روایت‌شناسی حکایت‌های مرزبان‌نامه در سه سطح: داستان، گفتمان و روایتگری با تکیه بر حکایت دادمه و داستان

بهرام خشنودی چروده*
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد آستارا، آستارا
میثم ربّانی خانقاه**
دانشجوی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد واحد اردبیل، اردبیل
(تاریخ دریافت: ۹۰/۰۷/۱۷، تاریخ پذیرش: ۹۱/۰۹/۱۸)

چکیده

پژوهش حاضر، حکایت‌های مرزبان‌نامه را از دیدگاه روایت‌شناسی ساختارگرا بررسی می‌کند. هدف این پژوهش آن است تا نشان دهد در شکل‌گیری یک متن روایی چه عناصر و مولّفه‌هایی نقش دارند؟ حکایت‌های مرزبان‌نامه تا چه اندازه از ساختار روایی برخوردار هستند؟ در پیکره‌ی اصلی مقاله، سطوح سه گانه‌ی یک متن روایی یعنی داستان، گفتمان و روایتگری معرفی و سپس به عناصر و مولّفه‌هایی که در شکل‌گیری یک متن روایی نقش دارند، اشاره می‌شود.

نویسندگان پس از بررسی این عناصر و مولّفه‌ها در حکایت دادمه و داستان به عنوان نمونه، به این نتیجه می‌رسند که حکایت‌های مرزبان‌نامهاز سه سطح فراداستانی، داستانی و زیرداستانی تشکیل می‌شوند. سطح داستانی و زیرداستانی نسبت به هم کارکردی مضمونی دارند و قابل تأویل به یک جمله‌ی تشبیهی می‌باشند. در بازنمایی گفتار و افکار شخصیت‌ها و راوی از گفت و گو استفاده می‌شود و بیشترین بسامد صدایی از آن شخصیت‌ها می‌باشد. در مجموع، حکایت‌های مرزبان‌نامه با عناصر و مولّفه‌های روایت‌شناسی ساختارگرا تطابق دارد. از این رو، می‌توان برای تمام حکایت‌های مرزبان‌نامه یک ساختار روایی مشابه ترسیم کرد.

کلیدواژه‌ها: *روایت شناسی، داستان، گفتمان، روایتگری، مرزبان نامه، حکایت دادمه و داستان.*

---

*. E-mail: b.khooshnodi@iau-astara.ad.ir
**. E-mail: mey_sam_r@yahoo.com

مقدمه

ادبیّات به موازات جامعه از بدو پیدایش تا به امروز همواره در حال تغییر و تحوّل بوده و هست و یکی از دلایل ماندگاری آن، همین عنصر دگرگونی و دگردیسی می‌باشد. با رشد ادبیّات و تغییر ذایقه‌ی ادبی جهان، نظریه‌ها و دانش‌های جدیدی پا به عرضه‌ی ظهور نهاده‌اند. دانش‌ها و نظریه‌هایی که هر یک کاملتر و به روزتر از نسخه‌های قبلی خود به شمار می‌رفتند و توانسته‌اند شیوه‌ها و راهکارهای تازه‌ای را در برخورد با متون ادبی در اختیار پژوهشگر قرار دهند. یکی از این دانش‌های نوظهور که از دل نظریه‌های شکل‌گرایانه روس و اندیشه‌های زبان شناسانهفردیناندوسوسور (Ferdinand de Saussure) پا به عرصه‌ی ظهورگذاشت ساختارگرایی (Structuralist) است. رابرت اسکولز (Robert Scholes) نویسنده کتاب *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات*، ساختارگرایی را پاسخی می‌داند به نیاز انسجام، نظامی که علوم را وحدت می‌بخشد.

ویژگی این روش در آن است که پژوهشگر پدیده‌های گوناگون را به طور جداگانه و مستقل از یک دیگر مورد مطالعه قرار نمی‌دهد، بلکه همواره در تلاش است تا هر پدیده را در ارتباط با مجموعه‌ای از پدیده‌هایی که آن پدیده هم، جزیی از آن مجموعه، به شمار می‌رود، مورد بررسی قرار دهد. هر متن ادبی از چند نظام یا ساختار متفاوت آوایی، نحوی، معنایی و. . . ساخته می‌شود. هر کدام از این ساختارها و نظام‌ها در کنار یکدیگر، کلّیتی واحد و منسجم را به وجود می‌آورند که در مجموع «ساختار اثر» نامیده می‌شود. یکی از این نظام‌ها و ساختارها که براساس قواعد و الگوهایی بر روی نظام عادّی زبان اعمال می‌شود و آن را از زبان معمول و عادّی به یک زبان ادبی بدل می‌نماید،«ساختار روایت» (Narrative Structure)است. در این مقاله حکایت‌های *مرزبان‌نامه* از لحاظ ساختار روایت مطالعه و بررسی می‌شوند. پرسش‌های اصلی تحقیق این است که چه عناصر و مولّفه‌هایی در شکل‌گیری یک متن روایی نقش دارند؟ و حکایت‌های مرزبان‌نامه تا چه اندازه از ساختار روایی برخوردار هستند؟

اهمّ پژوهش‌هایی که در حوزه‌ی روایت‌شناسی ساختارگرا پیرامون متون نظم و نثر فارسیبا تکیه بر آراءِ نظریه‌پردازانی نظیر ولادیمیر پراپ، آلژیرداس ژولین گریماس، تزوتان تودوروف، رولان بارت و ژرار ژنت نوشته شده‌اند، عبارتند از: «زمان در تاریخ بیهقی براساس نظریه‌ی زمان در روایت» (صهبا، ۱۳۸۷: ۲۱)، «مولّفه‌های زمان و مکان روایی» (حرّی، ۱۳۸۸: ۷۸)، «بررسی رابطه‌ی زمان و تعلیق در روایت پادشاه و کنیزک» (رجبی و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۲)، «بررسی ساز و کار شخصیت در خسرو و شیرین نظامی» (فاطمی، ۱۳۸۸: ۱۶۷)، «تحلیل

ساختار روایت‌گیر و راوی با تکیه بر هفت پیکر نظامی» (قاسمی پور، ۱۳۸۸: ۲۵)، «روایت شناسی مقامات حمیدی براساس نظریات تودوروف» (آزاد، ۱۳۸۸: ۲۶)، «همبستگی میان بازنمایی وجوه رنگارنگ گفتار و اندیشه با تمرکز بر سخن غیر مستقیم آزاد» (حرّی، ۱۳۸۸: ۷)، «روایت‌شناسی داستان‌های کوتاه محمّد علی جمال زاده» (مشتاق مهر و کریمی قره بابا، ۱۳۸۷: ۵۱)، «ساختار روایت در قصّه‌های قرآن مجید» (خراسانی، ۱۳۸۷: ۲۴) و ...

در این مقاله، سعی بر آن است که به مدد دیدگاه‌های نظری روایت شناسان،ساختار روایت در حکایت دادمه و داستان ازمرزبان‌نامه در سه سطح: داستان، گفتمان و روایتگری بررسی شود. در سطح داستان: شخصیت و تعلیق، در سطح گفتمان: زمان، تکرار و تلمیح و در سطح روایتگری: سطوح روایی، ارتباط روایی و بازنمایی گفتار و افکار، مورد مطالعه قرار می‌گیرد. نتیجه‌ی این پژوهش، زمینه را برای تعمیم آن به دیگر حکایت‌های مرزبان‌نامهامکان پذیر می‌سازد.

۲. مبانی

۱- ۲. روایت

تبار واژه‌یروایت (Narrative) و مشتقات آن «به "Narrara" در لاتین و "Gnarus" یونانی می‌رسد. "Gnarus" به معنای دانش و شناخت است» (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۷۶) و «این بدان معنا است که روایت دانش است و راوی کسی است که می‌داند؛ به عبارت دیگر دانش در جامعه به شکل روایت تولید و منتقل می‌شود» (افخمی، ۱۳۸۲: ۵۶). «ارسطو نیز در نظریه‌ی ادبی داستان استوار بر تقلید را تحقق دانش می‌خواند» (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۷۶).به هر حال «روایت، قدمتی به درازای تاریخ دارد. انسان‌های نخستین شبانگاهان که در کنار آتش می‌نشستند، ماجراهای روز گذشته را به هم دیگر روایت می‌کردند. آنان در همین راستا با انواع ابزارها به روایت تصویری حوادث مانند شکار بر روی دیواره‌ی غارها می‌پرداختند»(وبستر، ۱۳۸۲: ۸۱).

۳- ۲. روایت‌شناسی

«مطالعات صورت‌گرایان و ساختارگرایان علاوه بر تحوّل در بررسی شعر، در بررسی داستان نیز انقلابی پدید آورد و در حقیقت، دانش ادبی را به نام روایت شناسی (Narratology) بنیان

نهاد» (ایگلتون، ۱۴۳). «یکی از مباحث مورد توجّه محقّقان روایت‌شناسی ساختارگرا، یافتن دستور زبان داستان است؛ یعنی قانون‌مندی‌ها و قواعدی که بر قصّه‌ها و داستان‌ها حاکم است. به دلیل آن که قصّه‌های عامیانه، ساختار نسبتاً ساده‌ای دارند، می‌توان قواعد حاکم بر آن‌ها را شناسایی و طبقه بندی کرد» (اخوّت، ۱۳۷۱: ۳۳).از این رو، روایت‌شناسی به ارزیابی ویژگی‌های روایت‌مندی، نظام‌های حاکم بر روایت، شناسایی عناصر ساختاری و حالت‌های مختلف ترکیب این عناصر در روایت، انواع راوی، بررسی گونه‌های روایی و تحلیل گفتمان در روایت می‌پردازد.

۳- ۲. سطوح سه گانه‌ی روایت از منظر ژرار ژنت

«ژرار ژنت (Gerard Genete) نظریه‌ی پیچیده و نیرومند خود را درباره‌ی «سخن» با توجّه به بررسی کتاب *در جست و جوی زمان از دست رفته* اثر پروست(Proust) تدوین کرد. وی با تقسیم روایت به سه سطح مختلف، تمایزی را که فرمالیست‌های روسی میان قصّه و طرح قایل می‌شوند پرداخته‌تر می‌کند» (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۴۶).از منظر او هر روایت را می‌توان به سه سطح: داستان (Story)، گفتمان (Discourse) و روایتگری (Narration) تقسیم کرد.

در تقسیم بندی ژنت «داستان به رخدادها و کشمکش‌ها در داستان روایی اشاره دارد که از آرایش ویژه‌شان در گفتمان منتزع و در کنار شخصیت‌های داستانی به ترتیب زمان چیده شده‌اند». (لوته، ۱۳۸۸: ۱۳). پی رنگ، شخصیت، تعلیق، زمینه و تحیّر روایی را می‌توان در این سطح بررسی کرد.

گفتمان «کلامی شفاهی یا مکتوب است که نقل رخدادها را بر عهده دارد» (ریمون - کنان، ۱۳۸۷: ۱۲).به تعبیری دیگر، «گفتمان عبارت است از آنچه می‌خوانیم و متنی که به آن دسترسی مستقیم و بی واسطه داریم» (لوته، ۱۳۸۸: ۱۲). در بررسی سطح گفتمان در روایت به مولّفه‌هایی چون زمان، مکان، تکرار، تلمیح و شخصیت‌پردازی توجّه می‌شود.

«روایتگری به چگونگی نوشتن و انتقال متن اشاره دارد. فرایند نوشتن که روایتگری نشانه‌ای از آن است، چند تمهید و ترکیب روایی با خود دارد که همگی به ساختن گفتمان کمک می‌کند» (همان: ۱۳).از جمله می‌توان به سطوح روایی، ارتباط روایی، بازنمایی گفتار و افکار، فاصله و کانون روایی اشاره کرد. «به قول شلومیت ریمون- کنان (Schlomith Rimmon-Kenan) در جهان مبتنی بر تجزیه و عمل، مولّف عاملی است که مسؤولیّت تولید روایت و انتقال آن را برعهده دارد» (همان).

۳. بحث و بررسی

۱- ۳. سطح داستان در حکایت دادمه و داستان

۱- ۱-۳. شخصیت

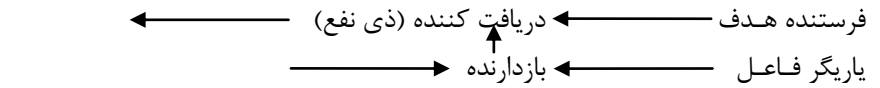
«عنصر شخصیت، عنصری است که در روایت کمتر از همه، تن به تحلیل نظام مند می‌دهد و در نتیجه در مطالعات روایت شناختی مورد بی مهری قرار گرفته است» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۴۶). «جالب توجّه این که این بی توجّهی نسبی چیز تازه‌ای نیست. ارسطو هم در بوطیقای خود کنش را مهم‌تر از شخصیت دانسته است». (لوته،۱۳۸۸: ۱۰۱). «ارسطو می‌گوید ممکن است کنش‌ها بدون شخصیت‌ها وجود داشته باشند، امّا، شخصیت‌ها بدون کنش وجود ندارند» (بارت،۱۳۸۷: ۵۹). علاوه بر آن، بررسی‌های روش‌شناختی هم به تبعیت شخصیت از کنش تاکید کرده است. در نظریه‌ی جدید روایت و اندیشه‌های فرمالیست‌های روس و ساختارگرایان فرانسه نیز گرایش غالب به سوی فرع دانستن مفهوم شخصیت بوده است.

«ولادیمر پراپ (Vladimir Propp) براساس بررسی یک صد حکایت فولکلوریک و قصّه‌های کودکان نتیجه گرفت که هر چند افراد و شخصیت‌های این قصّه‌ها، گوناگون و حرفه و کنش‌های آنان متنوّع هستند، امّا نقش ویژه‌های آن محدود و ثابت است. پراپ نقش ویژه را کنش یک شخصیت براساس اهمّیّتی که در مسیر کنش‌های حکایت دارد دانست» (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۴۵). وی سی و یک نقش ویژه یا کارکرد (Function) به دست آورد که در میان هفت شخصیت قصّه توزیع شده‌اند و به وسیله‌یآن‌ها به اجرا در می‌آیند. هفت نقش یا هفت حوزه عمل که این نقش ویژه‌ها را انجام می‌دهند عبارتند از: قهرمان یا جستجوگر، یاری دهنده، شخصیت شریر، شخص مورد جستجو، فرستنده، بخشنده و قهرمان دروغین.

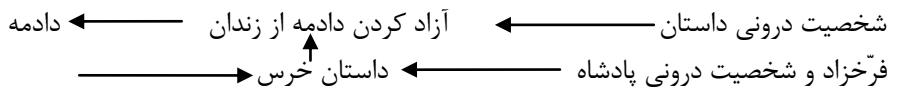
در حکایت دادمه و داستان از بین هفت نقش یا هفت حوزه عمل که پراپ در کتاب *ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان* به آن اشاره کرده است، پنج نقش به چشم می‌خورد: داستان نقش قهرمان را ایفا می‌کند و وزیر یا همان خرس، شخصیت شریر محسوب می‌شود. با مشخص شدن قطب‌های مثبت و منفی داستان«که خودِ این امر، باعث شکل‌گیری تضاد و تقابل (Opposition)مورد نظر روایت‌شناسان در قصّه گشته است» (بهنام،۱۳۸۹: ۱۴۰)، درگیری و تنش اصلی در این حکایت میان این دو قطب صورت می‌پذیرد. شخص مورد جستجو همان دادمه می‌باشد که در زندان اسیر است. داستان به عنوان یک قهرمان در تلاش است تا دادمه را

از زندان آزاد نماید امّا، با شرارت‌ها و اغواهای فریب کارانه‌ای که از سوی شخصیت شریر بروز می‌کند، داستان در رسیدن به هدف با مشکل مواجه می‌شود.در همین زمان است که فرّخزاد (خرگوش) در نقش یاریگر به یاری داستان می‌شتابد و به طور غیر مستقیم او را در رسیدن به این هدف یاری می‌دهد. پنجمین نقش موجود، بخشنده است که این نقش را پادشاه برعهده دارد. قهرمان داستان آزادی دادمه را از پادشاه خواستار می‌شود و پادشاه دادمه را می‌بخشد و او را از زندان آزاد می‌کند.

«پراپ دسته بندی هفت‌گانه‌اش از شخصیت‌های داستان‌های فولکور را خاصّ این حکایت‌ها می‌دید و آن را الگویی جهانی و فراگیر نمی‌دانست» (فاطمی،۱۳۸۸: ۵۶). «امّا آلژیرداس ژولین گریماس (A. J. Greimas)، یکی از نمایندگان بزرگ ساختارگرایی فرانسوی، با الهام از پراپ مفهوم بنیادی خود با عنوان (Actant)، یعنی نقش بنیادی یا کارکرد بنیادی را نه فقط با شخصیت، بلکه با اشیاء مثل حلقه‌ی جادویی یا کیفیّات انتزاعی مثل سرنوشت و تقدیر پیوند می‌زند» (لوته،۱۳۸۸: ۱۰۱). «او به جای هفت حوزه عمل پراپ، سه جفت تقابل دوتایی را پیشنهاد می‌کند که هر شش نقش کنشگر مورد نظر او را شامل می‌شوند». (فاطمی، ۱۳۸۸: ۵۶). این شش کنشگر را می‌توان به صورت نمودار زیر نشان داد:



براساس الگوی پیشنهادی گریماس، می‌توان شخصیت‌های حکایت دادمه و داستان را به صورت زیر طبقه‌بندی کرد: فرستنده: شخصیت درونی داستان (دوستی)، گیرنده: دادمه، قهرمان: داستان، هدف: آزاد کردن دادمه از زندان، یاریگر: فرّخزاد و شخصیت درونی پادشاه (دانایی) و در نهایت کنشگر بازدارنده یا رقیب همان خرس می‌باشد که با حضور فرّخزاد به عنوان نیروی یاریگر و حرف‌هایی که از سوی او ارایه می‌شود، آتش انتقام خرس فروکش می‌کند و نیروی بازدارندگی او به پایان می‌رسد. همین امر را می‌توان به صورت نمودار زیر نشان داد:



«کلود برمون (Claude Bremond) که اساس کار خود را در آثار پراپ یافته است، در مورد نکته‌ی مهمّی با او هم رأی نیست. او خلاف پراپ بر اهمّیّت شخصیت‌های داستان تاکید کرده و نقش ویژه‌ی آن‌ها را چندان مهم ندانسته است. شِمایی که برمون از ساختار روایت به دست

داده است، چنین است که رخدادی یا به فعل درمی‌آید، یا درنمی‌آید. اگر به فعل درآید، دو حالت دارد: یا کامل می‌شود یا کامل نمی‌شود. از این رو برمون دو گونه نقش متمایز میان شخصیت‌ها یافت: فاعلی و مفعولی؛ و دو دسته شخصیت به دست آورد: آنان که کنش را به انجام می‌رسانند و آنان که کنش بر ایشان رخمی‌دهد» (احمدی،۱۳۸۹: ۱۷۰). با توجّه به تقسیم بندی‌ای که برمون از انواع شخصیت ارایه داده است، می‌توان شخصیت‌های به کار رفته در حکایت دادمه و داستان را به صورت نقش‌های فاعلی و مفعولی طبقه بندی کرد: شخصیت‌هایی که نقش فاعلی بر عهده دارند و در جریان شکل‌گیری داستان کنش را به انجام می‌رسانند، عبارتند از: داستان، پادشاه و فرّخزاد و شخصیت‌هایی که نقش مفعولی را بر عهده دارند و کنش بر ایشان رخ می‌دهد، عبارتند از: پادشاه، دادمه و وزیر (خرس).

براساس ارتباطی که میان فاعل و مفعول وجود دارد و هر فاعل به یک مفعول نیاز دارد تا کنش را بر روی او انجام دهد، می‌توان نمودار زیر را برای شخصیت‌های حکایت دادمه و داستان ترسیم کرد:

نقش فاعلی: داستان پادشاه فرّخزاد

نقش مفعولی: پادشاه دادمه خرس

«هر روایت تبدیل مفعول به فاعل و بازگشت او به حالت مفعولی است»(همان). مُدل فرایند دگرگونی و تبدیل نقش‌ها به صورت زیر می‌باشد:

مفعول ← فاعل ← مفعول

«مفعول شاید به گونه‌ای ذهنی، آماده‌ی این دگرگونی بشود. بنا به اطلاعاتی که می‌یابد، یا [به خاطر] انگیزه‌های احساسی[از قبیل]: شهوت، امید، طمع، ترس و غیره» (همان) و یا شاید به گونه‌ای عینی از قبیل آگاهی شخصیت از شرایط حاکم بر فضای داستان یا تمایلی که برای دگرگونی در خود احساس می‌کند و او را به یک فاعل تبدیل می‌کند. به جز پادشاه همه‌ی شخصیت‌ها در نقش‌های خود ثابت هستند و هیچ فرایند دگرگونی و بازگشت روی آن‌ها صورت نمی‌پذیرد. پادشاه تنها شخصیتی است که به خاطر انگیزه‌های احساسی از قبیل: **نیک نامی** و **شهرت** از نقش خود عبور می‌کند و به یک فاعل تبدیل می‌شود و فرمان آزادی دادمه را صادر می‌کند.

مفعول ← فاعل ← مفعول

پادشاه ← پادشاه ← بازگشتی صورت نمی‌پذیرد.

با توّجه به مُدلی که در بالا از فرایند دگرگونی نقش پادشاه ارایه شد، مشاهده می‌شود که مُدل مطرح شده از سوی برمون درباره‌ی شخصیت پادشاه ناقصاست. پادشاه به عنوان یک مفعول، فرایند تبدیل را پشت سر می‌گذارد و به یک فاعل تبدیل می‌شود، امّا، هیچ بازگشتی روی او صورت نمی‌پذیرد و در همان نقش تازه‌ای که در اثر یک دگرگونی به دست آورده، ثابت و ایستا می‌ماند.

۲- ۱- ۳. تعلیق

«تعلیق یکی از ابزارهای مهمّی است که باعث غنی شدن نحوه‌ی ارایه‌ی شخصیت و واقعه می‌شود و ارتباط تنگاتنگی با پیشروی طرح داستان دارد» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۸۰). متون روایی با بهره گیری از تأثیرات تعلیق، خواننده را به صورت تجربی‌تری با حوادث درگیر می‌سازند. «آنچه در ادبیّات داستانی به آن تعلیق می‌گویند، آمیزه‌ای از شک و انتظار است» (اسحاقیان،۱۳۸۷: ۶۷). «عنصر ناپیدای تعلیق، بخش‌های مختلف داستان را به هم پیوند می‌دهد و با ایجاد پرسش‌های "بعد چه اتفاقی می‌افتد؟" و "چرا این اتفاق می‌افتد؟" هم خواننده را به ماجرای داستان نزدیک می‌کند، هم ساختار روایت را قوام می‌بخشد» (مستور،۱۳۷۹: ۹).

تعلیق در حکایت دادمه و داستان با شکل‌گیری اولین حادثه و ظهور یک ویرانگر به‌وجود می‌آید. خواننده با ظهور بحران و گره‌هایی که راوی پیش روی شخصیت‌ها قرار می‌دهد، به پیشواز تعلیق خیز برمی دارد و با ایجاد پرسش‌هایی نظیر: «با این حادثه چه بلایی به سر دادمه خواهد آمد؟»، «آیا دادمه از زندان آزاد خواهد شد؟» در پی آن است تا آینده و سرنوشت دادمه را حدس بزند. برای نمونه از شیر در حالت خواب، بادی از شکم خارج می‌شود و دادمه به طور تصادفی خنده‌اش می‌گیرد. شیر با شنیدن صدای خنده‌ی دادمه از خواب می‌پرد. امّا، خود را به خواب می‌زند تا آنچه را که بین دادمه و داستان در بیداری رد و بدل می‌شود، بشنود.همین امر خود به وجود تعلیق یا هول و ولا در ساختار روایت دامن می‌زند و خواننده را وادار می‌سازد تا برای خوانش ادامه داستان وارد اتاق انتظار شود و از خود این سؤال را بپرسد که پس از این واقعه چه بلایی به سر دادمه خواهد آمد؟ آیا مَلِک او را خواهد بخشید و از سهل انگاری او چشم خواهد پوشید یا او را به عذابی دردناک وعده خواهد داد؟ حضور همین هول و ولاها و انتظارات است که خواننده را برای خواندن ادامه‌ی داستان مشتاق و علاقه مند می‌سازد.

هم چنین در جایی دیگر از حکایت، داستان برای آزادی دادمه از زندان به محضر پادشاه شرف‌یاب می‌شود و در حضور خرس، تقاضای خود را با پادشاه در میان می‌گذارد.

پادشاه با شنیدن حرف‌های داستان، الطاف شاهانه‌ی خود را شامل حال دادمه می‌نماید و حکم آزادی او را از زندان صادر می‌کند. امّا، ناگهان خرس به مخالفت با داستان برمی‌خیزد و با حرف‌هایی که از سوی خرس مطرح می‌شود، مسیر روایت به سوی تعلیق و درگیری خیز برمی‌دارد.

۲- ۳. سطح گفتمان در حکایت دادمه و داستان

۱- ۲- ۳. زمان

«زمان در روایت داستانی یکی از عناصر اساسی است که به آن هویتی می‌دهد که موجب تمایز آن از واقعیت می‌شود» (صهبا، ۱۳۸۷: ۹۱). «هر روایتی اعم از تاریخی یا داستانی از ابتدا تا انتها یک پی‌رفت زمانمند است که راوی آن را در محدوده‌ای از زمان، روایت می‌کند» (همان: ۹۴). «در روایت‌شناسی ساختارگرا، سخن روایی یا برونه‌یآن، دالِّ روایت است و داستان یا محتوای درونی روایت، مَدلولِ به حساب می‌آید. از این رو، روایت شناسان ساختارگرا برای هر روایتی به دو نوع زمان قایل هستند» (قاسمی پور، بی تا: ۱۲۶).

۱- ۱- ۲- ۳. زمان داستان

زمان داستان که به زمان مَدلولِ روایت مشهور است. «مقدار زمانی است که به‌واسطه‌ی رخدادهای روایت شده گرفته می‌شود» (همان). زمان تقویمی در این حوزه از زمان مورد مطالعه قرار می‌گیرد. «منظور از زمان تقویمی، واحدهای ساعت شمار است که براساس حرکت وضعی و انتقالی زمین تعیین شده» (صبها، ۱۳۸۷: ۹۴). «زمان تقویمی در داستان بستر تمام حوادثی است که پیاپی هم خوان با لحظه‌ها، زنجیره‌وار شکل می‌گیرد» (مدنی پور، ۱۳۸۰: ۱۱۴)و بر دو نوع است زمان تقویمی تاریخی که در آن به تاریخ زمان واقعی وقوع رویدادها در جهان بیرون از داستان اشاره می‌شود و زمان تقویمی داستانی به زمان وقوع رویدادها در سیر زمانی داستان اشاره می‌کند و معادل همان زمانی است که حوادث و شخصیت‌های داستانی را در خود جای داده است. در حکایت دادمه و داستان اشاره‌ای به زمان تقویمی تاریخی نشده است و زمان وقوع رویدادها نامعلوم می‌باشد و نمی‌توان حکایت فوق را به زمان و دوره‌ی خاصی نسبت داد. امّا، زمان تقویمی داستانی در این حکایت، دو روزاست، یعنی تمام وقایعی که راوی به روایت آن‌ها می‌پردازد در محدوده‌ی خاصِّ زمانی رخ داده‌اند: در روز

اوّل دادمه به دستور پادشاه در زندان اسیر می‌شود و در روز دوم دادمه به دستور پادشاه از زندان آزاد می‌شود.

۲- ۱- ۲- ۳. زمان متن

زمان متن یا خوانش که زمان دالّ روایت می‌باشد، به زمانی گفته می‌شود که برای خواندن اثر ادبی مورد نیاز است. از نظر بوریس توماشفکسی (Boris Tomashevskii) «زمان خوانش یا متن به اندازه یا حجم اثر روایی وابسته است» (قاسمی پور، بی تا: ۱۲۶). ژرار ژنت از برجسته‌ترین نظریه‌پردازززمان متن به شمار می‌آید. «او ما بین زمان متن و زمان داستان، تفاوت قایل است و مسیر گردش داستان را از زمان تقویمی به زمان روایی به سه مبحث عمده‌ی ترتیب، دیرش و بسامد تقسیم می‌کند» (غلام حسین زاده، ۱۳۸۶: ۲۰۳).

الف) ترتیب

«مقصود از ترتیب، ترتیب زمانی رخدادهای داستان نسبت به ارایه‌ی همین رخدادها در گفتمان روایی است. اگر متنی چنان روایت شود که از داستان دارای ترتیب گاه‌شمارانه دور شود، آنگاه با نوعی اختلاف رو به رو می‌شود که ژنت آن راناهمزمانی می‌خواند و دو گونه‌ی عمده دارد: پس‌نگاه و پیش‌نگاه» (لوته، ۱۳۸۸: ۷۳- ۷۲). «وقتی نویسنده از طریق بازگشت به رخدادهای گذشته به خاطرات شخصیت رخنه کرده، آنچه را زودتر رخ داده است مورد جستجو و تبیین قرار دهد، پس‌نگاه یا فلاش بک می‌گویند». (صهبا، ۱۳۸۷: ۱۰۶). اگر این پس‌نگاه‌ها از محدوده‌ی زمانی داستان فراتر رفته یعنی پس از آغاز داستان رخ داده باشد، بدان پس‌نگاه بیرونی می‌گویند. حکایت‌هایی که اشخاص داستانی در خلال حکایت اصلی تعریف می‌کنند از نمونه‌های فلاش بک بیرونی در حکایت دادمه و داستان می‌باشد. امّا، اگر این فلاش بک در چهار چوب زمانی روایت اصلی باشد به آن پس‌نگاه درونی می‌گویند. در حکایت دادمه و داستان فلاش بک بیرونی نسبت به فلاش بک درونی بسامد بیشتری دارد. راوی با روایت شش حکایت کوتاه که آن را به صورت حکایت‌های موزائیکی در درون حکایت اصلی آورده است، شش باز از زمان حال روایت خارج می‌شود. در این حالت زمانِ حال، که حکایت در آن زمان، روایت می‌شود از حرکت باز می‌ایستد و راوی با بازگشت به گذشته حکایت‌های کوتاهی را بازگو می‌کند.

«در پیش‌نگاه، نویسنده سیر خطّی زمان را رها کرده به بیان چیزهایی می‌پردازد که براساس حدس و گمان بعداً رخ خواهد داد» (همان: ۱۰۷). پیش‌نگاه را هم می‌توان مانند پس‌نگاه به صورت درونی و بیرونی طبقه بندی کرد. برای نمونه آینده‌نگری دادمه نسبت به این موضوع که داستان نباید پیش خرس، آزادی او را از پادشاه خواستار شود، نوعی پیش‌نگاه درونی محسوب می‌شود. دادمهبا این پیش‌گویی یک پله به آینده‌ی داستان خیز بر می‌دارد و به حادثه‌ای که قرار است در آینده‌ی نزدیک به وقوع پیوند اشاره می‌نماید.

ب) دیرش

«دیرش زمان به تناسب میان طول زمان داستانی با طول سخن روایی مربوط است. در باب دیرش زمانی، پرسش اصلی "مقدار" زمان است» (قاسمی پور، بی تا: ۱۳۲). و این «که روایت چگونه رویداد و قطعه‌ای را حذف می‌کند، بسط می‌دهد، خلاصه و فشرده می‌کند، درنگ کوتاهی ایجاد می‌کند» (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۴۵). حالت‌های مختلف دیرش بین زمان داستان و زمان متن در حکایت دادمه و داستان به شرح زیر است:

صحنه‌ی نمایش؛ «حالتی که در آن، زمان داستان و زمان سخن پابه‌پای هم پیش می‌روند» (قاسمی پور، بی تا: ۱۳۸). استفاده از گفت و گو و شرح صحنه‌های نمایش از زبان راوی و شخصیت‌ها نمونه‌ای بارز از صحنه‌ی نمایش می‌باشد. در حکایت دادمه و داستان، راوی از گفتگو بیشترین استفاده را کرده است. در این حکایت مابین شخصیت‌های داستان گفتگوهای طولانی صورت می‌پذیرد که دو طرف گفتگو در تلاش هستند تا با مجادله‌های کلامی حریف را مغلوب نمایند.

مَکثِ توصیفی؛ «در این حالت، زمان سخن صرف توصیف یا تفسیر می‌شود، زمان داستان از حرکت باز می‌ایستد و به واقع هیچ کنشی صورت نمی‌پذیرد» (همان: ۱۳۶). توصیف مکان و شخصیت‌ها از زبان راوی نمونه‌ای از درنگ به شمار می‌رود. توصیفاتی که راوی از مکان بیشه و شخصیت‌هایی نظیر دادمه، داستان و پادشاه در آغاز حکایت آورده است، درنگ در زمان داستان را به وجود می‌آورد.

شتاب؛ «زمان بخشی از سخن یا متن به نحو چشم‌گیری، کوتاه‌تر از زمان داستان باشد. چندین سال می‌تواند در خلاصه‌ای از سخن بیان شود» (همان: ۱۳۷). برای مثال راوی ماجرای زندانی شدن دادمه را که ممکن است یک روز به طول بینجامد به صورت فشرده در سه جمله‌ی کوتاه بیان می‌کند:

«فرمود تا دادمه را محبوس کردند و کنده بر پای نهادند» (وراوینی، ۱۳۸۹: ۲۹۲).

واشتاب؛ «بخشی از سخن روایی به نحو چشم‌گیری، طولانی‌تر از زمان داستان باشد. فرایند واشتاب به این صورت است که بخش یا زنجیره‌ای طولانی از متن به لحظه‌ی کوتاهی از زمان داستان اختصاص داده شود» (قاسمی پور، بی تا: ۱۳۷). برای مثال نویسنده، حکایت دادمه و داستان را که در دو روز اتفاق می‌افتد در ۷۱ صفحه جای داده است.

ج) بسامد

«بسامد مربوط است به روابط و مناسبات میان شمار زمان‌هایی که رخدادی روی می‌دهد و بین دفعاتی که آن رخداد نقل و روایت می‌شود؛ برای مثال رخدادی واحد می‌تواند در زمان‌های متفاوت به وسیله‌ی شخصیت‌های گوناگون نقل و روایت شود» (همان: ۱۳۳). بسامد، تکرار یک حادثه در متن می‌باشد و با عنصر تکرار ارتباط تنگاتنگی دارد. در حکایت دادمه و داستان پاره‌ای از حوادث سطح داستان چندین بار در سطح متن تکرار می‌شوند. با توجّه به تعداد دفعاتی که این حوادث به تکرار در می‌آیند، می‌توان به سه نوع بسامد در حکایت دادمه و داستان اشاره کرد:

بسامد مفرد: نقل یک مرتبه‌ی چیزی که یک بار اتفاق افتاده است. دیدار فرّخزاد با خرس، زندانی شدن دادمه و آزاد شدن او از زندان، حوادثی هستند که یک بار اتفاق افتاده‌اند و راوی آن‌ها را یک بار بیان نموده است. این نوع بسامد در همه‌ی روایت‌ها وجود دارد.

بسامد مکرّر: نقل چندباره رخدادی که یک بار اتفاق افتاده است. بادی که از شکم خرس خارج می‌شود، در سطح داستان یک بار رخ داده است. امّا، این رخداد در سطح متن توسّط اشخاص داستانی چند بار به روایت در می‌آید.

بسامد متشابه: نقل چندباره رخدادی که چند بار اتفاق افتاده است. این نوع از بسامد گفتگوهایی را شامل می‌شود که بین اشخاص داستانی صورت می‌پذیرد. هم چنین دیدار دادمه با داستان که دو بار در زندان رخ می‌دهد و در سطح متن، راوی دو بار به آن پرداخته است در ردیف بسامد متشابه قرار می‌گیرد.

۲- ۲- ۳. تکرار

تکرار که با زمان و دیگر عناصر روایی چون رخدادها و شخصیت‌ها پیوند نزدیک دارد، از عناصر مهمّ داستان‌های منثور به شمار می‌رود. از شکل‌های فراوان تکرار در روایت می‌توان به دو شکل زیر اشاره کرد:

الف) تکرار کلمات، جملات، حالات و واکنش‌ها

برای نمونه بداقبالی و روی‌گردانی قضا و قدر از طالع در حکایت دادمه و داستان با تکرار شدن در نقاط مهمّی از متن به ویژه در لابه‌لای گفتگوهایی که میان دادمه و داستان رد و بدل می‌شود، بُعد محتوایی می‌یابد و به یک عنصر کلیدی در شکل‌گیری و پیشبرد حوادث داستان تبدیل می‌شود. دادمه دلیل تیره روزی‌های خود را به قضا و قدر نسبت می‌دهد و با به کارگیری عبارت‌هایی نظیر روی گردانی بخت، مساعد بودن بخت، نحس مستتر و ستاره سعادت در یک معنا و مفهوم واحد، باعث ایجاد تکرار در سطح متن می‌شود. تکرار این مفاهیم در حکایت دادمه و داستان در شخصیت‌پردازی شخصیت دادمه نیز نقش پررنگی را ایفا می‌کند. شخصیت دادمه به مددِ این تکرار و در پرتوی اندیشه‌هایی که از ذهن او صادر می‌شود به یک شخصیت جبرگرا تبدیل می‌شود؛ شخصیتی که بنای آفرینش را بر قضا و قدر استوار می‌داند.

ب) تکرار رخدادها و صحنه‌هایی که تقریباً شبیه یا یکسان باشند.

صحنه‌ها و رخدادهایی که به صورت یکسان یا با اندکی اختلاف در حکایت دادمه و داستان به تکرار درآمده‌اند عبارتند از:

صحنه یک: ما بین داستان و خرس در حضور پادشاه دو بار گفتگو و بحث صورت می‌پذیرد. در گفتگویاوّل،داستان شفاعت و بخشش دادمه را از پادشاه طلب می‌کند و با مخالفت خرس روبه‌رو می‌شود. در گفتگوی دوم که فردای همان روز صورت می‌پذیرد پادشاه با خواسته‌ی داستان موافقت می‌کند و حکم به آزادی دادمه از زندان می‌دهد.

صحنه دو: داستان دوبار در زندان به حضور دادمه شرف یاب می‌شود. در نخستین دیداری که بین دو دوست به وقوع می‌پیوند، داستان با دادمه پیمان می‌بندد که او را از محبس رها نماید؛ در دیدار دوم که فردای همان روز رخ می‌دهد، داستان خبر آزادی دادمه را برای او به ارمغان می‌آورد.

۳- ۲- ۳. تلمیح

تلمیح در روایت‌شناسی ساختارگرا یکی از مولّفه‌هایی است «که به روایت غنا می‌بخشد. در یک متن روایی، اشاره‌هایی گذرا به چیزی از خارج از خود متن، تلمیح خوانده می‌شود. ممکن است این اشاره یک بیت شعر یا یک خبر روزنامه یا قطعه‌ای از یک کتاب یا حتّی یک نقل قول

باشد» (بی نیاز، ۱۳۸۸: ۱۴۲). هدف سعدالدّین وراوینی به عنوان نویسنده‌ی *مرزبان‌نامه* از به کارگیری این تلمیحات ایجاد تباین، برهان و تشابه می‌باشد.

۱. تباین بین دو قضیه آن است که «مفهوم یکی بر مَصادیق دیگری به طور کلّی یا بر بَعض آن صادق نباشد» (معین، ۱۳۸۴: ۴۲۰). از پادشاه در حالت خواب بادی از شکم خارج می‌شود و دادمه ناخودآگاه به این عمل پادشاه می‌خندد، داستان با اشاره به سخنانی از حکیمان و دانایان عهد خویش، اشتباه دادمه را به رخ او می‌کشد:

«در کتب اخلاق خوانده‌ام که عاقل بعیبی که لازم ذات او باشد، دیگری را تعبیر نکند، خاصه پادشاه را که عیب او بهنر برداشتن و باطل او را حق انگاشتن از مقتضای عقلست» (وراوینی، ۱۳۸۹: ۲۸۴).

۲. برهان بین دو قضیه آن است که نویسنده برای اعمال و افعال شخصیت‌ها، دلیل و حجّت بیاورد. بین دادمه و داستان دوستی دیرینه‌ای برقرار است و داستان به مددِ این دوستی در تلاش است تا دادمه را از زندان رها نماید. برای همین در باب فواید و اثرات دوستی به سخنانی از پارسیان و حکمای هند گریز می‌زند و نسبت به عملی که می‌خواهد در حقّ دادمه انجام بدهد، دلیل و برهان ذکر می‌کند:

«و در فوایدِ حکماء هند می‌آید که آن را که کردار نیست، مکافات نیست و آن را که دوست نیست، رامش نیست» (همان: ۳۰۱-۳۰۰).

۳. تشابه آن است که بین دو قضیه رابطه‌ی شباهت و این همانندی برقرار باشد. دادمه اعتقاد دارد که دل دوستان معدن اسرار رفیقان است، برای همین منظور به نقل قولی از مجرّبان آزمایش دیده گریز می‌زند:

«... و مجرّبان صاحب حنکت که خنگِ ابلقِ ایّام لگام ریاضتِ ایشان خائیده باشد، گفته‌اند: رازِ کس در دلِ کس گنجایی ندار،د مگر در دلِ دوست ...» (همان: ۲۸۹).

داستان با این حرف دادمه، به مخالفت برمی‌خیزد و در ردّ حرف‌های او به سخنی از براهمه‌ی هند اشاره می‌کند:

«و براهمه‌ی هند که براهینِ حکمت در بیان دارند، چنین گفته‌اند که سخن ناگفته بدان مخدره ناسفته ماند که مرغوب طبع‌ها و محبوبِ دل‌ها باشد و ...». (همان: ۲۹۳).

۳- ۳. سطح راویتگری در حکایت دادمه و داستان

۱-۳- ۳. سطوح روایی (سطح فراداستانی، داستانی و زیرداستانی)

«ممکن است در درون داستان، روایت دیگری نیز بیاید که اعمال و رفتارهایش موضوع روایتگری است، خود نیز می‌تواند راوی داستان باشد. البتّه هیچ بعید نیست در بطن داستانی که او روایت می‌کند سر و کلّه‌ی شخصیت دیگری پیدا شود که او نیز راوی داستانی دیگر می‌شود»(ریمون- کنان،۱۳۸۷: ۱۲۵). این گونه روایت در روایت را «روایت‌های درونه‌ای یا موزائیکی» می‌نامند.

بالاترین سطح روایت که راوی از آن منظر، روایت خود را بازگو می‌کند، سطح فراداستانی نام دارد. از همین سطح است که ملک‌زاده حکایت دادمه و داستان را روایت می‌کند و به توصیف بیشه‌ای می‌پردازد که حوادث و اشخاص داستانی را در دل خود پرورش داده است. «تابع چسبیده به سطح فراداستانی، سطحی داستانی است؛ یعنی خود رخدادها که در سطح فراداستانی روایت می‌شود» (همان: ۱۲۶). برای نمونه می‌توان به زندانی شدن دادمه و تلاش‌های داستان برای آزاد کردن او از زندان، همچنین به شرارت‌ها و اغواهای فریبکارانه‌ی خرس اشاره کرد. داستان‌هایی که اشخاص داستانی تعریف می‌کنند؛ مثلاً داستان دزد و کیکیا داستان رأی هند با ندیم که از زبان یکی از شخصیت‌های اصلی بازگو می‌شود، روایت مرتبه‌ی دوم است و از این رو سطح زیرداستانی را به وجود می‌آورد. در حکایت دادمه و داستان روی هم رفته شش روایت زیرداستانی وجود دارد که در سطحی پایین‌تر از سطح فراداستانی یعنی درون یک حکایت اصلی توسّط اشخاص داستانی روایت شده‌اند.

روایت زیرداستانی در ارتباط با سطح داستانی سه کارکرد کنشی، مضمونی و توضیحی دارد. در کارکرد کنشی «برخی روایت‌های زیرداستانی، بی توجّه به محتوای آن‌ها، همین که روایت می‌شوند کنش نخستین روایت را ادامه داده یا به پیش می‌برند. در این خصوص، نمونه‌ی کلاسیک کتاب هزار و یک شب است» (همان: ۱۲۷).در کارکرد توضیحی«سطح زیر داستانی، سطح داستانی را تبیین می‌کند و به پرسش‌هایی از این دست پاسخ می‌دهد که چه رخدادهایی موقعیت کنونی را ایجاد کرده‌اند؟» (همان) و در کارکرد مضمونی، ارتباطی که میان سطح زیرداستانی و داستانی برقرار می‌شود، مبتنی بر رابطه‌ی این همانندی و دوگانگی می‌باشد. در این خصوص می‌توان به داستان‌های مرزبان‌نامه و کلیه دمنه اشاره کرد.

روابط حاکم میان سطح داستانی و سطح زیرداستانی در حکایت دادمه و داستان کارکردی مضمونی دارد. این رابطه براساس شباهت و این همانندی است و سطح زیرداستانی به تبیین سطح داستانی می‌پردازد. از این رو می‌توان سطح داستانی و زیرداستانی به کار رفته در این حکایت را به یک جمله‌ی تشبیهی تأویل کرد. در این تأویل، سطح داستانی در حکم یک مشبّه

و سطح زیرداستانی در حکم یک مشبّهٌبه عمل می‌کند. برای نمونه با تأویل سطح داستانی و زیرداستانی به یک جمله‌ی تشبیهی گزاره‌های زیر به دست می‌آید:

گزاره اوّل: راز خود را نباید با کسی در میان بگذاری.
جمله‌ی تشبیهی: رابط: مانند
گزاره دوم: دزدی که، راز خود را با کیک در میان گذاشت.

گزاره‌ی اوّل به سطح داستانی حکایت اشاره دارد که در آن ما بین دادمه و داستان درباره‌ی «راز نگهداری» گفتگویی صورت می‌گیرد و گزاره‌ی دوم سطح زیرداستانی را به نمایش می‌گذارد که در آن، داستان برای اثبات حقّانیت سخنانی که به دادمه زده است حکایت کوتاهی را برای او تعریف می‌کند.

۲- ۲- ۳. ارتباط روایی (تقابل راوی و روایت‌گیر)

الگوی ارتباط روایی از درون چندین نظریه‌ی گوناگون ظهور کرده است. از میان این نظریه‌های متفاوت می‌توان به نظریه‌یرومن یاکوبسن (Roman Jakobson) اشاره کرد که درباره‌ی الگوی ارتباط روایی یک پیشرو به شمار می‌رود. در الگوی یاکوبسن ارتباط روایی به این صورت تعریف شده است: «فرستنده پیامی برای گیرنده ارسال می‌کند». امّا، الگویی که توسّط سیمور چتمن (SeymourChatman)ارایه شده، به مراتب از الگوی پیشنهادی یاکوبسن و دیگر نظریه‌پردازان ارتباط روایی، کامل‌تر و دقیق‌تر می‌باشد. الگوی ارتباط روایی چتمن را می‌توان به صورت نمودار زیر نشان داد:

← خواننده پنهان ← روایت گیر ←راوی ←مولّف پنهان ←

مولّف تاریخی همان مرد یا زنی است که متن روایی را به وجود می‌آورد مانند تمام نویسندگان واقعی؛ در مقابلِ مولّف تاریخی، خواننده‌ی تاریخی قرار دارد و او همان مرد یا زنی است که متن را می‌خواند.

مولّف پنهان تصویر ثانویه‌ی مولّف تاریخی به شمار می‌رود و کسی است که در همه حال در متن حضور دارد، ولی از خود هیچ صدایی تولید نمی‌کند. «این به آن معنا است که مولّف پنهان را باید ساخته‌ی دست خواننده‌ای دانست که آن را براساس همه‌ی عناصر متنی، گرد هم می‌آورد» (لوته، ۱۳۸۸: ۳۰). در مقابلِ مولّف پنهان، **خواننده‌ی پنهان** قرار

دارد و «تصویری از یک نوع خواننده یا خواننده‌ی نوعی بر اساس تمامیت متن است که خوانندگان واقعی فرض می‌کنند متن، آن را به عنوان مخاطب در نظر دارد» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۲۲).

«در متن روایی، **راوی** صدایی است که سخن می‌گوید. مسؤولیت کنش روایت بر دوش او است و داستان را به عنوان امر واقعی تعریف می‌کند» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۳۳). و به طور کلّی یا اوّل شخص است یا سوم شخص. در روایت به شیوه‌ی اوّل شخص، نقل داستان به یک «من» واگذار می‌شود و این من یکی از شخصیت‌های داستان می‌باشد و ماجرا از زبان او به روایت درمی‌آید. امّا، در روایت به شیوه‌ی سوم شخص«نویسنده چون گوینده‌ای رفتار و اعمال شخصیت‌های داستان را به خواننده گزارش می‌دهد و در حکم مایشاء و دانای کل به قالب شخصیت‌های داستان می‌رود و با ذهنیت آن‌ها نسبت به شخصیت‌های دیگر و اوضاع و احوال حاکم بر داستان داوری می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۸۶: ۴۹۴). راوی اوّل شخص و سوم شخص می‌تواند فراداستانی و میان‌داستانی باشد. «راوی فراداستانی نسبت به داستان، موقعیت بیرونی دارد و نه درگیر با رخدادهای روایت شده است و نه در چهارچوب روایت به طور کلّی حضور دارد. امّا راوی میان‌داستانی به عنوان بخش یا پاره‌ای از داستان و دنیای متن روایی به شمار می‌آید و به گفته‌ی ریمون- کنان اگر راوی‌ای باشد که در عین حال شخصیتی داستانی باشد و شرح حال او از جانب یک راوی فراداستانی روایت شود، او راوی مرتبه‌ی دوم یا میان‌داستانی می‌باشد» (قاسمی پور، ۱۳۸۸: ۱۹۳و۱۹۲). امّا در حکایت دادمه و داستان جایگاه راوی به صورت زیر می‌باشد:

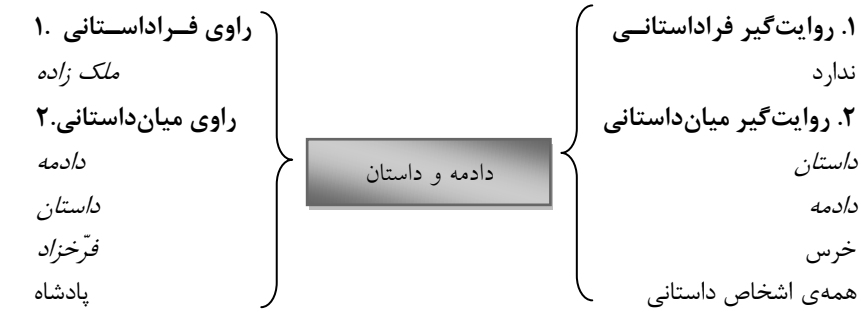
الف) نویسنده در مقام راوی

در حکایت دادمه و داستان، ملک زاده همان راوی فراداستانی است. وی بی آنکه خود را در روند حوادث و رخدادهای حکایت درگیر سازد، یک موقعیت بیرونی برای خود اتّخاذ نموده و از همان سطح است که به روایت حوادثی می‌پردازد که یا خود شاهد وقوع آن‌ها بوده و یا آن‌ها را از جایی یا کسی شنیده است، از این رو، منبع راوی، روایت‌های شفاهی می‌باشد. در واقع راوی به نقل از راوی دیگری از زاویه‌ی دید سوم شخص، یعنی همان دانای کلّ محدود به روایت داستان می‌پردازد و از دریچه‌ی چشمان یک راوی بی طرف به حوادث و رخدادها نگاه می‌کند.

ب) شخصیت‌های داستانی در مقام راوی

راوی به نقل از راوی دیگری که خود یکی از شخصیت‌های داستانی است از زاویه‌ی دید سوم شخص و دانای کلّ محدود داستان کوتاهی را روایت می‌کند. داستان‌هایی که این نوع راوی به روایت آن‌ها می‌پردازد، حکایت‌های کوتاهی هستند که در قالب داستان‌های موزائیکی در درون حکایت اصلی به عنوان شاهد و تمثیل آورده می‌شوند. در حکایت دادمه و داستان راوی میان‌داستانی از بسامد بالایی برخوردار است. نویسنده در سطح زیرداستانی روایت، از چندین راوی میان‌داستانی استفاده کرده است. شخصیت‌هایی از قبیل داستان، دادمه، فرّخزاد و پادشاه با آن که هر کدام یک شخصیت داستانی در روند رخدادها و کنش‌های روایت به شمار می‌روند و راوی فراداستانی شرح حالی از زندگانی آن‌ها را در اختیار خواننده قرار می‌دهد، امّا، هر کدام به موازات نقشی که در حکایت بر عهده دارند داستان کوتاهی را روایت می‌کنند. شخصیت‌های داستانی حکایت‌ها را از چشمان یک راوی بی طرف روایت می‌کنند و هیچ تفسیر و توضیح زایدی مبنی بر نقد و ارزشیابی اشخاص، اعمال و انگیزه‌های آن‌ها از سوی راوی ارایه نمی‌شود و تکیه‌ی بیشتر آن بر روی اعمال و گفتار شخصیت‌ها استوار است.

«**روایت‌گیر** در جهان متن گیرنده‌ی پیام راوی است و کسی است که راوی، داستان خود را خطاب به او بیان می‌کند» (همان: ۱۹۴). روایت‌گیر مانند راوی می‌تواند فراداستانی یا میان‌داستانی باشد. ساختار روایت طوری است که نوع روایت‌گیر با نوع راوی تناسب و هماهنگی دارد. یعنی هر نوع راوی همان نوع روایت‌گیر را مورد خطاب قرار می‌دهد و برای شنونده‌ای از جنس خود، داستانی را روایت می‌کند. برای مثال راوی فراداستانی، روایت‌گیر فراداستانی و راوی میان‌داستانی، روایت‌گیر میان‌داستانی را فرا می‌خواند این حالت‌ها را می‌توان در حکایت دادمه و داستان به صورت شکل زیر نشان داد:



۳- ۳- ۳. بازنمایی گفتار و افکار

«سخنان و افکار اشخاص داستان به وسیله، و از زبان راوی در متن انعکاس می‌یابد و از همین مجرا هم در اختیار خواننده قرار می‌گیرد. شگرد انتقال سخنان و افکار شخصیت از زبان راوی، بازنمایی گفتار و افکار نام دارد». (حرّی،بی تا: ۱۱۳). شیوه‌های بازنمایی گفتار و افکار و تفکیک صدای راوی از صدای شخصیت درحکایت دادمه و داستان به شرح زیر می‌باشد:

گفتمان مستقیم: «سخن و اندیشه‌ی اشخاص را همان طور که در اصل بر زبان و اندیشه‌ی او جاری شده است، سرراست و مستقیم نقل می‌کند» (حرّی، ۱۳۸۸: ۶۴). مانند: «داستان گفت: بر ملک چرا می‌خندی؟ نه واقعه بدیع و نه شکلی شنیع دیدی که ازو صادر آمده، این ضحکه بارد و این استهزاء ناوارد بر کجا می‌آید؟» (وراوینی،۱۳۸۹: ۲۸۲).

گفتمان غیرمستقیم: «در گونه‌ی غیر مستقیم، شخصی دیگر که معمولاً راوی است، کلام و اندیشه‌ی شخصیت را از زبان خود و غیرمستقیم نقل می‌کند» (حرّی، ۱۳۸۸: ۶۴). مانند: «خرس اندیشید که خاموشیِ ملک دلیلِ رضای اوست بخلاصِ دادمه» (وراوینی،۱۳۸۹: ۳۰۹).

خلاصه داستانی: «شرحِ کوتاه از یک گفتار بدون اشاره به آنچه گفته شده یا چگونگی گفتن آن» (لوته، ۱۳۸۸: ۶۲). مانند: «ایشان بیرون آمدند و داستان بدرِ زندان سرای رفت و این ماجری کَمَاجَرَی بسمعِ دادمه رسایند» (وراوینی،۱۳۸۹: ۳۱۴).

روایت محض: «هنگامی که راوی گفتن داستان یک فرد را شروع می‌کند، اعمال و وقایع گوناگونی وجود دارند که شخصیت در آن‌ها درگیر است و راوی می‌خواهد آن‌ها را روایت کند. هر جا که این اعمال از لحاظ فیزیکی برای یک شاهد دقیق، آشکار و قابل رویت باشد. مثلاً او کنار پنجره به تماشای غروب نشسته بود که کوچه را به تصرّف خود در می‌آورد، چنین جمله‌هایی را جمله روایی محضمی‌خوانیم» (تولان،۱۳۸۶: ۲۱۶).مانند: «داستان از درِ زندان باستخلاصِ دادمه بخدمتِ درگاهِ شهریار رفت و زمینِ خدمت بوسه داد و دستِ دعا بر آسمان داشت» (وراوینی، ۱۳۸۹: ۳۲۱).

۴. نتیجه

نویسندگان مقاله، با بررسی عناصر و مولّفه‌هایی نظیر شخصیت، تعلیق، زمان، تلمیح، تکرار، سطوح روایی، ارتباط روایی، بازنمایی گفتار و افکار و با درنظرگرفتن ساختار روایت در حکایت‌های *مرزبان‌نامه* به این نتیجه رسیدند که حکایت‌های *مرزبان‌نامه* با عناصر و مولّفه‌های

روایت‌شناسی ساختارگرا تطابق دارد، از این رو می‌توان برای تمام حکایت‌های *مرزبان‌نامه* یک ساختار روایی مشابهی ترسیم کرد:

۱. نظریه‌هایی که پیرامون مولّفه‌ی شخصیت از سوی نظریه‌پردازان روایت‌شناسی ساختارگرا از قبیل پراپ، گریماس و برمون مطرح شده با شخصیت‌های به‌کار رفته در حکایت دادمه و داستان تطابق دارد. از این رو، می‌توان به الگوهای مشابهی پیرامون شخصیت در حکایت‌های *مرزبان‌نامه* دست یافت.

۲. حکایت‌های *مرزبان‌نامه* با ویژگی‌های زمان دالّ روایت از قبیل ترتیب، دیرش و بسامد همخوانی دارد. در بحث ترتیب در حکایت دادمه و داستان فلاش بک بیرونی، بسامد بیشتری نسبت به فلاش بک درونی دارد. هم چنین زمان تقویمی تاریخی حکایت‌ها نامعلوم می‌باشد و نمی‌توان آن‌ها را به زمان و دوره‌ی خاصّی از تاریخ نسبت داد.

۳. در حکایت‌های *مرزبان‌نامه* تکرار، دو بُعد محتوایی و روایی دارد. از تکرار در بعد محتوایی به منظور بسط و تطوّر بن‌مایه‌های حکایت‌ها استفاده شده است و بُعد روایی آن بر عمل روایتگری اشخاص داستانی در سطح زیر داستانی حکایت‌ها تاکید دارد.

۴. تلمیحات به کار رفته در حکایت‌های *مرزبان‌نامه* بار اخلاقی دارند و باعث شده‌اند که *مرزبان‌نامه* به یک اثر تعلیمی / اخلاقی تبدیل گردد. راوی این تلمیحات را از منابع شنیداری و نوشتاری عهد خویش به امانت می‌گیرد؛ از این رو تلمیحات به کار رفته در *مرزبان‌نامه* را از لحاظ نحوه‌ی بیان راوی می‌توان به صورت زیر طبقه بندی کرد:

الف. راوی به بیان نقل قولی از زبان دیگران اکتفا می‌کند؛

ب. قطعاتی از کتاب‌های مختلف به عنوان تلمیح آورده می‌شود؛

ج. ابیاتی از یک شعر که سراینده‌ی آن نامعلوم است به عنوان تلمیح ذکر می‌شود.

۵. حکایت‌های *مرزبان‌نامه* از سه سطح روایی تشکیل شده‌اند. در سطح فراداستانی یک راوی به نام ملک زاده حضور دارد که حکایت‌های اصلی *مرزبان‌نامه* را روایت می‌کند. سطح داستانی مربوط به سطح رخدادها و حوادث می‌باشد و در سطح زیر داستانی چندین راوی میان‌داستانی حضور دارند که حکایت‌های فرعی را روایت می‌کنند. سطح داستانی و زیرداستانی حکایت‌ها نسبت به هم کارکردی مضمونی دارند، از این رو می‌توان سطح داستانی و زیرداستانی حکایت‌های *مرزبان‌نامه* را به یک جمله‌یتشبیهی تاویل کرد.

۶. حکایت‌های *مرزبان‌نامه* از زبان راوی سوم شخص، که دانای کلّ محدود می‌باشد، روایت می‌شود. این راوی با توجّه به جایگاهی که حکایت‌ها از آن سطح روایت می‌شوند، می‌تواند هم فراداستانی باشد هم میان‌داستانی. در حکایت‌های *مرزبان‌نامه* راوی میان‌داستانی از بسامد بالایی برخوردار است.

۷. در حکایت‌های *مرزبان‌نامه* وجوهِ گوناگون گفتار و اندیشه به ویژه گفتمان مستقیم به طرق مختلف بازنمایی شده است؛ به گونه‌ای که شگرد راهبردی غالب در حکایت‌های *مرزبان‌نامه* مبتنی بر منطق مکالمه یا گفتگو است، لذا، بیشترین بسامد صدایی از آن شخصیت‌ها می‌باشد. استفاده‌ی نویسنده از صداها، تنها به شخصیت‌ها محدود نمی‌شود. بلکه در کنار صدایی که از آنِ شخصیت‌ها است صدای راوی هم به وضوع مشاهده می‌شود، صدایی که در شرح صحنه‌ها و توصیفات حضور چشم گیری دارد.

منابع و مآخذ

احمدی، بابک. (۱۳۸۹). ***ساختار و تاویل متن***. تهران: مرکز.

اخلاقی، اکبر. (۱۳۷۷). ***تحلیل ساختاری منطق الطیر***. اصفهان: فردا.

اخوّت، احمد. (۱۳۷۱). ***دستور زبان داستان***. اصفهان: فردا

اسحاقیان، جواد. (۱۳۸۷). ***راهی به هزار توی رمان نو***. تهران: گل آذین.

ایگلتون، تری. (۱۳۶۸). ***پیش درآمدی بر نظریه‌ی ادبی***. ترجمه‌ی عبّاس مخبر. تهران: مرکز.

بارت، رولان. (۱۳۸۷). ***درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها***. ترجمه‌ی محمّد راغب. تهران: فرهنگ صبا.

بهنام، مینا. (۱۳۸۹). «ریخت شناسی داستان حسنک وزیر به روایت بیهقی». پژوهشنامه‌ی زبان و ادبیّات فارسی. سال ۴. شماره‌ی ۱. صص ۱۵۰- ۱۳۱.

بی نیاز، فتح الله. (۱۳۸۸). ***درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی***. تهران: افراز.

حرّی، ابوالفضل. (بی تا). ***«احسن القصص رویکرد روایت شناختی به قصص قرآنی»***. فصل نامه‌ی نقد ادبی. سال ۲. صص ۱۲۲- ۸۴ .

_____ . (۱۳۸۸). ***«همبستگی میان بازنمایی وجوه رنگارنگ گفتار و اندیشه با تمرکز بر سخن غیر مستقیم آزاد»***. فصل نامه‌ی نقد ادبی. سال ۲. شماره‌ی ۷. صص ۷۸- ۵۹.

تولان، مایکل. (۱۳۸۶). ***روایت‌شناسی درآمدی زبان شناختی- انتقادی***. سیّده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

ریمون- کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر***. ترجمه‌ی ابوالفضل حرّی. تهران: نیلوفر.

سلدن، رامان. (۱۳۷۲). ***راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر***. ترجمه‌ی عباس مخبر. تهران: طرح نو.

صهبا، فروغ. (۱۳۸۷) «***بررسی زمان در تاریخ بیهقی براساس نظریه‌ی زمان در روایت***».فصل‌نامه‌ی پژوهش‌های ادبی. سال ۵. شماره‌ی۲۱. صص ۱۱۱- ۸۹ .

فاطمی، سیّد حسین و مریم دُرپَر. (۱۳۸۸) «***ساز و کار شخصیت‌ها در خسرو و شیرین نظامی***». فصلنامه‌ی جستارهای ادبی. سال ۴۲. شماره‌ی۱۶۷. صص ۵۷- ۵۳.

قاسمی پور، قدرت. (بی تا) «***زمان و روایت***». فصل‌نامه‌ی نقد ادبی. سال ۱. شماره‌ی ۱. صص ۱۴۴- ۱۲۳.

غلام حسین زاده، غلام حسین و قدرت الله طاهری. (۱۳۸۶) «***بررسی عنصر زمان در روایت با تأکید بر حکایت اعرابی درویش در مثنوی***». فصل‌نامه‌ی پژوهش‌های ادبی. سال ۱۳. صص۲۱۷- ۱۹۹.

لوته، یاکوب. (۱۳۸۸). ***روایت در سینما و ادبیّات***. ترجمه‌ی امید نیک فرجام. چاپ ۲. تهران: مینوی خرد.

مستور، مصطفی. (۱۳۷۹). ***مبانی داستان کوتاه***. تهران: مرکز.

معین، محمّد. (۱۳۸۴). ***فرهنگ معین***. ج ۱. چاپ ۳. تهران: آدنا.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۸). ***دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر***. ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمّد نبوی. چاپ ۳. تهران: آگاه.

مندنی پور، شهریار. (۱۳۸۰). ***ارواح شهرزاد***. تهران: ققنوس.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۶). ***ادبیّات داستانی***. چاپ ۵. تهران: سخن.

وراوینی، سعدالدین. (۱۳۸۹). ***مرزبان نامه***. به کوشش خلیل خطیب رهبر. چاپ ۱۵. تهران: صفی علی شاه.