

تحلیل ساختار داستان کاموس کشانی از حیث عناصر داستانی

صنم جباری، کارشناس ارشد، دانشگاه تهران
s_jabbarii@yahoo.com
دکتر روح ا... هادی، دانشیار، دانشگاه تهران
rhadi@ut.ac.ir

چکیده

در این مقاله به تحلیل ساختار داستان کاموس کشانی از حیث عناصر داستانی می‌پردازیم. با استفاده از نظریه ادبی ساختارگرا تعریف داستان، ساختار داستان و ساختار کلی شاهنامه، به توصیف و تحلیل عناصر ساختاری داستان و روابط آن‌ها با یکدیگر پرداخته شده است. دستاوردهایی که بیشتر در این تحقیق رخ نموده است، عبارتند از اینکه داستان کاموس کشانی در اوج انسجام و تناسب ساختاری خود، نقد ساختارگرایی را بر خود پذیراست. همچنین اینکه عناصر داستانی طرح، گفتگو، شخصیت‌پردازی و زاویه‌دید از بسیاری جهات منطبق با داستان نویسی معاصر است و این عناصر به خوبی در خدمت پیشبرد داستان به کار گرفته شده‌اند. روش تحقیق در این زمینه مطالعه و بررسی متون نقد ادبی به ویژه ساختارگرایی و همزمان با آن خوانش مکرر داستان است. سپس پیاده کردن این نوع نقد از حیث بررسی عناصر داستانی بر اثر که جنبه علمی و کاربردی تحقیق محسوب می‌شود.

واژگان کلیدی: داستان، تحلیل ساختاری، عناصر داستانی، شاهنامه فردوسی، داستان کاموس کشانی.

۱. مقدمه

مفهوم ساختار عبارت است از اینکه هر کل سازمان یافته‌ای از ترکیب و ارتباط درونی عناصر درونی خود به وجود آمده است. این واژه در مورد زبان عبارت از واج، تکواژ، واژه، گروه و جمله است که انسجام بین این عناصر از کوچکترین واحد تا بزرگترین آن، واحدهای معنادار زبان و به عبارتی نظام زبان را می‌سازد و در مورد داستان عناصر درونی آن عبارتند از: شخصیت، راوی، گفتگو و غیره. آنچه ارتباط درونی و معنادار بین آن‌ها ایجاد می‌کند، تضمین کننده ساختار کل اثر است. عمل نقد ساختارگرایی نیز بررسی و توصیف این عناصر و وجوه ارتباط آن‌ها با یکدیگر در اثر است که بدون توجه به مسائل فرامتنی از جمله مؤلف، جامعه و تاریخ و غیره صورت گرفته و با رویکرد به خود اثر، دلالت‌های آن را نیز بیان می‌کند.

داستان کاموس کشانی از طرفی جزء داستان‌های سنتی و کهن ادب پارسی به شمار می‌آید و از طرف دیگر از لحاظ کاربرد عناصر داستانی و وجوه ارتباط آن‌ها با یکدیگر قابل انطباق با داستان‌پردازی معاصر است. هدف ما در این پژوهش بررسی نحوه به کارگیری عناصر داستان در ساختار داستان « کاموس کشانی » است. بنابراین در این رساله این فرضیه مطرح می‌شود: با توجه به نقد ساختارگرا و بررسی عناصر ساختار داستان که جزء دانش‌های ادبی معاصر به شمار می‌روند، به نظر می‌آید این داستان کهن قابلیت و توان برخورد با این شیوه نقد را از بسیاری جهات داراست. در راستای این فرضیه سؤالاتی مطرح می‌شود که به این شرح است:
_ تحلیل ساختاری از حیث عناصر داستانی تا چه حد در این داستان پاسخگو است؟
_ وجوه تمایز و تشابه داستان سرایی در گذشته و داستان سرایی فردوسی کدامند؟

برای رعایت اختصار اط پرداختن به عناصری مانند موضوع و درونمایه که بین داستان و انواع دیگر ادبی مشترک است، خودداری و تنها به بررسی اصلی‌ترین عناصر نوع داستان اکتفا شده‌است.

از جمله مهمترین کتبی که به بحث در مورد ساختار شاهنامه پرداخته است کتاب "درآمدی بر هنر و اندیشه‌ی فردوسی" اثر دکتر حمیدیان است که در آن ساختار کلی شاهنامه مورد نظر بوده و به داستان خاصی نپرداخته است. همچنین کتاب "ریخت‌شناسی قصه‌های اساطیری و پهلوانی شاهنامه" نوشته‌ی بهرام جلالی پور از دیگر کتب در این باب است. این کتاب مجموعه‌ای از قصه‌های اساطیری و پهلوانی را در نظر گرفته و سعی در توضیح این قصه‌ها بر اساس الگوی پراپ دارد و با رویکردی اساطیری به توصیف کلیاتی در رابطه با داستان‌ها پرداخته است. از جمله مقالاتی که در مورد بررسی عناصر داستانی در شاهنامه است می‌توان مقاله‌ی بررسی عنصر کشمکش در داستان سیاوش را نام برد که تنها به بررسی یک عنصر پرداخته است. همچنین مقاله‌ی تحلیل ساختاری داستان‌های کاموس که از لحاظ الگی روایی پراپ بررسی شده‌است. در خصوص تحلیل ساختار داستانی از حیث عناصر داستانی به جستجوی این نگارنده تا کنون هیچ اثری اعم از مقاله و پایان‌نامه و کتاب در مورد داستان کاموس کشانی به طبع نرسیده است. در واقع منطبق بودن شاهنامه با نقد ساختارگرا نشان دهنده اهمیت شاهنامه از جنبه‌ای است که کمتر مورد توجه بوده و می‌تواند راهگشای پژوهش‌های بیشتر در زمینه داستان‌های دیگر شاهنامه از این دیدگاه و شیوه‌های دیگر نقد باشد و این مسأله نیاز به وجود واحدهای نقد ادبی و شیوه‌های آموزشی آن در این رشته اند تا دانشجویان علاقه‌مند دست به کار زده و گنجینه‌های کهن ادب پارسی را از نو بشناسند و بشناسانند.

روش تحقیق در این رساله کتابخانه‌ای بوده است؛ ابتدا با مطالعه کتب نقد ساختاری و عناصر داستان به تعریفی دقیق از اجزای تشکیل دهنده ساختار داستان رسیدیم سپس با رویکردی تحلیلی و نقادانه به شرح و تفسیر عناصر داستان کاموس کشانی پرداخته ایم.

جامعه مورد تحقیق «داستان کاموس کشانی» از شاهنامه فردوسی «جلال خالقی مطلق» از جلد سوم است.

۲. تعریف داستان:

داستان یکی از انواع ادبی است و به روایتی گفته میشود که نویسنده بر اساس ذهنیت و تخیل خود حوادث و وقایع را نوشته یا سروده باشد. اصطلاحهای مختلفی در مورد داستان در زبان فارسی وجود دارد نظیر: داستان، قصه، افسانه، حکایت، سحر، سرگذشت، ماجرا، مثل، مثل، اسطوره، حدیث، انگاره، خرافه، حسب حال و تبعه احوال که در اغلب فرهنگهای فارسی مترادف یکدیگر آورده شده است و فرهنگ نویسان وجوه افتراقی برای آنها قائل نشده‌اند. همه این اصطلاحها در کل به آثاری گفته می‌شود که جنبه خلاقانه آنها بر جنبه‌های دیگرشان بچربد. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۱-۲۲)

از طرفی این نقل وقایع باید طبق روابط و اصولی کنار هم چیده شوند که این اصول شامل ترتیب زمانی و روابط علت و معلولی می‌شود. ای. ام. فورستر، رمان نویس و ادیب انگلیسی، (۱۸۷۹-۱۹۷۰) در مورد داستان نوشته است: «داستان نقل وقایع است به ترتیب توالی زمانی؛ در مثل ناهار پس از چاشت و سه شنبه بعد از دوشنبه و تباهی پس از مرگ می‌آید.» (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۳۴) بنابراین داستان ساختار و شالوده‌ای را می‌طلبد که حوادث و وقایع بر آن قرار گیرند و این ساختار مانند رشته‌ای اجزای داستان را به صورت نامحسوس به هم وصل کند. داستان بر طبق نظر ارسطو، نوعاً باید دارای پیرنگ باشد خواه پیرنگ ابتدایی و ضعیف و خواه محکم و استوار. ارسطو در فصل هشتم «هنر شاعری» (بوطیقا) متذکر می‌شود که داستان باید واجد سه مرحله اساسی باشد: آغاز، میان و پایان. (همان: ۳۶-۳۷) به طور کلی داستان، روایتی است که حادثی را با حفظ توالی زمانی نقل می‌کند و دارای پیرنگ است؛ یعنی داستان نویس حوادث را با تکیه بر روابط علت و معلولی نقل می‌کند و نظم جدیدی به آنها می‌دهد. قطعاً امروزه

آنچه به عنوان داستان مطرح می‌شود تفاوت‌های بسیاری چه از نظر ساختار و چه از نظر محتوا با قصه و افسانه و مانند آن دارد اما نمی‌توان داستان مدرن را با وجود تمامی این تفاوت‌ها، قالبی جدا از اسلاف خود دانست.

۳. داستان‌های سنتی (قصه):

یکی از انواع ادبیات داستانی است که در ادبیات قدیم فارسی مترادف است با داستان، افسانه، حدیث، سمر، سرگذشت و حکایت.^۱ از دیدگاه ریخت‌شناسی به هر بسط و گسترشی گفته می‌شود که از یک شرّ یا کمبود آغاز می‌شود و پس از پشت سر گذاشتن کارهای بینابینی به عروسی یا کارهای دیگری که بتوانند در پایان جای گیرند، بینجامد. (پراپ، ۱۳۶۸: ۱۴۳) در کتاب «عناصر داستان» دربارهٔ قصه چنین آمده است: «به آثاری اطلاق می‌شود که در آن‌ها تأکید بر حوادث خارق‌العاده بیشتر از تحوّل و تکوین آدم‌ها و شخصیت‌هاست. محور ماجرا بر حوادث خلق الساعه است. حوادث در واقع رکن اصلی و بنیادی آن را تشکیل می‌دهد.» (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۲۲) قصه یا داستان‌های سنتی خصوصیات متفاوت نسبت به داستان امروزی دارند که به شرح زیر است:

الف) وجود عوامل متافیزیکی و خارق‌العاده در قصه اصل و مبنا می‌باشد؛ اعمالی که در قصه اتفاق می‌افتد با تجربیات حسی و عقلی انسان سازگار نمی‌باشد. برای نمونه در داستان‌های فردوسی معمولاً از این عوامل متافیزیکی وجود دارد مانند: جام جهان بین کیخسرو.

ب) بزرگترین تفاوت در داستان‌های سنتی و مدرن در قوی و ضعیف بود طرح داستانی است. علت ضعف در طرح داستان‌های سنتی عوامل و حوادث خارق‌العاده است. چون روابط علی و معلولی در توالی حوادث یک طرح مهم است و وجود این عوامل متافیزیکی در روابط یک قصه با منطق سازگار نیست لذا طرح داستانی را ضعیف می‌کند. طرح در داستان‌های شاهنامه مانند داستان‌های سنتی فارسی ساده است. حوادث توالی زنجیره‌ای به دنبال یکدیگر دارند و راوی پیشاپیش عاقبت داستان را گوشزد میکند. در واقع طرح داستان‌ها بسته است با این وجود آنچه شاهنامه را با آثار هم طراز خود در این زمینه متمایز میکند به طور خلاصه موارد زیر است: الف) طراحی سنجیده به گونه‌ای که حوادث و جزئیات با وجود طولانی بودن داستان‌ها فراموش نمی‌شود. ب) پروراندن کامل اعمال و حوادث. پ) استواری طرح از منظر سیر آرام و منطقی به نقطه‌ی اوج داستان. ت) شخصیت‌پردازی‌های دقیق از قهرمانان و توانایی در طراحی دیالوگ‌ها. (حمیدیان، ۱۳۸۷: ۴۰-۴۳)

پ) در قصه به کل حوادث، شخصیت‌ها و مکان‌ها نگاه می‌شود و جزئیات در نظر گرفته نمی‌شود. نویسنده حوادث داستان را پی در پی می‌آورد تا به نتیجه و پیام اخلاقی مورد نظرش برسد و این حوادث تأثیر چندانی در تحوّل و تکوین شخصیت‌های قصه ندارد. بنابراین قهرمانان، شخصیتی ایستا دارند. نویسندگان یا راویان و نقّالان بیشتر به صفات بیرونی اشخاص قصه توجه داشتند و از ذکر جزئیات حالات درونی و ذهنی قهرمانان استنکاف می‌ورزیده‌اند. (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۰۵) در واقع مطلق‌گرایی_ تقابل بین خیر و شر، قهرمان و ضد قهرمان و به طور کلی دو قطبی بودن حوادث سبب شده است که قهرمان‌ها از انسان‌های عادی جدا شوند و به عنوان نمونه‌ای از خصلت‌های عمومی و کلی بشر چون شجاعت، جوانمردی، نیکی و نظایر آنها در مقابل صفات مذمومی نظیر پلیدی‌ها، دیوصفتی‌ها و پستی‌ها نمایان شوند. شخصیت‌ها با همهٔ ویژگی‌های خلقی، رفتار بشری‌اشان مورد نظر گزارندهٔ قصه‌ها نیستند بلکه او می‌خواهد به نتیجهٔ اخلاقی مورد نظر برسد. در شاهنامه بسیاری از شخصیت‌هایی که در نوع خود قوی‌ترین هستند اما در شرایطی، ضعف‌هایی از سنخ مردم عادی از خود بروز می‌دهند. فردوسی به عنوان حماسه‌سرا، آن حدی را که قهرمانانش از یک سو مطلق و نایاب نشوند و از سوی دیگر به آدم‌های عادی تبدیل نشوند، به خوبی حفظ کرده است و هر چه از دوران اساطیری به پهلوانی و تاریخی نزدیک می‌شویم قهرمانان شاهنامه از آن حالت کلی و مطلق که دارند، لمس پذیرتر و بشری‌تر می‌شوند. یکی از برتری‌های شخصیت‌پردازی فردوسی در شاهنامه نسبت به شخصیت‌پردازی‌های دیگر در داستان‌های کلاسیک، ورود به دنیای درونی شخصیت‌های داستان است توصیفات دقیق خصوصیات ظاهری و جسمانی شخصیت در کنار ذهنیت و روحیات شخصیت تأثیر زیادی در

^۱ - حکایت در فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، مترادف با قصه آمده است. (سیما داد، فرهنگ اصطلاحات ادبی، ذیل حکایت).

توفیق شخصیت پردازی فردوسی دارد. همین نمایش حالات درونی است که اثر فردوسی را روز به روز مطمح نظر خوانندگان باریک اندیش کرده است زیرا نمایش حالات درونی ابداً در سبک خراسانی مطرح نبوده است. (همان: ۳۴)

ت) در قصه‌ها زمان مشخص نیست. تنها می‌توان از بعضی فراین حدس زد که این قصه مربوط به چه دوره‌هایی می‌باشد. در واقع زمان و مکان در داستان‌های سنتی نمادین هستند. دکتر سیروس شمیسا در کتاب «انواع ادبی» در این باره می‌نویسد: «صحنه‌ها در کنار هم مجموعاً مانند یک پرده نقاشی یا صحنه مینیاتور است؛ بدین معنی که همه دنیا به صورت سهل‌الوصولی در دسترس است و همه موقعیت‌ها و مکان‌ها در یک سطح در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. (همان: ۲۰۷)

ث) زبان و لحن شخصیتها در قصه یکسان است؛ بچه به همان لحن صحبت می‌کند که بزرگسال. - معمولاً در خلال یک داستان بلند چند حادثه اتفاق می‌افتد که خود یک داستان می‌باشد یعنی به شکل اپیزودیک (داستان در داستان) محتوا و مضمون قصه‌ها معمولاً زمان‌های دور و جوامع گذشته و از یاد رفته است یعنی محتوا و مضمونی کهنه دارند. (نک، میرصادقی، ۱۳۷۶: ۶۱-۷۳)

ج) نویسنده با به کارگیری براعت استهلال در آغاز داستان یا انتخاب عناوین برای بخش‌های مختلف داستان، خواننده را با موضوع و درونمایه یا حال و هوای آن آشنا می‌کند.

چ) معمولاً بین قهرمان‌های قصه مناظره‌یی در می‌گیرد که در آن، قهرمان ضد قهرمان را مغلوب می‌کند. (نک، شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۰۵-۲۰۷)

۴. تحلیل ساختاری داستان:

آنچه در تحلیل ساختاری داستان قابل توجه است این است که محتوای واقعی داستان را در پراتز می‌گذارد و توجه خود را به طور کامل بر شکل متمرکز می‌کند. نکات دیگری که در این روش مطرح است این است که در دیدگاه ساختارگرایی اهمیتی ندارد که داستان نمونه‌ای از ادبیات طراز اول باشد یا نه و در این زمینه ساختارگرایی برخوردار حساب شده با داستان است که معنای آشکار آن را رد می‌کند و به جای آن در پی جدا کردن برخی ژرف ساختهای درونی (شخصیت، کنش، مضمون، راوی و ...) که در سطح به چشم نمی‌خورد برمی‌آید. مسئله دیگر در ساختارگرایی در رابطه با داستان این است که اگر محتوای خاص متن، قابل جایگزینی باشد پس محتوای روایت همان ساختار آن است که موضوع آن مناسبات درونی و شیوه‌های مفهوم سازی روایت است. (ایگلتن، ۱۳۸۰: ۱۳۱) طبق دیدگاه ساختار گرایانه هر داستان یک ساختار است؛ ساختاری از تمهیدات و شگردهای داستانی که عناصر و اجزای آن، مواردی چون شخصیت، کنش و غیره هستند. در این دیدگاه ساختار داستان یک سیستم بسته و ثابت است و از سلسله قوانین و روابط همسو پیروی می‌کند. محمد هادی محمدی در «روش شناسی نقد ادبیات کودکان» در زمینه ویژگی های ساختار داستان می‌گوید: «کیفیت توصیف و گفتگو در گونه های نو و کهن تفاوت دارد؛ در گونه های کهن روایت بیشتر به شیوه سوم شخص است و گفتگوها اسیر راوی و در سایه توصیف های سنگین قرار می‌گیرند و زبان همه گفتارها (زبان راوی) یکسان است اما در گونه های نو به علت اهمیت نقش شخصیت‌ها زبان گفتار به زبان شخصیت‌ها نزدیک است. در داستان‌های کهن که بیشتر برای قصه گویی است زمان، خطی است و کنش‌ها به ترتیب زمانی رخ می‌دهند و روابط علی و معلولی دقیقاً رعایت می‌شود. در حالی که در متون داستانی نوشتاری (نو) در زمان کنش‌ها تفسیر و جابجایی است. مثلاً آخرین کنش داستانی به ابتدای داستان می‌آید یا فرایندهای عدم تعادل در آغاز داستان می‌آید. نشانه پردازی در گونه های کهن کلی است و به علت گرایش به تلخیص و ایجاز بیشتر به کنش‌ها یا نتیجه داستان اهمیت می‌دهند تا نشانه پردازی از شخصیت، زمان، مکان، و غیره. گونه های کهن نسبت به گونه های نو از اشکال ساده تر برخوردارند. (محمدی، ۱۳۷۸: ۸۶)

۵. ساختار داستانی شاهنامه :

داستان جزئی است که در همه انواع روایت دیده می‌شود. در معنای دقیق فنی آن به معنای تسلسل روایی

یک اثر ادبی است که در خط افقی گسترش پیدا می‌کند. شاهنامه فردوسی، شعر روایی است. رضا براهنی می‌گوید: «اگر فردوسی می‌خواست در عصر ما شاهنامه بنویسد، رمان می‌نوشت.» (براهنی، ۱۳۷۱: ۹۶۱). میزان انسجام ساختاری اثری چون شاهنامه فردوسی در چگونگی پیوند اجزا و عناصر آن و درجه ارتباط و هماهنگی عناصر با ساختار کلی این اثر نمایان است؛ شاهنامه به عنوان یک داستان بلند دربر دارندهٔ اپیزودهای تودرتویی است که به دو صورت نمایان می‌شود: اول آنکه شاهنامه شرح کامل یک دورهٔ اساطیری، پهلوانی و تاریخی است که در ضمن خود رویدادهای بسیاری را جای داده است؛ داستان بزرگ شاهنامه با نخستین گره افکنی (قتل سیامک به دست پسر اهریمن) آغاز شده، دو اپیزود بزرگ را یکی شکست تورانیان به دست کیخسرو (پهلوانی) دیگری شکست ایران از اعراب است (تاریخی) در بر می‌گیرد و بالاخره به شیوه‌ای تراژیک با کشته شدن یزدگرد، گره‌گشایی صورت گرفته و پایان می‌یابد. (سرامی، ۱۳۶۸: ۱۰۲-۱۰۳) و از سوی دیگر هر قصه‌ای از شاهنامه به صورت یک مقطع داستانی تجلی می‌کند که در درون خود اپیزودهای گسسته‌نمای گوناگونی را با کنش‌های داستانی در برمی‌گیرد. برای مثال پادشاهی کیخسرو یک مقطع داستانی است و داستان کاموس کشانی اپیزود گسسته‌نمایی است که در داستان پادشاهی کیخسرو وجود دارد و دارای عناصر و کنش‌های داستانی مخصوص به خود است. با طرحی اپیزودیک، ساختاری گسسته نما دارد که با وجود ظاهر مستقل در نهم اپیزودها، سخت به هم پیوند خورده‌اند. این پیوند نامرئی اما ریشه‌ای با دقت در جزئیات داستان‌ها و عناصر تشکیل دهندهٔ آن‌ها قابل شناخت است؛ در شخصیت پردازی برخی شخصیت‌های داستان به گونه‌ای به کار رفته‌اند که جز با مطالعهٔ داستان‌های قبل و آشنایی با گذشتهٔ آن‌ها قابل شناخت نیستند. در پیرنگ داستانی، نظم منطقی داستان‌ها در اپیزودهای به ظاهر مستقل طوری رعایت شده است که اگر داستانی (اپیزودی) از میان آن حذف یا جابجا شود، نظم داستان به هم می‌خورد.

۶. خلاصه داستان:

طوس و سپاه ایران که از تورانیان شکست خورده‌اند و باعث کشته شدن فرود، برادر کیخسرو، شده‌اند سوگوار و پشیمان نزد کیخسرو، شاه ایران، آمده‌اند. اما کیخسرو که از آنان خشمگین است، آنان را از خود می‌راند. سپاه ایران رستم را واسطه قرار می‌دهند تا به نزد کیخسرو رود و شفاعت آن‌ها را بکند. رستم نیز چنین می‌کند و کیخسرو طوس و سپاهیان را می‌بخشد و سپاهی در اختیار طوس قرار می‌دهد تا به جنگ دوباره با تورانیان برود.^۱ پیران، وزیر افراسیاب، در گفتگویی با طوس خود را از مرگ سیاوش ناراحت و دردمند نشان می‌دهد، طوس نیز متأثر می‌شود اما پیران قصد دارد بر سپاه ایران شییخون بزند در نهایت طوس از نیت او آگاه و آمادهٔ جنگ می‌شود. جنگ سختی میان دو سپاه در می‌گیرد؛ پیران از جادوگری به نام بازور می‌خواهد که سپاه ایران را افسون کند. با وجود اینکه ایرانیان شکست می‌خورند ولی طوس و دلاوران ایرانی به پیکار ادامه می‌دهند. اما نهایتاً مجبور می‌شوند به کوه هماون پناه برند. پیران از محل اختفای آن‌ها با خبر می‌شود، سپاه توران تمام راه‌ها را بر ایرانیان می‌بندند تا سپاه ایران از گرسنگی به تورانیان پناه آورند. اما طوس از تصمیم آن‌ها آگاه می‌شود به همراه گیو و ره‌ام به تورانیان شییخون می‌زنند و بسیاری از تورانیان را می‌کشند. جنگ تا هنگام غروب خورشید ادامه می‌یابد و با آنکه سپاه ایران تلفات زیادی بر تورانیان وارد می‌کنند اما به محاصرهٔ آنان می‌افتند. کیخسرو که از شکست ایرانیان آگاه می‌شود از رستم می‌خواهد که با سپاهی به یاری آن‌ها رود. رستم نیز سپاهی را به فرماندهی فربرز به سوی کوه هماون روانه می‌کند، خودش نیز چندی بعد با سپاهش راهی می‌شود. طوس شبی در خواب سیاوش را می‌بیند که به او نوید پیروزی می‌دهد بنابراین شاد و امیدوار دوباره لشکرآرایی می‌کند. افراسیاب نیز خاقان چین و کاموس کشانی را با سپاهی گران به یاری سپاه پیران می‌فرستد. روز بعد کاموس لشکرآرایی می‌کند و به جنگ با سپاه ایران می‌رود و حریف می‌طلبد ابتدا گیو به جنگ با کاموس می‌رود و سپس طوس به یاری گیو می‌شتابد اما شکست می‌خورند. روز بعد اشکبوس از لشکر توران آواز جنگ می‌دهد. ره‌ام به جنگ او می‌رود اما شکست می‌خورد و می‌گریزد. رستم که از شکست او خشمگین می‌شود پیاده به جنگ با اشکبوس می‌رود و او را می‌کشد. فردای آن روز لشکر توران و

^۱ - سلسله جنگهای بین ایران و توران در زمان کیخسرو به دلیل خونخواهی سیاوش است که به دست افراسیاب، پادشاه توران کشته شده است.

ایران در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند، این بار کاموس آواز جنگ می‌دهد تنها الوا که نزد رستم جنگاوری آموخته است، جرأت می‌کند و به جنگ با او می‌رود اما کاموس او را می‌کشد. رستم با دلی دردمند از کشته شدن الوا به جنگ با کاموس می‌رود و او را شکست سختی می‌دهد، به بند می‌کشد و به میان سپاه ایران می‌آورد. بدین ترتیب کاموس به سزای اعمالش - تباهی که به سپاه ایران رسانده بود - می‌رسد و ایرانیان طعم پیروزی را می‌چشند البته این پیروزی نهایی نیست. زیرا جنگ میان دو سپاه ادامه دارد.

۷. طرح یا پیرنگ (plot):

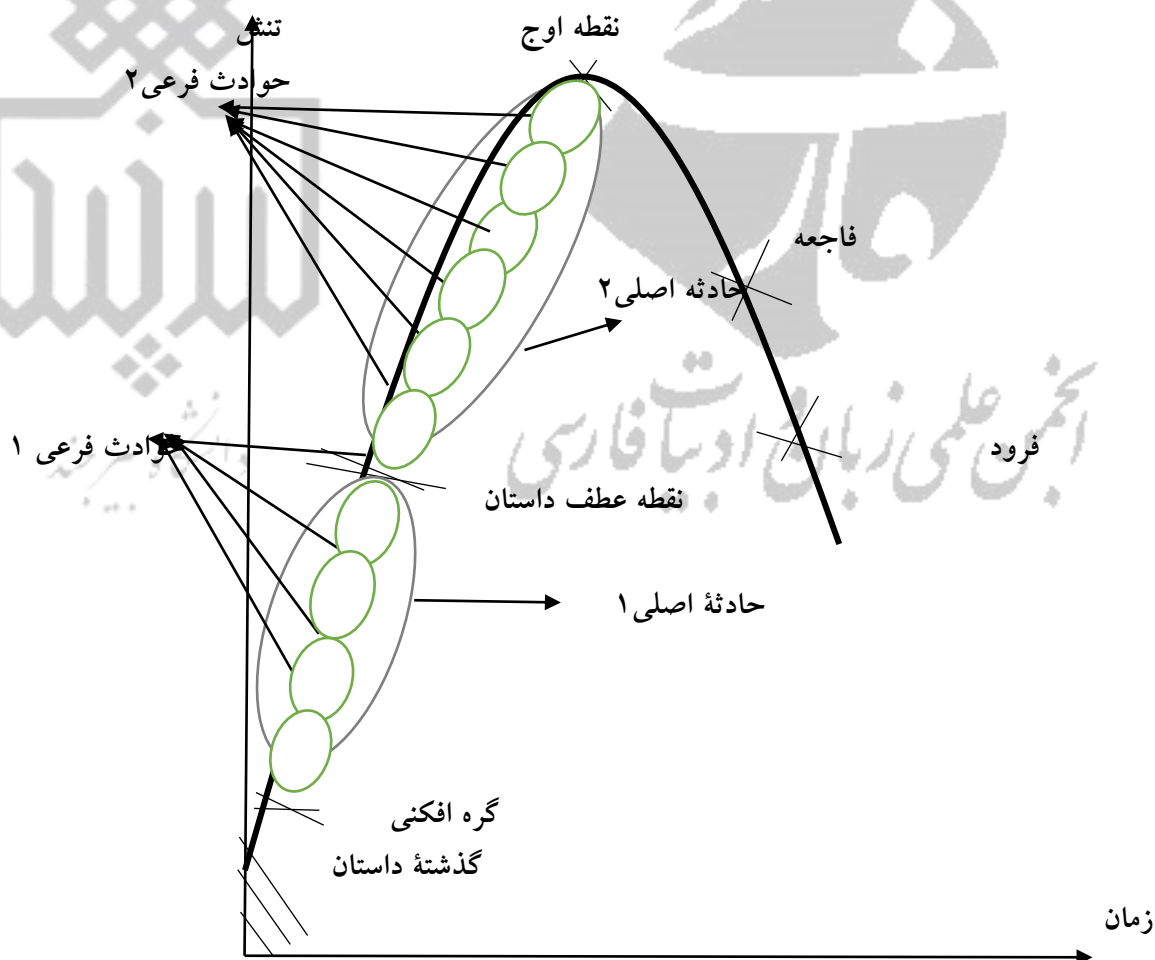
طرح یکی از اساسی‌ترین عناصر روایت داستانی و مهم‌ترین جزئی است که در تحلیل‌های ساختارگرایان در زمینه انواع متون روایی به آن پرداخته می‌شود. پیرنگ فقط توالی وقایع نیست بلکه مجموعه سازمان یافته وقایع است. این مجموعه وقایع و حوادث با رابطه علت و معلولی به هم پیوند خورده و با الگو و نقشه‌ای مرتب و مستدل شده‌اند. (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۶۴) با این پیش فرض طرح، اساس و پایه روایت داستانی را به وجود می‌آورد زیرا طرح همان ساختار ناپیدایی است که وقایع داستان را به صورت نامحسوس به هم پیوند می‌دهد البته شایان ذکر است که طرح فقط به شکل داستان مربوط نیست بلکه محتوا را نیز می‌پروراند. به قول شکل‌گرایان روسی فرم (شکل) و محتوا دو روی یک سکه‌اند؛ آنچه محتوا را می‌سازد، شکل است و آنچه شکل را به وجود می‌آورد، محتوا است. گورکی طرح را چنین تعریف می‌کند: « طرح، پیوندها، تضادها، مهرها و کینه‌ها و روابط انسانی در حالت کلی، در یک کلام، داستان رشد و سازمان پایی این یا آن شخصیت یا تیپ است.» (همان: ۶۵) فورستر در جنبه‌های رمان با مقایسه‌ای که بین داستان و پیرنگ انجام می‌دهد، طرح را به گونه‌ای روشن بیان می‌کند؛ او داستان را نقل رشته‌ای از حوادث تعریف می‌کند که بر حسب توالی زمان ترتیب یافته است؛ همچنین می‌گوید طرح (پیرنگ) نقل حوادث است با تکیه بر موجیبت و روابط علت و معلول (فورستر، ۱۳۸۴: ۱۱۲)

در واقع پیرنگی قوی و ماهرانه است، که بتواند حوادث و وقایع درون داستان را روی یک خط سیر تحولی بپروراند. در داستان اعمال و رفتار و حضور شخصیت‌ها باید به ترتیب و طبق یک نظم منطقی پیش آیند و از این جهت علت حوادث نیز در پیرنگ اهمیت می‌یابد. و حوادثی که اعمال داستانی را به دنبال می‌آورند، باید کاملاً منطقی باشند تا عنصر حقیقت‌مانندی داستان قوت گیرد. پیش از این در تعریف پیرنگ آن را ساختمان و اسگلت-بندی داستان دانستیم. بر ما پوشیده نیست که داستان‌های کهن ایرانی به ویژه داستان‌های حماسی اغلب از ساختاری یکسان و مشابه برخوردارند. ساختار کل داستان کاموس کشانی از دو حادثه اصلی و ده حائنه فرعی تشکیل شده است که می‌توان آن را به صورت زیر خلاصه کرد:

حادثه اصلی اول: ۱. طوس و سپاه ایران از شکست در برابر تورانیان و کشته شدن فرود، برادر کیخسرو، پشیمان و سوگوار هستند. ۲. کیخسرو به وساطت رستم، طوس و سرداران سپاه را می‌بخشد و سپاه در اختیار طوس قرار می‌دهد تا به جنگ دوباره با تورانیان رود. ۳. ایرانیان و تورانیان جنگ را آغاز می‌کنند؛ ابتدا هومان و ارژنگ به جنگ با طوس می‌آیند اما ارژنگ کشته می‌شود و هومان نیز شکست می‌خورد و پر از خشم و کین می‌گریزد. فردای آن روز جنگ سختی میان سپاه ایران و توران در می‌گیرد. ۴. پیران از بازور جادوگر می‌خواهد که سپاه ایران را افسون کند. بازور نیز بر سر آن‌ها برف و باد و سرما می‌فرستد؛ ایرانیان توان جنگ از دست می‌دهند و بسیاری از آن‌ها کشته می‌شوند. بدین ترتیب تورانیان پیروز می‌شوند. ۵- سپاه ایران سوگوار کشته شدگان هستند و به کوه هماون می‌گریزند.

حادثه اصلی دوم: ۱. سپاه ایران عاجز و درمانده در کوه هماون در محاصره تورانیان هستند. ۲. کیخسرو از پیروزی پیران و شکست ایرانیان آگاه می‌شود پس از رستم یاری می‌خواهد. رستم با سپاهش چندی راهی می‌شود. از طرفی افراسیاب نیز خاقان چین و کاموس کوشانی را با سپاهی گران به یاری سپاه پیران می‌فرستد. ۳. جنگ میان سپاه کاموس و سپاه رستم در می‌گیرد؛ در این جنگ کاموس با طوس و گیو می‌جنگد و آن‌ها را شکست می‌دهد. اشکبوس نیز با رهام می‌جنگد و او را شکست می‌دهد. ۴. رستم به جنگ با اشکبوس می‌رود و او را می‌کشد سپس به دلیل کشته شدن الوا به دست کاموس با دلی پردرد و کین به جنگ با کاموس می‌رود، او را به بند می‌کشد و میان

سپاه ایران می‌آورد، ایرانیان نیز او را با نیزه چاک چاک می‌کنند و بدین ترتیب کاموس به سزای اعمالش و تباهی که به سپاه ایران رسانده بود، می‌رسد. ۵. سپاه توران به خاطر وجود رستم ترسان و نگران می‌شوند. داستان از دو حادثه اصلی و ده حادثه فرعی تشکیل شده است که حوادث آن به شکل حلقه‌های زنجیر به دنبال یکدیگر آمده‌اند و تقسیم‌بندی حوادث به فرعی و اصلی برای تحلیل بهتر داستان است. به طور کلی می‌توان گفت ساختار پیرنگ این داستان و بسیاری از داستان‌های حماسی شاهنامه از چنین الگویی پیروی می‌کنند: ۱. ابتدا صلح برقرار است. ۲. نیرویی که تعادل را بر هم می‌زند. ۳. دشمن هجوم می‌آورد جنگ آغاز می‌شود. ۴. نیرویی که بر خلاف نیروی اول تعادل را بازمی‌گرداند. دشمن شکست می‌خورد. ۵. صلح و شرایط جدید. (نک، سلدون، ۱۳۷۲: ۱۱۰-۱۱۱) حوادث داستان کاموس کشانی بر اساس زمان خطی داستان، یکی پس از دیگری، در امتداد زمان به وقوع می‌پیوندند. طرح داستان مبتنی بر روابط علی و انگیزه‌مندی کنش‌های شخصیت‌هاست که آن را استحکام می‌بخشد این داستان- و تمام داستان‌های شاهنامه - پیرنگی بسته دارند و از روابط علی و معلولی تبعیت می‌کنند. حوادث یکی از پس دیگری به وجود می‌آیند تا قهرمان داستان وظیفه‌اش را به انجام برساند و به نتیجه‌ای قطعی و حتمی می‌رسند. در آغاز تعادل وجود دارد اما با کنش و واکنش شخصیت‌ها تعادل به هم می‌خورد. در این قسمت روایت داستانی (وضعیت نامتعادل) شخصیت‌های محوری داستان آزمون می‌شوند همچنان که طوس و گیو و گودرز با کشته شدن بسیاری از سپاهیان آزمون شدند و پس از پشت سر گذاشتن حوادث و با اقدام قهرمان اصلی داستان، رستم، این تعادل دوباره برقرار می‌شود و داستان به پایان می‌رسد. به طور کلی می‌توان طرح این داستان را به صورت نمودار زیر نمایش داد:



نمودار ۱- ساختار پیرنگ داستان کاموس کشانی

گذشته داستان: سپاه طوس سوگوار و پشیمان از شکست در برابر سپاه توران و کشته شدن، فرود، برادر کیخسرو هست.

گره افکنی: نخستین عامل در شکل‌گیری تنش است که در قالب عمل داستانی، گفتگوی شخصیت‌ها جریان می‌یابد. در این داستان گره‌افکنی زمانی اتفاق می‌افتد که کیخسرو طوس و سپاهیان را می‌بخشد و سپاه در اختیار طوس قرار می‌دهد تا به جنگ دوباره با سپاه پیران رود.

تنش یا کشمکش: کشمکش عنصر مهم در شکل‌گیری پیرنگ داستان می‌باشد. در هر نوع داستان خواه ساده باشد خواه پیچیده، به محض خلق شخصیت‌ها کشمکش نیز به وجود می‌آید. (داد، ۱۳۹۲: ۳۸۵) به طور کلی تنش‌های داستان را می‌توان در دو مقوله بیرونی و درونی گنجانند؛ جدال بیرونی تعارضی است که در گفتار و کردار شخصیت‌ها نمود می‌یابد و جدال درونی در ذهن و اندیشه شخصیت‌ها می‌گذرد که به صورت حدیث نفس شخصیت‌ها نمود می‌یابد. کشمکش‌های این داستان اغلب بیرونی هستند بدین معنی که یا در قالب جنگ و در قالب گفتگوهای شخصیت‌ها با یکدیگر و رجزخوانی نمود می‌یابند و حدیث نفس که نمودی از کشمکش‌های درونی است در این داستان فقط شش مورد وجود دارد.

حادثه: جدال منجر به حادثه می‌شود. برای اینکه بتوان به چرایی و انگیزه حادثه‌ها باید به جدال‌ها برگشت، زیرا در یک داستان سطح بالا، هیچ حادثه‌ای تصادفی نیست بلکه مسبوق و مبتنی بر جدال است. (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۷۱) هر یک از وقایع داستان، حادثه است. طرح داستان رشته‌ای است از وقایع مربوط به هم به طوری که علت در هر حادثه رعایت شده باشد حوادث به هم می‌پیوندند تا جایی که بحران عمده داستان یا نقطه عطف داستان پیش می‌آید و با شدیدتر شدن آن، نقطه اوج به وجود می‌آید.

حادثه اصلی (۱): سپاه توران با استفاده از جادو بر ایرانیان پیروز می‌شوند و بسیاری از ایرانیان را می‌کشند.

حوادث فرعی (۱): رزم ارژنگ با طوس، طوس با هومان، جادوی بازور، شیخون ایرانیان بر تورانیان

حادثه اصلی (۲): رستم با اشکبوس می‌جنگد و او را می‌کشد سپس با کاموس کشانی می‌جنگد و او را به بند می‌کشد.

حوادث فرعی (۲): خواب دیدن طوس سیاوش را، رزم کاموس با گیو و طوس، اشکبوس با رهام، اشکبوس با رستم، الوا با کاموس و کاموس با رستم.

نقطه عطف داستان: لحظه‌ای که نیروهای متقابل برای آخرین بار باهم تلافی می‌کنند و عمل داستانی را به اوج یا بزنگاه می‌رسانند. (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۷۶) رستم به یاری سپاه شکست خورده طوس می‌آید.

نقطه اوج: حوادث داستان به هم می‌پیوندند تا جایی که بحران عمده داستان اتفاق می‌افتد و از این پس خواننده می‌تواند فاجعه داستان را حدس بزند. (نک، همان: ۷۷) در این داستان نقطه اوج زمانی است که رستم کاموس کشانی را به بند می‌کشد و به میان سپاه ایران می‌آورد و سپاه ایران او را با شمشیر چاک چاک و غرقه در خون می‌کنند.

فاجعه: نقطه پس از اوج در داستان است که در یک سیر نزولی اتفاق می‌افتد که خوشایند و گاه ناخوشایند است. در این داستان فاجعه، خوشحالی و پیروزی نسبی سپاه ایران و نگرانی سپاه توران به دلیل آمدن رستم است.

فرود: وضعیت متعادل ثانوی: سرداران سپاه خاقان به خاطر وجود پهلوانی مانند رستم هراسان و نگران از ادامه جنگ می‌شوند.

شایان ذکر است که وضعیت متعادلی که پس از سلسله حوادث داستان به وجود می‌آید نسبی است و گره‌گشایی رخ نمی‌دهد. زیرا داستان کاموس کشانی از سلسله داستان‌های مربوط به پادشاهی کیخسرو و جنگ‌های پی در پی میان ایران و توران به خونخواهی سیاوش است و گره‌گشایی نهایی مربوط به انتهای پادشاهی کیخسرو و پیروزی نهایی ایرانیان بر تورانیان و یکی شدن ایران و توران به پادشاهی کیخسرو است.

۸. شخصیت پردازی (characterization):

شبهه شخصی است تقلید شده از اجتماع که بینش جهانی نویسنده به آن فردیت و تشخیص بخشیده است. (براهنی، ۱۳۶۲: ۲۴۹) فردیست که کیفیت روانی و اخلاقی او در عمل او و آنچه می‌گوید و می‌کند وجود داشته باشد. (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۸۴) اگر شخصیت را مهم‌ترین عنصر داستانی نخوانیم باید آن را از عناصر بسیار مهم بدانیم زیرا داستان جدا از شخصیت رخ دادنی نیست. قهرمان و شخصیت‌های داستان کسانی هستند که با اعمال یا گفتار خود داستان را به وجود می‌آورند. به آنچه می‌کنند آکسیون (action) و به آنچه می‌گویند دیالوگ یا گفتار گفته می‌شود. به زمینه و عواملی که باعث گفتار یا اعمال قهرمانان داستان می‌شود انگیزه (motivation) می‌گویند. (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۷۳) بنابراین عنصر شخصیت را بی‌ارتباط با عناصر دیگر نمی‌توان بررسی کرد. شخصیت در قالب پیرنگ جریان دارد؛ گره افکنی نتیجه اعمال رفتار و تضاد اندیشه‌هاست و جدال اندیشه‌ها یا شخصیت‌ها را باعث می‌شود و حادثه چیزی نیست جز نتیجه کنش‌های شخصیت در مجرای داستان و پیرنگ داستان ایجاب می‌کند که شخصیت برای هر رفتاری انگیزه‌ای داشته باشد و اندیشه شخصیت شناخته نمی‌شود مگر در قالب عمل داستانی^۱، گفتگو و لحن گفتاری. اگر نویسنده مستقیماً و از زبان راوی شخصیت داستان را معرفی کند، از شیوه گزارشی استفاده می‌کند و اگر به شخصیت داستان اجازه دهد که با رفتار و گفتار خود خویشتن را معرفی کند، در آن صورت شیوه نمایشی را به کار برده است. (یونسی، ۱۳۹۲: ۳۵-۳۶). بیشتر داستان پردازان کلاسیک فارسی به شیوه شخصیت پردازی تشریحی عمل کرده‌اند. در این شیوه، داستان پرداز، دانای کل است که کمتر به نمایش رفتار و گفتار و بیشتر تشریح و تحلیل شخصیت‌ها می‌پردازد.

در داستان کاموس فردوسی اغلب شخصیت‌ها را با نمایش گفتار و کردارشان به خواننده می‌شناساند. برای نمونه طوس را با توجه به نحوه گفتار و کردارش، انسانی بی‌ثبات می‌یابیم. (نک، ذیل گفتگو در همین مقاله) اما در هیچ جای داستان فردوسی مستقیماً خود به قضاوت و تحلیل شخصیت طوس نمی‌پردازد. برای نمونه در نبرد با هومان در اثر سخنان هومان در جنگ با او سست می‌شود و در نهایت گیو او را از فریب هومان آگاه می‌کند. (ص ۱۱۷-۱۱۹ ب ۲۰۲-۲۳۹) و یا پیران، وزیر افراسیاب، شخصی حيله‌گر است و چندین بار سعی می‌کند سپاه طوس را فریب دهد و به طور کلی حربه اصلی او برای جنگ فریب و حيله است. برای نمونه زمانی که از لشکرکشی ایران به رود شهد آگاه می‌شود می‌خواهد طوس را با سخنان چرب فریب دهد تا در نهایت به سپاه ایران شبیخون زند (ص ۱۱۲-۱۱۴ ب ۱۲۱-۱۴۲). فردوسی حيله‌گیری پیران را نیز اغلب با اعمال و کردار و گفتگوهایش به خواننده می‌شناساند و کمتر به تحلیل شخصیت او می‌پردازد. نمونه‌هایی از شخصیت پردازی تشریحی در داستان مذکور:

- زمانی که پیران به سمت رود شهد لشکرکشی می‌کند فردوسی او را جفاییشه خطاب می‌کند. (ص ۱۱۵ ب ۱۵۷)

- زمانی که هومان قصد فریب طوس را دارد و می‌خواهد او را از جنگ بازدارد، گیو، طوس را آگاه می‌کند. (ص ۱۱۹ ب ۲۴۰)

- زمانی که هومان از طوس شکست می‌خورد:

چن او را پیاده بدان رزمگاه
که پردخت ماند همی جای اوی

بدینند گردان توران سپاه
بیردند پرمایه بالای اوی

(ص ۱۲۲ ب ۲۷۰-۲۷۱)

- زمانی که پیران از محل اختفای سپاه طوس در کوه هماون آگاه می‌شود و به گفتگوی با طوس می‌آید، فردوسی او را این گونه توصیف می‌کند:

^۱ در داستان و نمایشنامه کاری را گویند که از اشخاص سر می‌زند و پیرنگ داستان را به سمت و سوی معینی پیش می‌برد. (داد، ۱۳۹۲: ۳۴۹)

بیامد به نزدیک ایران سپاه
سری پرزکینه، دلی پرگناه
(ص ۱۳۸ ب ۵۳۷)

۸-۱ انواع شخصیت:

۱- شخصیت اصلی (Hero, major character) و فرعی (Minor character):

شخصیت اول داستان یا نمایشنامه را شخصیت اصلی و گاهی نیز به جای این عنوان، واژه قهرمان را بدان اطلاق می‌کنند. در هر داستان یا نمایش معمولاً در مقابل شخصیت اصلی شخصیت دیگری که در ضد شخصیت اصلی است، قرار دارد و برخورد و کشمکش بین این دو پلات داستان را شکل می‌دهد. (آژند، ۱۳۷۵: ۱۳)

شخصیت اصلی یا مرکزی آنست که در محور کشمکش‌های داستان قرار دارد و حوادث متوجه اوست. معمولاً هر داستانی یک شخصیت اصلی و محوری دارد. به آدم‌های دیگر که در داستان هستند ولی اهمیت آن‌ها به مراتب کمتر از شخصیت اصلی است، شخصیت فرعی می‌گویند که آن‌ها را باید نیروی کمکی و تأثیر گذار بر شخصیت اصلی تلقی کرد. در نیمه اول داستان کاموس و قبل از رسیدن رستم شخصیت اصلی داستان، طوس است. حوادث متوجه اوست و شخصیت مقابل او پیران است. همچنین طوس چون شخصیتی همه‌جانبه دارد بیشتر مورد توجه است و با جزئیات بیشتری تشریح می‌شود و در اغلب گفتگوها حضور دارد. و گیو و گودرز شخصیت‌های فرعی، مشاور و راهنمای طوس، به شمار می‌روند. نیمه دوم داستان رستم به عنوان قهرمان ظاهر می‌شود و داستان حول محور او می‌گردد.

۲- شخصیت ساده (falt character) و شخصیت جامع (round character):

شخصیت ساده شخصیتی است که به سادگی می‌توان اعمال او را حدس زد. شخصیت ساده حول محور خصوصیت واحدی ساخته می‌شود. طرحی است کلی و فاقد جزئیات فردی به طوری که او را در یک جمله می‌توان معرفی کرد. شخصیت جامع به عکس از خلق و خوی پیچیده‌ای برخوردار است و با دقت و ظرافت و با ذکر جزئیات خلق می‌شود. او را نمی‌توان به سادگی شناخت یا توصیف کرد. (داد، ۱۳۹۲: ۳۰۲) برای نمونه در این داستان پیران و طوس شخصیت‌های جامع و کاموس شخصیت ساده است؛ طوس بسیار مغرور و خودخواه است اما زمانی که کاموس کشانی برای بار دوم از ایران حریف می‌طلبد، طوس که جنگاوری کاموس را دیده جرأت نبرد با او را ندارد. (ص ۱۹۲ ب ۱۴۲۸-۱۴۳۰) همچنین اینکه طوس شتابزده عمل می‌کند؛ زمانی که سپاه فریرزاز طرف رستم سر می‌رسد، طوس برای اینکه در برابر رستم به خاطر شکست و وضعیت ناگوار سپاه تحقیر نشود، می‌خواهد تا قبل از رسیدن رستم حمله‌ای آغاز کند. به طور کلی خلق و خوی او دارای جزئیات فراوانی است پیران شخصیت پیچیده‌ای دارد؛ تا زمانی که کیخسرو خطری برای توران ایجاد نکند، به حفظ کیخسرو علی‌رغم خواست افراسیاب می‌کوشد. اما زمانی که کیخسرو به ایران می‌آید و برای انتقام خون پدرش، سیاوش، به توران لشکرکشی می‌کند، پیران شخصیتی دگرگون از خود نشان می‌دهد؛ او از این لحظه به بعد دشمن سرسخت کیخسرو و ایران است و از انواع نیرنگ‌ها و فریب‌ها و روش‌های ناجوانمردانه برای پیروزی استفاده می‌کند. در واقع برای او رسیدن به هدف، وسیله را توجیه می‌کند. کاموس را در یک جمله می‌توان معرفی کرد؛ آنچنان اعتماد بنفس و غروری دارد که می‌خواهد بر و بوم و تخت و تاج پادشاهی ایران و زن و کودک و پیر و جوان، همه را از بین ببرد. (ب ۹۵۰-۹۶۱) و (ب ۱۱۹۶-۱۲۰۲)

۳- شخصیت پویا (dynamic character) و شخصیت ایستا (static character):

شخصیت‌های ایستا که به صورت شخصیت‌های نوعی (تیپیک) در داستان حاضر می‌شوند، ابتدا تا انتهای داستان را بی‌هیچ دگرگونی سپری می‌کنند و در انتهای داستان همان هستند که در آغاز بودند. همچنین نشان دهنده خصوصیات گروه یا طبقه‌ای از مردم است که او را از دیگران متمایز می‌کند. شخصیت نوعی نمونه‌ای است برای امثال خود. برای آفریدن چنین شخصیتی باید حقیقت را از چند نمونه واقعی و زنده گرفت و با هنرمندی در هم

آمیخت تا شخصیت نوعی مورد نظر آفریده شود. (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۱۰۱) و بعکس آنها، شخصیت‌های پویا در داستان، دگرگونی پذیرند؛ یعنی در تعامل با محیط خود را سازگار می‌کنند. تغییرات و تحولات شخصیت در حوزه باورها و تفکرات و رفتار آن‌ها رخ می‌دهد.

در مورد قصه، شخصیت‌ها ایستا می‌باشند، یعنی یا خوب یا بد هستند و حد وسطی وجود ندارد؛ قهرمان قصه در پایان داستان همان قهرمانی است که در آغاز داستان می‌باشد. در واقع قهرمانان نمونه افراد سنخ خود هستند و خصوصیات آنها از حدود مشخصات سنخی خارج نمی‌شود و افراد تحت شمول یک سنخ با هم تفاوتی ندارند یا اگر داشته باشند بسیار کم است. قهرمان قصه اگر هم دگرگونی بیاید از نوع دگرگونی‌های یکبارگی و حادی است که شخص را چه بسا از سنخی به سنخ مقابل انتقال می‌دهد مطلق نگری و اسوه‌گرایی چنین اقتضا می‌کند. (حمیدیان، ۱۳۸۶: ۵۲) البته ایستا بودن شخصیت‌ها در شاهنامه فردوسی امری ثابت نیست چنانچه در آن به شخصیت‌های پویای فراوانی برمی‌خوریم مانند: جمشید، گیو، کیکاووس، افراسیاب، ...

یکی دیگر از ویژگی‌های داستان‌های سنتی، وجود قرینه‌هایی در شخصیت پردازی است؛ برای نمونه در داستان مذکور کیخسرو (پادشاه ایران) در مقابل افراسیاب (پادشاه توران)، طوس (سپهبد سپاه ایران) در مقابل پیران (سپهبد سپاه توران)، گیو (مشاور و یاری دهنده طوس) در مقابل هومان (یاری دهنده پیران)، رستم و فربرز به عنوان نیروی کمکی از طرف کیخسرو به سوی سپاه طوس فرستاده می‌شوند و از طرف دیگر نیز خاقان و کاموس از طرف افراسیاب به سوی سپاه پیران فرستاده می‌شوند.

در داستان کاموس همه شخصیت‌ها ایستا هستند و اگر هم دگرگونی و تبدیلی رخ دهد در محدوده سنخی است که شخصیت به آن تعلق دارد. سپاه ایران نمادی از لشکر خیر هستند که علیه سپاه توران - نمادی از شر - به خونخواهی سیاوش بر طبق اصول جوانمردی می‌جنگند. یعنی سپاه ایران متعلق به سنخ پهلوانان جوانمرد هستند و سپاه توران متعلق به سنخ جنگاورانی که معمولاً در نبرد به هیچ اصولی پایبند نیستند. با وجود این هریک از شخصیت‌ها تشخص و فردیت مخصوص به خود را دارد. با توجه به اینکه داستان کاموس از بخش پهلوانی شاهنامه است، شخصیت‌های آن به شخصیت‌های واقعی نزدیک تر و کمتر ویژگی‌های نایاب و نامأنوس شخصیت‌های اسطوره‌ای را دارند. اسلامی ندوشن در مقاله «زنان و مردان شاهنامه» شخصیت‌های شاهنامه را به چهار بخش تقسیم می‌کند: الف) شخصیت نیک که دو بخش دارد: نیک نامبر از عیب و کاملاً نیک. ب) شخصیت بد که دو بخش دارد: بد نامبر از خوبی و کاملاً پست. ج) شخصیت آمیخته به نیکی و بدی. د) سپاهی لشکر که به حکم وظیفه با یک طرف مخالفند و با طرف دیگر موافق. (نک، اسلامی ندوشن، ۱۳۴۸: ۵۸-۶۰)

در داستان کاموس شخصیت نیک مطلق و بد مطلق وجود ندارد. برای نمونه در میان سران سپاه ایران طوس شخصیت نیک نامبر از عیب به شمار می‌رود و نسبت به شخصیت‌های دیگر فراز و فرودهای بیشتری دارد؛ او جوانمردانه می‌جنگد، به کیخسرو وفادار است، در راه پیروزی ایران از جان مایه می‌گذارد و بی‌باک است. از طرفی خودخواه نیز هست و زود به خود غره می‌شود. مثلاً در جنگ با هومان زمانی که هومان را شکست می‌دهد می‌گوید:

همی گفتم: هومان چه مرد من است که پیل ژیان همببرد من است

(ص ۱۲۳ اب ۱۸۵)

و در شرایط ناگوار صبر و قرار از کف می‌دهد و زود ناامید می‌شود؛ در اوایل جنگ با سپاه پیران به گودرز می‌گوید:

مگردست گیرد جهاندار ما وگر نه بدست اختر و کار ما...

(ص ۱۲۴ اب ۳۱۰-۳۱۲)

همچنین اینکه زود فریب می‌خورد؛ قبل از جنگ فریب حرف‌های پیران و هنگام نبرد با هومان، فریب حرف‌های هومان را می‌خورد. (بب ۱۲۶-۱۳۶) و (بب ۱۹۶-۲۳۴) و به طور کلی ثبات شخصیتی ندارد. و یا پیران شخصیت بد نامبر از نیکی به شمار می‌رود؛ با وجود اینکه حیل‌گر است و از روش‌های ناجوانمردانه‌ای همچون جادو برای نبرد سود می‌جوید، در عین حال میهن پرست و وفادار به ولی نعمت خود، افراسیاب است.

۹. گفتگو (Dialogue)

گفتگو مکالمه و سخن گفتن شخصیت‌ها با یکدیگر یا یک شخصیت با خود است. گفتگو یکی از عناصر مهم داستان نویسی به طور عام و داستان‌های شاهنامه به طور خاص است. از طریق این عنصر افکار، اندیشه‌ها و باورهای شخصیت‌های داستانی منتقل می‌شود بنابراین یکی از راه‌های تقویت جنبه واقع‌گرایی و حقیقت‌مانندی در داستان است. گفتگو پیرنگ را گسترش می‌دهد و تقویت می‌کند زیرا خود نوعی عمل داستانی به شمار می‌رود. موجب تحرک داستان می‌شود و درونمایه را به نمایش می‌گذارد. خواننده را در صحنه نمایش قرار می‌دهد و با داستان درگیر می‌کند و بدین طریق با زاویه دید مرتبط می‌گردد. گفتگو شخصیت‌های داستان را در چهار ویژگی جسمانی، روانی، اخلاقی و اجتماعی می‌نمایاند و از آن سو با لحن ارتباط می‌یابد در واقع شخصیت‌ها با سخن گفتن واقعیت درونی و عیب و هنر خود را به نمایش می‌گذارند.

در قصه‌های کلاسیک فارسی معمولاً گفتگو پختگی و هنرمندی داستان‌های امروزی را ندارد، گفتگو به جای اینکه جزئی از داستان باشد و عمل داستانی به شمار آید، روایت قصه است و عمل داستانی را در خود جای داده و به همین سبب عمده عبارات مقول در گفتگوها بسیار طولانی است. به گونه‌ای که زیاد اتفاق می‌افتد که یک قصه یا حکایت، مقول یک شخصیت در گفتگو است. در واقع «گفتگو» از خود استقلالی ندارد. (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۴۶۶) همچنین گفتگو در کتاب قصه‌ای که جنبه ادبی آن بر جنبه روایتی آن می‌چربد، صورت طبیعی و معمولی خود را ندارد و اغلب با تکلف همراه است اما در داستان‌های حماسی به ویژه شاهنامه گفتگو جزء ذات داستان حماسی است و در خدمت پیشبرد و کمال داستان می‌باشد. همچنین فضای داستان و ذهنیت شخصیت‌های داستان کاملاً هماهنگی دارد و با موقعیت اجتماعی و علائق شخصی آنها در تناقض نیست. کمتر گفتگوها روایت داستان را بر عهده دارند و در واقع مبادله افکار و گونه‌ای عمل داستانی را نشان می‌دهند. در این داستان اگرچه بخش عمده‌ای را اشغال کرده‌اند اما از اطناپ در آنها کمتر نشانی می‌یابیم و کثرت گفتگوها در این داستان در واقع تقویت‌کننده پیرنگ و نشان پویایی و نمایشی بودن داستان است؛ راوی کمتر حضور دارد و داستان بیشتر به وسیله گفتگو پیش می‌رود. گفتگوی زیر، گفتگوی میان هومان و طوس و گیو قبل از نبرد میان سپاه توران و ایران است؛ هومان برای جنگ به سوی سپاه ایران می‌آید و سپهبد ایران آماده جنگ با او می‌شود:

جهان شد پراز ناله کَره نای
ز پالیز کین کی برآید درخت...
(ص ۱۱۷، ب ۱۹۵-۲۰۰)

نجوشد یکی را به رگ خون گرم
به رزم اندرون دستشان بد شده ست؟...
(ص ۱۱۷، ب ۲۰۵-۲۱۴)

سپهبد منم، هم سوار نبرد
چرا رای کردی به آوردگاه
بجویی بر این پند پیوند من...
(ص ۱۱۸، ب ۲۲۰-۲۲۷)

که شد گیو را روی چون سندروس
چنین گفت کای طوس فرخ نژاد
بیامد دمان بر لب آورده کف
(ص ۱۱۷-۱۱۹، ب ۱۹۹-۲۰۳)

بجنیبد طوس سپهبد ز جای
چنین گفت کز ویسه شوربخت

دلیران لشکر ندارند شرم؟
که پیکارگرشان سپهبد شده ست؟

بدو گفت طوس: ای سرافراز مرد
تو هم نامداری ز توران سپاه
دلت گر پذیرد یکی پند من

بدین گفتگوی اندرون بود طوس
ز لشکر بیامد به کردار باد
فریننده ترکی میان دو صف

همچنان که از این گفتگو برمی‌آید، شخصیت‌ها مطابق ویژگی روحی خود سخن می‌گویند و غیرمستقیم افکار و اندیشه‌شان را بازگو می‌کنند. هومان شخصیتی فریبکار و ریاکار دارد؛ از طرفی جنگ طلب و کینه توز است که بعد از کشته شدن ارژنگ به دست طوس به جنگ با طوس می‌آید و از طرف دیگر به ظاهر با طوس سخن به نرمی

می‌گوید و گویی صلاح او و سپاه ایران را می‌خواهد! ولی در واقع می‌خواهد طوس را در جنگ سست رأی کند و زمانی که می‌گوید: «چرا تو که سپهبد هستی به جنگ می‌آیی؟ آیا سپاهیانت شرم ندارند که تو را به جنگ می‌فرستند؟» می‌خواهد طوس را نسبت به سپاهیانش بدبین کند. طوس نیز آنچنان که از گفتگو برمی‌آید، شخصی بی‌ثبات است ابتدا برای جنگ با هومان رجزخوانی می‌کند اما بعد از سخنان هومان در جنگ با او سست می‌شود. گویو، شخصی هوشیار و بیدار دل است. چنان که در آغاز داستان نیز هنگامی که کیخسرو سپاه در اختیار طوس می‌گذارد، سپاه را به گویو می‌سپارد. در اینجا نیز هنگامی که گویو سستی طوس را در جنگ با هومان می‌بیند، او را از فریبکاری هومان آگاه می‌کند.

می‌دانیم که حماسه روایتی پهلوانی است که جنگاوری پهلوانان را می‌نمایاند و چون اعمال قهرمانانه آنها در میدان مبارزه اتفاق می‌افتد قبل از مبارزه معمولاً گفتگوهایی بین دو قهرمان رد و بدل می‌شود که قهرمان برتر سخنانی به زبان می‌آورد که صلابت بیشتری دارد به طوری که بوی غلبه و برتری از حرفهای فرد پیروز می‌آید. در واقع قهرمان به وسیله گفتگوهایش حریف را تخریب روانی و شخصیتی می‌کند. مانند گفتگوی میان رستم و اشکبوس در این داستان:

<p>خروشید کای مرد جنگ آزمای کشانی بخندید و خیره بماند بدو گفت خندان که نام تو چیست تهمتن چنین داد پاسخ که نام مرا مام من نام «مرگ تو» کرد</p>	<p>هماوردت آمد مرو باز جای عنان را گران کرد و او را بخواند به بی‌تن سرت بر که خواهد گریست چه پرسی؟ که هرگز نبینی تو کام زمانه مرا پتک ترک تو کرد...</p> <p>(ص ۱۸۳-۱۸۴، باب ۱۲۸۲-۱۳۰۱)</p>
---	---

گفتگوها به دو صورت بیرونی و درونی افکار و نیات و ویژگی های شخصیت‌ها را می‌نمایاند. گفتگوی بیرونی شامل گفتگوی بین شخصیت‌ها با یکدیگر است که کشمکش های بیرونی شخصیت‌ها را نشان می‌دهد. گفتگوی درونی به حدیث نفس و تک‌گویی درونی تقسیم می‌شود؛ حدیث نفس آن است که شخصیت افکار و احساسات خود را به زبان بیاورد تا خواننده یا تماشاچی از نیات و مقاصد او با خبر شود و بدین طریق اطلاعاتی در مورد شخصیت نمایشنامه یا داستان به خواننده داده شود و در عین حال با بیان احساسات و افکار شخصیت به پیشبرد عمل داستانی کمک شود. تفاوت حدیث نفس با تک‌گویی درونی آن است که در حدیث نفس شخصیت با صدای بلند صحبت می‌کند در حالی که در تک‌گویی درونی گفته‌ها در ذهن او می‌گذرد. (نک، میرصادقی، ۱۳۹۲: ۴۱۸-۴۱۷). در شاهنامه تک‌گویی های درونی در قسمت جدال و درگیری شخصیت با خود است و روشی است برای آشکار ساختن اندیشه و احساسات شخصیت‌ها.

در داستان کاموس کشانی بیشتر گفتگوها بیرونی است مانند گفتگوی کیخسرو با رستم (بب ۵۹-۶۹)، طوس با کیخسرو (بب ۷۴-۸۵)، کیخسرو و سران سپاه (بب ۹۰-۹۶)، پیران و طوس (بب ۱۲۵-۱۳۶)، هومان با سپاه توران (بب ۲۹۶-۳۰۴)، گودرز و طوس (بب ۳۸۶-۳۹۹)، هومان و پیران (بب ۵۵۳-۵۵۹)، کیخسرو با رستم (بب ۶۳۹-۶۷۵)، هومان و پیران (بب ۷۱۱-۷۲۴) و غیره و فقط پنج مورد تک‌گویی درونی و حدیث نفس وجود دارد، مانند: _ حدیث نفس کیخسرو: زمانی که سپاه طوس شکست خورده و پشیمان از کشته شدن فرود، برادر کیخسرو، از جنگ باز می‌گردند، کیخسرو در میان عذاب وجدان و ناراحتی و سوگواریش نسبت به کشته شدن فرود و همچنین عصبانیتش نسبت به طوس در کشمکشی درونی است. با اینکه مخاطبش کردگار است اما به نظر می‌رسد با صدای بلند با درون خود حرف می‌زند:

به یزدان چنین گفت کای کردگار تو دادی مرا دانش و بخت یار
همی شرم دارم من از تو کنون تو آگه‌تری بر چه و چند و چون...
(ص ۱۰۶-۱۰۷ ب ۲۶-۴۴)

- تک گویی درونی رستم: زمانی که رستم به سر تیغ کوه هماون می‌رود تا از تعداد سپاه و آرایش جنگی سپاه خاقان چین و کاموس کشانی آگاه شود پس در بازگشت از کوه با خود چنین می‌گوید:

بر آن کوه سر ماند رستم شگفت به برگشتن اندیشه اندر گرفت
که تا چون نماید به ما چرخ مهر؟ چه بازی کند پیر گشته سپهر؟
فرود آمد از کوه و دل بد نکرد گذر بر سپاه و سپهد نکرد
(ص ۱۸۱ ب ۱۲۴۸-۱۲۵۲)

در این ابیات تعجب رستم از انبوهی سپاه توران و اعتقاد راسخ او به تقدیر و سرنوشت و همچنین اعتماد به نفس او کاملاً مشهود است.

همان طور که ملاحظه شد، حجم اصلی داستان را گفتگوها پر کرده‌اند که به دلیل جلوگیری از درازی سخن به ذکر چند نمونه از آنها اکتفا شد. در واقع بیشتر داستان از زبان شخصیت‌ها بیان می‌شود و حضور راوی نسبت به گفتگوهای بیرونی کمتر است گویی راوی پشت شخصیت‌ها پنهان است و چنین ویژگی داستان را پویا و نمایشی ساخته است. «گفتگو در نمایشنامه عنصر اصلی شخصیت‌پردازی و شکل‌گیری پیرنگ است زیرا در نمایشنامه معمولاً راوی وجود ندارد و همهٔ حوادث نمایشنامه و شخصیت‌پردازی به کمک صحنه‌پردازی و گفتگو نشان داده می‌شود.» (داد، ۱۳۹۲: ۲۰۷)

۱۰. زاویه دید: (Point of view)

زاویه دید یا زاویه روایت، نمایش دهنده شیوه‌ای است که نویسنده با آن مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می‌کند و در واقع رابطه نویسنده را با داستان نشان می‌دهد. (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۳۸۵) زاویه دید در داستان دو گونه می‌تواند باشد: درونی (Internal point of view) و بیرونی. (external point of view) روایت درونی شامل تک‌گویی (monologue)، حدیث نفس (soliloquy) و من‌روایتی (first person) می‌شود. در مورد تک‌گویی و حدیث نفس در قسمت پیشین توضیح داده شد. سوم، من‌روایتی است که در این شیوه راوی من داستان است و آن یا به صورت راوی - قهرمان و یا به صورت راوی - ناظر است. به هر حال مزیت این شیوه روایت، قوت حقیقت‌مانندی در آن است و فاصله نزدیک میان نویسنده و خواننده. (نک، همان: ۳۸۶-۴۱۹) روایت بیرونی همان روایت سوم شخص (third personal point of view) بر سه نوع است: دانای کل (omniscient) دانای کل محدود (limited omniscient) و سوم شخص نمایشی (dramatic omniscient). در روایت به شیوه دانای کل، راوی همچون دانای کل عمل می‌کند و چون از تمام جنبه‌های داستان و شخصیت‌های آن آگاه است بدان راوی فضول هم می‌گویند. او در حین روایت به تحلیل و تفسیر حوادث و شخصیت‌ها نیز می‌پردازد. حتی با زیر و بم‌های موقعیت‌های مکانی و زمانی نیز آشناست و چون تحلیلگر است، درباره شخصیت‌ها و موقعیت‌های داستان داوری می‌کند. اشکال این زاویه دید آن است که حقیقت‌مانندی در آن مثل من‌روایتی نیست و فاصله نویسنده و خواننده زیاد می‌شود. در شیوه دانای کل محدود، راوی سوم شخص از خود شخصیت‌های داستان است پس مشکل حقیقت‌مانندی و ناپذیرفتاری خواننده تا حدی حل می‌شود و این شخصیت داستانی معمولاً کم‌اهمیت است. چون او خود از شخصیت‌های داستان است کمتر از دانای کل به تحلیل و قضاوت می‌پردازد. زاویه دید سوم شخص نمایشی آن است که مانند دانای کل هیچ‌گونه تفسیر و تحلیل و قضاوتی ارائه نمی‌دهد او فقط اعمال و گفتار شخصیت‌ها را نمایش می‌دهد و در این شیوه، گفتگوی شخصیت‌ها نقش بالایی ایفا می‌کند؛ داستان تقریباً

یکپارچه گفتگوست و نشان دهنده اعمال و رفتار قابل رؤیت و تصویرپذیر شخصیتها؛ درست همان طور که بر صحنه تئاتر از بازیگران می بینیم. (نک، همان: ۴۰۱)

در داستانهای کلاسیک فارسی زاویه دید نظم خاصی را آن گونه که در داستانهای نوین مطرح است، دنبال نمی کند. به طوری که گاه سوم شخص دانای کل به اول شخص من روایتی منتقل می شود. در واقع نقل حوادث مهم است و این نقل به هر صورت که در آید فرق نمی کند. (همان: ۴۲۳) گاهی در نقل قصه راوی همه چیز بین و همه چیز دان پشت سر شخصیت شریر یا قهرمان قصه ایستاده است و همه چیز را توضیح می دهد و در جایی از قصه راوی قصه کنار می رود و نقل بقیه قصه به یکی از شخصیت های قصه واگذار می شود و نقش خود را به کلی از یاد می برد. در شاهنامه ناهمانگی و عدم یکپارچگی زاویه دید در داستان های سنتی را ندارد و انتقال زاویه دید فقط در محدوده سوم شخص صورت می گیرد.

در داستان کاموس تقریباً زاویه دید سوم شخص نمایشی از ابتدا تا پایان بر داستان حکم فرماست زیرا همان گونه که پیش تر توضیح داده شد. گفتگوی میان شخصیت ها بیشترین حجم داستان را در بر گرفته است و فردوسی کمتر شخصیت های داستان را مستقیماً تحلیل کرده و در مورد آنها قضاوت می کند. مانند:

همی یاد کردند رزم فرود	پشیمانی و درد و تیمار بود
همه دل پر از درد از بیم شاه	دو دیده پر از خون و تن پرگناه...

(ص ۱۰۶ ب ۱۹-۲۵)

_ ابیات فوق مربوط به آغاز داستان است؛ فردوسی به عنوان شخصی که از ذهنیت سپاهیان آگاه است سخن می گوید و خواننده را از پشیمانی و شرمگینی سپاه به خاطر کشته شدن فرود و شکست در برابر تورانیان آگاه می کند.

اگر تاج یابد جهانجوی مرد	وگر خاک آورد و خون نبرد
گر آیدون کجا رفت باید ز دهر	چه زو بهره تریاک یابم چه زهر
ندانم که سرانجام و فرجام چیست	برین رفتن اکنون نباید گریست

(ص ۱۸۶ ب ۱۶۹-۱۷۱)

_ ابیات فوق مربوط به زمانی است که سپاه طوس آماده جنگ با سپاه پیران می شود؛ فردوسی همچون راوی همه چیزدان خواننده را به صورت غیرمستقیم از شکست ایرانیان آگاه می کند.

_ زمانی که پیران به طوس می گوید که همیشه به خاطر کشته شدن سیاوش غمگین و ناراحت است، طوس از او می خواهد که به پادشاه ایران پناه ببرد. فردوسی در مورد پیران چنین می گوید:

وزین گفت ها بود مغزش تهی	همی گفت نوروزگار بهی
--------------------------	----------------------

(ص ۱۸۴ ب ۱۴۱-۱۴۲)

_ زمانی که طوس سیاوش را به خواب می بیند که به او نوید پیروزی می دهد، فردوسی همچون دانای کل سخن می گوید که از خواب و رؤیای شخصیت داستان آگاه است:

چنان دید روشن روانش به خواب	که رخشنده شمعی برآمد ز آب
بر شمع رخشان یکی تخت عاج	سیاوش بر آن تخت با فر و تاج... (ص

(ص ۱۴۹ ب ۶۹۵-۷۰۳)

همچنین در داستان فوق زمانی که شخصیت ها در گفتگوی درونی به سر می برند، زاویه دید به اول شخص منتقل می شود که البته به هماهنگی داستان لطمه ای وارد نمی کند زیرا بدین وسیله نویسنده فاصله هنری را بین خواننده و متن تقویت می کند که بر جنبه های هنری داستان می افزاید. به طور کلی فردوسی غالباً اعمال و رفتار شخصیت ها را و حوادث و اتفاقات داستان و آنچه که قابل رؤیت است، روایت می کند. اندیشه، فکر، انگیزه و

خصوصیات شخصیت‌ها معمولاً در قالب گفتگو با یکدیگر نمایان می‌شود و فردوسی کمتر به طور مستقیم به قضاوت و تحلیل شخصیت‌ها می‌پردازد. برای نمونه ترس و نگرانی طوس را از جنگ سخت میان دو سپاه در قالب گفتگوی طوس با گودرز آشکار می‌کند:

که امروز تا شب گذشته سه پاس	مرا گفته بود این ستاره شناس
همی خون فشاند بر آوردگاه	ز شمشیر گردان چو ابر سیاه
نباشد جز از دشمن کینه ور...	سرانجام ترسم که پیروزگر

(ص ۱۲۵ اب ۳۲۱-۳۳۲)

۱-۱۰ فاصله زیباشناختی: (Aesthetic distance)

فاصله زیباشناختی که با عناوین فاصله روانشناختی (Psychical distance) و فاصله هنرمندانه (Artistic distance) نیز خوانده می‌شود، در سه شکل نمود پیدا می‌کند: الف) فاصله میان نویسنده با عمل و شخصیت‌های داستانی که در آن نویسنده گاه با بیان عینی در داستان شخصیت‌ها را متکی به خودشان می‌سازد و در عمل داستانی ردپایی بر جای نمی‌نهد و گاه با بیان ذهنیت و اندیشه شخصیت‌ها، آن‌ها را به تحلیل و قضاوت خود متکی می‌سازد و جای پای خود را در عمل داستانی مشهود می‌کند. فردوسی با به کارگیری آمیزشی از بیان عینی و ذهنی گاه فاصله خود را با داستان و عمل داستانی زیاد می‌کند و خواننده را در گزینش شخصیت مورد علاقه مختار می‌سازد و گاه با آوردن صفات خاص برای شخصیت‌ها و یا تحلیل و قضاوت درباره آن‌ها فاصله خود را با شخصیت‌ها و عمل داستانی اندک می‌سازد و در داستان ردپای خود را ظاهر می‌سازد. در چنین مواقعی خواننده برای گزینش شخصیت مورد علاقه خود کمترین تلاش را می‌کند. در داستان مذکور شخصیت‌ها اغلب در گفتگوهایشان شناخته می‌شوند و فردوسی معمولاً مستقیم به توصیف شخصیت‌ها نمی‌پردازد برای نمونه رستم را هنگامی می‌شناسیم که پیران او را به خاقان چین و کاموس معرفی می‌کند:

که او ایlder آید کند رزم یاد	بدو گفت پیران که این خود مباد
به دیدار با زیب و با فرهی...	یکی مرد بینی چو سرو سهی

(ص ۱۸۷ اب ۱۳۴۱-۱۳۵۷)

و یا سخنان ستایش آمیزی که کیخسرو به رستم می‌گوید؛ زمانی که از او می‌خواهد به یاری سپاه طوس رود (ص ۱۴۵-۱۴۶ اب ۶۳۹-۶۵۳).

ج) فاصله میان خواننده و اثر هنری (شخصیت‌ها و عمل داستانی): این نوع فاصله ارتباط مستقیم با زاویه دید می‌یابد و تقریباً مهم‌ترین فاصله زیباشناختی نیز محسوب می‌شود چنان که برخی در تعریف فاصله زیبایی شناختی جز این فاصله را قائل نیستند. در واژه نامه هنر شاعری آمده است: «فاصله زیبا شناختی فاصله‌ای است که باید بین اثر هنری و خواننده وجود داشته باشد تا بتواند تأثیر لازم را در او به وجود آورد.» (نک، میرصادقی (آ)، ۱۳۷۶: زیل فاصله زیبا شناختی) پیش از پرداختن به این مبحث در داستان کاموس لازم است در مورد صحنه نمایشی و فراخ منظر توضیحاتی داده شود: صحنه نمایشی صحنه‌ای است که ساختار داستان را به صحنه سینما و تئاتر نزدیک کند و منظره‌ای را از نزدیک پیش چشم ما بگذارد که معمولاً با جزئیات و استفاده ضروری از گفتگو همراه است و در آن حوادث تا حد ممکن کوتاه و فشرده گزارش می‌شود. (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۱۹۲). صحنه فراخ منظر، منظره داستان را از دور تصویر می‌کند. چشم‌اندازی پهناور و کلی از داستان یا بخشی از آن را ارائه می‌دهد که معمولاً با توصیف یا تفسیر و تحلیل فراگیر همراه است. صحنه‌ای متراکم و کلی و عام که در طول داستان دوام دارد. به کار بردن آمیزه‌ای از صحنه‌های نمایشی و فراخ منظر در موقعیت‌های گوناگون داستان فاصله هنری میان خواننده و اثر هنری را موجب می‌شود. نویسنده باید بداند که داستان را با چه صحنه‌ای آغاز کند و با چه صحنه‌ای پایان بخشد و در طول داستان از چه صحنه‌ای استفاده کند. فاصله هنرمندانه خواننده را مجبور می‌کند که نه دور بایستد و به ابتکارات ناب داستان

پوزخند بزند و نه در داستان غرق شود و از کم و کیفش چیزی نفهمد. (همان: ۴۲۶) در داستان کاموس، فردوسی به خوبی صحنه‌های داستانی را از نمایشی به فراخ منظر و بالعکس تغییر می‌دهد. برای نمونه زمانی که سپاه طوس در حال گریختن به کوه هماون است، فردوسی ابتدا آمدن روز و لشکر شکست خورده را توصیف می‌کند که صحنه‌ای فراخ منظر است، گویی دوربینی لشکر را از دور فیلمبرداری کند سپس نزدیکتر، به میان طوس و گیو می‌آید و گفتگوی میان آن‌ها را ثبت می‌کند:

بدینسان همی رفت روز و شبان	پراز غم دل و ناچریده لبان
همه دیده پرخون و دل پرز داغ	ز رنج زمان گشته چون پرزاغ
چونزدیک کوه هماون رسید	به آن دامن کوه لشکر کشید
چنین گفت طوس سپهد به گیو	که ای پرخررد نامبردار نیو...

(ص ۱۳۵ ب ۴۵۳-۴۶۰)

همچنین تحلیل فردوسی در آغاز، میانه و فرجام داستان هرچند کوتاه، قوی‌ترین صحنه‌های فراخ منظر به شمار می‌رود که باعث می‌شود خواننده در سطحی فراگیر و چشم‌اندازی گسترده به داستان بنگرد. مثلاً در آغاز داستان براعت استهلال به نوعی صحنه فراخ منظر است که خواننده را تلویحاً با موضوع داستان آشنا می‌کند. (ص ۱۰۵-۱۰۶ ب ۱-۱۸) یا قبل از اینکه جنگ میان سپاه طوس و سپاه ایران آغاز شود، فردوسی در ابیات زیر داستان را تحلیل می‌کند:

اگر تاج یابد جهانجوی مرد	واگر خاک آورد و خون نبرد
گرایدون کجا رفت باید ز دهر	چه زو بهره تریاک یابم چه زهر
ندانم سرانجام و فرجام چیست	برین رفتن اکنون بیاید گریست

(ص ۱۱۶ ب ۱۶۹-۱۷۱)

و در آخر داستان نیز فردوسی در یک بیت تحلیل خود را از داستان می‌گوید:

به مردی نباید شدن در گمان	که بر تو درازست دست زمان
---------------------------	--------------------------

(ص ۱۹۴ ب ۱۴۷۴)

حالت میانه یا حد وسط صحنه فراخ منظر و نمایشی در این داستان زمانی است که دانای کل خود از زاویه سوم شخص داستان را روایت می‌کند اما همین که روایت داستان به گفتگوی شخصیت‌ها تبدیل می‌شود، خواننده خواه ناخواه خود را در صحنه نمایش حس می‌کند. در این حالت فاصله خواننده با اثر هنری کم می‌شود و او خود را در عمل داستانی سهیم می‌داند. این صحنه نمایشی زمانی در داستان کاموس به قوی‌ترین وضع خود می‌رسد که شخصیت داستان به حدیث نفس می‌پردازد. در این حالت خواننده خود را با شخصیت داستان یکسان پنداشته و در غم و درد او شریک می‌شود. به طور کلی به دلیل وجود حجم بالای صحنه‌های نمایشی در این داستان فاصله هنری کم است. مانند صحنه‌های نبرد چه نبردهای تن به تن و چه نبردهای گروهی که کاملاً با جزئیات توصیف شده‌اند. فردوسی به صحنه‌های فراخ منظر مانند زمانی که در آغاز و میانه و پایان داستان را تحلیل می‌کند و یا زمانی که آمدن روز و شب را توصیف می‌کند و سپس تصویر کلی از سپاه توران یا سپاه ایران بدست می‌دهد، نسبت به صحنه‌های نمایشی، کمتر پرداخته است زیرا بعد از یک یا دو بیت فوراً به صحنه‌های نمایشی می‌رسد.

۱۱. نتیجه گیری:

بررسی داستان کاموس کشانی بر اساس تحلیل ساختار داستانی و دقت در نحوه به کارگیری عناصر داستانی پیرنگ، شخصیت پردازی، صحنه پردازی، گفتگو و زاویه دید بیانگر نتایج ذیل است:

_ داستان‌های شاهنامه در مقایسه با داستان‌های روزگار خویش به خصایص کلی داستان‌های امروزی نزدیک تر

است و در بسیاری از عناصر داستانی نسبت به داستان‌های سنتی روزگار خود پیش است. _ طرح داستان ساختاری پیوسته، مبنی بر وجود حوادثی است که از الگوی شروع از وضعیت پایدار صلح و تغییر وضعیت جنگ به سوی موقعیت پایداری متفاوت با وضعیت اول پیروی می‌کند. همچنین طرح داستان مبتنی بر روابط علی و انگیزه مندی کنش‌های شخصیت‌هاست که آن را استحکام می‌بخشد. _ در پردازش شخصیت‌ها فردوسی بیشتر به روحیات و طرز فکر و تحلیل اندیشه و احساسات شخصیت‌ها توجه دارد تا ظواهر بیرونی. شخصیت‌های داستان وجودهای منحصر به فردی هستند که از طریق گفتار و کنش ضمن اینکه خود را به ما معرفی می‌کنند، حوادث و کنش‌های داستان را پیش می‌برند و اغلب آن‌ها شخصیت‌هایی ایستا هستند. با این وجود فردوسی در شخصیت‌پردازی به انواع شخصیت‌های ساده و جامع، اصلی و فرعی، نمادین، نوعی و ممتاز توجه داشته است. داستان یک یا دو شخصیت اصلی و یا قهرمان دارد که حوادث داستان حول محور آن‌ها می‌گردند. همچنین شخصیت‌ها در تقابل و در تضاد یکدیگر قرار گرفته اند اما بر خلاف داستان‌های سنتی این تضاد و تقابل سبب از بین رفتن فردیت شخصیت‌ها نشده است و از شخصیت‌ها خیر مطلق و شر مطلق نساخته است.

_ گفتگوهای میان شخصیت‌های داستانی نسبت به حضورشخص راوی دانای کل بیشتر است و بر خلاف داستان‌های سنتی اعمال داستانی و معرفی خصوصیات خلقی و روحی - روانی شخصیت‌ها اغلب به وسیله گفتگو انجام می‌شود بدین ترتیب خواننده در فضایی نمایشی قرار می‌گیرد و لحن موضعی گفتگوها متناسب با خصوصیات روحی شخصیت‌ها و فضای داستان می‌باشد و لحن کلی حاکم بر داستان‌ها لحن حماسی است. در این دو داستان با توجه به بافت حماسی - پهلوانی آن بیشتر گفتگوها بیرونی - گفتگوی اشخاص با یکدیگر - است که نشانگر تنش‌ها و کشمکش‌های بیرونی افراد است. تک‌گویی درونی و حدیث نفس که نشان‌دهنده تنش‌های ذهنی و روحی شخصیت‌هاست، تنها پنج یا شش مورد وجود دارد.

_ فردوسی در مقام نویسنده از شیوه روایت سوم شخص استفاده کرده است و حفظ فاصله زیبایی شناختی را کاملاً مد نظر داشته است به گونه‌ای که راوی اغلب به صورت نمایشی آنچه را که از گفتگوها و اعمال داستانی می‌بیند، روایت می‌کند و کمتر به صورت دانای کل میل دارد شخصیت‌ها را مورد تحلیل و قضاوت قرار دهد. با این حال در داستان شیوه روایت نمایشی بر دانای کل می‌چربد. همچنین انتقال زاویه دید از نمایشی به دانای کل و در مواردی به اول شخص زمانی که شخصیت‌ها در گفتگوی درونی به سر می‌برند، بر خلاف داستان‌های سنتی سبب نا هماهنگی و گم شدن راوی اصلی داستان نشده است بلکه فاصله هنری را میان خواننده و متن تقویت کرده است.

منابع:

۱. آژند، یعقوب؛ «فرهنگ اصطلاحات ادبیات داستانی (قسمت دوم)»، مجله ادبیات داستانی، ۱۳-۱۹، شماره ۴۰، (تابستان ۱۳۷۵).
۲. اسلامی ندوشن، محمد علی؛ «مردان و زنان شاهنامه»، مجله یغما، ۵۷-۶۵، شماره ۲۴۸، (اردیبهشت ۱۳۴۸).
۳. ایگلتون، تری؛ *درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز، (۱۳۸۰).
۴. برهانی، رضا؛ *طلا در مس*، جلد سوم، تهران: امیرکبیر، (۱۳۷۱).
۵. پراپ، ولادیمیر؛ *ریخت شناسی قصه های پریان*، ترجمه فریدون بدره ای، تهران: مرکز، (۱۳۶۸).
۶. حمیدیان، سعید؛ *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*، چاپ سوم، تهران: ناهید، (۱۳۸۷).
۷. داد، سیما؛ *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ ششم، تهران: مروارید، (۱۳۹۲).
۸. سرامی، قدمعلی؛ *از رنگ گل تا رنج خار*، چاپ اول، تهران: علمی، (۱۳۶۸).
۹. سلدون، رامان؛ *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، تهران: هما، (۱۳۷۲).
۱۰. شمیسا، سیروس؛ *انواع ادبی*، چاپ چهارم، تهران: میترا، (۱۳۸۷).

۱۱. فاستر ، ادوارد مورگان ؛ *جنبه های رمان* ، ترجمه ابراهیم یونسی ، تهران : نگاه ، (۱۳۸۴).
۱۲. فردوسی ، ابوالقاسم ؛ *شاهنامه* ، جلد سوم ، تصحیح جلال خالقی مطلق ، تهران : مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی ، (۱۳۸۶).
۱۳. مارتین ، والاس ؛ *نظری های روایت* ، ترجمه محمد شهبا ، تهران : هرمس ، (۱۳۸۳).
۱۴. محمدی ، محمد هادی ؛ *روش شناسی نقد ادبیات کودکان* ، تهران : صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران ، (۱۳۷۸).
۱۵. میرصادقی ، جمال ؛ *ادبیات داستانی* ، چاپ سوم تهران : سخن ، (۱۳۷۶).
۱۶. _____ ؛ *عناصر داستان* ، چاپ هشتم ، تهران : سخن ، (۱۳۹۲).
۱۷. میرصادقی ، میمنت (آ) ؛ *واژه نامه هنر شاعری* ، چاپ دوم ، تهران : کتاب مهناز ، (۱۳۸۴).
۱۸. یونسی ، ابراهیم ؛ *هنر داستان نویسی* ، تهران : نگاه ، (۱۳۹۲).

