پژوهشنامهٔ ادب حماسی، سال دوازدهم، شمارهٔ بیست و یکم، بهار و تابستان ۱۳۹۵، صص۶۵-۸۳.

نام‌دهی در شخصیّت‌پردازی: فتنه یا آزاده؟

سمیرا بامشکی *
استادیار زبان و ادب فارسی. دانش‌گاه فردوسی. مشهد. ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۲/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۲/۲۶

چکیده

فردوسی و نظامی هر دو داستان بهرام‌گور و کنیزش را در شکارگاه روایت کرده‌اند. در این پژوهش به چگونگی فرآیند اسم‌گذاریِ «متفاوتِ» یک «شخصیّتِ واحد» در این دو روایت پرداخته می‌شود. بررسی شخصیّت‌پردازی با تمرکز بر مقولهٔ «فرآیند نام‌دهیِ شخصیّت‌ها» نکته‌ایست که در پژوهش‌ها کم‌تر بدان توجّه شده است و نگارنده در این مقاله بر آن تمرکز می‌کند. نام کنیزکِ بهرام در روایتِ فردوسی «آزاده» و در روایت نظامی «فتنه» است. پرسشِ اصلی نگارنده در این پژوهش عبارت است از این‌که در این داستان شخصیّت‌پردازی از طریق نام‌های تمثیلی (نمادین) چگونه تقویّت می‌شود؟ برای تحلیل این امر، بررسی چگونگیِ شخصیّت‌پردازی و کانون‌سازی ضروریست. طبق نتیجهٔ بدست آمده، نام‌گذاری‌ها با «ژانرهایِ» این روایت‌ها کاملاً متناسب و هماهنگ است. به‌عبارت دیگر، تفاوت میان دیدگاه و انگیزه‌های فردوسی و نظامی که به خلق ژانرهای متفاوت نیز می‌انجامد، سبب روایت‌گری و بالتّبع نام‌گذاری‌هایِ متفاوت دو شاعر در داستانی یگانه شده است.

کلیدواژه‌ها

بهرام و کنیزک، *شاهنامه*، *هفت‌پیکر*، نام‌دهی، شخصیّت‌پردازی.

* Samira_bameshki@yahoo.com

مقدّمه

چگونگی ترسیم شخصیّت از طریق «گزینش نامِ» تمثیلی یا نمادین برای او، پرسش اصلی نگارنده در این مقاله است. فرضیهٔ این پژوهش این است که نوع نام‌گذاریِ راوی برای شخصیّت، در تناسب با ژانر متن است. این فرضیه دلالت دارد بر این‌که اگر مثلاً اثری از نوع حماسی یا غناییست، آن‌گاه احتمالاً نام‌گذاری شخصیّت‌ها نیز حماسی و پهلوانی یا رمانتیک خواهد بود. هرچند ممکن است این اثر یکی از معدود آثار حماسی یا غنایی باشد که این الگو در آن عمل نمی‌کند.

بیان پیش‌فرض آخِر، به این دلیل است که با این‌که قواعد ژانر، بیش‌تر الگوهایِ از پیش‌معیّنی را به خواننده القا می‌کند، عدول نویسنده از این قواعد نیز امکان‌پذیر است، یعنی قواعد ژانر «یک تفسیر از معنای متن را بدست می‌دهد و توجّه ما را به بخش‌هایی از آن‌که اهمیّت ویژه دارد، جلب می‌کند، امّا راه‌نمای خطاناپذیرِ آشکار ساختنِ معنای آن نیست و نمی‌تواند باشد. ... برخلاف پندار بسیاری از منتقدان، واکنش‌های خواننده به نوع ادبی همیشه از الگویی [معیّن] پیروی نمی‌کند که بتوان آن را به‌صورتِ ''گر/ پس'' قاعده‌مند کرد. اغلب می‌توان این الگو را به‌صورتی دقیق‌تر تبیین کرد، یعنی اگر چنین باشد آن وقت احتمالاً چنان خواهد بود» (دبرو،[۱] ۱۳۸۹: ۱۴۵).

در ذیلِ مدخل شخصیّت‌پردازی، بیش‌تر کتاب‌های نظری به دو نوع کلّی و عمدهٔ شخصیّت‌پردازی اشاره می‌کنند که عبارت است از مستقیم و غیرمستقیم. این بدان معنیست که ویژگی‌های شخصیّت از طریق رفتار و گفتارشان و وصفی نمود می‌یابد که نویسنده از شخصیّت می‌کند و خواننده آن را می‌شناسد (مستور،۱۳۹۱: ۳۳)، امّا کم‌تر به این نکته اشاره می‌شود که یکی از راه‌های وصف شخصیّت از سوی نویسنده «گزینش نام» برای شخصیّت‌هاست. بررسی شخصیّت‌پردازی با تمرکز بر مقولهٔ «فرآیند نام‌دهیِ شخصیّت‌ها»، درخصوص داستان یادشده پیشینه‌ای ندارد.

جرالد پرینس[۲] مباحث مربوط به شخصیّت را این‌گونه کوتاه و منسجم بیان می‌کند: «شخصیّت‌ها بیش‌تر بر پایهٔ کنش‌ها یا واژگان یا احساساتشان یا مواردی از این دست، تعریف می‌شوند. از همه مهم‌تر، شخصیّت‌ها را می‌توان بر پایهٔ کارکردشان تقسیم‌بندی کرد» (پرینس، ۱۳۹۱: ۷۷). تقسیم‌بندی‌های ولادیمیر پراپ[۳] (قهرمان دروغین، شریر و ...) آلژیر داس گریماس[۴] (فرستنده و گیرنده و ...) و

۱. Heather Dubrow
۲. Gerald Prince
۳. Vladimir Propp
۴. Algirdas J.Greimas

کلود برمون[۱] (کنش‌گر یا کنش‌پذیر، محافظ یا خنثاکننده و ...) بر این اساس است (همان: ۷۷). «از جنبه‌ای از این هم کلّی‌تر، می‌توان شخصیّت‌ها را بر پایهٔ تسلّطشان در متن دسته‌بندی کرد و آن‌ها را فقط به دو دستهٔ شخصیّت[های] اصلی و فرعی تقسیم کرد. شخصیّت‌ها را از چند جنبهٔ دیگر نیز می‌توان تقسیم‌بندی کرد: پویا و ایستا، منسجم یا نامنسجم، دو بُعدی یا سه بُعدی، یعنی ساده یا پیچیده، چندوجهی یا تک‌وجهی و قادر به غافل‌گیری ما یا ناتوان از این کار» (همان: ۷۷).

پرینس در این توضیح کوتاه، امّا کامل خود، عمدهٔ مباحثی را توضیح می‌دهد که دربارهٔ شخصیّت مطرح است. بر این اساس تمرکز نویسنده در این مقاله تنها بر قسمتِ اوّلِ توضیحِ پرینس دربارهٔ شخصیّت است، یعنی «چگونگی تعریف و ترسیم شخصیّت» (شخصیّت‌ها بیش‌تر بر پایهٔ کنش‌ها یا واژگان یا احساساتشان یا مواردی از این دست، تعریف می‌شوند) و در این قسمت نیز به‌صورت جزیی‌تر فقط به مبحث «نام‌دهیِ» شخصیّت می‌پردازد که یکی از راه‌های تقویّتِ شخصیّت‌پردازیست. بنابراین در این مقاله به نقش‌ها و کارکردهای شخصیّت، چنان‌که در نظریّه‌های نقش‌ورزانه و نقش‌نگرانهٔ پراپ، گریماس، برمون و ... است، پرداخته نمی‌شود و نقشی که شخصیّت‌ها در ساختار گزاره‌ها دارد و نقش‌های شرکت‌کنندگان در ساخت پیرنگ دنبال نخواهد شد، امّا این نکته مهم است همان‌طور که راجر فاولر[۲] اشاره می‌کند خودِ نام (بسته به چگونگی کاربرد آن) می‌تواند در روایت، جنبهٔ نقش‌ورزانه و کارکردی داشته باشد.

فاولر برای تحلیل داستان، الگویِ زبان‌شناختی انتخاب می‌کند که برای توضیح این الگو، توضیح چند مؤلّفه را ضروری می‌داند: زبان (سبک)، پیرنگ، شخصیّت، صحنه و درون‌مایه. او این موارد را برای شخصیّت‌ها لحاظ می‌کند: الف) هر شخصیّت یک نقش‌ورز است، یعنی نقش یا نقش‌هایی در ساختار پیرنگ بازی می‌کند؛ ب) هر شخصیّت مجموعه‌ای از بن‌معناهاست؛ پ) هر شخصیّت نامی‌خاص دارد؛ این نام موردهای الف و ب را دربرمی‌گیرد. او اشاره می‌کند مثلاً شیوه‌ای که چارلز دیکنز[۳] برای نام‌گذاری بکار می‌برد، بسیار مفید است، زیرا وی نام‌هایی ابداع می‌کند که از سویی بی‌نهایت بدیع است و از سوی دیگر، اغلب جنبه‌های نقش‌ورزانه یا معناییِ نوعیِ شخصیّتِ مورد نظر را القا می‌کند. پسِ خود نام در روایت جنبهٔ نقش‌ورزانه و کارکردی دارد. بنابراین نام‌ها برای برانگیختن تداعی‌هایی در ذهن خواننده نیرومند است (فاولر، ۱۳۹۰: ۵۸).

---

۱. Claud Bremond
۲. Roger Fowler
۳. Charlez Dickens

شخصیّت، قلب و هستهٔ مرکزی هر داستان است. رمان‌های بزرگ دارای داستان‌های شخصیّت‌محور است. در بهترین حالت، شخصیّت اصلی باید تصویری روشن از داستان و مضمون آن باشد. شخصیّت باید همیشه دربردارندهٔ مضمون داستان باشد (آن‌جونز،[۱] ۱۳۹۰: ۶-۵۵). از این‌رو، اهمیّت شخصیّت تلویحاً به‌معنای اهمیّت نامِ شخصیّت نیز هست و خودِ طریقهٔ نام‌دهی، نوعی از انواع شخصیّت‌پردازیست.

ریمون – کنان، یاکوب لوته،[۲] فاولر، دیوید لاج[۳] و جان منفرد[۴] از جمله معدود نظریّه‌پردازانی هستند که به این نکته اشاره کرده‌اند. بر اساس تقسیم‌بندیِ کارآمد و روشنِ ریمون-کنان در کتاب *Narrative Fiction* انواع شخصیّت‌پردازی[۵] به دو دستهٔ اصلی و عمده و یک دستهٔ فرعی تقسیم می‌شود: ۱- تعریف مستقیم شخصیّت: از طریق صفت؛ ۲- بازنمایی غیرمستقیم شخصیّت: از طریق الف) کنش: کنش مکرّر، کنش غیرمکرّر ب) گفتار پ) ظاهر بیرونی ت) محیط؛ ۳- نام‌های تمثیلی که خود به پنج شیوه می‌توانند ویژگی‌های شخصیّت را بازنمایی کنند: از لحاظ بصری، از لحاظ آوایی، محلّ تولید آوا، ساخت‌واژی و از لحاظ معنایی (Rimmon-Kenan,1989: 68). از آن‌جا که این موردِ پایانی مبحثیست که در این مقاله قصد واکاوی آن هست، توضیح این موارد در قسمت تحلیل داستان خواهد آمد.

لوته نیز در کتاب خود به دو نوعِ کلّیِ شخصیّت‌پردازی اشاره می‌کند، امّا تفاوت تقسیم‌بندی او با ریمون- کنان در این نکته است که لوته نام‌دهی شخصیّت را در ذیل وصف مستقیم قرار می‌دهد، ریمون- کنان آن را به‌طور جداگانه به‌عنوان شیوه‌ای برای استحکام و تقویّت شخصیّت‌پردازی ارائه می‌کند و نام‌دهیِ تمثیلی را شیوهٔ مستقلِ شخصیّت‌پردازی نمی‌داند (Ibid: 67).

آن‌گونه که لوته می‌نویسد، می‌توان به دو نوع شاخص شخصیّتی در متن اشاره کنیم: ۱- وصف مستقیم؛ ۲- ارائهٔ غیرمستقیم که در ذیل آن دقیقاً همان چهار موردی ذکر می‌شود که ریمون- کنان یاد می‌کند. او می‌گوید: «یک گونهٔ خاصّ از وصفِ مستقیم، تعیین اسم برای شخصیّت‌هاست. البتّه لزومی ندارد که نام شخصیّت‌ها در شخصیّت‌پردازی کارکرد داشته باشد، امّا (بویژه در ترکیب با شاخص نوع دوم) می‌تواند چنین کارکردی داشته باشد، مانندِ «کا» در *محاکمه*[۶] اثر فرانتس کافکا[۷] و گیبریل[۸]

۱. Catherine Ann Jones
۲. Jacob Lothe
۳. David Lodge
۴. John Manfred
۵. Characterization
۶. The Trial
۷. Franz Kafka
۸. Gabriel

[جبرئیل] در «مردگانِ»[۱] جیمز جویس.[۲] نکتهٔ جالب توجّه دربارهٔ این هر دو نمونه این است که این‌گونه نام‌گذاری به‌جای تعیین هویّت شخصیّت‌ها، هویّت آن‌ها را پیچیده‌تر می‌کند ... در ادبیات پیشامدرنیستی، نام‌گذاری، اغلب بر ویژگی‌های شخصیّتی ثابت‌تر دلالت دارد. وقتی یکی از شخصیّت‌هایِ رمانِ *روزگار سخت*[۳] (۱۸۵۴) اثر دیکنز، مِچوکام چایلد[۴] [۱] نام می‌گیرد، نام او می‌تواند برای خواننده حاکی از دیدگاهش دربارهٔ آموزش و پرورش کودکان باشد. این‌که قهرمان کتاب *سلوک زائر*[۵] (۱۶۷۸-۱۶۸۴) اثر جان بان یِن،[۶] کریستین[۷] نام دارد با معنای تمثیلی متن در ارتباط است و دلالت بر این دارد «که زندگی در مقام مسیحی، مسایلی را به همراه دارد مشابه مشکلاتی که زایرِ بان یِن با آن مواجه می‌شود. توان و تأثیر این نوع وصف‌های مستقیم، معمولاً وقتی دوچندان می‌شود که با دیگر نوع عمدهٔ شخصیّت‌پردازی همراه شود» (لوته، ۱۳۸۸: ۱۰۷-۱۰۹).

خلاصهٔ داستان

روایت این داستان در *شاهنامه* از این قرار است: روزی بهرام از منذر خواست که مقدّمات وصال با زنی را برای او ترتیب دهد. از میان چهل کنیز که آوردند بهرام دو کنیز بسیار زیبا را برگزید که یکی از آن دو چنگ‌نواز بود. بهرام روزی با آن کنیز چنگ‌نواز، که نامش آزاده بود، بتنهایی و بی‌انجمن راهی شکار شد. دو جفت آهو پیش آمدند و بهرام پرسید: «ای ماه من خواهان کدام یک هستی؟ مادهٔ جوان یا نرِ پیر؟» امّا آزاده پاسخی دندان‌شکن می‌دهد و می‌گوید: «کای شیرمرد بآهو نجویند مردان نبرد»، امّا با این حال اگر میل تو بر این کار است و می‌خواهی مهارت خود را نشان دهی، با تیر شاخ‌های آهوی نر را بردار تا چون ماده گردد و با دو تیر بر سر آهوی ماده بنشان تا شبیه نر شود و بعد از آن کمان مهره را به گوش وی برانداز و همان‌گه که پایش را برای خارش گوش بالا می‌آورد سر و پا و گوشش را بر هم بدوز. این نحوهٔ شکار دو آهو مفصّل و با جزییات کامل وصف می‌شود و چون در نهایت بهرام سر و پای آهو را با تیر برهم بدوخت، «بر آن آهو آزاده را دل بسوخت».

از نظر روایی نقطهٔ اوج داستان[۸] درست در روی‌دادیست که در این قسمت رخ

---

۱. The Dead
۲. James Joyce
۳. Hard Times
۴. McChoakumchild
۵. The Pilgrim's Progress
۶. John Bunyan
۷. Christian
۸. Climax

می‌دهد، امّا جای تعجّب دارد که در چاپ‌های مختلف در بخش پاورقی قرار داده شده است! درحالی‌که از نظر انسجام و رابطهٔ علّی و معلولی میان حوادث داستان، حذف این روی‌داد به پیرنگ داستان ضربه وارد می‌کند و پیرنگ سست می‌شود. در این‌جا بهرام از آزاده می‌پرسد شکار من چگونه بود:

بدو گفت چونست ای ماه‌رو — روان کرد آزاده از دیده جو
ابا شاه گفت: این نه مردانگیست — ز مردی ترا خویِ دیوانگیست
(فردوسی، ۱۳۸۶: پاورقی ۱۹۳/۶؛ همو، ۱۹۶۸: پاورقی ۱۹۳)

بی‌درنگ بهرام آزاده را بر روی زمین می‌زند، نگون‌سار می‌کند و هیون را از روی آن ماه‌چهره می‌راند و کنیزک زیر پای هیون جان می‌سپارد و از آن پس دیگر بهرام کنیزکی با خود به شکار نمی‌برد. حذف این بیت‌ها از متن، توالیِ علّی و معلولی میان روی‌دادها را بسیار سست می‌کند، زیرا در بیت ۱۹۳ آمده است که دل آزاده برای آهوی بی‌چاره سوخت و در بیت بعدی نیز آمده است که بهرام او را بر زمین زد و نگون‌سار کرد و این امر بسیار نامحتمل و غیرمنطقیست که به‌واسطهٔ دل سوختن آزاده، بهرام او را بر زمین افکند و بکشد، بلکه باید این بیت‌هایی که به پاورقی رانده شده است به متن بیاید تا شکاف موجود میان روی‌دادها و رابطهٔ علّی و معلولی میان آن‌ها را پُر کند و پیرنگ باورپذیری[1] خود را حفظ کند و نامحتمل بنظر نرسد.

و امّا این داستان در *هفت‌پیکر* این‌گونه روایت می‌شود که بهرام‌شاه روزی میل به شکار کرد. کنیزکی چون ماه به نام «فتنه» هم‌رکاب شاه بود. چند گور از بیابان برخاست و شاه در یک لحظه چندین گور را کشت و گرفت، امّا کنیزک «ز ناز و عیّاری، در ثنا کرد خویشتن‌داری». شاه ساعتی صبر کرد و سپس گفت: «تو که نحوهٔ صید ما را به‌چشم نمی‌آوری، اکنون که گوری آمد بگو که چگونه شکارش کنم»؟ فتنه نیز در پاسخ گفت: «می‌خواهم سر گور را به‌سُمش بدوزی». شاه نیز ابتدا مهره‌ای را در کمان گروهه قرار داد و آن مهره را در گوش صید درافکند. از درد طاقت‌فرسا صیدِ زبون سُمش را سوی گوش برد تا آن مهره را از گوششش بیرون آورد که در این موقع تیر شاه «گوش و سُم را به یک‌دگر بردوخت». پس از آن شاه نظر او را دربارهٔ نحوهٔ شکارش پرسید، امّا حتّا در این زمان نیز فتنه از ستایش شاه خودداری کرد و در پاسخ

گفت: پُر کرده شهریار این کار — کارِ پُرکرده کی بود دشوار؟
(نظامی گنجوی، ۱۳۷۳: ۶۶۷)

این پاسخ برای شاه بسیار سنگین تمام شد. در نتیجه به سرهنگ خود فرمان داد که کنیز را بکشد، زیرا:

[1]. plausibility

فتنـــــهٔ[۲] بارگـــــاه دولـــــت ماســـــت فتنـــــه کشـــــتن ز روی عقـــــل رواســـــت
(همان: ۶۶۷)

سرهنگ آن پری‌چهره را به خانهٔ خویش برد و خواست تا فرمان شاه را عملی کند، امّا آن دل‌بند درحالی‌که اشک می‌ریخت او را با این ادلّه از این کار منع کرد که «مونس خاص شهریار منم» و شاه اکنون گرم است و از این رو مرا تنبیه کرده است، امّا ممکن است پس از این پشیمان شود. پس مدّتی در انجام این کار صبر کن و به فریب به شاه بگو او را کشتم. سپس گردن‌بند بسیار گران‌بهای خود را به او پیش‌کش کرد. سرهنگ نیز پذیرفت. سرهنگ در دهی دور کوشکی بسیار بلند داشت و کنیز را در آن‌جا سکنا داد. در آن‌جا گوساله‌ای زاده شد و آن پری‌چهرهٔ جهان‌افروز هر روز آن گوساله را به گردنش برمی‌گرفت و به بالای برج می‌برد تا این‌که گوساله گاوی شش ساله شد و آن بتِ گلندام هم‌چنان او را بدون هیچ رنجش و به سبب خو کردن به آن کار، از زیر خانه به بام می‌برد. پس از هفت سال روزی کنیز به سرهنگ گفت قصد دارد مهمانیی به خرج خود برای شاه ترتیب دهد و از او درخواست کرد که شاه را از راه شکار برای استراحت به این کوشک آورد. همین اتّفاق افتاد و شاه به شصت پایه رواق برآمد. بعد از آن سرهنگ حکایت دختر زیباروی گاوکِش را گفت و شاه بسیار شگفت‌زده شد و خواست تا با چشم خود ببیند و چون دید، گفت: این از زورمندی تو نیست، بلکه «تعلیم کرده‌ای ز نخست» و در این هنگام نگار سیم‌اندامِ موقع‌شناس پاسخ داد: «چطور است که گاو بر بام بردن از روی تعلیم است، ولی گور افگندن نیست»؟! شاه در این هنگام تُرک خود را شناخت و دوباره به وصال هم درآمدند. در این‌جا فتنه امتناع خود را از ستایش شاه توجیه می‌کند و می‌گوید دلیل آن این بود که قصد داشتم چشم بد را از شاه دور کنم، زیرا هرچه در چشم پسندیده آید، چشم‌زخمی به آن گزند می‌رساند.

بحث و بررسی

۱- تحلیل نام‌دهی از منظرِ شخصیّت‌پردازی

شخصیّت‌پردازی از طریق نام‌های تمثیلی تقویّت می‌شود، زیرا این گونه نام‌ها ویژگی‌های شخصیّت را بازنمایی می‌کند. شخصیّت‌ها یا هویّت‌هایی بی‌نام هستند یا با نام. شخصیّت کنیزک در هر دو روایت «نام» دارد. «از آن‌جا که هر فرد در زندگیِ واقعی نامی خاص دارد، رمان‌نویسان نیز نوعاً با نام‌گذاری شخصیّت‌ها در خاص جلوه دادن آن‌ها می‌کوشند. مسألهٔ هویّتِ فردی، منطقاً ارتباطی تنگاتنگ با جای‌گاه معرفت‌شناختی اسامیِ

خاص دارد، زیرا به قول توماس هابز،[۱] اسامی خاص یک چیز را به ذهن متبادر می‌کنند، امّا کلّی‌ها چیزهای متعدّدی را در ذهن می‌آورند» (لاج، ۱۳۸۶: ۲۵ - ۲۶).

نام شخصیّت‌ها در ادبیات کلاسیک بیش‌تر اسامی تاریخی یا نام‌های سنخی (کلّی و خصیصه‌نما)[۳] است، ولی در دورهٔ معاصر، شخصیّت، فردی خاص یعنی فردیّت یافته است، یعنی مانند زندگی واقعی دارای اسم کوچک و نام خانوادگیست (همان: ۲۵-۲۶). نویسندگان با نام‌گذاری شخصیّت‌های داستانی خود در خاص جلوه دادن آن‌ها می‌کوشند (شکری، ۱۳۸۶: ۲۳۵).

شخصیّت کنیزک در این داستان بر طبق سنّتِ معمولِ داستان‌گوییِ ادبِ کلاسیک می‌توانست بی‌نام باشد، امّا هر دو راوی برای این شخصیّت اسم می‌گذارند و این گویای آن است که اسامی «آزاده» و «فتنه» در این داستان ترکیب هر دو جنبهٔ فوق است، یعنی هم اشاره به فردی خاص می‌کند و مانند نام‌های عادی و معاصر فردیّت فرد را نشان می‌دهد و هم به‌دلیل صفت بودنشان بر سنخ نیز دلالت دارد.

هم‌چنین هر دو نام، «واقعی» و در عین حال تمثیلیست، یعنی به‌طور غیرمستقیم ویژگی‌های شخصیّت‌ها را باز می‌نماید. «اسامی شخصیّت‌های داستان باید واقعی و شبیه به اسامی مردم باشد و متناسب با شخصیّت انتخاب شود» (نایت،[۲] ۱۳۸۸: ۱۶۶). تأثیر نامِ تمثیلی در بکمال رسیدن فرآیند ترسیم شخصیّت، در این نکته است که استنباط و درک ویژگی‌های شخصیّت به‌صورت غیرمستقیم، مثلاً از طریق نام، بر مستقیم ترجیح دارد، زیرا به زندگی واقعی همانندتر است. از این‌رو، کوشش داستان‌پرداز «خلق و طرّاحیِ وضعیّتیست که مخاطب، خود شکل وقایع داستان را استنباط کند» (خسروی، ۱۳۸۸: ۱۰۴).

۲- تناسب نام‌دهی با ژانر روایت

در این‌جا لازم است با توجّه به دلایلی که پس از این برشمرده خواهد شد، تناسب فرآیند نام‌دهی با ژانر هر روایت نشان داده شود و این‌که تغییر ژانر دلیل تغییر نام‌گذاری راوی‌های برون‌داستانی (فردوسی و نظامی) بر روی شخصیّتی واحد است.

تحلیل شخصیّت بر اساس دو الگو امکان‌پذیر است: نخست الگوی نشان دادن تمایزات صفاتیِ دو یا چند شخصیّت برای نشان دادن تمایزات ایدؤلوژیکی آن‌ها و دوم

---

۱. Thomas Hobbes
۲. Damon Knight

الگوی شیوهٔ نام‌گذاری شخصیّت در متن (تولان،[۱] ۱۳۸۳: ۸۸-۸۹). در الگوی دوم و با توجّه به این داستان باید پاسخ‌هایی به برخی از پرسش‌ها داده شود. این پاسخ‌ها عبارت است از این‌که: شخصیّت اسم دارد، فرایند اسم‌گذاری نمادین است نه ساده، راوی‌ها برای ارجاع به شخصیّت نام وی را بر زبان می‌آورند و فقط از ضمیر استفاده نمی‌کنند و روند اسم‌گذاری از دید راوی انجام می‌شود.

همان‌طور که اشاره شد، اسامی به پنج شیوه می‌توانند ویژگی‌های شخصیّت را بازنمایی کنند: از لحاظ بصری، از لحاظ آوایی، محلِّ تولید آوا، ساخت‌واژی و از لحاظ معنایی (Rimmon-kenan,1989: 68). به این دلیل که در این داستان تنها دو مورد آخر صدق می‌کند، آن دو بررسی می‌شود.

۳- ساخت‌واژیِ نام‌ها[۲]

ساخت‌واژیِ نام‌ها یعنی ریخت، شکل و ساختمان صرفی واژه یا یک نام معنایِ نمادین یا تمثیلی آن را در ذهن می‌آورد. در این‌جا واژهٔ «آزاد» در نام آزاده حضور دارد و روشن است که رهایی، آزادگی و صراحت را به ذهن متبادر می‌کند و ریشهٔ «فَتَنَ» به معنای ابتلا، عبرت، محنت و عذاب (معلوف، ۱۹۹۶: ۵۶۸). در ساختار، شکل و ریخت نام «فتنه» حضور دارد و در نتیجه این معانی را تداعی می‌کند.

۴- اسم تمثیلی از لحاظ معنایی

مفهوم «ارتباطات معنایی»[۳] نیز مفهومی نزدیک به مورد پیشین است، یعنی میان اسم و ویژگیِ شخصیّت ارتباط و ساختاری موازی وجود دارد.[۴] نام آزاده معانیی را چون آزادگی، بی‌پروایی (در این‌جا بی‌پروایی حتّا نسبت به مقام بلند شاه) راست‌گویی، صراحت و روحیّهٔ حماسی بازنمایی می‌کند که کاملاً متناسب با درون‌مایهٔ ژانر حماسیست و نام فتنه نیز در *هفت‌پیکر* معانیی را چون آشوب (در مصرع اوّل بیت پیشِ رو) (دهخدا، ۱۳۲۵: ذیل واژه)، فریفته، مفتون، دل‌داده و عاشق (در مصراع دوم بیت زیر) معشوقی که موجب آشوب گردد (معین، ۱۳۷۸: ذیل واژه) بازنمایی می‌کند که کاملاً متناسب با درون‌مایهٔ ژانر غناییست. مفاهیم ضمنیِ نام فتنه برای داستان‌های عاشقانه و رمانتیک مناسب است:

---

۱. Michael J.Toolan
۲. Morphological
۳. semantic connection
۴. Semantic parallelism between name and trait.

فتنـــــه‌نـــــامی هـــــزار فتنـــــه درو فتنـــــهٔ شـــــاه و شـــــاه فتنـــــه بـــــرو
(نظامی گنجوی،۱۳۷۳: ۶۶۵)

این حالت نشان‌دهندهٔ این است که در داستان «نام‌ها هرگز خنثا نیستند. همیشه دالّ بر چیزی هستند، حتّا اگر عادی بودن و معمولی بودن را برسانند. نویسندگان ... اندرزگو ممکن است در نام‌گذاری‌ها بسیار تمثیل‌گرا باشند. نام‌گذاریِ شخصیّت‌ها همیشه بخشی مهم از خلق شخصیّت‌هاست و با ملاحظات و تأمّلاتی صورت می‌گیرد» (لاج،۱۳۹۱: ۸۱). البتّه «این هم رسم نیست که رمان‌نویسان معنی‌های ضمنی نام‌هایی را که روی شخصیّت‌ها گذاشته‌اند، توضیح بدهند: چنین القائاتی باید به‌صورت پوشیده و نهفته در ذهن خواننده عمل کند» (همان: ۸۱) که در این دو روایت دقیقاً همین حالت رخ می‌دهد. از این‌رو، یک شخصیّت یا یک صحنه ممکن است به‌گونه‌ای عرضه شود که ما را به‌طرز فکری خاص سوق دهد. مثلاً در برخی از نام‌ها توصیه‌ای هست که می‌خواهد تلقّی ما را از مطالب ارائه‌شده شکل بدهد (اسکولز، [۱] ۱۳۹۱: ۲۳).

۵- ارتباط نام شخصیّت با کنشِ او

با اهمیّت‌ترین بخش در ترسیم شخصیّت کنش‌های اوست، چنان‌که رولان بارت[۲] می‌گوید: «باید تأکید شود مهم‌ترین تعریف شخصیّت بر اساس مشارکت در دایرهٔ کنش‌هاست» (بارت، ۱۳۸۷: ۶۲). «کنش همان شخصیّت است. هویّت هر آدمی را اعمال او تعیین می‌کند نه حرف‌هایش. شخصیّت عموماً در کنش‌هایش آشکار می‌شود نه در چیزهایی که دربارهٔ وی گفته می‌شود یا حتّا چیزهایی که خودش دربارهٔ خودش می‌گوید» (آن‌جونز،۱۳۹۰: ۵۹). امّا نکتهٔ جالب توجه این است که گاهی نام‌گذاری، متناسب با کنش شخصیّت انجام می‌گیرد، یعنی با توجّه به نوع کنشی که از شخصیّتی سر می‌زند، شخصیّت دیگر یا راوی او را کانونی می‌کند.

در این داستان نیز کنش و نام شخصیّت «آزاده» هر دو کاملاً متناسب با روحیّهٔ آزادگی در ژانر حماسیست؛ زمانی که آزاده عمل بهرام‌شاه را آزادانه و بی‌هیچ ملاحظه‌ای نقد می‌کند و او را نامرد و دیوانه می‌خواند:

بـــــدو گفـــــت آزاده کـــــی شـــــیرمرد بـــــه آهـــــو نجوینـــــد مـــــردان نبـــــرد
(فردوسی،۱۳۸۶: ۳۷۴/۶)

ابـــا شـــاه گفـــت: ایـــن نـــه مردانگیســـت ز مـــــردی تـــــرا خـــــوی دیوانگیســـــت
(فردوسی،۱۳۸۶: ۳۷۶/۶)

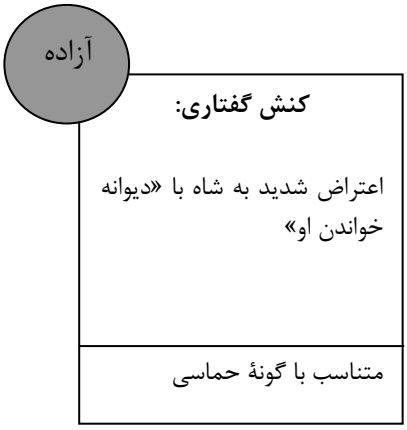
[۱]. Robert Scholes
[۲]. Roland Barthes

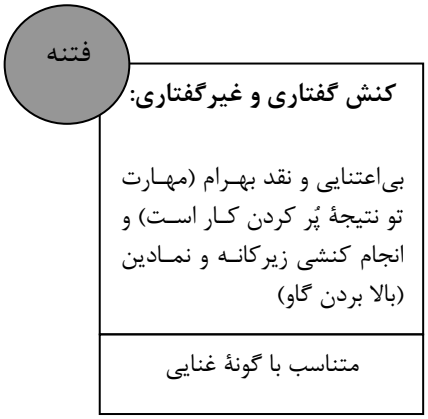
کنش و نام شخصیّت «فتنه» نیز متناسب با زیرکی‌ها، آشوب‌ها، رنج‌ها و دردهاییست که معشوق در ژانرِ غنایی موجب می‌شود. نام فتنه از این لحاظ چند بُعدی و دارای چند معناست. بسیار جالب توجه است که این نام بجز آشوب، عذاب، محنت و دل‌داده به معنای آزمودن و آزمایش نیز هست و این نام کاملاً با کنش فتنه در روایت *هفت‌پیکر* سازگاری دارد. معنای نخست فتنه در لغت عبارت است از: «آزمودن، گداختن و در آتش انداختن سیم و زر جهت امتحان، چیزی که به‌وسیلهٔ آن جان آدمی از خیر و شر آشکار گردد» (دهخدا ۱۳۲۵: ذیل واژه). در واقع فتنه وسیله‌ایست که حقیقت و آگاهی را برای جان بهرام آشکار می‌کند و به‌عبارت دیگر، بهرام را می‌آزماید تا عیار عدل و انصاف را در او محک بزند. فتنه با کنش خود، یعنی خودداری از مدح و ثنایِ مهارت بهرام در شکار و سپس کنش نمادین خود در بالا بردن گاو بر بامِ خانه، وسیلهٔ آزمایش بهرام می‌شود. در این‌جا نیز فتنه با کنش خود بهرام را در آشوب و دردسر می‌اندازد تا عیار واقعی او را بیازماید، به‌طوری که پخته شدن بهرام در آخر داستان با تحوّل او، یعنی کسب روحیّهٔ پذیرش نقدِ فتنه و سخن حق نمود می‌یابد و به این طریق، نام فتنه بُعدی نمادین و تمثیلی می‌یابد، به‌طوری که شخصیّت «فتنه» عاملی در تکامل بهرام است و درون‌مایهٔ مرکزی و عمدهٔ *هفت‌پیکر* نشان دادن سیر تکامل روحی و معنوی بهرام و رسیدن او به‌مرحلهٔ ناخودآگاه است که ناپدید شدن او در غار نیز نمادی از این موضوع است (یاحقّی - بامشکی، ۱۳۸۵: ۴۳-۵۸).

زیرکیِ فتنه سبب می‌شود که بهرام در ایجاد «قوس شخصیّتِ» نقش ایفا کند، امّا بی‌پروایی آزاده او را به این سمت سوق نمی‌دهد. قوس شخصیّت به‌معنای تکامل یافتن شخصیّت اصلی داستان است، یعنی قهرمان «از جایی آغاز می‌کند و در پایان به‌جایی کاملاً متفاوت می‌رسد، هرچه دورتر، بهتر. ... هر قوس شخصیّت عمده باید در پایان داستان باعث نوعی مکاشفه شود. سفر داستان باید به نقطه‌ای منتهی شود که در آن شخصیّت [مثلاً در این‌جا بهرام] درس بزرگی بگیرد؛ درسی که او را برای همیشه تغییر دهد» (آن‌جونز، ۱۳۹۰: ۵۸).

در *هفت‌پیکر* شخصیّت فتنه به دلایل زیر مانند بهرام قهرمان و محور داستان است، امّا آزاده در *شاهنامه* در کلّ داستان حضوری چشم‌گیر ندارد. فتنه مانند قهرمان، شخصیّتی صاحب اراده است و دارای آرزویی خودآگاه. او ممکن است دارای خواسته‌ای ناخودآگاه و متناقض با خود نیز باشد و از این قابلیّت برخوردار است که مقصود خود را به‌شکلی متقاعدکننده دنبال کند.

بنابراین این دو نام با خلق و خوی صاحبانِ آن نام‌ها تجانس و تناسب دارد. «زمانی‌که دو شخصیّت در موقعیّت‌های مشابه قرار داده می‌شوند، مشابهت یا تضاد در رفتارهایشان ویژگی‌های شخصیّتی و خلق‌وخوی آن‌ها را برجسته می‌کند» (Rimmon-kenan,1989: 70). کنش آزاده، آزادانه و بدون ملاحظات است و کنش فتنه از روی زیرکی و غرور است. خلاصهٔ مقایسهٔ این دو شخصیّت در جدول‌های پیش‌رو نشان داده می‌شود. با توجّه به این جدول می‌توان دریافت که کنش‌ها و صفات این شخصیّت‌ها بسیار با نام آن‌ها تناسب دارد:





ویژگی‌های آزاده	ویژگی‌های فتنه
دل‌رحمی (پس از شکار، دل آزاده به حال آهو می‌سوزد).	خنثا. از نحوهٔ شکارِ ظالمانهٔ بهرام دلش نمی‌سوزد، بلکه معشوقی مغرور است که از سر ناز و عیّاری عامدانه نمی‌خواهد زبان به مدح بهرام بگشاید.
بی‌پروایی و اعتراض مستقیم و شدیداللحن نسبت به شاه و روحیّهٔ آزادمنشانهٔ او.	خویشتن‌داری وی از ثنا به سبب ناز، غرور و عیّاری وی است؛ نه به این سبب که عمل بهرام خوشایند او نیست.
تک بُعدی	چند بُعدی
بی‌تأثیر در قوس شخصیّتِ بهرام	تأثیرگذار در قوس شخصیّتِ بهرام
قهرمان منفرد	قهرمان جمعی
پایان: مرگ آزاده	پایان: وصالِ دوبارهٔ عاشق و معشوق

۶- تناسب نام‌دهی، پایان‌بندی و ژانر روایت

نام‌دهی‌ها حتّا با چگونگی پایان‌بندی دو روایت نیز در ارتباط است. از آن‌جایی که «زبان سرخ سر سبز می‌دهد بر باد» سرانجامِ آزاده، مرگ است، امّا او چنان‌که شایستهٔ نام اوست روحیّهٔ حماسی و آزادگی خود را حتّا برای حفظ جان خویش مخفی نمی‌کند، درحالی‌که زیرکیِ فتنه او را به «وصال» دوبارهٔ عاشق می‌رساند که مناسب با گونهٔ غناییست. بدین‌سان، «اگر گفتمان روایت را بدقّت وابکاویم، سرنخ‌هایی در گزینش واژه‌ها و ساخت‌های نحوی خواهیم یافت که حاکی از نوع رابطهٔ آفرینندهٔ داستان و آفریده‌هایش است» (فاولر، ۱۳۹۰: ۱۲۴).

۷- تحلیل نام‌دهی از منظرِ کانون‌سازی

فرآیند اسم‌گذاری شخصیّت‌ها در مقولهٔ کانون‌سازی[۱] نیز در ادامه بررسی می‌شود، زیرا نوعی از انواع کانون‌سازی، کانون‌سازی از طریق نشان‌دهنده‌های لفظیست. نام‌گذاری‌هایِ متفاوت، نحوهٔ کانون‌سازی‌ها و ادراک‌های متفاوتِ راویان را نشان می‌دهد. «قراردادهای نام‌دهی مجموعه‌ای خاص از استراتژی‌های نام‌گذاریست که با بکارگیری آن‌ها به شخصیّت‌ها هویّت می‌بخشد و به آن‌ها ارجاع می‌دهد. از این‌رو الگوهای نام‌دهی اغلب با مباحثِ شخصیّت‌پردازی و کانون‌سازی جفت می‌شود و شایستهٔ تحلیلِ دقیقِ سبک‌شناسانه است» (Manfred, 2005).

«گزینش لغات و تعبیرات خاص (نام‌دهی) نیز در تحلیل هر گفتمان بسیار اهمیّت دارد (یارمحمّدی،۱۳۸۳: ۱۴۴) و به‌طور کلّی، انتخاب نوعی خاص از واژگان تا حدّی زیاد به نوع دیدگاه گوینده بستگی دارد. هویّت‌های داستانی یا بی‌نام است یا با نام. این مقوله در تحلیل گفتمان طبقه‌بندی کردن (بازنمایی با توجّه به هویّت‌ها و نقش‌هایی که با دیگران مشابه است) و نام‌دهی (بازنمایی با توجّه به هویّت منحصربه‌فرد افراد) خوانده می‌شود (همو، ۱۳۸۵: ۷۳).

کانونی‌کردن از طریق نشان‌دهنده‌های لفظیِ گوناگون انتقال داده می‌شود. مسألهٔ نخست این است که خودِ کانونی کردن، پدیده‌ای غیرلفظیست. با وجود این، مانند هر چیز دیگر از طریق زبان در متن بیان می‌شود. زبانِ سراسریِ هر متن نیز متعلّق به راوی آن است و نکته این‌جاست که کانونی‌کردن می‌تواند زبان و ذهنیّت راوی را پُر رنگ‌تر نشان دهد؛ به این صورت که تفاوت در ادراک‌های عامل‌های گوناگون، اهداف و ذهنیّاتِ

[۱]. Focalization

متفاوت راویان را آشکار می‌سازد. از این‌رو، تغییرات نام‌گذاری، به نوبهٔ خود تغییر عامل کانونی‌کننده را در داستانی واحد نشان می‌دهد. بر این اساس تفاوتِ نام کنیزک در این دو روایت، خود نشان‌دهندهٔ تغییرِ عاملِ کانونی‌کننده از راوی- فردوسی به راوی- نظامیست.

در *هفت‌پیکر* وقتی «فتنه» از شاه می‌خواهد که روش شکار گور، دوختن سر او به دمش باشد، راوی او را «پیچ‌پیچ» و «بدبسیچ» می‌نامد:

شاه چون دید پیچ‌پیچی او چاره‌گر شد ز بدبسیچی او
(نظامی‌گنجوی،۱۳۷۳: ۶۶۶)

وحید دست‌گردی با یادکرد گواه‌هایی از اشعار سنایی و سعدی در شرح این بیت نوشته است: «پیچ‌پیچ یعنی گره در گره، ناسازگار و پرناز و غمزه و در شعر استادان، شاهد و دل‌بر را فراوان «پیچ‌پیچی» گفته‌اند» (همو، ۱۳۷۶: ۱۰۹). امّا در *شاهنامه* در این روی‌داد و در سراسر این داستان، تنها نامی که فردوسی برای کنیزک بکار می‌برد «آزاده» است، یعنی دارای کانون‌سازی ثابت است، درحالی‌که در سراسر روایت *هفت‌پیکرِ* نظامی، کنیزک را با نام‌هایی متعدّد می‌نامد که دلالت بر مقام معشوقی در گونهٔ غنایی می‌کند: ماه، زیبارو، نوبهار بهشت، کش‌خرام، انگبینی، چرب، شیرین، سرودسرای، رودساز، پری‌چهره، آن پری‌چهرهٔ جهان افروز، بت گلندام، دختر زیباروی، نگار سیم‌اندامِ موقع‌شناس که دارای کانون‌سازی متعدّد است. این نحوه نام‌گذاری که نوع کانون‌سازی دو راوی را نشان می‌دهد، شبیه به مفهوم دیدگاه روان‌شناختیست که سیمپسون[۱] (۱۹۹۳) از آن نام می‌برد؛ به‌معنای «شیوه‌های دخالت آگاهی و شناخت راوی در حوادث داستان» (خادمی،۱۳۹۱: ۸). بنابراین تغییر نام شخصیّت کنیزک در این داستان از سوی فردوسی و نظامی نشان‌دهندهٔ ذهنیّات و هدف‌های متفاوت آن دو است که با ژانر متن نیز در ارتباط است.

ویلیام رندال[۲] شگردهای روایی مؤثّر در شکل‌گیریِ هوش داستانی را در پنج قسمت معرّفی می‌کند: پیرنگ‌پردازی، شخصیّت‌پردازی، روایت‌پردازی، ژانرپردازی و درون‌مایه‌پردازی.

«توجّه جدّی به ژانرپردازی در بحث روایت‌شناسی، یکی از ویژگی‌های اصلی نظریّهٔ هوش داستانی رندال (۱۹۹۹) است. امکان دارد روایت از عملی واحد در دو روایت با ژانرهای مختلف، معانیی متفاوت پیدا کند. رخدادها باید به‌گونه‌ای در روایت سامان‌دهی

۱. Simpson
۲. William L.Randall

شده باشد که مخاطب بتواند از اطّلاعات ژانری خود بیش‌ترین استفاده را ببرد. این باعث می‌شود که مخاطب بتواند وقایع داستان را با عمق و سرعتی بیش‌تر تفسیر کند. هر یک از مؤلّفه‌های داستان در بافت ژانر روایت معنا پیدا می‌کند. راوی خوب باید به هم‌خوانی این مؤلّفه‌ها در متن داستان توجّه داشته باشد تا بتواند روایتی یک‌دست و فهم‌پذیر به مخاطب ارائه کند» (هاشمی و دیگران، ۱۳۸۹: ۵۱).

ذهنیّت حماسی فردوسی و ذهنیّت غناییِ نظامی در همهٔ جنبه‌های روایت‌شان از جمله نوع ادراک، کانونی کردن و نام‌گذاری شخصیّت‌هایشان دیده می‌شود. بدین‌سان، «هر نویسنده‌ای با گزینش یک گونه یا نوع ادبیِ خاص خود را ملزم می‌کند که در قالب‌ها، قواعد و اصولی مشخّص حرکت کند؛ هرچند خود او نیز می‌تواند احکام آن نوع ادبی را دگرگون کرده یا از آن‌ها عبور کند» (دبرو، ۱۳۸۹: ۲۵).

در نتیجه در پاسخ به این پرسش که چرا نامِ کنیز در این دو روایت، متفاوت استفاده شده است و چه واقعیّتی را مطرح می‌کند، باید گفت که نام‌های آزاده و فتنه، کنش‌هایشان و پایان ماجرایشان کاملاً متناسب با ژانر هر روایت است. «عناصر مختلف شخصیّت‌پردازی معمولاً در گفتمان با یک‌دیگر ترکیب می‌شود. تصویر کلّی را که از شخصیّتی در ذهن ما شکل می‌گیرد می‌توان به بی‌شمار نشانه‌های مختلف در متن نسبت داد. این نشانه‌های متنی که هیچ‌یک به تنهایی اثری ندارد، به‌واسطهٔ این‌که چگونه ترکیب شود بر یک‌دیگر اثر می‌گذارند و تأثیر آن‌ها در شخصیّت‌پردازی از طریق تنوّع و تکرار در روایت دوچندان می‌شود. بنابراین عناصر شخصیّت‌پردازی با دیگر وجوه سازندهٔ ادبیات روایی پیوند دارد. یکی از این وجوه، ژانر است: [مثلاً] این که [ژانر رمانِ] دن‌کیشوت هجو رمانس شوالیه‌ایست، خود در تصویر کردن شخصیّت اصلی داستان عاملی مهم است» (لوته، ۱۳۸۸: ۱۱۰). از این‌رو، «هنجارهای نوع، نه تنها در تصمیمات نویسنده و پاسخ‌های خواننده تأثیر می‌گذارد، بلکه به اعتقاد برخی از نظریّه‌پردازان منشا این تصمیمات و پاسخ‌هاست» (دبرو، ۱۳۸۹: ۱۴۴).

در این‌جا فرضیهٔ نخست که عبارت بود از: «اگر این داستان در ژانر حماسی روایت شود، آن وقت احتمالاً نام‌گذاری شخصیّت به نام آزاده دارای بار معناییِ حماسی و پهلوانیست و اگر این داستان در ژانر غنایی روایت شود، آن‌گاه احتمالاً نام‌گذاری شخصیّت به نام فتنه دارای بار معناییِ رمانتیک و غنایی خواهد بود. البتّه با توجّه به این نکتهٔ ظریف که ممکن است این اثر یکی از معدود آثار حماسی یا غنایی باشد که این الگو در آن عمل نکند» با توجّه به دلایلی که بیان شد، تأیید می‌شود.

با نگاهی کلّی به موضوع‌هایی که تاکنون مطرح شد، می‌توان بدین نتیجه دست یافت که واژگان از جمله نام‌ها دارای هاله‌ای ارزشیست. این هاله فی‌نفسه در کلمات وجود ندارد، بلکه در بافت و نحوهٔ استفادهٔ شاعر معنایی بیش‌تر می‌دهد. «غنای ارزشی واژگان نه به‌دلیل دلالت مستقیم و معنای قاموسی آن‌هاست، بلکه این مفهوم ضمنی یا رمزی واژه است که از قوّتی بیش‌تر برخوردار است. در برخورد با اثر ادبی، تداخل در افق معنایی خواننده نیز تنها از این طریق ممکن است. خواننده با ورود در هالهٔ معنایی کلمات که از ارزش‌های ضمنی واژه محسوب می‌شود، ممکن است در دنیای اثر قرار گرفته و لذّت ببرد» (آقاحسینی - آلگونه، ۱۳۸۸: ۱۷۰).

هم‌چنین انتخاب کلمات بر اساس دلایل زیر انجام می‌شود: ۱- برای ایجاد تناسب صوتی؛ ۲- برای ایجاد طنز و تمسخر؛ ۳- برای ایجاد برخی از صنایع بدیعی؛ ۴- چنان‌که در این داستان صدق می‌کند، برای معنی دقیق و قابل توسّع کلمه، تا امکان تعبیر چندجانبه‌ای را فراهم آورد و نیز فضای روحی مناسب با جوّ عاطفی شعر را در خواننده ایجاد کند (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۸-۳۴۷).

امّا نکتهٔ مهم این است که این معناهای ضمنیِ رمزی و معنوی ذاتاً متعلّق به خود کلمه و زبان نیست، بلکه در «بافت تألیفی» و در محور «ترکیب» خود را نمودار می‌سازد (آقاحسینی - آلگونه، ۱۳۸۸: ۱۷۰). بنابراین توسّع یافتن معنایِ نام‌های «آزاده» و «فتنه» و برخوردار شدن آن‌ها از یک سطح گستردهٔ معنایی، چنان‌که در خوانش ما ارائه شد، به ترتیب با توجّه به «بافت‌های» حماسی و غنایی یا همان «ژانر» این آثار امکان‌پذیر است. «همهٔ آثار را باید در ارتباط با نظام ادبیی خواند که در آن رخ داده است، درست همان‌طور که تمامی گفته‌های زبان را باید بر طبق قواعد لانگ [۴] آن‌ها تفسیر کرد» (دبرو، ۱۳۸۹: ۱۳۰). نوع ادبی یا ژانر «علاوه بر چگونه نوشتن نویسنده در چگونه خواندن ما نیز اثر می‌گذارد» (همان: ۴۷). هنگامی که فردوسی و نظامی در یک نوع ادبی خاص مانند ژانرِ حماسی و غنایی می‌سرایند در واقع اعلام می‌کنند که خواننده بر اساس چه اصول و قواعدی باید متن را بخواند، زیرا ژانر خود قراردادی ادبی میان نویسنده و خواننده ایجاد می‌کند. هم‌چنین نویسنده یا شاعر با گزینش ژانر خاص، حکم خود را دربارهٔ گویندگان پیشین صادر می‌کند و حکمی نیز خطاب به سرایندگانی که پس از او در این قالب ادبی می‌نویسند.

نتیجه‌گیری

نگارنده در این مقاله در پی یافتن این نکته است که چرا نامِ شخصیّتی واحد در داستانی واحد در دو روایت، متفاوت است. با بررسی هر دو روایت و با توجّه به دلایل زیر

نشان داده شد که تغییر نام‌گذاری شخصیّت به تغییر ژانرِ دو روایت مربوط می‌شود. تناسبِ ساخت‌واژی نام‌ها با ژانر دو روایت، ارتباط معنایی میان نام‌ها و خصلت‌های شخصیّت در هر روایت، تناسب کنش شخصیّت‌ها و هم‌چنین پایان‌بندی روایت‌ها با نام‌ها و ژانر متفاوت دو روایت و تناسب کانون‌سازی و نام‌دهی این نکته را بخوبی نشان می‌دهد. به دیگر سخن، نظامی و فردوسی هر دو در روایت‌شان از داستانِ بشکار رفتنِ بهرام با کنیزکش، برای ترسیم شخصیّتِ کنیزک از فرآیندِ نام‌دهی یا گزینشِ نامِ خاص و نمادین برای شخصیّت استفاده کرده‌اند. بنابراین خود نامِ آزاده یا فتنه در هریک از روایت‌ها جنبهٔ نقش‌ورزانه و کارکردی دارد و هریک از این نام‌ها تداعی‌هایی ویژه در ذهن خواننده برمی‌انگیزاند. نام آزاده در روایت *شاهنامه* در معانیی چون آزادگی، بی‌پروایی (در این‌جا بی‌پروایی حتّا نسبت به مقام بلند شاه)، راست‌گویی، صراحت و روحیّهٔ حماسی را بازنمایی می‌کند که کاملاً متناسب با درون‌مایهٔ ژانر حماسیست و نام فتنه نیز در *هفت‌پیکر* معانیی را چون آشوب و فریفته، مفتون، دل‌داده و معشوقی که موجب آشوب گردد، بازنمایی می‌کند که کاملاً متناسب با درون‌مایهٔ ژانر غناییست. با این‌که آزاده و فتنه هر دو در موقعیّتی یک‌سان قرار دارند، کنش‌هایی متضاد از خود بروز می‌دهند که این تضاد در رفتار، ویژگی‌هایِ شخصیتی را و خلق و خوی صاحبان آن نام‌ها برجسته می‌کند که با نامشان در تجانس است.

پی‌نوشت‌ها

۱. لازم به توضیح است که فعل chokes در نام این شخصیّت به معنای نفسِ کسی را گرفتن، بند آوردن و خفه کردن است و child هم به معنای کودک که در مجموع می‌شود: عرصه را بر کودکان تنگ کردن؛ احساسات و تخیّل آنان را سرکوب کردن. مچو کام چایلد نام معلّمی با این صفات در رمان است.

۲. فتنه در این‌جا در معنای مایهٔ عذاب، محنت و آشوب است.

۳. لاج و دیگران در بیان تفاوت اسامی شخصیّت‌های رمان و داستان‌های پیش از آن می‌گویند: «البتّه شخصیّت‌ها در انواع ادبی پیش از رمان هم معمولاً اسامی خاص داشتند، امّا آن اسامی‌حاکی از این بودند که نویسنده در پی آن نیست که شخصیّت‌هایش را موجوداتی کاملاً فردیّت‌یافته بنمایاند. نویسندگان ترجیح می‌دادند... برای شخصیّت‌هایشان اسامی‌تاریخی و یا نام‌های سنخی [در مقابل فردی] انتخاب کنند... امّا رمان‌نویسانِ پیش‌گام به نحوی بارز از این سنّت گسستند و برای شخصیّت‌های رمان‌هایشان اسامی را برگزیدند که نشان می‌داد باید آن‌ها را افرادی خاص در محیط اجتماعی همان دوران دانست» (لاج و دیگران،۱۳۸۶: ۲۶-۲۵).

۴. مقصود از Langue قواعد و ساختار اصلی هر زبان است.

فهرست منابع

- آقاحسینی، حسین و مسعود آلگونه جونقانی. (۱۳۸۸). «هالهٔ ارزشی واژگان»، ***جستارهای ادبی (دانش‌کدهٔ ادبیات و علوم انسانی سابق)***، شمارهٔ ۱۶۵، صص ۱۶۱-۱۸۰.
- اسکولز. رابرت. (۱۳۹۱). ***عناصر داستان***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز.
- آن جونز، کاترین. (۱۳۹۰). ***راه داستان (فنّ و روح نویسندگی)***، ترجمهٔ محمّد گذرآبادی، تهران: هرمس.
- بارت، رولان. (۱۳۸۷). ***درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها***. ترجمهٔ محمّد راغب، تهران: فرهنگ صبا.
- بری، مایکل. (۱۳۸۵). ***تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی***، جلال علوی‌نیا، تهران: نی.
- پاک‌نیا، محبوبه. (۱۳۸۵). «خوانشی از زن در شاهنامه»، ***مطالعات زنان***، سال چهارم، شمارهٔ ۲، صص ۱۱۱-۱۴۱.
- پرینس، جرالد. (۱۳۹۱). ***روایت‌شناسی (شکل و کاکرد روایت)***، ترجمهٔ محمّد شهبا. تهران: مینوی خرد.
- پورنام‌داریان، تقی. (۱۳۷۴). ***سفر در مه (تامّلی در شعر احمد شاملو)***، تهران: زمستان.
- تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). ***درآمدی نقّادانه- زبان‌شناختی بر روایت***، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- خادمی، نرگس. (۱۳۹۱). «الگوی دیدگاه روایی سیمپسون در یک نگاه»، ***نقد ادبی***، سال سوم، شمارهٔ ۱۷، صص۷-۳۶.
- خسروی، ابوتراب. (۱۳۸۸). ***حاشیه‌ای بر مبانی داستان***، تهران: ثالث.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۲۵). ***فرهنگ دهخدا***. تهران: سازمان لغت‌نامهٔ دهخدا.
- شکری، فدوی. (۱۳۸۶). ***واقع‌گرایی در ادبیات داستانی معاصر***، تهران: نگاه.
- فاولر، راجر. (۱۳۹۰). ***زبان‌شناسی و رمان***، ترجمهٔ محمّد محمّد غفّاری. تهران: نی.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). ***شاهنامه***، تصحیح جلال خالقی‌مطلق و هم‌کاران (محمود امید سالار جلد ششم و ابوالفضل خطیبی جلد هفتم)، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۹۶۸). ***شاهنامهٔ فردوسی***، متن انتقادی، مصحّح م.ن. عثمانوف، زیر نظر ع. نوشین، مسکو: دانش. شعبهٔ ادبیات خاور.
- لاج، دیوید و دیگران. (۱۳۸۶). ***نظریّه‌های رمان (از رئالیسم تا پسامدرنیسم)***، ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر.
- لاج، دیوید. (۱۳۹۱). ***هنر داستان‌نویسی (با نمونه‌هایی از متن‌های کلاسیک و مدرن)***، ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: نی.

- لوته، یاکوب. (۱۳۸۶). ***مقدّمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما***، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.
- مستور، مصطفا. (۱۳۹۱). ***مبانی داستان کوتاه***، تهران: مرکز.
- معلوف، لویس. (۱۹۹۶). ***المنجد فی اللغة و الادب***، بیروت: مشرق.
- معین، محمّد. (۱۳۷۸). ***فرهنگ فارسی***، تهران: امیرکبیر.
- نایت، دمین. (۱۳۸۸). ***خلق داستان کوتاه***، ترجمهٔ آراز باسقیان، تهران: افراز.
- نظامی. الیاس بن یوسف. (۱۳۷۳). ***کلیّات خمسهٔ حکیم نظامی‌گنجوی***، تهران: امیرکبیر.
- نظامی. الیاس بن یوسف. (۱۳۷۶). ***هفت پیکر حکیم نظامی گنجوی***، با تصحیح و حواشی حسن وحید دست‌گردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
- هاشمی، محمّدرضا، سعیده شمسایی و محمّدعلی شمس. (۱۳۸۹). «تحلیل روایت‌شناختی ویژگی‌های سبک تاریخ‌نگاری بیهقی در چارچوب نظریّهٔ هوش داستانی»، ***مطالعات زبان و ترجمه (دانش‌کدهٔ ادبیات و علوم انسانی)***، شمارهٔ اول، صص ۴۰-۶۸.
- یاحقی، محمّدجعفر و سمیرا بامشکی. (۱۳۸۸). «تحلیل نماد غار در هفت پیکر نظامی»، ***پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی***، مجلهٔ دانش‌کدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانش‌گاه اصفهان، سال چهل و پنجم، دورهٔ جدید، شمارهٔ چهارم، صص ۴۳-۵۸.
- یارمحمّدی، لطف‌الله. (۱۳۸۵). ***ارتباطات از منظر گفتمان‌شناسی انتقادی***، تهران: هرمس.
- Rimmon-Kenan, Shlomith, (1989), ***Narrative Fiction: Contemporary Poetics***, London and New York, Routledge.
- Manfred Jahn. (2005). Narratology: A Guide to the Theory of Narrative, In ***http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm***