

کارکرد عناصر داستانی در ماجرای فرود شاهنامه

حجت‌الله همتی * محمدحسین خان‌محمدی **

چکیده

در این جستار، ساختار داستان فرود در شاهنامه و عناصر ساختاری تأثیرگذار در آن بررسی و تحلیل می‌شود. ساختار داستانی ماهیتی دارد که متأثر از عناصر خود، شکلی کنشی و روایی می‌پذیرد. نویسنده در پرتو این خصوصیات و عناصر ساختاری، چون طرح و نقشه، زاویه دید، کشمکش، بحران، نقطه اوج و گره‌گشایی، ساختار داستانی را پی‌می‌ریزد. به این منظور، ابتدا تعریفی از داستان و ساختار ارائه می‌گردد و سپس، ضمن بررسی عناصر این ساختار و تعیین مناسبات بین این عناصر به جست‌وجوی این ویژگی‌ها در متن داستان فرود پرداخته می‌شود. بر اساس شواهد ارائه‌شده، این نتیجه به دست آمد که متن مورد نظر روایی-نمایشی است و در آن عناصر داستانی به‌خوبی در خدمت پیشبرد داستان به کار گرفته شده است و طرحی مبتنی بر روابط علی آن را از آغاز تا پایان، استحکام و انسجام می‌بخشد. همچنین، با بررسی داستان دریافته شد که شواهد فراوانی مبتنی بر وجود ساختاری داستانی در این متن وجود دارد و متن از کلیتی پیوسته مبتنی بر شروع از وضعیتی پایدار و تغییر به سوی موقعیت پایداری متفاوت با وضعیت اول پیروی می‌کند.

کلیدواژه‌ها: داستان، ساختار، عناصر داستانی، شاهنامه، داستان فرود

۱. مقدمه

هر متنی ساختار ویژه‌ای دارد و شناخت هر ساختاری در گرو شناخت عناصر تشکیل‌دهنده آن و نیز درک روابط و مناسبات میان این عناصر است. تنها پس از شناخت دقیق ساختار هر متن است که می‌توان آن را زیر گروه یک نوع ادبی خاص دانست. ماجرای فرود نیز متنی است با ساختاری ویژه که 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 شاهنامه پیوندهای محکمی دارد، متن مستقلی است که می‌تواند به تنهایی و با نادیده گرفتن پیوندهایی که با کل این اثر حماسی دارد، بررسی شود. سؤال این است که آیا

hojathemati65@yahoo.com

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران. (مسئول مکاتبات)

h.khanmohammadi@yahoo.com

** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران.

تاریخ وصول: ۱۳۹۱/۱۰/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۹/۲۶

می‌توان ماجرای فرود را «داستان» نامید یا باید از واژگان دیگری (مثلاً قصه، حکایت و...) در معرفی این متن سود برد؟ از این رو، ابتدا تعریفی از داستان ارائه خواهد شد و پس از توضیح مختصر عناصر و مناسبات ساختاری نوع داستان، این عناصر و روابط در ماجرای فرود جست‌وجو و تعیین می‌شود. 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 اصلی‌ترین عناصر و مناسبات خاص نوع داستان اکتفا می‌شود.

۲. داستان

«اشکال جدید نویسندگی در ایران، از عهد مشروطه و تحت تأثیر ادبیات غرب پا به عرصه وجود نهاد و در سال ۱۳۰۱ با انتشار مجموعه داستان «یکی بود یکی نبود» جمالزاده، رسماً حیات خویش را اعلام کرد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲). پس از آن به لفظ داستان به طور عام برای اشاره به تمام شکل‌ها و سبک‌های داستان‌نویسی (و در تقابل با واژه‌هایی چون حکایت و قصه) توجه شد. به همین دلیل، در این جستار، از همین واژه استفاده خواهد شد. پس، از آن رو که لفظ «داستان» به یکسان به انواع گوناگون مکاتب و سبک‌های داستان‌نویسی اطلاق می‌شود، باید تعریفی مشخص از داستان، آنگونه 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 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 عمدتاً خارجی و عینی مخالف، مبارزه می‌کنند تا به هدف خود برسند؛ یعنی حرکت در امتداد زمان و در چارچوب واقعیتی داستانی، که یکپارچه و دارای و پیوندهای علی است، برای رسیدن به پایانی مشخص که به منزله تحولی مطلق و بازگشت‌ناپذیر است (مک کی، ۱۳۸۲: ۳۲)

در تحلیل هر داستان توجه به نکات زیر ضروری است:

۲-۱. 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)

۲-۲. واقعیت داستانی

واقعیت داستان با همه بدیهاتش به واقعیت موجود یا تخیل نویسنده، واقعیتی قائم‌به‌ذات است (فورستر، ۱۳۷۵: ۸۲۵). داستان در واقع استعاره‌ای است برای زندگی که ما را به فراسوی امور واقع می‌برد. از همین رو، خطاست اگر معیار واقیت را برای داستان به کار ببریم؛ چه، دنیایی که ما می‌آفرینیم از قواعد درونی خود پیروی می‌کند و نویسنده به دلیل استفاده از نظرگاه (منظری که از آن به وقایع می‌نگرد) دنیایی می‌آفریند متفاوت از آنچه می‌بینیم. بنابراین، به جای اصل حقیقت، باید اصل آشنایی‌زدایی را پذیرفت (گلشیری، ۱۳۷۸: ۳۰۳)

۲-۳. داستان دارای بدایت و نهایت است

به رغم زندگی که بی آغاز و انجام است (سرامی، ۱۳۷۸: ۵۱)، داستان بر بستر زمان و مکانی جریان دارد که ویژه دنیای خاص

داستان است.

۲-۴. رابطه علت و معلولی

به نحوه وقوع امور در جهان نظر دارد، اینکه چگونه علت، باعث به وجود آمدن معلول می‌شود و چگونه این معلول خود علتی می‌شود برای معلولی دیگر (مک کی، ۱۳۸۲: ۶۲). این اصل مهمی است که توالی به سبب آن شکل می‌گیرد و بدین ترتیب داستان، ما را در جست‌وجوی واقعیت پیش می‌برد (همان، ۱۰).

۲-۵. شخصیت داستانی

وجود منحصر به فردی است که از طریق گفتار و عمل خود را به ما معرفی می‌کند و «شخصیتی حقیقی است، نه به این دلیل که به ما شبیه است، بلکه به این علت که مقنع و قانع‌کننده است» (فورستر، ۱۳۷۵: ۸۵)

۲-۶. زاویه روایتی (زاویه دید)

شیوه‌ای است که نویسنده به وسیله آن، مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می‌کند. هر داستانی از یک زاویه خاص روایت می‌شود و راوی داستان، زاویه روایت را تعیین می‌کند.

۲-۷. کنش‌های اصلی داستان

نتیجه برخورد مستقیم و گاه قهرآمیز دو نیروست، به قصد مغلوب کردن نیروی مقابل (محمدی، ۱۳۷۸: ۴۲) در داستان کلاسیک، نیروی مقابل غالباً نیروی بیرونی و عینی است و رابطه علی و معلولی، سطح گوناگون کشمکش را در واکنش زنجیره‌ای موقعیت‌ها در نقطه اوج به هم پیوند می‌زند و همبستگی درونی واقعیت را آشکار می‌سازد (مک کی، ۱۳۸۲: ۶۲)

۲-۸. لحن عمومی داستان

فضای کلامی است که او ایجاد می‌کند و لحن هر شخصیت، فضایی است که او از متن عمومی قصه به عاریت می‌گیرد (براهنی، ۱۳۶۲: ۳۵۴)

با توجه به همه این موارد، حال می‌توان تعریفی دقیق‌تر از داستان مورد نظر خود ارائه کرد:

«داستان، ساختاری روایی و نمایشی است که با استفاده از زبان و زاویه روایتی بیان می‌شود که نویسنده برمی‌گزیند و واقعیتی

است که دارای بدایت و نهایت است و توالی واقعیت در آن بر اساس رابطه علت و معلولی رخ می‌دهد و شخصیت‌های

متقاعدکننده در زمینه مشخص زمان و مکان داستانی و در قالب جدال و حوادث به کنش‌هایی دست می‌زنند که در پایان به تحول مطلق و غیرقابل بازگشت می‌انجامد.»

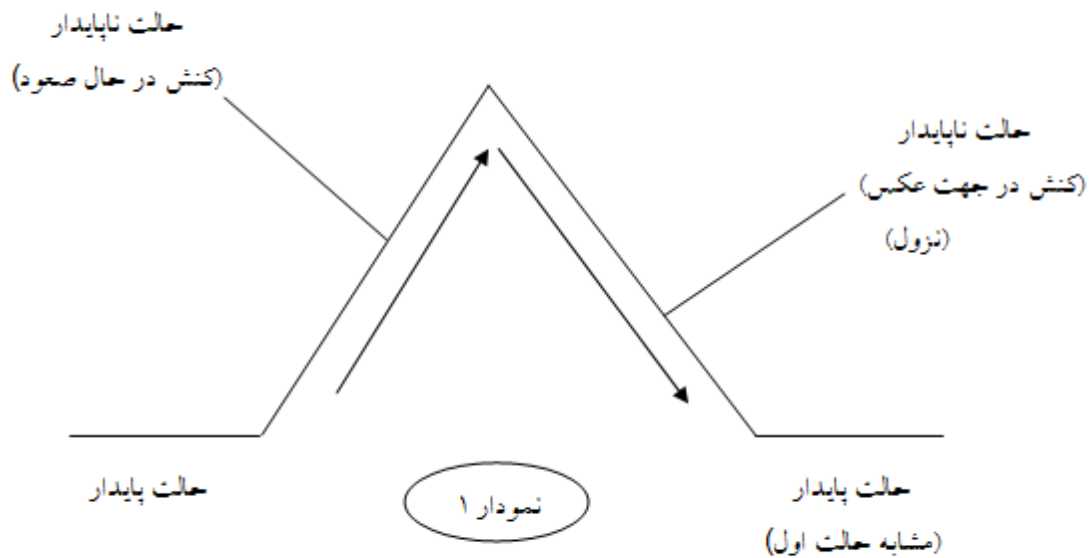
۳. ساختار

ساختار چیست؟ 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 رابطه علی و معلولی میان حوادث، خط سیری دارد که خواننده را از ابتدا تا انتها حرکت می‌دهد. بنابراین، ساختار، ابزاری است که رابطه اجزا را با یکدیگر و با کل شکل می‌دهد. با این

ترکیب‌بندی، از یک سو شکل ظاهری اثر و خطوط داستانی (ساختار بیرونی) را تعیین می‌کند و از سوی دیگر، کارکردها و جذابیت‌های حوادث، شخصیت‌پردازی، گفت‌وگو، زمان و مکان و درونمایه داستان (ساختار درونی) را تعریف می‌کند. در توصیف داستان بیان شد که داستان، یک ساختار است. 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 هم‌زمان از عناصر، قوانین و مناسبات ساختار آن آگاهی کافی داشته باشیم» (محمدی، ۱۳۷۸: ۶۰).

تودوروف، یکی از ساختارگرایان برجسته، ساختار داستان را چنین تعریف می‌کند:

«کمترین دسیسه کامل عبارت است از 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، 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» (به نقل از بالایی، ۱۳۶۶: ۲۷۱). ساختار هر داستانی یک مدار دارد (محمدی، ۱۳۷۸: ۷۵) که اصلی‌ترین رشته داستان از آغاز تا پایان است و آنچه این مدار را می‌سازد، کنش‌های اصلی داستان است. 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 ساختار (نمودار ۱) مطابقت دارد و نشان‌دهنده پیوند و ارتباط تنگاتنگ طرح و ساختار است:



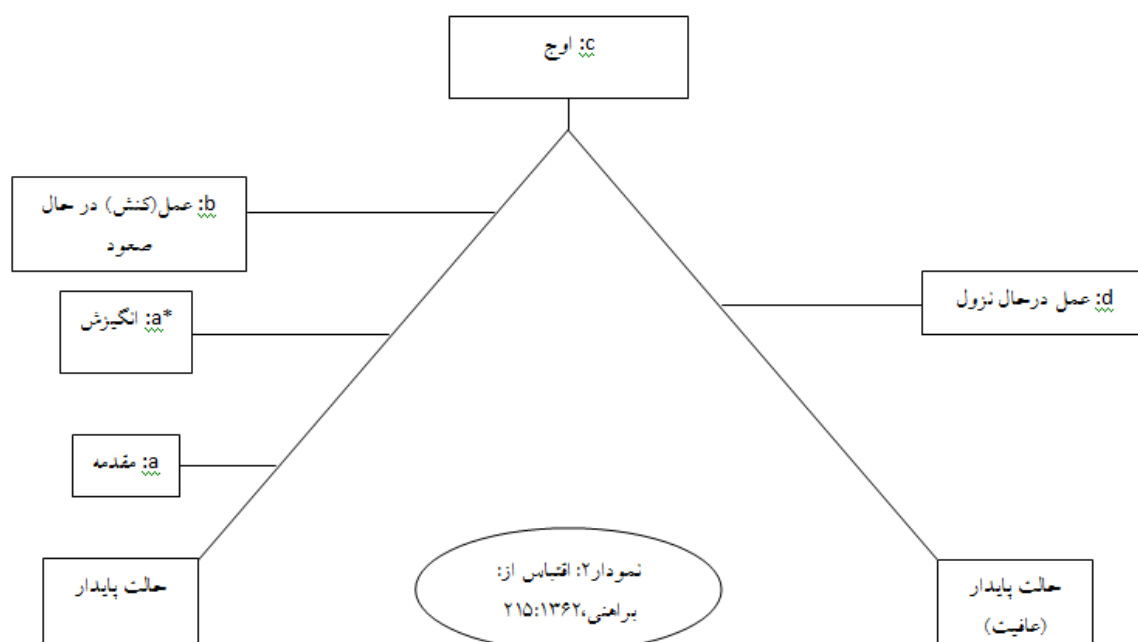
نمودار ۱. هرم فریتاک

۴. طرح (پیرنگ، طرح و توطئه)

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 موجبیت و روابط علت و معلول» (فورستر، ۱۳۷۵: ۱۱۲).

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

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



نمودار ۲. پیرنگ داستان با اقتباس از براهنی

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).

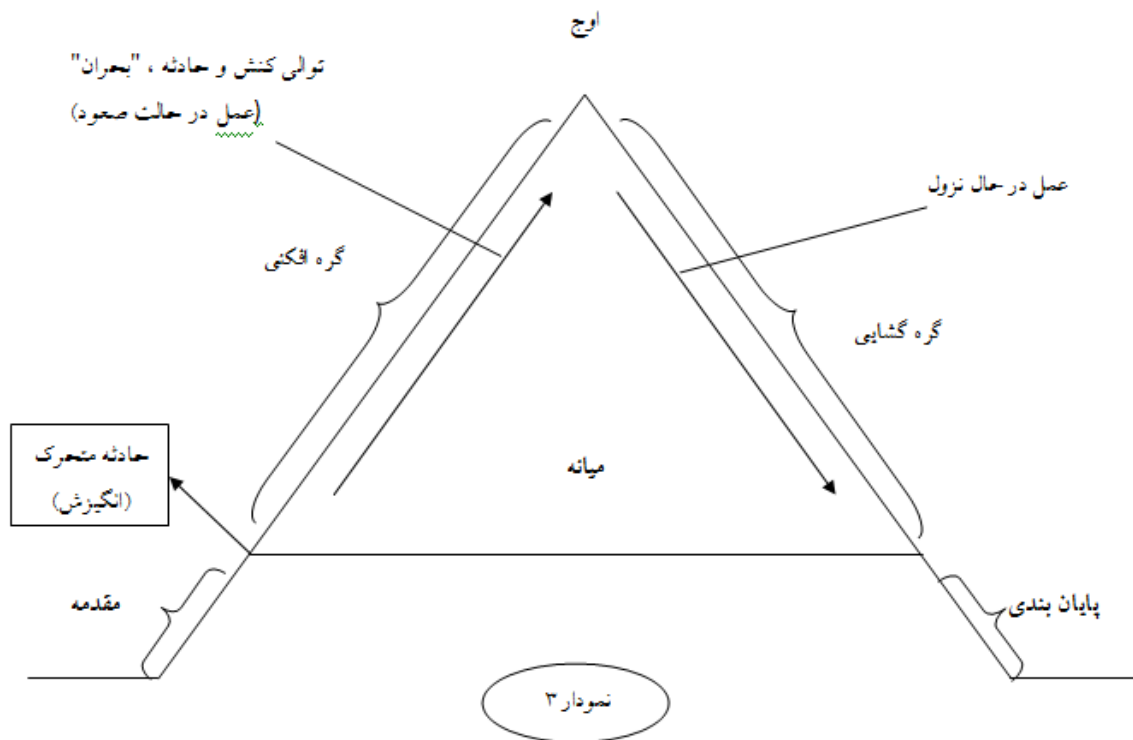
مدار داستان بر اساس کنش متضاد دو نیروی متضاد پیش می‌رود. این کنش متقابل را «اصل کشمکش»^۱ (جدال یا تخاصم) نامیده‌اند و کشمکش خود عاملی است برای حادثه. «در واقع، جدال در حادثه منفجر می‌شود و دلیل علت واقعی درونی حادثه، جدال است» (براهنی، ۱۳۶۲: ۱۷۳).

«نخستین حادثه مهمی که در داستان روی می‌دهد، «حادثه محرک» علت اولیه و اصلی تمام حوادث بعدی است» (مک کی، ۱۳۸۲: ۱۹). از سوی دیگر، وقتی قهرمان، حادثه محرک را پشت سر می‌گذارد، وارد فضایی می‌شود که قانون کشمکش بر آن حاکم است (همان، ۱۱۹). «حادثه محرک، توازن نیروها را در زندگی قهرمان، شدیداً برهم می‌زند» (همان، ۱۲۵) و او را ترغیب می‌کند که تعادل از دست‌رفته را بازباید؛ یعنی به نوبه 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 نقطه اوج داستان منجر می‌شود. «بحران، نقطه‌ای است که نیروهای متضاد آخرین بار با هم تلاقی می‌کنند» (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۲۳۳) و در این لحظه، «اراده قهرمان به جدی‌ترین شکل ممکن محک زده می‌شود» (مک کی، ۱۳۸۲: ۱۹۹).

«کنشی که شخصیت، در نتیجه بحران، تصمیم به انجامش می‌گیرد، به حادثه تمام‌عیار و کامل داستان تبدیل می‌شود و نقطه اوج مثبت یا منفی یا کنایی داستان را رقم می‌زند» (همان، ۲۰۰)؛ به طوری که خواننده از نظر عاطفی یا احساسی، بیشترین

^۱ conflict .

حساسیت را نشان می‌دهد. این سیر و توالی کنش‌ها و حوادث از عمل پایدار نخستین تا نقطه اوج، بخش فراز داستان را تشکیل می‌دهد. این بخش را که در آن «سرنوشت دو سوی کشمکش ما را نگران می‌کند» (گلشیری، ۴۸۱: ۱۳۷۸) گره افکنی^۱ نامیده‌اند. سرانجام در بخش فرود داستان است که «وضعیت دو طرف روشن می‌شود و تغییر می‌کند» (همانجا). این بخش را گره‌گشایی^۲ نامیده‌اند. «گره‌گشایی در واقع پیامد وضعیت و موقعیت پیچیده یا نتیجه نهایی رشته حوادث و نتیجه آشکار شدن رازها و حل شدن سوء تفاهم‌هاست» (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۲۳۳). با توجه به این موارد، نمودار ۲ را می‌توان به شکل کامل‌تر ترسیم کرد:



نمودار ۳. طرح داستان تکامل یافته

با توجه به آنچه درباره ساختار داستان گفته شد، اینک می‌توان به بررسی شکل ساختاری داستان فرود پرداخت. داستان مورد نظر ما از بیت ؟ تا ؟ را در ضمن پادشاهی کیکاووس به خود اختصاص داده است؛ یعنی حدود ۶۳۹ بیت. براساس یک تقسیم‌بندی کلی ۶۸ بیت اول داستان را می‌توان مقدمه داستان دانست و ۵۱۷ بیت، میانه داستان و ۵۴ بیت، پایان‌بندی داستان را شکل می‌دهد.

نظری کلی به نمودار ۳ نشان می‌دهد که حجم داستان به شکلی مناسب، میان این سه بخش تقسیم شده است

۵. مقدمه داستان

^۱. complication

^۲. denouement

مقدمه داستان را می‌توان این‌گونه خلاصه کرد:

«کیخسرو، پس از رسیدن به پادشاهی، تصمیم می‌گیرد که انتقام خون سیاوش را از تورانیان بستاند. بامدادی طوس سپاه آراست و با فرماندهان و ناموران به حضور شاه رفت. شاه کیخسرو به سپاهیان که زرسپ فرزند طوس، سردارشان بود، خطاب کرد که طوس سپهد با درفش کاویانی فرماندهی دارد و باید به فرمان او باشد و به طوس هم سفارش کرد که از پیمان‌ش سرنیچد و در راه، موجب آزار مردمان نشود و سپاهیان‌ش، رنج و زحمت به هیچ کس نرسانند. با مردم کشاورز و پیشه‌ور که با وی از در ستیزه درنیاوند مهربان باشد و از راه ترکستان برود و از رفتن به راه «کلات» و «جرم» اجتناب کند، زیرا برادر شاه، فرود، که مادرش جریده دختر پیران است با لشکری آنجاست ممکن است با او درگیر شود. کیخسرو می‌گوید: او فرزند سیاوش و شاهزاده است و تو فرمانده سپاه و هیچ یک تحمل دیگری نتوانید کرد. طوس پاسخ می‌دهد که از دستور سر برنخواهد تافت و از راهی خواهد رفت که شاه دستور داده است. با دستوری شاه، سپاهیان را روانه می‌سازد تا بر سر دوراهی می‌رسد: راهی که از بیابان خشک و بی‌آب و علف و گیاه و دور از آبادانی‌ها می‌گذشت و راه دیگر بر کلات و جرم بود، خرم و پرآب و آبادانی. مقدمه سپاه از حرکت بازایستاد تا از طوس دستور حرکت بگیرد، طوس برخلاف فرمان شاه، دستور داد که سپاه از سوی کلات و جرم روانه شود» (برگرفته از دبیرسیاقی، ۱۳۷۸: بیست و سه)

با توجه به اینکه مقصود، بررسی ماجرای فرود است، کنش‌هایی پیش از تصمیم فرود - که حادثه و محرک اصلی است و کنش‌ها و حوادث بعدی را در پی دارد - ملحق به مقدمه دانسته شده است و این نخستین کنش اصلی (تصمیم فرود)، به عنوان واسطه مقدمه و تنه داستان محسوب شده است.

مقدمه داستان، نقلی است که با اولین حادثه محرک، آنجا که فرود بر خلاف فرمان شاه، تصمیم می‌گیرد به راه کلات و جرم برود، به میانه داستان پیوند می‌خورد. این شیوه، «رایج‌ترین نوع مقدمه برای انتقال به محیط داستان است» (یونسی، ۱۳۶۵: ۱۱۴) و در حقیقت این مقدمه به‌خوبی از عهده وظایفی که برای یک مقدمه شمرده‌اند، 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 محیط داستان. غالباً اعتقاد بر این است که مقدمه 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 آرایش سپاهیان و ادوات جنگی و کارزار و تصمیم راسخ سران و سپاهیان برای جنگ و سرفرازی و گوشمال و انتقام خون سیاوش آغاز می‌کند. خواننده از همان آغاز با تصاویری زنده و جاندار و ضرباهنگی متناسب با موضوع داستان و شخصیت‌هایش که پهلوانان‌اند و چالاک، روبه‌رو می‌شود.

