

از تاریخ روایی تا روایت داستانی

(مقایسه شیوه‌های روایتگری در اسکندرنامه‌های فردوسی و نظامی)

محمود مدبری* - نجمه حسینی سروری**

چکیده

اسکندر شخصیتی تاریخی است که زندگی و کشورگشایی‌های او، در شاهنامه فردوسی و منظومه‌های شرفنامه و اقبالنامه نظامی دستاویزی شده است برای نقل روایت. روایت‌های جهان بی‌شمارند اما علی‌رغم گوناگونی شکل‌های روایت، هر متن روایی نیاز به واسطه‌ای دارد که آن را روایت کند. این واسطه راوی است و دیدگاه و شیوه‌های روایتگری او یکی از مهم‌ترین عواملی است که باعث تمایز شکل‌های گوناگون روایت می‌شود.

در این نوشته، روایت‌های فردوسی و نظامی از داستان اسکندر، از نظر شیوه‌های روایتگری مورد بررسی قرار می‌گیرد. به این منظور، ابتدا ضمن تعریفی از روایت، به

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان modaberi2001@yahoo.com

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان najme1343@gmail.com

تفاوت‌های روایت داستانی و تاریخ روایی اشاره می‌شود. سپس دو متن از نظر تفاوت‌های راوی در دیدگاهی که انتخاب کرده‌اند و شیوه‌هایی که برای واقع‌نمایی داستان از آنها بهره جسته‌اند، مورد بررسی قرار می‌گیرد و نهایتاً بر اساس چگونگی استفاده از گفت و گوها، توصیف‌ها، شیوه‌های انتقال در هر داستان و نیز مطابقت هر متن با قواعد ژانر، میزان توفیق راویان این روایت‌ها در واقع‌نمایی داستان سنجیده می‌شود.

واژه‌های کلیدی

روایت، روایت داستانی، تاریخ روایی، راوی و دیدگاه او، واقع‌نمایی.

مقدمه

اسکندر شخصیتی تاریخی است؛ اما در ادبیات فارسی شخصیت تاریخی او با افسانه‌هایی آمیخته است که از او شخصیتی داستانی و حتی افسانه‌ای پدید آورده است. فردوسی و نظامی دو تن از بزرگ‌ترین شاعران فارسی زبان هستند که داستان زندگی اسکندر را، از تولد تا مرگ، روایت کرده و به نظم درآورده‌اند. در شاهنامه فردوسی این دوره از داستان پادشاهی داراب تا پایان پادشاهی اسکندر، در ۲۵۱۱ بیت روایت شده است و نظامی در دو منظومه خود، شرفنامه و اقبالنامه، حدود ۱۰۵۰۰ بیت به ذکر ماجراهای اسکندر اختصاص داده است.

شکل، وزن، موضوع و درونمایه مشترک، شباهت‌هایی هستند که می‌توان بر اساس آنها، روایت‌های هر دو شاعر را در حوزه متون داستانی حماسی جای داد. علی‌رغم شباهت‌های موجود میان دو روایت، فردوسی و نظامی در بسیاری از موارد، رویدادهای متفاوتی را روایت کرده‌اند و علاوه بر این، سیر رویدادهای مشترک نیز، در دو روایت یکسان نیست. این دست رویدادهای مشترک، در جزئیات و ترتیب حوادث نیز اختلاف‌های زیادی دارند اما راوی و شیوه‌هایی که برای روایت برمی‌گزینند، مهم‌ترین

عامل تفاوت روایت‌هایی است که مثل دو روایت مورد نظر ما، داستان واحدی را بازنمایی می‌کند.

هدف این نوشته مقایسه شیوه‌های روایتگری در روایت‌های فردوسی و نظامی از داستان اسکندر است. این مقایسه مشخص می‌کند که چگونه دو راوی از داستانی واحد، دو روایت متفاوت پرداخته‌اند. همچنین به کمک این شکل مقایسه، می‌توان به میزان توفیق هر یک از دو راوی در روایت داستان پی برد و نیز نشان داد که هر روایت به پیش نمونه روایت داستانی تا چه حد نزدیک شده است.

روایت چیست؟

روایت‌ها در تمام جلوه‌های فرهنگ انسانی حضور دارند؛ «در داستان، نمایش، اسطوره، تاریخ، رقص و... در همه جا؛ هر جا انسان باشد روایت نیز هست. جامعه بدون روایت وجود ندارد؛ زیرا جامعه بدون فرهنگ تصورناپذیر است» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰). جهانی بودن و عام بودن عرصه‌های روایت از وجود عناصری حکایت می‌کند که در تمام روایت‌ها، از هر فرهنگ و ملیتی می‌توان آنها را یافت و به این جهت «روایت‌ها را دیگر محدود به جنبه‌های خاصی از فرهنگ نمی‌دانند بلکه آنها جنبه‌های اساسی زندگی انسان هستند» (گرین، ۱۳۸۳: ۱۱۰).

«نظریه ادبی و فرهنگی، روز به روز، بیشتر مدعی مرکزیت روایت در فرهنگ شده است و استدلال هم این است که داستان ابزار اصلی ما برای درک امور است» (کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۰). بنابراین تعریف مشخصی از روایت می‌تواند به شناخت بنیادین ساخت‌های روایت و در نتیجه، ساختارهای بنیادین ذهن آدمی یاری رساند و نیز «این تعریف مشخص ما را در شناخت عناصر جهانی روایت یاری خواهد کرد؛ عناصری که مقایسه میان صورت‌های ادبی به وسیله آنها ممکن می‌شود و اساس درک ادبی هستند» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۳۵).

صورت‌نگرایان روسی، که نخستین بار به مفهوم روایت توجه کرده‌اند، «متون روایی را در معنای خاص دارای ویژگی‌های وجود قصه و حضور قصه‌گو و تغییر حالت در یک دوره زمانی دانسته‌اند» (احمدی، ۱۳۷۹: ۳۱۲).

تودوروف نیز روایت را بیشتر محدود به قصه دانسته و در تعریف قصه آورده است: «قصه متنی است، ارجاعی که دارای بازنموده زمانی است و به عبارتی ساده‌تر، متون روایی هم به چیزی ارجاع می‌دهند و هم این ارجاع در زمان صورت می‌گیرد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۹). این ویژگی‌های روایت در تعریف «بال» هم مورد توجه قرار گرفته است و آسابرگر نیز روایت را توالی و تسلسل حوادث در زمان و مکان می‌داند که «به واسطه کنش شخصیت‌ها و از طریق صدای یک راوی و یا تلفیقی از این دو، نقل می‌شود» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۷۹) اسکولز و کلاگ نیز بر وجود قصه (داستان)، راوی و طی دوره زمانی در روایت تأکید می‌کنند.

دقت نظر در تعریف‌های یاد شده، نشان می‌دهد که همه نظریه‌پردازان روایت، وجود راوی و طی دوره زمانی را در روایت ضروری می‌دانند و به تمایز و تفاوت قصه و روایت معتقدند.

ژنت این تفاوت را چنین توضیح می‌دهد: «داستان تسلسلی است که رویدادها عملاً در آن اتفاق می‌افتد و می‌توان آن را از متن استنباط کرد و روایت، همان عمل روایت کردن است» (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۱۴۵) و راوی صدا یا عنصری است که با گزینش و ایجاد نظم و همنشینی در طرح و منطقی روایت، داستان (نظم نهایی رخدادها در جهان بیرون متن) را روایت می‌کند و «نقش مهمی در شرح و بسط غیر مستقیم حکایت ایفا می‌کند؛ زیرا ترتیب ارائه بخش‌های مختلف موضوع به خصوصیت روایت برمی‌گردد» (یاکوبسن، ۱۳۸۵: ۳۰۹).

