DOI: 10.22067/jls.v49i4.62090

اهمیت «خوانش» در تکوین روایت‌های حماسی

دکتر تیمور مالمیر[۱]
دکتر فردین حسین پناهی[۲]

جستارهای نوین ادبی مجلهٔ علمی-پژوهشی، شمارهٔ ۱۹۵، زمستان ۱۳۹۵

چکیده

یکی از مسائل دشوار دربارهٔ حماسه‌های طبیعی نظیر *شاهنامه*، شناخت مبدأ و چگونگی تدوین و تصنیف این نوع آثار است. حماسه‌های طبیعی در فرآیند غیاب نویسنده یا نویسندگان اولیهٔ حماسه و در جریان بازپیکربندی‌های متعدّد تکوین یافته‌اند. در این روایت‌ها، متن حماسه به عنوان عرصهٔ غیاب همیشگیِ مؤلف، عرصهٔ سیّال جابه‌جایی‌ها، تداخل‌ها و انتقال‌های بینامتنی میان روایت‌های متکثّر است. مصنف در این نوع حماسه، در اصل نقشی همسان با خواننده دارد و همچون «خوانندهٔ تاریخی»، با متون روایی یا روایت‌های شفاهیِ از پیش پرداخته مواجه است، و بر اساس این روایت‌ها به روایت‌پردازیِ مجدد حماسه پرداخته است. همسانی نقش‌ها و کارکردهای مصنف حماسه و خوانندهٔ تاریخی باعث می‌شود که فرآیند روایت‌پردازی حماسهٔ طبیعی را به مثابه نوعی «خوانش» تلقی کنیم. در این مقاله، ساز و کارها و فرآیندهای روایی مؤثر در تکوین روایت‌های حماسی را در چارچوب اصل «توانش روایی» بررسی و تحلیل کرده‌ایم. تحلیل ما مبتنی بر دو فرض اصلی است: ۱) نویسندهٔ تاریخی در جریان تکوین روایت حماسه‌های موسوم به طبیعی غایب است. ۲) خوانش در بازپیکربندیِ روایت حماسه‌های طبیعی نقش بنیادین دارد. نتایج تحقیق نشان می‌دهد اصل تقابل‌های دوگانه، خلاصه‌سازی و بازپیکربندی، نسبت متضاد داستان و گفتمان، و همچنین تحوّل و تعرّف، نقش مؤثری در تکوین روایت‌های حماسی دارند.

کلیدواژه‌ها: بازپیکربندی، حماسه، توانش روایی، خلاصه‌سازی، خوانش، روایت.

۱- استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان (نویسندهٔ مسئول) t.malmir@uok.ac.ir
۲- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان fardin_hp@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۱/۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۷/۱۷

۱- مقدمه

در باب حماسه تقسیم‌بندی‌های مختلفی ارائه شده است. برخی حماسه را به پنج دستهٔ اسطوره‌ای، پهلوانی، دینی، تاریخی و کمدی تقسیم کرده‌اند (خالقی‌مطلق، ۱۳۹۰: ۹). حماسه را از منظری دیگر، به حماسه‌های بَدوی، حماسه‌های توده‌ای و حماسه‌های اشرافی تقسیم کرده‌اند (همان). غیر از این، دسته‌بندی‌های دیگری نیز ارائه شده است؛ از جمله تقسیم حماسه‌ها به طبیعی و مصنوع (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۱۰۸)؛ سنتی، ثانوی و متأخّر (شمیسا، ۱۳۹۲: ٦٦)؛ و اساطیری، پهلوانی، مذهبی و عرفانی (همان: ٦٨-٦٧). در این نوشتار، حماسه‌های مورد نظر ما حماسه‌های موسوم به طبیعی (یا اساطیری و پهلوانی) است که ریشه‌های روایی و داستانیِ آن‌ها به هزاران سال پیش بازمی‌گردد؛ دورانی که به قول باختین، گذشته‌ای مطلق است و از تمام دوره‌های زمانیِ بعد از خود جداست؛ مطلق و کامل است و یک فاصلهٔ مطلق، دنیای حماسه را از واقعیت معاصر جدا می‌کند (باختین، ۱۳۸۷: ٤٦ و ٤٩). شناخت ریشه‌های تکوین روایت حماسی، و این که حماسه چگونه و تحت چه فرآیندهایی شکل گرفته، از پرسش‌های بنیادین در حماسه‌پژوهی است. محققان به شیوه‌های مختلف هر یک به دنبال یافتن پاسخ‌هایی درخور برای این پرسش بوده‌اند. بورا معتقد است شعر حماسی نتیجهٔ تکامل یک قالب داستانی با بینش جادومرکزی به بینش مردم‌مرکزی است و گونه‌های مدیحه و مرثیه نیز در ساخت ادبیِ شعر حماسی تأثیرگذار بوده است (خالقی مطلق، ۱۳۸٦: ۱۳-۱۲). به نظر خالقی مطلق، منشأ بسیاری از حماسه‌ها یک یا چند سرود حماسی است که نخست به قطعات بزرگتر و مستقل تکامل یافته و سپس از به هم پیوستن برخی از این قطعات، داستانی حماسی شکل گرفته است (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۱۹)؛ چنان که هفت‌خوان رستم از آمیختن چند قطعهٔ مستقل ساخته شده که دربارهٔ کرده‌های پهلوان (گرشاسپ یا رستم) وجود داشته است (همان: ۲۰). برخی محقّقان با با تکیه بر تشابهات ساختاری، به پیروی یا تقلید یک روایت از روایت دیگر معتقد شده‌اند؛ چنان که بهار، داستان اسفندیار را متأثر از داستان یونانی آخیلوس (بهار، ۱۳۷٤: ۵۸-۵۰)، و داستان سیاوش را متأثر از اساطیر بین‌النهرین می‌داند (همان: ٤٧-٤٥) و حمیدیان نیز با تکیه بر دیدگاه رایجِ کهن‌ترِ دانستنِ داستان‌های کیانیان در حماسه‌های ایرانی نسبت به داستان‌های خاندان رستم، معتقد است در داستان رستم و سهراب از داستان کشته شدن فرود الگوبرداری شده است (حمیدیان، ۱۳۸۷: ۲۸۳-۲۸۱). تحقیقات مذکور غالباً به ریشه‌های تاریخیِ روایت حماسی یا منبع روایتگریِ حماسه پرداخته‌اند

و نتایج برخی از این تحقیقات نیز غالباً بر فرضیات تاریخی یا متن‌شناسانه استوار است. تأثیر بافت‌های تاریخی و برون‌متنی در نقد، در مواردی ممکن است ما را به استنباط‌هایی ناقص و نادرست برساند؛ چنان که برخی از این دیدگاه‌ها از نگاهی دیگر ممکن است پذیرفتنی نباشد. از این روی، نگاه روایت‌شناختی به خودِ روایتِ حماسه می‌تواند الگوهای کارآمدی برای تبیین فرآیندهای مؤثر در تکوینِ روایت حماسی در اختیار ما بگذارد. حُسن روایت شناسی آن است که بر مؤلفه‌های روایی و درون‌متنی تأکید دارد و ما را از گرفتار شدن در سطوح چندلایه، جابه‌جا شده، در هم آمیخته و متشابه مصون نگه می‌دارد و ابزارهایی را برای محقّق فراهم می‌آورد که بتوان با رویکردی پدیدارشناسانه، فرآیندهای مؤثر در تکوین روایت حماسه را واکاوی کرد. هرچند برخی کوشیده‌اند با رویکردی پدیدارشناختی به روایت حماسه بنگرند (محمّدی و بهرامی‌پور، ۱۳۹۰)، اما غالب تحقیقات در باب روایت‌های حماسی در ایران، معطوف به توصیف وجوه روایی حماسه است (از جمله: محمّدی و دیگران، ۱۳۹۰؛ بهنام و یاحقی، ۱۳۹۲ و بهنام، ۱۳۹۰: ۱۶-۱). تاکنون در مورد فرآیندهای روایی مؤثر در تکوین حماسه به عنوان یک «روایت»، تحقیق مناسبی صورت نگرفته است. در این مقاله، ساز و کارها و فرآیندهای روایی مؤثر در تکوین روایت‌های حماسی را در چارچوب اصل «توانش روایی» مبتنی بر دو فرض اصلی بررسی و تحلیل کرده‌ایم: ۱) نویسندهٔ تاریخی در جریان تکوین روایت حماسه‌های موسوم به طبیعی غایب است. ۲) خوانش در بازپیکربندیِ روایت حماسه‌های طبیعی نقش بنیادین دارد.

۲- غیاب نویسندهٔ تاریخی و اهمیت «خوانش» در تکوین روایت‌های حماسی

آنچه به عنوان حماسه‌های طبیعی یا اساطیری در اختیار ما هست، در فرآیند غیاب نویسنده یا نویسندگان اولیهٔ حماسه تکوین یافته است. یک روایت حماسی در طول قرن‌ها و به دست افراد بی‌شماری از یک یا چند ملّت تکوین می‌یابد. از لحظهٔ مفروضِ آغاز شکل‌گیریِ یک روایت حماسی تا قرن‌ها بعد که روایت همواره در سیری سرشار از تغییر و تحوّل حرکت می‌کند، افراد دخیل در پردازش و تکامل روایت چنان پر شمارند که به نشانهٔ کثرت، پردازندگان روایت حماسی را افراد یک یا چند ملّت معرفی می‌کنیم، به‌ویژه آن که روایت‌های مختلفی از فرهنگ‌ها و ملت‌های مختلف به شکلی در هم آمیخته و تفکیک‌ناپذیر می‌توانند ساختار و کالبد یک روایت حماسی را شکل داده

باشـــند. در روایت‌های حماســـی جابه‌جایی و درآمیختگی روایت‌های مختلف و متکثّر امری طبیعی اســت، چنان که در موارد فراوانی، در روایت‌های حماسـی با تفاوت یا اختلاف ظاهریِ روسـاخت و ژرف‌ســـاخت مواجهیم؛ یعنی روایتی که به‌ظاهر مشـــتمل بر عناصـــر و روایت‌های تاریخی اســـت، ژرف‌ساختی اسطوره‌ای و غیرتاریخی دارد (رک: مالمیر و حسین‌پناهی، ۱۳۹۱ الف: ۱٦۰–۱۵۷).

غیاب نویسندهٔ تاریخی در روایت‌های حماسی، به معنای غیاب نویسندهٔ پنهان یا راوی نیست. روایی بودنِ داستان حماسه طبیعتاً مستلزم وجود نویسندهٔ پنهان و راوی است. هرچند روایت‌شناسان دو عنصـر نویســندهٔ تاریخی و خوانندهٔ تاریخی را غالباً خارج از مناســبات روایی قرار داده‌اند (تولان، ۱۳۹۳: ۱۱٦ و ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۹)، اما در هر حال، در روایت‌های حماسیِ کهن، غیاب نویسندهٔ تاریخی اصولاً امری اجتناب‌ناپذیر است. در روایت‌های حماسی هر چقدر نویسندهٔ تاریخی ناپیدا و محو شـــده اســـت، بالعکس، خوانندهٔ تاریخی نقشـــی مهم و تعیین‌کننده دارد. در واقع، تکوین روایت حماســـی تا حدّ زیادی منوط به حضـــور خوانندهٔ تاریخی اســـت. خوانندهٔ تاریخی نقش مهمّی در معنادهی روایت دارد؛ به طوری که هویّت یافتن متن به عنوان یک روایتِ خاص منوط به حضـــور خواننده اســـت. به نظر تولان، ارتباط میان وقایع (عناصـــر) روایت، غیرتصـــادفی اســـت؛ وی ارتباط استنتاجی بین وضعیت‌ها در روایت را شرطِ «روایت بودن» دانسته است (تولان، ۱۳۹۳: ۱۹–۱۸). تولان، مخاطب (خواننده) را مصـــدر تشـــخیص (یا ایجاد) ارتباط میان عناصـــرِ (وقایع/ وضـــعیت‌ها) روایت می‌داند؛ یعنی امتیاز ویژهٔ تعیین نســـبت‌های منطقی و علّی میان عناصـــر روایت از آنِ مخاطب است و در نتیجه، تعیین روایت بودن یا نبودن، از سوی مخاطب صورت می‌گیرد. از این روی، تولان معتقد اســـت که نتیجهٔ روایت «از پیش تعیین شـــده» نیســـت، بلکه «ادراک شـــده» اســـت (همان: ۱۷). بنابراین، روایت و روایتمندی طیّ فرآیند «خوانش» نمود می‌یابد. این مســـأله، اهمیت «خوانش» را در جریان تکوین روایت نشـــان می‌دهد. پرینس، خوانش را فعالیتی می‌داند که شـــامل یک متن، یک خواننده و تعامل میان متن و خواننده است؛ به گونه‌ای که وی بتواند دست کم به برخی از پرسش‌های مربوط به معنای آن متن پاســـخ درســـت بدهد. به عبارت دیگر، خوانش متن تقریباً عبارت اســـت از پردازش تدریجیِ داده‌های متنی با طرح پرسش دربارهٔ آن متن و پاسخ دادن به آن‌ها بر پایهٔ همان متن (پرینس، ۱۳۹۱: ۱۱۱). البته خوانش امری بی‌قید و بند، کاملاً متکثّر و خودبسنده نیست؛ متن در برخی موارد محدودیت‌هایی را بر خوانشِ اعمال می‌کند و شـــمار خوانش‌ها را به حداقل می‌رســـاند

(همان: ۱۱۹). در این حالت، خوانش خلاّقانه حاصل تعامل پویا با متن است. بر این اساس، فرآیند خوانش از یک سو ناشی از حضور و عملکرد خواننده است و از سوی دیگر ناشی از ظرفیت‌های بالقوهٔ متن برای «خوانایی» است. خوانایی، به خوانش‌پذیریِ متن و چگونگیِ دریافت معنا از متن اشاره دارد و با توجّه به تعریف پرینس، این اصطلاح به شمار عملیات لازم برای دریافت معنا، پیچیدگی، گوناگونی و امکان‌پذیری آن‌ها بر پایهٔ خودِ آن متن اشاره دارد (همان: ۱۳۹). از سوی دیگر، خوانایی متن روایی ارتباط تنگاتنگی با ساخت‌مندیِ روایت دارد. ساخت‌مندی منجر به انسجام روایی متن و در نتیجه خوانش‌پذیریِ آن می شود. بر این اساس، متن با داشتن توانش‌های بالقوهٔ خوانایی و ساخت‌مندی، امکان پردازش داده ها، تجزیه و تحلیل و پیکربندی داده ها، معنادهی و امکان صورت‌بندیِ کلّی را برای خواننده فراهم می‌آورد. خواننده نیز در تعامل با ساختارهای پیچیدهٔ متن، امکان هویت‌یابیِ روایی متن را فراهم می‌کند تا کارکرد روایی و معنایی روایت را میسر سازد. «خوانش» در این تعامل پویا میان خواننده و متن صورت می‌گیرد. این تعریف کلّی از خوانش را می‌توان به روایت‌های مختلف تسرّی داد اما در مواجهه با روایت‌های حماسی طبیعی، خوانش به‌عنوان مقوله‌ای عینی با مصداق واقعی در تکوین تاریخیِ روایت حماسی مورد نظر است، اما رویکردهای خوانش در بقیهٔ روایت‌ها، امری «تفسیری» است. بر این اساس، تعامل میان خواننده (مصنف حماسه) و متن در فرآیند «خوانش» در روایت‌های حماسی طبیعی، مقوله‌ای متفاوت از خوانش در رویکردهای خواننده‌محور و پسا ساختارگرا ست. منتقدان خواننده‌محور معتقدند تفسیر یا خوانش اثر حاصل تعامل میان متن و خواننده است و معنای متن در حین خوانش، و در تعامل خلّاقانه میان متن و خواننده شکل می‌گیرد. بعدها بارت بر مبنای ارجحیّت نوشتار، اصطلاح متن (Text) را جایگزین اثر (Work) کرد و با طرح دیدگاه «مرگ مؤلف» کوشید با نقض مرکزیتِ سنتیِ مؤلف، متن را به عنوان عرصهٔ تکثّر، نامرکزی و تعویق مدلول، در مرکز توجه قرار دهد (Barthes, 1977). فوکو نیز با طرح پرسش «نویسنده چیست؟»، با نگاه به مؤلف به عنوان سوژه‌ای در گفتمان (و به تبع آن، متن)، در پی آن بود که هیمنهٔ نویسنده بر متن را به چالش بکشد (Foucault, 1984). این دیدگاه‌ها همگی رویکردهایی به «تفسیر و خوانش» متن‌اند و از نوع «کیفیت مواجههٔ» منتقد یا خوانندهٔ صرف (و نه مصنّف حماسه) با متن هستند؛ یعنی مقوله‌هایی منتقدانه و تئوریک هستند، به طوری که مثلاً ممکن است طرفداران رویکردهای سنتی مخالف این نظریات باشند و مسألهٔ هیمنهٔ نویسنده بر متن را

مطرح کنند. آنچه در این مقاله مدّ نظر ماست، مقوله‌ای روایت‌شناختی است و بر خلاف رویکردهای مذکور، جنبه‌ای عینی و مصداقی واقعی دارد؛ چنان که در اثری چون *گلستان*، سعدی به عنوان نویسندهٔ تاریخیِ متن حاضر است و متن روایی در زمانی تاریخی و مکانی خاص، حاصل طبع و قریحهٔ سعدی است؛ یعنی داستان و گفتمان روایی اثر، هر دو حاصل طبع اوست و حتی نگاه بینامتنی به متن گلستان نیز نمی‌تواند اثر عینی و مهمّ نویسندهٔ تاریخی (سعدی) را نقض کند اما روایت‌های حماسیِ موسوم به طبیعی، از نوع روایت‌هایی هستند که در آن‌ها برخلاف متونی چون گلستان، مثنوی مولوی، داستان‌های گلشیری و... عنصری متعیّن به نام نویسندهٔ تاریخی که پدیدآورندهٔ متن و محتوای روایت باشد، وجود ندارد و مصنّفانی چون فردوسی، اسدی طوسی، ایرانشاه بن ابی‌الخیر و دیگران، صرفاً در حکم راویانی هستند که متنی از پیش موجود را از نثر به نظم درآورده‌اند؛ یعنی «داستان» این روایت‌ها ساختهٔ ذهن این راویان نیست. هیمنهٔ متنِ (مکتوب یا شفاهی) از پیش موجود در این روایت‌ها به حدّی است که گاه اثر دخالت راوی جز در مواردی حاشیه‌ای همچون کیفیت راویتگری، چندان به چشم نمی‌آید؛ چنان که نقشی در ساختار داستان‌ها ندارند و ساختار، از قبل در متنِ ازپیش‌موجود حاضر است و گفتمان روایی حاکم بر متن نیز به مرور در طول قرن‌ها و در جریان بازپیکربندی‌های متعدد به دست راویانی بی شمار (و نه یک راوی خاص) شکل گرفته است؛ مانند همچنان که فردوسی در *شاهنامه*، خود بر عدم دخالت در چند و چون داستان‌ها تأکید دارد (فردوسی، ۱۳۸٦،ج۳: ۲۸۵) و پژوهش اکبر نحوی دربارهٔ روش‌های ارجاع در *شاهنامه* نیز بر امانتداری فردوسی که در نقل دقایق داستان‌ها (و حتی شیوهٔ روایتگری) از منابع مکتوب تأکید دارد (نحوی، ۱۳۸٤). با این و صف، ساز و کار تکوین روایت حماسه‌هایی چون *شاهنامه*، *گرشاسب‌نامه*، *بهمن‌نامه*، *ایلیاد*، *ادیسه* و دیگر حماسه‌های طبیعی، متفاوت از فرآیند آفرینش متن در آثاری چون *گلستان* سعدی، داستان‌های گلشیری و یا نمایشنامه‌های شکسپیر است و همسانیِ نقش‌ها و کارکردهای مصنّف حماسه و خوانندهٔ تاریخی، به معنای همسانیِ «نقش خوانش در بازپیکربندیِ روایت‌های حماسی» با «نقش خوانش در تفسیر و ادراک متون» نیست و مقولهٔ غیاب نویسندهٔ تاریخی در روایت‌های حماسی را نمی‌توان از نوع رویکردهای خواننده‌محور یا خوانش‌های بینامتنی به شمار آورد. پیش از این، کریستین متس با رویکردی تقریباً مشابه دیدگاه ما به برخی روایت‌های نمایشی و عامه نگریسته است. متس به دیدگاه یاکوبسن استناد می‌کند که یک گفتمان هرچند با گزاره‌ها یا زنجیره‌ای از گزاره‌ها

ضـــرورتاً به یک فاعل گزاره (به عنوان مرجع گزاره) ارجاع می‌دهد، اما در تعیین مؤلف نباید شـــتابان عمل کرد، چون مفهوم تألیف تنها یکی از فرم‌هاســـت، زمینه‌ها و حدود آن را نیز فرهنگ تعریف می‌کند و به مقوله‌ای جهانی و گســـترده‌تر تعلق دارد و به این دلیل باید از «فرآیند روایی» یاد کرد (Metz, 1974: 20). به نظر متس، هرچند در برخی روایت‌های دقیق و حســـاب‌شـــدهٔ جامعهٔ مدرن غربی، مؤلف به عنوان فاعل گزاره‌ها مشـــخص اســـت، روایت‌های دیگری همچون اســـطوره‌ها، داستان‌های عامیانه و بسیاری فیلم‌های روایی دیگر نیز وجود دارد که در جریان تولید یا ساخت هنری همواره دســـت به دســـت شـــده‌اند و بســـیاری از نمایش‌های رادیویی یا تلویزیونی وجود دارند که به صورت گروهی ساخته شده‌اند (همان).