افزون بر این، فردوسی، در همان مقدمه، محیط و لحن داستان را پیش چشم خواننده به تصویر می‌کشد. تنها کافی است به بسامد واژه‌های مربوط به کارزار در شروع داستان و تأثیر آن بر خواننده توجه کرد؛ چراکه به‌سرعت خواننده درمی‌یابد که محیط رخداد وقایع درخور ظهور شخصیت‌هایی است که در زمره پهلوانان‌اند و شاهان. این ابیات بی‌تردید ذهن خواننده را برای رویارویی با داستانی پر از کشمکش و نبرد (به خاطر کنش بی تأمل یکی از شخصیت‌های اول داستان) آماده می‌سازد.

جالب است که فردوسی در همان مقدمه، بحث از ارزش خرد و تفکر را پیش می‌کشد و بیان می‌دارد که پادشاهی نژاده - بدون آنکه مستقیم از کیخسرو نامی ببرد- باید تابع خرد و تفکر باشد و حاسدان و بدخواهان را نباید صاحب اختیار بکند، و هم بدون اینکه مستقیم از طوس، نامی ببرد، می‌گوید که مرد نیرومند و نژاده آن است که از زیاده‌خواهی و حسادت به‌دور باشد و بدین ترتیب، با براعت استهلالی زیبا، که شیوه همیشگی اوست، ذهن خواننده را برای ورود به داستانی پر از کشمکش و ماجرا آماده می‌سازد.

بدین ترتیب، تصمیم نابخردانه و از سر زیاده‌خواهی و کینه و حسادت طوس، کنش اصلی داستان را سبب می‌شود و بدین

ترتیب داستان، به میانه‌ای پر از حوادث گره می‌خورد و با توالی حوادث و کنش‌ها به سوی فرجام می‌شتابد.

۶. میانه

میانه داستان را تعدادی از حوادث و کنش‌ها شکل می‌دهد که با رابطه علی به هم مربوط‌اند. حوادث و کنش‌های داستان را می‌توان به دو دسته اصلی و فرعی تقسیم کرد. حوادث و کنش‌های اصلی در پیشبرد داستان نقش اساسی ایفا می‌کند و حوادث فرعی نیز به نوبه خود، داستان را بسط و گسترش می‌دهد و به اصل واقع‌نمایی داستان یاری می‌رساند.

در اینجا تنها به ذکر حوادث و کنش‌های اصلی داستان بسنده می‌شود. این ترتیب و توالی کنش‌ها و حوادث عبارت‌اند از:

- ۱- **حادثه (حادثه محرک):** طوس پس از رسیدن بر سر دوراهی، برخلاف فرمان شاه، تصمیم می‌گیرد از راه کلات و جرم با سپاهیان‌ش بگذرد.
- **کنش:** سرداران سپاه او را بر حذر داشتند.
- ۲- **حادثه:** طوس به راه کلات رفت.
- **کنش:** طوس به هرجا می‌رسید، آنجا را ویران می‌ساخت و و سپاهیان‌ش راه و بیراه را فرومی‌گرفتند، می‌سوختند و یغما می‌کردند.
- ۳- **حادثه:** سپاه طوس به محل استقرار فرود نزدیک می‌شود و فرود را با خیر می‌سازند.
- **کنش:** فرود از دژ سپدکوه پایین آمد و دستور داد که شبانان گله اسبان و رمه گوسفندان را از کوه و دشت جمع آورند و به درون قلعه بفرستند.
- ۴- **حادثه:** فرود برای مشورت نزد مادرش، جریره، رفت و خبر عبور سپاهیان ایران به قصد توران و کینه‌کشی از اسفندیار به علت ماجرای سیاوش را به او داد.
- **کنش:** جریره از آمدن سپاه دلگیر شد. ولیکن پسر را دلداری داد و گفت: سپاه به فرمان برادرت، کیخسرو و برای انتقام خون پدرت، سیاوش به توران می‌رود و تو به عنوان نژاده‌ای اصیل، باید پیشاپیش سپاهیان با آنان رهسپار شوی.
- ۵- **حادثه:** فرود به پیشنهاد مادر تصمیم گرفت سران سپاه ایران را به مهمانی دعوت کند.
- **کنش:** فرود با تخوار، که ایرانیان را خوب می‌شناخت به سر کوهی که مشرف بر سپاه ایران بود، رفت تا بهرام و زنگه شاوران - دو همدم پدرش - را شناسایی کند و بدان واسطه سران سپاه را به مهمانی بخواند.
- ۶- **حادثه:** سپاهیان ایران متوجه حضور دو سوار - فرود و تخوار - بر سر کوه شدند و طوس را با خیر ساختند.
- **کنش:** طوس با خشم سپاه را از حرکت بازداشت و فرمان داد تا سواری به تندی از کوه بالا برود ببیند که آن دو کیستند. اگر از سپاهیان ایران‌اند و از لشکر جدا مانده‌اند که تنبیه‌شان کند و اگر از جنگ‌جویان ترکانند دستگیرشان کند و اگر جاسوس‌اند آنها را بکشد.
- ۷- **حادثه:** بهرام، به فرمان طوس از کوه بالا می‌رود.
- **کنش:** بهرام و فرود پس از دادن نشان و علامت یکدیگر را می‌شناسند و خرسند از این دیدار، گرم صحبت می‌شوند.
- ۸- **حادثه:** فرود تصمیم خود را مبنی بر دعوت از سران ایرانی برای مهمانی و همراهی با آنان در انتقام کشیدن از اسفندیار، با بهرام در میان می‌گذارد.
- **کنش:** بهرام می‌گوید که تصمیم فرود را با طوس در میان می‌نهد ولیکن فرود را بر حذر می‌دارد که طوس انسان خردمندی نیست.

- ۹- **حادثه:** بهرام با زیرکی و فراست به فرود یادآور می‌شود که پس از رفتن من نزد طوس، اگر خود من بازگشتم، بدان که طوس با پیشنهاد تو موافقت کرده است؛ در غیر این صورت، آگاه باش که طوس، مصمم به تنبیه توست. پس به درون دژ برو و درب‌ها را محکم کن تا او و سپاهیان از اینجا بگذرند.
- **کنش:** فرود، بهرام را با هدیه‌ای که یادگار سیاوش است، رهسپار می‌سازد.
- ۱۰- **حادثه:** فرود نزد طوس می‌آید و پیام فرود مبنی بر دعوت به مهمانی و همراهی با سپاهیان ایران را به او اطلاع می‌دهد.
- **کنش:** طوس آشفته از اینکه موقعیتش به خطر بیفتد، بهرام را سرزنش می‌کند که چرا فرود را نکشته یا او را اسیر نکرده است!
- ۱۱- **حادثه:** طوس نابخردانه فرمان می‌دهد که ناموری بر سر کوه برود و این ترک -فرود- را بکشد.
- کنش:** بهرام به شدت او را منع می‌کند. طوس بی‌توجه به نصایح بهرام فرمان می‌دهد که گروهی بر سر کوه بروند و فرود را از پای در بیاورند. گروهی عزم رفتن می‌کنند، ولی با سرزنش بهرام از رفتن منصرف می‌شوند.
- ۱۲- **حادثه:** ریونیز، داماد طوس، داوطلب می‌شود که به کوه برود و فرود را از پای درآورد.
- کنش:** فرود با دیدن سواری جز بهرام، دریافت که طوس، سر جنگ دارد. پس با مشورت مشاور نابخردش، تخوار، با تیری، ریونیز را می‌کشد.
- ۱۳- **حادثه:** طوس با کشته شدن دامادش بسیار خشمگین می‌شود. پس به فرزندش زرسپ دستور می‌دهد که برود و انتقام ریونیز را بستاند.
- **کنش:** زرسپ آهنگ کوهسار می‌کند و فرود، زرسپ را نیز از پای درمی‌آورد.
- ۱۴- **حادثه:** طوس، خشمگین از مرگ پسر و دامادش، از کوه بالا می‌رود.
- **کنش:** فرود، با مشورت تخوار، اسب طوس را نشانه می‌گیرد و اسب را می‌کشد. طوس ناچار به لشکرگاهش برگمی‌گردد.
- ۱۵- **حادثه:** گیو که آن حال را دید، عزم بالا کرد.
- **کنش:** فرود اسب او را نیز با تیری از پای درآورد و گیو نیز ناچار به لشکرگاه برگشت.
- ۱۶- **حادثه:** بیژن، فرزند گیو، زره سیاوش به تن روی به بالای کوه نهاد.
- **کنش:** فرود اسب بیژن را نیز از پای درآورد، ولیکن بیژن دیگر به لشکرگاه برنگشت و پیاده به بالای کوه رسید.
- ۱۷- **حادثه:** بیژن به بالای کوه رسید و با فرود جنگید.
- **کنش:** فرود که تاب مقاومت نداشت، به سوی قلعه گریخت. درهای قلعه را به استحکام بستند.
- ۱۸- **حادثه:** طوس تصمیم گرفت انتقام خون پسر و دامادش را بستاند.
- **کنش:** سپاهیان ایران، به فرمان طوس، قلعه را محاصره می‌کنند.
- ۱۹- **حادثه:** بامدان جریره، فرود را از محاصره قلعه باخبر می‌سازد.
- **کنش:** فرود، لباس رزم بر تن می‌کند و راهی نبرد می‌شود.
- ۲۰- **حادثه:** جنگی سخت درگرفت و از هر دو سو مردان زیادی کشته شدند.
- **کنش:** سپاه ایران زیاد بود و سپاه فرود اندک؛ ناگزیر به طرف قلعه روی نهاد.
- ۲۱- **حادثه:** در راه بازگشت به قلعه، رهام و بیژن بر او کمین کردند و به سویش حمله بردند.
- **کنش:** رهام، شمشیری به کتف فرود می‌زند.
- ۲۲- **حادثه:** فرود، زخمی به قلعه می‌رسد.

