The Scientific Quarterly Literary Discourse Analysis Vol. 2. Issue 2

Research Paper

Narrative Interaction in Ferdowsi's Shahnameh with Emphasis on Mythological and Epic Sections (A Discourse Analysis)

Esmaiel Tajbakhsh
Professor of Persian language and literature department of Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran. **(e.tag37@yahoo.com)**

Najmeh Nasiripanbechouleh
PhD student of Persian language and literature at Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran. (Corresponding Author) **(naj.nasiri51@gmail.com)**

10.22034/lda.2024.141970.1023

Received: August,20, 2024
Accepted: September,20, 2024
Available online: September,20, 2024

Keywords:
Narrative discourse, Shahnameh, Ferdowsi, author, narrator, narrative audience, reader.

Abstract
Ferdowsi's Shahnameh is one of the literary-narrative works of Persian literature that has established itself as an enduring masterpiece across historical periods. This literary-narrative work employs various elements to convey its concepts and seeks to engage the reader through them. The narrative interaction in Ferdowsi's Shahnameh has its own distinct patterns and characteristics, chosen by its creator based on the specific theme or matter being represented. This study, using a descriptive-analytical method, aims to elucidate the narrative interaction in Ferdowsi's Shahnameh, focusing on its mythical and epic sections, and offers a discursive reading of it. The research findings indicate that Ferdowsi should not be regarded as the primary or foundational narrator of the Shahnameh. Instead, he should be considered a proxy narrator who, relying on pre-existing narratives, has crafted the Shahnameh while ensuring its coherence and unity. His ability to intervene and interpret narrative segments is clearly evident in the form of narrative disruption, and at times, he explicitly addresses his audience, articulating the intended narrative discourse.

فصلنامه علمی تحلیل گفتمان ادبی

دوره ۲، شماره۲، تابستان۱۴۰۳

مقاله پژوهشی

تعامل روایی در شاهنامهٔ فردوسی با تکیه بر بخش‌های اسطوره‌ای و حماسی (تحلیلی گفتمانی)

اسماعیل تاجبخش

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران. **(e.tag37@yahoo.com)**

نجمه نصیری پنبه‌چوله (نویسنده مسؤول)

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.

(naj.nasiri51@gmail.com)

10.22034/lda.2024.141970.1023

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۵/۳۰

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۶/۳۰

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۶/۳۰

چکیده

شاهنامهٔ فردوسی یکی از آثار ادبی - روایی زبان فارسی است که در طول دوره‌های تاریخی، خود را به عنوان یک اثر ماندگار تثبیت کرده است. این اثر ادبی روایی از عناصری برای انتقال مفاهیم خود بهره برده است و از طریق آن‌ها سعی می‌کند با خواننده تعامل برقرار کند. تعامل روایی در شاهنامهٔ فردوسی، الگوها و شاخصه‌های خاص خود را دارد که بسته به موضوع و امر خاصی که بازنمایی می‌کند از سوی خالق آن انتخاب شده است. این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی در پی تبیین تعامل روایی در شاهنامهٔ فردوسی با تکیه بر بخش‌های اسطوره‌ای و حماسی است و قرائتی گفتمانی از آن ارائه می‌دهد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد: فردوسی را نباید به عنوان راوی اصلی و بنیادی شاهنامه دانست. فردوسی را باید در مقام راوی نیابتی در نظر گرفت که با تکیه بر روایت‌های پیش از خود به روایت شاهنامه و انسجام و وحدت‌بخشی آن دست زده است. قدرت دخل و تصرّف او در اظهارگری و تفسیرگری پاره‌های روایتی در قالب شکست روایی کاملاً مشهود است و گاهی به صورت واضح و روشن، خطاب به روایت‌شنو خود، گفتمان روایی مد نظر خود را بیان می‌کند.

واژه‌های کلیدی:
گفتمان روایی، شاهنامه، فردوسی، نویسنده، راوی، روایت‌شنو، خواننده.

استناد: تاجبخش، اسماعیل و نجمه نصیری پنبه‌چوله. (۱۴۰۳). «تعامل روایی در شاهنامهٔ فردوسی با تکیه بر بخش‌های اسطوره‌ای و حماسی (تحلیلی گفتمانی)»، نشریهٔ *تحلیل گفتمان ادبی*، ۲ (۲)، ۴۴-۲۵.

۱. مقدّمه و بیان مسأله

هر روایتی از عناصری تشکیل شده است که از خلال آن، معنا و مفهوم خالق آن به خواننده، مخاطب و روایت‌شنو انتقال پیدا می‌کند. شاهنامهٔ فردوسی که در طول تاریخ ادبی به عنوان یک اثر حماسی جایگاه خود را تثبیت کرده است در قالبی روایی به بیان اسطوره، حماسه و تاریخ می‌پردازد. فردوسی در مقام راوی اصلی داستان با تکیه بر ترفندهایی روایی به انتقال مفاهیم می‌پردازد. یکی از عناصر روایی که در شاهنامه نیز حائز اهمیت است، راوی و چگونگی تعامل او با خواننده است. «درست همان‌طور که واژه‌ها و قواعد زبان را به کار می‌بریم تا جمله‌هایمان را بسازیم، روایت کردن نیز همواره انتخاب از میان ابزارهای فراوان و از پیش موجودی است که با استفاده از آن‌ها، نیت‌مان را عملی می‌کنیم. یکی از این ابزارها، راوی است» (ابوت، ۱۳۹۷: ۱۳۵). راوی از طریق نویسنده، برساختی از واقعیت را عرضه می‌کند و هدف او از عرضه کردن و نحوهٔ آن عرضه کردن، تأثیر بر خواننده و انتقال مفاهیم به او است. خواننده در سوی دیگر تعامل روایی از خلال شگردهایی که نویسنده برای انتقال مفاهیم برگزیده است به درک و دریافتی از روایت می‌رسد. در این پژوهش به بررسی نحوهٔ تعامل روایی در شاهنامهٔ فردوسی با تکیه بر بخش‌های اسطوره‌ای و حماسی پرداخته می‌شود.

۲. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌هایی در مورد شاهنامهٔ فردوسی با تکیه بر دانش روایت‌شناسی انجام شده است که می‌توان به مقالهٔ «بررسی تعامل دو نظام روایی و گفتمانی در داستان رستم و اسفندیار؛ رویکرد نشانه معناشناختی»، رسالهٔ «تحلیل روایت‌شناختی شاهنامه»، مقالهٔ «ارتباطات غیرکلامی با تکیه بر روایت شاهنامهٔ فردوسی»، «بررسی گفتمان روایی در شاهنامهٔ فردوسی»، «تحلیل ساختاری طرح داستان نوذر بر اساس نظریه‌های ساختارگرایان» و همچنین پژوهش‌های دیگری که جنبهٔ تکمیلی دارند مانند «تناسب رنگ‌ها در صورخیال و هستهٔ روایی شاهنامه» و «تغییرات الگوی روایی منظومه‌های پهلوانی بعد از شاهنامه (با تأکید بر روایت سام‌نامه)» اشاره کرد. هیچکدام از پژوهش‌های مذکور به کشف تعامل روایی و نحوهٔ این تعامل نپرداخته‌اند.

۳. چهارچوب نظری

روایت کردن، شاخصهٔ زندگی انسان است «ما انسان‌ها، هر چیز دیگری هم که باشیم، حیوان قصه‌گوییم» (دبلیو میر، ۱۳۹۹: ۹۹) و «در هر روایتی نیز دست کم یک راوی وجود دارد و این راوی شاید با نشانهٔ من آشکارا مشخص شده باشد یا نشده باشد» (پرینس،

۱۳۹۵: ۱۶). متن ادبی از نشانه‌ها و رمزگان‌هایی تشکیل شده است که نویسنده از طریق راوی با خواننده صحبت می‌کند. نویسنده را نباید با راوی یک دانست «راوی را وسیله، برسازه یا ابزاری در دست نویسنده می‌دانند» (ابوت، ۱۳۹۷: ۱۳۴). نویسنده، گفتمان مورد نظر خود را از طریق راوی در متن کدگذاری می‌کند و خواننده باید به رمزگشایی و تفسیر آن‌ها بپردازد به همین دلیل است که برخی از روایت‌پژوهان به انواع خواننده‌ها قائل هستند مثلاً خوانندهٔ تلویحی «مفهوم مفیدی برای برجسته کردن این موضوع است که هر داستان‌گویی، به روش‌های مختلف، برخی چیزها را دربارهٔ مخاطبش پیشاپیش فرض می‌کند یا می‌پندارد از قبیل سطح دانش خواننده، نگرش‌های او، اخلاقیاتش و...» (تامس، ۱۴۰۱: ۱۳۳). در هر صورت یکی از وظایف خواننده، پر کردن شکاف‌های متن بر اساس نشانه‌هایی است که نویسنده از طریق راوی در متن تعبیه کرده است. باید توجه داشت که تفاوت روایت‌ها در «مرکز بر امور خاص و خاص بودگی تعامل آن‌ها در طول زمان است» (کوری، ۱۳۹۱: ۴۷) و برداشت‌هایی که خواننده‌ها از متن روایی دارند همواره یکسان نیست. خاص بودگی روایت، رمزگان‌های روایی، جایگاه خواننده، دانش خواننده و... همگی در تفسیر و تحلیل روایت، نقش دارند. نکتهٔ دیگری که مهم است آن است که نباید خواننده و روایت‌شنو را یکی دانست. خواننده به هر کسی اطلاق می‌شود که روایت را می‌خواند و درک و برداشت خود از آن را ارائه می‌دهد اما روایت‌شنو، گاهی با ضمیر آشکار «تو» در متن روایت مشخص و گاهی حذف شده است (ر.ک پرینس، ۱۳۹۵: ۲۳). باید دقت داشت که هدف از روایت کردن نیز «ارتباط بین فرستنده و گیرنده است» (برانیگان، ۱۳۹۶: ۲۱۲) که «گاه فرآیند روایتگری را به طور کامل [می‌توان] صورتی از موقعیت ارتباطی دانست» (همان: ۲۱۴).

۴. راوی روایت‌های شاهنامه

یکی از پایه‌های اصلی و اساسی هر روایتی، راوی است. راوی، خود به بخش‌هایی تقسیم می‌شود. در نگاه سنتی و با توجه به علم داستان‌نویسی، راوی بر دو نوع راوی اول شخص و راوی سوم شخص (دانای کُل) طبقه‌بندی می‌شود؛ هرچند در اصطلاح راوی در این تقسیم‌بندی به کار برده نمی‌شود و بیشتر از زاویهٔ دید استفاده می‌شود. زاویهٔ دید اول شخص، ناظر بر شخصیت - راوی است؛ یعنی شخصیتی که در درون داستان قرار دارد و مباحث از دید او روایت می‌شود. این زاویهٔ دید، ویژگی‌ها و مشخصاتی دارد از جمله آنکه محدود است و راوی بر همه چیز آگاه نیست و نمی‌تواند مانند دوربینی از بالا نظاره‌گر همه چیز باشد اما زاویهٔ دید برعکس، نگاهی از بالا دارد و بر همهٔ رخدادها و شخصیت‌ها و

اعمال و کنش آن‌ها آگاه است حتّی تمنّیات و خواسته‌ها و امیال آن‌ها را نیز می‌داند. در دانش روایت‌شناسی نوع دیگری از راوی نیز محل بحث است که در مطالعات سنّتی داستان‌نویسی به آن پرداخته نشده است و آن راوی دوم شخص است. برای نمونه «در رمان *اگر شبی از شبهای زمستان مسافری* اثر **ایتالو کالوینو** با مخاطب قرار دادن خواننده آغاز می‌شود و با توصیف اینکه این خواننده به کتابفروشی می‌شود تا کتاب مورد نظر را خریداری کند، ادامه می‌یابد [...] بسیاری از متونی که روایت دوم شخص دارند از دیدگاه ذهنی شخصیتی نوشته شده‌اند که همان فردی است که در روایت، **تو** خطاب می‌شود اما در این گونه روایت‌ها، راوی یا شنوندهٔ روایت (مخاطب) در متن ظاهر نمی‌شوند» (فلودرنیک، ۱۳۹۹: ۹۴-۹۵). ناگفته نماند این نوع راوی‌ها از اقتضائات دنیای مدرن است و در روایت‌های سنّتی جایگاهی ندارند. همچنین روایت‌شناسان از منظرهای دیگری نیز به تقسیم‌بندی راوی‌ها پرداخته‌اند که عمدهٔ طبقه‌بندی‌ها هرچند با اصطلاح‌ها و عنوان‌های متفاوتی مشخص شده‌اند اما از نظر مفهومی می‌توان آن‌ها را با تسامح یکی دانست. برای نمونه وارن باکلند از راوی بنیادی و راوی نیابتی استفاده می‌کند. راوی بنیادی، «راوی اصلی است یعنی عاملی تلویحی و دانای کُل که بیرون از روایت قرار دارد و رخدادهای درون روایت را کنترل می‌کند. راوی بنیادی یک شخص نیست بلکه دقیقاً یک عامل است؛ عاملی که رخدادها را سازمان می‌دهد و مرتب می‌سازد. فرض بر این است که این عامل در همهٔ روایت‌ها وجود دارد» (باکلند، ۱۴۰۱: ۴۸-۴۹) و راوی نیابتی «راوی فرعی است و در قالب یک شخص در روایت ظهور می‌یابد [...] راوی نیابتی زیر سلطهٔ راوی بنیادیِ بیرون از روایت است» (همان). همین تقسیم‌بندی را فلودرنیک با عنوان مؤلف بیان می‌کند. او قائل بر مؤلف پیشرو (منادی)، اجرایی، اخباری (اظهاری) و مروری است. «مؤلف پیشروی (منادی) در واقع مؤلف متن مرجعی است که تأثیر زیادی بر نگارش متن مورد نظر دارد [...] مؤلف اجرایی، خالق متن است به عبارت دیگر، او کلمات را روی کاغذ می‌نویسد یا آن‌ها را روی صفحه کلید تایپ می‌کند [...] مؤلف اظهاری، فردی است که نامش به عنوان نویسنده روی صفحهٔ عنوان اثر چاپ می‌شود حتّی اگر تأثیری در خلق اثر نداشته است. برخلاف مؤلف اجرایی می‌توان مؤلف اظهاری را به نوعی شبح نویسنده دانست. مؤلف مروری نیز فردی است که مسؤولیت تصحیح متن را بر عهده دارد» (فلودرنیک، ۱۳۹۹: ۵۷-۵۶).

آنچه در مورد این راوی‌ها مهم است، ایجاد فضاهای آگاهی متفاوتی است که در داستان خلق می‌کنند. این آگاهی‌ها برای مخاطب یا خواننده می‌توانند احساس لذت همذات‌پنداری خلق کنند و در نهایت به یک آگاهی مشترک برسند؛ چرا که ایجاد یک آگاهی

مشترک است که خواننده را با یک روایت همگام و همراه می‌کند و در او لذت به وجود می‌آورد.

در شاهنامهٔ فردوسی بنابر نشانه‌های زبانی، می‌توان این راوی‌ها را تفکیک کرد. فردوسی بعد از ذکر شرح حال دقیقی به عنوان پیشگام به نظم در آوردن شاهنامه، ابیاتی می‌آورد که بر اساس آن‌ها می‌توان این راوی‌ها را از هم تفکیک کرد:

دل روشن من چو برگشت ازوی — سوی تخت شاه جهان کرد روی
که این نامه را دست پیش آورم — ز دفتر به گفتار خویش آورم
بپرسیدم از هر کسی بیشمار — بترسیدم از گردش روزگار
مگر خود درنگم نباشد بسی — بباید سپردن به دیگر کسی
و دیگر که گنجم وفادار نیست — همین رنج را کس خریدار نیست...
به شهرم یکی مهربان دوست بود — تو گفتی که با من به یک پوست بود
مرا گفت خوب آمد این رای تو — به نیکی گراید همی پای تو
نبشته من این نامهٔ پهلوی — به پیش تو آرم مگر نغنوی
گشاده زبان و جوانیت هست — سخن گفتن پهلوانیت هست
شو این نامهٔ خسروان بازگوی — بدین جوی نزد مهان آبروی
چو آورد این نامه نزدیک من — برافروخت این جان تاریک من

(فردوسی، ۱۳۸۸: ۵)

در ابیات بالا، فردوسی به صراحت بیان می‌کند که او راوی، روایت‌های گذشته است. بنابراین، در اصل او را نمی‌توان راوی بنیادی دانست. او خالق اثر است؛ یعنی شاهنامه از ذهن و زبان او بیان می‌شود اما مبدأ شکل‌گیری روایت به صورت کامل، او نیست. فردوسی تنها در مقام مؤلف اجرایی متن و گاهی اظهاری متن نمود می‌یابد. راوی بنیادی متن، مجهول و ناشناخته است و در ابیات بالا با نشانهٔ «نامهٔ خسروان» یاد می‌شود. نامهٔ خسروان، اشاره به سرگذشت پیشینیان دارد که این سرنوشت به شکل تاریخی (و البته اینجا اسطوره‌ای و حماسی)، بدون رنگ و لعاب هنری و روایی در دسترس است. فردوسی در مقام راوی نیابتی و مؤلف اجرایی به روایت آن سرگذشت‌ها می‌پردازد. هرچند طبق گفتهٔ باکلند، راوی نیابتی، زیر سلطهٔ راوی بنیادی است اما باید دقت داشت که نقش و جایگاه راوی نیابتی مهم است. برای مثال اگر هر کسی دیگر بجز فردوسی به سرودن شاهنامه همّت می‌گماشت شاید اثر او آن درجه از مقبولیت و پذیرش را پیدا نمی‌کرد و خود را به عنوان یک اثر ادبی روایی که در طول تاریخ مرجعیّت پیدا کرده و استقبال‌های

زیادی از آن شده است، خود را تثبیت نمی‌کرد. در بخش‌های دیگر شاهنامه نیز فردوسی در شکل قاب روایی و با اشاره به پیشینی بودن روایت شاهنامه به نقش خود نیز در خلق آن اشاره می‌کند:

سخنگوی دهقان چه گوید نخست — که نام بزرگی به گیتی که جست
که بود آنکه دیهیم بر سر نهاد — ندارد کس آن روزگاران به یاد
پژوهندهٔ نامهٔ باستان — که از پهلوانان زند داستان
چنین گفت کآیین تخت و کلاه — کیومرث آورد و او بود شاه...

(همان: ۷)

فردوسی با ذکر منبع روایت به نقش خود نیز در شکل‌گیری آن اشاره می‌کند. برخی از شاهنامه پژوهان، معتقدند که «یکی از دشوارترین و پیچیده‌ترین مباحث شاهنامه شناسی، مسئلهٔ منبع یا منابع فردوسی و شیوهٔ استفادهٔ وی از آن‌هاست. اشارهٔ آشکار فردوسی، کمترین تردیدی بر جای نمی‌گذارد که منبع اصلی او، شاهنامهٔ ابومنصوری بوده است؛ اما این که متن مذکور، یگانه مأخذ نظم شاهنامه بوده و یا فردوسی از منبع/ منابع دیگری نیز بهره‌مند شده است، پرسشی است که در بخش نخست مقاله بر پایه چند دلیل عقلی و متنی مورد بررسی قرار گرفته و پس از رسیدن به احتمال تعدّد مآخذ فردوسی، به استناد نمونه‌هایی از مقدمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری و غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم ثعالبی نشان داده شده است که در بحث مفهوم و حدود امانت‌داری فردوسی در سرایش شاهنامه، باید موضوع حذف و انتخاب داستان‌ها و تغییر جزئیات روایات را هم به دیده داشت» (آیدنلو، ۱۳۸۳: ۸۵).

در جای جای شاهنامه، اشاره به منبع روایت، دیده می‌شود:

ز گفتار دهقان یکی داستان — بپیوندم از گفتهٔ باستان

(همان: ۱۷۲)

کنون ای سخنگوی بیدار مغز — یکی داستانی بیارای نغز
سخن چون برابر شود با خرد — روان ساینده رامش برد
کسی را که اندیشه ناخوش بود — بدان ناخوشی رای او گش بود
همی خویشتن را چلیپا کند — به پیش خردمند رسوا کند
ولیکن نبیند کس آهوی خویش — ترا روشن آید همه خوی خویش
اگر داد باید که ماند به جای — بیارای ازین پس به دانا نمای
چو دانا پسندد پسندیده گشت — بجوی تو در آب چون دیده گشت

ز گفتار دهقان کنون داستان تو برخوان و برگوی با راستان
کهن گشته این داستان‌ها ز من همی نو شود بر سر انجمن
اگر زندگانی بد دیرباز برین ویرن خرّم بمانم دراز
یکی میوه‌داری بماند ز من که نازد همی بار او بر چمن
از آن پس که بنمود پنجاه و هشت به سر بر فراوان شگفتی گذشت
همی آز کمتر نگردد به سال همی روز جوید به تقویم و فال
چه گفته است آن موبد پیش رو که هرگز نگردد کهن گشته نو
تو چندان که گویی سخنگوی باش خردمند باش و جهانجوی باش
چو رفتی سروکار با ایزد است اگر نیک باشدت جای ار بدست
نگر تا چه کاری همان بدروی سخن هر چه گویی همان بشنوی
درشتی ز کس نشنود نرم‌گوی بجز نیکویی در زمانه مجوی
بگفتار دهقان کنون باز گرد نگر تا چه گوید سراینده مرد

(همان: ۲۰۲-۲۰۱)

نقش فردوسی در خلق روایت شاهنامه، فقط به یک راوی نیابتی قابل تقلیل نیست. حضور فردوسی در پاره‌های روایتی بخصوص در آغاز و انجام آن‌ها و گاهی نیز در میانهٔ روایت و به اقتضای رخدادهای شکل گرفته، جنبهٔ تفسیری نیز پیدا می‌کند و همانگونه که در ابیات بالا مشخص و روشن است او ابتدا، منشأ و مبدأ روایت خود را به دهقان دانا نسبت می‌دهد و سپس به نقش و جایگاه خود در مقام راوی برسازندهٔ روایت، گوشزد می‌کند و در کنار آن با حاشیه‌روی و آوردن ابیاتی برای موثق جلوه دادن روایت خود، به وفاداری به متن پیشینی می‌پردازد و برای تثبیت این مهم از گفتمان دینی و آخرت اندیشی بهره می‌برد. بنابراین، فردوسی علاوه بر راوی نیابتی، نقش اظهارگری نیز دارد و به تفسیر وقایع و رخدادها و حتّی اظهارنظر در مورد شخصیت‌ها نیز می‌پردازد. هرچند نمی‌توان این اظهارگری‌های او را به عنوان راوی مداخله‌گر در نظر گرفت اما نقش مهمی در گفتمان‌سازی کلام او ایفا می‌کند. نمونه‌های این تفسیرگری او در مقام راوی در شاهنامهٔ فردوسی زیاد است. برای نمونه در داستان رستم و سهراب، مرگ سهراب به دست پدر برای او ناخوشایند است و همین مسأله باعث می‌شود، زمان روایی داستان را قطع کند و در مقام راوی اظهارگر ظاهر شود و ذهنیت خود را در مورد رخدادهای به وقوع پیوسته بیان کند:

چنین است کردار چرخ بلند به دستی کلاه و به دیگر کمند

چو شادان نشیند کسی با کلاه — به خمّ کمندش رباید ز گاه
چرا مهر باید همی بر جهان — چو باید خرامید با همرهان
چو اندیشهٔ گنج گردد دراز — همی گشت باید سوی خاک باز...
(همان: ۲۰۰)

این اظهارگری‌ها در بخش‌های دیگر شاهنامه نیز دیده می‌شود. برای نمونه در پایان داستان جمشید و برای گوشزد کردن عاقبت کار او، فردوسی با شکست روایی، خطاب به خواننده می‌گوید:

شد آن تخت شاهی و آن دستگاه — زمانه ربودش چو بیجاده کاه
از او بیش بر تخت شاهی که بود — برآن رنج بردن چه آمدش سود
گذشته برو سالیان هفتصد — پدید آوریده همه نیک و بد
چه باید همه زندگانی دراز — چو گیتی نخواهد گشادنت راز
همی پروراندت با شهد و نوش — جز آواز نرمت نیاید به گوش
(همان: ۱۷)

براعت استهلال، شکلی از اظهارگری راوی است که به رخدادها عمق می‌بخشد و تعلیق‌های روایی را خلق می‌کند. این نوع اظهارگری‌ها به خواننده هم در درک و تفسیر رویدادها و هم در جذابیت روایی کمک می‌کنند. براعت استهلال‌ها، شکل‌هایی از آگاهی‌های نهادینه شده در روایت هستند که راوی نیابتی از طریق آن‌ها، ذهن و روان خواننده را برای رخدادهای آتی آماده می‌کنند و با پیشواز زمانی و از بین بردن زمان خطی روایت، سؤال‌هایی از قبیل چگونه و چرا در ذهن خواننده شکل می‌دهند. برای نمونه در ابتدای داستان رستم و سهراب، فردوسی آورده است که:

اگر تندبادی برآید ز کنج — به خاک افگند نارسیده ترنج
ستمکاره خوانیمش ار دادگر — هنرمند دانیمش ار بی هنر
اگر مرگ داد است بیداد چیست — ز داد این همه بانگ و فریاد چیست
از این راز جان تو آگاه نیست — بدین پرده اندر ترا راه نیست
همه تا در آز رفته فراز — به کس بر نشد این در راز باز
به رفتن مگر بهتر آیدش جای — چو آرام یابد به دیگر سرای
دم مرگ چون آتش هولناک — ندارد ز برنا و فرتوت باک
در این جای رفتن نه جای درنگ — بر اسپ فنا گر کشد مرگ تنگ
چنان دان که دادست و بیداد نیست — چو داد آمدش جای فریاد نیست

جوانی و پیری به نزدیک مرگ یکی دان چو اندر بدن نیست برگ
دل از نور ایمان گر آکنده‌ای ترا خامشی به که تو بنده‌ای
بر این کار یزدن ترا راز نیست اگر جانت با دیو انباز نیست
به گیتی در آن کوش چون بگذری سرانجام نیکی بر خود بری
کنون رزم سهراب رانم نخست از آن کین که او با پدر چون بجست
(همان: ۱۷۲)

در ابیات بالا که از زبان راوی نیابتی به داستان تحمیل شده است شاهد سطوح گفتمانی هستیم. فردوسی ابتدا با آوردن تمثیل تندباد، ذهن خواننده را برای رخدادهای آتی داستان و تراژدی نهفته در آن مهیا می‌کند. تندباد، تناسب دقیقی با مرگ و بخصوص یکسان بودن پیر و جوان برای آن دارد. راوی در سطح بعدی گفتمان و با تثبیت امر مرگ، تناسب انسان با آن و راه چارهٔ او را در مقابله با مرگ گوشزد می‌کند؛ تسلیم و منقاد بودن در برابر آن. راوی با واژهٔ «راز» از آن یاد می‌کند. ویژگی راز، ابهام است. مرگ نیز سراسر ابهام است. چگونگی رخ دادن آن نیز ابهام است. فردوسی با نسبت کنش مرگ به خواسته و ارادهٔ الهی، سعی در آرام کردن خواننده نسبت به این اتفاق ناگوار دارد و در نهایت با وارد کردن آخرین سطح گفتمانی، یعنی نیکی کردن و رسالتی جز آن در دنیا نداشتن، براعت استهلال را به پایان می‌برد. دقّت در ابیات بالا نشان می‌دهد که فردوسی در مقام راوی نیابتی، تنها به گفته‌های راوی بنیادی اکتفا نمی‌کند و هر جا که نیاز می‌بیند با وارد کردن گفتمان‌های مد نظر خود، به سطح داستان ورود می‌کند. بنابراین، یکی از رسالت‌های راوی نیابتی در روایت‌های شاهنامه، پُل زدن به سطح گفتمان اثر است. این نکته در براعت استهلال‌های دیگر پاره‌های روایتی شاهنامه نیز دیده می‌شود:

به پالیز بلبل بنالد همی گل از نالهٔ او ببالد همی
چو از ابر بینم همی باد و نم ندانم که نرگس چرا شد دژم
شب تیره بلبل نخسپد همی گل از باد و باران بجنبد همی
بخندد همی بلبل از هر دوان چو بر گل نشیند گشاید زبان
ندانم که عاشق گل آمد گر ابر چو از ابر بینم خروش هژبر
بدرّد باد همی پیراهنش درفشان شود آتش اندر تنش
به عشق هوا بر زمین شد گوا به نزدیک خورشید فرمانروا
که داند که بلبل چه گوید همی به زیر گل اندر چه موید همی
نگه کن سحرگاه تا بشنوی ز بلبل سخن گفتن پهلوی

همـی نالـد از مـرگ اسـفندیار نـدارد بجـز نالـه زو یادگـار
(همان: ۷۱۲)

نکتهٔ دیگری که در مورد راوی داستان‌های شاهنامه می‌توان گفت نقش اتصال دهندگی راوی است. به عبارت دیگر، راوی مانند چشم دوربینی از بیرون، خواننده را به پیوند دادن بخش‌ها به هم راهنمایی می‌کند. اصطلاح راوی چشم دوربینی یک اصطلاح برآمده از مطالعات سینمایی است. در سینما بر این باور هستند که «دوربین به صورت ابژکتیو، امر واقعی هدف گیری شده را گزارش می‌کند» (بونیترز، ۱۳۹۸: ۱۲). این نوع گزارش چیزی ورای نمای نزدیک است. راوی مانند دوربینی از بیرون، امر واقعی را گزارش می‌کند و خواننده را آگاهانه به پیوند بخش‌ها ربط می‌دهد. این زاویهٔ دید، یگ زاویهٔ دید کلی و جهانشمول است و در مقابل، نمای نزدیک «زمانی [است] که بخش محدودی از واقعیت را برش می‌زنند» (سانتاگ، ۱۳۹۷: ۱۲۳) و این برش‌ها نشان از آن دارد که «واقعیت از بنیان طبقه‌بندی‌ناپذیر است. واقعیت در مجموعه‌ای از قطعات تصادفی خلاصه می‌شود و این شیوهٔ برخورد با جهان، فوق‌العاده وسوسه‌انگیز و به نحو تأثیرانگیزی تقلیل گرایانه است» (همان: ۱۱۲).

وقتی فردوسی در پایان بخش «پادشاهی کی‌کاووس و رفتن او به مازندران» می‌خواهد وارد بخش «رزم کاوس با شاه هاماوران» شود در واقع می‌خواهد برش‌هایی در سطح داستان انجام دهد. این برش‌ها مغرضانه و هدفمند است و به حاشیه راندن مواردی است که از دید راوی ارزش بیان ندارند. فردوسی در چنین شرایطی با آوردن بیتی، بخش‌ها را بیرون از روایت به هم پیوند می‌دهد:

سـرآمد کنـون رزم مازنـدران بـه پـیش آورم جنـگ هامـاوران
(فردوسی، ۱۳۸۸: ۱۵۴)

این نوع برش‌ها، دور کردن روایت از ملالت‌باری است چرا که «روایت، دلالت دارد بر راهبردها یعنی قواعد و قراردادها (از جمله میزانسن و نورپردازی)ای که برای سازمان‌دادن به یک داستان به کار گرفته می‌شود» (هیوارد، ۱۳۹۹: ۱۱۶) و این برش‌ها نیز برای سازمان دادن داستان و ساختار دادن به آن است تا خواننده و روایت‌شنو بتوانند با آن احساس همذات پنداری کنند و یا آن را **امکانی روایی** بدانند که ممکن‌الوقوع است. بحث امکان روایی، بسیار مهم است و اگر روایتی نتواند این همدلی را به وجود بیاورد، دایرهٔ مخاطبان و خوانندگان خود را از دست می‌دهد. برای نمونه و توضیح بیشتر در مورد **امکان روایی**، می‌توان به نحوهٔ تولد رستم در شاهنامهٔ فردوسی اشاره کرد. روایت‌های اسطوره‌ای

بنابر ماهیتشان، قابلیت صدق و کذب ندارند یعنی نمی‌توان آن‌ها را تأیید را رد کرد. روایت فردوسی از به دنیا آمدن رستم در شاهنامه جالب توجه است:

به بالین رودابه شد زال زر پر از آب رخسار و خسته جگر
همان پرّ سیمرغش آمد به یاد بخندید و سیندخت را مژده داد...
(فردوسی، ۱۳۸۸: ۹۶)

وقتی سیمرغ حاضر می‌شود و دلیل غمگین بودن زال را می‌پرسد راه چارهٔ به دنیا آمدن رستم را به او می‌دهد؛ رستمی که به دلیل درشت بودن امکان طبیعی به دنیا آمدنش نبود:

بیاور یکی خنجر آبگون یکی مرد بینادل پر فسون
نخستین به می ماه را مست کن ز دل بیم و اندیشه را پست کن
بکافد تهی‌گاه سرو سهی نباشد مر او را ز درد آگهی
وز او بچهٔ شیر بیرون کشد همه پهلوی ماه در خون کشد
وزآن پس بدوز آن کجا کرد چاک ز دل دور کن ترس و تیمار و باک
گیاهی که گویمت با شیر و مشک بکوب و بکن هر سه در سایه خشک
بسا و برآلای بر خستگیش ببینی همان روز پیوستگیش
(همان: ۹۷)

روایت بالا در دنیای قدیم و با ذهن بشر حتّی چند قرن پیش قابل قبول نبود و آن را در زمرهٔ خرافه می‌پنداشتند اما با پیشرفت علم و شکل به دنیا آمدن فرزند، این نوع تولد امکان‌پذیر شده است. نباید روایت‌ها را به دلیل برخی از امور ماورای طبیعی، نادرست انگاشت و آن‌ها را زیر سؤال برد. روایت‌ها، **امکان** تحقّق را مهیّا می‌کنند؛ دنیایی که شاید الان وجود نداشته باشد اما **امکان** وجود دارد.

بدین داستان گفتم آنکم شنود کنون رزم رستم بباید سرود
(فردوسی، ۱۳۸۸: ۱۶۷)

این پیوند دادن‌ها در واقع، اعلام پایان بخش‌ها و آماده کردن ذهن خواننده برای ورود به بخش دیگر است. بدون این پایان‌بندی‌ها، شاید سؤال‌هایی در ذهن خواننده شکل بگیرد که چرا و چگونه؟ اما راوی وقتی در مقام خالق اثر به بخش‌ها پایان خاص خود را می‌دهد، در حقیقت، نقش هدایتگری خواننده و فارغ کردن ذهن او را از سؤال‌ها و پرسش‌ها بر عهده می‌گیرد.

سخن‌های این داستان شد به بن ز سهراب و رستم سرایم سخن
(همان: ۱۷۲)

بر این داستان من سخن ساختم — به کار سیاوش پرداختم
(همان: ۲۰۱)

سخن راند گویا بدین داستان — دگر گوید از گفتهٔ باستان
(همان: ۳۰۴)

به پای آمد این داستان فرود — کنون رزم کاموس باید سرود
(همان: ۳۴۹)

به پایان شد این رزم کاموس گرد — همی‌شد که جان آورد جان ببرد
(همان: ۳۹۰)

بدین کار بیژن سخن ساختم — به پیران و گودرز پرداختم
(همان: ۴۶۸)

چو از جنگ پیران شدی بی‌نیاز — یکی رزم کیخسرو اکنون بساز
(همان: ۵۳۷)

با تکیه بر این پایان‌بندی‌ها نباید فردوسی را راوی مداخله‌گر نامید. او بیشتر راوی مشاهده‌گر غیرمداخله‌گر است که بر اساس روایت‌های پیشینی به امر روایت می‌پردازد. دخالت‌های او بیشتر در توصیف‌ها و مباحث زیبایی‌شناسی است و دخل و تصرّفی در رویدادهای هسته‌ای روایت ندارد. داستان‌های شاهنامه در واقع، تجربه‌هایی محبوس‌اند که راوی در مقام آگاهی دهنده و آگاهی‌بخش عمل می‌کند و آن‌ها را برملا و آشکار می‌کند.

فردوسی در مقام راوی و خارج از داستان، به شکل غیرمنتظره‌ای در اواسط شاهنامه، بخشی را می‌آورد با عنوان «به خواب دیدن فردوسی، دقیقی را» که در آن به دلیل و چرایی خود در امر سرودن و به نظم درآوردن شاهنامه می‌پردازد. این بخش که شکل اعتراف نامه‌ای دارد، برجستگی مقام راوی را در امر سرودن شاهنامه نشان می‌دهد:

چنان دید گوینده یک شب به خواب — که یک جام می داشتی چون گلاب
دقیقی ز جایی پدید آمدی — بر آن جام می داستان‌ها زدی
به فردوسی آواز دادی که می — مخور جز بر آیین کاووس کی
که شاهی ز گیتی گزیدی که بخت — بدو نازد و لشکر و تاج و تخت
شهنشاه محمود گیرنده شهر — ز شادی به هر کس رسانیده بهر
از امروز تا سال هشتاد و پنج — بکاهدش رنج و نکاهدش گنج
از این پس به چین اندر آرد سپاه — همه مهتران برگشایند راه
نبایدش گفتن کسی را درشت — همه تاج شاهانش آمد به مشت

بـدین نامـه گـر چنـد بشـتافتی کنون هـر چـه جسـتی همـه یـافتی
از این باره مـن پـیش گفـتم سـخن سـخن را نیامـد سراسـر بـه بـن
ز گشتاسپ و ارجاسـپ بیتـی هـزار بگفـتم سـرآمد مـرا روزگـار
گـر آن مایـه نـزد شهنشـه رسـد روان مـن از خـاک بـر مـه رسـد
کنون من بگویم سـخن کـاو بگفـت منم زنـده او گشـت بـا خـاک جفـت
(فردوسی، ۱۳۸۸: ۶۴۶)

ابیات بالا از چند نظر حائز اهمیت هستند:

فردوسی در مقام راوی، نقش خود را در خلق و سرودن روایت‌های شاهنامه بـه خواننـده گوشزد می‌کند؛

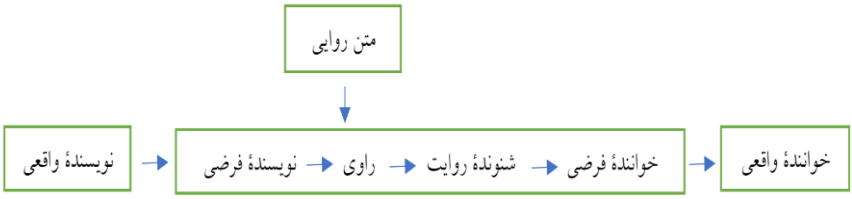
فردوسی، دلیل و توجیه خود را که به امر سرودن شاهنامه روی آورده است بـه خواننـده نشان می‌دهد و اینکه پیش از او نیز دقیقی، دست به سرودن زده بود امـا بـه دسـت غـلام خود کشته شد و وظیفهٔ من است که بعد از او به امر سرودن شـاهنامه بپـردازم و آن را بـه سرانجام برسانم؛

اینکه اثر را به اسم محمود غزنوی کرده است بر اسـاس تـوجیهی اسـت کـه او از خـواب دیدنش به دست می‌دهد و به عبارت دیگر، راه را بر خواننده و مخاطب در آینـده مـی‌بنـدد که چرا این اثر ارزشمند را به اسم محمود غزنوی کرده است؟

و نکتهٔ نهایی هم این بخش که یک نوع خروج از روایت است به نوعی یادآور روایت‌هـای مدرنیستی است و می‌توان آن را شکلی تقلیل یافته از فراروایت و فرا داستان دانست. «فـرا داستان نوعی نوشتار است که به شکلی مشخص و واضح، وضعیت تصنعی خود را به نمایش می‌گذارد و بدین شیوه، ژرف‌اندیشی دربارهٔ رابطهٔ جهان واقعی و جهان داستان می‌پـردازد» (حسن‌پور و اسلامی، ۱۳۹۵: ۱۰۴). فردوسی با آوردن ابیات بالا، سعی دارد تصـنّعی بـودن جهان داستان را نیز برای لحظاتی اندک به خواننده گوشزد کند و نشان دهد که او در مقام راوی در برساخت آن نقش اساسی دارد و به مثابهٔ «آگاهی» عمل می‌کنـد کـه آن را بـرای خوانندگان بازنمایی می‌کند. در پایان ابیات نیز با ذکر بیتـی تعلیمـی، گفتمـان خـود را در ذهن مخاطب به کرسی می‌نشاند و آن را تثبیت می‌کند.

۴-۱. روایت‌شنو و مخاطب شاهنامهٔ فردوسی

سویهٔ دیگر تعامل روایی، روایت شنو، خواننده و مخاطب روایت‌های شاهنامه است. سـیمور چتمن (به نقل از فلودرنیک، ۱۳۹۹: ۸۳) در یک نمودار، ارتباط روایی را به تصویر می‌کشد و طرفین تعامل روایی را مشخص می‌کند:



با توجه به نمودار بالا می‌توان گفت پشت هر روایتی، نویسنده‌ای واقعی وجود دارد. «نویسندهٔ فرضی در واقع یک شخصیت نیست بلکه ساختهٔ خوانده یا مفسّری است که سعی در فهم معنای اثر دارد [...] به همین صورت نیز خوانندهٔ فرضی و خوانندهٔ واقعی نیز یک نفر نیستند؛ خوانندهٔ فرضی ساختهٔ منتقدی است که انتظار دارد خواننده هنگام خوانش اثر، واکنش خاصی از خود نشان دهد [...] خوانندهٔ فرضی در واقع هم عصر اثر است و با این دیدگاه‌ها موافق است. او نقشی دارد که خوانندهٔ واقعی ممکن است با آن هماهنگ باشد یا خیر» (همان: ۸۳-۸۲). راوی روایت نیز که مشخص است و می‌تواند در روایت حضور داشته باشد یا خیر. شنوندهٔ روایت نیز به همین شیوه می‌تواند طرف خطاب در خود روایت باشد و یا خطابی عام که هر خواننده‌ای را در بر بگیرد. نویسندهٔ واقعی را می‌توان همان راوی بنیادی و نویسندهٔ فرضی را هم راوی نیابتی مد نظر باکلند دانست. در طرف مقابل با تکیه بر طبقه‌بندی باکلند، می‌توان اصطلاح خوانندهٔ بنیادی و خوانندهٔ نیابتی نیز ابداع کرد که به ترتیب معادل خوانندهٔ واقعی و خوانندهٔ فرضی مد نظر چتمن دانست.

با تکیه بر روایت‌های شاهنامه و به صورت کل‌نگرانه می‌توان روایت‌های منثور و شفاهی شاهنامه را معادل راوی بنیادی (نویسندهٔ واقعی، مؤلف واقعی) اثر دانست؛ انگیزه‌ای که فردوسی را بر آن داشته است تا دست به خلق روایت شاهنامه بزند می‌توان معادل نویسندهٔ ضمنی در نظر گرفت و فردوسی را در مقام شاعر و خالق اثر می‌توان معادل راوی نیابتی روایت دانست. شنوندهٔ روایت می‌تواند فرد یا افرادی باشند که در درون روایت شاهنامه وجود دارند و هم می‌توانند افرادی باشند که بنابر اغراض خاصی شاهنامه بر آن‌ها خوانده می‌شود. خوانندهٔ ضمنی (خوانندهٔ نیابتی) را هم می‌توان قصد و غرض درونی خوانندگان شاهنامه دانست و خوانندهٔ واقعی نیز کسانی هستند که به صورت واقعی و در دنیای خارج، روایت‌های شاهنامه را می‌خوانند. پرداختن به این تقسیم‌بندی‌ها شاید نتواند گره خاصی از متن شاهنامه باز کند و برای حصول نتیجهٔ بهتر باید با تکیه بر متن شاهنامه، نشان داد که

کدام یک از این عناصر روایی در متن وجود دارند و فردوسی از چه ترفندهای روایی برای بیان روایت خود بهره برده است؟

در مشخص و روشن بودن اینکه فردوسی خالق روایت شاهنامه است، شکی نیست و طرف روایت او نیز تمام مردمانی است که این اثر را می‌خوانند و به قصد و غرض‌های: افتخار به گذشته، کسب هویت، دفاع از وطن و نژاد و... با این اثر مأنوس می‌شوند. جدا از این مباحث تقریباً بدیهی می‌توان با تکیه بر خطاب‌هایی که فردوسی آشکارا در پاره‌های روایتی خود گنجانده است، روایت‌شنوهای دیگری نیز فرض کرد. برای نمونه در داستان جمشید، وقتی منیّت و غرور جمشید با خلق و خوی آمیخته و در یک کلام مغرور و غرّه می‌شود و بساط زوال و نابودی او فراهم می‌شود، فردوسی در قالب شکست روایی وارد می‌شود و خطاب به خوانندهٔ ضمنی داستان می‌گوید:

منی چون بپیوست با کردگار شکست اندر آورد و برگشت کار
چه گفت آن سخنگوی با فرّ و هوش چو خسرو شدی بندگی را بکوش
به یزدان هر آن کس که شد ناسپاس به دلش اندر آید به هر سو هراس
(فردوسی، ۱۳۸۸: ۱۴)

با تکیه بر ابیات بالا می‌توان گفت هر خوانندهای که به قصد و غرض تنبّه و یادگیری، روایت بالا را بخواند می‌تواند خوانندهٔ ضمنی داستان باشد و خوانندهٔ واقعی هر کسی می‌تواند باشد که روایت بالا را می‌خواند چه با نظر فردوسی همگام باشد و چه نباشد؛ چه با خوانندهٔ ضمنی روایت همسو باشد و چه نباشد. شنوندهٔ روایت نیز می‌تواند هر کسی باشد که روایت را می‌شنود و یا به گوش او خوانده می‌شود. این بخش‌ها را می‌توان در قالب گفتمان روایی نیز بررسی و تحلیل کرد؛ چرا که در بخش اعظم این روایت‌ها، زمان روایی قطع شده است و وارد گفتمان شده‌ایم.

از آنجا که شاهنامه را می‌توان خدای‌نامه هم خواند یعنی نامه‌هایی که برای پادشاهان و به قصد عبرت گرفتن آنان از رخدادهای جهان داستانی نوشته شده‌اند بنابراین می‌توان یکی از اصلی‌ترین شنونده‌های روایت را همین پادشاهان دانست برای نمونه وقتی که فردوسی در آغاز پادشاهی فریدون می‌گوید:

اگر یادگارست از او ماه مهر بکوش و برنج ایچ منمای چهر
ورا بُد جهان سالیان پانصد نیفکند یک روز بنیاد بد
جهان چون بر او بر نماند ای پسر تو نیز آز مپرست و انده مخور
نماند چنین دان جهان بر کسی درو شادکامی نیابی بسی

(همان: ۳۱)

در پارهٔ روایتی بالا، خطاب مستقیم و البته عام **ای پسر** وجود دارد که می‌توان آن را شنوندهٔ واقعی داستان دانست. همچنین تعالیمی که در ابیات بالا نهفته است نشان از آن دارد که فردوسی تنها به خطاب درون داستانی اکتفا نکرده است و هر کسی که شاهنامه را بخواند می‌تواند خوانندهٔ واقعی آن به شمار بیاید.

روایت‌شنوهای فردوسی در بیشتر موارد، سوژه‌هایی کلّی هستند که با درونه‌گیری‌های اخلاقی و گاه تمثیلی بیان می‌شوند. مضامین اخلاقی، وجه بارز و روشن خطاب‌های فردوسی در مقام راوی نیابتی برای روایت‌شنو است برای نمونه پایان زندگی جمشید و به ارّه دو نیم شدن او توسط ضحّاک به این شیوه در شاهنامه ترسیم شده است:

شد آن تخت شاهی و آن دستگاه — زمانه ربودش چو بیجاده کاه
از او بیش بر تخت شاهی که بود — برا آن رنج بردن چه آمدش سود
گذشته بر او سالیان هفتصد — پدید آورید همه نیک و بد
چه باید همه زندگانی دراز — چو گیتی نخواهد گشادنت راز
همی پروراندت با شهد و نوش — جز آواز نرمت نیاید به گوش
یکایک چو گویی که گسترد مهر — نخواهد نمودن به بد نیز چهر
بدون شاد باشی و نازی بدوی — همان راز دل را گشایی بدوی
یکی نغز بازی برون آورد — به دلت اندرون درد و خون آورد
دلم سیر شد زین سرای سپنج — خدایا مرا زود برهان ز رنج

(همان: ۱۷)

درونه‌گیری‌های اخلاقی در ابیات بالا، کاملاً بارز و روشن است این مفاهیم تعلیمی که در قالب شکست روایی و با ورود به زمان گفتمان انجام شده‌اند، در واقع خطاب به روایت‌شنو شاهنامه عرضه شده‌اند هرچند که طبق نظر سیمور چتمن باید جهت گیری این مفاهیم تعلیمی را بیشتر به سوی خوانندهٔ ضمنی دانست که قصد و غایت او از خواندن شاهنامه، عبرت گرفتن از گذشت روزگار و رخدادهای گذشته است.

نمونه‌ای از بارزترین روایت‌شنوهایی که فردوسی در روایت شاهنامه در قالب شکست روایی به آن پرداخته است استفاده از «تو» ضمنی و فرضی در شاهنامه است. در بخش «پادشاهی کی‌کاوس و رفتن او به مازندران» ابتدا با قاب‌بندی و تمثیل و سپس با خطاب قرار دادن روایت‌شنو به درونه‌گیری مفاهیم تعلیمی آمده است که:

درخت برومند چون شد بلند — گر آید ز گردون برو بر گزند

شود برگ پژمرده و بیخ سست سرش سوی پستی گراید نخست
چو از جایگه بگسلد پای خویش به شاخ نوآیین دهد جای خویش
مر او را سپارد گل و برگ و باغ بهاری به کردار روشن چراغ
اگر شاخ بد خیزد از بیخ نیک **تو** با شاخ تندی میاغاز ریک
پدر چون به فرزند ماند جهان کند آشکارا بروبر نهان
گر او بفکند فرّ و نام پدر تو بیگانه خوانش مخوانش پسر
کرا گم شود راه آموزگار سزد گر جفا بیند از روزگار
چنین است رسم سرای کهن سرش هیچ پیدا نبینی ز بن
چو رسم بدش باز داند کسی نخواهد که ماند به گیتی بسی

(همان: ۱۲۹)

در ابیات بالا بعد از ذکر «تو»، ابیات بعدی در خطاب به همان «توی» مقدّر در کلام و به قصد تنبّه و تعلیم او آمده است. این «تو» همان روایت شنو شاهنامه است که فردوسی با خروج از دنیای روایت و خطاب به او سعی در نهادینه کردن گفتمان تعلیمی خود دارد و این امر با تکیه بر شروع و پایان بخش‌های روایی، رخدادها و... برای او میسّر شده است.

۵. نتیجه‌گیری

با توجه به عامل‌های روایت، روایتگری و روایت‌شنوهای شاهنامه می‌توان گفت فردوسی راوی اصلی و بنیادی شاهنامه نیست و بنابر آن که از روایت‌های منثور و بخصوص شاهنامهٔ ابومنصوری برای سرودن شاهنامه بهره برده است و همچنین روایت‌های شفاهی که به دست او رسیده است، منابعی که فردوسی از آن بهره برده است می‌تواند راوی بنیادی به شمار آید و فردوسی در مقام راوی نیابتی و البته خالق شاهنامه عمل کرده است. قدرت دخل و تصرّف او در اظهارگری و تفسیرگری پاره‌های روایتی در قالب شکست روایی کاملاً مشهود است. او راوی‌ای اظهارگر است که در بخش‌های مختلف شاهنامه سعی دارد نقطه نظرات خود را نیز در قالب گفتمان برای خواننده عرضه کند. همچنین گاهی در نقش اتصال دهندگی عمل می‌کند و خارج از جهان روایت، بخش‌ها را به هم پیوند می‌دهد و نقش هدایت خواننده را به رخدادها به عهده می‌گیرد. روایت‌شنوهای شاهنامه گاهی به صورت عام و خطاب **ای پسر** در شاهنامه مشخص شده‌اند اما خواننده‌های واقعی شاهنامه، دایرهٔ فراتر و گسترده‌تری دارند.

منابع

آیدنلو، سجاد (۱۳۸۳). «تأملاتی دربارهٔ منابع و شیوهٔ کار فردوسی»، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز*، ۴۷ (۱۹۲)، ۸۵-۱۴۸.

ابدالی، اعظم و جهانگیر صفری (۱۳۹۸). «ارتباطات غیرکلامی با تکیه بر روایت شاهنامهٔ فردوسی»، هشتمین همایش ملی متن‌پژوهی ادبی نگاهی تازه به متون حماسی.

ابوت، اچ پورتر (۱۳۹۷). *سواد روایت*، ترجمهٔ رؤیا پورآذر و نیما م.اشرفی، تهران: نشر اطراف.

آذرنوا، لیدا (۱۳۹۲). «تحلیل روایت‌شناختی شاهنامه»، دانشگاه تربیت معلم، استاد راهنما: غلامعلی فلاح، استادان مشاور: فرزان سجودی، حبیب‌اله عباسی، رسالهٔ دکتری.

باکلند، وارن (۱۴۰۱). *روایت و روایتگری (کنکاش در داستان‌گویی سینمایی)*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: هرمس.

برانیگان، ادوارد (۱۳۹۶). *درک روایت و فیلم*، ترجمهٔ سید جلیل شاهرودی لنگرودی، تهران: سیاهرود.

بونیترز، پاسکال (۱۳۹۸). *قاب‌زدایی‌ها (جستارهایی در باب نقاشی و سینما)*، ترجمهٔ مهدیس محمدی، تهران: علمی فرهنگی.

پرینس، جرالد (۱۳۹۵). *روایت‌شناسی، شکل و کارکرد روایت*، تجمهٔ محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.

تامس، برانون (۱۴۰۱). *روایت، مفاهیم بنیادی و روش‌های تحلیل*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: مروارید.

جودی نعمتی، اکرم (۱۳۸۷). «تناسب رنگ‌ها در صورخیال و هستهٔ روایی شاهنامه»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ۱۱، ۵۷-۸۲.

حسن‌پور، هیوا و آزاده اسلامی (۱۳۹۵). «وحدت راوی‌ها در رمان منِ او و خلق مضمون عرفانی (با تکیه بر مؤلفه‌های پسامدرن»، نشریهٔ *ادبیات پارسی معاصر*، ۶ (۳)، ۱۲۲-۹۹.

خادمی، نرگس؛ قائمی، فرزاد و مریم صالحی‌نیا (۱۳۹۷). «تغییرات الگوی روایی منظومه‌های پهلوانی بعد از شاهنامه (با تأکید بر روایت سام‌نامه)»، *کهن نامهٔ ادب پارسی*، ۹(۲۷)، ۶۸-۴۱.

دبلیو میر، فردریک (۱۴۰۰). *روایت و کنش جمعی*، ترجمهٔ الهام شوشتری‌زاده، تهران: اطراف.

سانتاگ، سوزان (۱۳۹۷). *دربارهٔ عکاسی*، ترجمهٔ مجید اخگر، تهران: بیدگل.

علامی، ذوالفقار و آرزو حیدری (۱۳۹۶). «بررسی گفتمان روایی در شاهنامهٔ فردوسی»، *پژوهشنامهٔ ادب حماسی*، ۱۳(۲۳)، ۱۱۵-۱۳۵.
فتحی، امیر و الهه شعبانی (۱۳۹۳). «تحلیل ساختاری طرح داستان نوذر بر اساس نظریه‌های ساختارگرایان»، همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادبیات فارسی.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۸). *شاهنامه*، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
فلودرنیک، مونیکا (۱۳۹۹). *درآمدی بر روایت‌شناسی*، ترجمهٔ هیوا حسن‌پور، اصفهان: خاموش.
کوری، گریگوری (۱۳۹۱). *روایت‌ها و راوی‌ها*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.
مینا، بهنام (۱۳۹۰). «بررسی تعامل دو نظام روایی و گفتمانی در داستان رستم و اسفندیار؛ رویکرد نشانه معناشناختی»، نشریهٔ *جستارهای زبانی*، ۲ (۴)، ۱۶-۱.
هیوارد، سوزان (۱۳۹۹). *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمهٔ فتاح محمدی، زنجان: نشر هزارهٔ سوم.