مطالعهٔ فرآیند تکوین روایت در حماســـه‌های طبیعی به مثابه نوع ویژه‌ای از خوانش، می‌تواند راهکار مناســـبی برای تبیین فرآیند تکوین روایت حماســـی باشـــد؛ این که روایت حماســـی چگونه از طریق تعامل پویای روایت، متن و مصـــنف (خواننده) در جریان خوانش تکوین می‌یابد؟ و این فرآیند بر مبنای چه ساز و کارهایی صورت می‌گیرد؟ برای فهم مقولهٔ «خوانش» و نقش آن در تکوین روایت حماسه، باید از منظر «زبان» به این مسأله نگریست. با توجّه به نقش مؤثّرِ مؤلفه‌هایی چون متن، روایت و خواننده در فرآیند خوانش، زبان اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. زبان، مصـــالح و مواد اولیهٔ متن را فراهم می‌آورد و روایتمندی نیز بر مبنای ساز و کارها و نسبت‌های زبانی صورت می‌گیرد. همچنین مواجههٔ خواننده با متن روایی نیز از طریق زبان (و توانایی‌های زبانی) صورت می‌گیرد؛ یعنی خواننده از طریق اســـتعداد و مهارت زبانی‌اش، با روایتِ از پیش موجود تعامل می‌یابد. بدون وجود این امکانات و توانایی‌های زبانی، فرآیند خوانش صـــورت نمی‌گیرد. بر این اســـاس، توانش زبانی، اســـتعدادی اولیه و بنیادین در فرآیند خوانش و تکوین روایت‌های حماسی است. مطالعات چامسکی نشان داد که دانشی درونی در مورد زبان در انســـان وجود دارد. به نظر او، توانایی درک گفته‌ها و تولید علائمی با تعابیر معنایی هدفمند، و به عبارت دیگر تسلط بر زبان، مبتنی بر درونی کردن نظام قواعدی است که شکل آوایی جمله و محتوای معنایی و درونی آن را تعیین می‌کند. چامســـکی این توانایی را توانش زبانی و کاربرد بیرونی و واقعیِ آن را کنش زبانی نامیده است (چامسکی، ۱۳۹۲: ۱۶۳). وی بعدها اصطلاحات زبان درونی و زبان برونی را جایگزین توانش زبانی و کنش زبانی کرد. چامســـکی از جنبهٔ زیست شناختیِ توانش زبانی (زبان درونی) با عنوان «عضو ذهنی» یاد می‌کند که به صورت ژنتیکی

تعیین گردیده و با فرآیندهای مغزی مرتبط است (زاهدی، ۱۳۸۵: ۲۲). به نظر او اگر تجربهٔ مناسبی از ارتباط و یادگیری وجود داشته باشد، استعداد زبانی از حالت آغازین خارج شده، به حالت یکنواخت و ثابت می‌رسد و سپس دستخوش تغییرات دیگری چون یادگیری واژگان جدید می‌شود (چامسکی، ۱۳۸۰: ۵۰). با توجّه به ارتباط تنگاتنگ روایت با زبان، وجود استعداد زبانی در انسان نقش تعیین‌کننده‌ای در تکوین و درک روایت دارد. فهم خواننده از روایت و معنای متن، منوط به درک زبانِ متن است و درک این زبان نیز مبتنی بر وجود دانشی درونی در مورد زبان است. از سوی دیگر، روایت، ارتباط قابل تأملی با نظام‌های نحوی دارد، چنان که می‌توان آن را «دستور متن» نامید. از این روی، فهم ساختار روایت ارتباط تنگاتنگی با توانش زبانی (زبان درونی) دارد. انسان با دانش قبلی و درونی‌شده‌اش از نظام نحوی زبان، به‌راحتی می‌تواند ساختار روایت و رابطهٔ علّی و معلولی میان عناصر روایت را درک کند. این توانایی، هنگام مواجهه با گونه‌های پیچیده‌تر زبان نظیر زبان ادبی، مبنای درک ادبیت کلام است و استمرار آن می‌تواند منجر به ایجاد «توانش ادبی» در برخی افراد شود.

کالر بر اساس آرای چامسکی و با توجّه به رویکردهای نقد مبتنی بر واکنش خواننده، مفهوم «توانش ادبی» را مطرح کرد. به نظر او، بوطیقایی که توانش ادبی را توضیح می‌دهد، بر رسومی تمرکز دارد که به ساختار و معنا امکان وجود می‌دهند، این که رمزگان یا نظام‌های قراردادی چیست که خواننده را قادر می‌کند ژانرهای ادبی را بشناسد؛ طرح‌ها را تشخیص دهد؛ شخصیت‌ها را خارج از جزئیاتی پراکنده خلق کند که متن پیش روی او می‌گذارد؛ مضامین آثار ادبی را بشناسد و نوعی تأویل نمادین را دنبال کند که به ما اجازه می‌دهد اهمیت داستان‌ها را بسنجیم (کالر، ۱۳۹۰: ۹۹). توانش ادبی همچنین توجّه خود را روی دانشی متمرکز می‌کند که خواننده در مواجهه با متن با آن سر و کار دارد؛ این که خواننده هنگام واکنش به متن، از چه شیوه‌ای پیروی می‌کند؟ و چه نوع فرضیاتی در میان است که واکنش‌ها و تأویل‌های او را توجیه می‌کند؟ (همان: ۱۰۰). با توجّه به تمرکز مفهوم توانش ادبی بر مواجههٔ خواننده با متن روایی ادبی، این مبحث با مقولهٔ «خوانش» ارتباط تنگاتنگی دارد. کالر معتقد است توانش ادبی مشتمل بر نظامی از قراردادهاست که در خواننده درونی شده است و دلالت و معنایی که کلام (متن ادبی) پیدا می‌کند بر حسب گفتمان و دلالتی است که در حین خوانشِ اعمال می‌شود (کالر، ۱۳۸۸الف: ۱۶۲ و ۱۶۵). کالر فرآیند خلق اثر ادبی را نیز مبتنی بر ادراکات و تأثیرات حاصل از خوانش می‌داند. به نظر او، انتخاب واژه‌ها، جمله‌ها و نوع ارائهٔ متن، بر مبنای معنی و

تأثیرات شان صورت می‌گیرد؛ این معنی و تأثیر متضمن شیوه‌هایی برای خوانش است که نمی‌توانند تصادفی باشند (همان: ۱٦٦–۱٦٥).

ادراک زیبایی‌شناختی، یکی از ملزومات مهم در توانش ادبی است (چتمن، ۱۳۹۲: ۳۱). یکی از راه‌های نمایاندن شیء زیبایی شناختی در ذهن، درک این نکته است که موقعیت فیزیکی اثر یا شیء هنری بر ماهیّت شیء زیبایی‌شناختی که در ذهن حاصل شده، تأثیری ندارد؛ یعنی ادراک زیبایی‌شناختیِ اثر، منتزع از ماهیّت فیزیکی و متعیّنِ آن در جهان خارج است (همان). در خوانش مجدّدِ روایت حماسی از سوی شاعر یا راوی حماسه نیز وجود فهم ادبی لازمهٔ ادراک زیبا شناختی است. چنین ادراکی، زمینه را برای منتزع کردن روایت از زمینه‌های احتمالیِ تاریخیِ آن فراهم می‌آورد. روایت‌های حماسیِ موسوم به طبیعی، در چنین روندی است که در فرآیند خوانش از سوی خوانندگانی که شمّ ادبی دارند (یعنی نقالان، شاعران و نویسندگان)، از زمینه‌های احتمالیِ تاریخی‌شان جدا شده‌اند، و در تجربه‌ای زیبایی‌شناختی و بر مبنای کهن‌الگوهای ذهنی و اساطیری تکوین یافته‌اند. در این خوانش نو (بازپیکربندی)، نام‌ها و رویدادهای احتمالاً تاریخی دیگر ماهیّت تاریخی ندارند، بلکه تمام عناصر و مفاهیم متن حماسه از واژگان و نام‌های غیرتاریخی گرفته تا شبه‌تاریخی، همگی در بستاری بدیع و زیبایی شناختی هستیِ نوینی می‌یابند و در جریان بازآفرینیِ روایی مجدّد از سوی مُصنّف حماسه، روایت حماسیِ دیگری با ظرایف و دقایق زیبایی‌شناسیِ نو آفریده می‌شود و این‌گونه است که یک روایت حماسی، در طول تحوّلات روایی و بازآفرینی‌های مجدد، هیأت و ساختاری اسطوره‌ای و الگوبنیاد به خود می‌گیرد و کاملاً از وجه متعیّنِ احتمالاً تاریخی‌اش (=شیء فیزیکی در جهان خارج) جدا می‌شود. در بازپیکربندی روایت حماسی از سوی مصنف در جریان «خوانش»، متن روایی پیشین مجدداً در داستان روایی جدیدی بازپیکربندی می‌شود و روایت‌های حماسیِ مکتوب یا شفاهی در دسترس، همان روایت‌های «بازپیکربندی‌شده» در فرآیند خوانش هستند. این فرآیند از طریق سازوکارهای روایی خاصی صورت می‌گیرد و توانایی شاعر یا نویسنده در بازپیکربندیِ روایت حماسه، ناشی از توانش روایی او در ایجاد یک روایت فاخر و ادبی است که آمیزه‌ای از توانش‌های زبانی و ادبی است.

۳- توانش روایی

انسان با داشتن توانش روایی می‌تواند روایتگری کند؛ یعنی برای بسیاری از تجربه‌ها، افکار و اندیشه‌هایش قالبی روایی مبتنی بر آغاز، میانه و پایان ایجاد کند. از سوی دیگر، در مواجهه با روایت‌های موجود می‌تواند وجه روایی آن‌ها را تشخیص دهد و در مرحله‌ای پیچیده‌تر یعنی در مرحلهٔ خوانش، به بازپیکربندی روایت‌ها در قالب روایت‌هایی فاخر و ادبی بپردازد. در جریان بازپیکربندیِ روایت حماسی در فرآیند خوانش، روایت جدید لزوماً با روایت پیشین این‌همانی ندارد. هرچند پیرنگ پیشین حفظ می شود اما ظرایف روایی متن و حتّی دلالت‌های پنهان و آشکارِ روایتِ متن نیز دچار تغییراتی می‌شود و این علاوه بر تأثیرات اجتناب‌ناپذیرِ تاریخی و اجتماعیِ دورهٔ شاعر یا نویسنده است. البته این تغییرات لزوماً به معنای دخل و تصرف در داستان نیست و به وجوه ظریف و نامحسوسِ روایتگری مربوط می شود. مجموع این فرآیندهای مؤثّر از جمله شاکله‌های توانش روایی شاعر یا نویسنده هستند. بازپیکربندیِ مجدّد روایت حماسه در فرآیند خوانش، مبتنی بر ساز و کارهای خاصی است؛ این ساز و کارها مختص روایت‌های حماسی نیستند و می‌توانند مؤلفه‌های بنیادینی در تکوین دیگر روایت‌ها نیز باشند اما با توجه به این که در این مقاله تمرکز ما بر روایت‌های حماسی است، این مؤلفه‌ها را با توجه به روایت‌های حماسی مطرح می‌کنیم.

۳-۱- اصل تقابل‌های دوگانه

ایجاد تقابل‌های دوگانه میان امور، از فرآیندهای اصلیِ «شناخت» در ذهن انسان است. در این فرآیند، ذهن انسان با ایجاد تقابل‌های مختلف، هر یک از سویه‌های تقابل را بر اساس رابطهٔ متقابل با دیگری می شناسد (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۵۸). «ساختار» در ساختارگرایی، نظامی انتزاعی است که حاصل ارتباط میان اجزا و عناصر سازندهٔ آن است، این ارتباط نیز مبتنی بر تقابل‌های دوگانه و متضاد است. از میان ساختارگرایان، لوی‌استروس بیش از همه در مطالعات خود از اصل تقابل‌های دوگانه بهره برده است. از نظر وی، اندیشیدن بر اساس «اضداد منطقی» از مهم‌ترین کارکردهای ذهنی در همهٔ انسان‌هاست (بیتس و پلاگ، ۱۳۸۹: ۷۳). در روایت شناسی نیز تقابل‌های دوگانه از اصول بنیادین در شکل‌گیری روایت است. روایت‌ها معمولاً بر اساس یک تقابل بنیادین شکل می‌گیرند؛ چنان که تقابل ثابت/متغیّر به عنوان یکی از تقابل‌های پایه‌ای در تکوین روایت مطرح است (عباسی، ۱۳۹۳: ۶۲-۶۱). تقابل ثابت/متغیّر مبتنی بر تقابل میان دو وضعیت ثبات (یا تعادل) و وضعیت عدم ثبات (یا عدم تعادل)

است. این تقابل دوگانه، محرّکهٔ نخستین در شروع حرکت و توالی عناصر و کنش‌های روایت است؛ یعنی عناصر روایت (کنش‌ها، شخصیت‌ها و...) در جهت انتقال از وضعیتی به وضعیت دیگر حرکت می‌کنند. این حرکت مبتنی بر ایجاد توالی زمانی و علّی و معلولی میان عناصر روایت است (همان: ٦٥-٦١). با انتقال از وضعیتی به وضعیت دیگر، حرکتی در روایت صورت می‌گیرد. باید توجّه داشت که این حرکت امری فی‌نفسه نیست، بلکه «حرکت» در روایت نتیجهٔ ایجاد پیوندهای علّی و توالی زمانی است. ساختار منطقیِ ادراک انسان نیز روایت را بر مبنای ایجاد نسبت‌های علّی و ایجاد توالی زمانی شکل می‌دهد. این دو عامل، ضرورتاً به ایجاد حرکت میان دو یا چند عنصر منجر می‌شوند. ایجاد انتقال از وضعیتی به وضعیت دیگر (= حرکت)، منجر به حرکت در لایهٔ معناییِ روایت می‌شود و بدین ترتیب، معنا در روایت شکل می‌گیرد. انتقال از وضعیتی به وضعیت دیگر، مبتنی بر تغییر وضعیت نخست است. این تغییر در اثر ایجاد عدم تعادل در جهان متعادلِ داستان روی می‌دهد. مبنای متافیزیکیِ تقابل‌های دوگانه مبتنی بر ارجحیّت و برتری یکی از دو سوی تقابل بر دیگری است. لذا با توجّه به رویکرد خاصّ دنیای داستانیِ حماسه، حرکت روایی داستان در جهت بازگشت به تعادل آغازین و مأنوس در دنیای حماسه است. این حرکت مبتنی بر پیش فرضِ وجود تقابل نیروهای تخریب‌گر و سامان‌دهنده در روایت حماسی است. در این انتقال، کنشگر یا کنشگرانی خاص در مرکز روایت قرار می‌گیرند و این امر منجر به ظهور قهرمان در روایت داستان می‌شود. وجود قهرمان، به صورت متقابل، وجود ضدقهرمان را نیز سبب می‌شود. تقابل قهرمان/ ضدقهرمان، تقابل دیگری را نیز به وجود می‌آورد و آن، تقابل یاریگر قهرمان با یاریگر ضدقهرمان است. با توجّه به این که روایت حماسی شرح نبرد قهرمانان یک ملّت با دشمنان آن ملّت است، در روایت‌های حماسی ایرانی، تقابل ایران/ انیران از دیگر تقابل‌های بنیادین است. بدین ترتیب، با پیش رفتن روایت داستان، و نیز با توجّه به زمینه‌های فرهنگی و اجتماعیِ خاصّی که روایت حماسی می‌تواند داشته باشد، شاعر یا نویسندهٔ حماسه (= خواننده) در حین خوانش، تقابل‌های دیگری را می‌تواند به صورت پیش‌فرض در ذهن داشته باشد؛ مثل تقابل سفر/ بازگشت؛ اسارت/ آزادی و...؛ برای مثال در داستان سیاوش، از لحظهٔ حرکت سیاوش در رأس سپاهی برای نبرد با تورانیان تا مرگ او و کین‌خواهی ایرانیان، به عنوان یک ساختار کامل داستانی (فردوسی، ١٣٨٦، ج٢: ٣٨٣-٢٣٩)، در ابتدای داستان با نافرمانی سیاوش از کیکاوس و نقض تقابل ایران/توران در دنیای حماسه‌های ایرانی، نظم معمول در دنیای روایت حماسه

به هم می‌ریزد و روایت داستان از حالت ثبات خود خارج می‌شود (ثابت/متغیر). این کنش زمینهٔ انتقال از وضـــعیت اولیه به ثانویه را فراهم می‌آورد و درنتیجه «حرکت» در روایت داســـتان روی می‌دهد و ترتیب علّی و معلولی عناصـــر روایت و توالی میان آن‌ها، در جهت ســـاختار روایی داســـتان، شـــکل و سمت و سوی خاصّی به خود می‌گیرد و این بسترساز شکل‌گیری معنا در ساختار داستان می‌شود. در انتقال از وضعیت اولیه به ثانویه، یک شخصیت (سیاوش) در مرکز روایی داستان قرار می‌گیرد و با توجه به نقش بنیادین تقابل‌های دوگانه در ســـاختارشـــناختیِ روایت، شـــخصـــیت دیگری به عنوان ضدقهرمان (افراسیاب) مطرح می‌شود. سایر شخصیت‌ها نیز با توجه به نوع ارتباطاتشان با قهرمان و ضدقهرمان در روند داستان، به عنوان یاریگر قهرمان/یاریگر ضدقهرمان نمودار می‌شوند. همچنین با توجه به نقش مهمّ تقابل ایران/انیران در حماســـه‌های ایرانی، تقابل ایران/توران به عنوان محرّکی در پیشـــبُرد داســـتان، منجر به ظهور نقش‌ها و رخدادهای دیگری در روایت داســـتان می‌شـــود و تمام این عناصر روایی و داستانی، همگی در ساختاری مشخص، کلیّت متن روایی «داستان سیاوش» را شکل می‌دهند.

۳-۲- خلاصه‌سازی و بازپیکربندی

خلاصه سازی داستان و فهم آن در چارچوبی کلّی، از ساز و کارهای مهم در فرآیند خوانش است. خلاصـــه‌ســـازی به دنبال فشـــرده کردن داســـتان در یک کلیّت واحد اســـت. این فرآیند که از مصـــادیق متعارف‌سازیِ متن است، با منسجم کردن و کلیّت‌بخشی به متن روایی، پیرنگ و طرح کلّی متن روایی را مشخص می‌کند و زمینهٔ معنادهی آن را مهیّا می‌سازد. خواننده در مواجهه با یک متن روایی، پیش از شروع خواندن، بر اساس سابقهٔ ذهنی خود انتظار دارد با پیرنگی خاص مواجه شود. حتی به صورت پیش‌فرض، کلیّتی از یک پیرنگ را نیز در ذهن دارد؛ یعنی انتظار دارد با روایتی مواجه شـــود که دارای وضعیت‌های آغازین، میانه و پایانی باشد. وجود پیش‌فرض اولیه در ذهن خواننده، به فهم متن روایی از ســـوی وی کمک شـــایانی می‌کند. این پیش‌فرض در واقع، فهم اولیه از داســـتان پیش از ورود به آن است. با ورود خواننده به داستان، فهم اثر تا حدّ قابل توجّهی از تعامل میان «فهم جدیدِ به دست آمده» و «فهم مفروض اولیه» حاصل می‌شود؛ برای مثال، فهم تعلیق در اثر، تا حدّ زیادی ناشی از مغایرت سیر روایی داستان با روایتِ پیش‌فرض نزد خواننده است؛ به عبارت دیگر، «تعلیق» مقوله‌ای صرفاً موجود در متن نیست، بلکه حاصل فرآیند تعامل خواننده با متن روایی است. مواجهه با متن بر اساس

پیش‌فرضِ کلیّت‌بخشی و پیرنگ سازی، به تقابل همیشگی میان ذهنیت الگوبنیاد و ذهنیت دانش‌مدار نیز مربوط می‌شود. ذهنیت الگوبنیاد که ذهنیت عام نزد اغلب انسان‌هاست، در صورت‌بندی یا محاکات رخدادها، سخنان یا نوشته‌هایی که می‌بیند یا می‌شنود و یا می‌خواند، غالباً آن‌ها را در ساختارهایی کلّی صورت‌بندی می‌کند و در روایتگریِ این تجربیات ادراک‌شده، معمولاً آن‌ها را به صورت الگوهایی کلّی و مدوّر روایت‌پردازی می‌کند، امّا در ذهنیت دانش‌مدار که نزد انسان‌های فرهیخته و دانش‌مدار وجود دارد، صورت‌بندی روایی، حداقل در ظاهر امر، غالباً شکلی کلّی و الگوبنیاد ندارد و به چون و چراهای علّی و معلولی و منطقی نیز توجه می‌شود. روایت‌پردازی حماسه با توجّه به صبغهٔ جمعی و بسیار کهنش، محصول ذهنیت الگوبنیاد است. با وجود آن که روایت‌های حماسی مؤلف مشخصی ندارند و شکل‌گیریِ آن‌ها در فرآیندی سیّال در طول قرن‌های متمادی صورت گرفته، امّا روایت حماسی در هر ملّتی از منسجم‌ترین روایت‌هاست و تغییرات شگفت‌انگیز روساخت‌ها و انتقال روایت‌ها از فرهنگی (و سرزمینی) به فرهنگ (و سرزمین) دیگر، و نیز بازپیکربندی‌های مختلف از سوی راویان متعدّد نیز خلل چندانی در ژرف ساخت بنیادین روایت‌های حماسی ایجاد نکرده است؛ چنان که در این روایت‌ها ما با تکرار الگوهای نوعی مواجهیم و در فرآیند خوانش و بازپیکربندی روایت از سوی مصنّف حماسه نیز فهم روایت و بازپیکربندیِ آن در روایتی نوین، همچنان بر مبنای همان الگوهای بنیادینِ تعریف شده در ژانر حماسه صورت گرفته است. این امر ناشی از عملکرد انسجام‌بخشِ موقعیت‌های نمونه‌وار در ژرف‌ساخت این روایت‌هاست و در نتیجه، منجر به شکل‌گیری الگوها و پیرنگ‌هایی بنیادین در روایت حماسه‌ها شده است. عناصر و موقعیت‌های نمونه‌وار به دلیل تکرار روایی فراوان در طول قرن‌ها، به کمینه‌هایی تقلیل‌ناپذیر تبدیل شده‌اند. توماشفسکی این کمینه‌ها را بُن‌مایه (motif) نامیده است؛ یعنی واحدی مضمونی و تقلیل‌ناپذیر که در آثار مختلف به ظهور می‌رسد (توماشفسکی، ۱۳۸۸: ۱۰۷). پراپ در رویکردی دیگر، این عناصر را کارکرد (function) یا خویشکاری نامیده است. از نظر پراپ، کارکرد، عمل و کار یک شخصیت از نقطه‌نظر اهمیتش در پیشبُرد قصه است (پراپ، ۱۳۶۸: هشت). نبرد، سفر، جستجو، عشق، تولد، مرگ و جز این‌ها از جمله موقعیت‌های نمونه‌وار در روایت‌های مختلف است. این عناصر بنیادین، از عوامل اصلیِ شکل‌گیری پیرنگ منسجم و «نوعی» در روایت‌های حماسی است و از این طریق، پیرنگ روایت حماسی کارکردی انسجام‌بخش می‌یابد. ریکور از منظری دیگر، با تکیه بر

تعریف ار سطو، که تراژدی را محاکات از کنش‌های ان سانی دان سته (ار سطو، ۱۳۵۳: ۳۷–۳٦)، معتقد اســت تکوین روایت در ابتدا مبتنی بر محاکات از کنش‌های انســانی و ارتباط با کنش‌های انســانی نیز مبتنی بر پیش‌انگاری ا ست. راوی و مخاطبان با مفاهیمی چون عامل، هدف، و سیله، و ضعیت، یاری، خ صومت، موفقیت، ناکامی و جز این‌ها آ شنا ه ستند و فهم ذهنی و روایی کنش‌های بیرونی از طریق این پیش‌انگاره‌ها صــورت می‌گیرد (ریکور، ۱۳۸۳: ۱۰٦). این پیش‌انگاره‌ها، کمترین حدّ جملهٔ روایی یعنی جملات کنشــی را تشــکیل می‌دهند. به این ترتیب، ارتباط پیش‌انگاری، نخســتین هســتهٔ روایت یعنی گزاره‌های کنشـــی را شـــکل می‌دهد. پیش‌انگاره‌ها یا همان موقعیت‌های نمونه‌وار، در اثر تکرار روایی زیادی که در روایت‌های مختلف داشــته‌اند، به صــورت کنش‌های روایی بنیادین و تقلیل‌ناپذیر درآمده‌اند. این پیش‌انگاره‌ها با ت شکیل جمله‌های کن شی در متن روایی، یک شبکهٔ مفهومی کن شی را شکل می‌دهند (همان: ۱۰۷) که خود، هستهٔ کنشی گزاره‌های روایی را می‌سازد.

انسجام موجود در ساختار روایت‌های حما سی، به کارکرد بنیادین پیرنگ در این روایت‌ها مربوط می‌شـــود. الگوهای مبتنی بر موقعیت‌های نمونه‌وار (پیش‌انگاره‌های ذهنی) در روایت‌های حماســـی پیشــین، در جریان پیرنگ‌ســازی در فرآیند خوانش، غالباً به طور خودکار تکرار می‌شــوند و بیشــتر پیرنگ‌های ت شکیل شده در روایت‌های جدید بر مبنای پیرنگ‌های موجود در روایت‌های کهن شکل می‌گیرند؛ چنان که الگوهایی مانند آشناسازی قهرمانی (رک: الیاده، ۱۳٦۸)، از ژرف‌ساخت‌های بنیادین در روایت‌های حماسی است و حتی تغییر روساخت داستان در اثر آمیزش ژانرها نیز نتوانسته نقش این الگوها در تکوین ساختار روایی داستان‌ها را نقض کند؛ برای مثال می‌توان به داستان بیژن و منیژه اشاره کرد که با وجود در هم آمیختن عناصر و بن‌مایه‌هایی از داستان‌های حماسی و ماجراجویی‌های عاشقانهٔ خاصّ رمانس‌ها در جریان خوانش‌ها و بازپیکربندی‌ها در دوره‌های مختلف، ژرف‌ساخت داستان همچنان بر الگوی آ شناسازی قهرمانی مبتنی ا ست (مالمیر و حسین‌پناهی، ۱۳۹۱ب: ۱۲۹) و شبیه این ساختار را در داستان‌های دیگری چون *سمک عیار*، *همای‌نامه* و *سندبادنامه* (همان: ۱۲۱–۱۱۷) نیز می‌توان یافت که روســاخت آن‌ها نیز همانند داســتان بیژن و منیژه حاصــل در هم آمیختن گونه‌های روایی مختلف است. تمام این داستان‌ها هرچند تحت فرآیند خوانش در دوره‌های متمادی نسل به نسل روایت شده و انتقال یافته‌اند، ساختارهای بنیادین همچنان در آن‌ها حفظ شده است.

آنچه در مورد پیرنگ مشهود است، برساخته بودن و استقلال ساختاریِ آن از «روندِ» موجود در کنش‌ها و رویدادهای تاریخی است. روند یا احتمالاً نظم موجود در رویدادهای تاریخی، مثل نظم و ساختار موجود در پیرنگ، امری اندیشیده و حساب‌شده از سوی فرد نیست. از نگرش انسانی (فردی)، نظم و روند موجود در رویدادها و کنش‌های تاریخی غافلگیرکننده و فراتر از پیش‌بینی‌های ذهنی و ادراکی است، امّا پیرنگ‌سازی، فرآیندی فرهنگی است؛ گونه‌ای به‌هنجار کردن «امری طبیعی» که فاقد نظم منطقی است. از این روی، توانش روایی خواننده (=مصنف حماسه) در فهم یا ساخت پیرنگ را می‌توان یک توانایی فرهنگی دانست که از دستاوردهای بشر در جریان تکوین توانایی‌های شناختی و ذهنی اوست. الگوی اصلیِ پیرنگ‌سازی، انتقال از ناهماهنگی و بی‌نظمیِ غیرعلّی به هماهنگی و انسجام درونی است. ریکور با توجّه به آرای ارسطو در بوطیقا، پیرنگ را دارای کارکرد هماهنگ‌کننده و انسجام‌بخش می‌داند. به نظر او، ساختن پیرنگ، بیرون کشیدن امر فهم‌پذیر از درون امر اتفاقی، امر کلّی از درون امر خاص، و امر ضروری یا محتمل از درون امر تبعی است (ریکور، ۱۳۸۳: ۸۱). فهم معنای متن و حتّی تفسیر و تأویل آن از سوی خواننده را می‌توان برآیندی از پیرنگ سازی به شمار آورد. این مسأله نقش مهمّی در تکوین و تحوّل روایت‌های حماسی داشته و تحوّل روایت‌ها نیز بر مبنای تحوّل پیرنگ‌ها و ساختارها صورت گرفته است. الگوها و ساختارهای بنیادین در روایت‌های حماسی، در جریان خوانش از سوی مصنف حماسه دگرگون نمی‌شود، امّا این به معنای همسانیِ کامل در روساختِ بازپیکربندی‌های مصنفان مختلف از یک روایت واحد نیست. خلاصه‌سازی فرآیندی نسبی است و از خوانندهای به خوانندهٔ دیگر می‌تواند متفاوت باشد. از سوی دیگر، خلاصه سازی در فرهنگ‌های مختلف ممکن است در روساخت‌های متنوعی صورت بگیرد. هرچند در فرآیند بازپیکربندیِ روایت، در اغلب موارد پیرنگی با ابتدا، میانه و انتهای خاص شکل می‌گیرد، امّا در کنار عناصر اصلیِ روایت، عناصر دیگری نیز وارد متن روایی می شود. این عناصر برآیند زمینه‌های فردی و اجتماعیِ مصنف حماسه است که آن‌ها را وارد متن روایی می‌کند. بر این اساس، شکل‌گیری و تکامل روایت حماسی در ایران ارتباط تنگاتنگی با تحوّلات فکری و فرهنگی در جامعهٔ ایران داشته است. در واقع، شاعر هر قدر هم به اصل داستان حماسی وفادار باشد، همچنان از مؤلفه‌های بیرونی و فرهنگی تأثیرپذیر است. با توجّه به تحوّلات تاریخی و فرهنگی در جامعهٔ ایران و نقش فعّال مصنف حماسه در بازپیکربندیِ روایت، روایت‌های حماسی از حدود قرن ششم،

به‌تدریج روساخت اسطوره‌ایِ خود را از دست داده‌اند؛ گفتمان ادبی یا همان سنّتِ حاکم بر حماسه‌پردازی، جایی برای حماسه سرایی طبیعی باقی نگذاشت و درعوض، حماسه سرایی تاریخی رواج یافت.

در مجموعِ این تحولات گفتمانی، «خوانش» نقشی اساسی دارد. مصنف حماسه (=خواننده) با خلاقیّت‌های اکتساب‌شده از زمینهٔ بسط‌یافتهٔ فرهنگ، به بازپیکربندیِ متن روایی می‌پردازد و بنا بر مقتضای فرهنگی و گفتمانیِ حاکم بر جامعه، روایت حماسی در روساخت‌ها و احیاناً در ژرف‌ساخت‌های مختلف نمود می‌یابد. در حماسه‌های موسوم به طبیعی، هرچند ژرف‌ساخت و روساخت بنیادینِ روایت باستان غالباً حفظ می‌شود، در اثر عواملی چون تحوّلات تاریخی، فرهنگی و ایدئولوژیک، در کنار گزاره‌های روایی و گفتمانیِ فراوانی که از روایت باستان به روایت نو وارد می‌شود، عناصری برگرفته از زمینه‌های فردی و اجتماعیِ نویسنده–راوی نیز به متن روایی راه می‌یابد و این علاوه بر تغییر ماهیّت متن روایی قبلی به یک متن روایی فاخر و ادبی است. این گونه تأثیرگذاری‌ها در مورد تمام روایت‌های حماسی از روایت‌های باستانی گرفته تا روایت‌های متأخّر روی داده و اصولاً لازمهٔ بازپیکربندی روایت در فرآیند خوانش است. چنین کاری لزوماً به معنای دخل و تصرف مصنّف در اصل داستان نیست و اصل وفاداری به منبع یا منابع اصلی در روایت‌پردازیِ اغلب آثار حماسیِ طبیعی را نقض نمی‌کند. تأثیرگذاری‌های مذکور بیشتر به تأثیرات جزئی اما قابل تأمل در شیوهٔ گزارش گزاره‌های روایی و گفتمانی، نفوذ برخی پیش‌فرض‌ها و جبهه‌گیری‌های ایدئولوژیک، تأثیر شرایط و تحولات تاریخی، سیاسی و اجتماعی و شرایط فردیِ خودِ نویسنده–راوی مربوط می‌شود. بر این اساس می‌توان گفت تمام روایت‌های حماسی را می‌توان از دو بُعدِ روساخت و ژرف‌ساخت، هر کدام به شکلی متفاوت بررسی کرد؛ چنان که روایت‌های بازپیکربندی‌شده در دوره‌های متأخّرِ حماسه‌سرایی در ایران (قرن‌های چهارم و پنجم به بعد)، در مقایسه با شکل‌های کهن‌شان در دوران باستان، همچنان ژرف‌ساخت‌های واحدی را حفظ کرده‌اند اما ممکن است ریخت‌های متفاوتی یافته باشند؛ برای مثال می‌توان به ژرف ساخت واحد اما رو ساخت‌های متفاوت در دو اسطورهٔ فریدون و تریته اشاره کرد (رک: رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۱۸۵ و سرکاراتی، ۱۳۷۸: ۲٤۲). مجموع این مسائل، متن روایی حماسه را از گرفتار شدن در رکود الگوبنیاد و رسوب‌یافتگی نجات می‌دهد و متن با عرصه‌ای سیّال و خلّاقانه به نام «خوانش» تلاقی می‌یابد و این یکی از رازهای

بقای روایت حماسی در دوره‌های مختلف است؛ روایت‌های حماسی تحت فرآیند خوانش، از روساخت‌ها و قالب‌های تکراری به در آمده‌اند و به مقتضای گفتمان‌ها و جریان‌های حاکم، روساخت‌های متنوّعی یافته‌اند.

۳-۳- داستان و گفتمان

داستان و گفتمان، دو ساز و کار مهم در تکوین روایت، و از جمله مؤلفه‌های مهم در فرآیند توانش روایی است. داستان، مجموعهٔ رویدادها و کنش‌هایی است که در گفتمان روایی به روایت در می‌آیند. در این‌جا، مفهوم گفتمان فراتر از مفهوم رایج در روایت‌شناسی (در معنی گزاره‌های نقل شده از شخصیت‌های داستانی) است، بلکه به وجه کلانِ روایی داستان مربوط می‌شود و با تقسیم‌بندی دوگانهٔ داستان و گفتمان چتمن (۱۳۹۲: ۲۱) قابل قیاس است. داستان و گفتمان در شکل‌دهی و انتقال معنا در متن روایی نقش مهم و متقابلی دارند. تولید معنا در متن روایی، از یک سو نشأت گرفته از مجموعه رویدادهای پیشینی است که در داستان، از قبل وجود دارد و از سوی دیگر، شکل‌گیری و انتقال معنا از رهگذر گفتمان صورت می‌گیرد. کالر بر لزوم توجّه به این دو مؤلفه در تکوین معنا در متن روایی تأکید دارد. به نظر کالر، این دو مؤلفه دو منطق متقابل را در جریان تکوین معنا شکل می‌دهد که نمی‌توان آن دو را در قالب ترکیبی سازگار در کنار هم قرار داد، بلکه هر کدام از طریق کنار گذاشتن دیگری عمل می‌کند (کالر، ۱۳۸۸ب: ١٦٥). در این منطقِ مبتنی بر تضاد، تکوین معنا در متن روایی می‌تواند حاصل رویدادها و کنش‌های پیشینی در داستان باشد یا این که تحت تأثیر نظام دلالتی و متوالیِ موجود در گفتمان روایی، می‌تواند شکل خاصّی بر خلاف سیر واقعی رویدادها در داستان به خود بگیرد. گفتمان‌های روایی تحت تأثیر فرآیندهای کلیّت‌بخشی چون بسترهای فرهنگی، ژانر و پیرنگ، از نظم و توالی ویژه‌ای برخوردارند و از سوی دیگر، خصلتی نوعی و الگوبنیاد دارند. از این نظر، گفتمان روایی گاه همچون قالبی عمل می‌کند که برخی رخدادهای متعلق به داستان را برخلاف سیر واقعی‌شان در داستان تغییر می‌دهد و یا این که آن‌ها را در توالی و نسبتی علّی، منطبق با ساختار مفروضِ خود می‌چیند. کالر در این مورد داستان اُدیپ را مثال زده است (همان: ١٦٤-١٦٣)؛ در رویدادهای داستانِ ادیپ، رخداد و عنصری قطعی دالّ بر قاتل بودن ادیپ در مرگ لایوس وجود ندارد، حتّی تنها شاهد ماجرا علناً ماجرایی را نقل می‌کند که بر اساس آن ادیپ گناهکار نیست، امّا از

آنجا که قبلاً پیشگویی شده که ادیپ پدرش را خواهد کُشت و از آنجا که چوپان فاش می‌کند ادیپ پسر لایوس است، ادیپ هم مجاب می شود که پیرمردی را که قبلاً در راه کشته، پدر خود او ست. نتیجه‌گیری ادیپ یا خوانندگان، نه بر مدرکی جدید در مورد عملی که در گذشته انجام گرفته، بلکه بر نیروی معنا، به هم تنیدگی پیشگویی‌ها و مطالبات ناشی از همسازی منطقیِ روایت استوار است؛ زیرا با توجّه به ژانر داستان که تراژدی است، اگر ادیپ بر اساس چون و چراهای رویدادهای گذشته، در مقابل پیشگوییِ از پیش انجام گرفته در نظام گفتمان روایی، تسلیم نشود، وقار تراژیکِ متن روایی ضربه خواهد خورد، لذا با توجّه به گفتمان روایی منبعث از ژانر تراژدی، ادیپ خود را گناهکار می‌داند و مجازات می‌کند (همان). در اینجا، به جای آن که قاتل بودن ادیپ بر اساس توالی علّیِ رویدادهای گذشته (=داستان) اثبات شود، بر اساس نظام معیّن دلالتی در گفتمان روایی اثبات می‌شود (همان). کالر معتقد است می‌توان استدلال کرد که هر روایتی بر اساس این منطق دوگانه عمل می‌کند؛ تحلیل روایت وابسته به تمایز میان داستان و گفتمان است و این تمایز متضمن رابطهٔ مبتنی بر وابستگی است. می‌توانیم گفتمان را به منزلهٔ بازنمایی رویدادهایی قلمداد کنیم که گفتمان مستقل از آن‌هاست و در آن‌ها دخالتی ندارد، و یا این که رویدادهای بازنمایی شده را محصول گفتمان یا تحت تأثیر گفتمان قلمداد کنیم (همان: ۱٦۸–۱٦۷). میزان و چگونگیِ نمودِ هر یک از دو وجه داستان و گفتمان در متن روایی، در فرآیند «خوانش» صورت می‌گیرد؛ یعنی شکل نهاییِ متن روایی، و میزان نمود و تأثیر هر یک از دو وجه مذکور، در نتیجهٔ فرآیندها و مؤلفه‌های مؤثر در تکامل روایت در جریان خوانش‌ها و بازپیکربندی‌های مختلف صورت می‌گیرد.

داستان رستم و اسفندیار از نمونه‌های تقابل داستان و گفتمان در *شاهنامه* است. در داوری‌های اخلاقی غالباً گشتاسپ را فردی نیرنگ‌باز و قدرت‌پرست معرفی می‌کنند، که فرزند را به مهلکه می‌فرستد در حالی که می‌داند مرگ او در زابلستان و به دست رستم رقم خواهد خورد. این خوانش اخلاقی، رایج‌ترین و غالب‌ترین خوانش از داستان در میان خوانندگان است، تا آنجا که در جریان خوانش و بازپیکربندیِ روایت داستان نیز همین تفسیر غالب بوده است؛ همچنان که فردوسی نیز گاه به داوری‌های اخلاقیِ خارج از متن گراییده و در مواردی به نکوهش گشتاسپ پرداخته است مثل این که در بخش مربوط به فرستادن اسفندیار به زابلستان، فردوسی دربارهٔ گشتاسپ می‌گوید:

بَـد انـدیشـــه و گـردش روزگـار		هـمـی بـر بَـدی بـودش آمـوزگـار

(فردوسی، ۱۳۸٦، ج۵: ۲۹۸)

در حکایت رستم و اسفندیار، میان داستان و گفتمان نسبتی متقابل وجود دارد. در این متن به سبب پیچیدگیِ روایت داستان، واقعیت روایی با خوانشِ رایجِ آن متفاوت است. روایت داستان به صورت منسجم به طرف غایتی پیش می‌رود که از قبل پیشگویی شده و بر مقتضای پیرنگی تراژیک شکل گرفته است. کنشگری شخصیت‌های داستان نیز در چارچوب پیرنگ داستان روایت شده است. در این داستان، خباثتی که به گشتاسپ نسبت داده می‌شود، ناشی از کنشگری شخصیت گشتاسپ در پیرنگ تعریف‌شدهٔ داستان است. آنچه بیش از خباثت یا حرص گشتاسپ و مظلومیت اسفندیار اعتبار دارد، محورها و خطوطی است که الگوی روایی داستان تعریف می‌کند. در ژرف‌ساخت داستان، طبق عنصر پیشگویی، مرگ اسفندیار قطعی است و کنش شخصیت باید در جهت این غایت اصلی باشد. در اینجا دیگر کنش‌ها و عناصر مربوط به خباثت گشتاسپ و یا توجیهات و منطق‌تراشی‌های اسفندیار برای اسارت رستم، همگی عناصری فرعی در پیرنگ داستان است که به نظر می‌رسد در دوره‌های بعد وارد داستان شده است. غلبهٔ گفتمان روایی گاهی چنان است که در وجه روایی متن تأثیر و دخالتی بیش از معانی اخلاقیِ منبعث از داســـتان دارد؛ چندان که پیرنگ روایی داســـتان به خدمت گفتمان درمی‌آید و به مقتضای گفتمان شکل می‌گیرد. از این روی است که گشتاسپ پس از شنیدن پیشگوییِ مرگ اسفندیار در زابلستان، به جای تلاش برای مبارزه با سرنوشت یا محافظت از اسفندیار، به او دستور می‌دهد برای دستگیری رستم به مهلکه برود (همان: ۳۰۳-۳۰۲). این رفتار غیرعادی ناشی از تأثیر و غلبهٔ گفتمان بر داستان در این متن روایی است.

شـــکل دیگری از تقابل داســـتان و گفتمان را در تغییر رخدادهای داســـتانیِ روایت‌های تاریخی می‌توان دید؛ طوری که روایت تاریخی به روایت اسطوره‌ای تبدیل می‌شود. در روایت‌های حماسی با توجّه به غیاب کامل نویســـندهٔ تاریخی، امکان دخالت و تأثیر گفتمان روایی در نحوهٔ بازنمایی رویدادهای داســـتان تا حدّ زیادی محتمل اســـت. این مســـأله در جریان خوانش‌ها و بازپیکربندی‌های متعدّد در دوره‌های مختلف به مراتب تشدید شده است؛ زیرا کهن‌الگوها و ذهنیت‌های اسطوره‌ای در حین خوانش‌ها و بازپیکربندی‌ها تأثیرگذار هســـتند. در بازپیکربندی روایت حماســـی، رخدادها و کنش‌های شکل‌دهنده به داستان که ضرورتاً باید در گفتمان روایی نمایانده شوند، گاه ممکن است بر

اساس ساختار مفروض در گفتمان روایی طرح‌ریزی شوند. این فرآیند از جمله فرآیندهای اساسی در تکوین روایت‌های بدون مؤلف تاریخیِ مشخص نظیر روایت‌های حماسی است و مؤیّد دیدگاه متس در مورد عملکرد روایتگری به‌عنوان فرآیند غیرواقعی‌سازی است (Metz, 1974: 21). گاه حتّی روایت‌های تاریخی نیز در اثر غلبهٔ ژرف‌ساخت‌های اسطوره‌ای و الگوبنیاد در سنت‌های روایی شفاهی، به‌تدریج ساختاری اسطوره‌ای و الگوبنیاد به خود گرفته‌اند؛ همچنان که برخی روایت‌های موسوم به تاریخی در *شاهنامه*، در جریان تکوین روایی‌شان در دوره‌های مختلف، به تدریج بر اساس کهن‌الگوی اژدهاکشی بازپیکربندی شده‌اند و برای مثال در داستان *اردشیر و گلنار*، رویدادهای داستان به این صورت است که اردوان اشکانی، ارد شیر نوادهٔ بابک (حاکم اسطخر) را احضار کرد. بابک، ارد شیر را به ری نزد اردوان فرستاد. در آنجا گلنار کنیز ویژهٔ اردوان، دلباختهٔ ارد شیر شد. مدّتی بعد اردشیر و گلنار از کاخ فرار کردند و پس از مدّتی تعقیب و گریز، اردشیر لشکریانی را گرد خود آورد و بعدها حکومت اشکانیان را منقرض کرد (فردوسی، ۱۳۸٦، ج ٦: ١٦٣–١٤٣). هرچند در روساخت این داستان عناصری تاریخی وجود دارد اما گفتمان روایی آن متأثّر از اسطورهٔ اژدهاکشی است. در این ساختار، گلنار دختری است که در قلعهٔ اژدها (=اردوان) اسیر شده است. اردشیر قهرمانی است که به قصر اژدها می‌رود و دختر را از اسارت اژدها آزاد می‌کند. نبرد ارد شیر با اژدها به صورت نبرد سپاه ارد شیر با سپاه اردوان و اسارت اردوان و کشته شدن او به فرمان ارد شیر آمده است. شبیه همین ساختار روایی را در برخی دیگر از روایت‌های شبه‌تاریخی *شاهنامه* از جمله داستان اسکندر و کید هند (همان، ج ٦: ٢٨–٢٠)، داستان شاپور و مالکه (همان: ٢٩٩–٢٩٤)، داستان رفتن شاپور ذوالأکتاف به روم (همان: ٣٣٣–٣٣٠)، داستان رفتن بهرام گور به هند (همان: ٥٩٥–٥٥٧) و داستان رفتن بهرام چوبین به چین (همان، ج ٨: ١٨٣–١٥٥؛ کریستن‌سن، ١٣٨٣: ١٤٦–١٤٥) می‌توان یافت. ژرف‌ساخت اسطوره‌ایِ موجود در این روایت‌های شبه‌تاریخی، همان ژرف‌ساخت موجود در برخی دیگر از حماسه‌های موسوم به طبیعی است که روساخت آن‌ها فاقد عناصر تاریخی است؛ از جمله داستان رفتن فریدون به کاخ ضحاک و آزادسازی دختران (خواهران) جمشید (فردوسی، ١٣٨٦، ج ١: ٨٣–٧٥)، داستان ازدواج پسران فریدون با دختران سرو یمن (همان: ١٠١)، داستان نبرد سام با اژدها (همان: ٢٣٤–٢٣٢؛ *سام‌نامه*، ١٣٩٢: ٣٢–٣٠)، داستان نبرد گشتاسپ با اژدها (فردوسی، ١٣٨٦، ج ٥: ٤١–٤٠ و ٢٧–٢٠) و داستان نبرد فرامرز با کناس دیو و آزاد کردن دختران (*فرامرزنامه*، ١٣٨٢: ٧٥–٧٢).

۳-٤- تحوّل و تعرّف (دگرگونی و بازشناخت)

تحوّل و تعرّف، یکی دیگر از الگوهای مؤثر و تثبیت‌شـــده در فرآیندهای خوانش، پیرنگ‌ســـازی و بازپیکربندی است. شاعرِ حماسه در جریان «خوانش» و بازپیکربندی روایت، تمایل دارد در بزنگاه‌های خاصّی از داستان که انتقال از وضعیتی به وضعیت دیگر روی می‌دهد، نوعی غافلگیری و تعلیق ناشی از تحوّل یکبارهٔ وضعیت و نیز انتقال از جهل به آگاهی ایجاد کند. ارسطو از این فرآیندها به «تعرّف» و «تحوّل» تعبیر کرده است. از نظر او، تحوّل عبارت است از دگرگونی و تبدیل وضعیت یا کنشی به ضد آن؛ که این دگرگونی و تبدیل کنش یا وضعیت نیز به حکم ضرورت و یا بر حسب احتمال پیش می‌آید (ارسطو، ۱۳۵۳: ۵۳). تعرّف یا شناسایی نیز انتقال از جهل به معرفت است که سبب می‌شود میانهٔ کسانی که تقدیرشان سعادت یا شقاوت است، کار از دوستی به دشمنی یا از دشمنی به دوستی بکشـــد (همان). تحوّل و تعرّف تأثیر عاطفیِ عمیقی در مخاطب ایجاد می‌کند و در ماندگاری روایت حماســـی نقش مؤثری دارد. ارســـطو در بیان تمییزِ روایت مرکب از روایت بســـیط، روایت مرکب را روایتی می‌داند که تغییر سرنوشت قهرمان به وسیلهٔ تعرّف یا تحوّل و یا به وسیلهٔ هر دو انجام می‌پذیرد (همان: ۵۲). او بهترین نوع تعرّف را آن می‌داند که با تحوّل همراه شـــود؛ چنان که در تراژدی اُدیپ، تحوّل ســـرنوشـــت ادیپ با تعرّف ادیپ و ژوکاســـت (یوکاســـت) همراه می‌شـــود (همان: ٥٤-٥٣). آمیختگیِ همزمان تحوّل و تعرّف در تراژدی، منشأ احساسی عمیق در خواننده می‌شود که ارسطو از آن به کاتارسیس (تزکیه) تعبیر می‌کند.

فارغ از بحث و جدل‌ها در مورد تراژیک بودن یا نبودنِ داستان‌های «رستم و سهراب» و «رستم و اســـفندیار»، می‌توان حرکت و آمیختگی همزمانِ تحوّل و تعرّف را در این دو داســـتان مشـــاهده کرد. دگرگونی سرنوشت سهراب و اسفندیار در همان لحظه‌ای صورت می‌گیرد که به سرنوشت شوم و مقدّر خود پی می‌برند، منتها در داســـتان رســـتم و ســـهراب پیشـــگویی انجام نگرفته امّا آگاهی یافتن سهراب از این که حریف او در آن نبرد سخت، همان پدرش بوده است، دست کمی از باز شناخت سرنوشت شومِ مقدّر ندارد؛ به‌ویژه آن که پیرنگ این داستان به طرز منسجم و خیره‌کننده‌ای در جهت عملی شدن فاجعهٔ پایانی پیکربندی شده است. در پایان داستان، از زبان سهراب به این سرنوشت مقدّر اشاره می‌شود، که به نوعی قابل مقایسه با پیشگویی آغازین در داستان رستم و اسفندیار است:

بـدو گفـت ســـهراب کین بتّریســـت به آب دو دیـده نـبـایـد گـریســـت

از این خویشـــتن خَســـتن اکنون چه ســـود؟ چـنـیـن بـود و ایـن بـودنـی کـار بـود

(فـردوســـــی، ۱۳۸٦، ج ۲:

٤- نتیجه‌گیری

به جز حماسه‌های تاریخی و مذهبی که اغلب آن‌ها به دست شاعرانی مشخص و شناخته‌شده به نظم درآمده‌اند، حماسه‌های موسوم به طبیعی یا اساطیری، روایت‌هایی هستند که راویان و پردازندگانشان افراد بی‌شماری از یک یا چند ملّت‌اند، که روایتگریِ آن‌ها نیز در طول قرن‌های متمادی صورت گرفته است. از این روی، حماسه‌های طبیعی همواره در فرآیند غیاب نویسندهٔ تاریخی، و طیّ فرآیند خوانش تکوین یافته‌اند. در این روایت‌ها خوانندهٔ تاریخی نقشـــی مهم و تعیین‌کننده دارد. نقش شـــاعران و نویسندگان متأخّری که حماسه‌های از پیش موجود را دوباره نوشته یا به نظم درآورده‌اند، همسان با نقش خواننده در مواجهه با متنِ از پیش موجود اســـت و عمل آفرینش ادبیِ مصـــنفان حماســـه، بازپیکربندی روایت پیشین، و از مصادیق «خوانش» است.

توانایی مُصنّفِ حماسه در روایت‌پردازی و بازپیکربندیِ آن، مبتنی بر «توانش روایی» اوست، چنان که در مواجهه با روایت‌های موجود می‌تواند وجه روایی آن‌ها را تشـــخیص دهد و در مرحله‌ای پیشـــرفته‌تر، به بازپیکربندی روایت‌ها در قالب روایت‌هایی دیگر بپردازد. این توانش روایی نیز خود مبتنی بر فرآیندها و سازوکارهای مختلفی است. یکی از این فرآیندها، اصل تقابل‌های دوگانه است که با توجه به ساختار ادراکی انسان در شناخت امور بر اساس ایجاد نسبت‌های متقابل، شبکه‌ای از تقابل‌های دوگانه، ساختار روایی داستان‌ها را شکل می‌دهند و پیش‌رفتن روایت داستان و حرکت معنا در لایه‌های آن منوط به ایجاد تقابل‌های دوگانه در ساختار روایی متن اســـت. فرآیند دیگر در تکوین روایت حماسی، خلاصه‌سازی است که از مصادیق متعارف سازیِ متن است. این فرآیند در جریان بازپیکربندی روایت حماسه، با منسجم کردن و کلّیت‌بخشی به متن روایی، پیرنگ و طرح کلّیِ روایت را اســـتنباط می‌کند و زمینهٔ ســـاختارمندی و معنادهیِ آن را مهیّا می‌ســـازد. مواجهه با متن بر اســـاس پیش‌فرضِ کلّیت‌بخشی و پیرنگ سازی، به تقابل همیشگی میان ذهنیت الگوبنیاد و ذهنیت دانش‌مدار نیز مربوط می‌شود. روایت‌پردازی حماسه با توجّه به صبغهٔ جمعی و بسیار کهنش، محصول ذهنیت الگوبنیاد اســـت و در فرآیند خوانش و بازپیکربندی روایت از ســـوی مصـــنف حماســـه، فهم روایت و

بازپیکربندیِ آن در روایتی نوین، همچنان بر مبنای همان الگوها و پیرنگ‌های بنیادین صورت می‌گیرد، اما با این وجود، حتی در صورت وفاداریِ مصنّف حماسه به اصلِ روایتِ از پیش موجود، در کنار کمینه‌های اصلیِ روایت، عناصر و رمزگان دیگری نیز وارد متن روایی حماسه می شوند. این عناصر برآیند زمینه‌های فردی و اجتماعیِ مصنّفِ حماسه است که آن‌ها را به متن روایی وارد می‌کند. بر این اساس، شکل‌گیری و تکامل روایت حماسی در ایران ارتباط تنگاتنگی با تحوّلات فکری و فرهنگی در جامعهٔ ایران داشته است.

در فرآیندی دیگر، خوانش و بازپیکربندیِ روایت حماسی تابعی از نسبت متضادِ داستان و گفتمان است. در این منطق متضاد، تکوین معنا در روایت می‌تواند حاصل رویدادها و کنش‌های پیشینی در داستان باشد و یا این که تحت تأثیر نظام خاصّ موجود در گفتمان روایی، صورت گرفته باشد. معنا می‌تواند شکل خاصّی به خود بگیرد که بر خلاف سیر واقعیِ رویدادها در داستان باشد؛ چنان که برخی روایت‌های تاریخی در جریان خوانش‌ها و بازپیکربندی‌های متعدد در دوره‌های مختلف، در اثر غلبهٔ ذهنیت اسطوره‌ای و الگوبنیاد، به‌تدریج ساختاری اسطوره‌ای یافته‌اند. در فرآیندی دیگر، گاه در جریان بازپیکربندی روایت حماسه، مصنّفِ حماسه گرایش به این دارد که در بزنگاه‌های خاصّی از داستان که انتقال از وضعیتی به وضعیت دیگر صورت می‌گیرد، نوعی غافلگیری و تعلیق ناشی از تحوّل یکبارهٔ وضعیت و نیز انتقال از جهل به آگاهی ایجاد کند؛ به این صورت که کنش یا وضعیتی به حکم ضرورت و یا بر حسب احتمال، به کنش یا وضعیتی ضدّ آن تبدیل می‌شود (= تحوّل)؛ و درنتیجه، یکباره انتقالی از جهل به آگاهی صورت می‌گیرد (= تعرّف) که ممکن است دشمنی را به دوستی و یا دوستی را به دشمنی تبدیل کند. نوع و نحوهٔ به‌کارگیری این تکنیک‌ها نیز از تمهیداتی است که در بازپیکربندی‌ها و خوانش‌های مجدد روایت حماسی، در جاهای خاصی از روایت داستان تعبیه شده است.

کتابنامه

ارسطو. (۱۳۵۳). *فنّ شعر*. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

الیاده، میرچا. (۱۳٦۸). *آیین‌ها و نمادهای آشناسازی*. ترجمهٔ نصرالله زنگویی. تهران: آگه.

باختین، میخائیل میخائیلوویچ. (۱۳۸۷). *تخیل مکالمه‌ای (جستارهایی درباره رمان)*. ترجمهٔ رؤیا پورآذر. تهران: نی.

بهار، مهرداد. (۱۳۷٤). *جستاری چند در فرهنگ ایران*. تهران: فکر روز.

بهنام، مینا. (۱۳۹۰). «بررسی تعامل دو نظام روایی و گفتمانی در داستان رستم و اسفندیار: رویکرد نشانه- معناشناختی». *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*. سال دوم. شمارهٔ ۸.صص ۱٦-۱.

بهنام، مینا و محمّدجعفر یاحقی. (۱۳۹۲). «روایت‌شناسی داستان فرود سیاوش». *کاوش‌نامه*. سال چهاردهم. شمارهٔ ۲٦. صص ۳٤-۹.

بیتس، دانیل و فرد پلاگ. (۱۳۸۹). *انسان‌شناسی فرهنگی*. ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: علمی.

پراپ، ولادیمیر. (۱۳٦۸). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: توس.

پرینس، جرالد. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی (شکل و کارکرد روایت)*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.

تولان، مایکل. (۱۳۹۳). *روایت شناسی (درآمدی زبان‌شناختی – انتقادی)*. ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

توماشفسکی، بوریس. (۱۳۸۸). «داستان و طرح». *گزیده مقالات روایت*. مارتین مکوئیلان. ترجمهٔ فتاح محمّدی. تهران: مینوی خرد. صص ۱۰۸-۱۰٦.

چامسکی، نوام. (۱۳۹۲). *زبان و ذهن*. ترجمهٔ کورش صفوی. تهران: هرمس.

ـــــــ (۱۳۸۰). *دانش زبانی (ماهیّت، منشأ و کاربرد آن)*. ترجمهٔ علی درزی. تهران: نی.

چتمن، سیمور. (۱۳۹۲). «به سوی نظریهٔ روایت». ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. *جستارهایی در باب نظریهٔ روایت و روایت‌شناسی*. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. تهران: خانهٔ کتاب. صص ٦۱-۲۱.

چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: سورهٔ مهر.

حمیدیان، سعید. (۱۳۸۷). *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*. تهران: ناهید.

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۷۲). *گل رنج‌های کهن (برگزیدهٔ مقالات دربارهٔ شاهنامهٔ فردوسی)*. به کوشش علی دهباشی. تهران: مرکز.

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۹۰). «حماسه». *فردوسی و شاهنامه سرایی*. به سرپرستی اسماعیل سعادت. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی. صص ۲٤-۳.

ـــــــ (۱۳۸٦). *حماسه (پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی)*. تهران: دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

رستگار فسایی، منصور. (۱۳۷۹). *اژدها در اساطیر ایران*. تهران: توس.

ریکور، پل. (۱۳۸۳). *زمان و حکایت (پیرنگ و حکایت تاریخی)*. ترجمهٔ مهشـــید نونهالی. جلد اول. تهران: گام نو.

ریمون کنان، شـلومیت. (۱۳۸۷). *روایت داسـتانی (بوطیقای معاصـر)*. ترجمهٔ ابوالفضـل حرّی. تهران: نیلوفر.

زاهدی، کیوان. (۱۳۸۵). «زبان‌شناسی چامسکی». *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*. شمارهٔ ۵۰. صص ۳۶-۱۳.

سام‌نامه. (۱۳۹۲). تصحیح وحید رویانی. تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

سرکاراتی، بهمن. (۱۳۷۸). *سایه‌های شکارشده (گزیدهٔ مقالات فارسی)*. تهران: قطره.

شفیعی کدکنی، محمّدر ضا. (۱۳۵۲). «انواع ادبی و شعر فار سی». *خرد و کو شش*. دورهٔ چهارم. دفتر سوم. دانشگاه شیراز. صص ۱۱۹-۹۶.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۲). *انواع ادبی*. ویراست چهارم. تهران: میترا.

عباســـی، علی. (۱۳۹۳). *روایت‌شـــناســـی کاربردی (تحلیل زبان‌شـــناختی روایت: تحلیل کاربردی موقعیت‌های روایی، عنصر پیرنگ، و نحو روایی در روایت‌ها)*. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

فرامرزنامه. (۱۳۸۲). تصحیح مجید سرمدی. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

فردو سی، ابوالقا سم. (۱۳۸۶). *شاهنامه*. تصحیح جلال خالقی مطلق. تهران: مرکز دایرة المعارف بزرگ اسلامی.

کالر، جاناتان. (۱۳۹۰). *تئوری ادبی*. ترجمهٔ حسین شیخ‌الاسلامی. تهران: افق.

ـــــــــ. (۱۳۸۸ الف). *بوطیقای ساختگرا (ساختگرایی، زبان‌شناسی و مطالعهٔ ادبیات)*. ترجمهٔ کورش صفوی. تهران: مینوی خرد.

ـــــــــ (۱۳۸۸ ب). «داستان و گفتمان در تحلیل روایت». *گزیدهٔ مقالات روایت*. مارتین مکوئیلان. ترجمهٔ فتاح محمّدی. صص ۱۶۹-۱۶۱.

کریستن‌سن، آرتور. (۱۳۸۳). *داستان بهرام چوبین*. ترجمهٔ منیژه احدزادگان آهنی. تهران: طهوری.

مالمیر، تیمور؛ حسین‌پناهی، فردین. (۱۳۹۱ الف). «اسطوره اژدهاکشی و طرح آن در *شاهنامهٔ* فردوسی». *بوستان ادب (شعرپژوهی)*. سال چهارم. شمارهٔ ۱۴. صص ۱۷۱-۱۴۷.

ـــــــــــــــــــــــــــــــ . (۱۳۹۱ب). «برر سی ساختاری دا ستان بیژن و منیژه». *متن‌پژوهی ادبی*. سال شانزدهم. شمارهٔ ۵۳. صص ۱۳۲-۱۰۹.

محمّدی، ابراهیم؛ تیموریان، یونس؛ بهنام‌فر محمّد. (۱۳۹۰). «هم‌ســـنجی روایت جم در اســـطوره و حماسه». *متن‌پژوهی ادبی*. سال پانزدهم. شمارهٔ ۴۹. صص ۳۰-۹.

محمّدی، علی؛ بهرامی‌پور، نوشین. (۱۳۹۰). «تحلیل داستان رستم و سهراب بر اساس نظریه‌های روایت‌شناسی». *ادب پژوهی*. سال پنجم. شمارهٔ ۱۵. صص ۱٦۸-۱٤۱.

نحوی، اکبر. (۱۳۸٤). «نگاهی به روش‌های ارجاع به منابع در *شاهنامه*». *نامهٔ فرهنگستان*. دورهٔ هفتم. شمارهٔ ۲۸. صص ٦٤-۳۲.

Barthes, Roland. (1977). “The Death of the Author”. *Image Music Text*, Stephen Heath (trans.). London: Fontana. pp. 142-148.

Foucault, Michel. (1984). "What is an Author?". *The Foucault Reader*. Joseph V. Harari (trans.). Paul Rabinow (ed.). New York: Pantheon. pp. 101-121.

Metz, Christine. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Michael Taylor (Trans.). Chicago: The University of Chicago Press.