ساختار داستانی زال و رودابه

دکتر یحیی طالبیان
عضو هیأت علمی دانشگاه کرمان
نجمه حسینی*

چکیده

این مقاله به بررسی ساختار داستانی «زال و رودابه» (در جلد ۱ شاهنامه فردوسی) می پردازد. به این منظور، ابتدا تعریفی از داستان و ساختار داستان ارائه می کند و سپس، ضمن بررسی عناصر این ساختار و تعیین مناسبات بین این عناصر به جستجوی این ویژگیها در متن «زال و رودابه» می پردازد و با ارائه شواهدی به این نتیجه دست می یابد که متن مورد نظر، روایی - نمایشی است و در آن، عناصر داستانی بخوبی در خدمت پیشبرد داستان به کار گرفته شده است و طرحی مبتنی بر روابط علیّ، آن را از آغاز تا پایان، استحکام و انسجام می بخشد.

کلید واژه: داستان، ساختار، طرح، زاویه دید، شخصیت، گفت و گو، زمان و مکان، داستان زال و رودابه.

دریافت مقاله : ۸۳/۹/۲۰ پذیرش مقاله: ۸۳/۱۰/۱

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

مقدمه

هر متنی ساختار ویژه ای دارد و شناخت هر ساختاری در گرو شناخت عناصر تشکیل دهنده آن و نیز درک روابط و مناسبات میان این عناصر است. تنها پس از شناخت دقیق ساختار هر متن است که می توان آن را زیر گروه یک نوع ادبی خاص دانست.

«زال و رودابه» نیز متنی است که ساختار ویژه خود را دارد. اطلاق هر نامی به این متن، زمانی میسر است که عناصر خاص ساختار نوع ادبی را در آن تشخیص دهیم و روابط متقابل این عناصر را درک کنیم.این متن در عین اینکه با کل متن شاهنامه پیوند های محکمی دارد، متنی مستقل است که می تواند به تنهایی و با نادیده گرفتن پیوندهایی مورد بررسی قرار گیرد که با کل اثر حماسی دارد.

این نوشته در پی یافتن پاسخ این پرسش است که:

آیا می توان متن «زال و رودابه» را داستان نامید و یا باید از الفاظ دیگری (مثلا قصه و حکایت و...) در معرفی این متن سود برد ؟

به این دلیل ابتدا تعریفی از داستان ارائه خواهد شد و پس از توضیح مختصر عناصر و مناسبات ساختاری نوع داستان، این عناصر و روابط در «زال و رودابه» جستجو وتعیین می شود. برای رعایت اختصار از پرداختن به عناصری چون درونمایه و موضوع- که بین داستان و برخی دیگر از انواع ادبی مشترک است- خودداری، و تنها به ذکر اصلی ترین عناصر و مناسبات خاص نوع داستان اکتفا خواهد شد.

داستان

شکلهای جدید نویسندگی در ایران از عهد مشروطه و تحت تاثیر ادبیات غرب پا به عرصه وجود نهاد و در سال ۱۳۰۱با انتشار مجموعه داستان «یکی بود یکی نبود»، اثرجمال زاده، رسماً حیات خویش را اعلام کرد. (اخوت،۱۳۷۱، ص۲) پس از آن، لفظ داستان به طور عام برای اشاره به تمام شکلها و سبکهای داستان نویسی (و در تقابل با واژه هایی چون حکایت و قصه و...) مورد توجه قرار گرفت. به همین دلیل در این نوشته نیز از همین واژه استفاده خواهد شد.(هر چند برخی، اصطلاحات و واژه های دیگری را ترجیح داده اند(براهنی،۱۳۶۲،ص ۵) و از آنجا که لفظ داستان به یکسان به انواع گوناگون مکاتب و سبکهای داستان نویسی اطلاق

می شود، نخست باید تعریفی مشخص از داستان - آن گونه که در اینجا مورد نظر است- ارائه شود.

آنچه در این نوشته مورد نظر است، داستان به مفهوم کلاسیک آن است؛ یعنی هنری روایی- نمایشی که با قصه و حکایت تفاوتهای اساسی دارد(سلیمانی،۱۳۷۰،ص۱۰، میرصادقی، ۱۳۶۶، ص ۲۰) و یک طرح (plot) کلاسیک آن را قوام می بخشد؛ یعنی داستانی بر مبنای زندگی یک یا چند قهرمان فعال که علیه نیروهای عمدتاً خارجی و عینی مخالف مبارزه می کند تا به هدف خود برسد؛ یعنی حرکت در امتداد زمان و در چارچوب واقعیتی داستانی، که یکپارچه و دارای پیوند های علی است برای رسیدن به پایانی مشخص که به منزله تحولی مطلق و غیر قابل بازگشت است(مک کی، ۱۳۶۲، ص ۳۲).

در تحلیل هر داستانی توجه به نکات زیر ضروری است:

۱- **ساختار:** هر داستان ساختاری است متشکل از عناصری که نسبت به هم و نسبت به کل ساختار، وضعیت مشخص و متفاوتی دارند(محمدی،۱۳۷۸، ص ۶۰).

۲- **واقعیت داستانی:** واقعیت داستانی با همه بدهیهایش به واقعیت موجود یا تخیل نویسنده، واقعیتی قائم به ذات است(فورستر، ۱۳۷۵، ص ۸۲۵). داستان در واقع استعاره ای است برای زندگی که ما را به فراسوی امور واقع می برد و لذا خطاست، اگر معیارهای واقعیت را در مورد داستان به کار ببریم؛ چه دنیایی که ما می آفرینیم از قواعد درونی خود پیروی می کندو نویسنده به دلیل استفاده از نظرگاه (منظری که از آن به وقایع می نگرد) دنیایی می آفریند متفاوت از آنچه می بینیم.بنابراین به جای اصل حقیقت، باید اصل آشنایی زدایی را پذیرفت(گلشیری، ۱۳۷۸ : ص ۳۰۳).

۳- **داستان دارای بدایت و نهایت است:** به رغم زندگی که بی آغاز و انجام است(سرامی، ۱۳۷۸: ص ۵۱). داستان در بستر زمان و مکانی جریان دارد که ویژه دنیای خاص داستان است.

۴- **رابطه علت و معلولی:** به نحوه وقوع چیز ها در جهان تاکید دارد؛ اینکه چگونه علت باعث به وجود آمدن معلول می شود و چگونه این معلول خود علتی می شود برای معلولی دیگر(مک کی،۱۳۸۲، ص ۳۶). این اصل مهمی است که توالی به تبع آن شکل می گیرد. بدین ترتیب داستان، ما را در جستجوی واقعیت پیش می برد(همان،ص ۱۰). و این واقعیت قائم به ذات علیّ «بهترین تلاش ما برای معنا بخشیدن به هرج و مرج هستی است» (همان) .

۴- **شخصیت داستانی:** وجود منحصر به فردی است که از طریق گفتار و عمل، خود را به ما معرفی می کندو شخصیتی حقیقی است نه به این دلیل که به ما شبیه است، بلکه به این علت که مقنع و قانع کننده است(فورستر،۱۳۷۵، ص ۸۲۵).

۵- **زاویه روایتی(زاویه دید):** شیوه ای است که نویسنده به وسیله آن، مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می کند. هر داستانی از یک زاویه خاص روایت می شود و راوی داستان، زاویه روایت را تعیین می کند.

۶- **کنشهای اصلی داستان:** نتیجه برخورد مستقیم و گاه قهرآمیز دو نیرو است به قصد مغلوب کردن نیروی مقابل(محمدی،۱۳۷۸: ص ۱۴۳). در داستان کلاسیک نیروی متقابل غالبا نیرویی بیرونی و عینی است و رابطه علت و معلولی، سطوح گوناگون کشمکش را در واکنش زنجیره ای موقعیتها در نقطه اوج به هم پیوند می زند و همبستگی درونی واقعیت را آشکار می سازد(مک کی،۱۳۸۲: ص ۲۶).

۷- **درعرصه زبان:** کلمه خود شیء نیست و همچنین خود حادثه، بلکه روایت ماست از آن، آن هم با استفاده از زبان(گلشیری،۱۳۷۸،ص ۴۰۳).

۸- **لحن عمومی داستان نویس:** فضای کلامی است که او ایجاد می کند و لحن هر شخصیت فضایی است که او از متن عمومی قصه به عاریت می گیرد(براهنی،۱۳۶۲،ص۳۵۴).

با توجه به موارد فوق، اینک می توان تعریفی دقیقتر از داستان مورد نظر خود ارائه کرد:

داستان، ساختاری روایی و نمایشی است که با استفاده از زبان و زاویه روایتی بیان می شود که نویسنده برمی گزیند و واقعیتی است که دارای بدایت و نهایت است و توالی واقعیت در آن بر اساس رابطه علت و معلولی رخ می دهد و شخصیتهایی متقاعد کننده در زمینه مشخص زمان و مکان داستانی و در قالب جدلها و حوادث به کنشهایی دست می زنند که در پایان به تحولی مطلق و غیر قابل بازگشت می انجامد.

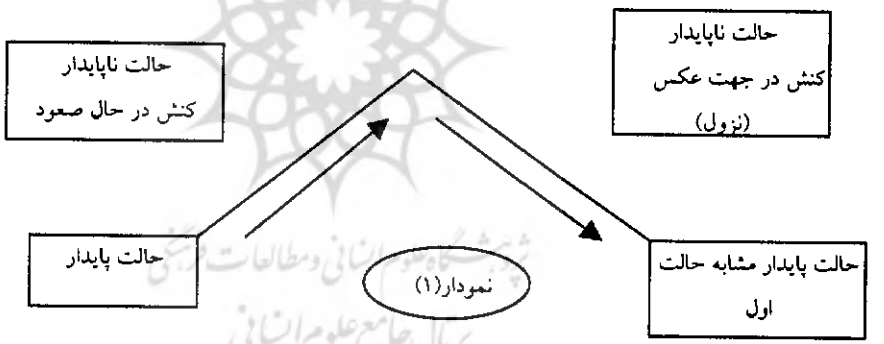
ساختار

در تعریف داستان گفتیم که داستان یک ساختار است.طرح هر ساختار، روابط و پیوند های عناصر ساختار را در کل آن تعیین می کند؛ بنابراین شناخت هر داستان منوط به آن است که به

طور همزمان از عناصر، قوانین و مناسبات ساختار آن آگاهی کافی داشته باشیم(محمدی،۱۳۷۸، ص ۶۰).

تودورف، یکی از ساختار گرایان برجسته، ساختار داستان را چنین توصیف می کند: «کمترین دسیسه کامل عبارت است از انتقال از یک حالت پایدار به حالت پایدار دیگر. یک داستان با یک وضعیت پایدار شروع می شود که نیرویی آن را بر هم می زند و در نتیجه، حالتی ناپایدار به وجود می آید. با انجام دادن فعالیت در جهت عکس، یک حالت پایدار مجددا برقرار می شود و حالت پایدار دوم، مشابه حالت پایدار اول است، ولی هرگز آن دو همسان نیستند»(بالایی،۱۳۶۶، ص ۲۷۱).

ساختار هر داستانی یک مدار دارد(محمدی،۱۳۷۸، ص ۷۵) که اصلی ترین رشته داستان از آغاز تا پایان است و آنچه این مدار را می سازد، کنشهای اصلی داستان است. بدین ترتیب می توان ساختار کلی هر داستان را به شکل نمودار زیر نشان داد:

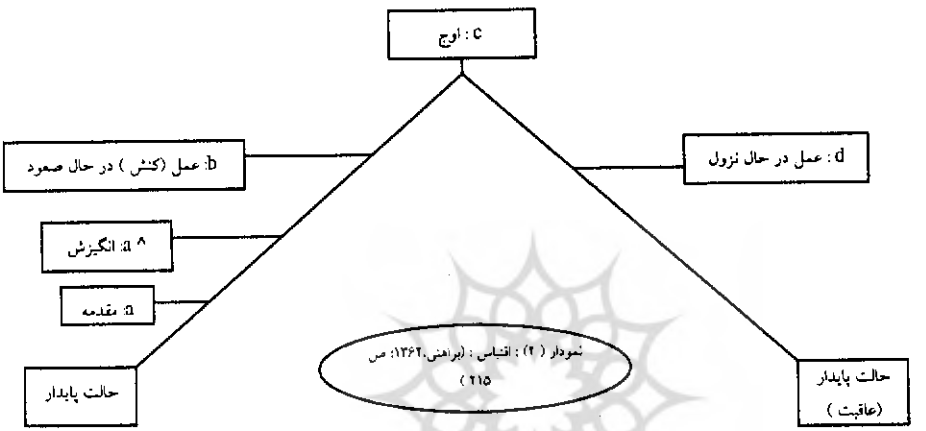


طرح (پیرنگ - طرح و توطئه) (plot)

تداوم کنشها به صورت زنجیره ای به هم پیوسته، ساختار داستان را شکل می دهد.آنچه این زنجیرهٔ به هم پیوسته را به وجود می آورد، طرح نامیده شده است. «طرح، شاخصترین عنصر کلیدی در میان عناصر داستانی است»(محمدی،۱۳۷۸، ص ۱۰۴) و بنا به تعریف فورستر «نقل حوادث داستان است با تکیه بر موجبیت و روابط علت ومعلول»(فورستر،۱۳۷۵ص ۱۱۲).

طرح در عین اینکه در کل داستان جریان دارد و اساسی ترین عنصر ساختار است، ماهیتی مستقل ندارد و مانند دیگر عناصر داستان محسوس نیست.

