فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س۱۱، ش۳ (پیاپی۲۴)، زمستان ۱۳۹۹
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۱۴۰-۱۲۳

بررسی عناصر داستان‌های غنایی شاهنامه

عبّاس هدایتی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، واحد قائمشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائمشهر، ایران
دکتر رقیّه رضایی (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد قائمشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائمشهر، ایران
دکتر رضا فرصتی جویباری
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد قائمشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائمشهر، ایران

چکیده

عشق در برجسته‌ترین حماسهٔ ملّی ایران جایگاه قابل توجّهی دارد و فردوسی هنر داستان‌پردازی خود را در این داستان‌های عاشقانه به نمایش گذاشته است؛ از این رو در پژوهش حاضر قابلیّت‌های روایت‌گری فردوسی در نقل داستان‌های غنایی عاشقانه از منظر عناصر داستانی؛ یعنی طرح، درونمایه، شخصیّت و شخصیّت‌پردازی، لحن، زاویهٔ دید، گفتگو و صحنه‌پردازی بررسی شده است. در این پژوهش، که به شیوهی تحلیلی-توصیفی و با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده، پس از بررسی و تحلیل مهم‌ترین عناصر داستانی سازنده‌ی در داستان‌های عاشقانهی شاهنامه (زال و رودابه، بیژن و منیژه، رستم و تهمینه، سیاوش و سودابه) این نتایج به دست آمده است که داستان‌های عاشقانه‌ی شاهنامه صرفاً غنایی نیستند، بلکه آمیزه‌ای از حماسه و غنا هستند و فردوسی بسیار هنرمندانه، همهٔ عناصر منظومه‌های عاشقانه و غنایی را در راستای یک هدف مهم به کار برده و آن انسجام در ساختار این داستان‌ها و خلق شاهکاری سترگ و ماندگار است.

واژگان کلیدی: داستان‌های عاشقانه، داستان‌های غنایی، شاهنامه، عناصر داستان، فردوسی

Email: hedayati@qaemiau.ac.ir
rezaei@qaemiau.ac.ir
forsati@qaemiau.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۳/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۳۰

۱- مقدمه

بررسی و تحلیل آثار داستانی، خصوصاً منظومه‌های غنایی از جهت شناخت عناصر داستان، اهمیّت بسیار دارد؛ چرا که عناصر در ساخت و پیشبرد داستان نقش بسزایی دارند. در بررسی عناصر داستانی یک اثر نمی‌توان یک عنصر را جدا از عناصر دیگر در نظر گرفت؛ بلکه عناصر مکّمل یکدیگرند. یک اثر داستانی تنها با استفادهٔ ابتدایی از عناصر داستان زیبا نمی‌شود، بلکه چیزی که داستان را برای خواننده یک خواننده جذّاب می‌کند و سبب تعالی داستان می‌شود، بحث مربوط به کارکردهای زیبایی‌شناسی عناصر داستان است؛ یعنی نحوهٔ استفاده درست از این عناصر. اگر این عناصربه درستی به کار گرفته شود، باعث جذّابیت و گیرایی داستان می‌گردد. به خصوص اگر این داستان‌ها غنایی و عاشقانه باشند؛ چرا که عشق از زیباترین و مهم‌ترین مضامین در ادبیّات بوده و «تبلور لطیف‌ترین و نیرومندترین عواطف را می‌توان در واژه و معنای عشق و آثار عاشقانه یافت. عاملی که طبع‌ها و خاطرها را برمی‌انگیزد، زیباترین لحظات شادی و گاه جانسوزترین غم‌ها را می‌آفریند» (غفوریان،۱۳۸۸: ۸۷). فردوسی از داستان‌سرایان بی‌بدیل عرصهٔ ادبیّات ایران و جهان است. گه دیده می‌شود که فردوسی در قسمت‌هایی از شاهکار خود، شخصیّت اصلی و قهرمان را با عشق روبرو، می‌کند و در مقابل معشوق به نمایش می‌گذارد و بدین ترتیب عشق را بر رزم برتری می‌دهد. عشقی که اغلب «آشفته است و به طور کلّی زن حوادث را به سرعت پیش می‌برد» (ماسه،۱۳۵۰: ۱۹۷). با این وجود عشقی دست یافتنی است و از هجران یار سخنی نیست. همین امر نگارندگان را بر آن داشته تا قابلیّت‌های داستان‌سرایی فردوسی در نقل داستان‌های عاشقانه و غنایی را بررسی و تحلیل نمایند تا به این پرسش اساسی پاسخ دهند که فردوسی در پرداختن به عناصر داستان‌های غنایی شاهنامه چگونه عمل نموده است؟

۱-۱-روش پژوهش

نوع روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی است. گردآوری داده‌ها با روش مطالعهٔ کتابخانه‌ای انجام شده است. ابزار گردآوری اطّلاعات فیش‌برداری و تجزیه و تحلیل اطّلاعات و داده‌ها در این تحقیق بر اساس کمّی و کیفی صورت گرفته است.

۱-۲-پیشینهٔ پژوهش

پژوهشگران در زمینه ی عناصر داستان‌های غنایی شاهنامه تحقیقاتی انجام داده‌اند. از جمله: هاشمیان و رمضانی‌خانی در پژوهش «بررسی عناصر داستان زال و رودابه در شاهنامه از منظر شکل‌شناسی (مورفولوژی)» (۱۳۹۵)، ضمن شکل‌شناسی این داستان و بررسی عناصر مختلف داستانی آن، مقایسه‌ای شکل‌شناسانه، با روش ریخت‌شناسی پراپ

انجام دادند؛ طالبیان و حسینی در پژوهش «ساختار داستانی زال و رودابه» (۱۳۸۳)، پس از بررسی عناصر داستانی و تعیین مناسبت‌های بین این عناصر، به این نتیجه رسیدند که متن مورد نظر- روایی- نمایشی است و در آن عناصر داستان به خوبی در خدمت پیشبرد داستان به کار گرفته شده‌اند. صادقی در مقالهٔ «بررسی عناصر داستانی زال و رودابه» (۱۳۹۰)، پس از بررسی نقش عناصر داستان در شکل‌گیری داستان زال و رودابه، پی بردند که این داستان تمام ویژگی‌های یک داستان سنّتی کامل را دارد. البتّه مقالات دیگری هم وجود دارند که تنها یکی از عناصر داستانی، آن هم در یک منظومه بررسی شده است که به نمونه‌هایی اشاره می‌شود: «تحلیل شخصیّت‌های برجسته در حماسه‌ی عاشقانه‌ی زال و رودابه» (۱۳۹۱)، به قلم طغیانی و حیدری؛ «بررسی عنصر گفت‌وگو در داستان سیاوش» (۱۳۹۲)، نوشتهٔ موسوی و همکاران.