علی‌رغم تنوع شکل‌های روایت، «هر متن روایی نیاز به واسطه‌ای دارد این صدا، فرد یا منبع، راوی است» (اخوت، ۱۳۷۱: ۸۸). وجود راوی فصل مشترک تمام متون روایی است و در عین حال هویت و چیرستی راوی و نیز شیوه‌ها و شگردهایی که وی برای روایت متن انتخاب می‌کند، یکی از مهم‌ترین عوامل تمایز متون روایی است.

تاریخ روایی و روایت داستانی

تاریخ یکی از قدیمی‌ترین ساخت‌های روایت است. تا پیش از گرایش به روش‌های کمی در بررسی تاریخ، تاریخ معمولاً در قالب روایت نوشته می‌شد و «تا پیش از سده

نوزدهم میلادی، بخشی از ادبیات به معنای کلی به شمار می‌آید و همچون دیگر شکل‌های داستانی از میراث فن بیان کلاسیک بهره می‌برد» (مارتین، ۱۳۸۲: ۴۸). تاریخ بیهقی و جهانگشای جوینی، در ادبیات فارسی، نمونه‌های خوبی از تاریخ روایی هستند و چنان با ویژگی‌های داستانی آمیخته‌اند که به سختی می‌توان آنها را در یکی از حوزه‌های تاریخ و یا داستان جای داد. در حقیقت، تلاش برای جدا کردن این دو حوزه، غالباً بیهوده به نظر می‌رسد؛ چون حداقل وجه تشابه تاریخ روایی و روایت داستانی، وجود راوی و طی دوره زمانی در روند روایت است.

تاریخ‌نگار و داستان‌نویس، با یک مسأله اساسی روبرو هستند و آن اینکه «نشان دهند چگونه موقعیتی که در آغاز یک مجموعه زمانی رخ می‌دهد، در پایان به موقعیتی دیگر می‌انجامد» (مارتین، ۱۳۸۲: ۴۹).

تصمیم اولیه تاریخ‌نگار درباره عامل وحدت رویدادهای دوره خاصی از تاریخ، مشخص می‌کند که در مجموعه زمانی مورد نظر تاریخ‌نگار چه رویدادهایی باید گنجانده شود. همچنین هر تغییری در حد و مرزهای زمانی، هر نوع خاصی از درونمایه و نظرگاه یک داستان، پیوندهای میان رویدادها را تغییر خواهد داد. به این ترتیب، چه در تاریخ روایی و چه در داستان اگر دیداری تصادفی با نقشه‌ای از پیش طرح شده به سرانجامی نرسد، نمی‌توان آن را نقطه آغاز دانست؛ همچنان که نقطه پایان نیز حاصل همان نقشه از پیش تعیین شده است.

با وجود همه این شباهت‌ها و با وجود اینکه «امروزه هیچ معیار و یا حتی پیشنهادی در دست نیست که با آن بتوان نشان داد که پیوند رویدادها در روایت‌های داستانی با همین پیوندها در تاریخ چه تفاوتی دارد» (همان) چنین به نظر می‌رسد که منشأ روایت تاریخی و داستانی کاملاً از هم جداست.

داستان‌نویس، حتی زمانی که تاریخ را دستاویز روایت خود قرار می‌دهد، می‌تواند پیرنگ‌های موروثی مبتنی بر سیر خطی زمان را نادیده بینگارد؛ می‌تواند موقعیتی، رویدادی

یا شخصیتی را انتخاب کند و مواردی را به آنها بیفزاید، شخصیت را دوباره خلق کند، محدودیت‌های زمان و مکان را نادیده بگیرد و... اما تاریخ‌نویس تنها دو راه پیش رو دارد: پرداختن به مجموعه‌های زمانی اشباع‌شده از رویدادها و گزینش رویدادهای خاص، بدون تغییر دادن آنها و یا پرداختن به دوره‌ای که سند اندکی از آن باقی مانده است و در هر دو صورت، پرهیز از روایت رویدادهای حدسی یا خودساخته.

روایت در همه اشکال خود «جایگاه راستین یک رخداد و چیزی است که آن را از هر رخداد دیگری جدا می‌کند» (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۱۵) و هر رویداد یا واقعه‌ی، تنها زمانی رویداد یا واقعه شمرده می‌شود که یک راوی آن را توصیف کند. با وجود این، راوی تاریخ و روایتگر داستان، در جایگاه ثبت رخدادها، ماهیت و ویژگی‌های متفاوتی دارد.

راوی تاریخ، گزارشگر رخدادی واقعی است که در جهان خارج از متن و در گذشته اتفاق افتاده است و هر چند که گزینش رویدادها و چگونگی پرداخت آنها در حیطه اختیار اوست، هرگز نمی‌تواند به عنوان دانای کل مطلق و یا حتی ختنی، رخدادها را روایت کند. وی به ذهن و عواطف شخصیت‌ها دسترسی ندارد و نمی‌تواند به عنوان راوی اول شخص، در متن حضور داشته باشد؛ مگر زمانی که در عالم واقع و در دنیای خارج از متن نیز درگیر و یا شاهد رویدادها بوده باشد.

در یک داستان «دنیای نمایان در اثر هر قدر هم واقعی باشد، نمی‌تواند از نظر زمانی و مکانی با دنیای واقعی که این نمود و نویسنده و آفریننده این نمود در آن واقع می‌شوند، یکسان فرض شود» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۰۷). اما در یک روایت محض تاریخی، راوی یا خارج از اثر و جریان رویدادها است و یا حضوری واقعی در جریان رویدادها دارد. به عبارت ساده‌تر، راوی تاریخ روایی، همان مؤلف است؛ اما در روایت داستانی «راوی در دنیایی که روایت می‌کند حضور دارد و نه در دنیایی که مؤلف در آن زندگی می‌کند» (برنتس، ۱۳۸۳: ۸۹).

راوی روایت داستانی «داستان را به عنوان امری واقعی تعریف می‌کند» (ریما مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۳۲). اما امر واقع در داستان با واقعه تاریخی تفاوت دارد. «امر واقع در روایت

داستانی، حاصل فن است نه مشاهده واقعت» (مارتین، ۱۳۸۲: ۳۰) و هر رخدادی در این نوع روایت، صرفاً در چارچوب متن واقعت دارد (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۸۵). بنابراین راوی روایت داستانی، گزارشگر واقعت نیست؛ بلکه دغدغه اصلی او، واقع‌نمایی امر محتمل است. در اینجا، واقع‌نمایی رابطه سخن و مصداق نیست؛ بلکه رابطه‌ای است، میان سخن با آنچه خواننده باور می‌کند و این باور از جهتی در گرو این است که «آیا واقعت متن با قاعده‌های ژانر ادبی که متن در چارچوب آن جای گرفته است، خوانا هست یا نه» (همان). به عبارت دیگر واقع‌نمایی در یک متن داستانی، حاصل شگردهایی است که راوی در محدوده یک نوع ادبی خاص، برمی‌گزیند تا رویدادهای محتمل را واقعی جلوه دهد. بنابراین، واقعت در روایت داستانی، امر محتمل واقع‌نمایی شده یا هر رویدادی است که متن به عنوان یک ساختار مستقل، منسجم و به هم پیوسته وجود آن را برمی‌تابد و در زنجیره رخدادهای متن حضوری موجه دارد. به این ترتیب، اگر تاریخ روایی و روایت داستانی را دو سوی یک بردار پیوسته تصور کنیم، راوی و شیوه‌های روایتگری او یکی از مهم‌ترین عواملی است که مشخص می‌کند که یک متن روایی به کدام یک از دو قطب این بردار نزدیک‌تر است.

اسکندر؛ تاریخ یا داستان

اسکندر در عالم واقع شخصیتی تاریخی است. این شخصیت می‌تواند در یک روایت داستانی و یا یک متن تاریخی، حضور پیدا کند؛ حضوری که در هر حال مستلزم این است که توسط یک راوی توصیف شود تا به عرصه حیات ذهنی مخاطب هر یک از این دو شکل روایت پا گذارد.

شاهنامه فردوسی و منظومه‌های شرفنامه و اقبالنامه نظامی و نظایر آن، از جمله آثاری هستند که مجال ظهور اسکندر را در حافظه ادبی ایرانیان فراهم آورده‌اند. این روایت‌ها به صورت منظوم و در وزن متقارب، که در ادب فارسی وزن مخصوص و مناسب حماسه است، سروده شده‌اند. علاوه بر این، با توجه به درونمایه این روایت‌ها و نیز نوع رویدادها و شیوه پرداخت آنها، می‌توان این آثار را در حوزه ادبیات حماسی و رزمی جای داد.

«داستان گوی حماسه داستانی سنتی را باز می گوید. انگیزه آغازین وی نه تاریخی است و نه خلاقانه بلکه بازخلاقانه است. وی داستانی سنتی را بازمی گوید و در نتیجه نه به واقعیت وفادار است، نه به حقیقت و نه به سرگرمی؛ بلکه تنها به خود افسانه و پیرنگ وفادار است؛ یعنی به داستان آنگونه که در سنت حفظ شده است» (مارتین، ۱۳۸۲: ۲۵). همین بازگفت داستان سنتی، عامل مهمی است که از هر دو متن روایت‌های داستانی می‌سازد و خواننده با توجه به پیشینه ذهنی و دریافتی، که از موضوع حماسه دارد، با متن نه به عنوان یک متن تاریخی و گزارش رویدادهایی واقعی، بلکه به عنوان یک متن داستانی و واقع‌نما روبرو می‌شود.

صرف نظر از اینکه یک متن داستانی خلاقانه است یا بازخلاقانه، هویت راوی و شیوه‌های روایتگری او وجه مشترک و در عین حال وجه تمایز تمام روایت‌های داستانی است.

۱- راوی و دیدگاه او

«در داستان، صدا ناظر بر حضور نویسنده در متن است و تمایز میان نویسنده و مؤلف را ممکن می‌سازد. نویسنده چه در مقام راوی و چه در نقش یکی از شخصیت‌های داستان، صدایش در متن حضور دارد» (قره‌باغی، ۱۳۸۳: ۳۲-۲۹). با وجود این، از آنجا که «داستان ساختاری بسته دارد و حضور عوامل بیرونی را در خود نمی‌پذیرد، نویسنده تنها در لباس راوی - که عنصری درون‌متنی است - می‌تواند در متن حضور یابد» (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۶).

«توسل به انگاره صدای راوی، به روایت‌شناسی امکان می‌دهد تا جایی برای ذهنیت بگشاید، بی‌آنکه این ذهنیت با ذهنیت نویسنده واقعی (مؤلف) خلط شود» (ریکور، ۱۳۸۳: ۱۵۳)؛ پس «راوی همان قدر تخیلی به شمار می‌آید که شخصیت‌های حکایت» (همان، ۱۱۸) و مؤلف در وهله اول با انتخاب راوی از هستی خود جدا می‌شود و به عنوان یک عنصر درون‌متنی، حیاتی تازه را تجربه می‌کند.

در متن‌های مورد بررسی ما، هر دو مؤلف در هیأت راوی حضور دارند. مسلماً فردوسی و نظامی شاهد عینی رویدادهایی که روایت می‌کنند، نبوده‌اند و از سوی دیگر به واسطه نقل

بازخلاقانه داستانی سنتی، در جایگاه راوی روایت داستانی قرار دارند. راوی تاریخ عنصری درون‌متنی نیست و به ذهنیت و عواطف شخصیت‌ها دسترسی ندارد؛ بنابراین نمی‌تواند گزاره‌هایی نظیر ابیات زیر را نقل کند:

سکندر به رخ رنگ تشویر خورد
به دل گفت از این پس کس اندر جهان
ز گفتار او بر جگر تیر خورد
نبیند مرا رفته جایی نهان
(فردوسی، ۱۹۶۸: ۹۵)

شه از نازنین لشکر اندیشه کرد
به دل گفت آن به که شیری کنم
چه لشکر زبون شد در این تاختن
که از نازنینان نیاید نبرد
در این ترسناکان دلیری کنم
به خود باید این رزم را ساختن
(نظامی، ۱۳۶۳: ۱۲۱)

همچنین شرح جزئیات صحنه‌ها و رویدادها در روایت تاریخی جایی ندارد؛ در حالی که در روایت داستانی گزاره‌هایی مثل ابیات زیر بسیار دیده می‌شود:

دو رویه سپه برکشیدند صف
به پیش سپاه آوردند پیل
سواران جنگ از پس و پیل پیش
ز خنجر همی یافت خورشید تف
جهان شد به کردار دریای نیل
همه برگرفته دل از جان خویش و..
(فردوسی، ۱۹۶۸: ۲۹۵)

کهن پوستینی درآمد به جنگ
سلاحش نه جز آهنی سر به خم
ز لشگرگه شه به نیروی دست
چو از ژرف دریا برآمد نهنگ
کز او کوه را درکشیدی به هم
پی خلق را پای و پهلو شکست
(نظامی، ۱۳۶۳: ۴۵۵، ۴۶۶)

با توجه به ابیات بالا، می‌بینیم که راویان هر دو روایت، در جایگاه راوی داستان ظاهر شده و از شگردهای مشترکی برای روایت داستان استفاده کرده‌اند. در عین حال نقش و جایگاه راوی در هر یک از روایت‌های مورد نظر عامل تعیین‌کننده‌ای است که وجه تمایز دو روایت محسوب می‌شود.

برای بررسی نقش و جایگاه راوی در یک روایت داستانی باید به سه عامل زیر توجه کرد:

- شخص (اول شخص یا سوم شخص)
 - حالت (شیوه روایت): چگونگی عرضه شخصیت‌هاست و اینکه راوی در بیرون داستان است یا یکی از شخصیت‌هاست.
 - بعد (دیدگاه): «یعنی جایگاه راوی، حضور و عدم حضور او، نگاه درونی یا بیرونی و فاصله او از وقایع» (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۵).
- با در نظر گرفتن این سه عامل می‌توان راوی را در حوزه اول شخص و سوم شخص در چند گروه جای داد. در حوزه سوم شخص، راوی در یکی از موارد زیر جای می‌گیرد:

- ۱- نویسنده دانای کل مطلق: این شیوه از قدیم‌ترین شکل‌های روایت است. این راوی، نویسنده آگاه از همه چیز است، دانایی او مطلق است، دیدی کلی دارد و ممکن است مطالب زیادی را درباره موضوعات مختلفی بنویسد که ارتباطی هم با داستان ندارد. این راوی، افکار و احساسات آدم‌ها را بیان می‌کند، وضعیت را کاملاً توصیف می‌کند و همه چیز را به صورت مستقیم شرح می‌دهد.
- ۲- دانای کل خنثی: در این شیوه، نویسنده مستقیماً درگیر روایت نیست و من دوم او راوی است، کلی‌نگر و دانای کل است؛ اما نسبت به نویسنده دانای کل، کمتر خود را نشان می‌دهد یا به طور مستقیم با خواننده حرف می‌زند.
- ۳- سوم شخص عینی یا نمایشی: این راوی همان نویسنده است که به صورت سوم شخص درآمده و سعی می‌کند هرچه را می‌بیند، بی‌طرف، گزارش کند (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۱۵-۱۰۴).

دو روایت مورد نظر ما، از دیدگاه راوی دانای کل روایت می‌شود؛ با این تفاوت که راوی روایت فردوسی، دانای کل خنثی است که کمتر خود را نشان

می‌دهد و مستقیماً با خواننده حرف می‌زند و در این شیوه تا آنجا پیش می‌رود که مانند سوم شخص عینی، در بیشتر صحنه‌ها، تنها گزارشگر بی‌طرف رویدادهاست و کمتر اتفاق می‌افتد که ذهنیت و عقاید خود را در روایت بیان کند. آنچه هویت راوی را به عنوان دانای کل آشکار می‌کند، تنها موارد معدودی است که او ذهنیت یا انگیزه شخصیت را به صورت موجز بیان می‌کند و نیز چند بیت آغاز و انجام داستان، که راوی شاید به تبع سنت ادبیات فارسی، به طور مستقیم با خواننده حرف می‌زند.

راوی روایت نظامی، نویسنده دانای کل است و دانایی مطلق او به او امکان می‌دهد که شخصیت‌ها را از همه زوایا ببیند و ویژگی‌های ظاهری^۱، خلق و خو^۲، عقاید^۳ و عواطف آنها^۴ را توصیف و تفسیر کند. دید کلی راوی در روایت نظامی، باعث می‌شود که شاعر مطالب زیادی درباره موضوعات مختلفی بسراید که هیچ نقشی در پیشبرد روایت ندارد. در روایت نظامی، ابیاتی که تحت عنوان ساقی‌نامه و پند و اندرز آمده‌اند، نمونه بارز این دید کلی هستند و هویت راوی، نویسنده‌ای را نشان می‌دهد که پیش از روایت هر قسمت از داستان، دیدی کلی نسبت به تمام رویدادها دارد و از سیر حوادث پیشاپیش آگاه است و حتی آنها را ارزش‌گذاری می‌کند.

این مورد از مقوله آنچه در قدیم «براعت استهلال» نامیده می‌شده و امروزه می‌توان آن را فضاسازی داستان نامید، نیست؛ بلکه راوی به این وسیله، دانایی مطلق خود را به رخ خواننده می‌کشد؛ او پیشاپیش، روند رویدادها را رقم زده است و خواننده، علاوه بر اینکه باید به این توانایی او گردن نهد، مجبور است به همان نتیجه غالباً اخلاقی‌ای برسد که راوی به او اعلام می‌کند. علاوه بر این دسته از ابیات، این دید کلی راوی در خلال داستان نیز سمت و سوی دید و درک خواننده را از کلیت متن تحت تأثیر قرار می‌دهد.

راوی شاهنامه کاملاً به این امر اشراف دارد که توجه خواننده روایت‌هایی از این دست، بر روند رخدادها و کنش‌ها متمرکز است و حضور طولانی و آشکار راوی را بر نمی‌تابد؛ اما راوی منظومه نظامی در جریان روایت، حضوری پررنگ و ناموجه دارد؛ توضیحات او درباره یک صحنه یا شخصیت بسیار طولانی و خسته‌کننده است^۵ و غالباً از روایت رویدادها به صورت مؤثر و موجز، ناتوان است. مقایسه پی‌رفت اول هر دو روایت، شاهد خوبی بر این مدعاست.

پی‌رفت^۶ اول هر دو روایت، تولد اسکندر و به قدرت رسیدن او و در نهایت غلبه او بر دارا است. فردوسی این پی‌رفت را در ۵۸۰ بیت روایت کرده است؛ در حالی که، همین پی‌رفت ۱۷۴۳ بیت شرفنامه را به خود اختصاص داده است. از این تعداد در ۱۱۴۵ بیت شرفنامه و در ۳۱۵ بیت شاهنامه، صدای راوی را می‌شنویم (در این تعداد از ابیات راوی نقل‌کننده سخنان شخصیت‌ها یا نامه‌های آنها نیست؛ بلکه خود داستان را روایت می‌کند). راوی شرفنامه در ۲۰۴ مورد از این ابیات، مستقیماً با خواننده حرف می‌زند؛ در حالی که راوی شاهنامه تنها در ۵ بیت آغاز و یک بیت پایان روایت حضور مستقیم خود را اعلام می‌کند. به عبارت دیگر، راوی در ۱۷/۸۱ درصد ابیات پی‌رفت اول شرفنامه مطالبی را مطرح می‌کند که نقشی در پیشبرد داستان ندارد و راوی شاهنامه، تنها در ۱/۷ درصد ابیات این پی‌رفت، حضوری آشکار دارد.

حضور آشکار راوی در متن، یکی از دلایل اطناب بی‌مورد روایت نظامی است؛ به عنوان مثال: راوی شرفنامه، صحنه نبردی دو روزه را در ۲۹۴ بیت و راوی شاهنامه همین نبرد را، که طبق روایت او چند ماه ادامه داشته است، در ۲۳۶ بیت روایت می‌کند. جالب اینجاست که تعداد رویدادها و کنش‌های داستانی در شاهنامه به مراتب بیشتر از شرفنامه است. بدون تردید، پنهان‌شدگی راوی فردوسی عامل مهمی در ایجاد نمایشی متن اوست.

علاوه بر این، پنهان شدگی راوی در شاهنامه خواننده را روبروی رخدادهای قرار می‌دهد و به این ترتیب، به روایت عینیت می‌بخشد. «عینیت به این معنی است که مؤلف نه تنها باید فردیت خود بلکه باید حضور راوی را نیز پنهان سازد» (مارتین، ۱۳۸۲: ۳۹). این ویژگی به اصل واقع‌نمایی روایت فردوسی نیز یاری می‌رساند؛ اصلی که نظامی از پرداختن دقیق و استادانه به آن ناتوان است.

۲- واقع‌نمایی

خواننده روایت داستانی همواره می‌داند که با یک داستان روبروست و نه با تاریخ صرف و به این جهت هر عنصری که در زنجیره رخدادهای داستان حضوری موجه داشته باشد، باورکردنی است.

رویدادهای داستان بر اساس سازمان‌بندی و نظم مشخصی در ارتباط با هم قرار می‌گیرند. «این سازمان‌بندی در داستان مبتنی است، بر اصل علیت و ترتیب زمانی» (ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۲۵).

در هر دو متن مورد نظر ما، در رویدادهای پیش از شکست دارا و پادشاهی اسکندر بر ایران، اصل علیت، بیش از ترتیب و تقدم زمانی رویدادها توجه خواننده را به خود جلب می‌کند و «هر چند که علیت رابطه تنگاتنگی با زمانمندی دارد» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۸۰). زنجیره‌های علی رویدادها، عامل اصلی سازمان‌بندی داستان تلقی می‌شود. بنابراین، هر صحنه یا رویدادی که خارج از این زنجیره قرار بگیرد، به وحدت و انسجام ساختار داستان لطمه می‌زند و به علاوه، امر غیر واقع‌نما تلقی خواهد شد؛ حتی اگر در عالم واقع اتفاق افتاده باشد. گزاره‌هایی که خواننده غالباً از خواندن آنها صرف نظر می‌کند، بیشتر شرح همین رویدادها و صحنه‌های خارج از سازمان‌بندی داستان است که نقشی در پیشبرد داستان ندارد.

در روایت فردوسی، نظام مبتنی بر علیت در این قسمت متن، به دقت رعایت

شده است. راوی فردوسی تنها وقایعی را روایت می‌کند که وجودشان برای داستان ضروری است و هر وضعیت یا رویدادی حاصل چاره‌ناپذیر شرایط و رویدادهای پیشین است.

این قسمت داستان در روایت نظامی با وقفه‌هایی همراه است که جریان کنش داستان را، بدون هیچ دلیل موجهی، به تأخیر می‌اندازد. چنین عناصری خارج از زنجیره رویدادها و گزاره‌هایی قرار می‌گیرند که برای فضاسازی داستان لازم است و به این دلیل، حذف آنها از داستان به ساختار متن آسیبی نمی‌رساند. سخنان طولانی راوی و شخصیت‌ها، وصف بی‌مورد و زیاده از حد افراد یا جزئیات صحنه‌های رزم و بزم، روایت وقایعی مثل ساختن آینه به وسیله اسکندر و جنگ او با زنگیان و ویران کردن آتشکده‌ها، عناصر خارج از سیر منطقی و طبیعی روایت هستند و غیر ضروری و غیر واقع‌نما تلقی می‌شوند؛ حتی اگر در عالم واقع اتفاق افتاده باشند و هدف راوی، شرح رویدادها بر اساس ترتیب زمانی آنها در عالم واقع باشد؛ زیرا «اینکه آیا رویدادی واقعاً رخ داده یا نه را می‌توان از مسأله کلی روایت‌مندی، یعنی راه‌های اتصال رویدادها از طریق پیوندهای علی و زمانی جدا کرد» (مارتین، ۱۳۸۲: ۴۸).

قسمت دوم هر دو متن، یعنی رویدادهای پس از پادشاهی اسکندر تا مرگ او، شرح جهان‌گشایی و سفرهای پی‌درپی اسکندر است. در این قسمت، سازمان‌بندی عناصر روایت مبتنی بر «نظم زمانی تقویمی و مناسب گزارش سفر است» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۷) و بنابراین، هر عاملی که در سیر خطی و زمانی رویدادها وقفه ایجاد کند و خارج از چارچوب این نظم‌بندی عناصر متن قرار بگیرد، غیر واقع‌نما تلقی خواهد شد.

در روایت نظامی، قسمت دوم داستان نیز از این عوامل خالی نیست. گفت‌وگوی طولانی و البته غیر لازم اسکندر با فیلسوفان، که در اقبالنامه آمده است، از این موارد است؛ همچنین وصف مجلس شادخواری اسکندر با نوشابه یا کنیز چینی

و صحنه‌های طولانی جنگ اسکندر با رومیان، مناظره نقاشان چینی و رومی، شرح هفت روایت درباره لقب ذوالقرنین و... موارد دیگری از این عناصر زائد یا خارج از سیر طبیعی داستان است.

این قسمت از روایت، در شاهنامه نیز مبتنی بر سیر خطی و زمانی رویدادهاست؛ با این تفاوت که در روایت فردوسی، سفرنامه اسکندر در نهایت ایجاز روایت شده است و عناصر خارج از متن در آن دیده نمی‌شود. مقایسه دو متن در چهار مورد زیر تفاوت‌های معنی‌داری را نشان می‌دهد:

۲-۱. گفت‌وگوها

«نقش اصلی گفت‌وگو، اطلاع‌رسانی و ترکیب شخصیت با عمل است» (بیشاپ، ۱۳۷۴: ۳۹۰). همچنین «استفاده از گفت‌وگوی اشخاص داستان برای پرداخت صحنه، شیوه بسیار مناسب و مؤثری است» (یونسی، ۱۳۶۵: ۳۹۰). بنابراین، تمام گفت‌وگوهایی که بی‌هدف و یا تنها برای نشان دادن قدرت سخنوری راوی و یا توانایی او در آفرینش زیبایی‌های ادبی در یک متن روایت می‌شود، غیر واقع‌نما تلقی خواهد شد. این نوع گفت‌وگوها، غالباً طولانی و خسته‌کننده هستند و «از بار نمایشی داستان می‌کاهند» (بیشاپ، ۱۳۷۴: ۷۰) و کنش داستانی را به تأخیر می‌اندازند.

در هر دو روایت، از گفت‌وگو، بیشتر برای بیان نگرش و یا کنش اشخاص داستان استفاده شده است؛ اما گفت‌وگوها در روایت نظامی، بدون اینکه حاوی اطلاعات جدیدی باشند، بسیار طولانی‌تر از شاهنامه هستند؛ به عنوان مثال: گفته‌های اسکندر در هنگام مرگ، در شاهنامه تنها در سه بیت روایت شده؛^۷ در حالی که راوی اقبالنامه، همین مضمون را، بدون هیچ اطلاعات تازه‌ای، در ۶۷ بیت روایت کرده است.^۸

اگر نامه‌ها را شکل دیگری از بیان مستقیم گفته‌های شخصیت‌ها بدانیم، باز هم

اطناب بی دلیل، مشخصه اصلی روایت نظامی است؛ مثلاً، راوی شاهنامه وصیت نامه اسکندر را - خطاب به مادرش - در ۳۴ بیت روایت کرده و نظامی همین نامه را در ۶۹ بیت آورده است. نکته جالب اینجاست که نامه درج شده در شاهنامه، بار اطلاعاتی بیشتری نسبت به روایت اقبالنامه دارد.

اینطور به نظر می رسد که گفت و گوها و به خصوص نامه ها، مجال مناسبی برای نظامی فراهم آورده اند تا توانایی خود را در آفریدن تک بیت های هنرمندانه نشان دهد؛ ابیاتی مانند:

به عزلت نشینان صحرای درد به ناخن کبودان سرمای درد...
(اقبال نامه، ۱۳۶۳: ۲۵۴)

که در ۳۳ بیت از نامه اسکندر به مادرش تکرار شده، ممکن است، حس زیباشناسی گروهی از مخاطبان همیشگی شعر و نظم فارسی را برانگیزد؛ اما برای مخاطب ادبیات داستانی، حاصلی جز خستگی نخواهد داشت.

در روایت نظامی از گفت و گو برای پرداخت صحنه استفاده نشده است؛ اما در روایت فردوسی گاه به چنین گفت و گوهایی بر می خوریم. یک مورد از این نوع پرداخت صحنه در شاهنامه، قسمتی از داستان قیدافه است که وی حریر منقش به تصویر اسکندر را به او نشان می دهد:

سکندر چو دید آن بخایید لب برو تیره شد روز چون تیره شب
چنین گفت بی خنجری در نهان مبادا که باشد کس اندر جهان
بدو گفت قیدافه گر خنجرت حمایل بدی پیش من بر برت
نه نیروت بودی نه شمشیر تیز نه جای نبرد و نه راه گریز
(شاهنامه، ۱۹۶۸: ۵۳)

این چهار بیت، صحنه حضور اسکندر در بارگاه قیدافه را بروشنی تصویر می کند. اسکندر در حضور قیدافه است، مسلح نیست، غافلگیر شده است و راه گریزی ندارد و در

عوض، قیدافه از موضع قدرت با او روبرو می‌شود. همین صحنه در داستان نظامی چنین روایت شده است:

بعینه در او صورت خویش دید	دلالت به دست بداندیش دید
ستیزه در آن کار نامد صواب	فرماند یک با دگر در جواب
بترسید و شد رنگ رویش چو گاه	به دارای خود برد خود را پناه

(شرفنامه، ۱۳۶۳: ۲۸۷)

در اینجا، راوی به صورت مستقیم ترس و ناچاری اسکندر و قدرت نوشابه (قیدافه) را روایت می‌کند. در مقایسه با این شکل روایت، روایت شاهنامه نمایشی‌تر است و بعلاوه، یکنواختی روایت پیوسته دانای کل را نیز ندارد.

۲ - ۲. انتقال

منظور از انتقال در داستان، «گذر از یک مکان، یک حالت، یک مرحله از تحول و یک نوع به مکان، حالت، تحول و نوعی دیگر است. از انتقال برای تغییر زاویه دید، مکان، زمان و لحن استفاده می‌شود» (بیشاپ، ۱۳۷۴: ۴۵). «آسان‌ترین نوع انتقال، البته به سادگی با خالی گذاردن یک سطر و فاصله بیشتر گذاشتن در سر سطر بعدی حاصل می‌شود» (جوینس، ۱۳۷۷: ۱۲۲)؛ اما استفاده از توصیف‌های فشرده و موجز نیز در غالب روایت‌های داستانی، نقشی انکارناپذیر دارد.

راویان هر دو متن، از شیوه فاصله‌گذاری بین دو قسمت استفاده کرده‌اند اما در روایت نظامی فاصله بین دو قسمت روایت با انتقال مکانی همراه نیست و راوی پس از پایان یک قسمت، مرکز توجه خود را تغییر نمی‌دهد؛ به همین دلیل تقریباً در تمام روایت، کانون دید او بر اسکندر، بارگاه و اعمال او متمرکز است. به عبارت دیگر، راوی در روایت نظامی، مثل دوربینی عمل می‌کند که فقط به دنبال یکی از شخصیت‌های داستان است و رویدادها و کنش‌ها را تنها در صورت حضور این شخصیت ثبت می‌کند.

در روایت فردوسی، در مواردی فاصله گذاری با تغییر مکان همراه است. دو داستان مشترک دو متن، داستان‌های کید و قیدافه، از این جمله‌اند. در این داستان‌ها، راوی شاهنامه جایگاهی را که از آنجا به رویدادها نگاه می‌کند، تغییر می‌دهد و مثل دوربینی که شخصیت‌های مختلف داستان را دنبال می‌کند، از اردوی اسکندر به قصر کید یا قیدافه می‌رود و ادامه داستان را در مکانی متفاوت روایت می‌کند. استفاده از این شیوه، جنبه نمایشی روایت شاهنامه را، نسبت به روایت نظامی، تقویت کرده متن را از حالت یکنواختی خارج می‌کند.

روش دیگری که هر دو راوی از آن برای انتقال در داستان بهره برده‌اند، انتقال یک عنصر مادی، اغلب یک فرد یا نامه، از مکانی به مکان دیگر است؛^۹ اما از آنجا که راوی روایت نظامی، کمتر جایگاه خود را تغییر می‌دهد، انتقال مکانی در داستان او بسیار کمتر از داستان فردوسی است.

در داستان نظامی، انتقال زمانی بیش از انتقال در مکان اتفاق می‌افتد. در ابیاتی که گذر زمان را توصیف می‌کنند، نظامی تمام هنر شاعری خود را به کار می‌گیرد تا تصاویری زیبا خلق کند^{۱۰} و صرف نظر از مواردی معدود، دقت نظر نظامی در تناسب تصاویر با رویدادها و صحنه‌های داستان بسیار جالب توجه است.

فردوسی نیز از توصیف‌های موجز و متناسب با کلیت متن، برای انتقال داستان در زمان و مکان بهره برده است؛ اما انتقال زمانی در روایت او بسیار کمتر از نظامی است. در همین تعداد نیز فردوسی از عبارتهایی مثل شب آمد، چو یک ماه بگذشت و... زیاد استفاده کرده است. این نوع عبارتهای، به صورت مستقیم گذر زمان را نشان می‌دهند و چون فاقد تشخیص هنری هستند، توجه خواننده را به خود جلب نمی‌کنند.

این سبک نشان دادن گذر زمان، کاملاً هماهنگ با نیت راوی داستان‌های مبتنی بر کنش، مثل روایت فردوسی است که می‌کوشد تا توجه مخاطب را به کلیت متن و سیر طبیعی رویدادها و حوادث جلب کند.

۲-۳. توصیف

عامل مهم دیگری که باعث تمایز شیوه‌های روایتگری در دو روایت می‌شود، توصیف است. توصیف، فضا و اشخاص داستان را برای خواننده باورپذیر می‌سازد، وضعیت و جزئیات محیط را شرح می‌دهد و یکی از راه‌های مؤثر و رایج برای انتقال زمان و مکان در داستان است.

توصیف نیز، مثل دیگر عناصر داستان، باید در خدمت متن باشد و در غیر این صورت، به عنوان عاملی زائد و تحمیل شده بر متن، به انسجام روایت لطمه می‌زند و بخصوص در آثاری که توجه مخاطب بیشتر معطوف به کنش است، خواننده از خواندن آن صرف‌نظر خواهد کرد؛ حتی اگر به خودی خود گزاره ادبی زیبا و قابل توجهی باشد.

توصیف در هر دو روایت مورد نظر ما، ارزش و جایگاهی ویژه دارد؛ با این تفاوت که در شاهنامه، توصیف‌ها غالباً موجز و لازم هستند؛ اما نظامی گاه چنان مجذوب نفس عمل توصیف می‌شود که وصف، هدف نهایی سخن او محسوب می‌شود و در این حالت، غالباً توصیف‌های روایت او چنان طولانی و خسته کننده است که ناخواننده باقی می‌ماند؛ به عنوان مثال: در شاهنامه، وصف قیدافه (نوشابه) در هفت بیت و از دیدگاه ملک مصر روایت شده است؛ اما راوی شرفنامه به طور مستقیم و در ۶۳ بیت، همین شخصیت را توصیف می‌کند؛ این در حالی است که وصف او حاوی اطلاعات بیشتری نیست و بعضی بیت‌ها تکرار صفت واحد با الفاظ متفاوت هستند.

فضاسازی و بخصوص وصف صحنه‌های نبرد نیز در روایت فردوسی با همین ایجاز همراه است؛ در حالی که، نظامی از آفریدن صحنه‌ها و کنش‌های مؤثر رزم ناتوان است. دقت نظر در صحنه‌های طولانی جنگ اسکندر با روسیان، شاهد خوبی بر این مدعاست. نظامی شاعر بزم است و شاید به همین دلیل از هر فرصتی برای توصیف صحنه‌های بزم و شادخواری استفاده می‌کند؛ صحنه‌هایی که علی‌رغم زیبایی‌های ادبی و تصویری درخورشان، در فضای حماسه زائد به نظر می‌رسند و به دلیل عدم تناسب با نوع ادبی اثر، غیر واقع‌نما تلقی می‌شوند.

۲ - ۴. مطابقت با قواعد ژانر

هنگام صحبت درباره واقع‌نمایی یک متن، باید دید که آیا واقعیت متن با قاعده‌های ژانر ادبی، که متن در چارچوب آن جای گرفته است، خوانا هست یا نه؟ بنابراین، واقعیت متن‌های مورد بررسی ما، در گرو مطابقت هر روایت با قواعدی است که ژانر حماسه با توجه به آنها تعریف می‌شود.

در تعریف حماسه آورده‌اند که حماسه در اصطلاح «نوعی از اشعار وصفی است که مبتنی بر توصیف اعمال پهلوانی و مردانگی‌ها و افتخارات و بزرگی‌های قومی یا فردی باشد» (صفا، ۱۳۶۳: ۳). این تعریف را می‌توان با برشمردن خصوصیات حماسه کامل کرد:^{۱۱}

الف- «قهرمان حماسه، قهرمانی قومی و نژادی و ملی است. این پهلوان غالباً از نیرویی مافوق طبیعی برخوردار است و در هر بخش از زندگی خود با یک ضد قهرمان مواجه است» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۵۹-۵۸). مخاطب حماسه، معمولاً برای ارزش‌گذاری، معیاری جز رشادت‌های پهلوان و نیز ارزش‌های اجتماعی حاکم بر کلیت حماسه ندارد؛ به عنوان مثال: مخاطب حماسه ایرانی، صفاتی مثل ظلم یا شاه‌کشی را برای قهرمان ضد ارزش تلقی می‌کند و شاعر حماسه با اشراف بر صفاتی از این دست، مرز میان قهرمان و ضد قهرمان را بروشنی ترسیم می‌کند.

در روایت فردوسی از داستان اسکندر، معیارهای قومی برای ارزش‌گذاری بر رویدادها و اشخاص به دقت رعایت شده است؛ به عنوان مثال: اسکندر از توطئه سرهنگان دارا بی‌خبر است و به محض اینکه خیر کشته شدن دارا را می‌شنود، بر بالین او حاضر می‌شود و دستور اعدام و سنگسار قاتلان دارا را صادر می‌کند.

این رویداد در شرفنامه هم روایت شده است؛ با این تفاوت که طبق روایت نظامی، اسکندر پیشاپیش از قصد سرهنگان دارا مطلع است و حتی به آنها وعده مال و جاه داده است. کنش‌هایی نظیر این و یا ویرانی آتشکده‌ها به دست اسکندر و نیز تأکید نظامی بر حالت‌هایی نظیر غیر ایرانی بودن نسب اسکندر، کافی است تا در نظر مخاطب حماسه ایرانی، اسکندر ضد قهرمان تلقی شود. تلاش‌های بعدی نظامی (مثل شرح زیارت مکه و مسلمان شدن اسکندر) نیز نمی‌تواند از او قهرمان بسازد. در حماسه ایرانی این نوع صفات، معیار ارزش‌گذاری شخصیت نیست؛ بنابراین، شرح چنین رخدادهایی متن را واقع‌نما جلوه نمی‌دهد؛ بلکه در واقعیت اصل رویدادها نیز تردید ایجاد می‌کند، حتی اگر از لحاظ تاریخی سندیت داشته باشد.

