Sociological Cultural Studies, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Quarterly Journal, Vol. 16, No. 4, Winter 2026, 497-533
https://www.doi.org/10.30465/scs.2025.50457.2942

Narrative Analysis of the Story of Zal and Rudabeh Based on Gérard Genette's Theory with the approach of "sudden change of perspective"

Mojgan Norouzi*, Ali Ravaqi**
Hamidreza Ardestani Rastami***

Abstract

Narrative is the account of an event or a series of events that are connected through a cause-and-effect relationship. One of the greatest theorists of narratology is the French scholar Gérard Genette, whose studies focus not on the story itself but on how it is told. He identifies three levels of the story: the tale, the narrative, and the narrating. To describe and analyze the structure of literary texts, he introduces five concepts: order, duration, frequency, mood, and tone. The authors of this study analyze the story of Zal and Rudabeh from the perspective of Gérard Genette's narratology, aiming to demonstrate how the sudden shifts in focalization influence the main and secondary agents of the story and how they drive the narrative forward. The result reveals that Genette's narrative theory applies throughout much of the story; however, in a few instances, the narrative progresses through agents who do not hold a primary or surface-level role, to the point where focalization and final decision-making are based on their perspective.

Keywords: Narrative of Zal and Rudabeh, Narratology, Gérard Genette, Focalization.

* PhD candidate of Department of Persian Language and Literature, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran, mozhgannorouzi38@gmail.com

** Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author), Ali_ravaghi@yahoo.com

*** Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Dezful Branch, Islamic Azad University, Dezful, Iran, h_ardestani_r@yahoo.com

Date received: 16/11/2024, Date of acceptance: 14/02/2025

Introduction

Stories are an essential aspect of culture, and in fact, human life has been shaped through storytelling. Ferdowsi has a unique storytelling style, and his tales have immortalized our culture. Analyzing past literary works through the lens of contemporary literary theories and criticism is a means of bridging the gap with such works, which may be at risk of being forgotten, to further uncover their lasting value and mystery. Gérard Genette is one of the most influential theorists in the field of narrative theory, whose focus is not on the story itself, but on how it is told. Genette begins his work by distinguishing between three levels of narrative, which are generally referred to as the story, the narrative, and the narrator. The primary objective of this research is to structurally analyze the three components of voice, time, and perspective (or focalization) in the narrative, and to explain how these components construct meaning according to Genette's theory. This will ultimately familiarize us with the structural mechanisms of the narrative and help identify the narrator, the temporal aspect of the narration, and the level of narration. Furthermore, we will examine the narrative's temporal sequence, duration, frequency, and focalization, ultimately reaching a narratological critique of this work, which is the main goal of this study. Using Genette's model in narrative analysis helps critics understand the structural mechanisms of narratives in detail. If a narrative is a coherent whole in which its components are intricately combined, Genette’s analysis allows us to separate these components and examine their characteristics. With this understanding, we can explain narratively how a story is told, what narrative techniques are used, and their effects on the audience.

Materials & Methods

In this study, the verses of the story of Zal and Rudabeh from Ferdowsi's *Shahnameh* were studied and annotated using a library-based research method. After categorizing the verses into three stages based on voice, time, and perspective, a descriptive-analytical approach was employed to thoroughly examine them from these three viewpoints. The primary narrative techniques used in this text are narration and imitation, two techniques that are often used together. From the perspective of Gérard Genette’s narrative theory, the relationship of the narrator to the story, the temporal gap between the event and the act of narration, and the focalization of the world of the story were analyzed.

Discussion and Results

In this narrative, characterized by sudden shifts in focalization, we see the significance of the vocalizers and their roles in changing the course of the narrative, a central aspect of Genette's narrative theory. The priority of the quality of the presence of secondary characters over the quantity of their appearances becomes evident. Secondary characters or agents become the main decision-makers in the story and significantly influence its direction. In parts of the text, their actions lead the narrative in a new direction. The characters in this story engage in conflicts that create new causal situations, each of which becomes the cause of the next event. These occurrences unfold in a chain reaction, with the characters showing various responses to each event.

Conclusion

According to the definition of narrative provided, this text indeed has a narrative structure, and the primary mode of storytelling is based on narration and imitation, with minimal presence of the narrator, thus providing maximum information. The story is primarily dialogue-driven, following an episodic structure and narrated in an event-based style. The narrator employs a technique of retrospective reflection to reveal the past of the characters and their stories. The foresight in the form of prophecy, though appearing infrequently, is highly significant, especially as it pertains to the birth of the Iranian hero Rostam and suggests the belief in the influence of stars on human destiny—a belief that has existed from ancient times to the era of the narrator (4th century CE) and even into the present day. The extradiegetic narrator in this story is a third-person omniscient narrator who has full knowledge of everything and narrates the events in an after-the-fact manner without any intervention or bias. In many parts of the story, an intradiegetic narration is used, where the narrator is at the same level as the world of the story and its characters. In some instances, a sub-storytelling method is employed, as seen in the letters exchanged between Sam and Manochehr, and between Zal and Sam. Due to the brevity typical of the narrator's poetic style, many passages are condensed, with some events that took a long time to unfold being summarized quickly without mentioning specific details. The narrator uses a technique of scene-setting, where instead of directly stating the emotions of the characters, a scene is portrayed in detail, allowing the reader to infer the emotions, often through lengthy dialogues. The technique of frequency is used repeatedly through references to Zal's childhood

and his growth, as well as the repetition of words such as "advice," "high," "treasure," "wine," "meeting," "sun," "rukhān," "fortune," and "rose" among others.

Bibliography

Ahmadi, Babak. (2019). *Structure and Interpretation of Text*. 21st Edition. Tehran: Markaz.[in Persian]

Ahmadi, H., Bezarafkan, H., & Arabi, A. (2012). "Social Representation in the Shahnameh of Ferdowsi (Examining the Cultural-Social Identity of the Iranian Family Institution from Ferdowsi's Perspective)". *Women in Culture and Art*, Vol. 4, Issue 2, pp. 100-83.[in Persian]

Akhavat, Ahmad. (1992). *Grammar of the Story*. 1st Edition. Isfahan: Farda Publishing.[in Persian]

Bezarafkan, Mahta & Rouhani, Ali. (2010). "Social Representation in the Shahnameh of Ferdowsi: Examining the Formation and Transformation of Iranian Society in the Shahnameh of Ferdowsi". *Quarterly Journal of National Studies*, 11th Year, Issue 4, pp. 49-72.[in Persian]

Payandeh, Hossein. (2019). *Literary Theory and Criticism (An Interdisciplinary Textbook)*. Volume 1. Tehran: Samt.[in Persian]

Tyson, Lois. (2013). *Contemporary Literary Theory*. Translated by Mazyar Hossein Zadeh & Fatemeh Hosseini. Edited by Hossein Payandeh. Tehran: Negah Emrooz, Hekayat Qalam Novin.[in Persian]

Torkamani, H., Shakouri, M., & Mohammadi, M. (2017). "Narrative Analysis of Surah Noah Based on Roland Barthes and Gérard Genette's Theories". *Literary Research in the Quran*. 3, pp. 91-116.[in Persian]

Tolan, Michael. (2007). *Narratology: A Linguistic-Critical Introduction*. Translated by Fatemeh Alavi & Fatemeh Nemati. 1st Edition. Tehran: Samt.[in Persian]

Haji Aghababai, Mohammad Reza. (2019). *Narratology: Theory and Application*. Tehran: Mehrandish.[in Persian]

Hariri, Abolfazl. "An Introduction to the Grammar of Story". *Narrative Literature*, Issue 94, Official Website of Sureh Mehr Publications.[in Persian]

Dabir Siagh, Mohammad. (2001). *Translation of the Narrative Form of Shahnameh of Ferdowsi*. Tehran: Qatrah.[in Persian]

Dabir Siagh, Seyed Mohammad. (2004). *Famous Stories of the Ancient Epic (3): The Kingdom of Manouchehr*. 3rd Edition. Tehran: Qatrah.[in Persian]

Genette, Gérard. (2019). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Translated by Maryam Tayvorparvaz. Tehran: Mehrandish.[in Persian]

Salehi, Peyman. (2013). *Narratology of the Short Stories of Nader Ebrahimi and Akram Hanieh. Journal of Applied Literary Studies*, Vol. 3, Issue 1.[in Persian]

Zayef, Shouqi. (1997). *Literary Research: Nature, Methods, Texts, Sources*. Translated by Abdollah Sharifi. Tehran: Scientific and Cultural Publishing.[in Persian]

Flick, Uwe. (2008). *An Introduction to Qualitative Research*. Translated by Hadi Jalili. Tehran: Ney Publishing.[in Persian]

Kabli-Pul, Manfredian, et al. (2021). *Literary Criticism with a Narratological Approach*. Selected and Translated by Hossein Payandeh. 1st Edition. Tehran: Niloufar.[in Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جامعه‌پژوهی فرهنگی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
فصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۶، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۴۰۴

روایت‌شناسی داستان زال و رودابه براساس نظریهٔ ژرار ژنت با رویکرد «تغییر ناگهانی زاویه دید»

مژگان نوروزی*

علی رواقی، حمیدرضا اردستانی رستمی*****

چکیده

روایت رخداد یا مجموعه‌ای از رخدادهاست که میان آن‌ها رابطهٔ علت و معلولی وجود دارد. یکی از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان علم روایت‌شناسی ژرار ژنت فرانسوی است که تمرکز مطالعاتش نه بر خودِ قصه بلکه بر چگونی گفته شدن آن است. او گسترهٔ قصه را در سه سطحِ داستان، روایت و روایتگری می‌داند و برای توصیف و تحلیل ساختار متون ادبی پنج مبحثِ نظم، تداوم، بسامد، وجه و لحن را پیش می‌کشد. نگارندگان در این جستار به بررسی و تحلیل داستان زال و رودابه از منظر روایت‌شناسی ژرار ژنت می‌پردازند و در پی آن‌اند تا نشان دهند با توجه به تغییرات ناگهانی کانون دید، کانونی‌سازان یا کنشگران اصلی و فرعی داستان چه کسانی هستند و جریان روایت را چگونه به پیش می‌برند؟ حاصل آن‌که سطوح نظریهٔ روایت‌شناسی ژنت در بیشتر بخش‌های داستان جریان دارد؛ اما در مواردی اندک روایت از سوی کنشگرانی پیش می‌رود که نقش اصلی و روساختی ندارند تا جایی‌که کانونی‌سازی و تصمیم‌گیری نهایی براساس دیدگاه آن‌ها صورت می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: روایت زال و رودابه، روایت‌شناسی، ژرار ژنت، کانونی‌سازی.

* دانشجوی دکتری تخصصی زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، mozhgannorouzi38@gmail.com

** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)، Ali_ravaghi@yahoo.comm

*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دزفول، دانشگاه آزاد اسلامی، دزفول، ایران، h_ardestani_r@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۸/۲۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۲۶

۱. مقدمه و طرح مساله

داستان‌ها یک جنبهٔ پراهمیت از فرهنگ به شمار می‌آیند و این آثار افزون بر سرگرم‌سازی، پیوسته دارای جنبه‌های آموزشی نیز بوده‌اند. داستان‌گویی در ادبیات، مفاهیم اخلاقی و حکمی را به مخاطب القا می‌کند و در این میان ادبیات فارسی، جهانی از داستان‌های گوناگون را با هدفی متعالی در خود گنجانده است. از سدهٔ پیش در غرب، بسیاری از پژوهندگان ادبیات در پی ایجاد پیوند میان آثار ادبی و وقایع اجتماعی برآمده‌اند؛ زیرا ادبیات تعبیری از نظام جامعه، اصول اعتقادی، دیدگاه‌ها و اندیشه‌های موجود در آن است. ادیب از آسمان میان جامعه نیفتاده بلکه از جامعه سربرآورده و در آن رشد یافته است. او زبان همهٔ چیزهایی است که خود در آن محیط می‌بیند، می‌شنود و حس می‌کند و دست‌مایه‌هایش را از دیده‌ها، شنیده‌ها در جامعه فراهم می‌آورد. این‌که می‌گویند ادیبانی هستند که می‌توانند از جامعهٔ خود ببرند و در برج عاج بنشینند درست نیست؛ زیرا همواره علقه‌هایی آنان را به جامعه خویش پیوند می‌دهد و این پیوندها در هر آن‌چه می‌سرایند و می‌نویسند پراکنده است. شاعر یا نویسنده‌ای را نمی‌توان یافت که با افراد جامعهٔ خود دربارهٔ آن‌چه حس می‌کنند و درمی‌یابند نخواهد سخن بگوید. ادیب از سویی بازتاب دریافت‌ها و انگیزه‌های جامعهٔ خویش است و از سوی دیگر اندیشه‌های خود را میان جامعه می پراکند (نک. شوقی ضیف، ۱۱۳:۱۳۷۶).

از دیرباز تاکنون شاعران و نویسندگان بی‌شماری در عرصهٔ قصه‌پردازی نام‌آور بوده‌اند که فردوسی شاعر قرن چهارم هجری قمری از جملهٔ آن‌هاست. فردوسی در داستان‌گویی سبک خاص خود را دارد. او در میان حدود پنجاه هزار بیت، داستان‌هایی را روایت می‌کند که در ضمن حماسی بودن، روایت‌کنندهٔ عشق هم هست. یکی از این داستان‌های عاشقانهٔ شاهنامه، روایت «زال و رودابه» است. بررسی آثار ادبی گذشته با در نظر داشتن نظریه‌ها و شیوه‌های نقد ادبی غربی، راهی است برای کم کردن فاصله با چنین آثاری که شاید آن‌گونه که بایسته است بدان‌ها توجه نشان داده نمی‌شود. نظریه برای خواننده ابزاری است که به وی کمک می‌کند تا شیوه‌ای ویژه را برای ورود به جهان متن بیابد.

یکی از شاخص‌ترین نظریه‌پردازان در حوزهٔ روایت‌شناسی بعد از رولان بارت، ژرارژنت بوده است که تمرکز مطالعاتش نه بر خودِ قصه بلکه بر چگونگی گفته شدن آن است؛ به سخن دیگر ژنت عمدتاً فرایند روایت شدن داستان‌ها را بررسی می‌کند. از نظر او متن و محتوای روایت موضوعی کاملاً فرعی است و مهم‌تر این است که چه کسی این متن

را روایت می‌کند. تفاوت بین داستان و نحوهٔ روایت کردن داستان با در نظر گرفتن پنج حوزهٔ خاص مورد بحث ژنت در کتابش با عنوان گفتمان روایتی بیان شده است (نک. ژنت، ۱۳۹۸:۱۳). ژنت کار خود را با تمایزگذاری بین سه سطح از روایت که عموماً تحت عنوان کلی روایت منظور می‌شوند یعنی داستان و روایت و روایتگری آغاز می‌کند. «داستان» عبارت از توالی رویدادهای روایت شده است؛ بنابراین داستان، محتوای قصه است به ترتیبی که رویدادهایی که واقعاً برای شخصیت‌ها اتفاق افتاده است؛ ترتیبی که همیشه با آن‌چه در روایت ارائه می‌شود یکی نیست. منظور از «روایت» همان کلمات روی کاغذ، گفتمان یا خود متن است که خواننده از طریق آن هم داستان و هم روایت را برمی‌سازد. «روایت» محصول روایت کردنِ راوی است. منظور از «روایتگری» عمل داستان‌گویی برای تعدادی از مخاطبان و از این روِ ایجاد روایت است؛ اما درست همان‌طور که راوی تقریباً هیچ‌گاه با نویسنده یکی نیست مخاطب یا روایت‌شنو نیز هیچ‌گاه با خواننده یکی نیست. ژنت توجه خود را به روایت (کلمات موجود بر روی کاغذ) معطوف می‌کند؛ اما خاطرنشان می‌سازد که هر سه سطح با یکدیگر تعامل دارند (نک. تایسن، ۱۳۹۲: ۳۷۱-۳۷۰).

مسئلهٔ اساسی در این پژوهش، بررسی ساختارگرایانهٔ سه مؤلفهٔ صدا، زمان و منظر روایت یا کانونی‌سازی و تبیین کارکرد معناسازانهٔ آن‌ها بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت در داستان زال و رودابه است که در نهایت ما را با سازوکارهای ساختاری این روایت آشنا می‌کند و با جدا سازی و تفسیر آن‌ها متوجه کیستی راوی، زمان روایتگری و سطح روایت می‌شویم. همچنین به ترتیبِ زمانیِ روایت، دیرش یا فاصله و بسامد و نیز کانونی‌سازی در این روایت شناخت پیدا کرده و به نقد روایت‌شناسانهٔ این روایت که هدف اصلی پژوهش حاضر است دست می‌یابیم.

ژنت نگاهی فراگیر به عناصر روایت دارد. به‌کارگیری الگوی او در روایت کمک می‌کند تا سازوکارهای ساختاریابی روایت‌ها به دقت و با جزئیات کامل برای منتقدان ادبی معلوم شود. در این روش، بررسیِ روایت‌شناسانه بسیار فنی و جزئی‌نگر جلوه می‌کند؛ هم به این دلیل که ژنت از ابداع اصطلاحات متعدد و جدید ابایی ندارد و هم این‌که گمان آن می‌رود که با اعمال کردن روش‌شناسی او به متون روایی، نوعی مهندسی معکوس انجام شود؛ به این معنا که اگر روایت کلّیتی سامانمند است که اجزاء آن به دقّت با یکدیگر ترکیب شده‌اند، تحلیل روایت به روش ژنت امکان می‌دهد که این قطعات را از یکدیگر جدا کنیم و ویژگی‌های هریک را بازشناسیم. با این شناخت می‌توانیم در نقد روایت‌شناختی توضیح

دهیم که هر داستان چگونه و با کدام شگردهای روایی روایت می‌شود و چه تأثیری در مخاطب باقی می‌گذارد (نک. پاینده، ۱۳۹۸: ۲۲۲–۲۲۱)

شخصیت‌ها در روایت زال و رودابه، به دلیل ارتباط با خودشان، اطرافیانشان و طبیعتی که در اطرافشان هست و کل جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند دچار کشمکش‌هایی می‌شوند که برای حل آن، سلسله‌ای تازه از علت و معلول‌ها به وجود می‌آید که هریک از این‌ها، علت و معلول رخداد دیگری می‌شوند. این وقایع زنجیروار اتفاق می‌افتند و شخصیت‌ها کنش‌های مختلفی در قبال هریک نشان می‌دهند. پرسش اصلی این پژوهش هم دربارهٔ چگونگی مدیریت تغییرات ناگهانیِ علت و معلول‌هایی است که کنشگران فرعی، هدایت آن را برعهده می‌گیرند و از مدار اَصلی خارج می‌کنند؛ چنان‌که شالودهٔ اصلی نظریهٔ روایت‌شناسی هم بر این پایه بنا نهاده شده است.

آن‌چه در این پژوهش خواهیم دید، ارجح بودن کیفیت حضور کنشگران بر کمیت حضور آن‌هاست؛ به طوری که شخصیت‌ها یا کنشگران فرعی، تصمیم‌گیرندگان اصلی ماجرا و بسیار تأثیرگذارند و در قسمت‌هایی از متن سبب سوق پیدا کردن روایت به سمت و سویی دیگر می‌شوند. اگرچه داستان‌های شاهنامه در گونهٔ حماسی که ریشه در اسطوره دارد، شکل گرفته است؛ اما مبنای آن بر ساخت فرهنگی هویت انسان و جامعهٔ ایرانی و آداب و رسوم سرزمین کهن ایران است که به طرز حیرت‌آوری با الگوهای نظری جدید در عرصهٔ علوم اجتماعی سازگار است (نک. بذرافکن و روحانی، ۱۳۸۹: ۵۱–۵۰).

۲. پیشینهٔ پژوهش

از جملهٔ پژوهش‌هایی که دربارهٔ شاهنامه و روایت‌شناسی از دیدگاه نظریه‌پردازان در حوزهٔ روایت شناسی، منتشر شده است مقالهٔ «ریخت‌شناسی داستان زال و رودابه، بهرام گور و اسپینود، گشتاسب و کتایون» نوشتهٔ خاور قربانی و کیوان گورک (۱۳۹۲) است که نویسندگان سعی دارند با توجه به نظریهٔ ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ، به تطبیق این سه روایت بپردازند. آنان در این پژوهش به این نتیجه رسیده‌اند که هرچند از لحاظ ساختاری تشابهاتی میان سه داستان مشاهده می‌شود؛ اما چند ویژگی اصلی مانند تسلیم مسالمت‌آمیز قدرت و تغییر دینِ یکی از شخصیت‌های اصلی، اسپینود، از موارد اختلاف بین داستان‌ها است که جالب توجه است. مقالهٔ «ریخت‌شناسی قصه‌های رام و سیتا و زال و رودابه» به کوشش الیاس نورایی و مرضیه ارتباط (۱۳۹۲) که در این مقاله به بررسی ساختارداستان

عاشقانهٔ رام و سیتا از کتاب *رامایانا* و داستان زال و رودابه از شاهنامه پرداخته شده است. نویسندگان الگوی روایی این دو داستان را استخراج و مقایسه می‌کنند و در نهایت به این نتیجه می‌رسند که دو داستان مذکور با آن‌که به دو ملت و فرهنگ گوناگون وابسته‌اند، ساختار روایی نسبتاً یکسانی دارند. مقالهٔ دیگر «بررسی عناصر داستان زال و رودابه از منظر شکل‌شناسی (مورفولوژی)» است که در آن هاشمیان و رمضانی(۱۳۹۵) کوشیده‌اند با معرفی این داستان، اجزای مختلف آن از جمله: شخصیت‌ها، صحنه‌ها، تضادها، تقابل‌ها، روایت داستان و طرح داستان (پیرنگ) را بررسی کنند و مقایسه‌ای شکل‌شناسانه، با روش ریخت‌شناسی پراپ انجام دهند. «تحلیل و مقایسهٔ مولفه‌های روایی بخش‌های غنایی و حماسی شاهنامه با محوریت داستان‌های رودابه و سودابه» (۱۳۹۹) عنوان پایان نامه‌ای است که سمیه الیاقی آن را نگاشته و در آن به مقایسهٔ روایی دو داستان از شاهنامه، بر مبنای مؤلفه‌های روایی از قبیل زمان و مکان، زاویهٔ دید، شخصیت‌پردازی، پیرنگ، سطوح روایی و لحن، طبق نظر روایت‌شناسان معاصر (ژرار ژنت، سیمور چتمن، ریمون کنان و ...) پرداخته است تا تفاوت صحنه‌های غنایی و حماسی در داستان‌های مورد نظر مشخص شود. مقالهٔ «بازیابی معنا از طریق تنش عاطفه‌زا در روایت زال و رودابهٔ شاهنامه فردوسی (تحلیلی بر اساس نشانه ـ معناشناسی گفتمانی)» تألیف سیدمحمد حسینی معصوم و مرجان اکبری (۱۴۰۳) است که در آن به بررسی نمود انواع تنش‌های عاطفه‌زا در این روایت و تاثیر آن بر سیر روایت و بازیابی معنایی پرداخته است. شروع روایت با تنش تولد فرزند است که کنشگر اصلی یعنی سام را به عکس‌العمل یعنی طرد وامی‌دارد. مهم‌ترین تنش از میان تا انتهای داستان نیز گرفتار شدن زال در عشق ممنوعهٔ رودابه است که هریک از این تنش‌ها می‌تواند پیشرفت جریان روایت را مختل کند؛ اما برانگیخته شدن عواطف و احساسات در اثر تنش‌ها مانع از فروپاشی جریان روایی می‌شود و آن را به سمت رفع تنش و تداوم حکایت سوق می‌دهد.

نگارندگان در این نوشتار بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت، به بررسی ساختار روایی داستان زال و رودابه که یکی از روایت‌های مهم و مورد توجه پرداخته‌اند. در این روایت که با رویکرد تغییرات ناگهانی کانون دید صورت گرفته، به اهمیت کانونی‌ساز و کانونی‌شده در تغییر روند روایت که از مؤلفه‌های مهم مورد بحث در نظریهٔ ژرار ژنت است، بیشتر پی می‌بریم و از این‌رو انجام این پژوهش ضرورت می‌یابد.

۳. مبانی نظری پژوهش

۱.۳ روایت و روایت‌شناسی

۱.۱.۳ تعریف روایت

درباره روایت تعاریف مختلفی تاکنون ارائه شده است کـه در هرکـدام از آن تعـاریف، بـه جنبه‌ای خاص از روایت توجه شده است. کلیـهٔ متـون ادبـی را کـه دارای دو خصوصـیت وجود قصه و حضور قصه‌گو باشد می‌توان یک متن روایی دانست. به تعبیری دیگر روایت توالی ملموسی از حوادث است که به صورت غیر تصادفی در کنار هم قرار می‌گیرند (نک. اخوت، ۱۳۷۱: ۸).

به نظر مایکل تولان، روایت مجموعه‌ای از رخدادها و حوادثی است که در پی یکدیگر و بر اساس ارتباطی منطقی قرار می‌گیرند. در تعریفی دیگر می‌توان روایت را زنجیـره‌ای از رخدادها در زمان دانست که ممکن است این زمان بسیار کوتاه و یا بسیار طـولانی باشـد (تولان، ۲۰:۱۳۸۱). در یکی از تعریف‌های رایجِ روایت، عمدتاً بـر نقـش محـوری راوی در بازگویی رویدادها تأکید می‌شود. مطابق با این تعریف روایت عبارت است از داسـتانی کـه یک یا چند راوی آن را باز می‌گویند. (نک. پاینده، ۱۷۴:۱۳۹۸).

ژرار ژنت در کتاب *گفتمان روایی* برای روایت سه سطح در نظر می‌گیرد: ۱) «داسـتان» که منظور از آن رخدادها و شرکت‌کنندگان آن است که از طرز قرار گرفتن در متن منتزع و بر اساس نظم گاه‌شمارانه ساخته می‌شود؛ ۲) «متن روایی» که کلامـی مکتـوب یـا شـفاهی است که رخدادها در آن نقل می‌شوند. متن روایی همان چیزی است که داریم و رخـدادها در آن لزوماً نظم گاه‌شمارانه ندارند؛ ۳) «روایتگری» کنش یا فرآیند خلق متن روایی است و به همین جهت فرآیند ایجاد یا عمل روایت است. چـون مـتن روایـی کلامـی مکتـوب یـا شفاهی است نیازمند حضور یک گوینده یا نویسنده است (نک. ژنت، ۱۲:۱۳۹۸)

بر اساس آن‌چه گفته شد ویژگی‌های کلی روایت را مـی‌تـوان چنـین برشـمرد: سـخنی برساخته و پرداخته‌شده و متفاوت از سخنان روزمره اسـت. طـرح آن از پـیش تعیـین‌شـده است. دارای خط سیر و حرکتی تدریجی از جایی به جایی دیگر است و نقطه آغاز و پایان دارد. در آن روایتگری وجود دارد که ممکن است در دسترس یا در دوردست و یا در پـس زمینه باشد. در هر روایتی الزاماً باید فاصله‌ای فرض شود و حـوادث بـازگو شـود. روایـت مستلزم یادآوری رخدادهایی از جهت زمان و مکـان دور از دسـترس گوینـده و مخـاطبش

است؛ یعنی حوادثی که در زمان حال رخ داده‌اند، به آن‌ها روایت گفته نمی‌شوند، بلکه حوادثی روایت هستند که فاصلهٔ زمانی و مکانی یا زمانی که گوینده و مخاطب در آن قرار دارد، داشته باشند (نک. حاجی آقابابایی، ۱۳۹۸: ۵-۴). شروع روایت را همزمان با آغاز تاریخ بشری می‌دانند (نک. مکوئیلان، ۱۰:۱۳۸۸). نگاه روایت‌شناسانه با تأکید بر ساختار روایت می‌کوشد تا با عبور از رویه یا سطح و ساختار متن، به لایه‌های درونی آن دست یابد. درحقیقت، نویسنده باایجاد نوع خاص روایت و راوی در داستان خود، سلسله‌ای زنجیروار از نویسنده، پیام و گیرنده را به کار می‌گیرد (نک. صالحی،۱۳۹۲ : ۱۸).

بر اساس این تعاریف می‌توان گفت که روایت یا متن روایی، متنی است دارای یک راوی که گاهی به صورت مشخص در متن حضور دارد و گاهی از بیرون متن به روایت می‌پردازد که طرح آن از پیش تعیین‌شده است و وقایع آن گاهی بر اساس نظمی منطقی و گاه‌شمارانه و گاهی بر بنیاد نظمی روایی رخ می‌دهد (نک. حاجی آقابابایی، ۱۳۹۸ : ۶).

۲.۳ بازنمایی اجتماعی خانواده‌های شاهنامه

ادبیات هر کشوری به‌ویژه متون ادبی- تاریخی منبع مهمی برای کاوش در ابعاد تاریخی و اجتماعی پدیده‌های اجتماعی است. شاهنامهٔ فردوسی ازجمله اصلی‌ترین منابعی است که حیات اجتماعی مردم و حاکمیت ایران و دریافت‌های از این حیات را در بستری تاریخی نشان می‌دهد. شاهنامهٔ فردوسی سرشار از نمودهای اجتماعی است که با آخرین دریافت‌ها از پدیده‌های اجتماعی همخوانی دارد. فردوسی در شاهنامه به سبکی خاص، جنبه‌های مختلفی از ابعاد زندگی انسان را مورد توجه قرار داده است. یکی از آن ابعاد، خانواده‌های تک‌والدی است و آن خانواده‌ای است که تحت سرپرستی یکی از والدین پدر یا مادر اداره می‌شود (نک. احمدی و همکاران: ۸۹:۱۳۹۱).

در بازنمایی اجتماعی داستان زال و رودابه آن‌چه بیش از هر چیز جالب توجه است شخصیت سیندخت است که به عنوان همسر و مادر و البته یک سیاستمدار وارد دعوای بین ایرانیان و غیر ایرانیان می‌شود و با تدبیر از اتفاقات ناخوشایند جلوگیری می‌کند. سیندخت در جایی که نقش مادری دارد دخترش و عشق او را با همهٔ خطراتی که تهدیدش می‌کند، درک می‌کند و درمی‌یابد و از جانب دیگر، در نقش همسر مهراب سعی می‌کند شوهر را آرام کرده و او را از انجام هر عمل خشمگینانه‌ای بازدارد. وقتی هم در مقام سفیر سیاسی قرار می‌گیرد با تدبیر، نرمش و دلایل خردمندانه سام را قانع به ترک خصومت می‌کند.

خانواده مهراب با وجود شاهنشاهی بر کابل شبیه یک خانواده هسته‌ای عمل می‌کند. در این خانواده اعضا برای حل مشکلات به مشورت روی می‌آورند. سیندخت با وجود تسلط مرد (مهراب) تأثیر بسیار عمیق خود را بر خانواده حفظ می‌کند و البته نفوذ و تأثیر کلامش بر همسر، او را از خطر می رهاند.

در این داستان فردوسی به چند نکته اشاره کرده است که بسیار اهمیت دارد»

الف: اشاره به دخترکُشی که گویا میان خانواده‌های تازی جاهلی مرسوم بوده است و مهراب آن را به زبان می‌آورد:

همی گفت چون دختر آمد پدید　　بایستمش در زمان سر برید
نکشتم نرفتم به راه نیا　　کنون ساخت بر من چنین کیمیا

(فردوسی، ۱۳۸۳: ۶-۹۴/۱۰۰۵)

ب: اهمیت دادن به نژاد و تبار در مسئلهٔ تشکیل خانواده:

از این مرغ پرورده و دیوزاد　　چگونه برآید همانا نژاد

(فردوسی، ۱۳۸۳: ۸۵/۸۵۰)

ج: اشاره به اجازهٔ زال از پدرش سام، اجازهٔ پدر برای ازدواج در فرهنگ ایرانیان را نشان می‌دهد:

من از دخت مهراب گریان شدم　　چو بر آتش تیز بریان شدم
اگرچه دلم دید چندین ستم　　نخواهم زدن جز بفرمانت دم

(فردوسی، ۱۳۸۳: ۸۲۰ و۸۳/۸۱۷)

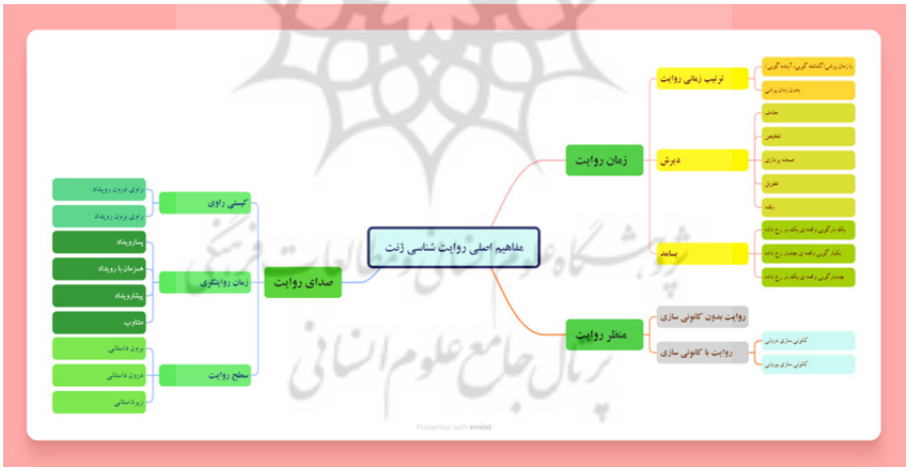
۳.۳ روایت‌شناسی به شیوهٔ ژرار ژنت

در ابتدا روایت‌شناسی آثار ادبی، موضوعی بود که ساختارگرایان برای اثبات درستی پیش‌فرض‌های خود یعنی ساختار یکسان ذهن همهٔ انسان‌ها به آن علاقه نشان دادند و در عمل هم روایت‌شناسی آن‌چه را خواسته آنها بود، محقق ساخت؛ چراکه قوانین ساختارگرایی در حوزهٔ روایت‌شناسی یافتنی‌تر بود؛ اما دیری نگذشت که روایت‌شناسی خود به اندازه‌ای توسعه پیدا کرد و فربه شد که از ساختارگرایی جدا و به نظریه‌ای مستقل

تبدیل گردید. روایت‌شناسان جدا از روایت‌های مکتوب به روایت‌های شفاهی توجه نشان دادند و آن را نادیده نگرفتند. البته هدف آنان عیناً همان هدف ساختارگرایان یعنی کشف قواعد روایت بود.

یکی از شاخص‌ترین روایت‌شناسان بعد از رولان بارت ژرار ژنت بود که تمرکز مطالعاتش نه بر خود قصه بلکه بر چگونگی گفته شدن آن قرار گرفت؛ به سخن دیگر ژنت عمدتاً به فرآیند روایت شدن داستان‌ها توجه نشان داد. تفاوت بین داستان و نحوهٔ روایت کردن داستان با در نظر گرفتن شش حوزهٔ خاصِ مورد بحث ژنت در کتابش با عنوان *گفتمان روایتی* آشکارتر شده است (نک. کبلی و دیگران،۱۴۰۰: ۳۲).

روایت‌شناسی ژنت بی‌تردید جامع‌ترین و پرکاربردترین رویکرد در این حوزه است. ژنت برای تمام جنبه‌های روایت اصطلاحی ابداع کرده و کوشیده است تا آن را به طرزی نظام‌مند تبیین کند. او این نظریه را در سال ۱۹۷۲ در کتاب خود با عنوان *گفتار روایی* رساله‌ای در باب روش مطرح کرد و آن الگو را در تحلیلی مشروح بر رمان معروف در *جست‌وجوی زمان از دست‌رفته*، نوشتهٔ مارسل پروست به کار گرفت. نمودار زیر طرحی کلی از اجزاء اصلی نظریهٔ او به دست می‌دهد (نک. پاینده، ۲۱۴:۱۳۹۸)



روایت‌شناسان با مطرح کردن مفاهیم جدید، نحوهٔ تحلیل عناصر داستان را به کلی تغییر دادند. یکی از پیامدهای مهم مطرح شدن نظریه‌های روایت‌شناسی در نقد ادبی، مطرح شدن مفاهیم جدید دربارهٔ ادبیات داستانی بوده است. عناصری مانند «زاویهٔ دید»، «راوی»، «زمان» و غیره در این نظریه‌ها با طبقه‌بندی‌ها و اصطلاحات جدیدی تدقیق شد که بحث‌های

نقّادانه دربارهٔ آن‌ها را نیز به همان میزان دقیق‌تر کرد (نک. پاینده، ۱۳۹۸: ۱۸۲). در این‌جا برآنیم پس از نقل روایت زال و رودابه، نگاه روایت‌شناسان را به سه مفهوم «کانونی‌سازی»، «راوی» و «زمان» در روایت زال و رودابه پیش بکشیم.

۴. روش پژوهش

فرایندی که در آن این پژوهش شکل گرفته، عبارت است از این‌که در آغاز ابیات داستان زال و رودابه از شاهنامهٔ فردوسی با روش کتابخانه‌ای مطالعه و فیش‌برداری شده است. سپس دسته‌بندی شده و پس از آن در سه مرحله از جهت صدا، زمان و منظر روایت مطالعه و به روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی کامل ابیات، از این سه دیدگاه پرداخته شده است.

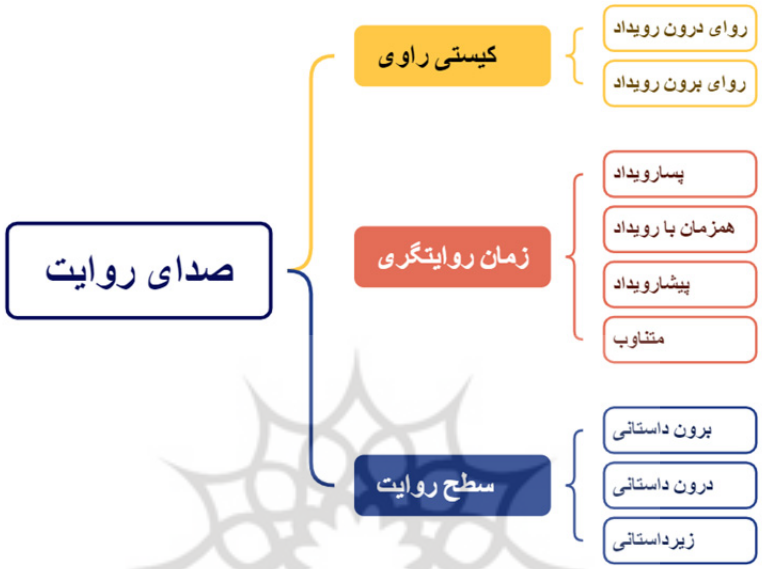
در نهایت، یافته‌های این پژوهش این مسئله را روشن خواهد کرد که طبق تعریفی که از روایت به دست داده خواهد شد، هر آن‌چه از طریق متن، اجرا، اشعار یا ترکیبی از آن‌ها، داستانی را بازگو می‌کند دارای ساختار روایی است؛ این متن نیز ساختار روایی دارد. همچنین شیوهٔ اصلی روایت مبتنی بر نقل و محاکات است که دو تکنیک در روایتگری‌اند و غالباً کنار هم به کار می‌روند، به نحوی که به سختی می‌توانیم کاملاً متوجه همسانی آن‌ها شویم. «محاکات» شیوه ای است در علوم اجتماعی که از ادبیات وام گرفته شده و به درک بیشتر علوم اجتماعی مبتنی بر متن کمک می‌کند (فلیک، ۱۳۸۷ : ۸۸). از منظر روایت شناسی ژرارژنت نسبت راوی با داستان و نیز فاصلهٔ زمان واقعه تا زمان روایت‌گری و کانونی‌سازی با جهان داستان بررسی شده است.

۵. یافته‌ها

۱.۵ روایت زال و رودابه: یکی از داستان‌های شاهنامه که رنگ و بوی عاشقانه دارد، ماجرای عشق زال به رودابه است. این روایت، داستان عشقی است که نادیده هر دو طرف را گرفتار می‌کند. زال پس از آن‌که پدرش پادشاهی زابل را به او می‌سپارد برای سرکشی به شهرها و کشورهای تابع از زابل بیرون می‌رود تا به کابل می‌رسد و پس از آشنایی با مهراب پادشاه کابل، دلباختهٔ دختر او می‌شود. رودابه دختر مهراب هم با شنیدن ویژگی‌های زال از زبان پدرش دلباختهٔ زال می‌شود. پس از آن با میانجی شدن غلام زال و چند کنیز از سوی رودابه مقدمات دیدار این دو دلباخته فراهم می‌شود. زال شب هنگام به دیدار رودابه می‌رود

و با طناب از دیوار کاخ رودابه بالا می‌رود. فردوسی با یک بیت به این دیدار اشاره می‌کند. پس ازاین دیدار، زال نامه‌ای به پدر می‌نویسد و به او یادآور می‌شود که هنگام زن ستدن اوست. او دختر مهراب را به عنوان جفت درخور خود به پدر معرفی می‌کند. لیکن سام که می‌داند رودابه دختر مهرابِ از تبار ضحاک است زال را از این کار بازمی‌دارد و به او یادآور می‌شود که منوچهرشاه هرگز به این پیوند رضایت نخواهد داد. به اصرار زال، سام خودش به سوی دربار منوچهر به راه می‌افتد تا این مشکل را با شاه درمیان بگذارد. پیش از رسیدن سام به دربار، شاه از این موضوع آگاه می‌شود و برای آن‌که میزان وفاداری سام را بسنجد به او فرمان می‌دهد تا به کابل بتازد و آن شهر را در هم بکوبد و مهراب و خانواده‌اش را از میان بردارد. سام هم بی‌آن‌که خواسته‌اش را بازگوید به فرمان شاه به سوی کابل به راه می‌افتد. در بیرون شهر کابل خبر به زال می‌رسد و او می‌گوید هرکس که می‌خواهد کابل را بگیرد باید نخست من را از میان بردارد. او در نامه‌ای از سام می‌خواهد که میان او و شاه میانجی شود و به سام یادآوری می‌کند که او به دلیل دور افکندن زال به او بدهکار است. سام هم نامه‌ای می‌نویسد و خواستهٔ زال را در آن نامه برای شاه می‌نگارد و نامه را به دست زال می‌دهد تا خود زال آن نامه را به دربار ببرد. در این هنگام سام هم کابل را محاصره می‌کند ولی به زال پیمان می‌دهد که به آن حمله نکند. زال به دربار شاه می‌رود و پس از آن‌که شاه با کمک ستاره‌شناسان از آیندهٔ این پیوند که قرار است فرزندی از ایشان به دنیا بیاید که مرزبان ایران‌زمین شود، اطمینان حاصل می‌کند، به راه‌های گوناگون زال را می‌آزماید تا دانش و هوش او نزد همگان آشکار شود. پس از آن‌که سام کابل را به محاصره درآورد، مهراب می‌خواهد سیندخت و رودابه را بکشد تا آتشِ برپا شده را خاموش کند. سیندخت همسر مهراب که زنی داناست، پیشنهاد می‌کند تا خود به نزد سام برود و مشکل را حل کند. او در آغازِ این دیدار خود را معرفی نمی‌کند و تنها به عنوان فرستادهٔ کابل سخن می‌گوید. پس از آن که سام دانایی و کردار سیندخت را می‌بیند و می‌فهمد که او همسر مهراب و مادرِ رودابه است، او را زنی نیکو و والامنش می‌یابد، دخترش را برای زال خواستگاری می‌کند. از آن سو زال هم با نامهٔ منوچهر شاه به سوی کابل بازمی‌گردد و این پیوند به شادی و خرسندی برگزار می‌شود.

۶. صدای روایت



صدای روایت مؤلفه‌ای است که مشخص می‌کند راوی کیست و در چه زمانی و از کدام جایگاه روایت را بازمی‌گوید. صدای روایت یا همان آوا یا لحن، به نسبتِ میان راوی با روایت، از دیدگاه موقعیت‌های زمانی و مکانی می‌پردازد. به عبارت دیگر، باید دانست که زمان روایت و زمان متن چه نسبت‌هایی با یکدیگر می‌یابند و چگونه راوی موقعیت‌های زمانی و مکانی را در یک داستان روایت می‌کند (نک. احمدی، ۱۳۸۵: ۲۹۱).

۱.۶.کیستی راوی: مؤلفه‌ای که نسبت راوی با داستان روایت‌شده را مشخص می‌کند. به باور ارسطو، داستان را یا راوی روایت می‌کند و یا یکی از شخصیت‌های داستان. در حالت اول متن، روایی و در حالت دوم نمایشی است و شخصیت‌ها آن را به نمایش درمی‌آورند. البته در حالت اول هم، عناصر نمایشی وجود دارد؛ عناصری مانند گفت‌وگو و خودگویی (نک. بی‌نیاز، ۱۳۹۳: ۱۰۳). در این روایت فردوسی راوی است؛ اما نویسندهٔ اصلی، شخص یا اشخاص دیگری هستند. گاهی اوقات نویسنده‌ای که شخصاً آراء ضد نژادپرستانه دارد ممکن است از راوی نژادپرست استفاده کند؛ نویسنده‌ای که هیچ سابقهٔ

کیفری ندارد، ممکن است از راوی قاتل استفاده کند و یا نویسندهٔ مرد ممکن است از راوی زن استفاده کند و غیره (نک. پاینده، ۱۳۹۸: ۱۸۲). با استفاده از این تحلیل می‌توان پاسخی برای بعضی از موضوعات حل نشده و مورد بحث شاهنامه پیدا کرد. مثلاً دربارهٔ اتهام فردوسی به زن‌ستیزی و انتساب بیت‌های زن‌ستیزانه به او و یا نسبت دادن عرب‌ستیزی به او می‌توان گفت که شاهنامه (مطالعهٔ موردی داستان زال و رودابه)، با توجه به الگوی روایت‌شناسی یک متن روایی است و فردوسی صرفاً راوی آن متن است و هرآن‌چه را در آن گفته شده است نمی‌توان به فردوسی منسوب کرد بلکه به نویسنده یا گویندگان اصلی شاهنامه مربوط می‌شود.

۱.۱.۶ راوی درون‌رویداد: راوی‌ای که درون جهان داستان حضور دارد، یکی از شخصیت‌های داستان است و مشاهداتش را بیان می‌کند. این راوی از نظر مکانی، درون جهان داستان قرار می‌گیرد و از نظر زمانی می‌تواند در زمان حالی باشد که داستان روایت می‌شود یا در زمان گذشته‌ای که وقایع داستان رخ داده است. این نوع راوی را در اصطلاحات پیشا روایت‌شناختی «اول شخص ناظر» می‌نامند. تأثیر روایتگری این نوع راوی، کم کردن فاصلهٔ خواننده با جهان روایت‌شده در داستان است. بارزترین ویژگی گفتار چنین راوی‌ای بی‌واسطگی آن است. خواننده احساس می‌کند که کسی از درون کوران وقایع با او سخن می‌گوید. استانتزل این نوع راوی را با اصطلاح «موقعیت روایی مبتنی بر اول شخص» توصیف می‌کند. ژنت راوی درون‌رویدادی را که شخصیت اصلی داستان است و آن‌چه را برای شخص خودش رخ داده روایت می‌کند، اصطلاحاً «راوی خودگو» می‌نامد. این راوی معمولاً داستان را با نگاهی به گذشته روایت می‌کند (روایتگری واپس‌نگر) و روایتش مروری است بر زندگی خودش. راویانِ زندگی‌نامه‌های خودنوشت مصداق این نوع راوی در روایت‌های غیر داستانی‌اند (نک. پاینده، ۱۳۹۸: ۲۱۶). راوی درون‌رویداد خودش به عنوان یک شخصیت در آن داستانی که تعریف می‌کند حضور دارد. تعبیر «درون رویداد» بر حسب ریشه‌های لاتینی‌اش کمابیش به معنای از خود گفتن است؛ زیرا راوی، داستانی دربارهٔ اتفاقات رخ داده برای خودش را تعریف می‌کند (نک. کبلی و دیگران، ۱۴۰۰ : ۳۷).

۲.۶ راوی برون‌رویداد: راوی‌ای که بدون مشارکت در رویدادهای داستان، وقایع را می‌بیند و برای خواننده باز می‌گوید. درست‌تر این است که بگوییم راوی برون‌رویداد در واقع نه یک شخصیت بلکه یک صداست که در وقایع شرکت ندارد و فقط جهان داستان را برای ما توصیف می‌کند. این نوع راوی را در اصطلاحات پیش روایت‌شناختی «سوم

شخص» می‌نامیدند. هرقدر راوی درون‌رویداد شخص بودگی خودش را برجسته می‌کند (مثلاً با بیان عقاید شخصی‌اش)، متقابلاً راوی برون‌رویداد حضور خودش را کم‌رنگ می‌سازد. تأثیر روایتگری این نوع راوی، ایجاد حس و حالی از بی‌طرفی است. خواننده احساس می‌کند گزارش کسی را می‌خواند که در بیان رویدادها ذینفع نیست، بلکه با فاصله به شخصیت‌ها و رویدادها می‌نگرد و از همین‌روی روایتش می‌تواند قابل اعتماد باشد. ویژگی بارز این نوع راوی، استفاده‌اش از ضمیر سوم شخص برای اشاره به شخصیت‌های داستان است. استانتزل این نوع راوی را با اصطلاح «موقعیت روایی مبتنی بر مؤلف» توصیف می‌کند (نک. پاینده، ۱۳۹۸: ۲۱۷). برون‌رویداد بر حسب ریشه‌های لاتینی‌اش کمابیش به معنای از دیگری گفتن است؛ زیرا راوی، داستانِ کسی دیگر را بازمی‌گوید (نک. کبلی و دیگران،۱۴۰۰ : ۳۷).

مطابق با آن‌چه از تعریف صدای روایت برمی‌آید، راوی در این داستان، فردوسی است که داستان را در قالب نظم و به طریق برون‌رویداد به نظم درآورده است. آن‌جا که مهراب، پادشاه کابل، به دیدار زال می‌رود تا از او برای رفتن به کاخ خود دعوت کند:

چو آمد به دستان سام آگهی — که زیبا مَهی آمد اندر مِهی
پذیره شدش زال و بنواختش — به آیین یکی پایگه ساختش
سوی تخت پیروزه بازآمدند — گشاده دل و بزمساز آمدند
یکی پهلوانی نهادند خوان — نشستند بر خوان او فرّخان

(فردوسی، ۱۳۸۳: ۳۹۴–۵۳/۳۹۰)

راویان اول شخص می‌توانند یا «برون رویداد» باشند و یا از نوع «درون رویداد»، زیرا ممکن است داستان حوادث رخ داده بر کسی دیگر را تعریف کنند و نه داستان زندگی خودشان را (نک. کبلی و دیگران، ۱۴۰۰: ۳۸).

۱.۲.۶ روایتگری پسارویداد: متداول ترین شکل از روایتگری که طی آن، وقایعی که در زمان گذشته رخ داده‌اند اکنون در زمان حال روایت می‌شوند؛ یعنی داستان پس نگاه دارد تا رویدادی که قبلاً رخ داده است برایمان تعریف شود و می‌توان گفت در این قبیل بخش‌های داستان، گذشته‌گویی صورت می‌گیرد. اصطلاحی که بر حسب ریشهٔ لاتینی‌اش به معنی «گرفتن از گذشته» است (نک. کبلی و دیگران،۱۴۰۰: ۳۸). در داستان زال و رودابه اغلب روایتگری به شیوهٔ پسارویداد است که از همان ابتدای داستان می‌توان آن را دریافت.

ز زابل به کابل رسید آن زمان　　گرازان و خندان دل و شادمان
یکی پادشا بود مهراب نام　　زبر دست و با گنج و گسترده کام
به بالا به کردار آزاده سرو　　به رخ چون بهار و به رفتن تذرو

(فردوسی، ۱۳۸۳: ۳۸۲–۵۴/۳۸۰)

۲.۲.۶ روایتگری همزمان با رویداد: نوعی از روایتگری که طی آن، راوی وقایع را هنگام رخ دادنشان در زمان حال روایت می‌کند (نک. پاینده: ۱۳۹۸: ۲۱۷). شاهنامه دارای سه بخش اساطیری، پهلوانی و تاریخی است که هر سه بخش در دوران‌هایی با فاصلهٔ بسیار دور از زمان راوی نوشته شده است؛ بنابراین راوی در هیچ‌یک از این دوره‌ها حضور فیزیکی نداشته است و برطبق آن‌چه به صورت مکتوب از شاهنامهٔ ابومنصوری و یا به صورت شفاهی به دستش رسیده، روایت کرده است.

۳.۲.۶ روایتگری پیشارویداد: روایتگری‌ای که قبل از رخ دادن وقایع صورت می‌گیرد. برای مثال داستانی که راوی‌اش دربارهٔ آینده پیش‌گویی می‌کند یا داستانی که راوی‌اش عارفی نهان‌بین است و دورنمایی شهودی از آینده ترسیم می‌کند. همچنین داستانی که شخصیتی در آن اتفاقی را که در آینده رخ خواهد داد به خواب می‌بیند (نک. پاینده، ۱۳۹۸: ۲۱۷) که معنای تحت‌اللفظی آن بر حسب ریشهٔ لاتینی‌اش یعنی گرفتن از آینده (نک. کبلی و دیگران، ۱۴۰۰: ۳۸). آینده‌نگری در قالب پیش‌گویی، دو بار در روایت زال و رودابه آمده است؛ اما بسامد آن بسیار کمتر از گذشته‌نگری است.

آن جایی‌که سام متوجه می‌شود زال دل در گرو مهر رودابه بسته است، بسیار ناراحت می‌شود و چارهٔ کار را فقط به دست اخترشناسان پیش‌گو می‌بیند. آن‌ها هم در جواب سام با روی خندان می‌گویند:

به سام نریمان ستاره شمر　　چنین گفت کای گرد زرین کمر
تو را مژده از دخت مهراب و زال　　که باشند با هم دو فرخ همال
ازین دو هنرمند پیلی ژیان　　بیاید ببندد به مردی میان

(فردوسی، ۱۳۸۳: ۸۶۳–۸۶/۸۶۱)

و یا آن‌جایی‌که زال با نامه‌ای از طرف سام برای کسب اجازه به حضور منوچهر شاه می‌رود، این‌بار هم منوچهر کار را به دست منجمان می‌سپارد:

بفرمـــود تـــا موبـــدان و ردان ستـاره شناسـان وهـم بخـردان
شـوند انجمـن پـیش تخـت بلنـد ز کـار سـپهری پـژوهش کننـد
سه روز اندر ان کارشان شد درنگ برفتند بـا زیـج هنـدی بـه چنـگ
چنـین آمـد از رای اختـر پدیـد که این آب، روشن بخواهد دویـد
ازین دخت مهراب و از پـور سـام گـوی بـر مـنش زایـد و نیکنـام

(فردوسی، ۱۳۸۳: ۱۵۰۴–۱۴۹۸ /۱۱۸)

نتیجهٔ هر دو پیش‌گویی که دربارهٔ ازدواج زال و رودابـه اسـت، نویـد تولـد پهلـوانی را می‌دهد که چشم امید ایران به دیدار او روشن خواهد شد. با توجه به ایـن‌کـه سـبک ادبـی راوی ایجاز است، می‌توان به اهمیت ماجرای تولد رستم و نیز بـه بـاور تـأثیر سـتارگان در سرنوشت انسان‌ها که از قدیم و در فاصله‌ای دور تا زمان راوی (قرن چهارم) و حتی تا بـه اکنون پی برد.

۴.۲.۶ روایتگری متناوب: آمیزه‌ای از روایتگری «پسارویداد» با روایتگری «همزمـان بـا رویداد». برای مثال راوی رویدادی در گذشته را به یاد می‌آورد و روایت مـی‌کنـد و سـپس استنباط خودش از آن رویداد را آن‌طور که همان زمان در دفتر خاطراتش نوشته است، بـاز می‌خواند یا راوی، اتفاقی را که دیروز افتاده است روایت می‌کند و سپس تأمّلات فعلـی‌اش در زمان حال را هم دربارهٔ آن رویداد، به روایتش می‌افزاید. این نوع روایتگری همچنین در رمان‌های مکاتبه‌ای به چشم می‌خورد؛ رمان‌هایی که رویدادهایشان با رد و بدل شـدن نامـه بین دو یا چند شخصیت معلوم می‌شود. به این ترتیب که نویسندهٔ نامه، هم رویدادی را کـه رخ داده است تعریف می‌کند و هم این‌که متناوباً احساس یا دیدگاهش دربارهٔ آن رویداد را می‌گوید. (نک. پاینده: ۱۳۹۸: ۲۱۷). در این روایت زال و رودابه، زال برای تحت تأثیر قرار دادن پدرش و جلب رضایت و حمایت او برای ازدواج بـا رودابـه از ایـن شـگرد اسـتفاده می‌کند و با یادآوری رنج‌هایی که در دوران طفولیت بر او روا داشته شـده بیـان مـی‌کنـد و ضمن آن تأمّلات خود دربارهٔ رویدادها را نیز بر زبان می‌آورد:

نه گهواره دیدم نـه پسـتان شـیر نه از هیچ خوشی مـرا بـود ویـر
ببـردی بـه کـوهی بیفکنـدیم دل از نـــاز و آرام برکنـــدیم
تورا با جهان آفـرین بـود جنـگ که از چه سپید و سیاه است رنگ

(فردوسی، ۱۳۸۳: ۱۲۰۸–۱۲۰۵ /۱۰۵)

و یا:

ز مادر بزادم بدان‌سان که دیـد زگردون به من بر ستم‌ها رسید
پدر بود در ناز و خـزّ و پرنـد مرا بوده سیمرغ بـر کـوه هنـد

(فردوسی، ۱۳۸۳: ۸۰۵–۸۰۴ /۸۳)

راوی با تلفیقی از روایتگری «پسا رویداد» و «همزمان با رویـداد» از شـگرد «روایتگـری متناوب» بهره می‌گیرد. در داستان‌ها غالباً به رویدادهای گذشته و همچنین بـه آینـده اشـاره مـی‌شـود و از ایـن رو ترتیـب روایـت شـدن وقـایع بـا ترتیـب زمـانی رخ دادن آن‌هـا مطابقت ندارد.

۳.۶ سطح روایت: مقصود از سطوح روایت کـه زیرمجموعـهٔ صـدای روایـت اسـت، چهارچوب مکانی و زمانی‌ای است که داستان در آن رخ می‌دهد. سطح روایت نسبتِ بـین راوی و جهان داستان را مشخص می‌کند. مکـان و موقعیـت راوی ممکـن اسـت در درون داستان یا بیرون از داسـتان باشـد. راوی درون داسـتانی یـا «اول شـخص» اسـت یـا «دوم شخص». راوی برون‌داستانی، «راوی سوم شخص» یا «دانای کل» است که می تواند «دانای کل نامحدود»، «دانای کل محدود» یا «دانای کل نمایشی» باشد. «دانای کل نامحدود» هنگامی است که نویسنده راوی است و بر همه چیز آگاه و داناست. «دانای کـل محـدود» هنگـامی است که راوی از دریچهٔ چشم یکی از شخصیت‌ها داستان را روایت می‌کند؛ لذا راوی دیگر انگیزه‌ها و درونیات سایر شخصیت‌های داستانی را درک و گزارش نمی‌کند و تنها رفتـار و گفتار آن‌ها را از دریچهٔ همان شخصیتِ انتخاب‌شده بیـان مـی‌کنـد. «دانـای کـل نمایشـی» هنگامی است که راوی تنها به بیان دیده‌هایش آن هم کاملاً بی‌طرفانـه و بـدون هـیچ‌گونـه ارزیابی و داوری می‌پردازد (نک. ترکمانی و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۰۱–۱۰۲). به نظر می‌رسد در روایت زال و رودابه، راویْ دانایِ کل نمایشی است. راوی تنها داستان را از منبع اصـلی بـه صورت نظم روایت می‌کند.

۱.۳.۶ برون داستانی: سـطح روایـت بـه بررسـی مناسـبات میـان راوی و روایـت در موقعیت‌های زمانی و مکانی مختلفی که داستان در آن رخ داده می‌پردازد. به عبـارتی «بایـد دانست که زمان روایت و زمان متن چه نسبت‌هایی با یکدیگر می‌یابند. چگونـه یـک راوی

موقعیت‌های متفاوت زمانی – مکانی را در یک داستان روایت می‌کند» (احمدی، ۱۳۹۸: ۳۱۷). راوی زال و رودابه داستان را در سطحی بالاتر از جهان داستانی شاهنامه و شخصیت‌های آن روایت می‌کند:

چنان شد که مهراب روزی پگاه　　خرامان بیامد از آن بارگاه
گذر کرد سوی شبستان خویش　　دو خورشید دید اندر ایوان خویش
یکی همچو رودابهٔ خوب چهر　　یکی همچو سیندخت با رای و مهر

(فردوسی، ۱۳۸۳: ۴۵۱–۴۴۸ /۶۳)

راوی برون‌داستانی در این روایت همان راوی «سوم شخص» یا «دانای کل نامحدود» است که بر همه چیز اشراف دارد و بدون کمترین جهت‌گیری و دخالتی به شرح وقایع می‌پردازد و دیده‌ها و شنیده‌های خود را مستقیماً روایت می‌کند.

۲.۳.۶ درون داستانی: راوی‌ای که درون جهان روایت شده در داستان قرار دارد. به عبارت دیگر یکی از شخصیت‌های داستان است و برای مخاطب یا مخاطبانی در همان داستان روایتگری می‌کند. در این حالت راوی داستان را در سطحی همطراز با جهان داستانی و شخصیت‌های آن روایت می‌کند (نک. پاینده، ۱۳۹۸: ۲۱۸). در بسیاری از قسمت‌های روایت زال و رودابه، از این شیوه استفاده شده است. رفتن مهراب نزد زال برای آشنایی و دعوت از او، مشورت رودابه با کنیزان، صحبت کردن کنیزان با زال دربارهٔ رودابه، جواب آوردن کنیزان برای رودابه، صحبت‌های سیندخت با رودابه و مهراب و .... که همه راویان درون‌داستان و به شیوهٔ گفت‌وگو داستان را پیش می‌برند:

گزید این دلم دخت مهراب را　　ببارم زدیده به مهر آب را
دلم گشت با دخت سیندخت رام　　چه گویید باشد بدین رام سام؟
وگر بشنود این منوچهر شاه　　گمان جوانی برد، یا گناه؟
چه کهتر چه مهتر شود جفتجوی　　سوی دین و آیین نهادهست روی

(فردوسی، ۱۳۸۳: ۷۶۹–۷۶۶ /۸۱)

در ادامه زال از موبدان و بزرگانی که همراهش بودند مشورت می‌خواهد:

چه گوید کنون موبد پیشبین　　چه بینند فرزانگان اندرین

ببستند لب موبدان و ردان　　سخن بسته شد بر لب بخردان
که ضحاک مهراب را بُد نیا　　وزیشان دل شاه پر کیمیا

(فردوسی، ۱۳۸۳: ۷۷۳-۷۷۱/ ۸۱)

آنان ابتدا جرأت نکردند پاسخ زال را بدهند؛ اما زال عصبانی می‌شود و از آنان پاسخ می‌خواهد:

همه موبدان پاسخ آراستند　　همه کام و آرام او خواستند
که ما مر تو را سر به سر بنده‌ایم　　درین بس شگفتی فرومانده‌ایم
که بوده‌ست ازین کمتر و بیشتر　　به زن پادشا را نکاهد هنر
ابا آنکه مهراب ازین پایه نیست　　بزرگ است و گرد و سبک‌مایه نیست

(فردوسی، ۱۳۸۳: ۷۸۴-۷۸۱/ ۸۲)

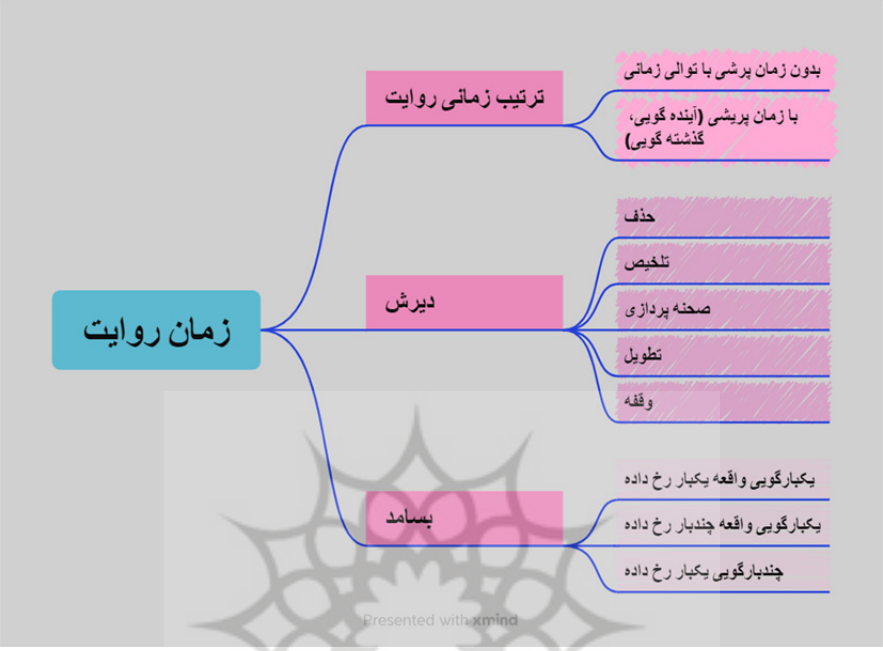
۳.۳.۶ زیرداستانی: بنا بر نظر ژنت داستانی در بطن داستان اصلی قرار می‌گیرد و توسط یکی از شخصیت‌ها برای شخصیتی دیگر در همان داستان بازگو می‌شود؛ اما داستان ثانوی‌ای که این شخصیت برای شخصیتی دیگر تعریف می‌کند یک لایه پایین‌تر از داستان اصلی قرار دارد و لذا «زیرداستانی» محسوب می‌شود (نک. پاینده، ۱۳۹۸: ۲۱۹). در این‌جا، ابیات مربوط به نامه نوشتن سام برای منوچهر و زال برای سام

ز مادر بزادم بدانسان که دید　　ز گردون به من بر ستم‌ها رسید
پدر بود در ناز و خزّ و پرند　　مرا برده سیمرغ در کوه هند
مرا خورد خون بود بر جای شیر　　در آن آشیانه بسان اسیر
امیدم به سیمرغ مانده مدام　　دلی مستمند و رخی زرد فام

(فردوسی، ۱۳۸۳: ۸۰۷-۸۰۴/ ۸۳)

از نوع «داستان در داستان» است؛ اما چون سطح آن همردیف با داستان اصلی نیست، به آن «زیرداستان» می‌گویند.

۷. زمان روایت



۲. زمان روایت

مؤلفه‌ای که سامان‌بندی زمانی روایت را مشخص می‌کند. **ترتیب زمانی روایت** هم همان تقدم و تأخر بازگویی ماوقع در روایت (نک. پاینده، ۱۳۹۸: ۲۱۹) را گویند که راوی با توجه به تشخیص خود برای تأکید یا کم‌اهمیت جلوه دادن یک موضوع از این تکنیک استفاده کند. **زمان پریشی روایت هم** برهم زدن ترتیب و توالی زمانی وقایع داستان که می‌تواند به صورت «گذشته‌گویی» و «آینده گویی» صورت بگیرد. وقتی راوی از شگرد «گذشته گویی» استفاده می‌کند در زمان به عقب می‌رود و رویدادهایی را باز می‌گوید که در گذشته رخ داده است. گاهی نیز ممکن است راوی «آینده‌گویی» کند، یعنی وقایعی را که هنوز رخ نداده است پیشبینی کند که اتفاق خواهد افتاد و پیشاپیش به خواننده بگوید. «گذشته‌گویی» و «آینده گویی» شگردهایی برای اشارهٔ غیرمستقیم به درون‌مایهٔ داستان‌ها هستند(نک. پاینده، ۱۳۹۸: ۲۱۹). در داستان زال و رودابه با مهارت تمام از هر دو شگرد استفاده شده است. کل داستان به صورت گذشته‌گویی است؛ اما آن‌جایی که سام در

پاسخ‌گویی به تقاضای زال (ازدواج با دختر مهراب کابلی) مردد می‌شود با استفاده از حضور ستاره‌شناسان تردید خود را برطرف می‌کند و بدین‌ترتیب تکنیک آینده‌گویی رخ می‌نماید:

چو برخاست از خواب با موبدان　　یکی انجمن کرد با بخردان
گشاد آن سخن بر ستاره شمر　　که فرجام این بر چه آید به سر
ز اختر بجویید و پاسخ دهید　　سر خامه بر فرش فرّخ نهید

(فردوسی، ۱۳۸۳: ۸۵۶-۸۵۴ /۸۶)

همچنین سام نامه‌ای به منوچهرشاه ارسال می‌کند و درخواست یا موافقت خودش را دربارهٔ همین موضوع ابراز می‌کند. این بار نیز منوچهر هم، برای دادن پاسخ قطعی، از ستاره‌شناسان بهره می‌گیرد تا با آن‌ها دربارهٔ آیندهٔ این دو دلداده تصمیم‌گیری کنند:

برفتند و بردند رنجی دراز　　که تا با ستاره چه یابند راز
زبان برگشادند بر شهریار　　که کردیم با چرخ گردان شمار
چنین آمد از رای اختر پدید　　که این آب، روشن بخواهد دوید

(فردوسی، ۱۳۸۳: ۱۵۰۴-۱۵۰۰ /۱۱۹)

این آینده‌نگری‌ها نه‌تنها حس انتظار و تعلیق را در خواننده به طور کامل از بین نمی‌برد، بلکه او را برای آگاهی از سرانجام داستان یا چگونگی تحقق اهداف شخصیت‌های آن کنجکاوتر و مشتاق‌تر می‌کند.

۱.۷ دیرش مقوله‌ای است که ضرباهنگ روایت (آهسته یا تند شدن روایت) را مشخص می‌کند (نک. پاینده، ۱۳۹۸: ۲۱۹). راوی زال و رودابه این تکنیک را با اختصاص دادن تعداد ابیات به هر واقعه نشان داده است. در بعضی قسمت‌های روایت به دلیل اهمیت و تأکید بر موضوع، تعداد ابیات را بیشتر آورده و در بعضی قسمت‌ها مدت زمان طولانی از واقعه را در یک یا دو بیت به سرانجام رسانده است. مثلاً چندین بار وصف رودابه را با تعداد ابیات بسیاری آورده است. یک نمونه، آن‌جایی که یکی از همراهان زال به او می‌گوید مهراب یک دختر دارد که بسیار زیباست، وصف زیبایی او در ده بیت بیان می‌شود:

پس پردهٔ او یکی دختر است　　که رویش زخورشید روشن‌تر است
ز سر تا به پایش به کردار عاج　　به رخ چون بهشت و به بالا چو ساج

به آن سفت سیمین دو مشکین کمنـد　　سـرش گشـته چـون حلقـهٔ پایبنـد

(فردوسی، ۱۳۸۳: ۴۰۴-۴۰۲ /۶۱)

۱.۱.۷ حذف روایت نکردن برخی از وقایع است. حذف باعث شتاب گرفتن روایت یا تند شدن ضرباهنگ داستان می‌شود (نک. پاینده، ۱۳۹۸: ۲۲۰). در واقع حذف رخـدادهای میانی، سرعت نقل حوادث اصلی را در سطح مـتن افـزایش داده و خواننـده مـوجزوار بـا حوادث داستان رویارو می‌شود. به دیگر سخن حذف حوادث غیر ضروری در سطح مـتن، خواننده را یک راست در بطن ماجرا قرار می‌دهد (نک. حرّی، ۱۳۸۷: ۱۰۰)

به نظر می‌رسد راوی به دلیل ایجاز که سـبک شـعری اوسـت، در بسـیاری از جاهـا از حذف استفاده کرده است. برای مثال همان شروع داستان از تصـمیم‌گیـری بـرای سـفر تـا رسیدن به کابل در پنج بیت آمده که به نظر می‌رسد راوی به دلیـل بـی‌اهمیـت بـودن و یـا شتاب دادن به روایت، وقایع و حوادث مـابین ایـن ابیـات را نیـاورده و از تکنیـک حـذف استفاده کرده است. گاهی مسائل حاشیه‌ای که به اصل روایـت مربـوط نمـی‌شـود در یـک روایت بلند حوصله سربَر می‌شوند و بهتر این است که حذف شـوند؛ چنـان‌کـه فردوسـی چنین کرده:

چنان بد که روزی چنـان کـرد رای　　کـه در پادشـاهی بجنبـد زجـای

برون رفت با ویژه گـردان خـویش　　که با وی یکی بودشان رای و کیش

سـوی کشـور هنـدوان کـرد رای　　سوی کابل و دنبـر و مـرغ و مـای

بـه هـر جایگـاهی بیاراسـتی　　مـی و رود و رامشـگران خواسـتی

گشـاده در گـنج و افکنـده رنـج　　بـر آیـین و رسـم سـرای سـپنج

ز زابـل بـه کابـل رسـید آن زمـان　　گـرازان و خنـدان دل و شـادمان

(فردوسی، ۱۳۸۳: ۳۸۰-۳۷۵ /۵۹)

۲.۱.۷ تلخیص کوتاه کردن زمان از طریق خلاصه کردن وقایع است. تلخیص در کنـار «حذف»، یکی دیگر از شگردهای روایی است که منجر به شتاب گرفتن داسـتان مـی‌شـود (نک. پاینده، ۱۳۹۸: ۲۲۰). با استفاده از این شـگرد راویِ زال و رودابـه وقـایعی را کـه رخ دادنشان مدت زمان زیادی طول کشیده است، در روایتِ خلاصه می‌کنـد بـه گونـه‌ای کـه جزئیات این رویدادها ذکر نمی‌شود و در نتیجه راوی به سـرعت از آن‌هـا عبـور مـی‌کنـد.

نمونه‌ای از تلخیص روایی را در رفتن مهراب نزد زال که اولین دیدار آن‌هاست می‌توان ذکر کرد که تمامی آشنایی و خواسته‌ها و صحبت‌هایی که بین آن دو رد و بدل می‌شود، تنها در شش بیت می‌آید:

چو آمد به دستان سام آگهی — که زیبا مهی آمد اندر مهی
سوی تخت پیروزه باز آمدند — گشاده دل و بزمساز آمدند
یکی پهلوانی نهادند خوان — نشستند بر خوان او فرّخان
گسارنده مَی مَی آورد و جام — نگه کرد مهراب در پور سام
خوش آمد هماناش دیدار اوی — دلش تیزتر گشت بر کار اوی
چو مهراب برخاست از خوان زال — نگه کرد زال اندر آن برزو یال

(فردوسی، ۱۳۸۳: ۳۹۸-۳۸۶ /۶۰)

۳.۱.۷ صحنه‌پردازی برقراری تناظر زمانی بین واقعه و بازنمایی آن در روایت یا برابر شدن مدت زمانی است که در زمان رخ دادن یک واقعه طول کشیده یا مدت زمانی است که همان واقعه روایت شده است. این شگرد روایی که ضرباهنگ داستان را آهسته می‌کند عملاً در گفت‌وگوها کاربرد دارد، یعنی خواندن گفت‌وگوی دو شخصیت در داستان تقریباً به اندازهٔ مدت زمان انجام شدن آن گفت‌وگو وقت می‌برد (نک. پاینده، ۱۳۹۸: ۲۲۰). راوی زال و رودابه، در بعضی قسمت‌ها به جای این‌که احساسات اشخاص را به صراحت بیان کند، صحنه‌ای را با جزییات به نمایش می‌گذارد تا خواننده خود آن احساسات را استنباط کند، یعنی روایت با توصیف پیش می‌رود. این شگرد به او مجال می‌دهد تا چند و چون تجربیات یا سرگذشت شخصیت‌ها را برای خواننده روشن کند. نمونه‌ای از صحنه‌پردازی در این روایت، زمانی است که رودابه با خدمت‌گزارانش گفت‌وگو می‌کند. او با بیان کردن صفاتی از پرستندگانش به آن‌ها متذکر می‌شود که خواستهٔ قلبیش را درست و دقیق به گوش زال برسانند:

ورا پنج ترک پرستنده بود — پرستنده و مهربان بنده بود
بدین بندگان خردمند گفت — که بگشاد خواهم نهان از نهفت
شما یک به یک راز دار منید — پرستنده و غمگسار منید

(فردوسی، ۱۳۸۳: ۴۷۹-۴۷۷ /۶۵)

۴.۱.۷ تطویل طولانی‌تر کردن زمان یک واقعه در روایت، به نحوی است که مدت روایت شدن آن بیشتر از مدت رخ دادن آن بشود. در روایت‌های فیلمی (سینما) تطویل با تکنیک موسوم به دور آهسته انجام می‌شود. کش دادن زمان ضرباهنگ داستان را کند می‌کند و بیشتر در روایت‌هایی به کار می‌رود که نویسنده خواسته باشد حسی از ملال‌زدگی، یکنواختیِ زندگی یا ایستاییِ یک وضعیت به خواننده القا کند (نک. پاینده، ۱۳۹۸: ۲۲۰). در این شگرد که درست برعکس تلخیص است، راوی رویدادها را با توصیف حالات و احساسات شخصیت‌ها درهم می‌آمیزد و در نتیجه روایت کردن حوادث زمان بیشتری می‌برد. نمونه‌ای از تطویل روایی، جریان دیدار زال و رودابه است:

پریچهر گفتِ سپهبَد شنید ز سر شَعر شبگون همی برگشود
کمندی گشاد او زگیسو بلند کس ازمشک زانسان نپیچد کمند
خم اندر خم و مار بر مار بر بر آن غبغبش تار بر تار بر
فروهشت گیسو ازآن کنگره که یازید و شد تا به بن یکسره

(فردوسی، ۱۳۸۳: ۶۹۲-۶۸۹/ ۷۷)

نحوهٔ روایت شدن این اپیزود مانند نمایشِ صحنه‌ای از یک فیلم با دور آهسته است. جزئیات فراوانی در این توصیف گنجانده شده است. راوی با بکارگیری حدود ۵۱ بیت (۷۳۳-۶۸۲) رخداد و احساسات دو دلداده را از لحظهٔ رسیدن زال زیر دیوارقلعه‌ای که رودابه درآن مستقر بوده تا زمانی که شب را با هم سپری می‌کنند و در نهایت بازگشت زال بیان می‌کند.

۲.۷ چند بارگویی واقعهٔ یک بار رخ داده: راوی واقعه‌ای را که صرفاً یک نوبت رخ داده است چند بار در داستان روایت می‌کند (نک. پاینده، ۱۳۹۸: ۲۲۰). در روایت زال و رودابه، به بعضی از مضامین چندین بار اشاره شده است. زیبایی رودابه که نمونه‌اش در همین نوشتار آمده است یکی از آن‌هاست. همچنین چندین بار اشاره‌هایی به زمان طفولیت زال و نحوهٔ بزرگ شدن او توسط سیمرغ شده است. ابیاتی که در ادامه آمده است، گفت‌وگویی است بین سیندخت و مهراب، بعد از اولین دیدارش با زال که سیندخت از مهراب دربارهٔ زال پرس و جو می‌کند.

بپرسید سیندخت مهراب را زخوشاب بگشاد عنّاب را

که چون رفتی امروز و چون آمدی — که کوتاه باد از تو دست بدی
چه مردی است این پیرسر پور سام — همی تخت یاد آیدش یا کنام
چه گوید زسیمرغ فرخنده زال — چگونه‌ست چهر و چگونه‌ست یال

(فردوسی، ۱۳۸۳: ۴۶۰-۴۵۶/ ۶۴)

همچنین بعضی کلمات از بسامد بالایی برخوردارند؛ مانند: رای، بالا، گنج، گیتی، دیدار، خان، خورشید، رخان، فرّخ، گلنار، گلگون، انجمن، مهر، شاد، خرامان، فرّ، آگهی و ... .

۸. منظر روایت

مؤلفه‌ای که مشخص می‌سازد رویدادها از نگاه چه کسی روایت می‌شود. باید توجه داشت که ژنت بین «صدایی» که روایتگری را انجام می‌دهد و «منظری» که رویدادها از آن دیده می‌شوند تمایز می‌گذارد (نک. پاینده، ۱۳۹۸: ۲۲۱). **کانونی سازی**: منظری که بر حسب آن، رویدادها در داستان دیده و به خواننده ارائه می‌شوند. وقتی روایت با تمرکز بر یک شخصیت کانونی سازی می‌شود، خواننده همه چیز را همان گونه می‌بیند که آن شخصیت ادراک می‌کند (نک. پاینده، ۱۳۹۸: ۲۲۱). **روایت بدون کانونی‌سازی**: روایتی که بر ذهنیتِ شخصیت خاصی تمرکز ندارد و ادراک‌های شخصیت واحدی را مبنای دیدن جهان داستان

قرار نمی‌دهد، فاقد کانونی‌سازی است. پیش از مطرح شدن نظریه‌های روایت‌شناسی، این حالت اصطلاحاً سوم شخص دانای کل نامیده می‌شد (نک. پاینده، ۱۳۹۸: ۲۲۱). **روایت با کانونی‌سازی**: روایتی که بر ذهنیت شخصیت خاصی تمرکز می‌کند و جهان داستان مکان‌ها، رویدادها، شخصیت‌ها، اشیاء و ... را از چشم او (آن طورکه او ادراک می‌کند) به خواننده ارائه می‌دهد (نک. پاینده، ۱۳۹۸: ۲۲۱). **کانونی‌سازی درونی**: شکلی از کانونی‌سازی که همه چیز از دیدگاه یک یا چند شخصیت دیده می‌شود. این نوع کانونی‌سازی بویژه در رمان‌های مدرن کاربرد دارد که در بسیاری از آن‌ها یک رویداد واحد بیش از یک بار و هر بار برحسب ادراک‌های شخصیت متفاوتی روایت می‌شود (نک. پاینده، ۱۳۹۸: ۲۲۱). **کانونی‌سازی بیرونی**: شکلی از کانونی‌سازی که شخصیت اصلی داستان را از منظری بیرونی می‌بینند و گفته‌ها و رفتارهایش روایت می‌کنند. همچنین ظاهرش توصیف می‌شود بی آن‌که از ادراک‌های او افکار، احساسات و برداشت‌های درونی او مطلع شوند (نک. پاینده، ۱۳۹۸: ۲۲۱).

در داستان زال و رودابه راوی کانونی‌ساز برون‌داستانی است؛ اما گاهی روایتگری یا کانونی‌سازی را بر عهدهٔ شخصیت‌ها گذاشته و به عبارتی شخصیت‌های فرعی یا اصلیِ داستان کانونی‌ساز می‌شوند. از جمله شخصیت‌های کانونی‌ساز می‌توان به سام، زال و رودابه، مهراب و سیندخت و یا حتی ندیمه‌های رودابه و نیز یکی دو تن از همراهان زال که از وضعیت خانواده مهراب آگاه‌اند اشاره کرد. از جملهٔ دیگر کانونی‌سازهای این روایت می‌توان به ستاره‌شماران یا همان پیش‌گوها اشاره کرد که در دو جای داستان نقش کلیدی دارند و اگر این‌ها وارد میدان نمی‌شدند معلوم نبود سرنوشت زال و رودابه، سرانجام روایت و چه بسا جریان کل شاهنامه چه می‌شد. در این‌جا می‌توان به کیفیت حضور کانونی‌ساز اشاره‌ای داشته باشیم که به نظر می‌رسد در روایت‌شناسی ژرار ژنت به این موضوع پرداخته نشده است بلکه برای نشان دادن اهمیت رخداد، فقط از بسامد واقعه سخن به میان رفته است.

در سخن نظریه‌پردازان می‌خوانیم که ساختارها اموری فیزیکی نیستند؛ آن‌ها چارچوب‌هایی مفهومی هستند که ما برای نظم بخشیدن به امور فیزیکی و فهم آن‌ها مورد استفاده قرار می‌دهیم. هر نظام مفهومی‌ای که سه ویژگیِ «یکپارچگی»، «تبدیل» و «خود قاعده‌مندی» داشته باشد یک ساختار است (نک. پاینده، ۱۳۸۷: ۳۳۹). با استناد به این مطلب می‌توان اذعان داشت از ابتدای روایت زال و رودابه، شخصیت‌ها با چالش‌هایی روبرو

می‌شوند که مجبور به کنشگری جدیدی هستند و پیوسته مسیر روایت را تغییر می‌دهند و این یکی از خصوصیات اصلی ساختارگرایی است. هدف زال از آغاز گرفتن خراج از مهراب کابلی بوده است؛ اما بعد از ملاقات آن‌ها با هم، اولین چالش شکل می‌گیرد. زال که سالیان درازی پروردهٔ سیمرغ بوده و تازه به دنیای انسان‌ها پا گذاشته است، مشتاق برقرای ارتباط با آن‌هاست و از دیدار با مهراب لذت می‌برد و بعد از بازگشتِ او در حضور همراهانش از او تعریف و تمجید می‌کند. یکی از همراهان که از وضعیت خانوادهٔ مهراب خبر داشته است سبب بروز اولین چالش می‌شود. او از زیبایی و کمالات رودابه، دختر مهراب، تعریف می‌کند و زال ندیده عاشق او می‌شود به طوری که تا لحظاتی قبل که درخواست مهمان شدن بر مهراب را رد کرده بود الان اشتیاق دیدار رودابه و در نهایت وصال او را دارد. چالش بعدی زمانی است که مهراب از جریان مهمان شدن بر زال و اولین دیدارشان، همچنین از دلیری و یال و کوپال او به همسرش سیندخت می‌گوید. رودابه نیز با شنیدن این سخنان، ندیده عاشق زال می‌شود. بعد از اطلاع مهراب از این عاشقی، در صدد کشتن رودابه برمی‌آید و ابراز پشیمانی می‌کند که باید مثل نیاکان خود (اعراب) این دختر را همان روزهای اول می‌کشته است. در این‌جا مجدداً کنشگری سیندخت کارساز می‌شود و از مهراب امان می‌خواهد تا خود راه چاره‌ای بجوید. به موازات این رویدادها در کاخ مهراب، زال هم موضوع را با همراهان خود درمیان می‌گذارد. همراهان زال می‌دانند که سام با این وصلت مخالفت خواهد کرد؛ بنابراین به او پیشنهاد می‌دهند برای سام نامه بنویسد و قولِ سام را به او یادآوری کند. سام به زال قول داده بود به جبران بی‌محبتی‌ای که در دوران کودکی در حق او روا داشته بود، اکنون در برآورده کردن حاجت‌های پسرش کوتاهی نکند. اما از طرفی سام نمی‌تواند برخلاف خواستهٔ منوچهر شاه عمل کند که نابودی کابل و کشتن مردمانش را از او خواسته بود. از دیگر سو، سیندخت با هوشمندی و خردی که دارد به همراه هدایایی به دیدار سام می‌رود و دل او را بر این رویداد نرم می‌کند تا روایت به سمت و سویی خلاف جنگ و خونریزی پیش برود. تمام شخصیت‌ها تقریباً نقش یکسانی در پیشبرد روایت دارند و کانونی‌سازی مرتب تغییر می‌کند. نکته مهم روایت در این قسمت است که موبدان و ستاره‌شماران مهم‌ترین کانونی‌سازان هستند که سام برای اتخاذ نظرِ نهایی از آن‌ها کمک می‌گیرد. آن‌ها نیز نوید زاده شدن پهلوانی را می‌دهند که جهان را به تیغ تیز خود رام و دشمنان ایران را نابود خواهد ساخت و پناه ایرانیان و یاور شاهان این سرزمین خواهد بود. حالا نوبت به کنشگری سام می‌رسد که رویداد را به نفع

پسرش تغییر داده و وارد میدان شود. با نوشتن نامه به منوچهرشاه و یادآوری جنگ‌هایی که برای دفاع از سرزمین خود کرده و دیگر این‌که فریدون‌شاه هم سه دختر از شاهِ یمن، بـرای پسرانش برگزیده است از او تقاضا می‌کند که با این ازدواج موافقت کند و درنهایت این بار هم منوچهرشاه با کمک موبدان و ستاره‌شماران تصمیم نهایی را می‌گیرد که نکتـه‌ای بسـیار مهم در بحث کانونی‌سازی این روایت است. این بار هم آن‌ها نوید زاده شدن رستم، جهان پهلوان ایرانی را می‌دهند. به این ترتیب همهٔ شخصیت‌های روایت مرتباً در حـال چـالش و کنشگری هستند و این روایت الگوی واحد یا یگانه قهرمان ندارد. همچنین می‌تـوان نتیجـه گرفت که کمیتِ حضور کنشگر مهم نیست بلکه کیفیت آن مهم است. طبـق آن‌چـه پاینـده گفته، «یکپارچگی» در یک کلام، به این معناست که نظام در قالب یک واحد عمـل کنـد و صرفاً مجموعه‌ای از عناصر مستقل نیست. کل برابـر بـا مجمـوع اجـزای آن نیسـت چـون اجزایی که با یکدیگر کار می‌کنند چیز جدیدی خلق می‌کنند (نک. پاینده، ۱۳۸۷ : ۳۳۹). در روایت زال و رودابه، یک مجلس خراجگزاری ساده، ابتدا به تهدیدِ وقوع جنگ و خونریزی و نابودی کابل منجر می‌شود و درنهایت به صلح و دوستی و وصلت دو خـانواده‌ای کـه از یک دین و آیین نبودند خاتمه می‌یابد.

۹. بحث و نتیجه‌گیری

بررسی شگردهای روایی به‌کاررفته در داستان زال و رودابه نشان می‌دهد کـه ایـن روایـت عمدتاً بر نقل و محاکات استوار است و با حداقل حضور راوی، بیشترین اطلاعات را ارائـه می‌دهد، زیرا بیشتر بر گفتگوها متکی است. راوی با اسـتفاده از گذشـته‌نگـری بـه معرفـی شخصیت‌ها و روایت گذشته آن‌ها پرداخته است، درحالی‌که آینـده‌نگـری بـه‌نـدرت دیـده می‌شود اما اهمیت زیادی دارد، به‌ویژه در پیشگویی تولد رستم. شیوه روایت پسـارویدادی است، به این معنا که وقایع گذشته در زمان حال روایت می‌شوند. علاوه بر این، راوی ایـن داستان برون‌داستانی و از نوع دانای کل نامحدود است که بدون هـیچ‌گونـه جهـت‌گیـری، وقایع را توصیف می‌کند، نتایج دیگری نیز از این روایتگری حاصل شدهاست که به شـرح زیر است:

۱. شیوهٔ اصلی روایتگری در این متن مبتنی بر نقل و محاکات است.

۲. این داستان با حضور حداقلی راوی، حداکثر اطلاعات را به دسـت مـی‌دهـد. چـون بیشتر گفتگو محور است و در قالب نظم و به طریق برون رویداد روایت شده است.

۳. راوی با استفاده از شگرد گذشته نگری خواسته به نوعی معرف شخصیت‌ها و روایت گذشتهٔ آن‌ها باشد.

۴. آینده نگری در قالب پیشگویی، دو بار در این روایت آمده که بسامد آن بسیار کمتر از گذشته نگری است؛ ولی اهمیت بسیار دارد چون هر دومورد دربارهٔ تولد رستم پهلوان ایرانی است. و نیز اشاره‌ای دارد به باور تأثیر ستارگان در سرنوشت انسان‌ها، که از قدیم و در فاصله‌ای دور تا زمان راوی (قرن: ۴) و حتی تا به اکنون وجود دارد.

۵. روایتگری به شیوهٔ پسارویداد است؛ وقایعی که در زمان گذشته رخ داده‌اند اکنون در زمان حال روایت می‌شوند.

۶. راوی روایت زال و رودابه برون داستانی است و داستان را در سطحی بالاتر از جهان داستانی شاهنامه و شخصیت‌های آن روایت می‌کند. راوی برون داستانی در این روایت همان راوی "سوم شخص" یا "دانای کل نامحدود" است که بر همه چیز اشراف دارد و بدون کمترین جهت‌گیری و دخالتی به شرح وقایع می‌پردازد و دیده‌ها و شنیده‌های خود را مستقیماً روایت می‌کند.

۷. در بسیاری قسمت‌های این روایت از شیوه درون داستانی استفاده شده است. یعنی راوی داستان را در سطحی همطراز با جهان داستانی و شخصیت‌های آن روایت می‌کند.

۸. در بعضی قسمت‌ها از شیوهٔ زیر داستان برای روایتگری استفاده شده است. یعنی یکی از شخصیت‌های داستان برای مخاطب یا مخاطبانی در همان داستان روایتگری می‌کند. نمونهٔ آن می‌توان نامه نوشتن سام برای منوچهر و زال برای سام را نام برد که از نوع "داستان در داستان" است اما چون سطح آن هم طراز با داستان اصلی نیست به آن "زیر داستان" می‌گویند.

۹. با مهارت تمام از هر دو شگرد گذشته‌گویی و آینده گویی استفاده شده است. آینده‌نگری‌ها نه تنها حس انتظار و تعلیق را در خواننده به طور کامل از بین نمی‌برد، بلکه او را برای آگاهی از سرانجام داستان یا چگونگی تحقق اهداف شخصیت‌های آن کنجکاوتر و مشتاق‌تر می‌کند.

۱۰. راوی بخاطر ایجاز که سبک شعری اوست، بسیاری جاها از تکنیک حذف استفاده کرده است.

۱۱. با استفاده از شگرد تلخیص وقایعی که رخ دادنشان در ماوقع، مدت زمان زیادی طول کشیده است؛ در روایت خلاصه می‌شود به گونه‌ای که جزئیات این رویدادها ذکر نمی‌شوند و در نتیجه راوی به سرعت از آنها عبور می‌کند.

۱۲. راوی با استفاده از تکنیک صحنه‌پردازی در بعضی قسمت‌ها به جای این که احساسات اشخاص را به صراحت بیان کند، صحنه‌ای را با جزییات به نمایش می‌گذارد تا خواننده آن احساسات را استنباط کند که معمولا در آن گفتگوهای طولانی عیناً بازگو شده‌اند.

۱۳. چندین بار اشاره‌هایی به زمان طفولیت زال و نحوهٔ بزرگ شدن او شده همچنین بعضی کلمات هستند که بسامد بالاتری دارند؛ مانند: رای، بالا، گنج، می، دیدار، خان، خورشید، رخان، فرّخ، گلنار، گلگون، انجمن، مهر، شاد و ... .

۱۴. "کانونی سازی صفر درجه" ویژگی روایتگری در داستان‌های سنتی یا کلاسیک است. نام آشناتری که برای اشاره به این شیوه از داستان گویی به کار می‌رود. "روایتگری دانای کل" است و در این روایت هم به نظر می‌رسد که ما با دانای کل مواجهیم.

کتاب‌نامه

احمدی، بابک. (۱۳۹۸). *ساختار و تأویل متن*. چاپ ۲۱. تهران: مرکز.

احمدی، ح و بذرافکن، ح و عربی، ع. (۱۳۹۱). "بازنمایی اجتماعی شاهنامه فردوسی (بررسی هویت فرهنگی–اجتماعی نهاد خانواده ایرانیان از نگاه فردوسی)". زن درفرهنگ و هنر، دوره ۴، ش.۲. صص ۱۰۰–۸۳.

اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. چاپ اول. اصفهان: نشر فردا.

بذرافکن، مهتا و روحانی، علی (۱۳۸۹). "بازنمایی اجتماعی در شاهنامه فردوسی بررسی سیر شکل گیری و دگرگونی جامعه ایرانی در شاهنامه فردوسی". فصلنامه مطالعات ملی. سال یازدهم. ش:۴. ۷۲–۴۹.

پاینده، حسین. (۱۳۹۸). *نظریه و نقد ادبی (درسنامه ای میان رشته ای)*. جلد اول. تهران: سمت.

تایسن، لیس. (۱۳۹۲). *نظریه های نقد ادبی معاصر*. ترجمهٔ مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی. ویراستار حسین پاینده. تهران: نگاه امروز، حکایت قلم نوین.

ترکمانی، ح. و شکوری، م. و مهیمنی، م. (۱۳۹۶). "تحلیل روایت شناسی سوره نوح بر مبنای دیدگاه رولان بارت و ژرارژنت". پژوهشهای ادبی قرآن. ۳، ۹۱-۱۱۶.

تولان، مایکل. (۱۳۸۶). *روایت شناسی، درآمدی زبان شناختی- انتقادی*، فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. چاپ اول. تهران: سمت.

حاجی آقابابایی، محمدرضا. (۱۳۹۸). *روایت شناسی نظریه و کاربرد*. تهران: مهراندیش.

حری، ابوالفضل. " درآمدی بر دستور زبان داستان"، *ادبیات داستانی*، شماره ۹۴، پایگاه رسمی انتشارات سوره مهر.

دبیرسیاقی، محمد. (۱۳۸۰). *برگردان روایت گونه شاهنامه فردوسی*، تهران: قطره.

دبیرسیاقی، سید محمد. (۱۳۸۳). *داستان‌های نامورنامهٔ باستان (۳) پادشاهی منوچهر*. چاپ سوم. تهران: قطره.

ژنت، ژرار. (۱۳۹۸). *گفتمان روایی: رساله‌ای در روش تحلیل*. ترجمهٔ مریم طیورپرواز. تهران: مهراندیش.

صالحی، پیمان. (۱۳۹۲). *روایت‌شناسی داستان‌های کوتاه نادرابراهیمی و اکرم هنیه*. نشریهٔ کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی .س.۳ ش.

ضیف، شوقی.(۱۳۷۶). *پژوهش ادبی: سرشت، شیوه‌ها، متن‌ها، منابع*. ترجمه عبدالله شریفی. تهران: انتشارات علمی فرهنگی

فلیک اووه (۱۳۸۷). *درآمدی به تحقیق کیفی ترجمه هادی جلیلی*. تهران: نشر نی.

کبلی پل ، مانفردیان و ... . (۱۴۰۰). *نقد ادبی با رویکرد روایت شناسی*. گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده. چاپ اول. تهران: نیلوفر..

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی