پژوهشنامهٔ ادب حماسی، سال پانزدهم، شمارهٔ اول، پیاپی ۲۷، بهار و تابستان ۹۸، صص۷۳ - ۹۲

تحلیل منطق واسازانهٔ روایت رستم و سهراب

محسن اکبری‌زاده*
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانش‌گاه جیرفت، ایران

تاریخ دریافت: ۹۶/۶/۸
تاریخ پذیرش: ۹۷/۱۲/۱۴

چکیده

در هر روایت، نوعی منطق واسازانه وجود دارد که از طریق تقابل اجزای ساختاری روایت یعنی رخ‌دادها و طرح شکل می‌گیرد. تکیه بر هر کدام از این اجزا، خوانشی متفاوت به وجود می‌آورد. روایت رستم و سهراب به دلیل نوع تراژیک خود، باید به فاجعه منتهی شود. این ویژگی، روی‌دادها را به سمت طرحی خاص جهت می‌دهد و در نتیجه این‌گونه برداشت می‌شود که روی‌دادها بر اساس نیت نویسنده و نوع تراژدی چیده شده‌اند و هیچ گریزی از فاجعه نیست. از طرفی منطق و احتمالاتی که به واسطهٔ رخ‌دادها در متن ایجاد می‌گردد، باعث شده تا این‌گونه برداشت شود که خاصیت علّی و منطقی روی‌دادها باعث به وجود آمدن چنین فاجعه‌ای شده است. بر اساس همین منطق متضاد، در این مقاله کوشش شده، تناقض داستان و طرح و تبعات ساختاری و معنایی این تنش در روایت رستم و سهراب واکاوی شود. ضعف رخ‌دادها و برجسته‌شدن طرح، ضعف روابط علّی، استفاده از شتاب مثبت برای به حاشیه راندن خلل‌های معنایی، توجیه علیت حوادث با پشتوانهٔ قضا و قدر، تکثیر تعلیق و واسازی طرح از جمله پیامدها و شگردهایی هستند که به واسطهٔ تنش واسازانه میان داستان و طرح در این روایت شکل گرفته‌اند.

واژگان کلیدی: داستان، طرح، رستم و سهراب، واسازی، تعلیق.

*Botlab2005@yahoo.com

مقدّمه

یکی از مباحثی که روایت‌شناسان به بررسی آن پرداخته‌اند، بحث ساختارمندی روایت است. ساختارمندی روایت، یعنی تشکیل هر داستان از دو جزء جداپذیر: شکل و محتوای روایت‌شده. منظور از جداپذیری این مؤلفه‌ها، قابلیت بیان یک محتوای مشترک در شکل و فرم‌های مختلف مانند سینما، تئاتر، قصه و... است. «فرمالیست‌ها به ویژه توماشفسکی برای تشریح چگونگی تمایز زبان داستان از زبان روزمره، به نحوهٔ ارائه داستان اهمیتی خاص دادند. حاصل توجه به این امر، منجر به برجسته‌شدن دو مفهوم طرح اولیه شرح سرراست یک روی‌داد و آن‌چه واقعاً رخ داده و طرح روایی یا نحوهٔ روایت داستان بود. طرح روایی به مثابهِ تمهیدات شعر، تأثیری آشنایی‌زداینده دارد و یک طرح اولیه (یا ایدهٔ داستانی) را می‌توان با تعداد زیادی طرح روایی بیان کرد» (برتنس، ۱۳۸۷: ۴۸-۴۹). پراپ به عنوان حلقهٔ ارتباطی فرمالیست‌ها و ساخت‌گرایان فرانسوی، با تکیه بر همین اصل، معتقد به یک قصهٔ واحد و بنیادین بود که قصه‌های گوناگون عامیانه با روش‌های گوناگون آن را نقل می‌کند. فورستر از این تمایز، تحت عنوان داستان و «طرح» یاد می‌کند. وی ضمن تأکید بر داستان به عنوان جنبهٔ بنیادین هر رمان، داستان را روایت روی‌دادهایی می‌داند که برحسب توالی زمانی آرایش یافته‌اند. طرح نیز اگرچه روایتی از روی‌دادهاست، اساس آن برعلت و معلول نهاده می‌شود. داستان به منزلهٔ ستون فقرات هر رمانی است که می‌تواند با طرح‌های گوناگونی ارائه شود. ژنت در مقالهٔ گفتمان روایی از این تمایز تحت عنوان (داستان) و (گفتمان) یاد می‌کند. گفتمان، بیان شفاهی یا مکتوب رخ‌دادهاست؛ یعنی آن‌چه می‌خوانیم و متنی که به آن دست‌رسی مستقیم و بی‌واسطه داریم. در گفتمان، رخ‌دادها الزماً با ترتیب زمانی نمی‌آید. افراد به مدد شخصیت‌پردازی عرضه داشته می‌شوند و محتوایی که منتقل می‌شود از صافی صداها و نظرگاه‌های روایی می‌گذرد. «داستان، به رخ‌دادها و کشمکش‌ها در داستان روایی اشاره دارد که از آرایش ویژه‌شان در گفتمان منتزع و در کنار شخصیت‌های داستانی به ترتیب زمان چیده شده‌اند. بنابراین داستان برابر است با آن‌چه معمولاً از خلاصهٔ کنش می‌فهمیم» (لوته، ۱۳۸۸: ۱۲-۱۳). سیمور چتمن نیز در کتاب «داستان و گفتمان» هر نقل روایی را دارای دو بخش می‌داند: داستان که شامل زنجیرهٔ روی‌دادها، شخصیت‌ها و زمینه است و گفتمان یا طرح که چگونگی نمایش داستان است.

جاناتان کالر از جمله منتقدانی است که با تکیه بر همین مباحث و به ویژه تعارض میان گفتمان (طرح) و داستان، وجود یک علم منسجم و عاری از تناقض را در باب روایت در معرض تردید قرار می‌دهد و قائل به نوعی منطق واسازانه در روایت‌هاست. منظور از منطق واسازانه، تناقضی است که در ساختار تمامی روایت‌ها وجود دارد. این تناقض که آیا این شخصیت‌ها و رخدادها هستند که باعث به وجود آمدن پایان و معنا در انتهای روایت می‌شوند یا بر عکس، این پایان است که مشخص می‌کند که رخدادها و شخصیت‌ها چگونه در روایت ساماندهی شوند؟ به تعبیری دیگر آیا شخصیت‌ها و رخدادها استقلال دارند و همین استقلال و اختیار باعث به وجود آمدن پایانی منطقی می‌شود یا این‌که آن‌ها وابسته به پایان و معنای نهایی روایت هستند و از خود استقلال و اختیاری ندارند؟ از شخصیت‌ها و اعمالشان در روایت تحت عنوان داستان یاد می‌شود و به نحوۀ چینش و ترکیب این شخصیت‌ها و اعمالشان توسط نویسنده، طرح گفته می‌شود. پس در هر روایتی، میان داستان و طرح، تناقض وجود دارد. تکیه بـر هر کدام از دو فرض بالا می‌تواند باعث برداشت‌هایی مختلف از یک روایت شود که در تناقض با هم هستند. در تبیین نظریه کالر باید گفت که نکته‌ای که تمامی این تعاریف ساختـارگـرایـانه را به یک‌دیگر پیوند می‌دهد، اشتراک بر سر این موضوع است که در روایت نوعی توالی زمانی و علّی وجود دارد که رخدادها بر اساس آن پشت سر هم می‌آیند و همین توالی زمانی باعث می‌شود تا خواننده معنای روایت را حاصل توالی‌های زمانی و علّی بداند. بارت این فرایند علّی روایت را نوعی «کاربرد نظام‌مند سفسطۀ منطقی می‌داند که آمیختگی توالی و علیّت باعث می‌شود صورت «بعد از» به صورت «باعث شد "به وسیله" خوانده شود» (بارت،۱۳۸۷: ۴۵- ۴۶). مثلاً در این روایت کوتاه «شاه مُرد بعد ملکه مُرد»، خواننده توالی بین دو جمله را تبدیل به نوعی علیت می‌کند، بین مرگ ملکه و شاه، نوعی پیوند علّی برقرار می‌کند و در نهایت، مرگ ملکه را معلول مرگ شاه می‌داند. همین امر، معنا و پایان روایت را نوعی سرنوشت حتمی حاصل از رخدادها و نشانه‌های درون‌متنی می‌داند و آن را تابعی از سازوکار منطقی و زمان‌مند روایت می‌کند. حال آن‌که نقطۀ مقابل این نگرش نیز می‌تواند مد نظر قرار بگیرد، یعنی رخدادها و نتیجۀ پایانی روایت، معلول گفتمان یا طرح روایت است. به تعبیری دیگر چون قرار است ملکه بمیرد، شاه مرده است، یعنی علت مرگ شاه، مرگ ملکه است. «در این دیدگاه که سلسله‌مراتب روایت وارونه می‌شود، دیگر رخدادها نه آن‌گونه که مقرر و مفروض بوده‌اند، بلکه به شکل محصول نیروها و یا الزامات گفتمانی (معنایی) مطرح می‌شوند» (کالر، ۱۳۸۸: ۳۰۷). یعنی این طرح نویسنده است که

رخدادها را این‌گونه منظم کرده است. از این رو می‌تـوان پیش‌بُرد روایت را نتیجه دو نیروی هم‌زمان دانست: نخست نیروی علّی و زمانی داستان و دیگری الزامات معنایی گفتمان (طرح). هر چه رابطه علّی و زمانی میان کنش‌های داستان زیادتر باشد، طرح پنهان‌تر می‌شود و به همین ترتیب به مقدار سستی روابط علّی میان رخدادها، این طرح است که قدرت خود را نشان می‌دهد. هر دوی این نیروها، برای روایت الزامی هستند؛ پس می‌توان بر این اساس، روایت را تنشی مدام میان آزادی رخدادها و اجبار طرح دانست. یعنی چینش منطقی رخدادها عرصه‌ای را برای روایت ایجاد می‌کند که یک رخداد می‌تواند منجر به چندین احتمال در روایت شود و این امر روایت را وارد میدان احتمالات و آزادی می‌کند، حال آن‌که طرح، فقط احتمالاتی را می‌پذیرد که منجر به ختم روایت به معنای مد نظر نویسنده شود.

این منطق متضاد در تمامی روایت‌ها وجود دارد. اما در برخی روایت‌ها به‌ویژه تراژدی که قهرمان بر سر یک دو راهی و انتخاب محتوم و سرنوشتی غمگنانه قرار می‌گیرد و خواننده بیش‌تر با روایت درگیر می‌شود، بیش‌تر نمود پیدا می‌کند. نویسنده بر اساس طرح و جبر تراژدی (الزامات گفتمانی)، باید راه و احتمالی را انتخاب کند که منجر به پایانی غمگین شود. همین امر رخدادها را تابع طرح می‌کند. از طرفی نویسنده باید طرح را به گونه‌ای پیش ببرد که خواننده، بنیان داستانی روایت یعنی منطق علّی و زمانی پیرنگ را عامل خلق این پایان بداند تا واقع‌گرایی و اثرگذاری روایت بیش‌تر شود.

تراژدی رستم و سهراب، از جمله روایت‌هایی است که این تنش ساختاری به صورت مدام در درون پیرنگ خود را نشان می‌دهد و این سؤال را که هنوز در میان پژوهش‌گران محل بحث است به میان می‌کشد که آیا رستم از هویت سهراب آگاه است یا ناآگاهانه دست به قتل فرزند خویش می‌زند؟. آیا مرگ سهراب نتیجهٔ منطقی رخدادهای درون داستانی است یا طرح (قواعد تراژدی، ذهنیت نویسنده، گفتمان حاکم ملی و...) رخدادها را به سمت مرگ سهراب سوق می‌دهد؟ شاید نکته‌ای که ضرورت پرداختن به این تحلیل ساختاری را در داستان رستم و سهراب برجسته‌تر می‌کند، وجود بیتی است که در نسخه‌های گوناگون، جای‌گاه آن فرق می‌کند:

یکـــی داستان است پـر از آب چشـم دل نـــازک از رستـم آیـــد به خشـــم

این بیت در برخی نسخه ها مثلاً در شاهنامه نسخهٔ ژول مل به صورت براعت استهلال در مقدمه آمده است (فردوسی،۱۳۵۳: ۳۷). سعید حمیدیان نیز در تصحیح انتقادی خود بر

شاهنامه در ذیل صفحهٔ نخست از داستان سهراب اشاره می‌کند که این بیت در نسخه‌های لنینگراد و نسخه انستیتو خاورشناسی شماره یک و شماره دو در ابتدای داستان ذکر شده است (فردوسی، ۱۳۹۲: ۱۶۹). در برخی نسخه‌های دیگر، مانند نسخهٔ مسکو این بیت در خاتمهٔ داستان بیان شده است. این جابه‌جایی در نسخه‌ها همان‌طور که می‌تواند دلایل تاریخی، نسخه‌شناسی و...داشته باشد، می‌تواند دلایلی ساختاری، روایی و معنایی داشته باشد. آوردن بیت در مقدمه، نوعی افشاگری معنایی است که از تعلیق روایت می‌کاهد و خواننده را آمادهٔ تراژدی می‌کند. پس این طرح است که از ابتدا رخدادها را به سمتی خاص سوق می‌دهد. درج بیت در پایان روایت، مرگ سهراب را نتیجهٔ طبیعی و منطقی رخدادها جلوه می‌دهد تا جایی که حتا باعث تآثر خود نویسنده (فردوسی) و اظهار نظر عاطفی او می‌شود. با این مقدمات در این پژوهش کوشش می‌شود تا با نگاهی ساختاری منطق متضاد داستان و گفتمان (طرح) در روایت رستم و سهراب و تبعات ساختاری و معنایی این تنش به ویژه پیامدهای جابه‌جایی بیت مذکور واکاوی شود.

هم در مورد نسخه‌شناسی این روایت و هم در زمینهٔ مباحث معنایی و داستانی آن به‌ویژه بحث تراژدی و روایت‌شناسی پژوهش‌هایی فراوان برون از شمارش منتشر شده است که ذکر آن‌ها هم خارج از حوصلهٔ این مقاله است. در این میان پژوهش‌هایی وجود دارد که تا حدی به مقالهٔ حاضر ارتباطی بیش‌تر دارد: علی محمدی و نوشین بهرامی در مقالهٔ تحلیل داستان رستم و سهراب بر اساس نظریه‌های روایت‌شناسی با نگرشی ساختاری به تحلیل این روایت پرداخته‌اند و مباحثی مانند راوی، کنش ها و کنش‌گران و چگونگی شکل‌گیری بحران و... را بررسی کرده‌اند (محمدی و بهرامی، ۱۳۹۰: ۱۴۱-۱۶۸). ایرج مهرکی و خدیجه بهرامی در مقالهٔ ساختار تقدیرمحور داستان‌های تراژیک شاهنامه به تحلیل غلبهٔ تقدیر بر بنیان این داستان اشاره کرده‌اند و به تحلیل ساختار تقدیر در تراژدی پرداخته‌اند (مهرکی و بهرامی، ۱۳۹۰: ۳۷-۶۷). مجموعه مقالات همایش هزارهٔ شاهنامه به تصحیح محمدجعفر یاحقی مقالاتی متعدد را در زمینهٔ شاهنامه در خود جای داده و هیچ کدام از مقالات به موضوع مقالهٔ حاضر نپرداخته‌اند و... . هنوز پژوهشی که به مسأله تنش میان داستان و گفتمان، پیامدها و الزامات روایی این دو جز ساختاری پراخته باشد، صورت نگرفته و همین امر تازگی این پژوهش را تأیید می‌کند.

بحث و بررسی

نقصان رخدادها و برجسته شدن طرح

مهم‌ترین عنصر ساختاری داستان، روی‌دادها است. منظور از روی‌داد «هر کنشی است که منجر به تغییر از یک وضعیت به وضعیت دیگر و در نتیجه پیش‌بُرد روایت می‌شود» (تولان، ۱۳۸۶: ۳۳). «از زمان ارسطو این عقیده وجود داشته است که روی‌دادها در روایت اساساً مرتبط، زنجیره‌ای و ایجابی هستند» (چتمن، ۱۳۹۰: ۴۵). زنجیره‌ای بودن روی‌دادها و توالی زمانی آن‌ها باعث می‌شود که ما روی‌دادها را سبب‌ساز بدانیم. یعنی روی‌داد متأخر در داستان را معلول روی‌داد متقدم بدانیم، حال آن‌که ممکن است میان این دو در ظاهر ارتباطی وجود نداشته باشد. به تعبیری دیگر، هم اصل سازمان‌دهی ذاتی روایت (وجود طرح) که تمامی عناصر روایت را به یک‌دیگر پیوند می‌دهد و هم ساختار منطقی ذهن انسان، باعث می‌شود تا روایت، تبدیل به یک کل منسجم شود؛ یعنی پیکره‌ای منسجم و ساختارمند که هر عنصر با عناصر دیگر در ارتباط است؛ به همین دلیل خواننده هر کنشی را معنادار و مرتبط با دیگر کنش‌ها می‌داند. چنین بینشی، روایت را به مثابه توالی زمانی و منطقی رخدادها نمایش می‌دهد؛ یعنی این رابطه میانِ رخدادهاست که باعث شکل گیری طرح یا معنای خاصی در روایت می‌شود.

روایت رستم و سهراب مانند دیگر روایت‌های سنتی، بر اساس نوعی منطق خطی حرکت می‌کند. یعنی رخدادها بدون هیچ‌گونه به هم خوردن زمانی و علّیی پشت سر هم می‌آیند. نتیجهٔ این توالی زمانی، سوال «بعد چه؟» خواهد بود و همین امر نوعی هم‌بستگی را میان رخدادها ایجاد می‌کند که موجودیت و هستی هر رخداد را منوط به رخداد قبلی می‌کند. گم‌شدن اسب رستم، آشنایی با تهمینه، ازدواج و در نتیجه زاده شدن سهراب روی‌دادهایی است که به صورت خطی، پشت سر هم آمده‌اند. این امر باعث می‌شود تا خواننده، تمامی کنش‌ها را مرتبط با یکدیگر بداند و قائل به نوعی رابطه پیامدی بین آن‌ها باشد. یعنی مثلاً بین گم شدن اسب رستم و ازدواج با تهمینهT جدای این‌که رابطه‌ای زمانی وجود داردT منطقی علّی نیز موجود است: گم شدن اسب رستم باعث ازدواج وی با تهمینه شده است. این منطق خطی در ادامهٔ داستان با مشکل روبه‌رو می شود. نیروی طرح نیز در همین ابهام نهفته است. یکی از دلایل نشناختن پدر و پسر، ریشه در رفتن رستم از سمنگان بدون تهمینه است. چرا رستم تهمینه را با خود به زابل نمی‌برد؟ این نقصان، روایت را به عنوان یک پدیدهٔ ارتباطی دچار خلل می‌کند. خواننده به

واسطهٔ ادراکی که از پیوستگی روایت دارد، قطعاً به دنبال عامل یا توجیهی برای برقراری این پیوند است تا بتواند این نقصان داستانی را حل کند. چون در متن دلیلی برای این رخداد وجود ندارد، از این رو در اجزای طرح به دنبال حل این مسأله خواهد بود، یعنی ایدئولوژی‌های مسلط بر ذهنیت نویسنده و حتا نوع حماسه یا تراژدی. طرح، همان نیرویی است که روایت را در طی مسیر خود به عوامل برون‌متنی پیوند می‌دهد. این رمزگان‌ها، حوزه‌هایی تداعی‌گر هستند که قواعد فرامتنی روایت را سامان‌دهی می‌کنند. پیوند عناصر درونی روایت (روابط زمانی و علّی) با عناصر بیرونی، باعث به وجود آمدن گرانی‌گاهی می‌شود که عناصر نامنسجم و تکه‌تکه شده روایت -مثل همین نقصانی که در رستم و سهراب وجود دارد- را به یک ساختار گسترده‌تر پیوند می‌دهد و به آن انسجام می‌بخشد. یعنی این قواعد و مختصات طرح است که نقصان رخدادها را جبران می‌کند. شاهنامه متنی است دو قطبی و مبتنی بر زیرساخت اسطوره‌ای- تقابلیِ ایرانی و انیرانی که همین ساختار نیز به طرح متن جهت می‌دهد. هرگونه پیوند میان این دو قطب، تخطی از ساختار اسطوره‌ای و هویتی ایرانی است؛ از این رو خودآگاه و ناخودآگاه منجر به مجازات‌هایی می‌شود. اگر این پیوند در تفکرات حاکم بر متن ممنوع است، لابد تنها راه فرار از مجازات، پنهان کردن آن است. نگرش دو قطبی در روایت‌های سنتی و به تبع آن شاهنامه، الگویی سه پیرفتی را رقم می‌زند: «خطایی از کنش‌گر سرمی‌زند و پیرفت تعادل را بر هم‌می‌زند. در پی‌رفت نهایی خطاکار باید مجازات شود هر چنـد ممکن است با حیله‌گری‌ها ساختار این مجازات تغییر کند و متوجه فرد دیگری شود امّا در هر صورت مجازات رخ می‌دهد» (تودوروف، ۶۶:۱۳۸۸-۷۰). رستم، کنش‌گر قهرمانی است که دچار خطایی هویتی شده و ساختار خانوادهٔ ایرانی را از طریق ازدواج با فردی انیرانی مخدوش کرده است، از این رو باید خواسته و ناخواسته منتظر مجازات وی بود (کزازی،۱۳۶۸: ۷). شاید رستم با مخفی کردن و نبردن تهمینه به ایران می‌خواهد تخطی خود را پنهان کند؛ اما از آن‌جا که این ساختار به صورت ناخودآگاه در ژرف‌ساخت ذهن و قواعد اساطیر ایرانی موجود است، فرار از مجازات امری محال است و همین امر منجر به مجازات فرد دیگری (مرگ سهراب) می‌شود و تراژدی (طرح) را شکل می‌دهد. در هر صورت چه کار رستم (نبردن تهمینه به ایران) را طبیعی و متناسب با اقتضائات اسطوره‌ای بدانیم و چه نوعی رسم و رسوم مردسالارانه و پهلوانی (اهمیت ندادن به زنان)، با برجسته شدن طرح و الزامات آن روبه‌رو هستیم. یعنی این طرح است که خلل‌های رخدادها را پر می‌کند. حذف علت روی‌دادها، نکته‌ای معنایی است که شناخت آن منوط به آشنایی با بافت

بیرونی و موقعیتی متن است. اگرچه ذکر نکردن علت این حادثه از لحاظ داستانی نوعی نقص روایی محسوب می‌شود، اما با قرار دادن آن در طرح پنهانی روایت، علت آن بازتولید می‌شود که همان تقابل خاست‌گاه ایرانی و غیر ایرانی است و این نقصان توجیه می‌شود. این برداشت، همان منطق متضاد روایت است. یعنی عنصری که در یک سطح (داستان) می‌تواند بی‌معنی یا مبهم باشد، در سطح دیگر کاملاً معنادار و شفاف است. در نظر گرفتن عناصر درونی و برونی روایت در کنار هم، رسیدن به همان ساختاری است که می‌تواند بر این تناقضات غلبه کند.

روایت امری دوطرفه است یعنی آغاز، پایان را شکل می‌دهد و پایان، آغاز را ساماندهی می‌کند. همین امر روایت را به ساختاری دارای طرح و توطئه تبدیل می‌کند، یعنی اصل سازمان‌دهی که همه حوادث را به یک‌دیگر پیوند می‌دهد و در نهایت نوعی غایت‌طلبی احساسی یا استدلالی را به‌وجود می‌آورد. این حس غایت‌طلبی یعنی این که بعد چه چیز رخ خواهد داد، ویژگی روایت‌های کلاسیک است. رولان بارت از این ویژگی تحت عنوان رمزگان هرمنوتیک یاد می‌کند. یعنی «همه واحدهایی که منجر به طرح پرسشی می‌شوند و این پرسش، پاسخ‌ها و احتمالات فراوانی را پیش روی مخاطب می‌گشاید و در نهایت پس از ایجاد وقفه و تعلیق، پاسخ آن داده می شود» (بارت، ۱۳۹۴: ۱۱۳-۱۱۴). عدم هم‌راهی تهمینه با رستم و نرفتنش به زابل یک نقص علّی و داستانی است که علاوه بر فهم الزامات طرح (مختصات اسطوره‌ای و ملّی) نیاز به تمهیداتی درون‌متنی دارد تا این نقص فراموش یا جبران شود. قطعاً هر چه روایت به زندگی تهمینهٔ بدون رستم و شرح این دوری بپردازد انتظارهای داستانی خواننده از بنیان‌های علّی آن افزایش می‌یابد و ذهنیت خواننده نسبت به چرایی نرفتن تهمینه با رستم کششی بیش‌تر پیدا می‌کند. این نقصان داستانی تا حدودی در رخ‌دادهای بعدی از طریق شتاب مثبت -که از شگردهای نویسنده در طرح است- جبران شده است. «در شتاب مثبت، مدت زمانی که یک رخ‌داد در عالم واقعیت به خود اختصاص داده بیش‌تر از مدت زمانی است که در روایت مطرح شده است» (کنان،۱۳۸۷: ۷۲- ۷۶). بلافاصله بعد از اتمام پی‌رفت ابتدایی یعنی ازدواج رستم و تهمینه، زمان با شتاب مثبت سیر می‌کند و سهراب به‌دنیا می‌آید:

چو نه ماه بگذشت بر دخت شاه یکی پورش آمد چو تابنده ماه

(فردوسی، ۱۳۶۹: ۱۲۵)

این شتاب مثبت (نپرداختن به حوادث این نه ماه) -که نوعی شگرد گفتمانی و طراحی شده است- باعث می‌شود تا نقصان داستانی پی‌رفت اول و نرفتن تهمینه با رستم به حاشیه رانده شود و زاده‌شدن سهراب به عنوان یک رخ‌داد تازه برجسته گردد:

چو یک ماهه شد همچو یکسال بود — برش چون بر رستم زال بود
چو سه ساله شد ساز مردان گرفت — به پنجم دل تیر و چوگان گرفت
چو ده ساله شد زان زمین کس نبود — که یارست با او نبرد آزمود

(همان: ۱۲۵)

شخصیت‌پردازی کاریزماتیک و فرّه‌مند سهراب آن قدر جذبهٔ فردی و اجتماعی به وی می‌دهد که خواننده تحت تاثیر علاقه‌مندی به وی، کنش‌های قبلی را تا حدی فراموش می‌کند و نگران سرنوشت و کنش‌های بعدی می‌شود. پس حاشیه‌رانی و برجسته‌سازی از جمله شگردهای روایی است که طرح از طریق آن داستان را موجه جلوه می‌دهد. هر چه این رابطه منطقی و زمانی بین روی‌دادها قوی‌تر باشد نقش طرح به عنوان عامل معناساز و نیروی ترکیب کنندهٔ رخ‌دادها کم‌تر دیده می‌شود و هرچه روایت دچار زمان‌پریشی و منطق‌گریزی یا اصل شانس و تصادف شود، قدرت داستانی روایت کم رنگ‌تر می‌شود. طرح از یک طرف می‌کوشد تا داستان را تحت استلزامات خود قرار دهد و از طرف دیگر داستان با شگردهای زمانی و علّی، شکل‌گیری طرح را امری منطقی و نتیجهٔ خود رخ‌دادها می‌داند.

احتمال رخ‌دادها و جبر طرح

یکی از وظایف داستان این است که متن را روایی جلوه دهد. زیرا «داستان به بسط و پیش‌رفت کنش اشاره دارد و دیگر این که به این بسط یا تغییر، بُعدی زمانی می‌دهد» (لوته، ۱۳۸۸: ۹۶). پیش‌رفت روایت عامل ایجاد احتمالات است. برمون معتقد است که «هر کارکرد در داستان به جای آن‌که طبق اعتقاد پراپ به کارکرد بعدی منتهی شود، دو انتخاب یا مسیر دارد: یا رخ‌داد به فعل درمی‌آید یا نمی‌آید. اگر به فعل درآید یا کامل می‌شود و منجر به توفیق می‌گردد یا تحقق نمی‌پذیرد و منجر به شکست می‌شود» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۴۰). پس منطق داستان مبتنی بر آزادی است و عرصهٔ احتمالات و امکانات مختلف، اما در ضمن این آزادی، نوعی اجبار طرح هم نهفته است، یعنی اگر رخ‌داد یا شخصیت که پیش‌برندهٔ رخ‌دادهاست به فعل درنیایند و پیش‌رفتی در کنش‌ها حاصل نشود با بن‌بست روایی مواجه خواهیم شد و دیگر داستانی وجود نخواهد داشت، پس باید به فعل دربیاید. اگرچه شخصیت در ساحت داستانی در پذیرش کنش مختار

است، امّا این اختیار تا حدی است که به اصل پیش‌روی روایت خدشه وارد نکند، زیرا اگر شخصیت از پی‌گیری ماجرا خودداری کند، روایت تحقق نمی‌پذیرد. پس «مصلحت روایت، تابعی از تناقض میان آزادی داستان و اجبار گفتمان است» (بارت، ۱۳۹۴: ۱۷۷). بر اساس اجبار طرح و گفتمان، داستان باید ادامه یابد، اما برای کتمان این جبر، از طریق مناسبات علّی و زمانی به شخصیت‌ها و رخ‌دادها نوعی آزادی برساخته می‌بخشد.

این که همهٔ اتفاقات دست به دست هم می‌دهد تا سهراب کشته شود، نوعی اجبار گفتمانی و طرح است که می‌تواند تابع اصول و قواعد برون متنی (تراژدی، حماسه و...) باشد. این الزامات طرح، در شاهنامه توسط اصول اعتقادی تقویت می‌شود. جبر در معنای ایدئولوژیک و اعتقادی آن یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های تشکیل‌دهندهٔ گفتمان‌های معنایی و برون‌متنی شاهنامه است. جبر و اعتقاد به سرنوشت که هم در قرن فردوسی تحکیم و ثابت شده است و هم در منابع شاهنامه و اصل داستان‌ها ریشه دارد، به نحوی غالب است که هر جا که روایت به لحاظ داستانی دچار نقص شود، به عنوان یک منطق پشتیبان، آن را توجیه می‌کند. در روایت رستم و سهراب، مقدمه با یک زمان‌گسیختگیِ معنایی آغاز می‌شود. این مقدمه که تحت عنوان براعت استهلال نیز از آن یاد می‌شود نوعی «طرح مبتنی بر تقدیر پیشینی» است که موقعیت آیندهٔ روایت را نمایش می‌دهد. مهم‌ترین مضمون این مقدمه، اشاره به جبر (حتمیت مرگ) است:

اگر مرگ داد است بی‌داد چیست ز داد این همه بانگ و فریاد چیست
از این راز جان تو آگاه نیست بدین پرده اندر تو را راه نیست
(فردوسی، ۱۳۶۹: ۱۱۷)

جبر و حتمیت سرنوشت در مقدمه یکی از اجزای طرح است که نحوهٔ چینش رخ‌دادها را در این روایت سازمان‌دهی کرده است. این جبر ایدئولوژیک در اشکال مختلف در ادامهٔ روایت ظهور پیدا می‌کند، به حدی که اغلب روابط علّی داستان بر پایهٔ جبر پیش می‌رود. کشته شدن زنده‌رزم به دست رستم که تنها فردی است که رستم را می‌شناسد، کتمان هجیر در شناسایی رستم و... همه از رخ‌دادهایی است که پشتوانه‌ای جبری و تقدیری دارد. مثلاً آن‌جا که سهراب نشان رستم را از هجیر می‌پرسد و هجیر آن را کتمان می‌کند، قبل از این‌که علت این کتمان مشخص شود، راوی با توسل به جبر و سرنوشت آن را طبیعی جلوه می‌دهد:

نشان پدر جست با او نگفت همی داشت آن راستی در نهفت
تو گیتی چه سازی که خود ساخته است جهانبان از این کار پرداخته است

زمـــانـــه نـبشـــتـه دگـرگـونـه داشـت چنان کـو گـذارد بباید گـذاشت
(همان: ۱۶۳)

همین غلبهٔ تقدیر، پشتوانهٔ شکل‌گیری طرح تراژیک است. بر همین اساس می‌توان تراژدی رستم و سهراب را تراژدی «بی‌خبری» دانست «دو پهلوان که پدر و پسر هستند به علت آن‌که یک‌دیگر را نمی‌شناسند، بر روی هم شمشیر می‌کشند. تقدیر برای بی‌خبر نگه داشتن آن دو از هم، همه عوامل را به‌کار می‌اندازد» (اسلامی ندوشن، ۱۳۴۹: ۳۴۳). تقدیر و سرنوشت، کانون‌های معناسازی هستند که الزامات طرح را در روایت رستم و سهراب تقویت می‌کنند. مهم‌ترین رخ‌دادی که در پیرنگ این روایت از عنصر تصادف بهره می‌جوید، کشته‌شدن زنده‌رزم به دست رستم است. این رخ‌داد به نحوی ساختگی و ضعیف است که از آن به عنوان «اتفاقی مسخره» (همان: ۳۵۱) نیز یاد شده است. عنصر تصادف و وقایع ناگهانی اگر چه جزیی از ساختار قصه‌ها محسوب می‌شود، این ساختار، زمانی از طرف مخاطب پذیرفته خواهد شد که با افق انتظارات خواننده سازگار شده باشد. روایت امری ادراکی و ارتباطی است. یعنی تا زمانی که باورپذیری آن توسط مخاطب تایید نشود، موجودیت آن شکل نمی‌گیرد. باورپذیری قصه‌ها معمولاً بنابر اقتضائات بافت موقعیتی و تحت شرایط اجتماعی و فرهنگی، متفاوت است. این‌که چرا باید تنها کسی که رستم را می‌شناسد به صورت ناگهانی و با یک مشت از بین برود، تنها زمانی از سوی مخاطب پذیرفته خواهد شد که قائل به نوعی جبرباوری و غلبهٔ سرنوشت باشیم. پس بخشی از خوانش و فهم متن روایی به‌ویژه تایید الزامات طرح، به شناخت رمزگان فرهنگی وابسته است. یعنی نشانه‌هایی که متن را به اعتقادات و باورهای برون متنی پیوند می‌دهد. تقابل حتمیت سرنوشت در برابر آزادی کنش‌ها و شخصیت‌ها، همان منطق متناقض‌نمای روایت است.

کشته‌شدن زنده‌رزم به عنوان یک رخ‌داد می‌تواند اتفاق بیفتد یا نیفتد. اگر اتفاق نیفتد که پایان تراژیک روایت تغییر می‌کند یا به بن‌بست می‌رسد و اگـر اتفـاق بیفتد، یعنی این‌که رخ‌داد داستانی در خدمت الزامات طرح قرار گرفته است. این رخ‌داد به این علت رخ می‌دهد که روی‌داد نهایی (مرگ سهراب) حتما باید رخ بدهد. بالعکس نیز می‌توان گفت که کشته شدن سهراب به این علت رخ می‌دهد که زنده‌رزم از بین می‌رود. این‌که هدف در خدمت وسیله قرار گرفته یا وسیله در خدمت هدف، منطقی متناقض‌نماست که خاصیت کارکردی واحدهای روایت را نشان می‌دهد، یعنی این‌که «هر واحد با واحد بعدی

خود به لحاظ زمانی و علّی در ارتباط است و مثلاً واحد اول بر اساس نوع ارتباطش با واحد دوم توضیح داده می‌شود تا آخر. به این ترتیب واحد آخر بر همهٔ واحدها تسلط دارد و خودش زیر سلطهٔ چیزی نیست» (پرینس، ۱۳۹۱: ۱۶۲). روایت، خودش را بر مبنای طرحی ارائه می‌دهد که وظیفه‌اش سامان‌بخشی و چینش رخدادهای داستان است. پس اگرچه کشته‌شدن زنده‌رزم، اتفاقی و تصادفی و خارج از چارچوب منطقی و علّی حکایت رخ داده و با نگاهی داستانی ضعف پیرنگ محسوب می‌شود، این تصادفی‌بودن، الزامی است، زیرا کارکردی هدف‌مند دارد و مبنای حوادث بعدی قرار گرفته است. از طرفی همین کارکردی بودن حوادث داستان باعث شده که روایت به گونه‌ای پیش برود که انگار در حال شکل دادن پایان است. انگار این پایان از پیش مشخص نشده است، بلکه سیر حوادث چنین پایانی را رقم می‌زند. از طرفی با توجه به این موضوع که در روایت رستم و سهراب رخدادهایی اتفاقی و مبتنی بر تصادف وجود دارد، می‌توان گفت که با روایتی پایان محور روبه‌رو هستیم که تمامی اجزای آن به سمت پایانی هدف‌دار سازمان‌دهی شده‌اند.

بر همین اساس نیز می‌توان گفت که بیت «یکی داستان است پرآب چشم...» اگر هم در برخی نسخه‌ها در ابتدای داستان آمده باشد، با مقاصد معنایی نویسنده هم‌سو است. زیرا نویسنده در پی رسیدن به پایانی طرح‌ریزی شده است و تمامی نشانه‌ها از ابتدای روایت تا انتها، به سمت این پایان حرکت می‌کنند. تکثیر مضمون پایان و استفاده از شگردهای داستانی گوناگون مثل همین متوسل شدن به شانس و تصادف، در حقیقت تمهیداتی است که طرح را برجسته می‌کند.

تناقض میان داستان و طرح، این مسأله را نیز به میان می‌کشد که اگر برای کنش‌های قهرمانان و شخصیت‌ها در این روایت اهمیت قائل شویم، به داستان روایت توجه کرده‌ایم، یعنی این‌که داستان از چنان قدرتی برخوردار است که طرح را تحت تاثیر قرار داده است، اما اگر مناسب یا نامناسب بودن کنش‌ها را بررسی کنیم مثلاً آیا کنش کشته‌شدن زنده رزم قابلیت توجیه دارد و چه ارتباطی با چهارچوب متن دارد؟، در این صورت به حقیقت به طرح روایت توجه کرده‌ایم. قطعاً خواننده‌ای که در طول روایت با تکرار مضمون جبرگرایی و غلبه سرنوشت مواجه می‌شود، نامناسب بودن کنش‌ها را نیز امری اجباری و از سر نیاز می‌داند و بر همین اساس می‌تواند رستم را بی‌گناه بداند. این کنش هر چند ناخوش است، لازمهٔ جبر این چنین روایت‌هایی است. بر همین اساس می‌توان خوانندهٔ

واقعی را خواننده‌ای بدانیم که با الزامات طرح آشنا باشد، در غیر این صورت خواننده‌ای است دل‌نازک که از کنش رستم به خشم خواهد آمد. شاید بر اساس همین استدلال نیز می‌توان گفت که جای‌گاه بیت یکی داستان است پر آب چشم در پایان روایت خواهد بود. زیرا خواننده با خوانش دقیق متن و آشنایی با استلزامات طرح، در نهایت، خود نیز در معرض داوری قرار خواهد گرفت. اگر به خشم آمد که با سفسطهٔ عاطفی مواجه شده و نتوانسته به معنا و طرح روایت پی ببرد. فردوسی نیز با همین کنایه او را دل نازک می‌داند.

واسازی طرح

در روایت رستم و سهراب، لحظه‌هایی مسأله‌ساز وجود دارد که نشان می‌دهد روی‌دادهای داستان بر اساس اقتضائات طرح پیش می‌روند. یعنی قرینه‌هایی در متن وجود دارد که حکم می‌کنند چیزی باید اتفاق افتاده باشد که روی‌دادها این چنین سامان یافته‌اند. طرح اصلی روایت رستم و سهراب فرایند افشای توأم با تعلیق و سراسر هیجان این طرح و دسیسه است که مرگ سهراب آگاهانه به دست رستم شکل خواهد گرفت. امکان ناآگاهانه بودن آن نیز رد نمی‌شود و همین تناقض پایدار -که تا پایان روایت نیز باقی می‌ماند- باعث می‌شود خواننده بارها و بارها به متن رجوع کند و قرائن درون‌متنی را کنار هم بگذارد تا به خوانشی دقیق دست یابد. کل طرح روایت رستم و سهراب همین مرگ و پسرکشی است و افشای این واقعیت منجر به شکل‌گیری تراژدی شده است. پس از خواندن بخشی از روایت متوجه می‌شویم که سهراب باید به دست پدر خویش کشته شود. زیرا تمامی قرینه‌هایی که می‌تواند این دو را به یک‌دیگر بنمایاند از بین می‌رود. نقشه ریختن افراسیاب برای مرگ پدر و پسر، نشان‌های غلط هجیر، کشته شدن تصادفی زنده‌رزم به دست رستم و... همگی از نشانه‌هایی است که روایت را به سمتی پیش می‌برد که رستم، سهراب را بدون شناخت قبلی بکشد، امّا قرینه‌هایی نیز وجود دارد که این فرضیه را تقویت می‌کند که رستم، سهراب را به عنوان پسر خود شناخته است: حدس‌های رستم در مورد تورانی نبودن سهراب و احساس‌های ناخودآگاه پدرانه از قرینه‌هایی هستند که نشان می‌دهد گوییا رستم نسبت به خویشاوندی سهراب آگاه بوده است. اما با تمامی این قرینه‌ها هنوز به طور قطع نمی‌توان رستم را مقصر دانست و ادعا کرد که رستم آگاهانه سهراب را کشته است، بلکه می‌توان این‌گونه قرائت کرد که هم‌گرایی تمامی این کنش‌ها خواننده را ملزم می‌کند که این قتل را عمدی بداند. در حقیقت، هم خواننده و هم رستم در برابر طرح تسلیم می‌شوند. عمدی دانستن مرگ

سهراب توسط رستم، حاصل نیروی طرح تراژیک متن است تا شکوهش به ظهور برسد. این قدرت طرح است که ما را مجاب کرده تا رستم را به نسبت به این‌که سهراب فرزند وی است، آگاه بدانیم؛ حال آن‌که با تمام سرنخ‌هایی که از این آگاهی وجود دارد، نمی‌توان با یقین تمام پنداشت که این قتل آگاهانه بوده است. بر همین اساس می‌توان گفت آمدن بیتِ یکی داستان است پر آب چشم، در ابتدای برخی نسخه‌ها، نشانهٔ یک دسیسه و طرح است تا به خواننده این معنا را تحمیل کند که این پسرکشی صورت خواهد گرفت و از همان ابتدای داستان تمامی کنش‌ها را با این پیش‌فرض معنایی قرائت کند. قدرت نمایشی و تراژیک و زیبایی‌شناختی این روایت نیز در همین نکته نهفته است، یعنی این‌که رستم به مطالبات طرح تن بسپارد و خود را قاتل سهراب بداند. در هر صورت، تکیه بر هر کدام از قرینه‌ها خوانشی متمایز را رقم می‌زند و رستم را آگاه یا ناآگاه معرفی می‌کند. نکتهٔ مهم این است که این خوانش‌های متفاوت، نتیجهٔ طرحی متناقض و واسازانه است و اجازهٔ هیچ‌گونه قطعیتی را به خواننده نمی‌دهد. با شروع روایت رستم و سهراب و براعت استهلالی که در مقدمه ذکر شده، طرح نوعی فضای سازمان‌یافته را به نمایش می‌گذارد که بیان‌گر نقشه‌ای هماهنگ برای رسیدن به مقصودی است که نویسنده آن را از پیش طراحی کرده است. هر چه طرح پیش‌رفت می‌کند، خواننده به واسطهٔ تمایلی که به شخصیت‌ها پیدا می‌کند، قرینه‌ها را به نحوی کنار هم می‌چیند که بتواند دلایلی را برای جلوگیری از این فاجعه در ذهن خود ترسیم نماید. اما قدرت گفتمان و طرح، خلاف این تمایلات و قواعد داستانی حرکت می‌کند. بر همین اساس می‌توان گفتمان و طرح را نوعی نیرو دانست که میلی سرکوب‌شده و ممنوع را محقق می‌کند. یکی از اهداف طرح روایت رستم و سهراب همین تحقق پسرکشی است . پسرکشی معنایی است که طرح در پی برنامه‌ریزی آن است اما داستان و مناسبات داستانی را به گونه‌ای به‌تصویر می‌کشد که امکان به نتیجه نرسیدن این طرح نیز مهیا باشد و همین تناقض باعث شده طرح جنبه‌ای واسازانه داشته باشد و قراین و نشانه‌های موجود یک‌دیگر را واسازی کنند.

تمام هنر روایت در این نکته نهفته است که روند کشته شدن سهراب را نتیجهٔ منطقی طبیعی کنش‌ها نشان دهد. به همین دلیل است که رستم را گناه‌کار می‌شماریم و گرنه با آگاهی از این‌که این نقشه از پیش طراحی شده است، رستم را بی‌گناه و مظلوم می‌دانیم. قواعد روایت ایجاب می‌کند که داستان بر روند سلبی و ایجابی روی‌دادها تأکید

کند و طرح این کارآیی علّی را منکر می‌شود و روی‌دادها را نیز نتیجهٔ معنایی از پیش طراحی‌شده می‌داند. تعارض میان رخدادها و طرح همان نکته‌ای است که طرح روایت را به نیرویی خودساخت‌شکن تبدیل می‌کند که مدام نشانه‌های درون‌متنی را واسازی می‌کند.

تناقض و تکثیر تعلیق

یکی از عناصر طرح، تعلیق است که بازنمایی روی‌دادها را با تأخیر و توقف روبه‌رو می‌کند، یعنی منطق طبیعی و خطی داستان را دچار پریشانی و به هم‌ریختگی می‌کند. بر همین اساس، معنای روایت نیز با تعلیق، پیوندی مستقیم برقرار می‌کند. اگر رخدادها از طرح برجسته‌تر باشند، تعلیق به واسطهٔ اخلالی که در نظم روی‌دادها ایجاد می‌کند، پایان را به تأخیر می‌اندازد و بر جذابیت روایت می‌افزاید. برخلاف این، اگر طرح و دسیسه از رخدادها برجسته‌تر باشد ممکن است تعلیق که جزیی از طرح است، تصنّعی و حتا ضعیف شود، زیرا حوادث باید به گونه‌ای سازمان‌دهی شوند که به معنای مد نظر برسند. در هر صورت تعلیق، شگردی مرتبط با طرح است که نویسنده از طریق آن مخاطب را مجذوب روایت می‌کند. خواننده به واسطهٔ شناخت و عاطفه‌ای که نسبت به شخصیت‌ها پیدا می‌کند دچار اضطراب و امیدی می‌شود که ممکن است برآورده شود یا نشود. پس تعلیق حاصل نوعی عدم قطعیت در طرح و پایان است که خواننده به واسطهٔ همین عدم قطعیت و ابهام، دچار اضطراب می‌شود و روایت را دنبال می‌کند. در روایت‌هایی مانند رستم و سهراب که نویسنده در ابتدای روایت، پایان را افشا می‌کند، تعلیق سازکار ویژه خود را پیدا می‌کند. در چنین حالتی، طرح، معنای پایانی را افشا می‌کند و جذابیت روایت از بین می‌رود. حال که معنای پایانی روایت افشا شده، تکلیف خواننده با روایت چه خواهد بود؟ این واقعیت که تنش روایی می‌تواند پس از بر طرف شدن تعلیق و عدم قطعیت، کماکان پابرجا باشد به «تناقض تعلیق» معروف است (اکبری و ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۱۰۴). یعنی با وجود این‌که خواننده از نتیجهٔ روایت مطمئن است، اما هم‌چنان احساس تعلیق می‌کند. در نظریهٔ تعلیق، اصل لازم، عدم قطعیت است، یعنی ناآگاهی از عواقب یک روی‌داد و در نتیجه نامشخص بودن پایان روایت. حال اگر این عدم قطعیت از بین برود و نتیجه مشخص شود، تعلیقی نیز باقی نخواهد ماند. این‌که آیا سهراب کشته می‌شود پرسشی است که موجد تعلیق است، اما پاسخ آن در ابتدای روایت می‌آید. حال که قرار است سهراب کشته شود، شیوه و چرایی آن نزد مخاطب برجسته می‌شود که به تعبیری همان تناقض تعلیق است، یعنی خواننده با وجود آگاهی از پایان روایت، هم‌چنان مجذوب

حوادث و اضطرابی است که بُعد عاطفی روایت در او ایجاد می‌کند. این امر باعث می‌شود که خواننده به علیت کنش‌ها توجهی بیش‌تر داشته باشد، اما چنان‌که پیش از این نیز نشان داده شد، وجود رخنه‌هایی در علیّت حوادث که ناشی از اتفاق و تصادف است باعث می‌شود که ساختار علّی حوادث ضعیف به‌نظر برسد. هر چه علیت بین حوادث کم‌تر باشد روایت سمت و سویی خاص به خود می‌گیرد که همان رسیدن به مقصود نهایی است. یعنی علیت ضعیف می‌شود و مهم این است که روی‌دادها به هر نحوی به سمت معنای مد نظر جهت داده شوند. وجود چنین ساختار علّی ضعیفی باعث می‌شود که احتمالات متعدد کم‌رنگ شوند و برای روایت یک راه بیش‌تر باقی نماند. به همین دلیل نمی‌توان این تعلیق را تعلیقی کثرت‌گرایانه دانست که امکانات و احتمالات روایی مختلفی را در اختیار خواننده بگذارد، بلکه تعلیقی است بسته و افشا شده که کاملاً در اختیار طرح و معنای نهایی داستان است.

حال چه نیرویی روایت را پیش می‌برد و خواننده را با خود هم‌راه می‌کند؟ در روایت رستم و سهراب با چرخش تعلیق روبه‌رو هستیم، یعنی پرسش آیا سهراب به دست پدر خویش کشته می‌شود، به پرسش آیا رستم آگاهانه یا ناآگاهانه سهراب را می‌کشد، تبدیل می‌شود که اتفاقاً عامل اصلی تعلیق در این روایت است. این چرخش تعلیق، نتیجهٔ تنش و تضاد میان طرح با رخ‌دادها است. چون طرح غالب است پس تعلیق ابتدایی هم کم‌رنگ می‌شود. به همین دلیل چرخش تعلیق رخ می‌دهد. تمام چه‌ها و چگونگی‌ها به پرسش آگاهی و شناخت دو شخصیت از یک‌دیگر تبدیل می‌شود. در حقیقت تحکم و غلبهٔ طرح باعث شده روابط علی ضعیف شود و در مقابل آن بُعد عاطفی روایت از طریق مواجهه پسر و پدر برجسته شود. این همان شگرد نویسنده است که توانسته ضعف تعلیق ابتدایی روایت را به تعلیقی تازه و عاطفی‌تر مبدل کند. این تعلیق تازه، تعلیقی است دائمی که حتا با پایان‌یافتن روایت هم هم‌چنان راز موجود در آن حل نمی‌شود. در این روایت قرینه‌هایی متعدد وجود دارد که ظاهراً رستم و سهراب هم‌دیگر را می شناخته‌اند. اما اگر می‌شناخته‌اند چرا این تراژدی رخ داده است؟ این دقیقاً همان رازی است که خواننده را بارها و بارها به خواندن مجدد روایت مجبور می‌کند. عده‌ای بر این اعتقادند که رستم ناآگاهانه سهراب را می‌کشد و او را نمی‌شناخته است. عده‌ای هم بر این باورند که رستم می‌دانسته که سهراب فرزند اوست. رستم و تهمینه در طول این سال‌ها توسط پیک و نامه از یک‌دیگر سراغ می‌گرفتند و حتا رستم برای سهراب هدایایی فرستاده بود. اما تهمینه به

این دلیل که مبادا رستم از مردانگی و پهلوانی سهراب آگاهی یابد و او را از مادرش جدا کند و هم‌چنین از ترس دسیسه‌های افراسیاب بسیاری از رازها را پنهان می‌دارد.

هنگامی که گیو رستم را از ماجرا آگاه می‌کند، رستم می‌گوید در توران هیچ پهلوانی سراغ ندارم که ایرانیان نتوانند در برابر او پیروز شوند. هرچند من فرزندی از دختر شاه سمنگان دارم. اما سنش کم است. ولی شنیدم که او خوب می‌جنگد. چرا رستم چنین موضوعی را به خاطر می‌آورد؟ چرا او ابتدا سن کم فرزندش را خاطرنشان می شود، اما بعد حرف از جنگاوری او می‌زند؟ چرا رستمی که در ماجرای مازندران و هاماوران لحظه‌ای درنگ نمی‌کند، این‌جا سه روز وقفه ایجاد می‌کند؟ چرا رستمی که در هفت‌خان از راه پرخطری می‌رود، تنها به ایـن علت که زودتر برسد این‌جـا سه روز را به می‌گسـاری و بی‌خیالی می‌پردازد؟ آیا رستم تأخیر می‌کند تا شاید سهراب از هدفش روی برگرداند و دست از جنگ بکشد؟ آیا رستم در ارتباطی که با تهمینه توسط نامه و پیک داشت نام فرزندش را از او نپرسیده بود؟ این رازوارگی و پرسش‌ها باعث پایان‌ناپذیری روایت است. ذکر قرینه‌هایی که نشان‌دهندهٔ آشنایی پدر و پسر با یک‌دیگر است و حرکت کردن روایت در خلاف جهت قرینه‌ها، همان هدف طرح روایت است که بنیان علّی ساختار خود را مخدوش می‌کند تا بتواند میل سرکوب‌شدهٔ نهفته در طرح را ارضا کند. چرخش تعلیق همان نیرویی است که روایت را با آن‌که معنایش در ابتدا آشکار شده است، جذاب می‌کند و سیر اتفاقی و تصادفی برخی روی‌دادها را به فراموشی می‌سپرد.

خواننده با آن‌که در ابتدای روایت متوجه شده است که سهراب کشته خواهد شد، اما به واسطهٔ شناخت و عاطفه‌ای که نسبت به سهراب پیدا می‌کند و قرینه‌هایی که در ضمن روایت، شناخت این دو را از هم‌دیگر تقویت می‌کند، هم‌چنان امیدوار است که سهراب کشته نشود و به همین دلیل یا کشته شدن سهراب دلش از رستم به خشم می‌آید. پس با توجه به این تعلیق و راز و عاطفه‌ای که در خواننده ایجاد می‌کند می‌توان گفت که بیت «یکی داستان است پر آب چشم...» جای‌گاهش در پایان روایت است، چرا که دقیقا هم‌سو و در تداوم بُعد عاطفی روایت و خواننده نگاشته شده است. با این تعابیر می‌توان برای تعلیق‌های موجود در روایت رستم و سهراب دو کارکرد در نظر گرفت: نخست کارکرد داستانی، زیرا «نشان‌دهندهٔ ساختار قدرت‌مند داستان است که الزام گفتمانی را با تعویق روبه‌رو می‌کند» (بارت، ۱۳۹۴: ۱۰۳) و دیگر کارکرد آن معنایی است چون که «باعث پیشامد خطر پی‌رفتی ناتمام یا پارادایمی باز یعنی پریشانی و آشفتگی منطقی می‌گردد و غلبهٔ معنا را پررنگ‌تر می‌کند» (همان: ۶۰-۶۱).

تناقض تعلیق در روایت رستم و سهراب در حقیقت نتیجهٔ چرخش و تکثیر تعلیق است و قرینه‌های متناقض دال بر شناخت یا عدم شناخت پدر و پسر، تقویت‌کنندهٔ این راز تعلیق‌ساز است.

نتیجه‌گیری

حرکت هر روایت همواره به سوی برملا ساختن موضوعی است. همین امر روایت را به چارچوبی طرح‌دار تبدیل می‌کند که واجد دو مرحله است: «حقیقت وعده داده شده» و «تحقق این وعده». طرح به عنوان نیروی ایدئولوژیک متن، در پی آن است که روایت را به این حقیقت وعده داده‌شده منتهی کند. به همین دلیل به گزینش و چینش رخدادهای داستانی می‌پردازد تا این میل روایت را به انجام برساند. گزینش و چینش رخدادها متضمن حذف، حاشیه‌رانی و برجسته‌سازی است. این فرایند حاشیه‌رانی و برجسته‌سازی اگر با شگردهای داستانی پشتیبانی نشود، باعث می‌گردد روایت به متنی بسته و غیرجذاب تبدیل شود. شگردهای داستانی، ایدئولوژی متن را پنهان می‌کنند و این امر دقیقاً کارکرد اصلی ایدئولوژی است تا به روساخت متن جنبه‌ای واقعی و طبیعی بدهد و در ژرف ساخت، اهداف خود را پیش ببرد. سوای این طرح ایدئولوژیک، در روایت نیروی دیگری نیز تحت عنوان داستان وجود دارد که به واسطه ارتباط علّی و زمانیی که بین رخدادها ایجاد می نماید، قدرت و انسجامی را به متن می‌دهد که طرح و معنا را وابسته به خود می‌کند. این فرایند متناقض همان نکته‌ای است که روایت را به متنی خود ساخت‌شکن تبدیل می‌کند که نیروهای ساختاری برخلاف هم حرکت می‌کنند. روایت رستم و سهراب به واسطهٔ نوع تراژیک خود دارای طرحی از پیش تعیین شده است تا بتواند در پایان فاجعه‌ای را رقم بزند. برای القای این فاجعه که همان مرگ سهراب است، از شگردهایی مانند پیرنگ خطی، شتاب مثبت، اصل شانس و تصادف، تکیه بر نشانه‌های فرامتنی، براعت استهلال و... استفاده می‌کند. اگرچه این شگردها قدرت معنا یا طرح را تثبیت می‌کند، با نگاهی مخالف می‌توان همهٔ این شگردها را به ساحت داستانی روایت پیوند داد و این‌گونه برداشت کرد که همهٔ این شگردها در زمرهٔ وظایف داستان است، زیرا داستان وظیفهٔ بسط حوادث را دارد. در نتیجه تراژدی نهایی در روایت رستم و سهراب نتیجهٔ بسط داستانی روایت است. این فرایند باعث می‌شود که متن واجد وحدتی هم‌ساز نباشد، بلکه تبدیل به ساختاری مرکززدوده شود که هرگونه خوانش قطعی را به چالش بکشاند.

فهرست منابع

–اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگاه

–اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۴۸)، *زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه*، تهران: ابن‌سینا

–اکبری، مهرداد و محسن ذوالفقاری. (۱۳۹۴). «تحلیل مفهوم تعلیق در ساختار روایت، «مطالعهٔ موردی سوره نبأ»، *فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی – قرآنی*، دانش‌گاه اراک، سال سوم، شماره چهارم، صص ۹۹-۱۲۰.

–بارت، رولان. (۱۳۹۴). *اس/زد*، ترجمهٔ سپیده شکری‌پور، تهران: افراز

–بارت، رولان. (۱۳۸۷). *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*، ترجمهٔ محمد راغب، تهران: فرهنگ صبا.

–برتنس، هانس. (۱۳۸۷) *مبانی نظریهٔ ادبی*، مترجم محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

–پرینس، جرالد. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی: شکل و کارکرد*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.

–تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۸). *بوطیقای نثر: پژوهش‌هایی نو دربارهٔ حکایت*، ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور، تهران: نی.

–تولان، مایکل. (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی – انتقادی*، ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.

–چتمن، سیمور. (۱۳۹۰) *داستان و گفتمان: ساختار روایی در داستان و فیلم*، ترجمهٔ راضیه‌سادات میرخندان، قم: مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما.

–فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۶۹). *شاهنامه*، به کوشش جلال خالقی مطلق، دفتر دوم،کالیفرنیا: مزدا.

–فردوسی،ابوالقاسم. (۱۳۵۳). *شاهنامه بر اساس نسخهٔ ژول مل*، جلد دوم، تهران: فرانکلین

–فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۲)، *شاهنامه بر اساس نسخه مسکو*، به کوشش و زیر نظر سعید حمیدیان، جلد اول، تهران: قطره.

–کالر، جاناتان. (۱۳۸۸). *در جست‌وجوی نشانه‌ها: نشانه‌شناسی، ادبیات، واسازی*، ترجمهٔ لیلا صادقی و تینا امراللهی، تهران: علم.
–کزازی، جلال‌الدین. (۱۳۶۸). *از گونه‌ای دیگر: جستارهایی در فرهنگ و ادب ایران*، تهران: مرکز.
–کنان، شلومیت ریمون. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
–لوته، یاکوب. (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمهٔ امیر نیک‌فرجام، تهران: مینوی‌خرد.
–محمدی، علی و نوشین بهرامی پور. (۱۳۹۰) «تحلیل داستان رستم و سهراب بر اساس نظریه‌های روایت‌شناسی» *مجلهٔ ادب‌پژوهی، دانش‌گاه گیلان*، دورهٔ پنجم، شمارهٔ پانزدهم، صص ۱۴۱-۱۶۸.
–مهرکی، ایرج و خدیجه بهرامی رهنما، (۱۳۹۰). « ساختار تقدیرمحور داستان‌های تراژیک شاهنامه»، *فصل‌نامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، پژوهش‌گاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانش‌گاهی، تهران، شماره بیستم، صص ۳۷-۶۷.
–یاحقّی، محمّدجعفر. (۱۳۹۰). *مجموعه مقالات همایش هزارهٔ شاهنامه*، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.