ب- آثار حماسی دربرگیرنده شرح جنگ‌ها و رشادت‌ها هستند. شاعر حماسه، برای روایت تأثیرگذار این صحنه‌ها، از زبانی بدوی و خشن استفاده می‌کند. کاربرد واژگان حماسی، اجتناب از به‌کاربردن مفرط آرایه‌های ادبی و استفاده از شیوه‌هایی مثل اغراق و تشبیهات حماسی از مهم‌ترین ویژگی‌های این زبان است.

فردوسی به شکلی طبیعی از زبان حماسه استفاده می‌کند؛ اما سعی نظامی برای به‌کارگیری زبان حماسی، در همه موارد با توفیق همراه نیست. وصف طولانی و بی‌مورد صحنه‌های بزم،^{۱۲} به ناچار زبان روایت او را با عناصر غیر حماسی آمیخته می‌کند. در روایت او صحنه‌های طولانی رزم نیز از ضعف در کاربرد زبان حماسی

بی‌نصیب نمانده‌اند تا جایی که بسیاری از این صحنه‌ها و رویدادها بیشتر به کاریکاتور شبیه‌اند تا به رویدادهای جدی و سترگ حماسه، بیت‌هایی مانند:

به زنبوره تیر زنبور نیش شده آهن و سنگ را روی ریش!
(شرفنامه، ۱۳۶۳: ۱۲)

کمان کج ابرو به مژگان تیر ز پستان جوشن برآورده شیر!
(همان، ۱۲۱)

تذروان رومی و زاغان زنگ شده سینه باز یعنی دو رنگ!
(همان، ۱۲۵)

از آنجا که با روح حماسه و زبان حماسی سازگار نیستند، با واقعیت متن نیز در تضادند.^{۱۳}

ج - حماسه معمولاً به رویدادهایی اشاره می‌کند که از شاعر و مخاطبان فاصله زمانی دارد، زبانی یک شکل را ارائه می‌کند که اعضای جامعه‌ای یک شکل و واجد نظم پایگانی به کار می‌گیرند» (مارتین، ۱۳۸۲: ۳۲). داستان اسکندر در هر دو روایت مورد نظر ما چنین داستانی است.

داستانی که در گذشته‌ای دور از زمان شاعر و مخاطبانش اتفاق افتاده است اما نکته مهم‌تر در هر دو روایت، استفاده از زبان یک شکل و فخیم است که همه شخصیت‌های داستان و راوی نیز از آن استفاده می‌کنند.

حماسه، عرصه دلآوری‌ها و رشادت‌های پهلوانانی است که تنها در دنیای متن زندگی می‌کنند. این دنیا، دنیای مسطح است که در آن تفاوت شخصیت‌ها، به طرزی بارز و دقیق، در دو سطح دوست و دشمن و قهرمان و ضد قهرمان تعریف می‌شود و تفاوت‌های زبانی، نژادی و طبقاتی عملاً نادیده گرفته می‌شود. بنابراین مخاطب حماسه هرگز با پرسش‌هایی از این قبیل روبرو نیست که چگونه ممکن است یک پهلوان ایرانی، روسی، رومی یا زنگی در مقابل یکدیگر بایستند، حرف بزنند و رجزخوانی کنند؟ و...

فردوسی، شاعر حماسه است و خود را ملزم نمی‌داند که پیشاپیش به این گونه پرسش‌ها پاسخ دهد؛ اما نظامی در جای جای روایت خود می‌کوشد تا با یادآوری

این نوع تفاوت‌ها و یا توجیه آنها، روایت خود را واقعی جلوه دهد؛ به عنوان مثال: در بیت زیر، اختلاف زبانی دو پهلوانی را که در مقابل هم رجز می‌خوانند، برجسته می‌کند:

بسی خویشان را به (زبان) زنگی ستود که سوزان‌تر از آتشم زیر دود^{۱۴}
(شرفنامه، ۱۳۶۳: ۱۲۱)

پرداختن به موضوعاتی از این قبیل، در کلیت حماسه و نیز روایت داستانی، ضرورتی ندارد؛ چون ذهن مخاطب با منطق قواعد حاکم بر نوع ادبی، واقعیت متن را محک می‌زند و نه با منطق معمول جهان خارج از متن.

به همین دلیل است که مخاطب حماسه، حیوانات و گیاهان جادویی و موجودات عجیب‌الخلقه را در متن، غیر واقعی تلقی نمی‌کند. اینها به سادگی وجود دارند؛ چون در دنیای متن حضور دارند و چون راوی داستان، شاعر حماسه، آنها را توصیف و روایت می‌کند.^{۱۵}

شاعر حماسه می‌داند که ارجاع اثر به دنیای خارج از متن، کمکی به واقع‌نمایی اثر نمی‌کند بلکه واقعیت متن، حاصل استفاده از فن است. فردوسی به شکلی طبیعی و به دور از اغراق از این فن استفاده می‌کند. با وجود اینکه داستان او روایت بازخلاقانه تاریخ است، تنها آنچه را که به کار نقل داستان می‌آید، روایت می‌کند و در مقام شاعر حماسه، به تاریخ و اختلاف نظر راویان تاریخ درباره رویدادهای بی‌اعتناست؛ اما ناتوانی نظامی در کاربرد فن حماسه‌سرایی، باعث شده است تا او از شیوه‌هایی استفاده کند که راویان تاریخ، برای مستندسازی متن، از آنها بهره می‌برند. یعنی ارجاع متن به واقعیت جهان عینی و یا منابع و افراد موثق.

گزینش و شرح رویدادهایی که در پیشبرد داستان نقشی ایفا نمی‌کنند، اشاره به اختلاف نظر مورخان درباره موضوعی واحد و نیز ابیاتی نظیر:

گزارشگر رازهای نهفت ز تاریخ دهقان چنین بازگفت

که ۵۹ بار در روایت او تکرار شده است ۱۶، نمودهایی از به کار گرفتن شیوه‌های روایت تاریخ در داستان نظامی هستند که روایت او را در حد فاصل یک روایت داستانی و تاریخ روایی نگاه می‌دارند.

نتیجه‌گیری

دو روایت فردوسی و نظامی از داستان اسکندر، دو روایت داستانی از نوع حماسه هستند. راویان هر دو متن، برای واقع‌نمایی اثر از شیوه‌های مشترکی سود می‌برند و در عین حال، چگونگی استفاده از این شیوه‌ها، عامل تفاوت دو روایت است و میزان توفیق هر راوی را در روایت کردن داستان نشان می‌دهد.

راوی و دیدگاهی که او برای روایت انتخاب کرده است، یکی از عوامل مهم تفاوت دو متن است. روایت نظامی، از دیدگاه دانای کل مطلق روایت می‌شود و راوی در بسیاری از موارد، مستقیماً با خواننده حرف می‌زند؛ اما روایت فردوسی از دیدگاه دانای کل خنثی روایت می‌شود و راوی در بیشتر صحنه‌ها، تنها گزارشگر بی‌طرف رویدادهاست. این ویژگی، جنبه نمایشی قوی‌تری به روایت فردوسی می‌دهد.

در روایت نظامی رویدادها و صحنه‌هایی وجود دارند که خارج از سازمان‌بندی علی و زمانی متن قرار می‌گیرند و به واقع‌نمایی اثر لطمه می‌زنند؛ اما در روایت فردوسی چنین ضعفی وجود ندارد.

هر دو راوی از شیوه‌های مشترکی برای واقع‌نمایی متن استفاده کرده‌اند. این شیوه‌ها در موارد زیر مورد بررسی قرار گرفته‌اند:

۱- گفت‌وگوها و توصیف‌ها: در شرفنامه و اقبالنامه، بسیار طولانی‌تر از شاهنامه

هستند؛ در حالی که بار اطلاعاتی و نمایشی آنها در اثر فردوسی بیشتر است.

۲- انتقال‌ها: در شاهنامه انتقال‌های مکانی بیش از انتقال‌های زمانی دیده

می‌شود و در روایت نظامی از انتقال‌های زمانی بیشتر استفاده شده است. این تفاوت، روایت فردوسی را جاندارتر و نمایشی‌تر ساخته است.

۳- اثر فردوسی مطابقت بیشتری با قواعد ژانر حماسه دارد.

با توجه به موارد یاد شده، جنبه واقع‌نمایی شاهنامه بیشتر از روایت نظامی است و روایت شاهنامه به پیش نمونه روایت داستانی بسیار نزدیک‌تر است؛ در حالی که، روایت نظامی در مواردی از شیوه‌های روایتگری تاریخ استفاده کرده است و فاصله بیشتری با روایت داستانی صرف دارد.

پی‌نوشتها

- ۱- ارش کوتاه و زلف و گردن دراز
زنج ساده و غبغب آویخته
لبی چون شکر خال با او به راز
گلابی به هر چشمی انگیخته
(شرفنامه، ۲۵۴، ب ۱۴، ۱۳)
- ۲- قوی رای و روشندل و نغزگوی
فرشته منش بلکه فرزانه خوی
(همان، ۲۷۷، بیت ۱۰)
- ۳- جهان گرچه زیر کمند آمدش
نکرد آنچه نادپسند آمدش
(همان، ۲۷۰، ب ۱۲)
- ۴- دل شاه روم از پی آن عروس
به شورش درافتاد چون زنگ روس
(همان، ۲۵۲، ب ۷)

۵- به عنوان مثال نگاه کنید به شرح مهمان کردن خاقان چین اسکندر را (شرفنامه، ص: ۴۱۸-۴۰۷).

۶- هر پی‌رفت از لحاظ ساختاری معادل یک جمله مرکب است؛ یک حکایت کوچک که با حالت یا وضعیتی آغاز می‌شود و با به وجود آمدن حالت یا وضعیتی متفاوت با قبل به پایان می‌رسد. هر داستانی معمولاً از بیش از یک پی‌رفت تشکیل شده است.

۷- چنین گفت قیصر به آوای نرم
که ترسنده باشید و با رای و شرم

ز اندرز من سر به سر مگذرید
 پس از من شما را همین است کار
 چو خواهید کز جان و تن برخوردار
 نه با من همی بد کند روزگار
 (شاهنامه، ۱۹۶۸: ۱۰۶)

۸- شرفنامه، ص: ۲۴۷-۲۳۸.

۹- یکی نامه بنوشت نزدیک کید
 چو نامه بر کید هندی رسید
 فرستاده آمد به کردار باد
 چو شیری که ارغنده گردد به صید
 فرستاده پادشاه را بدید
 بیاراست بر سان باغ بهشت
 بگفت آنچه بشنید و پاسخ بداد
 (همان، ۱۹)

۱۰- مثل: دگر روز کاین روی شسته ترنج
 چو ریحانیان سر برون زد ز کنج و...

۱۱- فقط به مواردی اشاره می شود که بر اساس آنها می توان دو روایت را از نظر شیوه های حماسه سرایی مقایسه کرد.

۱۲- به عنوان مثال نگاه کنید به صحنه های: نشاط کردن اسکندر با کنیزک چینی (۱۳۸ بیت)، شرفنامه، (صص: ۴۹۸-۴۸۶) و بزم اسکندر با نوشابه (۸۱ بیت)، همان، (صص ۳۰۸-۳۰۰).

۱۳- ابیاتی نظیر آنچه نظامی در وصف صحنه های رزم آورده است در شاهنامه دیده نمی شود.

۱۴- همان، (صص ۱۰۱: بیت ۷ و ۱۰۶: بیت ۶ و ۲۴۹: بیت ۳ و...)

۱۵- در روایت فردوسی گیاه اسکندروس و موجوداتی نظیر اژدها، مرغان سخنگو، نرم پایان و... ناظر بر این ویژگی حماسه هستند.

۱۶- بیت هایی نظیر این در شاهنامه تنها در دو مورد، در آغاز داستان های داراب و کید هندی دیده می شود.

منابع

۱- آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰). **روایت در فرهنگ عامیانه**، رسانه و زندگی روزمره، ترجمه محمد رضا لیراوی، تهران: سروش.

- ۲- احمدی، بابک. (۱۳۷۵). **درس های فلسفه هنر**، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم.
- ۳- _____ . (۱۳۷۰). **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز.
- ۴- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). **دستور زبان داستان**، اصفهان: نشر فردا.
- ۵- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگاه.
- ۶- ایگلتون، تری. (۱۳۶۸). **پیش درآمدی بر نظریه ادبی**، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
- ۷- ایوتادیه، ژان. (۱۳۷۸). **نقد ادبی در قرن بیستم**، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر.
- ۸- برنتس، هانس. (۱۳۸۴). **مبانی نظریه ادبی**، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.
- ۹- بیشاپ، لئونارد. (۱۳۷۴). **درس هایی درباره داستان نویسی**، ترجمه محسن سلیمانی، تهران: نشر زلال.
- ۱۰- تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۹). **بوطیقای ساختارگرا**، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگاه.
- ۱۱- تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۷). **منطق گفتگویی میخائیل باختین**، ترجمه داریوش کریمی، تهران: نشر مرکز.
- ۱۲- جویس، کارول اوتس و دیگران. (۱۳۷۷). **فنون آموزش داستان کوتاه**، ترجمه رضافرد، تهران: امیرکبیر.
- ۱۳- ریکور، پل. (۱۳۷۸). **زمان و حکایت**، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر.
- ۱۴- ریما مکاریک، ایرنا. (۱۳۸۳). **دانش نامه نظریه های ادبی معاصر**، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگاه.
- ۱۵- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). **انواع ادبی**، تهران: فردوس.

- ۱۶ - صفا، ذبیح الله. (۱۳۶۳). **حماسه سرایی در ایران**، تهران: امیر کبیر، چاپ چهارم.
- ۱۷ - فردوسی، ابوالقاسم. (۱۹۶۸ میلادی). **شاهنامه**، تصحیح م. ن. عثمانوف، مسکو: آکادمی علوم شوروی.
- ۱۸ - قره باغی، علی اصغر. (۱۳۸۳). «چند صدایی»، ماهنامه گلستانه، شماره ۶۱: صص ۲۹-۳۲.
- ۱۹ - کالر، جاناتان. (۱۳۸۲). **نظریه ادبی**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.
- ۲۰ - یاکوبسن، رومن و دیگران. (۱۳۸۵). **نظریه ادبیات**، ترجمه عاطفه طاهایی، تهران: نشر اختران.
- ۲۱ - گرین، کیت و لیهان، جیل. (۱۳۸۳). **درس نامه نظریه و نقد ادبی**، ترجمه گروه مترجمان، تهران: روزنگار.
- ۲۲ - مارتین، والاس. (۱۳۸۲). **نظریه های روایت**، ترجمه محمد شهباء، تهران: هرمس.
- ۲۳ - محمدی، محمد هادی. (۱۳۷۸). **روش شناسی نقد ادبیات کودکان**، تهران: سروش.
- ۲۴ - نظامی گنجوی. (۱۳۶۳). **سبعه نظامی**، جلد سوم شامل شرفنامه و اقبالنامه، تصحیح حسن وحید دستگردی، تهران: علمی، چاپ دوم.
- ۲۵ - یونسی، ابراهیم. (۱۳۶۵). **هنر داستان نویسی**، تهران: سهروردی.