

Functions of narrative elements in the war epic seven battalions

H.Hemati¹ H. Bassak²

کارکرد عناصر روایی در جنگ هفت گردان

شاهنامه

حجت الله همتی^۱ حسن بساک^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۱/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۸/۱۷

Abstract

چکیده

ساختار داستانی ماهیتی دارد که با تأثیر از عناصر خود، شکلی گنشی و روایی می‌پذیرد. نویسنده در پرتو این خصوصیات و عناصر ساختاری مانند: طرح و نقشه، زاویه‌ی دید، کشمکش، بحران، نقطه‌ی اوج و گره‌گشایی، ساختاری داستانی را پی می‌ریزد. در این جستار پس از طرح مباحث نظری در باب ادبیات داستانی و هر یک از عناصر سازنده داستان، به تحلیل این عناصر در ماجرای جنگ هفت گردان در شاهنامه پرداخته خواهد شد؛ و پس از تحلیل داده‌ها به این نتیجه می‌رسد که، - بدون در نظر گرفتن پاره‌ای سستی‌ها- فردوسی در پردازش این داستان توانسته است، به خوبی عناصر داستان را در پیشبرد حوادث به کار گیرد و طرحی منسجم و استوار مبتنی بر روابط علی و معلولی را پی‌ریزی کند. کیش‌ها و گفت‌گوهای شخصیت‌ها در این داستان نتیجه‌ی طبیعی حوادث است و متن داستان، با ساختاری تقریباً پیوسته، مبنی بر شروع از وضعیت پایدار و تغییر وضعیت به سوی موقعیت پایداری متفاوت با وضعیت اول پیروی می‌کند.

کلیدواژه‌ها: فردوسی، نقد ساختاری، عناصر روایی،

جنگ هفت گردان

1. Assistant professor of Azad university, Gachsaran, Iran

2. Associate professor of Persian Language and Literature at Payam noor university

۱ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، گروه زبان و ادبیات فارسی،

گچساران، ایران (نویسنده مسؤول)

۲ دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

مقدمه و طرح مسأله

شاهنامه فردوسی گنجینه بی بها و گران سنگ زبان و ادبیات فارسی است. شاهنامه پژوهان در حوزه زبان و محتوای شاهنامه، تحقیقات بسیار گسترده‌ای انجام داده‌اند. اینکه شاهنامه از نظر طبقه‌بندی ادبی جزء کدام نوع ادبی قرار می‌گیرد و ویژگی‌های کدام نوع ادبی را بیشتر در خود دارد، می‌تواند پرسشی نو و قابل طرح در شاهنامه‌پژوهی باشد. اشاره صریح و مکرر فردوسی به داستانی و روایی بودن شاهنامه، می‌تواند نگرشی از دیدگاه داستان‌نویسی و عناصر آن به روی خوانندگان این اثر بگشاید. اگرچه به احتمال زیاد چارچوب داستان‌های شاهنامه از پیش طرح ریزی شده و در اختیار فردوسی قرار گرفته است، اما، پرورش شخصیت‌ها، روابط علت و معلولی قوی میان حوادث، فضا سازی، صحنه پردازی، گفت و گوهای متنوع و متناسب با وضعیت موجود، کشمکش‌های مختلف و بهره‌گیری از اغلب عناصر داستانی، شاهنامه را مجموعه‌ای بسیار منسجم و کارآمد در زمینه داستان پردازی قرار داده است.

در این جستار توجه نگارندگان به بررسی عناصر اصلی داستان در ماجرای جنگ هفت‌گردان معطوف است. در واقع پرسش اصلی تحقیق این است که آیا می‌توان ماجرای جنگ هفت‌گردان را "داستان" نامید و یا باید از واژگان دیگری (مثلاً: قصه، حکایت و...) در معرفی این متن سود برد؟ بنابراین پس از طرح مباحث نظری در باب ادبیات داستانی و هر یک از عناصر سازنده داستان، به تحلیل این عناصر در ماجرای جنگ هفت‌گردان در شاهنامه پرداخته می‌شود. بدیهی است با واکاوی هریک از عناصر داستانی هم می‌توان به هنر داستان پردازی نویسنده پی برد و هم دقیقتر محتوا و کارکرد پیام و اندیشه اثر را شناخت.

در باب داستان پردازی و هنر فردوسی در این زمینه تحقیقات شایان توجه و ارزشمندی صورت گرفته است، استاد سعید حمیدیان در کتاب «درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی»، ضمن ارائه دیدگاه‌های ارزشمند در باب جایگاه اسطوره در شرق و غرب و نیز پرداخت ویژگی‌های شاهنامه، به ساختار داستان-های سنتی و برخی عناصر داستان نویسی در شاهنامه به صورت بسیار کلی اشاره کرده است. مهدی محبتی نیز به بررسی بسیار اجمالی و گذرای برخی عناصر شاخص داستان نویسی در دو داستان «رستم و اسفندیار» و «رستم و سهراب» در کتاب «پهلوان در بن بست» پرداخته است. محمد حنیف نیز در کتاب «قابلیت‌های نمایشی شاهنامه» ضمن اشاره بسیار موجز به برخی عناصر داستانی، بیشتر تطبیق داستان‌های شاهنامه با متون نمایشی را مورد مطالعه قرار داده است و در این بین به داستان‌هایی مانند «زال»، «سیاوش» و «رستم و اسفندیار» اشاراتی کرده است. فرزانه معینی در مقاله‌ای با عنوان «بررسی برخی عناصر داستانی ضحاک» و جلال خالقی مطلق در مقاله‌ای با عنوان «عناصر درام در برخی از داستان‌های شاهنامه» ساختار داستانی روایات شاهنامه را بررسی کرده است.

در این جستار با روش کتابخانه‌ای و تحلیل آماری داده‌های مطالعاتی به بررسی دقیق و جزئی هر یک از عناصر شاخص داستانی در جنگ هفت‌گردان که با وجود کوتاهی، بسیار محرک و زیبا بیان شده، پرداخته‌ایم.

باید توجه داشت که داستان مورد نظر ما به علت اغراق و مبالغه‌ها و مکان‌ها و زمان‌های نامعین و مبهم در داستان‌های حماسی و نیز بسیاری موارد دیگر، فاقد تطبیق کامل و تام با همه سنجه‌ها و معیارهای داستان نویسی معاصر است و ابهام در

زمان و مکان در این نوع ادبی خاص، فرضیه‌ی دارای ساختار کامل و تمام عیار بودن این گونه داستان‌ها را مخدوش می‌کند؛ به همین خاطر نگارندگان مدعی روایی و نمایشی بودن مطلق و کامل این داستان نیستند، بلکه فقط در پی تبیین و بازنمایی عناصر شاخص و نمایان داستانی این متن هستند، تا ذره‌ای بسیار خرد و ناچیز از علل جذابیت و کشش بی نظیر و ممتاز شاهنامه فردوسی نمایانده شود و در نهایت با اثبات وجود بسیاری ویژگی‌ها و عناصر داستانی در این متن، بتوان آن را به عنوان داستان، معرفی کرد.

حال باید دید که فردوسی توانسته است در ساختار کلی شاهنامه، ماجرای جنگ هفت گردان را با طرحی تقریباً منسجم و پیچ و خم‌های داستانی مخصوص به خویش، با بهره‌گیری از عناصر داستانی، به ساختاری نسبتاً یکپارچه تبدیل کند، به گونه‌ای که بتوان نام داستان بر آن اطلاق کرد؟

داستان و ساختار آن

اشکال جدید نویسندگی در ایران، از عهد مشروطه و تحت تأثیر ادبیات غرب پا به عرصه‌ی وجود نهاد و در سال ۱۳۰۱ با انتشار مجموعه داستان "یکی بود یکی نبود" جمال زاده، رسماً حیات خویش را اعلام کرد. پس از آن لفظ داستان به طور عام برای اشاره به تمام شکل‌ها و سبک‌های داستان‌نویسی (و در تقابل با واژه‌هایی چون حکایت و قصه) مورد توجه قرار گرفت. به همین دلیل در این جستار، از همین واژه‌ی داستان استفاده خواهد شد. هر چند برخی، اصطلاحات دیگری را ترجیح داده‌اند. (براهنی، ۱۳۶۲: ۵) از این جهت که لفظ "داستان" به یکسان به انواع گوناگون مکاتب و سبک‌های داستان نویسی اطلاق می‌شود؛ نخست باید تعریفی مشخص

از داستان، آن‌گونه که در این‌جا مورد نظر است، ارائه شود. آنچه در این مقاله از این واژه‌ی مورد نظر است، داستان به مفهوم کلاسیک آن است؛ یعنی هنری روایی - نمایشی که با قصه و حکایت و... تفاوت اساسی دارد. (سلیمانی، ۱۳۷۰: ۱۰) و یک طرح^۱ کلاسیک آن را قوام می‌بخشد. یعنی داستانی بر مبنای زندگی یک یا چند قهرمان فعال که علیه نیروهای مخالف عمدتاً خارجی و عینی مبارزه می‌کنند تا به هدف خود برسند. یعنی حرکت در امتداد زمان و در چارچوب واقعیتی داستانی که یکپارچه و دارای پیوندهای علی است، برای رسیدن به پایانی مشخص که به منزله‌ی تحولی مطلق و غیر قابل بازگشت است. (مک‌کی، ۱۳۸۲: ۳۲)

بنابراین در این قسمت اشاره‌ای به تعریف ساختار داستان که در تحلیل هر داستان باید بدان توجه داشت اشاره‌ای می‌شود.

عناصر ساختار

هر داستانی ساختاری است متشکل از عناصری که نسبت به هم و نسبت به کل ساختار، وضعیت مشخص و متفاوتی دارند. (محمدی، ۱۳۷۸: ۶۰) این عناصر عبارتند از:

واقعیت داستانی

رابطه‌ی علت و معلولی

شخصیت داستانی

زاویه‌ی روایتی (زاویه‌ی دید)

کنش‌های اصلی داستان

لحن عمومی داستان

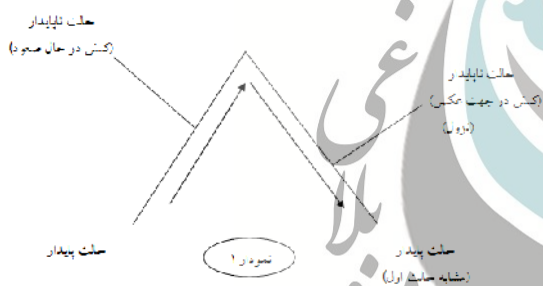
با توجه به این موارد، می‌توان تعریفی دقیق‌تر از

داستان مورد نظر خود ارائه داد:

^۱ plot

حالتی ناپایدار به وجود می‌آورد. با انجام دادن فعالیت در جهت عکس، یک حالت پایدار مجدداً برقرار می‌شود و حالت پایدار دوم، مشابه حالت پایدار اول است. ولی هرگز آن دو همسان نیستند.» (بالایی، ۱۳۶۶: ۲۷۱)

ساختار هر داستانی یک مدار دارد که اصلی-ترین رشته‌ی داستان از آغاز تا پایان است و آنچه این مدار را می‌سازد، کنش‌های اصلی داستان است. (محمدی، ۱۳۷۸: ۷۵) بدین ترتیب می‌توان ساختار هر داستان را به شکل نمودار زیر نشان داد:



هرم معروف به هرم فریتاک، شکلی از طرح ارائه می‌کند که با هرم ساختار (نمودار ۱) مطابقت دارد و نشان دهنده‌ی پیوند و ارتباط تنگاتنگ طرح و ساختار است.

طرح (پیرنگ)

تداوم کنش‌ها به صورت زنجیره‌ای به هم پیوسته، ساختار داستان را شکل می‌دهد. آنچه این داستان به هم پیوسته را به وجود می‌آورد، طرح نامیده می‌شود. «طرح، شاخص‌ترین عنصر کلیدی در میان عناصر داستان است.» (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۰۴) و بنا به تعریف «فورستر»: «نقل حوادث داستان است با تکیه بر موجهیت و روابط علت و معلول». (فورستر، ۱۳۷۵: ۱۱۲) طرح در عین اینکه در کل داستان جریان دارد و اساسی‌ترین عنصر ساختار

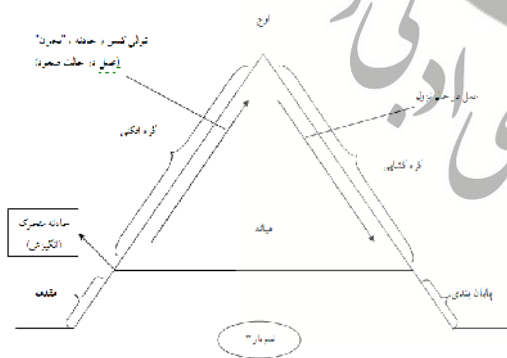
داستان، ساختاری روایی و نمایشی است که با استفاده از زبان و زاویه‌ای روایت می‌شود که نویسنده برمی‌گزیند. واقعیتی است که دارای بدایت و نهایت است و توالی واقعیت در آن بر اساس رابطه‌ی علت و معلولی رخ می‌دهد و شخصیت‌های متقاعدکننده در زمینه‌ی مشخص زمان و مکان داستانی و در قالب جدال و حوادث به کنش‌هایی دست می‌زنند که در پایان به تحول مطلق و غیر قابل بازگشت می‌انجامد.

ساختار داستان

در تعریف ساختار معمولاً به «روابط علی و معلولی رویدادها» توجه می‌شود؛ زیرا داستان مجموعه‌ای از وقایع است که براساس انگیزه‌ای مشخص شکل می‌گیرد و با پیوند منطقی و رابطه‌ی علی و معلولی میان حوادث، خط سیری دارد که خواننده را از ابتدا تا انتها حرکت می‌دهد. بنابراین ساختار ابزاری است که رابطه‌ی اجزا را با یکدیگر و با کل، شکل می‌دهد و با این ترکیب‌بندی از یک شو شکل ظاهری اثر و خطوط داستانی (ساختار بیرونی) را تعیین می‌کند و از سوی دیگر، کارکردها و جنابیت‌های حوادث، شخصیت‌پردازی، گفت‌گو، زمان و مکان و درون-مایه‌ی داستان (ساختار درونی) را تعریف می‌کند.

طرح هر ساختار، روابط و پیوندهای عناصر ساختار را در کل آن تعیین می‌کند. بنابراین «شناخت هر داستان منوط به آن است که به طور هم زمان از عناصر، قوانین و مناسبات ساختار آن آگاهی کافی داشته باشیم.» (محمدی، ۱۳۷۸: ۶۰) «تودروف»، یکی از ساختارگرایان برجسته، ساختار داستان را چنین تعریف می‌کند: «انتقال از یک حالت پایدار به حالت پایدار دیگر. یک داستان با یک وصف پایدار شروع می‌شود که نیرویی آن را برهم می‌زند و در نتیجه،

قهرمان به جدی‌ترین شکل ممکن محک زده می‌شود» (مک کی، ۱۳۸۲: ۱۹۹) و پس از آن «کنشی که شخصیت در نتیجه‌ی بحران تصمیم به انجامش می‌گیرد، به حادثه‌ی تمام عیار و کامل داستان تبدیل می‌شود و نقطه‌ی اوج مثبت یا منفی یا کنایی داستان را رقم می‌زند». (همان: ۲۰۰) این سیر و توالی کنش‌ها و حوادث از عمل پایدار نخستین تا نقطه‌ی اوج، بخش فراز داستان را تشکیل می‌دهد. این بخش را که در آن «سرنوشت دو سوی کشمکش ما را نگران می‌کند» (گلشیری، ۱۳۷۸: ۴۸۱) گره افکنی^۱ نامیده می‌شود. سرانجام در بخش فرود داستان است که «وضعیت دو طرف روشن می‌شود و تغییر می‌کند». (همان‌جا) این بخش را گره گشایی^۲ نامیده‌اند. با توجه به این موارد، نمودار (۲) را می‌توان به شکل کامل‌تر و در قالب نموداری جدید (نمودار ۳) ترسیم کرد:

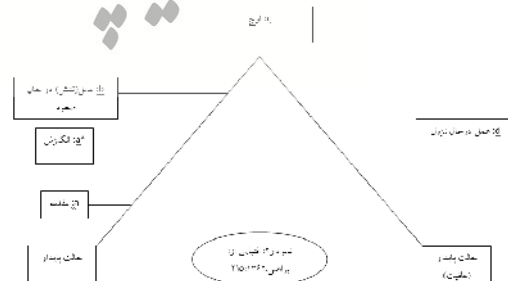


با توجه به آنچه درباره‌ی ساختار داستان گفته شد، اینک می‌توان به بررسی شکل ساختاری داستان جنگ هفت گردان پرداخت. داستان مورد نظر ما ۳۳۴ بیت در ضمن پادشاهی کی کاووس را به خود اختصاص داده است. براساس یک تقسیم‌بندی کلی ۵۷ بیت اول داستان مقدمه (۱۷٪) و ۲۳۵ بیت میانه‌ی

است، ماهیتی مستقل ندارد و مانند دیگر عناصر داستان محسوس نیست.

توضیح اینکه طرح ساختار نیست، بلکه رشته‌ای است که عناصر ساختار را به صورتی به سامان و منسجم به یکدیگر پیوند می‌دهد و «وحدتی می‌آفریند که در ساختار داستان متبلور می‌شود». (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۰۶)

«نخستین حادثه‌ی مهمی که در داستان روی می‌دهد، "حادثه‌ی محرک" علت اولیه و اصلی تمام حوادث بعدی است». (مک کی، ۱۳۸۲: ۱۹) از سوی دیگر وقتی قهرمان، حادثه‌ی محرک را پشت سر می‌گذارد وارد فضایی می‌شود که قانون کشمکش بر آن حاکم است. (همان، ۱۱۹) «حادثه‌ی محرک، توازن نیروها را در زندگی قهرمان، شدیداً بر هم می‌زند». (همان، ۱۲۵) و او را ترغیب می‌کند که تعادل از دست رفته را بازیابد. یعنی به نوبه‌ی خود موجب کنش می‌شود و هر کنشی به صورت زنجیروار، حوادث و کنش‌های دیگری در پی دارد سیر صعودی طرح و ساختار را پیش می‌برد و در نهایت به بحران و رسیدن به نقطه‌ی اوج داستان منجر می‌شود.



منظور از بحران در داستان، «نقطه‌ای است که نیروهای متضاد آخرین بار با هم تلاقی می‌کنند». (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۲۳۳) و در این لحظه، «اراده‌ی

¹ complication

² denouement

شیوه: «رایج‌ترین نوع مقدمه برای انتقال به محیط داستان است». (یونسی، ۱۳۶۵: ۱۱۴) و در حقیقت این مقدمه به خوبی از عهده‌ی وظایفی که برای یک مقدمه شمرده‌اند، برآمده است. این وظایف عبارتند از: جلب رغبت خواننده، آغاز عمل داستان، آلفای لحن و آهنگ کلی داستان، معرفی شخصیت‌های اصلی و وارد کردن آن‌ها به داستان و محیط داستان. غالباً معتقدند که مقدمه‌ی ایستا یا طولانی از رغبت خواننده می‌کاهد و آهنگ کلی و عمل داستانی را کند و ایستا می‌کند. فردوسی داستان را با توصیفی زنده و جاندار از صحنه‌های نبرد و ادوات جنگی و کارزار آغاز می‌کند. خواننده از همان آغاز با تصاویری زنده و جاندار و ضرب‌آهنگی متناسب با موضوع داستان و شخصیت‌هایش که پهلوانانند و چالاک، روبرو می‌شود.

علاوه بر این فردوسی در همان مقدمه، محیط و لحن داستان را به تصویر می‌کشد. تنها کافی است به بسامد واژه‌های مربوط به کارزار در شروع داستان و تأثیر آن بر خواننده توجه کرد. با وجود این واژه‌ها خواننده به سرعت درمی‌یابد که محیط رخداد وقایع درخور ظهور شخصیت‌هایی است که در زمره‌ی پهلوانان و شاهان هستند. این واژگان بی‌تردید ذهن خواننده را برای رویارویی با داستانی پر از کشمکش و نبرد آماده می‌سازد.

که گفت آن سراینده مرد دلیر
که ناگه برآویخت با نره شیر
که گر نام مردی بجویی همی
به خون تیغ هندی بشویی همی
ز بس‌ها نبایدت پرهیز کرد
که پیش آیدت روز مرگ و نبرد

(فردوسی، ۱۳۷۹: ۲۳۸)

داستان (۷۰٪) و ۴۲ بیت پایان بندی داستان (۱۳٪) را شکل می‌دهد. نظری کلی به نمودار ۳ نشان می‌دهد که حجم داستان به شکلی مناسب، میان این سه بخش تقسیم شده است.

ساختار داستان جنگ هفت گردان

«جهان پهلوان رستم، زمانی جشن‌گاهی با شکوه در ریوند خراسان، آنجا که بعد ها آتشکده بُرزین مهر فروزان گشت، با سرداران و گردان ایران برپا ساخت تا روزی چند به رامش و باده نوشی سرکنند. روزی گیو در مستی پیشنهاد کرد که این مجلس بزم را به شکارگاه افراسیاب برند و هفته‌ای در آن دشت پر نخچیر به شکار و رامش پردازند. از پهلوانان، هفت گرد با نظر او همداستانی کردند و سحرگاه روز بعد، گودرز و گیو، طوس و گرگین، بهرام و زنگه شاوران و گسته‌م و گرازه، همراه رستم دستان بدان شکارگاه که میان جیحون و بیابان خوارزم و سرخس بود شتافتند و مرغان و آهوان بسیار به تیر افکندند و بر بابزن‌ها کشیدند و بر آتش کباب کردند و در پی کباب می‌ناب درکشیدند و بر سبزه آریدند. هفته‌ای اینچنین به خوشی و سرمستی برایشان سرآمد. روز هشتم رستم به پهلوانان گفت که بی‌گمان خبر این نخچیرگاه را به افراسیاب رسانده‌اند، باید هوشیار بود و به نوبت بر راه جیحون دیده‌بانی کرد مبادا ناگهان با لشکری انبوه بر سر ما بتازند. پیش بینی جهان پهلوان خردمندانه بود، چه افراسیاب به قصد غافلگیر کردن گردان ایران با لشکری انبوه به سوی آنان حرکت کرده بود.» (دبیرسیاقی، ۱۳۷۸: ۲۱)

مقدمه‌ی داستان نقلی است که با اولین حادثه‌ی محرک، آنجا که افراسیاب به قصد غافلگیر کردن پهلوانان ایرانی با لشکری انبوه به سوی آنان حرکت می‌کند به میانه داستان پیوند می‌خورد. این

حادثه ۴: گرزم از لشکر توران بر گرگین تاخت و به نیزه اسب او را از پا درآورد.
کنش: گيو به یاری گرگین رسید و گرزم را از روی زمین افکند و کشت.
حادثه ۵: پیلسم برادر پیران که دلیری جوان و جنگاور بود به میدان تاخت و تیری بر اسب گرگین زد.

کنش: گسستهم به یاری گرگین رسید.
حادثه ۶: پیلسم با هر دو درآویخت و به ضرب شمشیر کلاه آهنی از سر وی بیفکند.
کنش: زنگه شاوران به یاری دو پهلوان ایران آمد.
حادثه ۷: پیلسم به ضرب تیغ برگستوان اسب او را درید و زنگه شاوران به زمین افتاد.
کنش: گيو به سه پهلوان ایرانی پیوست.
حادثه ۸: پیلسم با هر چهار، دلیرانه در آویزش آمد و با هر چهار برابر بود.

کنش: پیران که برادر را تنها دید به یاری او شتافت و پهلوانان ایرانی را سرزنش کرد که چهار تن با یک تن به نبرد برخاسته اند.
حادثه ۹: رستم وارد کارزار می شود.
کنش: با رسیدن رستم به آن جایگاه پیلسم و پیران، صلاح در گریز دیدند.

حادثه ۱۰: افراسیاب، الکوس را که همواره دم از جنگ با گيو و رستم می زد به میدان فرستاد
کنش: الکوس به میدان آمد و با زواره روبرو شد و پنداشت که او رستم است.

حادثه ۱۱: زواره با نیزه بر او حمله برد.
کنش: الکوس گریزی بر او زد که بیهوش از زمین به زمین افتاد.

حادثه ۱۲: پیاده شد تا سر از تنش جدا کند.
کنش: رستم به یاری برادر شتافت و الکوس را به نیزه از زمین برگرفت و به زمین افکند و کشت.

تصمیم و عمل افراسیاب، کنش اصلی داستان را سبب می‌شود و بدین ترتیب داستان، به میانه‌ای پر از حوادث گره می‌خورد (حوادثی که پس از این بیان می‌شود) و با توالی حوادث و کنش‌ها به سوی فرجام می‌شتابد.

میانه‌ی داستان

میانه‌ی داستان را تعدادی از حوادث و کنش‌ها شکل می‌دهد که با رابطه‌ی علی به هم مربوط شده‌اند. حوادث و کنش‌های داستان را می‌توان به دو دسته‌ی اصلی و فرعی تقسیم کرد. حوادث و کنش‌های اصلی در پیشبرد داستان نقش اساسی ایفا می‌کند و حوادث فرعی نیز به نوبه‌ی خود داستان را بسط و گسترش می‌دهد و به اصل واقع نمایی داستان یاری می‌رساند. در این جا تنها به ذکر حوادث و کنش‌های اصلی داستان بسنده می‌شود. این ترتیب و توالی کنش‌ها و حوادث عبارت‌اند از:

حادثه ۱: افراسیاب به قصد غافلگیری گردان ایران با لشکری انبوه به سوی آنان حرکت کرد.

کنش: گرازه که در دیده‌بانی بود، متوجه هجوم لشکر دشمن از آن سوی رود جیحون شد و رستم و دگر پهلوانان را آگاه ساخت.

حادثه ۲: گيو راه بر افراسیاب بست. (تا گردان جامه رزم بپوشند).

کنش: رستم و دیگر پهلوانان جامه رزم پوشیدند و آماده نبرد شدند.

حادثه ۳: گردان ایرانی همگی بی درنگ بر سپاه کوفته و درمانده افراسیاب که پراکنده از رود گذشته بودند، تاختند و در جنگی سخت گروهی را کشتند و جمعی را گریزاندند.

کنش: افراسیاب که انتظار چنین حمله‌ای را نداشت سران لشکر را به جنگ تحریض کرد.

نمودار شماره‌ی ۴ مهارت و استادی فردوسی را در پرداخت گره‌افکنی و گره‌گشایی داستان آشکار می‌کند. چه، در قسمت گره‌افکنی در پی ایجاد هول و ترس (تعلیق) در خواننده است و تعدد حوادث و کنش‌ها این امر را ممکن می‌سازد. اما غالباً یک گره-گشایی خوب و مؤثر، از حوادث و کنش‌های کمتری برخوردار است. چون خواننده پس از نقطه‌ی اوج که بیشترین حساسیت را بر می‌انگیزد، خواستار حل بحران در مدتی کوتاه است. تحلیل حوادث و کنش-های اصلی داستان بیانگر این است که، ۷۳٪ از حوادث و کنش‌ها مربوط به گره‌افکنی و ۲۷٪ مربوط به گره‌گشایی است. مجموعه‌ی این عوامل نشان از ساختاری منسجم و استوار دارد که واقعیتهای داستانی را به زیبایی رقم می‌زند و بر خواننده تأثیر می‌گذارد.

نشانه‌ها

نشانه نیز مانند کنش عنصری بنیادی در ساختار داستان است. «حرکت ساختار، به عهده‌ی کنش و توصیف این حرکت‌ها به عهده‌ی نشانه‌هاست.» (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۵۷) به برخی از این نشانه‌ها در داستان اشاره می‌شود:

نشانه‌های فضایی، که عبارت‌اند از: نشانه‌های مکانی و کنشی و زمانی.

نشانه‌های کنشی: «آن دسته از نشانه‌هاست که از موقعیت کنشی خبر می‌دهد و یا تصویر می‌سازد.» (همان: ۱۶۰) تقریباً هیچ متن داستانی از این دسته نشانه‌ها بی‌نیاز نیست و گاه در صورتی که شخصیت و کنشگر یکی باشد، نشانه‌های کنشی همان نشانه-های شخصیتی است. به نمونه‌هایی از این کنش‌ها در متن داستان اشاره می‌شود:

نشانه‌های تصویری ساده:

حادثه ۱۳: گردان ایران به یکباره حمله آورند
کنش: شاه توران نیز که تاب مقاومت در خود و لشکریانش نمی‌دید روی در گریز نهاد.

حادثه ۱۴: رستم سر در پی افراسیاب نهاد و خواست تا به کمند او را بگیرد.

کنش: کمند پُرخم از دست رستم به نشانه سر افراسیاب رها شد، اما افراسیاب به چابکی سر و یال بدزدید و جان از دست جهان پهلوان به سلامت بُرد.

حادثه ۱۵: رستم و گردان ایران، پیروزمند و سرفراز با غنائم بازمانده از لشکریان افراسیاب نزد کاووس آمدند.

کنش: کاووس، گردان ایران را نواخت و آنان را انعام فرمود.

می‌بینیم که حوادث داستان زاینده‌ی کنش‌هایی است که خود از تضادهای موجود میان شخصیت‌ها مایه می‌گیرد. اصلی‌ترین این تضادها، تضاد تورانیان و ایرانیان است که بر کل ساختار داستان سایه افکنده است و عامل اصلی بسط و گسترش کنش‌ها است. نمودار زیر بیانگر کل ساختار داستان است:



تهمت‌ن بپوشید ببر بیان
نشست از بر زنده پیل ژیان
بشد پیش توران‌سپه او به جنگ
بغرید همچون دمنده نهنگ

(فردوسی، ۱۳۷۹: ۲۴۱)

نشانه‌ی کنشی تصویری مرکب:

شاید از بهترین این نشانه‌ها در این داستان، توصیفات زنده و جاندار و استادانه‌ای است که در باب شکار و شکارگاه‌ها می‌شود:

به نخچیرگاه رد افراسیاب
بپوشیم تابان رخ آفتاب
ز گرد سواران و از یوز و باز
فرازیدن نیزه‌های دراز
به گور تگاور سمند افکنیم
به شمشیر بر شیر بند افکنیم
به نخچیرکردن به دشت دغوی
ابا باز و یوزان نخچیرجوی
به ژوبین گراز و تدروان به باز
بگیریم یکس به روز دراز

(همان: ۲۳۹)

همه دشت پر خرگه و خیمه گشت
از انبوه آهو سراسیمه گشت
... گه و دشت نخچیر برداشتند
ز گردون همی نعره بگذاشتند
... تلی هر سویی مرغ و نخچیر بود
اگر کشته گر خسته تیر بود

(همان جا)

و یا توصیف بسیار زیبایی که از نبرد رستم و

پیران می‌کند:

چو آتش بیامد بر پیلتن
کز بود نیروی جنگ و شکن
تهمت‌ن به لب‌ها برآورده کف

تو گفتی که بستد ز خورشید تف
برانگیخت اسب و برآمد خروش
بر آن سان که دریا برآید به جوش
سپر بر سر و تیغ هندی به مشت
از آن نامداران دو بهره بکشت

(همان: ۲۴۲)

زاویه‌ی دید^۱ (زاویه‌ی روایتی)

فردوسی در مقام نویسنده از شیوه‌ی روایت سوم شخص استفاده کرده است، اما حفظ فاصله‌ی زیبایی شناختی را کاملاً مد نظر داشته است، به طوری که راوی او، هر چند دانای کل غیر محدود داستان است، کمتر میل دارد که ذهنیت شخصیت‌ها را توضیح دهد و یا کنش‌ها و تضادها را تفسیر کند. نگاهی آماری به ابیات داستان، روشن‌گر این مدعاست:

از تعداد ۳۳۴ بیت داستان، در ۷۴ بیت (۲۲٪) صدای راوی را می‌شنویم و بقیه‌ی داستان (۷۸٪) به گفت-گویی شخصیت‌ها اختصاص یافته است. بدین ترتیب گفت‌گو که عنصری به غایت نمایشی است، در پیشبرد مدار داستان نقش اساسی را ایفا می‌کند و راوی در این ابیات محدود هم بیش‌تر به توصیف صحنه و زمان و مکان می‌پردازد و حتی از توصیف اشخاص تا حد زیادی خودداری می‌کند و غالباً اشخاص داستان از دیدگاه یک‌دیگر و یا کنش داستانی - که غالباً در گفت‌گوها تجلی یافته است - توصیف و معرفی می‌شود.

شخصیت^۲

نویسنده، شخصیت‌های داستان را به سه شیوه معرفی می‌کند که عبارت‌اند از:

^۱ point of view

^۲ character

دلآوری است. از این رو با این سنجه باید شخصیت‌های پویای این داستان را بررسی کرد.

۲- از طریق روایت یا توصیف (نشانه‌ی شخصیتی): که عام‌ترین شیوه‌ی معرفی شخصیت است و فردوسی نیز در این داستان بسیار از آن بهره برده است. مثلاً در توصیف گرزم:

گرزم "دلاور" چو زانگونه دید
سپر بر سر آورد و پیشش دوید

(فروسی، ۱۳۷۹: ۲۴۲)

و یا در توصیف کلی پهلوانان داستان:

چو طوس و چو گودرز کشوادگان
چو بهرام و چون گیو "آزادگان"
چو گرگین و چون زنگه شاوران
چو گسته‌م و خرداد "جنگاوران"
چو گرگین "گردن‌کش تیغ‌زن"
گرازه "گجا بد سرانجمن"

(همان: ۲۳۸)

۳- از راه اندیشه یا نظرگاه دیگر شخصیت‌ها: گیو در هنگام نبرد و میانه‌کارزار به گونه‌ای افراسیاب را مورد خطاب قرار می‌دهد که از گفتار او می‌توان توصیفی از شخصیت افراسیاب به دست داد. انعکاس بخشی از رویکرد تحلیلی و نظرگاه راوی در باب شخصیت‌های داستان را می‌توان از نظرگاه و کلام دیگر شخصیت‌های داستانی دریافت:

یکی نعره زد گیو در کارزار
به افراسیاب آن شه نامدار
که ای ترک بدبخت گمبوده نام
چرا رنجه گشتی بدین کار خام

(همان: ۲۴۳)

همچنین، توصیفی که از کلام گیو درباره رستم و اسفندیار بیان می‌شود و توصیف بخشی از شخصیت رستم و افراسیاب در آن انعکاس دارد:

۱- از طریق کنش: این شیوه مهم‌ترین شیوه‌ی معرفی شخصیت است که فردوسی نیز بیشتر از آن سود برده است. با توجه به کنش شخصیت‌ها است که مثلاً در می‌یابیم: گودرز، طوس، بهرام و گسته‌م - در این داستان - از نمونه‌های نوعی شخصیت ساده هستند؛ شخصیت‌هایی که در یک جمله خلاصه می‌شوند. همه‌ی آنان را در این داستان می‌توان "پهلوان ایرانی" خواند. واژه‌ی پهلوان به روشنی انگیزه‌ها و کنش‌های آنان را توجیه می‌کند. شخصیت ایشان در این داستان از کلیشه‌ی رایج پهلوانان فراتر نمی‌رود. اما افراسیاب را به سختی می‌توان در یک جمله توصیف کرد، اگر بگوییم او "پادشاه توران" است، شخصیت و کنش داستانی او در این داستان وصف نشده است. تصویری که فردوسی از افراسیاب در کل شاهنامه و نیز در این داستان ارائه می‌کند، تصویر مردی سبکسر، خود رأی، تند و ناصبور است که نااندیشیده به هر کار روی آورده و نسنجیده درگیر حوادث می‌شود. رستم را هم به سختی می‌توان در یک جمله توصیف کرد. رستم از شخصیت‌های جامع و پویای داستان است؛ در حالی که می‌توانست نمونه‌ی نوعی بسیاری از دیگر پهلوانان شاهنامه باشد. رستم خود آغازگر بسیاری از کنش‌های داستان است. نیز شخصیت پیلسم به عنوان یک قهرمان منفی و البته پویا قابل بررسی است؛ او کنشگر فعال چند حادثه اصلی در تنه داستان است. یک تنه با چهار پهلوان نامدار می‌جنگد و شجاعانه، حوادثی مهیج خلق می‌کند. با گرگین و گسته‌م درگیر می‌شود و برگستوان اسب زنگه شاوران را می‌درد و او را به زمین می‌افکند و هم زمان با گیو نیز می‌جنگد.

ساختار محتوایی ماجرا به گونه‌ای است که کنش‌های اساسی و اصلی، غالباً بر مدار جنگاوری و

چنین گفت پس گبو با پهلوان
 که ای "نازش شهریار و جهان"
 ... سر پل بگیرن بدان "بد گمان"
 بدارمش از آن روی پل یک زمان

(همان: ۲۴۱)

گفت‌گو^۱

گفت‌گو، یکی از عناصر داستان است که از سویی بازتاب اتفاقی است که رخ داده و از سویی علاوه بر ایجاد کنش، خود یک اتفاق داستانی است. شخصیت‌های داستانی بر خلاف انسان‌های واقعی، گزیده صحبت می‌کنند و هر گفت‌گویی از جانب آنها علاوه بر این که در خدمت پیشبرد مدار ساختار داستان است، جنسیت، روحیات، افکار و انگیزه‌های آنان را نیز آشکار می‌کند. بنابراین برخلاف قهرمان قصه‌ها و حکایات، شخصیت‌های داستانی از طریق گفت‌گو شناخته و از دیگر شخصیت‌های داستان متمایز می‌شوند و به صورت شخصیتی یگانه و منحصر به فرد جلوه می‌کنند. به بیانی ساده تر هر شخصیت داستانی زبان خاص خود را دارد که معرف اوست. موارد زیر نشان دهنده‌ی دقت نظر فردوسی در این باره است. در گفت‌گوی گرازه و رستم درباره سپاهیان افراسیاب، شخصیت پویا و قهرمانانه رستم و نقش اساسی او در روند داستان هر چه بیشتر و دقیق‌تر نمایان می‌شود. فردوسی در این گفت‌گو به روشنی شخصیت جامع و جنگاور رستم را نشان می‌دهد (علاوه بر گفت‌گو، کنش‌های هر دو شخصیت هم جالب توجه است، که یکی در اوج هیجان و تأثر است از اتفاقی که افتاده، نعره می‌زند و با سرعت می‌دود و دیگری کاملاً آرام است و با اعتماد کامل با خویش و سپاهیان سخن می‌گوید):

گرازه چو باد دمان بازگشت
 ابا نعره و بانگ و آواز گشت
 چو آمد به نزدیک نخچیرگاه
 تهمتن همی خورد می با سپاه...
 چنین گفت کای رستم شیرمرد
 از ایدر بدین خرمی بازگرد
 ...چو بشنید رستم بختید سخت
 بدو گفت با ماست پیروز بخت

(همان: ۲۴۰)

«فردوسی در وصف، اجزای گوناگون داستان-های خویش را از زبان قهرمانان می‌آورد». (سرامی، ۱۳۸۷: ۲) و صف شخصیت‌ها از زبان یکدیگر، استفاده از درون‌گویی (مونولوگ) به شیوه‌ی مناسب، یعنی کم و گزیده، و نیز گفتار آمیخته به کردار (مثلاً گفت‌گوی رستم و گرازه) از دیگر شگردهای فردوسی در گفتار گذاری است که از طراحی آگاهانه‌ی او حکایت دارد.

زمان و مکان

هر داستانی در بستری از زمان و مکان جریان دارد که با درکی که ما از زمان در عالم واقع داریم؛ تفاوت دارد. نویسنده قادر است سیر خطی زمان را در هم بشکند و به طور مثال فردا را پیش از امروز به تصویر کشد. می‌تواند سال‌ها را در یک جمله خلاصه کند و دقیقه را در صفحاتی بی‌شمار پیش چشم ما بگذارد، اما در هر حال داستان بی‌نیاز از حس زمان نیست و از آن‌جایی که داستان به هر حال باید شکلی پیوسته داشته باشد: «نویسنده عملاً در هر قسمت داستان با مشکل انتقال اشخاص از یک محل و زمان به یک محل و زمان دیگر روبه‌رو می‌شود». (فرد، ۱۳۷۷: ۱۲۱) و برای غلبه بر این مشکل از

^۱ dialogue

تعداد ۴۲ بیت از ۳۳۴ بیت، برای پایان‌بندی داستان پس از کشمکش‌ها و حوادث فراوان، به طرح منسجم و شکل داستان، هرچه بیشتر کمک می‌کند. پس از حوادث و کنش‌های میانی داستان، فردوسی، در پی گره‌گشایی و حل بحران، ترتیب و توالی کنش‌ها بیان می‌کند و داستان را به پایان می‌رساند.

بحث و نتیجه‌گیری

اگرچه به احتمال زیاد شالوده داستان‌های شاهنامه از پیش طرح ریزی شده و در اختیار فردوسی قرار گرفته است، اما، پرورش شخصیت‌ها، روابط علت و معلولی قوی میان حوادث، فضاسازی، صحنه پردازی، گفت‌وگوهای متنوع و متناسب با وضعیت موجود، کشمکش‌های مختلف و بهره‌گیری از اغلب عناصر داستانی، شاهنامه را مجموعه‌ای بسیار منسجم و کارآمد در زمینه داستان‌پردازی کرده است.

نمودارها و اطلاعات آماری و تحلیلی مقاله بیان‌گر این نکته است که، حجم داستان به شکلی مناسب میان بخش‌های آغازین و میانی و پایانی داستان، تقسیم شده است و شکل ساختاری منسجمی به داستان بخشیده است. متن داستان، با ساختاری پیوسته، مبنی بر شروع از وضعیت پایدار و تغییر وضعیت به سوی موقعیت پایدار با تفاوت با وضعیت اول پیروی می‌کند. شخصیت‌های داستان از طریق گفتار و کنش، ضمن این که خود را به خواننده معرفی می‌کنند، حوادث و کنش‌های مدار داستان را پیش می‌برند و خواننده را نیز درگیر با متن، با خود همراه می‌کنند. بنابراین می‌توان گفت که متن مورد نظر، متنی روایی و نمایشی است و از واقعیتی داستانی برخوردار است که در محدوده‌ی زمان و مکان جریان دارد و طرحی مبتنی بر عوامل علی، آن را از آغاز تا انجام استحکام می‌بخشد.

روش‌های گوناگون سود می‌برد. در داستان هفت‌گردان زمان مبهم است، یعنی نشانه‌های زمانی بر زمان خاصی دلالت نمی‌کند و فردوسی غالباً از رایج‌ترین تکنیک، یعنی انتقال به وسیله‌ی نشانه‌ها سود برده است؛ یعنی تصویر یا عبارت کوتاهی، مدت مکانی و یا فاصله‌ی زمانی بین دو صحنه را مشخص می‌کند. به عنوان نمونه:

چو یک هفته زین گونه با می به دست

بی‌بودند شادان دل و می پرست

(فروسی، ۱۳۷۹: ۲۳۹)

بر آن دشت فرخنده بر پهلوان

دو هفته همی بود روشن روان

(همان: ۲۴۴)

در این داستان از شگردهای متنوع انتقال استفاده نشده است. انتقال داستان به وسیله‌ی گفت‌گو و تأثیرگذاری زمان بر شخصیت، دو شیوه‌ی رایج و نمایشی است که در این داستان دیده نمی‌شود. به طور کلی در داستان‌های شاهنامه، گذر زمان بر اشخاص چندان تأثیری ندارد؛ اما در این داستان به دلیل زمان محدود و نه چندان طولانی داستان، نبودن این تأثیر چشمگیر نیست.

پایان داستان

همچنان که در ساختار داستان نیز اشاره شد، در یک داستان منسجم، گره‌گشایی خوب و مؤثر - که مستقیماً به پایان داستان منجر می‌شود - غالباً از کنش‌ها و حوادث بسیار کمتری برخوردار است. چون خواننده پس از نقطه‌ی اوج، که بیشترین حساسیت را برمی‌انگیزد و طبعاً دارای حوادث و کنش‌های بسیاری است، خواستار حل بحران در مدتی کوتاه است. از این رو، در داستان جنگ هفت‌گردان، این ویژگی به صورت کامل رعایت شده و

منابع

- آلوت، میریام (۱۳۸۰). رنان به روایت رمان نویسان. ترجمه‌ی علی محمد حق شناس. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱). دستور زبان داستان. اصفهان: نشر فردا.
- ایرانی، ناصر (۱۳۸۰). هنر رمان. تهران: نشر آبانگاه.
- بالایی، کریستف و کویبی پرس، میشل (۱۳۶۶). سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی. ترجمه‌ی احمد کریمی حکاک. تهران: پایروس.
- براهنی، رضا (۱۳۶۲). قصه نویسی. چ ۳. تهران: نشر نو.
- بیشاپ، لئونارد (۱۳۷۴). درس‌هایی درباره داستان-نویسی. ترجمه محسن سلیمانی. تهران: زلال.
- پارسی نژاد، کامران (۱۳۷۸). ساختار و عناصر داستانی. تهران: حوزه‌ی هنری.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۳). درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی. چ ۲. تهران: ناهید.
- حنیف، محمد (۱۳۸۴). قابلیت‌های نمایشی شاهنامه. تهران: سروش و مرکز مطالعات برنامه‌ای.
- سرامی، قدمعلی (۱۳۷۸). از رنگ گل تا رنج خار (شکل‌شناسی قصه‌های شاهنامه). چ ۳. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- سلیمانی، محسن (۱۳۶۹). چشم در چشم آینه. تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۷۰). فن داستان نویسی. تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۷۲). واژگان ادبیات داستانی. تهران: انتشارات آموزش انقلاب اسلامی (علمی-فرهنگی).
- دبیرسیاقتی، سید محمد (۱۳۷۸). داستان‌های نامورنامه‌ی باستان. تهران: پیوند معاصر.
- فرد، رضا (۱۳۷۷). فنون آموزش داستان کوتاه. تهران: امیرکبیر.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۹). شاهنامه. متن کامل شاه نامه بر اساس نسخه مسکو. چ ۲. تهران: پیمان.
- فضائلی، سعید (۱۳۷۶). داستان کوتاه. تهران: مؤسسه‌ی ایران.
- _____ (۱۳۷۷). شیوه‌های داستان نویسی (داستان بلند). تهران: مؤسسه‌ی ایران.
- فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۷۵). جنبه‌های رمان. ترجمه‌ی ابراهیم یونسی. چ ۲. تهران: جیبی با همکاری امیرکبیر.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۸). باغ در باغ (دو جلدی). تهران: نیلوفر.
- محبوبی، مجتبی (۱۳۸۱). پهلوان در بن بست. تهران: سخن.
- محمدی، محمد هادی (۱۳۷۸). روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان. تهران: سروش.
- مک کی، رابرت (۱۳۸۲). داستان (ساختار سبک و اصول فیلم‌نامه نویسی). ترجمه‌ی محمد گذرآبادی. تهران: هرمس.
- میرصادقی، جمال (۱۳۶۶). ادبیات داستانی. تهران: شفا.
- _____ (۱۳۶۷). عناصر داستان. تهران: شفا.
- یونسی، ابراهیم (۱۳۶۵). هنر داستان نویسی. چ ۴. تهران: سهروردی.