بررسی وجوه روایی در داستان‌های حماسی زبان‌بنیاد و مصور براساس «نظریهٔ میک بال»

محسن محمدی فشارکی[۱]، فضل‌الله خدادادی[۲*]، شیرین عاشورلو[۳]

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران
۳. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

دریافت: ۹۱/٤/۱ پذیرش: ۹۱/۷/۲۲

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۲، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۳)، بهار و تابستان ۱۳۹۳، صص ۲۲۱-۲٤۷

چکیده

حماسه از قدیم‌ترین انواع ادبی است که صورت داستان دارد، زیرا همانند داستان دارای آغاز، میانه و پایان است. حماسه از یک‌سو زادهٔ اسطوره است و از سوی دیگر داستان و رمان را در درون خود جای داده است. این مقاله به شناخت بهتر بخشی از ادبیات حماسی گذشتهٔ فارسی که در متون حماسی بازتاب یافته و از ویژگی روایی و سادگی بیان برخوردار است، می‌پردازد، هدف این نوشتار تشریح ساختار روایی حماسهٔ مصور (پرده‌خوانی) و حماسهٔ زبان‌بنیاد (داستان رستم و اسفندیار) با تکیه بر «نظریهٔ میک بال» است. چون هدف این مقاله بیشتر نشان دادن ویژگی‌های متن روایی در قالب ادبی حماسه است، به همین دلیل داستان «رستم و اسفندیار» انتخاب شد، سپس با در نظر گرفتن ویژگی‌های متن روایی براساس نظریهٔ میک بال، توجه فردوسی به عناصر داستان‌نویسی و ساختار متن روایی مورد بررسی قرار گرفت. این پژوهش نشان می‌دهد که داستان حماسی (اعم از مصور و زبان‌بنیاد) نیز مانند دیگر انواع داستان‌های زبان‌بنیاد دارای خط سیر داستان (شروع، حرکت داستان به سمت اوج، اوج، گره‌گشایی و نتیجهٔ نهایی) است.

واژگان کلیدی: روایت، حماسه، متن روایی، رستم و اسفندیار، مارک کرامر، میک بال.

---

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: fazlollah1390@yahoo.com

۱. مقدمه و بیان مسئله

مطالعه در سیر داستان بشر نشان داده است که داستان در همهٔ جوامع از یک سیر خاص پیروی کرده است که این مراحل را می‌توان به‌ترتیب در چهار مرحله خلاصه کرد: ۱. اسطوره؛ ۲. افسانه؛ ۳. رمانس[۱]؛ ٤. رمان. اسطوره دربارهٔ خدایان و نیروهای خیر و شر طبیعت در ادیان ابتدایی ساخته شد. درواقع اسطوره‌ها تلقی بشر اولیه از ماوراء بودند. حماسه نیز قالبی نقلی و روایی بود که از درون اسطوره بیرون آمد.

> حماسه زادهٔ اسطوره است. اسطوره چون مادری پرورنده است که حماسه را در بطن خود می‌پرورد و می‌بالاند. حماسه سرشت و ساختاری گیتیک و این جهانی دارد. اگر اسطوره در گوهر و بنیاد خویش مینوی و آن جهانی است، حماسه چونان زادهٔ اسطوره بازگشتی است دیگرباره به گیتی (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۸۳).

حماسه نیز مانند دیگر انواع ادبی (رمان، تاریخ، خاطره و...) و نمایشی (فیلم، نمایشنامه، پانتومیم و ...) برای بیان مقاصد خویش (دلاوری‌ها و سلحشوری‌های یک ملت) از داستان و روایت استفاده می‌کند. ارسطو در کتاب ***فن شعر***، عناصر تشکیل دهندهٔ حماسه را چنین آورده است: «حماسه یک اثر نقلی و روایی است که عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن سخن، وزن و داستان است» (مختاری، ۱۳٦۸: ۸۸). می‌توان گفت زیر بنای اصلی حماسه، داستان و روایت است ولی لحن و ساختار منحصربه‌فرد این قالب به آن وجههٔ حماسی بخشیده است.

آنچه ساختار یک حماسه را شکل می‌دهد، وزن، داستان و سخن (گفتمان) است. داستان را می‌توان مجموعه‌ای نثرگونه تعریف کرد که لغات در آن در پی یکدیگر بدون داشتن هرگونه آهنگ و نظمی شعرگونه بیان شوند (منیری، ۱۳۸۸: ۱۱). در اینجا منظور از داستان رابطهٔ علّی و معلولی و روایت‌گونگی حوادث حماسه است نه داستان کوتاه به معنای امروزی آن، زیرا در متون قدیم گاهی منظور از داستان هرگونه قصه، حکایت و یا افسانه بوده است. اما روایت، «گفتاری است که رشته‌ای از رخدادهای واقعی یا خیالی را نقل می‌کند» (اخلاقی، ۱۳۸۲: ۱۲٦). عامل پیش بردن یک روایت چه در داستان و چه در حماسه «کشش و حس انتظار» نسبت به پرسش« چه اتفاقی خواهد افتاد؟» است. پژوهش حاضر به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای به بررسی معیارهای روایی در قالب ادبی حماسه با تکیه بر داستان «رستم و اسفندیار» می‌پردازد و می‌کوشد به سؤالات زیر پاسخ دهد:

۱. تفاوت‌های متن روایی و غیرروایی در چیست؟

۲. اشتراکات روایی و عناصر داستانی دو قالب داستان و حماسه (مصور و زبان‌بنیاد) کدام است؟

۳. معیارهای روایی نظریهٔ میک بال چگونه در داستان حماسی زبان‌بنیاد (رستم و اسفندیار) و حماسهٔ مصور (پرده‌خوانی) نمود می‌یابد؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

این موضوع تاکنون در ادبیات فارسی و (طبق اطلاعات نگارندگان) در مقالات و پژوهش‌های فارسی مطرح نشده است و بیشتر کارهای انجام‌شده، در قالب نظریه و مقایسه است. برای نمونه در اینجا به چندی از این مقالات اشاره می‌کنیم: میرجلال‌الدین کزازی در «ستیز ناسازها در داستان رستم و اسفندیار» به بررسی ابعاد و ویژگی‌های شخصیت‌ها و رفتارهای آن‌ها پرداخته است. محمدعلی اسلامی ندوشن در مقاله‌ای تحت‌عنوان «شخصیت رستم در داستان رستم و اسفندیار» ویژگی‌های شخصیت رستم را بررسی کرده است. همچنین لیلا هاشمیان و همکار، مقاله‌ای تحت‌عنوان «مقایسهٔ داستان رستم و اسفندیار با نمایش‌نامهٔ مکبث» نگاشته‌اند. به‌طور کلی تعداد مقالات دربارهٔ داستان رستم و اسفندیار فراوان است، اما حسن پژوهش حاضر این است که برای اولین بار با توجه به جدیدترین نظریه‌های روایت‌شناسی به تحلیل ساختار روایی و عناصر داستانی در حماسهٔ زبان‌بنیاد و مصور (پرده‌خوانی) پرداخته است.

۳. تفاوت متن روایی و غیرروایی

۱-۳. متن غیرروایی

از نظر آرتور آسابرگر[۲] متن یعنی: «به‌طور عام هر اثری که می‌تواند خوانده شود؛ خواه فیلم سینمایی، برنامهٔ تلویزیونی، قصهٔ مصور، آگهی تجارتی چاپ‌شده، آگهی تلویزیونی و یا چیزهای دیگر» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۸۳). مثلاً اسناد و مدارک مربوط به یک سدهٔ تاریخی را می‌توان یک متن نامید، اگرچه راویت‌کننده‌ای که به بیان آن‌ها بپردازد، وجود نداشته باشد. پس می‌توان گفت: متن، یک ساخت و یک مجموعه (تصویر، نوشته و...) است. با توجه به این

تعریف می‌توان گفت: متن فقط وجهه‌ای شیءگونه و ابزاری دارد که در دسترس مخاطب قرار می‌گیرد و بر اثر برخی تحولات به متن روایی یا داستان تبدیل می‌شود. اما به‌سادگی نمی‌توان گفت چه مقدار از یک نوشته متن را تشکیل می‌دهد، به بیان دیگر نمی‌توان حدود یک متن را به‌درستی تشخیص داد. در ادبیات، برای تعیین حدود متن دشواری‌های زیادی وجود دارد.. . در دیوان شاعری مثل حافظ که حاوی حدود پانصد غزل است، چگونه باید حدود متن را تعیین کنیم؟ کل دیوان؟ یک غزل؟ بیت؟ مصرع؟ یا شعرهایی که در آن سطرها هیچ ارتباطی با هم ندارند؟ ***مقالات شمس*** که گفتارهای پراکندهٔ اوست و خودش به قصد گردآوری، آن‌ها را ننوشته است، به چه اعتبار یک متن محسوب می‌شود؟ ***مختارنامه*** حاوی بیانات عطار یک متن است یا خیر؟ در نظام نشانه‌شناسی، نشانه‌ها، رمزگان، همه در درون یک جهان متنی قرار گرفته و در همان جهان متنی خوانش می‌شوند. هر کنش ارتباطی «متن» است و «متن» حاصل همنشینی رمزگان‌های بسیار است (ناصراسلامی، ۱۳۸۹: ٦٦). پس مرز دقیقی برای تشخیص متن بودن یا نبودن یک مجموعهٔ ساختاریافته از نشانه‌های زبانی یا غیرزبانی وجود ندارد. متن غیرروایی یک مجموعه اعم از واژگان و تصاویر است که بین اجزای آن رابطهٔ علّی و معلولی وجود ندارد؛ یعنی مانند داستان دارای کشش روایی نیست. در داستان و رمان، یک جمله سپس جملهٔ دیگر می‌آید و آن را تکمیل می‌کند ولی در متن غیرروایی مثل دایره‌المعارف‌ها، اسناد مربوط به سازمان‌ها و گزارش‌ها این تسلسل و پیوستگی روایی وجود ندارد؛ یعنی مانند متون روایی دارای ساختار آغاز، اوج و فرود نیستند و فقط در حد گزارش باقی می‌مانند.

۲- ۳. متن روایی[۳]

متنی است که در آن یک عامل، روایتی را نقل می‌کند. اسکولز وکلاگ[٤] در کتاب ***ماهیت روایت***، متنی را روایی می‌داند که در آن قصه‌گو حضور داشته باشد و به بیان روایت بپردازد (اخوت، ۱۳۷۱: ۸). روایت یا گفتار روایی سخنی گفتاری یا نوشتاری است که نقل رخداد یا مجموعه‌ای از رخدادها را بر عهده دارد (اخلاقی، ۱۳۸۲: ۱۲۸). متون روایی گزارش‌هایی هدفمند از وقایع دنباله‌دار است: «در ابتدا چنین اتفاق افتاد، سپس چنان شد» و

این در حالی است که وقایع، موقعیت‌ها، کنش‌ها چنان ارائه می‌شود که گویی از پس یکدیگر جاری هستند و یکی پس از دیگری ظاهر می‌شوند؛ داستان بسط می‌یابد؛ پیش می‌رود و تکامل می‌یابد. از هر واژه‌ای که استفاده کنیم، بر پیوستگی ضروری موجود در تسلسل وقایع اشاره می‌کنیم (رابرتز، ۱۳۸۹: ۱۵٤). یک متن روایی(اعم از داستان حماسی یا غیرحماسی) از زنجیره‌ای از حوادث تشکیل می‌شود که بین آن‌ها رابطهٔ علّی و معلولی وجود دارد و به‌صورت زنجیره‌ای به هم پیوسته پشت سر هم می‌آید. برای مثال به متن زیر بنگرید:

روزی روزگاری شاهزاده‌ای بود [الف]. او می‌خواست با یک شاهزاده‌خانم عروسی کند [ب]. ولی شاهزاده‌خانم باید یک شاهزاده‌خانم واقعی باشد [پ]. این‌گونه بود که شاهزاده تمام دنیا را زیر پا گذاشت تا شاهزاده‌خانمی واقعی پیدا کند [ت]. همان‌گونه که می‌بینیم جریان حوادث از [الف] تا [ت] به‌صورت زنجیره‌ای از حوادث به هم پیوسته آمده است و به تشکیل یک متن روایی منجر شده است. اما متن زیر که از سند «روابط ایران- عراق و خلیج فارس» انتخاب شده است، یک متن روایی نیست، زیرا بین حوادث آن رابطهٔ علّی و معلولی وجود ندارد و فقط یک گزارش است، بنابراین نمی‌توان آن را یک متن روایی دانست:

> مناقشات دیرین ایران با عراق در سال ۱۹۷۵م (۱۳۵۷ش) تا حدود زیادی با امضای قرارداد دوجانبه حل شد که براساس آن ایران موافقت کرد که از شورشیان کرد در عراق حمایت نکند تا عراق نیز دربارهٔ موضع ایران مبنی بر تصحیح مرز بین دو کشور در منطقهٔ شط‌العرب که از نظر نفتی حائز اهمیت استراتژیک است، مخالفتی نشان ندهد (فروغی ابری و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۰٦).

می‌توان حماسه را نیز یک متن روایی دانست زیرا داستان، متن و روایت که سه مؤلفهٔ اصلی متن روایی است، در آن دیده می‌شود. بین *متن* و *متن روایی* نیز تفاوت وجود دارد. زیرا یک متن، یک شیء اعم از (تصاویر، واژگان و...) است درحالی‌که متن روایی، متنی است که داستانی را بیان می‌کند؛ «متن هنگامی روایی است که داستانی را نقل کند و گرنه روایی نخواهد بود مانند اخلاق اسپینوزا و اسناد مربوط به جنگ سرد» (اخلاقی، ۱۳۸۲: ۱۲۸). پس آنچه باعث تبدیل یک متن به متن روایی می‌شود، در مرحلهٔ اول «داستان» است.

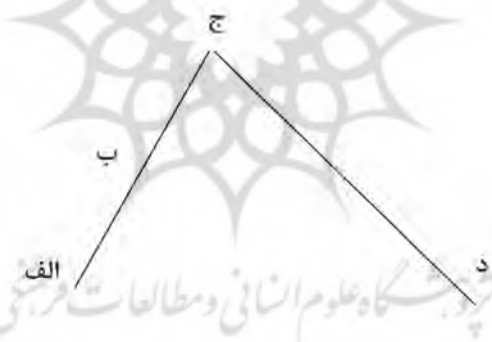
متن روایی، متنی است که از توالی زمانی یا مکانی برخوردار است و به‌واسطهٔ کنش‌های شخصیت‌ها از طریق یک راوی به نقل داستان می‌پردازد. مایکل تولان[۵] می‌گوید:

چنین به نظر می‌رسد که روایات، خط سیر دارند و این بدان معنی است که روایات معمولاً به

جایی ختم می‌شوند. بنابراین انتظار داریم چنانکه ارسطو در *فن شعر* خود تصریح کرده است روایات، آغاز، وسط و پایان داشته باشند (تولان، ۱۳۸٦: ۱۳– ۱٤).

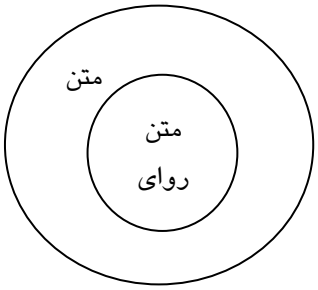
می‌توان گفت حماسه دربردارندهٔ بیشتر عناصر داستان کوتاه (متن زبان‌بنیاد) است. هنگامی‌که ما یک داستان مصور حماسی را به روش پرده‌خوانی می‌بینیم، با نگاه کردن در تصویر اول، فضای اولیهٔ داستان را درک می‌کنیم. دقت در جزئیات تصاویر آن همانند توضیحات نویسنده در داستان کوتاه است؛ از روی حالات چهره‌ها، حرکات و قیافه‌ها به شخصیت‌های داستان پی می‌بریم. پس از آنکه تصویر اول را مشاهده کردیم، به سراغ تصویر دوم می‌رویم؛ همانند زمانی‌که در داستان کوتاه از یک پاراگراف به پاراگرافی دیگر و از صفحه‌ای به صفحهٔ دیگر می‌رویم. آنچه باعث روایی بودن داستان مصور می‌شود، ساختار کلی آن است. براساس نظریهٔ والاس مارتین[٦] ساختار داستان (متن روایی) شامل چهار نقطه: الف. مقدمه‌چینی؛ ب. گره‌افکنی؛ ج. نقطهٔ اوج و د. فرود است.

این خط سیر به‌صورت (۷) وارونه است که در شکل زیر می‌بینیم:



شکل ۱ خط سیر داستان (نظریه‌های روایت: ۵۷)

در داستان حماسی شاهد این چهار نقطه هستیم. درنتیجه، آنچه باعث تبدیل یک متن به متن روایی می‌شود، عامل «داستان» است. در واقع، از ترکیب سه عامل«داستان»، «روایت» و «متن»، متن روایی به وجود می‌آید. شکل ۲ ساختار متن روایی را نشان می‌دهد:



شکل ۲ رابطهٔ متن و متن روایی

براساس این شکل می‌توان بین متن و متن روایی رابطهٔ منطقی عموم و خصوص برقرار کرد؛ یعنی همهٔ متن‌ها روایی نیستند و تنها برخی متن‌ها روایی‌اند.

۴. بررسی عناصر داستانی در داستان‌های مصور و داستان‌های زبان‌بنیاد حماسی

در اینجا به تحلیل و بررسی چندی از عناصر داستانی در داستان‌های مصور حماسی (پرده‌خوانی) و داستان‌های زبان‌بنیاد می‌پردازیم.

۱- ۴. روایت[۷]

داستان‌های مصور حماسی به این دلیل روایت است که بین تصاویر آن‌ها نوعی رابطهٔ علی و معلولی وجود دارد. اگر ما یکی از این تصاویر را از میان داستان برداریم، این رابطه به هم می‌خورد و سیر روایی آن دچار اختلال می‌شود؛ به‌طور مثال اگر ما سه عکس (تصویر تک) از خودمان کنار هم بگذاریم (که هر سه مربوط به یک دوره از سن ما هستند)، این‌ها هیچ داستانی را تعریف نمی‌کنند؛ زیرا فقط لحظه‌ای از زمان را نشان می‌دهند و هیچ‌گونه رابطهٔ علّی و معلولی با هم ندارند؛ اما اگر چند تصویر مرکب یعنی مجموعه‌ای از تصاویر شامل چند کنش در یک قاب را کنار هم قرار دهیم، یک روایت است. زیرا میان آن‌ها نوعی رابطهٔ علّی و معلولی برقرار است در همین زمینه مایکل تولان مثالی می‌آورد و می‌گوید:

اگر وارد قهوه‌خانه‌ای شویم که بر روی میزی سه فنجان شبیه به هم باشد، آن‌ها هیچ داستانی را تعریف نمی‌کنند و شامل روایتی نمی‌شوند، ولی اگر گوشه یکی پر از ته‌ماندهٔ سیگار، دیگری پر از قهوه و آخری پر از چربی باشد، این‌ها یک روایت را شامل می‌شوند؛ زیرا بین آن‌ها یک رابطهٔ علّی و معلولی برقرار شده است (تولان، ١٣٨٦: ١٧- ١٨).

بنابراین چون این فنجان‌ها از حالت اولیه خارج شده و هریک نشان از وجود شخصیتی متفاوت در قهوه‌خانه می‌دهد، می‌توان برای آن‌ها یک داستان در نظر گرفت.

٢- ٤. زمان و مکان[٨]

زمان در داستان نیاز به تعریف ندارد و آن‌گاه است که داستان در آن اتفاق می‌افتد. زمان داستان ارتباط نزدیکی با مکان دارد و هر دو در کنار هم به فضاسازی داستان کمک می‌کنند. به گفتهٔ مندنی‌پور زمان در داستان چهار نوع است: ١. زمان تقویمی (ثانیه‌ها ودقایق را دربرمی‌گیرد)؛ ٢. زمان کهکشانی (زمان‌های وسیع و گسترده مربوط به مقاطع مختلف آفرینش و سیر جهان را شامل می‌شود)؛ ٣. زمان حسی (زمانی که حس انسان در آن تأثیرگذار است و جدای از شمارش ثانیه‌های بیرونی است)؛ ٤. زمان روایت (زمانی است که در داستان می‌گذرد و تابع قواعد داستان است) (مندنی‌پور، ١٣٨٤: ١١٤).

در داستان مصور حماسی واژگان و تصاویر، هر دو دارای این خاصیت هستند. هر دو می‌توانند به گذر زمان اشاره کنند؛ واژگان به‌دلیل طبیعت خود و تصاویر به‌دلیل پشت سر هم آمدنشان. در داستان کوتاه و رمان، روابط همنشینی میان رخدادها براساس زمان است؛ یعنی جریان حوادث در بطن زمان تقویمی به پیش می‌رود ولی در داستان مصور و تصویر «روابط همنشینی، مکانی است، نه زمانی؛ یعنی اینکه در کلام، چه نوشتاری، چه گفتاری، همنشینی بین نشانه‌ها روی یک خط زنجیره‌ای زمانی است، درحالی‌که عناصر و نشانه‌های تصویری براساس نوعی مناسبت مکانی کنار هم قرار گرفته‌اند» (سجودی، ١٣٨٦: ٧٤).

در داستان و دیگر انواع متون زبان‌بنیاد دو نوع زمان، درون‌متنی و برون‌متنی، داریم. در داستان، حوادث در طول زمان به چندین‌گونهٔ زمان تقویمی، کهکشانی، روایت و... می‌آید، ولی در داستان مصور حماسی روابط بین قاب‌ها مکانی است و نمی‌توانیم مثل داستان فاصلهٔ زمانی یک رویداد تا رویداد دیگر را براساس زمان درون‌متنی یا برون‌متنی بسنجیم. درنتیجه،

هر دو توانایی داشتن ضرباهنگ در خود دارند و در کنار هم ضرباهنگ سومی؛ یعنی ضرباهنگ روایت داستان مصور خلق می‌کنند (نولدمن، ۱۳۸٤: ۸٤).

داستان زبان‌بنیاد نیز یک متن خطی- زنجیره‌ای و وابسته به زمان است و هیچ داستانی را نمی‌توان بدون زمان تصور کرد، زیرا اتفاقات و پیرنگ آن براساس زنجیرهٔ زمانی شکل می‌گیرد: زمان ۱، زمان ۲، زمان ۳ و... ولی در داستان‌های مصور حماسی رابطهٔ علّی و معلولی بین قاب‌های داستان وجود دارد و نظم روایی آن‌ها حفظ می‌شود و زمان آن مانند داستان‌های زبان‌بنیاد آشکار نیست؛ مثلاً در یک داستان مصور که شامل چندین قاب است، نمی‌توان زمان را درنظر گرفت؛ زیرا نخست پیش‌زمینهٔ تاریخی نسبت به آن نداریم و دوم اینکه نمی‌دانیم فاصلهٔ زمانی بین قاب اول و دوم چه اندازه است؛ ولی اگر مثلاً داستان «رستم و اسفندیار» یا «خسرو وشیرین» را به‌صورت داستان مصور درآوریم، درست است که نمی‌توان بین قاب‌های آن فاصلهٔ زمانی تعیین کرد (زمان درون‌متنی) ولی با توجه به پیش‌زمینهٔ تاریخی این داستان می‌توان گفت که این داستانی مربوط به گذشتهٔ تاریخی ایران است. همچنین اگر یک داستان مصور حماسی با پوشش زمان قاجار ببینیم اگرچه فاصلهٔ زمانی بین قاب‌ها (زمان درون‌متنی) آن برای ما روشن نیست، اما از سبک لباس پوشیدن شخصیت‌ها، سلاح‌ها و ابزارها می‌توانیم بگوییم که این داستان مربوط به دورهٔ قاجار است (زمان برون‌متنی).

> در کلام، چه نوشتاری و چه گفتاری، همنشینی بین نشانه‌ها روی یک خط زنجیره‌ای- زمانی است. درحالی‌که عناصر یا نشانه‌های تصویری، براساس یک رابطهٔ خطی یا زنجیره‌ای کنار هم قرار نگرفته‌اند، بلکه براساس نوع مناسبات مکانی نسبت به یکدیگر دارای روابط مکانی هستند. پس رابطهٔ بین قاب‌ها در یک داستان مصور رابطهٔ همنشینی مکانی است، نه زمانی (سجودی، ۱۳۸۵: ۷٤).

در داستان‌های مصورحماسی، برخلاف متون زبان‌بنیاد که زمان و مکان در آن‌ها با یکدیگر در ارتباط و به هم پیوسته هستند، زمان درون‌متنی داستان ثابت است و مشاهده‌کننده نسبت به آن‌ها در حرکت است و از یک مکان به مکان دیگر می‌رود، ولی در داستان‌های زبان‌بنیاد همهٔ اتفاقات داستان در بستر زمان به جلو می‌رود و شکل می‌گیرد.

۳- ۴. لحن[۹]

لحن، آهنگ و صدای بیان داستان است که به صورت‌های گوناگون اظهار می‌شود.

> لحن، شیوهٔ پرداخت نویسنده نسبت به اثر است، به‌طوری‌که خواننده آن را حدس بزند؛ درست مثل لحن صدای گوینده‌ای که ممکن است طرز برخورد او با موضوع و مخاطبش را نشان بدهد که مثلاً تحقیرآمیز، موقرانه، رسمی یا صمیمی باشد (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۵۲۳).

از طریق لحن به شیوهٔ بیان گوینده پی می‌بریم. اگر جملهٔ «پسر از پله‌ها پایین افتاد» با حالتی غمگین گفته شود، نشانگر نگرانی ما است و اگر با شوخ‌طبعی گفته شود، باعث ایجاد خنده در ما خواهد شد. این لحن است که باعث ایجاد این کیفیت‌ها در وضع روحی ما می‌شود. در داستان مصور:

> با اینکه هیچ معادلی برای لحن در حوزهٔ تصاویر تجسمی وجود ندارد، می‌توان دقیقاً همان تصاویر مشابه را در موردشان به کار برد. کاریکاتور پسری که از پله‌ها پایین افتاده، پاسخی تصویری و نگران‌کننده و متفاوت از همان موضوع است؛ با این حال شاید نتوانیم هیچ زمینه یا موضوع خاصی در تصویر، به‌عنوان منبع تلقی‌ها و برداشت‌های گوناگون خود دربارهٔ آن بیابیم (نولدمن، ۱۳۸٦: ۷۷).

در داستان مصور جا کردن مرز لحن و فضاسازی کار مشکلی است؛ مثلاً تصویر ارباب خشنی با چهرهٔ برافروختهٔ که بر سر پسرک لاغر در معدن زغال سنگ فریاد می‌زند، نشانگر لحن تند و خشن داستان مصور است و همچنین می‌تواند القاکنندهٔ فضای خشم و خشونت در داستان باشد.

۴- ۴. درون‌مایه[۱۰]

«درون‌مایه، فکر اصلی و مسلط در هر اثری است که معنای کل داستان یعنی فکر یا مجموعهٔ افکاری که موضوع اساسی مورد نظر نویسنده است را در داستان تحکیم می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۱۷٤).

در داستان مصور حماسی، درون‌مایه حال و هوای حسی– عاطفی و محتوایی متن و تصویر را در برمی‌گیرد. برای دسترسی به درون‌مایه، می‌توان به واژه‌های کلیدی دریافته از بخش‌های گوناگون یک متن و حس کلی آن توجه کرد. ترس از تنهایی، مبارزه با سختی‌ها،

دوست داشتن دیگران، فداکاری، تلاش به خاطر دیگران و احساس امنیت، حس‌های احتمالی و گوناگونی هستند که از بخش‌های مختلف یک متن دریافت می‌شود. در هر متن داستانی، معمولاً یکی از درون‌مایه‌ها پررنگ‌تر از دیگر درون‌مایه‌ها جلوه می‌کند و حال و هوای کلی متن را می‌سازد.

۵- ۴. پیرنگ[۱۱]

پیرنگ در داستان، اسکلت اصلی و ستون بدنی آن را در برمی‌گیرد. نمی‌توان پیرنگ را خلاصهٔ داستان نامید، زیرا پیرنگ رابطهٔ علّی و معلولی میان حوادث داستان را دربرمی‌گیرد و در پاسخ «چرا؟» می‌آید. در همین زمینه میرصادقی می‌گوید: «پیرنگ، نقل حوادث با تکیه بر موجودیت و روابط علت و معلولی است» (میرصادقی، ۱۳۷٦: ٦٦). در داستان مصور بازگویی رخدادهای شکل‌گرفته در متن، با پی‌درپی شدن رخدادهای تصویری همراه است. همچنان‌که واژه‌ها، مسیر حرکت داستان را از آغاز تا میانه و سپس از میانه تا پایان آن نشان می‌دهد، تصویر نیز همان گذر را دنبال می‌کند. کتاب‌های کم‌واژه یا بی‌واژه که در آن‌ها تصویرهای پیاپی بار اصلی متن را به دوش می‌کشند، بهترین الگو برای دریافت پیرنگ از راه تصویرند. در این‌گونه کتاب‌ها کودک به کمک تصویرخوانی، داستان گنجانده‌شده در تصویرها را می‌خواند و رویدادها را از نخست تا پایان دنبال می‌کند (اکرمی، ۱۳۸۷: ۷۲).

در داستان مصور نیز مانند داستان‌های زبان‌بنیاد تصاویر با متن داستان و پیرنگ آن در ارتباط است. ابتدای داستان با تصاویر راکد و ملایم آغاز می‌شود و هر چه به سمت اوج گرفتن ماجرا پیش می‌رود، حرکت عناصر داستانی تندتر و پرهیجان‌تر می‌شود و در پایان قصه نیز تصاویر به ثبات نخستین قصه می‌رسند.

۶- ۴. فضاسازی[۱۲]

«هوایی را که خواننده به محض ورود به دنیای مخلوق اثر ادبی استنشاق می‌کند، فضا و رنگ می‌گویند» (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۵۲۳). در کتاب‌های تصویری داستانی، چون دیگر آثار ادبی از فضاسازی برای مشخص کردن موقعیت زمان و مکان یک داستان و به وجود آوردن حال و

هوای مناسب استفاده می‌شود. کاربردی‌ترین شکل استفاده از فضاسازی قرار دادن قهرمان یا قهرمانان قصه در مرکز زمینه‌ای است که رخداد لحظه‌ای تصویر، در پس‌زمینهٔ آن اتفاق افتاده است. همچنین جزئیات مربوط به تصاویر و حرکات دست و صورت شخصیت‌ها به همراهی نوشته‌ها باعث ایجاد فضایی خاص در داستان می‌شود.

۷- ۴. زاویهٔ دید[۱۳]

به روش و طرزی اطلاق می‌شود که داستان به وسیلهٔ آن بیان می‌شود. زاویهٔ دید، پنجره‌ای است که از سوی نویسنده روبه‌روی خواننده گشوده می‌شود تا خواننده همهٔ حوادث، اعمال، صحنه، رفتارها و سکنات اشخاص داستان را مشاهده کند. زاویهٔ دید یا اول شخص است (من) یا سوم شخص (او). در اول شخص، داستان از زبان شخصیت نخست و در سوم شخص از زبان دانای کل روایت می‌شود (آژند، ۱۳۷۵: ٤٠).

در داستان مصور نوع نگاه محتوایی تصویرگر به طرح عناصر تصویری، با زاویهٔ دید فنی و بیرونی او از روبه‌رو، بالا و پایین به عناصر تصویری، زاویهٔ دید تصویرگر را تشکیل می‌دهد. زاویهٔ دید بیرونی ما از روبه‌رو است. گویا تصویر، دوربین خود را مانند یک فیلم‌بردار در ارتفاع نگاه انسان کار گذاشته است و از آنجا رفتارهای قهرمانان تصویری خود را با زاویهٔ دید فنی از بالا که به‌اصطلاح «زاویهٔ نگاه پرندگان» نامیده می‌شود، ثبت می‌کند (ماهان، ۱۳۸۸: ۸۲). بنابراین در داستان‌های مصور مانند داستان‌های زبان‌بنیاد راوی سوم شخص یا اول شخص نداریم و داستان براساس گفت‌وگو و به دو شیوهٔ «مونولوگ» و «دیالوگ» شکل می‌گیرد.

۵. بررسی «نظریهٔ میک بال[۱٤]» و معیارهای آن

هر کسی از آنچه متون روایی خوانده می‌شود، تصویری کلی دارد. اما تصمیم‌گیری بر سر اینکه آیا فلان متن را باید روایی به شمار آورد یا نه، همیشه آسان نیست؛ میک بال این ویژگی‌های متن روایی را به‌خوبی تعریف می‌کند؛ به‌طوری‌که همین ویژگی‌ها می‌تواند به برساخته‌شدن متن‌های روایی، بسیار کمک کند. البته این بدان معنا نیست که این نظریه

به‌مثابه ماشینی است که متنی را به آن بدهیم و انتظار داشته باشیم توصیفی درخور از آن بیرون بیاید. مفاهیمی که میک بال عرضه می‌کند، به‌عنوان ابزارهایی هستند که ما را قادر می‌کنند تا متنی را به‌گونه‌ای صورت‌بندی کنیم که برای دیگران قابل فهم باشد و براساس این نظریه نمی‌توان متون توصیفی را فقط روایی خواند، زیرا فرد دیگری ممکن است بر جنبهٔ دیگری از متن انگشت گذارد؛ مثلاً عده‌ای معتقدند که داستان‌های مصور، متون روایی هستند، اما عده‌ای دیگر با این عقیده مخالفند. اگر دو گروه بخواهند به توافقی برسند، باید نخست بتوانند توضیح دهند که چگونه به قضاوت‌های خود رسیده‌اند. کسانی که داستان‌های مصور را متون روایی می‌دانند از مفهوم متن، تفسیری کلی عرضه می‌کنند. از دید آن‌ها یک متن لازم نیست متنی زبان‌بنیاد باشد. در داستان‌های مصور، یک نظام نشانه‌ای دیگر، غیر از زبان‌شناختی، یعنی «تصویر» به کار گرفته می‌شود. براساس این نظریه عرضه کردن نظریه‌ای دربارهٔ متون روایی مستلزم تعریف کردن شماری از مفاهیم مهم و اصلی است:

۱- ۵. متن

یک کل ساختاریافتهٔ کرانمند است که از نشانه‌های زبانی تشکیل شده است.

۲- ۵. متن روایی

متنی است که در آن یک عامل، روایتی را نقل می‌کند.

۳- ۵. فبیولا[۱۵]

سلسله‌ای از رویدادهایی است که از لحاظ منطقی و زمانی به هم مرتبط هستند.

۴- ۵.داستان

فبیولایی است که به شیوه‌ای خاص عرضه می‌شود.

۵- ۵. عمل‌کنندگان

عاملانی هستند که این رویدادها را سبب می‌شوند یا از سر می‌گذرانند.

۶- ۵. بازیگران

عاملانی هستند که کنش‌ها را اجرا می‌کنند. آن‌ها لزوماً انسان نیستند.

این تعاریف حاکی از آن است که تمایز سه‌لایه‌ای یعنی متن، داستان، فبیولا، بنیانی معقول برای مطالعه‌ای تکمیلی دربارهٔ متن‌های روایی است.

طبق این نظریه، یک متن روایی فقط از روایت‌گری در معنای خاص آن تشکیل نمی‌شود. در هر متن روایی می‌توان قطعاتی یافت که به چیزی غیر از رویدادها می‌پردازند؛ برای مثال نظریهٔ اعتقادی دربارهٔ چیزی، یا نوعی پرده‌برداری از سوی روایتگری که ارتباطی بی‌واسطه با رویدادها ندارد، توصیف یک چهره یا محل وقوع رویداد و از این قبیل.

بنابراین بدین صورت می‌توان چیزی را که در متنی گفته می‌شود بررسی کرد و در یکی از رده‌های روایی، توصیفی یا استدلالی، جای داد. درنهایت براساس این نظریه، متن روایی به متنی گفته می‌شود که دارای ویژگی‌های گفته‌شده و سه عامل «متن»،«فبیولا» و «داستان» باشد.

۶. بررسی معیارهای نظریهٔ میک بال در داستان رستم و اسفندیار و حماسهٔ مصور (پرده‌خوانی)

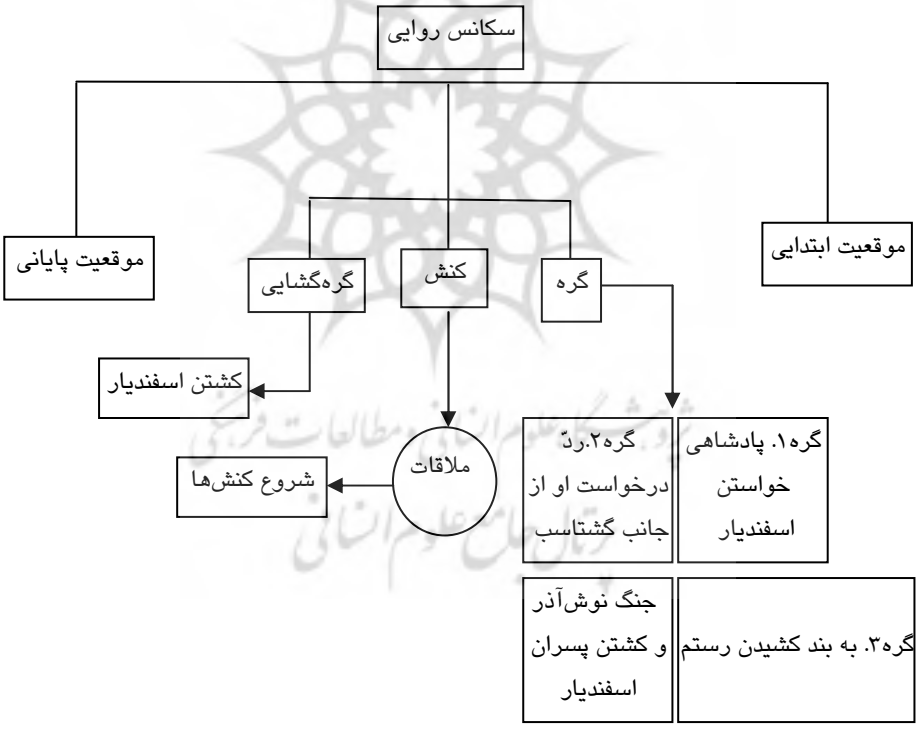
۱- ۶. متن[۱۶]

یک کل ساختاریافتهٔ کرانمند است که از نشانه‌های زبانی تشکیل شده است. هر متن مجموعه‌ای از یک پیکره‌وارهٔ زبانی است که عاملی آن را بیان می‌کند. بر این مبنا می‌توان گفت متن، تنها وجهه‌ای شیءگونه و ابزاری دارد که در دسترس مخاطب قرار می‌گیرد و بر اثر برخی تحولات به متن روایی یا داستان تبدیل می‌شود. داستان «رستم و اسفندیار» از متنی زبان‌بنیاد تشکیل شده است که با ورود شخصیت‌ها، کنش‌ها، گفت‌وگوها و دیگر عناصر داستانی به متن روایی تبدیل شده است. همچنین تصاویر گنجانده شده در داستان مصور نیز یک متن است، زیرا یک ابزار برای بیان داستان به شمار می‌آید. هنگامی‌که در پرده‌خوانی یا داستان مصور از یک تصویر به تصویر دیگر می‌رویم، یک «متن» در اختیار ما قرار گرفته است که از مجموعه‌ای تصاویر تشکیل شده است.

۲- ۶. متن روایی

متنی است که در آن یک عامل، روایتی را نقل می‌کند. اسکولز وکلاگ در کتاب ***ماهیت روایت***، متن روایی را متنی می‌داند که در آن قصه‌گو حضور داشته باشد و به بیان روایت بپردازد (اخوت، ۱۳۷۱: ۸). روایت یا گفتار روایی، سخنی، گفتاری یا نوشتاری است که نقل رخداد یا مجموعه‌ای از رخدادها را بر عهده دارد (اخلاقی، ۱۳۸۲: ۱۲۸).

در حماسهٔ رستم و اسفندیار نیز شاهد یک متن روایی با «خط روایی طولی» هستیم که شامل موقعیت ابتدایی، گره و گره‌گشایی است. به گفتهٔ ژان میشل آدام[۱۷] داستان رستم و اسفندیار یک سکانس روایی متشکل از چندین گره و کنش است. شکل زیر ساختار سکانس روایی داستان رستم واسفندیار را نشان می‌دهد (آدام و فرانسواز، ۱۳۸۳: ۱۱۲):



شکل۳ ساختار سکانس روایی داستان رستم و اسفندیار

۳- ۶. راوی[۱۸]

راوی یا دیدگاه، روش نویسنده را در روایت داستان نشان می‌دهد. «دیدگاه می‌تواند از نوع دانای کل نامحدود (سوم شخص)، دانای کل محدود، دانای کل نمایشی، اول شخص و دوم شخص، تک‌گویی درونی و برونی باشد» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۷۸). شیوهٔ نقل داستان‌های ***شاهنامه***، نقل از زبان سوم شخص است و بیشتر اوقات فردوسی به این بسنده می‌کند که بگوید داستان را از قول دهقان یا نامهٔ باستان باز می‌گوید:

۱. از قول دهقان:

*سخن‌گوی دهقان چه گوید نخست		که نام بزرگی به گیتی که جست؟*

۲. داستان را چنانکه شنیده است نقل می‌کند:

*بدین داستان گفتم آن کم شنود		کنون رزم رستم بباید شنود*

۳. در موارد متعدد نیز نام راوی داستان را می‌آورد:

*یکی پیر بد مرزبان هری		پسندیده و دیده از هر دری*

*جهان‌دیده‌ای نام او بود ماخ		سخندان و با فرّ و با یال و شاخ*

*بپرسیدمش تا چه داری به یاد		ز هرمز که بنشست بر تخت داد*

*چنین گفت پیر خراسان که شاه		چو بنشست بر نامور پیشگاه*

٤. در داستان رستم و اسفندیار، داستان خود را از زبان پرنده‌ای خوش‌آواز یعنی بلبل بیان می‌کند:

*ز بلبل شنیدم یکی داستان		که برخواند از گفتهٔ باستان*

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۷۱۲)

چنانکه می‌بینیم فردوسی همه‌جا داستان‌های حماسی را به شیوهٔ سوم شخص بیان کرده است (سرامی، ١٣٦٨: ١١٦- ١١٧). چون نویسندهٔ حماسه به بیان پهلوانی‌ها و سلحشوری‌های یک ملت می‌پردازد و مورد خطاب او جمع مخاطبان است نه یک نفر، بنابراین روش روایی سوم شخص مفرد کارآمدتر از روش اول شخص است. روش سوم شخص نسبت به اول شخص از اعتبار بیشتری برخوردار است. «در اعتبار راوی سوم شخص نمی‌توان شک کرد، زیرا شخصیت‌ها و موقعیت‌هایی را که می‌آفریند ورای تردید و زودباوری ما قرار دارد» (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۰۷). دقت در

مقایسهٔ روش سوم شخص با اول شخص، گویای این تمایز است. وقتی خالق حماسه از شیوهٔ سوم شخص استفاده می‌کند، داستان او نزد خواننده باورپذیرتر از زمانی است که شیوهٔ اول شخص را به کار می‌برد، زیرا هنگامی‌که بگوید: «من با اژدها مبارزه کردم»، امکان بدفهمی و برداشت نادرست مخاطب بیشتر است.

ریمون‌کنان[۱۹] روایت‌گری را به گونه‌های دیگری نیز طبقه‌بندی کرده است که در نمودار زیر می‌بینیم (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۲٤):

نمودار ۱ انواع روایتگری

براساس این نمودار چهار شیوهٔ روایتگری در انواع ادبی وجود دارد که شیوهٔ «روایت پسین»، خاص حماسه است. البته دوگونه *روایت پسین* و *روایت پیشین* در حماسه دیده

می‌شود. داستان رستم و اسفندیار شامل دو نوع روایت‌پردازی «سوم شخص» و «روایت پیشین» است؛ چون براساس پیشگویی جاماسب داستان ادامه می‌یابد. بنابراین طالع‌بینی و پیشگویی از شیوه‌های روایت‌پردازی پیشین است:

*بدو گفت جاماسپ کای شهریار		تو این روز را خوارمایه مدار*

*ورا هوش در زاولستان بود		به دست تهم، پور دستان بود*

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۷۱۳)

داستان مصور حماسی نیز یک متن روایی است؛ زیرا داستان به‌صورت زنجیره‌ای از تصاویر عرضه شده است. زنجیرهٔ این داستان، شماری از قاب‌ها را در برمی‌گیرد که شخصیت‌ها در حال کنش متقابل با یکدیگر مانند صحبت کردن، درگیر شدن و انجام دادن اعمال گوناگون هستند. این شخصیت‌ها از قسمتی به قسمت دیگر ادامه می‌یابند؛ اگرچه ما در اینجا فقط زنجیره‌ای از تصاویر و رابطهٔ علّی و معلولی بین آن‌ها را داریم، اما بسیاری از اعمال آن‌ها ازجمله گفت‌وگو در ذهن ما شکل می‌گیرد و ساخته می‌شود. در داستان مصور هر قاب معادل چند بند (پاراگراف) یا چند صفحه از داستان کوتاه است. در تمام این قاب‌ها شخصیت‌های ثابتی با اعمال گوناگون تکرار می‌شوند. آرتور آسابرگر در همین زمینه می‌گوید: «قصه‌های مصور مثل داستان، شخصیت‌های ثابتی دارد که دائم تکرار می‌شوند» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۱۱۲). اگرچه داستان‌های مصور بسیار ساده و قابل فهم است، اما شخصیت‌شناسی و تناسب حرکات و گفت‌وگوها در این داستان‌ها کار آسانی نیست. دقت در جزئیات نیز از شگردهای خاص این داستان‌ها است. «داستان‌های مصور به‌دلیل اینکه ساختار روایی ساده‌ای دارند، بسیار ساده و عامیانه هستند و به‌راحتی فهمیده می‌شوند. اما خوانندگان باید برای قرائت قصه‌های مصور از توشهٔ دانش فراوانی برخوردار باشند (همان: ۱۱۳).

۴- ۶. فبیولا

سلسله‌ای از رویدادهایی است که از لحاظ منطقی و زمانی به هم مرتبط‌اند و عمل‌کنندگان، این رویدادها را سبب می‌شوند یا از سرمی‌گذرانند. فیبولا، همان مادهٔ خام داستان است؛ یعنی یک سوژه یا اتفاق را برداشته، به داستان تبدیل کنیم. به بیان دیگر یک ایده را با پرداخت هنری و داستانی تبدیل به داستان کنیم. «فبیولا زنجیره‌ای از رخدادهایی است که به‌طور منطقی و از نظر توالی زمانی با یکدیگر پیوند داشته و کنشگران موجدشان هستند یا آن‌ها را تجربه

می‌کنند» (همان: ۷۹). گذر از یک موقعیت داستانی به موقعیت دیگر، یعنی از مقدمه‌چینی تا بحران و از بحران تا گره‌گشایی و فرود، کنش‌هایی را می‌طلبد که این کنش‌ها به‌ترتیب منطق زمانی و به وسیلهٔ شخصیت‌ها انجام می‌شوند. در داستان رستم و اسفندیار طبق جدول شمارهٔ «۱»، ۲۷ کنش وجود دارد که پیکرهٔ داستان را به وسیلهٔ شخصیت‌های داستان شکل داده‌اند.

فابیولا، سلسله اتفاقات و کنش‌های داستان است که از پیوند منطقی و زمانی برخوردار است. متن روایی، متنی است که بین اجزای آن پیوستگی و ارتباط برقرار باشد، یعنی وقتی مخاطب، یک رویداد را می‌خواند، منتظر رویداد بعدی باشد؛ به‌طوری‌که هر رویداد با رویدادهای قبل و بعد خود در ارتباط است. در داستان مصور حماسی و پرده‌خوانی نیز به‌عنوان متون روایی بین هر تصویر با تصاویر قبل و بعد آن ارتباط وجود دارد. در متون روایی زبان‌بنیاد نیز بین رویدادها ارتباط علّی و معلولی وجود دارد؛ مثلاً در قطعهٔ روایی زیر ما پس از خواندن رویداد اول منتظر رویداد دوم هستیم:

> او احساس سرما کرد و سپس پنجره را بست». در این قطعه رویداد دوم با رویداد اول در ارتباط است، یعنی چینش رویدادها در متن روایی از یک قاعدهٔ خاص پیروی می‌کند؛ به‌طوری‌که همیشه هر رویداد، رویداد پیش از خود را تکمیل می‌کند. «ما یک روایت و داستان‌گویی را فقط زمانی آغاز می‌کنیم که یک پیشامد پسین را به پیشامد پیشین بیفزاییم که از روی قاعدهٔ «این بعد آن» می‌تواند به‌دقت گسترش یابد (رابرتز، ۱۳۸۹: ۱۷۹).

مثلاً اگر در مثال قبلی، جای دو رویداد عوض شود، آن رابطهٔ علّی و معلولی بین آن‌ها از بین می‌رود: «او پنجره را بست چون احساس سرما کرد» در اینجا می‌توان به‌جای رویداد دوم، رویدادهای بیشماری از قبیل «چون سر و صدای بیرون آزارش می‌داد»، «چون می‌خواست خانه را ترک کند» و... آورد. ولی در موقعیت قبلی همین‌که رویداد اول؛ «او احساس سرما کرد» را می‌خوانیم، بلافاصله باید رویدادی بیاوریم که دنباله و تکمیل‌کنندهٔ این رویداد و به نوعی با آن در ارتباط باشد.

بنابراین متون روایی براساس قاعدهٔ «این بعد آن» شکل می‌گیرد.

۵- ۶. رویداد[۲۰]

یعنی انتقال از یک وضعیت به وضعیت دیگر. اگر به تعریف داستان توجه کنیم به‌خوبی روند جریان حوادث را یکی پس از دیگری نشان می‌دهد: «داستان، نقل وقایع است به‌ترتیب توالی زمان؛ مثلاً ناهار پس از چاشت، سه‌شنبه پس از دوشنبه، تباهی پس از مرگ و به همین منوال» (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۲۱).

در حماسه نیز چنانکه ارسطو گفته است شاهد مقدمه، میانه و پایان هستیم. به‌طوری‌که داستان رستم و اسفندیار دارای چهار نقطهٔ داستانی است: مقدمه‌چینی(نالیدن بلبل و خبر دادن از حادثه، نارضایتی اسفندیار از پدر)؛ بحران (عدم‌قبول درخواست اسفندیار از جانب پدر، لشکرکشی اسفندیار به زابل)؛ نقطهٔ اوج (جنگ رستم و اسفندیار) و گره‌گشایی (کشته‌شدن اسفندیار).

«رخدادهایی که در روایت اتفاق می‌افتند، یا آنچه شخصیت‌ها انجام می‌دهند (کنش کردن) ایجاد یا تجربهٔ رخدادها نامیده می‌شود.» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۷۷). می‌توان گفت از طریق کنش‌ها و انگیزه‌های یک شخصیت است که می‌توان به شناخت بهتر وی دست یافت. کنش‌های روایتی به دو دسته تقسیم می‌شود:

الف. انسان بر ضد انسان؛

ب. انسان بر ضد طبیعت.

کنش‌های موجود در حماسه از نوع «الف» است؛ به همین دلیل بهتر می‌توان به انگیزه و هدف شخصیت‌های حماسی پی برد، زیرا اعمال و انگیزه‌های انسان درمقابل انسان است که ویژگی‌های شخصیتی انسان‌ها را آشکار می‌کند. گشتاسپ در برابر اسفندیار و اسفندیار در برابر رستم شناخته می‌شوند. «مسئلهٔ اصلی در حماسه، همان در افتادن انسان با نیروهای ضدانسان است؛ اگر انسان در جهان وجود نداشت، حماسه نیز نبود؛ جنگی نبود؛ نیکی هم نبود. بنابراین مایهٔ اصلی حماسه در افتادن با طبیعت نیست، بلکه در افتادن انسان با انسان است» (کزازی، ۱۳۷۲: ۱۵). داستان رستم و اسفندیار با کنش نارضایتی اسفندیار از پدر آغاز می‌شود و درمجموع شامل ۲۷ کنش است که در جدول زیر آمده است:

جدول۱ کنش‌های داستان رستم و اسفندیار

۱. خواستن اسفندیار پادشاهی را از پدر	۱۰. نخواندن اسفندیار رستم را به مهمانی	۱۹. زواره و فرامرز و کشتن پسران اسفندیار را
۲. پاسخ دادن گشتاسپ اسفندیار را	۱۱. پوزش‌خواهی اسفندیار از رستم	۲۰. گریختن رستم بر بالای کوه
۳. پند دادن کتایون اسفندیار را	۱۲. نکوهش کردن اسفندیار نژاد رستم را	۲۱. زاری اسفندیار بر جنازهٔ پسران
٤. لشکر کشیدن اسفندیار به زابل	۱۳. ستایش نژاد خود، رستم را	۲۲. رأی زدن رستم با خویشان
٥. رفتن بهمن به نزد رستم	١٤. ستایش رستم، پهلوانی خود را	۲۳. چاره خواستن از سیمرغ رستم را
٦. رسیدن بهمن به نزد زال	١٥. می‌خوردن رستم با اسفندیار	٢٤. بازگشتن رستم به جنگ اسفندیار
۷. پیغام دادن بهمن رستم را	١٦. بازگشتن رستم به ایوان خود	٢٥. کشته شدن اسفندیار به دست رستم
۸. بازگشتن بهمن	۱۷. پند دادن زال رستم را	٢٦. بردن پشوتن تابوت اسفندیار را نزد پدر
۹. ملاقات رستم و اسفندیار با هم	۱۸. جنگ رستم با اسفندیار	۲۷. باز فرستادن رستم، بهمن را به ایران

داستان مصور حماسی نیز مانند متون زبان‌بنیاد روایی (دیگر انواع داستان) دارای تسلسل روایی زمانی و مکانی است؛ هر قاب یا عکس در این داستان‌ها معادل یک بند یا پاراگراف در داستان‌های زبان‌بنیاد است که رویدادهای داستان (انتقال از یک وضعیت به وضعیت دیگر) را در برمی‌گیرد.

۶- ۶. بازیگران

عاملانی هستند که کنش‌ها را اجرا می‌کنند. در داستان «رستم و اسفندیار»،رستم، اسفندیار، زال، گشتاسب و... از شخصیت‌های داستان هستند. در داستان مصور حماسی نیز شخصیت‌ها ثابت هستند و حوادث داستان پیرامون آن‌ها می‌چرخد.

۷- ۶. عمل کردن

یعنی سبب‌ساز یک رویداد شدن یا از سر گذراندن آن. می‌توان گفت که داستان چیزی جز اعمال شخصیت‌ها نیست و این شخصیت‌ها هستند که با کنش خود به داستان شکل می‌دهند.

۷. نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش حاضر براساس سؤالات مطرح شده در ابتدای آن به‌صورت زیر است:

۱. متن روایی، متنی است که در آن یک عامل، روایتی را نقل می‌کند. همچنین گفتار روایی، سخنی، گفتاری یا نوشتاری است که نقل رخداد یا مجموعه‌ای از رخدادها را برعهده دارد. متون روایی گزارش‌هایی هدفمند از وقایع دنباله‌دار است: «در ابتدا چنین اتفاق افتاد، سپس چنان شد» و این در حالی است که وقایع، موقعیت‌ها و کنش‌ها چنان ارائه می‌شود که گویی از پس یکدیگر جاری است و یکی پس از دیگری ظاهر می‌شود؛ داستان، بسط یافته؛ پیش می‌رود و تکامل می‌یابد. بنابراین از هر واژه‌ای که استفاده کنیم، بر پیوستگی ضروری موجود در تسلسل وقایع اشاره می‌کنیم. ولی متن غیرروایی فاقد تسلسل و پیوستگی است و بین کنش‌های آن رابطهٔ علّی و معلولی وجود ندارد، یعنی مثل متون روایی دارای خط سیر دنباله‌دار نیست و فقط در حد یک گزارش باقی می‌ماند.

۲. می‌توان داستان مصور و غیرمصور حماسی را نیز یک متن روایی دانست، زیرا «داستان»، «متن» و «روایت» سه مؤلفهٔ اصلی متن روایی است. می‌توان گفت داستان مصور و غیرمصور دربردارندهٔ بیشتر عناصر داستان کوتاه (متن زبان‌بنیاد) است. هنگامی‌که مخاطب، یک داستان مصور حماسی را می‌بیند، با تأمل در تصویر اول، فضای اولیهٔ داستان را درک می‌کند؛ دقت در جزئیات تصاویر در داستان مصور حماسی مانند روایت نویسنده در داستان کوتاه است، از روی حالات چهره‌ها، حرکات و قیافه‌ها به شخصیت‌های داستان پی می‌برد، پس از آنکه تصویر اول را می‌بیند، به سراغ تصویر دوم می‌رود؛ درست مانند زمانی‌که در داستان کوتاه از یک پاراگراف به پاراگرافی دیگر و از صفحه‌ای به صفحهٔ دیگر انتقال می‌یابد تا داستان را پایان‌بندی کند.

۳. داستان مصور حماسی، گونه‌ای از داستان است که مانند داستان زبان‌بنیاد و رمان دارای عناصر گوناگون (روایت، زمان، پیرنگ، درونمایه، فضاسازی، لحن، شخصیت و

گفت‌وگو) است. و تشابه آن با داستان زبان‌بنیاد این است که در داستان‌های مصور رابطهٔ علّی و معلولی بین قاب‌های داستان وجود دارد و نظم روایی آن‌ها حفظ می‌شود، اما زمان آن مانند داستان‌های زبان‌بنیاد آشکار نیست؛ مثلاً در یک داستان مصور که شامل چندین قاب است، نمی‌توان زمان در نظر گرفت. در داستان زبان‌بنیاد، همنشینی بین نشانه‌ها روی یک خط زنجیره‌ای- زمانی است. درحالی‌که عناصر یا نشانه‌های تصویری براساس یک رابطهٔ خطی یا زنجیره‌ای کنار هم قرار نگرفته‌اند، بلکه براساس نوع مناسبات مکانی نسبت به یکدیگر روابط مکانی دارند. از سوی دیگر، داستان مصور یک متن باز (قابل تأویل) است و با تکیه بر عناصر داستانی، هرکسی می‌تواند از آن برداشت متفاوتی داشته باشد؛ مثلاً تصویر افتادن یک شخصیت از ارتفاع با توجه به لحن و فضای داستان برای کودک به یک صورت و برای بزرگسال به صورتی دیگر قابل تأویل و بازسازی است.

٤. تمام معیارهای نظریهٔ میک بال در داستان‌های حماسی زبان‌بنیاد و مصور دیده می‌شود. از آنجا که داستان‌های مصور نیز گونه‌ای متن روایی هستند، درنتیجه دارای تمام معیارهای متون روایی براساس نظریهٔ میک بال هستند.

۸. پی‌نوشت‌ها

1. Romans
2. Artor Asaberger
3. Narrative text
4. Scowls va clack
5. Michal Tool an
6. Valla's Martin
7. Narration
8. Setting
9. Tone
10. Themes
11. Plot
12. Atmosphere
13. Point of Vive
14. Mike ball
15. Fabula
16. Text.
17. Michel Adam
18. Narrator

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

19. Raymond Kennan
20. Event

۹. منابع

- آژند، یعقوب. (۱۳۷۵). «فرهنگ اصطلاحات ادبیات داستانی». ***ادبیات داستانی***. (تابستان). ش ٤٠. صص ۱۳- ۱۹.
- آدام، ژان میشل و فرانسوا رواز. (۱۳۸۳). ***تحلیل انواع داستان (رمان، درام و فیلم‌نامه)***. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده و شهپرزاد. تهران: قطره.
- آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰). ***روایت در فرهنگ عامه***. ترجمهٔ محمدرضا لیراوی. تهران: سروش.
- اخلاقی، اکبر. (۱۳۸۲). ***تحلیل ساخت روایی مثنوی معنوی***. رسالهٔ دکتری. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه اصفهان.
- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). ***دستور زبان داستان***. تهران: فردا.
- اکرمی، جمال‌الدین. (۱۳۸۷). «سازه‌های روایتی تصویر». ***کتاب ماه کودک و نوجوان***. ش ۱۳٤. صص ٦٠- ۸۰.
- بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۸). ***درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی***. تهران: افراز.
- تولان، مایکل. (۱۳۸۷). ***روایت‌شناسی؛ درآمدی زبان‌شناختی، انتقادی***. ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
- رابرتز، جفری. (۱۳۸۹). ***تاریخ و روایت***. ترجمهٔ جلال فرزانهٔ دهکردی. تهران: انتشارات دانشگاه امام صادق(ع).
- ریمون‌کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). ***روایت داستانی؛ بوطیقای معاصر***. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. تهران: نیلوفر.
- سجودی، فرزان. (۱۳۸٦). «روایتگری در تصویر». ***کتاب ماه ادبیات و فلسفه***. س۱. ش۱ و ۲. صص۷۲- ۸۷.
- ---------- . (۱۳۸۵).«نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصویری» ***پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر***. ش۱. صص٤٦- ٦٤.

- سرامی، قدمعلی. (۱۳٦۸). ***از رنگ گل تا رنج خار (شکل‌شناسی قصه‌های شاهنامه)***. تهران: علمی و فرهنگی.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). **شاهنامه**. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
- فروغی ابری، اصغر؛ نورایی و طاهری. (۱۳۹۱). ***بررسی عوامل و دلایل حضور ایالات متحده آمریکا در خلیج فارس طی جنگ عراق با ایران***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه اصفهان.
- کزازی، میرجلاالدین. (۱۳۷۲). ***رویا، حماسه، اسطوره***. تهران: مرکز.
- ---------- . (۱۳۷۳). «رویا، حماسه، اسطوره». ***ادبیات داستانی***. ش ۲٤. صص۱۲- ۲۳.
- مارتین، والاس. (۱۳۸۲). ***نظریه‌های روایت***. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.
- ماهان، ایلیا. (۱۳۸۸). «جایگاه تصویربندی در تصویرگری کتاب‌های کودک و نوجوان». ***کتاب ماه کودک و نوجوان***. ش۱۳۸- ۱۳۹. صص ۸۰- ۸٦.
- مختاری، محمد. (۱۳٦۸). ***حماسه در رمز و راز ملی***. تهران: قطره.
- مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۸٤). ***ارواح شهرزاد***. تهران: ققنوس.
- منیری، علی. (۱۳۸۸). ***ادبیات جهان در پنجاه مقاله***. کرج: دانش بهمن.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۷٦). **عناصر داستان**. تهران: سخن.
- ناصراسلامی، ندا. (۱۳۸۹). «نظام‌های نشانه‌شناسی تصویر و متن». ***کتاب ماه کودک و نوجوان***. ش۱٤٦. صص ٦٤- ۷٤.
- نولدمن، پری. (۱۳۸٤). «ضرباهنگ روایت در کتب مصور». ***کتاب ماه کودک و نوجوان***. ترجمهٔ بنفشه عرفانیان. ش۱۵۵. صص۸۳- ۹۰.

Reference:

- Ajhand, Y. (1996). *Glossary of Literary Fiction.* (Summer). No. 40. pp. 13-19 [In Persian].
- Adam, Jean-Michel and François Revaz. (2004). Analysis of Fiction (Novels, Drama, and Screenplay). Trs. Azin Hossin-Zadeh & Shahpar-Zad. Tehran: Qatreh Pub. [In Persian].

- Asa Berge, Arthur. (2001). *Narrative in Popular Culture.* Trs. Mohammad-reza Liravi. Tehran: Soroush Pub. [In Persian].
- Akhlaghi, Akbar. (2003). *Analysis of Narrative Masnavi*. Doctoral Treatise. Faculty of Literature and Humanities. University of Isfahan [In Persian].
- Akhavat, Ahmad. (1992). *Story Grammar*. Tehran: Farda Pub. [In Persian].
- Akram. Jamaladin. (2008). "Narrative Structures of Image". *Monthly book of Children and Teenagers (Ketabe-Mahe-Koudak va Nojavan).* No. 134. pp. 60-80 [In Persian].
- Biniaz, Fatholla. (2009). *An Introduction to Fiction Writing and Fiction Story*. Tehran: Afraz Pub. [In Persian].
- Tulan, Michel. (2008). *Revayt Shenasy Fiction Story A Linguistics. Critical Introduction.* Translated by Seyyede Fatemeh Alavi & Fatemeh Ne´mati. Tehran: SAMT [In Persian].
- Roberts, Jeffrey. (2010). *History and Narrative*. Translation by Jalal Farzaneh Dehkordi. Tehran: Imam Sadiq University Press [In Persian].
- Ramona Knan, Shelomit (2008). *Story; Contemporary Poetics*. Translated by Abulfazle Hurri. Tehran: Niloofar Pub. [In Persian].
- Sojudi, Farzan. (2007). "Figure Narrative". *Monthly book of Literature and Philosoph*. Year 1. No. 1 & 2. pp. 72-87 [In Persian].
- ---------- (2006). "A Comparative Study of Verbal and Visual Semiotics of Time and Time Passage". *The Research Journal of "Farhangestan-e-Honar*. No. 1. pp. 46-64 [In Persian].
- Saramy, Qadamali. (1989). *Flower Color Ranges From the Thorn (Morphology of Epic Tales)*. Tehran: Elmi-Farhangi Pub. [In Persian].
- Ferdowsi, A. (2008). *Shahnameh*. The Attempt of Saeed Hamidian. Tehran: Qatreh Pub. [In Persian].
- Abri Foroughi. A.; Nouraei and Taheri. (2012). *Investigating the Causes of the United States of America Presence in the Persian Gulf During the Iraq-Iran*

War. M.A. Thesis. Faculty of Literature and Humanities. University of Isfahan [In Persian].

- Kazazi, Mirjalaledin. (1993*). Dreams, Epic, Myth*. Tehran: Markaz Pub. [In Persian].
- ---------- (1994). "Dream, Epic, Myth". *Adabiat Dastany*. No. 24. pp. 12-23 [In Persian].
- Martin Wallase. (2003). *Narrative Theory*. Translated by Mahammad Shahba. Tehran: Hermes [In Persian].
- Mahan. Elia (2009). "Ranking in the Picture books: Children's Illustration". *Monthly book of Children's and Teenagers*. No. 138-139. pp. 80-86 [In Persian].
- Mokhtari, Mohammad. (1949). *National Epic Mystery*. Tehran: Qatreh Pub. [In Persian].
- Mandani-pour, Sh. (2005). *Ghosts of Shahrzad*. Tehran: Qoqnous Pub. [In Persian].
- Moniri Ali. (2009). *The World Literature in Fifty Articles*. Karaj: Danesh Bahman Pub. [In Persian].
- Mirsadeqi. J. (1997). *Story Elements*. Tehran: Sokhan Pub. [In Persian].
- Naser Eslami, N. (2010). "Semiotic Systems of Image and Text". Monthly *book of Children's and Teenagers (Ketabe-Mahe-Koudak va Nojavan).* No. 146. pp. 64-74 [In Persian].
- Noldman, Perry. (2005). "Narrative Rhythm in Illustrated Books". *Monthly book of Children's and Teenagers (Ketabe-Mahe-Koudak va Nojavan).* Translation by Banafsheh Erfanian. No. 155. pp. 83-90 [In Persian].