- کنش: فرود به خویشانش می‌گوید هم اکنون ایرانیان به درون قلعه می‌آیند؛ پس خویش را از قلعه به زیر افکنید تا اسیر نامردمانی چون بیژن و رهام نگردید.

(پرستندگان بر بام رفتند و خود را به زیر افکندند و هلاک شدند. جریره نیز همه اسبان را کشت و با دشنه‌ای، سینه خویش را نیز شکافت و جان داد)

۲۳-حادثه: ایرانیان قلعه را گشودند و به درون آمدند.

- کنش: پهلوانان ایرانی با دیدن کشتگان سخت متأثر شدند.

۲۴-حادثه: طوس به خود می‌آید و حقیقت کار خویش را درمی‌یابد، هرچند آن را با قضا و قدر توجیه می‌کند.

- کنش: دستور می‌دهد که دخمه‌ای شاهوار بسازند و فرود را بر تخت زر نهادند و جسدش را با مشک و گلاب و کافور آلودند و زرسب و ریونیز را کنار او جای دادند.

۲۵-حادثه: شاه کیخسرو از ماجرای طوس و فرود مطلع می‌شود.

- کنش: نامه‌ای پر از خشم به طوس می‌فرستد و او را به درگاه فرامی‌خواند و فریبرز را نیز به عنوان سپهسالار تعیین می‌کند.

۲۶-حادثه: طوس به درگاه پادشاه می‌آید.

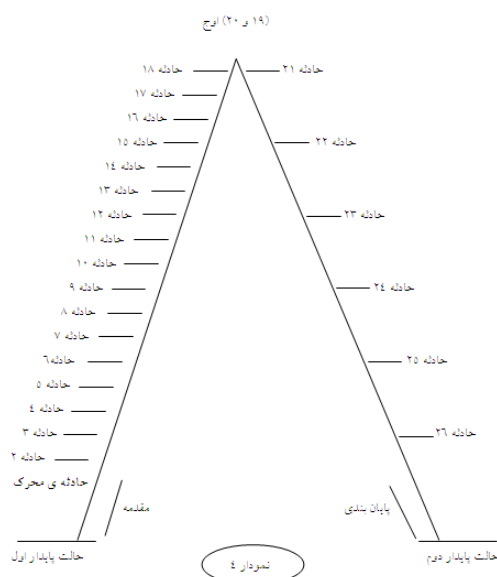
- کنش: شاه، بسیار او را سرزنش می‌کند و دستور می‌دهد که او را با غل و زنجیر در خانه‌اش زندانی کنند.

به دشنام بگشاد لب شهریار	بر آن انجمن طوس را کرد خوار
از آن پس بدو گفت کای بدنشان	که کم باد نامت ز گردنکشان!
نترسی همی از جهاندار پاک؟	ز گردان نیامد تو را شرم و پاک؟...
... برو جاودان خانه زندان توست	همان گوهر بد نگهبان توست
ز پیشش برانند و بفرمود بنند	به بند از دلش بیخ شادی بکند

(فردوسی، ۱۳۸۲: ۴۷۱)

- می‌بینیم که حوادث داستان، زائیده کنش‌هایی است که خود از تضادهای موجود میان شخصیت‌ها مایه می‌گیرد. اصلی‌ترین این تضادها، تضاد میان طوس و فرود است که بر کل ساختار داستان سایه افکنده و عامل اصلی بسط و گسترش کنش‌هاست.

نمودار زیر بیانگر کل ساختار داستان است:



نمودار ۴. ساختار کلی داستان فرود

توجه به نمودار شماره ۴ مهارت و استادی فردوسی را در پرداخت گره‌افکنی و گره‌گشایی داستان آشکار می‌کند؛ چراکه در قسمت گره‌افکنی، نویسنده در پس ایجاد هول و ترس (تعلیق) در خواننده است و تعدد حوادث و کنش‌ها این امر را ممکن می‌سازد. اما غالباً یک گره‌گشایی خوب و مؤثر حادث و کنش‌های کمتری دارد. چون خواننده پس از نقطه اوج - که بیشترین حساسیت را برمی‌انگیزد - خواستار حل بحران در مدتی کوتاه است. مجموعه این عوامل نشان از ساختاری منسجم و استوار دارد که واقعیتی داستانی را به زیبایی رقم می‌زند و بر خواننده تأثیر می‌گذارد.

۷. نشانه

نشانه نیز مانند کنش عنصری بنیادی در ساختار داستان است. «حرکت ساختار، به عهده کنش و توصیف این حرکت‌ها به عهده نشانه‌هاست» (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۵۷) نشانه‌های هر داستان را به سه گروه تقسیم می‌کنند که عبارت‌اند از:

الف: نشانه‌های فضایی

این نشانه‌ها عبارت‌اند از نشانه‌های مکانی و کنشی و زمانی (نشانه‌های زمانی و مکانی در ادامه بیشتر توضیح داده می‌شود). اما 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 نشانه‌های شخصیتی است. به دو نمونه از این کنش‌ها در متن داستان اشاره می‌شود:

۱. نشانه‌های تصویری ساده:

گوی چون درختی بدان تخت عجاج به دیدار ماه و به بالای ساج

(فردوسی، ۱۳۸۲: ۴۴۸)

۲. نشانه کنشی تصویری مرکب:

متناسب با فضای موقعیتی داستان، توصیفات و نشانه‌های تصویری آن نیز مربوط به کارزار و جنگ و پهلوانی و از این دست مفاهیم است؛ برای نمونه:

سر کوه یکسر برفتند پاک چو گرگ درنده همه خشمناک
همه گوردژ لشکر انگیختند چو مور و ملخ بر هم آویختند
ز هر سو برآمد خروش سران گراینده شد گرزهای گران

(همان: ۴۶۸)

ب: نشانه‌های شخصیتی

فقط در حوزه شخصیت‌ها مصداق پیدا می‌کند (محمدی، ۱۳۸۷: ۱۴۸) و بیانگر خصوصیات روحی و نیز ظاهری اشخاص داستان است. در بخش شخصیت‌ها، نمونه‌هایی از این نشانه‌ها ارائه خواهد شد.

ج: نشانه‌های زبانی

نشانه‌های زبانی یا به زبان داستان به طور کلی مربوط می‌شود یا مربوط به حوزه گفت‌وگوهای داستان است؛ این ویژگی ساخت چندزبانی اثر را شکل می‌دهد. در داستان مورد نظر ما، وزن خاص شاهنامه (وزن حماسی) قالبی از پیش مشخص را به راوی و شخصیت‌ها تحمیل می‌کند. اما فردوسی با استفاده مناسب از واژگان و بهره‌گیری از بار معنایی و سختی و نرمی آوایی واژگان،

هنرمندانه یگانگی هر شخصیت را در زبان ویژه او به تصویر می‌کشد.

در این بین نیز فردوسی، با آهنگ کلام، بسیاری از موقعیت‌ها و احساس مربوط به حوادث و کنش‌های مختلف را منتقل می‌کند؛ برای نمونه یکی از زیباترین و تأثیرگذارترین مواضعی که در این داستان با لحن و فضایی بسیار متناسب، تشریح شده است، لحظه آمدن فرود از قلعه برای نبردی نابرابر است؛ آهنگ کلام به طور محسوسی گند می‌شود و با ضرباهنگی کشیده و بلند، روح فاجعه‌ای عظیم و اتفاقی دردناک را منتقل می‌کند:

دَم نای سَرغین و هندی درای	غَو کوس با ناله کَر نای
دلیران ترکان هر آن کس که بود	فرود آمد از باره دژ فرود
ببارید گرز و بنالید سنگ	هوا پر شد از تیرهای خدنگ
سر کوه شد همچو دریای قیر	ز گُرد سواران و از پَر تیر

(فردوسی، ۱۳۸۲: ۴۷۱)

■ زاویه دید (زاویه روایتی)^۱

«از آنجا که ساختار یک مدار بسته است، حضور نویسنده را بر نمی‌تابد. بنابراین، نویسنده که یک عنصر بیرونی در ساختار است و با تغییر قالب به راوی، درونی می‌شود» (محمدی، ۱۳۷۸: ۲۴۹). زاویه دید، نشان‌دهنده مناسبات درونی ساختار است و رابطه نویسنده و ساختار داستان را مشخص می‌کند و «ارتباط نزدیکی با فاصله و زیبایی‌شناسی دارد» (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۲۴۹). رایج‌ترین شیوه روایت، به‌ویژه در داستان‌های کهن از نظرگاه سوم شخص است که نوعی پدیده استقلال راوی را به نمایش می‌گذارد. راوی، سوم شخص (دانای کل است) و از منظری بیرونی بر رویدادها، تضادها، انگیزش‌ها و کنش‌ها اشراف دارد و آنها را روایت می‌کند.

«دانای کل می‌تواند محدود باشد یا غیرمحدود. دانای کل غیرمحدود، بیش از شخصیت‌ها می‌داند و ناظر کردار و آگاه بر ذهنیت شخصیت‌هاست و در روایت محدودیتی ندارد. به‌عکس، دانای کل محدود به اندازه شخصیت‌ها می‌داند و رویدادها را تفسیر نمی‌کند» (محمدی، ۱۳۷۸: ۲۵۵). به هر حال، روایت دانای کل، شیرین و سرزنده نخواهد بود مگر اینکه نویسنده، رشته سخن خود را پیاپی واگذارد و به گفت‌وگوی قهرمانان روی آورد.

فردوسی در مقام نویسنده از شیوه روایت سوم شخص استفاده کرده است، اما حفظ فاصله زیبایی‌شناختی را کاملاً مد نظر داشته است؛ به طوری که راوی او، هر ند دانای کل غیرمحدود داستان است، کمتر میل دارد که ذهنیت شخصیت‌ها را توضیح دهد یا کنش‌ها و تضادها را تفسیر کند. نگاهی آماری به ابیات داستان، روشنگر این مدعاست:

از تعداد ۶۳۹ بیت داستان، در ۱۹۲ بیت صدای راوی را می‌شنویم و بقیه داستان به گفت‌وگوی شخصیت‌ها اختصاص یافته است. بدین ترتیب، گفت‌وگو – 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 یا کنش داستانی – که غالباً در گفت‌وگوها تجلی یافته است – توصیف و معرفی می‌شود.

چند بیت بسیار محدود گفت‌وگوی درونی شخصیت‌ها را نیز می‌توان نوعی از تغییر زاویه دید از سوم شخص به اول شخص دانست، که به‌زیبایی و هنرمندانه در ساختار داستان جای گرفته و به آن پیوسته شده است و به یکپارچگی داستان لطمه نزده است. علاوه بر این، فردوسی با این روش به خواننده کمک می‌کند تا شخصیت‌ها را از طریق کنش‌های ذهنی‌اش بهتر بشناسد.

۸. شخصیت^۱

شخصیت از عناصر کلیدی داستان است. «در هر داستان، این شخصیت است که حالت پایدار نخستین را دگرگون می‌کند و مدار داستان را به وجود می‌آورد. بدون دخالت شخصیت، هیچ داستانی نمی‌تواند قابل‌تصور باشد» (محمدی، ۱۳۷۳: ۱۳۷۸). فورستر، اشخاص داستان را به دو دسته ساده و جامع تقسیم می‌کند. از نظر او اشخاص ساده داستانی، «نمونه نوعی (تیپ) هستند که در اشکال ناب خود، گرد یک فکر یا کیفیت واحد ساخته می‌شوند و می‌توان آنها را در یک جمله خلاصه کرد» (فورستر، ۱۳۷۵: ۸۵). وی معتقد است که اشخاص جامع داستانی را نمی‌توان در یک جمله خلاصه کرد و محک و معیار چنین شخصیتی از نظر او این است که «می‌تواند به شیوه مقنع و قانع‌کننده‌ای، خواننده را با شگفتی روبه‌رو سازد» (همان: ۱۰۲). در هر حال - در صورتی که این تقسیم‌بندی را بپذیریم - «داستان به هر دو نوع این شخصیت‌ها نیاز دارد» (همان: ۱۰۳).

از دیدگاهی دیگر، می‌توان شخصیت‌های داستان را به دو دسته ایستا و پویا تقسیم کرد. شخصیت‌های ایستا در طول مدار ساختار، متحول نمی‌شوند؛ برعکس شخصیت‌های پویا که در طی داستان در رفتار و بینش دچار تحول می‌شوند. نویسنده، شخصیت‌های داستان را به روش‌های مختلفی معرفی می‌کند که عبارت‌اند 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 شخصیت‌هاست که مثلاً درمی‌یابیم:

* گودرز، فربرز، گسته، زنگه شاوران، شیدوش، گرازه و فرهاد، بی‌تردید از نمونه‌های نوعی شخصیت هستند؛ شخصیت‌هایی که در یک جمله خلاصه می‌شوند. همه آنان را در این داستان می‌توان «پهلوان ایرانی» خواند. واژه پهلوان به‌روشنی انگیزه‌ها و کنش‌های آنان را توجیه می‌کند. شخصیت ایشان در این داستان از کلیشه رایج پهلوانان در شاهنامه فراتر نمی‌رود.

* اما طوس را به‌سختی می‌توان در یک جمله توصیف کرد. اگر بگوییم او «پهلوان» یا حتی «سپهسالار سپاه ایران» است، حقیقتاً شخصیت و کنش داستانی او را وصف نکرده‌ایم. تصویری که فردوسی از طوس در این داستان ارائه می‌کند، تصویر مردی سبکسر و خودرأی، تند و ناصبور است که نااندیشیده به هر کار روی می‌آورد و نسنجیده درگیر حوادث رنج‌آور می‌شود، فرمان شاه را به‌راحتی نادیده می‌گیرد و کنش‌های اصلی داستان بر مدار رفتار نسنجیده و البته دور از انتظار اوست.

حسادت و کینه او در جریان پادشاهی کیخسرو و مخالفت او با اصل ماجرای شاهی کیخسرو، زمینه انگیزشی بسیاری از کنش‌ها و حوادث فاجعه‌آفرین این داستان است.

* جریره را هم به‌سختی می‌توان در یک جمله توصیف کرد. جریره از شخصیت‌های جامع و به‌واقع پویای داستان است؛ در حالی که می‌توانست نمونه نوعی بسیاری از زنان شاهنامه باشد. او زنی جسور با شخصیتی منحصربه‌فرد است. صلابت او در مشورت دادن به فرزند شاهزاده و پهلوانش مثال زدنی است. تأثیر او در ایجاد بسیاری از حوادث و کنش‌ها و پیشبرد داستان به انجام، انکارناپذیر است.

جریره، در پایان داستان نیز بسیار تأثیرگذار ظاهر می‌شود. آنجا که اسبان قلعه را می‌کشد تا به دست دشمنان نیفتند و سپس پهلوی خویش را در کنار کشته پسر می‌درد و جان می‌دهد.

* بهرام نیز از شخصیت‌های جالب این داستان است. به‌راحتی در مقابل فرمان سپهسالار می‌ایستد و حتی دیگران را منصرف می‌کند. در چند موضع از داستان، سبکسری طوس را یادآوری می‌کند و در مجموع با شخصیتی مثبت در داستان ظاهر می‌شود.

جملاتی که پس از ورود به قلعه و دیدن کشته‌شدگان بیان می‌کند، بسیار تأثیرگذار است؛ و به نوعی جمع‌بندی کل اتفاقات داستان است:

چو بهرام نزدیک آن باره شد	ز اندوه یکسر دلش پاره شد
بیامد به بالین فرخ فرود	رخش پر ز آب و دلش پر دود
به ایرانیان گفت کاین از پدر	بسی خوارتر مُرد و هم زارتر
کشنده سیاوخش چاکر نبود	به بالینش بر کشته مادر نبود...
ز کیخسرو اکنون ندارید شرم	که چندان سخن گفت با طوس نرم
به کین سیاوش فرستادتان	بسی پند و اندرزها دادتان
نخستین که آمد برادرش کشت	زهی طوس نامرد تند درشت

(فردوسی، ۱۳۸۲: ۴۷۲)

از طریق روایت یا توصیف (نشانه شخصی): عامترین شیوه معرفی شخصیت است که فردوسی نیز در این داستان بسیار از آن بهره برده است.

مثلاً در توصیف فرود، فردوسی می‌گوید:

چو بشنید «ناکار دیسده» جوان	دلش گشت پردرد و تییره روان
-----------------------------	----------------------------

(همان: ۴۵۶)

یا در وصف فرود:

چنین داد پاسخ «ستمکاره» طوس	که من دارم این لشکر و بوق و کوس
-----------------------------	---------------------------------

(همان: ۴۵۸)

از راه اندیشه یا نظرگاه دیگر شخصیت‌ها: برای نمونه، یکی از مواضعی که شخصیت طوس و انگیزه‌هایش در داستان برای مخاطب، به وضوح روشن می‌شود، آنجایی است که بهرام به فرود می‌گوید:

بگویم من این هرچه گفتمی به طوس	به خواهش دهم نیز بر دست بوس
ولیکن سپهد خردمند نیست	سر و مغز او از در پند نیست
هنر دارد و خواسته هم نژاد	نیارد همی بر لب از شاه یاد
بدان گه که کیخسرو بافرین	بیاورد گیوش ز توران زمین
بشورید با گیو و گودرز و شاه	ز بهر فریبرز و تخت و کلاه
همی گفت از تخمه نوذرم	جهان را به شاهی من اندر خورم
سزد گر بیچد ز گفتار من	گراید به تندی و پیکار من

(همان: ۴۴۹)

از طریق اندیشه خود شخص: برای نمونه می‌توان به ابیاتی که شامل تک‌گویی (مونولوگ) فرود است اشاره کرد که چگونه با چرخش زاویه دید، فردوسی شخصیت مثبت و عاقبت‌اندیش فرود را توصیف می‌کند.

به خود گفت کاین لشکر رزمساز	ندانند راه نشیب و فراز
همه یک ز دیگر دلاورترند	ایر تارک لشکران افسرند
ولیکن خرد نیست با پهلوان	سر بی خرد چون تن بی روان
نباشند پیروز ترسم به کین	مگر خسرو آید به توران زمین

به کین پدر پشت پشت آوریم مگر دشمنان را به مشیت آوریم

(همان: ۴۵۳)

۲. از طریق گفت‌وگو: در بخش زاویه دید در این باره سخن گفته شد.

۹. گفت‌وگو^۱

گفت‌وگو یکی از عناصر داستان است که از سویی بازتاب اتفاقی است که رخ داده و از سویی دیگر، علاوه بر ایجاد کنش، خود یک اتفاق داستانی است. شخصیت‌های داستانی برخلاف انسان‌های واقعی، گزیده صحبت می‌کنند و هر گفت‌وگویی از جانب آنها، افزون بر اینکه در خدمت پیشبرد مدار ساختار داستان است، جنسیت، روحیات و افکار و انگیزه‌های آنان را نیز آشکار می‌کند. بنابراین، برخلاف قهرمان قصه‌ها و حکایات، شخصیت‌های داستانی از طریق گفت‌وگو، شناخته و از دیگر شخصیت‌های داستان متمایز می‌شوند و به صورت شخصیتی یگانه و منحصر به فرد جلوه می‌کنند. به بیانی ساده‌تر هر شخصیت داستانی زبان خاص خود را دارد که معرف اوست. موارد ذیل (صرفاً برای نمونه) نشان‌دهنده دقت نظر فردوسی در این باره است:

یکی از زیباترین موارد گفت‌وگو در این داستان که به‌وضوح شخصیت مثبت فرود را می‌نماید، گفت‌وگوی او با بهرام است. به فرمان طوس، بهرام برای شناسایی بر سر کوه می‌رود؛ از آنجا که برای نخستین بار است که فرود را می‌بیند، با تندی صحبت می‌کند، ولی فرود به نرمی و البته مقتدرانه پاسخ می‌دهد و در مجموع گفت‌وگوی جالبی شکل می‌گیرد:

چو بهرام نزدیک‌تر شد به تیغ	بغریب بر سر سان غرنده می‌غ
چه مردی، بدو گفت، بر کوهسار	نینی همی لشکر بی‌شمار
مگر نشنوی بانگ و آوای کوس	نترسی ز سالار بیدار طوس
فرودش چنین پاسخ آورد باز	که تندی ندیدی تو، تندی مساز
سخن نرم گو ای جهان‌دیده مرد	میالای لب را به گفتار سرد
نه تو شیر جنگی نه من گور دشت	بدینگونه بر ما نباید گذشت
فزونی نلداری تو چیزی ز من	به گردی و مردی و نیروی تن

(همان: ۴۴۹)

نمونه دیگر که نشان‌دهنده شخصیت طوس، در این ماجراست، گفت‌وگوی او با بهرام است. بهرام، پیغام سراسر دوستی و محبت فرود را به طوس می‌رساند و او را به مهمانی فرود، دعوت می‌کند، ولی طوس، با تندی و سبکسری، این گونه پاسخ می‌دهد:

چنین داد پاسخ ستمکاره طوس	که من دارم این لشکر و بوق و کوس
تو را گفتم او را به نزد من آر	سخن را مکن هیچ از او خواستار
گر او شهریار است من خود که‌ام	بدین لشکر اندر ز بهر چه‌ام
یکی ترکزاده چو زاغ سیاه	بهرین کوه بگرفت راه سپاه
تو رفتی و با وی زدی داستان	به شاهیش گشتی تو همداستان...
نبینم ز خودکامه گودرزیان	مگر آنکه دارد سپه را زیان
بترسیدی از بی‌هنر یک سوار	نه شیر ژیان بود بر کوهسار

(همان: ۴۵۱)

شخصیت تند، نابخرد، خودکامه، عجز و حسود طوس به خوبی نمایان است. نیز «فردوسی در وصف، اجزای گوناگون داستان‌های خویش را از زبان قهرمانان می‌آورد» (سرامی، ۱۳۸۷: ۲). وصف شخصیت‌ها از زبان یکدیگر، استفاده از درون‌نگری (مونولوگ) به شیوه مناسب، یعنی کم و گزیده و نیز گفتار آمیخته به کردار، از دیگر شگردهای فردوسی در گفتارگذاری است که از طراحی آگاهانه او حکایت دارد.

برای نمونه، توصیف شخصیت طوس، از زبان بهرام:

ولیکن سپهبد خردمند نیست
سَر و مغز او از درِ پند نیست
هنر دارد و خواسته هم نژاد
نیارد همی بر لب از شاه یاد

(فردوسی، ۱۳۸۲: ۴۴۹)

۱۰. 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 درهم‌بشکند و مثلاً 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. 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 روش‌های گوناگون سود می‌برد.

در داستان فرود، مکان و زمان مبهم است؛ یعنی نشانه‌های زمانی و مکانی بر زمان و مکان خاصی دلالت نمی‌کند و فردوسی غالباً از رایج‌ترین تکنیک، یعنی انتقال به وسیله نشانه‌ها سود برده است؛ یعنی تصویر یا عبارت کوتاهی، مدت مکانی و یا فاصله زمانی بین دو صحنه را مشخص می‌کند.

به عنوان نمونه، جابه‌جایی زمان:

چو خورشید تابنده شد ناپدید
شب تیره بر چرخ لشکر کشید

(فردوسی، ۱۳۸۲: ۴۴۰)

کنش، جابه‌جایی در مکان:

دلیران دژدار مردی هزار
به سوی کلات اندرآمد سوار

(همان: ۴۵۳)

بیت اول انتقال زمان، مقدمه کنش و انتقال مکانی در بیت دوم است.

در این داستان، از شگردهای متنوع انتقال استفاده نشده است. انتقال داستان به وسیله گفت‌وگو و تأثیرگذاری زمان بر شخصیت، دو شیوه 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 نه‌چندان طولانی داستان، نبودن این تأثیر، چشمگیر نیست و بر واقع‌نمایی داستان تأثیری ندارد.

۱۱. نتیجه‌گیری

در بررسی داستان فرود، شواهدی روشن مبنی بر وجود ساختاری داستانی در این متن وجود دارد. این متن از ساختاری پیوسته، مبنی بر شروع از وضعیت پایدار و تغییر وضعیت به سوی موقعیت پایداری متفاوت با وضعیت اول پیروی می‌کند. شخصیت‌های

داستان، وجودهای منحصر به فردی هستند که از طریق گفتار و کنش، ضمن اینکه خود را به ما معرفی می‌کنند، حوادث و کنش‌های مدار داستان را پیش می‌برند.

بنابراین، می‌توان گفت که متن مورد نظر ما، متنی روایی و نمایشی 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 انجام استحکام می‌بخشد. از این رو، می‌توان متن مورد نظر را از نوع ادبی داستان دانست؛ نیز به دلیل درهم‌تنیدگی عناصر داستان و توفیق فردوسی در کاربرد برخی عناصر داستانی، چون شخصیت‌پردازی (به سبب ارائه شخصیت‌های جامع، واقعی و ملموس و با زوایای پنهان و آشکار شخصیتی و جنبه‌های مختلف انسانی و...) گفت‌وگو (به جهت ارائه گفت‌وگوهای طبیعی، تناسب و هماهنگی لحن و گفتار شخصیت‌ها با روحيات و ذهنیاتشان، نبود امکان حذف گفت‌وگوها و...) و زاویه دید (به دلیل استفاده مناسب و در حد اعتدال از صحنه‌های نمایشی و فراخ‌منظر و...) همچنین به هم پیوسته بودن حوادث داستان فرود و روابط مستقیم حاکم بین آنها، می‌توان نتیجه گرفت که فردوسی با دقت تمام به پیوند داستان و تبیین جزئیات آن پرداخته است، و این توجه به عناصر ساختاری در حد بیشترین توجهی است که یک داستان‌پرداز می‌تواند اعمال کند.

منابع

۱. اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*، اصفهان: فردا.
۲. ایرانی، ناصر. (۱۳۶۴). *داستان، تعاریف، ابزار و عناصر*، تهران: انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
۳. _____ . (۱۳۸۰). *هنر رمان*، تهران: آبانگاه.
۴. آلوت، میریام. (۱۳۸۰). *رمان به روایت رمان‌نویسان*، چ ۲، ترجمه علی محمد حق‌شناس، تهران: نشر مرکز.
۵. بالایی، کریستف و کویی پرس، میشل. (۱۳۶۶). *سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی*، ترجمه احمد کریمی حکاک، تهران: پایپروس.
۶. بامشکی، سمیرا و ابوالقاسم قوام. (۱۳۹۰). شکست روایی و شیوه‌های بازگشت به داستان در مثنوی، *فنون ادبی*، سال سوم، شماره ۱ (پیاپی ۴)، صص ۲۹-۴۶.
۷. براهنی، رضا. (۱۳۶۲). *قصه نویسی*، چ ۳، تهران: نشر نو.
۸. بهشتی، الهه. (۱۳۷۶). *عوامل داستان*، تهران: برگ.
۹. بیشاپ، لئونارد. (۱۳۷۴). *درس‌هایی درباره داستان‌نویسی*، ترجمه محسن سلیمانی، تهران: نشر زلال.
۱۰. پارسی نژاد، کامران. (۱۳۷۸). *ساختار و عناصر داستانی*، تهران: حوزه هنری.
۱۱. پرین، لارنس. (۱۳۶۸). *تأملی دیگر در باب داستان*، ترجمه محسن سلیمانی، تهران: حوزه هنری.
۱۲. حمیدیان، سعید. (۱۳۷۲). *درآمدی بر هنر و اندیشه فردوسی*، تهران: نشر مرکز.
۱۳. دبیرسیاقی، سید محمد. (۱۳۷۸). *داستان‌های نامورنامه باستان*، تهران: پیوند معاصر.
۱۴. سرامی، قدمعلی. (۱۳۷۸). *از رنگ گل تا رنج خار (شکل‌شناسی قصه‌های شاهنامه)*، چ ۳، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۵. سلیمانی، محسن. (۱۳۶۹). *چشم در چشم آینه*، تهران: امیرکبیر.
۱۶. _____ . (۱۳۷۰). *فن داستان‌نویسی*، تهران: امیرکبیر.
۱۷. _____ . (۱۳۷۲). *واژگان ادبیات داستانی*، تهران: انتشارات آموزش انقلاب اسلامی (علمی-فرهنگی).

۱۸. شاه‌حسینی، ناصرالدین و محمدعلی شریفیان. (۱۳۹۱). تحلیل ساختاری اشعار خاقانی شروانی و مسیح کاشانی، فنون ادبی، سال چهارم، شماره ۲ (پیاپی ۷) صص ۱-۱۸.
۱۹. فرد، رضا. (۱۳۷۷). فنون آموزش داستان کوتاه، تهران: امیرکبیر.
۲۰. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، ۹ جلد، چاپ مسکو.
۲۱. فضائلی، سعید. (۱۳۷۶). داستان کوتاه، تهران: مؤسسه ایران.
۲۲. _____ . (۱۳۷۷). شیوه‌های داستان نویسی (داستان بلند)، تهران: مؤسسه ایران.
۲۳. فورستر، ادوارد مورگان، جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی، چ ۲، تهران: جیبی با همکاری امیرکبیر.
۲۴. گلشیری، هوشنگ. (۱۳۷۸). باغ در باغ، ۲ جلد، تهران: نیلوفر.
۲۵. محمدی، محمدهادی. (۱۳۷۸). روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان، تهران: سروش.
۲۶. مک کی، رابرت. (۱۳۸۲). داستان (ساختار سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی)، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.
۲۷. میرصادقی، جمال. (۱۳۶۶). ادبیات داستانی، تهران: شفا.
۲۸. _____ . (۱۳۶۷). عناصر داستان، تهران: شفا.
۲۹. یونسی، ابراهیم. (۱۳۶۵). هنر داستان‌نویسی، چ ۴، تهران: سهروردی.