# فصل اول: کلیات

## ۱-۱-بیان مسأله

داستان‌نویسی در دهه‌های اخیر شاهد تحوّل شگرفی بوده‌است. نویسندگانی تجربه‌گرا پا به عرصه نهاده‌اند که در شیوه‌های نویسندگی به مؤلفه‌های تازه‌ای توجه داشته‌اند از جمله: ۱- نگاه نو به انسان و جهان ۲- خلق فضاهای پر رمز و راز و استعاری ۳- توجه به اسطوره و تاریخ ملی و مذهبی ٤- گرایش شدید به بعد زبان ٥- به کارگیری شیوه‌های روایت‌گری تازه که مبتنی بر سنت روایت‌گری هزار ساله‌ی زبان و ادبیات فارسی است ٦- پرهیز از شعار ۷- گسستن از چنبرهای ایدئولوژیکی، خصوصاً چپ‌گرایی. از میان این نویسندگان سید علی صالحی، شاعر و نویسنده‌ی معاصر ایرانی پایه‌گذار جریان موج ناب و جنبش شعر گفتار در شعر معاصر ایران و یکی از دبیران اصلی کانون نویسندگان ایران است. اولین مجموعه‌ی شعرش در سال ۱۳۵۰منتشر شده و از آن پس به شاعری شهره شده است. او در عین حال، با انتشار دو داستان بلند «چشم به راه بانو» و «مرگ پلنگ» توانسته جایگاه قابل قبولی در ادبیات داستانی به خود اختصاص دهد. لیکن به سبب شهرت شاعری وی کسی به داستان‌نویسی او توجه نکرده است، در نتیجه آثار داستانی او نقد و تحلیل نشده‌اند. همین سکوت موجب شده رغبت او به نوشتن داستان کاهش بیابد، در حالی که استعداد داستان‌نویسی وی به همان میزان شاعری اوست. بنابراین، ما در این پژوهش می‌خواهیم با بررسی ساختاری دو داستان «چشم به راه بانو» و «مرگ پلنگ» ضمن تبیین ساختار روایت‌ها به ژرف ساخت آن‌ها دست یابیم. برای رسیدن به این هدف از رویکرد تودوروف، ساختارگرای فرانسوی بهره‌مند شده‌ایم.

## ۱-۲- پیشینه و مبانی نظری

ساختارگرایی[۱] عبارت است از مطالعه‌ی دقیق یک اثر و کشف چارچوب کلی که بر اثر حاکم است. ساختارگرایی رویکردی نوین در مطالعه‌ی ادبیات است، یکی از مباحث مورد توجه محققان روایت‌شناسی ساختارگرا، یافتن دستور زبان داستان است، یعنی قانون‌مندی‌ها و قواعدی که بر قصه‌ها و داستان‌ها حاکم است. از آنجا که ساختارگرایی در ادبیات، از خود نظام ادبیات به عنوان مرجع بیرونی آثاری که بررسی می-نماید، استفاده می‌کند، جایگاه ارزشمندی در مطالعات ادبی دارد. «ساختارگرایی واحدهای یک اثر را مشخص می‌کند آنگاه ارتباط بین آن واحدها را کشف می‌کند» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۸).

امروزه در حوزه‌ی نقد ادبی، شیوه‌های گوناگونی وجود دارد که بر کارکردهای ساختاری استوارند و پژوهش‌های ساختاری در باب روایت و داستان کارایی و پیشرفت بسیاری داشته است. پیشرفت نقد ادبی معاصر، منجر به ایجاد مکتب ساختارگرایی با الهام از نظریات زبان‌شناسانه‌ی «فردینان دوسوسور[۲]» گردید، این نوع نقد در ادبیات داستانی پیشرفت بسزایی داشته است. ساختارگرایان همواره در پی آن بودند که به الگوهای روایتی مشخص دست یابند تا به کمک آن‌ها، قصه‌ها و داستان‌ها را مورد بررسی قرار دهند. از بین آثار به وجود آمده، کار ولادیمیر پراپ[۳] از همه مهمتر بود؛ وی با تجزیه و تحلیل قصه‌های روسی پریان، نموداری شامل سی و یک خویشکاری ارائه کرد و معتقد بود، این الگو را می‌توان در مورد سایر قصه‌های عامیانه و حتی رمان‌ها به کار برد.

«ساختارگرایان بر این باورند که تمامی داستان‌ها را می‌توان به ساختارهای روایتی اساسی و مشخصی تقلیل داد» (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۱۷). مسئله‌ی اساسی در بحث ساختارگرایی، بحث از سوژه‌ی انسانی و تقدّم ساختار بر عاملیّت است. نقطه‌ی مشترک همه‌ی نحله‌های ساختارگرایی از جمله زبان‌شناسی، انسان‌شناسی و اسطوره‌شناسی، نفی سوژه‌ی انسانی و اصالت دادن به ساختار به جای عاملیّت است. اما به لحاظ روش شناسی این جریان فکری، پیشاپیش بر اصول و مقدماتی استوار است که بدون پذیرفتن و به کار بستن آن در مطالعات، نمی‌توان به نتایج ساختارگرایانه دست یافت. «ساختارگرایی یکی از گسترده‌ترین نظریاتی است که

---

۱- Structuralism

۲- Ferdinand de Saussure

۳- V.Prop

علاوه بر ادبیات، در دیگر علوم نیز مبنای کار پژوهشگران قرار گرفته است. هر چند ریشه‌های ساختارگرایی را در آرای ارسطو ردیابی کرده‌اند» (احمدی، ۱۳۸۱: ۱۸–۱۷)، اما به عنوان یک نظریه‌ی مدّون در سال ۱۹۵۸ با انسان‌شناسی ساختاری کلود لوی استروس مطرح شد.

رویکردهای متن محور در بررسی و نقد ادبی در قرن بیستم تحت تأثیر دیدگاه‌های مبتنی بر زبان‌شناسی[٤] شکل گرفتند. در این میان، زبان‌شناسان و مکتب فرمالیسم روسی[٥] در تحوّل نقد ادبی قرن بیستم سهم بسزایی داشتند. «فرمالیست‌هایی که خود مستقیماً از زبان‌شناسی سوسور متأثر بودند، هم «انجمن پتروگراد برای مطالعه‌ی زبان شعری» که در سال ۱۹۱٦ به دست ویکتور شکلوفسکی تأسیس شد، و هم انجمن زبان شناسی مسکو، که یک سال قبل از این رومن یاکوبسن آن را بنیان نهاد، امیدوار بودند مطالعه‌ی ادبیات را بر اساس بنیانی علمی و روشمند استوار سازند. این انجمن‌ها را دولت شوروی در سال ۱۹۳۰ سرکوب کرد و یاکوبسن، که در تبعید بود، فعالیت‌هایش را در قالب محفل زبان‌شناسی پراگ ادامه داد» (میلنر، ۱۳۸۵: ۱٤۱). این فعالیت‌ها در نهایت از طریق تزوتان تودوروف، نظریه‌پرداز ادبی فرانسوی–بلغاری، به فرانسه منتقل شد و تودوروف در سال ۱۹٦۵ گزیده‌ای از آثار فرمالیستی را به زبان فرانسه ترجمه و منتشر کرد. هر چند ساختارگرایی نظریه‌ای مستقل از فرمالیسم است اما نخستین جرقه‌های تفکر ساختارگرایانه را در آرای فرمالیست‌های متأخر می‌توان دید. رومن یاکوبسن و یان موکاروفسکی تحت تأثیر آرای فردینان دوسوسور به تدریج گرایش‌های ساختارگرایانه پیدا کردند. «تأکید سوسور بر رابطه‌ی دل‌بخواهی میان نشانه و مصداق یا واژه و شیء به آن‌ها یاری کرد که متن را از محیط پیرامونش جدا سازند و آن را موضوع مستقلی در نظر بگیرند» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۳۷۱).

فرمالیست‌های متأخر به مطالعه‌ی نظام‌مند آثار ادبی و برقراری ارتباط میان تکنیک‌ها و تمهیدات ادبی[٦] اثر در کلّیت متن روی آوردند. آن‌ها معتقد بودند که «اجزای اثر می‌بایست در سطح به خصوصی از متن به مثابه تابع‌هایی از یک کلّ پویا در نظر گرفته شود؛ سطحی که در مکتب پراگ، سطح مسلط نامیده می‌شد و در نقش عامل تعیین‌کننده‌ای عمل می‌کرد که کلّیه‌ی اجزای دیگر را تغییر شکل داد یا به حوزه‌های نفوذ خود می‌کشید»؛ «مکتب زبان‌شناسی پراگ–یاکوبسن، یان‌موکاروفسکی، فیلیکس، دیچکا و سایرین، نماینده‌ی

---

[٤]- linguistics

[٥]- Formalist ruses

[٦]- poetic devices

نوعی انتقال از فرمالیسم به ساختارگرایی نوین بودند» (همان:۱۳۸، ۱۳۷). در این بین، مطالعات نظام‌مند رومن یاکوبسن از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار است، به ویژه آشنایی کلود لوی استروس با یاکوبسن در سال های جنگ جهانی دوم در آمریکا، و آشنایی استروس با آرا و نظرات زبان‌شناسانه‌ی یاکوبسن تأثیر خاصی بر شکل‌گیری ساختارگرایی داشت و مهم‌تر از این‌ها، «تأثیرپذیری یاکوبسن و استروس از اصول زبان‌شناسی ساختاری فردینان دوسوسور بود که در نزدیکی آرای فرمالیست‌های متأخر با ساختارگرایان نقش بسزایی داشت. این نزدیکی چنان است که برخی رومن یاکوبسن را نیز ساختارگرا دانسته‌اند» (کالر، ۱۳۸٦: ۹۲). «خود استروس نیز عقیده‌ی یاکوبسن را به هیچ‌وجه فرمالیستی به حساب نمی‌آورد» (پراپ، ۱۳۷۱: ٤٦).

«مفهوم کلیدی در زبان‌شناسی سوسور، مفهوم نشانه است. منظور از نشانه‌ها چیزهایی هستند که زندگی ذهنی ما را پر کرده‌اند» (بور، ۱۳۸۹: ۵۷). زبان‌شناسی فردینان دوسوسور تأثیر شایانی بر ساختارگرایی بر جای گذاشته است. همان‌طور که سوسور میان زبان[۷] و گفتار[۸] تمایز قائل شده بود، ساختارگرایان نیز ساختار اثر را از امور و عناصر عینی اثر متمایز می‌دانند. در ساختارگرایی، تحت تأثیر آرای سوسور، «ساختار» نظامی انتزاعی است که حاصل ارتباط میان اجزاء و عناصر سازنده‌ی اثر است. و میان اجزاء و عناصر سازنده‌ی اثر تقابل‌های دوگانه و متضاد وجود دارد، همان‌طور که در لانگ نیز رابطه‌ی میان نشانه‌های زبانی مبتنی بر تضاد و افتراق است. اگر سوسور بیشترین اهمیّت را به زبان (لانگ) داده است، ساختارگرا نیز بیشترین اهمیّت را به ساختار می‌دهد و در مطالعه و بررسی هر اثر، ساختار اثر را به عنوان وجه بنیادین و اساسی اثر مورد توجه قرار می‌دهد.

تأثیر آرای سوسور را حتی می‌توان در بی‌اعتنایی ساختارگرایان به تاریخ و تحوّلات تاریخی نیز دید. همان‌طور که سوسور زبان‌شناسی هم‌زمانی[۹] را معطوف به نظام دلالتی میان نشانه‌های زبانی می‌دانست و آن را فارغ از تاریخ و تحوّلات درزمانی[۱۰] زبان می‌دانست، ساختارگرا نیز ساختار را امری هم‌زمانی و فارغ از تاریخ می‌داند و معتقد است که در بررسی ساختار اثر نیازی به کندوکاوهای تاریخی نیست. «می‌توان گفت

---

۷- langue

۸- parole

۹- synchronic

۱۰- diachronic

که بررسی ساختاری داستان، به رغم میراثی که از ارسطو تا به امروز به جا مانده، تقریباً از کاری که ولادیمیر پراپ روی حکایت‌های روسی انجام داد، شروع شده است.» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۹۲).

یکی از مطالعات بنیادینی که تأثیر فراوانی در شکل‌گیری ساختارگرایی داشت، مطالعات ریخت‌شناسانه‌ی ولادیمیر پراپ فولکور شناس برجسته‌ی روسی بود. پراپ با چاپ نخستین کتابش با عنوان «ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه» در سال ۱۹۲۸ منشأ تحوّلات چشمگیری در مطالعه و بررسی داستان‌ها و قصه‌های افسانه ای و اسطوره‌ای شد. پراپ از شیوه‌های رایج طبقه‌بندی قصه‌ها در آن زمان انتقاد کرد. آن‌ها داستان‌هایی بودند که در رده‌های مختلف دسته‌بندی می‌شدند، در حالی که همه‌ی آن‌ها از کارکردها و محورهای مشترکی برخوردار بودند. برای حل این مشکل، پراپ به دنبال شیوه و طرح بنیادی‌تر برای طبقه‌بندی و بررسی قصه‌ها بود.

پراپ با دسته‌بندی قصه‌ها بر مبنای اشخاص قصه مخالف بود؛ زیرا «یک عمل واحد در قصه‌های مختلف می‌توانست به وسیله‌ی شخصیت‌های مختلف مثلاً دیوی، اژدهایی یا خرسی انجام گیرد، در حالی که عمل و کار ثابت بود» (پراپ، ۱۳٦۸: ۲۷،۲۸). از سوی دیگر، او با طبقه‌بندی قصه‌ها بر مبنای مضمون و محتوا مخالف بود. به نظر او تقسیم‌بندی براساس مضمون و محتوا به آشفتگی می‌انجامد؛ زیرا «قصه‌ها دارای یک ویژگی خاص هستند. اجزای سازای یک قصه می‌تواند بی‌هیچ تغییری به قصه‌ی دیگر منتقل شود» (پراپ، ۱۳٦۸: ۲۸،۲۹). پراپ روش ریخت‌شناسی را برای استخراج طرح بنیادین قصه‌ها برگزید.

پراپ با بررسی این قصه‌ها دریافت که تمامی آن‌ها دارای طرحی مشترک و بنیادین هستند. پراپ از میان این قصه‌ها سی و یک کارکرد و هفت کنشگر ویژه استخراج کرد. مقصود او از کارکرد، آن دسته از اعمال قهرمانان قصه است که موجب پیشبرد قصه می‌شود. توالی کارها همواره یکسان است؛ اما همه‌ی آن‌ها لزوماً در قصه نمی‌آیند. کنشگرها اشخاص قصه هستند. هفت کنشگر پراپ عبارت است از: شریر، بخشنده (فراهم آورنده)، یاریگر، شاهزاده خانم، گسیل دارنده، قهرمان و قهرمان دروغین. از نظر پراپ «هر قصه با یک موقعیت آغازین و با یک حالت متعادل شروع می‌شود، که شرارتی یا احساس کمبود و نیازی آن را می آشوبد و در آن حرکتی ایجاد می‌کند تا به انتهای خود یعنی، دفع شرارت یا رسیدن به مطلوب منجر می‌شود» (همان: ۵۹).

پراپ از بررسی ریخت‌شناسانه‌ی قصه‌های پریان چهار قانون را استخراج کرد: «۱- کارکردهای اشخاص قصه عناصر ثابت و پایدار را در یک قصه تشکیل می‌دهند و آن‌ها سازه‌های بنیادی یک قصه می‌باشند. ۲- شماره‌ی کارکردهایی که در قصه‌های پریان آمده، محدود است. ۳- توالی کارکردها همیشه یکسان است. ٤- همه‌ی قصه‌های پریان از جهت ساختمانشان از یک نوع هستند» (همان: ٥٦-٥٣).

### ۱-۲-۱- ساختارگرایی اهداف و نتایج آن

همان‌طور که از نام ساختارگرایی برمی‌آید، این شیوه‌ی فکری و مطالعاتی به دنبال کشف ساختار و نظام بنیادین اثر است. هر اثر مجموعه‌ای از اجزاء و عناصری است که میان آن‌ها ارتباط متقابل وجود دارد. «ساختارگرایی نوعی نگاه کلّی‌گرایانه به جهان و انسان است و همواره به دنبال جستجوی واقعیت در روابط میان اجزاء می‌باشد. از آنجا که ساختارگرایی در ادبیات به دنبال الگویی به عنوان مرجع بیرونی آثاری که بررسی می‌کند، از خود نظام ادبیات استفاده می‌کند، جایگاه ارزشمندی در مطالعات ادبی دارد» (کاسی، ۱۳۸۷: ۱۸۷). ). «در بررسی ساختار باید به چند نکته توجه داشت: ۱- استخراج اجزای اثر ۲- کشف ارتباط میان این اجزاء ۳- نشان دادن دلالتی که در کلّیت اثر است» (گلدمن، ۱۳٦۹: ۱۰).

شیوه‌ی غالبی که در ساختارگرایی به کار گرفته می‌شود، روش استقرایی است. در استقراء محقق از جزء به کل می‌رود. بر این اساس، ساختارگرا ابتدا اجزاء و عناصر اصلی اثر را استخراج می‌کند. او در این راه، هر جزء یا عنصر را به صرف حضور داشتن در اثر برنمی‌گزیند، بلکه برای این کار نیز شیوه‌های خاص خود را دارد. باید کمینه‌ها یا عناصر تقلیل یافته‌ی اثر کشف شوند. این کمینه‌ها همان اجزاء و عناصر اصلی شکل دهنده به ساختار اثر هستند. سپس، ارتباط متقابل میان این اجزاء و عناصر بررسی می‌شود. این ارتباط که نظام انتزاعی اثر را به وجود می‌آورد، همان ساختار اثر است. پس از بررسی همه‌جانبه‌ی ارتباط متقابل عناصر با هم و به دست آمدن ساختار اثر، دلالتی که در کلّیت اثر هست، نشان داده می‌شود. این دلالت، معنای ساختار است. دلالت با معنای ساختار می‌بایست منطبق و هماهنگ با ساختار و پیرو آن باشد. باید توجه داشت که اگر تجزیه و تحلیل ساختاری ما از موضوعی درست باشد، باید بتوان آن را درباره‌ی مواد دیگر نیز به کار بست و به همان نتیجه رسید. «مهمترین مفهومی که در ساختارگرایی مطرح است ساختار و پس از آن مفهوم الگوست» (احمدی، ۱۳۸۱: ۳۵).

«فقط در سطح ساختارهاست که می‌توان تحوّل ادبی را توصیف کرد. آگاهی از ساختار نه فقط مانع آگاهی از تغییرها نمی‌شود، بلکه تنها راهی است که برای آگاهی از تغییرها در اختیار داریم» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۱۰٦). تمامی انواع ساختارگرایی حداقل دو جنبه‌ی مشترک دارند، از یک‌سو، «همه‌ی آن‌ها دارای آرمان و امیدی برای «قابل فهم بودن» هستند، از سوی دیگر ساختارگرایی‌ها موفقیّت‌هایی داشته‌اند به‌طوری که ساختارگرایان واقعاً به کشف برخی ساختارها موفق شده‌اند و کاربرد این ساختارها، برخی ویژگی‌های عمومی را آشکار کرده است، ویژگی‌هایی که ساختارها منعکس‌کننده‌ی این ویژگی‌های مشترک هستند» (پیاژه، ۱۳۸٤: ۱۵). «ساختارگرایی به عنوان دانش قصد دارد به‌طور بالقوه دنیای نشانه‌ها را از میان جزئیات کامل دریابد و شرح دهد و دستگاه‌هایی را که آن نشانه‌ها را برای گفتار جایز می‌دانند، تحلیل کند» (ریک، ۱۳۷۵: ۱۸).

«خوشبختانه یکی از محسنات تجزیه و تحلیل ساختاری آن است که همیشه آزمون‌پذیر است و می‌توان از لحاظ تجربی درستی و نادرستی آن را نشان داد» (پراپ، ۱۳٦۸: ۸). دقّت در مراحل ذکر شده نشان می‌دهد که ساختارگرایی مراتب متعددی دارد و آخرین مرتبه‌ی آن جستجوی معنای ساختار است. از آنجا که ساختار امری انتزاعی است، این جستجو نه در اشیاء، اجزاء و عناصر بلکه در روابط میان آن‌هاست که از این حیث روش کار کاملاً انتزاعی و ماده گریز می‌شود. ساختارگرایی تا آنجا که ممکن است تولید مادی در نظام زبان را انکار و تولید انتزاعی و ذهنی را جایگزین می‌کند. ساختارگرایان معتقدند که معنا «به هیچ وجه به وسیله‌ی فرد تعیین نمی‌شود بلکه این نظام است که بر فرد حکومت می‌کند» (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۲۵).

ساختارگرایی تا آنجا که ممکن باشد، عینیّت را از معنای اثر یا نوشتار می‌زداید و آنچه باقی می‌گذارد، نظامی از تفاوت‌ها و افتراق‌هاست که در این مورد نیز تا آنجا که ممکن باشد، روابط میان اجزای این نظام را مورد توجه قرار می‌دهد. ساختارگرایی به جای اکتفا به معنای ظاهری، به معنا و ساختاری ورای پوسته‌ی ظاهری اثر یا پدیده‌ی مورد مطالعه می‌پردازد؛ «در ساختارگرایی مصداق یا شیء واقعی (ظاهری) در پرانتز قرار داده می‌شود و ساختارگرا به دنبال ساختار پنهان و بنیادین اثر می‌گردد» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۵۱). کنار گذاشته شدن مادّه و عینیّت و بی‌توجهی به انتخاب و اراده‌ی فرد، باعث می‌شود که ساختارگرا به تفاوت‌ها و دوره‌بندی‌های تاریخی و زمینه‌های عینی (خواه فردی، خواه اجتماعی) و حتی ماهیّت ذاتی اجزاء و عناصر توجهی نداشته باشد، و از آنجا که از میان آثار و پدیده‌های مختلف با دوره‌بندی‌های تاریخی متفاوت، ساختار و کلّیت مشترکی را استخراج می‌کند، در نتیجه تغییرات و دگرگونی‌های ناشی از تاریخ را امری

مربوط به ظاهر (روساخت) اثر یا پدیده‌ی مورد مطالعه می‌داند که نقشی در تعیین ساختار ندارد؛ به عبارتی دیگر، «در ساختارگرایی آنچه که مهم است، «هم‌زمانی» بودن است نه «درزمانی» بودن. این امر ناشی از تأثیر زبان‌شناسی فردینان دوسوسور است؛ زیرا او معتقد بود که هر زبان در هر مرحله از تکامل تاریخی‌اش کامل و بسنده است» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۳۷).

این نگرش باعث می‌شود که در ساختارگرایی ذهنیت بر عینیّت چیرگی داشته باشد. «ساختارگرایان بر این باورند که ساز و کارهایی که اجزاء و قواعد را به نظام‌های معنادار تبدیل می‌کنند، نتیجه‌ی ذهن انسان است که همچون دستگاهی نظم دهنده عمل می‌کند و اجزاء را براساس قواعد در نظر می‌گیرد و دسته‌بندی می کند» (کیلّیگز، ۱۳۸۸: ۵۲). تأکید بر ذهنیت انسان باعث می‌شود که در ساختارگرایی «ناخودآگاه» از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار باشد، به ویژه آن که ساختارگرایی سعی می‌کند از پوسته‌ی اثر عبور کند و به لایه‌های زیرین و ژرف‌ساختی آن برسد و این ارتباط تنگاتنگی با ناخودآگاه و ذهن انسان دارد.

**۱-۲-۲- تزوتان تودوروف و روایت‌شناسی**

اصطلاح روایت‌شناسی[۱۱] را نخستین بار تزوتان تودوروف[۱۲] در سال ۱۹۶۹ در کتاب دستور زبان دکامرون به معنی دانش مطالعه‌ی قصه به کار برد. او یادآور می‌شود که «مقصودش از این اصطلاح، تنها بررسی ادبیات داستانی نیست، بلکه معنی وسیع این اصطلاح مدنظر اوست و تمامی اشکال روایت از قبیل اسطوره، فیلم، ادبیات و نمایشی را در بر می‌گیرد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۷). یکی از تأثیرگذارترین نظریات زبان‌شناسی در حیطه‌ی روایت‌شناسی تمایزی است که فردینان دوسوسور میان زبان و گفتار قائل می‌شود. از دید او زبان، دستور یا نظام زیربنایی و گفتار، کاربرد این نظام یا به تعبیری کنش گفتاری است. «روایت‌شناسان با تأسی به همین دید سوسور نسبت به زبان، ادبیات را نیز دارای سطحی زیربنایی تلقی کردند که دربرگیرنده‌ی نظام پایه یا دستور روایت است» (گرین، ۱۳۸۳: ۱۰۲). همان‌گونه که مطالعه‌ی دستور زبان با واج به عنوان کوچکترین جزء معنادار آغاز می‌شود، آنان نیز دریافتند برای به‌دست آوردن دستور روایت ابتدا باید کوچکترین واحد روایی را به‌دست آورد. رامان سلدن توضیح می‌دهد «روایت‌شناسان به این نتیجه رسیده‌اند

۱۱- Narratology

۱۲- Tzvetan Todorov

که در تمام آثار داستانی باید واحدهای روایی پایه را که کوچکترین جزء هر روایت است به دست آورد؛ زیرا تمام گفته‌های ویژه زبانشناختی چه گفتاری باشد و چه نوشتاری بر پایه‌ی یک دستور زبان استوار است که می‌تواند مجموعه‌ی نامحدودی از گفته‌ها را ایجاد کند» (سلدن، ۱۳۷۵: ۱۱۷). به‌طور کلی، روایت‌شناسان به دنبال کشف واحدهای روایی پایه و قوانین ترکیب این واحدها هستند. از دلایلی که آن‌ها برای به کار بستن چنین روشی ارائه می‌کنند این است که معتقدند «مطالعه‌ی ساختار آثار ادبی، زمینه را برای مقایسه‌های اصولی و قاعده‌مند فراهم می‌آورد و در نتیجه فرایند درک آثار ادبی را ارتقا می‌بخشد» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۳۳).

«پژوهشگران و نظریه‌پردازان از زمان ارسطو تاکنون، روایت[۱۳] را بنیادی‌ترین اصل متون نمایشی و داستانی دانسته‌اند» (وبستر، ۱۳۸۲: ۷۹)[۱٤]. و بر حسب مکتب‌های گوناگون، تعاریف متعددی از روایت مطرح کرده‌اند مانند رولان بارت. وی معتقد بود «روایت ابزار ارتباط است، فرستنده‌ای دارد و گیرنده‌ای. بدون راوی و بدون شنونده، روایتی در کار نیست» (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۳٤). بارت[۱۵]، «روایت را «یک جمله‌ی بلند» می‌نامد» (برتنز، ۱۳۸۲: ۹۲)[۱٦]. روایت‌شناسی را می‌توان این‌گونه تعریف کرد: «مطالعه‌ی نظری روایت یا در واقع دستور زبان روایت» (وبستر، ۱۳۸۲: ۸۳). شاید بتوان روایت را در ساده‌ترین و عام‌ترین تعریف، بیان متنی دانست که قصه‌ای را بیان می‌کند و قصه‌گویی دارد.

باید میان روایت و شرح و وصف حالت‌ها، کیفیت‌ها و موقعیت‌ها تمایز قائل شد؛ روایت، شامل مجموعه حوادثی است که در ضمن روایت نقل می‌شود و در خلال آن، حوادث مذکور به ترتیب خاصی انتخاب و تنظیم می‌گردند. دامنه‌ی روایت بسیار گسترده است و تنها به ادبیات داستانی محدود نمی‌شود؛ از کوتاه‌ترین نقل یک حادثه تا بلندترین آثار تاریخی، بیوگرافی، خاطرات، رمان، حماسه و حتی داستان‌هایی که در زندگی روزمره درباره‌ی خود و دیگران تعریف می‌کنیم را دربرمی‌گیرد. «از آنجا که عرصه‌ی روایت از یک‌سو به اسطوره می‌رسد که کوتاه، ساده، همگانی و شفاهی است و از سوی دیگر به رمان که پیچیده،

---

۱۳- Narration

۱٤- Webster

۱۵- Barthes

۱٦- Yohannes Willem Bartens

طولانی و مکتوب است عرصه‌ای بسیار عالی برای مطالعات ساختارگرایانه به شمار می‌رود» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۹۱).

«تودوروف، روایت‌شناس بلغاری در کتاب دستور زبان دکامرون (۱۹٦۹) نظریه‌ی خود را بر پایه‌ی زبان شناسی بنا می‌نهد» (مکاریک، ۱۳۸٤: ۱۵۱). تودوروف تلاش کرد ساز و کار روایت را مشخص کند. وی روایت را دارای سه واحد می‌داند: «دو نوع اول، سازه‌های تحلیلی هستند و نوع سوم به‌صورت تجربی حاصل می‌شود، این سه نوع عبارتند از: گزاره[۱۷]، پی‌رفت[۱۸]، متن» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۸٦).

همان‌گونه که در روش ساختارگرایی مرسوم است تودوروف با کوچکترین واحد روایی آغاز می‌کند. وی کوچکترین واحد روایی را گزاره می‌نامد؛ به عبارتی «هر گزاره جمله‌ی روایی کاملی است، در برابر جمله‌ای تام در دستور زبان» (احمدی، ۱۳۷۸: ۲۸۳). تودوروف توضیح می‌دهد که گزاره‌ها دو نوع هستند: الف) گزاره‌های وصفی که از ترکیب شخصیت و وصف شکل می‌گیرند: «الف، شرور است». ب) گزاره‌های فعلی که از ترکیب شخصیت و کنش ایجاد می‌شوند: «الف، ب را می‌کشد» (تایسن، ۱۳۷۸: ۳٦۸). تودوروف سطحی بالاتر از گزاره‌ها را هم در نظر می‌گیرد و آن را پی‌رفت می‌نامد.

وی گفتمان را در حوزه‌ی روایت‌شناسی به سه مقوله‌ی اصلی تقسیم می‌کند: «زمان (رابطه‌ی میان زمان وقوع داستان و زمان روایت آن، وجه (شکل و میزان بازنمود روایی)، و حالت (شیوه‌ی اشاره به عمل روایت‌گری در ضمن روایت). نخستین مقوله‌ی گفتمان روایی، یعنی زمان، متشکل از وجوه سه‌گانه‌ی زیر است: پی‌رفت، دیرش و بسامد. مفهوم پی‌رفت (رابطه‌ی میان توالی زمانی رویدادها در داستان و توالی پس و پیش شده‌ی همان رویدادها در متن) را، هم در سطح خرده ساختاری و هم در سطح کلان ساختاری می‌توان تحلیل کرد. موضوع تحلیل در سطح خرد، رویداد فرعی کوتاهی است که بر حسب جایگاهش در توالی داستان به بخش‌های زمانی کوچکتری تقسیم می‌شود» (بوت، ۱۳۸۹: ۷۳-۷۲). پی‌رفت می‌تواند احساس روایت کاملی را در خواننده ایجاد کند و به همین دلیل از پنج گزاره تشکیل می‌شود: ۱- موقعیت متعادل تشریح می‌شود. ۲- نیرویی موقعیت متعادل را بر هم می‌زند. ۳- موقعیت نامتعادل به وجود می‌آید. ٤-

---

۱۷- proposition

۱۸- sequence

نیرویی برخلاف نیروی گزاره‌ی دوم موقعیت متعادل را برقرار می‌کند. ۵- موقعیت متعادل تازه‌ای ایجاد می شود.

پی‌رفت کامل متشکل از پنج گزاره است. «یک روایت آرمانی با موقعیت پایداری آغاز می‌شود که نیرویی آن را آشفته کرده است. پیامد آن یک حالت عدم تعادل است، سپس با عمل نیرویی در خلاف جهت نیروی پیش گفته، تعادل برقرار می‌گردد. این تعادل دوم شبیه تعادل نخست است اما این دو هیچ‌گاه یک چیز نیستند» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۹۱). پس از این تودوروف نتیجه می‌گیرد که در هر نوع روایت دو نوع اپیزود هست: «یکی اپیزود وضعیت که موقعیت متعادل اولیه و موقعیت متعادل تازه‌ای را تشریح می‌کند که در انتهای روایت ایجاد می‌شود و دیگری اپیزود گذرا است که حالت متعادل را بر هم می‌زند» (همان: ۹۲).

تودوروف برای ترکیب پی‌رفت‌ها سه شیوه را ارائه می‌دهد: «۱-درونه‌گیری[۱۹]: در این روش به جای یکی از پنج گزاره‌ی پی‌رفت اصلی، یک پی‌رفت کامل دیگر قرار می‌گیرد و کارکرد همان گزاره‌ای را که جایگزین آن شده است برعهده می‌گیرد؛ به تعبیری دیگر یک پی‌رفت کامل فرعی در دل پی‌رفت اصلی قرار می‌گیرد و جانشین یکی از گزاره‌های آن می‌شود؛ به عنوان مثال گزاره‌های اول، دوم و سوم ذکر می‌شود و سپس به جای گزاره‌ی چهارم یک پی‌رفت کامل قرار می‌گیرد و بعد از آن گزاره‌ی پنجم می‌آید. ۲- زنجیره‌ای[۲۰]: در این حالت، پی‌رفت‌ها مانند حلقه‌های یک زنجیر به طور متوالی از پس یکدیگر قرار می‌گیرند. یک پی‌رفت به‌طور کامل ذکر می‌شود و سپس پی‌رفت کامل دیگری به دنبال آن می‌آید.

۳- تناوب[۲۱] (در هم تنیدگی)[۲۲]: به این شکل حاصل می‌شود که گاه گزاره‌ای از پی‌رفت نخست، پس از گزاره‌ای از پی‌رفت دوم می‌آید، و گاه گزاره‌ای از پی‌رفت دوم پس از گزاره‌ای از پی‌رفت نخست واقع می شود» (همان:۹٤-۹۳).

تودوروف در جنبه‌ی کلامی به مسائلی چون وجه[۲۳]، زمان[۲٤]، دید[۲۵] و لحن[۲٦] می‌پردازد. وجه به میزان حضور وقایعی که در متن آمده‌اند، مربوط می‌شود. زمان به رابطه‌ی زمان سخن داستانی و زمان دنیای

۱۹- encnassement

۲۰- enchainement

۲۱- alternance

۲۲- entrelacement

۲۳- mode

داستانی می‌پردازد. دید، به این مسأله اشاره می‌کند که از چه موقعیتی می‌توان موضوع را مشاهده نمود. و لحن به میزان حضور راوی در داستان می‌پردازد. وی در زمینه‌ی وجه، با الهام از ژرار ژنت سه سطح گنجاندگی کلام را مشخص می‌نماید:

«۱- سبک مستقیم، که در آن سخن هیچ تغییری نمی‌بیند.

۲- سبک غیرمستقیم یا سخن انتقالی، که در آن محتوای آن‌چه گفته می‌شود، حفظ می‌گردد، اما این محتوا از نظر دستوری با کلام راوی در هم می‌آمیزد؛ همچنین ممکن است گفتار خلاصه شود یا ارزیابی‌های عاطفی آن حذف شود. سبک مستقیم آزاد در این دسته‌بندی جای می‌گیرد، که حد وسط سبک مستقیم و غیرمستقیم است. در این از شکل دستوری سبک غیرمستقیم استفاده می‌شود ولی تنوّعات سخن اصلی همچنان در سخن باقی می‌ماند.

۳- تغییر کلام شخصیت داستانی (سخن روایت شده) زمانی حاصل می‌شود که هیچ یک از عناصر کنش کلامی حذف نشود و تنها به ثبت مضمون آن بسنده شود» (همان: ۵۷-۵۵).

تودوروف در باب زمان به سه عنصر اشاره می‌کند:

«۱-ترتیب: نشان می‌دهد زمان روایت (سخن) هیچ‌گاه با زمان روایت شده (داستان) متوازن نیست. این مسأله باعث زمان‌پریشی می‌شود، که نمود بارز آن در پیشواز یا بازگشت زمانی است.

۲- از نظر دیرش زمانی[۲۷]: در این زمینه باید زمان عمل نقل شده را با زمان روایت سنجید. این سنجش باعث می‌شود به حالت‌های گوناگونی دست یابیم: الف- تعلیق زمانی، این حالت هنگامی رخ می‌دهد که زمان سخن در زمان داستان قرینه‌ای نداشته باشد؛ مانند توصیف‌ها و اندیشه‌های عام. ب- حالت عکس آن، زمانی که زمان داستانی هیچ قرینه‌ای در زمان سخن نداشته باشد، یعنی کنار گذاشتن یک دوره‌ی زمانی یا حذف آن. ج- حالت تطابق کامل دو زمان، از طریق سبک مستقیم و گنجاندن واقعیت داستانی در سخن تحقّق می‌پذیرد. د- حالت بینابین، که در آن زمان سخن یا طولانی‌تر از زمان داستان است یا کوتاه‌تر از آن.

---

۲٤- temps

۲۵- vision

۲٦- voix

۲۷- duree

۳- بسامد[۲۸]: آخرین رابطه‌ی میان زمان سخن و زمان داستان بسامد است. بسامد به سخنی دقیق‌تر ارتباط میان شمار زمان‌هایی است که رخدادی روی می‌دهد و شمار زمان‌هایی که همان رخداد بازگویی یا روایت می‌شود. به واقع، بسامد با تمهیدات راوی برای نقل و روایت تکرار شونده یا فشرده پیوند دارد. ضروری است ذکر شود که هیچ رخدادی در تمام جنبه‌ها و سویه‌هایش تکرارپذیر نخواهد بود و هیچ بخش یا زنجیره‌ی تکرارشونده‌ای از متن نیز همان نیست که از قبل بوده است؛ زیرا جایگاه جدید رخداد و سخن روایی بافت متفاوت با گذشته دارد. در قسمت بسامد سه حالت پیش روی ماست: الف-روایت تک‌محور، روایتی که یک رخداد توسط یک راوی بدون شرح و تفسیر تنها یکبار توضیح داده می‌شود. چنین شکلی از بسامد، عمومی‌ترین نوع بسامد روایی و مبتنی بر رابطه‌ی میان شمار زمان داستان و شمار روایت آن در سخن است. در چنین حالتی، به لحاظ بسامدی، هر رخدادی مطابق با یک واحد روایی است.

ب- روایت چندمحور، یک رخداد توسط چند شخصیت یا راوی بیان می‌شود، هر راوی نظرگاه خود را نسبت به رخداد بیان می‌کند.

ج- روایت تکرار شونده، یک راوی چند رخداد را بیان می‌کند. روایت تکرارشونده در تمام ادبیات کلاسیک تمهیدی شناخته شده است که البته نقش محدودی در آن ایفا می‌کند. نویسنده معمولاً حالت پایدار آغازینی را به کمک افعال استمراری ( که ارزش تکرارشونده دارند) بیان می‌کند، و این عمل را پیش از وارد کردن مجموعه رخدادهای ویژه‌ای انجام می‌دهد که گزارش او را خواهند ساخت» (همان: ٦٢-٥٩).

در زمینه‌ی زاویه‌ی دید، دو مسأله مطرح می‌نماید: دید درونی و دید بیرونی یا دید «از داخل» و دید «از خارج». درونی‌ترین دیدها، دیدی است که تمامی اندیشه‌های شخصیت را به ما بنمایاند. یا فقط یک شخصیت واحد می‌تواند از داخل دیده شود یا آن که همه‌ی شخصیت‌ها اینگونه به دید درآیند و این به پیدایش روایی با راوی دانای کل، منجر می‌شود.

لحن، از دیگر مسائل مهمی است که تودوروف به آن پرداخته است. او معتقد است که بدون راوی هیچ روایتی وجود ندارد. از نظر او یا راوی آشکارا در متن حضور دارد، یا اینکه پنهان است. راوی پنهان همان نویسنده‌ی ضمنی است. او خاطر نشان می‌کند که روایت اول شخص نمی‌تواند دلیل خوبی برای شناسایی

۲۸- frequence

این دو از هم باشد؛ زیرا راوی می‌تواند از ضمیر من استفاده کند ولی در دنیای داستان حضور نیابد و در مقام نویسنده‌ی داستان خودنمایی کند.

«لحن به این مسأله می‌پردازد که راوی، نویسنده نیست. نویسنده، راوی حقیقی داستان است، یا به عبارت دقیق‌تر، نویسنده فاعل سخن گفته شده است. در جمله‌ی «من خانه‌ای می‌بینم»، یک «من» وجود دارد که خانه را دیده است و یک «من» که فاعل حقیقی است و دارد رویداد را روایت می‌کند. این دو را نباید با هم یکی گرفت. نویسنده نام‌پذیر است. راوی برخلاف قهرمان روایت حرف نمی‌زند، بلکه بازگویی می‌نماید. راوی می‌تواند در داستان نقش مرکزی داشته باشد یا اینکه شاهدی کنار گرفته از ماجرا باشد» (همان: ٧٤-٧٢).

## ١-٣- پرسش‌های پژوهش

١- دو داستان «چشم به راه بانو» و «مرگ پلنگ» دارای چه ساختاری هستند؟

٢- شیوه‌ی روایت‌گری نویسنده در داستان‌ها چگونه است؟

## ١-٤- اهداف پژوهش

**١**- قابل فهم و درک کردن داستان‌های «چشم به راه بانو» و «مرگ پلنگ» برای خوانندگان و علاقه‌مندان حوزه‌ی داستان.

٢- تعیین ساختار دو داستان «چشم به راه بانو» و «مرگ پلنگ».

٣- تبیین نوع ترکیب پی‌رفت‌های هر یک از داستان‌های «چشم به راه بانو» و «مرگ پلنگ».

## ۱-۵- جامعه‌ی آماری

دو داستان «چشم به راه بانو» و «مرگ پلنگ».

## ۱-٦- روش پژوهش

تحلیل ساختاری.

# فصل دوم: تحلیل و بررسی

## ۲-۱- پیرنگ خطی داستان «چشم به راه بانو»

در این داستان با سرگذشت پیرمردی آشنا می‌شویم که منتظر بانویش لیالی است که به صورت عقابی از شرق آسمان ظهور خواهد کرد ولی در کنار آن از اتفاقاتی که برای قبیله‌اش می‌افتد از جمله: حمله‌ی پلنگ، ظلم و ستم امنیه‌ها، تبعید ایل مواجه می‌شویم.

یک روز نعمت‌الله به شهر می‌رود تا وام بگیرد، در راه که برمی‌گردد با حمله‌ی پلنگ کشته می‌شود. ایل منتظر او بودند ولی آلامات که صد و بیست سال داشت و پیشگو بود، می‌دانست حادثه‌ای شوم در انتظار است. برای پیدا کردن نعمت‌الله رفتند ولی او را کشته یافتند. حبیب‌الله به شهر رفت تا از امنیه‌ها بخواهد یا خودشان پلنگ را بکشند یا به آن‌ها اجازه‌ی این کار را بدهند. کار او در شهر طول کشید ولی آلامات گفت که سه‌شنبه برمی‌گردد. همه منتظر بودند تا سه‌شنبه فرا رسید و حبیب‌الله با تفنگ بدون فشنگ برگشت. همه ناراحت شدند و گفتند اگر این خبر به امنیه‌ها برسد همه‌ی ما را تبعید می‌کنند. تصمیم گرفتند تفنگ را در گور نعمت‌الله پنهان کنند. ولی دو نفر شبانه آمدند و گور نعمت‌الله را آتش زدند و تفنگ را با خود بردند. روز بعد سوارانی از امنیه‌ها آمدند و کدخدا (حبیب‌طلا) را با خود بردند. امنیه‌ها گفتند شما سلاح دارید. کدخدا گفت برادرم را فرستادم ولی دست خالی بازگشت. امنیه‌ها در نهایت کدخدا را با ضمانت رئیس قبیله‌ای که نعمت‌الله قرار بود دامادش شود، آزاد کردند. دولت به دنبال فردی یاغی به‌نام علی‌مراد بود تا او را بکشند و قرارداد بین آن‌ها و فرانسویان در زمینه‌ی ساختن سد شکل بگیرد. چند روز گذشت و ماه‌گل دختر کل‌اویس (نامزد نعمت‌الله) آمد و به آلامات گفت از طرف مرکز دستور آمده که خود را برای تبعید آماده کنیم.

بعد از مدتی، ژنرال و سواران بسیاری آمدند ولی آلامات مردان را روانه‌ی کوه کرده بود و خودش پافشاری می‌کرد، ولی قبیله‌ی کل‌اویس و دیگر قبایل تسلیم شده بودند. قبیله‌ی آلامات در نهایت تسلیم شد ولی آلامات و سردار گروس به جای ماندند. روزی آلامات به شخم زدن مشغول بود که از دور یکی را دید، وقتی نزدیک شد حبیب‌الله بود. حبیب‌الله گفت که دولت، علی‌مراد را دستگیر و تیرباران کرده و تا زمستان برمی‌گردند. حبیب‌الله رفت و آلامات متوجه صدای عقاب سپید شد، به سوی آن رفت و تا زمانی که رفته بود، اثری از گروس نبود. وقتی برگشت دید که پلنگ، سردار گروس را کشته است. آلامات به جستجوی کشتن پلنگ برآمد، پلنگ را پیدا کرد و با آن جنگید. پلنگ، آلامات را زخمی کرد ولی وقتی آلامات صدای زنگوله‌های قبیله‌ی خود را شنید، قوّت گرفت و پلنگ را کشت. و مدتی دیده فرو بست و ای کاش که نمی-بست که عقابی سپید او را به سوی خود فراخواند. آلامات زانو زد و رو به مشرق آسمان دیده و پیشانی بر خاک نهاد و گفت: «پس کی خواهی آمد بانوی من».

**۲-۱-۱- پی‌رفت‌های داستان**

**پی‌رفت مقدماتی**

ن۱- صدای شیهه‌ی اسب‌های چری چور را می‌شنوی آلامات، سر بریده‌ی ایلخان را در تنگه‌ی بلوط یافته اند.

ن۲- آلامات به تیرک بلوطی کپر تکیه داده بود و جانب مشرق آسمان را می‌نگریست.

ن۳- آلامات می‌گفت: روزی لیالی بازمی‌گردد، درست بدان‌گونه که به رؤیای خویش دیده است.

ن٤- آلامات به خود آمد و گفت که نه پیر زال، حکایت مرگ ایلخان، افسانه‌ی هفتاد سال پیش است.

**پی‌رفت اول: انتظار**

ن۱- صدای شادمانی کودکان از دره، از دل کوچه باغ‌های آبادی بلند بود.

ن۲- آلامات چشم به جانب آبادی دواند، آبادی زیر پایش بود.

ن۳- گاو باردار از کنار نهر پایین آبشار ماغ می‌کشید.

ن٤- مهربانو عروس حبیب‌الله بود، تازه عروس ایل هفت لنگ که او را به خون‌بها آورده‌اند.

ن٥- علی میرزا در باغ پای بوته‌ی خیاری نشسته بود و خیارک نورس را می‌بوئید.

ن٦- از بالای کوه «مل گزاری» صدای یکریز لرزش زنگوله گله‌یی می‌آمد.

**پی‌رفت فرعی: یادآوری خاطرات**

ن۱- صدای رپ رپه‌ی سم اسبان انگلیسی شنیده می‌شد.

ن۲- زنی با هراس از خیمه بیرون آمد و گفت «ای مردان ایل، اجنبی‌ها».

ن۳- آلامات بالا بلند هفده ساله نهیب زد، تفنگم را بیاورید.

ن٤- آلامات می‌گوید انگلیسی‌ها باید از سرزمین ما بیرون بروند.

ن٥- مردی گفت کوتاه بیا جوان، شما را خلع سلاح می‌کنند.

**ادامه‌ی پی‌رفت اول**

ن۷- آلامات گرز از کف داد و از قیلوله‌ی کوتاه خود درگذشت.

ن۸- پنجاه سال تمام بود که ایل به دیدن آلامات بر درگاه کپرش عادت کرده بودند، همه می‌دانستند که او منتظر است.

ن۹- آلامات بر نقش پای عشق خویش، عقابی سپید و عظیم دیده بود.

ن۱۰-اهل ایل به آلامات می‌گفتند که آن عقاب، روح لیالی است.

**پی‌رفت دوم: کشته شدن نعمت‌الله**

ن۱- نعمت‌الله برای گرفتن وام به شهر رفت.

ن۲- ایل منتظر رجعت نعمت‌الله بودند.

ن۳- آلامات نگاهش به سمت کوهه‌ی کتاب‌ها میل کرد، دلش برای خواندن شاهنامه تنگ شده بود.

ن٤- خوانا همسر کدخدا سیلی به رخسار زد و گفت: گاو پا به زاست.

ن٥- حبیب‌الله رفت و آلامات را در مورد زائیدن گاو خبر کرد.

ن٦- آلامات توانست گاو و گوساله‌ی نوزاد را نجات دهد.

ن۷- حبیب‌الله به آلامات پیشگو می‌گوید از این بادی که می‌وزد چه می‌شنوی.

ن۸- آلامات گفت بوی موی پلنگ می‌آید.

ن۹- دو سوار، قاطری را در راه در پیش می‌آوردند که جسد نعمت‌الله بر روی آن بود.

ن۱۰- نعمت‌الله با حمله‌ی پلنگ کشته شده بود.

ن۱۱- شیون به ایل افتاد.

ن۱۲- حبیب طلا به سلطان علی گفت برو به ایل کل اویس بگو نامزد ماه‌گل، هلاک پلنگ شد.

**پی‌رفت سوم: مراسم به خاک سپاری نعمت‌الله**

ن۱- جسد دریده‌ی نعمت‌الله را بر سنگاب بزرگ نهاده و پارچه‌ای سپید بر او کشیدند.

ن۲- علی میرزا اسب سفید را آیینه‌بندان می‌کرد تا به آیین ایل میت را به گرد حجله بگردانند.

ن۳- آلامات به نزدیک جسد نعمت‌الله رفت و شروع به خواندن کرد و محزون می‌گریست.

ن٤- جسد نعمت‌الله را بر زین اسب آذین بسته نهادند و هفتاد و هفت بار، میت را به گرد حجله گرداندند.

ن۵- سواران دیگر ایلات، سیاه‌پوش، گروه گروه رسیدند.

ن٦- میت بر شانه‌ی مردان و به جانب چشمه‌ی مقدس مزارگاه رفتند.

ن۷- «کل اویس» مینار دخترش «ماه‌گل» نامزد سیاه‌پوش نعمت‌الله را پس آورده بود.

ن۸- آلامات، جسد پاره پاره‌ی نعمت‌الله را می‌شست و می‌گریست.

ن۹- آلامات، مینار ماه‌گل را همانند بالشی بالای گور نهاد و همه سویش را از گلبرگ‌ها آراست.

ن۱۰- آلامات جسد را در گور نهاد و گفت فانوس روشن کنید.

**پی‌رفت چهارم: رفتن حبیب‌الله برای یافتن سلاح**

ن۱- قاصد کدخدا دست خالی برگشت و گفت قرارگاه نظام شاهی گفتند: گلوله‌ی دولت را حرام پلنگ نمی‌کنیم.

ن۲- حبیب طلا، حبیب‌الله را مخفیانه روانه‌ی ولایات اعراب کرد تا سلاحی برای کشتن پلنگ به دست آورد.

ن۳- آلامات از آن شبی که لیالی در پی ماه رفت و باز نیامد به یاد می‌آورد.

ن٤- از بلاد ایل جلیلوند، خبر آوردند که پلنگ، آسیابان پاریاب را دریده است و هنوز خبری از حبیب‌الله نبود.

ن۵- «کل اویس»، ماه گل را نامزد الله کرم هفت لنگ کرد.

ن٦- آلامات وقتی بوی اسب می‌شنید هزار حکایت از رؤیای ولایت چری چور می‌دید.

ن۷- آلامات و سردار گروس هر دو عاشق لیالی بودند.

ن۸- کل اویس و الله کرم و بسیاری از مردان ایل آلامات به دنبال پلنگ رفتند.

ن۹- پلنگ به الله کرم نامزد ماه‌گل حمله کرد و او را کشت.