هرم معروف به هرم فریتاک، شکلی از طرح ارائه می کند که با هرم ساختار (نمودار۱) مطابقت دارد و نشاندهنده پیوند و ارتباط تنگاتنگ طرح و ساختار است:



توضیح اینکه طرح ساختار نیست، بلکه رشته ای است که عناصر ساختار را به صورتی بسامان و منسجم به یکدیگر پیوند می دهد و «وحدتی می آفریند که در ساختار داستان متبلور می شود»(محمدی،۱۳۷۸، ص ۱۰۶).

پیشتر گفتیم که مدار داستان بر اثر کنش متقابل دو نیروی متضاد پیش می رود. این کنش متقابل را «اصل کشمکش» (جدال یا تخاصم) (conflict) نامیده اند و کشمکش، خود عاملی است برای حادثه. «در واقع جدال در حادثه منفجر می شود و دلیل و علت واقعی و درونی حادثه جدال است»(براهنی،۱۳۶۲، ص ۱۷۳).

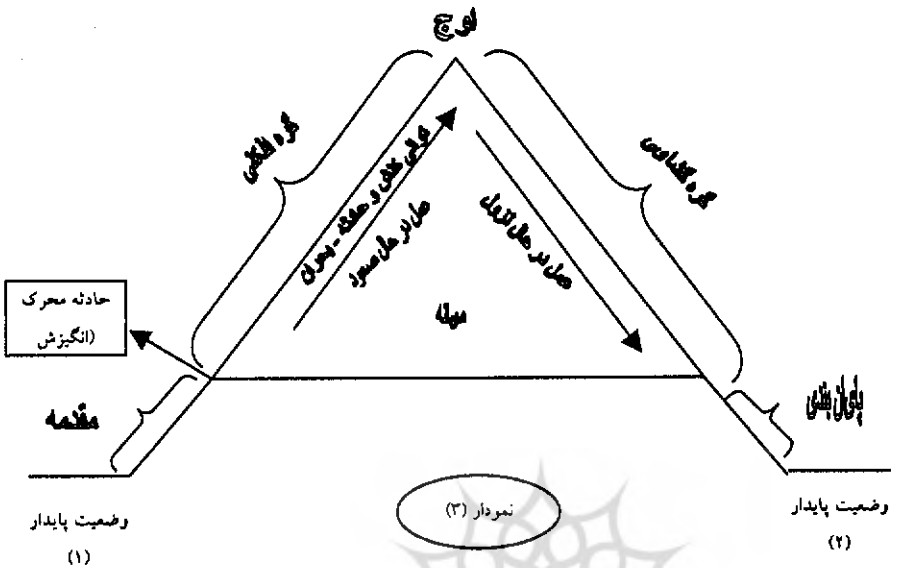
«نخستین حادثه مهمی که در داستان روی می دهد (حادثه محرک) علت اولیه و اصلی تمام حوادث بعدی است» (مک کی،۱۳۸۲، ص ۱۹). از سوی دیگر وقتی قهرمان، حادثه محرک را پشت سر می گذارد، وارد دنیایی می شود که قانون کشمکش بر آن حاکم است(همان، ص ۱۱۹).«حادثه محرک، توازن نیروها را در زندگی قهرمان شدیداً بر هم می زند»(همان،ص ۱۲۵)

و او را ترغیب می کند که تعادل از دست رفته را باز یابد؛ یعنی به نوبه خود موجب کنش می شود و هر کنشی به صورت زنجیروار، حوادث و کنشهای دیگری در پی دارد که سیر صعودی طرح و ساختار را پیش می برد و در نهایت به بحران و رسیدن به نقطه ی اوج داستان منجر می شود. «بحران نقطه ای است که نیروهای متضاد آخرین بار با هم تلاقی می کنند» (میر صادقی،۱۳۶۶، ص ۲۳۳) و در این لحظه «اراده قهرمان به جدی ترین شکل ممکن محک زده می شود» (مک کی،۱۳۸۲، ص ۱۹۹).

«کنشی که شخصیت در نتیجه بحران، تصمیم به انجامش می گیرد به حادثه تمام عیار و کامل داستان تبدیل می شود و نقطه اوج مثبت یا منفی یا کنایی داستان را رقم می زند»(همان، ص ۲۰۰). «به طوری که خواننده از نظر عاطفی یا احساسی، بیشترین حساسیت را نشان می دهد» (همان،ص ۴۸۱).این سیر و توالی کنشها و حوادث از عمل پایدار نخستین تا نقطه اوج، بخش فراز داستان را تشکیل می دهد.این بخش را که در آن «سرنوشت دوسوی کشمکش ما را نگران می کند»(گلشیری،۱۳۷۸،ص۴۸۱)گره افکنی نامیده اند(complication). «سرانجام در بخش فرود داستان است که وضعیت دو سو روشن می شود و تغییر می کند» (همان). این بخش را گره گشایی نامیده اند(denouement). «گره گشایی دز واقع پیامد وضعیت و موقعیت پیچیده و یا نتیجه نهایی رشته حوادث و نتیجه آشکار شدن رازها و حل شدن بحرانها و سوء تفاهمات است»(میر صادقی، ۱۳۶۶، ص ۲۳۳).

با توجه به موارد فوق ، نمودار (۲) را می توان به شکلی کاملتر رسم کرد:

پرتال جامع علوم انسانی



نمودار (۳)

با توجه به آنچه درباره ساختار آوردیم، اینک به بررسی شکل ساختاری داستان زال و رودابه می پردازیم. داستان مورد نظر ما از بیت ۲۸۹ تا ۱۴۶۴ را در ضمن پادشاهی منوچهر (جلد اول شاهنامه) به خود اختصاص داده است(یعنی ۱۱۷۵ بیت). بر اساس یک تقسیم بندی کلی ۸۴ بیت اول داستان را(۲۸۹-۳۷۲) می توان مقدمه داستان دانست و ۱۰۲۰ بیت (۳۷۳-۱۳۹۳) میانه داستان و ۶۹ بیت (۱۳۹۴-۱۴۶۴) پایان بندی داستان را تشکیل می دهند. نظری کلی به نمودار (۳) نشان می دهد که حجم داستان به شکلی مناسب میان این سه بخش تقسیم شده است.

مقدمه

مقدمه داستان را می توان چنین خلاصه کرد: پهلوانی به نام زال برای شکار با همراهان خود به حوالی کابل می رود. پادشاه کابل، مهراب، خراجگزار سام، پدر زال و حاکم سیستان است و نژادش به دشمن دیرینه ایرانیان، ضحاک تازی، می رسد. مهراب با شنیدن خبر رسیدن زال با هدایای بسیار نزد زال می رود. در نتیجه این دیدار، هر دو

پهلوان یکدیگر را تحسین می کنند اما تضادی که میان این دو وجود دارد، باعث می شود که زال دعوت مهراب را نپذیرد. پس از بازگشت مهراب، یکی از پهلوانان همراه زال، زبان به تحسین دختر مهراب، رودابه، می گشاید و زال، شیفته و بی قرار رودابه می شود.

مقدمه داستان نقلی است که با اولین حادثه محرک (آنجا که رودابه با شنیدن اوصاف زال عاشق او می شود) به میانه داستان پیوند می خورد. این شیوه «رایجترین نوع مقدمه برای انتقال محیط داستان است» (یونسی، ۱۳۶۵، ص ۱۱۴). این مقدمه از عهده وظایفی که برای یک مقدمه برشمرده اند بخوبی برآمده است. این وظایف عبارت است از جلب رغبت خواننده، آغاز عمل داستان، القای لحن و آهنگ کلی داستان، معرفی شخصیتهای اصلی و وارد کردن آنها به داستان و انتقال محیط داستان.

غالبا معتقدند که مقدمهٔ ایستا یا طولانی از رغبت خواننده می کاهد و آهنگ کلی و عمل داستانی را کند و ایستا می گرداند. فردوسی، داستان را با توصیفی زنده و جاندار از شکار پهلوان آغاز می کند. خواننده از همان آغاز با تصاویری زنده و جاندار و ضرباهنگی مناسب با موضوع داستان و شخصیتهای آن، که پهلوانند و چالاک، روبه رو می شود. علاوه بر این داستان پرداز زبردست توس در همان ده بیت اول، محیط و لحن کلی داستان را پیش چشم خواننده به تصویر می کشد. تنها کافی است به بسامد واژه هایی مانند می، گنج، اسبان، آراسته و... در شروع داستان و تاثیری که بر خواننده دارد توجه کنید. چه خواننده بسرعت در می یابد که محیط رخداد وقایع در خور ظهور شخصیتهایی است که در زمره پهلوانان و شاهان جای می گیرند. این ابیات و ابیاتی که به وصف زیبایی رودابه اختصاص داده شده است، بی تردید ذهن خواننده را برای رویارویی با داستانی که در پیش دارد - داستانی عاشقانه - آماده می کند. پس از این ابیات دیگر در انتظار داستانی رزمی - مثلا داستان هفت خوان یا کاموس کشانی و... - نیستیم.

همچنین در مقدمه داستان با شخصیتها و تضاد اصلی داستان (تضاد ایرانیان و ضحاکیان) آشنا می شویم و بدین ترتیب میانه داستان از دل مقدمه زاده می شود و با توالی حوادث و کنشها به سوی فرجام می شتابد.

میانه

میانه داستان را تعدادی از حوادث و کنشها شکل می دهد که با رابطه ای علی به هم مربوطند.حوادث و کنشهای داستان را می توان به دو دسته اصلی و فرعی تقسیم کرد. حوادث و کنشهای اصلی در پیشبرد داستان نقشی اساسی ایفا می کند و حوادث فرعی نیز به نوبه خود، داستان را بسط و گسترش می دهد و به اصل واقع نمایی داستان یاری می رساند.

ما در اینجا تنها به ذکر حوادث و کنشهای اصلی داستان بسنده می کنیم. این ترتیب و توالی کنش و حوادث عبارت است از:

۱- حادثه : رودابه عاشق زال می شود.

۱-۱: کنش: رودابه با پرستندگان خود گفتگو می کند و آنها را نزد زال می فرستد.

۲- حادثه: زال و رودابه با یکدیگر دیدار می کنند و پیمان وفاداری می بندند.

۲-۲: کنش: زال با موبدان رایزنی می کند و پیکی نزد سام می فرستد.

۳- حادثه: سام از عشق زال و رودابه آگاه می شود.

۳-۳: کنش: سام، موبدان را فرا می خواند تا او را از آینده زال آگاه کنند.

۴- حادثه: سام با وصلت زال و رودابه موافقت می کند.

۴-۴: کنش: زال پیکی نزد رودابه می فرستد و سام به سوی شاه حرکت می کند.

۵- حادثه: منوچهر و سیندخت به عشق زال و رودابه پی می برند.

۵-۵: کنش: منوچهر، سام را نزد خود می خواند و سیندخت با رودابه و مهراب گفتگو می کند.

۶-بحران (حادثه و کنش): منوچهر فرمان حمله به کابل را صادر می کند و مهراب سخت خشمگین می شود.

۷- اوج: سام با لشکری انبوه به کابل می رود و مهراب تصمیم می گیرد سیندخت و رودابه را بکشد.

۱-۷:کنش: سیندخت با زبان آوری، مهراب را آرام می کند و چاره ای می اندیشد، زال نزد منوچهر می رود.

۸- حادثه: زال با منوچهر و سیندخت با سام دیدار می کند.

۸-۸: کنش: منوچهر با موبدان مشورت می کند و زال را می آزماید؛ سیندخت با سام پیمان می بندد و به کابل بر می گردد.

۹- حادثه: منوچهر با وصلت زال و رودابه موافقت می کند.

۹-۹: کنش: سیندخت - پس از آگاهی از موافقت منوچهر- برای پذیرایی از سام و زال آماده می شود.

۱۰- حادثه: سام و زال به کابل می روند.

می بینیم که حوادث داستان، زاییده کنشهایی است که خود از تضاد های موجود میان شخصیتها مایه می گیرد. اصلی ترین این تضاد ها، تضاد زال و رودابه (ایرانیان و ضحاکیان) است که بر کل ساختار داستان سایه افکنده است و عامل اصلی بسط و گسترش کنشهاست. برخی دیگر از این تضاد ها عبارت است از:

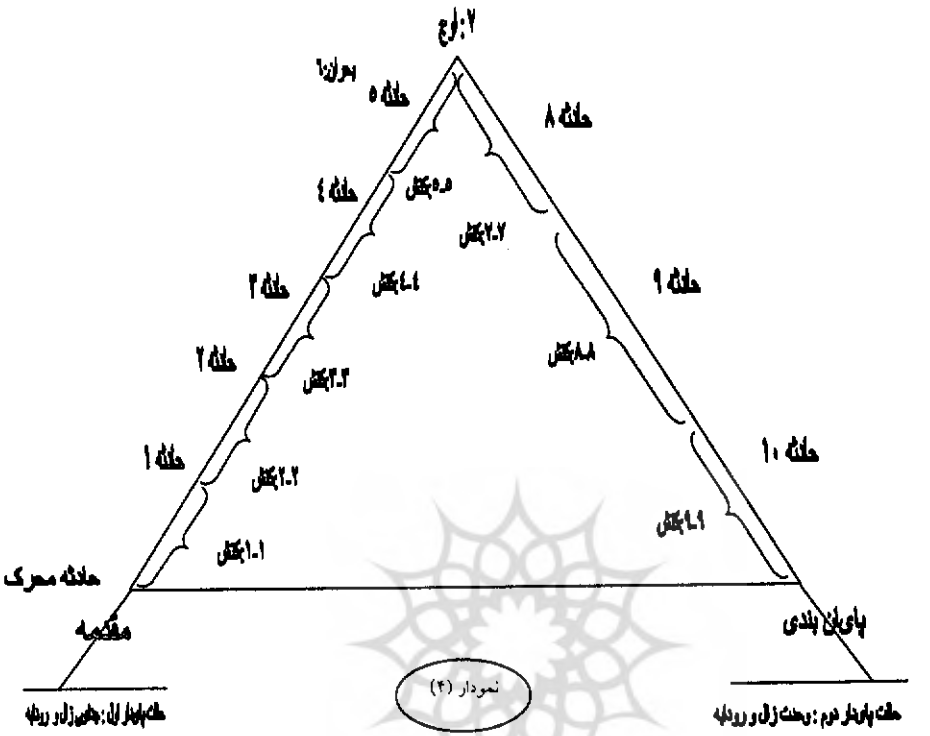
الف: تضاد زال و سام: کشمکش میان این دو را باعث می شود (بیتهای ۶۴۵-۶۷۰ و ۹۷۶-۹۹۱) و این کشمکش به واسطه گفتگو و مهر پدری به وحدت می رسد.

ب: تضاد سیندخت با مهراب: کشمکش دو شخصیت را باعث می شود (بیتهای ۸۶۳ -۸۷۵) و این کشمکش به واسطه زبان آوری و کار دانی سیندخت به وحدت می رسد.

ج: تضاد سام با خودش: به کشمکش درونی سام می انجامد (بیتهای ۶۹۶-۶۸۹) و به واسطه رایزنی با موبدان و مهر پدری به وحدت می رسد.

نمودار زیر بیانگر ساختار داستان است:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



اندک توجهی به نمودار (۴) مهارت و استادی فردوسی را در پرداخت گره افکنی و گره گشایی داستان آشکار می کند. چه در قسمت گره افکنی، نویسنده در پی ایجاد هول و ولا (تعلیق) در خواننده است و تعدد حوادث و کنشها این امر را ممکن می کند. اما غالبا یک گره گشایی خوب و موثر از حوادث و کنشهای کمتری بر خوردار است. چون خواننده پس از نقطه اوج- که بیشترین حساسیت را بر می انگیزد- خواستار حل بحران در مدتی کوتاه است.

مجموعه این عوامل نشان از ساختاری منسجم و استوار دارد که واقعیتی داستانی را به زیبایی رقم می زند و بر خواننده تاثیر می گذارد.

نشانه (sign)

نشانه ها نیز مانند کنشها، عنصری بنیادی در ساختار داستان است که با عنصر کنش متفاوت است. «حرکتهای ساختار به عهده کنش و توصیف این حرکتها به عهده نشانه هاست»(محمدی،

۱۳۷۸، ص ۱۵۷). نشانه های هر داستان را به سه گروه تقسیم می کنند که عبارتند از: «نشانه های شخصیتی»، «نشانه های فضایی» و «نشانه های زبانی» (همان، ص ۱۵۹).

الف: نشانه های فضایی

این نشانه ها عبارت است از: نشانه های زمانی، مکانی و کنشی

نشانه های زمانی و مکانی را در بخش ۷ بیشتر توضیح خواهیم داد. اما نشانه های کنشی «آن دسته از نشانه هاست که از موقعیت کنش خبر می دهد و یا تصویر می سازد» (همان، ص ۱۶۰). تقریبا هیچ متن داستانی از این دسته نشانه ها بی نیاز نیست و گاه در صورتی که شخصیت و کنشگر یکی باشد، نشانه های کنشی همان نشانه های شخصیتی است. به دو نمونه از این دسته کنشها در داستان اشاره می شود:

۱. نشانه کنشی تصویری ساده: نگه کرد زال اندر آن ماه روی / شگفتی بماند اندر آن روی موی

۲. نشانه کنشی تصویری مرکب: به پیش پدر شد چو خورشید شرق / به یاقوت و زر اندرون گشته غرق

ب: نشانه های شخصیتی

فقط در حوزه شخصیتها مصداق پیدا می کند (همان، ص ۱۶۲) و بیانگر خصوصیات روحی و نیز ظاهری اشخاص داستان است. در بخش شخصیتها مثالهایی از این نشانه ها ارائه خواهد شد.

ج: نشانه های زبانی

نشانه های زبانی یا به زبان داستان به طور کلی مربوط است و یا مربوط به حوزه گفتگوهای داستان. این ویژگی ساخت چند زبانی اثر را شکل می دهد.

در داستان مورد نظر ما، وزن خاص شاهنامه (وزن حماسی) قالبی از پیش مشخص را به راوی و نیز شخصیتها تحمیل می کند اما فردوسی با استفاده مناسب از واژگان و بهره بردن از بار معنایی و سختی و نرمی آوایی واژگان، هنر مندانه یگانگی هر شخصیت را در زبان ویژه او به تصویر می کشد.

زاویه دید (زاویه روایتی) (point of view)

«از آنجا که ساختار یک مدار بسته است، حضور نویسنده را بر نمی تابد. بنابراین نویسنده که یک عنصر بیرونی در ساختار است با تغیر قالب به راوی، درونی می شود»(محمدی، ۱۳۷۸، ص۲۴۹). زاویه دید، نشان دهنده مناسبات درونی ساختار است و رابطه نویسنده را با داستان مشخص می کند و «ارتباط نزدیکی با فاصله زیبا شناختی دارد» (میر صادقی،۱۳۶۶، ص ۲۴۹).

رایجترین شیوه روایت، بویژه در داستانهای کهن از نظرگاه سوم شخص است که به نوعی پدیده استقلال راوی را به نمایش می گذارد. راوی سوم شخص دانای کل است و از منظری بیرونی بر رویداد ها، تضاد ها و انگیزشها و کنشها اشراف دارد و آنها را روایت می کند.

«دانای کل می تواند محدود باشد و یا غیر محدود. دانای کل غیر محدود بیش از شخصیتها می داند و ناظر کردارو آگاه بر ذهنیت شخصیتها است و در روایت محدودیتی ندارد. به عکس دانای کل محدود که به اندازه شخصیتها می داند و رویداد ها را تفسیر نمی کند»(محمدی، ۱۳۷۸، ص ۲۵۵-۲۵۶). در هر صورت روایت دانای کل، شیرین و سرزنده نخواهد بود مگر اینکه نویسنده، رشته سخن خود را پیاپی واگذارد و به گفت و گوی قهرمانان روی آورد" (همان، ص ۴۲۱).

فردوسی در مقام نویسنده از شیوه روایت سوم شخص استفاده کرده است اما حفظ فاصله زیبا شناختی را کاملا 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 تضاد ها را تفسیر کند. نگاهی آماری به ابیات داستان آشکارا روشنگر این مدعاست.

از تعداد ۱۱۷۵ بیت داستان، تنها در ۴۶۵ بیت صدای راوی را می شنویم و ۷۵۰ بیت دیگر داستان به گفتگوی شخصیتها اختصاص یافته است. بدین ترتیب گفت و گو - که عنصری به غایت نمایشی است- در پیشبرد مدار داستان، نقشی اساسی ایفا می کند. از میان ۴۶۵ بیتی که به راوی اختصاص یافته است، تنها در ۱۸ بیت با درون نگری شخصیتها روبه رو هستیم؛ بنابراین راوی به طور عمده، وظیفه توصیف صحنه و زمان و مکان را به عهده دارد و حتی از توصیف اشخاص تا حد امکان خودداری می کند و غالبا اشخاص داستان از دیدگاه یکدیگر و یا کنش داستانی - که غالبا در گفت و گو ها تجلی یافته است - توصیف و معرفی می شوند.

در ۵ بیت (۹۵-۹۶ و ۳۴۸-۳۴۶) راوی مستقیما به صورت راوی مداخله گر، ظاهر شده و اظهار نظر کرده است اما همین ۵ بیت نیز چنان طبیعی پس از گفت و گوی شخصیتها آمده است که خواننده در تشخیص صدای راوی دچار تردید می شود.

از میان ۱۱۷۵ بیت داستان ۱۰۴ بیت به شیوه «اول شخص» روایت شده است (نامه سام و گفتگوی او با منوچهر). این ابیات را می توان نوعی قصه مستقل به شمار آورد که در دل داستان بزرگتری جای گرفته اند. شرح دلاوریهای سام که از زبان خود او روایت می شود در هر دو مورد به پیشبرد مدار داستان کمکی نمی کند و در واقع نوعی بازگشت به گذشته است در قالب قصه هایی مستقل. اما از آنجا که به زیبایی در دل داستان اصلی جای گرفته و به آن پیوسته شده است به یکپارچگی داستان لطمه چندانی نمی خورد.

۵ بیت گفتگوی درونی سام (ابیات ۹۵۱-۹۵۲ و ۱۱۳۰-۱۱۳۳) را نیز می توان نوعی از تغییر زاویه دید از سوم شخص به اول شخص دانست. استفاده از این شیوه به خواننده کمک می کند تا شخصیت را از طریق واکنشهای ذهنی اش بهتر و بیشتر بشناسد.

شخصیت (character)

شخصیت از جمله عناصر کلیدی ادبیات داستانی است. «در هر داستان این شخصیت است که حالت پایدار نخستین را دگرگون می کند و مدار داستانی را به وجود می آورد. بدون دخالت شخصیت هیچ داستانی نمی تواند قابل تصور باشد» (محمدی،۱۳۷۸، ص ۱۷۳). فورستر اشخاص داستان را به دو دسته ساده و جامع تقسیم می کند. از نظر او اشخاص ساده داستانی، «نمونه نوعی (تیپ) هستند که در اشکال ناب خود گرد یک فکر یا کیفیت واحد ساخته می شوند و می توان آنها را در یک جمله خلاصه کرد» (فورستر،۱۳۷۵، ص ۸۸-۸۹). وی معتقد است که اشخاص جامع داستانی را نمی توان در یک جمله خلاصه کرد و محک و معیار شناخت چنین شخصیتی از نظر او این است که «می تواند به شیوه مقنع و قانع کننده ای خواننده را با شگفتی روبه رو سازد» (همان، ص ۱۰۲). در هر حال - در صورتی که این تقسیم بندی را بپذیریم - «داستان به هر دو نوع این شخصیتها نیاز دارد» (همان، ص ۹۳).

از دیدگاهی دیگر، می توان شخصیتهای داستان را به دو دسته ایستا و پویا تقسیم کرد. شخصیتهای ایستا در طول مدار ساختار، متحول نمی شوند؛ بر عکس شخصیتهای پویا که در طی داستان در رفتار و بینش دچار تحول می شوند.

نویسنده، شخصیتهای داستان را به روشهای مختلفی معرفی می کند که عبارتند از:

۱- از طریق کنش: این شیوه مهمترین شیوه معرفی شخصیت است که فردوسی نیز بیشتر از آن سود برده است. با توجه به کنش شخصیتها ست که در می یابیم:

الف: منوچهر و مهراب بی تردید از نمونه های نوعی شخصیت هستند. شخصیتهایی که در یک جمله خلاصه می شوند. منوچهر در این داستان تنها با جمله «او شاه ایران است» به خواننده معرفی می شود و نیز مهراب را می توان چنین معرفی کرد: «او شاه کابل، خراجگزار ایرانیان، پدر رودابه و شوهر سیندخت است». با توجه به ذهنیتی که از معنای سنتی واژه های «شاه، پدر و شوهر» داریم، این شخصیتها و نیز انگیزه های رفتاری آنها را می شناسیم و می پذیریم. این دو شخصیت، شخصیتهای ایستا هستند؛ یعنی هر چند در رابطه با عشق زال و رودابه، بنا بر مصالحی تغییر عقیده می دهند از ابتدا تا انتهای داستان دچار تحول نمی شوند، همچنان شاهند و در یک جمله قابل توصیف.

ب: سام نیز در یک جمله توصیف می شود: «پهلوان ایرانی و پدر زال». واژه پهلوان انگیزه ها و کنشهای سام را به تمامی توجیه می کند. پهلوان بودن او حتی بر پدر بودنش می چربد. او نمونه نوعی پهلوان حماسی ایران است که امر شاه را بر همه چیز مقدم می داند. اما آنچه در این داستان شخصیت سام را از کلیشه رایج پهلوانان فرا تر می برد، تضاد بین پهلوان و پدر است. سام به نوعی دچار تضاد درونی ناشی از این دو نقش و نیز درگیر با خویشتن است. احساس گناهی که از رفتار گذشته اش با پسر ناشی می شود– و زال با زیرکی تمام چند بار بر آن انگشت می گذارد– او را تا سر حد یک شخصیت پویا پیش می برد.

ج: زال را به سختی می توان در یک جمله توصیف کرد.اگر بگوییم: «او پهلوان عاشق است» تنها تضاد دو واژه پهلوان و عاشق از زال شخصیتی جامع و پویا می سازد. زال به عنوان پهلوان، موظف به اطاعت امر شاه است. اما عشق از زال پهلوان، زال عاشق می سازد. زال، تحت تاثیر انگیزه عشق به کنشهایی روی می آورد که با ذات پهلوانی سازگار نیست(چنانکه

هیچ یک از پهلوانان شاهنامه به انگیزه عشق حرکت نمی کنند و دست به کاری نمی زنند). او می کوشد تضاد های موجود داستان را از سر راه بر دارد. کنشهای او در این راه یکی از عواملی است که مدار داستان را پیش می برد تا آنجا که در پایان داستان با زال عاشق، بیش از زال پهلوان مأنوس می شویم.

