پژوهشنامهٔ ادب حماسی، سال سیزدهم، شمارهٔ اول، پیاپی 23، بهار و تابستان 96، صص115-135.

بررسی گفتمان روایی در شاهنامهٔ فردوسی

ذوالفقار علّامی *
دانش‌یار گروه زبان و ادبیات فارسی. دانش‌گاه الزّهرا. تهران. ایران. (نویسندهٔ مسؤول).

آرزو حیدری **
دانش‌جوی دکتری زبان و ادبیات فارسی. دانش‌گاه الزّهرا. تهران. ایران.

تاریخ دریافت: 95/4/12
تاریخ پذیرش: 95/6/27

چکیده

شاهنامهٔ فردوسی دارای ظرفیّت‌های علمی جالب‌توجّهی در حوزهٔ روایت‌شناسی و دستور زبان روایت است. آن‌چه در پی می‌آید، بررسی یک گونهٔ روایی به عنوان گفتمان روایی در *شاهنامه* است که راوی پس از روایت، به یک‌باره از جهان داستان خارج می‌شود و روی سخن را به سوی خواننده می‌گرداند و با او به گفت‌وگو و مخاطبه می‌نشیند. اتّخاذ این شیوهٔ روایی، معمولاً در پایان هر داستان، بر محور اغراض بلاغی و مقاصد گفتمانی معیّن بنا شده است و در القای حسِّ باورپذیری داستان مؤثّر است و حضور خواننده را به طور برجسته در قاب تصویر قرار می‌دهد. در این فضای ترسیم‌شده می‌توان کارکرد ارتباطی و عاطفی گفتمان روایی را بویژه با تغییر زمان از گذشته به حال ملاحظه کرد. هم‌چنین روی‌کرد روایت‌شناختی این نوع زاویهٔ دید، انتقال عواطف، ایدؤلوژی، حالت‌های ذهنی و ایجاد حس و درگیری عاطفی مستقیم راوی با خواننده است. حالات ذهنی و دیدگاه‌های ایدؤلوژیکی نویسنده با فرجام کنش‌ها و روی‌دادها، ارتباط مستقیم و منطقی دارد و به نوعی نویسنده به نقد و قضاوت اعمال و رفتار کنش‌گران می‌پردازد و باورهای فکری خود را ابراز می‌دارد و خواننده نیز ناخودآگاه همان برداشتی را اتّخاذ می‌کند که نویسنده ابراز داشته است و قضاوت او را می‌پذیرد. هدف نگارنده در مقالهٔ پیشِ رو، ضمن تأکید بر اهمّیّت این گونهٔ روایی، تشریح و تبیین مقاصد راوی در گفت‌وگوی مستقیم با مخاطب است که بر پایهٔ نقد روایی و آرای روایت‌شناسان ساختارگرا چون ولت انجام گرفته است.

کلیدواژه‌ها

شاهنامه، گفتمان روایی، کارکرد ارتباطی، کارکرد ایدؤلوژی، لینت ولت.

* zalami@alzahra.ac.ir
** heidariarezo2@gmail.com

مقدّمه

روی‌کردهای روایت‌شناختی، بررسی روایت به عنوان یک ساختار قاعده‌مند و نظام‌یافته، برگرفته از مفاهیم و شیوه‌های تحلیلی صورت‌گرایی روسی و بویژه ساختارگرایی فرانسوی است. هم‌چنین تبیین و تحلیل «گفتمان روایت»[1] و «دستور زبان روایت»،[2] «زاویهٔ دید»[3] از جمله نگرش‌های اصلی روایت‌شناسی ساختارگراست. ادبیات داستانی فارسی (منثور و منظوم)، بویژه *شاهنامهٔ* فردوسی، دارای شیوه‌ها و شگردهای بسیار و جالبِ‌توجّه در روایت است که در بررسی دقیق و علمی با رودی‌کردهای روایت‌شناختی می‌توان به نظریّاتی تازه و ارزنده رسید. در متن *شاهنامهٔ* فردوسی، راوی در هیچ‌یک از داستان‌ها و روی‌دادهای کتاب کنش‌گر نیست و آن‌چه پیش‌تر رخ داده است، از زاویهٔ دیدهای گوناگون بازمی‌گوید. در این جستار، یک گونهٔ روایی موردِنظر است که راوی پس از پایان روی‌داد (سرنوشت قهرمان) و خارج از جهان داستان، خواننده را که در تمام مدّت بیننده و شنوندهٔ داستان بوده است، به طور مستقیم موردِخطاب قرار می‌دهد و با او به گفت‌وگو می‌نشیند و نوعی گفتمان روایی میان خواننده و راوی (نویسنده) روی می‌دهد. گزینش این چشم‌انداز روایی موجب اقناع عاطفی و روحی و هم‌چنین شراکت‌پذیری مخاطب در فرایند حوادث داستان می‌شود و به افزایش درجهٔ باورپذیری آن کمک می‌کند. در تشریح این گونهٔ روایی، از روش‌های علمی روی‌کردهای روایت‌شناسی از دیدگاه زاویهٔ دید (راوی) می‌توان بهره گرفت. آن‌چه در این جستار بیش‌تر به عنوان منبعِ بررسی، موردِتوجّه قرار گرفته، نظریات لینت ولت[4] فرانسوی است. این نویسنده، به بیان گونه‌های کارکردی مختلف گفتمان متن‌گرا اشاره کرده است که یکی از آن‌ها بر اساس ارتباط راوی و مخاطب است و می‌توان این گونهٔ روایی *شاهنامه* را بر اساس آن بررسی کرد.

شاهنامهٔ فردوسی، متن موردِمطالعه این بررسی، بازتاب‌دهندهٔ شیوه‌های روایی گوناگون و درخورِتوجّه است که تاکنون برخی داستان‌های آن بر اساس مفاهیم و قواعد ساخت‌گرایی بررسی شده است. دربارهٔ کانون روایت در *شاهنامه*، با تکیه بر داستان رستم و اسفندیار، از دو چشم‌انداز اصلی ارتباط کانون با موضوع روایت و ارتباط کانون با راوی بر اساس نظریّات ژرار ژنت[5] پژوهشی صورت گرفته و نویسنده به این نتیجه رسیده است که کانون‌سازی روایت[6] در *شاهنامه* چندگانه و ترکیبی است و کانون‌سازی به صورت مدام جابه‌جا می‌شود و بخش‌های روایی و داستانی و گزارشی *شاهنامه* از نظر کانون روایت

---

1. Narative Discourse
2. Grammer of Narration
3. Viewing angle
4. Zhep Lint Volt
5. Gerard Genette
6. Narrative Focalization

متفاوت است. فردوسی بیش‌تر داستان‌های خود را از دید نویسنده‌راوی آغاز می‌کند، امّا پس از آغاز داستان به بهانه‌های گوناگون به کانون دگرگون‌شونده و غیرثابت روی می‌آورد و جهان داستانی خویش را به تناوب، با استفاده از نگاه قهرمانان و راوی شکل می‌دهد. در پایان نیز پس از اتمام صحنه‌پردازی، با تغییر کامل زاویهٔ دید، کانون بر روی خواننده یا مخاطب متمرکز می‌شود و در یک دو جمله بکوتاهی جنبهٔ ایدؤلوژی کنش‌های رفتاری بیان می‌شود (غفوری مهدی‌آباد، 1391). هم‌چنین می‌توان به تحلیل داستان رستم و سهراب از دیدگاه روایی تولان[1] و مارتین (در سطح داستان)، الگوی گرماس[2] (نقش شخصیّت‌ها) و آرای راجر فالر[3] (در سطح کلام و گفتمان) اشاره کرد. نویسندگان با بررسی داستان رستم و سهراب از چشم‌انداز نظریّه‌های روایت‌شناسی به این نکته رسیده‌اند که هر روی‌داد یا شخصیّت چه تاثیری در پیش‌بُرد این روایت داشته است. ارزیابی نقشِ حوادث و اعمال شخصیّت‌ها، نحوهٔ شکل‌گیری بحران داستانی (مرگ سهراب) را آشکار می‌کند و موقعیّت فردوسی به عنوان راوی نسبت به شخصیّت‌های روایت و عمل‌کرد آن‌ها، میزان حضور و تأثیر او را در متن روشن می‌کند و هنرمندی او را در بیان علایق و نگرش‌هایش از راه گفتمان روایی آشکار می‌سازد (محمّدی و دیگری، 1390: 166).

در مقالهٔ «زاویهٔ دید نبرد رستم با دیو سپید»، نویسندگان به این نتیجه رسیده‌اند که فردوسی با وجود رهبری و هدایت بیرونی شخصیّت‌ها، در بخشی از صحنه‌ها، زاویه دید را از دانای کل به زاویهٔ دیدِ اوّل شخص و دوم شخص تغییر داده و با کاربرد این شیوه توانسته است روی‌دادهای داستان را در فضایی واقعی و زنده به مخاطب ارائه دهد. در این داستان، نویسنده از فاصلهٔ هنرمندانه استفاده کرده است. فاصلهٔ هنرمندانه، فاصله‌ای است که نویسنده از عمل شخصیّت‌های داستانش می‌گیرد، یعنی نویسنده شکل داستان خود را به گونه‌ای طرح‌ریزی می‌کند که شخصیّت‌ها متّکی به خود باشند و می‌کوشد جای پای خود را در داستان محو کند و چنین نوشته‌ای را گاهی عینی می‌نامند (راشدمحصّل و دیگری، 1392: 121).

در پژوهشی که با عنوان «روایت‌شناسی در داستان فرود سیاوش» انجام شده، این نتیجه بدست آمده است که در ساختار و عناصر شکل‌دهندهٔ روایت‌ها، در آثاری که دربردارندهٔ قصّه‌ها و روایت‌های گوناگون از یک ژانر ادبی مانند حماسه است، اصولی واحد، مشابه و تکرارشونده وجود دارد که در میان داستان‌ها و روایت‌های موجود در یک اثر ادبی ایجاد مشابهت می‌کند. بر این اساس، عنصر دگردیسی و استحالهٔ شخصیّت در روند روایت و شکل‌گیری پی‌رفت‌ها تأثیر نهاده است. هم‌چنین در داستان‌هایی که به تراژدی منتهی

[1]. Michael Toolan
[2]. Algirdas Julien Greimas
[3]. Roger Faller

می‌شود، نقش قهرمان و ضدّ قهرمان و یاوران وی نسبت به گروه قهرمان بیش‌تر است. وجود هفت الگوی روایی پراپ[1] در داستان فرود، از تفاوت نوع روایت‌گری فردوسی در *شاهنامه* در مقایسه با روایت‌گری در داستان‌های عامیانه حکایت می‌کند و می‌تواند به عنوان یکی از ضعف‌های این الگوی روایی در تحلیل متن‌های روایی، مبنی بر وجود الگویی ثابت برای همهٔ روایت‌ها باشد (یاحقّی و دیگری، 1392: 9، 31).

روی‌کرد نگارندگان در مقالهٔ حاضر مبتنی بر نظریّات ژپ لینت ولت، نوعی روایت است که معمولاً در پایان هر داستان از حرکت روایی به گفتمان تبدیل می‌شود و نویسندهٔ انتزاعی (من نویسنده) از پشت صحنهٔ روی‌دادها بیرون می‌آید و با مخاطب بیرونی به گفت‌وگو می‌نشیند و کارکرد روایی به کارکرد ارتباطی و ایدؤلوژیکی و بیان حالت‌های ذهنی تبدیل می‌شود. در مطالعات انجام‌شده، چنین روی‌کردی نسبت به *شاهنامه* تاکنون به طور مستقل اتّخاذ نشده است. در کتاب *از اشارت‌های دریا*، نویسنده در ضمن بررسی ساختارهای روایی مثنوی، گذری هم بر ساخت روایی *شاهنامه* کرده و گفته است که «در اکثر داستان‌های *شاهنامه* راوی می‌کوشد حتّا سایه‌ای از حضورش در داستان احساس نشود، امّا گاهی هنجارشکنی می‌کند و در میان قصّه نمایان می‌شود» و از این شگرد به عنوان توجّه به جنبهٔ برجسته‌سازی مخاطب نام می‌برد (توکّلی، 1389: 70-90). شایسته است پیش از بحث اصلی، به مبانی نظری پژوهش بپردازیم.

تاکنون تعریف‌هایی بی‌شمار دربارهٔ روایت ارائه شده است. در کتاب *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*، روایت به هرگونه داستان منظوم و منثور گفته می‌شود که در برگیرندهٔ مجموعه‌ای از وقایع، شخصیّت‌های داستانی و گفتار و رفتار آن‌ها باشد (آبرامز،[2] 1912: 26) هم‌چنین روایت در ساده‌ترین مفهوم، داستان‌هایی است که در زمان رخ می‌دهد (برگر،[3] 1380: 20) و برخی از نظریّه‌پردازان نیز گفته‌اند که روایت‌ها سازنده دارند (کوری،[4] 1390: 84)، امّا علم روایت‌شناسی به معنی رشته‌ای تازه است که به بررسی نظریّه و شیوهٔ کلّی روایت در همهٔ گونه‌های ادبی می‌پردازد. این نظریّه مخصوصاً به شناخت عناصر روایتی می‌پردازد که پیوسته در آثار گوناگون تکرار می‌شود. هم‌چنین گفتمان‌هایی را که روایت از طریق آن‌ها بیان می‌شود و نیز مَروی را تحلیل می‌کند. مروی عبارت است از شخص یا مخاطب ضمنی که راوی روایت را به او خطاب می‌کند. نظریّهٔ اخیر روایت‌شناسی، بسیاری از موضوعات سنّتی راجع به روایات داستانی را از *بوطیقای ارسطو* تا *اصول بلاغی داستان* (1961) اثر وین بوث انتخاب و تشریح می‌کند. امّا در بررسی این

[1]. Vladimir Propp
[2]. Meyer Howard Abrams
[3]. Arthur Asa Berger
[4]. Gregory Corey

موضوعات از مفاهیم و شیوه‌های تحلیلی اخیر صورت‌گرایی روسی و بویژه ساختارگرایی فرانسوی بهره می‌گیرد. روایت‌شناسان، روایت را به شیوهٔ سنّتی یعنی به مثابهِ بازنمود داستانی زندگی بررسی نمی‌کنند، بلکه آن را به منزلهٔ یک ساختار قاعده‌مند و نظام‌یافته تحلیل می‌کنند (همان: 26).

تاکنون نگرش و نام‌گذاری گوناگونی بر «راوی» یا «فردی که داستان را بیان می‌کند» صورت گرفته است و نظریّه‌پردازان تعبیر و اصطلاح مخصوص خود را در تعریف سطوح و دیدگاه‌های روایت‌گری بیان کرده‌اند. بیش‌تر نویسندگان جز راوی به حضور نویسندهٔ واقعی، نویسندهٔ تلویحی یا انتزاعی نیز معتقدند. این آرا گاه در مقابل هم قرار دارند. یکی از این نظریّه‌پردازان ریمون کنان[1] است که در کتابش نخست به بیان نظریّه چتمن[2] پرداخته و سپس وجوه اختلافِ‌نظر خود را با دیدگاه او بیان کرده است. طبق کتاب او، چتمن می‌گوید: «در متن داستان یک مؤلّف واقعی و یک مؤلّف مستتر حضور دارد و مؤلّف مستتر ذهنیّت حاکم بر کلِّ اثر، یعنی سرچشمهٔ هنجارهای موجود در اثر، بشمار می‌آید و پذیرفته است که رابطهٔ مؤلّف پنهان با مؤلّف واقعی پیچیدگی روان‌شناختی بسیاری دارد. نویسنده می‌تواند در نوشته‌اش عقاید، نگرش‌ها و عواطفی سوای زندگی واقعی خود یا کاملاً در تضاد با آن بیان کند. بنابراین درحالی‌که مؤلّف واقعی در معرض دگرگونی‌های زندگی واقعی قرار دارد، مؤلّف مستتر اثر معیّن، هویّت و موجودیّتی ثابت دارد که در شرایط مطلوب، در بطن اثر ثابت‌قدم و منطقی رفتار می‌کند. مؤلّف واقعی با راوی نیز وجه فارق دارد» (ریمون کنان، 1387: 119).

نمودار چتمن: مؤلّف واقعی ← مؤلّف مستتر← (راوی) ← (روایت شنو) ←خوانندهٔ مستتر← خوانندهٔ واقعی

از نظر چتمن، تفاوت مؤلّف مستتر و راوی این است که مؤلّف مستتر برخلاف راوی حرفی برای گفتن ندارد. از او یا بهتر است بگوییم آن، هیچ صدایی به گوش نمی‌رسد و هیچ ابزار مستقیم ارتباطی در اختیار ندارد. در سکوت از طریق طرحی کلّی، با دهانی باز و با تمام قوایی که برای اطلاع‌رسانی به ما برگزیده، ما را هدایت می‌کند و کوتاه این‌که مؤلّف مستتر، بر ساختی است که خواننده آن را از دل تمام مؤلّفه‌های متن استنباط و سر هم بندی می‌کند و نیز هر متن یک مؤلّف و خوانندهٔ مستتر دارد، امّا راوی و روایت‌شنو اختیاری است و وقتی متنی راوی و راویت‌شنو ندارد، ارتباط روایی به مؤلّف و خوانندهٔ مستتر محدود می‌شود.

ریمون کنان برخلاف چتمن معتقد است اگر قرار است مؤلّف مستتر پیوسته از مؤلّف واقعی و راوی جدا بماند، مفهوم مؤلّف مستتر می‌باید، به صورت غیر ذی روح درآید و

[1]. Shlomith Rimmon - kenan
[2]. Semureh Chathman

ترجیحاً به منزلهٔ مجموعه‌ای از هنجارهای تلویحی تلقّی شود تا در مقام یک گوینده یا یک صدا! (یعنی یک فاعل). بنابراین پیداست که مؤلّف مستتر نمی‌تواند در معنای حقیقی کلمه در موقعیّت ارتباطی روایی، نقشی ایفا کند. بنابراین پیشنهاد می‌دهد که مؤلّف و خوانندهٔ مستتر از سطح موقعیّت ارتباطی کنار بروند. دربارهٔ راوی و روایت‌شنو نیز انتقادی که به نمودار چتمن وارد می‌کند، این است که راوی و روایت‌شنو را به منزلهٔ اجزای سازه‌ای و نه صرفاً اختیاری در موقعیّت ارتباط روایی دخیل می‌داند و برخلاف چتمن، راوی را به طرزی نامحسوس کارگزاری می‌داند که دستِ‌کم رخدادها را نقل یا در برخی اعمال در خدمت ضروریات روایت‌گری دخالت می‌کند. روایت‌شنو نیز کارگزاری است که دستِ‌کم به طور تلویحی، مخاطب راوی است. این گونه روایت‌شنو همیشه مستتر است، حتّا زمانی که راوی، شنوندهٔ روایت خود می‌شود. او در فرایند روایت‌گری فقط قائل به چهار نقش زیر است: (همان: 122-120):

مؤلّف واقعی ← خوانندهٔ واقعی←راوی ←روایت‌شنو

لازم است برای تکمیل بحث، در این‌جا به گونه‌ای کوتاه، به بیان شیوه‌های روایت‌گری از دید ریمون کنان نیز اشاره‌ای شود:

1- روایت پس از رخداد؛

2- روایت پیش از رخداد: گونه‌ای روایت‌گری پیش‌گویانه است که عمدتاً از فعل زمان آینده و برخی اوقات فعل زمان حال استفاده می‌شود. از این شیوهٔ روایت، در قالب پیش‌گویی‌ها، طالع‌بینی‌ها و رؤیاهای اشخاص داستانی می‌توان فراوان سراغ گرفت؛

3- روایت هم‌زمان با رخداد: گزارش‌نویسی یادداشت‌برداری روزانه؛

4- روایت حال و لحظه به لحظه، زمانی که گفتن و عمل کردن نه هم‌زمان که به تناوب از پس هم می‌آیند، مانند رمان‌های مراسله‌ای (همان: 123- 124).

سطوح روایت بر اساس میزان مشارکت راوی در داستان متفاوت است. از نظر ریمون‌کنان به نقل از ژنت، راوی بالاتر از داستانی که روایت می‌کند، راوی فراداستانی نام دارد و اگر در داستانی که روایت می‌کنند، حضور نداشته باشد، راوی متفاوت داستانی نام دارد و اگر راوی در کنش داستانی شرکت کند، راوی میان داستانی و نیز راویان در مرتبهٔ سوم و چهارم راویان زیر داستانی و زیر زیر داستانی هستند و اگر دستِ‌کم به سبب برخی آشکارسازی‌های «شخصی» در داستان حضور یابند، به آن‌ها راوی همانند داستانی می‌گویند (همان: 130-131). از این نظرگاه فردوسی راوی فراداستان متفاوت داستانی است، زیرا در هیچ‌یک از روی‌دادهای کتابش کنش‌گر نیست.

کوری یکی دیگر از نظریّه‌پردازان معتقد است که سازندگان روایت‌های ادبی را مؤلّف می‌نامیم و در همهٔ انواع و اقسام روایت‌ها نباید و نشاید که میان مؤلّف‌ها و راوی‌ها تفاوت

بگذاریم، امّا گاهی در درون داستان فردیّتی که بنا بـر فردیّـت خوانـدن رمـان بـه مؤلّـف نسبت می‌دهیم، سوای فردیّتی است که برپایهٔ آشنایی بیش‌تر با زندگی وی بـه او نسـبت می‌دهیم و درواقع مؤلّف آگاهانه «مؤلّف ثانویه‌ای» می‌آفریند که دیدگاهش با دیدگاه خود وی تفاوت‌های ظریف و چشم‌گیر دارد. در ایـن زمـان خـود مفهـوم مؤلّـف و راوی از هـم نمی‌گسلد، امّا معمولاً با روایت درون‌کاشت مواجهه هستیم (کوری، 1390: 84 - 88)، یعنـی داستانی که لایه‌لایه است و داستانی درون داسـتان اصـلی کاشـته شـده اسـت. البتّـه بـه شرطی که روی‌دادهای هر دو داستان بـر پایـهٔ هـم درسـت باشـند، امّـا اگـر روایـت دوم گسترش‌دهندهٔ روایت اصلی باشد، به آن روایت گسترش‌یافته می‌گوییم. نظریّهٔ کوری:

مؤلّف واقعی (راوی) ← روایت درون‌کاشت مؤلّف تلویحی (راوی بیرونی) ← (راوی درونی)

بر پایه نظریّهٔ کوری، فردوسی مؤلّف/راوی بیرونی داستان‌های *شاهنامه* است و بـر ایـن اساس، داستان‌ها گاه از زبان مؤلّف/راوی درونی روایت می‌شود.

لینت ولت در گونه‌شناسی روایی خود قائل به وجود نویسـنده‌ای واقعـی و نویسـنده‌ای ایدؤلوژیک (انتزاعی) است که ممکن است با جهان‌بینی نویسندهٔ ملموس که واجـد زنـدگی فراادبی است، اختلاف بسیار داشته باشد، امّا کنش روایی می‌تواند توسط یک وجـه روایـی ناشناس صورت گیرد که در کنش داستانی مشـارکت نـدارد و تقریبـاً همیشـه شخصـیّت نویسنده به گونه‌ای ویژه از چهرهٔ راوی متمایز است. راوی گاهی کم‌تر و گاهی بـیش‌تـر از آن‌چه ما از نویسنده انتظار شنیدن داریم، می‌داند و گاهی به ابراز عقایدی مـی‌پـردازد کـه الزاماً با نظریّهٔ نویسنده یکی نیست. ولت معتقد است راوی مانند شخصـیّت‌هـای داسـتانی یک رمان، توسط نویسنده آفریده شده است و وظیفهٔ اصلیش ایفای کارکرد روایی است. از نظر او ایدؤلوژی اثر ادبی همان ایدؤلوژی نویسـندهٔ انتزاعـی اسـت نـه نویسـندهٔ ملمـوس. نویسنده، اندرزها و کلمات قصار را بازنمی‌گوید، بلکه راوی آن را بیان می‌کنـد و بخشـی از موضع ایدؤلوژیکی نویسندهٔ ناپیدا به وسیله تفسیرهای آشکار راوی، بازتولید می‌شود.

نویسندهٔ ملموس (پوسته‌ای از یک متن بیرونی‌تر) ← نویسندهٔ انتزاعی (مـنِ عمیـق و واقعـی نویسنده) ← راوی کنش‌گر← → راوی روایت‌گر←خوانندهٔ ملموس←خوانندهٔ انتزاعی.

همان‌طور که دیدید، آرای نظریّه‌پردازان ادبیات در این زمینه گوناگون و گاه متضاد است.

لینت ولت هم‌چنین در گونه‌شناسی روایی خود، دو گونهٔ روایی هم‌سان و ناهم‌سـان را معرّفی می‌کند: در روایت هم‌سان، راوی می‌تواند حضوری دوگانه داشته باشد. هم در مقام راوی (منِ روایت‌گر) و هم کنش‌گر و عهده‌دار نقشی در داستان باشد. در روایـت نـاهم‌سـان، راوی به عنوان شخصیّت و کنش‌گر ظاهر نمی‌شود. والاس مارتین،[1] این راوی را (دانای کل)

[1]. Wallace Martin

و به تعبیر لینت ولت راوی روایت ناهم‌سان یا مؤلّف تلویحی می‌خواند که خودش را ضمیر «من» می‌نامد و داستانی را بیان می‌کند که خودش در آن نقشی ندارد. (مارتین، 101:1386). ژرار ژنت این روایت‌گر را به کانون نویسنده‌راوی، راوی شاهد، راوی ثابت، من‌قهرمان، سیّال یا تک‌گویی تقسیم می‌کند (غفوری مهدآباد، 22:1391). البته ولت معتقد است گونه‌های روایی به واسطهٔ پاره‌ای از وجوه تمایزدهندهٔ خود بازشناخته می‌شود. با این حال، بررسی‌های گونه‌شناختی متن‌های ادبی نشان داده است که در یک داستان هرگز یک گونه روایی خاص نمی‌تواند به طور کامل از اول تا آخر کاربرد داشته باشد. درواقع همیشه سخن از چندگونهٔ روایی است که به طور مشخّص و معنادار با هم ترکیب می‌شوند تا فضای روایی داستان را بوجود آورند (ولت،1390: 67).

گونه روایی ناهم‌سان ولت به سه نوع تقسیم می‌شود:

1- گونهٔ روایی ناهم‌سان متن‌گرا: زمانی که نگاه خواننده بر راوی متمرکز شود نه بر یکی از کنش‌گران؛

2- گونهٔ روایی ناهم‌سان کنش‌گر: زمانی‌که نگاه خواننده بر یکی از کنش‌گران متمرکز شود؛

3- گونهٔ روایی ناهم‌سان بی‌طرف: زمانی که راوی و کنش‌گران، هیچ‌یک در مرکز جهت‌گیری خواننده قرار ندارند و گویی داستان از چشم دوربین بیان می‌شود (عبّاسی، 1381: 53-60).

شاهنامهٔ فردوسی در شیوه روایی ناهم‌سان سروده شده است و می‌توان گونه‌های این شیوهٔ روایی را در روایت داستان‌ها ملاحظه کرد:

در آغاز وقتی داستان ضحّاک روایت می‌شود، نگاه خواننده بیش‌تر برگفتار روای متمرکز است که بر اساس تقسیم‌بندی ولت شیوهٔ روایی ناهم‌سان متن‌گرا نامیده می‌شود.

چو ضحّاک بر تخت شد شهریار — برو سالیان انجمن شد هزار
سراسر زمانه بدو گشت باز — برآمد برین روزگار دراز
نهان گشت آیین فرزانگان — پراکنده شد کام دیوانگان

(فردوسی، 1366: 55/1)

برای نشان‌دادن دومین گونه از شیوهٔ روایی ناهم‌سان، می‌توان به روایت داستان سیاوش اشاره کرد. روای داستان را طوری گزارش می‌کند که نگاه خواننده بر سیاوش، کنش‌گر و شخصیّت اصلی داستان متمرکز می‌شود که آن را گونهٔ روایی ناهم‌سان کنش‌گر می‌نامند:

سیاوش ورا دید پرآب چهر — بسان کسی کو بپیچد ز مهر
بدو گفت نرم ای برادر چه بود؟ — غمی هست کان‌را نشاید شنود؟
گر از شاه توران شدستی دژم — به دیده در آوردی از درد نم
من اینک همی با تو آیم به راه — کنم جنگ با شاه توران سپاه

(همان: 334/2)

گونهٔ روایی ناهم‌سان خنثا را می‌توان در گزارش داستان فریدون دید. گویی داستان از چشم دوربین روایت می‌شود و کنش‌گر و راوی مرکز توجّهِ خواننده نیستند:

فریدون چو شد بر جهان کام‌گار ندانست جز خویشتن شهریار
به رسم کیان، گاه و تخت مهی بیاراست با تاج شاهنشهی
به روز خجسته سرِ مهرماه به سر بر نهاد آن کیانی کلاه
(همان: 89/1)

شیوهٔ روایی فردوسی در بیان داستان‌هایش، دارای گونه‌های متفاوت و در نوسان است. او در هر سه شیوه، گونهٔ روایی ناهم‌سان داستان‌های *شاهنامه* را روایت می‌کند. این تفاوت زاویهٔ دید، تأثیرات اقناعی متفاوتی را بر خواننده می‌گذارد و به طور متناوب، از این گونه‌های روایی (تمرکز بر راوی، بر متن و بر کنش‌گر) استفاده می‌کند. این شیوه‌ها، گاه به صورت روایت در روایت است. در این ساختار، راوی که کلّ داستان را بازگو می‌کند دارای شناخت و اطّلاعاتی کامل نسبت به شخصیّت‌ها و سایر راویان است.

امّا دربارهٔ گفتمان روایی باید گفت، میزان دریافت‌پذیری و نشانهٔ حضور راوی در داستان‌های *شاهنامه*، در دو جا نمود می‌یابد: آن‌چه مشخّص است این است که راوی خود در هیچ‌یک از کنش‌های داستانی حضور ندارد و کنش‌گر نیست و فقط گاهی در آغاز داستان، آن‌جاکه راوی اصلی می‌خواهد داستان را معرّفی کند، خود را نشان می‌دهد:

سخن‌گوی دهقان چه گوید نخست که تاج بزرگی به گیتی که جُست
که بود آن که دیهیم بر سر نهاد ندارد کس آن روزگاران بیاد
چنین گفت کایین تخت و کلاه گیومرت آورد و او بود شاه
(همان: 21/1)

و نیز در پایان برخی داستان‌ها که بررسی آن انگیزهٔ تدوین این مقاله بوده است، ظاهر می‌شود.

در این‌جاست که فردوسی خود و ایدئولوژی خود را به خواننده می‌شناساند. بی‌گمان فردوسی در شخصیّت‌پردازی و تصویرگری و تجسّم‌سازی مکان و فضا از قدرت تخیّل و دانش خود سود جسته است، امّا این موارد به گونه‌ای در تاروپود داستان و روی‌دادها تنیده شده است که خواننده هنگام خواندن داستان، دریافت‌پذیری از راوی صورت نمی‌گیرد، امّا در پایان داستان راوی با شخصیّت حقیقی خود (نویسندهٔ واقعی، مؤلّف واقعی، نویسندهٔ انتزاعی) حضور می‌یابد و به تفسیر جریان روی داده در قالب کلماتی از جنس پند و هشدار می‌پردازد.

در داستان‌های *شاهنامه*، آن‌جاکه راوی از روی صحنه کنار می‌رود و از حوادث داستان فاصله می‌گیرد، زاویهٔ دید خود را تغییر می‌دهد و از عمل داستان به عمل گفتمان روی می‌آورد. طبق نظر ولت، زمانی‌که گفتمان را راوی روایت می‌کند، گونهٔ روایی متن‌گرا نامیده می‌شود. در چهارچوب صوری گفتمان متن‌گرا «گفتمان به هرگونه گفته‌پردازی

گفته می‌شود که مستلزم وجود یک گوینده و یک شنونده باشد و در اوّلی تمایلی به تاثیرگذاری بر دومی وجود داشته باشد» و گوینده به وضوح خود را به واسطهٔ نشانه‌های زیر اعلام می‌دارد:

1- فاعل گفته‌پردازی به دلیل استفاده از ضمیر فاعلی «من» به خود گوینده ارجاع می‌شود و در ضمن مخاطب خود را «شما» می‌نامد؛

2- گوینده زمان گفته‌پردازی را «حال» معیّن می‌کند؛

3- وی به کمک گفتمان فراروایی و به واسطهٔ ایراد جملهٔ صریح «من اعلام می‌کنم که ...» به روند گفته‌پردازی خود اشاره می‌کند؛

4- وی با اظهارِنظر شخصی در رابطه با شیوهٔ رفتار فرد مقابل به ابراز نوعی گفتمان ارزیابی‌کننده دست می‌زند، امّا در داستان «سخن از عرضهٔ حقایقی است که در برهه‌ای از زمان رخ داده است، بی‌آن‌که گفته‌پرداز در روند داستان دخالت داشته باشد». اگر گفتمان را یکی از کنش‌گران ایراد کند، آن گونهٔ روایی کنش‌گر خنثا خواهد بود و در بطن گفته‌پردازی باید دقّت کرد که کلِّ گفته را راوی می‌گوید یا آن‌که در آن عناصری از گفتمان هست که باید آن را به کنش‌گر نسبت داد (ولت، 1390: 61).

در داستان «دیدن گودرز کی‌خسرو را به خواب و رفتن گیو به توران به جستن کی‌خسرو» فردوسی در آغاز گوید:

بسا رنج‌ها کز جهان دیده اند ز بهر بزرگی پسندیده‌اند
سرانجام بستر جز ار خاک نیست ازو بهره زهرست و تریاک نیست
چو دانی که ایدر نمانی دراز به تارک چرا بر نهی تاج آز؟
همان آز را زیر خاک آوری سرش را اندر مغاک آوری
ترا زین جهان شادمانی بس است کجا رنج تو بهر دیگر کس است
تو رنجی و آسان دگر کس خورد سوی خاک و تابوت تو ننگرد
برو نیز شادی سر آید سرش زیر گرد آید اندرهمی
ز روز گذر کردن اندیشه کن پرستیدن دادگر پیشه کن
بترس از خدا و میازار کس ره رستگاری همین است و بس
کنون ای خردمند پاکیزه دل مشو در گمان پای برکش ز گل
ترا کردگار است پروردگار تویی بنده و کردهٔ کردگار
چو گردن به اندیشه زیر آوری زهستی مکن پرسش و داروی

(فردوسی، 1366: 419/2)

ولت برای این شیوهٔ روایی چهارچوبی تعریف کرده است:

1- ضمایر، من (راوی) و تو (مخاطب)؛

2- زمان فعل، مضارع، آیندهٔ ساده، آیندهٔ مقدّم و ماضی؛

3- نماگرهای زمانی و مکانی این و آن، این‌جا و آن‌جا، الان، دیروز و؛

4- طرح پرسش از سوی راوی؛
5- ابراز تعجّب از سوی راوی (غریو، شادی، درد، تعجّب، تحسین، آرزو)؛
6- اظهار تحکیم و تحذیر از سوی راوی، ندا، امر؛
7- تأکید و الزام، ارزیابی یا توضیح از سوی راوی؛
8- کاربرد وجوه تأکیدی توانستن و بایستن، حتماً، شاید و لابد و غیره ... .

نشانه‌های گفتمان متن‌گرایی که در بالا به آن‌ها اشاره شد، در این گونهٔ روایی، فردوسی که آن را «گفتمان روایی» نامیده‌ایم، قابلِ‌ملاحظه است. زمان از گذشتهٔ حماسی به حال و در زمانی تغییر می‌یابد. راوی خواننده را مستقیماً موردِخطاب قرار می‌دهد و درگفتمانی کوتاه و رودررو به بیان درون و ایدؤلوژی فکری خود می‌پردازد و خواننده را در احساسات و طرز تفکّر خود شریک می‌کند. این صحنه، جزیی از اجرای نمایش نقّالی را در ذهن زنده می‌کند. با این تفاوت که نقّال در جریان روایت داستان، با حرکات زبان و چشم و بدن با خواننده ارتباط می‌گیرد. او را از دل‌بستن به دنیا بر حذر می‌دارد و بیم می‌دهد. در واقع میان راوی و مخاطب رابطه‌ای دیالکتیک برقرار می‌شود. این ویژگی‌ها و نیز وجود نماگرهای زمانی و مکانی این روایت کاملاً در چهاچوب اصول روایت گفتمانی قرار دارد. هم‌چنین ولت برای راوی گفتمان متن‌گرا وظایفی قائل است:

1- بر عهده‌گرفتن عمل روایتی یک روایت و ایجاد فضای گفتمان در داستان؛
2- عرضهٔ دنیای داستانی که همواره با نقش کنترل و مدیریّت هم‌راه است؛
3- کارکردهای انتخابی و جانبی ارتباطی، فراروایی و توضیحی (ولت، 1390: 66-64).

در داستان گفتار اندر داستان فرود سیاوش، راوی پس از وصف و بیان حوادثی که منجر به مرگ فرود می‌شود، با تغییر زاویهٔ دید و کانون روایت، فضای داستان را تغییر می‌دهد و به ایجاد فضای گفتمانی در پایان داستان روی می‌آورد. خواننده که از ابتدا متأثّر از حالات ذهنی و عاطفی کنش‌گران داستان بوده است، اینک تحت مدیریّت و هدایت راوی از فضای حماسی گذشته به زمان حال و گفت‌وگوی مستقیم دعوت می‌شود:

تن شاه‌وارش بیاراستند — گل و مشک و کافور و می‌خواستند
سرش را به کافور کردند خشک — تنش را به دبق و گلاب و به مشک
چنین است هر چند مانیم دیر — نه پیل سرافراز ماند نه شیر
دل سنگ و سندان بترسد ز مرگ — رهایی نیابد ازو بار و برگ

(فردوسی، 1366: 3/58-59)

هم‌چنین ولت در نظریّهٔ خود، برای راوی به دو کارکرد اجباری و اختیاری اشاره می‌کند: راوی در کارکرد اجباری، گفتمان کنش‌گران را درون گفتمان خود می‌گنجاند و همان‌جا نقلِ‌قول می‌کند و دیگر این‌که گفتمان کنش‌گران را به وسیلهٔ افعال گفتاری و احساسی و یا از طریق لحن در داخل گفتمان خود وارد می‌کند، امّا راوی در کارکرد

اختیاری می‌تواند موضوع تفسیری و ایدؤلوژیکی خود را نشان بدهد یا ندهد (ولت،17:1390). بنظر می‌رسد فردوسی از ظرفیّت کارکرد اختیاری، در ارائهٔ روایت گفتمانی *شاهنامه*، برای ایجاد ارتباطی صمیمی و القای اندیشهٔ خواننده نهایت بهره را برده است. بنظر می‌رسد، گفتمان راوی، در دستور زبان روایت فردوسی، جای‌گاهی خاص دارد و از ویژگی‌های روایی *شاهنامه* بشمار می‌آید.

فردوسی در پایان داستان پادشاهی هوشنگ که پر از عناصر فراواقعی و تصویر جهان اسطوره‌ای باورهای بشر است، با بهره‌مندی از کارکرد اختیاری گفتمان روایی، به نوعی روایت خود را فرازمانی کرده است و به وسیلهٔ گفت‌وگوی مستقیم با خواننده، باورپذیری مرگ و فانی‌بودن جهان را از دنیای اسطوره خارج و به کلّ بشریت تعمیم داده است:

بسی رنج برد اندران روزگار — به افسون و اندیشهٔ بی‌شمار
چو پیش آمدش روزگار بهی — ازو مُردَری ماند گاه مهی
زمانه زمانی ندادش درنگ — شد آن رنج هوشنگ باهوش و هنگ
نپیوست خواهد جهان با تو مهر — نه نیز آشکارا نمایدت چهر

(فردوسی، 1366: 31/1)

هم‌چنین ولت برای گفتمان متن‌گرا به گونه‌های ارتباطی (کاربردی) اشاره کرده است که به صورت زیر تقسیم‌بندی می‌شود:

1- ارتباط گفتمانی: ارتباط راوی و مخاطب؛

2- گفتمان فراروایی تفسیری: ارتباط راوی و روایت؛

3- گفتمان توضیحی: ارتباط راوی و داستان (ولت،17:1390).

پیش از این‌که به تشریح و تبیین گونه‌های ارتباطی گفتمان راوی بپردازیم، لازم است توضیحی کوتاه دربارهٔ نویسندهٔ انتزاعی و راوی داده شود. همان‌طور که پیش‌تر هم اشاره شد، ولت قائل به نویسنده‌ای ملموس و نویسنده‌ای انتزاعی است. تفاوت این دو را هم برای نظریّهٔ روایی و هم برای تحلیل عملی ضروری می‌داند. نویسندهٔ ملموس، پوسته‌ای از یک منِ بیرونی‌تر و نویسندهٔ انتزاعی منِ عمیق و منِ واقعی نویسنده است. نویسندهٔ انتزاعی نمی‌تواند درون اثر ادبی خود، به طور مستقیم و بوضوح به عنوان فاعل گفتمان‌پرداز مداخله کند. او تنها می‌تواند در پشت گفتمان ایدؤلوژیکی راوی خیالی دنیای داستانی پنهان شود. در این صورت این راوی است که به اظهارِنظر می‌پردازد و نه نویسندهٔ انتزاعی. او معتقد است ایدؤلوژی اثر ادبی همان ایدؤلوژی نویسندهٔ انتزاعی است، نه نویسندهٔ ملموس. راوی اندرزها و کلمات قصار را بازمی‌گوید. نویسندهٔ انتزاعی مسؤول انتقال معنای ایدؤلوژیکی اثر از طریق گفتمان راوی و قهرمانان است (ولت،1390: 18-16). کارکرد یا گفتمان ارتباطی بیش از موضوعی دیگر، شیوهٔ گفتمان روایی را توجیه می‌کند. در گفتمان روایی *شاهنامه*، هدف اصلی، مخاطب و خواننده است و این نشان‌دهندهٔ

اهمّیّت و ارزش‌مندی جای‌گاه خواننده است. اگر زاویهٔ دید داستان به یک باره تغییر می‌کند و راوی از صحنه داستان بیرون می‌آید، می‌خواهد از یک‌سو توجّه خود را نسبت به حضور خواننده گوش‌زد کند و از سوی دیگر می‌خواهد در پایان حوادث و بهترین نقطهٔ داستان و در مؤثّرترین وقت، نتیجه و پند اخلاقی خود را در کام مستعد و آماده به دریافت مخاطب بچکاند. ولت نیز دربارهٔ «گفتمان ارتباطی»، یعنی ارتباط راوی و مخاطب می‌گوید: «راوی با مخاطب خود سخن می‌گوید تا بتواند یا روی او تأثیر بگذارد یا ارتباط خود را با او حفظ کند» (همان: 65). هم‌چنین مخاطبهٔ مستقیم با خواننده، توجّه و حضور مخاطب را برجسته و مؤکّد می‌کند، از یک‌سو حضور راوی در مقام عاملی متمایز از شخصیّت‌های داستان و پدیدآمدن فاصله‌گذاری (و حتّا طنز) و از سوی دیگر آمیزش گفتار راوی با زبان شخصیّت‌ها یا شیوه‌های تجربی آن‌ها نه فقط سبب ارتباط قوی خواننده با داستان می‌شود، بلکه خواننده با شخصیّت‌ها احساس هم‌دلی می‌کند و در ذهن خود قادر به بازسازی آن‌ها می‌شود (بی‌نیاز، 1387: 125).

در داستان سیاوش و توصیف چاره‌ساختن سودابه و زن جادو، راوی کوشش و حیله‌گری‌های سودابه را برای بدنام‌کردن سیاوش بتصویر می‌کشد و خواننده را تا پایان داستان با خود هم‌راه می‌کند. بعد از روایت دست می‌کشد و چون پیام‌بری راست‌گو، خواننده را به مسیر درست راه‌نمایی می‌کند و برداشت فکری خود را در مورد این روی‌داد به خواننده بازگو می‌کند. والاس مارتین کلّی‌گویی‌های راوی را در زمان حال، «زمان حال اخلاقی» می‌نامد (مارتین،91:1386).

به جامی که زهر آگند روزگار — ازو خیره نوشه مکن خواستار
تو با آفرینش بسنده نه‌ای — مشو تیز گر پرورنده نه‌ای
چنینست کردار گردان سپهر — نخواهد گشادن همی با تو چهر
برین داستان زد یکی رهنمون — که مهری فزون نیست از مهر خون
چو فرزند شایسته آمد پدید — ز مهر زنان دل بباید برید

(فردوسی، 1366: 239/2)

در این گونه فراروایی، زاویهٔ دید تغییر می‌کند و نویسنده‌راوی یا همان نویسندهٔ انتزاعی و پنهان اغلب با حضور ناگهانی، از سویی وجود خود را ابراز و از سوی دیگر بر حضور خوانندگان تأکید می‌کند. در *شاهنامه* شاعر در مقام گزارنده و گوینده و راوی جز در صحنه‌آرایی کاری ندارد و غالباً در پشت اشخاص داستان ناپدید است و اگر گاه در صحنه‌ای از داستان ظاهر می‌شود، حضور او بسیار کوتاه در حدّ ابراز یک شگفتی، افسوس، اندوه، سرزنش یا اندرز است که این خود به معنی جدّی‌گرفتن اشخاص داستان از سوی شاعر است و از این‌رو بر اصالت هویّت اشخاص داستان می‌افزاید (خالقی‌مطلق، 1381: 113).

«کارکرد فراروایی» که از آن به گفتمان فراروایی تفسیری هم تعبیر می‌شود، گفتمانی

است که به واسطهٔ آن، راوی حضور خود را درون روایت و خارج از آن اعلام می‌کند و «گفتمان توضیحی» گفتمانی است که راوی بکار می‌برد تا توضیحاتی دربارهٔ پاره‌ای از عناصر داستانی ارائه دهد و به انواع کارکرد تعمیمی و انتزاعی، کارکرد عاطفی و کارکرد وجهی تقسیم می‌شود.

همان‌طور که گفتیم، گفتمان توضیحی ارتباط راوی و داستان است. در کارکرد تعمیمی و انتزاعی گفتمان توضیحی، راوی اندیشه‌های عمومی و انتزاعی خود را در قالب مقال یا سخنان حکمی کوتاه بازتاب می‌دهد (ولت،1390: 70-71). در جریان داستان ضحّاک و پدرش، وقتی پدر ضحّاک به دسیسهٔ ابلیس و ضحّاک در چاه می‌افتد، راوی در گفتمانی انتزاعی، اندیشهٔ خود را در قالب حکمت و سخنی کوتاه بازتاب می‌دهد:

به خون پدر گشت هم‌داستان — ز دانا شنیدم من این داستان
که فرزند بد گر شود نرّه شیر — به خون پدر هم نباشد دلیر
مگر در نهانش سخن دیگرست — پژوهنده را راز با مادرست

(فردوسی، 1366: 48/1)

و «کارکرد عاطفی» گفتمان توضیحی، گفتمانی است که بر اساس آن، راوی احساسات و عواطفی را که داستان در او برمی‌انگیزد، بیان می‌کند. البتّه بسیار رخ می‌دهد که دو گفتمان، یک‌دیگر را تأیید و هم‌پوشانی کنند (همان: 70-71). در داستان کشته‌شدن ایرج به دست تور، راوی عواطف درونی خود را این گونه بیان می‌کند:

فرود آمد از پای، سرو سهی — گسست آن کمرگاه شاهنشهی
دوان خون از آن چهرهٔ ارغوان — شد آن نامور شهریار جوان
جهانا بپروردیش در کنار — وز آن پس ندادی به جان زینهار
نهانی ندانم ترا دوست کیست — بدین آشکارت بباید گریست
تو نیز ای به خیره خرف گشته مرد — ز بهر جهان دل پر از داغ و درد
چو شاهان کشی بی‌گنه خیرخیر — از این دو ستم‌گاره اندازه‌گیر

(فردوسی، 1366: 121/1)

راوی کانون توجّه خود را از داستان به جهان و دهر می‌گرداند و او را مخاطب قرار می‌دهد و به دلیل عواطف جریحه‌دارشده، جهان را نکوهش می‌کند. این گونه جهان داستان در نظر خواننده زنده می‌شود و گویی جهان برای قضاوت و تاوان‌دادن در دسترس است.

در «کارکرد وجهی» گفتمان توضیحی، راوی به بیان میزان اطمینان خود از آن‌چه روایت می‌کند، می‌پردازد که این نمونه نیز در *شاهنامه* کم نیست و فردوسی در ابتدای سخن خواننده را به این نکته فرا خوانده که:

تو این را دروغ و فسانه مدان — به یک‌سان روشن زمانه مدان
از او هر چه اندر خورد با خرد — دگر بر ره رمز معنی برد

(همان: 12/1)

در داستان مرگ سیاوش، کانون روایت به ناگاه از دانای کل (سوم شخص)، به مخاطب تغییر می‌کند، امّا این بار با خود واگویه می‌کند:

چو از سرو بن دور گشت آفتاب — سر شهریار اندر آمد به خواب
چه خوابی که چندین زمان برگذشت — نجنبید و بیدار هرگز نگشت
چو از شاه شد تخت شاهی تهی — مه خورشید بادا مه سرو سهی
چپ و راست هر سو بتابم همی — سر و پای گیتی نیابم همی
یکی بد کند نیک پیش آیدش — جهان بنده و بخت خویش آیدش
یکی جز به نیکی زمین نسپرد — همی از نژندی فرو پژمرد
مدار ایچ تیمار با جان بهم — به گیتی مکن جان و دل را دژم
ز خان سیاوش بر آمد خروش — جهانی ز گرسیوز آمد به جوش

(همان: 2/358-359)

چنین تک‌گویی در درون متن و دخالت راوی در عواطف سیّال داستان، افزون بر ایجاد حسِّ مشترک، تاثیرگذاری و باورپذیری داستان را برای مخاطب دو چندان می‌کند. درواقع یک چنین دخالت کوتاه شاعر در جریان داستان به هویّت اشخاص داستان استقلال بیش‌تر می‌دهد و واقعه را زنده‌تر و مؤثّرتر می‌سازد (خالقی‌مطلق، 1381: 113).

در تعریف ایدؤلوژی، بیان آن توسط راوی در جریان روایت و ارزیابی آن، نظریّه‌پردازان مطالبی را عرضه داشته‌اند. ریمون‌کنان معتقد است «در بیان کلّی، این جنبه از کانون‌سازی به جهان‌بینی و نگرش کلّی کانون‌سازها می‌پردازد و از روی برخی ابزار زبان‌شناختی، چگونگی بیان ایدؤلوژی را در متن بررسی می‌کند، امّا این‌که ایدؤلوژی چیست، خود جای سؤال دارد». به نقل از او، آسپنسکی،[1] ایدؤلوژی را هنجارهای متنی یا به تعبیری بهتر، نظام کلّی نگرش جهان داستانی می‌داند که بر اساس ادراک‌های حاصل از آن، شخصیّت‌ها و وقایع مورد ارزیابی قرار می‌گیرد (ریمون کنان، 1983: 81).

در روایت مرگ سهراب و بازگشتن رستم به زابلستان، فردوسی به یکی از مهم‌ترین باورها و ایدؤلوژی‌های فکری خود اشاره کرده است. دنیا گذران است و باید گذاشت و گذشت. مرگ راز سر به مهری است که تاکنون کسی راز آن را نگشوده است:

چنین گفت بهرام نیکو سخن — که با مردگان آشنایی مکن
نه ایدر همی‌ماند خواهی دراز — بسیجیده باش و درنگی مساز
به تو داد یک روز نوبت پدر — سزد گر ترا نوبت آید پسر
چنین است و رازش نیاید پدید — نیابی به خیره چه جوی کلید؟
یکی داستانست پر آب چشم — دل نازک از رستم آید به خشم

[1]. Boris uspensky

فالر تعریفی کلّی‌تر از آن ارائه می‌کند و ایدؤلوژی را شامل همهٔ آن مجموع عقاید و ارزش‌هایی می‌داند که فرد یا جامعه با ارجاع به آن‌ها جهان را به طور یک کلّ درک می‌کند و می‌بینند. بنا بر نظر فالر، هیچ متن یا جمله‌ای بدون ایدؤلوژی نیست و ابزار بیان ایدؤلوژی نیز چیزی جز زبان نیست. ایدؤلوژی در متن از طریق زبان است که ارائه، تثبیت و بازآفرینی می‌شود. بنابراین برای ارزیابی ایدؤلوژی در روایتی باید به بررسی متن آن و آن‌گونه سیستم‌های ارزشی بپردازیم که از طریق متن انتقال می‌یابد (بیاد، 1384: 101). هم‌چنین در مقالهٔ «کانون روایت در *شاهنامه*» به این نکته اشاره شده است که فردوسی اکثر داستان‌های خود را با بیان ماجرا از دید نویسنده‌راوی آغاز می‌کند، امّا پس از آغاز داستان به بهانه‌های گوناگون به کانون دگرگون‌شونده و غیرثابت روی می‌آورد و جهان داستانی خویش را به تناوب، با استفاده از نگاه قهرمانان و راوی شکل می‌دهد. در پایان نیز پس از اتمام صحنه‌پردازی، با تغییر کامل زاویهٔ دید، کانون بر روی خواننده یا مخاطب متمرکز می‌شود و در یک دو جمله بکوتاهی، جنبه ایدؤلوژی کنش‌های رفتاری بیان می‌شود. جنبه‌های ایدؤلوژی نویسندهٔ انتزاعی (نویسنده‌راوی) در مورد یک کنش، رفتار اخلاقی یا اجتماعی یا یک صفت انسانی است. درواقع در گونهٔ بررسی‌شده، راوی پس از کشته‌شدن مظلومانه، مرگ، فناشدن زندگی شخصیّت اوّل و قهرمان داستان تمایل دارد اندوه و عواطف درونی خود را با خوانندهٔ داستان در میان بگذارد و او را به هم‌دردی دعوت کند (غفوری مهدی‌آباد، 1391: 27، 17). کانون‌سازهای درونی و کانون‌سازهایی که دنیای داستانی را از درون کانون‌سازی می‌کنند، از نظر احساسی با وقایع درگیر می‌شوند و تصویری سوگیرانه از قضایا و دنیای داستانی ارائه می‌کنند، زیرا فرایندهای درونی در نهایت به گزارش کانون‌ساز از گفته‌ها و شنیده‌هایش یا به عبارتی روایتش سمت و سویی خاص می‌دهد و ذهنیّتی ویژه را به خواننده القا می‌کند. نظر ایدؤلوژیکی کانون‌سازها را می‌توان از اعمال و کردار آن‌ها در دنیای داستانی استنباط کرد، امّا برای دست‌یابی مستقیم به ایدؤلوژی آن‌ها بهتر است به بررسی لحظه‌هایی بپردازیم که کانون‌سازها جهان‌بینی‌های خود را آشکارا و بی‌واسطه در گفت‌وگوهای خود در اختیار خواننده قرار می‌دهند . فالر پیشنهاد می‌کند که از آن‌جاکه هیچ جمله‌ای عاری از ایدؤلوژی نیست، با بررسی ساختارهای وجهی بکاررفته در گفته‌های آن‌ها می‌توانیم به میزان تعهّد آن‌ها به گفته‌هایشان و قضاوت‌های آن‌ها دربارهٔ اوضاع و شرایط پی‌ببریم. ابزار وجهی که فالر نام می‌برد، عبارت است از افعال وجهی، مانند توانستن، بایستن، شایستن؛ قیدهای وجهی، چون احتمالاً، حتماً، یقیناً؛ صفات و قیدهای ارزیابی‌کننده، همانند متأسّفانه، از بخت بد؛ افعال دانش، پیش‌بینی و ارزیابی، مثل دانستن، حدس‌زدن و جمله‌های عام که به لحاظ نحوی در قالب ساختارهایی بیان می‌شود که خواننده اکنون با – را به یاد ضرب‌المثل‌ها و یا حقایق علمی می‌اندازد (بیاد، 1384: 103-101).

اهمّ مفاهیم و موضوعات ذهنی و ایدئولوژیکی راوی (نویسندهٔ انتزاعی) در *شاهنامه* که تمایل دارد دربارهٔ آن با خواننده به گفت‌وگو بپردازد، موارد زیر است:

1- نکوهش دل‌بستن به دنیا؛
2- نکوهش بی وفایی و سفله‌پروری دهر و دنیا؛
3- نکوهش آز؛
4- فراخواندن به نیکی و داشتن انسانیّت؛
5- تقویّت بی‌اعتمادی به دنیا؛
6- هشدار، تنبیه و تنذیر مخاطب؛
7- منافات خردمندی و شادی (خردمند شاد نیست)؛
8- مرگ، ترسناک، ناشناخته و ناگشودنی است (سایهٔ مرگ همیشگی است).

در روایت تباه‌شدن روزگار جمشید و کشته‌شدنش به دست ضحّاک، راوی به ناگاه گفتمان روایی خود را با خواننده می‌آغازد. کنش و درگیری جای خود را به گفتمانی آرام و تأمّل‌برانگیز می‌دهد. حضور یک‌بارهٔ راوی و گسست ناگهانی روایت، این خارق‌العادگی و تشخّص موقعیّت را به رساترین و زیباترین گونه‌ای بازمی‌نماید که حدّی برای آن متصوّر نیست. گویی روایت را یک‌سره از یاد می‌برد و با مخاطب سخن می‌گوید (توکّلی، 1389: 78).

چه باید همی زندگانی دراز — چو گیتی نخواهد گشاندنت راز
همی پروراندت با شهد و نوش — جز آوای نرمت نیارد به گوش
یکایک چو گویی که گسترد مهر — نخواهد نمودن به بد نیز چهر
بدو شاد باشی و نازی بدوی — همه راز دل برگشایی بروی
یکی نغز بازی برون آورد — به دلت اندر از درد خون آورد

(فردوسی، 1366: 52/1)

میزان درک و دریافت مخاطب از نقطه‌نظرهای راوی متفاوت است. در مقالهٔ «کانون روایت در *شاهنامه*»، این گفتمان روایی را کانون بدون راوی خوانده است و اشاره می‌کند پاره‌ای از موضوع‌های *شاهنامه* از چنان درخششی برخوردار است که خواننده را به هیچ رخدادی در خارج از داستان ارجاع نمی‌دهد. هدف از این موضوع، جلبِ‌توجّه خواننده به خود موضوع است. کانون روایت در این گونه روایت کاملا سیّال است و درکِ مطلب از خواننده‌ای تا خوانندهٔ دیگر تفاوت بسیار دارد. کانون بدون راوی سبب ایجاد تعلیق در داستان می‌شود و از طریق شیوهٔ بیانِ غیرِ عادی، توصیف احوال درونی، گفت‌وگوها به تأخیرانداختن علّت بیان حوادث یا تصریح‌نکردن علّت‌ها و قطع و وصل‌کردن جریان رخدادها، خواننده را در انتظار و تردید فرو می‌برد. در بیش‌تر قسمت‌هایی که شاعر داستان‌پرداز از روایت داستان خارج می‌شود و به بیان اندیشه‌های عرفانی، اخلاقی و اجتماعی خود می‌پردازد، هرچند به ظاهر با کانون راوی نویسنده روبه‌رو نیستیم. در واقع بیان بدون نقطهٔ کانونی است. گفته شده است در مواقعی که فردوسی به بیان اندیشه‌های خویش

می‌پردازد، به رغم این‌که به ظاهر با کانون راوی‌نویسنده روبه‌رو هستیم، درواقع بیان بدون نقطهٔ کانونی است. حضور ناگهانی راوی و دخالت‌های او در نظم خطّی روایت، در زیبایی و جذابیّت داستان جای‌گاه خاص دارد (مهدی عفورآباد، 1391: 166-170).

در داستان فرود می‌خوانیم:

بگفت این و رخسارگان کرد زرد — برآمد روانش به تیمار و درد
به بازی‌گری مانَد این چرخ مَست — که بازی برآرد به هفتاد دست
زمانی به خنجر زمانی به تیغ — زمانی به باد و زمانی به میغ
زمانی به دست یکی ناسزا — زمانی خود آرد ز سختی رها
زمانی دهد گنج و تخت و کلاه — زمانی غم و خواری و بند و چاه
همی‌خورد باید کسی را که هست — منم تنگ‌دل تا شدم تنگ‌دست
اگر خود نزادی خردمند مرد — ندیدی ز گیتی چنین گرم و سرد
بزاد و به کوری و ناکام زیست — بر آن زیستن زار باید گریست
سرانجام خاکست بالین اوی — دریغ آن دل و رای و آیین اوی
پرستندگان بر سر دز شدند — همه خویشتن بر زمین بر زدند

(فردوسی، 1366: 3/56-57)

این احتمال هم می‌رود، فرد موردِخطاب، خود راوی به عنوان یک انسان باشد و یا هر انسانی که ممکن است سرنوشت کنش‌گران داستان را تجربه کند. نویسنده در این‌جا ادّعا می‌کند که در این مکان حضور دارد. در بسیاری از روایت‌ها، راوی با تحلیل انسان‌ها و وقایع، خود را می‌نمایاند (توکّلی، 1389: 104). می‌توان گفت یکی از دلایل حضور راوی در پایان داستان‌های *شاهنامه*، بحث اعتمادسازی است، زیرا راوی در تأییدِ حقایقِ ارزش‌هایِ نهفته در موضوعِ داستان، تأکید و کوشش می‌کند.

نتیجه‌گیری

ایجاد گفتمان ارتباطی مؤثّر و مستقیم با خواننده، برای بیان دیدگاه‌های ایدؤلوژیک از سوی راوی (نویسندهٔ انتزاعی) یکی از شیوه‌های روایی فردوسی در کنار سایر گونه‌ها در گزارش داستان‌های *شاهنامه* است. این نوع گفتمان روایی در *شاهنامه*، بیش‌تر در پایان روایت و خارج از فضای اصلی داستان و از زبان راوی، در مخاطبه با خواننده یا با خود ارائه می‌شود. راوی فاصله‌ای زمانی ایجاد می‌کند. اتّخاذ این چشم‌انداز روایی، در القای حسّ باورپذیری داستان مؤثّر است و حضور خواننده را به طور برجسته در قاب تصویر قرار می‌دهد. در این فضای ترسیم‌شده می‌توان کارکرد ارتباطی و عاطفی گفتمان روایی را بویژه با تغییر زمان از گذشته به حال ملاحظه کرد. داستان از جنبهٔ نمایشی و حرکت می‌ایستد. روی‌کرد روایت‌شناختی این نوع زاویه دید، در انتقال عواطف، ایدؤلوژی، حالت‌های ذهنی و ایجاد حسّ و درگیری عاطفی مستقیم راوی با خواننده است. حالات ذهنی و دیدگاه‌های ایدؤلوژیکی نویسنده، با فرجام کنش‌ها و روی‌دادها، ارتباط مستقیم و

منطقی دارد و به نوعی، نویسنده به نقد و قضاوت اعمال و رفتار کنش‌گران می‌پردازد و باورهای فکری خود را ابراز می‌دارد و خواننده نیز همان برداشتی را اتّخاذ می‌کند که نویسنده ابراز داشته است و قضاوت او را می‌پذیرد. بسامد تکرار این گونهٔ روایی در تمام داستان‌های *شاهنامه* یکسان نیست. انتخاب این شیوهٔ روایی بیش‌تر در پایان داستان‌هایی رخ می‌دهد که حامل بار عاطفی بالا و شخصیّت و ویژگی قهرمانان به انسان والا نزدیک‌تر است. صراحت ابراز این حالات درونی و ذهنی نشان‌دهندهٔ ارتباط درونی نویسنده با شخصیّت‌های داستان و میزان علاقه‌مندی و اعتقاد به آنان را نشان می‌دهد. اغراض بلاغی و مقاصد معنوی این گفتمان روایی را می‌توان این گونه بر شمرد:

1- اهمّیّت و ارزش‌مندی جای‌گاه مخاطب در ذهن راوی؛
2- تأکید بر حضور خود (راوی) و افزایش سطح دریافت‌پذیری؛
3- اعتمادسازی؛
4- باورپذیری عمیق و تاثیرگذاری بیش‌تر داستان بر مخاطب؛
5- انتقال عواطف و حالات ذهنی به مخاطب؛
6- ایجاد حس و درگیری در مخاطب.

منابع

- آبرامز، مایر هاوارد و جفری گالت هرفم. (1387). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*، ترجمهٔ سعید سبزیان مرآبادی، تهران: راه‌نما.
- برگر، آرتور آسا. (1380). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*، ترجمهٔ محمّدرضا لیراوی، تهران: سروش.
- بی‌نیاز، فتح‌الله. (1387). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، تهران: افراز.
- بیاد، مریم و فاطمه نعمتی. (1384). «*کانون‌سازی در روایت*»، *فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی*، شمارهٔ 7، صص 83-108.
- توکّلی، حمیدرضا. (1389). *از اشارت‌های دریا (بوطیقای روایت در شعر مولوی)*، تهران: مروارید.
- خالقی‌مطلق، جلال. (1381). *سخن‌های دیرینه*، تهران: افکار.
- خطیبی، ابوالفضل. (1374). «راوی و روایت مرگ جهان‌پهلوان در *شاهنامه*»، *زبان و ادبیات فارسی*، شمارهٔ 6، 7، 8، صص 133-146.
- ریمون کنان، شلومیت. (1387). «روایت داستانی: بوطیقای معاصر»، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.
- عبّاسی، علی. (1381). «گونه‌های روایتی»، *پژوهش‌نامهٔ دانش‌کدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانش‌گاه شهید بهشتی*، شمارهٔ 33، صص 51-74.
- غفوری مهدی‌آباد، فاطمه. (1391). «کانون روایت در *شاهنامه*»، *بهارستان سخن*، سال هشتم، شمارهٔ 20، صص 145-174.
- فردوسی، ابوالقاسم. (1366). *شاهنامه*، به کوشش جلال خالقی مطلق، نیویورک: BibLiotheca Persica.
- کوری،گرگوری. (1390). *روایت‌ها و راوی‌ها*، ترجمهٔ محمّد شهبا، تهران: مینوی خرد.
- گیلمت لوسی. (1386). «روایت‌شناسی ژرارد ژنت»، *فصل‌نامهٔ ادبی خوانش*، ترجمهٔ محمّدعلی مسعودی، سال دوم، شمارهٔ 8، صص 50-58.
- لینت، وات ژپ. (1390). *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت نقطهٔ دید*، ترجمهٔ علی عبّاسی و نصرت حجازی، تهران: علمی و فرهنگی.
- مارتین، والاس. (1386). *نظریّه‌های روایت*، ترجمهٔ محمّد شهبا، تهران: هرمس.
- محمّدی، علی و نوشین بهرامی‌پور. (1390). «تحلیل داستان رستم و سهراب بر اساس نظریّه‌های روایت‌شناسی»، *ادب پژوهی*، دانش‌گاه گیلان، شمارهٔ پانزدهم، صص 141-168.

- راشد محصّل، محمّدرضا و فاطمه حسین‌زاده هرویان. (1392). «بررسی پیرنگ، شخصیّت‌پردازی، زاویهٔ دید و تصویرپردازی در داستان رستم با دیو سپید»، متن‌شناسی ادب فارسی، سال 49، شمارهٔ 2، صص121-138.
- یاحقّی، محمّدجعفر و مینا بهنام. (1392). «روایت‌شناسی داستان فرود سیاوش»، *کاوش-نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، دانش‌گاه یزد، سال چهاردهم، شمارهٔ 26، صص9-34.