فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه
سال چهاردهم (۱۳۹۲)، شماره ۲۶

روایت شناسی داستان فرود سیاوش*

مینا بهنام
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر محمّدجعفر یاحقی[۱]
استاد زبان و ادبیّات فارسی

چکیده

رویکرد روایت شناسی درقالب تحلیل ساختاری متون به ما امکان می‌دهد تا از طریق بررسی فرم یک اثر ادبی به نظام معنایی فراسوی آن دست یابیم. همچنین از گذر بررسی ساختار و عناصر شکل دهندهٔ روایت‌ها، در آثاری که حاوی قصه‌ها و روایت‌های گوناگونی از یک ژانر ادبی مانند حماسه هستند دریابیم که اصولی واحد، مشابه و تکرار شونده وجود دارد که در میان داستانها و روایت‌های موجود در یک اثر ادبی مشابهت ایجاد می‌کند. بر این اساس «داستان فرود» از شاهنامهٔ فردوسی را برگزیدیم تا با رویکردی روایت شناسانه مورد بررسی و بازکاوی قرار دهیم و نقش فردوسی را در مقام راوی- نویسندهٔ تلویحی در این روایت روشن کنیم. بررسی داستان نشان می‌دهد که عنصر دگردیسی و استحالهٔ شخصیّت در روند روایت و شکل‌گیری پی رفت‌ها تأثیر نهاده است و طوس که در پی رفت نخستین داستان، نقش قهرمان را بر عهده دارد، در پی رفت دوم با گونه‌ای دگردیسیِ کرداری به قهرمان دروغین یا ضدّ قهرمان بدل می‌شود و کارکرد و نقش ویژهٔ دیگری می‌یابد. همچنین در پایان این بررسی می‌توان بهرام را بر بنیاد کارکردهای مثبت وی به عنوان قهرمان برتر در داستان معرفی کرد. وجود هفت کارکرد متفاوت از الگوی روایی پراپ در داستان مورد نظر از تفاوت نوع روایتگری فردوسی در شاهنامه در مقایسه با روایت‌گری در داستانهای عامیانه حکایت می‌کند و می‌تواند به عنوان یکی از ضعف‌های این الگوی روایی در تحلیل متون روایی مبنی بر وجود الگویی ثابت برای همهٔ روایت‌ها باشد.

واژگان کلیدی: روایت شناسی، کارکرد شخصیّت، قهرمان، ضدّ قهرمان، دگردیسی قهرمان، توالی رویدادها.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۰۱/۲۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۰/۰۸/۰۷

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Mn_behnam@yahoo.com

۱- درآمد

در قلمروِ ادبیّات کلاسیک فارسی، آثار ارزشمندی به چشم می‌خورد که هر یک از آنها به تنهایی موجبات اقتدار و سربلندی ادب فارسی را تا کنون فراهم کرده‌اند. امروزه مدد جستن از نظریه‌های ادبی مدرن برای بازکاوی و بازنگری در این شاهکارها، نه فقط ارزش‌های نهفته در این آثار را بیش از گذشته به ما می‌نمایاند بلکه سبب می‌شود تا با دیدی وسیع‌تر و مبتنی بر اصول علمی به تحلیل و بررسی این آثار بپردازیم. شاهنامهٔ فردوسی از جمله آثاری است که به سبب داشتن خصوصیّات والای حماسی و پهلوانی، مجالی وسیع برای تحقیق و پژوهش در حوزه‌های مختلف نقد ادبی در اختیار مخاطبان قرار می‌دهد.

هنر داستان نویسی و شخصیّت‌پردازی فردوسی به عنوان راوی- نویسندهٔ تلویحی داستانهای شاهنامه سبب شده نظریه‌های ادبی مدرن از جمله دانش روایت شناسی به گونه‌ای اصولی و کاربردی برای تحلیل و بازکاوی داستان‌ها مورد استفاده قرار گیرد. رویکرد روایت‌شناسی زمینهٔ درک بهتر خواننده از متن شاهنامه را فراهم و جذابیّت داستان‌های شاهنامه را برای مخاطب دوچندان می‌کند.

در این پژوهش سعی شده است که قابلیّت‌های روایت گری فردوسی در نقل داستان فرود سیاوش از یک سو و ظرفیت موجود در اجزای داستان از جمله پی‌رفت‌ها، شخصیّت‌ها و دگردیسی‌هایی که در برجسته شدن این داستان مؤثّر بوده است، از دیگر سو به نمایش گزارده شود.

در مغرب زمین برای ارائهٔ ساختاری یکسان و طرحی قانون‌مند از داستان‌های حماسی جهان تلاش‌هایی صورت گرفته است. از دیدگاه آلبرت لرد و گرینتسر (Loard & Grintser) الگوی ساختاری قصهٔ حماسی همیشه یک اسطورهٔ تقویمی است؛ از این‌رو تکرارپذیر است. قصه‌ای که قهرمان آن مانند ایزد بانوی باروری اسطوره‌ها، به شکل دوره‌ای می‌میرد و مجدداً زنده می‌شود. ولادیمیر پراپ نیز در تقسیم بندی قصّه‌های عامیانهٔ روسی، بعد از قصّه‌های اساطیری‌ای و حماسی، قصهٔ پریوار را

قرار می‌دهد؛ قصه‌ای که ساختار آن مانند دو نوع یاد شده است. برای مثال سفر در ساختار و طرح هر سه نوع این قصه ها جایگاه محوری دارد (اخوت،۱۳۷۱، ص ۲۸٤).

از آنجا که الگوی روایی داستان‌های عامیانه و داستان‌های اسطوره‌ای– پهلوانی شباهت بسیاری با یکدیگر دارد، الگوی روایی ولادیمیر پراپ (Prop, Vladimir) را به عنوان مبنای نظری تحقیق در نظر گرفتیم. گرچه این نظریه در اندک مواردی از جمله چگونگی پایان یافتن داستان و یا استحالهٔ شخصیّت از الگوی به کار رفته در داستان فرود، که یک تراژدی است، فاصله می‌گیرد و این مطلب خود یکی از وجوه تفاوت روایت در تراژدی و روایت در قصّهٔ عامیانه محسوب می‌شود.

۲- کلّیّاتی پیرامون روایت

حوزهٔ موجودیّت روایت‌ها بسیار گسترده است. تداوم زندگی و حیات به آفرینش روایت‌ها منجر می‌شود و کنش ارتباطی میان انسان‌ها با یکدیگر بر مبنای دریافت‌های گوناگون آنها از روایت‌های موجود شکل می‌گیرد. از آنجا که هیچ دونفری در جهان وجود ندارد که از موضوعی واحد، روایتی یگانه را عرضه کند می‌توان گفت که به تعداد تمامی انسان‌ها در جهان روایت وجود دارد. از این روست که رولان بارت (Barthes, Roland) روایت را پدیده‌ای عام و جهان شمول می‌داند و معتقد است که این پدیده می‌تواند به کلام، گفتاری یا نوشتاری، به تصویر ثابت یا متحرک، به ایما و اشاره بیان شود و در تمامی جلوه‌های فرهنگ بشری مانند ادبیّات داستان، ادبیّات نمایشی، سینما، فکاهی، تاریخ و اسطوره نمود یابد (هرمن، ۲۰۰۷، ص ۷).

با این حال، گاه، یک روایت به سبب مهارت راوی، برجستگی بیشتری می‌یابد؛ گرچه ممکن است همان روایت پیش از آن از زبان شخصی دیگر جاری شده باشد و مخاطب چندانی نیافته باشد. بنابراین طرز تفکر و نظام اندیشگی راوی به وضوح بر شکل درونی روایت و مراحل گوناگون آن تأثیر می‌گذارد.

با وجود اختلاف نظری که در تحلیل روایت‌ها میان روایت‌شناسان وجود دارد، اصول کلّی موجودیّت روایت روشن و مشخّص است و ایشان بر روی چند مقوله در تعریف روایت اتّفاق نظر دارند. در ذیل به چند تعریف برجسته در این زمینه اشاره می‌شود:

ولادیمیر پراپ نظریه پرداز روسی، عمدهٔ نظریات خود را دربارهٔ روایت، در سال ۱۹۳۸ در کتاب *ریخت شناسی قصه‌های پریان* منتشر کرد. پراپ، روایت را این گونه تعریف می‌کند: «متنی که تغییر وضعیت را از حالت پایدار به حالت ناپایدار و دوباره بازگشت آن را به حالت اوّلیه نشان می‌دهد». پراپ این تغییر وضعیت را رخداد (Event) می‌نامد (پراپ، ۱۳٦۸، ص ٤۳).

تزوتان تودوروف (Todorov, Tezvetan) کنش شخصیت‌ها را در شکل‌گیری روایت، امری محوری می‌داند. به اعتقاد وی «در روایت باید کنشی برملا شود و تغییر و تحولی صورت گیرد. در واقع هر تغییر و تحولی به منزلهٔ حلقهٔ روایی دیگری است که به زنجیرهٔ داستان افزوده می‌شود. بدین ترتیب کنش‌ها یکی پس از دیگری می‌آید و در اغلب موارد با یکدیگر رابطه‌ای علت و معلولی برقرار می‌کنند» (تودوروف، ۱۳۷۷، ص ۹۰). طبق نظر وی داستان با وضعیّتی پایدار شروع می‌شود، سپس نیرویی تعادل آن را برهم می‌زند و موقعیّت ناپایداری ایجاد می‌شود و با کنش قهرمان داستان، موقعیت دوباره به حالت پایدار برمی‌گردد.

یکی دیگر از تعاریف روایت توسط ژرار ژنت (Genette, Gerard) مطرح شده است. ژنت روایت را همان کنش گزارشگری بر می‌شمارد (احمدی، ۱۳۷۸، ص ۳۱۵). وی بر دو عنصر راوی و حکایت از پیش موجود توجه داشته است. به ویژه بر نقش راوی داستانی تأکید ورزیده و نحوهٔ حضور وی در داستان را به تفصیل مورد بررسی قرار داده است.

مایکل تولان (Toolan, Michael J.) روایت را بازگویی اموری می‌داند که از نظر زمانی و مکانی از راوی فاصله دارند. راوی چیزهایی را برای مخاطب خود بازگو می‌

کند که در گذشته‌های دور اتفاق افتاده‌اند (تولان، ۲۰۰۱، ص ۲). این تعریف نشان می‌دهد که از دیدگاه وی در هر روایت دو جزء اساسی و بنیادین وجود دارد: یکی حادثه و موضوع محوری‌ای که روایت می‌شود و دیگری گوینده‌ای که آن حادثه را به زبان و شگردهای خاص خود بازگو می‌کند.

وی، همچنین ویژگی‌هایی را برای عموم روایت‌ها در نظر می‌گیرد، از جمله این که روایت‌ها ساخته و پرداختهٔ ذهن بشر هستند و از حقیقت محض به دورند؛ در بسیاری از روایت‌ها اجزایی تکرار شونده و مشابه دیده می‌شود که می‌توان آنها را بر مبنای شاخصه‌های موجود در روایت‌شناسی دسته‌بندی کرد. به علاوه خط سیری در همهٔ روایت‌ها نمودار است؛ بدین شکل که در آغاز نوعی نظم و هماهنگی و در میانه آشفتگی و در پایان بازگشت به تعادل نخستین دیده می‌شود (همان، صص ٤-٥). تأکید وجود خطّ سیر در روایت‌ها را پیش از این ارسطو در بوطیقا نیز مطرح کرده و بین وضعیت آغاز، میانه و پایان روایت‌ها تفاوت قائل شده بود (ارسطو، ۱۳٤۳، ص ٦۲).

۳- فردوسی در مقام راوی- نویسندهٔ تلویحی

برای بشر هیچ چیز طبیعی‌تر از قصه‌گویی نیست. بی‌شک هیچ فرهنگ انسانی هرچند بدوی، نمی‌توان یافت که از داستانهای خاص خود و عادات داستان گویی اسطوره‌هایی در باب منشأ جهان، افسانه‌هایی در باب قوم و تبار... برخوردار نباشد... (میلر، ۱۳۷۷، صص ۷۳-۷٤).

شاهنامه به عنوان متنی کلان در حوزهٔ ادب حماسی، حاوی الگوهایی روایی است که با ناخودآگاه ذهن انسان ارتباط برقرار می‌کند. از اینرو می‌توان ردّپای فرضیّات برخی از زبان شناسان معاصر که به ساخت‌های کلان مشترک میان اذهان بشر توجّه نشان می‌دهند، در آن جستجو کرد. مقصود از ساخت کلانّ همان چارچوب فکری و ذهنی نویسنده است که به صورت دانش زبانی (linguistic knowledge) در حافظهٔ وی ضبط شده است؛ یعنی هر شخصی برای هر مضمون زبانی طرح معینی را در پیش

می‌گیرد که برخاسته از دانش مشترک با افراد دیگر است و ایجاد ارتباط را برای وی میسر می‌سازد (یارمحمدی، ۱۳۷۳، ص ۲۷۷). لباو و والتسکی فرضیه‌ای را بیان می‌کنند که بر مبنای آن ساختارهای بنیادین روایت را می‌توان در صورت‌های شفاهی تجربهٔ شخصی یا همان روایات عادی عامّهٔ مردم یافت (تولان، ۱۳۸٦، ص ۲۵۸).

بورا (C.M.Bowra) پژوهشگر انگلیسی بر این عقیده است که زبان حماسه را می‌توان به دو گونهٔ مستقل تقسیم کرد. یکی ادامهٔ سنّت حماسه سرایی شفاهی که مطابق آن شاعر قبلاً جزئیّات روایتی‌ای را که می‌خواهد نقل کند از بر می‌داند و گنجینهٔ بزرگی از عبارت‌های از پیش ساخته را به همراه دارد، گرچه اگر شاعر ابتکار داشته باشد می‌تواند عبارت‌هایی از همان دست به این گنجینه بیفزاید و گونهٔ دیگر زبان حماسی پس از رواج خط دیده می‌شود که حماسه‌سرایان امکان یافتند تا با آزادی بیشتر به گزینش واژگان بپردازند. با این همه نمی‌توان تأثیر کهن الگوی روایت را در شکل دوم زبان حماسی نیز نادیده گرفت (خالقی مطلق، ۱۳۸٦، ص ۷٤).

فردوسی به عنوان راوی- نویسندهٔ دانای کل، کسی که از میراث روایی راویان بزرگ آگاه است و این روایت‌ها را در شاهنامه به شکل کلّیّتی به هم پیوسته نقل می‌کند، در حقیقت، حماسه‌ای کلان می‌آفریند که در آن «انسان در چهره‌های گوناگون خویش از کیومرث تا یزدگرد در آیند و روند است» (سرامی، ۱۳٦۸، ص ٦۰).

اگر بپذیریم که فردوسی علاوه بر این که قصد داشته است سرگذشت افتخارآمیز ملّتش را به نظم بکشد، می‌خواسته با سرودن شاهنامه اثری داستانی بیافریند، باید روشن شود که برای واقع نمایی داستانها و افزایش هیجان مخاطب خود برای پی‌گیری وقایع و رخدادها از چه شگردها و شیوه‌هایی بهره گرفته است؟ از طریق روایاتی که فردوسی بیان می‌کند، درمی‌یابیم که وی در روایت‌گری با جزئیات و پرورش متن روایت بسیار مهارت دارد. وی روایت خود از داستان فرود را با ذکر موقعیّت و توصیف زمان و مکان آغاز و سپس از حضور در صحنهٔ اصلی داستان پرهیز می‌کند و گاه گاهی در فواصل رویداد های مهم ظاهر می‌شود و برای هشدار به مخاطب خود جملاتی را می-

آورد که متفکرانه و خردمندانه است. در این داستان راوی بـه طـور مسـتقیم در هشـت قسمت داستان به ترتیب زیر ظاهر می‌شود و جزئیاتی مربوط بـه شخصـیّت‌هـا را بیـان می‌کند: ۱-آغاز داستان ۲- سرزنش تخوار ۳- بعد از مـرگ فـرود ٤- پـس از شکسـت طوس از توران ٥- بار دیگر پیرامون طوس ٦- پس از مرگ بهرام ۷- سرزنش طـوس و بی خردی ۸- بعد از دفن فرود، ریونیز و زرسپ.

به این ترتیب راوی داستان فرود، اگرچه نقش یکی از قهرمانـان اصـلی را در رونـد طولی داستان ایفـا نمـی‌کنـد، در لابـه لای حرکـت‌هـای موجـود در داسـتان و کـنش شخصیّت‌ها حضوری فعّال دارد و به طور تلویحی بـا مخاطـب سـخن مـی‌گویـد. ایـن مطلب یعنی حضور نویسنده در مقام راوی دانای کل و ارائهٔ روایت به شکل ضمیر سوم شخص، در داستانسرایی کهن رایج بوده است. این در حالیست کـه در داسـتان‌پـردازی مدرن پنهان بودن راوی- نویسنده از دید خواننده از محاسن اثر ادبی تلقی می‌شود.

از آنجا که شنونده تابع کلام داستان گوست و کـلام راوی بـرای مخاطـب سـندیّت دارد، اگر به نظام توصیفی و واژگانی‌ای که فردوسی به عنوان راوی داستان بـدان توجّـه داشته است، بنگریم در می‌یابیم که می‌توان از لابـه لای ایـن واژگـان نظـر ویـژهٔ وی را دربارهٔ هر یک از شخصیّت‌ها به‌خوبی دریافت. به دیگر بیان، آن‌چـه را کـه مـا از زبـان فردوسی در توصیف شخصیّت‌ها می‌شنویم بیش از آن که مطابق اصل داستانها باشد، بـا نوع برداشت خاصّ فردوسی در هنگام بازگویی روایت اصلی مطابقـت دارد. البتـه ایـن بدین معنا نیست که فردوسی در نقل داستانها جانب امانت را رعایت نکرده اسـت بلکـه فرینـد توصیف در نقل داستانها بسیار قوی‌تر از اصل آن است.

فردوسی در مقام راوی در آغاز داستان سـخنانی مـی‌گویـد کـه نارضـایتی وی را از طوس، سپهبد ایران، نمایان می‌سازد و مخاطب را به تأمل وا می‌دارد:

جهان جوی چون شد سرافراز و گرد سپه را بـه دشمن نشاید سپـرد
سرشک اندر آید به مژگان ز رشـک سرشکی که درمان نداند پزشک
کسـی کـز نژاد بـزرگـان بـود به بیشی بماند ستـرگ آن بـود

چو بـی کـام دل بنـده باید بـدن　　به کـام کسی داستـان هـا زدن
سپهـبد چـو خواند ورا دوسـتدار　　نبـاشد خـرد بـا دلش سازگار
گـرش زآرزو بـاز دارد سـپـهـر　　همان آفرینش نخـواند به مهـر

(فردوسی، ۱۳۸۲، ص ۳۱٤/ ۳۸۰–۳۸۵)[۱]

این مقدمه برای خواننده‌ای که با حوادث و رخدادهای درون داستان آشنایی نـدارد، حاوی نشانه‌هایی زبانی است که می‌تواند بـر میـزان درک و دریافـت وی از مـتن تـأثیر گذارد.

حضور فردوسی به عنوان راوی دانای کل در طول داستان به وضوح دیده مـی‌شـود. در بسیاری از برشهای داستان، راوی– نویسنده در نقش یک موعظه گر وارد می‌شـود و مخاطب را انذار می‌دهد. برای نمونـه سـخنانی کـه فردوسـی دربـارهٔ تخـوار، راهنمـا و مشاور فرود می‌گوید حاکی از اهمّیّت مطلب در دیدگاه فردوسـی اسـت. پـس از آنکـه ریونیز و زرسپ در نبرد با فرود کشته می‌شوند و طوس شخصاً وارد میـدان نبـرد مـی-شود، حرف‌هایی از زبان تخوار خارج می‌شود که هیچ به مذاق فردوسی خوش نمی‌آید. به همین جهت لازم می‌داند دوباره به شکل مستقیم وارد عرصهٔ داستان شود و احسـاس درونی خود را بیان کند:

سخن هرچه از پیش بایست گفت　　نگفت و همی داشت اندر نهفت
ز بـی مایـه دستـور ناکـاردان　　ورا جنگ سود آمد و جان زیـان

(همان، ص ۳۲۳/ ۷۰٤–۷۰۵)

از لحن زبان و شیوهٔ بیان فردوسی، چنین به نظر می‌رسد که فرود شخصیّتی مثبت و قابل ترحّم است. در لحن روایت فردوسی، فرود بی‌گناه و از سر ناکاردانی مشاور خـود کشته می‌شود. به همین دلیل، فردوسی بر مردن وی از جان افسوس می‌خورد. توصـیف فردوسـی از چگـونگی مـرگ وی و جـان دادن او درون قلعـه و حـرف‌هـا و وصیت‌هایی که در آستانهٔ مرگ فرود، از زبان وی خارج می‌شود از این مطلب حکایـت می‌کند. گرچه حرکات کودکانه‌ای که از فرود در هنگامهٔ نبرد سرمی‌زند و می‌خواهـد بـا

رشادت خود نزد «بانوان دربار» جاه و مقامی کسب کند، خواننده را به تأمّل وا می‌دارد که آیا می‌توان فرود را دارای منشهای پهلوانی دانست یا خیر؟

پس از مرگ فرود، فردوسی بار دیگر، هم‌چون بسیاری از داستانها از روزگار شکوه می‌کند و مرگ فرود را حاصل بازیگری‌های زمانه می‌داند:

به بازیگری ماند این چرخ مست — که بازی برآرد به هفتاد دست
زمانی به خنجر، زمانی به تیغ — زمانی به باد و زمانی به تیغ
زمانی به دست یکی ناسزا — زمانی خود از درد و سختی رها
زمانی دهد تخت و تاج و کلاه — زمانی غم و رنج و خواری و چاه
همی خورد باید کسی را که هست — منم تنگدل تا شدم تنگدست
اگر خود نزادی خردمند مرد — ندیدی ز گیتی چنین گرم و سرد
بباید به کوری و ناکام زیست — برین زندگانی بباید گریست
سرانجام خاک است بالین اوی — دریغ آن دل و رای و آیین اوی

(فردوسی، ص ۳۲۸/ ۸۸۰– ۸۸۷)

او یک‌بار دیگر نیز از کوتاهی عمر و بی وفایی دنیا سخن می‌گوید و آن هنگامی است که فرود، ریونیز و زرسپ در دخمهٔ شاهانه دفن می‌شوند:

چنین است هر چند مانیم دیر — نه پیل سرافراز ماند نه شیر
دل سنگ و سندان بترسد ز مرگ — رهایی نیابد از او بار و مرگ

(همان، ۳۲۹/ ۹۳۱–۹۳۲)

با توجّه به سخنان راوی، طوس منفورترین شخصیّت حاضر در داستان است. فردوسی در هرکجای داستان که مجال یافته تنفر و انزجار خود را از شخصیّت وی ابراز کرده است. صفت‌هایی که به طور تلویحی به وی نسبت داده، موقعیّت مناسبی است که ذهنیّت فردوسی را نسبت به وی دریابیم. مثلاً وقتی فردوسی اندوه خود را از مرگ فرود بیان می‌دارد در لابه لای شکوه از روزگار و تردستی‌های وی می‌گوید:

زمانی به دست یکی ناسزا — زمانی خود از درد و سختی رها

(فردوسی، ص ۳۲۸/ ۸۸۲)

فردوسی واژهٔ «ناسزا» را برای طوس استعاره گرفته است کـه مسـبّب حقیقـی مـرگ فرود گشته است. پس از مرگ فرود و افسوس خوردن طوس به کاری که از دسـت وی رفته است، فردوسی با یک بیت برجسته و پرمعنی خطاب به خوانندگان حرف دل خود را بر زبان جاری می‌سازد:

که تنـــدی پشیمانی آرد به بـار تو در بوستان تخم تندی مکار

(همان، ص ۳۲۹/ ۹۱۵)

پس از آن، بار دیگر فردوسی در مقام راوی دانای کل از زبان گودرز مضرّات تنـدی بیهوده را به طوس و گیو گوشزد می‌کند و عاقبت نابخردی طـوس را پـیش چشـم وی می‌آورد. با این کار مقصّر اصلی در مرگ فرود بزرگ نمایی مـی‌شـود و طـوس تلویحـاً ضدّ قهرمان داستان معرفی می‌گردد.

در پی رفت دیگری از داستان فرود، پس از شکست طوس از لشکر افراسیاب راوی بار دیگر ظاهر می شود و ماجرای شکست ایرانیان را این گونه بیان می‌کند:

چنین آمد این گنبد تیزگرد گهی شادمانی دهد، گاه گرد

(همان، ص ۳۳٦/ ۱۱۸۷)

همچنین در ادامه، پس از توصیف وضعیت سپاه ایران و بسیاری کشتگان، سـخن از تقدیر پنهان روزگار به میان می‌آورد و قضا و قدر را بزرگترین دشمن آدمیـان بـر مـی-شمارد و نیز بار دیگر رویدادهای ناگوار اخیر را حاصل آزمندی طوس می‌داند.

به قرینهٔ روایت‌گری فردوسی، بهـرام دوسـت سـیاوش دارای ویژگیهـای شخصـیّتی مثبتی است و می‌توان وی را از این منظر قهرمان برتر داستان تلقی کرد؛ زیرا هیچ گونـه نوسانی در کارکردهای مثبت این شخصیّت در طول داستان دیده نمی‌شود و ویژگیهـای یک پهلوان اصیل ایرانی را به تمامی داراست. در رونـد داسـتان، دلاوری‌هـا و حرکـات بهرام به گونه‌ای مثبت و نیکو توسط راوی باز گـو مـی‌شـود و پـس از مـرگ وی نیـز، فردوسی در بزرگداشت وی چنین می‌گوید:

عنان بزرگی هـــر آن کـــو بجست　　نخستین بباید به خون دست شست
اگر خود کشد گر کشندش به درد　　بـــه گردِ جهـــان تـــا تـــوانی مگـــرد
(فردوسی، ص ۳٤۸/ ۱٦۰)

٤- بازیابی پی‌رفت (Sequence) و توالی رویدادهای داستان

مطابق تعریفی که پراپ از روایت ارائه می‌دهد، شروع هر قصّه یا داستان با گونـه‌ای آرامش و تعادل اوّلیّه همراه است. آن‌گاه نیروهایی به قصد برهم زدن این تعادل آغـازین وارد ماجرا می‌شوند و تلاش می‌کنند تا تعادل از دست رفته را بـه حالـت اوّلیّـهٔ آن بـاز گردانند و بدین‌گونه گرانیگاه یا نقطهٔ اوج (Climax) شکل می‌گیرد.

از منظر پراپ، یک قصّه حدّاقل دارای یک پـی‌رفـت اسـت؛ بـدین معنـا کـه بـرای آفرینش هر قصّه‌ای، گذر از یک حالت به حالت دیگر باید صورت بگیرد. با ایـن همـه، قصه‌هایی مخاطبان بیشتری می‌یابند که دارای دو یا چند حرکت هستند.

در انتقال از حرکتی به حرکت دیگر و در میان زنجیرهٔ رخدادها اصـلاً نـوعی رابطـهٔ علّت و معلولی به چشم می‌خورد. این اصـل، سـبب برقـراری منطـق تـوالی در اغلـب روایت‌ها می‌شود. یک حرکت می‌تواند مستقیماً منجر به حرکت دیگری شود و یا اینکـه توالی منطقی میان آنها موجود نباشد و وقفه‌ای در میانهٔ حرکات رخ دهد و توالی تازه‌ای نمودار شود و پس از آن حرکت بعدی امتداد یابد (اخوت، ۱۳۷۱، ص ۱۹).

داستان فرود سیاوش با گونـه‌ای تعـادل اوّلیّـه آغـاز مـی‌شـود. کیخسـرو بـر تخـت پادشاهی ایران زمین تکیه زده است و با آرامـش یـافتن کشـور و مسـجّل شـدن تخـت پادشاهی، زمینه‌های عملی کردن هدفی را که مدّتی است در سـر مـی‌پرورانـد مبنـی بـر گرفتن انتقام خون ریخته شدهٔ پدرش سیاوش از افراسیاب، فراهم شده است.

راوی داستان با مقّدمه‌ای مخاطب را آگاه می‌کند که به‌زودی آرامش نسبی فرو مـی-پاشد و قرار است دوباره حادثه‌ای رخ بدهد، چنان کـه جـذابیت بسـیاری از داسـتانهای شاهنامه در همین نکته است. باید حادثـه در حادثـه‌ای رخ دهـد تـا حماسـه و تـراژدی

آفریده شود. به همین سبب ما در همین تعادل اولیه نیز با شنیدن صدای تبیرهٔ طوس و احیای سپاه جهت لشکرکشی در می‌یابیم که جنگ و کشمکشی در میان است.

اگر بخواهیم پی رفت‌های این داستان را از یکدیگر تفکیک کنیم باید بگوییم که این داستان از یک حرکت اصلی یا اولیه تشکیل شده که نیمه کاره رها می‌شود و یک حرکت ثانویه داریم که منجر به تراژدی فرود می‌شود و یک حادثهٔ فرعی یا اپیزودیک وجود دارد که خطّ سیری متفاوت از دو دیگر دارد.

پررنگ‌ترین حرکت موجود در گام نخست حمله به توران و جنگ با افراسیاب یعنی مسبّب اصلی قتل سیاوش است. مادام که حرکت دیگری در داستان رخ نمی‌داد ما با داستانی از نوع دیگر داستانهای حماسی روبه‌رو بودیم که نقطهٔ مرکزی آن انتقام‌گیری از خون یک قهرمان است. اما شرایطی در قصّه رخ می‌دهد که سبب می‌شود حرکت اصلی یعنی انتقام‌گیری از افراسیاب ناتمام باقی بماند و حتّی حرکتی دوم کاملاً جایگزین حرکت نخستین می‌شود و خطّ سیر داستان را تغییر بدهد.

این حرکت اوّلیّه با دستور کیخسرو به طوس به عزم انتقام‌گیری از خون سیاوش آغاز می‌شود، در ادامهٔ کیخسرو ممنوعیّت گذر از کلات را به طوس اعلام می‌کند و تأکید می‌ورزد که فرود برادر من و فرزند دیگر سیاوش در کلات ساکن است و طوس هم می‌پذیرد که از راه کلات به جانب توران نرود. تا این نقطه از داستان طوس نقش یک قهرمان اعزام شونده را بازی می‌کند و همه چیز مرتب است. حوادث دقیقاً به همان سویی رهنمون می‌شود که لازم است؛ یعنی به سمت توران.

راوی پس از اتمام حرکت دوم بازگشتی (Flash Back) به حرکت نخستین دارد. چندین درگیری میان سپاه ایران و توران ایجاد می‌شود، ضمن این که حتّی قهرمان نیز عوض می‌شود و فریبرز پسر کاووس وارد ماجرا می‌شود و بعد هم شکست سپاه ایران از توران رخ می‌دهد و بازگشت به خانهٔ یعنی ایران صورت می‌گیرد.

امّا پی‌رفت دوم به دلیل اهمّیّت حادثه و رخداد طوری آشکار می‌شود که قدرت خودش را بر کلّ داستان مسلط می‌کند و پی‌رفت ثانویه جایگزین پی‌رفت آغازین می-

گردد. این حرکت دقیقاً زمانی شروع می‌شود که طوس بر سر دوراهی قرار می‌گیرد. از منظر روایت شناسی به این وضعیّت تعلیق (Suspense) گفته می‌شود. این لحظه آغاز آشفتگی و شروع تراژدی نیز محسوب می‌شود. در تراژدی راوی شرایطی را خلق می‌کند که تعمداً با منطق علّی و معلولی سازگار نیست و خواننده در لحظه‌ای کوتاه در مقابل عمل انجام شده قرار می‌گیرد که توجیه عقلانی آن کار ساده‌ای نیست. اگرچه پیش از این کیخسرو، طوس را از رفتن به سمت کلات بازداشته است، شخصیّت دوگانهٔ طوس در این داستان او را بر سر دوراهی قرار می‌دهد؛ از سویی وی با سوء پیشینهٔ اخلاقی‌ای که دارد از جانب قهرمان آرمانی، کیخسرو، قهرمان پنداشته می‌شود و مسئولیّت بزرگی بر عهدهٔ او می‌نهد و از سوی دیگر نهاد درونی وی، بر تعهدی که در قبال کیخسرو داده است غلبه می‌یابد و او را به شکل یک ضد قهرمان در می‌آورد. بدین گونه قهرمان اعزام شوندهٔ داستان فرود، در همان آغاز به قهرمان دروغین بدل می‌شود. با انتخاب راه کلات برای رسیدن به توران مصیبت و فاجعه آغاز می‌شود و از این پس طوس به شریر داستان دگرگون می‌شود. حادثهٔ فرعی تازیانهٔ بهرام نیز به سبب داشتن ویژگی‌های یک روایت کوتاه می‌تواند به نوعی حرکت سوم داستان محسوب شود. پس از درگیری‌ای که میان سپاه ایران و توران به فرماندهی فریبرز رخ می‌دهد و با شکست مواجه می‌شود و بازگشت به اردوگاه، بهرام در می‌یابد که در هنگامهٔ نبرد تازیانهٔ خود را گم کرده و تصمیم می‌گیرد که دوباره به صحنه باز گردد. به رغم تلاش‌هایی که از جانب گیو صورت می‌گیرد او عازم میدان می‌شود تا تازیانهٔ چرمی خود را بازیابد. این حرکت با پیدا شدن تازیانه و مرگ بهرام در قلب حرکت نخستین به پایان می‌رسد.

۵- معرفی گروه قهرمانان و به‌ویژه قهرمان اصلی بر اساس گفتمان موجود میان شخصیّت‌ها

از آنجا که میزان شخصیّت‌هایی که در داستان‌های مورد بررسی پراپ حضور داشتند بی شمار بود، وی تصمیم گرفت که این کاراکترها را دسته‌بندی کند. از این‌رو او همهٔ شخصیّت‌هایی را که در قصّه‌های پریان روسی ایفای نقش می‌کردند در هفت چهرهٔ

معیار خلاصه کرد و آن‌ها را نقش‌های حکایت نامید: شریر، بخشنده، یاریگر، شاهزاده خانم و پدرش، قهرمان، قهرمان دروغین (پراپ، ۱۳۶۸، ص ۲۲).

از نظر پراپ ممکن است همهٔ این هفت نقش در یک قصّه حضور یابند یا اینکه برخی از آنها از ساختار قصّه حذف شود. وی همچنین معتقد است که یک شخصیّت می‌تواند دو یا چند نقش را همزمان برعهده بگیرد؛ بدین گونه که برای مثال می‌تواند همزمان گسیل دارنده و بخشنده باشد.

اگر بخواهیم فارغ از رویدادهای داستان تنها به معرفی شخصیّت‌ها بپردازیم باید از همان نظام تقابلی‌ای که در بررسی کارکردها یا خویشکاری‌های یک داستان از دیدگاه روایت شناسان مطرح است استفاده کنیم. در این صورت، در گام نخست ما با تعدادی شخصیت مثبت روبه‌رو هستیم و تعدادی شخصیّت منفی که برابر یکدیگر صف آرایی کرده‌اند. گروه نخست پیرامون کمک رسانی به قهرمان تلاش می‌کنند و گروه دیگر جانب شریر یا ضدّ قهرمان قرار گرفته‌اند.

به بیان دیگر، درداستان فرود، تعدادی شخصیّت با نقش‌های مثبت داریم که بعضاً قهرمان نیز هستند. در دو پی‌رفت اوّلیّه و ثانویه و یک حادثهٔ فرعی برخی از نقش‌ها دچار دگردیسی می‌شوند یعنی به لحاظ اعمالی که از شخصیّت سر می‌زند آن شخصیّت در یک پی‌رفت وجهه‌ای مثبت و درپی‌رفت دیگر وجهه‌ای منفی به خود می‌گیرد. این خصیصه خود از ویژگی‌های تراژدی محسوب می‌شود. از اینرو برای بر شمردن شخصیّت‌های مثبت و پس از آن منفی، شخصیّت‌های موجود در هر پی‌رفت را به شکل مجزا مورد بررسی قرار می‌دهیم:

در حرکت نخستین، کیخسرو، نقش اعزام کننده را بازی می‌کند و با فرمان وی این حرکت آغاز می‌شود. طوس، در ابتدای این حرکت در نقش قهرمان اعزام شونده ظاهر می‌شود که قرار است انتقام خون سیاوش را از افراسیاب بگیرد. به همین جهت او قهرمان اصلی این حرکت شمرده می‌شود.

بهرام که دوست شفیق سیاوش است در این حرکت در گروه یاوران قهرمان جای دارد و به فرمان کیخسرو عمل می‌کند و بدان‌چه گفته پای بند است. هم چنین گیو و بیژن نیز همین نقش را ایفا می‌کنند.

پس از شکست طوس از سپاه پیران، کیخسرو، فریبرز پسر کاووس را اعزام می‌کند تا شاید بتواند شکست طوس را به گونه‌ای جبران کند. یک عامل جادویی نیز در این حرکت وجود دارد که بسیار حائز اهمّیّت است و آن درفش کیانی است که پیشاپیش سپاه ایران حرکت می‌کند و می‌بینیم که وقتی کیخسرو تصمیم می‌گیرد فریبرز را جای طوس اعزام می‌کند او را برای گرفتن درفش کیانی فرا می‌خواند.

در حرکت دوم که منجر به تراژدی فرود می‌شود نوعی جابه جایی و دگردیسی در نقش‌ها پدیدار می‌شود به نحوی که قهرمان حرکت اوّل با قرار گرفتن بر سر دوراهی و انتخاب راه کلات، به قهرمان دروغین تبدیل می‌شود و متعاقب آن در نقش شریر به دنبال کشمکش با قهرمان و تعقیب و قتل وی بر می‌آید. فرود در این حرکت قهرمان است؛ البته قهرمانی مغموم که جان خود را از کف می‌دهد. در تراژدی، مرگ قهرمان خود سبب افتخار آفرینی‌های وی محسوب می‌شود.

جریره، همسر سیاوش و مادر فرود، از یاری گران ویژهٔ فرود است و در قلعهٔ اسپروز با فرود هم فکری می‌کند و تخوار را برای راهنمایی فرود با او گسیل می‌دارد.

بهرام و زنگهٔ شاوران نیز اگرچه در سپاه طوس حضور دارند، اما از آنجا که از دوستان سیاوش هستند به عنوان یاری‌گر از دور تحت فرمان کیخسرو و در اندیشهٔ سلامت فرود هستند و در گروه قهرمانان فرعی قرار می‌گیرند. گودرز با یادآوری سخنان کیخسرو و هشدار دادن به طوس در آن زمان که وی قصد عبور از کلات را دارد، از سویی هم سویی خود را با کیخسرو و از دیگر سو با فرود ثابت می‌کند.

در حادثهٔ فرعی (اپیزود) (episode) تازیانهٔ بهرام، قهرمان اصلی بهرام است، گیو در این رخداد یک بار در نقش بخشنده دیده می‌شود که هفت تازیانهٔ زرنگار و قیمتی را به قهرمان می‌بخشد و بار دیگر نیز در نقش یاریگر قهرمان ظاهر می‌شود و به او مدد

می‌رساند. یک شیء ارزشی یا عامل جادویی نیز در این حادثه وجود دارد که مسبّب اصلی رخداد محسوب می‌شود و آن تازیانهٔ بهرام است که به حیث ظاهری چرمی ساده داشته امّا چون نام بهرام بر روی آن حک شده، ارزشمند است و در مقولهٔ نام و ننگ جای می‌گیرد.

در تمام داستان، ضدّ قهرمان اصلی هم چنان افراسیاب تورانی است که در برابر بسیاری از قهرمانان ایرانی قد علم کرده است و در حرکت نخستین قهرمانان ایرانی برابر سپاه وی صف آرایی می‌کنند. پس از آن طوس چنان که گفتیم در آغاز حرکت دوم با نوعی دگردیسی کرداری به ضدّ قهرمان بدل شده است. ریونیز داماد وی و زرسب پسرش نیز در این حرکت یاوران وی محسوب می‌شوند. همچنین گیو، بیژن، گستهم و رهام اگر چه در برابر سپاه تووران و در حرکت نخستین در شمار یاوران قهرمان هستند و در مقابله با سپاه توران، که دشمن دیرینهٔ ایرانیان است، اشخاصی مثبت به شمار می‌آیند، اما در حرکت دوم در شمار یاوران ضدّ قهرمان، یعنی طوس محسوب می‌شوند؛ زیرا با فرمان وی دست به عمل شرارت بار می‌زنند. به همین گونه در حرکت نخست تورانیان از جمله پلاشان ترک، پیران، تژاو و چوپان افراسیاب، کبوده، در جبههٔ ضدّ قهرمان حضور می‌یابند.

در رخداد تازیانهٔ بهرام نیز رویین ترک همچون سایر سپاهیان توران ضدّ قهرمان محسوب می‌شود و مسبّب مرگ بهرام می‌شود.

۷- کارکرد و نقش ویژهٔ شخصیّت‌ها

الگویی که پراپ ارائه می‌دهد، متشکل از اجزای چندی است که اغلب آنها توسط نظریه پردازان پس از وی جرح و تعدیل یافته است. با این حال مسألهٔ کارکرد شخصیّت‌ها هم چنان در الگوهای روایی از اهمّیّتی خاص بر خوردار است. پراپ در حین تلاش برای تعیین ویژگی] های مشترک در گروه خاصّی از حکایت‌ها موسوم به قصهٔ پریان، دریافت که کنش‌ها یا رخدادهای بسیاری که در عموم قصّه‌های عامیانه

اتّفاق می‌افتد، می تواند به صورت جدولی منظم و متشکل از سی و یک کارکرد ترسیم شود. کارکردهایی که در این قصّه‌ها ثابت است و به گونه ای تکرار شونده دیده می-شود. به علاوه رویدادهای ثابتی هم‌چون «یک گرفتاری گریبان گیر قهرمان می‌شود و تبهکار می‌کوشد قربانی خود را بفریبد» (پراپ، ۱۳٦۸، صص ۲۱-۲۲). در تمام حکایت‌ها دقیقاً با توالی یکسان رخ می‌دهد و یک کنش نمی‌تواند جدا از جایگاه خود در جریان روایت‌گری تعریف شود؛ هرچند این امکان وجود دارد که برخی از آنها از روند طولی داستان حذف شوند.

نقش‌ها یا شخصیّت‌های گوناگون هر روایت، کارکردها و خویشکاری‌های متعدد را کنترل می‌کنند. برای نمونه شریر کارکردهای مرتبط با شرارت از جمله کشمکش با قهرمان و تعقیب وی را هدایت می‌کند؛ حال‌آن که یاری کنندهٔ قهرمان کارکردهای انتقال قهرمان و حفاظت از وی را در مقابل شریر بر عهده می‌گیرد (همان، ص ۹۳).

شخصیّت‌های مختلف داستان می‌توانند یک کنش معین را انجام دهند. این امر بررسی داستان را بر مبنای کارکرد شخصیّت‌های آن ممکن می‌سازد. در فرضیهٔ ریخت شناسی پراپ، مهم‌ترین عنصر سازندهٔ قصّه‌ها، کارکرد (Function) شخصیت‌های آن است. باید به این نکته نیز توجّه داشت که برخی از قصه‌ها به سبب محدودیت شخصیّت‌هایی که در آن ایفای نقش می‌کنند، ممکن است که کارکردهای متعددی به طور هم زمان بر عهدهٔ یک نقش قرار بگیرد. به طور مثال فردی می‌تواند هم نقش آدم خبیث و شریر را داشته باشد و هم قهرمان دروغین باشد. از سوی دیگر این امکان وجود دارد که چندین نقش یک کارکرد را داشته باشند. حضور چند یاریگر در یک داستان بر این امر صحّه می‌گذارد (اخوت، ص ۱۳۷۱/ ۱۹).

از سی و یک کارکردی که پراپ برای هفت نقش موجود در قصّه‌ها معرفی می‌کند، هفده کارکرد در داستان فرود به چشم می‌خورد. به علاوه هفت کارکرد دیگر در طول داستان نمودار گشته است که در شمار کارکردهای پراپ دیده نمی‌شود. برای این که به

شکلی نظام‌مند با کارکردهای موجود آشنا شویم، شروع و پایان هر حرکت را در جدول مشخص کرده‌ایم تا از رهگذر آن بازیابی خویشکاری‌ها ساده‌تر صورت پذیرد:

↑	(شروع حرکت نخستین) اعزام قهرمان	طوس توسط کیخسرو اعزام می‌شود
γ	اعلام ممنوعیت به قهرمان	طوس از رفتن به جانب کلات نهی می‌شود
δ	(آغاز حرکت دوم) نقض نهی	طوس به جانب کلات می‌رود
	دگردیسی *[۲]	قهرمان(طوس) به قهرمان دروغین بدل می‌شود
ε	خبرگیری	طوس می کوشد اطلاعاتی را دربارهٔ دو نفری که روی کوه هستند به دست آورد
←	اعزام	بهرام را برای خبرگیری به جانب کوه می‌فرستد
ζ	تحویل	ضدّ قهرمان (طوس) اطّلاعاتی دربارهٔ قربانی کسب می‌کند
A	شرارت	عمل شرارت بار طوس آغاز می‌شود
↑	اعزام	طوس داماد خود ریونیز را به جنگ فرود می‌فرستد
	شراکت در جرم*	ریونیز هم دست طوس می‌شود
c	قهرمان مقابله را می پذیرد	فرود مقابله می‌کند
↑	اعزام	طوس زرسپ پسر خود را به سوی فرود می‌فرستد
	شراکت در جرم*	زرسپ هم دست طوس می‌شود
↑	اعزام	طوس خودش عازم می‌شود
η	حیله گری	طوس گیو بیژن و چندی دیگر را گول می‌زند
↑	اعزام	گیو فریب می خورد و به جنگ فرود عازم می‌شود
	شراکت در جرم*	گیو هم دست طوس می‌شود
↑	اعزام	بیژن عازم می‌شود
pr	پیگیری و تعقیب	بیژن فرود را تعقیب می‌کند
ps	نجات	فرود از پیگرد بیژن می‌رهد و داخل دژ می‌شود

↓	بازگشت	بیژن باز می‌گردد
↑	اعزام	دوباره بیژن اعزام می‌شود
↑	اعزام	رهام عازم می‌شود
	آسیب به قهرمان وارد می‌شود	رهام دست فرود را زخمی می‌کند
↓	بازگشت	فرود به دژ بازگردانده می‌شود
M	تکلیف دشوار	وصیت فرود به مادر و پرستندگان مبنی بر خودکشی از بالای دژ تا به دست دشمن نیفتند
N	راه حل	جریره آتشی می‌افروزد، گنج‌ها را می‌سوزاند، اسپان را پی می‌کند و خودش را با دشنه می‌کشد
Q	تشخیص	قهرمان قربانی (فرود) شناخته می‌شود
	پشیمانی*	ضدقهرمان و یارانش تحت تأثیر قرار می‌گیرندو پشیمان می‌شوند
	دگردیسی قهرمان دروغین به قهرمان اصلی*	طوس دوباره نقش قهرمان اعزام شونده را ایفا می‌کند
↑	(ادامهٔ حرکت نخستین) اعزام	حرکت طوس برای جنگ با افراسیاب پس از سه روز
ε	خبرگیری ضد قهرمان	پلاشان ترک می‌کوشد اطّلاعاتی دربارهٔ سپاه ایران کسب کند
↑	اعزام	بیژن پلاشان ترک را می‌کشد
ζ	تحویل	ضدّ قهرمان (افراسیاب) خبر لشکرکشی ایران به توران را در می‌یابد
	مأموریت*	پیران را مأمور جمع آوری سپاه می‌کند
M	تکلیف دشوار	در ایران سرمای سختی رخ می‌دهد و تا هفت روز ادامه می‌یابد
N	راه حل	طوس می گوید آتشی برافروزیم تا لشکر بتواند از میان آب و برف عبور کند
↑	اعزام	گیو تصمیم می‌گیرد بر هیزم‌ها رود و تیر آتشی بیفکند

N	راه حل	مشکل برطرف می‌شود
ζ	تحویل	تژاو پیکی به چوپان افراسیاب کبوده می‌فرستد
↑	اعزام	کبوده عازم سپاه ایران می‌شود
H	یاور قهرمان با یاور ضدّ قهرمان درگیر می‌شود	بهرام کبوده را می کشد
↑	اعزام	تژاو به جنگ سپاه ایران می‌آید
I	قهرمان پیروز می شود	پیروزی سپاه ایران بر توران
ζ	تحویل	خبر شکست را تژاو به افراسیاب می‌رساند
↑	اعزام	پیران عازم نبرد می‌شود
	ضدقهرمان پیروز می شود*	شکست طوس برابر لشکر توران
ζ	تحویل خبر	خبر شکست طوس به کیخسرو می‌رسد
↑	اعزام	فریبرز را به عنوان قهرمان اعزام می‌کند
a	عامل جادو	طوس درفش کاویانی را تحویل فریبرز می‌دهد
↑	اعزام	فریبرز بهرام را به عنوان پیک نزد پیران می‌فرستد و درخواست درنگ یک ماهه می‌کند
H	درگیری و نبرد	آغاز مجدد نبرد میان دو سپاه
	ضد قهرمان بار دیگر پیروز می شود	ایران شکست می‌خورد
a	(شروع رخداد فرعی تازیانهٔ بهرام) فقدان عامل جادو	بهرام درمی‌یابد که تازیانه اش در میانهٔ نبرد گم شده است.
↓	بازگشت	بهرام به میدان باز می‌گردد
H	درگیری	بهرام با چند تن از سپاه دشمن درگیر می‌شود
ζ	تحویل	خبر بازگشت بهرام به پیران می‌رسد
ε	خبرگیری	پیران دربارهٔ بهرام می پرسد تا او را شناسایی کند
↑	اعزام	پیران رویین را اعزام می‌کند
I	شکست ضدقهرمان	رویین و یارانش از بهرام شکست می‌خورند
a	تقاضای قهرمان از ضد قهرمان	بهرام از پیران تنها تقاضای اسبی برای بازگشت می‌کند
H	درگیری	تژاو با بهرام درگیر می‌شود

	آسیب به قهرمان وارد می شود*	تژاو دست بهرام را قطع می‌کند
↑	اعزام	گیو به دنبال بهرام عازم می‌شود
	انتقام*	گیو تژاو را می‌کشد
↓	بازگشت	بهرام و گیو به ایران باز می‌گردند

هفت کارکرد دیگر شامل: دگردیسی قهرمان به ضدّ قهرمان و بـالعکس، شـراکت در جرم، مأموریت، پیروز شدن ضدّ قهرمان، پشیمانی و انتقام در بنیان داستان به چشم می-خورد. در مجموع تکرار کارکردها به صورت پیوسته انسجام خاصّی میـان پـی‌رفـت‌هـا ایجاد کرده است. بسامد کاربرد مجموع بیست و چهار نقش ویژه یا کارکرد شخصیّت‌ها بدین گونه است:

کارکرد	تعداد تکرار
۱. اعزام	۱۸
۲. اعلام ممنوعیت	۱
۳. نقض نهی	۱
٤. دگردیسی شخصیّت	۲
٥. خبرگیری	٤
٦. تحویل	٦
۷. شرارت	۱
۸. شراکت در جرم	۳
۹. حیله گری	۱
۱۰. تکلیف دشوار	۲
۱۱. راه حل	۲
۱۲. آسیب پذیری قهرمان	۲
۱۳. پیروزی قهرمان	۲

۱٤. پیروزی ضد قهرمان	۲
۱۵. درگیری	٤
۱٦. قهرمان مقابله را می پذیرد	۱
۱۷. فقدان عامل جادو	۱
۱۸. مأموریت	۱
۱۹. پشیمانی	۱
۲۰. پیگیری و تعقیب	۱
۲۱. نجات	۱
۲۲. بازگشت	٤
۲۳. تقاضا	۱
۲٤. انتقام	۱

از میان بیست و چهار کارکرد موجود در داستان، اعزام با هجده بار استفاده، تحویل خبر با شش بار و سه کارکرد خبرگیری، درگیری و بازگشت هر کدام با چهار بار تکرار پر بسامدترین کارکردهایی هستند که بر روند شکل‌گیری روایت تأثیر نهاده‌اند.

۸- چگونگی پایان یافتن داستان

در داستانهایی که مایهٔ تراژیک دارد، یک لحظه غفلت یا یک خطای کوچک می‌تواند به حادثه‌ای بزرگ تبدیل شود و یا مرگ قهرمانی را در پی داشته باشد.

کیخسرو قهرمان بزرگی است اما مرتکب اشتباه می‌شود و طوس را برای انتقام گرفتن از افراسیاب رهسپار می‌کند. از این‌رو نزد خوانندهٔ آشنا به خصلت‌ها و ویژگی‌های شخصیّتی طوس از همین لحظه مصیبت آغاز می‌شود. در پی آن با نقض دستور کیخسرو مبنی بر نرفتن به توران از جانب کلات، توسط طوس تراژدی فرود آغاز می‌شود. طوس از این لحظه در نقش یک بر هم زنندهٔ آرامش، خرابکار و ضدّ قهرمان برای

وارد کردن نوعی مصیبت یا صدمه به قهرمان ایفای نقش می‌کند. تا بدان‌جا که ضربه خوردن فرود و سرانجام مرگ وی اگرچه به دست رهام رخ می‌دهد، اما مقصر اصلی در این حادثه طوس محسوب می‌شود که اعزام کنندهٔ یاوران خود به میدان نبرد است. از دیگر سو به نظر پراپ، برای این که شریر بتواند فاجعه و مصیبتی بیافریند، قصّه گو باید قهرمان یا قربانی را در وضعیتی نامساعد قرار دهد (پراب، ۱۳٦۸، ص ۲۱۳) و تخوار در داستان فرود این نقش را به خوبی ایفا می‌کند و با راهنمایی نادرست خود به ایجاد تراژدی دامن می‌زند.

چگونگی پایان پذیرفتن داستان در مقولات ریخت‌شناسی و روایت‌گری بسیار حائز اهمّیّت است. اگرچه ساختار مشابهی برای دو ژانر ادبی تراژدی و قصهٔ عامیانه متصّور هست، امّا تفاوت‌هایی نیز میان فرآیند روایت در این دو ژانر ادبی نمودار می‌گردد. یکی از این تفاوت‌ها نحوهٔ اتمام روایت است. در قصّه‌های عامیانه اغلب قهرمان پیروز می‌شود و یا شاهزاده خانم به خانه باز می‌گردد و یا این‌که ازدواج‌های فرخنده‌ای صورت می‌گیرد و... و اساساً شکست خوردن کارکردی است که برای ضدّ قهرمان تعریف شده است. حال آنکه در تراژدی تنها یک شیوهٔ پایانی وجود دارد و آن مرگ قهرمان است. بنابراین پایان خوش قصّه‌های عامیانه و پایان ناخوش تراژدی‌ها منشأ تفاوت میان این دو ژانر ادبی می‌گردد. در داستان مورد بررسی ما، مرگ فرود در پایان حرکت دوم تنها حادثهٔ غم انگیز داستان محسوب نمی‌شود؛ بلکه مرگ بهرام در حادثهٔ فرعی گم شدن تازیانه ، تداعی کنندهٔ همان حادثهٔ تلخ مرگ فرود است. ضمن این‌که ماجرای خودکشی بانوان دربار و دشنه زدن جریره بر خویشتن بار غم این قصه را سنگین‌تر می‌کند.

نتیجه‌گیری

در داستانهایی که به تراژدی منتهی می‌شود، نقش ضدّ قهرمان و یاوران وی نسبت به گروه قهرمان برجسته‌تر است؛ از این‌رو میزان نقش‌های منفی در داستان فرود بسیار بیشتر از نقش‌های مثبت است. ایران و توران، هم‌چنان به عنوان نمایندهٔ خیر و شر در

این داستان حضور دارند. به همین جهت ضدّ قهرمان اصلی افراسیاب است و ایرانیان در برابر این نیروی شر به طور کلّی مثبت هستند. بنابراین در حرکت نخستین که سرگشاده می‌ماند و پس از ماجرای مرگ فرود دوباره درگیری‌های چندی ایجاد می‌شود و همان گروهی که طوس را در نبرد با فرود یاری کرده‌اند و نقش یاوران ضدّ قهرمان را بازی کرده‌اند، اکنون دوباره دچار تحول و دگردیسی شده، یاوران قهرمان به شمار می‌آیند. به این ترتیب کارکرد دگردیسی و استحالهٔ شخصیّت‌ها در این داستان به گونه ای قوی نمودار گشته است.

بر مبنای نوع روایت فردوسی از ویژگی شخصیّت‌های موجود در این داستان می‌توان چنین نتیجه گرفت که بهرام دوست و یار وفادار سیاوش، قهرمان اصلی داستان محسوب می‌شود. زیرا هیچ گونه دگردیسی و فراز و فرودی در نظام شخصیّتی وی روی نمی‌دهد؛ هیچ حرکت منفی‌ای از او سر نمی‌زند؛ تناقضی در رفتارها و کردارهای وی به چشم نمی‌خورد. با این حال فارغ از نوع روایت فردوسی، از آنجا که نسل قهرمان ایرانی همواره قهرمان می‌شود و سیاوش قهرمان غایب این داستان است، فرزندانش کیخسرو و فرود نیز در نگاه مخاطب قهرمانان بی چون و چرایی محسوب می‌شوند.

به علاوه با توجه به تعریفی که پراپ از قهرمان ارائه می‌دهد، فرود هم نقش قهرمان جستجوگر را ایفا می‌کند که به دنبال بهرام دوست پدرش سیاوش است و هم قهرمان قربانی است که در پایان پی‌رفت دوم به دست بیژن کشته می‌شود. روی هم رفته با توجّه به بیان راوی که نسبت به فرود ابراز ترحم می‌کند و بر سرنوشت وی افسوس می‌خورد، به قهرمانی خنثی و بی تحرک تبدیل می‌شود که قربانی بی‌خردی طوس و سهل انگاری کیخسرو می‌گردد.

از سی و یک کارکردی که پراپ برای هفت نقش موجود در قصّه‌ها معرفی می‌کند، هفده کارکرد در داستان فرود به چشم می‌خورد. به علاوه هفت کارکرد دیگر در طول داستان نمودار گشته است که در شمار کارکردهای پراپ نیست. این امر از تفاوت نوع

روایتگری فردوسی در شاهنامه در مقایسه با روایت گری در داستانهای عامیانه حکایت می‌کند و می‌تواند به عنوان یکی از ضعف‌های الگوی پراپ در تحلیل متون روایی مبنی بر وجود الگویی ثابت برای همهٔ روایت‌ها باشد؛ زیرا هر داستان با توجّه به مهارت راوی، ظرفیت‌هایی را برای تحلیل روایت‌شناسی در بردارد که آن را از انواع مشابه خود متمایز می‌کند.

یادداشت‌ها

۱–از این پس شیوهٔ ارجاع ابیات بدین گونه است: (شمارهٔ صفحه/ شمارهٔ بیت).

۲–کارکردهایی که با ستاره مشخص شده‌اند، برآمده از بطن داستان است و در الگوی پیشنهادی پراپ نیست.

منابع و مآخذ

الف– کتابها

۱– آسابرگر، آرتور، (۱۳۸۰)، روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره. ترجمه محمّد رضا لیراوی. تهران، سروش.

۲– احمدی، بابک، (۱۳۷۸)، ساختار و تأویل متن. چاپ چهارم. تهران، مرکز.

۳– اخوت، مهدی، (۱۳۷۱)، دستور زبان داستان. تهران، فردا.

٤– ارسطو، (۱۳٤۳)، فّن شعر. ترجمهٔ عبدالحسین زرین کوب. تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۵– پراپ، ولادیمیر، (۱۳٦۸)، ریخت شناسی قصّه‌های پریان، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران، توس.

٦– تولان، مایکل.جی، (۱۳۸٦)، روایت شناسی: درآمدی نقادانه–زبان شناختی. ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.

۷- خالقی مطلق، جلال، (۱۳۸٦)، حماسه، پدیده شناسی تطبیقی شعر پهلوانی. تهران: مرکز دایرة المعارف بزرگ اسلامی، کانون فردوسی.
۸- سرامی، قدمعلی، (۱۳٦۸)، از رنگ گل تا رنج خار(شکل شناسی داستانهای شاهنامه). تهران، علمی و فرهنگی.
۹- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۲)، شاهنامه. به کوشش سعید حمیدیان. تهران، نشر قطره.

ب- مقالات

۱- تودوروف، تزوتان، (۱۳۷۷)، «دو اصل روایت». ترجمه امید نیکفرجام. ویژه نامهٔ روایت و ضدّ روایت. تهران، بنیاد فارابی. صص ۸۹-۹۷.
۲- میلر، جی. هیلیس، (۱۳۷۷)، «روایت». ترجمه منصور براهیمی، ویژه نامهٔ روایت و ضدّ روایت. تهران، بنیاد فارابی. صص ۷۱-۸۸.
۳- یارمحمدی، لطف‌الله، (۱۳۷۳)، «ساخت گفتمانی و متنی رباعیات خیام و منظومهٔ انگلیسی فیتز جرالد». مجموعه مقالات دومین کنفرانس زبان شناسی نظری و کاربردی. به کوشش سید علی میرعمادی. تهران، انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی، صص ۱٦-۳.

ج- منابع لاتین

1-Toolan, Michael J. Narrative. (2001). *A Critical Linguistic Introduction*, London: Rout ledge, 2ed.
2-Macquillan, Martin. (2000). *Narrative Reader*. London: Rout ledge. First published.
3-Rimon-kenan, Shlomith. (1992). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Rout ledge.
4-Herman, David. (2007). *Basic Elements of Narrative*. Blackwell.

پرتال جامع علوم انسانی