د: رودابه و سیندخت: شخصیتهای به واقع پویا و جامع داستان هستند، هر چند از لحاظ خصوصیات ظاهری نمونه نوعی تمام زنان شاهنامه اند. رودابه، آغازگر حوادث و کنشهای داستان است(ر. ک: نمودار۴). او در طی داستان از زن پرده نشین به زن عاشق و سپس به واسطه عشق به زن ثابت قدم و جسوری تبدیل می شود که در جهت رسیدن به خواسته هایش در مقابل پدر و شاه می ایستد و این تحول (تناقص شخصیتی) به شکل قانع کننده ای موجب شگفتی خواننده است.

اما سیندخت بی گمان، جذابترین شخصیت داستان است. او که در ابتدای داستان تنها زن پرده نشین و زیبای مهراب است، رفته رفته به مردی جنگاور و زبان آور تبدیل می شود. هیچ یک از شخصیتهای داستان به اندازه سیندخت متحول نمی شود. مهر مادری و همسری، سیندخت را برابر و همتای سام سوار، دلاور ترین پهلوان ایران می سازد و حتی در تصویری نمادین به هیئتی مردانه در می آید و نه تنها سام که خواننده داستان را به اعجاب وا می دارد.

۲- از طریق روایت یا توصیف (نشانه شخصیتی): این روش عامترین شیوه معرفی شخصیت است که فردوسی نیز از آن بسیار سود برده است؛ مثلا در توصیف مهراب:

به بالا به کردار آزاده سرو — به رخ چون بهار و به رفتن تذرو
دل بخردان داشت و مغز ردان — دو کتف یلان و هش موبدان
(فردوسی، جلد اول، بیت: ۲۹۷-۲۹۶)

۳- از راه اندیشه یا نظرگاه دیگر شخصیتها :

مهراب زال را چنین معرفی می کند:

نشاننده خاک در کین به خون — فشاننده خنجر آبگون
ار آهو همان کش سپیدست موی — بگوید سخن مردم عیب جوی
سپیدی مویش بزیبد همی — تو گویی که دلها فریبد همی
(همان، بیت : ۳۷۱-۳۷۳)

۴- از راه اندیشه خود شخص : فردوسی از این شیوه هم در مواردی سود برده است؛ برای مثال می توان به ابیاتی که به تک گویی (مونولگ) سام اختصاص دارد، اشاره کرد.

۵- از طریق گفتگو : رجوع کنید به بخش «زاویه دید» همین نوشته.

گفتگو (dialogue)

گفتگو یکی از عناصر داستان است که از سویی بازتاب اتفاقی است که رخ داده و از سوی دیگر علاوه بر ایجاد کنش، خود یک اتفاق داستانی است. شخصیتهای داستانی بر خلاف انسانهای واقعی، گزیده صحبت می کنند و هر گفتگویی از جانب آنها، علاوه بر اینکه در خدمت پیشبرد مدار ساختار است، جنسیت، روحیات، افکار و انگیزه های آنان را آشکار می کند؛ بنابر این بر خلاف قهرمانان قصه ها و حکایتها، شخصیت داستانی از طریق گفتگو شناخته، و از دیگر شخصیتهای داستان متمایز می شود و به صورت شخصیتی یگانه و منحصر به فرد جلوه می کند. به بیانی ساده تر هر شخصیت داستانی زبان خاص خود را دارد که معرف اوست. موارد ذیل نشاندهنده دقت نظر فردوسی در این باره است:

الف : گفتگوی سیندخت و مهراب با رودابه در موقعیتی واحد (سرزنش رودابه به دلیل عشق زال)

سیندخت : به رودابه گفت ای سر افراز ماه — گزین کردی از ناز برگاه چاه
چه ماند از نکو داشتی در جهان — که ننمودمت آشکار و نهان
ستمگر چرا گشتی ای ماه روی — همه راز ها پیش مادر بگوی
(فردوسی،جلد اول، بیتهای ۷۶۵-۷۶۲)

مهراب بدو گفت : ای شسته مغز از خرد — ز پر گوهران این کی اندر خورد
که با اهرمن جفت گردد پری — که مه تاج بادت نه انگشتری
(همان، بیتهای ۸۵۷-۷۵۸)

ب : رودابه و زال، هر یک عاشق شدن خود را چنین بیان می کنند :

رودابه: نخواهم بدن زنده بی روی او — جهانم نیرزد بیک موی او
(همان، بیت :۷۷۵)

زال : همه کاخ مهراب مهر منست زمینش چو گردان سپهر منست
(همان، بیت : ۶۱۶)

نیز «فردوسی در وصف، اجزای گوناگون داستانهای خویش را از زبان قهرمانان می آورد» (سرامی، ۱۳۷۸: ص ۲)

وصف شخصیتها از زبان یکدیگر، استفاده از درون نگری (مونولوگ)، به شیوه مناسب، یعنی کم و گزیده و نیز گفتار آمیخته به کردار (به طور مثال در گفتگوی سیندخت و مهراب) از دیگر شگرد های فردوسی در گفتار گذاری است که از طراحی آگاهانه او حکایت دارد؛ چنانکه خوانندگان خود را در صحنه حوادث و در کنار شخصیتها می یابند.

زمان و مکان (locale)

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. (به طور مثال فردا را پیش از امروز به تصویر کشد.) می تواند سالها را در یک جمله خلاصه کند و دقیقه ای را در صفحاتی بی شمار پیش چشم ما بگذارد. اما در هر حال داستان هرگز بی نیاز از حس زمان نیست. همچنین مکان داستانی، حتی اگر نامی خاص باشد (مثلا کابل، زابل و...)، همان مکانی نیست که درعالم واقع سراغ داریم؛ چرا که نویسنده، مکان داستان را متناسب با طرح و درونمایه داستان می آفریند.

از آنجا که داستان در هر حال باید شکلی پیوسته داشته باشد، «نویسنده عملا در هر قسمت داستان با مشکل انتقال اشخاص از یک محل و زمان به یک محل و زمان دیگر روبه رو است»(فرد،۱۳۷۷، ص ۱۲۱) و برای غلبه بر این مشکل از روشهای گوناگون سود می برد.

در داستان زال و رودابه، مکان و زمان مبهم است؛ یعنی نشانه های زمانی و مکانی بر زمان و مکان خاصی دلالت نمی کند و فردوسی غالبا از رایجترین تکنیک یعنی انتقال به وسیله نشانه ها سود برده است؛ یعنی تصویر یا عبارت کوتاهی، مدت مکانی و یا فاصله زمانی بین دو صحنه را مشخص می کند. در سه بیت زیرشاهد انتقال زمان و مکان هستیم :

(انتقال زمان) چو آن جامه سوده بفکند شب سپیده بخندید و بگشاد لب
(کنش، جابه جایی در مکان) به سوی شهنشاه بنهاد روی ابا نامه سام آزاده خوی

(انتقال مکان) چو در کابل این داستان فاش گشت سر مرزبان پر ز پرخاش گشت....
(فردوسی، جلد اول، بیتهای ۱۰۸۰-۱۰۷۷)

بیت اول انتقال زمان، مقدمه کنش و انتقال مکانی است و در بیت سوم شاهد انتقال مکان و تغییر صحنه (از اردوگاه سام به کابل و کاخ مهراب) هستیم.

در مواردی نیز انتقال صحنه به کمک نام- نامی که صحنه ای با آن پایان یافته و صحنه بعدی با این نام شروع شده است- ممکن شده است(بیتهای ۸۹۳-۸۹۱). این شیوه نیز از دیگر شگردهای رایج انتقال در داستان است.

فردوسی در این داستان از دیگر شگردهای انتقال استفاده نکرده است. انتقال زمان به وسیله گفتگو و تاثیر گذاری زمان بر شخصیت، دو شیوه رایج و نمایشی است که در این داستان دیده نمی شود. به طور کلی در داستانهای شاهنامه گذر زمان بر اشخاص تأثیری ندارد اما در این داستان به دلیل زمان محدود و نه چندان طولانی داستان، نبودن این تأثیر، چشمگیر نیست و بر واقع نمایی داستان تاثیری نمی گذارد.

زمان داستان، چون غالب داستانهای کهن، سیری خطی دارد. تنها چند مورد را می توان نوعی بازگشت به گذشته دانست(یاد کردن سام از دلاوریهایش در صحبت با منوچهر و نامه ای که برای او می نویسد و مواردی که زال، رفتار گذشته پدر را به او یاد آوری می کند.) فردوسی این شکست روایت خطی را به شکل طبیعی و تنها با تغییر زمان فعل از حال به گذشته و نیز تغییر زاویه روایتی از نوع سوم شخص به اول شخص ممکن ساخته است.

نتیجه

در بررسی داستان زال و رودابه، شواهدی روشن مبنی بروجود ساختاری داستانی در این متن یافتیم. دیدیم که متن از ساختاری پیوسته مبنی بر شروع از وضعیت پایدار و تغییر وضعیت به سوی موقعیت پایداری متفاوت با وضعیت اول پیروی می کند. شخصیتهای داستان، وجودهای منحصر به فردی است که از طریق گفتار و کنش، ضمن اینکه خود را به ما معرفی می کنند، حوادث و کنشهای مدار داستان را پیش می برند. در این بررسی دریافتیم که متن مورد نظر ما، متنی روایی (ر. ک: نشانه ها و زاویه دید) و نمایشی (ر. ک: کنش، گفتگو و...) است و از واقعیتی داستانی برخوردار است که در محدوده زمان و مکان جریان دارد و طرحی

مبتنی بر عوامل علی، آن را از آغاز تا پایان استحکام می بخشد. بر این اساس می توان متن را از نوع ادبی داستان دانست و لفظ داستان را بدان اطلاق کرد.

منابع

۱- آلوت، میریام؛ رمان به روایت رمان نویسان؛ مترجم : دکتر علی محمد حق شناس؛ چاپ دوم؛ تهران : نشر مرکز، ۱۳۸۰.

۲- اخوت، احمد؛ دستور زبان داستان؛ چاپ اول، اصفهان: نشر فردا، ۱۳۷۱.

۳- ایرانی، ناصر؛ هنر رمان؛ چاپ اول ، تهران : نشر آبانگاه، ۱۳۸۰.

۴- بالایی، کریستف و کویی پرس، میشل؛ سرچشمه های داستان کوتاه فارسی؛ مترجم: دکتر احمد کریمی حکاک؛ چاپ اول، تهران : پاپیروس، ۱۳۶۶.

۵- براهنی، رضا؛ قصه نویسی ؛ چاپ سوم، تهران : نشر نو، ۱۳۶۲.

۶- بیشاپ، لئونارد؛ درسهایی درباره ی داستان نویسی؛ مترجم : محسن سلیمانی؛ چاپ اول، تهران : نشر زلال، ۱۳۷۴.

۷- پارسی نژاد، کامران؛ ساختار و عناصر داستانی؛ چاپ اول، تهران : حوزه هنری، ۱۳۷۸.

۸- سرامی، قدمعلی؛ از رنگ گل تا رنج خار (شکل شناسی قصه های شاهنامه)؛ چاپ سوم، تهران : علمی و فرهنگی، ۱۳۷۸.

۹- سلیمانی، محسن؛ چشم در چشم آینه؛ چاپ اول، تهران : امیر کبیر، ۱۳۶۹.

۱۰- سلیمانی، محسن؛ فن داستان نویسی؛ چاپ اول، تهران : امیرکبیر، ۱۳۷۰.

۱۱- سلیمانی، محسن؛ واژگان ادبیات داستانی؛ چاپ اول، تهران : انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی (علمی- فرهنگی)، ۱۳۷۲.

۱۲- فرد، رضا؛ فنون آموزش داستان کوتاه؛ چاپ اول، تهران : امیرکبیر، ۱۳۷۷.

۱۳- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه؛ نه جلدی چاپ مسکو (جلد اول)

۱۴- فضائلی، سعید؛ داستان کوتاه؛ چاپ اول، تهران : موسسه ی ایران، ۱۳۷۶.

۱۵- فضائلی، سعید؛ شیوه های داستان نویسی (داستان بلند)؛ چاپ اول، تهران : موسسه ایران، ۱۳۷۷.

۱۶- فورستر، ادوارد مورگان؛ جنبه های رمان؛ مترجم : ابراهیم یونسی؛ چاپ دوم، تهران: جیبی با همکاری امیر کبیر، ۱۳۷۵.
۱۷- گلشیری، هوشنگ؛ باغ در باغ (دو جلدی)؛ چاپ اول، تهران : نیلوفر، ۱۳۷۸.
۱۸- محمدی، محمد هادی؛ روش شناسی نقد ادبیات کودکان؛ چاپ اول، تهران: سروش، ۱۳۷۸.
۱۹- مک کی، رابرت؛ داستان (ساختار سبک و اصول فیلمنامه نویسی)؛ مترجم: محمد گذر آبادی؛ چاپ اول، تهران : هرمس، ۱۳۸۲.
۲۰- میرصادقی، جمال؛ ادبیات داستانی؛ چاپ اول، تهران: شفا، ۱۳۶۶.
۲۱- میرصادقی، جمال؛ عناصر داستان؛ چاپ دوم، تهران : شفا، ۱۳۶۷.
۲۲- یونسی، ابراهیم؛ هنر داستان نویسی؛ چاپ چهارم، تهران: سهروردی، ۱۳۶۵.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی