نگاهی به روایت و روایت‌پردازی در داستان رستم و سهراب

ابراهیم سراوانی[۱]، بهروز رومیانی[۲]، مصطفی سالاری[۳]

چکیده

ساختارگرایی ادبی پس از تفسیر محورهای بنیادین هر اثر ادبی، به دنبال ایجاد یک نظریهٔ ادبی عام است و موقعیت درستی از نشانه‌ها، عناصر، محورهای هنری، زبانی و روایت شناسی آثار ارائه می‌دهد. ساختارگرایی در داستان بیشتر به عنصر روایت می‌پردازد. در این نوشتار داستان رستم و سهراب براساس الگوی کنشی گریماس، بررسی شده است ؛ او با ارائهٔ الگوی کنشی و پیوند آن با شخصیت و موقعیت، بررسی روایت را آسان کرد و الگوی کارآمدی در تعیین میزان کنشمندی و کنش پذیری عامل داستانی ارائه داد. هدف این الگو نمایان کردن نقش شخصیت‌ها در پیشبرد جریان داستان و حوادث آن است. از طرفی هنجار زبانی شعر فردوسی به‌گونه‌ای است که بستر لازم را برای روایت‌گری ایجاد کرده و به آن امکان داده است تا نقش شاعری روایت‌گر را ایفا نماید. در این پژوهش با تکیه بر روش توصیفی- تحلیلی، ساختار داستان به مدد نظریه‌ی روایت‌شناسی ساختارگرا و بر مبنای تقابل‌های دوگانه گریماس بررسی شده است. پس از بررسی، این نتیجه به دست آمد که استواری داستان، ساختار آن و پیوستگی اجزای آن منطبق با این الگوست و شش کنشگر گریماس (فاعل، مفعول، فرستنده، یاریگر، بازدارنده، گیرنده) در داستان حضور داشتند.

کلید واژه‌ها: فردوسی، روایت، روایت شناسی ساختاری، شعر، داستان، رستم و سهراب.

[۱] دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران. ebrahim.saravani@gmail.com
[۲]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران. (نویسنده مسئول)* b.romiani@gmail.com
[۳]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران. m.salari11@yahoo.com

تاریخ دریافت ۱۴۰۳/۰۲/۱۱ تاریخ پذیرش ۱۴۰۳/۱۰/۰۶

۱- مقدمه

روایت‌شناسی[۱] از نظریه‌هایی است که در سال‌های اخیر کانون توجه بسیاری از منتقدان و پژوهشگران ادبی در سراسر جهان بوده است. از میان نظرّیه‌های ادبی مُدرن، نظریه‌های فرمالیسم و ساختارگرایی به تأثیر از زبان‌شناسی فردینان دوسوسور[۲] نقش بسزایی در تکوین و تدوین علم روایت‌شناسی ایفا کرده‌اند.

این اصطلاح را نخستین بار تزوتان تودوروف (Tzvetan Todorov) در کتاب دستور زبان دکامرون به کار برد. «هدف نهایی روایت شناسی، کشف الگوی جامع روایت است که تمام روش‌های ممکن روایت داستان‌ها را در برمی گیرد.» (برتنس،۱۳۸٤: ۸۷)

اگرچه گام‌های اساسی و آغازین شکل‌گیری و پیشرفت تئوری‌های روایت از سوی فرمالیست‌ها برداشته شده؛ اما در این میان، سهم ساختارگرایان و دیدگاه ایشان در تحلیل و بررسی روایت، بسی چشمگیرتر است. مهم‌ترین رهیافتی که بعد از فرمالیسم به بررسی روایت پرداخت،ساختارگرایی است. این رهیافت، یعنی «ساختارگرایی ادبی در گام نخست می‌کوشد تنوع بی پایان شخصیت‌هایی را که در داستان‌ها و رمان‌ها می‌بینیم، به تعداد محدودی نقش که معمولاً با رابطه‌ای ثابت در کنار هم قرار می‌گیرند، تقلیل دهد.» (همان: ۹۲)

کسانی چون استروس[۳]، گریماس[٤]، برمون[٥]، بارت[٦]، تودوروف[۷] و ژرار ژنت[۸] از چهره‌های نامدار روایت‌شناسی ساختارگرا به‌شمار می‌آیند که هرکدام با آرای خود نقش بزرگی را در تکوین نظریّه‌های روایت ایفا کرده‌اند. نظریهٔ روایت از دیرباز به‌عنوان ابزاری برای تحلیل و تفسیر متون روایی از طریق خوانش متن، مورد استفاده واقع شده‌است. مشخصهٔ اصلی روایت، سازماندهی رخدادها براساس یک‌خط سیر مستقیم است؛ و همین امر هم باعث متمایز شدن روایت از توصیف می‌شود.

---

[۱] Narrtology
[۲] de Saussur Ferdinand
[۳] Strauss Levi
[٤] Griemass
[٥] ClaudeBremond
[٦] Barthes Roland
[۷] TezvetanTodorov
[۸] GerardGenette

ساختارگرایی در داستان به بررسی عنصر روایت می‌پردازد. «روایت عبارت است از بازنمایی دست کم دو رویداد و یا موقعیت در یک گسترهٔ زمانی معین که هیچکدام پیش‌فرض یا پیامد دیگری نباشد.» (پرینس، ۱۳۹۱: ۱۰)

ولادیمیر پراپ[1] روایت را متنی می‌داند که در آن تغییر از یک وضعیت به وضعیت تعدیل‌یافته‌تر بازگو می‌شود. تودوروف آن را به این‌صورت بیان می‌کند: «ربط‌دادن ساده‌ی واقعیت‌های متوالی روایت را شکل نمی‌دهد؛ یعنی همین واقعیت باید ساماندهی شود و ترکیبی از شباهت‌ها و تفاوت‌ها را نشان دهد و دو وضعیت را بدون امکان یکی پنداشتن آن‌ها با هم مرتبط سازد.» (تولان، ۱۳۸٦: ۱۷)

هم چنین بارت معتقد است که روایت در جهان از شمار بیرون است. این سخن بارت نشان‌دهندهٔ گستردگی دامنهٔ روایت است. ژرار ژنت داستان را زنجیره‌ای از رخدادهایی می‌داند که به‌وسیله‌ی راوی به خواننده منتقل می‌شود و روایت را شرح داستانی می‌داند که به زبان گفتار یا نوشتار و با پیرنگی خاص ارائه می‌شود، مسیر خطی زمان را به‌هم می‌زند و در ترتیب و توالی رخدادها تغییرهایی به‌وجود می‌آورد و این روایت، خود متن واقعی به‌شمار می‌رود. از نظر ژنت مقدار زمان خوانش متن روایی و مقدار زمان رخدادهای داستان، دو زمان دال و مدلول هر اثر روایی هستند. (ژنت، ۱۳۸۸: ۱۳۶ ـ ۱۳۱).

نخستین کسی که در این حوزه با بررسی انواع مختلف روایت، طرحی همه جانبه ارائه داد، ولادیمیر پراپ (Vladimir Propp) در کتاب ریخت شناسی قصه‌های پریان بود. در واقع «پراپ با تحلیل محتوای حدود صد قصه عامیانه روسی به بن مایه‌های تکرارشونده آنها دست یافت.» (گیرو، ۱۳۸۳: ۱۰۹). روش پراپ که از ۳۱ نقش اصلی و ۷ نقش روایی گسترده تشکیل شده است، الگوی بسیاری از ساختارگرایان، همچون آلژیر ژولین داس گریماس (A.J. Greimas)، تودوروف، ژرار ژنت (Gerarde Genette) و کلود برمون (Claude Bremond) قرار گرفت.

از میان آنها، گریماس تلاش کرد به الگویی ثابت و فراگیر برای بررسی انواع روایت دست یابد و آن را از حیطه محدود بررسی پراپ (حکایات عامیانه) فراتر برد. او همچون سایر روایت شناسان ساختارگرا، در بررسی متون روایی به دیدگاه زبان شناسی سوسور (Saussure) اقتدا کرده است؛ زیرا در نظریه پردازی‌های جدید، ادبیات هنری کلامی به شمار می‌رود که از زبان به وجود می‌آید. (تایسن، ۱۳۸۷: ۳٥٤).

[1] VladimirPropp

«او برخلاف پراپ که دسته بندی هفت گانه اش از شخصیت‌های حکایتی عامیانه را خاص این حکایت‌ها می‌دید و آن را تعمیم نمی‌داد، معتقد است می‌توان تعداد اندکی از الگوهای کنش‌های شخصیت را یافت و از این الگو منطق جهان داستان را آفرید.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۶۳) گریماس موفق شد با در نظر گرفتن تقابل‌های دوگانه و نیز توجه به سه پی رفت زنجیره‌ای در طرح داستان و محدود کردن کنشگرها به شش کنش‌گر (Actant) نظریه روایی خود را برای تمام متون روایی ارائه دهد. به عقیدهٔ او، فقط شش نقش یا عملکرد در زیربنای همهٔ روایات است که سه جفت مرتبط با هم را تشکیل می‌دهد: [اعطا کننده (Sender)+دریافت کننده (Receiver)]، [فاعل (Subject) + هدف (Object)]، [یاریگر (Supporter) + رقیب (Conflict)]. (تولان، ۱۳۸۶: ۱۵۰)

روایتگری را در بسیاری از آثار ایرانی می‌توان مشاهده کرد. در بین آثار منظوم شاید بتوان شاهنامهٔ فردوسی را بهترین نمونه برای این منظور دانست. شاهنامه فردوسی یکی از آثار فاخر در ارائهٔ محتوا و آموزه‌های حماسی ایران زمین محسوب می‌شود. این اثر به لحاظ ویژگی‌های خاص، در عرصه‌های گوناگون قابلیّت پژوهش را دارد. «در شعر حماسی، داستان‌هایی از اعمال پهلوانی، خواه از یک ملت باشد و خواه از یک‌فرد، به‌صورت داستان و یا داستان‌هایی درمی‌آید که ترتیب و نظم از همه جای آن آشکار است. از نقطه یا نقاطی آغاز می‌شود و به نقطه یا نقاطی پایان می‌پذیرد. ناقص و ابتر نیست و خواننده می‌تواند با خواندن آن داستان از مقدماتی آغاز کند و به نتایجی برسد.» (صفا،۱۳۷۸: ۲۵)

هرچه بیشتر شاهنامه را ورق بزنیم و داستان‌ها و شیوه‌ی داستان‌پردازی در آن را مورد مطالعه قراردهیم؛ هنر فردوسی در خلق شخصیت‌ها، طرح داستان‌ها، گفت‌وگو، حادثه، جدال و ... بیشتر جلوه‌گری می‌کند.

به‌عبارت دیگر«شاهنامه از لحاظ دقت در روایتگری، توصیف و تبیین ویژگی‌های نفسانی قهرمانان، حرکات و سکنات، واکنش‌ها، انگیزه‌ها، بیان ستیزه‌ها، کشاکش‌های درونی، تجسم جنبه‌ها و جلوه‌های گوناگون روحی و به‌طورکلی کاوش و نفوذ در ژرفنای اشخاص در سراسر تاریخ داستان‌پردازی سنتی نظیری ندارد.» (حمیدیان، ۱۳۷۲:۱۳)

شاهنامه، شاهکار حکیم ابوالقاسم فردوسی، حماسه و شیوهٔ بیان آن داستان‌گونه است. از این‌رو می‌توان گفت شاهنامه، داستان ایرانیان باستان است. داستانی که با گذر از پیچ و خم زمان، با هنر و نبوغ فردوسی، چهره‌ای دلنشین می‌یابد. «بی‌گمان هیچ‌یک از این داستان‌ها در روایت کهن، حالت داستانی با این مشخصات فنی که هم‌اکنون در شاهنامه دارند را نداشته‌اند. این فردوسی است که با

خلق گفت‌وشنودهای مناسب میان قهرمانان، منطق‌گذاری کردارها، تبیین اندیشه‌ها و شکل‌دادن قهرمانان و خلق تیپ‌های خاص و بهره‌گیری از انواع آرایش‌ها و شگردها، روایت‌های ساده و بی‌هویت گذشتگان را، به‌گونه داستان‌هایی دل‌انگیز با شخصیت ممتاز و متعالی درآورده است.» (سرامی،۱۳٦۸: ٤٤)

مسالهٔ قابل طرح این است که فردوسی، شاهنامه را در قالب مثنوی و با شیوه و شگرد حکایت پردازی ارائه کرده است که درون مایه‌ی آن اسطوره‌ها، افسانه‌ها و تاریخ ایران زمین را نقل می‌کند؛ به عبارت دیگر، طرح جامع این اثر که مورد توجّه شاعر بوده است، پایه‌های محتوایی آن را بر یک واحد کلی حماسی سازمان داده است؛ در نتیجه، بررسی محتوای واحد و جامع این اثر طبق الگوهای ساختارگرایی مورد توجّه اندیشمندان بوده است.

متون کهن حماسی از مؤلّفه های مهم در حوزه پژوهش‌های ادب فارسی است. شاهنامه و به تبع آن، سایر آثار حماسی، از منسجم‌ترین آثار روایی هستند. تاکنون روایات زیادی با استفاده از نظریات روایت شناسی، از جمله نظریه گریماس بررسی شده است. در این پژوهش، داستان رستم و سهراب با نظریهٔ ساختارگرایانه گریماس بررسی خواهد شد تا میزان انطباق این شاهکار حماسی با یکی از مهم‌ترین و تکوین یافته ترین نظریات روایت شناسی آشکار شود.

۲- پیشینه‌ی پژوهش

تاکنون با توجه به علم روایت شناسی، پژوهش‌هایی در مورد تعدادی از روایت‌ها و حکایت‌های کهن فارسی صورت گرفته است. این مقاله‌ها با توجه به نظریه‌های روایت شناسی نوشته شده است. از جمله می‌توان به مقالهٔ اکبری مفاخر و شیبانی(۱۳۸۹) با عنوان «روایت‌شناسی داستان هفت‌گُردان برپایهٔ روایت انوشیروان مرزبان و ابوالقاسم فردوسی»، اشاره کرد که به روایت‌شناسی داستان هفت‌گُردان به روایت فردوسی در شاهنامه و قصّه‌ی افراسیاب بن پشنگ به روایت انوشیروان مرزبان در روایات داراب هرمزدیار می‌پردازد. نتایج نشان داد که روایت فردوسی، روایتی دهقانی، ملّی و خردگراست که در آن حذف‌های آیینی (زردشتی بودن رستم) و اسطوره‌ای (دیدار افراسیاب با اهریمن) به چشم می‌خورد. در برابر، روایت انوشیروان روایتی موبدی با تکیه بر آموزه‌های مزدیسنایی، اصیل، یکدست، کامل و دارای ژرف ساختی اسطوره‌ای و آیینی است که با الگوهای

اساطیری آیینی داستان‌های ایرانی همخوانی دارد.

مقالهٔ دیگری در این باب مقالهٔ مدبری و حسینی سروری (۱۳۸۷) با عنوان «از تاریخ روایی تا روایت داستانی، مقایسهٔ شیوه‌های روایتگری در اسکندرنامه‌های فردوسی و نظامی» می‌باشد که در آن روایت‌های فردوسی و نظامی از داستان اسکندر ازنظر شیوه‌های روایتگری مورد بررسی قرار گرفته است. بررسی‌ها نشان می‌دهد راوی و دیدگاهی که او برای روایت انتخاب کرده است، یکی از عوامل مهم تفاوت دو متن است. روایت نظامی، از دیدگاه دانای کل مطلق روایت می‌شود و راوی در بسیاری از موارد، مستقیماً با خواننده حرف می‌زند؛ اما روایت فردوسی از دیدگاه دانای کل خنثی روایت می‌شود و راوی در بیشتر صحنه‌ها، تنها گزارشگر بی‌طرف رویدادهاست. این ویژگی، جنبهٔ نمایشی قوی‌تری به روایت فردوسی می‌دهد. تیموریان (۱۳۹۰) در پژوهشی به تحلیل روایت اسطوره‌ای شاهنامه بر مبنای نظریه‌ی رولان بارت پرداخت و نشان داد روایت اسطوره‌ای ایرانی بازتاب همه‌جانبه و تعیین‌کننده‌ای در سیر حماسیِ شاهنامه دارد و روش ساختارگرایانه به بهترین وجه می‌تواند این بازتاب را نشان دهد. پورجعفریان (۱۳۹۲) در پژوهش دیگری، به بررسی روایت در داستان‌های فریدون و ضحّاک، رستم و اسفندیار، سیاوش و دوازده رخ در شاهنامه پرداخته و نشان داده است که این روایت‌ها دربردارندهٔ بیست حرکت بر پایهٔ دیدگاه پراپ و حول سه محور کارکرد، شخصیت و حرکت است. هرچند به سبب رفت‌وآمد شخصیّت‌های متعدّد، اعم از قهرمانان و ضد قهرمانان، گاه با ساختار خطی و بسیط پراپ تطابق کافی ندارد.

فیض (۱۳۹۳) نیز با تکیه بر نظریهٔ لاری وای به بررسی پیرنگ سه داستان شاهنامه (ضحاک، رستم و اسفندیار و بهرام گور) پرداخته و به این نتیجه رسیده است که هر داستان شامل چندین فرآیند پیرنگی می‌شود و تمامی این فرآیندها در دل ابرساختاری کلی جای می‌گیرند و ویژگی‌های برجسته پیرنگ در هر یک از داستان‌ها دیده می‌شود. نوع گره داستانی در داستان ضحاک از نوع اسطوره‌ای، در داستان رستم و اسفندیار از نوع پهلوانی و در داستان بهرام گور از نوع تاریخی است. محبی (۱۳۹۵) نیز به بررسی دورهٔ پیشدادی شاهنامه از دیدگاه ساختارگرایی اساطیری لوی استروس پرداخته است. نتیجه‌ای که از این بررسی به دست آمده این است که ساختار همه اسطوره‌های دورهٔ پیشدادی شاهنامه بر سه تقابل استوار است: مقدس/نامقدس، قدرت/افول قدرت و طبیعت/فرهنگ.

تقابل‌های مقدس/نامقدس و طبیعت/فرهنگ نیز خود زیرمجموعه تقابل قدرت/افول قدرت قرار می‌گیرند. پیکانی (۱۳۹۷) در رسالهٔ دکتری ادبیات فارسی به تحلیل بخش اساطیری و حماسی شاهنامه بر اساس نظریه ساختارگرایی کلود لوی استروس پرداخته است. نتایج پژوهش حاکی از این است که تقابل‌های دوگانه اهورایی/اهریمنی (خیر/شر)، ایرانی/انیرانی، طبیعت/فرهنگ، اهمیت پیوند خانوادگی/نا‌چیز شمردن پیوند خانوادگی، پدر/پسر، زن/مرد، پیری/جوانی، درون‌همسری/برون‌همسری، مادربومی/ پدربومی و نیز تقابل دو فرهنگ مادرسالار/پدرسالار مهم‌ترین تقابل‌های این دو بخش از شاهنامه هستند.

از فردوسی و اسلوب شاعری او بسیار سخن گفته‌اند و مقالات و کتاب‌هایی دربارهٔ اشعار و اندیشه‌ی او نوشته‌اند؛ اما به نظر می‌رسد هنوز جای پژوهشی‌که به‌صورت مستقل و جدی از منظر ساختارگرایی روایت را در شعر فردوسی موضوع کار خود قراردهد، خالی است. برهمین اساس این‌ضرورت وجود دارد که روایتگری و داستان‌سرایی که از اصلی‌ترین روش‌های کار شاعر است، در پژوهشی‌هایی مفصل‌تر مورد بحث و بررسی قرار گیرد؛ به‌همین جهت این‌موضوع برای تحقیق انتخاب شده و در حد مجال بخشی از این موضوع را مورد تحلیل قرار می‌دهد.

۳- مبانی نظری تحقیق

یکی از کارآمدترین روش‌های بیان موضوع، جهت القای آموزه‌ها و جذب مخاطب، تاثیرگذاری با استفاده از روایت است که مساله‌ی مورد نظر را در قالب عناصر علّت و معلولی در یک توالی زمانی از حوادث و رویدادها نقل می‌کنیم.

این پژوهش در حوزهٔ علم روایت شناسی جای می‌گیرد. «روایت» به معنای مصطلح آن، به قدمت خود بشر است و به قول تودوروف، روایت خود مبداء زمان است؛ ولی روایت شناسی، علم نسبتاً جوانی است که از عمر آن بیشتر از چند دهه نمی‌گذرد. اولین بار، تودوروف در کتاب دستور زبان دکامرون واژه‌ی روایت شناسی یا Narratology را به عنوان «علم مطالعه‌ی قصه» به کار برد. (تودوروف، ۱۹۶۹: ۱۰)

روایت در معنای کلی نقل رویدادهایی است که رابطه‌ی علت و معلولی دارند. با این همه روایت‌شناسان از دیدگاه‌های گوناگونی به این مسأله پرداخته‌اند که در این‌جا فقط به دو نمونه از آن‌ها

می‌پردازیم.

جرالد پرینس از دیدگاهی زبان‌شناختی، «روایت را نقل یک یا چند رویداد توسط یک یا چند راوی برای یک یا چند روایت‌شنو می‌داند.» (پرینس ،۱۳۹۱ :۵۸)

اما در اصطلاح‌شناسی هنر داستان، «اصطلاحِ روایت، ناظر به تمام شکل‌های داستانی از جمله حکایت، قصهٔ پریان، افسانه، حماسه، رمان و داستان کوتاه است. واژهٔ narrative که هم اسم و هم صفت است، به عنوان اسم مترادف narration است.» (احمدی،۱۳۷۳: ۵۸۹)

مایکل جی. تولان[۱] روایت را «توالی ازپیش نگاشته شدهٔ حوادثی می‌داند که غیرتصادفی به هم پیوند داده شده‌اند؛ بنابراین رخداد و تغییر وضعیت، رکن اساسی روایت است.» (تولان، ۱۳۸٦: ۸۷) اسکولز وکلاگ[۲] در کتاب خود، «ماهیت روایت» تعریفی این‌چنینی از یک متن روایی ارائه کرده‌اند: «کلیه‌ی متون ادبی را که دارای دو خصوصیت وجود قصه و حضور قصه‌گو است، می‌توان یک متن روایی دانست.» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۰۵)

«روایت شناسی، مجموعه‌ای از احکام کلی درباره ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت (داستان‌گویی) و ساختار پیرنگ است.» (مکاریک، ۱۳۸٤: ۲۵)

ساختار و دستور پیرنگ در علم روایت شناسی، به دنبال مشخص ساختن کوچکترین واحدهای معنایی رویدادها شکل می‌گیرد. «اوّلین مطالعه علمی صورت گرفته در مورد روایت‌ها را ولادیمیر پراپ انجام داده است. مهم‌ترین اثر وی تحت عنوان ریخت شناسی افسانه‌های قومی، تحوّلی در زمینه‌ی مطالعه داستان‌های ملّی و قومی تلقّی شد.» (معمارزاده و فاضلی، ۱۳۹٤: ۱) بعد از مطالعات پراپ، ساختارگرایی مورد توجّه اندیشمندان قرار گرفت. روایت شناسان ساختارگرا در مواجهه با هر داستان، نخست کوچکترین واحد ساختاری را کشف و تعریف کرده، آنگاه به بررسی این واحدها و راه‌های ترکیب آنها با هم می‌پردازند.

از میان الگوهایی که در تحلیل آثار روایی طرح شده است، در این مقاله الگوی گریماس را مطرح می‌کنیم. گریماس به روشی مشابه پراپ کار کرده است. پراپ برای اولین بار، هفت نقش روایی گسترده را شناسایی کرد. این نقش‌ها را شخصیت‌های عامیانه روسی او ایفا می‌کردند. او اصرار داشت

---

[۱] Maykel Ji Tulan

[۲] Eskoolez Voklag

که این نقش‌ها نسبت به ۳۱ نقش اصلی یا انواع واقعه که او آن‌ها را محور اصلی همهٔ قصه‌ها می‌دانست، تبعی هستند. گریماس برعکس پراپ، طرحی را پیشنهاد می‌کند که در آن، وقایع نسبت به شخصیت، تبعی هستند. او پیشنهاد می‌کند که فقط شش نقش یا به تعبیر خود او کنش گر، به منزلهٔ مقولات کلی در زیربنای همهٔ روایت‌ها وجود دارند که سه جفت مرتبط به هم را تشکیل می‌دهند:

فرستنده (giver) + پذیرنده (receiver)

فاعل (subject) + مفعول (هدف) (object)

یاری گر (helper) + بازدارنده (رقیب) (opponent)

این شش نقش را معمولاً به صورت نمودار زیر نشان می‌دهند (تولان، ۲۰۰۱: ۸۲):

فرستنده (ابریاری گر) ← هدف ← پذیرنده (ذی نفع)

↑

یاریگر ← فاعل → بازدارنده

روش کار در این پژوهش بدین گونه است که ابتدا آثار مربوط به روایت شناسی، مورد مطالعه قرار گرفت و دیدگاه‌های مختلف تحلیل داستان، فهرست شد؛ دو کتاب روایت شناسی، درآمدی زبانشناختی ـ انتقادی، اثر مایکل تولان و دستور زبان داستان نوشته احمد اخوت در این بخش از کار، جزو منابع اصلی بوده است. سپس داستان رستم و سهراب شاهنامه با دیدگاه تحلیل کارکرد شخصیت‌ها، بازخوانی شد و الگوی گریماس برای تحلیل آن، مناسب تشخیص داده شد. در مرحله پایانی، کنش گرهای شش گانه در متن بازیابی شد و مؤلفه‌های متنی که نشان دهنده هر کنش گر هستند، از متن استخراج گردید و مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت.

٤- بحث و بررسی

٤-١- روایت‌گری در رستم و سهراب

در روایت رستم و سهراب رویدادهای متوالی به ترتیب و شرح ذیل است:

۱- غمگین شدن رستم و عزم شکار:

غمی بد دلش، ساز نخجیر کرد کمر بست و ترکش پر از تیر کرد

(فردوسی، ۱۳۸۵: ۱۸۵)

۲- خواب رستم در مرغزار:

بخفت و برآسود از روزگار چمان و چران رخش در مرغزار

(همان: ۱۸٦)

۳- دزدیده شدن اسب رستم به‌وسیله‌ی سواران تورانی:

گرفتند و بردند پویان به شهر همی هر یک از رخش جستند بهر

(همان)

٤- رفتن به سوی سمنگان به‌دلیل نگرانی از گم‌شدن رخش، بیم از این بدنامی که پهلوان بدون اسب آمده است:

همی گفت کاکنون پیاده دوان کجا پویم از ننگ تیره روان

(همان)

۵- امتناع امیر سمنگان از دادن رخش و دعوت از رستم برای مهمانی:

یک امشب به می شاد داریم دل وز اندیشه آزاد داریم دل

(همان)

٦- مست شدن رستم در مهمانی:

همی از نشستن شتاب آمدش چو شد مست هنگام خواب آمدش

(همان)

رفتن رستم به بارگاه امیر سمنگان و دیگر حالات، حوادثی فرعی هستند که به ترتیب و بنابر قاعده‌ی علی و معلولی سبب می‌شوند تا زمینهٔ بحران شکل گیرد و در ادامه، رویدادهای دیگر می‌آیند که باعث کشمکش و اوج‌گیری بحرانی داستان می‌شوند.

۷- آمدن تهمینه به بالین رستم: به‌سبب این‌که نادیده عاشق رستم شده است.

یکی بنده شمعی معنبر به دست خرامان بیامد ببالین مست

(فردوسی، ۱۳۸۵: ۱۸۷)

۸- آرزوی تهمینه برای داشتن فرزندی از رستم:

و دیگر که از تو مگر کردگار نشاند یکی پور اندر کنار

(فردوسی ، ۱۳۸۵:۱۸۵)

۹-رویدادهای پیشین و قول مساعدِ شاه و تهمینه در بازیافتن رخش، رستم را بر این پیوند نابه‌هنگام و غریب ترغیب می‌کند:

سه دیگر که اسبت به جای آورم سمنگان همه زیر پای آورم

(همان: ۱۸۷)

۱۰-رستم سربه خواهش تهمینه می‌سپارد:

بفرمود تا موبدی پرهنر بیاید بخواهد ورا از پدر

(همان: ۱۸۸)

۱۱- این رویدادها زمینه‌ساز تولد سهراب می‌شود. سهرابی‌که با نوزادان دیگر متفاوت است. رشد فوق‌العاده‌ی او همگان را شگفت‌زده می‌کند:

چو یک‌ماه شد هم‌چو یک‌سال بود برش چون بر رستم زال بود

(همان: ۱۸۸)

۱۲- پافشاری و اصرار سهراب بر شناختن پدر، آغاز کشمکش داستان است.

بر مادر آمد بپرسید زوی بدو گفت گستاخ با من بگوی...

ز تخم کیم وز کدامین گهر؟ چه گویم چو پرسد کسی از پدر؟

(همان)

۱۳-هدف سهراب بعد از دانستن نام و نشان پدر، او را به استقبال فاجعه می‌برد:

برانگیزم از گاه کاووس را از ایران ببرّم پیِ طوس را

به رستم دهم تخت و گرز و کلاه نشانمش بر گاهِ کاووس شاه

بگیرم سر تخت افراسیاب سر نیزه بگذارم از آفتاب

(فردوسی ،۱۳۸۵: ۱۸۹)

۱٤- افراسیاب سپاه و تجهیزات در اختیار سهراب می‌گذارد، به قصد کشتن رستم به‌دست سهراب و بعد از آن، نابودی سهراب.

ز لشـــکر گزیـــد از دلاور ســـران کـــسی کـــو گرایـــد بگـــرز گـــران

(فردوسی ،۱۳۸۵: ۱۸۹)

۱۵- افراسیاب برای رسیدن به هدفش، هومان و بارمان را به‌همراه سهراب می‌فرستد که مبـادا پـدر و پسر یکدیگر را بشناسند.

ده و دو هـــزار از دلـــیران گـــرد چـــو هومـــان و مـــر بارمـــان را ســـپرد

(همان:۱۸۵)

۱٦- حملهٔ سهراب به دژ مرزی ایران به فتح آن می‌انجامد.

بـیـــامد در دژ گـشادنـــد بـــاز نـــدیدند در دژ یـــکی رزمـــساز

(همان: ۱۹٤)

۱۷- چاره‌گری کاووس و بزرگان لشکر برای دفع خطـر سـهراب، بـه انتخـاب رسـتم، بـه‌عنـوان مدافع‌کشور می‌انجامد.

یـــکی نامـــه فرمـــود پـــس شهـــریار نـوشـــتن بـــر رستـــم نـامـــدار

(همان)

۱۸- رستم وقتی خبر حملهٔ سهراب و توان جنگی او را می‌شنود، بی‌درنگ بـه یـاد فرزنـد نادیـده می‌افتد، اما خوش‌بینانه خود را متقاعد می‌کند که این خصم نورستهٔ پرقـدرت نمـی‌توانـد کـودک او باشد؛ او به‌دلیل نگرانی‌اش، تنها از جنگ خودداری مـی‌کنـد و بـه‌دنبـال یـافتن منشـأ نگرانـی خـود برنمی‌آید.

مـــن از دخـــت شـــاه ســـمنگان یکـــی پســـــر دارم و بـــاشد او کـــودکی

(همان: ۱۹۵)

۱۹- پهلوانان که می‌دانند هم‌آورد سهراب، کسی جـز رسـتم نیسـت، بـه هـر دسـتاویزی متوسـل می‌شوند تا رستم به جنگ سهراب تن دهد.

ستـایـــش گـــرفتند بـــر پهـــلوان کـــه جـــاوید بـــادی و روشـــن روان

(فردوسی ، ۱۳۸۵: ۱۹۷)

۲۰- رستم وقتی نام و آبروی پهلوانی‌اش را در خطر می‌بیند، ترجیح می‌دهد جنگ را بپذیرد. «ترس از جنگ و از دشمن مایه‌ی ننگ پهلوان است؛ زیرا ترس عامل غلبه‌ی اهریمن است و اصل فرار و شکست و تسلیم» (غلامرضایی، ۱۳۷٦: ۵۷).

بنابراین رستم پرخاش و خشم و بی‌حرمتی پیشین کاووس را یک‌سره فراموش می‌کند و از در اطاعت وارد می‌شود.

از این ننگ برگشت و آمد به راه گرازان و پویان به نزدیک شاه

(همان: ۱۹۷)

۲۱- رستم با لباس مبدل نزدیک سپاه سهراب می‌رود و ناخواسته ژنده‌رزم را می‌کشد، تنها فردی‌که می‌توانست رستم را به سهراب معرفی کند.

تهمتن یکی مشت بر گردنش بزد تیز و بر شد روان از تنش

(همان: ۱۹۸)

۲۲- آتش کینه در دل سهراب به‌سبب مرگ ژنده‌رزم شعله‌ور می‌شود.

ز فتراک زین برگشایم کمند بخواهم از ایرانیان کین ژند

(همان: ۱۹۹)

۲۳- رستم زمانی که با لباس مبدل به سپاه نزدیک می‌شود و چهره و قامت سهراب را می‌بیند، نه تنها بعید می‌داند او از نژادِ تورانی باشد، بلکه او را شبیه سام، نیای خویش، می‌یابد. او حتی این شباهت را برای کاووس باز می‌گوید، اما از جنگ منصرف نمی‌شود.

چو سهراب را دید با یال و شاخ برش چون بر سام جنگی فراخ

(همان)

۲٤- زمانی که سهراب هجیر را اسیر می‌کند، او را امان می‌دهد، به این‌شرط که نامداران و پهلوانان ایران را به او معرفی نماید، اما هجیر از معرفی رستم می‌پرهیزد، زیرا می‌پندارد:

بدین زور و این کتف و این یال اوی شود کشته رستم به چنگال اوی

از ایران نباید کسی کینه خواه بگیرد سر تخت کاووس شاه

(همان: ۲۰۳)

سهراب وقتی احتمال می‌دهد که هجیر حقیقتی را پنهان کرده است، او را تهدید به مرگ نمی‌کند تا زبان بگشاید:

ز بـــالا زدش تـــند یـــک پشـــت دســـت بیـــفکند و آمـــد بـــه جـــای نشســـت

(فردوسی ، ۱۳۸۵ :۲۰۳)

۲۵- وقتی در آغاز نبرد، سهراب احتمال می‌دهد که بـا رسـتم رویاروسـت، رسـتم سـخت انکـار می‌کند:

چنـــین داد پاســـخ کـــه رستـــم نـــی‌ام هـــم از تـــخمه‌ی ســـام نیـــرم نـــی‌ام

(همان: ۲۰۵)

این رفتار رستم چندان غریب و ناپسند نیست، چون «در داستان‌های حماسی، اصرار دو همـآورد برای نگفتن نام خود بیشتر مبتنی بر این باور اساطیری آیینی است کـه بـا دانسـتن نـام واقعـی کسـی می‌توان بر وجود و هستی او چیره شد.» (علیزاده و ایدنلو، ۱۳۸۵: ۱۹۷)

علاوه بر رستم، سهراب نیز از افشای نام و هویت خویش تا دم مرگ می‌پرهیزد.

۲٦- بعد از نبرد نخستین، سهراب که بنابر نشانه‌های مادر گمان می‌کنـد همـآوردش رسـتم بـوده است، از هومان یاری می‌خواهد و هومان فریبکارانه هویت رستم را انکار می‌کند.

بـــدو گـــفت هـــومان کـــه در کـــارزار رســـیدست رســـتم بـــه مـــن‌انـــد بـــار...

بـدین رخـش مانـد همـی رخـش اوی ولیـــکن نـــدارد پـــی و پخـــش اوی

( ) (همان: ۲۰۸)

۲۷- رستم تقاضای سهراب را برای توقّف جنگ نمی‌پذیرد.

بـــدو گفـــت رستـــم کـــه‌ای نامـــجوی نبـــودیم هرگـــز بـــدین گفـــت‌وگـــوی

(همان: ۲۰۹)

۲۸- رستم پس‌از شکست خوردن از سهراب، نیرنگ می‌زند:

کســـی کـــو بـــه کـــشتی نبـــرد آورد ســـر مـــهتـــری زیـــرگـــرد آورد

نخســـتین کـــه پشـــتش نهـــد بـــر زمـــین نبّـــرد ســـرش گرچـــه باشـــد بـــه کـــین

(همان)

۲۹- سهراب این نیرنگ را خوش‌بینانه می‌پذیرد.

دلیـــر جـــوان ســـر بـــه گفتـــار پیـــر بـــداد و ببـــود ایـــن ســـخن دلپـــذیر

(همان)

۳۰- ضعف نابهنگام سهراب در نبرد آخر با رستم و شتاب رستم در کشتن هم‌آورد، بحران را در داستان به اوج می‌رساند.

زدش بر زمین بر، به کردار شیر بدانست کاو هم نماند به زیر
سبک تیغ تیز از میان برکشید بر شیر بیدار دل بر درید
(فردوسی ،۱۳۸۵: ۲۱۰)

۳۱- سهراب بعد از ضربهٔ خنجر، هویت خود را آشکار می‌کند:

از این نامداران گردنکشان کسی هم برد سوی رستم نشان
(همان)

۳۳- کاووس از دادن نوشدارو خودداری می‌کند:

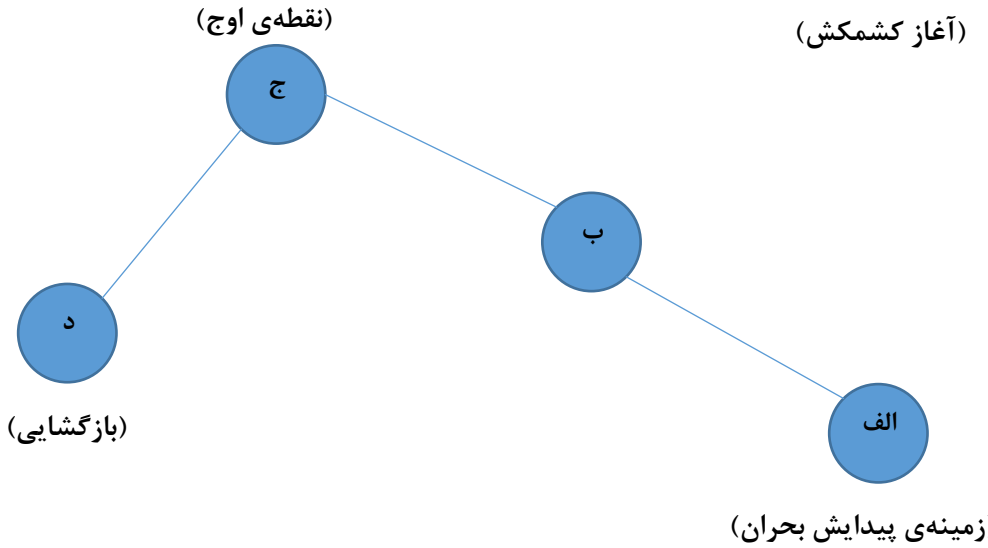
شود پشت رستم به نیرو ترا هلاک آورد بی‌گمانی مرا
(همان: ۲۱۰)

بعداز ضربهٔ کاریِ رستم به سهراب، بحران حل می‌شود و پدر و پسر یکدیگر را می‌شناسند، اما اکنون نه سهراب، سهراب پیشین است و نه رستم، پهلوان همیشه پیروز. سهراب، کام نایافته چشم از جهان فرو می‌بندد و رستم با تمام افتخارات ملی اینک فرزند جوانش را کشته است.

از زاویهٔ دیگری هم می‌توان به‌فرایند طرح داستانی و گذر از بحران در این روایت نگریست: عده‌ای از محققان، از جمله جلیل دوستخواه، معتقدند که «رستم با آگاهی از این‌که هم نبردش پسر اوست، فرزند را در راه آرمان بزرگ خویش فدا می‌کند، آرمان پاسداری از میهن.» (دوستخواه، ۱۳۵۳: ۱۶۷-۱۵۹)

بنابراین بی‌اعتنایی رستم به ندای قلبی خویش برای شناختن فرزند و شتاب در کشتنِ او می‌تواند عامدانه باشد. به این‌ترتیب، اهمیت این رویدادها در شکل‌گیری بحران داستانی بیشتر می‌شود.

پیرنگ یا طرح داستانی این روایت را با استفاده از نموداری که مارتین نظریه‌پرداز آمریکایی، پیشنهاد می‌دهد (مارتین، ۱۳۸۶: ۵۷)، می‌توان این‌گونه نشان داد:



«الف تا ب» نشان‌دهندهٔ مقدمه‌چینی است: رویدادهای ۱ تا ۱۱: «ب» آغاز کشمکش است: رویداد ۱۲، پافشاری و اصرار سهراب برشناختن پدر: «ب تا ج» نشان‌گر پیچیدگی یا پرداخت کشمکش یا کنش تصاعدی است: رویدادهای ۱۳ تا ۲۹: «ج» نقطه‌ی اوج است: رویداد ۳۰، ضعف نابهنگام سهراب و شتاب رستم در کشتن هم‌آورد؛ و «ج تا د» فرود یا بازگشایی است: رویداد ۳۱ که سهراب هویت خود را آشکار می‌کند و پدر و پسر یکدیگر را می‌شناسد، درحالی‌که رویداد ۳۲ مرگ سهراب را قطعی می‌کند.

٤-۲- پیرنگ براساس تغییر وضعیت

هر داستان حاصل به هم ریختن یک تعادل است. اگر زمان خطّی مورد نظر باشد، فرایندهای سه گانه را می توان به شکل زیر نمایش داد: فرایند پایدار نخستین – فرایند ناپایدار میانی – فرایند پایدار فرجامین

هر طرح ساختاری در تلاش است که این سه فرایند سه گانه را سازماندهی کند.

داستان رستم و سهراب بر طبق نظریهٔ گریماس از چندین کنش شکل گرفته است که با تقسیم این کنش ها به سه دسته و با در نظر گرفتن تقابل های دوگانه، سیر وضعیت روایات از حالت متعادل به سوی حالت نامتعادل میانی تا رسیدن به حالت متعادل پایانی نمایان می شود.

حملهٔ سهراب نه تنها تعادل مملکت‌داری کاووس را به خطر انداخته است، بلکه آرامش زندگی پهلوانان ایران را نیز تهدید می‌کند و آن‌ها تنها راه برانگیختنِ رستم را ترساندنش از بدنامی می‌دانند:

چنین برشده نامت اندر جهان بدین بازگشتن مگردان نهان

(فردوسی، ۱۳۸۵: ۱۹۷)

بنابراین رستم وادار می‌شود که به بازگرداندن تعادل کمک کند. رستم وقتی با سهراب روبه‌رو می‌شود، از افشای نام و هویت اش خودداری می‌کند. دلیل این خودداری شاید این است که نامش هم‌چنان پیروز باقی بماند و در صورت پیروزی سهراب، نام و آبروی پهلوانی‌اش حفظ شود و تعادل هویتش هم‌چنان ادامه یابد؛ بنابراین سهراب که آغازگر تغییر است، یا باید تسلیم شود یا بمیرد تا دوباره تعادل و به دنبال آن، آرامش به این جمع پریشان بازگردد. حتی وقتی رستم برای فرزند از کاووس نوشدارو می‌خواهد، کاووس که می‌داند هنوز تعادل برقرار نشده و اگر سهراب زنده بماند وضعیت بدتر خواهد شد، خصمانه از دادن نوشدارو امتناع می‌ورزد تا سهراب جان سپارد. او بعد از مرگ سهراب خرسند از برقراری تعادل، گناه این خون را برگردن سرنوشت می‌اندازد.

تزوتان تودوروف نقش مهم تغییر وضعیت در روایت را با استفاده از اصطلاحات زبان‌شناختی گشتاری به‌خوبی نشان می‌دهد: «ربط‌دادن ساده‌ی واقعیات متوالی، روایت را شکل نمی‌دهد؛ یعنی همین واقعیت‌ها باید سازماندهی شوند و ترکیبی از تفاوت‌ها و شباهت‌ها را نشان‌دهند و دو وضعیّت را بدون امکان یکی پنداشتن آن‌ها با هم مرتبط‌سازند.» (تولان، ۱۳۸٦: ۱۷)

چنان‌که ملاحظه می‌شود، با مرگ سهراب دوباره تعادل برقرار می‌شود، اما وضعیت تغییر کرده است: دست رستم به خون فرزند آغشته شده و سهراب از رسیدن به آرزوهایش بازمانده است؛ بنابراین مشاهده می‌شود که روایت فردوسی از داستان رستم و سهراب، ویژگی برقراری تعادل را پس از تغییر وضعیتِ نخستین، به‌خوبی نمایش می‌دهد.

٤-۳- شخصیت‌ها

برای تحلیل شخصیت‌های داستانی، الگوی عملگرای گرماس می‌تواند راهکار مناسبی باشد؛ زیرا براساس ساختار روایت به‌بررسی کنش‌گرهای داستان می‌پردازد، به‌طوری‌که شخصیت‌های اصلی داستان مجموعهٔ کنش‌گرها محسوب می‌شود؛ مقصود از کنش‌گرها هرشخص، حادثه، حالت، انگیزه یا تفکری است که در ساخت و پیشبرد طرح داستانی دخالت دارد.

گرماس، معناشناس لیتوانیایی، براساس مفهوم تقابل‌های دوگانه هم‌چون روز/شب و بالا/پایین که پیشتر اشتراوس مطرح کرد، الگویی برای تحلیل کنش‌گرها در روایت ساخت و شش نقش کنشی را مطرح کرد.

الگوی کنشی گرماس

فاعل (اعطا کننده)، مفعول (هدف)، فرستنده (ابریاریگر)، گیرنده (ذی نفع)، یاریگر، مخالف (رقیب)

این شش‌نقش را معمولاً به صورت نمودار زیر نشان می‌دهند:

فرستنده (ابریاریگر) ← هدف ← گیرنده (ذی‌نفع)

↑

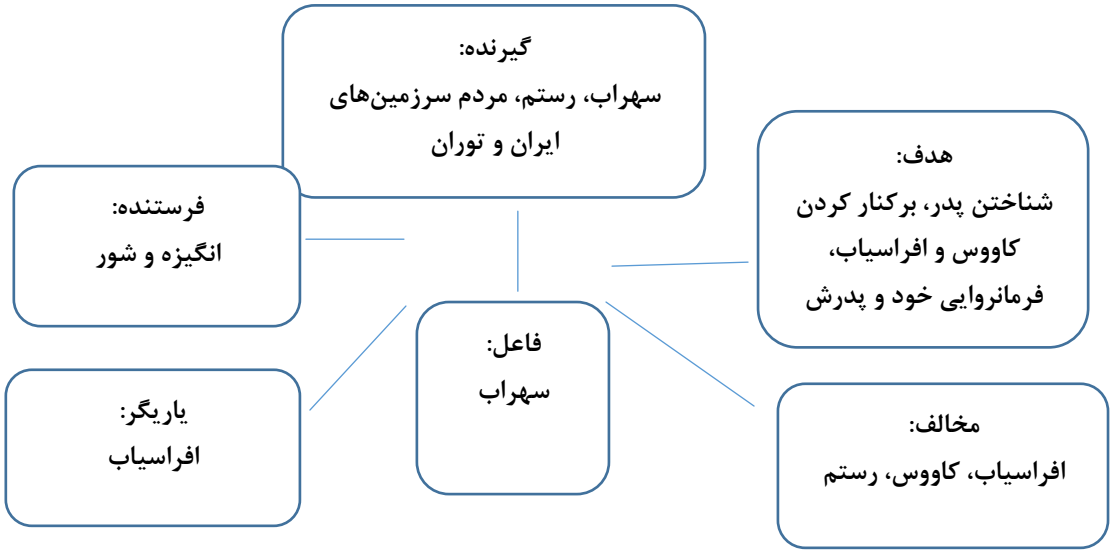
یاریگر ← فاعل → مخالف (رقیب)

«فاعل اغلب همان قهرمان با شخصیت مهم داستان است، مفعول (هدف) یا موضوع شناسایی نیز، همان آرزو یا خواسته‌ای است که فاعل در پی آن است و ممکن است شیء یا امری انتزاعی باشد. همان‌گونه که یاریگر و مخالف لزوماً انسان نیستند، هرچه فاعل در راه رسیدن به مفعول (هدف) یاری کند، یاریگر و هرآن‌چه بر سر راهش مانع ایجاد کند، مخالف (رقیب) است. ممکن است هر شخصیت چندین نقش را ایفا کند؛ برای مثال هم فاعل باشد، هم فرستنده و هم یاریگر.» (سلدن، ۱۳۸۷: ٥٦) می‌توان گفت فرستنده، یک عامل حمایت‌کننده یا یک نیرو و انگیزهٔ قوی است که فاعل را به تلاش در راه نیل به‌هدف وامی‌دارد. گیرنده نیز شخصیت یا شخصیت‌هایی هستند که در صورت تحقق هدف فاعل، از وضعیت جدید و رضایت‌بخش برخوردار خواهند بود. نکته‌ی قابل توجه این است که مفهوم تقابل‌های دوگانه که الگوی تحلیل کنش‌گرهای گرمایی براساس آن شکل گرفته است، در حماسهٔ ملی ایران جایگاه بنیادی دارد.

کاووس و افراسیاب هر دو برای حفظ و تحکیم پایه‌های قدرت خود عملاً با یکدیگر متحد می‌شوند تا سهراب را از رسیدن به هدفش بازدارند و چون نیرو، قدرت و نیرنگ آنان بیشتر است، سهراب ناکام می‌ماند. یاحقی دراین باره می‌گوید: «صحنه‌گردانان اصلی؛ یعنی افراسیاب و کاووس غایب‌اند و هردو گویی بر یک پیمان نهانی، دل‌شورهٔ کاووس نه از بیم ایران، بلکه به‌سبب خطری است که تاج و تختش را تهدید می‌کند.» (یاحقی، ١٣٦٦: ۳۰)

مخالف دیگر سهراب، رستم است. هرچند اگر سهراب به هدف برسد، رستم نیز بهره‌مند می‌گردد، اما این وضع مورد تأیید رستم نیست. رستم همیشه می‌خواهد پهلوانی آزاده، وظیفه‌شناس و در خدمت میهن باشد، نه خواستار تاج و تخت. پس در عمل به ندای قلبی خویش و حتی مهرورزی سهراب اعتنا نمی‌کند. تقابلی که در این روایت بین شخصیّت رستم و سهراب وجود دارد، در سخن یاحقی به خوبی نمایان است: «سهراب مطلق و سرشار از حقیقت که منادی صلحی بزرگ است، در برابر نسبی که واقعیت را در استحکام بنیادهای ملی ایران در برابر توران می‌بینند، قرار می‌گیرد.» (یاحقی، ۱۳٦٦: ۳۰)

تحلیل شخصیت سهراب بنابر الگوی گرماس:



در این روایت نخستین هدف رستم حفظ نام و آبروی پهلوانی خویش است که طی سالیان و به قیمت آزمون‌های جان‌فرسا کسب نموده است، چنان‌که در آغاز ترسی از سهراب ندارد و از پذیرش فرمان کاووس سر باز می‌زند؛ اما وقتی پهلوانان او را به نگهبانی از وطن فرا می‌خوانند و بیم می‌دهند، تغییر موضع می‌دهد و فرمان کاووس را گردن می‌نهد. این هدف از سویی در حس پسندیده میهن‌دوستی ریشه دارد و از سویی در خصلت ناپسند آز که فردوسی چندبار به آن اشاره می‌کند:

نداند همی مردم از رنج و آز یکی دشمنی را ز فرزند باز

(فردوسی، ۱۳۸۵: ۲۰۵)

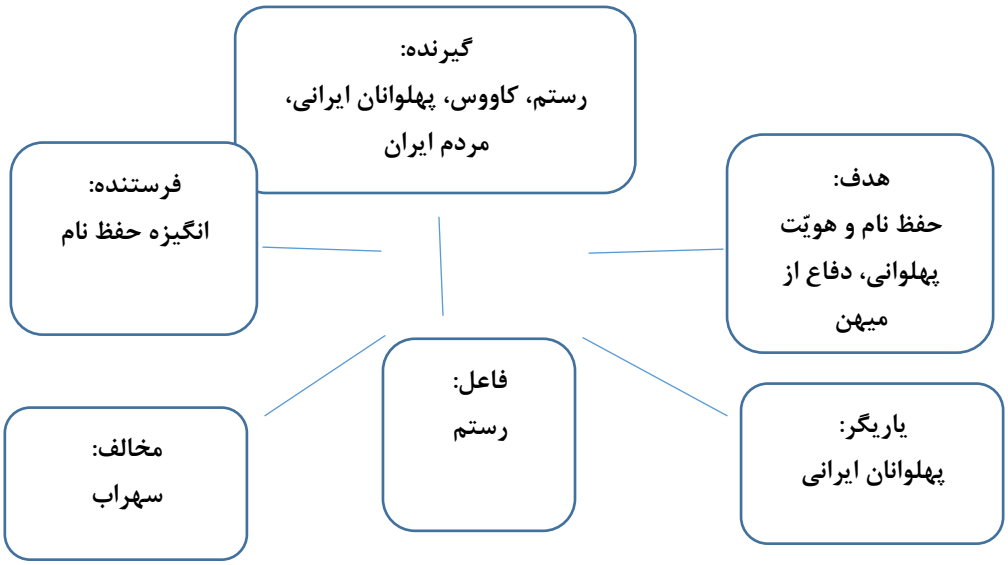
«درگذشته آز معنای دیگری داشت که امروزه از یاد رفته است، در ادبیات مزدیسنا، آز آفریده‌ی دیو افزون‌خواهی است.» (رحیمی،۱۳٦۹: ۲۱٤) جاه‌طلبی و حفظ وجاهت ملّی از سوی رستم نمی‌تواند در قبول فرمان کاووس بی‌تأثیر باشد. شاید نتوان پذیرفت که دفاع از میهن تنها انگیزهٔ رستم برای رویارویی با سهراب است، به‌دلیل پاسخی که رستم به کاووس و پهلوانان می‌دهد:

شما هرکسی چاره‌ی جان کنید　　خرد را بدان کار پیچان کنید
به ایران نبینید از این پس مرا　　شما را زمین، پرّ کرکس مرا

(فردوسی،۱۳۸۵: ۱۹٦)

واهمهٔ رستم از شکست احتمالی باعث می‌شود تنها مانع سرافرازی خویش و امنیت میهن را سهراب بداند. یاری‌گران رستم؛ یعنی کاووس و پهلوانان ایرانی، هدفشان از برانگیختن رستم به‌نبرد، حفظ موقعیت و قدرت خویش است، نه حفظ نام و آبروی پهلوانی رستم و سرزمین ایران. رستم در این نبرد شکست نمی‌خورد، اما از عظمت و اوج پهلوانی به ورطهٔ فرزندکشی می افتد.

تحلیل شخصیت رستم بنابر الگوی گرماس



٤-٤- زمینه‌ی داستانی

ممکن است به نظر رسد که در بررسی زمینهٔ داستانی صرفاً نشانه‌های زمانی و مکانی رویدادها مدّنظر است. مکان داستان به طور آشکار سمنگان، مرز ایران و توران و زمان داستان، دوران پادشاهی کیانیان است. با این حال در روایاتی که قدرت داستان درحقیقت عام آن نهفته است، مقصود از زمینه-

ی داستان تنها دانستن زمان و مکان خاص آن نیست. بلکه «مشخصه‌های زمینه‌ی داستان ممکن است تا حدودی علت یا معلول چگونگی شخصیت‌ها و رفتار آن‌ها باشد.» (تولان، ۱۳۸٦: ۱٦۷) هنگامی‌که رستم می‌پذیرد به‌نبرد سهراب برود، صحنهٔ حرکت سپاه به نحوی توصیف شده که می‌توان آن را معلول آشفتگی و نگرانی رستم پنداشت. این‌گونه توصیفات که در متن روایات نمایان است، ارتباط زمینه‌ی داستانی را با حالات و افکار رستم به‌خوبی نشان می‌دهد:

هوا نیلگون گشت وکوه آبنوس بجوشید دریا ز آواز کوس
جهان را شب و روز پیدا نبود توگفتی سپهر و ثریا نبود
(فردوسی، ۱۳۸۵: ۱۹۸)

پیش از نبرد نخستین، توصیف غروب آفتاب، می‌تواند نشان از این باشد که رستم و سهراب هر دو حقیقتی را نادیده گرفتند که به روشنی خورشید بود، حقیقت خویشاوندی:

چو خورشید گشت از جهان ناپدید شب تیره بر دشت لشگر کشید
(همان :۱۹۹)

اسناد مجازی لشگرکشیدن برای شب، نشان از شومیِ تصمیم جنگ دارد و در پایان نبرد نخستین، باز وصف تیره‌شدن هوا، در عین‌حال‌که پایان روز را نشان می‌دهد، می‌تواند نشان ناراحتی و نگرانی رستم و سهراب باشد:

برفتند و روی هوا تیره گشت ز سهراب گردون همی خیره گشت
(همان: ۲۰٦)

نتیجه گیری

آنچه از بررسی تمام مطالب درباره‌ی روایت در این داستان به دست آمد، این است که در شیوه‌ی روایت‌گویی فردوسی در داستان رستم و سهراب، ابتدا فردوسی شروع‌کنندهٔ داستان است و بعد از طریق شخصیت‌ها وارد داستان شده و با گفتارهای طولانی، شخصیت‌ها خود را معرفی می‌کنند و داستان را پیش می‌برند و داستان از زبان آن‌ها روایت می‌شود. داستان رستم و سهراب، یک داستان روایی کامل است که با رعایت اصول روایت‌گری یعنی، کشمکش، فرازوفرود، پیچیدگی، بحران و تعلیق بیان‌شده است. ناگفته نماند که ساختار روایت‌های ایرانی قصه در قصه و داستان در داستان

است که در پایان به اعتلا می‌رسد، ولی در نحوهٔ روایت گری داستان از حضیض بـه اوج مـی‌رسـد و سپس به فرود. روایت ایرانی در ظاهر یکنواخت و در باطن رشـدیابنده اسـت. تودرتـو بـودن، وفـور حوادث فرعی و استفاده از فن گریز، حاکی از هماهنگی ساختار آن با سـاختار روایـت اسـت، ماننـد مبارزهٔ گردآفرید و سهراب، کشته شدن وزیر سهراب، کوچک شمردن سـهراب توسـط رسـتم و... در این منظومه حوادث در کنار هم چیده شده‌اند و حوادث و رویـدادهای ایـن داسـتان رابطـهٔ علـت و معلولی دارند و زنجیره‌وار هر حادثه‌ای، علت حادثـه‌ی بعـدی شـده اسـت. حـوادث آینـده در گـرو حوادث گذشته است و هر حادثه‌ای در کنار حادثه‌ی دیگر هست و درنهایت یک جبر و تقدیر اتفـاق می‌افتد.

منابع

۱. احمدی، بابک، (۱۳۷۳). ***مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی***، چاپ اوّل، تهران: مرکز.

۲. ـــــــ ـــــ (۱۳۸۰). ***ساختار و تأویل متن***، تهران: مرکز.

۳. اخوت، احمد، (۱۳۷۱). ***دستور زبان داستان***، چاپ اوّل، اصفهان: فردا.

٤. اکبری مفاخر، آرش و شیبانی، رقیه،(۱۳۸۹). «روایت‌شناسـی داسـتان هفـت‌گُـردان برپایـه روایـت انوشیروان مرزبان و ابوالقاسم فردوسی»، ***پژوهش‌های ادب عرفانی***، ٤(۲): ۱۰۳-,۱۲٤

۵. برتنس، هانس، (۱۳۸٤). ***مبانی نظریه ادبی***، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

٦. پور جعفریان، سارا، (۱۳۹۲). «روایت در شاهنامه با تأکید بر داستان‌های فریدون و ضحّاک، رسـتم و اسفندیار، سـیاوش و دوازده رخ»، ***پایان‌نامه کارشناسی ارشـد ادبیـات فارسـی***، دانشـگاه علامـه طباطبائی، استاد راهنما: شیرزاد طایفی.

۷. پیکانی، پروین، (۱۳۹۷). «تحلیل بخش اساطیری و حماسی شاهنامه بر اساس نظریه سـاختارگرایی کلود لوی استروس»، ***رساله دکتری ادبیات فارسی***، دانشگاه ایلام، استاد راهنما: رحمان ذبیحی.

۸. پرینس، جرالد، (۱۳۹۱). ***روایت شناسی شکل و کارکرد روایت،*** ترجمه محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.

۹. تایسن، لیس، (۱۳۸۷). ***نظریه‌های نقد ادبی،*** ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: مرکز

۱۰. تولان، مایکل‌جی، (۱۳۸٦). ***روایت شناسی: درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی،*** ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.

۱۱ . تیموریان، یونس، (۱۳۹۰). «تحلیل روایت اسطوره‌ای شاهنامه بر مبنای نظریهٔ رولان بارت»، ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات فارسی،*** دانشگاه بیرجند، استاد راهنما: ابراهیم محمدی.

۱۲. حمیدیان، سعید، (۱۳۷۲). ***درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی،*** تهران: مرکز.

۱۳. دوستخواه، جلیل. (۱۳۵۳). «رستم و سهراب فاجعهٔ برخورد آرمان و عاطفه»، ***فصلنامه فرهنگ و زندگی،*** شماره ۱۷، صص ۱٦۷-,۱۵۹

۱٤. ژنت، ژرار، (۱۳۸۸). ***نظم در روایت،*** گزیدهٔ مقالات روایت، مارتین مک‌کوئیلان، ترجمه فتّاح محمّدی، تهران: مینوی خرَد.

۱۵. سرامی،قدمعلی،(۱۳۸۳).**از رنگ گل تا رنج خار،چاپ چهارم** ،تهران:انتشارات علمی فرهنگی

۱٦. سلدن، رامان، (۱۳۸۷). ***راهنمای نظریّهٔ ادبی معاصر،*** ترجمه عبّاس مخبر، تهران: طرح نو.

۱۷. صفا،ذبیح الله،(۱۳۷۳).**حماسه سرایی در ایران**،تهران:انتشارات مهدوی

۱۸. فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۵). ***شاهنامه فردوسی،*** تهران: نگاه.

۱۹. ـــــــ ـــــــ (۱۳۸۷). ***شاهنامه فردوسی،*** به‌کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

۲۰. فیض، فائزه‌سادات، (۱۳۹۳). «بررسی پیرنگ سه داستان شاهنامه با تکیه‌بر نظریهٔ لاری وای (ضحاک، رستم و اسفندیار، بهرام گور)»، ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات فارسی،*** دانشگاه بیرجند، استاد راهنما: ابراهیم محمدی.

۲۱. گیرو، پی‌یر، (۱۳۸۳). ***نشانه‌شناسی،*** ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: آگه.

۲۲. مارتین، والاس، (۱۳۸۲). ***نظریه‌های روایت***، ترجمه محمّد شهبا، تهران: هرمس.

۲۳. محبی، ابوالفضل، (۱۳۹۵). «بررسی دوره پیشدادی شاهنامه از دیدگاه ساختارگرایی اساطیری لوی استروس»، ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات فارسی***، دانشگاه علامه طباطبائی، استاد راهنما: میرجلال الدین کزازی.

۲٤. مدبری، محمود؛ و حسینی سروری، نجمه. (۱۳۸۷). «از تاریخ روایی تا روایت داستانی (مقایسه شیوه‌های روایتگری در اسکندرنامه‌های فردوسی و نظامی)». ***پژوهش‌های ادب عرفانی***، ۲(۲): ۱-۲۸,

۲۵. معمارزاده، پیمان و فاضلی، حسن. (۱۳۹٤). «روایت شناسی داستان بیژن و منیژه بر اساس الگوی گریماس و ژنت». ***اجلاس ملی آینده‌پژوهی، علوم انسانی و توسعه***، دوره اول، ۱۷-۱,

۲٦. مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸٤). ***دانش‌نامه نظریه ادبی معاصر***. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

۲۷. یاحقی، محمدجعفر. (۱۳٦٦). «بیگانگی و یگانگی در داستان رستم و سهراب»، ***کیهان فرهنگی***، شماره ٤٤، صص ۲۹-۳۰.

1. Todorov, T. (1969). **Grammaire du Decameron.** Paris: Mouton.
2. Toolan, M. (2001). **Narrative Critical Linguistic Introduction**. London and New York: Rutledge.