مفاهیم زمانی

در طوطی‌نامه اصطلاحات بسیاری میتوان یافت که بر مفهوم زمان دلالت میکند. برخی از این اصطلاحات مثل روز و شب مبین زمان تقویمی هستند. یعنی «به صورت دقیق قابل اندازه‌گیری است» (بهرامیان و همکاران، ۱۳۹۶: ۷). برخی دیگر مثل وقت، گاه و ... هم مبهم و کلی هستند ولی در بین مردم و اهل قلم رایج بوده‌اند.

## زمانهای تقویمی

از بین زمانهای تقویمی روز و شب و دیگر متعلقات این دو بیشتر از دیگر گونه‌های زمانی در طوطی‌نامه مشهودند.

## شب

با توجه به این که طبق سنت قصه‌گویی، شب زمان روایت قصه است این عنصر زمانی حضور پرتکرار در قصه‌های این اثر دارد. این مفهوم زمانی در شکلها و شیوه‌های متفاوتی در داستان نمود یافته است. بعضاً شخصیت‌های داستان را به طور غیر مستقیم وادار به عمل میکند. این ظاهراً باید نوعی سنت فرهنگی در بین نویسندگان و شاعران بوده باشد. به عبارتی خود نویسنده چیز تازه‌ای بر این مفهوم زمانی نیفزوده است. بلکه بر اساس سنت‌های رایج این عنصر زمانی را بسط داده است. از بن‌مایه‌های پرکاربرد در باره شب این است که زمان دیدارهای خلاف اخلاق، عرف و شرع و مجرمانه است. آنچه در این میان بسیار به چشم می‌آید معیادگاه زنان و مردانی است که برخلاف عرف با

هم رابطه دارند. زمانی محرک برای شخصیت‌های داستان است. «این ساعتی خوش است و ... برخیز و و جانب وثاق دوست شو و وعده اول شب خلاف مکن...» (نخشی، ۱۳۷۲: ۱۷). یا «چون پاسی از شب بگذشت پیلان پیل زیر قصر آورد. زن امیر از بام قصر فرود آمد و هم بر پشت پیل میان ایشان امتزاجی و اختلاطی بود» (همان: ۱۹۴). قریب به اتفاق امور خلاف عرف و شرع در شب اتفاق می‌افتد. نکته قابل تأمل دیگر وقوع حوادث شگفت‌انگیز در شب است. «شبی پادشاه گرد قصر خویش میگشت ... آوازی غریب ... از جانب صحرا برآمد، که من میروم، باشد که کسی مرا بازگرداند ... چون یتاقتی پیشتر رفت زنی دید زیبا و عورتی معاینه کرد زیبا ... یتاقتی گفت ای عورت تو کیستی؟ گفت من صورت حیات پادشاه طبرستانم. ...» (نخشی، ۱۳۷۲: ۲۲). در داستان شب ششم هم خلقت یک زن در طول شب اتفاق می‌افتد و باقی ماجرا در روز جریان مییابد (ر.ک همان: ۵۳-۵۶). از این منظر میتوان گفت بسیاری از وقایع شگفت‌آور در طوطی‌نامه شب هنگام اتفاق افتاده است.

### روز

روز از دیگر اصطلاحات زمانی است که در طوطی‌نامه بسامد بسیاری دارد. بسیاری از وقایع قصه‌ها در این بازه زمانی آغاز میشود و جریان مییابد. «روزی میمون جانب بازار میگذشت» (همان: ۸). همین جمله که با قید زمان آغاز میشود مسبب آغاز ماجراهای بعدی است. روز به عنوان یک کنشگر داستانی، زمانی بازدارنده است. در پایان تمام قصه‌ها «خجسته» را از رفتن به جانب دوست باز میدارد. «خجسته چادر بی‌شرمی بر سر کرد و موزه ناحفاظی در پای افکند و خواست تا روان شود، روز ... شد و صبح چهره لمعانی بگشاد و رفتن او در توقف ماند (همان: ۳۲۴). روز از این منظر جهت داستان را به سمت و سوی اخلاق و عرف سوق میدهد. علاوه بر این، روز به عنوان کنشگر مستقیم در شکل دهی به داستان نقش دارد: «روز پرده در عشاق است و شب حیل‌گر مشتاق. چون روز بساط نور طی کند ...» (نخشی، ۱۳۷۲: ۱۱). از دلایل پربسامد بودن این بازه زمانی در طوطی‌نامه تکرار آن در پایان هر قصه است. این تکرار معمولاً با این جمله تکراری است: «غوغای روز بر آمد» (همان: ۳۴). روز با اسم‌ها و صفتهای مختلف در طوطی‌نامه بسیار به کار رفته است. این مقیدسازها با شیوه‌های متفاوتی صورت گرفته است. برای بیان یک واقعه در زمانی نامشخص: «روزی پادشاه گفت ...» (نخشی، ۱۳۷۲: ۷۱). برای بیان یک اتفاق در روزی مشخص با توجه به متن داستان که در این شیوه نویسنده بیشتر از اعداد ترتیبی بهره برده است. «هم روز اول درخت خواهد شد، روز دوم بار خواهد گرفت، سیوم روز پخته خواهد شد» (همان: ۹۰). برای بیان زمان محدود. «چند روزی اینجا خواهد بود» (همان: ۷۶).

### زمانهای کم‌کاربرد تقویمی و مبهم

اصطلاحاتی که بر زمان دلالت دارند، چندان گسترده نیستند. نویسنده از شیوه‌های متعددی مثل آوردن قید، صفت، مضاف‌الیه و برخی وندها برای ایجاد تنوع زمانی بهره برده است. برخی از زمانها هم مقید به کار رفته است و هم مطلق. برخی از آنها کارکرد ادبی دارند. مثل بهار شباب و خزان شیب. بعضی مبین روزگاران دور و از دست رفته است. مثل قرون خالی و ایام بالیه. برخی مبین زمانی نامعلوم است. مثل وقتی. برخی مبین زمانی طولانی است مثل عهدی بعید، شصت سال. تعدادی مثل بهار، سال هم مبین زمان تقویمی است.

### مکان

موقعیتهای مکانی در آثار ادبی فارسی بسیار است. این بازتابها برای مقاصد و دلایل مختلفی صورت گرفته است و



مبین فکر و فرهنگهای متنوعی هستند. هر قصه‌ای در مکانی واقعی، اساطیری، ذهنی، ادبی، جادویی و ... اتفاق می‌افتد. همین مکانمندی باعث می‌شود تا «داستان برای خواننده ملموس شود» (صادقی تحصیلی؛ نوری، ۱۳۹۷: ۱۲۹). مکان در قصه‌ها با توجه به نوع پیام، حادثه و شخصیتها در نظر گرفته میشود. مثل بت‌پرست که بتخانه را در پی دارد و پادشاه که گرداننده کشور است.

در قصه‌های کهن مکانها را از جهات مختلف میتوان دسته‌بندی کرد. ممکن عام باشند مثل کشور، مسجد، مشهد (قبرستان) و ... یا خاص مثل هند، طبرستان و ... از سویی ممکن است گسترده باشند مثل شهر و کشور یا محدود و کوچک مثل خانه، مسجد و میخانه و دیر و ... عبیدی این دست از مکانها "بسته" مینامد، مکانی است با ابعاد و اندازه‌های مشخص که دورتادور آن را دیوارهایی احاطه میکند (نقل از توکلی محمدی؛ صیامی، ۱۳۹۹: ۴۰). از دیگر سو این مکانها ممکن است واقعی باشند، یا غیر واقعی. طبیعی باشد مثل دریا، کوه، مرغزار، یا دست‌ساز انسان باشد. مثل شهر، کشتی.

مکانها در قصه‌های کهن معمولاً از نظر تنوع محدود و از منظر مشخصات جغرافیایی، کلی و بعضاً غیر قابل شناسایی هستند. جز در موارد خاصی که نویسنده فقط اسم یک کشور یا شهر خاصی را ذکر میکند. دلیل این کلی و مبهم بودن را باید ناشی از عدم آگاهی نویسنده از شرایط و موقعیتهای مکانی و جغرافیایی گذشته دانست. از دیگر دلایل فقدان هویت مکانها را باید ذهنیت‌گرایی به جای واقعیت‌گرایی دانست. به همین دلایل هم نویسنده از بافت سرزمینی، فرهنگی، سیاسی، مردمی و سایر شاخصه‌های این مکانها اطلاعاتی را ارائه نمیدهد. مثلاً تنها به ذکر اسمی از هندوستان کفایت میکند. به همین خاطر هم خواننده هیچ تصویری از هندوستان در این داستانها به دست نمی‌آورد. صرفاً در حد یک اسم با این کشور آشنا میشود. به همین دلیل هم در مواقعی به جای هندوستان یا هر شهر و کشور دیگری میتوان اسم دیگری را گذاشت بدون آن که خللی در داستان به وجود بیاید.

### انواع مکانها

در طوطی‌نامه از مکانهای بسیاری یاد شده است. دلیل این امر هم قصه‌های متعددی است که نویسنده از ملل مختلف نقل کرده است. این قصه‌ها در سرزمینهای مختلفی از ایران و هند گرفته تا چین و روم به وقوع پیوسته است. از سویی هم جریان قصه‌ها در یک مکان نیست. یعنی یک قصه در چند مکان مختلف و بعضاً حتی در چند کشور یا چند شهر اتفاق افتاده است. اما هیچکدام از این مکانهای خاص یا عام ماهیت روشنی ندارند؛ بلکه در حد یک اسم مطرح شده‌اند. اگر نویسنده از «نیشابور» سخن گفته است. هیچ مشخصه سرزمینی، فرهنگی، سیاسی، مردمی از این شهر ارائه نداده است. به همین دلیل میتوان این اسم را حذف کرد و اسم دیگری را جای آن گذاشت بی‌آنکه خللی در قصه پدید بیاید. میتوان ویژگیهایی را که باختین در باره سلحشور نامه‌ها گفته است، درباره قصه‌های طوطی‌نامه هم صادق دانست: «در هیچ جای دنیای سلحشورنامه‌های عاشقانه، در هیچ یک از کشورها، شهرها، ساختمانها و آثار هنری آن مطلقاً نشانه‌ای از زمان تاریخی و ردپای اثر مشخصی از دوره خاص وجود ندارد» (باختین، ۱۳۹۶: ۱۴۴).

موضوع دیگر این که در انتخاب مکانها در آثاری مثل طوطی‌نامه باید با کمی تأمل نگاه کرد. یعنی مکان قصه‌ها بنا به ملاحظات اخلاقی، اجتماعی و مردمی انتخاب شده است. خانلری در باره مکانهای سمک عیار میگوید: «بیشتر وقایع مجلد اول و دوم در چین و ماچین میگذرد. اما بخوبی پیداست که انتخاب این کشورها برای محل وقوع حوادث تنها از روی تفنن است، و شاید گوینده پرهیز داشته است از این که نام مقامات و شهرهای ایرانی را بنویسد

تا مبدا کنایه و تعریضی شمرده شود. در هر حال در این کتاب کوچکترین نکته‌ای که ایرانی نباشد ... وجود ندارد» (خانلری. مقدمه سمک عیار، ج. ۱، ۱۳۶۲: شش). با این نگاه میتوان گفت که مکانهای خاص در طوطی‌نامه بعضاً نمیتوانند مکان واقعی قصه‌ها باشند. به‌ویژه در قصه‌هایی که مسائل عرفی، شرعی و اخلاقی رعایت نشده است. چون قصه‌های این اثر بیشتر با نگاه ضد فمینیستی نوشته شده‌اند. از این منظر برای این که هم نویسنده حریم امنی داشته باشد و هم سرزمین خود را از شائبه‌های ضد اخلاقی بپیراید، شاید مکان قصه‌ها را تغییر داده باشد. دیگر این که نخشی از توصیف مکانها چه خاص و چه عام جز در موارد خاص خودداری کرده است. از سویی هم بعضاً سعی کرده است تا با عنصر مکان تصویرهای بلاغی بسازد. مثل «کان مشرق، بوته مغرب (نخشی، ۱۳۷۲: ۲۷)، شاخ گلبن مشرق (۳۵) و ... نویسنده به‌ویژه در پیش‌درآمد قصه‌ها از این دست هنرنمایی‌ها بسیار دارد. مکان‌های طوطی‌نامه را از دو منظر می‌توان دسته‌بندی کرد. ابتدا از منظر طبیعی و تمدنی و دیگر از جهت عام و خاص بودن. از منظر اول برخی از مکانها طبیعی هستند که محل وقوع قصه‌ها بوده است. مثل دریا، مرغزار، بیابان و ... برخی دیگر هم مکانهایی زندگی مدنی است. مثل شهر، خانه، بازار، مشهد (گورستان)، بتخانه، مغازه و ... از منظر دوم برخی از مکانها عام هستند مثل شهر، بازار و ... و برخی خاص هستند مثل چین، هند، نیشابور و ...

#### مکان‌های خاص

این مکانها یا به دلیل آوردن اسم آنها خاص هستند یا به دلیل انتساب آنها به اشخاص جنبه اختصاصی یافته‌اند. در طوطی‌نامه این مکانها بیشتر کشورها، شهرها، خانه‌ها و قصرها هستند.

#### کشورها

این موقعیت مکانی را میتوان گسترده‌ترین نوع مکان انسانی در نظر گرفت. کشور در تصور نویسندگان کهن معمولاً دارای پادشاه است. با شهرها و روستاها و مناطق طبیعی مختلف. نخشی از کشورهای متعددی نام برده است که محل وقوع قصه‌ها هستند. از این کشورها میتوان به هند، چین، بابل، بهلستان، خوارزم، شام، طبرستان و عراق اشاره کرد. از این میان هند و چین بیش از دیگر کشورها در این اثر تکرار شده است. بعضاً هم نویسنده اطلاعاتی را در مورد این دو کشور ارائه داده است. مثلاً میتوان دانست هند مسکن ققنوس است «بعضی گویند در بلاد هند ققنوس (ققنوس) نام جانوری است (نخشی، ۱۳۷۲: ۱۳۲). خاستگاه علم موسیقی است «بعضی گویند مستنبط علم موسیقی و مستخرج قواعد نغمات حکمای هنداند» (همان: ۱۳۱). یا نقاشی در چین هنری مطرح بوده است «خود را به نقاشی معروف کرد و به قلم‌زنی منسوب» (همان: ۳۳۱). بقیه کشورها هم صرفاً محل وقوع قصه‌ها بوده‌اند یا به جهت کارکرد ادبی همچنین انتساب افراد به این سرزمینها در متن به آنها اشاره شده است. با توجه به این نویسنده برخی از اطلاعات را در مورد دو کشور هند و چین آورده است.

#### شهرها

محل وقوع بسیاری از داستانهای طوطی‌نامه شهر و محیطهای شهری است. همین موقعیت عاملی است برای ادامه قصه‌ها. طیفهایی مثل شاهزادگان و تاجران و بازاریان و راهبان و زرگران و نجاران و قاضیان و غیره که از کنشگران اصلی قصه‌ها هستند تمامی برخاسته از این محیط هستند. به عبارتی به فرض نبود شهر، امکان وقوع چنین قصه‌هایی هم وجود نداشت. حتی مکانهای خردتری مثل محله و کوی و بازار و بتخانه و مشهد و محکمه و غیره هم از شهرها به قصه‌ها راه یافته‌اند. نخشی در قصه‌های طوطی‌نامه از حدود بیست و یک شهر نام برده است. از

مکانهای شهری در داستانهای طوطی‌نامه میتوان به قصر، بازار، مسجد، مشهد (گورستان)، بتخانه، مغازه، خانه‌های اشخاص مختلف مثل بازرگان و نجار و زاهد و ... اشاره کرد. شهرهای اشاره شده در طوطی‌نامه یا محل وقوع داستان‌ها هستند یا نویسنده بعضی از شخصیت‌های قصه‌ها را به آنجا منتسب کرده است. در مجموع نویسنده از مشخصات فرهنگی، اجتماعی و بافت معماری این شهرها اطلاعاتی ارائه نداده است. همین امر موجب میشود که این مکانهای تاریخی ماهیت و هویت خاصی نداشته باشند.

**مکانهای عام که به دلیل صاحبانشان خاص شده‌اند:**

بخش دیگری از مکانها عام هستند، اما به دلیل انتساب به شخصی خاص جنبه اختصاصی یافته‌اند. این دست از مکانها که در قصه‌های طوطی‌نامه جنبه خاص یافته‌اند- بیشتر خانه‌ها و قصرها هستند. بسیاری از وقایع قصه‌ها هم در این دو مکان اتفاق افتاده است. البته باز این دو مکان هم هیچ شاخصه و هویت مشخصی در قصه‌ها ندارند. چون در حد یک اسم مطرح شده‌اند. مثلاً قصری در هند، چین و ... یا خانه یک بازرگان یا خانه یک زاهد فرقی نمیکند. چون نویسنده هیچ گونه مشخصه‌ای از آنها ارائه نمیدهد.

#### مکانهای عام

برخی از قصه‌های طوطی‌نامه یا حداقل بخشی از آنها در مکانهای عام اتفاق افتاده است. این مکانها در مقایسه با مکانهای خاص از نظر تنوع و تکرار محدودترند. این دست از مکانها را میتوان ذیل مکانهای طبیعی مثل بیابان، مرغزار، صحراء، درخت، دریا، ساحل و ... و مکانهای انسانی بتخانه، زندان، بازار، مشهد (گورستان، جانبی، شهری، صومعه، مغازه و ... دسته‌بندی کرد. دلیل بازتاب این دست از مکانها وقوع بخشی از حوادث قصه‌ها در آنهاست.

#### سمک عیار:

سمک از منظر زمان با وصلت پادشاه حلب و تولد خورشیدشاه تا فتح چین به دست او امتداد دارد. برخی از منتقدان اصل این داستان از روزگار ساسانی فراتر برده و به دوره پهلوانی رسانده‌اند (ر.ک. خانلری، ۱۳۶۴: ۹). با این وجود می‌توان گفت این داستان باید در یک بازه زمانی حدود پنجاه تا شصت سال باید اتفاق افتاده باشد. سمک از نظر جغرافیای سرزمین‌های وسیعی را شامل می‌شود. از حلب آغاز میشود و تا چین و ماچین امتداد پیدا میکند.

#### عنصر زمان در سمک عیار

##### روز

در داستانهای عامیانه، قصه‌گو بسیار بیش از روایان داستانهای امروزی وارد داستان میشود و گذر زمان را گزارش میکند. بیشترین حضور او در توصیف آمدن روز و شب یا طلوع و غروب خورشید است. این بخش سهم بسیاری در قصه‌پردازی سمک عیار دارد. در این اثر روز برای جنگجویان در میدان نبرد اهمیت فراوان دارد و قصه‌گو روز را به سه شیوه گزارش میکند: ۱- به گفتن ساده عبارت روز فرا رسید بسنده میکند و بعد از آن قصه را بیان میکند. ۲- در چند جمله با آرایه‌های ادبی آمدن روز را تصویر میکند: «تا جهان را استر روز کشته شد و خرکره شب پی کرد.» (همان: ج ۱ / ۲۸) ۳- به شیوه تلخیص قصه‌گو با جمله‌های زیاد، تقابلی بین روز و شب برقرار میکند و با وصف شاعرانه و بهره‌گیری از تلمیح، گذر زمان را در پیشبرد قصه به کار میگیرد. «لشکر شب در رسید و سپاه روز منهدم شد، جمشید شب علم عباسیان برپا کرد» (همان: ج ۱ / ۴۸).

شب:

شب هنگام هنرنمایی عیاران است. عیاران برای انجام مقاصد خود نیازمند سازی و سلاحی هستند. «سمک برخاست و سلاح و کارد، سوهان و قلبتین و انبر، و آنچه شبروان را به کار آید ... برگرفت و از آن زیرزمین بیرون آمد». نقب بردن نیز معمولاً هنگام شب انجام میشود که نقب معمولاً از زیرزمین به خانه یا کاخ و یا قلعه بریده میشود که حریفی آزاد گردد یا مالی ربوده شود. «سرانجام آن شب که عروس خواست بود، خاطر و کانون وقت چاشتگاه نقم بریده بودند در زیر تخت خورشیدشاه، چنان که پایه تخت فروخواست آمدن. خاطر با کانون گفت: «ای کانون، پایه تخت بر دوش خود نه، تا شب درآید و ساز کنیم؛ که هنگام چاشتگاه است» «چون دانستند که همه آرام گرفتند، گفتند وقت کار است. نقم بردند و از سوراخ بدر آمدند ...» (ارجانی، ۱۳۸۵: ج ۱ / ۲۲۰)

### زمان تاریخمند

در داستان سمک عیار اشاره به آیین اسلام بسیار کم است شاید این یکی از نکاتی است که بتوان به این اندیشه رسید که این داستان به زمان پیش از اسلام برمیگردد. اما این کتاب از اعتقادات دینی هم خالی نیست. نامه‌ها با ذکر یزدان شروع می‌شود. خضر و الیاس به صورت تلمیحی در این داستان صاحب شکوه هستند و در جاهایی به یاری بندگان میشتابند. «الیاس اسم اعظم را به سمک می‌آموزد تا وقت به مهلکه میافتد با آن رها شود.» (ارجانی، ۱۳۸۵: ج ۵ / ۵۸۴) سمک دعایی از خضر پیامبر آموخته آن را میخواند و بر خود میدمد و به هدفش میرسد» (ارجانی، ۱۳۸۵: ج ۳ / ۸).

### زمان حضور نویسنده:

در این بخش که نویسنده در داستان حضور دارد به توصیف یا به ذکر خواب می‌پردازد. خواب در داستان سمک نیز چهره ویژه‌ای دارد و تعبیر آن نیز قابل اعتنا است. سمک در این فن نیز زبردست است. وقتی خورشیدشاه و سمک و یارانش در کوچه سنگین گرفتار میشوند سمک می‌گوید: من خوابی دیدم که در مرغزاری خوش نشسته‌ایم و اطراف ما گوسفندان بسیار هستند ناگهان اژدهایی می‌آید و من و سه گوسفند باقی میماند باقی نمیدانم کجا رفتند. خورشیدشاه در تعبیر میگوید که شاید بلایی به ما خواهد رسید (ارجانی، ۱۳۸۵: ۲۳۵).

### زمانهای فشرده:

در این اثر گاهی زمان به شدت فشرده میشود و خلاصه آن چنین است «چون سال عمر خورشیدشاه به چهارده رسید، در جهان فتنه جهان شد» (ارجانی، ۱۳۸۵: ج ۱ / ۲۸). یا هنگام وصف ظهر را چنین خلاصه میکند: «سنگ ریزه‌ها بتفسید» (همان: ۵۶). گاهی این گذر با درگیر کردن احساسات شخصیت‌های داستان همراه میشود. جایی که عیاران منتظر آمدن دوست خود هستند این خلاصه زمانی این گونه گزارش میشود: «نیم شب گذشت نیامد، روز روشن شد نیامد.» (همان: ۳۲)

### مکان

داستان سمک عیار از منظر مکانی شامل گستره وسیعی از سرزمینهای شناخته و نا شناخته است. مرزبان‌شاه فرمانروای ولایت حلب است و سماروق در عراق است. اما در جاهای دیگر کتاب، قلمرو او بسیار وسیعتر از این است و تا سرحد چین از سوی مشرق گسترده میشود و یک جا او را «پادشاه جمله ولایت حلب و جمله ی ترکستان

و عراق و عراقین و شام و شامات» (ارجانی، ۱۳۸۵: ۱ / ۱۶۰) و جای دیگر او را «پادشاه حلب، شام، شامات و عراق و خراسان و فارس و بغداد و مازندران» (همان، ۱۳۸۵: ۱ / ۲۳۷) معرفی میکند. علاوه بر آن نامهای بخارا، هندوستان، دیلم، دیلمان، دماوند، جوزجان و ترکستان نیز گاهی ضمن داستان می‌آید. از آن سوی این سرزمین پهناور چین است و آن سویتر ماچین. در این بین به بعضی از مکانهای ساختگی مثل خاورکوه، قلعه شاهک و ... باید اشاره کرد.

#### مکانهای محدود و محصور

##### شهر:

شهر سمک، نام ندارد. این شهر حصار دارد و برج و بارویی که در پیرامون آن دروازه‌هایی هست. (خانلری، ۱۳۶۴: ۱۲). شهر ماچین هیجده دروازه دارد که شب‌ها بسته میشود. برای شاه در میان شهر واقع است که خود حصار دارد. شهر به حسب اصناف و مشاغل شهریان به بازارها و محله‌هایی تقسیم میشود که از آن جمله است: محلت کاه‌فروشان ۱ / ۳۴، سرای گندم‌فروشان ۱ / ۱۲۹-۱۳۶، بازار قصابان ۴ / ۲۷۶ و ... شهر حامیه هفتاد محله دارد. مردم شهر در دفاع از شهر متحد هستند و با هم به دفاع از شهر برمی‌خیزند (همان: ۱ / ۱۶۰). در این شهر از مهمترین مکانها میتوان به بارگاه اشاره کرد. مثل بارگاه فغفور «دری دیدند عالی برکشیده، و دکانی فرعونی بسته و حصیرهای مصری درافکنده، و غلامان صفزده، و حاجیان زرین کلاه بیامند...» (ارجانی، ۱۳۸۵: ۱ / ۲۳). از دیگر مکان‌ها در شهر سمک باید به نخاسخانه‌ها- محل خرید و فروش بردگان- اشاره کرد. «سمک می‌خواهد... گیتی‌نمای و چگل‌ماه را به‌عنوان برده به شاه بفروشد تا از جای فرخ‌روز آگاه شود» (ارجانی، ۱۳۸۵: ۴ / ۳۲۱).

#### مکانهای طبیعی

مکان‌های طبیعی در سمک بسیار است. از عمده‌ترین آنها باید به دریا، باغ و بیابان اشاره کرد. برخی از حوادث سمک در دریا است. «سمک در ساعت با سمیع و روزافزون با علوفه بسیار در کشتی نشستند و روی به راه نهادند.» (همان: ۲ / ۳۴۱). در این اثر از باغ‌های متعددی یاد شده است مثل باغ هزارجان: «نزهتگاهی به کمال و آراسته به انواع گلها صد هزار درخت از هرگونه سردسیری و گرمسیری در آن سر به فلک برآورده از نارنج و ترنج و ... در کنار جویی رسته و درختان سرو و ... سایه بر زمین انداخته و انواع ریاحین... رسته... بر شاخسار درختانش هزاران مرغان نوایی ... هزارستان و مرغان دیگر نغمه سرداده.» (ارجانی، ۱۳۶۳: ج ۳ / ۳۹۱). بیابان از دیگر مکان‌های وقوع حوادث است. معمولاً هم محل مخاطره: «خورشیدشاه بیابانی دید جهنم، آفتاب فروتابیده، دودی و غباری تا آسمان برمی‌شد، ... و هوای عظیم از آن بیابان می‌آمد چنان که شاهزاده میهراسید» (ارجانی، ۱۳۶۲: ج ۱ / ۸)

#### داراب‌نامه

با توجه به این که داراب‌نامه یک اثر حماسی است. زمان هم در آن بیشتر جلوه‌ای اساطیری و افسانه‌ای دارد. هرچند که واقع‌گرایی در زمان هم در آن دور از نظر نمانده است. داراب‌نامه «مجموعه‌ای از مکان‌های جغرافیایی و واقعی با مکان‌های موهوم و افسانه‌ای است که به خیال‌انگیزی، مه‌آلود و نامعلوم بودن فضای داستانی انجامیده است» (ذوالفقاری، ۱۳۹۲: ۸۹۹).

#### زمان در داراب‌نامه

زمان در داراب‌نامه بیشتر دو جلوه اساطیری یا واقع‌گرایانه دارد.

### زمانهای اساطیری

جلوه‌های زمان اساطیری در طول عمرهای زیاد و غیرطبیعی و طی طریقه‌های طولانی در زمان اندک است. داراب در عمان زخم برمی‌دارد و به غاری پناه می‌برد. در آن جا با زاهدی ملاقات می‌کند که می‌گوید: «هزار و هفتصد سال عمر من است» (طرسوسی، ۱۳۶۵: ج ۱/ ۸۰). دیگر اسکندر در هند، با عده‌ای از فرزندان هابیل ملاقات می‌کند که آنان درباره مهترشان می‌گویند: «این پیر را چهار هزار سال عمر است و ...» (همان، ج ۲/ ۲۲۲). گونه دیگر زمان اساطیری، طی مسافت‌های بسیار طولانی در زمان اندک است. وقتی دیوان اسکندر را به کوه ملکوت می‌برند، فرشته‌ای به اسکندر می‌گوید: «از این جا تا سپاه تو صد سال راه است.» (همان، ج ۲/ ۴۷۱). اما اسکندر این راه صد ساله را با یاری خضر در یک آن می‌پیماید (همان). بخشی از این زمانهای اساطیری در زمانهای سعد و نحس جلوه‌گر است. «اما من از روی حساب چنان دیدم ... از امروز تا هفده سال ملک هفت اقلیم بگیرد. خانه بیماریش پاک است. در سیزده سالگی غمی رسدش روزی چند رنجور باشد ...» (همان: ۲۰).

### زمانهای واقعیت‌گرایانه

#### شب، روز، هفته، ماه و سال

نویسنده از این دو بازه زمانی غالباً برای بیان امور جاری زندگی بهره برده است. «شب و روز شراب می‌خوردند تا هفته‌ای بر این کار برآمد. بعد از هفته‌یی مظالم کردند ...» (همان: ۱۰۱). بازه‌های زمانی در این اثر نمودهای مشخصتری دارند. «گفت چند سال است تا زندان‌بانی می‌کنی؟ گفت پنجاه سال است» (همان: ۱۰۳). طمروسیه گفت اگر به راه دریا برویم و بادی بدمد به سه ماه آنجا رسیم (همان: ۱۰۷). همچنین این بازه‌های زمانی جلوه‌ای ادبی دارد. «پس چون روز بگذشت و زنگیان خیل شب تاختن آوردند و سپاه روم را هزیمت کردند ...» (همان: ۱۰۲). در مواقعی این توصیفات جلوه‌ای حماسی دارند. «تا آن گاه که جهان تاریک شد ... و کتارهای هندی برکشیدند ... و گلوی روز روشن را بیریدند و سر او از تن جدا کردند و به دریای هند اندر انداختند» (همان، ج ۲/ ۵۸).

#### زمان حضور راوی

حضور راوی در داستان که الگویی تکرار شونده در قصه‌های سنتی است در دارابنامه هم در مواقعی نمایان است. مثل توصیف‌های گوناگون در جای جای داستان: «آن جزیره‌ای بود نه بر زمین و نه بر آسمان و آنچنان بود که چون هر سال دریا موج زدی آن جزیره را بردی...» (همان: ۱۴۵). بخشی از این حضور را در روایت خواب شخصیت‌های داستان میتوان دید: «همای آن شب بخفت به خواب دید که اردشیر می‌آمد دست داراب گرفته سر و پای برهنه و اسفندیار تیغ کشیده همی‌آمدی تا پیش تخت همای ...» (همان: ۵۶).

### شیوه‌های گسترش زمان

نویسنده در مواقعی با بهره‌گیری از شیوه‌های متعددی سعی کرده است تا زمان داستان را طولانیتر کند. یکی از این شیوه‌ها به کاربردن توصیف‌های گوناگون است. این توصیف‌ها با حضور و دخالت مستقیم نویسنده شکل می‌گیرد. مثل توصیف داراب به هنگام تولد «تاشی از شبها نشسته بود او را درد زادن گرفت و از وی پسری متولد شد که فر وی نور شمع را خیره کردی» (همان: ۱۱). از دیگر مواردی که نویسنده زمان را متوقف می‌کند تا روایت را گسترش دهد زمانهای جنگ است. در این مواقع اگر چه مدت زمان کوتاه است اما زمان روایت طولانی است. مثل جنگ داراب و ضحاک: «دیگر روز امیر مردو با پانصد سوار و دویست پیاده بیرون آمدند و صف بر کشیدند و بانگ

کوس برخاست و نقیبان به گرد صفاها برآمدند و صفاها بیاراستند...» (همان: ۲۳). به طوری که در این صحنه میبینیم نویسنده سعی کرده است زمانی کوتاه را با توصیف صحنه از زمان واقعی طولانیتر نماید.

### مکان

توصیف مکان در این داستان مستقل از ماجراهای داستان است. مکان‌های این اثر را ذیل سه عنوان واقعی، اساطیری و خیالی میتوان بررسی کرد:

#### مکانهای واقعی

مکانهایی واقعی مانند ایران، روم، عمان، جزایر یونان، عربستان، یمن و ... که واقعیت تاریخی و جغرافیایی دارند. راوی کمتر به توصیف جزئیات این مکانها پرداخته است. ولی گاهی به توصیف بارگاه یا مجلس بزم پادشاهان این کشورها پرداخته است. مثلاً در توصیف دربار پادشاه هند آورده است: «درگاهی آراسته و دو رویه دکانها برکشیده و بی عدد هندوان بر درگاه نشسته، از جوان و پیر از بالا سلاحها درآویخته از هر نوعی و چهار پیل کارزاری بر در قصر بداشته بودند...» (همان، ج ۲ / ۱۰۲). چنانکه میبینیم توصیف بسیار دقیق و جزئی است، اما ارتباطی چندانی با حوادث داستان ندارد. از دیگر مکانهای واقعی توصیف میادین رزم، مجالس باده گساری را میتوان نام برد.

#### مکانهای اساطیری

برخی از مکانهای اساطیری جنبه ملی و برخی جلوه مذهبی دارند. مکانهای ملی بیشتر در جاهای دوردست واقع شده‌اند. در جایی از هندوستان مناره‌ای طلایی قرار دارد که «حکم پروردگار، آفریدون ضحاک را بگرفت و به دماوند کوه برد و قهر کرد و جهانی را شاه او بود و پهلوان لشکر سام نریمان بود و آفریدون لشکر برگرفت و...» (همان، ج ۲ / ۳۶۱). از دیگر مکانهای اسطوره‌ای باید به جزیره شش منار اشاره کرد که راوی آن را به کیومرث و جمشید نسبت داده است (همان: ج ۱ / ۱۱۵). کوه ملکوت از جمله مکانهای اساطیری است که جلوه‌ای مذهبی دارد. در این کوه مرغی رنگارنگ به اسکندر میگوید «تو ایشان را نتوانی دیدن که ایشان فرشتگانند، آن مرغ گفت: این شارستانها نخست آدمیان داشتند.» (همان، ج ۲ / ۴۴۶). در جایی دیگر، اسکندر به همراهی خضر و الیاس به کوه قاف می‌رود و شب هنگام درمییابد از سوراخهای کوه، صورتهایی سر بیرون میکنند و خدای را به یگانگی میخوانند. خضر و الیاس به اسکندر میگویند: «این وادی را وادی آمرزیدگان خوانند و این قوم را خدای آفریده است که در راه خدای عزوجل کشته شده‌اند و اندر هر سوراخی شهیدی است و ...» (همان، ج ۲ / ۴۹۹). از دیگر مکانهایی که جنبه اساطیری دارند باید به «کوه و غار» اشاره کرد. برخی بر این باورند: «نوزادان از ژرفای زمین، از غارها، مگاکها و شکافها و نیز مردابها و رودخانه‌ها می‌آیند» (مدرسی، ۱۳۹۰: ۱۶۰). در داراب‌نامه هم این مسأله صدق میکند. هرگاه قهرمان در غار یا کوه متحصن میشود گویی نیروی تازه می‌یابد. به‌ویژه وقتی با لشکری جنگیده است به کوه می‌رود و به بازیابی نیرو میپردازد. «داراب پس از کشتن پسران قنطرس به کوهی می‌رود و ...» (همان: ۱ / ۹۲). کوه در این قصه مأمّن بزرگان ایرانی است و هرکدام از آنان در این کوه‌ها برای حفظ جان مکانی ساخته‌اند. ارسطالیس به اسکندر میگوید «این کوه پارس جایگاه کیان و از روزگار دراز هر که را ... بیم جان بودی، آن جا بروند» (طرسوسی، ۱۳۷۴: ۵۴۶ / ۱). از دیگر مکانهای اساطیری - مذهبی چشمه حیات است. اسکندر پس از دفع یاجوج و ماجوج به خضر میگوید تو مقدم لشکر باش تا از برکت تو آب زندگانی بیابیم. خضر گفت ما در ظلمات می‌رویم و در این راه کس نرفته است و راه و روش آن را کسی نمیداند. ... سرانجام خضر و الیاس چشمه را میابند. چشمه‌ای که آبی چون شیر سفید و بوی مشک دارد. اما اسکندر پس از هفت شبانه روز تلاش، چشمه را نمی‌یابد و ناامید برمیگردد.» (طرسوسی، ۱۳۷۴: ۵۹۱ / ۲).

### مکانهای وهمی و خیالی:

برخی از مکانهای مذکور در دارابنامه را میتوان مکانهای وهمی نامید. مثل شارستانی است که در سر یک ماهی جای گرفته است: «شارستانی گرد سپید، چون کافور که سر در عیوق برداشتی و چون بلور و دری بر وی نهاده از آهن...» (همان، ج ۲/ ۳۹۷). از دیگر مکانهای وهمی به جزایر متعددی می‌توان اشاره کرد. مثل جزیره‌های سلاط (طرسوسی، ۱۳۷۴: ۲/ ۳۲۶)، نوط (همان: ۲/ ۳۴۱)، دوالپایان (همان: ۲/ ۵۷۱)، گلیمگوشان (همان، ۱۳۷۴: ۲/ ۳۹۷)، مکوهل (همان: ۲/ ۴۴۴). این جزایر بیشتر به دلیل داشتن مردمانی شگفت‌انگیز وهمی هستند. مثلاً در جزیره نوط مردمانی می‌زیند که «سگسانند همچون سگان بانگ می‌زنند. از بامداد تا ظهر زبانشان بسته است و از ظهر زبان ایشان گشوده میشود. ایشان به واسطه نفرین یکی از پیامبران به سگ تبدیل شده‌اند (همان: ۲/ ۳۴۱).

### امیر ارسلان

برخی امیر ارسلان را آخرین رمان فارسی به سبک سنتی دانسته‌اند (ر.ک. پیدایش رمان، ۱۳: ۲۳۴). به نوعی مرحله گذر از سنت به مدرنیسم. مرجع مستقیم این داستان جنگ‌های صلیبی است (همان: ۲۴۰). اگر این فرض تاریخی را درست بینگاریم باید برای این اثر نوعی ارزش تاریخی قائل شویم. چرا که بازتاب دهنده بخشی از واقعیت‌های تاریخی است. زمان در این اثر جنبه‌ای واقع‌گرایانه دارد. چرا که نویسنده بسیار تلاش کرده‌است تا با کاربرت شیوه‌های مختلفی مثل تطبیق وقایع داستان با وقایع تاریخی و اجتماعی داستان را به سمت و سوی واقعگرایی سوق دهد.

### زمان در امیر ارسلان

#### زمانهای تقویمی و تاریخی در امیر ارسلان

برخی از زمان‌های امیر ارسلان با واقعیت‌های تاریخی همسانی دارد. چرا که برخی از وقایع تداعی‌گر اتفاقات تاریخی واقعی هستند. مثل برخورد مردم روم با فرنگان که تداعی‌گر برخورد میان مسلمانان با پرستندگان صلیب. حسین بن محمد بن علی جعفری در کتاب "الاوامر العلانیة فی الامور العلانیة" یکی از این گونه برخوردها را که بین غیاث الدین کیخسرو با پهلوانی فرنگی روی داده، به تفصیل شرح داده است. (ر.ک. مقدمه محبوب، ۱۳۴۲: ۲۱). یا جنگ غیاث الدین کیخسرو در میدان با مرد فرنگی نیز به نبرد امیر ارسلان با سام خان فرنگی است. از دیگر زمان‌هایی که امیر ارسلان را با تاریخ پیوند میدهد پیوند آن با دربار قاجار است. «دشنام و سوگند نیز مؤیدی برای نسبت داشتن این اثر به دربار قاجار است» (باوری، ۱۳۸۷: ۱۷۶). نمونه‌ای دیگر از این تأثیر تاریخی را در گزارشی از گوینو میتوان دید: «در توطئه‌ای که بر ضد صدراعظم ترتیب داده شده بود. این توطئه را برادرزاده‌ی صدراعظم چیده شده بود. عمو (صدراعظم) و برادرزاده (قائم مقام) در دشمنی با یکدیگر از هیچ کاری فروگذار نمیکنند. قائم مقام از تبریز حرکت میکند به سمت تهران و ورود او به منزله‌ی سقوط احتمالی عمویش تلقی میشود. وی با ششصد سوار و چند شخصیت دینی به راه می‌افتد و در راه نامه‌ای به یکی از دوستانش نوشته و عمویش را یزید میخواند» (محبوب، ۱۳۴۲: ۲۳).

#### زمان زندگی نامه‌ای:

زمان زندگی نامه‌ای که مبین نوعی زمان واقعی است در این داستان به سمت تصنعی شدن پیش رفته است. مثلاً «قالبه‌ها، بانوی ملک شاه را ده روز پس از تولد امیر ارسلان به حمام میبرند» (نقیب‌الممالک، ۱۳۸۵: ۱۲). یا وقتی امیر ارسلان به دو سالگی میرسد او را از شیر میگیرند (همان: ۱۳)، نام نوزاد را در روز هفتم انتخاب میکنند، بانوی



ملک شاه رومی برای مرگ شوهرش چهل روز عزاداری میکند (همان: ۱۰) لقمان پس از تولد امیرارسلان هفت روز به تاجران و بزرگان مصر ولیمه میدهد (همان: ۱۱) امیرارسلان هجده ساله پسری است که در این سن به بلوغ رسیده و میتواند روی پای خود بایستد. نعمان نیز منتظر است که او به این سن برسد. فرخ لقا نیز دختری است پانزده ساله در اوج زیبایی و حسن. امیرهوشنگ رقیب امیرارسلان نیز ۱۸ سال سن دارد. در این داستان زمان تصنعی دقیق است و واقعیت‌نمایی برای مخاطب ایجاد میشود مثلاً سفرهای دریایی ۱۰ روز طول میکشد و مهلتها برای یافتن چیزی یا شخصی چهل روزه هستند «امیرارسلان تلفیقی از چندین مکان زمان مند برگرفته از چندین نوع رمان است؛ محل تلاقی رمان ماجراجویی و تجربه‌ای، ماجراجویی و اخلاقی، شهسواری و زندگی‌نامه‌ای است.» (بالایی، ۱۳۷۷: ۲۶۰)

### شیوه‌های گسترش زمان

نویسنده امیر ارسلان با بهره‌گیری از تمهیداتی در متن به گسترش زمان پرداخته است. که در مقوله‌های ذیل قابل بررسی است. توصیف از جمله پرکاربردترین شیوه‌های گسترش زمان است. به عبارتی نویسنده با این شیوه سعی کرده است به گسترش قصه و در نتیجه گسترش زمان بپردازد. مثل توصیف صبح که بیشتر جنبه ادبی یافته است و طبق سنت نقالی به شیوه نثر فنی پرداخته شده است. «عروس خلوت‌نشین خورشید، صبح برقع گشود، برقع از روی خود برداشت از خانه افق بیرون آمد و شاهد بازاری گردید و عالم را به نور جمال خود مزین ساخت.» (همان: ۸۱). یا وصف شب «مرغ زرین بال خورشید آهنگ آشیانه مغرب نمود و غراب سیاه شب بال ظلمت گشود» (همان: ۹۸)

### زمان حضور راوی:

راوی در جای جای داستان حضور آشکار دارد. صحنه‌های پراکنده داستان را به هم وصل میکند: «حالا چند کلمه از قمر وزیر بشنو که قدری در کوچه‌ها گردید و با خود گفت: بروم در باغ ببینم امیرارسلان به چه کار مشغول است.» «یا حالا اینجا را داشته باش، ببینم امیرارسلان چه میکند» یا «تا خواجه کاووس از میگذرد، ببین چه بر سر قمر وزیر رسید». راوی گاهی با بیان خواب در قصه حضوری مییابد که در مواردی باعث گره‌گشایی میشود. در داستان امیرارسلان این حضور با بیان خواب در دو جا دیده میشود؛ یک خواب جادوگری به نام شیر گویا هست. او که قصد دارد اختیار کارها را به پیری زاهد بسپارد، برای پیشگیری از اعتراض پیروانش، به کشیشان و دیوهای زبردست خود میگوید: «بدانید که خوابیده بودم، ابلیس را به خواب دیدم. فرمود پیر زاهد را بزرگ کشیشان و صاحب اختیار تام و محرم را از خود کن.» (همان: ۲۱۵). دیگر بار وقتی است که امیرارسلان مادرش را به خواب میبیند که مادرش مشکی پوشیده، میگوید: «ای فرزند دل‌بند تا کی از فراغت گریه کنم و تو از حال خبر نداری و شب و روز به عیش میگذرانی» (همان: ۲۴۵) این خواب موجب بازگشت امیرارسلان همراه فرخ لقا به سرزمین روم میگردد و داستان با بازگشت او خاتمه مییابد.

### زمان گفتگوها:

در قصه‌های کوتاه و بلند فارسی گفتگو جز روایت قصه است و از خود حد و رسمی ندارد. میان روایت قصه و گفت‌وگو فاصله و نشانه‌ای نیست. این گفت‌وگوها به دنبال روایت قصه می‌آید در واقع از خوداستقلالی ندارند و جز پیکره‌ی روایت قصه است. "در گذشته زبان حکایت براساس نحوه زندگی و بینش تک تک اشخاصی که در حکایت وجود داشتند مشخص نمیشد پادشاه و گدا و امیر و غلام و... با زبانی حرف میزدند که زبان خود آنها یا تیپ‌هایی

که به‌طور استعاری آنها نمایندگیشان را بر عهده داشتند نبو دبلکه زبان شخص و خود نویسنده بود که بر تک تک اشخاص بدون در نظر گرفتن طبقه روحیه سرشت و موقعیت آنها تحمیل میشد (براهنی، ۱۳۶۸: ۳۸). در قصه امیرارسلان نیز گفت‌وگوهای اشخاص همسان است: "ارسلان گفت: ای مرد کیستی و در بالای درخت چه میکنی؟ آن مرد گفت: جوان! مرا نمیشناسی؟ گفت نه ترا کجا دیده‌ام؟ مرد گفت من خدیو مصرم..." (نقیب الممالک- ۱۳۴۲-۸)

### الگوهای زمانی

به نظر میرسد نویسنده در روایت زمان داستان از الگوهای تکرار شونده بهره برده است. این نمودارهای تکراری، بیشتر برگرفته از الگوهای زمانی رایج در ذهن و زبان مردمی باید بوده باشد. سفر دریایی ارسلان ده روز طول میکشد و روزه یازدهم او و همراهانش به روم میرسند. به مناسبت رسیدنش به روم چهل روز جشن برپا میشود. زمان داستان به تحلیل کریستف بالایی چنین است: «ده روز مسافرت خواجه نعمان، ده روز سفر بازگشت، چهل روز مهلت تقاضای ملکه قبل از تولد ارسلان، هجده سال کودکی و تعلیم ارسلان، چهل روز سفر سپاهیان، سه روز نبرد، ده روز استراحت جنگجویان، دو ماه زندگی در روم، چهار سال سرگردانی ارسلان، ده روز بازگشت به روم، چهل روز جشن» (بالایی، ۱۳۷۷: ۲۴۴). همچنین برای مهلت معمولاً چهل روز در نظر گرفته میشود. زمانی است انتزاعی که هیچ ارتباطی با زمان واقعی ندارد. مثلاً چهارسالی که طی آن ارسلان تلاش می‌کند تا به مراد دل خود برسد متشکل از چه زمانی است. زمانی ملموس است که شامل سفر به اروپا، اقامت در نزد پطرس و سه سال و نه ماه سرگردانی در دنیای عجایب که با داستان کاملاً غرابت دارد. نشانه‌های متعدد زمانی به صورت شب و روز صرفاً مفهومی عملی دارند که این پدیده نوعی واقعیت‌نمایی است. آن شب، صبح زود، صبح روز بعد، روز بعد، اینها همه نشانه‌های زمانی هستند که هدف آنها ایجاد تصور زمانی واقعی است.

### فشردگی زمان:

در مواقعی هم نویسنده زمان را گسترش نمیدهد، بلکه آن سعی دارد روند وقایع را به سرعت گزارش کند تا زمان کمتری صرف آن شود. در این مواقع نویسنده با بهره‌گیری از گزاره‌هایی نظیر «القصه»، «یک ساعت»، «دو ساعت» و... (نقیب‌الملک، ۱۳۷۷: ۲۴۰). با شگردها نویسنده سعی دارد ضمن ارائه تصویری اغراق‌آمیز از موضوع آن را با سرعت بیشتری بیان کند. به عبارتی این فشردگی بیان وقایع بسیار در ظرف زمانی محدود است. «اگر دست به قبضه شمشیر کند، در دو ساعت فرنگ را به هم میریزد» (همان).

### مکان

اگرچه مکان در امیر ارسلان وامدار دنیای کهن است. سخن گفتن از سرزمین‌هایی مثل شامات، انطاکیه هند، مصر و روم (ر.ک. ذوالفقاری، ۱۳۹۲: ۵۵۸) مبین این نکته است. اما یکی از تفاوت‌های این اثر در مقایسه با اسلاف خود پدیدار شدن جلوه‌هایی از اروپا و مظاهر تمدن غربی در آن است. البته در نظر برخی از منتقدان این اروپای واقعی نیست بلکه «تصویری است افسانه‌ای از عقاید ساختگی و کلیشه‌ای آن زمان» (بالایی، ۱۳: ۲۴۳). مهمترین مکان‌های این اثر باید به کشورها و قاره‌ها اشاره کرد. این داستان از مصر آغاز و در میانه‌هایش به سرزمین فرنگ کشیده میشود. بخش‌های پایان آن هم دوباره در روم اتفاق می‌افتد.

### مصر:

اگرچه مصر را کشوری واقعی در این داستان دانسته‌اند (ر.ک. بالایی، ۱۳۷۷: ۲۶۱). اما نویسنده هیچ‌گونه اطلاعاتی را از موقعیت، فرهنگ، مردمانش ارائه نداده است. فقط میتوان دانست که این سرزمین فراغنه سابقه زیادی در سحر و جادو دارد و کشوری است که داستان از آنجا آغاز می‌شود. هجده سال آغازین عمر امیرارسلان در این کشور

سپری شده است. بخشی از وقایع داستان مثل کشته شدن سام فرنگی به دست امیر ارسلان در دربار در این کشور اتفاق افتاده است.

#### اروپا:

حضور اروپا در این رمان دو صورت دارد: ابتدا به صورت تصویری، که جلوه‌هایی از زندگی اروپا را نشان می‌دهد: تزیینات خانه‌ها، نشستن روی مبل، شراب‌خواری، کافه تئاترها که محلی برای رفع خستگی، شراب نوشیدن، دیدن نمایش و سرگرم شدن، توصیف کلیساها و تزیینات، صلیبها و غیره. صورت دوم حضور اروپا جنبه‌ی جغرافیایی دارد زیرا بخشی از رمان در بلاد فرنگ میگذرد. بنابراین باید در نظر داشت که در این مورد توصیفات چنان بیرنگ و ضعیف هستند که اگر ماجرا در نقطه دیگری از این کره خاکی اتفاق می‌افتاد در روند داستان چندان تفاوتی حاصل نمیشد. برای اثبات این ادعا میتوان فصل دهم را مثال آورد که در آن ظاهراً بدون هیچ مشکلی از کشور فرنگ به دنیای دیوان و پریان قدم مینهیم. سینی قهوه که گزاره‌ای پرتکرار در این اثر است، تماماً الهام گرفته از وضع فرنگستان و استفاده کردن از اطلاعاتی است که در دوران قاجار از ممالک اروپایی به ویژه فرانسه به ایران رسیده است. نقیب الممالک در حدود اطلاعات ناقص خود آنچه را دیده یا شنیده در داستان می‌آورد.

#### شهر

اگر نویسنده به‌طور مستقیم هیچ شهری را توصیف نمیکند. اما برخی با آوردن برخی از مظاهر تازه شهری چهره‌ای ملموستر از آن را به نمایش میگذارد. مثل خیابان، میدان، تماشاخانه، قصر، کلیسا، مساجد، تفریحات دسته‌جمعی، مبل و صندلی و نیمکت و .... بخشی از وقایع زندگی روزمره هم جلوه‌ای از زندگی شهری است. مثل حضور در قهوه‌خانه‌ها، زندگیهای درباری، صحنه‌های عروسی، آراستگی‌های زنان و ... نیز جلوه‌هایی از شهرند که در این اثر بازتاب آنها را مینیمیم. از جمله جلوه‌های شهری چها راه و میدان است «در وسط این چهار خیابان، محوطه‌ای دید که قریب دوهزار نفر، سواره و پیاده، همه با لباس فاخر و سلاح رزم، بعضی سواره و برخی پیاده به صف ایستاده‌اند. اما از این دوازده هزار نفر، هیچ صدایی شنیده نمیشود و تکان نمیخورند (نقیب‌الممالک، ۱۳۸۸: ۳۵۲). قصر از دیگر جلوه‌های شهری است که محل وقوع بسیاری از حوادث و مورد توجه نویسنده بوده است: مثل حضور الماس‌خان فرنگی در قصر خدیو مصر و کشته شدنش به دست امیر ارسلان (ر.ک. نقیب‌الممالک، ۱۳۸۸: ۳۵-۳۹). یا قصر پطروس شاه که محل برخی از گفتگوها و جدالهاست. تماشاخانه از دیگر مکان‌های شهری است که در امیر ارسلان آمده است. ترکیبی است از قهوه‌خانه و تئاتر و میخانه است. این مکان جلوه‌ای از تمدن اروپایی است. ظاهراً این تماشاخانه دولتی است چون پادشاه حکم میکند هنگام عروسی فرخ لقا و امیر هوشنگ قهوه‌خانه را زینت دهند. نقیب الممالک با مطالعه‌ی سفرنامه‌ها و یا آنچه شنیده در تصور خود اپراهای اروپا را با قهوه‌خانه‌ها درآمیخته و تماشاخانه ساخته که بیشتر حوادث در آن جا اتفاق می‌افتد. مکانها در این داستان معمولاً به یکدیگر قابل تبدیل هستند و عمدتاً جزئیات آنها توصیف نمیشود و صرفاً نقش کنشی دارند. کلیسا در این اثر نقش نمایی دارد. چرا که ماجرای اصلی داستان از همین نقطه آغاز میشود. «بر دروازه شهر امیر ارسلان بنای زیبا و با شکوه کلیسای ساخت فرنگیان را مینیند. وارد کلیسا میشود و تصویر هوش‌ربای دختری پانزده ساله را مینیند ... این دختر پطروس شاه فرنگی و ولیعهد اوست که تصویرش را به معبدها و کلیساها فرستاده است (ذوالفقاری، ۱۳۹۰: ۵۳۶)

#### مکانهای طبیعی

بخشی از حوادث امیر ارسلان در مکان‌های طبیعی اتفاق افتاده است. مثل بیابان و صحرا که جلوه‌ای چشمگیر دارد. بیشتر از منظر توصیفی متکی بر توصیفات ادبی است. «قدم در بیابان نهاد صحرایی دید چون ارم شداد، پر گل و ریاحین و سبزه که تا فراز کمر بند پیاده را میگرفت و بوی گل و گیا آن مشام جان را معطر میساخت

(نقیب‌الممالک، ۱۳۸۸: ۳۵۱). از دیگر مکان‌ها باید به دریا، جزیره و جنگل اشاره کرد. خواجه نعمان ملکه روم را در جزیره‌ای می‌یابد. «... مشغول گردش در جزیره شد. جنگل با صفایی را دید ... در کنار چشمه درختی ... و کهن دید ... در سایه آن درخت، چشم خواجه نعمان بر آفتاب جمال و قد با اعتدال هیجده ساله دختری افتاد...» (همان، ۱۳۸۸: ۸). سفر شخصیت اصلی داستان، امیرارسلان، به فرنگ و همچنین بازگشت او به روم از طریق دریا صورت گرفته است (همان: ۸۱). دریا نقش و ماهیتی جز نقطه اتصال نقاط مختلف جغرافیایی در این اثر ندارد. اسم و مشخصاتی هم ندارد و این به نظر از عدم تسلط راوی به جغرافیای روزگار خود بوده است.

### نتیجه‌گیری

صحنه یا زمان و مکان از عناصر مهم و اساسی در قصه‌هاست. هر قصه‌ای در زمان و مکانی اتفاق افتاده است. نگاه نویسندگان به عنصر زمان کلی‌گرا و مبهم و معطوف به گذشته است. یعنی خواننده با زمانی مشخص و جزیی با موقعیتی خاص سر و کار ندارد به نظر میرسد فقر اطلاعات زمانی و مکانی نویسندگان، همچنین هدف از نوشتن این قصه‌ها که معمولاً اندرزی است، از جمله دلایل این امر باشد. در متن قصه‌ها از عناصر زمان بسیار استفاده شده است. مثل روز، شب، لحظه، قرون، ایام و ... از نقش این عناصر هم به تعلیق در قصه، حسن مقطع، و حسن مطلع میتوان اشاره کرد.

عناصر مکانی در این قصه‌ها در مقایسه با زمان بسیار گسترده‌تر و مشخص‌تر است. چرا که نویسندگان از شهرها و کشورهای متعددی یاد کرده‌اند. هر قصه‌ای در شهر یا کشوری به وقوع پیوسته است. از این منظر نویسندگان به نام بسیاری از کشورهای مطرح در روزگار خودش یا زمان‌های قبل‌تر اشاره کرده‌اند. عناصر مکانی در این قصه‌ها را میتوان از منظر کلی به دو دسته تقسیم کرد: ابتدا محیط‌های دست‌ساز انسان مثل خانه، سرا، قصر، بتخانه، مشهد (گورستان)، شهر، کشور اشاره کرد. دیگر محیط‌های طبیعی مثل دریا، مرغزار، بیابان، کوه و ... است. هر محیطی از منظر نقش در قصه‌ها سبب شکلگیری شخصیت‌های خاص میشود. یا بالعکس هر شخصیت و قصه‌ای نیاز به مکانی خاص برای وقوع دارد.

از داده‌های قصه‌ها میتوان به برخی از وقایع و کارکرد هر یک از این مکانها پی برد. مثلاً میتوان دانست که موقعیت مکانی مثل خانه محل وقوع چه حوادثی بوده است. یا این که هر مکانی چه مشخصاتی را در گذشته داشته است. البته این که این داده‌ها تا چه حدی درست یا نادرست است خود موضوع دیگری است. به هر تدبیر در ذهن نویسنده یا راوی این نگرش جاری بوده است.

مکان و توصیف آن در این داستان‌ها، تاحدی زیاد مستقل از دیگر عناصر داستان است. و اغلب توصیفات را می‌توان حذف کرد بدون آن که به ماجراهای اصلی داستان خللی وارد شود اما در برخی موارد بین مکان و شخصیت‌ها ارتباط برقرار میشود، به‌ویژه در سمک که قهرمان از محیط پیرامون تأثیر میپذیرد. مکان در سمک با جزئیات بیشتر توصیف شده است.

در این داستانها، تاریخی که بتوان زمان رخ دادن ماجراهای داستان را حدس زد، وجود ندارد، اما نوعی زمان در این داستانها جریان دارد که به زمان واقعی نزدیک است. این نوع زمان را بیشتر میتوان در داستان سمک عیار و امیر ارسلان دید. علاوه بر زمان نزدیک به واقعیت زمان اسطوره‌ای در داستانهای دارابنامه و امیرارسلان دیده میشود. این نوع زمان که با مکان پیوستگی زیادی دارد قهرمان شاخصه‌هایی دارد که با ویژگیهای اسطوره‌ای در پیوند است.

### مشارکت نویسندگان

این مقاله از رساله دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی مصوب در دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه لرستان استخراج شده است. سرکار خانم دکتر طاهره صادقی تحصیلی راهنمایی این رساله را برعهده داشته و طراح اصلی این مطالعه بوده‌اند. آقای حسن قنبری بعنوان پژوهشگر این رساله در گردآوری داده‌ها و تنظیم متن نهایی نقش داشته‌اند. آقای دکتر علی حیدری و آقای دکتر رسول حیدری به عنوان مشاوران نیز در تجزیه و تحلیل داده‌ها و راهنمایی‌های تخصصی این پژوهش نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر چهار پژوهشگر بوده است.

### تشکر و قدردانی

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از مسئولان آموزشی و پژوهشی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه لرستان که نویسندگان را در انجام و ارتقاء کیفی این پژوهش یاری دادند، اعلام نمایند.

### تعارض منافع

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریه داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است، و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیه قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهده نویسنده مسئول است، و ایشان مسئولیت کلیه موارد ذکر شده را بر عهده میگیرند.

### REFERENCES

- Arjani, Farmarzbīn Khodadād bin Abdullah al-Kateb (1385), *Samak Ayar with the introduction and corrections of Parviz Natal Khanlari (five-volume series)*, 8th edition, Tehran: Aghah Publications Institute.
- Bakhtin, Mikhail (2016), *Conversational Imagination*, translated by Roya Pourazer, Tehran: Nei Publishing House, fifth edition.
- Balaei, Kristof (1377), *Pidaish Roman*, translated by Mahosh Qoumi and Nasrin Khatat, Tehran: Moin Publications, first edition.
- Brahni, Reza (1362), *story writing*, Tehran, New Publishing.
- Haji Agha Babaei, Mohammad Reza (2016), *narratological review of Totunimah*, Literary Research Text Publication. Sh. 74. pp. 53-78.
- Zulfiqari, Hassan (2018), *Iran's Pahlavi Legends*, Kishom Publishing, Tehran.
- Shahrami, Mohammad Baqer, Rahmani, Behdad (2019), *Comparative analysis of narrative aesthetics in Tartousi and Beghmi's Darab Nameh (with the*

- approach of Eric Landofsky's deep structure and narrative superstructure), *Literary Aesthetics Quarterly*, No. 40, pp. 23-47.
- Sadeghi Tahali, Tahereh, Ali Nouri (2017), a comparative comparison of the stage element in the novel Cory Jose Sara Mago and the novel *Birah Patrik Mediano*, *World Contemporary Literature Research*, volume twenty-three, number one. pp. 121-137.
- Tarsousi, Abu Taher Mohammad bin Hassan (1374), *Darab Nameh Tartousi* (2 volumes, with the effort and introduction of Zabihullah Safa), Tehran, Scientific and Cultural Publications.
- Zahir Samarkandi, Muhammad (1333), *Sindbadnameh*, Tehran: Khavar and Ibn Sina Publications
- Ansari, Abulqasem, *Ganjour software*.
- Mahjoub, Mohammad Jaafar (2013), *Iranian folk literature (a collection of essays on legends and customs of Iranian people)* by Hasan Zulfiqari, Tehran, Cheshme.
- Madrasa, Fatemeh (2018), *Descriptive culture of criticism and literary theories*, Tehran: Research Institute of Humanities and Cultural Studies.
- Mastour, Mustafa, (2017) *The Basics of Short Stories*, Central Publishing House, Tehran.
- Moqdadi, Bahram, (2013), *Encyclopaedia of Literary Criticism*, Tehran: Cheshme Publishing House, first edition.
- Menshi, Nasrallah (1367), *Kalileh and Demaneh*, corrected by Mojtaba Minavi, Tehran: Sepehr Printing House.
- Molavi, Jalaluddin, (1376), *Masnavi Manavi*, revised by Abdul Karim Soroush, Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company, second edition.
- Mirsadeghi, Jamal, (1385), *Story Elements*, Tehran: Sokhon Publications, fifth edition.
- Natal Khanleri, Parviz (1364), *Samak City*, Tehran: Aghah Publications, first edition.
- Nabilou, Alireza; Akbari, Manouchehr (1386), review of the structure of the stories of *Totinameh*, literary researches. Sh. 18, pp. 163-141.
- Nakhshabi, Zia, (1372), *Parrot book*, edited by Fethullah Mojtabaei and Gholam Ali Aria, Tehran: Manochehri Publications, first edition.
- Naqib-ul-Mamalek (1388), *Amir Arslan and Farrukh Lagha*, Tehran: Frayn Publications, first edition.
- Yavari, Hadi (2013), *From Story to Novel*, Tehran: Sokhon Publications, first edition.

## فهرست منابع فارسی

- ارجانی، فرامرزین خدادادبن عبدالله الکاتب (۱۳۸۵)، سمک عیار با مقدمه و تصحیح پرویز ناتل خانلری (دوره پنجم جلدی)، چاپ هشتم، تهران: مؤسسه انتشارات آگاه.
- باختین، میخائیل (۱۳۹۶)، تخیل مکالمه‌ای، ترجمه رویا پورآذر، تهران: نشر نی، چاپ پنجم.
- بالایی، کریستف (۱۳۷۷)، پیدایش رمان، مترجم مهوش قویمی و نسرتین خطاط، تهران: انتشارات معین، چاپ اول.
- براهنی، رضا (۱۳۶۲)، قصه نویسی، تهران: نشر نو.
- حاجی آقا بابایی، محمد رضا (۱۳۹۶)، بررسی روایت شناسانه طوطی‌نامه، نشریه متن پژوهی ادبی، ش. ۷۴، صص. ۷۸-۵۳.
- ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۸)، افسانه‌های پهلوانی ایران، نشر خاموش، تهران.
- شهرامی، محمد باقر، رحمانی، بهداد (۱۳۹۸)، تحلیل مقایسه‌ای زیبا شناسی روایی در داراب‌نامه طوطی‌سی و بیغمی (با رویکرد نظام ژرف ساخت و رو ساخت روایی اریک لاندوفسکی)، فصلنامه زیبا شناسی ادبی، شماره ۴۰، صص ۴۷-۲۳.
- صادقی تحصیلی، طاهره، علی نوری (۱۳۹۷)، مقایسه تطبیقی عنصر صحنه در رمان کوری ژوزه سارا ماگو و رمانی‌راه پتریک مدیانو، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره بیست و سه، شماره یک، صص. ۱۲۱-۱۳۷.
- طرسوسی، ابوطاهر محمدبن حسن (۱۳۷۴)، داراب‌نامه طوطی‌سی (۲جلد، به کوشش و مقدمه ذبیح‌الله صفا)، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ظهیر سمرقندی، محمد (۱۳۳۳)، سندبادنامه، تهران: انتشارات خاور و ابن سینا.
- عنصری، ابوالقاسم، نرم افزار گنجور.
- محبوب، محمدجعفر (۱۳۸۳)، ادبیات عامیانه ایران (مجموعه مقالات درباره افسانه‌ها و آداب و رسوم مردم ایران) به کوشش حسن ذوالفقاری، تهران: چشمه.
- مدرسی، فاطمه (۱۳۹۰)، فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- مستور، مصطفی، (۱۳۹۷) مبانی داستان کوتاه، نشر مرکز، تهران.
- مقدادی، بهرام (۱۳۹۳)، دانش‌نامه نقد ادبی، تهران: نشر چشمه، چاپ اول.
- منشی، نصرالله (۱۳۶۷)، کلیله و دمنه، تصحیح مجتبی مینوی، تهران: چاپخانه سپهر.
- مولوی، جلال‌الدین، (۱۳۷۶)، مثنوی معنوی، تصحیح عبدالکریم سروش، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم.
- میرصادقی، جمال، (۱۳۸۵)، عناصر داستان، تهران: انتشارات سخن، چاپ پنجم.
- ناتل خانلری، پرویز (۱۳۶۴)، شهر سمک، تهران: انتشارات آگاه، چاپ اول.

نبی‌لو، علیرضا؛ اکبری، منوچهر (۱۳۸۶)، بررسی ساختار داستان‌های طوطی‌نامه، پژوهش‌های ادبی، ش. ۱۸، صص. ۱۶۳-۱۴۱.

نخشی، ضیاء، (۱۳۷۲)، طوطی‌نامه، تصحیح فتح‌الله مجتبی‌ی و غلامعلی آریا، تهران: انتشارات منوچهری، چاپ اول.

نقیب‌الممالک (۱۳۸۸)، امیرارسلان و فرخ‌لقا، تهران: انتشارات فراین، چاپ اول.  
یاوری، هادی (۱۳۹۰)، از قصه به رمان، تهران: انتشارات سخن، چاپ اول.

#### معرفی نویسندگان

حسن قنبری: دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران.  
(Email: [hghanbari1976@gmail.com](mailto:hghanbari1976@gmail.com))

طاهره صادقی تحصیلی: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران.  
(Email: [sadeghu.t@iu.ac.ir](mailto:sadeghu.t@iu.ac.ir): نویسنده مسئول)

علی حیدری: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران.  
(Email: [heydari.a@iu.ac.ir](mailto:heydari.a@iu.ac.ir))

رسول حیدری: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران.  
(Email: [heydari.ra@iu.ac.ir](mailto:heydari.ra@iu.ac.ir))

#### COPYRIGHTS

©2021 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited.

#### Introducing the authors

**Hassan Ghanbari:** Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Lorestan, Khoramabad, Iran.

(Email: [hghanbari1976@gmail.com](mailto:hghanbari1976@gmail.com))

**Tahereh Sadeghi Tahsili:** Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Lorestan, Khoramabad, Iran.

(Email: [sadeghu.t@iu.ac.ir](mailto:sadeghu.t@iu.ac.ir): Responsible author)

**Ali Heydari:** Professor of the Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Lorestan, Khoramabad, Iran.

(Email: [heydari.a@iu.ac.ir](mailto:heydari.a@iu.ac.ir))

**Rasool Heydari:** Professor of the Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Lorestan, Khoramabad, Iran.

(Email: [heydari.ra@iu.ac.ir](mailto:heydari.ra@iu.ac.ir))