

پژوهشنامه ادب حماسی، سال سیزدهم، شماره اول، پیاپی 23، بهار و تابستان 96، صص 115-135.

بررسی گفتمان روایی در شاهنامه فردوسی

ذوالفقار علّامی *

دانش‌یار گروه زبان و ادبیات فارسی. دانش‌گاه الزّهرّا. تهران. ایران. (نویسنده مسؤول).

آرزو حیدری **

دانش‌جوی دکتری زبان و ادبیات فارسی. دانش‌گاه الزّهرّا. تهران. ایران.

تاریخ دریافت: 95/4/12

تاریخ پذیرش: 95/6/27

چکیده

شاهنامه فردوسی دارای ظرفیت‌های علمی جالب‌توجهی در حوزه روایت‌شناسی و دستور زبان روایت است. آن‌چه در پی می‌آید، بررسی یک گونه 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. اتخاذ این شیوه روایی، معمولاً در پایان هر داستان، بر محور اغراض بلاغی و مقاصد گفتمانی معین بنا شده است و در القای حس باورپذیری داستان مؤثر 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 روی کرد روایت‌شناختی این نوع زاویه دید، انتقال عواطف، ایدئولوژی، حالت‌های ذهنی و ایجاد حس و درگیری عاطفی مستقیم راوی با خواننده است. حالات ذهنی و دیدگاه‌های ایدئولوژیکی نویسنده با فرجام کنش‌ها و روی‌داده‌ها، 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 اتخاذ می‌کند که نویسنده ابراز داشته است و قضاوت او را می‌پذیرد. هدف نگارنده در مقاله پیش‌رو، ضمن تأکید بر اهمیت این گونه روایی، تشریح و تبیین مقاصد راوی در گفت‌وگوی مستقیم با مخاطب است که بر پایه نقد روایی و آرای روایت‌شناسان ساختارگرا چون ولت انجام گرفته است.

کلیدواژه‌ها

شاهنامه، گفتمان روایی، کارکرد ارتباطی، کارکرد ایدئولوژی، لیت و لت.

* zalami@alzahra.ac.ir

** heidariarezo2@gmail.com

مقدمه

روی کردهای 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»^۱ و «دستور زبان روایت»^۲، «زاویه دید»^۳ از جمله نگرش‌های اصلی روایت‌شناسی ساختارگراست. ادبیات داستانی فارسی (منثور و منظوم)، بویژه شاهنامه فردوسی، دارای شیوه‌ها و شگردهای بسیار و جالب‌توجه در روایت است که در بررسی دقیق و علمی با رودی کردهای روایت‌شناختی می‌توان به نظریاتی تازه و ارزنده رسید. در متن شاهنامه فردوسی، راوی در هیچ‌یک از داستان‌ها و روی‌دادهای کتاب کنش‌گر نیست و آن‌چه پیش‌تر رخ داده است، از زاویه دیدهای گوناگون بازمی‌گوید. در این جستار، یک گونه‌ی روایی مورد‌نظر است که راوی پس از پایان روی‌داد (سرنوشت قهرمان) و خارج از جهان داستان، خواننده را که در تمام مدت بیننده و شنونده داستان بوده است، به طور مستقیم مورد‌خطاب 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 درجه‌ی باورپذیری آن کمک می‌کند. در تشریح این گونه‌ی روایی، از روش‌های علمی روی کردهای روایت‌شناسی از دیدگاه زاویه دید (راوی) می‌توان بهره گرفت. آن‌چه در این جستار بیش‌تر به عنوان منبع بررسی، مورد‌توجه قرار گرفته، نظریات لینت ولت^۴ 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 گونه‌ی روایی شاهنامه را بر اساس آن بررسی کرد.

شاهنامه فردوسی، متن مورد‌مطالعه این بررسی، بازتاب‌دهنده شیوه‌های روایی گوناگون و درخور توجه است که تاکنون برخی داستان‌های آن بر اساس مفاهیم و قواعد ساخت‌گرایی بررسی شده است. درباره‌ی 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 نظریات ژرار ژنت^۵ پژوهشی صورت گرفته و نویسنده به این نتیجه رسیده است که کانون‌سازی روایت^۶ 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. Narrative Discourse

2. Grammar 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، اما 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 زاویه دید، کانون بر روی خواننده یا مخاطب متمرکز می‌شود و در یک دو جمله بکوتاهی جنبه ایدئولوژی کنش‌های رفتاری بیان می‌شود (غفوری مهدی‌آباد، 1391). هم‌چنین می‌توان به تحلیل داستان رستم و سهراب از دیدگاه روایی تولان¹ و مارتین (در سطح داستان)، الگوی گرماس² (نقش شخصیت‌ها) و آرای راجر فالر³ (در سطح کلام و گفتمان) اشاره کرد. نویسندگان با بررسی داستان رستم و سهراب از چشم‌انداز نظریه‌های روایت‌شناسی به این نکته رسیده‌اند که هر روی‌داد یا شخصیت چه تاثیری در پیش‌برد این روایت داشته است. ارزیابی نقش حوادث و اعمال شخصیت‌ها، نحوه شکل‌گیری بحران داستانی (مرگ سهراب) را آشکار می‌کند و موقعیت فردوسی به عنوان راوی نسبت به شخصیت‌های 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 گفتمان‌روایی آشکار می‌سازد (محمدی و دیگری، 1390: 166).

در مقاله «زاویه دید نبرد رستم با دیو سپید»، نویسندگان به این نتیجه رسیده‌اند که فردوسی با وجود رهبری و هدایت بیرونی شخصیت‌ها، در بخشی از صحنه‌ها، زاویه دید را از دانای کل به زاویه دید اول 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 فاصله هنرمندانه استفاده کرده است. فاصله هنرمندانه، فاصله‌ای است که نویسنده از عمل شخصیت‌های داستانش می‌گیرد، یعنی نویسنده شکل داستان خود را به گونه‌ای طرح‌ریزی می‌کند که شخصیت‌ها متکی به خود باشند و می‌کوشد جای پای خود را در داستان محو کند و چنین نوشته‌ای را گاهی عینی می‌نامند (راشدمحصل 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 شکل‌دهنده روایت‌ها، در آثاری که دربردارنده قصه‌ها 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 استحاله شخصیت 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 ضد قهرمان و یاوران وی نسبت به گروه قهرمان بیش‌تر است. وجود هفت الگوی روایی پراپ¹ 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 همه روایت‌ها باشد (یاحقی و دیگری، 1392: 9، 31).

روی کرد نگارندگان در مقاله حاضر مبتنی بر نظریات ژپ لینت ولت، نوعی روایت است که معمولاً در پایان هر داستان از حرکت روایی به گفتمان تبدیل می‌شود و نویسنده انتزاعی (من نویسنده) از پشت صحنه روی داده‌ها بیرون می‌آید و با مخاطب بیرونی به گفت‌وگو می‌نشیند و کارکرد روایی به کارکرد ارتباطی و ایدئولوژیکی و بیان حالت‌های ذهنی تبدیل می‌شود. در مطالعات انجام‌شده، چنین روی‌کردی نسبت به شاهنامه تاکنون به طور مستقل اتخاذ 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 حتماً سایه‌ای از حضورش در داستان احساس نشود، اما گاهی هنجارشکنی می‌کند و در میان قصه نمایان می‌شود» و از این شگرد به عنوان توجه به جنبه برجسته‌سازی مخاطب نام می‌برد (توگلی، 1389: 70-90). شایسته است پیش از بحث اصلی، به مبانی نظری پژوهش بپردازیم.

تاکنون تعریف‌هایی بی‌شمار درباره روایت ارائه شده است. در کتاب فرهنگ توصیفی *اصطلاحات ادبی*، روایت به هرگونه داستان منظوم و منثور گفته می‌شود که در برگیرنده مجموعه‌ای از وقایع، شخصیت‌های 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 نظریه‌پردازان نیز گفته‌اند که روایت‌ها سازنده دارند (کوری،⁴ 1390: 84)، اما علم روایت‌شناسی به معنی رشته‌ای تازه است که به بررسی نظریه و شیوه کلی روایت در همه گونه‌های ادبی می‌پردازد. این نظریه 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 مروی را تحلیل می‌کند. مروی عبارت است از شخص یا مخاطب ضمنی که راوی روایت را به او خطاب می‌کند. نظریه اخیر روایت‌شناسی، بسیاری از موضوعات سنتی راجع به روایات داستانی را از *بوطیقای ارسطو تا اصول بلاغی داستان* (1961) اثر وین بوث انتخاب و تشریح می‌کند. اما 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 شیوه سنتی یعنی به مثابه بازنمود داستانی زندگی بررسی نمی‌کنند، بلکه آن را به منزله 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 نظریه‌پردازان تعبیر و اصطلاح مخصوص خود را در تعریف سطوح و دیدگاه‌های روایت‌گری بیان کرده‌اند. بیش‌تر نویسندگان جز راوی به حضور نویسنده واقعی، نویسنده تلویحی یا انتزاعی نیز معتقدند. این آرا گاه در مقابل هم قرار دارند. یکی از این نظریه‌پردازان ریمون کنان¹ است که در کتابش نخست به بیان نظریه چتمن² پرداخته و سپس وجوه اختلاف نظر خود را با دیدگاه او بیان کرده است. طبق کتاب او، چتمن می‌گوید: «در متن داستان یک مؤلف واقعی و یک مؤلف مستتر حضور دارد و مؤلف مستتر ذهنیت حاکم بر کل اثر، یعنی سرچشمه هنجارهای موجود در اثر، بشمار می‌آید و پذیرفته است که رابطه مؤلف پنهان با مؤلف 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 در حالی که مؤلف واقعی در معرض دگرگونی‌های زندگی واقعی قرار دارد، مؤلف مستتر اثر معین، هویت و موجودیتی ثابت دارد که در شرایط مطلوب، در بطن اثر ثابت‌قدم و منطقی رفتار می‌کند. مؤلف واقعی با راوی نیز وجه فارق دارد» (ریمون کنان، 1387: 119).

نمودار چتمن: مؤلف واقعی ← مؤلف مستتر ← (راوی) ← (روایت شنو) ← خواننده مستتر ← خواننده واقعی

از نظر چتمن، تفاوت مؤلف مستتر و راوی این است که مؤلف 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 کلی، با دهانی باز و با تمام قوایی که برای اطلاع‌رسانی به ما برگزیده، ما را هدایت می‌کند و کوتاه این که مؤلف مستتر، بر ساختی است که خواننده آن را از دل تمام مؤلفه‌های متن استنباط و سر هم بندی می‌کند و نیز هر متن یک مؤلف و خواننده مستتر دارد، اما راوی و روایت‌شنو اختیاری است و وقتی متنی راوی و روایت‌شنو ندارد، ارتباط روایی به مؤلف و خواننده مستتر محدود می‌شود.

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

¹. Shlomith Rimmon - kenan

². Semureh Chathman



ترجیحاً به منزلهٔ مجموعه‌ای از هنجارهای تلویحی تلقی شود تا در مقام یک گوینده یا یک صدا! (یعنی یک فاعل). بنابراین پیداست که مؤلف مستتر نمی‌تواند در معنای حقیقی کلمه در موقعیت ارتباطی روایی، نقشی ایفا کند. بنابراین پیشنهاد می‌دهد که مؤلف و خوانندهٔ مستتر از سطح موقعیت 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 موقعیت ارتباطی روایی دخیل می‌داند و برخلاف چتمن، راوی را به طرز نامحسوس کارگزاری می‌داند که دست‌کم رخ داده‌ها را نقل یا در برخی اعمال در خدمت ضروریات روایت‌گری دخالت می‌کند. روایت‌شنو نیز کارگزاری است که دست‌کم به طور تلویحی، مخاطب راوی است. این گونه روایت‌شنو همیشه مستتر است، حتی زمانی که راوی، شنوندهٔ روایت خود می‌شود. او در فرایند روایت‌گری فقط قائل به چهار نقش زیر است: (همان: 122-120):

مؤلف واقعی ← خوانندهٔ واقعی ← راوی ← روایت‌شنو

لازم است برای تکمیل بحث، در این جا 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 ریمون کنان 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 دست‌کم 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 روی داده‌های کتابش کنش‌گر نیست.

کوری یکی دیگر از نظریه‌پردازان معتقد است که سازندگان روایت‌های ادبی را مؤلف می‌نامیم و در همهٔ انواع و اقسام روایت‌ها نباید و نشاید که میان مؤلف‌ها و راوی‌ها تفاوت

بگذاریم، اما گاهی در درون داستان فردیتی که بنا بر فردیت خواندن رمان به مؤلف نسبت می‌دهیم، سوای فردیتی است که بر پایه آشنایی بیش‌تر با زندگی وی به او نسبت می‌دهیم و در واقع مؤلف آگاهانه «مؤلف ثانویه‌ای» می‌آفریند که دیدگاهش با دیدگاه خود وی تفاوت‌های ظریف و چشم‌گیر دارد. در این زمان خود مفهوم مؤلف و راوی از هم نمی‌گسلد، اما معمولاً با روایت درون کاشت مواجه هستیم (کوری، 1390: 84 - 88)، یعنی داستانی که لایه‌لایه است و داستانی درون داستان اصلی کاشته شده است. البته به شرطی که روی داده‌های هر دو داستان بر پایه هم درست باشند، اما اگر روایت دوم گسترش‌دهنده روایت اصلی باشد، به آن روایت گسترش‌یافته می‌گوییم. نظریه کوری: مؤلف واقعی (راوی) ← روایت درون کاشت مؤلف تلویحی (راوی بیرونی) ← (راوی درونی) بر پایه نظریه کوری، فردوسی مؤلف/راوی بیرونی داستان‌های شاهنامه است و بر این اساس، داستان‌ها گاه از زبان مؤلف/راوی درونی روایت می‌شود.

لینت ولت در گونه‌شناسی روایی خود قائل به وجود نویسنده‌ای واقعی و نویسنده‌ای ایدئولوژیک (انتزاعی) است که ممکن است با جهان‌بینی نویسنده ملموس که واجد زندگی فراادبی است، اختلاف بسیار داشته باشد، اما کنش روایی می‌تواند توسط یک وجه روایی ناشناس صورت گیرد که در کنش داستانی مشارکت ندارد و تقریباً همیشه شخصیت نویسنده به گونه‌ای ویژه از چهره راوی متمایز است. راوی گاهی کم‌تر و گاهی بیش‌تر از آن چه ما از نویسنده انتظار شنیدن داریم، می‌داند و گاهی به ابراز عقایدی می‌پردازد که الزاماً با نظریه نویسنده یکی نیست. ولت معتقد است راوی مانند شخصیت‌های داستانی یک رمان، توسط نویسنده آفریده شده است و وظیفه اصلی‌اش ایفای کارکرد روایی است. از نظر او ایدئولوژی اثر ادبی همان ایدئولوژی نویسنده انتزاعی است نه نویسنده ملموس. نویسنده، اندر زها و کلمات قصار را باز نمی‌گوید، بلکه راوی آن را بیان می‌کند و بخشی از موضع ایدئولوژیکی نویسنده ناپیدا به وسیله تفسیرهای آشکار راوی، باز تولید می‌شود.

نویسنده ملموس (پوسته‌ای از یک متن بیرونی‌تر) ← نویسنده انتزاعی (من عمیق و واقعی نویسنده) ← راوی کنش‌گر ← → راوی روایت‌گر ← خواننده ملموس ← خواننده انتزاعی. همان‌طور که دیدید، آرای نظریه‌پردازان ادبیات در این زمینه گوناگون و گاه متضاد است. لینت ولت هم‌چنین در گونه‌شناسی روایی خود، دو گونه روایی هم‌سان و ناهم‌سان را معرفی می‌کند: در روایت هم‌سان، راوی می‌تواند حضوری دوگانه داشته باشد. هم در مقام راوی (من روایت‌گر) و هم کنش‌گر و عهده‌دار نقشی در داستان باشد. در روایت ناهم‌سان، راوی به عنوان شخصیت و کنش‌گر ظاهر نمی‌شود. والاس مارتین¹ این راوی را (دانای کل)

¹. Wallace Martin

و به تعبیر لینت ولت راوی روایت ناهم‌سان یا مؤلف 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، سیال 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. در واقع همیشه سخن از چندگونهٔ روایی است که به طور مشخص 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: زمانی که 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 ضحاک روایت می‌شود، نگاه خواننده بیش‌تر برگفتار راوی متمرکز است که بر اساس تقسیم‌بندی ولت شیوهٔ روایی ناهم‌سان متن‌گرا نامیده می‌شود.

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

(فردوسی، 1366: 55/1)

برای نشان دادن 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 شخصیت اصلی داستان متمرکز می‌شود که آن را گونهٔ روایی ناهم‌سان کنش‌گر می‌نامند:

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

(همان: 334/2)

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

فریدون چو شد بر جهان کام‌گار	ندانست جز خویش‌تن شهریار
به رسم کیان، گاه و تخت مهی	بیاراست با تاج شاهنشاهی
به روز خجسته سر مهرماه	به سر بر نهاد آن کیانی کلاه

(همان: 89/1)

شیوه روایی فردوسی در بیان داستان‌هایش، دارای گونه‌های متفاوت و در نوسان است. او در هر سه شیوه، گونه روایی ناهمسان داستان‌های شاهنامه را روایت می‌کند. این تفاوت زاویه 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 کل داستان را بازگو می‌کند دارای شناخت و اطلاعاتی کامل نسبت به شخصیت‌ها و سایر راویان است.

اما درباره گفتمان روایی باید گفت، میزان دریافت‌پذیری و نشانه حضور راوی در داستان‌های شاهنامه، در دو جا نمود می‌یابد: آن‌چه مشخص است این است که راوی خود در هیچ‌یک از کنش‌های داستانی حضور ندارد و کنش‌گر نیست و فقط گاهی در آغاز داستان، آن‌جا که راوی اصلی می‌خواهد داستان را معرفی کند، خود را نشان می‌دهد:

سخن‌گوی دهقان چه گوید نخست	که تاج بزرگی به گیتی که جست
که بود آن که دیهیم بر سر نهاد	ندارد کس آن روزگاران بیاد
چنین گفت کاین تخت و کلاه	گیومرت آورد و او بود شاه

(همان: 21/1)

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

در این جاست که فردوسی خود و ایدئولوژی خود را به خواننده می‌شناساند. بی‌گمان فردوسی در شخصیت‌پردازی و تصویرگری و تجسم‌سازی مکان و فضا از قدرت تخیل و دانش خود سود جسته است، اما این موارد به گونه‌ای در تاروپود داستان و روی‌دادها تنیده شده است که خواننده هنگام خواندن داستان، دریافت‌پذیری از راوی صورت نمی‌گیرد، اما در پایان داستان راوی با شخصیت حقیقی خود (نویسنده واقعی، مؤلف واقعی، نویسنده انتزاعی) حضور می‌یابد و به تفسیر جریان روی داده در قالب کلماتی از جنس پند و هشدار می‌پردازد.

در داستان‌های شاهنامه، آن‌جا که راوی از روی صحنه کنار می‌رود و از حوادث داستان فاصله می‌گیرد، زاویه دید خود را تغییر می‌دهد و از عمل داستان به عمل گفتمان روی می‌آورد. طبق نظر ولت، زمانی که گفتمان را راوی روایت می‌کند، گونه روایی متن‌گرا نامیده می‌شود. در چهارچوب صوری گفتمان متن‌گرا «گفتمان به هر گونه گفته‌پردازی

گفته می‌شود که مستلزم وجود یک گوینده و یک شنونده باشد و در اولی تمایلی به تاثیرگذاری بر دومی وجود داشته باشد» و گوینده به وضوح خود را به واسطه 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» معین می‌کند؛
- 3- وی به کمک گفتمان فراروایی و به واسطه ایراد جمله صریح «من اعلام می‌کنم که ...» به روند گفته‌پردازی خود اشاره می‌کند؛
- 4- وی با اظهار نظر شخصی در رابطه با شیوه رفتار فرد مقابل به ابراز نوعی گفتمان ارزیابی‌کننده دست می‌زند، اما در داستان «سخن از عرضه حقایقی است که در برهه‌ای از زمان رخ داده است، بی‌آن که گفته‌پرداز در روند داستان دخالت داشته باشد». اگر گفتمان را یکی از کنش‌گران ایراد کند، آن گونه روایی کنش‌گر خنثا خواهد بود و در بطن گفته‌پردازی باید دقت کرد که کل گفته را راوی می‌گوید یا آن که در آن عناصری از گفتمان هست که باید آن را به کنش‌گر نسبت داد (ولت، 1390: 61).

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

ز بهر بزرگی پسندیده‌اند
ازو بهره زهرست و تریاک نیست
به تارک چرا بر نهی تاج‌آز؟
سرش را سر اندر مغاک آوری
کجا رنج تو بهر دیگر کس است
سوی خاک و تابوت تو ننگرد
سرش زیر گرد آید اندرهمی
پرس‌تیدن دادگر پیشه کن
ره رستگاری همین است و بس
مشو در گمان پای برکش ز گل
تویی بنده و کرده کردگار
زهستی مکن پرسش و داروی
(فردوسی، 1366: 419/2)

بسا رنج‌ها کز جهان دیده‌اند
سرانجام بستر جز از خاک نیست
چو دانی که ای‌در نمایی دراز
همان از را زیر خاک آوری
ترا زین جهان شادمانی بس است
تو رنجی و آسان دگر کس خورد
برو نیز شادی سر آید
ز روز گذر کردن اندیشه کن
بترس از خدا و می‌آزار کس
کنون ای خردمند پاکیزه دل
ترا کردگار است پروردگار
چو گردن به اندیشه زیر آوری

ولت برای این شیوه روایی چهارچوبی تعریف کرده است:

- 1- ضمایر، من (راوی) و تو (مخاطب)؛
- 2- زمان فعل، مضارع، آینده ساده، آینده مقدم و ماضی؛
- 3- نماگرهای زمانی و مکانی این و آن، این‌جا و آن‌جا، الان، دیروز و؛

4- طرح پرسش از سوی راوی؛
 5- ابراز تعجب از سوی راوی (غریب، شادی، درد، تعجب، 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 گونه‌ی روایی، فردوسی که آن را «گفتمان روایی» نامیده‌ایم، قابل‌ملاحظه است. زمان از گذشته حماسی به حال و در زمانی تغییر می‌یابد. راوی خواننده را مستقیماً مورد خطاب قرار می‌دهد و در گفتمانی کوتاه و رودررو به بیان درون و ایدئولوژی فکری خود می‌پردازد و خواننده را در احساسات و طرز تفکر خود شریک می‌کند. این صحنه، جزیی از اجرای نمایش نقالی را در ذهن زنده می‌کند. با این تفاوت که نقال در جریان روایت داستان، با حرکات زبان و چشم و بدن با خواننده ارتباط می‌گیرد. او را از دل بستن 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 عهده گرفتن عمل روایتی یک روایت و ایجاد فضای گفتمان در داستان؛
 2- عرضه دنیای داستانی که همواره با نقش کنترل و مدیریت 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 زاویه دید و کانون روایت، فضای داستان را تغییر می‌دهد و به ایجاد فضای گفتمانی در پایان داستان روی می‌آورد. خواننده که از ابتدا متأثر از حالات ذهنی و عاطفی کنش‌گران داستان بوده است، اینک تحت مدیریت 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: 58/3-59)

هم‌چنین ولت در نظریه خود، برای راوی به دو کارکرد اجباری و اختیاری اشاره می‌کند: راوی در کارکرد اجباری، گفتمان کنش‌گران را درون گفتمان خود می‌گنجاند و همان‌جا نقل قول می‌کند و دیگر این که گفتمان کنش‌گران را به وسیله افعال گفتاری و احساسی و یا از طریق لحن در داخل گفتمان خود وارد می‌کند، اما راوی در کارکرد

اختیاری می‌تواند موضوع تفسیری و ایدئولوژیکی خود را نشان بدهد یا ندهد (ولت، 1390: 17). بنظر می‌رسد فردوسی از ظرفیت کارکرد اختیاری، در ارائه روایت گفتمانی شاهنامه، برای ایجاد ارتباطی صمیمی و القای اندیشه 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 وسیله گفت‌وگوی مستقیم با خواننده، باورپذیری مرگ و فانی‌بودن جهان را از دنیای اسطوره خارج و به کلی بشریت تعمیم داده است:

بسی رنج برد اندران روزگار	به افسون و اندیشه بی‌شمار
چو پیش آمدش روزگار بهی	ازو مُردری ماند گاه مهی
زمانه زمانی ندادش درنگ	شد آن رنج هوشنگ باهوش و هنگ
نیوست خواهد جهان با تو مهر	نه نیز آشکارا نمایندت 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 فراوایی تفسیری: ارتباط راوی و روایت؛
- 3- گفتمان توضیحی: ارتباط راوی و داستان (ولت، 1390: 17).

پیش از این‌که به تشریح و تبیین گونه‌های ارتباطی گفتمان راوی پردازیم، لازم است توضیحی کوتاه درباره نویسنده 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 نظریه‌روایی و هم برای تحلیل عملی ضروری می‌داند. نویسنده ملموس، پوسته‌ای از یک من بیرونی‌تر و نویسنده انتزاعی من عمیق و من واقعی نویسنده است. نویسنده انتزاعی نمی‌تواند درون اثر ادبی خود، به طور مستقیم و بوضوح به عنوان فاعل گفتمان‌پرداز مداخله کند. او تنها می‌تواند در پشت گفتمان ایدئولوژیکی راوی خیالی دنیای داستانی پنهان شود. در این صورت این راوی است که به اظهار نظر می‌پردازد و نه نویسنده انتزاعی. او معتقد است ایدئولوژی اثر ادبی همان ایدئولوژی نویسنده انتزاعی است، نه نویسنده ملموس. راوی اندرزا و کلمات قصار را بازمی‌گوید. نویسنده انتزاعی مسؤول انتقال معنای ایدئولوژیکی اثر از طریق گفتمان راوی و قهرمانان است (ولت، 1390: 18-16). کارکرد یا گفتمان ارتباطی بیش از موضوعی دیگر، شیوه گفتمان روایی را توجیه می‌کند. در گفتمان روایی شاهنامه، هدف اصلی، مخاطب و خواننده است و این نشان‌دهنده

اهمیت و ارزش‌مندی جای‌گاه خواننده است. اگر زاویه دید داستان به یک باره تغییر می‌کند و راوی از صحنه داستان بیرون می‌آید، می‌خواهد از یک‌سو توجه خود را نسبت به حضور خواننده گوش‌زد کند و از سوی دیگر می‌خواهد در پایان حوادث و بهترین نقطه داستان و در مؤثرترین وقت، نتیجه و پند اخلاقی خود را در کام مستعد و آماده به دریافت مخاطب بچکاند. ولت نیز درباره «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 مخاطبه مستقیم با خواننده، توجه و حضور مخاطب را برجسته و مؤکد می‌کند، از یک‌سو حضور راوی در مقام عاملی متمایز از شخصیت‌های داستان و پدیدآمدن فاصله‌گذاری (و حتا طنز) و از سوی دیگر آمیزش گفتار راوی با زبان شخصیت‌ها یا شیوه‌های تجربی آن‌ها نه فقط سبب ارتباط قوی خواننده با داستان می‌شود، بلکه خواننده با شخصیت‌ها 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 حيله‌گری‌های 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 کلی‌گویی‌های راوی را در زمان حال، «زمان حال اخلاقی» می‌نامد (مارتین، 1386: 91).

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

(فردوسی، 1366: 239/2)

در این گونه فراروایی، زاویه دید تغییر می‌کند و نویسنده‌راوی یا همان نویسنده 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 حد ابراز یک شگفتی، افسوس، اندوه، سرزنش یا اندرز است که این خود به معنی جدی‌گرفتن اشخاص داستان از سوی شاعر است و از این‌رو بر اصالت هویت اشخاص داستان می‌افزاید (خالقی‌مطلق، 1381: 113).

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

است که به واسطه آن، راوی حضور خود را درون روایت و خارج از آن اعلام می‌کند و «گفتمان توضیحی» گفتمانی است که راوی بکار می‌برد تا توضیحاتی درباره 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 ضحاک و پدرش، وقتی پدر ضحاک به دسیسه ابلیس و ضحاک در چاه می‌افتد، راوی در گفتمانی انتزاعی، اندیشه خود را در قالب حکمت و سخنی کوتاه بازتاب می‌دهد:

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

(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. البته 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 این‌گونه بیان می‌کند:

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

(فردوسی، 1366: 121/1)

راوی کانون توجه خود را از داستان به جهان و دهر می‌گرداند و او را مخاطب قرار می‌دهد و به دلیل عواطف جریحه‌دار شده، جهان را نکوهش می‌کند. این‌گونه 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:

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

(همان: 12/1)

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

چو از سرو بن دور گشت آفتاب	سر شهریار اندر آمد به خواب
چه خوابی که چندین زمان برگذشت	نجنیید و بیدار هرگز نگذشت
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 پزمرد
مدار ایچ تیمار با جان بهم	به گیتی مکن جان و دل را دژم
ز خان سیاوش بر آمد خروش	جهانی ز گرسویز آمد به جوش

(همان: 358/2-359)

چنین تک‌گویی در درون متن و دخالت راوی در عواطف سیال داستان، افزون بر ایجاد حس مشترک، تاثیرگذاری و باورپذیری داستان را برای مخاطب دو چندان می‌کند. در واقع یک چنین دخالت کوتاه شاعر در جریان داستان به هویت اشخاص داستان استقلال بیش‌تر می‌دهد و واقعه را زنده‌تر و مؤثرتر می‌سازد (خالقی مطلق، 1381: 113).

در تعریف ایدئولوژی، بیان آن توسط راوی در جریان روایت و ارزیابی آن، نظریه‌پردازان مطالبی را عرضه داشته‌اند. ریمون کنان معتقد است «در بیان کلی، این جنبه از کانون‌سازی به جهان‌بینی و نگرش کلی کانون‌سازها می‌پردازد و از روی برخی ابزار زبان‌شناختی، چگونگی بیان ایدئولوژی را در متن بررسی می‌کند، اما این‌که ایدئولوژی چیست، خود جای سؤال دارد». به نقل از او، اسپنسکی،¹ ایدئولوژی را هنجارهای متنی یا به تعبیری بهتر، نظام کلی نگرش جهان داستانی می‌داند که بر اساس ادراک‌های حاصل از آن، شخصیت‌ها 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 ایدئولوژی‌های فکری خود اشاره کرده است. دنیا‌گذران 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	نیایی به خیره چه جوی کلید؟
یکی داستانست پر آب چشم	دل نازک از رستم آید به خشم

¹ . Boris uspensky

فالر تعریفی کلی‌تر از آن ارائه می‌کند و ایدئولوژی را شامل همهٔ آن مجموع عقاید و ارزش‌هایی می‌داند که فرد یا جامعه با ارجاع به آن‌ها جهان را به طور یک کل درک می‌کند و می‌بیند. بنا بر نظر فالر، هیچ متن یا جمله‌ای بدون ایدئولوژی نیست و ابزار بیان ایدئولوژی نیز چیزی جز زبان نیست. ایدئولوژی در متن از طریق زبان است که ارائه، تثبیت و بازآفرینی می‌شود. بنابراین برای ارزیابی ایدئولوژی در روایتی باید به بررسی متن آن و آن‌گونه سیستم‌های ارزشی پردازیم 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، اما 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 ایدئولوژی کنش‌های رفتاری بیان می‌شود. جنبه‌های ایدئولوژی نویسندهٔ انتزاعی (نویسنده‌روای) 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 شخصیت اول 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 ذهنیتی ویژه را به خواننده القا می‌کند. نظر ایدئولوژیکی کانون‌سازها را می‌توان از اعمال و کردار آن‌ها در دنیای داستانی استنباط کرد، اما برای دستیابی مستقیم به ایدئولوژی آن‌ها بهتر است به بررسی لحظه‌هایی پردازیم 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 ایدئولوژی نیست، با بررسی ساختارهای وجهی بکاررفته در گفته‌های آن‌ها می‌توانیم به میزان تعهد 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 متأسفانه، از بخت بد؛ افعال دانش، پیش‌بینی و ارزیابی، مثل دانستن، حدس زدن 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 (نویسنده انتزاعی) در شاهنامه که تمایل دارد درباره آن با خواننده به گفت‌وگو بپردازد، موارد زیر است:

- 1- نکوهش دل‌بستن به دنیا؛
 - 2- نکوهش بی‌وفایی و سفله‌پروری دهر و دنیا؛
 - 3- نکوهش آز؛
 - 4- فراخواندن به نیکی و داشتن انسانیت؛
 - 5- تقویت بی‌اعتمادی به دنیا؛
 - 6- هشدار، تنبیه و تندیز مخاطب؛
 - 7- منافات خردمندی و شادی (خردمند شاد نیست)؛
 - 8- مرگ، ترسناک، ناشناخته و ناگشودنی است (سایه مرگ همیشگی است).
- در روایت تباه‌شدن روزگار جمشید و کشته‌شدنش به دست ضحاک، راوی به ناگاه گفتمان‌روایی خود را با خواننده می‌آغازد. کنش و درگیری جای خود را به گفتمانی آرام و تأمل‌برانگیز می‌دهد. حضور یک‌باره راوی و گسست ناگهانی روایت، این خارق‌العادگی و تشخص موقعیت را به رساترین و زیباترین گونه‌ای باز می‌نماید که حدی برای آن متصور نیست. گویی روایت را یک‌سره از یاد می‌برد و با مخاطب سخن می‌گوید (توکلی، 1389: 78).

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

(فردوسی، 1366: 52/1)

میزان درک و دریافت مخاطب از نقطه‌نظرهای راوی متفاوت است. در مقاله «کانون روایت در شاهنامه»، این گفتمان‌روایی را کانون بدون راوی خواننده 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، جلب توجه خواننده به خود موضوع است. کانون روایت در این گونه روایت کاملاً سیال است و درک مطلب از خواننده‌ای تا خواننده دیگر تفاوت بسیار دارد. کانون بدون راوی سبب ایجاد تعلیق در داستان می‌شود و از طریق شیوه بیان غیر عادی، توصیف احوال درونی، گفت‌وگوها به تأخیر انداختن علت بیان حوادث یا تصریح نکردن علت‌ها و قطع و وصل کردن 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 نقطه کانونی است. گفته شده است در مواقعی که فردوسی به بیان اندیشه‌های خویش

می‌پردازد، به رغم این که به ظاهر با کانون راوی نویسنده روبه‌رو هستیم، در واقع بیان بدون نقطه کانونی است. حضور ناگهانی راوی و دخالت‌های او در نظم خطی روایت، در زیبایی و جذابیت داستان جای‌گاه خاص دارد (مهدی غفورآباد، 1391: 166-170).

در داستان فرود می‌خوانیم:

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

(فردوسی، 1366: 56/3-57)

این احتمال هم می‌رود، فرد مورد خطاب، خود راوی به عنوان یک انسان باشد و یا هر انسانی که ممکن است سرنوشت کنش‌گران داستان را تجربه کند. نویسنده در این جا ادعا می‌کند که در این مکان حضور دارد. در بسیاری از روایت‌ها، راوی با تحلیل انسان‌ها و وقایع، خود را می‌نماید (توکلی، 1389: 104). می‌توان گفت یکی از دلایل حضور راوی در پایان داستان‌های شاهنامه، بحث اعتمادسازی است، زیرا راوی در تأیید حقایق ارزش‌های نهفته در موضوع داستان، تأکید و کوشش می‌کند.

نتیجه‌گیری

ایجاد گفتمان ارتباطی مؤثر و مستقیم با خواننده، برای بیان دیدگاه‌های ایدئولوژیک از سوی راوی (نویسنده 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 فاصله‌های زمانی ایجاد می‌کند. اتخاذ این چشم‌انداز روایی، در القای حس باورپذیری داستان مؤثر 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 جنبه نمایشی و حرکت می‌ایستد. روی‌کرد روایت‌شناختی این نوع زاویه دید، در انتقال عواطف، ایدئولوژی، حالت‌های ذهنی و ایجاد حس و درگیری عاطفی مستقیم راوی با خواننده است. حالات ذهنی و دیدگاه‌های ایدئولوژیک نویسنده، با فرجام کنش‌ها و روی داده‌ها، 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 اتخاذ می‌کند که نویسنده ابراز داشته است و قضاوت او را می‌پذیرد. بسامد تکرار این گونه‌ی روایی در تمام داستان‌های شاهنامه یک‌سان نیست. انتخاب این شیوه‌ی روایی بیش‌تر در پایان داستان‌هایی رخ می‌دهد که حامل بار عاطفی بالا و شخصیت و ویژگی قهرمانان به انسان والا نزدیک‌تر است. صراحت ابراز این حالات درونی و ذهنی نشان‌دهنده‌ی ارتباط درونی نویسنده با شخصیت‌های 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- اهمیت 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 هرهم. (1387). فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ترجمه سعید سبزیان مرآبادی، تهران: راهنما.
- برگر، آرتور آسا. (1380). روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره، ترجمه محمدرضا لیراوی، تهران: سروش.
- بی‌نیاز، فتح‌الله. (1387). درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی، تهران: افراز.
- بیاد، مریم و فاطمه نعمتی. (1384). «کانون‌سازی در روایت»، فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی، شماره 7، صص 83-108.
- توگلی، حمیدرضا. (1389). از اشارت‌های دریا (بوطیقای روایت در شعر مولوی)، تهران: مروارید.
- خالقی مطلق، جلال. (1381). سخن‌های دیرینه، تهران: افکار.
- خطیبی، ابوالفضل. (1374). «راوی و روایت مرگ جهان‌پهلوان در شاهنامه»، زبان و ادبیات فارسی، شماره 6، 7، 8، صص 133-146.
- ریمون کنان، شلومیت. (1387). «روایت داستانی: بوطیقای معاصر»، ترجمه ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.
- عباسی، علی. (1381). «گونه‌های روایتی»، پژوهش‌نامه دانش‌کده ادبیات و علوم انسانی دانش‌گاه شهید بهشتی، شماره 33، صص 51-74.
- غفوری مهدی‌آباد، فاطمه. (1391). «کانون روایت در شاهنامه»، بهارستان سخن، سال هشتم، شماره 20، صص 145-174.
- فردوسی، ابوالقاسم. (1366). شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، نیویورک: BibLiotheca Persica.
- کوری، گرگوری. (1390). روایت‌ها و راوی‌ها، ترجمه محمد شهباء، تهران: مینوی خرد.
- گیلتم لوسی. (1386). «روایت‌شناسی ژرارد ژنت»، فصل‌نامه ادبی خوانش، ترجمه محمدعلی مسعودی، سال دوم، شماره 8، صص 50-58.
- لینت، وات ژپ. (1390). رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت نقطه دید، ترجمه علی عباسی و نصرت حجازی، تهران: علمی و فرهنگی.
- مارتین، والاس. (1386). نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهباء، تهران: هرمس.
- محمدی، علی و نوشین بهرامی‌پور. (1390). «تحلیل داستان رستم و سهراب بر اساس نظریه‌های روایت‌شناسی»، ادب پژوهی، دانش‌گاه گیلان، شماره پانزدهم، صص 141-168.

- راشد محصل، محمدرضا و فاطمه حسین‌زاده هروی‌ان. (1392). «بررسی پیرنگ، شخصیت‌پردازی، زاویه دید و تصویرپردازی در داستان رستم با دیو سپید»، متن‌شناسی ادب فارسی، سال 49، شماره 2، صص 121-138.
- یاحقی، محمدجعفر و مینا بهنام. (1392). «روایت‌شناسی داستان فرود سیاوش»، کاوش-نامه زبان و ادبیات فارسی، دانش‌گاه یزد، سال چهاردهم، شماره 26، صص 9-34.