عنصر «راوی» در داستان‌های کهن و داستان‌های امروزی (رُمان) از دید تطبیقی

منصوره شریف‌زاده
عضو هیأت علمی پژوهشگاه علوم انسانی

برای درک و تفسیر یک داستان، توجه ما بی‌درنگ روی راوی و نظرگاه او متمرکز می‌شود. راوی می‌تواند اول شخص باشد، که در این صورت به خاطر نقشی که در داستان دارد، دارای نظرگاه محدودی می‌شود. در حالی که در نظرگاه «دانای کل»، راوی تمام رویدادها را طوری شرح می‌دهد که گویی قادر است، هر رویدادی را که مربوط به شخصیت‌ها می‌شود، ببیند. تا حدی که انگار از اندیشه‌ها و محرک‌های درونی آنها نیز آگاه است.

بنابراین، در داستان‌های امروزی (رمان)، راوی مثل یک صورتک یا «شخص دیگر» عمل می‌کند. زیرا در اصل، او شخصیتی غیر از خود نویسنده است.

نویسندگان در داستان‌های کهن نیز همانند داستان‌های امروزی از «راوی»ها کمک می‌گرفتند و در این مقاله کوشش بر این است تا عنصر «راوی» در داستان‌های کهن و داستان‌های امروزی (رمان) مقایسه شود تا وجوه تشابه و افتراق آنها مشخص گردد.

داستان نویس، هر یک از داستان‌های خود را از نظرگاه خاصی می‌بیند. او ممکن است از شخصیت داستانش به عنوان «راوی سوم شخص»[1] کمک

1. third person narrative

فرهنگ، ۲۵-۲۶، بهار و تابستان ۷۷، ص‌ص ۲۶۹-۲۷۹

بگیرد یا شخصیتی را به عنوان «راوی اول شخص»[1]، مرکز تمام حوادث داستان خود قرار دهد. بنا بر این، بیان داستان یا از طریق روایت حوادث زندگی شخصیت‌های داستان انجام می‌شود و یا از نظرگاه اول شخص داستان که خود در جریان تمام حوادث است و در واقع، آنچه را می‌بیند بیان می‌کند.

موقعی که داستان نویس، شخصیت‌های داستانش را به عنوان سوم شخص در نظر می‌گیرد، او نقش «دانای کل»[2] را ایفا می‌کند و از بیرون بر حوادث داستان و مسائل درونی شخصیت‌های آن نظارت دارد و درباره‌ی آنها صحبت می‌کند. از این منظر، داستان نویس می‌تواند نه فقط با شخصیت‌ها، بلکه با خواننده‌ی داستان نیز ارتباط برقرار کند، بدون آنکه دخالت بیجایی در داستان کرده باشد. داستان نویس از طریق راوی داستان به عنوان دانای کل، می‌تواند درون شخصیت‌های داستان را همان طور به خواننده نشان بدهد که حوادث بیرونی را.

به طور کلی، استفاده از راوی داستان امری است که در کهن‌ترین آثار داستانی تا جدیدترین آنها دیده می‌شود. برای نمونه به ایلیاد اثر هومر اشاره می‌کنیم:

> ای الهه‌ی شعر، خشم آخیلوس فرزند پله را بسرای. خشمی دلازار که دردهای بی‌شمار مردم آخایی را فراهم کرد و آن‌همه نفوس مغرور و دلیر را به کام مرگ افکند و پیکرهاشان را طعمه‌ی سگان و پرندگان بی‌شمار کرد، تا اراده‌ی زئوس خدای خدایان انجام پذیرفت. (هومر ۱۳۴۹: ص ۴۳)

اُدیسه اثر دیگر هومر نیز چنین آغاز می‌شود.

> ای الهه‌ی شعر، درباره‌ی دلاوری که هزار چاره گری داشت و چون حیلت‌های وی ارگ متبرک تروآد را از پای افکند، آن‌همه سرگردانی کشید. شهرها را

1. first person narrative
2. omniscient

دید و به آداب و رسوم آن همه مردم پی برد، با من سخن گوی! (هومر ۱۳۶۸: ص ۹)

اعتقاد به خدایان از قدیم‌ترین دوران در اذهان مردم بوده است و چون می‌خواستند کاری بس عظیم را آغاز کنند، ابتدا خدا یا الهه‌یی را در نظر می‌آوردند و از او کمک می‌خواستند. در اینجا نیز چنان‌که مشاهده می‌شود، شاعر شعر خود را با یاری طلبیدن از الهه‌ی شعر آغاز می‌کند، زیرا یاری طلبیدن از خدایان در تمام ادوار، بزرگ‌ترین امید بوده‌است و بدین وسیله شاعر راحتی خیال پیدا می‌کرده است. این یادکردن از خدایان، نه تنها به منظور یاری طلبیدن و پشتیبانی بوده است، بلکه نوعی فاصله میان گوینده‌ی داستان و شاعر ایجاد می‌کرده است. به‌طوری‌که به نظر می‌رسد شاعر قصد دارد بگوید که این اثر را در حقیقت با یاری خدایان شعر، که در گذشته سرچشمه‌ی شعر و شاعری بوده‌اند، نوشته است و بدین وسیله، هم بر عظمت اثر خود بیفزاید و هم حس ملی و قومی را در خواننده تقویت کند.

بعد از این دو اثر قدیمی، به شاهنامه‌ی فردوسی اشاره می‌کنیم که مهم‌ترین اثر حماسی ادبیات فارسی به شمار می‌آید. فردوسی نیز داستان را با حمد خدا آغاز می‌کند:

به نام خداوند جان و خرد　　کزین برتر اندیشه برنگذرد

و سپس داستان را با استفاده از راویانی که گهگاه از آنها نام می‌برد، آغاز می‌کند. راویانی چون بلبل، آزادسرو و بهرام.

ز بلبل شنیدم یکی داستان　　که برخواند از گفته‌ی باستان

همان طور که ملاحظه می‌شود، فردوسی نیز بدین وسیله میان خود و گوینده‌ی داستان فاصله ایجاد می‌کند. این ایجاد فاصله ممکن است دلیل

دیگری نیز داشته باشد و آن، نبودن خود شاعر در زمان وقوع حوادث افسانه است؛ زیرا این داستان‌ها، سال‌ها قبل اتفاق افتاده و دهان به دهان نقل گشته، تا به او رسیده‌اند. بنا بر این، چون مضمون داستان از اصل و واقعیت آن بسیار دور شده است، نویسنده یا شاعر برای اینکه بار مسئولیت را از دوش خود بردارد و به‌اصطلاح پای خود را بیرون بکشد، از راوی داستان کمک می‌گیرد. در ضمن، از آنجا که این آثار حماسی افسانه‌های قومی و ملی بوده‌اند، گاه احتمال دارد که شاعر چیزی مغایر با عقاید عمومی بگوید، و در چنین احوالی چه بهتر که او در شعرش از راوی کمک بگیرد. برای مثال، فردوسی در حالی از خوبی زردشت و دین او سخن می‌گوید که دین اسلام در سراسر ایران حکومت می‌کند و اغلب مردم با دین زردشت مخالف هستند:

چو یکچندگاهی برآمد برین — درختی پدید آمد اندر زمین
از ایوان گشتاسب تا پیش کاخ — درختی گشن بیخ و بسیار شاخ
همه برگ او پند و بارش خرد — کسی کز چنو برخورد کی مرد
خجسته پی و نام او زردهشت — که آهرمن بدکنش را بکشت

(فردوسی: ج ۴، ص ۱۸۲، ابیات ۳۹-۴۳)

هر چه جلوتر می‌آییم و به آثار داستانی جدیدتر می‌نگریم، می‌بینیم که در آنها هم برای نقل داستان از راوی کمک گرفته شده است. برای مثال، ویس و رامین اثر گرگانی نیز مانند شاهنامه، ابتدا با حمد خدای آغاز می‌شود:

سپاس و آفرین آن پادشا را — که گیتی را پدید آورد و ما را

و سپس داستان با اشاره به راویان آن شروع می‌گردد:

نوشته یافتم اندر سمرها — زگفت راویان اندر خبرها

(فخرالدین گرگانی)

همچنین، نظامی خسرو و شیرین را ابتدا با حمد خدای شروع می‌کند:

به نام آن که هستی نام از او یافت　　فلک جنبش، زمین آرام از او یافت

و آن‌گاه، داستان را با اشاره به راوی‌یی آغاز می‌کند که به او عنوان «سخنگوی کهن‌زاد» داده است:

چنین گفت آن سخنگوی کهن‌زاد　　که بودش داستان‌های کهن یاد

که چون شد ماه کسری در سیاهی　　به هرمز داد تخت پادشاهی

(نظامی ۱۳۵۳: ص ۹، ابیات ۳۶-۳۷)

همان طور که پیش‌تر اشاره شد، در اغلب آثار، داستان از زبان سوم شخص گفته می‌شود. ولک[1] و وارن[2] در کتاب خود به نام نظریه‌ی ادبیات[3] (۱۹۵۶: ص ۲۲۸) از دالاس[4] که منتقدی انگلیسی است نقل قول می‌کنند. آنها در این کتاب از سه نوع فعالیت ادبی: حماسه، غنا و نمایش سخن می‌گویند و اضافه می‌کنند که حماسه به سوم شخص و زمان گذشته، و غنا به اول شخص مفرد و زمان آینده مربوط می‌شود، در حالی که نمایشنامه به شخص دوم و زمان حال مربوط است.

گفته‌ی دالاس نشان می‌دهد که اگر شاعر داستان را با اول شخص مفرد آغاز کند، یعنی با گوینده‌یی که بنا به گفته‌ی دالاس برای شعر مناسب است، پس داستان نه تنها غنایی می‌شود، بلکه به نظر می‌رسد که نویسنده خاطرات خودش را نوشته است. چنان‌که یکی از ایرادهایی که به صادق هدایت می‌گیرند، به دلیل این است که بوف کور را از زبان اول شخص مفرد نوشته است. این داستان چنین آغاز می‌شود:

در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد. (صادق هدایت ۱۳۴۸: ص ۹)

---

1. Wellek　　2. Warren　　3. *Theory of Literature*

4. Dallas

حتی برخی این جمله را از صادق هدایت نقل قول می‌آورند.

به این دلایل است که اغلب نویسندگان سعی می‌کنند تا آنجاکه ممکن‌است، بین خود و گوینده‌ی داستان فاصله ایجاد کنند. در داستان‌های امروزی، هرچند یاری طلبیدن از خدا و روایت‌کنندگان، دیگر مرسوم نیست؛ اما «شخص دیگر»[1] یا صورتکی وارد عمل می‌شود که در اصل، شخصیتی به‌جز خود نویسنده دارد و همواره نقش راوی را ایفا می‌کند.

راوی یا «دانای کل» داستانش را با سهولت خداگونه‌یی چنان شرح می‌دهد که گویی قادر است هر رویدادی را که به شخصیت‌ها مربوط می‌شود، ببیند و حتی تا حدی از اندیشه‌ها و محرک‌های درونی آنها آگاه باشد. برای نمونه به قسمتی از رمان مادام بواری اثر فلوبر اشاره می‌کنیم:

مادام بواری وقتی به آشپزخانه رفت، به بخاری نزدیک شد. با نوک انگشتانش پیراهن خود را از سر زانو گرفت و تا قوزک پا بالا زد و پایش را که در پوتین سیاهی بود، از روی کباب ژیگو که روی آتش می‌چرخید جلو شعله‌ی بخاری گرفت. (گوستاو فلوبر ۱۳۵۷: ص ۱۴)

مادام بواری در این داستان، همان «شخص دیگر» است و در تمام این رمان، نقش راوی و دانای کل را بازی می‌کند، به‌جز یکی دو بار که خود داستان نویس دخالت می‌کند:

سر کلاس مطالعه بودیم که مدیر دبیرستان همراه با شاگرد تازه‌یی در لباس شهری و با فراش، که نیمکت بزرگی با خود می‌آورد، وارد شد. (گوستاو فلوبر ۱۳۵۷: ص ۳)

مثال دیگر را از جنگ و صلح تولستوی می‌آوریم:

در ژوئیه‌ی سال ۱۸۰۵، آناپاولونا شرز، یکی از بانوان مشهور دربار و ندیمه‌ی

---

1. persona

امپراتریس ماریا فیودورونا هنگام استقبال از شاهزاده واسیلی که رتبه‌ی عالی و مقام اداری مهمی داشت ... گفت: خوب شاهزاده ... . (لیف تولستوی ۱۳۳۹: ص ۴)

همان طور که ملاحظه می‌شود، راوی داستان دانای کل است و در اینجا بد نیست به نظر فورستر درباره‌ی راوی داستان در جنگ و صلح اشاره کنیم:

برای ... نمونه باید بر جنگ و صلح نظر افکنیم. در اینجا نتیجه حیرت‌افزا است. نویسنده ما را از این سو به آن سوی روسیه می‌برد. «دانای کل» است. نیمه دانا است. گاه به اقتضای زمان، موقعیت‌ها را رنگ‌آمیزی می‌کند، چنان‌که سرانجام همه چیز را می‌پذیریم. (ادوارد فورستر ۱۳۵۷: ص ۱۰۶)

نویسنده ممکن است یک یا چند شخصیت را انتخاب و رویدادها را چنان تعریف کند که گویی از نظرگاهی محدود یا منحصر دیده است. هنری جیمز این شیوه را «مرکزیت هوشیاری» می‌نامید. آنچه میزی می‌دانست[1] از منظر یک کودک گفته می‌شود، اگرچه راوی آن سوم شخص است. این شیوه به‌تدریج به «جریان سیال ذهن»[2] منتهی شد که در آن، رویدادها همچنان‌که در میدان مشاهدات شخصیت جریان می‌یابند، به هم نیز ارتباط پیدا می‌کنند. در این روش، نویسنده به کلی پنهان است و می‌گذارد تا خواننده‌ی اثر با سهیم شدن در گستره‌ی موقعیت‌های شخصیت داستان خیال‌پروری کند. این روش یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی داستان‌های قرن بیستم است که آثار جویس، ویرجینیا ولف و فاکنر از آن جمله‌اند.

وقتی راوی داستان به صورت اول شخص است، راوی دارای نظرگاه محدودتری نسبت به دانای کل می‌شود. او می‌تواند قهرمان یک روایت باشد. مثل هکلبری فین که شخصیت اصلی رمان هکلبری فین اثر مارک تواین است و

1. *What Maisie Knew*

2. stream of consciousness

چنین آغاز می‌شود:

اگر کتاب سرگذشت تام سایر را نخوانده باشید مرا نمی‌شناسید، اما عیبی ندارد. این کتاب را آقای مارک تواین نوشته بود و هر چه گفته بود راست گفته بود. (مارک تواین ۱۳۵۶: ص ۹)

بین روایت به شیوه‌ی اول شخص که در آن، راوی از ضمیر «من» استفاده می‌کند و روایت به صورت سوم شخص که در آن، راوی از شخصیت‌ها به عنوان «او» یا «آنها» یاد می‌کند، تفاوت محسوسی مشاهده می‌شود. در روایت‌های سوم شخص، لازم است راوی ارتباط خود را از یک سو، با خواننده‌اش و از سوی دیگر، با رویدادهایی که شرح می‌دهد مشخص کند؛ زیرا وظیفه‌ی راوی شرح وقایع داستان به صورت بی‌طرفانه است و چنانچه نویسنده بخواهد از زبان راوی به شرح و تفسیر اضافی بپردازد، راوی شخصیتی دخالت‌کننده یا فضول پیدا می‌کند. بنا بر این، راوی نباید سرزده وارد داستان شود و باید همچنان ساکت بماند تا شخصیت‌ها خود عمل کنند. برای نمونه به تنگسیر صادق چوبک اشاره می‌کنیم که راوی داستان سوم شخص است. چوبک در تمام شرایط سعی می‌کند این راوی همان نقش دانای کل را داشته باشد و در این کار موفق هم می‌شود، به‌جز در یک مورد که دخالت می‌کند و اعتراف می‌کند که قهرمان داستان را در شش سالگی دیده است:

آمد از خانه‌ی ما گذشت و من نخستین بار، و برای زمان کوتاهی او را دیدم. آدم گنده‌یی بود با چهره‌ی تافته و چشمان خونبار. (صادق چوبک ۱۳۴۶: ص ۱۵۲)

البته، در داستان‌های کهن نیز به چنین مواردی برمی‌خوریم، به‌طوری‌که نویسنده خود وارد داستان می‌شود و احساسات یا نظریات خودش را آشکار می‌کند. برای نمونه به بخشی از شاهنامه‌ی فردوسی اشاره می‌کنیم که سوز و گداز فردوسی را بعد از کشته شدن سهراب به دست رستم نشان می‌دهد:

چنین است کردار چرخ بلند / به دستی کلاه و به دیگر کمند
چو شادان نشیند کسی با کلاه / ز خم کمندش رباید زگاه
چرا مهر باید همی بر جهان / نباید خرامید با همرهان
چو اندیشه‌ی روز گردد دراز / همی گشت باید سوی خاک باز
اگر هست ازین چرخ را آگهی / همانا که گشتست مغزش تهی
چنان دان کزین گردش آگاه نیست / که چون و چرا سوی او راه نیست

(فردوسی: ج ۲، ابیات ۱۳۲۴-۱۳۲۹)

در ویس و رامین نیز قسمتی است که گرگانی خود وارد داستان می‌شود، این قسمت آنجا است که ویس و رامین کودک‌اند و با یکدیگر بازی می‌کنند و گرگانی می‌گوید که تقدیر چگونه است. زیرا بعدها بین آن دو جدایی می‌افتد:

که دانست و که را آمد گمانی / که حکم هر دو چون است آسمانی
چه خواهد کرد با ایشان زمانه / در آن کردار چون سازد بهانه
هنوز ایشان ز مادرشان نزاده / نه تخم هر دو در بوم اوفتاده
قضا پردَخته بُد از کار ایشان / نبشته یک به یک کردار ایشان

(فخرالدین گرگانی: ابیات ۶-۹)

در بیش‌تر آثار داستانی کهن دخالت نویسنده مشهود است. چنان‌که در خسرو و شیرین نیز قطعه‌یی است که بعد از تنبیه خسرو توسط پدرش، سروده شده است و نهایت احساسات نظامی را نشان می‌دهد:

سیاست بین که می‌کردند از این پیش / نه با بیگانه با دردانه‌ی خویش
کجا آن عدل و آن انصاف سازی؟ / که با فرزند از این سان رفت بازی
کنون گر خون صد مسکین بریزد / ز بند یک قراضه برنخیزد
جهان ز آتش‌پرستی شد چنان گرم / که باد از این مسلمانی تو را شرم
مسلمانیم ما، او گبر نام است / گر آن گبری، مسلمانی کدام است
نظامی، با سرِ افسانه شو باز / که مرغ پند را تلخ آمد آواز

(نظامی ۱۳۵۳: ابیات ۷-۱۲)

همان طور که دیدیم، در آثار کهن نیز به چنین قسمت‌هایی برمی‌خوریم که نویسنده خود وارد داستان می‌شود و درباره‌ی رویدادها نظر می‌دهد. البته باید گفت که این دخالت‌ها سبب می‌شود که فاصله‌ی میان نویسنده و گوینده‌ی داستان که آن‌همه بر آن تأکید شده است، تضعیف گردد. در حالی‌که در بعضی از داستان‌های کهن همچون ایلیاد و ادیسه که از نظر نوع حماسه‌یی ناب‌ترند، چنین مواردی دیده نمی‌شود. در داستان‌های ناب امروزی نیز همچنان سعی بر این است که این فاصله حفظ شود و از آن جمله است سو و شون سیمین دانشور که در آن، راوی داستان دانای کل است و این نقش را در تمام داستان همچنان حفظ می‌کند:

> آن روز، روز عقدکنان دختر حاکم بود. نانواها با هم شور کرده بودند و نان سنگکی پخته بودند که نظیرش را تا آن وقت هیچ کس ندیده بود ... خانم زهرا و یوسف‌خان هم نان را از نزدیک دیدند. (سیمین دانشور ۱۳۵۳: ص ۵)

نقش دانای کل که صفت خدا است، به راوی غیر شخصی داستان‌نویس این امکان را می‌دهد که همه‌ی شخصیت‌ها را در سوم شخص تجزیه و تحلیل کند و در نتیجه، بر همه‌ی عناصر داستان دانا و آگاه باشد. مثال‌ها نشان می‌دهد که منظر سوم شخص ابزار جامعی است برای داستان‌نویس تا در عین حال که به تجزیه و تحلیل شخصیت‌ها می‌پردازد، با گوینده‌ی داستان نیز ایجاد فاصله و اعلام بی‌طرفی کند.

کتابنامه

ارسطو. ۱۳۵۷. فن شعر. ترجمه‌ی عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر.
براهنی، رضا. ۱۳۴۸. قصه‌نویسی. چ ۲. تهران: اشرافی.
تواین، مارک. ۱۳۵۶. هکلبری فین. ترجمه‌ی ابراهیم گلستان. تهران: آگاه.
تولستوی، لیف نیکولایویچ. ۱۳۳۹. جنگ و صلح. ترجمه‌ی کاظم انصاری. ۴ ج. تهران.
چوبک، صادق. ۱۳۴۶. تنگسیر. تهران: امیرکبیر.

دانشور، سیمین. ۱۳۵۳. سو و شون. تهران: خوارزمی.
فردوسی، ابوالقاسم. شاهنامه. تهران.
فلوبر، گوستاو. ۱۳۵۷. مادام بواری. ترجمه‌ی رضا عقیلی و محمد قاضی. چ ۲. تهران: نیل.
فورستر، ادوارد مورگان. ۱۳۵۷. جنبه‌های رمان. چ ۲. تهران: کتاب‌های جیبی.
گرگانی، فخرالدین اسعد. ــ. ویس و رامین. تهران: کتابفروشی فخر رازی.
نظامی. ۱۳۵۳. خسرو و شیرین. تهران: کتاب‌های جیبی.
هدایت، صادق. ۱۳۴۸. بوف کور. تهران: امیرکبیر.
هومر. ۱۳۴۹. ایلیاد. ترجمه‌ی سعید نفیسی. تهران: ترجمه و نشر کتاب.
ــــــــ . ۱۳۶۸. ادیسه. ترجمه‌ی سعید نفیسی. تهران: علمی و فرهنگی.

Merchant, Paul. 1971. *The Epic*. London: Methuen & Co. Ltd.
Wellek, Rene & Austin Warren. 1956. *Theory of Literature*. London: Penguin Books.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی