Archive of SID

بررسی عنصر زاویهٔ دید در منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی براساس الگوی روایت‌شناسی ژرار ژنت

محمدحسین سرداغی
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)
محمدباقر شهرامی[1]
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)
(از ص ۹۹ تا ۱۱۶)
تاریخ دریافت: ۹۳/۱۰/۲۸، تاریخ پذیرش: ۹۴/۱۲/۱۹

چکیده

نزدیک به چهار دهه است که روایت‌شناسی به عنوان علمی مستقل، در غرب جای خود را باز کـرده و در مطالعه و بررسی متون ادبی از آن استفاده می‌شود. یکی از نظریه‌پردازان برجستهٔ روایت‌شناسی، ژرار ژنت فرانسوی است که به گفتهٔ بسیاری از محققان، کامل‌ترین نظریات را در باب این حـوزه داده اسـت. آرای دقیق و منسجم ژنت در حوزهٔ روایت‌شناسی، به‌ویژه در مبحث زاویهٔ دید، چنان ظرفیتی دارد که می‌تـوان با کمک الگوی روایت‌شناسی او، متون متخلف ادبی را بررسی کرد و افق‌های دید تازه‌ای را به روی ایـن متون گشود. در مقالهٔ حاضر، با استفاده از الگوی روایت‌شناسی این منتقد برجسته، رویکرد زاویـهٔ دیـد در *خسرو و شیرین* نظامی بررسی شده و برای مشخص شدن کیفیت کار نظامی، اثر او بـا *شـیرین و خسـرو* امیرخسرو دهلوی ـ که به زعم بسیاری از محققان، بزرگ‌ترین مقلد اوست ـ مقایسه شده‌است.

واژه‌های کلیدی: الگوی روایت‌شناسی، ژرار ژنت، کانون روایت، خسـرو و شـیرین، شـیرین و خسـرو، نظامی، امیرخسرو.

---

[1]. رایانامهٔ نویسنده مسئول: *dr.mshahrami@gmail.com*

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مقدمه

۱ـ۱. بیان مسئله و ضرورت تحقیق

روایت در کنار پیرنگ و نمادها و دیگر عناصر داستان، ساختار اثر ادبی را شکل می‌دهد و آن توالی حوادثی است که در گفتار و رفتار شخصیت‌ها نمود می‌یابد (والاس، ۱۳۸۲: ۷۸). اصطلاح روایت‌شناسی را نخستین بار تزوتان تودورف در کتاب *دستور زبان* کامرون به کار برد (جی تولان، ۱۳۸۳: ۱۹). ژرار ژنت، منتقد ساختارگرای فرانسوی، در رسالهٔ «مرزهای روایت اجمالی» مسائل مربوط به روایت را مطرح می‌کند که هنوز کامل‌ترین پژوهش در این زمینه است. در الگوی روایت‌شناسی ژنت، عناصر متعددی وجود دارند که همه با هم در ارتباط و پیوند هستند و نمی‌توان متنی را بدون در نظر گرفتن این کلیت و سازواره، از این منظر بررسی کرد (هرچند محققان ما این کار را کرده‌اند ر.ک: ۱ــ۲: پیشینهٔ پژوهش). ازآنجاکه الگوی روایت‌شناسی ژنت، الگوی دقیق و کاملی است و تمام عناصر مربوط به روایت را در خود گنجانده، مسلماً برای بررسی متون ادبی می‌تواند بسیار یاریگر باشد؛ لذا در این مقاله به بررسی عنصر زاویهٔ دید در منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی پرداخته و برای مشخص شدن کیفیت کار نظامی، اثر او را با اثر مشابه بزرگ‌ترین مقلدش، امیرخسرو دهلوی، مقایسه کرده‌ایم. پرسش‌های اصلی که دنبال یافتن پاسخی مناسب برای آنها هستیم، از این قرارند:

ـ از میان انواع کانون روایت (شش نمونهٔ مشهور) در نظریهٔ ژنت، کدام‌یک در هر دو منظومه مصداق بیشتری دارد؟

ـ در استفاده از کانون‌های روایت، کدام‌یک از این دو شاعر موفق‌تر عمل کرده‌است؟

ـ آیا می‌توان الگوی ژنت را، معیاری خوب و علمی برای بررسی عنصر زاویهٔ دید در متون ادبی در نظر گرفت؟

۱ـ۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ بررسی متون ادبی فارسی بر مبنای نظریات روایت‌شناسی ژنت، مقاله‌هایی در ایران نوشته شده که البته تعدادشان زیاد نیست. از جمله مقالات مهمی که در این زمینه نوشته شده، می‌توان به مقالهٔ «مهارت‌های ویژه و سبک خاص مولوی در زاویهٔ دید در حکایت عاشق شدن پادشاهی بر کنیزک بنابر نظریهٔ ژرار ژنت» اشاره کرد (حسن‌پور آلاشتی و ستاری،

www.SID.ir

Archive of SID

۱۳۹۰: ۳۵۳ـ۳۷۴). در مقالهٔ مزبور، مؤلفان فقط شش تیپ مشهور ژنت را بررسی کرده‌اند و البته در توضیح تیپ‌ها موفّق نبوده‌اند. درضمن بهتر بود مزایا و معایب کار مولوی در این داستان، براساس نظریهٔ ژنت هم بیان می‌شد و جایگاه وجه و صدا و دیگر عناصر مهم روایت که رابطهٔ تنگاتنگی با آن شش تیپ دارند، بررسی می‌شد. گاهی نیز اشتباهاتی در تطبیق این مصادیق با نوع مد نظر وجود دارد، مانند سالیلوکویی (حدیث نفس) مولانا که کانون بیرونی ـ بازنمود ناهمگن بیان شده‌است.

از دیگر مقالاتی که در این موضوع وجود دارد، می‌توان به مقالهٔ «نقد روایت‌شناسانهٔ مجموعهٔ *ساعت ۵ برای مردن دیر است* براساس نظریهٔ ژرار ژنت» (طاهری و سادات، ۱۳۸۸: ۲۷ـ۴۹) و نیز مقالهٔ «کانون روایت در *الهی‌نامه‌ی* عطار براساس نظریهٔ ژرار ژنت» (علی‌زاده و سلیمانیان، ۱۳۹۱: ۱۱۳ـ۱۴۰) اشاره کرد که البته در این مقالات نیز چنانکه بیان شد، توضیحاتی پراکنده از برخی عناصر الگوی روایت‌شناسی ژنت داده شده‌است. هرچند مقالهٔ قدرت‌الله طاهری و لیلا سادات، توضیحات بهتری دارد و نشان می‌دهد که مؤلّفان به خوبی مفاهیم نظریات ژنت را درک کرده‌اند.

۲. الگوی روایت‌شناسی ژرار ژنت

روایت‌شناسی (*narratology*)، یکی از رویکردهای مهم نظریهٔ ادبی است که سعی دارد با مطالعهٔ مفاهیم طرح و انواع مختلف راوی و تکنیک‌های روایی، ساختار منسجم و دقیقی از روایت به دست دهد. کانون روایت به معنی بررسی نظرگاهی است که داستان از آن روایت می‌شود. در سال ۱۹۴۳ کلینث بروکس و رابرت پِن‌وارِن مطلب جدیدی با نام «کانون روایت» نوشتند و در سال ۱۹۷۲ نیز ژرار ژنت با طرح دو پرسشِ «چه کسی می‌نویسد؟» و «چه کسی مشاهده می‌کند؟»، تمایز میان کانون عمل روایت و کانون شخصیت را بررسی کرد (والاس، ۱۳۸۲: ۱۰۸). نظام روایت‌شناسی وی در ادامهٔ بحث‌های فرمالیستی روسی و تودورف و وین‌بوث و دیگران، و کامل‌کنندهٔ نظریه‌های آنهاست. وی پس از انتشار سه جلد کتاب *مَجازها*، در جایگاه یکی از مهم‌ترین پژوهشگرانِ بررسیِ ساختاریِ متن شناخته شد (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۱۴). در نظریهٔ روایتیِ ژنت، موقعیت داستان بر پایهٔ چگونگی روایتش بررسی می‌شود. به نظر او، اینکه چه کسی و چگونه روایت می‌کند، چگونگی روایت یا زاویهٔ دید داستان مشخص می‌شود. کانونی‌شدگی (*focalization*) از

www.SID.ir

Archive of SID

مهم‌ترین اصطلاحات ژنت در بررسی زاویهٔ دید است. منظور وی این است که هرگاه راوی واقعاً به نظرگاه یکی از شخصیت‌ها مجال ظهور دهد، حتی اگر خود راوی این نظرگاه را برای ما توصیف کند، روایت از طریق کانونی‌سازی پیش می‌رود (برتنس، ۱۳۸۳: ۹۱). مفهوم کانونی کردن، این امکان را برای ژنت فراهم می‌سازد تا بین انواع روایت، تمایز برقرار کند. او به شش نوع تیپ روایتی قائل است:

۱. کانون صفر ـ بازنمود ناهمگن: «در این نوع روایت، راوی به تمام امور و احوال و کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت‌ها واقف است» (ژنت، ۱۹۹۳: ۶۹). نوعی مداخله‌گر است که دربارهٔ حوادث تصمیم می‌گیرد و حتی نظرش را دربارهٔ شخصیت‌ها و وقایع بیان می‌کند و به مخفی‌ترین زوایای روح شخصیت آگاه است، اما چون خودش جزو شخصیت‌ها نیست، نسبت به داستان، بازنمود ناهمگن دارد؛ پس دانای کلِ نامحدود است.

۲. کانون صفر ـ بازنمود همگن: راوی، دانای کل است، ولی خودش جزو شخصیت‌هاست.

۳. کانون درونی (*internally focalized*) (کنشگر) ــ بازنمود ناهمگن: ماجراها از درون داستان بیان می‌شود، اما راوی جزو شخصیت‌ها نیست (در داستان نیست).

۴. کانون درونی ـ بازنمود همگن: راوی، دانای کل نیست و درون داستان است و جزو شخصیت‌هاست، مثلاً موقتاً یکی از شخصیت‌ها شده درحالی‌که راوی در کل داستان همان دانای کل است. در این زاویهٔ دید، راوی، یکی از اشخاص داستان در درون حوادث داستان است و داستان را از زاویهٔ دید اول‌شخص یا دوم‌شخص روایت می‌کند؛ با استفاده از مکالمه و مناظره و مشاجرهٔ بین دو شخصیت، بخش عمده‌ای از اعمال و گفتار داستانی خود را طراحی می‌کند. زاویهٔ اول‌شخص، میدانی تنگ‌تر دارد و رخدادها از چشم‌انداز یک تن روایت می‌شود، اما همدلی بیشتری را برمی‌انگیزد و اثرگذارتر و واقع‌نماتر است و برای برانگیختن احساس و عاطفه، نیرومندتر می‌نماید. این نوع زاویهٔ دید به اقسامی تقسیم شده‌است: الف. اول‌شخص: کانون من ـ قهرمان (معمولاً داستان زندگی خود را تعریف می‌کند و قهرمان قصه‌ای است که می‌گوید؛ بنابراین کانون او ثابت است و فقط می‌تواند افکار خود را بیان کند)؛ من ـ شاهد (راوی با بی‌طرفی، بخش‌هایی از ماجرا را که شاهد بوده بیان می‌کند. دیدگاه راوی متحرک است و از زاویهٔ دید بیرونی نگاه می‌کند)؛ منِ دومِ نویسنده (در

www.SID.ir

Archive of SID

این حالت، نویسنده ظاهراً از داستان حذف شده و وقایع داستان از کانونِ روایتِ منی که جانشین نویسنده است روایت می‌شود. این من می‌تواند دانای کل یا منی با دیدگاه محدود یا منِ شاهد باشد)؛ شیوهٔ ذهنی (غالباً روایت ذهنی با کانون سیال به شیوهٔ تک‌گویی ارائه می‌شود. تک‌گویی صحبت یک‌نفره‌ای است که ممکن است مخاطب داشته باشد یا نداشته باشد) (میرصادقی، ۱۳۸۳: ۴۱۰)؛ تک‌گویی درونی (گفت‌وگویی است که در ذهن شخصیت جریان دارد و خواننده به طور غیرمستقیم جریان افکار شخصیت داستان و احساسات او را درک می‌کند. سیر اندیشه‌های شخصیت، همان‌طور که در ذهنش جاری می‌شود، به بیان درمی‌آید)؛ تک‌گویی نمایشی (گویی کسی با کس دیگر بلند بلند حرف می‌زند و دلیل خاصی برای گفتن موضوع خاصی به مخاطب دارد. این مخاطب در خود داستان است مثل مناجات با خدا) (همان: ۴۱۴)؛ حدیث نفس (*soliloquy*) (شخصیت، افکار و احساسات خود را به زبان می‌آورد تا خواننده از نیات او باخبر شود و در عین حال با بیان احساسات و افکار شخصیت، به پیش‌بردِ عملِ داستانی کمک شود)؛ ب. دوم‌شخص (دیالوگ‌های داستان ـ که راوی که یکی از شخصیت‌های داستان است ـ به صورت خطاب برای فرد دیگری روایت می‌کند).

۵. کانون بیرونی (*externally focalized*) (خنثی) ـ بازنمود ناهمگن: در این زاویهٔ دید، راوی مثل دانای کل عمل نمی‌کند و کاملاً بی‌طرفانه و بدون دخالت داستان می‌گوید، اما جزو شخصیت‌های داستان نیست. نویسنده، مستقیم دیالوگ‌های شخصیت‌ها را می‌گوید، اما زاویهٔ دید، نمایشی است و به همین دلیل نویسنده اطلاعات زیادی به خواننده نمی‌دهد و نظری هم نمی‌دهد؛ بنابراین تعلیق حفظ می‌شود و به آن، زاویهٔ دید نمایشی و دوربینی هم می‌گویند. نویسنده فقط آنچه را می‌بیند گزارش می‌دهد (ژنت، ۱۹۸۰: ۷۲).

۶. کانون بیرونی ـ بازنمود همگن: راوی که خودش جزو شخصیت‌های داستان است، همانند ناظرِ بی‌طرف داستان را بیان می‌کند.

در بررسی روایت باید هم به منظر (*perspective*) (دیدِ چه کسی است؟ چقدر محدود است؟ کی تغییر می‌کند؟) توجه کرد و هم به وجه یا حالت (*mood*) (بیان کیست؟ تا چه حد رساست؟ چقدر قابل اعتماد است؟). خود ژنت (۱۹۹۷: ۱۲۰) این نگرش به زاویهٔ دید را در بررسی *در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته‌ی* مارسل پروست به کار بست.

www.SID.ir

Archive of SID

ژنت مفهوم روایت را به سه عنصر دیگر گره می‌زند و معتقد است که این سه عنصر در هر روایتی وجود دارند: زمان، منظر، وجه یا حالت. زمان: ابتدا باید گفت زمـان داسـتان بـا زمان روایت تفاوت دارد. زمان داستان در قیاس با زمان واقعـی فـرض مـی‌شـود و زمـان روایت یا شبیه زمان، زمانی است که روایت یک واقعه در متن به خود اختصاص می‌دهـد؛ اما خود زمان سه زیرمجموعه دارد: نظم و تداوم و بسامد. نظم: روابط میان توالی مورد نظر رخدادها در داستان و سامان واقعی عرضهٔ آنها در مـتن اسـت (همـان، ۱۹۸۰: ۵۶). هرگونـه انحراف در ترتیب ارائهٔ متن نسبت بـه ترتیـب وقـوع حـوادث در داسـتان، زمـان‌پریشـی (*anachronism*) خوانده می‌شود؛ «زمان‌پریشی، قسمتی از داستان است که زودتر یا دیرتـر از موقعیت طبیعی آن در توالی واقعه آمده است» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۱۱). اما تداوم روابط بین گسـترهٔ زمانی، روی دادن واقعی حوادث و مقدار متن اختصاص‌یافته به ارائهٔ همان حوادث اسـت. در تداوم، این حرف مطرح است که روایت چگونه می‌تواند قسـمتی را حـذف کنـد، بسـط دهد، خلاصه کند، درنگ کوتاهی ایجاد کند...؟ کدام رخدادها یـا کارکردهـای داسـتان را می‌توان گسترش داد یا حذف کرد؟ و بسامد که دفعات روایت یک واقعه در متن نسبت به روی دادن آن در داستان است و اینکه آیا رخداد تکراری هر بار از دیدگاه واحـدی روایـت شده و در هر نوبت چه نقشی دارد؟ که خود به سه نوع تقسیم می‌شود: مفرد (یک بار گفتن واقعه‌ای که یک بار اتفاق افتاده و معمول‌ترین نوع بسامد است) و مکرر (آنچـه یـک بـار اتفـاق افتاده و چندین بار روایت می‌شود) و بازگو (واقعه‌ای که مرتباً و به استمرار اتفاق می‌افتـد و فقـط یک بار روایت می‌شود). ژنت در مبحث حالت یا وجه است که بحث دیدگاه و زاویـهٔ دیـد را مطرح می‌کند.

وجه یا حالت ـ که به طور خلاصه یعنی چه کسی می‌بیند؟ ـ دارای عناصری است:

الف. فاصله: فاصلهٔ روایت با بیان راوی: اینکه راوی به سرعت از نقل رخدادها می‌گذرد تا مخاطب به پیام اصلی حکایت توجه کند و یا بـا توضـیح و تفصـیل، جزئیـات داسـتانی حوادث را بیان می‌کند (کالر: ۱۳۸۵: ۱۲۰). فاصله، عناصری دارد: ۱. گفتـار مسـتقیم: فاصـلهٔ روایت با بیان راوی، بسیار کم و نزدیک به واقع است و راوی بیشـترین دقـت را در بیـان بدون تغییر سخن و نقل قول به کار می‌بنـدد (تـودورف، ۱۳۸۲: ۵۷)؛ ۲. گفتـار غیرمسـتقیم: نوعی از گفتار راوی است که در آن محتوای آنچه گفته‌شده حفظ مـی‌شـود، امـا راوی در

www.SID.ir

Archive of SID

بیان این محتوا از کلام خود بهره می‌برد. ایجاد تغییراتی مثل خلاصه کردن و حذف و تغییرات دستوری در کلامِ مستقیم، از مشخصات گفتار غیرمستقیم است؛ ۳. گفتار غیرمستقیم آزاد: حد فاصل میان نقل قول مستقیم و غیرمستقیم. راوی به روش غیرمستقیم، جملهٔ شخصیت را نقل می‌کند، اما با حفظ سیاق کلام و لحن او.

ب. منظر یا چشم‌انداز: همان دیدگاه است که جایگاه راوی را نسبت به میزان اطلاعاتی که دربارهٔ شخصیت دارد مشخص می‌کند: ۱. دیدگاه برتر: روایت بدون کانون؛ ۲. دیدگاه روبه‌رو یا همسان: روایت با کانون درونی؛ ۳. دیدگاه خارج: روایت با کانون بیرونی (ژنت، ۱۹۸۰: ۱۶۵).

ج. لحن یا آوا (چه کسی سخن می‌گوید؟): روایت برای بیان خود از چه نوع راوی‌ای استفاده می‌کند و پایگاه و وجههٔ نظر این راوی چگونه است (همان: ۲۱۲). به بُعدی از روایت گفته می‌شود که با دو سطح دیگر ـ یعنی زمان و وجه ـ در پیوند است؛ از سویی به نسبت زمان روایت رویدادها با زمان وقوع آنها می‌پردازد و از سوی دیگر به موقعیت راوی و جایگاهی که در نقل روایت دارد (سکولز، ۱۳۸۳: ۲۳۲).

۲ـ۱. بررسی زاویهٔ دید در *خسرو و شیرین* نظامی و *شیرین و خسرو* امیرخسرو بر مبنای الگوی ژنت

۲ـ۱ـ۱. کانون صفر ـ بازنمود ناهمگن

۲ـ۱ـ۱ـ۱. ارتباط کانون صفر ـ بازنمود ناهمگن و فاصله

در هر دو اثر، زاویهٔ دید غالب، نوع اول یعنی کانون صفر ـ بازنمود ناهمگن است و نظامی و امیرخسرو به عنوان دانای کل نامحدود، بارها و در قسمت‌های مختلف داستان، در روایت دخالت می‌کنند و بر آن احاطهٔ کامل دارند. نکتهٔ مهم اینجاست که ژنت بین روایت کانون صفر ـ بازنمود ناهمگنِ هنری و غیرهنری فرق گذاشته و با توضیحات روشنگر، تفاوت‌های آن دو را بیان کرده‌است. بر این اساس می‌توان گفت این نوع روایت، در نظامی هنرمندانه‌تر استفاده شده‌است. ژنت ویژگی‌های کانون صفر ـ بازنمود ناهمگنِ هنری را این‌گونه بیان می‌کند. به عقیدهٔ او

> اثری که بیشتر میزان روایتش را بر این نوع زاویهٔ دید قرار دهد، از جذابیت و تعلیق خود می‌کاهد، لکن برخی نویسندگان در این زمینه موفق‌تر از دیگران عمل می‌کنند.

www.SID.ir

Archive of SID

> اگر نویسنده، این نوع زاویهٔ دید را در انسجام با پیرنگ هر قسمت و دیگر عناصر روایت داستان ـ از جمله شخصیت‌پردازی و لحن ـ قرار دهد، می‌تواند تا حدی از دلزدگی‌ای بکاهد که برای مخاطب، به علت افراط نویسنده در به‌کارگیری این نوع روایت حاصل شده‌است (ژنت، ۱۹۹۳: ۷۵).

با مثال‌هایی که در زیر از دو منظومه می‌آید، بحث فوق ملموس‌تر می‌شود:

در آغاز منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی، روش شخصیت‌پردازی شاعر از خسرو، مستقیم است، یعنی از زبان خود و از زاویهٔ دید کانون صفر ـ بازنمود ناهمگن خسرو را توصیف می‌کند. در همین‌جا نظامی از پیرنگ (*plot*) شخصیت استفاده کرده نه طرح (*sketch*) شخصیت. در واقع فقط پنج بیت نخست این شخصیت‌پردازی، طرح است و باقی پیرنگ. «در طرح فقط شخصیت یا موقعیت یا حوادثی توصیف می‌شوند، بدون اینکه مانند پیرنگ نقشی در تحول شخصیت یا موقعیت داشته باشند» (میرصادقی، ۱۳۸۳: ۱۷۸).

گرامی دُرّی از دریای شاهی — چراغی روشن از نور الهی
گرفته در حریرش دایه چون مشک — چو مروارید تر در پنبهٔ خشک

(نظامی، ۱۳۷۶: ۲۷ و ۲۶)

اما پس از این، پردازش شخصیت خسرو در روند روبه‌جلوی پیرنگ داستان قرار می‌گیرد. بدین ترتیب که خسرو در پنج یا شش‌سالگی وارد زندگی می‌شود و طبق کنجکاوی‌های کودکانه، آزمایش و تجربه (عبرت گرفتن) را آغاز می‌کند. در هفت‌سالگی به کمال زیبایی می‌رسد و برای تعلیم و تربیتش معلم می‌گیرند. در هشت‌سالگی سخنور می‌شود. در نه‌سالگی وارد میدان جنگ می‌شود. در ده‌سالگی جنگجویی بزرگ و در چهارده‌سالگی در علم کمال می‌یابد و در همین سن معلمی دانشمند به نام «بزرگ امید» را به استادی خود فرامی‌خواند که این عوض کردن معلم، نشانهٔ تحول درونی خسرو است:

چو سالش پنج شد در هر شگفتی — تماشا کردی و عبرت گرفتی
چو سال آمد به شش چون سرو می‌رست — رسوم شش‌جهت را بازمی‌جست
چنین تا شد گرامی هفت‌ساله — ز مشک افشاند بر گل‌ها کلاله
چو بر ده‌سالگی افکند بنیاد — سر سی‌سالگان می‌داد بر باد

(همان: ۲۷)

«در تغییر و تحول شخصیت‌ها باید سه اصل رعایت شود: الف. در حد امکانات و توان

www.SID.ir

Archive of SID

شخصیت‌ها باشد؛ ب. به حد کافی معلول اوضاعی باشد که شخص در آن است؛ پ. زمـان کـافی برای این تحولات باشد» (میرصادقی، ۱۳۸۳: ۹۵). در قسمت اول تا شانزده‌سالگی خسرو، تحول شخصیت او از زاویهٔ دید سوم‌شخص (کانون صفر ـ بازنمود نـاهمگن) بـه‌خـوبی شـرح داده می‌شود. شخصیت خسرو در روایت امیرخسرو نیز در ابتـدا، از زاویـهٔ دیـد کـانون صـفر ـ بازنمود ناهمگن وصف می‌شود، اما برخلاف نظامی، امیرخسـرو بـدون بررسـی گذشـته و کودکی و نوجوانی خسرو، ناگاه از شاهی وی شروع می‌کند. داسـتان بلافاصـله بـا مـرگ هرمز و بر تخت نشستن خسرو و وصف مملکت‌داری خوب و عدالت‌محوری خسرو شروع می‌شود:

که چون خورشیدِ هرمز رفت در خـاک　　کشـید اکلیـل خسـرو سـر بـر افـلاک
جهـان را خسـرو از سـر کـار نـو کـرد　　کـــرم را در جهـــان بـــازار نـــو کـــرد
چنـان آراسـت ملـک از دانـش و داد　　که شـهر آسـوده گشـت و کشـور آبـاد

(امیرخسرو دهلوی، ۱۳۶۲: ۲۶۶)

ازآنجاکه خسرو یکی از دو شخصیت اصلی داستان و مهم‌ترین شخصیت آن اسـت، و داستان نیز داستانی طولانی و شخصیت‌محور است، بهتر بود که تحولات مهم زنـدگی او بررسی می‌شد؛ بنابراین، زاویهٔ دید نظامی در شخصیت‌پردازی از خسرو در ابتدای داسـتان قوی‌تر از روایت امیرخسرو است، چراکه نظامی با توصیف دوران کودکی و نوجوانی و پیش از رسیدن به شاهی او، شخصیت را برای خواننده ملموس‌تر و آشناتر ساخته است؛ در اینجا به رابطهٔ «منظر» (کانون روایت) و مورد «فاصله» که از عناصر «وجه» است، پی می‌بـریم. از طرفی، فاصله می‌تواند تلسکوپی (دارای جزئیات کم) یا میکروسـکوپی (دارای جزئیـات ریـز) باشد؛ البته چنانکه ژنت (۱۹۸۰: ۱۶۹) تأکید می‌کند، «انتخاب تلسکوپی یا میکروسکوبی بـودن، دل‌بخواهی نیست و نویسنده باید بداند در کجا، داستانش به او اجازهٔ انتخاب یکی از این دو مورد را می‌دهد».

۲ـ۱ـ۱ـ۲. ارتباط کانون صفر روایت ـ بازنمود ناهمگن و عنصر لحن

یکی دیگر از کارکردهای هنری کانون صفر روایت ـ بازنمود ناهمگن، به نظر ژنت، پیونـد و ارتباط آن با عناصر مختلف وجه (حالت) است. نظامی از این منظر، نسبت به امیرخسـرو بهتر عمل کرده و یکی از امتیازات او در استفاده از کانون صفر روایت ـ بازنمود نـاهمگن،

www.SID.ir

Archive of SID

همین مورد است. مثلاً در منظومهٔ نظامی در قسمت «آمدن شاپور پیش شیرین» پس از اینکه شیرین برای سومین بار تمثال خسرو را می‌بیند، خسرو از زبان شاپور برای شیرین در ۲۲ بیت وصف می‌شود. آنچه در این قسمت جالب توجه است، تناسب لحن (عنصرِ وجه) با موضوع است و اینکه اوصاف خسرو از زبان شاپور و زبان و صُور خیالی که به کار برده، مردانه است و همچنین استعاره‌هایی را در طول و متناسب با مضمون ابیات قبل شاهدیم که باعث انسجام متن شده‌است. در واقع، نظامی در شخصیت‌پردازی، انسجامِ ابیات و توصیفِ متناسب با جنسیتِ شخصیت را رعایت می‌کند و از لحنی متناسب با نوع کانون روایت بهره می‌جوید؛ کاری که امیرخسرو چندان بدان توجه نکرده و بی‌شک یکی از امتیازات اصلی نظامی در پردازش زاویهٔ دید، همین مورد است:

هنوزش گِرد گل نارسته شمشاد — ز سبزه روی او چون سوسن آزاد
هنوزش پرِ یَغلِق در عقاب است — هنوزش برگ نیلوفر در آب است
هنوزش آفتاب از ابر پاک است — ز ماه و آفتاب او را چه باک است؟
بر ادهم زین نهد، رستم‌نهاد است — به می خوردن نشیند کی‌قباد است
چو درجنبد رکاب قطب‌وارش — عنان‌دزدی کند باد از غبارش

(نظامی، ۱۳۷۶: ۴۷)

در سه بیت اول، از سادگی و بدون مو بودن صورت خسرو صحبت شده و نظامی از زبان شاپور (کانون درونی ـ بازنمود همگن) از تصاویر و لحنی متناسب با موضوع که وصف خسرو است استفاده کرده، چنانکه در ابیات فوق از تصویر پر یغلق (تیر پیکان‌دار) ـ که هنوز در وجود عقاب است و از بدنش کنده نشده تا به تیر چسپانده شود و باعث اوج‌گیری تیر شود ـ استفاده شده که تصویری کاملاً مردانه است. در بیت سوم، استعارهٔ ابر از موی خسرو که استعارهٔ غریبی است در امتداد محتوای ابیات فوقش است و استعاره‌ای انسجامی، وگرنه کسی در محور عرضی، «ابر» را استعاره از مو نمی‌گیرد. در ابیات چهارم و پنجم هم توصیفاتی متناسب با جنسیت خسرو داده شده‌است.

یا زمانی که برای نخستین بار در دو منظومه، صحبت از شیرین می‌شود و از زبان شاپور، شیرین به طور غیرمستقیم شخصیت‌پردازی می‌شود، تناسب لحن با کانون صفر روایت ـ بازنمود ناهمگن، که در روایت نظامی وجود دارد، در روایت امیرخسرو دیده

www.SID.ir

Archive of SID

نمی‌شود. در روایت امیرخسرو، شخصیت شیرین از زبان شاپور در سی بیت توصیف غیرمستقیم می‌شود، اما توصیفات، به علت تناسب نداشتن با شخصیت شیرین، غنایی نیست و نبودِ موسیقی غنایی هم بر نامناسب بودن این توصیفات افزوده‌است. در واقع، از این سی بیت، شانزده بیت کاملاً بیان اوصاف مردانه است، یعنی مهارت بسیار در شکار و نیزه انداختن و شمشیر کشیدن و...، اما در روایت نظامی، زن بودن و ظریف و زیبا بودن شیرین فدای جنبهٔ ولی‌عهدی و نظامی او نشده و نظامی در ۳۹ بیتی که از زبان شاپور، شیرین را توصیف کرده، به هیچ وجه از اوصاف مردانه بهره نبرده‌است. در واقع، امیرخسرو در این قسمت دچار تطویل در وصف شده‌است:

کله‌داری‌ست چون شاهان سرافراز — نه بر رسم عروسان مقنع‌انداز
سوار چیره کز رخش سبک‌خیز — فرودآید درآید در تک تیز
خود آموزد هنر ناوک‌زنان را — ریاضت خود نماید توسنان را
به ناوک موی را صد شاخ کرده — به نیزه کوه را سوراخ کرده

(امیرخسرو دهلوی، ۱۳۶۲: ۲۶۸)

حال آنکه نظامی سروده‌است:

پری‌رویی پری‌بگذار ماهی — به زیر مقنعه صاحب‌کلاهی
شب‌افروزی چو مهتاب جوانی — سیه‌چشمی چو آب زندگانی
دو شکر چون عقیق آبداده — دو گیسو چون کمند تاب‌داده

(نظامی، ۱۳۷۶: ۳۵ و ۳۴)

یا در قسمت «شفاعت خسرو پیش مریم از شیرین»، وقتی که خسرو از مریم اجازه می‌خواهد تا شیرین را به شبستان بیاورد، واکنش تند و پیش‌بینی‌شدهٔ مریم را شاهدیم، ولی در اینجا تشبیهات و استعارات و کنایاتی که مریم دربارهٔ خود و به‌ویژه شیرین به کار برده، کاملاً زنانه است:

تو را بی‌رنج حلوایی چنین نرم — برنج سرد را تا کنی گرم؟
اگر حلوای تر شد نام شیرین — فروتر شد کنون از کام زیرین
رطب خور، خار نادیدن تو را سود — که بس شیرین بود حلوای بی‌دود
مرا با جادویی هم‌حقه سازی — که برسازد ز بابِل حقه‌بازی؟

(همان: ۱۱۸)

www.SID.ir

Archive of SID

در صحنهٔ «دیدن خسرو، شیرین را در شکارگاه» نظامی می‌داند که شکارگاه، یگانه صحنه‌ای است که قرار است *خسرو و شیرین* اتفاقی همدیگر را ببینند و بعد از آن با دعوت کردن شیرین از خسرو به حضور در منزل مهین‌بانو، داستان جلو برود؛ بنابراین کانون روایت را به بهترین شکل به کار می‌برد و مانند امیرخسرو با اطناب در توصیف تیراندازی و صیدافکنی آنان، داستان را از جریان نمی‌اندازد:

شکاری چون شکر می‌زد ز هر سو — برآمد گرد شیرین از دگر سو
دو صیدافکن به یک جا بازخوردند — به صید یکدگر پرواز کردند
یکی را سنبل از گل برکشیده — یکی را گرد گل سنبل دمیده
یکی از طوق خود مه را شکسته — یکی بر مه ز غبغب طوق بسته

(نظامی، ۱۳۷۶: ۷۵)

در بیت اول، مشبّه‌به (شکر)، بسیار مناسب و زیباست و رابطه‌ای بین لحن و کانون صفر روایت برقرار کرده‌است. او به‌جای اینکه بگوید مثل پلنگ و شیر، از ترکیبِ «چون شکر» استفاده کرده و این تشبیه، متناسب با فضای غنایی داستان است و تلویحاً به شکار شدن شیرین به دست خسرو هم اشاره دارد. هرچند دو بیت آخر طرح هستند و در پیشبرد پیرنگ جایی ندارند، نظامی با استعارات و تشبیهاتی که خاص غناست، فضای ذهنی شعرش را قوی‌تر ساخته‌است، حال آنکه امیرخسرو چندین بیت را به مهارت شیرین در شکار اختصاص داده:

به صحرا داشت شیرین گشت نخجیر — گهی از غمزه کشت آهو گه از تیر
ز تیرش کز روش در خورد زه بود — پلنگان را به پیشانی گره بود

(امیرخسرو دهلوی، ۱۳۶۲: ۲۷۰)

۲ـ۱ـ۱ـ۳. نقص در کانون صفر روایت ـ بازنمود ناهمگن

از نواقص هر دو روایت در این مورد، اطناب‌های بی‌موردی است که در جای‌جای داستان وجود دارد؛ البته این رویکرد، در روایت امیرخسرو به مراتب بیش از نظامی است و در برخی موارد نظامی مانند امیرخسرو به این ورطه نیفتاده‌است. مثلاً در قسمت «عروسی خسرو و شیرین»، امیرخسرو از زاویهٔ دید کانون صفر روایت ـ بازنمود ناهمگن، در ۲۸ بیت به وصف ظاهر شیرین در شب حجله می‌پردازد و با توصیف ایستا، داستان را از حرکت می‌اندازد:

www.SID.ir

Archive of SID

چـو مـه در جلـوه شـد بـا نازنینـان — بـه خلـوت رفـت ازآن خلـوت‌نشـینان
حریـر آبگـون بـر مـاه بربسـت — بـه گیسـو چشـم بـد را راه بربسـت
نـورد پرنیـان بـر گـل برافکنـد — گشـاد از درجـک زر آهنـین‌بنـد

(امیرخسرو دهلوی، ۱۳۶۲: ۳۷۷)

نظامی نیز در همین قسمت همین رویکرد را دارد، در آنجا کـه شـیرین بـرای نجـات مادرخوانده از دست خسرو مست و بی‌خبر وارد حجله می‌شود، به وصف ظاهر او می‌پردازد که اطنابی ممل و نابه‌جاست و داستان را از حرکت و روند روبه‌جلو می‌اندازد:

چو شـیرین بانـگ مادرخوانـده بشـنید — بـه فریـادش رسـیدن مصـلحت دیـد
بـرون آمـد ز طـرف هفـت‌پـرده — بنـامیزد رخـی هـر هفـت کـرده

(نظامی، ۱۳۷۶: ۲۳۴)

۲ـ۱ـ۲. ترکیب کانون درونی (کنشگر) ـ بازنمود همگن و کانون صفر ـ بازنمود ناهمگن

۲ـ۱ـ۲ـ۱. تغییر کانون صفر ـ بازنمود ناهمگن به کانون درونی ـ بازنمود همگن و برعکس

یکی از تفاوت‌های نظامی و امیرخسرو در به‌کار بردن زاویهٔ دیـد، همـین موضـوع اسـت. نظامی با به‌کارگیری نسبتاً مناسب این نوع کانون روایت، در میان کانون صـفر ـ بـازنمود ناهمگن، در القای حالات روانی و درونی شخصیت‌ها به خواننده و نیز در ایجـاد فضـا یـا لحن مناسب، موفق عمل کرده‌است. مثلاً در منظومهٔ نظامی در قسمت «رفتن خسـرو بـه اسم شکار به جانب قصر شیرین»، خسرو شبانگه در حالت مستی به سـمت قصـر شـیرین می‌رود. نظامی در آغاز این قسمت، ماجرا را بـا کـانون صـفر ـ بـازنمود نـاهمگن شـروع می‌کند، اما پس از چند بیت، برای اینکه اضطراب و دغدغهٔ شیرین را بیشتر و بهتر نشـان دهد، کانون روایت را به کانون درونی ـ بازنمود همگن (گفت‌وگوی درونی شـیرین و حـدیث نفس او) تغییر می‌دهد:

خبـر دادنـد شـیرین را رقیبـان — کـه اینـک خسـرو آمـد بـی‌نقیبـان
چو شیرین دید خسرو را چنـان مسـت — ز پـای افتـاد و شـد یکبـارگی مسـت
کـه گـر نگـذارم اکنـون در وثـاقش — نـدارم طاقـت بـرگ فـراقش
وگـر لختـی ز تنـدی رام گـردم — چـو ویسـه در جهـان بـدنام گـردم
بکوشـم تـا خطـا پوشـیده باشـم — چـو نتـوانم، نـه مـن کوشـیده باشـم

(همان: ۱۷۶)

www.SID.ir

Archive of SID

اما در روایت امیرخسرو، کانون روایت همان کانون صفر ـ بازنمود ناهمگن می‌ماند و تغییری نمی‌کند:

دری بربسته دید و میزبان دور — مه اندر برج عصمت مانده مستور
ز خجلت روی را چون زعفران کرد — که بی روی چنین، خود چون توان کرد؟
زمانی ماند بر در، دیده پرآب — درونش تافته بیرونش بی‌تاب
به خواری بازگشتن خواست در حال — که خواندش نازنین ز آواز خلخال
ملک را کامد آن آوازش در گوش — به جان بی‌خبر بازآمدش هوش

(امیرخسرو دهلوی، ۱۳۶۲: ۳۴۴)

در روایت نظامی و در قسمت «آزردن خسرو از شیرین»، وقتی خسرو و شیرین برای نخستین بار به خلوتی می‌رسند، خسرو، شیرین را به کام راندن و معاشقه تشویق می‌کند و شیرین در پاسخ به تقاضای خسرو، ابتدا به احترام خسرو جوابی فرعی و غیرصریح می‌دهد.

اما تفاوت زاویهٔ دید نظامی با امیرخسرو در این قسمت، جالب توجه است. در روایت امیرخسرو، شیرین به صراحت می‌گوید که میل به کام راندن دارد، اما از آبرویش می‌ترسد و این قسمت با همین نوع زاویهٔ دید (کانون درونی ـ بازنمود همگن) ختم می‌یابد، لکن نظامی با چرخش زاویهٔ دید از کانون درونی ـ بازنمود همگن به کانون صفر ـ بازنمود ناهمگن، میل درونی شیرین را نمایش می‌دهد و حالت کشمکش درونی شیرین را همچنان باقی می‌گذارد:

شکرپاسخ به لطف آوازدادش — جوابی چون تبرزد بازدادش
خر خود را چنان چابک نبینم — که با تازی‌سواران برنشینم
اگر نازی کنم مقصود آن است — که در گرمی شکر خوردن زیان است
چو زین گرمی برآساییم یک‌چند — کرا شکر مبارک، شاه را قند
وزان پس بر عقیق الماس می‌داشت — زمرد را به افعی پاس می‌داشت
سرش گر سرکشی را رهنمون بود — تقاضای دلش یا رب که چون بود
شده از سرخ‌رویی تیز چون خار — بسا خارا که آرد سرخ‌گل بار
نمک در خنده کاین لب را مکن ریش — به هر لفظ مکن در صد بکن بیش
قصب بر رخ که گر نوشم نهان است — بناگوشم به خرده در میان است
چو خسرو را به خواهش گرم‌دل یافت — مروت را در آن بازی خجل یافت

www.SID.ir

Archive of SID

نمـود انـدر هزیمـت شـاه را پشـت　　بـه گـوگرد سـفید آتـش همـی‌کشـت

(نظامی، ۱۳۷۶: ۹۰)

یکی از امتیازات روایت نظامی بر روایت امیرخسرو، این اسـت کـه او در کـانون روایـت درونی ـ بازنمود همگن از نوع تک‌گویی درونی، بارها به بیان و توصیف جنبه‌های تـازه‌ای از خصایص شخصیت‌های اصلی منظومه خود به‌ویژه شخصیت خسرو می‌پـردازد و ایـن‌گونـه پویایی و تحـرک بـه شخصـیت‌پـردازی مـی‌بخشـد و در کـنش و دیـالوگ شخصـیت‌هـا، شخصیت‌پردازی می‌کند؛ برای نمونه، پس از اینکه خسرو تاج و تختِ ازدست‌رفته را از بهرام گور پس می‌گیرد و او را شکست می‌دهد و دوباره بر تخت مـی‌نشـیند، پنجـاه بیـت کـانون روایت درونی ـ بازنمود همگن از نوع تک‌گویی درونی خسرو را شاهدیم کـه بـین عشـق و شاهی مردد است و آخر سر هم جانب شاهی و غرور سلطنت را مـی‌گیـرد. نظـامی در ایـن تک‌گویی درونی، زیبا و غیرمستقیم، به شخصیت‌پردازی خسرو می‌پردازد و تفکر او را دربارهٔ عشق نشان می‌دهد. نظامی پیش از این هیچ کجا از زبان خود به بیان ایـن اخـلاق خـاص خسرو نپرداخته و در این قسمت با «سالیلوکویی» خسرو، پرده از این ماجرا برمی‌دارد:

اگرچـــه پادشـــاهی بـــود و گـــنجش　　ز بـــی‌یـــاری پیـــاپی بـــود رنجـــش
نمـی‌گـویم طـرب حاصـل نمـی‌کـرد　　طرب مـی‌کـرد لیـک از دل نمـی‌کـرد
گهی گفتی به دل کای دل چـه خـواهی　　ازیـــن دو عاشـــقی یـــا پادشـــاهی؟
که عشق و مملکت ناید بـه‌هـم راسـت　　ازین هر دو یکی مـی‌بایـدت خواسـت
کجـــا شـــیرین و آن شـــیرین‌زبـــانی　　بـــه شـــیرینی چـــو آب زنـــدگانی
نخواهـد دل کـه تـاج و تخـت گیـرم　　نمی‌خـواهم کـه بـا دل سـخت گیـرم
دگـر ره بانـگ بـر خـود زد بـه تنـدی　　کـه بـا دولـت نشـاید کـرد کنـدی
چـو دولـت هسـت، بخـت آرام گیـرد　　بـه دولـت بـا تـو جانـان جـام گیـرد

(نظامی، ۱۳۷۶: ۱۰۲ـ۱۰۴)

حتی ناتوانی خسرو در ادارهٔ مملکت، در این گفت‌وگوی درونی مشخص می‌شود:

غـم یـک تـن مـرا خـود نـاتوان کـرد　　غم چندین تن اکنون چون توان خورد؟
مـرا بایـد کـه صـد غمخـوار باشـد　　چو من صد غـم خـورم، دشـوار باشـد

(همان: ۱۰۳)

بی‌شک زیباترین و تکان‌دهنده‌ترین تک‌گویی داستان، مربوط بـه کشـمکش عـاطفی

www.SID.ir

Archive of SID

خسرو با خود است، زمانی که جگرش را شیرویه دریده و در حال مرگ است. خسرو که بسیار تشنه است، قصد دارد شیرین را که در کنار او خوابیده بیدار کند تا به او آب بدهد، اما دلش نمی‌آید:

به دل گفتا که شیرین را ز خوش‌خواب — کنم بیدار و خواهم شربتی آب
دگر ره گفت با خاطر، نهفته — که هست این مهربان شب‌ها نخفته
چو بیند بر من این خواری و زاری — نخسبد دیگر از فریاد و زاری
همان به کاین سخن ناگفته باشد — چو من مرده شوم او خفته باشد

(نظامی، ۱۳۷۶: ۲۵۲)

در واقع، خواننده دچار غافل‌گیری و تعجب می‌شود و از خسرو احساسات عاشقانه‌ای می‌بیند که پیش از این ندیده، به‌طوری‌که تا حدی در عشق متعالی شده که تحمّل کوچک‌ترین رنجی را برای معشوق ندارد. نظامی بسیاری از اخلاق‌ها و عادت‌های خسرو را در گفت‌وگوها تبیین کرده که بی‌شک از توانایی‌های نظامی در شخصیت‌پردازی غیرمستقیم است و بدین‌گونه ازآنجاکه این توصیف‌ها در متن داستان قرار گرفته‌اند، حالت ایستایی آنها از بین می‌رود، چراکه «توصیف شخصیت‌ها در قالبی پرحرکت از وقوع افتی که توصیف یک حالت به دلیل ویژگی ثابت و ایستایش به متن تحمیل می‌کند، جلوگیری می‌کند. در این حالت، شخصیت، توصیف شده، اما همچنان متحرک می‌ماند» (اسکات کارد، ۱۳۸۷: ۶۲).

حتی اخلاق فرافکنی خسرو، در گفت‌وگوها به خواننده نشان داده می‌شود. در دومین ارتباط خسرو و شیرین که نخستین گفت‌وگوی مفصل آنهاست، خسرو بارها از شیرین تقاضای هم‌بستری می‌کند، ولی با مخالفت‌های شیرین روبه‌رو می‌شود. خسرو در انتهای این گفت‌وگوی مفصل، پس از ناامید شدن از رسیدن به خواسته‌اش، ازدست‌دادن تاج و تخت خود را به گردن شیرین می‌اندازد. خسرو می‌داند شیرین مقصر نیست، اما چون جوابی برای حرف‌های تند و به‌حق او ندارد، این‌گونه فرافکنی می‌کند:

مرا عشق تو از افسر برآورد — بسا تن را که عشق از سر برآورد
من اول بس همایون‌بخت بودم — که هم با تاج و هم با بخت بودم
به گِرد عالم آواره‌م تو کردی — چنین بی‌روز و بیچاره‌م تو کردی

(نظامی، ۱۳۷۶: ۹۷)

www.SID.ir

Archive of SID

۲ـ۱ـ۲ـ۲. نقص در کانون درونی ـ بازنمود همگن

در هر دو روایت، در موارد متعددی، شاهد نقص در کانون درونی روایت ـ بازنمود همگن هستیم که باعث ضعف پیرنگ هم شده‌است. مثلاً در روایت نظامی و در قسمت «آگهی خسرو از مرگ بهرام چوبین»، پس از اینکه قاصد خبر مرگ بهرام را برای خسرو می‌آورد، خسرو خطاب به اهل دربارش، دربارهٔ بی‌وفایی دنیا و عاقبت نوع بشر، ۵۷ بیت سخن می‌راند، لیکن به خوبی مشخص است که این سخنان نه از زبان خسرو، بلکه از زبان نظامی است، و بازهم زاویهٔ دید نظامی و کانون صفر روایت ـ بازنمود ناهمگن غلبه دارد؛ زیرا مخاطب با این زاویهٔ دید آشناست و در جاهای دیگر خمسه‌ی او و حتی همین منظومه هم، از ای‌گونه سخنان، از زبان خودش آورده‌است (نک. همان: ۱۱۳ و ۱۱۴).

شهنشاه از دل سنگین ایام — مثل زد بر تن چوبین بهرام
نه این بهرام اگر بهرام گور است — سرانجام از جهانش بهره گور است؟!
کجا آن شیر کز شمشیرگیری — ز مستی کرد با ما شیرگیری

(همان: ۱۱۵)

۳. نتیجه

چنانکه در خلال این مقاله ملاحظه شد، با به‌کارگیری الگوی کامل و دقیق ژرار ژنت، زاویهٔ دید دو منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی و *شیرین و خسرو* امیرخسرو را بررسی کردیم. در این دو منظومه، کانون روایت غالب، نوع کانون صفر ـ بازنمود ناهمگن است، اما با استناد به آرای ژرار ژنت و ارتباط این نوع کانون روایت با عنصر لحن و فاصله، مشخص شد که نحوهٔ استفادهٔ نظامی از این کانون روایت، بهتر و قوی‌تر از امیرخسرو بوده‌است. همچنین دربارهٔ ترکیب کانون روایت درونی ـ بازنمود همگن با کانون روایت صفر ـ بازنمود ناهمگن، بازهم کفهٔ ترازو به سمت نظامی متمایل است. از مزیت‌های روایت نظامی در این مورد، ترکیب مناسب این دو کانون روایت برای القای حالات درونی و روانی شخصیت‌های داستانش به خواننده است.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران، مرکز.

اسکات کارد، اورسون (۱۳۸۷)، *شخصیت‌پردازی و زاویهٔ دید در داستان*، ترجمهٔ پریسا خسروی سامانی،

www.SID.ir

Archive of SID

اهواز، رسش.
برتنس، هانس (۱۳۸۳)، *مبانی نظریهٔ ادبی*، محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، ماهی.
بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۸)، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، تهران، فراز.
تودورف، تزوتان (۱۳۸۲)، *بوطیقای ساختارگرا*، محمد نبوی، تهران، آگه.
جی تولان، مایکل (۱۳۸۳)، *درآمدی نقادانه ـ زبان‌شناختی بر روایت*، ابوالفضل حری، تهران، بنیاد سینمای فارابی.
حسن‌پور آلاشتی، حسین و رضا ستاری (۱۳۹۰)، «مهارت‌های ویژه و سبک خاص مولوی در زاویهٔ دید در حکایت عاشق شدن پادشاهی بر کنیزک بنابر نظریهٔ ژرار ژنت» در *بهار ادب*، شمارهٔ ۱، ص ۳۷۴ـ۳۵۳.
دهلوی، امیرخسرو (۱۳۶۲)، *خمسهٔ امیرخسرو دهلوی*، تصحیح امیراحمد اشرفی، تهران، شقایق.
سکولز، رابرت (۱۳۸۳)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، فرزانه طاهری، تهران، آگه.
طاهری، قدرت‌الله و لیلا سادات (۱۳۸۸)، «نقد روایت‌شناسانهٔ مجموعهٔ *ساعت ۵ برای مردن دیر است* براساس نظریهٔ ژرار ژنت» در *ادب‌پژوهی*، شمارهٔ ۷ و ۸، ص ۲۷ـ۴۹.
علی‌زاده، ناصر و سونا سلیمانیان (۱۳۹۱)، «کانون روایت در *الهی‌نامه‌ی* عطار براساس نظریهٔ ژرار ژنت» در *گوهر گویا*، سال ۶، شمارهٔ ۲، ص ۱۱۳ـ۱۴۰.
کالر، جاناتان (۱۳۸۵)، *نظریهٔ ادبی (معرفی بسیار مختصر)*، فرزانه طاهری، تهران، مرکز.
میرصادقی، جمال (۱۳۸۳)، *داستان و ادبیات*، تهران، آیهٔ مهر.
نظامی گنجوی، ابومحمد الیاس بن یوسف (۱۳۷۶)، *خسرو و شیرین*، تصحیح و تعلیقات دکتر برات زنجانی، تهران، دانشگاه تهران.
والاس، مارتین (۱۳۸۲)، *نظریه‌های روایت*، محمد شهبا، تهران، هرمس.
Genette, Gerard (1980), Narrative discourse (an essay in method), translated by: Jane E. Lewin, New York, Cornell university press, p 66-89.
_____ (1993), Fiction and diction, translated by Catherine porter, New York, Cornell university press.
_____ (1997), Thresholds of interpretation, translated by: Jane E. Lewin, England, Cambridge university press.

www.SID.ir