۲- بحث و بررسی

یکی از مضامین زیبا در داستان‌های شاهنامه، مضمون عشق است. هر چند لحظات عاشقانه و غنایی شاهنامه در مقابل قسمت‌های حماسی آن اندک است، امّا با این وجود در شاهنامه شاهد این هستیم که فردوسی پهلوانان را در موقعیّتی قرار داده که با عشق دست و پنجه نرم می‌کنند. داستان‌های عاشقانه زال و رودابه، رستم و تهمینه، سودابه و سیاوش، بیژن و منیژه، از برجسته‌ترین داستان‌های غنایی شاهنامه به شمار می‌آیند که فردوسی به تصویر کشیده است. نکته مهم در این عاشقانه‌ها این است که «در عشق‌های شاهنامه به دلیل مضامین واقع‌گرایانه و حماسی، هیچ عاشقی نمی‌خواهد خاک پای سگ معشوق شود و اگر هم قصّهٔ عشقِ به هوس‌آلودهٔ سودابه را حکیم توس بازسرایی می‌کند، سرانجام وخیم و فاجعه‌بار آن را هَم رو می‌نماید» (اسلامی‌ندوشن،۱۳۹۱: ۲۱۵). فردوسی لحظات ناب عاشقانه را با به کارگیری هنرمندانهٔ عناصر داستان به به‌ترین نحو و بسیار زیبا و جذّاب توصیف می‌کند؛ چرا که «عشق در شاهنامه، عشق حماسی است و عاشق یک انسان جسور و برای ابراز عشق خویش پیش قدم است. سوز و گدازی که در مضمون‌های عاشقانهی دوران بعد یافت می‌شود در شعر او نیست؛ عشق در حماسهٔ فردوسی، عشقی کام یافته است و او پیوسته سخن از وصال می‌گوید نه فراق. در این اشعار از گله و شکایت، هجران و بی‌وفایی معشوق اثری نیست و این ویژگی اشعار غنایی شاهنامه است که آن را برجسته کرده و همداستان با حماسه ساخته است» (غفوریان،۱۳۸۸: ۹۱). در این بخش به بررسی عناصر داستان‌های غنایی شاهنامه خواهیم پرداخت.

۲-۱-طرح (pilot)

پیرنگ یکی از مهم‌ترین اجزای یک روایت است و «نقشه، طرح، چیدمان یا الگویی از حوادث در نمایشنامه، شعر یا اثر داستانی و فراتر از این سامانه‌ای از رویدادها و اشخاصی است به طریقی که حسّ اعجاب و تعلیق را در خواننده یا تماشاگر افزایش دهد. طرح دلالت می‌کند بر زنجیره‌ای از حوادث و رویدادها و اصلی که آن‌ها را در هم می‌بافد» (میور،۱۳۸۸: ۷). هر داستان یا حکایتی سه بخش اصلی دارد: مقدّمه، گره‌افکنی یا تنهٔ داستان، گره‌گشایی یا نتیجه‌گیری (یونسی،۱۳۸۴: ۱۵) که ارسطو از آن‌ها با عنوان آغاز، میان و پایان می‌کند (ر.ک: زرّین‌کوب،۱۳۸۲: ۱۲۲-۱۳۵).

در داستان‌های غنایی شاهنامه، داستان با مقدّمه‌ای آغاز می‌شود. در مقدّمهٔ داستان زال و رودابه، زال با هم‌راهان خود برای شکار به حوالی کابل می‌رود. در مقدّمهٔ داستان بیژن و منیژه، ماجرای دادخواهی و داوطلب شدن بیژن برای جنگ با گرازان پیش می‌آید، داستان رستم و تهمینه با رفتن رستم به شکارگاهی که در مرز سمنگان است آغاز می‌شود و مقدّمهٔ داستان سودابه و سیاوش، ماجرای ازدواج کیکاوس با زیبارو و تولّد سیاوش است. مقدّمه یا آغاز داستان برای نویسنده اهمیّت بسیار دارد؛ زیرا به قول سندی ولچل نویسندگان داستان فقط پنج ثانیه فرصت دارند، خوانندهٔ داستان را در همان ابتدا جذب کنند یا او را از دست بدهند. پنج ثانیه زمان خوانده شدن پاراگراف اوّل داستان است (ولچل،۱۳۷۸: ۱۴۹). فردوسی استاد لحظات آغازین داستان است. آنقدر زیبا همان ابیات اوّلیّه را به تصویر می‌کشد که خواننده مجذوب داستان می‌شود.

در همهٔ این داستان‌ها یک وضعیّت پایدار وجود دارد. با گذشت زمان (کوتاه یا بلند) بحران و مشکلی پیش می‌آید که این وضعیّت آرام و متعادل را بر هم می‌زند و در داستان تنش و گره ایجاد می‌کند و این بحران در این داستان‌های عاشقانه عشق است. این عشق که گاه یک طرفه (داستان‌های سودابه و سیاوش) و گاه دو طرفه است (داستان‌های زال و رودابه و بیژن و منیژه) در تنهٔ داستان‌های حوادث و کنش‌های بسیاری به وجود می‌آورد و خواننده را در تعلیق نگه می‌دارد و خواننده منتظر رفع بحران یا به عبارتی دیگر گشوده شدن گره است. اینجاست که فردوسی دست به کار می‌شود و گره‌گشایی می‌کند و اغلب پایانی را برای داستان رقم می‌زند که خواننده در انتظار آن است؛ یعنی رضایت مخالفان و وصال دو دلداده. دربارهٔ نتیجه یا فرجام داستان‌های غنایی شاهنامه باید گفت که فرجام این روابط عاشقانهٔ میان عاشق و معشوق متفاوت است: گاه منجر به وصال می‌شود (زال و رودابه، رستم و تهمینه، بیژن و منیژه)، گاه به ناکامی می‌انجامد (عشق سهراب و گردآفرید، شیرین و شیروی) و گاه منجر به رسوایی می‌شود (سودابه و سیاوش) و به سخن سرّامی

در همهٔ داستان‌های غنایی و عاشقانه‌ی شاهنامه «دلدادگان کم و بیش به نوعی به کام دل می‌رسند و تنها در دو داستان سیاوش و سودابه و شیرین و شیروی که اتّفاقاً یکی نگاتیف دیگری است، فرجام دلدادگی ناکامی است» (۱۳۸۸: ۸۲).

۲-۲-درونمایه (Theme)

درونمایه در زبان فارسی به شکل‌هایی مانند مضمون و تم هم دیده میشود. درونمایه از دو بخش «درون» به معنای داخل و میان و «مایه» به معنای اصل و بن هر چیز تشکیل شده است که در مجموع به معنی «اصل درونی هر چیز» است (داد،۱۳۸۵: ۱۳۱). به‌ترین روش ارائهٔ درونمایه روش غیر مستقیم است؛ زیرا از طریق برداشت و درک انسان بدست می‌آید و چون آدمی همیشه به آن‌چه که خودش دریافت می‌کند و ذهنش می‌سازد، دلبستگی دارد؛ از این رو آن را بیشتر می‌پسندد.

درونمایه‌ی مسلّط در داستان‌های عاشقانه‌ی فردوسی، عشق است، امّا در کنار آن درونمایه‌های کمرنگ دیگری نیز دیده می‌شود. مثلاً در داستان زال و رودابه درونمایه‌های دیگری همچون، اطاعت از فرمان پادشاه که امری ایزدی است و کین‌کشی نیز دیده می‌شود. فداکاری، وفاداری، اعتقاد به خداوند و یاری او درونمایه‌های دیگر داستان بیژن و منیژه هستند. تقدیر و سرنوشت در داستان تهمینه و رستم، و عفتّ و پاکدامنی، پاکی و آزادگی و خردورزی در داستان سودابه و سیاوش، درونمایه‌های دیگر داستان هستند.

۲-۳-شخصیّت (Character)

فردوسی در آفرینش شخصیّت داستان‌های غنایی شاهنامه، به ویژه شخصیّت‌های اصلی و قهرمان داستان‌ها، در جایگاه آنان قرار می‌گیرد و یا به عبارتی زیباتر در روح آنان حلول می‌کند و از زبان آنان احساسات را ابراز می‌کند.

علّت اصلی جذّابیّت شخصیّت‌های شاهنامه، مرهون و معلول دخالت فکری و زبانی فردوسی در آن‌هاست (محبّتی،۱۳۸۱: ۷۷). در داستان‌های غنایی شاهنامه نیز همچون داستان‌های دیگر شخصیّت‌ها را می‌توان به انواع اصلی و فرعی، ایستا و پویا، ساده و جامع تقسیم کرد. شخصیّت‌های اصلی در همهٔ این داستان‌ها عاشق و معشوقند؛ یعنی زال و رودابه، بیژن و منیژه، رستم و تهمینه و سودابه و سیاوش؛ زیرا هم همهٔ حوادث حول محور حضور آن‌ها می‌چرخد (جزینی،۱۳۸۵: ۴۸) و دیگر اشخاص این داستان‌ها فرعیند. این شخصیّت‌های فرعی همیشه به دور شخصیّت اصلی داستان می‌چرخند و در واقع وسایلی هستند تا بعضی از اعمال که روشنگر ماهیّت درونی شخصیّت‌های داستان است وقوع یابد (ر.ک: براهنی،۱۳۶۲: ۲۲۳).

از نظر فورستر شخصیّت‌های داستان به دو گروه ساده و جامع نیز تقسیم می‌شوند.

شخصیّت‌های ساده در داستان «نمونهٔ نوعی (تیپ) هستند که در نوع خود گرد یک فکر یا کیفیّت واحد ساخته می‌شود و می‌توان آن‌ها را در یک جمله خلاصه کرد» (فورستر،۱۳۷۵: ۸۸-۸۹) و اگر شخصیّتی با تمامی وجوه خود در داستان حضور یابد، شخصیّتی جامع است (مستور،۱۳۷۹: ۳۵)، به طوری که نتوان آن را در یک جمله خلاصه کرد.

در داستان زال و رودابه، زال، رودابه و سیندخت شخصیّتی جامع و پویا دارند. شخصیّت پویا، معمولاً در خلال داستان دچار دگرگونی شده و حوادث داستان را نیز دچار دگرگونی می‌کند و از طریق ارتباط مستقیم شخصیّت و حوادث قصّه راه اصلی خود را خود پیدا کرده، به اوج می‌رسد (براهنی،۱۳۶۲: ۲۹۳). زال تحت تأثیر عشق به کارهایی دست می‌زند، که با پهلوانی وی سازگاری ندارد. رودابه از دختری مطیع و پرده‌نشین به بانویی مقتدر تبدیل می‌شود که در راه وصال معشوق در مقابل پدر و شاه می‌ایستد. سیندخت زن زیبا و پرده نشین مهراب به بانویی قدرتمند تبدیل می‌شود که دلیرانه از حقّ شوهرش دفاع می‌کند تا جایی که سامِ پهلوان و حتّی مخاطبان داستان را دچار شگفتی و تحسین می‌کند. بقیّهٔ شخصیّت‌های داستان ساده و ایستا هستند.

تنها شخصیّت پویا و جامع در داستان بیژن و منیژه، گرگین است که در ابتدا شخصیّتی منفی است که بیژن را در دام مرگ می‌اندازد، ولی بعداً از کار خود پشیمان و تبدیل به شخصیّت مثبت می‌شود و مابقی شخصیّت‌ها ایستا و ساده‌اند و در شخصیّت آن‌ها پیچیدگی دیده نمی‌شود. در داستان رستم و تهمینه، همهٔ شخصیّت‌ها ایستا ساده و ساده‌اند و در داستان سودابه و سیاوش، کاووس شخصیّت پویا و جامع داستان است. غیر از این نوع تقسیم‌بندی، شخصیّت‌های شاهنامه به مثبت و منفی و یا مرد و زن نیز تقسیم می‌شوند. زنان در شاهنامه، به ویژه در داستان‌های عاشقانه نقش‌های مهم و تأثیرگذاری برعهده دارند.

در ادبیّات منظوم گذشته، شاهنامه تنها اثری است که زن در آن نقشی اساسی و فاعلانه ایفا می‌کند. در این کتاب زندگی زنانی را می‌خوانیم که تأثیر شگرف و عجیبی در ایجاد بعضی از حوادث و رویدادها دارند (یزدانی،۱۳۷۸: ۵۰). رودابه، سیندخت، تهمینه، منیژه از زنان بی‌نظیر شاهنامه‌اند. چهره‌های منفی و مثبتی از این زنان ارائه شده است که منفی‌ترین سودابه است. البتّه حیله‌گری، زشتکاری و دروغگویی وی از زمانی آغاز می‌شود که در دام عشق سیاوش می‌افتد. قبل از این ماجرا، او نمونه‌ای از یک زن وفادار است. به هر حال «چهره‌خانهٔ شاهنامه از حیث غنا و وسعت در ادبیّات کهن جهان بی‌مانند است. پس از شاهنامه در ادبیّات کهن اثری با این استحکام در شخصیّت‌پردازی ظهور نکرده است» (دقیقیان،۱۳۷۱: ۱۶).

۲-۴-شخصیّت‌پردازی (Characterization)

نویسنده‌ی داستان برای آشنا کردن خواننده با شخصیّت‌های داستان، سعی می‌کند خصوصیّات ظاهری و اخلاقی شخصیّت‌ها را به خواننده بشناساند و تأثیر لازم را بر او بگذارد. به این کار شخصیّت‌پردازی می‌گویند (عابدی،۱۳۸۵: ۶۹-۷۰). نظریّه‌پردازان داستان دو شیوهٔ عمده برای شخصیّت‌سازی عنوان کرده‌اند: مستقیم و غیرمستقیم. در شخصیّت‌پردازی مستقیم راوی یا نویسنده برای معرّفی شخصیّت، او را مستقیماً تعریف می‌کند. در روش غیرمستقیم ... راوی از عواملی چون کنش، گفتار، نام، محیط و وضعیّت ظاهری یاری می‌جوید (اخوت،۱۳۷۱: ۱۴۱-۱۴۲).

شخصیّت‌های شاهنامه چه بد و چه خوب، ابتدا عمیقاً پرورده می‌شوند و سپس با نقش ویژه و معناداری وارد صحنه داستان می‌شوند، یا از آن خارج می‌گردند. به طوری که داستان زال و رودابه را از جنبه‌ی پرورش شخصیّت و قهرمانان قصّه یکی از قوی‌ترین داستان‌های شاهنامه به شمار می‌آید؛ زیرا شیوهٔ طرح و پرورش اشخاص داستان به گونه‌ای است که از آغاز ورود به صحنه همهٔ حرکات و سکنات و کرده‌ها و گفته‌های آنان همانند حلقه‌های زنجیر درون و برون آن‌ها را کامل می‌کند و به هم پیوند می‌زند (محبّتی،۱۳۸۱: ۷۹). فردوسی در پردازش شخصیّت‌های داستان‌های عاشقانه محدود عمل نمی‌کند، بلکه هر دو شیوه را به کار می‌برد. نمونه‌هایی از شخصیّت‌پردازی مستقیم در داستان‌های یاد شده، در ذیل آورده می‌شود:

فردوسی مهراب، شاه کابل و ویژگی‌های ظاهری و باطنی او را به طور مستقیم معرّفی می‌کند:

یکی پادشا بود مهراب نام — زبردست با گنج و گسترده کام
به بالا به کردار آزاد سرو — به رخ چون بهار و به رفتن تذرو
دل بخردان داشت و مغز ردان — دو کتف یلان و هُش موبدان

(فردوسی،۱۳۶۶: ج۱/ بیت‌های ۲۷۱-۲۷۳)

و یا توصیف و معرّفی منیژه (فردوسی،۱۳۶۶: ج۳/ بیت ۱۴۱) و بیژن (فردوسی،۱۳۶۶: ج۳/ بیت‌های ۱۶۷-۱۶۹) به صورت مستقیم بیان شده است. شاعر طوس خدمتکاران و پری‌چهرگان دربار کیخسرو را نیز با استفاده از این روش به خوانندگان می‌شناساند (فردوسی،۱۳۶۶: ج۳/ بیت‌های ۳۸-۳۹). از دیگر شخصیّت‌پردازی مستقیم فردوسی در داستان رستم و تهمینه می‌توان به غمگین شدن رستم از گم شدن رخش (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت ۲۳) و شادی رستم از رفتار و سخنان شاه سمنگان (همان، ج۲/ بیت ۴۵)

و نیز شادمانی رستم از شنیدن خبر پیدا شدن رخش (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت‌های ۹۳-۹۴) اشاره کرد. در داستان سودابه و سیاوش نیز این روش معرّفی شخصیّت‌ها دیده می‌شود. زیبایی مادر سیاوش (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت ۲۷)، شگفتی کاووس از دیدن سیاوش (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت ۱۱۰)، آگاهی سیاوش از دوستی و محبّت ناپاک سودابه (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت ۱۹۶) و دانایی و هشیاری سیاوش (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت ۱۵۳) نیز به طور مستقیم بیان شده است.

فردوسی در روش غیر مستقیم «شخصیّت‌ها را از طریق عمل داستانی می‌شناساند؛ یعنی افکار، اعمال و گفتار افراد، خود به خود، معرّف او می‌شوند» (روزبه،۱۳۸۱: ۳۵). از شیوه‌های غیرمستقیم، شخصیّت‌پردازی از طریق قیافه و کنش افراد و یا افکار آنان است. نمونهٔ آن زمانی مشاهده که سیندخت ماجرای عشق زال و رودابه را برای مهراب بازگو می‌کند:

چو بشنید مهراب بر پای جست　　نهاد از بر دست شمشیر دست

تنش گشت لرزان و رخ لاژورد　　پر از خون جگر، لب پر از باد سرد

(فردوسی،۱۳۶۶: ج۱/ بیت‌های ۷۸۶-۷۸۷)

ناراحتی منیژه از سخنان بیژن مبنی بر عدم رازداری زنان از طریق رفتار وی مشخّص شده است:

منیژه خروشید و نالید سخت　　که بر من چه آمد ز بدخواه‌بخت

(فردوسی،۱۳۶۶: ج۳/ بیت‌های ۹۸۴-۱۶۹)

همچنین شادمانی بیژن از یافتن نشانهٔ رستم (فردوسی،۱۳۶۶: ج۳/ بیت‌های ۹۷۰ و ۹۷۵) از طریق کنش و رفتار او نشان داده شده است. فردوسی ترس گرگین را از طریق قیافه‌ی او به تصویر کشیده است (فردوسی،۱۳۶۶: ج۳/ بیت ۴۸۰). او خوشحالی رستم از دیدن گوران بسیار در شکارگاه (همان، ج۲/ بیت ۱۱) و یا توصیف زیبایی تهمینه (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت‌های ۵۶-۵۷)، شرم سیاوش زمانی که سودابه او را می‌بوسد و در آغوش می‌کشد (همان، ج۲/ بیت ۲۸۸)، واکنش کاووس زمانی که زیباروی (مادر سیاوش) را می‌بیند (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت ۵۰) و یا شرم او از سیاوش هنگامی که پسر می‌خواهد از آتش عبور کند (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت ۴۹۰) را از طریق قیافه و کنش او به تصویر کشیده است. همچنین زمانی که نیرنگ سودابه در تبانی با زن جادو و کشته شدن فرزندان آشکار می‌شود، با رفتار و کنش خود کاووس را تحت تأثیر قرار می‌دهد (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت ۴۴۵) و بدین ترتیب او را می‌فریبد تا آنجا که:

سپهبد ز گفتار او شد دژم همی زار بگریست با او بهم
(فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت ۴۴۶)

گفتگو از دیگر شیوه‌های معرّفی غیرمستقیم شخصیّت‌ها است و آن ابزاری مهم و ظریف در داستان است که از چند جنبه رعایت می‌شود: شخصیّت در داستان بدون گفتگو معنی ندارد، حتّی اگر شخصیّت کاملاً تنها باشد، گفتگوی درونی او در ذهن صورت می‌گیرد، گفتگو حتّی بیشتر از عمل و کنش بیانگر ویژگی‌های روحی شخصیّت داستان است (موام،۱۳۷۰: ۱۱). گفتگو شش وظیفهٔ دارد که سه مورد مهم‌تر آن عبارتند از: «الف-مکشوف ساختن شخصیّت و سرشت (توصیف عملی) پرسناژ داستان. ب-پیش بردن آکسیون (وقایع داستان. ج-کاستن از سنگینی کار» (یونسی،۱۳۸۴: ۳۵۱).

گفتگو یکی از پرکاربردترین شیوه‌هایی است که فردوسی از طریق آن به تحلیل و معرّفی قهرمانان و داستان می‌پردازد. او به مدد گفتارها و رفتارهای دیگر شخصیّت‌ها رفته‌رفته حجاب از قهرمانان داستان برمی‌دارد و مخاطب در عین حال که سخن قهرمان را در باب موضوعی خاص می‌خواند و می‌شنود احساس می‌کند، از این رهگذر با درون آن قهرمان نیز آشناتر شده است (اسلامی ندوشن،۱۳۹۱: ۱۳۱).

به عنوان نمونه، زیبایی ظاهری رودابه طی گفتگوی یکی از نامداران با زال مشخّص می‌شود:

پس پردهٔ او یکی دخترست تر است‌که رویش ز خورشید روشن
دو چشمش بسان دو نرگس به باغ ... مژه تیرگی برده از پرّ زاغ
(فردوسی،۱۳۶۶: ج۱/ بیت‌های ۲۸۷-۲۹۳)

نکتهی جالبی که در داستان‌های غنایی شاهنامه دیده می‌شود این است که فردوسی در توصیف زنان بیشتر بر توصیف ظاهری آن‌ها تأکید دارد و در طول داستان از زیبایی‌های باطنی آنان یاد می‌کند.

در گفتگوی گرگین با بیژن می‌توان به شخصیّت حسود گرگین پی‌برد (فردوسی،۱۳۶۶: ج۳/ بیت‌های ۱۰۳-۱۰۴)، در گفتگوی درونی گیو با خودش می‌توان به حسّ انتقامجویی وی پی‌برد، امّا بیشتر از آن می‌توان دریافت که گیو انسانی دوراندیش و عاقبت‌نگر است و می‌داند که با انتقام گرفتن و کشتن گرگین کاری درست نمی‌شود. (فردوسی،۱۳۶۶: ج۳/ بیت‌های ۴۸۲-۴۸۶). یا از طریق گفتگوی تهمینه با رستم، عشق و علاقهٔ او و نیز خرد و او مشخّص می‌شود (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت‌های ۶۱-۷۸). از گفتگوی میان گیو و نوذر می‌توان دریافت که بین آنان بر سر تصاحب زیبارو جدال درگرفته است (فردوسی،۱۳۶۶:

ج۲/ بیت ۴۶). نیرنگ و حیله‌گری سودابه و عدم اعتماد کاووس به او طی گفتگوی کاووس با سودابه مشخّص می‌شود (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت‌های ۵۲۳-۵۲۷). گفتگوها در شاهنامه به دو صورت است:

الف) دیالوگ (dialogue)

دیالوگ یا گفتگوی دو طرفه که در آن دو طرف گفتگو سخن می‌گویند. گفتگوی عاشقانهٔ میان زال و رودابه در دیدار نخستین به‌ترین نمونهٔ این گفتگوی دوطرفه است (فردوسی،۱۳۶۶: ج۱/ بیت‌های ۵۰۸-۵۵۱)؛ چرا که بنا به سخن سرّامی شاهنامه به کلّی از گفتگوهای عاشقانه خالی نیست (سرّامی،۱۳۸۸: ۳۲۵-۳۲۳). گفتگوی سیندخت با رودابه، زمانی که او را به خاطر عشق زال سرزنش می‌نماید:

به رودابه گفت: ای سرافراز ماه — گزین کردی از ناز بر گاه جاه
چه ماند از نکو داشتی در جهان — که ننمودمت آشکار و نهان
به مادر چنین گفت کای پر خرد... — ...همی مهر جان مرا بشکرد

(فردوسی،۱۳۶۶: ج۱/ بیت‌های ۷۳۲-۷۷۷)

سخن گفتن زال با سام (فردوسی،۱۳۶۶: ج۱/ بیت‌های ۹۵۰-۹۸۱) و سیندخت با سام (فردوسی،۱۳۶۶: ج۱/ بیت‌های ۱۱۱۴-۱۱۶۵)، گفتگوی کیخسرو و بیژن برای انجام مأموریّت (فردوسی،۱۳۶۶: ج۳/ بیت‌های ۸۲-۸۷)، گفتگوی بیژن و گیو هنگامی که به بیشهٔ گرازان رسیدند (فردوسی،۱۳۶۶: ج۳/ بیت‌های ۱۰۰-۱۰۴) گفتگوی بیژن و دایهٔ منیژه (فردوسی،۱۳۶۶: ج۳/ بیت‌های ۱۷۹-۱۸۸)، گفتگوی بیژن با افراسیاب هنگامی که در کاخ گرفتار شد (فردوسی،۱۳۶۶: ج۳/ بیت‌های ۲۷۶-۳۰۳)، گفتگوی گرگین با گیو هنگامی که بدون بیژن از ارمان بازگشت (فردوسی،۱۳۶۶: ج۳/ بیت‌های ۴۳۵-۴۷۷)، گفتگوی رستم و گیو زمانی که گیو نامهٔ کیخسرو را به رستم رساند (فردوسی،۱۳۶۶: ج۳/ بیت‌های ۶۲۹-۶۳۷ و ۶۳۸-۶۷۰)، گفتگوی رستم و شاه سمنگان (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت‌های ۳۳-۴۴)، گفتگوی رستم و تهمینه (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت‌های ۶۰-۷۸)، گفتگوی زیبارو (مادر سیاوش) با کاووس (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت‌های ۵۴-۵۹)، گفتگوی کاووس و سودابه زمانی که سیاوش سربلند از آزمایش بیرون آمد و خیانت سودابه آشکار شد (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت‌های ۵۲۲-۵۳۲)، گفتگوی سیاوش با کیکاووس مبنی بر عفو و بخشش سودابه که از سوی کاووس موافقت می‌شود (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت‌های ۵۳۹-۵۴۴) از نوع گفتگوی دو طرفه است.

ب) مونولوگ (monologue)

مونولوگ همان گفتگوی یک طرفه است. در این نوع با تمام شدن سخن گوینده، گفتگو تمام است و نیازی به پاسخ نیست (ر.ک: سرّامی،۱۳۸۸: ۲۵۹). بلکه خواننده منتظر انجام عمل است. گفتگوی زال با زن سخنوری که همراه او بود (فردوسی،۱۳۶۶: ج۱/ بیت‌های ۷۰۰-۷۰۷)، گفتگوی کیخسرو با بیژن دربارهٔ نیکوداشت منیژه (فردوسی،۱۳۶۶: ج۳/ بیت‌های ۱۲۶۸-۱۲۷۰)، سخن رستم با تهمینه زمانی که مهرهٔ بازوی خود را بدو داد بود (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت‌های ۸۵-۸۹)، دلداری دادن سیاوش به کاووس قبل از ورود به آتش (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت‌های ۴۹۱-۴۹۴) از نوع گفتگوی یک طرفه است.

البتّه تک‌گویی‌های درونی نیز جزو این دسته قرار می‌گیرد. در تک‌گویی‌های درونی، گوینده قصد ندارد کسی را از اندیشه و افکار خود آگاه کند (داد،۱۳۸۵: ۱۶۰). به عنوان نمونه گفتگوی سام با خودش، زمانی که نامهٔ زال مبنی بر آرزوی ازدواج با رودابه به دستش می‌رسد (فردوسی،۱۳۶۶: ج۱/ بیت‌های ۶۶۱-۶۶۵)، گفتگوی گرگین با بیژن زمانی که سعی در فریفتن او داشت (فردوسی،۱۳۶۶: ج۳/ بیت‌های ۱۲۷-۱۴۶)، و نیز گفتگوی بیژن با خدا، زمانی که پس از به هوش آمدن خود را در کاخ افراسیاب می‌بیند (فردوسی،۱۳۶۶: ج۳/ بیت‌های ۲۱۹-۲۲۲)، گفتگوی درونی رستم با خودش وقتی که رخش را پیدا نمی‌کند (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت‌های ۲۴-۲۷)، سخن گفتن کاووس با خودش، زمانی که ادّعای سودابه را مبنی بر خیانت سیاوش را می‌شنود:

دل شاه کاووس شد بدگمان — برفت و پر اندیشه شد یک زمان

همی گفت این را چه درمان کنم؟ — نشاید که این بر دل آسان کنم

(فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت‌های ۴۰۳-۴۰۴)

گفتگوی درونی سیاوش با خود هنگامی که سودابه او را می‌بوسد و در آغوش می‌کشد (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت‌های ۲۷۹-۲۸۳) که بیشترین گفتگوهای درونی در داستان سودابه و سیاوش دیده می‌شود. قابل ذکر است که مونولوگ‌ها در شاهنامه قابل توجّهند؛ چرا که این گفتگوها از نظر مخاطب متفاوتند. گاه مخاطب خود فرد است، گاه خداوند است، گاه انسانی دیگر.

تقسیم‌بندی دیگری نیز در گفتگوها می‌توان در نظر گرفت: گفتگوهای مکتوب و گفتگوهای شفاهی که هر کدام از این انواع تقسیم‌بندهای جزئی‌تری نیز دارند:

۱) گفتگوهای شفاهی: الف) گفتگوهای دو طرفه که هر که هم گوینده و هم شنونده حضور دارند. این گفتگوها گاه به صورت جملات خبری هستند و گاه به صورت سؤال و

جواب. ب) گاه هر چند هر دو طرف گفتگو حضور دارند، امّا تنها یک طرف سخن می‌گوید و مخاطب به سخنان گوش داده، بدان جامعهٔ عمل می‌پوشاند. البتّه گاهی اوقات فقط در حکم شنونده‌ای خوب تنها به سخنان گوش می‌دهد.

۲) گفتگوهای مکتوب، در واقع همان نامه‌نگاری‌هاست. این نوع گفتگو نیز مانند نوع قبل گاه هم‌راه با پاسخ است و گاه بدون پاسخ. نامه‌ها در داستان‌ها اهمیّت زیادی دارند. ریچارد سون (Richard Son) در قرن هجدهم شکلی از رمان را پایه گذاری نمود که شخصیّت‌های آن عواطف و احساسات خود را در قالب نامه‌ها بیان کنند (ر.ک: کوندرا،۱۳۶۸: ۷۱). گاهی شخصیّت‌های داستان از طریق نامه و گفتگوهای مکتوب عواطف و عقاید خود را به‌تر و راحت‌تر ابراز و بیان می‌کنند.

تقسیم‌بندی دیگری هم می‌توان برای گفتگوهای داستان در نظر گرفت و آن تقسیم بر اساس تعدّد مخاطبان است. گاه مخاطب یک نفر است، گاه دو نفر و گاهی هم مخاطب یک گروه است.

۲-۵-لحن (Tone)

لحن، آهنگ بیان نویسنده است و می‌تواند صورت‌های گوناگونی به خود بگیرد؛ خنده‌دار، گریه‌آور، جلف، جدّی و طنزآمیز باشد. لحن طرز برخورد نویسنده به موضوع و شخصیّت‌های داستان است (میرصادقی،۱۳۷۶: ۵۲۱).

معنای لحن در ادبیّات داستانی؛ یعنی حالت، نوع، طرز بیان واژه‌ها و جمله‌ها، چه از جانب شخصیّت و چه از سوی راوی (بی‌نیاز،۱۳۸۷: ۵۹). در واقع لحن آن دسته از شگردهایی است که نویسنده داستان به کار می‌گیرد تا حال و هوای خاصّی در داستانش پدید آورد، مثلاً حال و هوای تراژیک یا کمدیک یا رمانتیک (ایرانی،۱۳۸۰: ۵۹۶).

فردوسی لحن مطلوب خود را به سریع‌ترین و طبیعی‌ترین وجه ممکن به خواننده منتقل می‌کند. لحن سراسر داستان‌های شاهنامه حماسی است و ماجراهای غنایی، وحدت آن را از بین نبرده است (حمیدیان،۱۳۷۲: ۴۶۰). لحن فردوسی در شاهنامه دو گونه است. لحن کلّی که همان لحن اصلی حاکم بر داستان است و دیگر لحن جزئی که با توجّه به درونمایه و فضای حوادث داستان‌ها متفاوت است؛ به همین دلیل در جای جای شاهنامه تغییر لحن مشاهده می‌شود. فردوسی در داستان‌های عاشقانه و غنایی به فراخور شرایط لحن‌های متفاوت و متنوّعی به کار برده است که در این مجال به این لحن‌ها اشاره می‌شود:

لحن‌های مختلف داستان زال و رودابه عبارتند از: لحن اعتقادی، ستایش از پهلوان، گلایه‌آمیز، حق به جانب، خطایی، دعوت گرم و پر آب و تاب، گرم و نوازش‌آمیز، طنزآمیز، مفاخره، برخاسته از احساسات رقیق شاعرانه، بی‌پرده و جسورانه، پرخاشگرانه، لحن

تعارف‌آمیز عاشقانه، آمرانه، توهین‌آمیز هم‌راه با افسوس و دریغ، مژده و شادباش، ترس و خجالت، فلسفی و عالمانه، دلجویی و غمخواری، خواهش، تقاضا و لحن تحسین‌آمیز و تعارف‌آلود (صادقی،۱۳۹۰: ۸۰). لحن نصیحت‌آمیز، لحن غم و اندوه، خواهش و التماس، دلداری، لحن افسوس، تهدید و توهین، نفرین، مژده و نوید و ترس لحن‌های مختلف داستان بیژن و منیژه محسوب می‌شوند. لحن در داستان رستم و تهمینه عاشقانه، غم‌انگیز و حسرت‌بار، سرزنش‌آمیز، گلایه‌آمیز، تهدیدآمیز و تند، تحسین‌آمیز، لحن درخواست و تقاضا و شادی‌آمیز است و در داستان سودابه و سیاوش با لحن‌های گوناگون شادمانه، ستیزه و جدال، خشم و تندی، گرم صمیمانه، پرخاشگرانه، تعریض، آفرین و شادباش، نوحه و سوگوارانه، پند و اندرز، هوس و شهوت، مکر و حیله، شرم و خجالت، لحن اعتقادی، غم و اندوه، ترس و اضطراب، مهربانانه، تهدید، دلداری، حق به جانب، درخواست و تقاضا برخورد می‌کنیم.

۲-۶-زاویه‌ی دید (point of view)

هر نویسنده‌ای از دیدگاهی خاص به داستان خود می‌نگرد که به آن زاویهٔ دید یا دیدگاه می‌گویند. زاویهٔ دید یعنی اینکه چه کسی داستان را بگوید و به دنبال آن داستان باید چگونه گفته شود (سلیمانی،۱۳۶۵: ۷۴). به عبارت روش روایت داستان است. اینکه مثلاً راوی خود نویسنده است (زاویهٔ دید بیرونی) یا یکی از شخصیّت‌های داستان (زاویهٔ دید درونی) (روزبه،۱۳۸۱: ۴۱).

زاویه‌ی دید به طور کلّی یا اوّل شخص است یا سوّم شخص. در شیوهٔ اوّل شخص (من روایتی)، داستان از زاویهٔ دید شخصیّت اصلی روایت می‌شود و یا از زاویه‌ی دید شخصیّتی فرعی و شیوهٔ سوّم شخص نیز داستان از زبان و دانای کل نقل می‌شود. (داد،۱۳۸۵: ۲۳۰).

زاویه‌ی دید فردوسی در داستان‌های غنایی و عاشقانه سوّم شخص و بیرونی است. او در این داستان‌ها دانای کلّ مطلق است که به همهٔ حوادث اشراف دارد. البتّه گاه دیده می‌شود که فردوسی نقل داستان‌ها را از زبان شخصیّت‌ها و از زبان راوی اوّل شخص بازگو می‌کند و او را در مرکز حوادث داستان قرار می‌دهد. هر چند فردوسی در داستان‌های زال و رودابه، بیژن و منیژه، رستم و تهمینه و سودابه و سیاوش، راوی «دانای کلّ غیر محدود داستان است، کمتر میل دارد که ذهنیّت شخصیّت‌ها را توضیح دهد و یا کنش‌ها و تضادها را تفسیر کند» (طالبیان و حسینی،۱۳۸۳: ۱۰۸)، با این وجود در این داستان‌ها شاهد تغییر زاویهٔ دید هستیم. نمونه‌های آن را در گفتگوی درونی سام با خودش دربارهٔ ازدواج زال (فردوسی،۱۳۶۶: ج۱/ بیت‌های ۶۶۱-۶۶۵)، گفتگوی درونی رستم زمانی که رخش را پیدا نمی‌کند (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت‌های ۲۴-۲۷)، سخن گفتن کاووس با خودش، زمانی

که ادّعای سودابه را مبنی بر خیانت سیاوش را می‌شنود (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت‌های ۳۳۹-۳۴۰) می‌بینیم که زوایهٔ دید به اوّل شخص تغییر پیدا کرده است.

۲-۷-صحنه (Setting)

صحنه یا زمان و مکان که مندنی‌پور از آن به جایگاه تعبیر می‌کند. (مندنی‌پور،۱۳۸۴: ۱۱۳)، دو بُعد لازم هر حادثه هستند که داستانی را بدون این دو نمی‌توان یافت. زمان ممکن است که بسیار کم و محدود باشد، ولی در هر حال هست و مکان ممکن است تنها یک اتاق کوچک و یا خیالی باشد و غیرواقعی، ولی در هر حال وجود آن برای داستان لازم است (عبداللّهیان،۱۳۸۱: ۳۴).

«در شاهنامه مانند سایر حماسه‌های طبیعی، زمان و مکان را ارج و بهایی نیست.» (صفا،۱۳۷۹: ۲۴۰). زمان کلّی داستان‌های شاهنامه مبهم و مربوط به روزگاران باستان و کهن است. همان طور که فردوسی بدان اشاره می‌کند:

ز گفتار دهقان یکی داستان　　بپیوندم از گفتهٔ باستان

(فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت ۷)

کهن گشته این داستان‌ها ز بن　　کنون نو کند روزگار کهن

(فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت ۹)

جدا از ابهام زمانی و مکانی شاهنامه، در داستان‌های مورد بررسی به زمان‌ها و مکان‌هایی اشاره شده که در این بخش آورده می‌شوند:

زمان: شب و روز و فردا، مه فرودین در داستان زال و رودابه، شب، روز، بانگ خروس، نوروز، سه روز، روز چهارم در داستان بیژن و منیژه، یک بهره از تیره شب، شب، روز، بامداد در داستان رستم و تهمینه، باستان، روز، یکروز، یکی روز، دوش، نه ماه، روزگار، یک هفته، هفت سال، سه روز، روز چهارم در داستان سودابه و سیاوش.

مکان: کشور هندوان، ایران، کاول (کابل)، گرگساران، کاخ مهراب، بارگاه، رودبار، بام، ایوان، حجره، خانه ... در داستان زال و رودابه، که صحنه‌های مکانی این داستان بین ایران و کابل در حرکتند. دشت، ارمان، توران، کاخ افراسیاب، ایوان رستم، چاه در داستان بیژن و منیژه، مرز توران، شهر سمنگان، مرغزار، خوابگه، شهر ایران، زابلستان در داستان رستم و تهمینه و دشت دغوی، بیشه، ایران، کاخ کاووس، زابلستان، شبستان سودابه، ایوان شاه، هاماوران در داستان سودابه و سیاوش مکان‌های اشاره شده در این چهار داستانند.

نکته‌ی جالب این است که ظرف زمانی اغلب در حال انتقال از شب به روز یا روز به شب است که نمونه‌های آن آورده می‌شود: «چو شب روز شد پردهٔ بارگاه» (فردوسی،۱۳۶۶: ج۱/

بیت ۹۱۷)، «چو خورشید تابان برآمد ز کوه» (فردوسی،۱۳۶۶: ج۱/ بیت ۱۲۸۲)، «چُن از کوه خورشید سر برزدی» (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت ۹۱). این انتقال و جابجایی در مکان‌ها نیز دیده می‌شود، مثلاً پیکی که نامهٔ زال را از کابل به گرگساران نزد سام برد (فردوسی،۱۳۶۶: ج۱/ بیت ۶۴۳)، یا رفتن رستم به مرز توران و شهر سمنگان (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت ۱۰) و رفتن طوس و گیو به همراه زیباروی از دشت دغوی به ایران (فردوسی،۱۳۶۶: ج۲/ بیت ۴۸) و ...؛ چرا که فردوسی «عملاً در هر قسمت داستان با مشکل انتقال اشخاص از یک محل و زمان به محل و زمان دیگر روبه‌رو است» (فرد،۱۳۷۷: ۱۲۱).

۳- نتیجه‌گیری

در این پژوهش عناصر چهار داستان غنایی و عاشقانه‌ی شاهنامه یعنی زال و رودابه، بیژن و منیژه، رستم و تهمینه و سیاوش و سودابه بررسی شد و نتایج زیر به دست آمد:

-طرح و پیرنگ داستان‌ها محکم و استوار است؛ زیرا فردوسی در بیان علّی و معلولی وقایع دقّت داشته و حوادث را زنجیروار به هم پیوسته است. داستان‌ها با مقدّمه‌ای آغاز می‌شوند، گرهی در داستان پیش می‌آید و آن کشمکش بر سر عشق است. داستان به اوج خود می‌رسد. گره داستان گشوده می‌شود و در نهایت به پایان می‌رسد. این روال در داستان رستم و تهمینه به خاطر کوتاهی داستان و کم بودن حوادث با سرعت بیشتری روی می‌دهد. اوج و فرودهای بسیاری در داستان‌ها دیده می‌شود که سرانجام به آرامش و وصال منتهی می‌شود، بجز داستان سودابه و سیاوش که ظاهراً به آرامش ختم می‌شود، ولی طوفانی بزرگ در پی دارد.

-درونمایه‌ی مسلّط در داستان‌های عاشقانه‌ی فردوسی، عشق است، امّا در کنار عشق، فردوسی می‌کوشد آرمان‌ها و آموزه‌های اخلاقی را که پیام داستان‌هاست، به صورت غیرمستقیم به خوانندگان منتقل کند. این درس‌های اخلاقی عبارتند از: اطاعت از امر شاه، فداکاری، وفاداری، اعتقاد به خداوند و یاری او، اعتقاد به تقدیر و سرنوشت، عفتّ و پاکدامنی، پاکی و آزادگی و خردورزی و ... .

-شخصیّت از عناصر مهم و سازنده در این داستان‌هاست. انواع شخصیّت‌ها را در این داستان‌ها می‌توان دید، اصلی، فرعی، ایستا، پویا، ساده، جامع و قهرمان. شخصیّت‌های زن، مرد، مثبت و منفی. او شخصیّت‌هایی خلق کرده که دارای ویژگی‌های روانی و فکری ویژه و منحصر به فردی هستند و واکنش آنان به حوادث و وقایع پیرامون، کاملاً با شخصیّت آن‌ها مطابقت دارد. فردوسی در پرورش شخصیّت‌ها دو روش به کار می‌گیرد: ارائهٔ مستقیم و غیرمستقیم. در نوع اوّل با شرح و توضیح مستقیم شخصیّت‌ها را به مخاطب معرّفی می‌کند،

ولی در نوع دوّم از ظاهر، قیافه، کنش و حتّی گفتگوی شخصیّتها برای شناساندن آنان به خواننده کمک می‌گیرد. هر چند با مهارت کامل شخصیّت‌ها را با توصیف قیافه، رفتار و کنش معّرفی می‌کند، ولی توانایی او در گفتگوهاست؛ چرا که اگر گفتگو را از داستان‌ها حذف کنیم چیزی باقی نمی‌ماند. همچنین گفتگوهای شاهنامه بسیار متنوّعند، گفتگوهای مکتوب، شفاهی، دیالوگ و مونولوگ (یک طرفه و تک‌گویی درونی) ... . روی هم رفته باید گفت که اوج هنرمندی فردوسی در شخصیّت‌پردازی است. این شخصیّت‌ها وقتی با ذهن توانمند و ذوق ذاتی فردوسی پردازش می‌شوند، جذّاب و ماندگار شده و مخاطب برای پیگیری سرنوشت آنان تا پایان با سراینده هم‌راه می‌شود.

-لحن داستان‌های شاهنامه دو گونه است: لحن کلّی که عاشقانه و غنایی است و لحن‌های متفاوتی که در داستان‌ها دیده می‌شود و بسیار متنوّع است: غم، شادی، خشم، سرزنش، طعنه، اعتراض، افسوس، خجالت، خواهش، تحسین، نفرین، جدال، صمیمانه، دلداری و... . همین لحن‌های متفاوت فضای داستان را از یکنواختی دور و خواندن را برای مخاطب جذّاب و لذّت‌بخش می‌کند و سبب تأثیر بیشتر در دل خواننده می‌شود.

-زاویهٔ دید غالب در این داستان‌ها به سه صورت سوّم شخص بیرونی و از دید راوی دانای کلّ مطلق است؛ یعنی فردوسی به عنوان دانای کل از بیرون داستان آن را گزارش می‌دهد و تمام حالات و اعمال شخصیّت‌ها و رویدادها را شرح می‌دهد و بازگو می‌کند. البتّه گاه به راوی درونی اوّل شخص تغییر زاویه می‌دهد.

-زمان و مکان وقوع داستان‌ها، یکی از ابهامات شاهنامه است. امّا این امر دلیل بر این نیست که در داستان‌ها به هیچ زمان و مکانی اشاره نشده است؛ چرا که وجود این عناصر برای داستان لازم و ضروریست؛ از همین رو در داستان‌های مورد نظر با زمان‌ها و مکان‌ها روبرو میشویم که در برخی موارد این صحنه‌ها در حال انتقالند. وجود عنصر صحنه در شاهنامه بیانگر این است که رویدادها و حوادث داستان‌ها در محدودهٔ زمانی و مکانی جریان دارند و داستانها ساختاری واقعی دارند.

-در نهایت باید گفت ابوالقاسم فردوسی بسیار هنرمندانه، همهٔ عناصر منظومه‌های عاشقانه و غنایی را در راستای یک هدف مهم به کار برده و آن انسجام در ساختار این داستان‌ها و خلق شاهکاری سترگ و ماندگار است.

منابع

۱-اخوت، احمد. (۱۳۷۱). **دستور زبان داستان**، اصفهان: فردا.

۲-اسلامی‌ندوشن، محمّدعلی. (۱۳۹۱). **زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه**، تهران: انتشار.

۳-ایرانی، ناصر. (۱۳۸۰). **هنر رمان**، تهران: آبانگاه.
۴-براهنی، رضا. (۱۳۶۲). **قصّه‌نویسی**، تهران: نشر نو.
۵-بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۷). **درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی با اشاره‌ای موجز به آسیب‌شناسی رمان و داستان کوتاه ایران**، تهران: افراز.
۶-جزینی، محمّدجواد. (۱۳۸۵). **الفبای داستان‌نویسی**، تهران: هزارهٔ ققنوس.
۷-حمیدیان، سعید. (۱۳۷۲). **نوشته‌های بی‌سرنوشت**، تهران: مرکز.
۸-داد، سیما. (۱۳۸۵). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.
۹-دقیقیان، شیرین‌دخت. (۱۳۷۱). **منشأ شخصیّت در ادبیّات داستانی**، تهران: نویسنده.
۱۰-روزبه، محمّدرضا. (۱۳۸۱). **ادبیّات معاصر ایران (نثر)**، تهران: روزگار.
۱۱-زرّین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۲). **ارسطو و فن شعر**، تهران: امیرکبیر.
۱۲-سرّامی، قدمعلی. (۱۳۸۸). **از رنگ گل تا رنج خار (شکل‌شناسی قصّه‌های شاهنامه)**، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۳-سلیمانی، محسن. (۱۳۶۵). **تأمّلی در باب داستان**، تهران: حوزهٔ هنری.
۱۴-صادقی، اسماعیل. (۱۳۹۰). «بررسی عناصر داستانی «زال و رودابه»، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، شمارهٔ ۴، تابستان، صص۶۹-۹۲.
۱۵-صفا، ذبیح الله. (۱۳۷۹). **حماسه‌سرایی در ایران**، تهران: امیرکبیر.
۱۶-طالبیان، یحیی و حسینی، نجمه. (۱۳۸۳). «ساختار داستانی زال و رودابه»، پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۵، پاییز، صص۹۵-۱۱۶.
۱۷-عابدی، داریوش. (۱۳۸۵). **پلی به سوی داستان‌نویسی**، تهران: مدرسه.
۱۸-عبداللّهیان، حمید. (۱۳۸۱). «داستان و شخصیّت‌پردازی در داستان»، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران، سال چهل و نهم، تابستان و پاییز، شمارهٔ ۲، صص ۴۰۹-۴۲۵.
۱۹-غفوریان، هانیه. (۱۳۸۸). «ادب غنایی در حماسهٔ فردوسی»، نامهٔ پارسی، پاییز و زمستان، شمارهٔ ۵۰-۵۱، صص ۸۶-۹۴.
۲۰-فرد، رضا. (۱۳۷۷). **آموزش داستان کوتاه**. تهران: امیرکبیر.
۲۱-فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۶۶). **شاهنامه**، به کوشش جلال خالقی‌مطلق، نیویورک: Bibliotheca Persica.
۲۲-فورستر، ادوارد مورگان. (۱۳۷۵). **جنبه‌های رمان**، ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: جیبی با همکاری امیرکبیر.

۲۳-کوندرا، میلان. (۱۳۶۸). **هنر رمان**، ترجمهٔ پرویز همایونفر، تهران: گفتار.
۲۴-ماسه، هانری. (۱۳۵۰). **فردوسی و حماسهٔ ملّی**، ترجمهٔ مهدی روشن‌ضمیر، تبریز: دانشگاه تبریز.
۲۵-محبّتی، مهدی. (۱۳۸۱). **پهلوان در بن‌بست**، تهران: سخن.
۲۶-مستور، مصطفی. (۱۳۷۹). **مبانی داستان کوتاه**، تهران: مرکز.
۲۷-مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۸۴). **کتاب ارواح شهرزاد (سازه‌ها و شگردها و فرم‌های داستان)**، تهران: ققنوس نو.
۲۸-موام، سامرست. (۱۳۷۰). **دربارهٔ رمان و داستان کوتاه**، ترجمهٔ کاوه دهگان، تهران: امیرکبیر (کتابهای جیبی).
۲۹-میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶). **ادبیّات داستانی (قصّه، رمانس، داستان کوتاه، رمان)**، تهران: سخن.
۳۰-میور، ادوین. (۱۳۸۸). **ساخت رمان**، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: علمی و فرهنگی.
۳۱-ولچل، سندی. (۱۳۷۸). «فقط پنج ثانیه فرصت دارید»، کتاب داستان همشهری، سال اوّل، شمارهٔ۱، صص۱۴۹-۱۵۱.
۳۲-یزدانی، زینب. (۱۳۷۸). **زن در شعر فارسی**، تهران: فردوس.
۳۳-یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۴). **هنر داستان‌نویسی**، تهران: نگاه.