بررسی روایت‌شناسانهٔ *طوطی‌نامه*

محمدرضا حاجی آقا بابایی *

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۳/۱۸؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۲/۰۴)

چکیده

بررسی متون ادبی از منظر روایت‌شناسی می‌تواند موجب شناخت بیشتری از ابعاد گوناگون متن گردد و لایه‌های پنهان آن را برای خواننده آشکار سازد. *طوطی‌نامه* یکی از مشهورترین کتاب‌های داستانی در ادبیات فارسی است که ضیاء نخشبی آن را در قرن هشتم بر اساس قصه‌هایی که ظاهراً اصلی سانسکریت داشته، به نثر سادهٔ فارسی بازنویسی کرده‌است. در مقالهٔ حاضر، بر اساس نظریهٔ روایی ژنت این متن تحلیل و بررسی شده‌است. در این متن، با یک راوی برون‌داستانی(نویسنده) و یک راوی درون‌داستانی(طوطی) مواجه هستیم و بیشترین میزان مشارکت در امر روایتگری بر عهدهٔ راوی درون‌داستانی است. کانونی‌شدگی و کانونی‌گری در این متن، از دو جنبهٔ راوی برون‌داستانی و راوی درون‌داستانی بررسی شده‌است. در *طوطی‌نامه* با زمان‌های تقویمی روبه‌رو نیستیم و زمان عموماً به صورت کلی مطرح می‌شود.در برخی از بخش‌های متن، نویسنده با حذف و کوتاه کردن برخی توصیفات، سعی در فشرده‌سازی زمان دارد و نیز در روایت‌های *طوطی‌نامه* ترتیب زمانی حوادث رعایت شده‌است. مکان در *طوطی‌نامه* به دو صورت مکان‌های کلی و مکان‌های خاص بیان شده‌است. از منظر اندیشه و فضای فکری، در *طوطی‌نامه* با یک اندیشهٔ غالب روبه‌رو هستیم و متنی تک‌صدا داریم و هنگامی که رفتاری در تضاد با اندیشهٔ حاکم در متن، از سوی یکی از شخصیت‌ها سر می‌زند، منجر به سرکوب و نابودی وی می‌شود.

واژگان کلیدی: تحلیل متن، روایت‌شناسی، ژرار ژنت، ضیاء نخشبی، *طوطی‌نامه*.

* E-mail: hajibaba@atu.ac.ir

Arhive of SID

www.SID.ir

مقدّمه

ژرار ژنت (۱۹۳۰م.)، نظریّه‌پرداز ادبی فرانسوی، از جمله کسانی است که در زمینهٔ روایت‌شناسی به مطالعات گسترده‌ای پرداخته‌است و نظریّات وی در این زمینه، یکی از مهم‌ترین نظریّات در حوزهٔ روایت به شمار می‌آید. روایت‌شناسی ژنت بر چگونه نگریستن به متون متمرکز شده‌است و به ما این امکان را می‌دهد که تصویری از چگونگی درونه شدن داستان‌ها در داستان‌های دیگر به دست آوریم (ر.ک؛ برتنز، ۱۳۸۸: ۱۰۴).

ژنت متأثر از شکل‌گرایان روس، قصّه را یکی از جنبه‌های روایت می‌داند و آن را ترتیب واقعی وقایع ارزیابی می‌کند. اوّلین‌بار شکل‌گرایان روس هر روایت را متشکل از دو سطح «طرح» و «داستان» دانستند. ژنت به جای طرح، واژهٔ «قصّه» را می‌گذارد و داستان را زنجیره‌ای از حوادث می‌داند که به وسیلهٔ راوی به خواننده منتقل می‌شود. زنجیره‌ای که راوی در آن دخل و تصرف‌هایی انجام می‌دهد و زمان‌بندی را نیز با توجّه به این جابه‌جایی تنظیم می‌کند. از سوی دیگر، ژنت میان روایت‌گری (عمل و فرایند روایت کردن) و خود روایت (آنچه عملاً بازگو می‌شود) تفاوت می‌گذارد (ر.ک؛ اخوت، ۱۳۷۱: ۲۵).

بر اساس نظریهٔ ژنت، هر روایت سه سطح دارد:

۱ـ داستان (Story): داستان، رخدادها و شرکت‌کنندگان آن‌هاست که از طرز قرار گرفتن در متن شناخته، و بر اساس نظمی تقویمی ساخته می‌شوند. ۲ـ متن روایی (Recit): کلامی مکتوب یا شفاهی‌ست که رخدادها در آن بیان می‌شوند. در متن روایی رخدادها لزوماً دارای نظم تقویمی نیستند. ۳ـ روایتگری (Narration): کنش یا فرایند خلق متن روایی است؛ زیرا متن مکتوب و یا شفاهی را کسی می‌نویسد و یا بیان می‌کند (ر.ک؛ ریمون‌ـ کنان، ۱۳۸۷: ۱۲).

در نظریّهٔ روایی ژنت پنج مفهوم اصلی حضور دارد که از آن‌ها در مطالعهٔ روایت استفاده می‌شود. این پنج مفهوم عبارت است از: ۱ـ لحن یا صدا (Voice) که در حوزهٔ راوی و روایت‌شنو بحث می‌شود. ۲ـ حالت و یا وجه (Mood) که شامل کانونی‌شدگی (زاویهٔ دید) و وجوه سه‌گانهٔ متن (ادراکی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک) می‌شود و در بررسی زبان روایت بررسی می‌شود. ۳ـ تداوم زمان (Duration) که ساخت‌های زمانی که نویسنده به وجود آورده‌است، بررسی و تحلیل می‌شود. ۴ـ نظم و ترتیب زمانی (Order) که

Archive of SID

www.SID.ir

در بخش زمان روایت بررسی می‌شود و به بررسی نظم زمانی در روایت می‌پردازد. ۵ـ بسامد رویدادها (Frequency). در این بخش، از تعداد دفعاتی که رویدادی اتفاق افتاده‌است، بحث می‌شود.

طوطی‌نامه یکی از مشهورترین کتاب‌های داستانی در ادبیات فارسی است. نویسندهٔ کتاب، خواجه ضیاءالدّین نخشبی از نویسندگان قرن هشتم است که از منطقهٔ خراسان به هندوستان مهاجرت کرد و تا پایان عمر به سال ۷۵۱ هجری در آن دیار زیست (ر.ک؛ صفا، ۱۳۸۶: ۱۲۹۳ـ۱۲۹۴). البته نسخهٔ اصلاح‌شده‌ای نیز از این متن به نام *جواهرالأسمار* در دست است که در همان قرن هشتم، به دست عمادبن محمد الثغری ترتیب یافته‌است (ر.ک؛ الثغری، ۱۳۵۲: بیست‌ودو).

اصل کتاب *طوطی‌نامه* مربوط به ادبیات سانسکریت است و آن گونه که نخشبی در مقدمهٔ کتاب آورده‌است، وی این کتاب را به دلیل آنکه نثری مصنوع و متکلف داشته، بازنگری کرده‌است. نخشبی پنجاه‌ودو داستان را از اصل کتاب برگزیده‌است و آن‌ها را به نثری ساده بازنویسی کرده‌است.

پرسش اساسی این پژوهش آن است که عناصر روایت، چگونه در کتاب *طوطی‌نامه* به‌کار رفته‌است. در پژوهش حاضر، تمام سطوح روایت بررسی شده‌است. در هر بخش، ابتدا مبانی نظری بحث آورده می‌شود و آنگاه با ذکر نمونه‌هایی از متن *طوطی‌نامه*، سعی می‌گردد آن مباحث تبیین و تحلیل گردد.

۱ـ پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ موضوع پژوهش حاضر که بررسی روایت‌شناسانهٔ *طوطی‌نامه* است، با توجه به جستجوی صورت‌گرفته مقاله‌ای یافت نشد، اما دربارهٔ کتاب *طوطی‌نامه*، چهار مقاله و دو پایان‌نامه یافت شد که از منظر زبانی و محتوایی به بررسی این متن پرداخته‌اند و در ادامه به معرفی اجمالی این پژوهش‌ها می‌پردازیم: «تحلیل عناصر داستانی *طوطی‌نامه*» که در نشریهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ هجدهم به چاپ رسیده‌است. در پژوهش یاد شده، نویسنده *طوطی‌نامه* را از منظر بررسی عناصر داستان، از جمله شخصیت، زمان، مکان و... بررسی کرده‌است (ر.ک؛ نبی‌لو و اکبری، ۱۳۸۶: ۱۴۱ـ۱۷۲)؛ «قصه‌های عامیانهٔ *طوطی‌نامه*» که در مجلهٔ *ادب داستانی* به چاپ رسیده‌است، نویسنده در این مقاله سعی کرده تا قصه‌های

Arhive of SID

www.SID.ir

عامیانهٔ *طوطی‌نامه* را گردآوردی و تحلیل نماید (ر.ک؛ بالایی، ۱۳۸۴: ۵۱ـ۴۶). «بررسی و مقایسهٔ دو تصویر در *بوف کور* و *طوطی‌نامه*» که در فصل‌نامهٔ *کهن‌نامهٔ ادب پارسی* منتشر شده‌است. در مقالهٔ یاد شده، نویسندگان سعی کرده‌اند تا اثبات کنند که نویسندهٔ *بوف کور* از *طوطی‌نامه* و خصوصاً یکی از افسانه‌های آن، تأثیر بسیار زیادی گرفته‌است (ر.ک؛ خاتمی و نصیری، ۱۳۹۲: ۵۱ـ۶۲). «درآمدی بر *طوطی‌نامه* با جذابیت‌های امروزین» که مقاله‌ای کوتاه در نشریهٔ *کیهان فرهنگی* است. در پژوهش یاد شده، نویسنده به ویژگی‌های *طوطی‌نامه* و شخصیت‌های آن پرداخته‌است (ر.ک؛ ابراهیم‌زاده گرجی، ۱۳۸۴: ۵۸ـ۵۸). «تحلیل داستانی ادبی *طوطی‌نامهٔ* ضیاء نخشبی» نویسنده در پایان‌نامهٔ یاد شده، به بررسی متن از منظر داستان‌پردازی و عناصر داستانی پرداخته‌است (ر.ک؛ صیدمرادی، ۱۳۹۲). «مقایسهٔ تطبیقی دو نسخهٔ *طوطی‌نامه* در موزهٔ کلیولند و کتابخانهٔ چستربیتی». نویسنده در پایان‌نامهٔ یادشده به بررسی متن و نگاره‌های موجود در هر دو نسخهٔ *طوطی‌نامه* پرداخته‌است و وجوه شباهت و تمایز این دو نسخه را بررسی کرده‌است (ر.ک؛ عصار کاشانی، ۱۳۸۸). لازم به ذکر است مقالات و پایان‌نامه‌های یادشده به دلیل اینکه در حوزهٔ روایت‌شناسی جای نگرفته‌اند، در این پژوهش مورد استفاده قرار نگرفته‌است و فقط برای اطلاع خواننده معرفی شده‌اند.

۲ـ خلاصهٔ *طوطی‌نامه*

طوطی‌نامه قصهٔ بازرگانی سرشناس و ثروتمند است که طوطی بسیار دانا و زیرکی همدم و همراه همیشگی اوست. هنگامی که بازرگان قصد سفر می‌کند، زن و زندگی خود را به دست طوطی می‌سپارد و از طوطی می‌خواهد هر آنچه را در نبودِ او روی می‌دهد، به خاطر سپارد. زن بازرگان که عاشق جوانی شده‌است، راز خود را با جفت طوطی، شارک، در میان می‌گذارد و چون شارک او را نصیحت می‌کند، همسر بازرگان خشمگین می‌شود و او را بر زمین می‌زند و می‌کشد. طوطی چون از ماجرا آگاه می‌شود، با زیرکی راهی برای نگه داشتن زن در منزل پیدا می‌کند. او هر شب پیش از رفتن زن به بیرون از خانه، او را با قصه‌ای سرگرم می‌کند تا روز شود و رفتن او به تأخیر بیفتد. طوطی ۵۲ شب از این ترفند بهره می‌گیرد و هر شب داستانی را برای خجسته، زن بازرگان، نقل می‌کند. پس از بازگشت بازرگان از سفر، طوطی شرح هر آنچه که در نبودِ بازرگان رخ داده‌است، از

Arhive of SID

www.SID.ir

عاشق شدن خجسته و مرگ و ترفندی که او برای بیرون نرفتن خجسته به کار بسته بود، برای بازرگان بازگو می‌کند و در پایان، بازرگان، خجسته را گردن می‌زند و خود نیز عابد و زاهد می‌شود و طوطی را آزاد می‌کند.

۳ـ عناصر روایی

۳ـ۱) راوی

توجه به راوی داستان (فردی که متن را روایت می‌کند)، از موضوعات مهمی است که در بررسی عناصر روایت به آن توجه می‌شود و در سطح روایی، شناسایی راوی و میزان مشارکت راوی در داستان بررسی می‌شود (ر.ک؛ ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۲۹ـ۱۳۰). بر اساس نظریّهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت، راویان را می‌توان بر مبنای ارتباط با متن به دو دستهٔ زیر تقسیم کرد:

الف) راوی برون‌داستانی (Extradiegetic Narrator)

ب) راوی درون‌داستانی (Interadiegetic Narrator)

همچنین، بر اساس میزان مشارکت در امر روایت، راویان به سه دسته تقسیم می‌شوند:

۱ـ راوی متفاوت‌داستانی (Heterodiegetic Narrator): راویی که در داستان حضور ندارد، راوی متفاوت‌داستانی است. این نوع از راوی در حقیقت، در داستان به عنوان شخصیّت اصلی حضور ندارد، امّا از اتفاقات موجود در داستان اطلاع کامل دارد. راوی متفاوت‌داستانی از تجربیات دیگران سخن می‌گوید و روایتگر اتفاقاتی است که برای دیگری رخ می‌دهد.

۲ـ راوی گوینده‌داستانی (Autodiegetic Narrator): این نوع از راوی، فقط در متن حضور دارد تا داستان خود را بیان کند. این گونه از راوی، اغلب به صورت صدا در متن حضور پیدا می‌کند و جز روایت کردن کنش دیگری از او در متن دیده نمی‌شود.

۳ـ راوی همانندداستانی (Homodigetic Narrator): راویی است که به سبب برخی آشکارسازی‌های شخصی، در داستان حضور می‌یابد. این نوع از راوی در حقیقت، از سوی راوی درون‌داستانی در متن حضور پیدا می‌کند و بخشی از عمل روایتگری را بر عهده

Archive of SID

www.SID.ir

می‌گیرد. راوی همانندداستانی بیانگر تجربیات شخصی خود است (Genette, 1972: 225-6).

راویان برون‌داستانی یا درون‌داستانی می‌توانند در داستانی که روایت می‌کنند، هم غایب و هم حاضر باشند (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۰). بر اساس نظریات ژنت، داستان‌ها را از منظر حضور راوی، می‌توان به چهار دسته تقسیم کرد: ۱ـ داستان‌هایی که راوی در آن‌ها به عنوان راوی و شخصیت حضور ندارد. ۲ـ داستان‌هایی که راوی یکی از شخصیت‌هاست. ۳ـ داستان‌هایی که راوی به عنوان راوی حضور دارد، نه یکی از شخصیت‌ها. ۴ـ داستان‌هایی که راوی به عنوان راوی و شخصیت در داستان حضور دارد.

در باب مقایسهٔ عنصر راوی در *طوطی‌نامه*، با دیگر متون داستانی کهن ادب فارسی مانند *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* باید گفت که تفاوت چندانی میان *طوطی‌نامه* و آن آثار وجود ندارد. در تمام این آثار، با یک راوی کلی برون‌داستانی مواجه هستیم که این راوی عمدتاً از شخصیت‌های داستان نیست و فقط در حکم ناظری کلّی است که بر همه چیز نظارت می‌کند و از تمام وقایع مطّلع است و در حکایت‌های آورده‌شده در میان داستان اصلی می‌توان شاهد حضور گونه‌های مختلف راویان بود. البته مقایسهٔ انواع راوی در کتب داستانی کهن نیازمند پژوهشی دیگر است.

با بررسی *طوطی‌نامه* از این منظر، متوجه می‌شویم که در این مجموعه داستان با چند راوی روبه‌رو هستیم. نخستین راوی از نوع راوی برون‌داستانی است که متفاوت‌داستانی نیز هست و او همان نویسندهٔ داستان است. راوی برون‌داستانی، همان نویسنده است که گاهی در متن حضور پیدا می‌کند و اندیشه‌های خود را بازگو می‌کند و گاهی از زبان یکی از شخصیت‌ها درونی است و خود را برای مخاطب بیان می‌کند. این راوی متفاوت‌داستانی در متن حضور ندارد. در حقیقت، راوی متفاوت‌داستانی به عنوان یک شخصیت اصلی در متن حضور ندارد، اما از تمام اتفاقات و حوادث رخ‌داده در متن مطّلع است. راوی متفاوت‌داستانی گویندهٔ روایت‌های دیگران است و از تجربیات دیگران سخن می‌گویند. راوی متفاوت‌داستانی *طوطی‌نامه* با اطلاع کامل از تمام رخدادها متن را روایت می‌کند.

> «روات اسمار و دهات اخبار چنین گویند که در ایام خالیه و قرون بالیه، در شهری از شهرهای هند، بازرگانی بود مبارک‌نام، با مال و منال بسیار، و او را فرزند نبود...» (نخشبی، ۱۳۷۲: ۷).

Arhive of SID

www.SID.ir

«چون سکندر جهانگیر آفتاب در ظلمات مغرب رفت و شاه سیاه‌نشانهٔ ماه از ملک مشرق برآمد، خجسته از تُتُق ناز و سراپردهٔ اعزاز به طلب رخصت بَرِ طوطی رفت...» (همان: ۱۸).

این راوی در بخش‌هایی از داستان به متن وارد می‌شود و بیتی را به زبان می‌آورد. البته ابیاتی که بازگو می‌کند، با متن داستان ارتباطی کامل ندارد، بلکه در حکم نصیحتی است که از سوی راوی برای مخاطبان بیان شده‌است. بیشتر قطعاتی که راوی برون‌داستانی، یعنی نویسندهٔ متن (ضیاء نخشبی) آورده‌است، جنبهٔ نصیحت دارد:

در کتب دیگر کهن فارسی نیز با این وضعیت مواجه هستیم. در *کلیله و دمنه*، راوی برون‌داستانی هر زمان که می‌خواهد زنان و یا طبیعت را توصیف کند، به متن وارد می‌شود و بیت یا ابیاتی به فارسی یا عربی می‌آورد. البته باید توجه داشت که کارکرد این ابیات در این کتاب، با *طوطی‌نامه* متفاوت است:

«مرا دستوری دِه تا شب هجران خود را از وصال محبوب روز کنم و شام حرمان را به روزن چشم مشاهدهٔ مطلوب صبح گردانم.

نخشبی وصل یاری کاردان — کشت ما را فراق محبوبی
عید و نوروز هیچ دانی چیست — آنکه طالب رسد به مطلوبی»
(همان: ۱۹ـ۲۰).

*****

«زرگر هرچند که ایشان را از خود می‌راند، ایشان باز در کنار او می‌خزیدند و منعم خویش تصور می‌کردند.

نخشبی یاد کن زِ منعم خویش — نوش حق‌ناشناس نیش بُوَد
کشش مُنعِم علیه همه — جانب منعمان خویش بُوَد»
(همان: ۳۳).

گاهی راوی برون‌داستانی از زبان شخصیت‌های داستان، بیت و یا ابیاتی را می‌آورد که این بیت‌ها دقیقاً با موضوع مورد بحث هماهنگی دارد و در حکم نصیحت و یا پیامی اخلاقی برای خواننده نیست، بلکه نظر و رأی گویندهٔ آن است:

Arhive of SID

www.SID.ir

«او را بکشند و خون او بدین طلی کنند، این پختگی فراهم آید و این جراحت مندمل گردد که خمار خمر هم از تجرّع دفع شود و زهر افعی هم به سوختن افعی فرونشیند؛ الحدیدُ بالحدید یَفلَح:

تـداویتُ مِـن لیلـی بلیلـی و حبّهـا　　کمـا یتـداوی شـارِبُ الخمـر بـالخمر»

(همان: ۴۷).

****

«دوری همدمانِ محرم، موتی است بی‌فوت و مهجوری محرمان همدم، مرگی است بی ملک‌الموت:

نیست عزرائیل را با عاشـق شـوریده‌کـار　　هم فراق دوست، عزرائیل بس باشد مرا»

(همان: ۸۵).

گاهی نیز این ورود به متن به صورت بیان مصرعی است:

«آری، یک عاشق را چهار معشـوق عجـب اسـت، امـا یـک معشـوق را چهـار عاشق عجیب نیست. مصرع:

یک شمع شبی هزار پروانه کشد» (همان: ۵۶ـ۵۷).

****

«اکنون چنان که می‌دانی، گل وصال ببـوی و در بـاغ معاشـرت مـن مـی‌پـوی. مصرع:

اینک من و تو، چنانکه دانی می‌کن» (همان: ۱۱۷).

راوی دیگر این مجموعه داستان، طوطی است که از نوع راوی درون‌داستانی اسـت کـه راوی همانندداسـتانی نیـز مـی‌باشـد. راوی درون‌داسـتانی را راوی بـرون‌داسـتانی وارد مـتن می‌کند و در عمل روایتگری مشـارکت دارد. ایـن گونـه راوی سـهم مهمـی در روایتگـری دارد؛ زیرا بعد از راوی برون‌داستانی، عملاً او راوی اصـلی اسـت. راوی همانندداسـتانی، بـا راوی درون‌داستانی وارد متن می‌شود و در حقیقت، بیانگر تجربیـات شخصـی خـود اسـت. این راوی نیز به نوعی در عمل روایتگری مشـارکت دارد. ایـن راوی را نویسـنده کـه راوی اصلی است، وارد متن می‌کند و در امر روایتگری مشارکت می‌دهد.

Arhive of SID

www.SID.ir

«طوطی آغاز کرد که ای بی‌بی! این چه غلط بود که تو کردی و این چه خطا بود که از دست تو رفت؟... اکنون خاطر جمع دار و هیچ اندیشه با خود مگمار که من به قدر وسع و استطاعت، کمر انقیاد بر میان بندم... اگرچه چون طوطی تاجر از سَرِ بال و پر برخاستن بود، برخیزم و میان تو و شوهر اصلاح دهم» (همان: ۱۲ـ۱۳).

طوطی هرگاه روایتی را برای خجسته بیان می‌کند، گوینده را به صورت سوم شخص معرفی می‌کند. طوطی به دلیل اینکه می‌خواهد سخنانش برای خجسته و دیگر خوانندگان باورپذیر باشد، از راویان سوم شخص جمع استفاده می‌کند و نیز به دلیل اینکه ذکر نام گویندگان اهمیت نداشته، از آوردن نام راویان خودداری کرده‌است.

«خجسته پرسید: آن چگونه بوده‌است؟ طوطی گفت: چنین گویند، در شهری میان زرگری و نجاری محبتی بود...» (همان: ۲۸).

البته طوطی در برخی روایت‌ها از جملاتی مانند «آورده‌اند که، چنین گویند» و... استفاده نمی‌کند و بدون بیان این جملات، وارد متن می‌شود. می‌توان چنین برداشت کرد که گویا طوطی برای روایت‌هایی که از جانب خود بیان می‌کند، از راویان سوم شخص جمع استفاده می‌کند تا اعتمادسازی بیشتری میان مخاطب و متن روایت پدید آورد، اما در روایت‌هایی که شناخته شده‌تر است و ظاهراً مخاطب با شخصیت‌های آن روایت آشنایی دارد، این گونه آغاز نمی‌کند و مستقیماً وارد متن می‌شود.

«خجسته پرسید: چگونه بود آن؟ طوطی گفت: وقتی رای بهلستان دختری داشت که نقاش قدرت در علم‌خانهٔ روزگار، علمی بهتر از او نکشیده بود...» (همان: ۶۲).

****

«خجسته پرسید: چگونه بود آن؟ طوطی گفت: در شهری از شهرهای هندوستان، پادشاهی بود با مملکتی مطاع و سلطنتی مطیع» (همان: ۷۰).

در خلال داستان‌ها، هنگامی که با چند داستان در هم مواجه هستیم، با راویان دیگر نیز روبه‌رو می‌شویم. این راویان از نوع گوینده‌داستانی هستند و روایت‌های خود را بیان می‌کنند و کنش دیگری جز روایت از آن‌ها دیده نمی‌شود.

Arhive of SID

www.SID.ir

۳ـ۲) روایت‌شنو

روایت‌شنو، شخصی (یا اشخاصی) است که به صورت مستقیم یا غیرمستقیم در متن مورد خطاب قرار می‌گیرد و روایت برای او بازگو می‌شود. گاهی مشخص کردن مرز میان مخاطب و روایت‌شنو قدری دشوار می‌شود و این دو آن قدر به هم شبیه می‌شوند که می‌توان پنداشت یکی هستند. روایت‌شنو گاهی شخص است و گاهی حیوان یا شیء. به هر حال روایت‌شنو را می‌توان همان مخاطب راوی دانست. راوی مشخص می‌کند که با روایت‌شنو مواجه هستیم یا مخاطبی کلّی. همچنین، راوی با استفاده از تمهیداتی سطح روایت‌شنو را نیز مشخص می‌کند. تمام معیارهایی که برای طبقه‌بندی راوی انجام می‌گیرد، دربارهٔ روایت‌شنو نیز مصداق دارد (ر.ک؛ ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۴۲).

در سطح روایی، می‌توان میان روایت‌شنویی که بالای اوّلین سطح روایی، یعنی سطح برون‌داستانی قرار دارد و کسی که شخصیت درون اوّلین سطح روایی، یعنی سطحی میان‌داستانی است، تمایز قائل شد. برخی راویان قادرند پیوسته به طور مستقیم روایت‌شنوهای برون‌داستانی را و برخی دیگر نیز می‌توانند همیشه به طور مستقیم روایت‌شنوهای درون‌داستانی را مخاطب قرار دهند. پس روایت‌شنو در همان سطح روایی راوی قرار می‌گیرد و با توجه به سطح راوی، سطح روایت‌شنو نیز تعیین می‌شود (Genette, 1980: 26).

روایت‌شنوها نیز مانند راویان یا آشکارند یا مخفی. روایت‌شنوی مخفی همان مخاطب خموش راوی است، در حالی که روایت‌شنوی آشکار کسی است که استنتاج‌های راوی از پاسخ‌های احتمالی او، پاسخ‌ها یا نظرهای واقعی او یا واکنش‌های او ممکن است چهره‌ای باورپذیر به او بدهد (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۴۳). هنگامی که متنی برای روایت‌شنو آشکار نوشته شده باشد، راوی نظرات و اطلاعات خود را با توجّه به پاسخ‌ها و نظرات احتمالی روایت‌شنو در متن می‌آورد. اینجاست که تفاوت خواننده/ مخاطب با روایت‌شنو آشکار می‌شود. کسی که متن را صرفاً برای سرگرمی می‌خواند، همان مخاطب و یا خواننده‌ای است که در متن حضور فعّالی ندارد، اما روایت‌شنوی آشکار به دنبال سؤال از متن است. او متن را برای یافتن نظرات مؤلف مستتر و راوی برون‌داستانی خوانش می‌کند و به همین دلیل، راوی نیز اطلاعات و ذهنیّات خود را در متن می‌آورد تا روایت‌شنو را در متن مشارکت دهد.

Arhive of SID

www.SID.ir

والاس مارتین در کتاب *نظریه‌های روایت*، در یک تقسیم‌بندی دیگر، به جز روایت‌شنو، شنونده‌های دیگری را در متن دخیل می‌داند. بر این اساس، جز روایت‌شنو، به حضور خوانندهٔ نمونه، خوانندهٔ تلویحی، خوانندهٔ درون متن و در نهایت خوانندهٔ واقعی اعتقاد دارد. بر این مبنا، خوانندهٔ نمونه یا به تعبیر پرینس، خوانندهٔ مجازی و به تعبیر لنسر، روایت‌شنوی همگانی، در حقیقت همان روایت‌شنویی است که ژنت از آن یاد می‌کند و به نوعی روایت‌شنوی غیرفعال است (ر.ک؛ مارتین، ۱۳۹۳: ۱۱۶).

روایت‌شنوی آشکار و فعال همان خوانندهٔ مستتر یا به تعبیر والاس مارتین، خوانندهٔ درون‌متن است که مؤلف واقعی او را به هنگام تألیف روایت در نظر گرفته‌است و روایت را برای او نوشته‌است. در بخش‌هایی از متن، پاسخ‌هایی برای پرسش‌های احتمالی او در نظر گرفته‌است و گاهی نیز راوی، مطالبی را به صورت ناقص بیان می‌کند و ادامهٔ مطلب را بر عهدهٔ خوانندهٔ مستتر و یا روایت‌شنوی فعال می‌گذارد. شناخت این مخاطب فرضی، کمک زیادی به پر کردن جاهای خالی روایت می‌کند. این نوع از روایت‌شنو و یا خواننده از داستان بودن متن آگاه است و می‌داند که بخش‌هایی از متن در پاسخ به برخی پرسش‌های او نوشته شده‌است (ر.ک؛ همان: ۱۱۶).

روایت‌شنو در مجموعهٔ داستان *طوطی‌نامه* در ابتدا یک روایت‌شنوی کلّی است که نویسنده، راوی برون‌داستانی، متن را برای او نوشته‌است. در حقیقت، روایت‌شنوی کلّی همان مخاطب است که در پیشبرد داستان نقشی ندارد. این روایت‌شنو از نوع روایت‌شنوی غیرفعال است و از نظر راوی، او یک روایت‌شنوی خموش در نظر گرفته شده‌است. راوی برون‌داستانی، این روایت‌شنو را در حد یک مخاطب عام پایین آورده‌است.

> «چون عاشق دریا، یعنی آفتاب، در خلوتخانهٔ مغرب رفت و معشوق انجم، یعنی ماه، بر جلوه‌گاه مشرق برآمد، خجسته با چشمی گریان چون دریا و اشکی چون ثریا به طلب رخصت بَرِ طوطی رفت...» (نخشبی، ۱۳۷۲: ۱۰۱).

راوی حتی هنگامی که در حال توصیف طلوع آفتاب است، هم جایی برای اندیشیدن روایت‌شنو در نظر نمی‌گیرد و مقصود خود را از استعاره‌های «عاشق دریا» و «معشوق انجم» بازگو می‌کند و فرصتی برای درنگ و اندیشه به مخاطب نمی‌دهد و در ادامه، برای مملوس‌تر شدن وضعیت خجسته، حالات چهرهٔ او را بیان می‌کند و سیمای او را برای روایت‌شنو به تصویر می‌کشد.

Arhive of SID

www.SID.ir

روایت‌شنوی دیگری که در این متن در نظر گرفته شده‌است، «خجسته» است که روایت‌شنوی حکایت‌های طوطی است. از نظر طوطی نیز این روایت‌شنو، خالی‌الذّهن است و جایی برای حضور او در نظر گرفته نشده‌است و عملاً در امر روایتگری مشارکت ندارد و شنونده است. البته در قسمت‌هایی از داستان، خجسته سخنانی به زبان می‌آورد که در این زمان، روایت‌شنوی دیگری در متن در نظر گرفته شده‌است که همان طوطی است. البته این روایت‌شنو، از نوع فعال و درگیر است. روایت‌شنوی فعال، روایت‌شنویی است که راوی مستقیماً او را مخاطب خود قرار می‌دهد، این نوع از روایت‌شنو، هر زمان لازم باشد، نظر خود را اعلام می‌کند و شنوندهٔ محض نیست. از سوی دیگر، راوی نیز هنگام نقل روایت، پاسخی برای پرسش‌های احتمالی او در نظر می‌گیرد و حتی متن را به گونه‌ای روایت می‌کند تا پرسش‌هایی برای او ایجاد شود و در امر روایتگری، راوی را همراهی کند. خجسته جملات و سخنانی به زبان می‌آورد که در پایان، اطمینان دارد که طوطی پاسخی به سخنان او خواهد داد.

> «خجسته با رویی چون آیینه به طلب اجازت بَرِ طوطی رفت و با وی آغاز کرد: ای یار عزیز و ای عزیز باتمیز! چنین گویند که بهرام چوبین که یکی از پهلوانان لشکر پرویز بود، همه وقت درو به نظر حشمت و احترام نگریستی... . روز دیگر چون بهرام به خدمت پرویز آمد، پرویز بفرمود دو تیغ بیارند... . پرویز گفت دو فرمان در یک مُلک راست نیایند. آری، طوطی! جایی که دو فرمان در یک مُلک قوی راست نیایند، دو فرمان در یک تن ضعیف چگونه راست آیند؟ طوطی گفت: آن دو فرمان کدامند؟ خجسته گفت: یکی فرمان عقل، دوم فرمان عشق. طوطی گفت: ای کدبانو! عقل تا آن زمان نافذ است که سلطان عشق جمال ننموده‌است» (نخشبی، ۱۳۷۲: ۲۰۷ـ۲۰۸).

۳ـ۳) وجه روایت

وجه روایت به فضا و عواطفی مربوط می‌شود که راوی در متن پدید می‌آورد. این فضاسازی برای تأثیرگذاری عاطفی بر خواننده و روایت‌شنو ایجاد می‌شود. از طریق ایجاد فضا و عواطف است که راوی، خواننده و روایت‌شنو را با خود همراه و همسو می‌کند. در بررسی متن از منظر وجه، سه وجه ادراکی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک تحلیل می‌شود. هنگام بررسی وجه روایت، به مقولهٔ کانونی‌شدگی و کانونی‌گری نیز پرداخته می‌شود؛ زیرا

Arhive of SID

www.SID.ir

در این حالت فاصلهٔ راوی با متن و میزان حضور او در عمل روایتگری تحلیل و بررسی می‌شود.

۳ـ۳ـ۱) کانونی‌گر و کانونی‌شدگی (Focalizer & Focalization)

چنانکه اشاره شد، ژنت معتقد است حالت یا وجه روایت به فاصلهٔ زاویه دید و راوی بستگی دارد و از الگوهایی خاص برخوردار است. وجه، فضای روایت و فاصلهٔ بین روایت و راوی را مشخص می‌کند. ژنت میان راوی و شخصیت کانونی تفاوت قائل می‌شود. از نظر او، شخصیت کانونی، از سوی راوی خلق می‌شود تا اندیشه‌های او را بیان کند. طبق نظر ژنت و دیگر روایت‌شناسان، از جمله ریمون‌کنان، میان کانونی‌گر و کانونی‌شدگی تفاوت وجود دارد. کانونی‌گر می‌تواند راوی باشد و کانونی‌شدگی عملی است که کانونی‌گر در روایت انجام می‌دهد و به تعبیری، می‌توان گفت کانونی‌شدگی، توجّه به گفته‌های شخصیّت داستان است؛ یعنی کانونی‌گر و کانونی‌شدگی دو عمل جدای از هم هستند. روایت‌ها نه فقط بر کسی کانونی می‌کند، بلکه بر کسی یا چیزی نیز کانونی می‌شوند؛ به دیگر سخن، کانونی‌شدگی هم فاعل دارد و هم مفعول. فاعل (کانونی‌گر) با ادراک خود به داستان جهت می‌دهد، حال آنکه مفعول (کانونی‌شده) چیزی است که کانونی‌گر مشاهده‌اش می‌کند (ر.ک؛ ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۳). کانونی‌گر از طریق شخصیت‌های موجود در داستان، درونیات و ذهنیات خود را برای شخصیت‌ها بیان می‌کند. کانونی‌گر در حقیقت، همان مؤلف مستتر است که گاهی خود و گاهی شخصیتی را به عنوان راوی برای بیان اندیشهٔ خود انتخاب می‌کند و شخصیتی که کانونی‌گر او را برای بیان این اندیشه انتخاب کرده، کانونی شده‌است و زاویهٔ دیدی که کانونی‌گر برای بیان اندیشه‌اش انتخاب می‌کند، کانونی‌شدگی است؛ مثلاً اندیشه‌ای را که از زبان یکی از شخصیّت‌ها بازگو می‌کنیم، آن اندیشه، اندیشهٔ کانونی‌گر است و شخصیّتی که بیانگر آن است، کانونی‌شده است. گاهی بین شخصیت کانونی‌شده و کلماتی که بازگو می‌کند، تفاوت دیده می‌شود؛ به بیان بهتر، اندیشهٔ کانونی‌گر با آنچه کانونی‌شده می‌گوید، مغایرت دارد.

از منظر ژنت، کانونی‌شدگی می‌تواند سه حالت داشته باشد:

Archive of SID

www.SID.ir

۱ــ کانونی‌شدگی صفر (Zero Focalization): در این حالت، راوی با نفوذ به ذهن شخصیت‌ها، خواننده را از افکار و احساسات آن‌ها آگاه می‌کند. به این شیوهٔ روایتگری، «سوم شخص دانای کُل» نیز می‌گویند؛ به تعبیری دیگر، این نوع از روایت را روایت ذهنی نیز می‌توان نامید. در این حالت، گفتمان به صورت غیرمستقیم است (ر.ک؛ مارتین، ۱۳۹۳: ۱۰۵).

۲ــ کانونی‌شدگی داخلی (Internal Focalization): در این حالت، ذهنیات یکی از شخصیت‌ها، چهارچوبی برای روایت شدن دارد و روایت صرفاً بر مبنای ذهنیات همین شخصیت برای خواننده قابل درک است. به این شیوهٔ روایت، «اول شخص» نیز می‌گویند. این نوع کانونی‌سازی خود به سه دسته تقسیم می‌شود:

الف) کانونی‌سازی درونی ثابت (Fixed Canonical): در این حالت، فقط یک شخصیت روایت داستان را بر عهده دارد.

ب) کانونی‌سازی درونی متغیر (Variable Canonical): در این حالت، بیش از یک شخصیت، روایت را بر عهده دارد و هرکدام بخشی از داستان را بیان می‌کنند.

پ) کانونی‌سازی درونی چندگانه (Multiple Canonical): در این حالت، چندین شخصیت، داستان را روایت می‌کنند و هر یک به نوبت، داستان را از نو تکرار می‌کنند و روایت متفاوت خود را ارائه می‌دهند.

۳ــ کانونی‌شدگی خارجی (External Focalization): در این حالت، رفتار و گفتار شخصیت‌ها برای خواننده به نمایش گذاشته می‌شود، بی‌آنکه افکار و احساسات درونی آن‌ها بازگو شود. به این حالت، روایتگری «سوم شخص عینی» یا «نمایشی» نیز می‌گویند (Genette, 1980: 161-211). در تعریفی دیگر، می‌توان این گونه از روایت را سخن نامستقیم آزاد نیز دانست؛ زیرا در این حالت، اندیشه‌های شخصیت از زبان راوی بیان می‌شود (ر.ک؛ مارتین، ۱۳۹۳: ۱۰۵).

کانونی‌شدگی و کانونی‌گر در *طوطی‌نامه* با یکدیگر تفاوت دارند. اگر روایت را از منظر راوی برون‌داستانی در نظر بگیریم، کانونی‌شدگی از نوع صفر است. در این حالت، نویسنده با نفوذ به ذهن طوطی و خجسته، درونیات آن دو را برای خواننده بیان می‌کند.

Arhive of SID

www.SID.ir

«چون سمنِ زردِ آفتاب در دست گلابی مغرب افتاد و گل صدبرگ ماه از شاخ گلبن مشرق برآمد، خجسته چون گل خندان در طلب اجازه بَرِ طوطی رفت...» (نخشبی، ۱۳۷۲: ۳۵).

****

«خجسته پرسید: آن چگونه بود؟ طوطی گفت: چنین گویند در شهری مردی بود خاک‌بیز...» (همان: ۱۱۳).

کانونی‌شدگی و کانونی‌گری در این حالت با هم متفاوت است. کانونی‌گر، راوی برون‌داستانی یا همان نویسنده است و کانونی‌شدگی بر عهدهٔ طوطی است.

اگر روایت را از منظر راوی درون‌داستانی در نظر بگیریم، کانونی‌شدگی از نوع داخلی ثابت است. در این حالت، طوطی امر روایتگری را بر عهده دارد و هر آنچه را در ذهن دارد، در قالب داستان برای روایت‌شنوی خود بیان می‌کند. در این حالت، هر دو عمل کانونی‌شدگی و کانونی‌گری در راستای یکدیگر و برعهدهٔ طوطی است.

«خجسته پرسید: چگونه بود آن؟ طوطی گفت: در شهری از شهرهای هندوستان، پادشاهی بود با مملکتی و مطاع و سلطنتی مطیع...» (همان: ۷۰).

یادآوری می‌شود که در روایت شب چهاردهم، فرم روایت با دیگر شب‌ها متفاوت است. در این شب، طوطی داستانی را برای خجسته بیان نمی‌کند و شب چهاردهم حول پرسش‌های خجسته دربارهٔ موسیقی و پاسخ‌ها و نصیحت‌های طوطی شکل می‌گیرد. در این روایت نیز کانونی‌شدگی و کانونی‌گری بر عهدهٔ طوطی است؛ زیرا خجسته فقط در حکم پرسشگری است که اطلاعاتی ندارد و خالی‌الذّهن است و تنها نقش او در روایت، پرسیدن است.

«اکنون به زبان فصیح و بیان ملیح تقریر و تصویر کن که مستنبط و مستخرج علم موسیقی کیست و غایت این علم تا کجاست و نهایت این اصطلاح تا چه جای؟ طوطی گفت: ای خجسته! علم موسیقی دریایی است مواج...» (همان: ۱۲۹).

****

«... خجسته گفت: معنی این سخن چه باشد؟ یعنی جز طوطی و شارک، مرغی دیگر هم سخن گوید و در میدان تحقیق، جانوری دیگر هم پوید؟ طوطی گفت: أَفَحَسِبْتُمْ أَنَّمَا خَلَقْنَاكُمْ عَبَثاً...» (همان: ۱۳۰).

Arhive of SID

www.SID.ir

۳ـ۳ـ۲) وجه ادراکی (Perceptual Facet)

این جنبه از کانونی‌شدگی به ادراکات کانونی‌گر می‌پردازد. ادراک (بینایی، شنیداری، بویایی و...) از طریق دو مختصهٔ مکان و زمان شکل می‌گیرد. شیوهٔ ادراک کانونی‌گر از زمان و مکان و چگونگی تحلیل آن‌ها، به روایت وحدت می‌بخشد و از طریق همین فضاسازی زمانی و مکانی است که روایت شکل می‌گیرد. در چشم‌انداز باز، کانونی‌گر بیرونی (مثلاً دانای کُل) قابلیت نظارت بر زمان و مکان نامحدود را دارد، اما در چشم‌انداز محدود، کانونی‌گر درونی (مثلاً شخصیت ـ کانونی‌گر) نمی‌تواند بر زمان‌ها و مکان‌های نامحدود نظارت کند (ر.ک؛ ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۶ـ۱۰۹). منظور از چشم‌انداز، همان زاویهٔ دید است، البته اصطلاح چشم‌انداز یا به تعبیر ژنت، کانونی‌شدگی و یا دیدگاه از زاویهٔ دید کامل‌تر است؛ زیرا سه وجه ادراکی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک را در بر می‌گیرد.

چشم‌انداز در *طوطی‌نامه* از نوع باز است و راوی مکان‌های متعددی را برای روایت در نظر گرفته‌است. راوی در ۵۰ داستان نام مکان را ذکر کرده‌است. البته در ۱۲ مورد، مکان به صورت عام آورده شده‌است و با لفظ «شهر» یاد می‌شود و در باقی موارد، ۳۸ داستان، نام خاصی برای مکان در نظر گرفته شده‌است؛ از جمله: هند، طبرستان، کامرو، چین، شام، مازندران، سپاهان، بنارس، زابل، گجرات، کرمان، تبریز، سراندیب، بلاد عرب، عراق و نیشابور، کابل، بابل و... . از مکان‌های یاد شده، بیشترین تعداد به هندوستان تعلق دارد.

زمان مطرح در این مجموعه داستان‌ها به صورت مبهم است. نویسنده آن‌قدر که به مکان توجه داشته‌است و برایش اهمیت دارد، به زمان توجهی نکرده‌است. تنها در ۱۵ مورد از داستان‌ها، زمان بیان شده که در ۱۱مورد، به صورت کلّی و کلیشه‌ای است و از واژهٔ «وقتی» استفاده می‌کند: «چنین گویند، وقتی دهقانی بود صالح. پسر او را زنی بود در غایت مکر و حیله» (همان: ۸۰) و «وقتی مردی زن خود را به خریدن شکر فرستاده بود» (همان: ۸۲).

در چهار داستان نیز ازترکیب‌هایی مانند: «ایام گذشته» و «قرون بالیه» برای نشان دادن زمان استفاده کرده‌است که آن‌ها هم به صورت کلی و مبهم هستند: «گویند در ایام گذشته

Arhive of SID

www.SID.ir

و قرون درنوشته، در شهری تاجری بود...» (همان: ۹۴) و «چنین گویند در ایام خالیه و قرون بالیه زاهدی بود شبلی شعار، جنید آثار...» (همان: ۱۷۶).

۳ـ۳ـ۳) وجه روان‌شناختی (Psychological Facet)

این وجه، دو مؤلفهٔ شناختی و عاطفی کانونی‌گر نسبت به کانونی‌شده را نشان می‌دهد. در مؤلفهٔ شناختی، دایرهٔ آگاهی کانونی‌گر بررسی می‌شود. میزان این آگاهی را مؤلف مستتر تعیین می‌کند که خود او نیز گاهی همان راوی برون‌داستانی است. گاهی در طول روایت، کانونی‌گر اصلی (مؤلف مستتر) دایرهٔ اطلاعاتی را که می‌خواهد به خواننده بدهد، محدود می‌کند و از دیگر سو، اطلاعات کانونی‌گر درونی نیز محدود است؛ زیرا او خود بخشی ازجهان بازنموده است و چیزی دربارهٔ این جهان نمی‌داند. کانونی‌گر یافتن اطلاعات مدّ نظر خود را به عهدهٔ خواننده می‌گذارد و او را در روایت مشارکت می‌دهد. در مؤلفهٔ عاطفی، کانونی‌شدگی عینی و ذهنی مطرح می‌شود. کانونی‌شدگی عینی، خنثی و غیردرگیر است (کانونی‌شدگی در روایت راوی سوم شخص نمایشی)، اما کانونی‌شدگی ذهنی، درگیر و جانب‌دارانه است (کانونی‌شدگی در روایت راوی اول شخص) (ر.ک؛ ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۰ـ۱۱۲).

در *طوطی‌نامه*، به دلیل اینکه مخاطب خالی‌الذهن در نظر گرفته شده‌است، میزان اطلاعاتی که راوی و مؤلف مستتر به خواننده می‌دهند، محدود است و از این رو، دایرهٔ اطلاعات کانونی‌گر درونی نیز محدود است؛ زیرا او خود بخشی از جهان بازنمودهٔ راوی است. خجسته که روایت‌شنوی داستان‌های طوطی است، از سوی راوی، خالی‌الذّهن در نظر گرفته شده‌است. نقش خجسته در این متن، شنونده‌ای است که جز شنیدن، کنش دیگری برای او در نظر گرفته نشده‌است. او هیچ اطلاعاتی از داستان‌هایی ندارد که طوطی برایش بازگو می‌کند و در حقیقت، نباید هم داشته باشد؛ زیرا این ناآگاهی از داستان است که موجب سرگرم شدن او و ماندن در خانه می‌شود.

> «ای طوطی! حیله‌ای باشد که من بر حسب او وافق شوم... طوطی گفت: شناختن آدمی چند کار است. همین ساعت برخیز و راه وثاق او گیر. چون آنجا برسی، زرّ وقت او در محک امتحان زن... چنانکه دختر رای بهوج به لطایف حیل

Arhive of SID

www.SID.ir

بر سرّ آن چهار مرد مطلع شد. خجسته پرسید: آن چگونه بود؟ طوطی گفت: ...» (نخشبی، ۱۳۷۲: ۱۱۳).

****

«... چنانکه دختر زاهد از الفت سه شوی اعراض کرد و روی به عبادت آورد. خجسته پرسید: چگونه بود آن؟ طوطی گفت:...» (همان: ۱۷۶).

****

«ای خجسته! تو هم در استقامتِ اول کار می‌بینی و من در وخامتِ آخر حال می‌نگرم. کسی که در خوشی اولِ حال بیند و در ناخوشی آخرِ حال ننگرد، همان بیند که شاپور دید. خجسته: پرسید چگونه بود آن؟ طوطی گفت:....» (همان: ۲۲۴).

کانونی‌شدگی در این متن به دو صورت است و به طور کلی، به دلیل وجود یک راوی دانای کُل در متن با کانونی‌شدگی خنثی و عینی و غیردرگیر روبه‌رو هستیم. راوی برون‌داستانی در متن داستان حضوری ندارد و نظرات خود را در متن داستان بیان نمی‌کند، اما با خلق شخصیتی به نام «طوطی» در متن داستان و انتخاب او به عنوان کانونی‌گر و واگذاری عمل کانونی‌شدگی به او، طوطی کانونی‌شدگی را از حالت اولیه خارج می‌کند. در این زمان، کانونی‌شدگی به صورت ذهنی و درگیر است؛ زیرا طوطی راوی- کانونی‌گر است و عمل کانونی‌شدگی را نیز خود بر عهده دارد. همچنین، سعی می‌کند متن را در جهت اندیشهٔ راوی اصلی یا همان مؤلف مستتر هدایت کند. طوطی در تمام متن از اندیشهٔ راوی جانبدارای می‌کند و در پیشبرد داستان، نقش مهمی دارد و به نوعی می‌توان گفت، بدون حضور طوطی به عنوان راوی، خطّ سیر داستان با مشکل مواجه می‌شود.

۳ـ۳ـ۴) وجه ایدئولوژیک (Ideological Facet)

در این وجه، هنجارها و عقاید کانونی‌گر بررسی می‌شود. اگر در متن روایی، گزاره‌ها تابع هنجارها و عقاید کانونی‌گر باشد و جهان‌بینی کانونی‌گر، جهان‌بینی‌های دیگر را ارزیابی کند، متن، تک صداست؛ به عبارت دیگر، جهان‌بینی راوی ـ کانونی‌گر معمولاً حرف اوّل را در متن می‌زند و دیگر جهان‌بینی‌های موجود در متن را همین موقعیت برتر است که ارزیابی می‌کند (ر.ک؛ ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۲). اگر کانونی‌گر زمینه را برای

Arrive of SID

www.SID.ir

عرض اندام چندین موقعیت ایدئولوژیک فراهم کند، تعامل میان این موقعیت‌ها بـه قرائـت غیر واحد و چندصدایی منجر می‌شود (ر.ک؛ مارتین، ۱۳۹۳: ۱۰ـ۱۱).

در *طوطی‌نامه*، تنها با صدای مؤلف مستتر که همان نویسنده و راوی برون‌داستانی است، روبه‌رو هستیم. در این متن، تمام حوادث و اتفاقات در راستای اندیشهٔ او در حرکت است و تنها صدای مخالف، صدای خجسته اسـت کـه او نیـز سـرانجام کشـته مـی‌شـود. از ایـن رو، می‌توان گفت که این متن، متنی تک صداست و گفتمان غالـب مـتن، همـان گفتمـان راوی است. گفتمان غالب از ابتدای داستان به گفتمان مغلوب، خجسـته، امکـان حضـور و شـنیده شدن می‌دهد، اما در پایان، انتخاب را بر عهدهٔ روایت‌شنو نمی‌گذارد و به‌راحتی خجسـته را از سَرِ راه برمی‌دارد و نشان می‌دهد که همه چیز در متن، تابع اندیشه و عقیـدهٔ اوسـت و هـر آنچه مخالف با اندیشه و صدای حاکم در متن باشد، از میان خواهد رفت.

> «خجسته در استعداد رفتن بود که شـوی او بـر در آمـد... . میمـون بعـد از آن، پیش قفص طوطی رفت و از حال او تفتیش کردن گرفت. طـوطی گفـت: مـن در غیبت تو خدمتی کرده‌ام... . طوطی احـوال عاشـق شـدن خجسـته و بـر زمـین زدن شارک و رعنایی و بی‌قراری او باز نمود... . میمون طوطی را آزاد کـرد و خجسـته را گردن زد...» (نخشبی، ۱۳۷۲: ۴۳۵ـ۴۳۶).

۳ـ۴) زمان

ژنت در بررسی زمان روایت به سه ویژگی توجّه می‌کند: ۱ـ طول یا تداوم زمان روایـت (Duration) ۲ـ نظـم و ترتیـب زمـانی روایـت (Order) ۳ـ بسـامد یـا تنـاوب رویـدادها (Frequency).

۳ـ۴ـ۱) طول یا تداوم زمان روایت (Duration)

ساخت زمان روایت به دست راوی شکل می‌گیرد. گاهی مقطع کوتاهی از زمان آن‌قدر سرشار از حوادث و رویدادهاست که راوی چندین صفحه را بـه آن اختصـاص مـی‌دهـد و گاهی نیز گستره‌ای از زمان، خالی و تهی از هر گونه حادثه‌ای است (ر.ک؛ مـارتین، ۱۳۹۳: ۹۰). بنابراین، ممکن است بین زمان روایت و زمان واقعی سه حالت رخ دهد:

۱ـ همسانی: زمان روایت با زمان رخ دادن وقایع در زمان واقعی، برابر است.

Arhive of SID

www.SID.ir

۲ــ گستردگی: زمان روی دادن حوادث و اتفاقات در روایت نسبت به زمان واقعی، طولانی‌تر است.

۳ـ فشردگی: زمان روی دادن حوادث و اتفاقات در روایت نسبت به زمان واقعی، فشرده‌تر است.

در *طوطی‌نامه*، با فشردگی زمان روبه‌رو هستیم. در این حالت، زمان روایت در مقایسه با زمان واقعی کوتاه‌تر است. طوطی برای در خانه نگه داشتن خجسته، هر شب داستانی را برایش نقل می‌کند که طول یک شب را در بر می‌گیرد و مانع رفتن خجسته می‌شود، اما این داستان‌ها برخلاف تصور مخاطب، آن‌قدر زود پایان می‌یابد که زمان به نظر خواننده کمتر از یک یا دو ساعت می‌آید. نویسنده با استفاده از تکنیک فشرده‌سازی زمان، طول سخنان طوطی را برای خواننده کوتاه می‌کند. داستان‌ها عموماً بین ۸ تا ۱۰ یا نهایتاً ۱۲ صفحه است. نویسنده با حذف توصیف‌ها و مسایل حاشیه‌ای، زمان را برای خواننده فشرده می‌کند.

> «چنین گویند در سواد کامرو طوطیی دانا بود، بر درختی بچگان کشیده بود و زیر آن درخت، روباهی هم بچگان نهاده بود» (نخشبی، ۱۳۷۲: ۴۵ـ۴۶).
>
> ****
>
> «چنین گویند در شهری از شهرهای هند، تاجری بود منصورنام، با مال و منال و ثروت و نعمت» (همان: ۱۵۵).
>
> ****
>
> «چنین گویند در قبیلهٔ بنی‌تمیم جوانی بود در غایت لطافت و نهایت ظرافت. او را بشیر گفتندی» (همان: ۲۱۰).

در *طوطی‌نامه*، برخلاف متون دیگری مانند *کلیله و دمنه* که تا حدودی از نظر سبک نوشتاری و داستان‌پردازی به هم شباهت دارند، با اطناب چندانی در توصیفات مواجه نیستیم. در توصیف مکان‌ها شاهد اطناب نیستیم و فقط به آوردن نام شهر و یا آوردن نام کلّی برای مکان بسنده کرده‌است: «چنین گویند در اقصای کرمان، امیری بود فلک‌جاه و ملک‌سپاه....» (همان: ۱۹۲) و «چنین گویند در عراق شَعربافی بود زریرنام...» (همان: ۲۳۲).

Arhive of SID

www.SID.ir

البته راوی در چند داستان، هنگامی نام شهری را می‌آورد، به توصیف آن مکان نیز می‌پردازد. در این داستان‌ها، به دلیل اینکه بیشتر حوادث و رخدادها در خود شهر رخ می‌دهد و شهر، محوریت دارد، راوی توصیفی از آن شهرها ارائه می‌دهد.

«چنین گویند در اقصای چین مرغزاری بود بانزاهت. شیری مهیب و لهیب که سلطان سباع بود...» (همان: ۱۳۸).

****

«در غرایب اسمار و عجایب اخبار چنین آورده‌اند که در بلاد عرب، چاهی بود چون چاه زنخ دلبران، لطافت آب او همه از بئر زمزم روایت آوردی، و نظافت او از آب حیات حکایت کردی. در آن چاه، غوکان بسیار بودند...» (همان: ۲۲۴).

****

«ناقلان اخبار و راویان اسمار چنین گویند، وقتی برهمنی خوب صورت و دانا از شهر خود در بابل رفت، و بابل به سحر منسوب است و به جادویی معروف. اتفاقاً آن ایام بهار بود و آن هنگام، هنگام مرغزار، عروس گلبوی گلزار در جامهٔ بدیع و خاتون لاله‌روی مرغزار در حلهٔ ربیع» (همان: ۲۹۲).

می‌توان گفت بیشترین آمار اطناب در *طوطی‌نامه* متعلق به زمانی است که راوی از زنان صحبت می‌کند. البته این میزان از اطناب در مقایسه با دیگر کتاب‌های داستانی چندان به چشم نمی‌آید و بیشتر از زیبایی ظاهری، زیبایی معنوی مدّ نظر راوی است.

«رای را دختری بود که در ذکاء و کیاست، معجز ممارست بر سَرِ کفایت داده بود و در فطانت، دامن شرم بر فرق دیانت افکنده» (همان: ۱۱۵).

****

«زنی داشت در غایت جمال و نهایت کمال. زاهدهٔ وقت و عابدهٔ عهد بود که رابعه آداب طاعت ازو آموختی و زبیده مراسم عبادت ازو اندختی» (همان: ۱۵۵).

****

«در اقصای کرمان، امیری بود فلک‌جاه ملک‌سپاه. زنی داشت در غایت جمال و نهایت کمال» (همان: ۱۹۲).

Arrive of SID

www.SID.ir

۳ـ۴ـ۲) نظم و ترتیب زمانی (Order)

یکی از مقوله‌های مهم در زمان، رعایت ترتیب زمانی حوادث در هنگام روایت است. اگر در محور گاه‌شماری، زمان را خط راستی فرض کنیم، روایت از ابتدا آغاز می‌شود و در انتها به سرانجام می‌رسد، اما در کمتر روایتی این ترتیب رعایت می‌شود و معمولاً با پس‌نگاه (Flash Back) یا پیش‌نگاه (Flash Forward) روبه‌رو هستیم. ژنت هر گونه انحراف در نظم و آرایش ارائهٔ عناصر متن را از نظم و سامان وقوع عینی رخدادها در داستان، زمان‌پریشی می‌نامد (ر.ک؛ تولان، ۱۳۸۳: ۵۵ـ۵۶).

ترتیب زمانی در تمام روایت‌های *طوطی‌نامه* رعایت شده‌است. در این متن با فلش‌بَک و فلش‌فوروارد روبه‌رو نیستیم. حوادث و اتفاقات متعددی در متن رخ نمی‌دهد و همین امر منجر به رعایت ترتیب زمانی در متن شده‌است.

۳ـ۴ـ۳) بسامد یا تناوب رویدادها (Frequency)

متن روایی در بر گیرندهٔ رخدادها و حوادثی است که طیّ روایت روی می‌دهد. منظور از بسامد یا تناوب، دفعاتی است که آن رخدادها روایت می‌شود. گاهی ممکن است یک رخداد یک بار روی دهد، امّا چندین بار به شیوه‌های مختلف روایت شود و گاهی ممکن است چندین حادثه رخ دهد، اما فقط یک روایت از آن‌ها ارائه شود (ر.ک؛ تودوروف، ۱۳۸۲: ۶). از نظر ژنت، بسامد در اشکال زیر رخ می‌دهد:

۱ـ بسامد مفرد (Frequency singulative): متداول‌ترین نوع بسامد است. در این حالت، رویدادی را که یک بار رخ داده‌است، یک بار روایت می‌کنند. همچنین، روایت، رخدادی را که چند بار اتفاق افتاده‌است، از نوع مفرد محسوب می‌کنیم؛ زیرا هر یک بار روایت، برابر است با یک بار روی دادن آن در متن و به تعداد دفعاتی که آن رویداد اتفاق می‌افتد، راوی آن را بیان می‌کند (Genette, 1980: 114).

۲ـ بسامد مکرّر (Frequency repetitive): در بسامد از نوع مکرر، رخدادی را که فقط یک بار اتفاق افتاده‌است، چند راوی روایت می‌کنند. یک رویداد ممکن است از زبان اشخاص مختلف با دیدگاه‌ها و اندیشه‌های گوناگون بیان شود و ممکن است به وسیلهٔ یک شخص با زبان متفاوت بیان شود.

Archive of SID

www.SID.ir

۳ــ بسامد بازگو (Frequency iterative): در متن روایی ممکن است رخدادهای متعددی وجود داشته باشد که چندین بار اتفاق افتاده باشند، امّا راوی فقط یک بار آن‌ها را روایت کند. راوی با استفاده از این نوع بسامد، رخدادهایی را که اهمیت کمتری در پیشبرد روایت دارند، حذف می‌کند و خواننده از این طریق درمی‌یابد که کدام وقایع از نظر راوی اهمیت کمتری دارد. (Genette, 1980: 116).

بسامد در مجموعه‌داستان *طوطی‌نامه* از نوع مفرد است که متداول‌ترین نوع بسامد در متن روایی است. هر اتفاق و رخداد در این متن تنها یک بار روایت می‌شود. در این نوع از بسامد، تمام اتفاقات و حوادث بیان می‌شود و رخدادی از نظر راوی پوشیده نمی‌ماند. البته قصد خجسته برای بیرون رفتن هر شب، یک اتفاق تکرارشونده در متن داستان است که بسامد این رخداد نیز از نوع مفرد است؛ زیرا به دفعاتی که خجسته قصد بیرون رفتن دارد، راوی نیز آن را روایت می‌کند.

«خجسته خواست که همچنان کند و زیور زیادتی بیرون آورد و خود را ساده کرده و آزاده شده، جانب دوست رود. ... صبح چهرهٔ لمعانی بگشاد و رفتن او در توقف افتاد» (نخشبی، ۱۳۷۲: ۳۴).

****

«پیش از آنکه شوی تو نرسیده‌است و وقت عیش غارت نشده، برخیز و جانب و دوست شو. خجسته خواست تا همچنان کند، غوغای روز برآمد. صبح چهرهٔ لمعانی بگشاد و رفتن او در توقف شد» (همان: ۵۱).

****

برخیز!... و دیدهٔ تاریک را به نور حضور محبوب روشن و صافی گردان. خجسته خواست که برود، صبح در کمین بود. غوغای روز برآمد و صبح چهرهٔ لمعانی بگشاد و رفتن او در توقف شد» (همان: ۱۱۰).

رخداد دیگری که پیوسته در متن روایت می‌شود، اما بسامد آن نیز از نوع مفرد است، طلوع و غروب خورشید است. به تعداد روزهایی که طوطی برای نگه داشتن خجسته قصه‌ای تازه نقل می‌کند، یعنی پنجاه‌و دو شبانه‌روز، راوی نیز توصیف طلوع و غروب خورشید را تکرار می‌کند.

«چون همای همایون آفتاب در آشیانهٔ مغرب شد و طایر میمون ماه از نشیمن مشرق برآمد...» (نخشبی، ۱۳۷۲: ۱۲۹).

****

Arhive of SID

www.SID.ir

«چون خسرو شنگرف‌کلاه آفتاب در شاذروان مغرب رفت و شاه سیمابی‌قبای ماه بر تخت مشرق برآمد...» (همان: ۱۶۱).

****

«خجسته خواست تا همچنان کند. از آسمان سنجابی دُم گرگ ظهور یافت و شگال شب در فرار شد. دبدبهٔ روز برآمد و صبح چهرهٔ لمعانی بگشاد و رفتن او در توقف شد» (همان: ۱۵۱).

****

«خجسته خواست تا همچنان کند و خنده‌زنان به مجلس دوست رود. قهقههٔ روز برآمد و صبح چهرهٔ لمعانی بگشاد و رفتن او در توقف افتاد» (همان: ۱۹۷).

نتیجه‌گیری

در بررسی صورت‌گرفته بر اساس نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت، مشخص شد که در *طوطی‌نامه*، علاوه بر یک راوی برون‌داستانی، یعنی خود نویسنده، با یک راوی درون‌داستانی نیز مواجه هستیم و عملاً بیشترین میزان مشارکت در امر روایتگری بر عهدهٔ اوست. شاید بتوان گفت، علت انتخاب طوطی به عنوان راوی از سوی نویسنده این باشد که طوطی معتمد بازرگان و همدم اوست. همچنین، می‌توان گفت خجسته زمانی که شارک را می‌کُشد، طوطی به قصد انتقام از او تصمیم می‌گیرد با این ترفند او را در خانه نگه دارد و همین نیز می‌تواند دلیلی دیگر برای انتخاب او به عنوان راوی درون‌داستانی باشد. البته در کنار این دلایل، شاید بتوان به این پیشینهٔ ادبی نیز اشاره کرد که طوطی در بیشتر مواقع به عنوان قصه‌گو معرفی شده‌است. کانونی‌شدگی و کانونی‌گری در این متن از دو جنبه بررسی شده‌است. در مطالعهٔ راوی برون‌داستانی، کانونی‌شدگی و کانونی‌گری با هم متفاوت است؛ زیرا این راوی کمترین میزان مشارکت را در روایت دارد و فقط در حکم ناظری است که تمام مطالب را برای خواننده روایت می‌کند، اما هنگامی که راوی درون‌داستانی (طوطی) به روایتگری می‌پردازد، کانونی‌شدگی و کانونی‌گری هر دو بر عهدهٔ طوطی است؛ زیرا با راوی- کانونی‌گری مواجه هستیم که از تمام وقایع مطلع است و بیشترین میزان مشارکت را در روایتگری دارد. همین مهم‌ترین دلیل برای همسو بودن کانونی‌گری و کانونی‌شدگی است. در بررسی‌های صورت‌گرفته دربارهٔ زمان، باید گفت که در *طوطی‌نامه*، با زمان‌های متعدد و تقویمی روبه‌رو نیستیم و زمان عموماً به صورت

Archive of SID

www.SID.ir

کلی مطرح می‌شود؛ زیرا در متون کهن، عمدتاً زمان تقویمی اهمیت چندانی ندارد و چون نویسندگان در پی رسیدن به اهدافی تربیتی و یا سرگرم‌کننده بودند، موضوع زمان برای ایشان چندان اهمیت نداشته‌است. در برخی از بخش‌های متن، نویسنده با حذف و کوتاه کردن برخی توصیف‌ها، سعی در فشرده‌سازی زمان دارد. همچنین، در روایت‌های *طوطی‌نامه*، ترتیب زمانی حوادث رعایت شده‌است و با پس‌نگاه (Flash back) و پیش‌نگاه (Flash forward) روبه‌رو نمی‌شویم؛ زیرا با ارجاع به گذشته و یا ارجاع به حوادث آینده مواجه نیستیم و راوی تمام وقایع را در ادامه هم ذکر می‌کند. مکان در *طوطی‌نامه*، هم به صورت مکان‌های کلی و هم به صورت نام شهری خاص بیان شده‌است. بیشترین بسامد مکان در *طوطی‌نامه*، به هندوستان اختصاص دارد؛ زیرا فضای کلّی روایت در هندوستان است. در *طوطی‌نامه*، با یک اندیشهٔ غالب روبه‌رو هستیم و عملاً متنی تک‌صدا داریم و هنگامی که رفتاری در تضاد با اندیشهٔ حاکم در متن، از سوی یکی از شخصیت‌ها (خجسته) سر می‌زند، منجر به سرکوب و نابودی وی می‌شود.

منابع و مآخذ

ابراهیم‌زاده گرجی، رمضان. (۱۳۸۴). «درآمدی بر *طوطی‌نامه* با جذابیت‌های امروزین». ***کیهان فرهنگی.*** ش ۲۲۹. صص ۵۸ـ۵۹.

الثعری، عمادبن محمد. (۱۳۵۲). ***طوطی‌نامه (جواهرالاسمار)***. به اهتمام شمس آل احمد. چ ۱. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

اخوت، احمد. (۱۳۷۱). ***دستور زبان داستان.*** چ ۱. اصفهان: نشر فردا.

بالایی، پیوند. (۱۳۸۴). «قصه‌های عامیانهٔ *طوطی‌نامه*». ***ادبیات داستانی.*** س ۱۲. ش ۸۸. صص ۴۶ـ۵۱.

برتنز، یوهانس‌ویلم. (۱۳۸۸). ***نظریّهٔ ادبی.*** ترجمهٔ فرزان سجودی. چ ۲. تهران: آهنگ دیگر.

تودورف، تزوتان. (۱۳۸۲). ***بوطیقای ساختگرا.*** ترجمهٔ محمّد نبوی. چ ۲. تهران: نشر آگه.

تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). ***درآمدی نقّادانه ـ زبانشناختی بر روایت.*** ترجمهٔ ابوالفضل حری. چ ۱. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

Arhive of SID

www.SID.ir

خاتمی، احمد و محسن نصیری. (۱۳۹۲). «بررسی و مقایسهٔ دو تصویر در *بوف کور* و *طوطی‌نامه*». ***کهن‌نامهٔ ادب پارسی.*** س ۴. ش ۳. صص ۵۱ـ۶۲.

ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر.*** ترجمهٔ ابوالفضل حری. چ ۱. تهران: نیلوفر.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۸۶). ***تاریخ ادبیات در ایران.*** چ ۵. تهران: انتشارات فردوس.

صیدمرادی، زهرا. (۱۳۹۲). ***تحلیل داستانی و ادبی طوطی‌نامه ضیاء نخشبی.*** به راهنمایی سید مرتضی میرهاشمی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه تربیت معلم.

عصارکاشانی، الهام. (۱۳۸۸). ***مقایسهٔ تطبیقی دو نسخهٔ طوطی‌نامه در موزهٔ کلیولند و کتابخانهٔ چسترسیتی.*** به راهنمایی مهدی حسینی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه الزهرا، دانشکدهٔ هنر.

مارتین، والاس. (۱۳۹۳). ***نظریه‌های روایت.*** ترجمهٔ محمّد شهبا. چ ۱. تهران: هرمس.

نبی‌لو، علیرضا و منوچهر اکبری. (۱۳۸۶). «تحلیل عناصر داستان *طوطی‌نامه*». ***فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی.*** س ۵. ش ۱۸. صص ۱۴۱ـ۱۷۲.

نخشبی، ضیاءالدین. (۱۳۷۲). ***طوطی‌نامه.*** به تصحیح و تعلیقات فتح‌الله مجتبایی و غلامعلی آریا. چ ۱. تهران: انتشارات منوچهری.

Genette, Gerard. (1980). ***Narrative Discourse.*** An essay in method. Trans. Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press.

Arhive of SID

www.SID.ir