

فصلنامه علمی پژوهشی کاوش‌نامه
سال چهاردهم (۱۳۹۲)، شماره ۲۶

روایت‌شناسی داستان فرود سیاوش*

مینا بهنام

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر محمدجعفر یاحقی^۱

استاد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

رویکرد روایت‌شناسی در قالب تحلیل ساختاری متون به ما امکان می‌دهد تا از طریق بررسی فرم یک اثر ادبی به نظام معنایی فراسوی آن دست یابیم. همچنین از گذر بررسی ساختار و عناصر شکل دهنده روایت‌ها، در آثاری که حاوی قصه‌ها و روایت‌های گوناگونی از یک ژانر ادبی مانند حماسه هستند دریابیم که اصولی واحد، مشابه و تکرار شونده وجود دارد که در میان داستانها و روایت‌های موجود در یک اثر ادبی مشابهت ایجاد می‌کند. بر این اساس «داستان فرود» از شاهنامه فردوسی را برگزیدیم تا با رویکردی روایت‌شناسانه مورد بررسی و بازکاوی قرار دهیم و نقش فردوسی را در مقام راوی- نویسنده تلویحی در این روایت روشن کنیم. بررسی داستان نشان می‌دهد که عنصر دگردیسی و استحاله شخصیت در روند روایت و شکل‌گیری پی‌رفت‌ها تأثیر نهاده است و طوس که در پی رفت نخستین داستان، نقش قهرمان را بر عهده دارد، در پی رفت دوم با گونه‌ای دگردیسی کرداری به قهرمان دروغین یا ضد قهرمان بدل می‌شود و کارکرد و نقش ویژه دیگری می‌یابد. همچنین در پایان این بررسی می‌توان بهرام را بر بنیاد کارکردهای مثبت وی به عنوان قهرمان برتر در داستان معرفی کرد. وجود هفت کارکرد متفاوت از الگوی روایی پراپ در داستان مورد نظر از تفاوت نوع روایتگری فردوسی در شاهنامه در مقایسه با روایت‌گری در داستانهای عامیانه حکایت می‌کند و می‌تواند به عنوان یکی از ضعف‌های این الگوی روایی در تحلیل متون روایی مبنی بر وجود الگویی ثابت برای همه روایت‌ها باشد.

واژگان کلیدی: روایت‌شناسی، کارکرد شخصیت، قهرمان، ضد قهرمان، دگردیسی قهرمان، توالی رویدادها.

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۰/۰۸/۰۷

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۰۱/۲۰

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Mn_behnam@yahoo.com

۱- درآمد

در قلمرو ادبیات کلاسیک فارسی، آثار ارزشمندی به چشم می‌خورد که هر یک از آنها به تنهایی موجبات اقتدار و سربلندی ادب فارسی را تا کنون فراهم کرده‌اند. امروزه مدد جستن از نظریه‌های ادبی مدرن برای بازکاوی و بازنگری در این شاهکارها، نه فقط ارزش‌های نهفته در این آثار را بیش از گذشته به ما می‌نمایاند بلکه سبب می‌شود تا با دیدی وسیع‌تر و مبتنی بر اصول علمی به تحلیل و بررسی این آثار بپردازیم. شاهنامه فردوسی از جمله آثاری است که به سبب داشتن خصوصیات والای حماسی و پهلوانی، مجالی وسیع برای تحقیق و پژوهش در حوزه‌های مختلف نقد ادبی در اختیار مخاطبان قرار می‌دهد.

هنر داستان‌نویسی و شخصیت‌پردازی فردوسی به عنوان راوی- نویسنده تلویحی داستانهای شاهنامه سبب شده نظریه‌های ادبی مدرن از جمله دانش روایت‌شناسی به گونه‌ای اصولی و کاربردی برای تحلیل و بازکاوی داستان‌ها مورد استفاده قرار گیرد. رویکرد روایت‌شناسی زمینه درک بهتر خواننده از متن شاهنامه را فراهم و جذابیت داستان‌های شاهنامه را برای مخاطب دوچندان می‌کند.

در این پژوهش سعی شده است که قابلیت‌های روایت‌گری فردوسی در نقل داستان فرود سیاوش از یک سو و ظرفیت موجود در اجزای داستان از جمله پی‌رفت‌ها، شخصیت‌ها و دگردیسی‌هایی که در برجسته شدن این داستان مؤثر بوده است، از دیگر سو به نمایش گزارده شود.

در مغرب زمین برای ارائه ساختاری یکسان و طرحی قانون‌مند از داستان‌های حماسی جهان تلاش‌هایی صورت گرفته است. از دیدگاه آلبرت لرد و گرینتسر (Loard & Grintser) الگوی ساختاری قصه حماسی همیشه یک اسطوره تقویمی است؛ از این رو تکرارپذیر است. قصه‌ای که قهرمان آن مانند ایزد بانوی باروری اسطوره‌ها، به شکل دوره‌ای می‌میرد و مجدداً زنده می‌شود. ولادیمیر پراپ نیز در تقسیم بندی قصه‌های عامیانه روسی، بعد از قصه‌های اساطیری‌ای و حماسی، قصه پریوار را

قرار می‌دهد؛ قصه‌ای که ساختار آن مانند دو نوع یاد شده است. برای مثال سفر در ساختار و طرح هر سه نوع این قصه‌ها جایگاه محوری دارد (اخوت، ۱۳۷۱، ص ۲۸۴). از آنجا که الگوی روایی داستان‌های عامیانه و داستان‌های اسطوره‌ای-پهلوانی شباهت بسیاری با یکدیگر دارد، الگوی روایی ولادیمیر پراب (Prop, Vladimir) را به عنوان مبنای نظری تحقیق در نظر گرفتیم. گرچه این نظریه در اندک مواردی از جمله چگونگی پایان یافتن داستان و یا استحاله شخصیت از الگوی به کار رفته در داستان فرود، که یک تراژدی است، فاصله می‌گیرد و این مطلب خود یکی از وجوه تفاوت روایت در تراژدی و روایت در قصه عامیانه محسوب می‌شود.

۲- کلیاتی پیرامون روایت

حوزه موجودیت روایت‌ها بسیار گسترده است. تداوم زندگی و حیات به آفرینش روایت‌ها منجر می‌شود و کنش ارتباطی میان انسان‌ها با یکدیگر بر مبنای دریافت‌های گوناگون آنها از روایت‌های موجود شکل می‌گیرد. از آنجا که هیچ دوفری در جهان وجود ندارد که از موضوعی واحد، روایتی یگانه را عرضه کند می‌توان گفت که به تعداد تمامی انسان‌ها در جهان روایت وجود دارد. از این روست که رولان بارت (Barthes, Roland) روایت را پدیده‌ای عام و جهان شمول می‌داند و معتقد است که این پدیده می‌تواند به کلام، گفتاری یا نوشتاری، به تصویر ثابت یا متحرک، به ایما و اشاره بیان شود و در تمامی جلوه‌های فرهنگ بشری مانند ادبیات داستان، ادبیات نمایشی، سینما، فکاهی، تاریخ و اسطوره نمود یابد (هرمن، ۲۰۰۷، ص ۷). با این حال، گاه، یک روایت به سبب مهارت راوی، برجستگی بیشتری می‌یابد؛ گرچه ممکن است همان روایت پیش از آن از زبان شخصی دیگر جاری شده باشد و مخاطب چندانی نیافته باشد. بنابراین طرز تفکر و نظام اندیشگی راوی به وضوح بر شکل درونی روایت و مراحل گوناگون آن تأثیر می‌گذارد.

با وجود اختلاف نظری که در تحلیل روایت‌ها میان روایت‌شناسان وجود دارد، اصول کلی موجودیت روایت روشن و مشخص است و ایشان بر روی چند مقوله در تعریف روایت اتفاق نظر دارند. در ذیل به چند تعریف برجسته در این زمینه اشاره می‌شود:

ولادیمیر پراپ نظریه پرداز روسی، عمده نظریات خود را درباره روایت، در سال ۱۹۳۸ در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان منتشر کرد. پراپ، روایت را این گونه تعریف می‌کند: «متنی که تغییر وضعیت را از حالت پایدار به حالت ناپایدار و دوباره بازگشت آن را به حالت اولیه نشان می‌دهد». پراپ این تغییر وضعیت را رخداد (Event) می‌نامد (پراپ، ۱۳۶۸، ص ۴۳).

تروتان تودوروف (Todorov, Tezvetan) کنش شخصیت‌ها را در شکل‌گیری روایت، امری محوری می‌داند. به اعتقاد وی «در روایت باید کنشی برملا شود و تغییر و تحولی صورت گیرد. در واقع هر تغییر و تحولی به منزله حلقه روایی دیگری است که به زنجیره داستان افزوده می‌شود. بدین ترتیب کنش‌ها یکی پس از دیگری می‌آید و در اغلب موارد با یکدیگر رابطه‌ای علت و معلولی برقرار می‌کنند» (تودوروف، ۱۳۷۷، ص ۹۰). طبق نظر وی داستان با وضعیتی پایدار شروع می‌شود، سپس نیرویی تعادل آن را برهم می‌زند و موقعیت ناپایداری ایجاد می‌شود و با کنش قهرمان داستان، موقعیت دوباره به حالت پایدار برمی‌گردد.

یکی دیگر از تعاریف روایت توسط ژرار ژنت (Genette, Gerard) مطرح شده است. ژنت روایت را همان کنش گزارشگری بر می‌شمارد (احمدی، ۱۳۷۸، ص ۳۱۵). وی بر دو عنصر راوی و حکایت از پیش موجود توجه داشته است. به ویژه بر نقش راوی داستانی تأکید ورزیده و نحوه حضور وی در داستان را به تفصیل مورد بررسی قرار داده است.

مایکل تولان (Toolan, Michael J.) روایت را بازگویی اموری می‌داند که از نظر زمانی و مکانی از راوی فاصله دارند. راوی چیزهایی را برای مخاطب خود بازگو می‌-

کند که در گذشته‌های دور اتفاق افتاده‌اند (تولان، ۲۰۰۱، ص ۲). این تعریف نشان می‌دهد که از دیدگاه وی در هر روایت دو جزء اساسی و بنیادین وجود دارد: یکی حادثه و موضوع محوری‌ای که روایت می‌شود و دیگری گوینده‌ای که آن حادثه را به زبان و شگردهای خاص خود بازگو می‌کند.

وی، همچنین ویژگی‌هایی را برای عموم روایت‌ها در نظر می‌گیرد، از جمله این که روایت‌ها ساخته و پرداخته ذهن بشر هستند و از حقیقت محض به دورند؛ در بسیاری از روایت‌ها اجزایی تکرار شونده و مشابه دیده می‌شود که می‌توان آنها را بر مبنای شاخصه‌های موجود در روایت‌شناسی دسته‌بندی کرد. به علاوه خط سیری در همه روایت‌ها نمودار است؛ بدین شکل که در آغاز نوعی نظم و هماهنگی و در میانه آشفتگی و در پایان بازگشت به تعادل نخستین دیده می‌شود (همان، صص ۴-۵). تأکید وجود خط سیر در روایت‌ها را پیش از این ارسطو در بوطیقا نیز مطرح کرده و بین وضعیت آغاز، میانه و پایان روایت‌ها تفاوت قائل شده بود (ارسطو، ۱۳۴۳، ص ۶۲).

۳- فردوسی در مقام راوی - نویسنده تلویحی

برای بشر هیچ چیز طبیعی‌تر از قصه‌گویی نیست. بی‌شک هیچ فرهنگ انسانی هرچند بدوی، نمی‌توان یافت که از داستانهای خاص خود و عادات داستان‌گویی اسطوره‌هایی در باب منشأ جهان، افسانه‌هایی در باب قوم و تبار... برخوردار نباشد... (میلر، ۱۳۷۷، صص ۷۳-۷۴).

شاهنامه به عنوان متنی کلان در حوزه ادب حماسی، حاوی الگوهای روایی است که با ناخودآگاه ذهن انسان ارتباط برقرار می‌کند. از اینرو می‌توان ردپای فرضیات برخی از زبان‌شناسان معاصر که به ساخت‌های کلان مشترک میان اذهان بشر توجه نشان می‌دهند، در آن جستجو کرد. مقصود از ساخت کلان همان چارچوب فکری و ذهنی نویسنده است که به صورت دانش زبانی (linguistic knowledge) در حافظه وی ضبط شده است؛ یعنی هر شخصی برای هر مضمون زبانی طرح معینی را در پیش

می‌گیرد که برخاسته از دانش مشترک با افراد دیگر است و ایجاد ارتباط را برای وی میسر می‌سازد (یارمحمدی، ۱۳۷۳، ص ۲۷۷). لباو و والتسکی فرضیه‌ای را بیان می‌کنند که بر مبنای آن ساختارهای بنیادین روایت را می‌توان در صورت‌های شفاهی تجربه شخصی یا همان روایات عادی عامه مردم یافت (تولان، ۱۳۸۶، ص ۲۵۸).

بورا (C.M.Bowra) پژوهشگر انگلیسی بر این عقیده است که زبان حماسه را می‌توان به دو گونه مستقل تقسیم کرد. یکی ادامه سنت حماسه سرایی شفاهی که مطابق آن شاعر قبلاً جزئیات روایتی‌ای را که می‌خواهد نقل کند از بر می‌داند و گنجینه بزرگی از عبارات‌های از پیش ساخته را به همراه دارد، گرچه اگر شاعر ابتکار داشته باشد می‌تواند عبارات‌هایی از همان دست به این گنجینه بیفزاید و گونه دیگر زبان حماسی پس از رواج خط دیده می‌شود که حماسه‌سرایان امکان یافتند تا با آزادی بیشتر به گزینش واژگان بپردازند. با این همه نمی‌توان تأثیر کهن الگوی روایت را در شکل دوم زبان حماسی نیز نادیده گرفت (خالقی مطلق، ۱۳۸۶، ص ۷۴).

فردوسی به عنوان راوی- نویسنده دانای کل، کسی که از میراث روایی راویان بزرگ آگاه است و این روایت‌ها را در شاهنامه به شکل کلیتی به هم پیوسته نقل می‌کند، در حقیقت، حماسه‌ای کلان می‌آفریند که در آن «انسان در چهره‌های گوناگون خویش از کیومرث تا یزدگرد در آیند و روند است» (سرامی، ۱۳۶۸، ص ۶۰).

اگر بپذیریم که فردوسی علاوه بر این که قصد داشته است سرگذشت افتخارآمیز ملتش را به نظم بکشد، می‌خواسته با سرودن شاهنامه اثری داستانی بیافریند، باید روشن شود که برای واقع‌نمایی داستانها و افزایش هیجان مخاطب خود برای پی‌گیری وقایع و رخدادها از چه شگردها و شیوه‌هایی بهره گرفته است؟ از طریق روایاتی که فردوسی بیان می‌کند، درمی‌یابیم که وی در روایت‌گری با جزئیات و پرورش متن روایت بسیار مهارت دارد. وی روایت خود از داستان فرود را با ذکر موقعیت و توصیف زمان و مکان آغاز و سپس از حضور در صحنه اصلی داستان پرهیز می‌کند و گاه گاهی در فواصل رویداد‌های مهم ظاهر می‌شود و برای هشدار به مخاطب خود جملاتی را می‌-

آورد که متفکرانه و خردمندانه است. در این داستان راوی به طور مستقیم در هشت قسمت داستان به ترتیب زیر ظاهر می‌شود و جزئیاتی مربوط به شخصیت‌ها را بیان می‌کند: ۱- آغاز داستان ۲- سرزنش تخوار ۳- بعد از مرگ فرود ۴- پس از شکست طوس از توران ۵- بار دیگر پیرامون طوس ۶- پس از مرگ بهرام ۷- سرزنش طوس و بی‌خردی ۸- بعد از دفن فرود، ریونیز و زرسپ.

به این ترتیب راوی داستان فرود، اگرچه نقش یکی از فه‌رمانان اصلی را در روند طولی داستان ایفا نمی‌کند، در لابه‌لای حرکت‌های موجود در داستان و کنش شخصیت‌ها حضور فعال دارد و به طور تلویحی با مخاطب سخن می‌گوید. این مطلب یعنی حضور نویسنده در مقام راوی دانای کل و ارائه‌ی روایت به شکل ضمیر سوم شخص، در داستانسرایی کهن رایج بوده است. این در حالیست که در داستان‌پردازی مدرن پنهان بودن راوی- نویسنده از دید خواننده از محاسن اثر ادبی تلقی می‌شود.

از آنجا که شنونده تابع کلام داستان‌گوست و کلام راوی برای مخاطب سندیت دارد، اگر به نظام توصیفی و واژگانی‌ای که فردوسی به عنوان راوی داستان بدان توجه داشته است، بنگریم در می‌یابیم که می‌توان از لابه‌لای این واژگان نظر ویژه‌ی وی را درباره‌ی هر یک از شخصیت‌ها به‌خوبی دریافت. به دیگر بیان، آنچه را که ما از زبان فردوسی در توصیف شخصیت‌ها می‌شنویم بیش از آن که مطابق اصل داستانها باشد، با نوع برداشت خاص فردوسی در هنگام بازگویی روایت اصلی مطابقت دارد. البته این بدین معنا نیست که فردوسی در نقل داستانها جانب امانت را رعایت نکرده است بلکه فریند توصیف در نقل داستانها بسیار قوی‌تر از اصل آن است.

فردوسی در مقام راوی در آغاز داستان سخنانی می‌گوید که نارضایتی وی را از طوس، سپهبد ایران، نمایان می‌سازد و مخاطب را به تأمل وا می‌دارد:

جهان جوی چون شد سرافراز و گرد	سپه را به دشمن نشاید سپرد
سرشک اندر آید به مژگان ز رشک	سرشکی که درمان نداند پزشکی
کسی کز نژاد بزرگان بود	به بیشی بماند سترگ آن بود

چو بی کام دل بنده باید بدن به کام کسی داستان‌ها زدن
سپهبد چو خواند ورا دوستدار نباشد خرد با دلش سازگار
گوش ز آرزو باز دارد سپهر همان آفرینش نخواند به مهر

(فردوسی، ۱۳۸۲، ص ۳۱۴ / ۳۸۰-۳۸۵)^۱

این مقدمه برای خواننده‌ای که با حوادث و رخداد‌های درون داستان آشنایی ندارد، حاوی نشانه‌هایی زبانی است که می‌تواند بر میزان درک و دریافت وی از متن تأثیر گذارد.

حضور فردوسی به عنوان راوی دانای کل در طول داستان به وضوح دیده می‌شود. در بسیاری از برشهای داستان، راوی- نویسنده در نقش یک موعظه‌گر وارد می‌شود و مخاطب را انداز می‌دهد. برای نمونه سخنانی که فردوسی دربارهٔ تخوار، راهنما و مشاور فرود می‌گوید حاکی از اهمیت مطلب در دیدگاه فردوسی است. پس از آنکه ریونیز و زرسپ در نبرد با فرود کشته می‌شوند و طوس شخصاً وارد میدان نبرد می‌شود، حرف‌هایی از زبان تخوار خارج می‌شود که هیچ‌به‌مذاق فردوسی خوش نمی‌آید. به همین جهت لازم می‌داند دوباره به شکل مستقیم وارد عرصهٔ داستان شود و احساس درونی خود را بیان کند:

سخن هرچه از پیش بایست گفت نگفت و همی داشت اندر نهفت
ز بی مایه دستور ناکاردان ورا جنگ سود آمد و جان زیان

(همان، ص ۳۲۳ / ۷۰۴-۷۰۵)

از لحن زبان و شیوهٔ بیان فردوسی، چنین به نظر می‌رسد که فرود شخصیتی مثبت و قابل ترحم است. در لحن روایت فردوسی، فرود بی‌گناه و از سر ناکاردانی مشاور خود کشته می‌شود. به همین دلیل، فردوسی بر مردن وی از جان افسوس می‌خورد. توصیف فردوسی از چگونگی مرگ وی و جان دادن او درون قلعه و حرف‌ها و وصیت‌هایی که در آستانهٔ مرگ فرود، از زبان وی خارج می‌شود از این مطلب حکایت می‌کند. گرچه حرکات کودکانه‌ای که از فرود در هنگامهٔ نبرد سر می‌زند و می‌خواهد با

رشادت خود نزد «بانوان دربار» جاه و مقامی کسب کند، خواننده را به تأمل وادار می‌دارد که آیا می‌توان فرود را دارای منشهای پهلوانی دانست یا خیر؟ پس از مرگ فرود، فردوسی بار دیگر، هم‌چون بسیاری از داستانها از روزگار شکوه می‌کند و مرگ فرود را حاصل بازیگری‌های زمانه می‌داند:

به بازیگری ماند این چرخ مست	که بازی برآرد به هفتاد دست
زمانی به خنجر، زمانی به تیغ	زمانی به باد و زمانی به تیغ
زمانی به دست یکی ناسزا	زمانی خود از درد و سختی رها
زمانی دهد تخت و تاج و کلاه	زمانی غم و رنج و خواری و چاه
همی خورد باید کسی را که هست	منم تنگدل تا شدم تنگدست
اگر خود نزادی خردمند مرد	ندیدی ز گیتی چنین گرم و سرد
بباید به کوری و ناکام زیست	برین زندگانی بباید گریست
سرانجام خاک است بالین او	دریغ آن دل و رای و آیین او

(فردوسی، ص ۳۲۸ / ۸۸۰-۸۸۷)

او یک‌بار دیگر نیز از کوتاهی عمر و بی‌وفایی دنیا سخن می‌گوید و آن هنگامی است که فرود، ریونیز و زرسپ در دخمه شاهانه دفن می‌شوند:

چنین است هر چند مانیم دیر	نه پیل سرافراز ماند نه شیر
دل سنگ و سندان بترسد ز مرگ	رهایی نیابد از او بار و مرگ

(همان، ۳۲۹ / ۹۳۱-۹۳۲)

با توجه به سخنان راوی، طوس منفورترین شخصیت حاضر در داستان است. فردوسی در هرکجای داستان که مجال یافته تنفر و انزجار خود را از شخصیت وی ابراز کرده است. صفت‌هایی که به طور تلویحی به وی نسبت داده، موقعیت مناسبی است که ذهنیت فردوسی را نسبت به وی دریابیم. مثلاً وقتی فردوسی اندوه خود را از مرگ فرود بیان می‌دارد در لابه لای شکوه از روزگار و تردستی‌های وی می‌گوید:

زمانی به دست یکی ناسزا زمانی خود از درد و سختی رها

(فردوسی، ص ۳۲۸ / ۸۸۲)

فردوسی واژه «ناسزا» را برای طوس استعاره گرفته است که مسبب حقیقی مرگ فرود گشته است. پس از مرگ فرود و افسوس خوردن طوس به کاری که از دست وی رفته است، فردوسی با یک بیت برجسته و پرمعنی خطاب به خوانندگان حرف دل خود را بر زبان جاری می‌سازد:

که تندی پشیمانی آرد به بار تو در بوستان تخم تندی مکار

(همان، ص ۳۲۹/۹۱۵)

پس از آن، بار دیگر فردوسی در مقام راوی دانای کل از زبان گودرز مضرات تندی بیهوده را به طوس و گیو گوشزد می‌کند و عاقبت نابخردی طوس را پیش چشم وی می‌آورد. با این کار مقصّر اصلی در مرگ فرود بزرگ نمایی می‌شود و طوس تلویحاً ضد قهرمان داستان معرفی می‌گردد.

در پی رفت دیگری از داستان فرود، پس از شکست طوس از لشکر افراسیاب راوی بار دیگر ظاهر می‌شود و ماجرای شکست ایرانیان را این گونه بیان می‌کند:

چنین آمد این گنبد تیزگرد گهی شادمانی دهد، گاه گرد

(همان، ص ۳۳۶/۱۱۸۷)

همچنین در ادامه، پس از توصیف وضعیت سپاه ایران و بسیاری کشتگان، سخن از تقدیر پنهان روزگار به میان می‌آورد و قضا و قدر را بزرگترین دشمن آدمیان بر می‌شمارد و نیز بار دیگر رویدادهای ناگوار اخیر را حاصل آزمندی طوس می‌داند.

به قرینه روایت‌گری فردوسی، بهرام دوست سیاوش دارای ویژگیهای شخصیتی مثبتی است و می‌توان وی را از این منظر قهرمان برتر داستان تلقی کرد؛ زیرا هیچ گونه نوسانی در کارکردهای مثبت این شخصیت در طول داستان دیده نمی‌شود و ویژگیهای یک پهلوان اصیل ایرانی را به تمامی داراست. در روند داستان، دلاوری‌ها و حرکات بهرام به گونه‌ای مثبت و نیکو توسط راوی بازگو می‌شود و پس از مرگ وی نیز، فردوسی در بزرگداشت وی چنین می‌گوید:

عنان بزرگی هر آن کو بجست
نخستین ببايد به خون دست شست
اگر خود کشد گر کشندش به درد
به گرد جهان تا توانی مگرد
(فردوسی، ص ۳۴۸ / ۱۶۰)

۴- بازیابی پی‌رفت (Sequence) و توالی رویدادهای داستان

مطابق تعریفی که پراب از روایت ارائه می‌دهد، شروع هر قصه یا داستان با گونه‌ای آرامش و تعادل اولیّه همراه است. آن‌گاه نیروهایی به قصد برهم زدن این تعادل آغازین وارد ماجرا می‌شوند و تلاش می‌کنند تا تعادل از دست رفته را به حالت اولیّه آن باز گردانند و بدین‌گونه گرانیگاه یا نقطه اوج (Climax) شکل می‌گیرد.

از منظر پراب، یک قصه حداقل دارای یک پی‌رفت است؛ بدین معنا که برای آفرینش هر قصه‌ای، گذر از یک حالت به حالت دیگر باید صورت بگیرد. با این همه، قصه‌هایی مخاطبان بیشتری می‌یابند که دارای دو یا چند حرکت هستند.

در انتقال از حرکتی به حرکت دیگر و در میان زنجیره رخدادها اصلاً نوعی رابطه علّت و معلولی به چشم می‌خورد. این اصل، سبب برقراری منطق توالی در اغلب روایت‌ها می‌شود. یک حرکت می‌تواند مستقیماً منجر به حرکت دیگری شود و یا اینکه توالی منطقی میان آنها موجود نباشد و وقفه‌ای در میانه حرکات رخ دهد و توالی تازه‌ای نمودار شود و پس از آن حرکت بعدی امتداد یابد (اخوت، ۱۳۷۱، ص ۱۹).

داستان فرود سیاوش با گونه‌ای تعادل اولیّه آغاز می‌شود. کیخسرو بر تخت پادشاهی ایران زمین تکیه زده است و با آرامش یافتن کشور و مسجّل شدن تخت پادشاهی، زمینه‌های عملی کردن هدفی را که مدّتی است در سر می‌پروراند مبنی بر گرفتن انتقام خون ریخته شده پدرش سیاوش از افراسیاب، فراهم شده است.

راوی داستان با مقدمه‌ای مخاطب را آگاه می‌کند که به‌زودی آرامش نسبی فرو می‌پاشد و قرار است دوباره حادثه‌ای رخ بدهد، چنان‌که جذابیت بسیاری از داستانهای شاهنامه در همین نکته است. باید حادثه در حادثه‌ای رخ دهد تا حماسه و تراژدی

آفریده شود. به همین سبب ما در همین تعادل اولیه نیز با شنیدن صدای تیرۀ طوس و احیای سپاه جهت لشکرکشی در می‌یابیم که جنگ و کشمکشی در میان است. اگر بخواهیم پی رفت‌های این داستان را از یکدیگر تفکیک کنیم باید بگوییم که این داستان از یک حرکت اصلی یا اولیه تشکیل شده که نیمه کاره رها می‌شود و یک حرکت ثانویه داریم که منجر به تراژدی فرود می‌شود و یک حادثۀ فرعی یا اپیزودیک وجود دارد که خط سیری متفاوت از دو دیگر دارد.

پررنگ‌ترین حرکت موجود در گام نخست حمله به توران و جنگ با افراسیاب یعنی مسبب اصلی قتل سیاوش است. مادام که حرکت دیگری در داستان رخ نمی‌داد ما با داستانی از نوع دیگر داستانهای حماسی روبه‌رو بودیم که نقطه مرکزی آن انتقام‌گیری از خون یک قهرمان است. اما شرایطی در قصه رخ می‌دهد که سبب می‌شود حرکت اصلی یعنی انتقام‌گیری از افراسیاب ناتمام باقی بماند و حتی حرکتی دوم کاملاً جایگزین حرکت نخستین می‌شود و خط سیر داستان را تغییر بدهد.

این حرکت اولیۀ با دستور کیخسرو به طوس به عزم انتقام‌گیری از خون سیاوش آغاز می‌شود، در ادامه کیخسرو ممنوعیت گذر از کلات را به طوس اعلام می‌کند و تأکید می‌ورزد که فرود برادر من و فرزند دیگر سیاوش در کلات ساکن است و طوس هم می‌پذیرد که از راه کلات به جانب توران نرود. تا این نقطه از داستان طوس نقش یک قهرمان اعزام شونده را بازی می‌کند و همه چیز مرتب است. حوادث دقیقاً به همان سویی رهنمون می‌شود که لازم است؛ یعنی به سمت توران.

راوی پس از اتمام حرکت دوم بازگشتی (Flash Back) به حرکت نخستین دارد. چندین درگیری میان سپاه ایران و توران ایجاد می‌شود، ضمن این که حتی قهرمان نیز عوض می‌شود و فریبرز پسر کاووس وارد ماجرا می‌شود و بعد هم شکست سپاه ایران از توران رخ می‌دهد و بازگشت به خانه یعنی ایران صورت می‌گیرد.

اما پی‌رفت دوم به دلیل اهمّیت حادثه و رخداد طوری آشکار می‌شود که قدرت خودش را بر کلّ داستان مسلط می‌کند و پی‌رفت ثانویه جایگزین پی‌رفت آغازین می‌-

گردد. این حرکت دقیقاً زمانی شروع می‌شود که طوس بر سر دوراهی قرار می‌گیرد. از منظر روایت‌شناسی به این وضعیت تعلیق (Suspense) گفته می‌شود. این لحظه آغاز آشنفگی و شروع تراژدی نیز محسوب می‌شود. در تراژدی راوی شرایطی را خلق می‌کند که تعمداً با منطق علی و معلولی سازگار نیست و خواننده در لحظه‌ای کوتاه در مقابل عمل انجام شده قرار می‌گیرد که توجیه عقلانی آن کار ساده‌ای نیست. اگرچه پیش از این کیخسرو، طوس را از رفتن به سمت کلات بازداشته است، شخصیت دوگانه طوس در این داستان او را بر سر دوراهی قرار می‌دهد؛ از سویی وی با سوء پیشینه اخلاقی‌ای که دارد از جانب قهرمان آرمانی، کیخسرو، قهرمان پنداشته می‌شود و مسئولیت بزرگی بر عهده او می‌نهد و از سوی دیگر نهاد درونی وی، بر تعهدی که در قبال کیخسرو داده است غلبه می‌یابد و او را به شکل یک ضد قهرمان در می‌آورد. بدین گونه قهرمان اعزام‌شونده داستان فرود، در همان آغاز به قهرمان دروغین بدل می‌شود. با انتخاب راه کلات برای رسیدن به توران مصیبت و فاجعه آغاز می‌شود و از این پس طوس به شریب داستان دگرگون می‌شود. حادثه فرعی تازیانه بهرام نیز به سبب داشتن ویژگی‌های یک روایت کوتاه می‌تواند به نوعی حرکت سوم داستان محسوب شود. پس از درگیری‌ای که میان سپاه ایران و توران به فرماندهی فریبرز رخ می‌دهد و با شکست مواجه می‌شود و بازگشت به اردوگاه، بهرام در می‌یابد که در هنگامه نبرد تازیانه خود را گم کرده و تصمیم می‌گیرد که دوباره به صحنه باز گردد. به رغم تلاش‌هایی که از جانب گیو صورت می‌گیرد او عازم میدان می‌شود تا تازیانه چرمی خود را بازیابد. این حرکت با پیدا شدن تازیانه و مرگ بهرام در قلب حرکت نخستین به پایان می‌رسد.

۵- معرفی گروه قهرمانان و به‌ویژه قهرمان اصلی بر اساس گفتمان موجود میان شخصیت‌ها از آنجا که میزان شخصیت‌هایی که در داستان‌های مورد بررسی پراپ حضور داشتند بی‌شمار بود، وی تصمیم گرفت که این کاراکترها را دسته‌بندی کند. از این‌رو او همه شخصیت‌هایی را که در قصه‌های پریان روسی ایفای نقش می‌کردند در هفت چهره

معیار خلاصه کرد و آن‌ها را نقش‌های حکایت نامید: شریر، بخشنده، یاریگر، شاهزاده خانم و پدرش، قهرمان، قهرمان دروغین (پراپ، ۱۳۶۸، ص ۲۲).

از نظر پراپ ممکن است همه این هفت نقش در یک قصه حضور یابند یا اینکه برخی از آنها از ساختار قصه حذف شود. وی همچنین معتقد است که یک شخصیت می‌تواند دو یا چند نقش را همزمان برعهده بگیرد؛ بدین گونه که برای مثال می‌تواند همزمان گسیل دارنده و بخشنده باشد.

اگر بخواهیم فارغ از رویدادهای داستان تنها به معرفی شخصیت‌ها پردازیم باید از همان نظام تقابلی‌ای که در بررسی کارکردها یا خویشکاری‌های یک داستان از دیدگاه روایت شناسان مطرح است استفاده کنیم. در این صورت، در گام نخست ما با تعدادی شخصیت مثبت روبه‌رو هستیم و تعدادی شخصیت منفی که برابر یکدیگر صف آرای شده‌اند. گروه نخست پیرامون کمک رسانی به قهرمان تلاش می‌کنند و گروه دیگر جانب شریر یا ضد قهرمان قرار گرفته‌اند.

به بیان دیگر، در داستان فرود، تعدادی شخصیت با نقش‌های مثبت داریم که بعضاً قهرمان نیز هستند. در دو پی‌رفت اولیه و ثانویه و یک حادثه فرعی برخی از نقش‌ها دچار دگرذیسی می‌شوند یعنی به لحاظ اعمالی که از شخصیت سر می‌زند آن شخصیت در یک پی‌رفت وجهه‌ای مثبت و در پی‌رفت دیگر وجهه‌ای منفی به خود می‌گیرد. این خصیصه خود از ویژگی‌های تراژدی محسوب می‌شود. از اینرو برای بر شمردن شخصیت‌های مثبت و پس از آن منفی، شخصیت‌های موجود در هر پی‌رفت را به شکل مجزا مورد بررسی قرار می‌دهیم:

در حرکت نخستین، کیخسرو، نقش اعزام کننده را بازی می‌کند و با فرمان وی این حرکت آغاز می‌شود. طوس، در ابتدای این حرکت در نقش قهرمان اعزام شونده ظاهر می‌شود که قرار است انتقام خون سیاوش را از افراسیاب بگیرد. به همین جهت او قهرمان اصلی این حرکت شمرده می‌شود.

بهرام که دوست شفیق سیاوش است در این حرکت در گروه یاوران قهرمان جای دارد و به فرمان کیخسرو عمل می‌کند و بدان‌چه گفته پای بند است. هم چنین گیو و بیژن نیز همین نقش را ایفا می‌کنند.

پس از شکست طوس از سپاه پیران، کیخسرو، فریبرز پسر کاووس را اعزام می‌کند تا شاید بتواند شکست طوس را به گونه‌ای جبران کند. یک عامل جادویی نیز در این حرکت وجود دارد که بسیار حائز اهمیت است و آن درفش کیانی است که پیشاپیش سپاه ایران حرکت می‌کند و می‌بینیم که وقتی کیخسرو تصمیم می‌گیرد فریبرز را جای طوس اعزام می‌کند او را برای گرفتن درفش کیانی فرا می‌خواند.

در حرکت دوم که منجر به تراژدی فرود می‌شود نوعی جابه‌جایی و دگردیسی در نقش‌ها پدیدار می‌شود به نحوی که قهرمان حرکت اول با قرار گرفتن بر سر دوراهی و انتخاب راه کلات، به قهرمان دروغین تبدیل می‌شود و متعاقب آن در نقش شریر به دنبال کشمکش با قهرمان و تعقیب و قتل وی بر می‌آید. فرود در این حرکت قهرمان است؛ البته قهرمانی مغموم که جان خود را از کف می‌دهد. در تراژدی، مرگ قهرمان خود سبب افتخار آفرینی‌های وی محسوب می‌شود.

جریره، همسر سیاوش و مادر فرود، از یاری گران‌ویژه فرود است و در قلعه اسپروز با فرود هم‌فکری می‌کند و تخواار را برای راهنمایی فرود با او گسیل می‌دارد. بهرام و زنگه شاوران نیز اگرچه در سپاه طوس حضور دارند، اما از آنجا که از دوستان سیاوش هستند به عنوان یاری‌گر از دور تحت فرمان کیخسرو و در اندیشه سلامت فرود هستند و در گروه قهرمانان فرعی قرار می‌گیرند. گودرز با یادآوری سخنان کیخسرو و هشدار دادن به طوس در آن زمان که وی قصد عبور از کلات را دارد، از سویی هم‌سوئی خود را با کیخسرو و از دیگر سو با فرود ثابت می‌کند.

در حادثه فرعی (اپیزود) (episode) تازیانه بهرام، قهرمان اصلی بهرام است، گیو در این رخداد یک بار در نقش بخشنده دیده می‌شود که هفت تازیانه زرنگار و قیمتی را به قهرمان می‌بخشد و بار دیگر نیز در نقش یاریگر قهرمان ظاهر می‌شود و به او مدد

می‌رساند. یک شیء ارزشی یا عامل جادویی نیز در این حادثه وجود دارد که مسبب اصلی رخداد محسوب می‌شود و آن تازیانه بهرام است که به حیث ظاهری چرمی ساده داشته اما چون نام بهرام بر روی آن حک شده، ارزشمند است و در مقوله نام و ننگ جای می‌گیرد.

در تمام داستان، ضد قهرمان اصلی هم چنان افراسیاب تورانی است که در برابر بسیاری از قهرمانان ایرانی قد علم کرده است و در حرکت نخستین قهرمانان ایرانی برابر سپاه وی صف آرایی می‌کنند. پس از آن طوس چنان که گفتیم در آغاز حرکت دوم با نوعی دگردیسی کرداری به ضد قهرمان بدل شده است. ریونیز داماد وی و زرسب پسرش نیز در این حرکت یاوران وی محسوب می‌شوند. همچنین گیو، بیژن، گسته‌م و رهام اگر چه در برابر سپاه توران و در حرکت نخستین در شمار یاوران قهرمان هستند و در مقابله با سپاه توران، که دشمن دیرینه ایرانیان است، اشخاصی مثبت به شمار می‌آیند، اما در حرکت دوم در شمار یاوران ضد قهرمان، یعنی طوس محسوب می‌شوند؛ زیرا با فرمان وی دست به عمل شرارت بار می‌زنند. به همین گونه در حرکت نخست تورانیان از جمله پلاشان ترک، پیران، تزاو و چوپان افراسیاب، کبوده، در جبهه ضد قهرمان حضور می‌یابند.

در رخداد تازیانه بهرام نیز رویین ترک همچون سایر سپاهیان توران ضد قهرمان محسوب می‌شود و مسبب مرگ بهرام می‌شود.

۷- کارکرد و نقش ویژه شخصیت‌ها

الگویی که پراپ ارائه می‌دهد، متشکل از اجزای چندی است که اغلب آنها توسط نظریه پردازان پس از وی جرح و تعدیل یافته است. با این حال مسأله کارکرد شخصیت‌ها هم چنان در الگوهای روایی از اهمیتی خاص برخوردار است. پراپ در حین تلاش برای تعیین ویژگی‌ها [های مشترک در گروه خاصی از حکایت‌ها موسوم به قصه پریان، دریافت که کنش‌ها یا رخداد‌های بسیاری که در عموم قصه‌های عامیانه

اتفاق می‌افتد، می‌تواند به صورت جدولی منظم و متشکل از سی و یک کارکرد ترسیم شود. کارکردهایی که در این قصه‌ها ثابت است و به گونه‌ای تکرار شونده دیده می‌شود. به علاوه رویدادهای ثابتی هم‌چون «یک گرفتاری گریبان‌گیر قهرمان می‌شود و تبه‌کار می‌کوشد قربانی خود را بفریبد» (پراپ، ۱۳۶۸، صص ۲۱-۲۲). در تمام حکایت‌ها دقیقاً با توالی یکسان رخ می‌دهد و یک کنش نمی‌تواند جدا از جایگاه خود در جریان روایت‌گری تعریف شود؛ هرچند این امکان وجود دارد که برخی از آنها از روند طولی داستان حذف شوند.

نقش‌ها یا شخصیت‌های گوناگون هر روایت، کارکردها و خویشکاری‌های متعدد را کنترل می‌کنند. برای نمونه شریر کارکردهای مرتبط با شرارت از جمله کشمکش با قهرمان و تعقیب وی را هدایت می‌کند؛ حال آن‌که یاری‌کننده قهرمان کارکردهای انتقال قهرمان و حفاظت از وی را در مقابل شریر بر عهده می‌گیرد (همان، ص ۹۳).

شخصیت‌های مختلف داستان می‌توانند یک کنش معین را انجام دهند. این امر بررسی داستان را بر مبنای کارکرد شخصیت‌های آن ممکن می‌سازد. در فرضیه ریخت‌شناسی پراپ، مهم‌ترین عنصر سازنده قصه‌ها، کارکرد (Function) شخصیت‌های آن است. باید به این نکته نیز توجه داشت که برخی از قصه‌ها به سبب محدودیت شخصیت‌هایی که در آن ایفای نقش می‌کنند، ممکن است که کارکردهای متعددی به طور هم‌زمان بر عهده یک نقش قرار بگیرد. به طور مثال فردی می‌تواند هم نقش آدم‌خوب و شریر را داشته باشد و هم قهرمان دروغین باشد. از سوی دیگر این امکان وجود دارد که چندین نقش یک کارکرد را داشته باشند. حضور چند یاریگر در یک داستان بر این امر صحه می‌گذارد (اخوت، ص ۱۳۷۱/۱۹).

از سی و یک کارکردی که پراپ برای هفت نقش موجود در قصه‌ها معرفی می‌کند، هفده کارکرد در داستان فرود به چشم می‌خورد. به علاوه هفت کارکرد دیگر در طول داستان نمودار گشته است که در شمار کارکردهای پراپ دیده نمی‌شود. برای این که به

شکلی نظام مند با کارکردهای موجود آشنا شویم، شروع و پایان هر حرکت را در جدول مشخص کرده ایم تا از رهگذر آن بازیابی خویشکاری ها ساده تر صورت پذیرد:

↑	(شروع حرکت نخستین) اعزام قهرمان	طوس توسط کیخسرو اعزام می شود
γ	اعلام ممنوعیت به قهرمان	طوس از رفتن به جانب کلات نهی می شود
δ	(آغاز حرکت دوم) نقض نهی	طوس به جانب کلات می رود
	دگردیسی* ^۲	قهرمان (طوس) به قهرمان دروغین بدل می شود
ε	خبرگیری	طوس می کوشد اطلاعاتی را درباره دو نفری که روی کوه هستند به دست آورد
←	اعزام	بهرام را برای خبرگیری به جانب کوه می فرستد
ζ	تحويل	ضلع قهرمان (طوس) اطلاعاتی درباره قربانی کسب می کند
A	شرارت	عمل شرارت بار طوس آغاز می شود
↑	اعزام	طوس داماد خود ریونیز را به جنگ فرود می فرستد
	شراکت در جرم*	ریونیز هم دست طوس می شود
c	قهرمان مقابله را می پذیرد	فرود مقابله می کند
↑	اعزام	طوس زرسپ پسر خود را به سوی فرود می فرستد
	شراکت در جرم*	زرسپ هم دست طوس می شود
↑	اعزام	طوس خودش عازم می شود
η	حیله گری	طوس گیو بیژن و چندی دیگر را گول می زند
↑	اعزام	گیو فریب می خورد و به جنگ فرود عازم می شود
	شراکت در جرم*	گیو هم دست طوس می شود
↑	اعزام	بیژن عازم می شود
pr	پیگیری و تعقیب	بیژن فرود را تعقیب می کند
ps	نجات	فرود از پیگرد بیژن می رهد و داخل دژ می شود

روایت شناسی داستان فرود سیاوش ۲۷

بیژن باز می‌گردد	بازگشت	↓
دوباره بیژن اعزام می‌شود	اعزام	↑
رهام عازم می‌شود	اعزام	↑
رهام دست فرود را زخمی می‌کند	آسیب به قهرمان وارد می‌شود	
فرود به دژ بازگردانده می‌شود	بازگشت	↓
وصیت فرود به مادر و پرستندگان مبنی بر خودکشی از بالای دژ تا به دست دشمن نیفتند	تکلیف دشوار	M
جریره آتشی می‌افروزد، گنج‌ها را می‌سوزاند، اسپان را پی می‌کند و خودش را با دشنه می‌کشد	راه حل	N
قهرمان قربانی (فرود) شناخته می‌شود	تشخیص	Q
ضدقهرمان و یارانش تحت تأثیر قرار می‌گیرند و پشیمان می‌شوند	پشیمانی*	
طوس دوباره نقش قهرمان اعزام شونده را ایفا می‌کند	دگرذیسی قهرمان دروغین به قهرمان اصلی*	
حرکت طوس برای جنگ با افراسیاب پس از سه روز	(ادامه حرکت نخستین) اعزام	↑
پلاشان ترک می‌کوشد اطلاعاتی درباره سپاه ایران کسب کند	خبرگیری ضد قهرمان	ε
بیژن پلاشان ترک را می‌کشد	اعزام	↑
ضد قهرمان (افراسیاب) خبر لشکرکشی ایران به توران را در می‌یابد	تحویل	ζ
پیران را مأمور جمع آوری سپاه می‌کند	مأموریت*	
در ایران سرمای سختی رخ می‌دهد و تا هفت روز ادامه می‌یابد	تکلیف دشوار	M
طوس می‌گوید آتشی برافروزم تا لشکر بتواند از میان آب و برف عبور کند	راه حل	N
گیو تصمیم می‌گیرد بر هیزم‌ها رود و تیر آتشی بیفکند	اعزام	↑

N	راه حل	مشکل برطرف می شود
ζ	تحویل	تژاو پیکی به چوپان افراسیاب کبوده می فرستد
↑	اعزام	کبوده عازم سپاه ایران می شود
H	یاور قهرمان با یاور ضلّه قهرمان درگیر می شود	بهرام کبوده را می کشد
↑	اعزام	تژاو به جنگ سپاه ایران می آید
I	قهرمان پیروز می شود	پیروزی سپاه ایران بر توران
ζ	تحویل	خبر شکست را تژاو به افراسیاب می رساند
↑	اعزام	پیران عازم نبرد می شود
	ضدقهرمان پیروز می شود*	شکست طوس برابر لشکر توران
ζ	تحویل خبر	خبر شکست طوس به کیخسرو می رسد
↑	اعزام	فریبرز را به عنوان قهرمان اعزام می کند
a	عامل جادو	طوس درفش کاویانی را تحویل فریبرز می دهد
↑	اعزام	فریبرز بهرام را به عنوان پیک نزد پیران می فرستد و درخواست درنگ یک ماهه می کند
H	درگیری و نبرد	آغاز مجدد نبرد میان دو سپاه
	ضد قهرمان بار دیگر پیروز می شود	ایران شکست می خورد
a	(شروع رخداد فرعی تازیانه بهرام) فقدان عامل جادو	بهرام درمی یابد که تازیانه اش در میانه نبرد گم شده است.
↓	بازگشت	بهرام به میدان باز می گردد
H	درگیری	بهرام با چند تن از سپاه دشمن درگیر می شود
ζ	تحویل	خبر بازگشت بهرام به پیران می رسد
ε	خبرگیری	پیران درباره بهرام می پرسد تا او را شناسایی کند
↑	اعزام	پیران روین را اعزام می کند
I	شکست ضدقهرمان	روین و یارانش از بهرام شکست می خورند
a	تقاضای قهرمان از ضد قهرمان	بهرام از پیران تنها تقاضای اسبی برای بازگشت می کند
H	درگیری	تژاو با بهرام درگیر می شود

تزاو دست بهرام را قطع می‌کند	آسیب به قهرمان وارد می‌شود*	
گیو به دنبال بهرام عازم می‌شود	اعزام	↑
گیو تزاو را می‌کشد	انتقام*	
بهرام و گیو به ایران باز می‌گردند	بازگشت	↓

هفت کارکرد دیگر شامل: دگردیسی قهرمان به ضد قهرمان و بالعکس، شراکت در جرم، مأموریت، پیروز شدن ضد قهرمان، پشیمانی و انتقام در بنیان داستان به چشم می‌خورد. در مجموع تکرار کارکردها به صورت پیوسته انسجام خاصی میان پی‌رفتها ایجاد کرده است. بسامد کاربرد مجموع بیست و چهار نقش ویژه یا کارکرد شخصیت‌ها بدین گونه است:

تعداد تکرار	کارکرد
۱۸	۱. اعزام
۱	۲. اعلام ممنوعیت
۱	۳. نقض نهی
۲	۴. دگردیسی شخصیت
۴	۵. خبرگیری
۶	۶. تحویل
۱	۷. شرارت
۳	۸. شراکت در جرم
۱	۹. حيله گری
۲	۱۰. تکلیف دشوار
۲	۱۱. راه حل
۲	۱۲. آسیب پذیری قهرمان
۲	۱۳. پیروزی قهرمان

۲	۱۴. پیروزی ضد قهرمان
۴	۱۵. درگیری
۱	۱۶. قهرمان مقابله را می پذیرد
۱	۱۷. فقدان عامل جادو
۱	۱۸. مأموریت
۱	۱۹. پشیمانی
۱	۲۰. پیگیری و تعقیب
۱	۲۱. نجات
۴	۲۲. بازگشت
۱	۲۳. تقاضا
۱	۲۴. انتقام

از میان بیست و چهار کارکرد موجود در داستان، اعزام با هجده بار استفاده، تحویل خبر با شش بار و سه کارکرد خبرگیری، درگیری و بازگشت هر کدام با چهار بار تکرار پر بسامدترین کارکردهایی هستند که بر روند شکل‌گیری روایت تأثیر نهاده‌اند.

۸- چگونگی پایان یافتن داستان

در داستانهایی که مایه تراژیک دارد، یک لحظه غفلت یا یک خطای کوچک می‌تواند به حادثه‌ای بزرگ تبدیل شود و یا مرگ قهرمانی را در پی داشته باشد. کیخسرو قهرمان بزرگی است اما مرتکب اشتباه می‌شود و طوس را برای انتقام گرفتن از افراسیاب رهسپار می‌کند. از این‌رو نزد خواننده آشنا به خصلت‌ها و ویژگی‌های شخصیتی طوس از همین لحظه مصیبت آغاز می‌شود. در پی آن با نقض دستور کیخسرو مبنی بر نرفتن به توران از جانب کلات، توسط طوس تراژدی فرود آغاز می‌شود. طوس از این لحظه در نقش یک برهم‌زننده آرامش، خرابکار و ضد قهرمان برای

وارد کردن نوعی مصیبت یا صدمه به قهرمان ایفای نقش می‌کند. تا بدان‌جا که ضربه خوردن فرود و سرانجام مرگ وی اگرچه به دست رهام رخ می‌دهد، اما مقصر اصلی در این حادثه طوس محسوب می‌شود که اعزام‌کننده یاوران خود به میدان نبرد است. از دیگر سو به نظر پراپ، برای این که شریر بتواند فاجعه و مصیبتی بیافریند، قصه‌گو باید قهرمان یا قربانی را در وضعیتی نامساعد قرار دهد (پراپ، ۱۳۶۸، ص ۲۱۳) و تخوار در داستان فرود این نقش را به خوبی ایفا می‌کند و با راهنمایی نادرست خود به ایجاد تراژدی دامن می‌زند.

چگونگی پایان پذیرفتن داستان در مقولات ریخت‌شناسی و روایت‌گری بسیار حائز اهمیت است. اگرچه ساختار مشابهی برای دو ژانر ادبی تراژدی و قصه عامیانه متصور هست، اما تفاوت‌هایی نیز میان فرآیند روایت در این دو ژانر ادبی نمودار می‌گردد. یکی از این تفاوت‌ها نحوه اتمام روایت است. در قصه‌های عامیانه اغلب قهرمان پیروز می‌شود و یا شاهزاده خانم به خانه باز می‌گردد و یا این‌که ازدواج‌های فرخنده‌ای صورت می‌گیرد و... و اساساً شکست خوردن کارکردی است که برای ضد قهرمان تعریف شده است. حال آنکه در تراژدی تنها یک شیوه پایانی وجود دارد و آن مرگ قهرمان است. بنابراین پایان خوش قصه‌های عامیانه و پایان ناخوش تراژدی‌ها منشأ تفاوت میان این دو ژانر ادبی می‌گردد. در داستان مورد بررسی ما، مرگ فرود در پایان حرکت دوم تنها حادثه غم‌انگیز داستان محسوب نمی‌شود؛ بلکه مرگ بهرام در حادثه فرعی گم شدن تازیانه، تداعی‌کننده همان حادثه تلخ مرگ فرود است. ضمن این‌که ماجرای خودکشی بانوان دربار و دشنه زدن جریره بر خویشان بار غم این قصه را سنگین‌تر می‌کند.

نتیجه‌گیری

در داستان‌هایی که به تراژدی منتهی می‌شود، نقش ضد قهرمان و یاوران وی نسبت به گروه قهرمان برجسته‌تر است؛ از این‌رو میزان نقش‌های منفی در داستان فرود بسیار بیشتر از نقش‌های مثبت است. ایران و توران، هم‌چنان به عنوان نماینده خیر و شر در

این داستان حضور دارند. به همین جهت ضد قهرمان اصلی افراسیاب است و ایرانیان در برابر این نیروی شر به طور کلی مثبت هستند. بنابراین در حرکت نخستین که سرگشاده می‌ماند و پس از ماجرای مرگ فرود دوباره درگیری‌های چندی ایجاد می‌شود و همان گروهی که طوس را در نبرد با فرود یاری کرده‌اند و نقش یاوران ضد قهرمان را بازی کرده‌اند، اکنون دوباره دچار تحول و دگردیسی شده، یاوران قهرمان به شمار می‌آیند. به این ترتیب کارکرد دگردیسی و استحاله شخصیت‌ها در این داستان به گونه‌ای قوی نمودار گشته است.

بر مبنای نوع روایت فردوسی از ویژگی شخصیت‌های موجود در این داستان می‌توان چنین نتیجه گرفت که بهرام دوست و یار وفادار سیاوش، قهرمان اصلی داستان محسوب می‌شود. زیرا هیچ‌گونه دگردیسی و فراز و فرودی در نظام شخصیتی وی روی نمی‌دهد؛ هیچ حرکت منفی‌ای از او سر نمی‌زند؛ تناقضی در رفتارها و کردارهای وی به چشم نمی‌خورد. با این حال فارغ از نوع روایت فردوسی، از آنجا که نسل قهرمان ایرانی همواره قهرمان می‌شود و سیاوش قهرمان غایب این داستان است، فرزندانش کیخسرو و فرود نیز در نگاه مخاطب قهرمانان بی‌چون و چرایی محسوب می‌شوند.

به علاوه با توجه به تعریفی که پراپ از قهرمان ارائه می‌دهد، فرود هم نقش قهرمان جستجوگر را ایفا می‌کند که به دنبال بهرام دوست پدرش سیاوش است و هم قهرمان قربانی است که در پایان پی‌رفت دوم به دست بیژن کشته می‌شود. روی هم رفته با توجه به بیان راوی که نسبت به فرود ابراز ترحم می‌کند و بر سرنوشت وی افسوس می‌خورد، به قهرمانی خنثی و بی‌تحرك تبدیل می‌شود که قربانی بی‌خردی طوس و سهل‌انگاری کیخسرو می‌گردد.

از سی و یک کارکردی که پراپ برای هفت نقش موجود در قصه‌ها معرفی می‌کند، هفده کارکرد در داستان فرود به چشم می‌خورد. به علاوه هفت کارکرد دیگر در طول داستان نمودار گشته است که در شمار کارکردهای پراپ نیست. این امر از تفاوت نوع

روایت‌گری فردوسی در شاهنامه در مقایسه با روایت‌گری در داستانهای عامیانه حکایت می‌کند و می‌تواند به عنوان یکی از ضعف‌های الگوی پراپ در تحلیل متون روایی مبنی بر وجود الگویی ثابت برای همه روایت‌ها باشد؛ زیرا هر داستان با توجه به مهارت راوی، ظرفیت‌هایی را برای تحلیل روایت‌شناسی در بردارد که آن را از انواع مشابه خود متمایز می‌کند.

یادداشت‌ها

- ۱- از این پس شیوه ارجاع ابیات بدین گونه است: (شماره صفحه / شماره بیت).
- ۲- کارکردهایی که با ستاره مشخص شده‌اند، برآمده از بطن داستان است و در الگوی پیشنهادی پراپ نیست.

منابع و مآخذ

الف- کتابها

- ۱- آسابرگر، آرتور، (۱۳۸۰)، روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره. ترجمه محمد رضا لیراوی. تهران، سروش.
- ۲- احمدی، بابک، (۱۳۷۸)، ساختار و تأویل متن. چاپ چهارم. تهران، مرکز.
- ۳- اخوت، مهدی، (۱۳۷۱)، دستور زبان داستان. تهران، فردا.
- ۴- ارسطو، (۱۳۴۳)، فن شعر. ترجمه عبدالحسین زرین کوب. تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ۵- پراپ، ولادیمیر، (۱۳۶۸)، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران، توس.
- ۶- تولان، مایکل جی، (۱۳۸۶)، روایت‌شناسی: درآمدی نقادانه-زبان‌شناختی. ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.

- ۷- خالقی مطلق، جلال، (۱۳۸۶)، حماسه، پدیده شناسی تطبیقی شعر پهلوانی. تهران: مرکز دایرة المعارف بزرگ اسلامی، کانون فردوسی.
- ۸- سرامی، قدمعلی، (۱۳۶۸)، از رنگ گل تا رنج خار (شکل شناسی داستانهای شاهنامه). تهران، علمی و فرهنگی.
- ۹- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۲)، شاهنامه. به کوشش سعید حمیدیان. تهران، نشر قطره.

ب- مقالات

- ۱- تودوروف، تزوتان، (۱۳۷۷)، «دو اصل روایت». ترجمه امید نیکفرجام. ویژه نامه روایت و ضد روایت. تهران، بنیاد فارابی. صص ۸۹-۹۷.
- ۲- میلر، جی. هیلپس، (۱۳۷۷)، «روایت». ترجمه منصور براهیمی، ویژه نامه روایت و ضد روایت. تهران، بنیاد فارابی. صص ۷۱-۸۸.
- ۳- یارمحمدی، لطف‌الله، (۱۳۷۳)، «ساخت گفتمانی و متنی رباعیات خیام و منظومه انگلیسی فیتز جرالده». مجموعه مقالات دومین کنفرانس زبان شناسی نظری و کاربردی. به کوشش سید علی میرعمادی. تهران، انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی، صص ۱۶-۳.

ج- منابع لاتین

- 1-Toolan, Michael J. Narrative. (2001). *A Critical Linguistic Introduction*, London: Rout ledge, 2ed.
- 2-Macquillan, Martin. (2000). *Narrative Reader*. London: Rout ledge. First published.
- 3-Rimon-kenan, Shlomith. (1992). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Rout ledge.
- 4-Herman, David. (2007). *Basic Elements of Narrative*. Blackwell.