

بررسی ساختار و گونه روایی در متن سفرنامه ناصر خسرو براساس نظریه ژپ لینت ولت

محسن محمدی فشارکی* - فضل‌الله خدادادی**

چکیده

از ویژگی‌های منحصر به فرد سفرنامه ناصر خسرو بر خلاف دیگر سفرنامه‌ها، شروع با حادثه داستانی، برخوردار بودن از زبان روایی- ادبی، حکایت‌های دلنشین، دقت و جزئی‌نگری است. اگر چه ساختار کلی قالب سفرنامه با داستان و رمان تفاوت دارد اما سفرنامه ناصر خسرو به دلایل منحصر به فرد روایی و ساختاری بیشتر ساختاری شبیه به قصه و داستان دارد تا سفرنامه و گزارش. بسیاری از ویژگی‌های ساختاری داستان، از جمله وضعیت اولیه، نیروی تخریب‌کننده، وضعیت میانی و موقعیت پایانی، ساختار متفاوتی به این سفرنامه داده است. علاوه بر این، گونه‌های روایی خاص این اثر موجب شده است تا مخاطب به آسانی جذب آن گردد. این پژوهش کوششی است برای تبیین ساختار طرح و گونه‌های روایی در سفرنامه ناصر خسرو. بدین منظور از رویکرد روایت‌شناختی نوین ژپ لینت ولت بهره برده‌ایم. نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که بر اساس نظریه ژپ لینت ولت ناصر خسرو، برای بیان دیده‌ها و شنیده‌های خود از الگوی روایتی همسان (راوی = کنشگر) و از دو گونه زاویه دید درونی و صفر استفاده نموده است.

واژه‌های کلیدی

سفرنامه، روایت همسان، گونه‌های روایی، ناصر خسرو، ژپ لینت ولت

مقدمه و بیان مساله

یکی از عناصر مشترک بین سنخ‌های متنی زبانی، عنصر «روایت» (Narration) است؛ به طوری که روایت به عنوان ابزار بیانی در خدمت گونه‌های مختلف ادبی و هنری قرار گرفته است. مورخ برای بیان وقایع تاریخ، سفرنامه نویس برای بیان دیده‌ها و شنیده‌ها، سینما برای بیان اهداف نهفته در فیلم و نقاش برای نشان دادن پیام خود از روایت استفاده می‌کنند. در واقع هر کدام از سنخ‌های زبانی نام برده، روایت را به عنوان بستری برای اهداف مورد نیاز خویش به کار می‌گیرند. حتی در کاریکاتور نیز هنگامی که بدان خیره می‌شویم و سطوح روایی برای آن می‌سازیم، با استفاده

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان m.mohammadi@ltr.ui.ac.ir

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان (نویسنده مسؤول) fazlolah1390@yahoo.com

از عنصر «روایت» به این هدف رسیده ایم. مثلاً هنگامی که کاریکاتور مرغی فربه را می بینیم که در زیر آن نوشته شده است، «تورم مرغ»، این تابلو گویای گران شدن گوشت مرغ در بازار است. در واقع با دیدن این کاریکاتور و به کمک عنصر روایت برای آن داستانی خلق کرده ایم. پس روایت به عنوان یک ابزار بیان در تمام جنبه های زندگی انسان وجود دارد و همواره همراه وی است.

«وقتی تفکر می کنیم، می خوانیم، گفتگو می کنیم یا به اخبار رسانه گوش می دهیم، در واقع با روایت سروکار داریم» (آسابرگر، ۱۳۸۳: ۱۴). مایکل تولان (Michelle Tulane) روایت را توالی ملموس از حوادثی می داند که به صورتی تصادفی در کنار هم آمده باشد (تولان، ۱۳۸۶: ۱۹). همچنین روایت به عنوان «اصطلاحی عام برای هر آنچه قصه، داستان یا حکایتی را نقل می کند، به کار می رود. در زبان انگلیسی نیز اصطلاح (Narrative) به هر قسم روایتی که دارای حادثه، شخصیت، نقل، گفتار و اعمال شخصیت ها باشد، خواه نظم یا نثر اطلاق می شود» (داد، ۱۳۸۳: ۵۳). یکی از کاربردهای مهم روایت این است که جریان بیان حوادث و اعمال را در انواع ادبی به جلو می برد. این کارکرد روایت در هر گونه ادبی اعم از داستان و سفرنامه به کار می رود. اما سفرنامه ناصر خسرو به دلیل زبان و سبک بیان خاص، قرابت و نزدیکی خاصی به ساختار داستان دارد. استفاده از عناصری مانند: روایت، حقیقت ماندی، صحنه پردازی، توصیف و فضا سازی به ساختار این سفرنامه شکلی داستان وار بخشیده است. در این پژوهش در صدد آن هستیم که بر اساس نظریه ژپ لیت ولت، به بررسی گونه های روایی و ساختار طرح در سفرنامه ناصر خسرو بپردازیم زیرا در این اثر علاوه بر ساختار داستان وار و شروع کنشگرانه آن، (خواب متحول کننده) شاهد دو الگوی روایی هستیم، ولی این ابزار کارآمد (استفاده از دو الگوی روایی) در متن سفرنامه ناصر خسرو باعث ارتباط بهتر مخاطب با متن و سیر روایی اثر گردیده است.

پیشینه پژوهش

در کتاب دیدارهای دور، بخش کتابشناسی سفرنامه ها، بیش از پانصد عنوان مقاله آمده است که همگی به نوعی شرح و گزارش یک سفر را بازگو کرده اند. در زمینه بحث سبک و ساختار سفرنامه ناصر خسرو پژوهش هایی در ادبیات فارسی انجام شده است به عنوان مثال: مهدی درخشان (۱۳۵۵) به بررسی سبک ناصر خسرو در سفرنامه پرداخته است. نصرالله امامی (۱۳۷۱) به بررسی توصیف های هنری ناصر خسرو در سفرنامه پرداخته است. نصرت تجربه کار (۱۳۴۶) در مقاله ای تحت عنوان «سفرنامه حکیم ناصر خسرو» به جنبه های جامعه شناسی آن پرداخته است. پژوهش حاضر به شیوه توصیفی - تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه ای به بررسی انواع گونه های روایی و همچنین ساختار طرح در سفرنامه ناصر خسرو می پردازد و می کوشد تا در حین پژوهش به سوالات زیر پاسخ دهد:

۱. بر اساس نظریه ژپ لیت ولت راوی سفرنامه ناصر خسرو چگونه توانسته است با استفاده از گونه روایی همسان به ایجاد قالبی ادبی - روایی دست یابد؟
۲. گونه روایی و زاویه دید در سفرنامه ناصر خسرو بر اساس نظریه لیت ولت از کدام گونه است؟
۳. بر چه اساس ساختار سفرنامه ناصر خسرو را به داستان نزدیک می دانیم؟ آیا تمام موقعیت های داستان در این اثر دیده می شود؟

معرفی گونه های روایی و کارکرد های آن ها بر اساس نظریه ژپ لانت ولت

هر داستان یک راوی دارد که به بیان حوادث داستان می پردازد. به بیان دیگر هر داستان از زاویه دید یک راوی (اول شخص یا دوم شخص) بیان می شود. اما ژپ لانت ولت (Jape Lint Velt) معتقد است هر داستان از سه موقعیت، راوی، کنشگر و مخاطب ساخته شده است که می توان به بررسی گونه شناسی آنها پرداخت. از نظر وی هر یک از این سه موقعیت را می توان به وضوح مورد تبیین و مطالعه قرار داد. در گونه شناسی روایی ژپ لانت ولت، تقابل بین راوی و کنشگر منجر به ارائه دو گونه روایت می گردد:

الف. عمل روایت در دنیای داستان ناهمسان

ب. عمل روایت در دنیای داستان همسان

روایت هنگامی «روایت دنیای داستان ناهمسان است که راوی به عنوان کنشگر (شخصیت داستان) در دنیای داستان پدیدار نشود. بر خلاف آن در «روایت دنیای داستان همسان» یک شخصیت داستانی دو نقش را برعهده می گیرد: از یک سو به عنوان راوی (من- روایت کننده) (یعنی کسی که حوادث داستان را بیان می کند) وظیفه روایت کردن را بر دوش دارد و از سوی دیگر همچون کنشگر (من- روایت شده) (یعنی کسی که حوادث داستان حول اعمال وی می چرخد) او عهده دار نقش در داستان است. شخصیت - راوی = شخصیت - کنشگر» (عباسی و محمدی، ۱۳۸۰: ۲۲۴ و لانت ولت، ۱۳۹۰: ۳۲). این تقسیم بندی از نظر ژپ لانت ولت بر اساس تضاد میان راوی - کنشگر سبب آشکار شدن شکل های دیگری از الگوهای روایی در داخل شکل های اصلی روایتی (دنیای داستان همسان و دنیای داستان ناهمسان) شد. به طوری که می توان گفت از نظر مرکز جهت گیری نگاه خواننده بر راوی یا کنشگران شکل دیگری از روایت نیز در دل دو الگوی اصل به صورت زیر پدید می آید.

انواع الگوی روایتی در راوی دنیای داستان ناهمسان

الف) الگوی روایتی متن گرا: «گونه روایتی، زمانی متن گرا است که مرکز جهت گیری نگاه خواننده بر راوی (+) واقع شود و نه بر یکی از کنشگران (-)» (محمدی و عباسی، ۱۳۸۰: ۲۲۴). «در این حالت خواننده در جهان داستان به وسیله راوی که همچون تشکیل دهنده روایت است، هدایت می شود» (عباسی، ۱۳۸۵: ۸۳ و لانت ولت، ۱۳۹۰: ۳۲). این گونه روایت دست راوی را باز می گذارد و او خدای گونه بر تمام وقایع داستان تسلط دارد و می تواند تمام اعمال و واکنش های شخصیت های داستان را ببیند. اطلاعات این گونه راوی بیشتر از دیگر شخصیت های داستان است و از درون و برون شخصیت های داستان آگاهی دارد «او در همه جا حاضر است به همین دلیل او می تواند کاملاً و با اطمینان به عقب بازگشت داشته باشد یا جلوتر از کنش داستان حرکت کند. او به مانند خداست و به همین دلیل به راوی دانای کل معروف است» (عباسی، ۱۳۸۵: ۸۳). برای طرح الگوی روایی متن گرا، مثالی از داستان «عروس هزار داماد» نوشته بزرگ علوی انتخاب شده است: سوسکی گفت: «بگذارید یک خرده راحت باشیم. صدای زق زق دیشب هنوز توی گوش من هست». ساززن مثل این که تا به حال هیچ متوجه او نشده بود، برگشت نگاهی به او انداخت. می خواست که صفحه را کنار بگذارد که زن چاق گنده گفت: «سوسکی شما خیلی بد. چرا این نخند.» مقصودش این بود که چرا این قدر بد

گوشتی می‌کند. وقتی که ساززن این مطلب را شنید، سوزن را روی صفحه گذاشت و عروسک مخصوصی را روی میله وسط گرامافون قرار داد... آن وقت زن چاق‌گنده گفت: «امشب آقای ف. این جا. دیگر گرامافون نه» بعد به فرانسه به ساززن گفت: می‌خواستم بدهم گرامافون را ببرند... ساززن قوطی سیگاراش را از جیب بیروم آورد، یک سیگار آتش زد. دود آن را به طرف زمین می‌داد. در این وقت یک نفر مشتری وارد اتاق شد» (علوی، ۱۳۷۷: ۳۹ و ۴۰). بر اساس نظریه ژپ لینت ولت، روایت داستان «عروس هزار داماد» اثر «بزرگ علوی» از الگوی «روایت ناهمسان» است زیرا راوی به عنوان کنشگر در دنیای داستان ظاهر نمی‌شود: راوی \neq کنشگر. این روایت از گونه روایت متن نگار است زیرا مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی واقع می‌شود نه بر یکی از شخصیت‌ها. به زبان ساده تر می‌توان گفت: دوربین در این داستان فقط با سوسکی یکی از شخصیت‌های اصلی داستان همراه نیست، بلکه با زن گنده چاق و ساززن نیز همراه است و خواننده اطلاعات خود را فقط از طریق یکی از شخصیت‌ها دریافت نمی‌کند بلکه از طریق شخصیت‌های گوناگون در داستان دریافت می‌کند.

ب) الگوی روایتی کنشگر: «گونه روایتی زمانی کنشگر است که مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی واقع نشود بلکه درست برعکس بر یکی از کنشگران انجام می‌گیرد» (عباسی، ۱۳۸۱: ۸۵ و عباسی و محمدی، ۱۳۸۰: ۲۲۵). در واقع ساده تر می‌توان گفت: هنگامی که یکی از شخصیت‌ها در داستان به بیان حوادث پردازد، الگوی روایتی از نوع کنشگر است. در واقع خواننده داستان در این الگوی روایتی حوادث و نقل روایت را از دیدگاه یکی از کنشگران می‌بیند. «این گونه روایتی بسیار محدودتر از روایت ناهمسان متن‌گرا است که بر راوی متمرکز است. این محدودیت به شرطی محقق می‌شود که راوی فقط آنچه را که شخصیت داستان می‌داند؛ بداند» (عباسی، ۱۳۸۱: ۸۵) برای طرح الگوی روایتی کنشگر، داستان «بن‌بست» صادق هدایت انتخاب شده است: «شریف با چشم‌های متعجب، دندان‌های سفید و محکم و پیشانی کوتاه که موی انبوه سیاهی دورش را گرفته بود، بیست و دو سال از عمرش را در مسافرت به سر برده بود و با چشم‌های متعجب تر، دندان‌های عاریه و پیشانی بلند چین‌خورده که از طاسی سرش وصله گرفته بود و با حال بدتر و کورتر به شهر مولد خود عودت کرده بود... پس از مراجعت همه چیز به نظر شریف تنگ، محدود، سطحی و کوچک جلوه می‌کرد. به نظرش همه اشخاص سائیده شده و کهنه بودند و رنگ و روغن خود را از دست داده بودند... در اداره تمام وقت شریف پشت میز قهوه‌ای رنگ پریده در اتاق بالا خانه اداره مالیه می‌گذشت. خمیازه می‌کشید. لغت لاروس را ورق می‌زد و عکس‌های آن‌ها را تماشا می‌کرد... شریف این جوان را خوب می‌شناخت با او در یک مدرسه بود. وقتی که سن حالای او را داشت، نه تنها شباهت‌های جسمانی و ظاهری او با محسن رفیق و همشاگردی او کامل بود بلکه صدا، حرکات بی‌اراده، گاه‌گیج و طرز سینه صاف کردن او، همه شبیه به رفیق ناکامش بود» (بهارلو، ۱۳۷۲: ۲۹۵). در این داستان مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی (-) واقع نشده است بلکه بر یکی از کنشگران (+) (شریف) واقع گردیده است و از آنجا که راوی به عنوان کنشگر در داستان ظاهر نمی‌شود (راوی \neq کنشگر) این روایت از گونه روایتی ناهمسان و از نوع کنشگر است زیرا مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی واقع نمی‌شود بلکه بر یکی از شخصیت‌های داستان یعنی شریف متمرکز می‌شود. به زبان ساده تر اصطلاحاً دوربین روایی داستان، فقط با شریف همراه است و همان‌گونه که مشاهده می‌شود هر جا شریف است، خواننده می‌تواند کنش‌های داستان را ببیند.

ج) گونه روایتی بی طرف (خنثی): «گونه روایتی زمانی بی طرف است که نه راوی و نه کنشگر هیچ کدام به عنوان مرکز نگاه خواننده قرار نگیرند. در نتیجه هیچ مرکز جهت گیری خروجی برای نگاه خواننده وجود ندارد» (عباسی و محمدی، ۱۳۸۰: ۲۲۵). در این گونه روایتی مرکز جهت گیری خواننده بر راوی و شخصیت ها متمرکز نمی شود. در واقع الگوی روایی خنثی زمانی در روایت به کار گرفته می شود که راوی قصد توصیف فضای داستانی (settings) یا حالت شخصیت ها را در داشته باشد و در این الگوی روایتی، راوی همانند یک دوربین فیلم برداری عمل می کند و از بالا همه چیز را می بیند و گزارش می کند. این گونه شبیه به همان گونه روایتی است که در داستان های مصور آن را گونه روایی چشم پرنده می نامیم. در این گونه روایتی راوی همه چیز را از بالا می بیند و به ضبط تصاویر مربوط به آنها و گزارش اعمال آنها می پردازد. راوی در این گونه روایی همانند لنز دوربین فیلمبرداری تنها به ضبط بی طرفانه هر آنچه در اطرافش هست یا اتفاق می افتد، می پردازد. برای گونه روایتی بی طرف از داستان «عروس هزار داماد» از «بزرگ علوی» مثالی انتخاب نموده ایم: «بزرگی اتاق تقریباً پنج در چهار ذرع بود. بالای دیوارها در حاشیه سقف شله قرمز آویخته بودند. پرده های آبی رنگی که روی درهای رو به حیاط انداخته بودند، اتاق را تاریک و گرم می کرد. طرف دیگر اتاق، مقابل در پرده دیگری که یراق های و زرد رنگی از آن آویزان بود. یک سه گوشه را تاریک و خفه می کرد. زیر آن یک میز بلند کم عرض گذاشته بودند. گنجه های دیوار، پشت میز، پر از شیشه های خالی مشروب بود...» (علوی، ۱۳۷۷: ۳۷). در این قطعه از داستان «عروس هزار داماد» گونه روایتی، بی طرف است زیرا نه راوی و نه کنشگر هیچ کدام به عنوان جهت گیری نگاه خواننده در نظر گرفته نشده است. «در این گونه روایی روایتی، راوی فقط یک نقش ساده، یعنی نقشی را که به او تحمیل شده است بر عهده دارد و با این عمل به طور خودکار، عمل تفسیر کردن را از دست می دهد و از ذهنیت درونی راوی دیگر در این الگوی روایتی اثری وجود ندارد. راوی در این مرحله، درباره شخصیت های داستان نه قضاوت می کند و نه تفسیری انجام می دهد، حالتی خنثی به خود می گیرد. در حقیقت او همچون دوربینی است، که آنچه را می بیند و می شنود، بیان می کند و حالتی بیرونی را اتخاذ می کند» (عباسی، ۱۳۸۱: ۵۸). همچنین داستان «شب های ورامین» از صادق هدایت نیز دارای گونه روایتی بی طرف است: «از لای برگ های پایتال، فانوسی خیابان سنگ فرش را که تا دم در می رفت روشن کرده بود. آب حوض تکان نمی خورد. درخت های تیره فام کهن سال در تاریکی این اول شب ملایم و نمناک بهار به هم چسبیده، خاموش و فرمانبردار به نظر می آمدند. کمی دورتر در ایوان سه نفر دور میز نشسته بودند: یک مرد جوان، یک زن جوان و یک دختر هیجده ساله، سگشان مشکی هم زیر تخت خوابیده بود. فرنگیس تار ظریفی که دسته صدفی آن جلو چراغ می درخشید در دست داشت. سرش را پایین گرفته به زمین خیره نگاه می کرد و مثل این بود که لبخند می زد. تار به طور عاریه در دستش بود و از روی سیمهای نازک آن تارهای آهنگ سوزناکی در می آورد. صدای بریده بریده آن در هوا موج می زد، می لرزید و هنوز خفه نشده بود که زخمه دیگری به سیم تار می خورد...» (بهارلو، ۱۳۷۲: ۲۵۹). این داستان نیز با گونه روایتی بی طرف نقل شده است و راوی به قضاوت احساس های درونی شخصیت ها نمی پردازد بلکه فقط به ضبط و گزارش اعمال آن ها اکتفا می کند.

روایت در دنیای داستان همسان

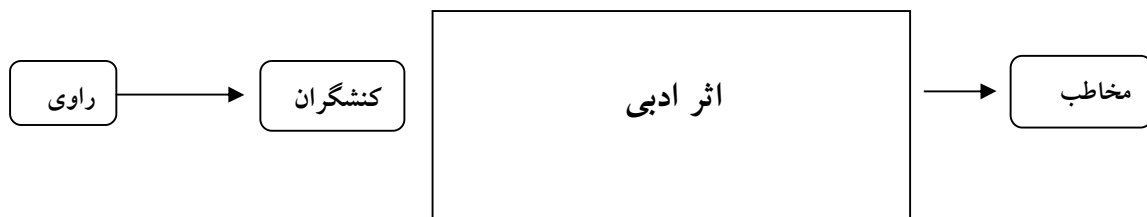
همان گونه که قبلاً نیز بیان نمودیم در این گونه روایتی یک شخصیت داستانی هم نقش گنشگر و هم نقش راوی را بر

عهده دارد، یعنی «از یک سو به عنوان راوی (من- روایت کننده) وظیفه روایت کردن روایت را بر دوش دارد و از سوی دیگر، همچون کنشگر (من- روایت شده) او عهده دار نقش در داستان است» (عباسی و محمدی، ۱۳۸۰: ۲۲۴). روایت در دنیای داستان همسان به دو دسته تقسیم می‌شود:

الف) گونه روایتی متن نگار

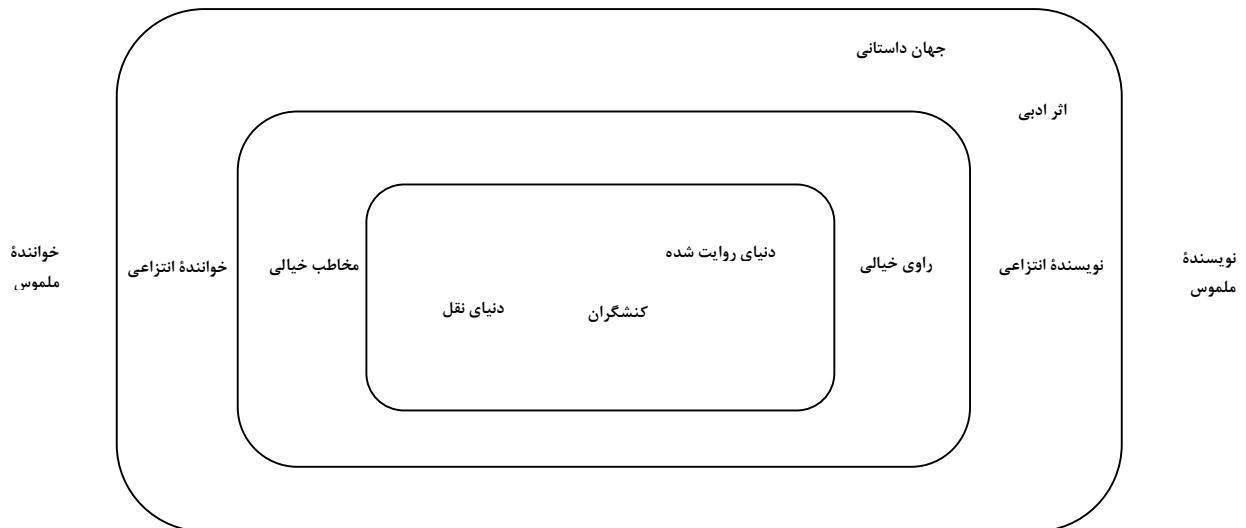
زمانی الگوی روایتی، متن نگار است که جهان داستان از طریق پرسپکتیو روایتی شخصیت- راوی (من- روایت کننده) و نه شخصیت کنشگر (من- روایت شده) درک شود. در واقع شخصیت - راوی (من- روایت کننده) با نگاهی به عقب یا به گذشته خود آنچه را که برایش پیش آمده است، روایت می‌کند (عباسی، ۱۳۸۱: ۶۱). به زبان ساده تر می‌توان گفت در این گونه روایتی، ما دو سطح داریم: من روایت کننده (یعنی وجود خارجی راوی که متن را می‌نویسد)، در واقع هنگامی که راوی دست به قلم می‌برد و وجود خارجی دارد، راوی روایت کننده (من- روایت کننده) است، یعنی کسی که دارد می‌نویسد و روایت می‌کند. من روایت شده (شخصیت ذهنی نویسنده است که در سطح دوم قرار دارد، یعنی من دوم او). مثلاً هنگامی که من داستان زندگی خود را می‌نویسم، آن موقع که دست به قلم می‌برم و شروع به نوشتن می‌کنم، (من- روایت کننده) هستم زیرا وجود خارجی دارم و (من- روایت شده) آن من داستانی است که بر روی کاغذ می‌آورم و سرنوشت وی را بیان می‌کنم. در همین زمینه ژپ لیت و لت می‌گوید: «در روایت اول شخص بین راوی و شخصیت داستانی تشابهی کارکردی وجود دارد، زیرا در این گونه روایت ها راوی هم کارکرد بازنمایی و هم کارکرد کنشی را بر عهده دارد، با این حال تقابل میان کارکرد راوی و شخصیت داستان همواره پابرجاست» (عباسی و حجازی، ۱۳۹۰: ۲۳). برای این گونه روایتی از مجموعه داستان «چمدان» از بزرگ علوی مثال خوبی یافته ایم. در داستان «شیک پوش» راوی، داستان خود را برای مخاطب بیان می‌کند: «من مجبورم از روزی که متوجه پالتوی آقای نوپور شدم، مطلب را برای خواننده گرامی که وقت شریف خود را صرف قرائت ترهات و لاطائلات این عبد ضعیف راقم سطور کرد، شرح دهم. این بنده روزی از روزها در کافه «روزنوار» نشسته و منتظر کسی بودم که بیاید با من شطرنج بازی کند. اتفاقاً آقای نوپور که از جوانان متجدد و منورالفکر هستند تشریف آوردند... از ایشان استدعا کردم تا با من شطرنج بازی نمایند...» (علوی، ۱۳۷۷: ۹۹). شیوه روایت در این داستان از نوع همسان و متن نگار است. زیرا «جهان داستان از طریق پرسپکتیو روایتی شخصیت - راوی (من روایت کننده) و نه شخصیت- کنشگر (من - روایت شده) درک می‌شود» (عباسی، ۱۳۸۱: ۶۰). در این جا راوی، با برگشت به گذشته، آنچه را برایش اتفاق افتاده است روایت می‌کند. در واقع راوی در «امروز و اینجا»، روایت «آن روز و آنجا» را بیان می‌کند. همچنین برای ملموس تر شدن مطلب از داستان «سرنوشت یک انسان» از میخائیل شولوخوف، مثالی می‌آوریم: «در چنین موقع نامساعدی که راه ها خراب بود پیش آمدی ایجاب کرد که به آبادی بوکانوفسکایا (Bukanovskaya) بروم... حالم به اندازه ای دگرگون شده بود و ناراحت شده بودم که می‌خواستم هر چه زودتر دست هایم را بشویم. انگار آدم نکشته بودم بلکه جانور نجسی را خفه کرده بودم... من لیوان و مزه را از دستش گرفتم ولی همین که این کلمات را شنیدم، قلبم آتش گرفت. با خود گفتم: «مگر می‌شود که من سرباز روس باشم و به خاطر پیروزی سپاهیان آلمان بخورم؟ عجب! دیگر چه می‌خواهی جناب رئیس؟ من که در هر صورت باید بمیرم...» (شولوخوف، ۱۳۳۹: ۱، ۵۱ و ۶۱).

هر اثر ادبی از سه سطح: راوی، کنشگر و مخاطب تشکیل شده است. این سه سطح در تقابل با یکدیگر موجب به وجود آمدن گونه های روایی و سطوح مختلف آنها می‌شود.



شکل شماره ۱: سطوح اثر ادبی

لیت ولت معتقد است که هر اثر ادبی دارای یک نویسنده ملموس و یک نویسنده انتزاعی و همچنین خواننده واقعی، خواننده ملموس و راوی تخیلی است. بر اساس نظریه لیت ولت، نویسنده ملموس (واقعی) «خالق واقعی اثر ادبی است و به عنوان فرستنده پیامی را به خواننده ملموس، که گیرنده یا دریافت کننده پیام است، می فرستد. نویسنده ملموس و خواننده ملموس شخصیت های تاریخی و زندگی نامه ای هستند که هیچ گونه تعلق به دنیای اثر ندارند بلکه تعلق آنها به دنیای واقعی است که در آن زندگی مستقلی را جدای از متن ادبی تجربه می کنند» (عباسی و حجازی، ۱۳۹۰: ۵). خواننده ملموس «به عنوان گیرنده اثر، در جریان گذر زمان دچار تغییر می شود، مساله ای که می تواند سبب دریافت های کاملا گوناگون و حتی متفاوت از یک اثر ادبی در طول زمان شود» (عباسی و حجازی، ۱۳۹۰: ۵). الگوی ترسیمی «وجوه متن روایی ادبی» بر اساس نظریه تمایز بین سطوح روایی در یک متن را بهتر نشان می دهد:



شکل شماره ۲: وجوه متن روایی ادبی (عباسی و حجازی، ۱۳۹۰: ۲۴)

تشریح ساختار

در این ساختار نویسنده ملموس (واقعی) کسی است که در عالم خارج وجود دارد و دارای حیات و روزمرگی است با ما گفتگو می کند و... این نویسنده تا وقتی که وارد دنیای داستان و نوشتن نشده است، همچنان نویسنده واقعی است ولی وقتی که وارد دنیای داستان شده و قلم به دست، شروع به نوشتن می کند، دیگر نویسنده واقعی نیست. مثلاً هنگامی که بالزاک در عالم خارج وجود دارد و به کارهای روزمره می پردازد، نویسنده واقعی است اما هنگامی که دست به قلم می برد

و شروع به نوشتن رمان «باباگوریو» می‌کند دیگر نویسنده واقعی نیست و تبدیل به نویسنده انتزاعی می‌گردد. زیرا از دنیای واقعی جدا و وارد دنیای داستان (تخیل) شده است. خوانندگان واقعی نیز همه کسانی هستند که قادر به خواندن رمان «باباگوریو» هستند و مانند بالزاک (نویسنده واقعی) در عالم خارج از دنیای داستان زندگی می‌کنند، البته خواننده واقعی می‌تواند گروه‌های مختلف از جنس‌های مختلف آدمی را شامل شود ولی نویسنده واقعی یک نفر است. در واقع تمام کسانی که می‌توانند رمان باباگوریو را در دست گرفته و شروع به خواندن آن کنند، خوانندگان ملموس (واقعی) آن نامیده می‌شوند. به خاطر داشته باشیم که خواننده واقعی و نویسنده واقعی خارج از دنیای داستان قرار دارند (شکل شماره ۲) و خواننده واقعی به محض این که شروع به خواندن رمان می‌کند، دیگر خواننده واقعی نیست، زیرا از جهان واقع وارد دنیای داستان (تخیل) شده است و به خواننده انتزاعی (من دوم خواننده واقعی) تبدیل شده است. زیرا همان گونه که نویسنده واقعی وقتی وارد دنیای داستان می‌شود، وجود خارجی وی نیست که وارد دنیای داستان شده است بلکه من دوم او با ایده‌های خاص که قصد انتقال آن در داستان را دارد وارد دنیای داستان شده است، خواننده واقعی نیز وقتی وارد دنیای داستان می‌شود (شروع به خواندن داستان می‌کند) از جهان واقع جدا و به دنیای داستان وارد می‌شود به طوری که اگر هنگام خواندن رمان او را جهت انجام کاری از خواندن بازداریم؛ با بستن کتاب از خواننده انتزاعی خارج و تبدیل به خواننده واقعی می‌گردد زیرا از عالم داستان وارد عالم واقع شده است.

مثال ساده تری می‌آوریم، هنگامی که یک هنر پیشه طنز در کوچه و خیابان تردد می‌کند و با ما معاشرت می‌کند نویسنده واقعی است و ما نمی‌توانیم به چشم نقشی که در فیلم دارد با او برخورد و هم کلام شویم زیرا هنگامی که او در فیلم به ایفای نقش می‌پردازد، نویسنده واقعی نیست بلکه نویسنده انتزاعی (من دوم) او است که برای بیان ایده‌ها و افکار وی (اهداف نهفته در فیلم) وارد دنیای داستان (فیلم) شده است. در این جا همان گونه که مشاهده نمودیم خواننده انتزاعی و واقعی به خوبی از یکدیگر جدا شده است. در حقیقت او فیلم را برای تمام کسانی که خواستار دیدن آن هستند (خوانندگان واقعی) ساخته است و هنگامی که ما به تماشای فیلم می‌نشینیم از دنیای واقع بریده، وارد عالم فیلم (دنیای داستان) می‌شویم و به من دوم خود یعنی کسی که در دنیای داستان و نه در جهان واقع وجود دارد، برمی‌گردیم. اگر در حین دیدن، فیلم را متوقف کنیم و به کاری بپردازیم، دوباره تبدیل به خواننده واقعی می‌شویم. همان گونه که دیدیم بر اساس این الگو بین خواننده واقعی و انتزاعی تفاوت وجود دارد.

همچنین در این الگو بین راوی و نویسنده ملموس تفاوت وجود دارد، همان گونه که بیان نمودیم نویسنده همیشه در خارج از عالم داستان وجود دارد و الگوی لیت و لت نیز گویای این امر است اما راوی مربوط به جهان داستان (عالم تخیل) است و نباید این دو را با هم یکی فرض کنیم زیرا راوی مربوط به یک جهان و نویسنده ملموس مربوط به جهان دیگر است. لیت و لت در همین زمینه می‌گوید: «در حقیقت بسیاری منتقدانی که در رابطه با خلط راوی خیالی عالم داستانی با نویسنده ملموس هشدار می‌دهند. ولفگانگ کایزر (Volfayng Kaiser) خاطر نشان می‌سازد که راوی صورتی خلق شده است که به کلیت اثر ادبی تعلق دارد و بر همین اساس نتیجه می‌گیرد که در هنر روایت، راوی هرگز نویسنده ای شناخته شده یا ناشناس نیست، بلکه نقشی خلق شده می‌باشد که توسط نویسنده گزینش گردیده است» (عباسی و حجازی، ۱۳۹۰: ۱۵). اگر به الگوی لیت و لت (شکل ۲) دقت کنیم متوجه خواهیم شد که راوی تخیلی در سطح دوم روایت گری قرار دارد، یعنی ابتدا نویسنده ملموس است که در جهان خارج است و با ما معاشرت دارد وقتی این نویسنده شروع به نوشتن

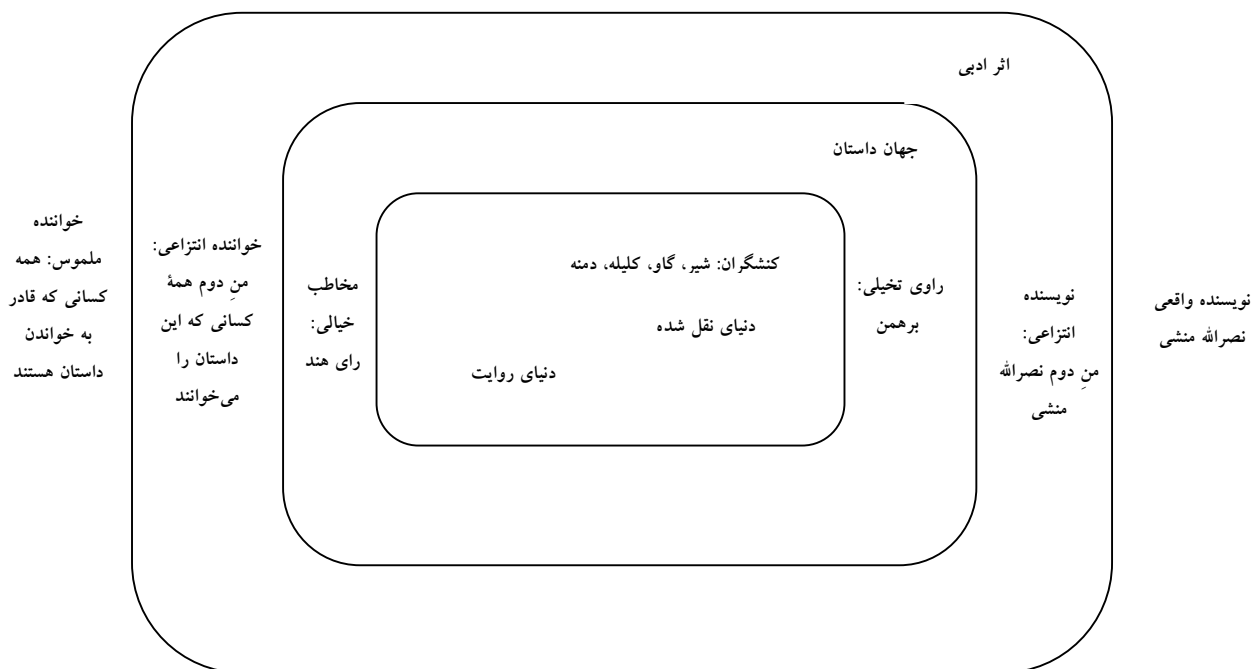
داستان می کند، از عالم خارج جدا و وارد عالم داستان می گردد و دیگر تعلق به جهان خارج ندارد (نویسنده انتزاعی) در این حالت تازه او در دنیای اثر ادبی (داستان و جهان آن) قرار دارد اما هنگامی که وارد جهان روایت و کنش های شخصیت ها شد، راوی داستان است، زیرا گاهی او در عالم داستان چیزهایی بیان می کند که مربوط به جهان داستان است و در عالم خارج و ایده های نویسنده جایی ندارد. «در نگاه اول راوی بسیار شبیه به نویسنده است اما اگر با دقت به آن نگاه کنیم، متوجه می شویم که تقریباً همیشه شخصیت نویسنده به گونه ای خاص از چهره راوی متمایز است. راوی کمتر و گاهی بیشتر از آنچه ما از نویسنده انتظار شنیدن داریم می داند و گاهی به ابراز عقایدی می پردازد که الزاماً با نظریه های نویسنده یکی نیست، بنابراین راوی صورتی مستقل است که همانند شخصیت های داستانی یک رمان توسط نویسنده آفریده شده است» (عباسی و حجازی، ۱۳۹۰: ۱۵). به بیان ساده می توان گفت آنچه باعث تمایز نظریه ها و بیانات راوی با نویسنده ملموس می گردد، سطوح مختلف روایی و تفاوت در جهان داستان و جهان واقع است.

مثلاً هنگامی که در یک اثر ادبی شاهد نقش های گوناگون (در فیلم یا داستان) هستیم، وقتی یک شخصیت عقایدی دارد یا حرف هایی می زند، آنها مربوط به عالم داستان است و نویسنده واقعی (در عالم خارج از داستان) به بیان این حرف ها نمی پردازد. مثلاً هنگامی که در فیلم شخصیت در نقش دزد یا آدمی بدذات وارد عمل می شود، این نقش مربوط به جهان داستان است نه در عالم خارج و ما در عالم خارج به او به دید همان شخصیت بد کار در فیلم (عالم داستان) نگاه نمی کنیم. به دیگر سخن همان گونه بین جهان داستان و جهان واقع فرق وجود دارد، بین نویسنده ملموس و راوی تخیلی نیز تمایز نسبی وجود دارد. راوی در متن جهان داستان قرار دارد و تمام شخصیت های داستان را می شناسد و با آنها برخورد دارد در حالی که نویسنده ملموس فقط در تخیل خویش آنها را می سازد. مثلاً در رمان بزرگ «برادران کارامازوف» داستایوفسکی فقط نویسنده ملموس است. اگر چه در جای جای کتاب، عقاید خود را بیان می کند، با راوی تخیلی درون داستان متفاوت است. زیرا راوی کسی است که اهل خانه و رفتارهای برادران را می شناسد و با آنها زندگی می کند در حالی که داستایوفسکی فقط می تواند آنها را تصور و تخیل کند و البته «وضعیت روایی یک روایت تخیلی هرگز به وضعیت و شرایط نوشتاریش باز نمی گردد» (عباسی و حجازی، ۱۳۹۰: ۱۶). دقت در داستان «جدال سعدی با مدعی» در گلستان نیز به خوبی این تمایز (نویسنده ≠ راوی) را نشان می دهد. زیرا سعدی (در عالم خارج) فقط می تواند فقیر و غنی را تصور و تخیل کند، ولی راوی کسی است که در جهان داستان است (من دوم سعدی در عالم داستان) و فقیر و غنی را می شناسد و از زبان آنها حرف می زند.

همچنین در این الگو بین خواننده ملموس، خواننده انتزاعی و مخاطب تخیلی تمایز وجود دارد. دقت در ساختار این الگو نشان می دهد که خواننده ملموس «تمام کسانی را در بر می گیرد که قادر به خواندن و نوشتن هستند و توانایی خواندن داستان را دارند» (محمدی و عباسی، ۱۳۸۰: ۲۲۹). زیرا خواننده ملموس کسی است که خارج از عالم داستان و اثر ادبی قرار دارد، در حالی که خواننده انتزاعی «من دوم همه کسانی که در حال خواندن این داستان هستند» (محمدی و عباسی، ۱۳۸۰: ۲۲۹). در این جا عبارت «در حال خواندن» ذهن ما را به این امر رهنمون می کند که تا وقتی که ما شروع به خواندن یک داستان نکرده ایم، خواننده ملموس به شمار می آیم، اما به محض این که شروع به خواندن آن می کنیم، چون از دنیای واقع وارد دنیای اثر ادبی شده ایم، خواننده انتزاعی آن اثر به شمار می آیم.

اما خواننده انتزاعی با مخاطب تخیلی فرق دارد زیرا خواننده انتزاعی (من دوم) کسی است که از عالم واقع وارد جهان داستان شده است و هر لحظه می تواند با قطع خوانش به جهان واقع برگردد. در واقع او حالت برزخ ماندگی دارد که نیمی

واقعی و نیمه تخیلی است، در حالی که راوی تخیلی فردیت خارجی ندارد و ساخته ذهن نویسنده است. در همین زمینه لیت ولت می‌گوید: «خواننده یک داستان تخیلی، به نظم یا به نثر و مخاطب این داستان هرگز نباید با یکدیگر تلفیق شوند، یکی واقعی و دیگری تخیلی، حتی اگر به طور شگفت‌انگیزی مشابه دیگری باشد، این امر استثنا بوده و به عنوان یک اصل مطرح نیست» (عباسی و حجازی، ۱۳۸۰: ۲۰). کنشگران نیز بر اساس این الگو، همان شخصیت‌های داستان هستند که به ایفای نقش در داستان می‌پردازند. برای روشن‌تر شدن مطالب در این پژوهش از داستان «شیر و گاو» از کلیله و دمنه به عنوان نمونه داستانی مدد گرفته ایم، زیرا هم از نظر پیرنگ یک داستان قوی و کامل است و هم این که تمام خوانندگان با آن آشنایی دارند. لذا جهت یادآوری خلاصه آن را در اینجا بیان می‌کنیم: رای هند از برهمن می‌خواهد تا برای وی داستانی نقل کند که در آن بنای دوستی دو نفر با میانجی‌گری یک فرد خائن فرو می‌ریزد و برهمن چنین آغاز می‌کند که: پسران بازرگان ثروتمندی برای تجارت به سرزمینی دور می‌روند و همراه ایشان دو گاو است، یکی از گاوها مریض می‌شود و مرد کسی را برای تیمار آن می‌گذارد، بعد از مدتی مرد خسته می‌شود و گاو را رها می‌کند، گاو کم‌کم بهبود می‌یابد و به علفزاری می‌رود و در آن جا با صدای بلند نعره می‌کند، شیر که تا آن زمان گاو ندیده و آواز آن را نشنیده است، به شدت می‌ترسد در همین حین دمنه که زیرک است با کمک برادر خود کلیله وقت را مناسب می‌بیند تا خود را به شیر عرضه کند، بنابراین به سراغ شیر می‌رود و از او علت ترسش را می‌پرسد، شیر علت را می‌گوید و از دمنه می‌خواهد تا گاو را به نزد وی آورد. دمنه نزد گاو می‌رود و او را با چرب‌زبانی و وعده به نزد شیر می‌آورد. شیر او را امان می‌دهد و کم‌کم به علم وی پی برده و او را مقام و جایگاه می‌دهد. دمنه که جایگاه گاو و پستی مقام خود را می‌بیند نزد شیر می‌رود و می‌گوید: گاو در صدد توطئه است و وقتی که شیر را بر ضد گاو می‌آغالد به سراغ گاو رفته و او را نیز بر ضد شیر می‌آغالد. بعد ها شیر پی به فتنه دمنه می‌برد و او را به زاریان زار می‌کشد.



شکل شماره ۳: ساختار وجوه روایتی در داستان شیر و گاو از کلیله و دمنه

در داستان شیر و گاو کلیله و دمنه تمام بخش های الگوی لینت ولت دیده می شود. در این داستان طبق الگوی لینت ولت، نصرالله منشی هنگامی که در دنیای خارج از اثر داستانی زندگی می کند، نویسنده واقعی است. ولی به محض این که شروع به نوشتن داستان می کند به عنوان نویسنده انتزاعی محسوب می شود، زیرا وارد جهان تخیل گردیده است و از دنیای واقع وارد دنیای اثر ادبی شده است. این داستان یک راوی تخیلی دارد که در جهان داستان وجود دارد. برهمن از زبان نصرالله منشی به عنوان راوی جهان داستان به نقل روایت می پردازد. در مقابل راوی تخیلی، یک مخاطب تخیلی نیز در داستان وجود دارد: رای هند. زیرا برهمن داستان را برای او نقل می کند. خوانندگان ملموس داستان نیز همه کسانی هستند که در عالم واقع قادر به دست گرفتن و خواندن داستان هستند و همین خوانندگان ملموس وقتی که شروع به خواندن داستان می کنند، به خواننده انتزاعی بدل می شوند زیرا از جهان واقع جدا و وارد عالم تخیل شده اند، در ضمن همین خوانندگان به محض قطع خوانش داستان به خواننده واقعی تبدیل می شوند زیرا با قطع خوانش به جهان واقع بر می گردند.

ب) گونه روایتی کنشگر

«گونه روایتی زمانی کنشگر است که شخصیت - راوی (من روایت کننده) با شخصیت کنشگر (من روایت شده) کاملاً یکی شود. بدین وسیله او می تواند دوباره گذشته اش را در فکر و حافظه اش زنده کند و خواننده می تواند دورنمای روایتی شخصیت - کنشگر را درک کند» (عباسی، ۱۳۸۵: ۸۸). در این شیوه خواننده رویدادهای داستان را از چشم یکی از کنشگران می بیند و دوربین تنها شخصیت را همراهی می کند، یعنی هر جا آن شخصیت است اتفاقات داستان نیز از دید او بیان می شود. برای این گونه روایتی از داستان «ارون» (Aaron) اثر سیموئل باتلر (Samuel Battler) مثالی انتخاب نموده ایم: «مدت ها بود می خواستم این سیستم عجیب را بهتر بشناسم و خیلی دلم می خواست خانم میزبان و دخترانش را همراهی کنم. از موقع ورودم دیده بودم که تقریباً هر روز بیرون می رفتند و دقت کرده بودم که کیف شان را طوری دست شان می گرفتند که زیاد متظاهرانه نبود اما درست طوری بود که هر کس می دید می فهمید به کجا می روند. اما هیچ وقت نخواستند بودند که من همراهشان بروم» (لاج، ۱۳۹۱: ۲۴۶). در این صحنه خواننده می تواند پرسپکتیو روایتی شخصیت کنشگر را درک نماید، زیرا داستان از زبان یکی از شخصیت ها بیان شده است.

بررسی گونه روایتی و زاویه دید در سفرنامه ناصر خسرو

گونه روایتی به کار رفته در سفرنامه ناصر خسرو بر اساس نظریه لینت ولت از نوع «همسان» و گونه متن گرا است. زیرا راوی خود از شخصیت های (سفرنامه) است و به بیان داستان سفر خود می پردازد. در واقع ناصر خسرو از یک سو به عنوان راوی (من - روایت کننده) و وظیفه روایت کردن داستان (ماجرای سفر) را بر عهده دارد و از سوی دیگر همچون کنشگر (من - روایت شده) او عهده دار نقش در سفرنامه است. به زبان ساده تر می توان گفت: ناصر خسرو که خود شخصیت اصلی سفر نامه است، به بیان داستان سفر خود می پردازد: «چنین گوید ابومعین حمید الله ناصر بن خسرو القبادیانی المروری که من مردی دبیر پیشه بودم و از جمله متصرفان در اموال و اعمال سلطانی و به کار سلطانی مشغول بودم و مدتی در آن شغل مباشرت نموده، در میان اقران شهرتی یافته بودم» (ناصرخسرو، ۱۳۷۵: ۱). همان گونه که قبلاً

ذیل ویژگی‌های گونه‌روایتی همسان‌متنگرا بیان نمودیم، از ویژگی‌های اصلی این گونه‌روایتی این است که داستان زندگی راوی از زبان خود راوی بیان می‌گردد (من - روایت کننده) و خواننده از درون این شخصیت نیز آگاه است. «چون از خواب بیدار شدم آن حال تمام بر یادم بود بر من کار کرد. با خود گفتم که از خواب دوشین بیدار شدم، اکنون باید که از خواب چهل ساله نیز بیدار شوم، اندیشیدم که تا همه افعال و اعمال خود بدل نکنم، فرج نیابم» (ناصرخسرو، ۱۳۷۵: ۲). در این نمونه نیز داستان از زبان راوی (من - روایت کننده) بیان شده است. یعنی راوی در اینجا و این زمان، روایت «آن روز»، «آن جا» را برای ما بیان می‌کند. این قطعه از سفرنامه ناصرخسرو گونه‌روایتی همسان - متن‌گرا را به خوبی نشان می‌دهد: «در وقتی که من به شهر اسوان بودم، دوستی داشتم که نام او ذکر کرده‌ام در مقدمه. او را ابو عبدالله محمد بن فلیج می‌گفتند، چون از آنجا به عیذاب می‌آمدم نامه نوشته بود، به دوستی، با وکیلی که او را به شهر عیذاب بود که آنچه ناصر خواهد به وی دهد و خطی بستاند تا وی را محسوب باشد؛ من چون سه ماه در شهر عیذاب بماندم...» (ناصرخسرو، ۱۳۷۵: ۱۱۶). همان گونه که این قطعه از سفرنامه نشان می‌دهد، ناصر خسرو از گونه‌روایتی همسان - متن‌گرا استفاده کرده است زیرا امروز - اینجا (در زمان نوشتن سفرنامه) روایت آن روز - آنجا را بیان می‌کند.

انواع زاویه دید در متن سفرنامه ناصرخسرو

براساس نظریه ژرار ژنت (Jeerer Jenet) سه نوع زاویه دید وجود دارد:

زاویه دید بیرونی: داستان از نگاه و دید کسی روایت می‌شود که آگاهی‌هایش به اندازه شخصیت‌های داستان نیست و حتی کمتر از آن‌ها می‌داند. در حقیقت خواننده تنها از برون شخصیت‌ها آگاه است و از درون آن‌ها اطلاعی ندارد. نگاه و دیدگاه راوی در این زاویه دید مانند یک دوربین فیلم برداری است (عباسی و محمدی، ۱۳۸۰: ۲۳۰).

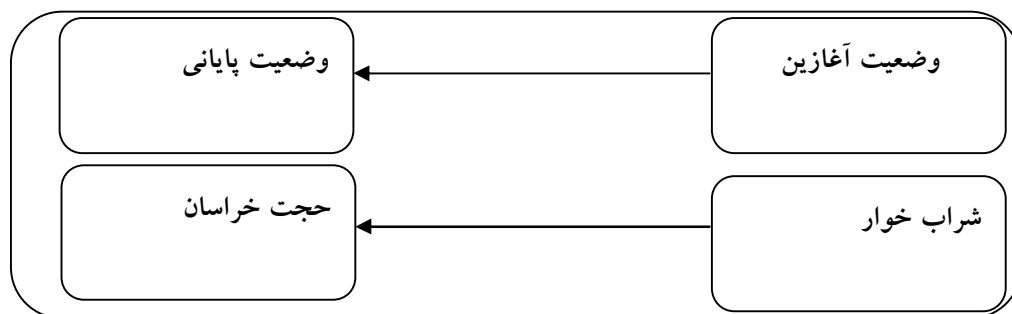
زاویه دید درونی: داستان از نگاه و دیدگاه کسی روایت می‌شود که آگاهی‌هایش به اندازه شخصیت‌های داستان است. در حقیقت در زاویه دید درونی خواننده تنها از درون (حالت‌های روانی) و برون (حرکات، شکل) یک شخصیت آگاه است و از درون دیگر شخصیت‌ها بی‌خبر است و شخصیت‌های دیگر را تنها از روی حرکات و چهره‌شان می‌شناسد.

زاویه دید صفر: داستان از نگاه و دیدگاه کسی روایت می‌شود که اطلاعاتش بیشتر از دیگر شخصیت‌های داستان است. در حقیقت او خداگونه از همه چیز داستان آگاهی دارد و از بیرون به رویدادهای داستان نگاه می‌کند (عباسی و محمدی، ۱۳۸۰: ۲۳۰). در سفرنامه ناصر خسرو در ابتدای سفرنامه زاویه دید، درونی است زیرا از درون و بیرون یک شخصیت (ناصرخسرو) آگاهی داریم اما از درون دیگر همراهان وی بی‌خبریم و تنها کنش‌های آنان را می‌بینیم. در صحنه آغازین سفرنامه ناصرخسرو (راوی) به بیان وضعیت بیرونی و درونی خویش می‌پردازد: «من مردی دبیر پیشه بودم، و از جمله متصرفان در اموال و اعمال سلطانی... مرا شعری در خاطر آمد که از وی درخواهم تا روایت کند...» (ناصرخسرو، ۱۳۷۵: ۱). در اینجا چون خواننده هم از وضعیت بیرونی و هم از افکار درونی ناصرخسرو آگاه است. بنابراین زاویه دید درونی است. اما زاویه دید در متن سفرنامه عوض می‌شود و از درونی به صفر تبدیل می‌شود. مثلاً در صحنه داستانی «استاد علی نسایی» در دامغان زاویه دید از درونی به زاویه دید صفر تبدیل می‌شود: «مردی را نشان دادند که او را استاد علی نسایی می‌گفتند، نزدیک وی شدم، مردی جوان بود، سخن به زبان پارسی می‌گفت و جمعی نزد وی حاضر. گروهی اقلیدوس می‌خواندند و گروهی طب و گروهی حساب و گروهی. در اثنای سخن می‌گفت که: «من بر استاد بوعلی سینا رحمة الله علیه چنین خواندم و از وی

چنین شنیدم» همانا غرض وی آن بود تا من بدانم که او شاگرد ابوعلی سینا است. چون با ایشان در بحث شدم او گفت: «من چیزی سپاهیان دانم و هوس دارم که چیزی از حساب بخوانم. عجب داشتم و بیرون آمدم و گفتم: «چون چیزی نداند چه به دیگری آموزد؟» (ناصر خسرو، ۱۳۷۵: ۴). در این صحنه هم شاید زاویه دید درونی و هم شاهد زاویه دید صفر هستیم. زاویه دید صفر هنگامی است که داستان از دیدگاه کسی نقل شود که خدای گونه از درون و برون همه شخصیت های داستان باخبر است و از جایگاهی برتر رویدادهای داستان را نگاه می کند. در اینجا ناصر خسرو از ذهنیات درونی استاد بوعلی نسایی باخبر است. (همانا غرضش آن بود تا من بدانم که او شاگرد ابوعلی سینا است). ناصر خسرو در اینجا توانسته است نیت و قصد درونی شخصیت را خدای گونه کشف کند و همان گونه که بیان نمودیم، یکی از ویژگی های اصلی زاویه دید صفر، آگاهی راوی از افکار درونی شخصیت ها است. همچنین در این صحنه شاهد زاویه دید درونی نیز هستیم و آن آگاهی مخاطب از افکار درونی راوی (ناصر خسرو) است. در انتهای این حکایت ناصر خسرو می گوید: «و گفتم: چون چیزی نداند چه به دیگری آموزد؟» این جمله حدیث نفس ناصر خسرو بعد از بیرون آمدن از مکتب بوعلی نسایی است که با زاویه دید درونی بیان شده است زیرا خواننده از افکار درونی راوی باخبر است. تعداد این جابه جایی های زاویه دید در متن سفرنامه ناصر خسرو بسیار است و با ظرافت بیان گردیده است. نکته بارز در مورد زاویه های دید در سفرنامه ناصر خسرو این است که هر جا وی به گزارش بیان دیده های خود می پردازد، زاویه دید صفر است: «جله شهری بزرگ است و باره ای حصین دارد، بر لب دریا و در او پنج هزار مرد باشد. بر شمال دریا نهاده است و بازارهای نیک دارد و قبله مسجد آدینه سوی مشرق است و بیرون از شهر هیچ عمارت نیست...» (ناصر خسرو، ۱۳۷۵: ۱۱۷). در این گونه صحنه ها که راوی به بیان دیده های خویش می پردازد و بیشتر حجم سفرنامه را نیز در بر گرفته است؛ زاویه دید صفر است، زیرا راوی خدای گونه همه چیز را می بیند و از همه چیز آگاهی دارد در واقع اطلاعات او بیشتر از دیگر شخصیت ها است.

طرح شناسی سفرنامه ناصر خسرو

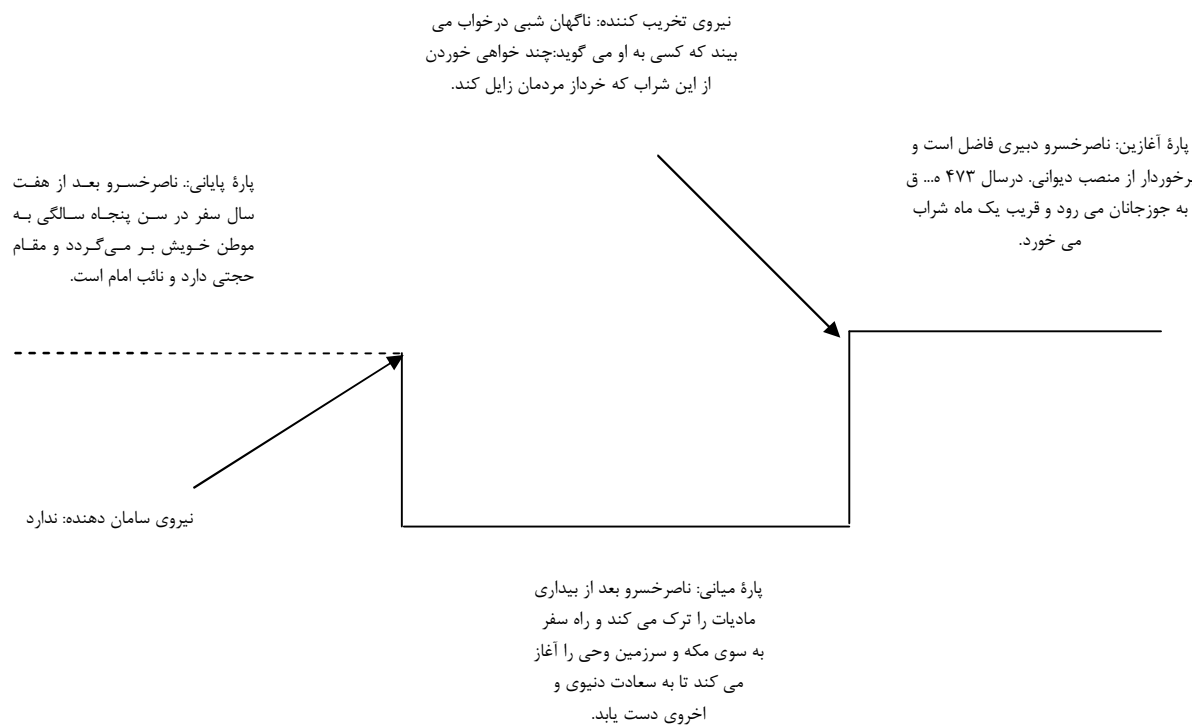
فرایندهای سه گانه در ادبیات داستانی یکی از ویژگی های دایمی طرح است هر داستان حاصل به هم ریختن یک تعادل است (محمدی و عباسی، ۱۳۸۰: ۱۸۰). می توان سیر ساختار سفرنامه ناصر خسرو را یک روایت نامید. روایت گذر از وضعیت آغازین به وضعیت پایانی است. برای نمونه در وضعیت آغازین سفرنامه ناصر خسرو، راوی را شخصیتی شرابخوار می یابیم که سی شب تمام خمر نوشیده است، اما در پایان روایت این وضعیت دگرگون شده است و ناصر خسرو نائب امام و حجت سرزمین خراسان شده است.



شکل شماره ۴: موقعیت های داستانی در سفرنامه ناصر خسرو

ای ام فورستر (A.M.Forester) در کتاب «جنبه های رمان» بین داستان و طرح تفاوت قائل است. از نظر وی داستان، «نقل وقایع است به ترتیب توالی زمان- در مثل؛ ناهار پس از چاشت و سه شنبه پس از دوشنبه و تباهی پس از مرگ می آید و بر همین منوال» (فورستر، ۱۳۶۹: ۳۳). همچنین طرح نیز «نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلول. «سلطان مرد و سپس ملکه مرد» این داستان است. اما «سلطان مرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه در گذشت» طرح است (فورستر، ۱۳۶۹: ۹۲). بین طرح و داستان تفاوت وجود دارد. در واقع طرح رابطه علت و معلولی بین حوادث داستان است در حالی که داستان بدون طرح فاقد ارزش و ساختار منسجم است. در ادبیات داستانی، طرح واره های همسان زیادی دارد که تعداد آن ها کم نیست، از جمله «پیرنگ، طرح داستان، طرح کلی، هسته داستان، مایه داستان، چهارچوب، نیرنگ داستان، پلات و خلاصه داستان» (گنجی و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۳۸) اما داستان بدون پیرنگ خلاصه‌ای از حوادث است که به ترتیب پشت سر هم می آید اما پیرنگ «داستان نیست، بلکه عاملی است که منجر به شکل گیری بسط و گسترش آن گشته و داستان بدون آن چیزی نیست، جز رشته ای از حوادث. بنابراین داستان مفهومی فراتر از پیرنگ داشته و به کارگیری آن به جای پیرنگ کاملاً نادرست است» (گنجی و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۴۱).

آنچه به سفرنامه ناصر خسرو طرحی داستان گونه داده است، وجود ساختار داستانی براساس الگوی طرح داستان و وجود موقعیت های داستانی آن است. از آنجا که این الگو بر اساس دو موقعیت ابتدایی و انتهایی شکل گرفته است و این دو موقعیت بر اثر تغییر یک موقعیت به وجود می آید در سفر نامه ناصر خسرو شاهد تغییر موقعیت شخصیت هستیم. در سفرنامه، ناصر خسرو نیز در ابتدای سفر نامه ناصر خسرو شخصی شرابخوار است ولی در انتها نایب امام و حجت سرزمین خراسان می شود. بر اساس این بیانات این گونه می توان طرح ساختار سفرنامه ناصر خسرو را ترسیم نمود:



شکل شماره ۶: ساختار طرح سفرنامه ناصر خسرو

ترسیم این الگو برای سفرنامه ناصرخسرو ادعای ما مبنی بر نزدیکی این اثر به ساختار داستان را ثابت می کند، منتهی همان گونه که الگوی ترسیمی فوق نشان می دهد تمام موقعیت های داستانی به غیر از «نیروی سامان دهنده» در سفر نامه ناصرخسرو وجود دارد.

نتیجه

سفرنامه ناصرخسرو به دلیل ویژگی های خاص از جمله حکایت های لطیف، موقعیت ابتدایی و انتهایی، وجود طرح داستانی و آغاز اکشن وار شباهت بسیار زیادی به ساختار داستان دارد؛ ویژگی خاصی که در دیگر سفرنامه های فارسی دیده نمی شود. از دیگر ویژگی های داستان وار این اثر کاربرد گونه های روایی و زاویه های دید با تکیه بر الگوهای جدید ساختارگرایی و روایت شناسی است. بر اساس نظریه لیت ولت، الگوی روایتی در سفرنامه ناصرخسرو از نوع همسان و متن گرا است. زیرا همانند الگوی روایی همسان - متن گرا که در آن راوی خود به بیان حوادث داستان زندگی خویش می پردازد و هر جا که او حرکت می کند، دوربین داستان نیز با او همگام می شود و از زبان خود وی خواننده می تواند اطلاعاتی در مورد زندگی وی به دست آورد، در سفرنامه ناصرخسرو نیز راوی خود به بیان حوادث سفر خویش می پردازد. در واقع من روایت کننده (ناصرخسرو) به بیان حوادث می پردازد، نه من روایت شده (کسی که داستان زندگی اش بیان شده است. منتهی توسط دیگری و نه خودش). همچنین از دیگر ویژگی های داستانی سفرنامه ناصرخسرو می توان به دو گونه زاویه دید در آن اشاره نمود: زاویه دید درونی و زاویه دید صفر. می توان چنین نتیجه گرفت که آنجایی که راوی (ناصرخسرو) به گزارش دیده های سفر می پردازد، زاویه دید صفر و آنجایی که به بیان احساسات درونی خود می پردازد یا در مورد کسی یا چیزی قضاوت می کند، زاویه دید درونی است. ساختار طرح سفرنامه ناصرخسرو نیز شباهت زیادی به داستان دارد. هر داستان حاصل بر هم زدن یک وضعیت است و همان گونه که مشاهده نمودیم، سفرنامه ناصرخسرو نیز شامل دو موقعیت ابتدایی و انتهایی است. شخصیت سفرنامه (ناصرخسرو) در پایان اثر متحول می شود، همان گونه که در داستان شاهد این تحول شخصیتی و موقعیتی هستیم.

منابع

- ۱- آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامه*، ترجمه محمدرضا لیراوی، تهران: سروش.
- ۲- امامی، نصرالله. (۱۳۷۱). «توصیف هنری ناصر خسرو در سفرنامه»، *مجله ادبیات مشهد*، س ۲۵، شماره ۲۵: ۶۳۲-۶۰۲
- ۳- بهارلو، محمد. (۱۳۷۲). *مجموعه ای از آثار صادق هدایت*. تهران: هما.
- ۴- بهرنگی، صمد. (۱۳۵۶). *قصه های بهرنگ*، تهران: روزبهان.
- ۵- تجربه کار، نصرت. (۱۳۴۶). «سبک ناصر خسرو در سفرنامه»، *یغما*، شماره ۲۳۰: ۲۸۶-۲۸۱.
- ۶- تولان، مایکل. (۱۳۸۶)، *روایت شناسی - درآمدی زبانشناختی - انتقادی*، مترجمان، سیدفاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.
- ۷- داد، سیما. (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.
- ۸- درخشان، مهدی. (۱۳۵۵). «سبک ناصرخسرو در سفرنامه»، *یادنامه*: ۲۱۴-۱۹۴.

- ۹- شولوخوف، میخائیل. (۱۳۳۹). *سرنوشت یک انسان*، ترجمه ضیاء فروشانی، تهران: نیل.
- ۱۰- عباسی، علی و محمدی هادی. (۱۳۸۰). *صمد: ساختار یک اسطوره*، چاپ اول، تهران: چیستا.
- ۱۱- عباسی، علی. (۱۳۸۵). «دورنمای روایتی»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۱: ۹۱-۷۵.
- ۱۲- ----- (۱۳۸۱). «گونه‌های روایتی»، پژوهشنامه ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۳۳: ۷۴-۵۱.
- ۱۳- علوی، بزرگ. (۱۳۷۷). *چمدان*، تهران: نگاه.
- ۱۴- فورستر، ادوارد مورگان. (۱۳۶۹). *جنبه‌های رمان*، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: نگاه.
- ۱۵- قبادیانی، ناصر خسرو. (۱۳۷۵). *سفرنامه*، به تصحیح محمد دبیر سیاقی، تهران: زوآر.
- ۱۶- کافکا، فرانز. (۱۳۲۹). *مسخ و گراکوس شکارچی*، ترجمه صادق هدایت، تهران: رخ.
- ۱۷- کامو، آلبر. (۱۳۸۸). *بیگانه*، ترجمه محمد رضا پارسایار، تهران: هرمس.
- ۱۸- کراچی، روح انگیز. (۱۳۸۱). *دیدارهای دور: پژوهشی در ادبیات سفرنامه ای همراه با کتابشناسی سفرنامه‌های فارسی*، تهران: چاپار.
- ۱۹- گنجی، نرگس و هلن اولیائی نیا و بتول باقرپور و لاشانی. (۱۳۸۹). «بررسی لغوی و اصطلاحی پیرنگ و عناصر ساختاری آن در فارسی و عربی». *دو فصلنامه زبان پژوهی دانشگاه الزهراء (س)*، س ۱، شماره ۲: ۱۷۲-۱۳۱.
- ۲۰- لاج، دیوید. (۱۳۹۱). *هنر داستان نویسی*، ترجمه رضا رضایی، چاپ اول، تهران: نی.
- ۲۱- لیت و لت، ژپ. (۱۳۹۰). *رساله‌ای در باب گونه شناسی روایت- نقطه دید*، ترجمه علی عباسی و نصرت حجازی، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.