بررسی تطبیقی کانون روایت در شاهنامه فردوسی و مثنوی مولانا

(با تأکید بر داستان رستم و اسفندیار و داستان دقوقی)

دکتر فاطمه غفوری*

چکیده

کانون روایت در تحلیل توانمندی‌ها و شگردهایی که داستان‌پرداز برای شکل‌دادن به حکایت‌های خویش از آنها بهره گرفته، اهمیت فراوان دارد تاجایی که هرگونه ایجاد تغییر در کانون روایت، سبب ایجاد تمایز و تغییر در جریان اصلی داستان و حتی موضوع آن می‌شود. به علاوه ما هیچ‌گاه در داستان با رخدادهای خام سروکار نداریم بلکه با رخدادهایی روبه رو می‌شویم که به شیوه‌ای خاص بازنمایی شده و از کانون ویژه‌ای به آنها نگریسته شده است.

گوناگونی کانون‌های دید و شکل‌های مختلف ارتباط راوی با کانون ساز و زاویه دید در شاهنامه و مثنوی چنان جذاب و آگاهانه صورت گرفته است که تحلیل آن می‌تواند گوشه‌هایی از نبوغ فردوسی و مولانا را در آفریدن آثاری فرازمانی و فرامکانی به نمایش بگذارد.

این مقاله که به شیوه سندکاوی بررسی و تطبیق میان دو اثر بزرگ نگاشته شده است سعی دارد گونه‌های مختلف کانون روایت را در شاهنامه با تکیه بر داستان رستم و اسفندیار و در مثنوی با تکیه بر داستان «دقوقی» بررسی کند و به مقایسه این دو داستان از دیدگاه کانون روایت بپردازد.

واژه‌های کلیدی

شاهنامه، مثنوی، کانون روایت، داستان‌پردازی فردوسی و مولانا، داستان رستم و اسفندیار، داستان دقوقی

مقدمه

* عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد انار.

Archive of SID

www.SID.ir

در دنیای امروز «روایت» صرفاً یک ابزار ادبی به شمار نمی‌آید، بلکه شیوه‌ای برای فهم و استدلال امور زندگی و جهان است و چون ابزاری در شاخه‌های مختلف علوم کاربرد دارد.

«روایت در اسطوره، قصّه، تراژدی، کمدی، حماسه، تاریخ، نقاشی، خبر و مکالمه... حضور دارد. حضور روایت هم‌چون زندگی، بین‌المللی، فراتاریخی و ورافرهنگی است»[۱]

به همین دلیل در دهه‌های اخیر به روایت و انواع کارکردها و کاربردهای آن توجه جدّی مبذول شده و درباره آن در جوامع و محافل ادبی، مباحث تازه، و دقیقی مطرح گردیده است؛ مباحثی هم‌چون، جریان سیال ذهن، شیوه‌های روایت‌گری، شالوده‌شکنی، هنجارگریزی و از جدیدترین آنها بحث زمان در روایت است که با ظهور آثاری از نویسندگان بزرگی چون جیمز جویس، مارسل پروست، ویرجینیا ولف، توماس مان و... وارد مرحله جدیدی از بررسی‌های هنری و ادبی شده است. این در حالی است که ادبیات داستانی کهن پارسی با داشتن روایات منظومی هم‌چون آثار فردوسی، عطار، سنایی، نظامی، مولوی، جامی و دیگران که توانایی‌های ادبی ـ روایی داستان‌های آنها سرشار از جلوه‌های گوناگون کاربرد روایت است از نظر به کار بردن شگردهای کشف شده جدید در آثار کهن، از سابقه و فضل تقدم در خور اعتنایی برخوردار است به گونه‌ای که غالب روایات مندرج در این آثار نه تنها در عصر خود که حتی بعضاً مانند داستان‌های شاهنامه و مثنوی در عصر حاضر هم کم نظیرند.

شاهنامه فردوسی و مثنوی مولوی از نظر شگردهای داستان‌پردازی از اهمیت فراوانی برخوردار هستند. در هم تنیدگی بخش‌های داستانی و غیر داستانی به این کتاب‌ها شکلی خاص بخشیده است و حضور راوی در هر دو بخش انکارناپذیر است. اوست که عامل پیوند بخش‌های مختلف، تجسم بخشنده اندیشه‌های شاعران، جهت‌دهنده به خواننده جهت فهم روایت و داستان با انتخاب کانون‌های مختلف روایت و باعث حفظ زمان‌بندی داستانی و رابطه منطقی میان پاره‌های گوناگون حوادث است و می‌توان گفت هیچ روایتی، بدون راوی شکل نمی‌گیرد. با این حال، میزان و مراتب حضور راوی و شکل‌های گوناگون دخالت او در روند داستان‌ها بسیار متفاوت است. استفاده از کانون‌های مختلف روایت این امکان را در اختیار او

۱ـ آرتور آسابرگر. **روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره**. ترجمه محمدرضا لیراوی، تهران: سروش، ۱۳۸۰.

Archive of SID

www.SID.ir

قرار داده که بتواند درباره چگونگی حضور خویش در داستان تصمیم‌گیری کند، حجم اطلاعاتی را که می‌خواهد در اختیار خوانندگان خود قرار دهد، تعیین نماید انگیزه‌های شخصیّت‌های داستانی را آشکار یا نهان سازد، در دنیای متن ظاهر شده یا خود را پنهان کند و با تغییر مداوم کانون‌های روایت، موجبات تحرک و پویایی داستان را فراهم سازد.

علاوه بر این، گونه‌گونی کانون موجبات حقیقت‌نمایی، زیبایی و در نتیجه لذت‌بخشی روایت را فراهم می‌سازد و ضمن محو کردن یکنواختی کسل‌کننده روایت محض، سبب می‌شود خواننده در خواندن متن احساس کند که برای انتخاب و فهم، آزادی کامل دارد و به هیچ نحو اسیر هدایت نویسنده نیست.

کانون روایت یکی از ابزارهای توانمند و کارگشای نویسنده است که به‌وسیله آن بین روایت، زاویه دید، راوی و خواننده، ارتباط ایجاد می‌کند.

بدون شک نبوغ الهام‌گونه فردوسی و مولوی و هنرمندی ذاتی آنها، ایشان را به سوی شناخت ناخودآگاه کانون روایت و نقش و اهمیت آن راهنمایی نموده است.

در این مقاله، ویژگی‌ها و شکل‌های کانون روایت در شاهنامه با تکیه بر داستان «رستم و اسفندیار» و مثنوی با تکیه بر داستان دقوقی مورد بررسی قرار می‌گیرد و کوشش می‌شود با تحلیل نقش و جایگاه عنصر زمان در این داستان‌ها، از زاویه‌ای جدید به این آثار گرانمایه نظر بیفکنیم و از بین آرای افرادی هم‌چون توماشفسکی، هارولد واینریش، امیل بنونیست، پل ریکور که هر یک درباره زمان‌مندی پیرنگ نظریه‌هایی را ارایه کرده‌اند بر اساس نظریه ژنت که به نظر می‌رسد از بقیه کامل‌تر و دقیق‌تر است به نقد و بررسی این داستان‌ها پرداخته شده و بیان شود که شاعران داستان‌پرداز در پردازش این داستان‌ها چگونه از عنصر زمان بهره گرفته و کاربردهای مختلف زمانی در روایت‌ها، چه ارتباط معناداری با محتوای آن آثار دارد؟

تعاریف و کلیات

Archive of SID

www.SID.ir

کانون روایت که از آن با نام‌های منظر[۱] نقطه کانونی[۲] نظرگاه[۳] و دیدگاه[٤] یاد کرده‌اند، عبارت است از شیوه نگرش یا کانون‌روایی و نقطه دیدی است که راوی برای روایت داستان خود در آن قرار می‌گیرد.[٥]

«کانون روایت یا دیدگاه مهمترین عنصر وحدت‌بخش و سازنده داستان است زیرا اولاً نسبت نویسنده را با جهان داستانش معین می‌کند و به او امکان می‌دهد مصالح تکه‌تکه داستانش را شکل دهد و وحدت بخشد، ثانیاً درک و فهم خواننده را از داستان هدایت می‌کند و ثالثاً مبنای اصلی نقد داستان و سنجش نظام ارزش‌های اخلاقی آن است»[٦]

انتخاب کانون برای روایت امری ناگزیر است. گاه می‌توان راوی را از داستان حذف کرد؛ داستان‌هایی که به‌طور کامل به شیوه گفتگو نقل می‌شوند، اما تصور داستانی که بدون کانون روایت باشد، غیرممکن است.

«ارتباط راوی با کانون غیرقابل انکار است. هر روایت شامل طیف گسترده‌ای از فنون روایتی است. شناخت شکل‌های مختلف روابط راوی و کانون ساز برای تحلیل اسلوب روایت و به دنبال آن ارزش‌گذاری برای شخصیّت‌ها و جایگاه‌های معرفت و قدرت‌های گوناگون وابسته به آنها در یک متن اهمیت فراوان دارد»[۷]

«برای تشخیص کانون روایت، تفکیک سه مفهوم نویسنده، راوی و روایت از یک‌دیگر ضروری است. ژنت با جدا کردن «حالت» (چه کسی سخن می‌گوید) و «وجه» (چه کسی می‌بیند) گام مهمی در تشخیص کانون برداشته است و با طرح و بررسی مسأله کانون روایت به تشخیص چهار دسته متمایز از جایگاه راوی در داستان توفیق یافته است: دسته نخست،

۱ـ احمد اخوت. **دستور زبان داستان**. اصفهان: نشر فردا، ۱۳۷۱، ص ۹۵.

۲ـ جاناتان کالر. **نظریه ادبی**. ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲، ص ۱۲۰.

۳ـ رابرت اسکولز. **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: انتشارات آگه، ۱۳۷۹، ص ۲۸.

٤ـ آرتور آسابرگر. همان، ص ۸۱.

٥ـ رولان بورنوف. رئال اوئله. **جهان رمان**. ترجمه نازیلا خلخالی، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۸، ص ۹۵.

٦ـ ناصر ایرانی. **هنر رمان**. ص ۳۷۲.

۷ـ راجر وبستر. **درآمدی بر پژوهش نظریه ادبی**. ترجمه مجتبی ویسی، تهران: انتشارات سپیده سحر، ۱۳۸۰، ص ۸٦.

Archive of SID

www.SID.ir

داستان‌هایی است که راوی در آنها به عنوان راوی و به عنوان شخصیت حضور ندارد. دسته دوم، داستان‌هایی است که راوی در آنها به عنوان راوی حضور ندارد، اما به عنوان شخصیت حضور دارد. دسته سوم، داستان‌هایی است که در آنها راوی به عنوان راوی حضور دارد، اما به عنوان شخصیت حضور ندارد. دسته چهارم، داستان‌هایی است که راوی در آنها هم به عنوان راوی حضور دارد و هم به عنوان شخصیت».[۱] «راوی و کانون ساز در فرآیند داستان و روایت‌گری عناصری جدا از هم به حساب می‌آیند. در روایت اول شخص معمولاً راوی و کانون ساز کلی هستند، اما در روایت سوم شخص امکان این که راوی کسی باشد و کانون ساز کس دیگری، وجود دارد».[۲] معمولاً نویسنده برای انتخاب کانون روایت کاملا آزاد نیست؛ ساختار داستان او را به سوی انتخاب کانون سوق می‌دهد. با این حال، کمتر داستانی را می‌توان یافت که از ابتدا تا انتها به یک کانون روایت وفادار مانده باشد. نویسندگان موفق به دلایل گوناگون و با شگردهای مختلف، گذر از یک کانون به کانون دیگر را در یک داستان تجربه می‌کنند و امکانات متعدد کانون روایت را به نمایش می‌گذارند.

کانون‌سازی روایت در شاهنامه و مثنوی

کانون‌سازی روایت در شاهنامه و مثنوی به شیوه چندگانه و ترکیبی است؛ به این معنا که نقش کانون‌سازی به صورت مداوم میان راوی و شخصیّت‌های مختلف جابه‌جا می‌شود. در بسیاری از مواقع به رغم این که داستان از زبان یک راوی روایت می‌شود با صداها یا کانون سازهای متعددی، که در روح و روان راوی جاری است روبه‌رو می‌شویم. به طورکلی می‌توان گفت که روایت‌های شاهنامه و مثنوی از نظر کانون نامنظم هستند؛ زیرا داستان‌های آنها فاقد وحدت آشکار و به زبان ساده‌تر فاقد روایت شخصی‌اند. فردوسی و مولانا پیوسته براساس منطقی ویژه از کانون و دیدگاهی به کانون و دیدگاهی دیگر می‌روند.

به علاوه بخش‌های داستانی و بخش‌های روایی و گزارشی شاهنامه و مثنوی از نظر کانون متفاوت هستند و ویژگی جریان سیال ذهن و رفتن از شاخه‌ای به شاخه‌ای دیگر، تأثیر

۱ـ بابک احمدی. **ساختار و تأویل متن**. تهران: نشر مرکز، چاپ سوم، ۱۳۷۵، ص ۳۱۶.

۲ـ راجر وبستر. همان، ص ۸۷.

Archive of SID

www.SID.ir

بسزا بر کانون‌سازی آنها گذاشته است. در بسیاری از بخش‌های شاهنامه و مثنوی عامل کانون همان راوی است. ورای این شیوه، می‌توان کاربرد کانون متغیّر و سیّال را در این آثار شاهد بود. در بسیاری از داستان‌ها، چند راوی متفاوت با کانون‌های روایتی مختلف وجود دارند و صداهای روایی گوناگون یا در یک سطح و در کنار هم قرار می‌گیرند یا این که در یک ساختار پایگانه درون‌گیری می‌کنند.

« هم‌کناری صداها را می‌توان در نوبت‌گیری مکالمه مشاهده کرد. درونه‌گیری هنگامی واقع می‌شود که راوی اول شخص، سخن راوی دوم را نقل می‌کند. درونه‌گیری روایی متن را به صورت مجموعه‌ای از سطوح مجزا سازمان می‌دهد»[1] گذشته از این، درونه‌گیری روایت با ویژگی اصلی داستان‌های شاهنامه و مثنوی که عبارت است از آوردن داستان در داستان پیوند دارد. دخالت‌های شاعران به عنوان راوی یا نویسنده در متن داستان و شرح و توضیح برخی از نکته‌های موجود در متن داستان و یا بیان اندیشه‌های اخلاقی و عرفانی و... و یا نتیجه‌گیری‌هایی خاص از وقایع نیز به نوبه خود در تغییر کانون روایت دخیل هستند.

از نظر ساختار عمومی، داستان‌های شاهنامه و مثنوی با بیان ماجرا از کانون دید نویسنده راوی که خود دانای مطلق است، آغاز می‌شوند. پس از گفتگوی آغازین و شروع داستان، راوی رشته بیان ماجراها را به دست شخصیّت‌ها می‌دهد و از کانون دید آنها داستان را بازگو می‌کند، اما دست شخصیّت‌ها و قهرمانان داستانی خود را برای همیشه باز نمی‌گذارد بلکه به بهانه‌های مختلف و با ظرافتی ستودنی، خود وارد داستان می‌شود. گاه شخصیّت‌ها را در موقعیّت‌هایی قرار می‌دهد که با تک‌گویی‌های درونی یا بیرونی خود، داستان‌ها را به شکل‌های گوناگون جریان سیّال ذهن می‌کشانند.

کانون‌سازی روایت در شاهنامه و مثنوی را می‌توان از دو چشم‌انداز اصلی که هر یک دارای ریزه‌کاری‌های خاص خود هستند بررسی کرد. این دو چشم‌انداز عبارتند از:

الف) ارتباط کانون با موضوع روایت

ب) ارتباط کانون با راوی

۱ـ ایرناریما مکاریک. **دانشنامه نظریه ادبی معاصر**. ترجمه مهاجر و محمد نبوی. تهران: انتشارات آگه، ۱۳۸٤، ص۱۳٤.

Archive of SID

www.SID.ir

کانون روایت در داستان رستم و اسفندیار در شاهنامه و داستان دقوقی در مثنوی

در این گفتار به علت محدودیت حجم مقاله و پیچیدگی و تنوع کانون‌سازی در شاهنامه و مثنوی، توجه خود را به داستان «رستم واسفندیار» از شاهنامه و داستان « دقوقی و کراماتش» از مثنوی معطوف می‌کنیم؛ گر چه به مناسبت از مثال‌هایی دیگر هم از شاهنامه و مثنوی بهره خواهیم برد.

داستان رستم و اسفندیار در جلد چهارم شاهنامه چاپ ژول مول آمده است و حدود هزار و هفتصد و نود و نه بیت از شاهنامه را به خود اختصاص داده است.

داستان دقوقی در دفتر سوم مثنوی آمده و با احتساب داستان‌های اپیزودیکی که در دل آن جای گرفته است، تعداد ۳۸۱ بیت را به خود اختصاص داده است.

ویژگی‌های کانون‌سازی روایت در این داستان‌ها به قرار زیر است:

الف) ارتباط کانون با موضوع روایت

همان‌گونه که پیش از این گذشت، موضوع روایت در چگونگی شکل‌گیری کانون، نقش اساسی دارد. از این چشم‌انداز در این دو داستان، کانون روایت دارای ویژگی‌های زیر است:

۱ـ زمان و کانون روایت

انتخاب زمان کانونی کردن در تأثیر روایت بسیار مهم است، در این جا امکان چند حالت وجود دارد:

«بدین معنا که روایت ممکن است، رخدادها را در زمانی که واقع شده‌اند، کمی بعد از آن یا مدت‌ها طولانی بعد از آن کانونی کند. ممکن است متمرکز بر نقطه کانونی در زمان رخداد یا بر نگاه بعید کانون به گذشته باشد و نیز ممکن است تلفیقی از دو حالت یاد شده باشد.»[۱]

۱ـ جاناتان کالر. همان، ص ۱۲۰.

Archive of SID

www.SID.ir

انتخاب زمان به عنوان نقطه کانون‌ساز به زمان‌مندی روایت می‌انجامد و به محض فاصله گرفتن از زمان گاهنامه‌ای « با در هم شدن زمان‌های گذشته و حال، اساس روایت دگرگون می‌شود.»[۱]

مسیر گردش داستان از زمان تقویمی به زمان روایی سه مبحث عمده را در بر می‌گیرد که عبارتند از: نظم، تداوم و بسامد. از نظر نظم و سامان زمان روایت به شکل، آینده‌نگر، گذشته نگر، همزمانی و زمان روایت درونی (روانی) است.

در زیر تنها به ذکر برخی از گونه‌های زمان‌مندی روایت در شاهنامه و مثنوی اشاره می‌شود:

الف) پیشواز زمانی(آینده‌نگر): در این حالت، ترتیب روایت از ترتیب زمانی تقویمی رخداد جلوتر است؛ به عنوان نمونه در داستان «کر و همسایه بیمار او» (دفتر اول مثنوی، ب، ۳۳٦ به بعد) با این حالت روبه‌رو هستیم.

در داستان رستم و اسفندیار پرسش گشتاسپ درباره مرگ اسفندیار و آینده او، از وزیرش جاماسپ و پاسخ جاماسپ به گشتاسپ (ج٤/۱۲۷۳) و پس از آن گشتاسپ خطاب به اسفندیار (ج٤/۱۲۷٦) (ج٤/۱۲۷۷)، (ج٤/۱۲۸۸-۸۹)، (ج٤/۱۲۹۱)، (ج٤/۱۲۹۲)، (ج٤/۱۳۰۳)، (ج٤/۱۳۰۵)، (ج٤/۱۳۰۷)، (ج٤/۱۳۰۸)، (ج٤/۱۳۰۹)، (ج٤/۱۳۱۰)، (ج٤/۱۳۱۱)، (ج٤/۱۳۱۲)، (ج٤/۱۳۱۸).

ب)گذشته‌نگر(برگشت زمانی): در داستان رستم واسفندیار وقتی که اسفندیار از گشتاسپ خواستار شاهی می‌شود، از رنج‌های گذشته خود یاد می‌کند (ج٤/۱۲۷٤-۷۵)

گشتاسپ سخنان اسفندیار را تأیید می‌کند و در باره گذشته او چیزهایی می‌گوید و سپس از او می‌خواهد برای رزم با رستم و بستن دست‌های او عازم سیستان شود. اسفندیار در پاسخ به پدرش، گشتاسپ، گذشته رستم و پهلوانی‌هایی او را برایش بازگو می‌کند و گشتاسپ نیز در تأیید گفته‌های او، سخنانی را بر زبان می‌راند. هنگام حرکت اسفندیار به سوی سیستان، مادرش او را پند می‌دهد و از پهلوانی‌های گذشته رستم سخن می‌گوید. اسفندیار هنگامی که بهمن را برای فرستادن پیغام خود نزد رستم می‌فرستد از گذشته رستم سخن می‌گوید، یا هنگامی که

۱ـ بابک احمدی. همان، ص ۱٦۸.

Archive of SID

www.SID.ir

رستم از این‌که اسفندیار او را به مهمانی نخوانده نزد او گله می‌کند از پهلوانی‌هایی گذشته خود سخن می‌گوید. هنگامی که اسفندیار نژاد رستم را نکوهش می‌کند و به سپیدی موهای زال و مرغ پروردگی او اشاره می‌کند و رستم نزد او نژاد خود را می‌ستاید و گذشته خود را بازگو می‌کند و نیز هنگامی که اسفندیار از پهلوانی‌های خود در روئین‌دژ و گنبدان‌دژ و ترویج دین زرتشتی توسط خود سخن می‌گوید و... همه نمونه‌هایی از زمان گذشته‌نگر می‌باشد.

نمونه از مثنوی:

گفت پیغمبر زمانی زید را کَیفَ اَصَبحت ای صحابی با وفا...

(دفتر اول، ب ۳۵۰۰ به بعد)

ج) همزمانی: در این حالت زمان روایت با ترتیب زمانی رخدادها همزمان می‌شود و داستان‌پرداز وقایع را در همان حالت که به وقوع می‌پیوندند، بازگو می‌کند. بخش‌های نمایشی که با گفتگو همراه است، دارای این کانون روایت است. به عنوان نمونه، می‌توان به داستان نحوی و کشتیبان (دفتر اول، ب ۲۸۳۵ به بعد) اشاره کرد.

د) زمان روانی یا درونی: زمانی است که صرف گفتگوی شخصیّت‌ها با خویش در داستان می‌شود. در این داستان سخن‌گفتن اسفندیار با خویش هنگامی که بر سر دوراهی و خفتن شتر پیشاهنگ و گردن زدن آن در اندرون خویش دچار دلهره شده است (ج٤/١٢٨٠). و یا سخن گفتن زال با خویشتن هنگامی که بهمن را از دور می‌بیند که نشانی از لهراسپ دارد (همان/١٢٨٤)، با خویشتن سخن‌گفتن بهمن به هنگام دیدن رستم درحال خوردن گوشت گور و پرتاب نمودن سنگی به سوی او (همان/١٢٨٥) و یا تک‌گویی درونی رستم هنگامی که با بن‌بستی ناگشودنی روبه‌رو شده‌است و با خود می‌اندیشد که هم کشتن اسفندیار و هم کشته شدن به دست او و هم پذیرفتن بند برای او ننگ است. به عنوان نمونه در مثنوی، توجه به داستان «جوحی و آن کودک که پیش جنازه پدر خویش نوحه می‌کرد» (دفتر دوم، ب ٣١١٦ به بعد) کافی است.

در مبحث تداوم شتاب معیار، شتاب مثبت و شتاب منفی خواهیم داشت. اینک نمونه‌هایی از آن در داستان‌ها: در داستان رستم و اسفندیار از آن‌جا که داستان با گفت‌وشنود میان اسفندیار و مادرش، کتایون، آغاز شده و با گفت‌وشنود میان گشتاسپ و بهمن پایان

Archive of SID

www.SID.ir

می‌پذیرد و حدود دو سوم ابیات به سخنانی اختصاص دارد که میان رستم و اسفندیار رد و بدل شده است و مابقی ابیات نیز گفت‌وشنودهای میان شخصیّت‌های مختلف داستان است از جمله گفت‌وشنود میان گشتاسپ و وزیرش، جاماسپ در باره آینده اسفندیار، گفت‌وشنود میان اسفندیار و گشتاسپ و خواهش او از پدر برای عمل به قولش، گفت‌وشنود دوباره اسفندیار و کتایون و اندرز و نصیحت‌کردن کتایون فرزندش را، گفت‌وشنود میان بهمن و اسفندیار، گفت‌وشنود میان بهمن و زال، گفت‌وشنود بهمن و رستم، گفت‌وشنود دوباره بهمن و اسفندیار، گفت‌وشنودهای مختلف میان رستم و اسفندیار، گفت‌وشنود رستم و زواره، اسفندیار و پشوتن، زواره و نوش‌آذر، زال و رستم، زال و رستم و سیمرغ. بنابراین در داستان با شتاب معیار یا ثابت روبه‌رو هستیم زیرا همان‌گونه که پیش از این در مبحث تداوم زمان ذکر شد. برجسته‌ترین نمود شتاب ثابت خلق صحنه نمایش و دیالوگ شخصیّت‌هاست. پس از شتاب ثابت، شتاب منفی را می‌بینیم که نسبت به شتاب ثابت بسیار کم می‌باشد. در مواردی که به توصیف بر می‌خوریم مانند توصیفات اسفندیار از رستم و بالعکس، توصیف بهمن از رستم نزد اسفندیار، توصیف رستم از اسفندیار نزد زال، توصیف خوردن رستم، توصیف آماده شدن اسفندیار برای نبرد با رستم، توصیف نبرد تن به تن رستم و اسفندیار، توصیف زخمی شدن رخش و رستم، توصیف نیایش‌های رستم، توصیف آماده کردن تابوت اسفندیار و گذاشتن او در آن، شتاب از نوع منفی می‌باشد. شتاب مثبت یا سرعت در این داستان نسبت به دو نوع دیگر خیلی کم می‌باشد. هنگامی که اسفندیار جهت بستن دست‌های رستم عازم سیستان می‌شود راهش را ادامه می‌دهد تا این که به دو راهی سیستان و گنبدان‌دژ می‌رسد، شاعر طی این مسیر را در یک مصرع بیان کرده است:

همی راند تا پیشش آمد دو راه　　فرو ماند در جای پیل و سپاه

(ج٤/١٢٧٩)

و نیز در (ج٤/١٢٩٠)، (ج٤/١٣١١)، (ج٤/١٣٣٨)، (ج٤/١٣٤٠) در مثنوی، وصف نجات کشتی در یک مصرع نقل شده و به سرعت از آن می‌گذرد «رست کشتی از دم آن پهلوان» (دفتر سوم، مصرع اول، بیت ٢٢٢٥).

در مبحث زمان از بسامد نیز سخن گفتیم که به سه نوع تقسیم می‌شود:

Archive of SID

www.SID.ir

بسامد مفرد، بسامد مکرر و بسامد بازگو. در داستان رستم و سهراب بسامد مفرد بر دو نوع دیگر غالب است و بیشتر حوادث به همان اندازه که اتفاق افتاده‌اند، روایت شده‌اند. از آن‌جا که میزان بسامد بازگو و مکرر در این داستان کم است نمونه‌هایی از بسامد بازگو ذکر می‌شود:

به یک هفته نخچیر کردم همی　　به جای بره گور خوردم همی

(ج۴/۱۲۹۳)

و نیز در ابیات: (ج۴/۱۲۷۲)، (ج۴/۱۲۷۵)، (ج۴/۱۲۷۹)، (ج۴/۱۲۸۱)، (ج۴/۱۲۸۷)، (ج۴/۱۳۱۲)

اما میزان بسامد مکرر در این داستان نسبت به دو نوع دیگر بسیار کم است. هنگامی که اسفندیار در باره گذشته خود و پهلوانی‌هایش با گشتاسپ سخن می‌گوید در جایی دیگر همین سخنان را برای رستم تکرارمی‌کند. در مثنوی نیز بسامد مفرد بر دو نوع دیگر غالب است.

۲ـ کانون بدون راوی

پاره‌ای از موضوعات شاهنامه و مثنوی از چنان درخششی برخوردارند که خواننده را به هیچ رخداد و حادثه‌ای در خارج از داستان ارجاع نمی‌دهد. هدف این موضوعات جلب توجه خواننده به خود موضوع است. کانون روایت در این گونه موارد کاملاً سیال است و درک مطلب از یک خواننده تا خواننده دیگر تفاوت بسیار دارد. «کانون بدون راوی سبب ایجاد تعلیق در داستان می‌شود و از طریق شیوه بیان غیرعادی، توصیف احوال روانی، گفتگوها، به تأخیر انداختن علت بیان حوادث یا تصریح نکردن علت‌ها و قطع و وصل کردن جریان حوادث، خواننده را در انتظار و تردید فرو می‌برد»[۱] در غالب قسمت‌هایی که شاعر داستان‌پرداز از روایت داستان خارج می‌شود و به بیان اندیشه‌های والای عرفانی، اخلاقی، اجتماعی و... خود می‌پردازد، هر چند به ظاهر با کانون راوی نویسنده روبه‌رو نیستیم در واقع، بیان بدون نقطه کانونی است؛ به عنوان نمونه به ابیات زیر از شاهنامه توجه فرمایید:

از این خاک تیره بباید شدن　　به پرهیز یک دم نشاید زدن

(ج۴/۱۳۳۲)

۱ـ تقی پورنامداریان. **در سایه آفتاب**. تهران: نشر سخن، ۱۳۸۰، ص ۳۱۸.

Archive of SID

www.SID.ir

یا:

به یزدان گرای و ز یزدان گشای که اویست بر نیکویی رهنمای

(ج٤/١٣١٨)

«مواردی که شاعر اندیشه‌های خود را از زبان شخصیّت‌ها بیان می‌کند نیز می‌توان گفت با کانون بدون راوی روبه‌رو هستیم. به علاوه در مواردی که با گفتگوی افراد سرو کار داریم، مشروط بر این‌که در فاصله میان گفتگو هیچ گونه توصیف، توضیح یا تفسیری وجود نداشته باشد، نیز با کانون بدون راوی مواجه خواهیم بود»[1] مانند:

بدو گفت رستم که تا نام خویش نگویی نیایی ز من کام خویش

بدو گفت من پور اسفندیار سر راستان بهمن نامدار

ورا پهلوان زود در برگرفت ز دیر آمدن پوزش اندر گرفت

(ج٤/١٢٨٦)

نمونه‌ای از مثنوی

جمله تلوین‌ها زساعت خاسته است رست از تلوین که از ساعت برست

چون ز ساعت، ساعتی بیرون شوی چون نماند، محرک بی‌چون شوی

ساعت از بی ساعتی آگاه نیست زانکش آن سو جز تحیر راه نیست...

(دفتر سوم، ب ٢٠٧٤)

یا:

گفت لیلی را خلیفه کان تویی کز تو مجنون شد پریشان و غوی

از دگر خوبان تو افزون نیستی گفت خامش چون تو مجنون نیستی

(دفتر اول، ب ٤٠٧ و ٤٠٨)

٣ـ کانون عینی و ذهنی

کانون روایت زمانی عینی خواهد بود که راوی«هر چه را می‌بیند، بی‌طرف گزارش کند». موکاروفسکی درباره ویژگی روایت عینی می‌گوید: «تمام واقعیت، خواه مادی خواه روانی، طوری به خواننده نشان داده می‌شود که انگار خود او به طور مستقیم آنها را می‌بیند، راوی این

١ـ مصطفی مستور. **مبانی داستان کوتاه**. نشر مرکز. چاپ اول، ١٣٧٩، ص٤٥.

Archive of SID

www.SID.ir

توهم را بر می‌انگیزد که گویی مانند دوربین فیلمبرداری است که همه چیز را علمی و دقیق ضبط می‌کند.»[۱]

در شیوه روایت ذهنی، راوی از زاویه دید یکی از شخصیّت‌ها ماجرای داستانی را روایت می‌کند. در کانون روایت ذهنی«روش یکی از شخصیّت‌های داستان برای درک کنش‌های دیگران و داوری درباره آنها گزارش می‌شود.»[۲]

نمونه‌ای از کانون عینی:

چو شد روز رستم بپوشید گبر — نگهبان تن کرد بر گبر ببر

کمندی به فتراک زین بر ببست — بر آن باره پیل پیکر نشست

(ج۱۳۱۳/٤)

نمونه‌ای از کانون ذهنی

رستم در پاسخ زال از او خواسته تا فرار کند چنین می‌گوید:

به مردی مرا سال بسیار گشت — بد و نیک چندی بر سر برگذشت

رسیدم به دیوان مازندران — به رزم و سواران هاماروان...

(ج۱۳۱۲/٤)

ابیات زیر نمونه‌ای از کانون عینی در مثنوی هستند:

آن دقوقی داشت خوش دیباچه‌ای — عاشق و صاحب کرامت خواجه‌ای

در زمین می‌شد چو مه بر آسمان — شبروان را گشته زو روشن روان

در مقامی مسکنی کم ساختی — کم دو روز اندر دهی انداختی

(دفتر سوم، ب ۱۹۲٤ به بعد)

و ابیات زیر بیانگر نقطه کانونی ذهنی هستند. مولانا ماجرا را فقط از نگاه دقوقی نقل می‌کند و می‌گوید:

چون به نزدیکی رسیدم من ز راه — کردم ایشان را سلام از انتباه

قوم گفتندم جواب آن سلام — ای دقوقی مفخر تاج کلام

۱ـ احمد اخوت. همان، ص ۱۰۹.

۲ـ تزوتان تودوروف. **بوطیقای ساختارگرا**. ترجمه محمد نبوی، تهران: انتشارات آگه، ۱۳۸۲، ص ٦٥.

Archive of SID

www.SID.ir

گفتم آخر چون مرا بشناختند　　پیش از این بر من نظر نانداختند
از ضمیر من بدانستند زود　　یکدگر را بنگریدند از فرود
پاسخم دادند خندان کای عزیز　　این بپوشیدست اکنون بر تو نیز

(دفتر سوم، بیت ۲۰۵٦ به بعد)

٤ـ کانون و محدوده دانش

«روایت ممکن است، کانون داستان را منظری بسیار محدود قرار دهد؛ یعنی کنش‌ها را نقل کند بی‌آن‌که افکار شخصیّت‌ها را در دسترسمان قرار دهد و برعکس، ممکن است نقطه کانونی به گونه‌ای انتخاب شود که دسترسی به درونی‌ترین افکار و پنهان‌ترین انگیزه‌های شخصیّت‌ها برای خواننده امکان‌پذیر باشد.»[1] به عنوان نمونه، ابیات زیر نقطه کانونی را بسیار محدود ساخته است:

تهمتن گز اندر کمان راند زود　　برآن سان که سیمرغ فرموده بود
بزد تیر بر چشم اسفندیار　　سیه شد جهان پیش آن نامدار
خم آورد بالای سرو سهی　　ازو دور سد دانش و فرهی
نگون شد سر شاه یزدانپرست　　بیفتاد چاچی کمانش ز دست
گرفته بش و یال اسب سیاه　　زخون لعل شد خاک آوردگاه

(ج ۱۳۲۹/٤)

در داستان رستم و اسفندیار بیشتر با کانون درونی و یا ذهنی روبه‌رو هستیم، اگرچه پاره‌ای از بخش‌های داستان با کانون بیرونی آغاز می‌شوند و راوی آنچه را می‌بیند بی‌طرف گزارش می‌کند اما در بیشتر موارد به نقل کنش‌ها بسنده نمی‌کند بلکه افکار درونی شخصیّت‌ها و نیز پنهان‌ترین انگیزه‌های آنها را بیان می‌کند و یا از دید یکی از شخصیّت‌ها ماجرای داستان را روایت می‌کند نظیر حالت گریه و شکایت اسفندیار نزد مادر از گشتاسپ، حالت غم و اندوه کتایون و سخن گفتن او با اسفندیار، بیان دور اندیشی پشوتن، خویشتن بینی رستم، نیرنگبازی دستان، ساده دلی و صفای باطن اسفندیار و...

۱ـ جاناتان کالر. **نظریه ادبی**. ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲، ص ۱۲۱.

Archive of SID

www.SID.ir

در واقع شاعر به مدد گفتارهای شخصیّت‌ها، رفته رفته حجاب کاراکتر قهرمانان خویش را از هم می‌درد و مخاطب در عین حال که سخن قهرمانی را در باب موضوعی خاص می‌خواند و می‌شنود، احساس می‌کند که از این رهگذر با درون آن قهرمان نیز آشناتر شده و او را بیشتر می‌شناسد.

نمونه‌ها:

که چون مست باز آمد اسفندیار　　دژم گشته از خانه شهریار

(ج۱۲۷۱/٤)

و نیز در (ج۱۲۷۲/٤)، (ج۱۲۷۳/٤)، (ج۱۲۷۷/٤)، (ج۱۲۷۹/٤)، (ج۳۱۷/٦).

سخنان به آفرید و همای خطاب به پدر کژاندیش آنها، گشتاسب:

از ایدر به زابل فرستادیش　　بسی پند و اندرزها دادیش

که تا از پی تاج بیجان شود　　جهانی براو زار پیچان شود...

فردوسی با این ابیات مخاطب را آگاه می‌کند که تنها اسفندیار نیست که گشتاسب را قاتل خویش می‌داند بلکه هر کسی که درگیر ماجراست این حقیقت تلخ را می‌داند. شاعر با این گفتارها توانسته است در بسیاری از موارد بی آنکه خود مستقیماً در تحلیل روند داستان‌ها سخنی به زبان آورد، راز و رمزها، درونمایه‌ها و تمامیت معنویت آنها را به مخاطب خویش ابلاغ کند. علاوه بر این با همین گفتارهاست که داستانپرداز در مخاطب نفوذ می‌کند و عواطف او را برمی‌انگیزد و تأثیری ماندگار در جان او بر جای می‌گذارد.

در مثنوی، ابیات زیر نقطه کانونی را بسیار محدود ساخته و مولانا به ناچار به بیان گفتگوی جماعتی که در نماز به دقوقی اقتدا کرده بودند، پرداخته و هیچ گونه تفسیری بر آن نیفزوده است:

گفت مانا این امام ما ز درد　　بوالفضولانه مناجاتی بکرد

گفت آن دیگر که ای یار یقین　　مر مرا هم می‌نماید این چنین...

(دفترسوم، ب۲۲۸۵به بعد)

و بر عکس در ابیات زیر با انتخاب نقطه کانونی باز، تمام افکار و اندیشه‌های قهرمان خویش، دقوقی، را که در پی غیب شدن آن جماعت روی داد، در اختیار ما قرار می‌دهد:

Archive of SID

www.SID.ir

آن چنـــان پنهـــان شـــدم از چـــشم او　　مثـــل غوطـــه ماهیـــان در آب جـــو
ســـال‌هـــا در حـــسرت ایـــشان بمانـــد　　عمرهـــا در شـــوق ایـــشان اشـــک رانـــد
تـــو بگـــویی مـــرد حـــق انـــدر نظـــر　　کـــی در آرد بـــا خـــدا ذکـــر بـــشر

(دفتر سوم، ب۲۲۹٤به بعد)

۵ـ کانون صادق/ کاذب و کامل/ ناقص

«نقطه کانونی روایت می‌تواند به گونه‌ای تنظیم شود کـه اطلاعـات ارایـه شـده از دنیـای داستانی صادق باشد یا کاذب و کامل یا ناقص باشد. این حالت زمانی ایجـاد خواهـد شـد کـه راوی یا یکی از شخصیّت‌ها اطلاعات غلط یا نادرست به ما بدهد و ما به توصیفات آنها اعتماد کنیم و در جریان پیشرفت داستان دریابیم که دچار توهم شده‌ایم نه صاحب اطّـلاع. البتـه ایـن دید ناقص الزاماً نتیجه اشتباه یک شخصیّت نیست بلکه می‌تواند به یک رازپوشی عمدی و بـه قصد مربوط باشد.»[۱]

«و چیزها اندر این نامه بیابند که سهمگین نماید و این نیکوست. چون مغز او بدانی و تو را درست گردد و دلپذیر آید، چون کشته شدن جمشید بر دست برادرش و چون همان سـنگ کجا آفریدون به پای باز داشت و چون ماران که از دوش ضحاک برآمدند. این همه درست آید به نزدیک دانایان و بخردان به معنی و آن‌که دشمن دانش بود ایـن را زشـت گردانـد» (مقدمـه شاهنامه ابومنصوری).

وجود راز و رمز در داستان‌های حماسی و عرفانی چیز تازه‌ای نیست و از گذشته وجـود داشته است. جنبه‌های نمادین و تمثیلی داستان‌های شاهنامه، مثنوی، منطق‌الطیـر و... غوطـه‌ور شدن خواننده در ظاهر قصّه‌ها و معنـای عـادی آنهـا سـبب کـسب اطلاعـات کـاذب شـده و سرایندگان این آثار به خواننده گوشزد کرده‌اند که باید معنـا را در ورای الفـاظ جـستجو کـرد. فردوسی به سمبولیک بودن پاره‌ای از رویدادهای شاهنامه وقـوف دارد. او در مقدمـه شـاهنامه چنین می‌گوید:

تـــو ایـــن را دروغ و فـــسانه مـــدان　　بـــه یکـــسان روشـــن زمانـــه مـــدان
ازو هـــر چـــه انـــدر خـــورد بـــا خـــرد　　دگـــر بـــر ره رمـــز و معنـــی بـــرد

(ج۲۱/۱)

۱ـ تزوتان تودوروف. همان، ص ٦۹.

Archive of SID

www.SID.ir

یا در آغاز داستان اکوان دیو :

نباشی بدین گفته همداستان — که دهقان همی گوید از باستان
خردمند کاین داستان بشنود — به دانش گراید بدین نگرود
ولیکن چو معنیش یاد آوری — شود رام و کوته کند داوری

(ج۳۰۲/٤)

و پس از کشته شدن اکوان دیو به دست رستم :

تو مر دیو را مردم بد شناس — کسی کاو ندارد ز یزدان سپاس

(ج۳۱۰/٤)

ویا:

خرد گر بر این گفته‌ها نگرود — مگر نیک مغزش همی نشنود
گر آن پهلوانی بود زورمند — به بازو ستبر و به بالا بلند
گوان خوان و اکوان دیوش مخوان — که بر پهلوانی بگردد زبان ...

(ج۳۱۱/٤)

این ابیات نمایانگر آن است که فردوسی در صدد کشف راز و رمزهای داستان‌ها بوده و پس از آنکه از جنبه رازآمیز آنها آگاه شده، به گزارش آنها پرداخته است.

در داستان رستم و اسفندیار، رویین‌تنی اسفندیار، افسون سیمرغ و پر او در بهبودی زخم‌های رستم و رخش و مؤثر بودن تیرگزین در کشتن اسفندیار و تحقق پیش‌بینی اخترشناسان در وقوع مرگ اسفندیار در زابل به دست رستم، همه از روند نامعقول رویدادهای آن حکایت می‌کند.

در مثنوی، مولانا به ناقص بودن اطلاعات ارایه شده در متن داستان به علت سرشت زبان و نارسایی فهم خوانندگان بارها اشاره کرده است. از جمله در داستان مورد بحث ما می‌گوید:

قطع و وصل او نیاید در مقال — چیز ناقص گفته شد بهر مثال
مرعلی را در مثالی شیر خواند — شیر مثل او نباید گرچه راند
از مثال و مثل و فرق آن بران — جانب قصه دقوقی ای جوان

(دفتر سوم، ب ۱۹٤۰ به بعد)

Archive of SID

www.SID.ir

داستان فیل و خانه تاریک (دفتر سوم، ب ۱۲۹۵ به بعد) یکی از نمونه‌های بسیار زیبای کانون ناقص و کاذب در مثنوی است. به علاوه مولانا با توجه به جنبه‌های نمادین و تمثیلی قصه‌ها، غوطه‌ور شدن خواننده در ظاهر قصه‌ها و معنای عادی آنها را سبب کسب اطلاعات کاذب شمرده و به خواننده گوشزد کرده است که باید معنا را در ورای الفاظ جستجو کند:

ای برادر قصّه چون پیمانه‌ای است　　معنی اندر وی مثال دانه‌ای است

دانه معنی بگیرد مرد عقل　　ننگرد پیمانه را گر گشت نقل

(دفتر دوم، ب۳۱-۳۶۳۰)

ب) ارتباط کانون روایت با راوی

در نگاه اول، ممکن است به نظر برسد که هر داستان تنها دارای یک راوی است؛ به این معنا که راوی یا خود نویسنده است و یا یکی از قهرمانان داستان؛ اما واقعیت این است که در عمل، وظیفه روایت پاره‌های گوناگون داستان به عهده راویان مختلف نهاده می‌شود. همین نکته رابطه تنگاتنگ راوی و کانون روایت را نشان می‌دهد؛ زیرا هر راوی به ماجرا از دید خویش می‌نگرد. بر اساس ارتباط کانون روایت با راوی، شکل‌های زیر در داستان رستم و اسفندیار در شاهنامه و داستان دقوقی در مثنوی قابل بازشناسی است:

۱ـ کانون روایت متغیر

در داستان‌های شاهنامه و مثنوی پیوسته با تغییر کانون روایت روبه‌رو می‌شویم. داستان رستم و اسفندیار و دقوقی با کانون روایت بیرونی و با صدای راوی دانای کل نامحدود آغاز می‌شوند، اما به ناگهان و با ظرافت‌هایی ویژه کانون روایت به شیوه درونی تغییر می‌یابد و ماجرا از زبان « من ـ قهرمان» داستانی بازگو می‌شود، بار دیگر دانای کل روایت داستان را در دست می‌گیرد و مجدداً آن را به یکی دیگر از شخصیّت‌ها می‌سپارد و از کانون دید او داستان را بازگو می‌کند. در پاره‌ای از مواقع نیز با حذف راوی و ایجاد گفتگو بین شخصیّت‌ها، کانون روایت را نمایشی می‌سازد.

تغییر کانون گاه کاملاً نظام‌مند صورت می‌گیرد و گاه چنان پنهانی انجام می‌شود که خواننده آن را احساس نمی‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

کانون‌سازی چندگانه از ویژگی‌های اصلی داستان‌پردازی فردوسی و مولوی است و تمام شاهنامه و مثنوی بر اساس این اسلوب شکل گرفته است.

۲ـ کانون دید درونی و بیرونی

در بخش ارتباط کانون با موضوع روایت به عنوان یکی از تقسیمات این نوع کانون از کانون ذهنی و عینی سخن به میان آمد که منظور همان کانون درونی و بیرونی است.

در کانون دید بیرونی یا عینی، راوی صرفاً به توصیف کنش‌هایی می‌پردازد که می‌بیند و هیچ‌گونه توضیح و تفسیری همراه آن نمی‌آورد، ولی در کانون دید درونی راوی احساسات درونی خود یا یکی از شخصیّت‌ها را بازگو نموده یا نظر خود را در باره دیگران ابراز می‌نماید.

چون در بخش پیشین شواهدی از این کانون ذکر شد در اینجا از تکرار آنها خودداری می‌شود.

۳ـ کانون روایت از نظر مکان راوی

از نظر جایگاهی که راوی از طریق آن به وقایع می‌نگرد و آنها را بیان می‌کند، با سه گونه زیر روبه‌رو هستیم:

الف) دیدگاه برتر: در این حالت راوی شکل صوری « دانای کل» را دارد. اطلاعات او از شخصیّت‌های داستانی بیشتر است و معمولاً زیادتر از آنها حرف می‌زند. « تودوروف این کانون روایت را « برتر» و ژنت آن را « راوی بدون شعاع کانونی» خوانده‌اند.»[۱]

بخش‌های نسبتاً مهم شاهنامه و مثنوی دارای این نوع کانون هستند به‌ویژه زمانی که داستان‌پردازان به روایت‌گری محض می‌پردازند.

ب) دیدگاه روبه‌رو یا همسان: «در این حالت میزان اطلاعات راوی و شخصیّت‌ها برابر است. راوی به شخصیّت‌ها از روبه‌رو نگاه می‌کند و کانون دید او محدود است. شعاع کانونی چشم راوی داخلی است.»[۲] در گفتگونویسی‌ها با چنین کانونی روبه‌رو می‌شویم.

ج) دیدگاه خارج: در اینجا راوی، عینی و شاهد ماجراست. میزان اطلاعاتش از شخصیّت‌ها کمتر است. در این دیدگاه چشم راوی یک نقطه کانونی ثابت ندارد. «ژنت این دیدگاه را

۱ـ احمد اخوت. همان، ص ۹۷.

۲ـ همان، ص ۹۸.

Archive of SID

www.SID.ir

«شعاع بیرونی» نامیده است.»[۱] در داستان‌های شاهنامه و مثنوی، آن‌گاه که فردوسی و مولانا وظیفه روایت را به عهده خود قهرمانان می‌گذارند و آنها به توصیف درونی خویش می‌پردازند از این کانون دید بهره گرفته شده است.

٤ـ گونه‌های کانون با توجه به شخص دستوری راوی

«دولژل، زبان‌شناس چک، تمام گونه‌های راوی را از نظر شخص دستوری در دو دسته سوم شخص و اول شخص جای داده و سپس هشت نوع را از یک‌دیگر متمایز ساخته است.»[۲] بر مبنای گفتار وی می‌توان گونه‌های کانون را با توجه به گونه‌های راوی به شکل زیر تشخیص داد و به بررسی آنها اقدام نمود.

الف) **گونه‌های کانون با توجه به راوی دانای کل**

۱ـ کانون کاملاً باز: در این حالت راوی می‌تواند از همه زوایا حوادث و شخصیّت‌های داستانی را ببیند. وی بر همه چیز احاطه و آگاهی دارد و علاوه بر توصیف کنش‌ها به بیان افکار و انگیزه‌های شخصیّت‌ها نیز می‌پردازد و حتی قادر است به داوری در باره آنها اقدام کند. در این حالت فعل روایت معمولاً به زمان گذشته است و راوی و کانون‌ساز بیگانه هستند. فردوسی در شاهنامه و مولانا در مثنوی تمام داستان‌ها را با این کانون آغاز می‌نمایند (یعنی از زاویه دید سوم شخص)، اما در میانه راه با بهره‌گیری از کانون متغیر با ظرافت به تغییر کانون می‌پردازند. با این حال هرگز این نقطه قوّت داستان‌گویی را ترک نمی‌کنند. استفاده از کانون کاملاً باز به شاعر امکان تفسیر وقایع، جهت فکری دادن به خواننده، آوردن داستان در داستان و... را می‌بخشد.

۲ـ کانون ذهنی: در این حالت داستان از پاره‌های مختلفی تشکیل می‌شود و هر بخش را ذهنیت یکی از شخصیّت‌های داستان روایت می‌کند. در این شیوه راوی در داستان حضور آشکار ندارد؛ نسبت به تمام جزئیات احاطه ندارد، اما می‌تواند در عمق شخصیّت‌ها نفوذ کند و از زاویه درونی همه چیز را به طور مستقیم بیان کند. تغییر مداوم کانون روایت از ذهن یک شخصیت به ذهن شخصیت دیگر موجبات پویایی و تحرّک داستان را فراهم می‌سازد.

۱ـ پیشین، ص ۹۸.

۲ـ پیشین، ص ۱۰۳.

Archive of SID

www.SID.ir

در داستان رستم و اسفندیار هنگامی که شاعر داستان را به دست شخصیّت‌ها می‌سپارد و از زبان آنها رویدادها را بیان می‌کند نظیر سخنان اسفندیار بـه مـادرش کتـایون، نـصیحت‌هـای کتایون به اسفندیار، سخنان اسفندیار به گشتاسپ، گشتاسپ با ارجاسپ، گشتاسپ با اسفندیار، اسفندیار با بهمن، اسفندیار با رستم و رستم با اسفندیار، زال با رستم، زال با بهمـن و... کـانون ذهنی می‌باشد. البته به شرط آن‌که در میان این گفت‌وشـنودها راوی خـود در داسـتان حـضور نیابد.

مولانا در ابیات زیر از مثنوی، از کانون ذهنـی شخـصیّت‌هـا اسـتفاده نمـوده و گفتگـوی کشف و شهود گونه‌ای را بین دقوقی و حضرت حق ترتیب داده است:

ایـن همـی گفتـی چـو مـی‌رفتـی بـه راه　　کـــم قـــرین خاصـــگانم ای الـــه

یـــا رب آنهـــا را کـــه بـــشناسد دلـــم　　بـــسته و بنـــده میـــان و مجملـــم...

(دفتر سوم، ب۱۹۴۷)

۳ـ کانون متمرکز: در این شیوه تمامی وقـایع از نگـاه و ذهنیـت یکـی از شخـصیّت‌هـا بـازگو می‌شود. راوی در واقع دانای کلی است که قصد دارد وضعیت درونی قهرمانان داستان را فقـط از چشم یکی از شخصیّت‌ها گزارش کند. کانون دید متمرکز به علت محدودیت‌هایی که ایجاد می‌کند کمتر مورد توجه شاعر واقع شده است، اما ساختار داستان‌ها به‌ویژه آن‌گاه کـه بـه بیـان خاطرات قهرمانان می‌پردازند، آنها را به استفاده از این نقطه کانونی می‌کشاند. «کانون متمرکز از نظر شکل زبانی به یکی از این سه صورت می‌تواند نمودار شود: نقل قول مـستقیم، نقـل قـول غیرمستقیم و نقل قول غیرمستقیم و آزاد.»[۱]

در نقل قول غیرمستقیم آزاد، راوی سخنان یکی از شخصیّت‌ها را به صـورت مـستقیم و به طور آزاد نقـل مـی‌کنـد. اسـتفاده از ایـن شـیوه بیـانی، شـگردی نـسبتاً جدیـد اسـت و در داستان‌سرایی کهن، نمونه‌های کاربرد آن اندک است. مانند هنگامی که اسفندیار خواستار شاهی از گشتاسپ است، در باره خاطرات گذشته خود سخن می‌گوید و این خـاطرات ایـن‌گونـه از زبان او نقل قول مستقیم شده است. اسفندیار:

۱ـ احمد اخوت. همان، ص ۹۷. والاس مارتین. نظریه روایت. ترجمـه محمـد شـهبا. تهـران: انتـشارات هـرمس، ۱۳۸۲، ص ۱۰۸.

Archive of SID

www.SID.ir

بـــدو گفـــت شـــاها انوشـــه بـــزی　　بـــه تـــو بـــر زمـــین فـــرّه ایـــزدی
ســـر داد و مهـــر از تـــو پیـــدا شدســـت　　همان تاج و تخت از تـو زیبـا شدسـت...

(ج٤/١٢٧٥)

یا هنگامی که اسفندیار نژاد رستم را نکوهش می‌کند، رستم در جواب او گذشته خـود را بیان می‌کند(ج ٤/١٢٩٨ ـ ١٢٩٩).

یا هنگامی که اسفندیار نژاد خود را نزد رستم می‌ستاید به گذشته بـا شـکوه خـود اشـاره می‌کند که شاعر آن را به گونه مستقیم نقل کرده اسـت. (همـان /١٣٠٠) یـا زمـانی کـه رسـتم پهلوانی خود را می‌ستاید. (همان/١٣٠١ـ١٣٠٢)

در مثنوی، نقل قول مستقیم:

آن دقـــــوقی رحمـــــــةالله علیـــــه　　گفـــت ســـافرتُ مـــدیٌ فـــی خافقیـــه
ســـال و مـــه رفـــتم ســـفر از عـــشق مـــاه　　بـــــی‌خبـــــر از راه حیـــــران در الـــــه...

نقل قول غیر مستقیم:

هفـت شـمع انـدر نظـر شـد هفـت مـرد　　نورشـــان مـــی‌شـــد بـــه ســـقف لاژورد
پـــــیش آن انـــــوار نـــــور روز درد　　از صـــــلابت نورهـــــا را مـــــی‌ســـــترد

(دفتر سوم، ب ٢٠٠١ به بعد)

نقل قول غیر مستقیم آزاد:

ســـال‌هـــا در حـــسرت ایـــشان بمانـــد　　عمرهـــا در شـــوق ایـــشان اشـــک رانـــد
تـــو بگـــویی مـــرد حـــق انـــدر نظـــر　　کـــی در آرد بـــا خـــدا ذکـــر بـــشر
خـــر از آن مـــی‌خـــسپد اینجـــا ای فـــلان　　کـــه بـــشر دیـــدی تـــو ایـــشان را نـــه جـــان

(دفتر سوم، ب٢٩٩٥ به بعد)

٤ـکانون غیاب یا دوربینی: «در این شیوه کـه آن را برشـی از زنـدگی هـم نامیـده‌انـد راوی از صحنه غایب است. انگار خواننده توی دوربین حبس شده و خود دارد صحنه را نگاه می‌کند.»[1]

١ـ احمد اخوت. پیشین، ص ١١١.

Archive of SID

www.SID.ir

بهره‌گیری از این کانون روایت یکی از راه‌های ایجاد تعلیق در داستان‌هاست. کانون غیاب دو شکل اصلی دارد: نخست ضبط مو به موی مکالمه شخصیّت‌ها، دوم توصیف دقیق آنچه یکی از شخصیّت‌های داستان می‌بیند.

در داستان رستم و اسفندیار در مواردی که گفتگوی میان شخصیّت‌ها به صورت بسیار دقیق و مو به مو نقل شده است با کانون غیاب یا دوربینی روبه‌رو هستیم مانند گفتگوی میان اسفندیار و مادرش کتایون در آغاز داستان (ج ٤ / ١٢٧١ــ ٧٢)، گفتگوی میان گشتاسپ وزیرش جاماسپ و پرسیدن از آینده اسفندیار و پیش‌بینی جاماسپ مبنی بر این که هوش اسفندیار در زابل به دست رستم دستان است (ج ١٢٧٤/٤ـ٧٥)، گفتگوی دوباره میان اسفندیار و مادرش، کتایون، و سخن گفتن کتایون با او در باره صرف‌نظر کردن از جنگ با رستم (ج ١٢٧٨/٤)، گفتگوی میان بهمن پسر اسفندیار و زال که طی آن بهمن از زال سراغ رستم را می‌گیرد و زال از او می‌خواهد که شتاب نکند و بماند تا وی از نخچیرگاه باز آید اما بهمن او را متوجه می‌کند که فرصت درنگ کردن ندارد و سرانجام زال کسی را با او همراه کرده نشانی جهان‌پهلوان را به او می‌دهد (ج ١٢٨٣/٤ـ٨٤)، گفتگوی میان بهمن و رستم که طی آن بهمن خود را به تهمتن معرفی کرده و وی را می‌آگاهاند که پیامی از اسفندیار برای او دارد و رستم گفتن پیغام را به بعد از غذا موکول می‌کند و نیشخندزدن رستم بر سر خوان بهمن را. (ج ١٢٨٤/٤ـ١٢٨٥)

در داستان دقوقی، هنگامی که کودکان مکتبی، استاد خود را دچار وهم می‌کنند و او به تصور بیمار بودن به خانه می‌رود، گفتگویش با همسرش از کانون غیاب روایت شده است:

گفت زن خیرست چون زود آمدی — که مبادا ذات نیک را بدی
گفت کوری، رنگ و حال من ببین — از غم بیگانگان اندر حنین
گفت زن ای خواجه عیبی نیستت — وهم و ظن لاش بی‌معنیستت
گفت رو مه تو رهی مه آینت — دایماً در بغض و کینی و عنت...

(دفتر سوم، ب ١٥٦٧ به بعد)

و یا زمانی که از زبان دقوقی به توصیف آنچه وی دیده است، می‌پردازد:

Archive of SID

www.SID.ir

هفت شمع از دور دیدم ناگهان　　اندر آن ساحل شتابیدم بدان
نور شعله هر یکی شمعی از آن　　بر شده خوش تا عنان آسمان

(دفتر سوم، ب ۱۹۸۵ به بعد)

این توصیف که تا بیت ۲۰۸۳ ادامه می‌یابد با تک‌گویی بیرونی شباهت فوق العاده دارد به گونه‌ای که با یک مسامحه می‌توان این دو کانون دید را یکی به حساب آورد.

ب) گونه‌های کانون با توجه به راوی اول شخص

۱ـ کانون نویسنده ـ راوی: در این حالت نویسنده به ظاهر از داستان حذف شده و وقایع داستان از کانون روایتی «منی» که جانشین اوست، روایت می‌شود. این «من» می‌تواند کانون دیدی کاملاً باز یا محدود داشته باشد.

در داستان رستم و اسفندیار بیان ماجرا از کانون دید نویسنده ـ راوی آغازمی شود امّا پس از شروع داستان به بهانه‌های گوناگون به کانون روایت دگرگون شونده و غیر ثابت روی می‌آورد و جهان داستان به تناوب با استفاده از نگاه قهرمان و راوی شکل می‌گیرد. مولانا در داستان «تصورات مردم حازم» (دفتر سوم، ب ۲۲۰۲) که به صورت اپیزودیک درون داستان دقوقی آورده، از این کانون استفاده کرده است.

۲ـ کانون شاهد: در این حالت راوی از زبان اول شخص با بی‌طرفی و بدون هیچ‌گونه توضیح و تفسیری به روایت بخش‌هایی از ماجرا که شاهد آنها بوده است بسنده می‌کند. در این حالت «دیدگاه راوی متحرک است و داستان را معمولاً از زاویه دید بیرونی نگاه می‌کند.[1] در داستان رستم و اسفندیار:

چو شد روز رستم بپوشید گبر　　نگهبان تن کرد برگیر ببر
کمندی به فتراک زین بربست　　برآن باره پیش پیکر نشست

(ج ۱۳۱۳/٤)

در مثنوی در داستان «عیادت کر از همسایه رنجورخود» (دفتراول، ۳۳٦٦ به بعد) بخش‌های قابل توجهی از روایت از این کانون روایت شده است.

۱ـ احمد اخوت. پیشین، ص ۱۰۷.

Archive of SID

www.SID.ir

۳ـ کانون ثابت من ـ قهرمان: «در اینجا راوی یکی از اشخاص داستان است. من ـ قهرمان معمولاً داستان زندگی خود را تعریف می‌کند. کانون دید او ثابت است و فقط می‌تواند افکار خود را بیان کند. راوی من ـ قهرمان می‌تواند روایتش را به صورت خلاصه بازگو کند و یا هرجا که خواست مکث نماید و همه چیز را به صورت مشروح تعریف کند.»[۱]

در داستان رستم و اسفندیار هنگامی که پهلوان از پدر طلب شاهی می‌کند و به گله و شکایت از او می‌پردازد، خاطرات گذشته خود را از زبان اول شخص بیان می‌کند.(ج ٤/١٢٧٤ـ٥)

در ابتدای دفتر دوم مثنوی، آن‌گاه که مولانا در جستجوی نقش جان خویش است و آن را در آینه یار می‌بیند، می‌گوید:

دیده تو چون دلم را دیده شد — شد دل نادیده، غرق دیده شد
آینه کلی تو را دیدم ابد — دیدم اندر چشم تو من نقش خود
در دو چشم غیر من تو نقش خود — گر ببینی آن خیالی دان و رد

(دفتر دوم، ب ۹۹ به بعد)

۵ـ کانون سیال یا شیوه ذهنی

با استفاده از این کانون دید می‌توان به ذهنیّت و بعد درونی یکی از شخصیّت‌های داستانی پی برد. غالباً کانون سیال به شیوه تک‌گویی انجام می‌شود. «تک‌گویی صحبت یک نفره‌ای است که ممکن است مخاطب داشته باشد یا نداشته باشد و این مخاطب ممکن است خواننده باشد یا نباشد.»[۲] فردوسی و مولانا از تک‌گویی‌ها به منظور به تصویر کشیدن خصوصیات روانی شخصیّت‌ها و بیان امیال و دیدگاه‌های آنان در پیوند با جهان و زندگی وضعیت‌ها و قوت‌های روحیشان استفاده می‌کنند.

استفاده از این شیوه نمودار استادی داستان‌پرداز است زیرا با این تمهید، هم به معرفی دقیق‌تر قهرمانان توفیق می‌یابد و هم جوانب مختلف کردارهای داستان‌ها را به بررسی می‌گیرد و هم مخاطب را آماده پذیرش کرداری می‌کند که از قهرمان سر خواهد زد.

۱ـ همان، ص ۱۰۹.

۲ـ میمنت میرصادقی. **واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی**. تهران: کتاب مهناز، ۱۳۷۷، ص ٤١٠.

Archive of SID

www.SID.ir

تک‌گویی بر اساس هدفی که نویسنده دارد به سه نوع تقسیم می‌شود:

الف) تک‌گویی درونی، ب) حدیث نفس یا خودگویی، ج) تک‌گویی نمایشی

الف) تک‌گویی درونی

«گفتگویی است که در ذهن شخصیت داستان جریان دارد. تک‌گویی درونی باعث می‌شود که خواننده به طور غیر مستقیم جریان افکار شخصیّت داستان و احساسات او را درک کند. از طریق این کانون روایت سیر اندیشه‌های شخصیت همان‌طور که در ذهنش جاری می‌شود به بیان درمی‌آید. بنا بر این تداعی معانی اساس تک‌گویی درونی است.»[۱] «زبان در تک‌گویی درونی دارای ابهام است و قابلیّت برداشت معانی متعدد را برای خوانندگان فراهم می‌نماید.»[۲] « در باره رابطه تک‌گویی درونی با کانون سیال گفته‌اند از این شگرد برای ارایه فرآیندها و محتویات ذهنی شخصیّت داستان در سطوح مختلف هشیاری و خودآگاهی که البته بخشی را ناگفته باقی می‌گذارد می‌توان بهره برد.»[۳]

تک‌گویی درونی به دو نوع مستقیم و غیرمستقیم تقسیم می‌شود. در تک‌گویی درونی مستقیم دخالت نویسنده محسوس نیست. اگر نویسنده از عباراتی مانند گفت، دید و... استفاده نماید و تک‌گویی درونی را بیان کند از تک‌گویی درونی مستقیم بهره گرفته است و اگر افعالی از این نوع را نیاورد و یک‌باره افکار درونی شخصیت را بیان کند، تک‌گویی او درونی غیرمستقیم خواهد بود. فردوسی بیشتر از تک‌گویی درونی مستقیم بهره گرفته است.

در داستان «رستم و اسفندیار» اسفندیار پس از آن‌که بر سر دوراهی ناگزیر، شتر پیشاهنگ را که از پیش رفتن به سوی رویین‌دژ خودداری می‌کند، گردن می‌زند، در اندرون خویش دچار دلهره می‌شود و با بیان این اندیشه که هر اتفاقی که باید بیفتد، خواهد افتاد و آدمی نباید چنین رویدادهایی را به فال بد بگیرد، دل‌شوره خویش را فرو می‌نشاند. (ج ۱۲۸۰/٤)

زال چو بهمن را از دور می‌بیند با خود می‌گوید این پهلوان از لهراسپ نشان دارد. (ج ۱۲۸٤/٤)

۱ـ همان، ص ٦٧.

۲ـ رضا سیدحسینی. **مکتب‌های ادبی**. تهران: انتشارات آگاه، ۱۳٦۰، ص ۱۰۷۰.

۳ـ بهرام مقدادی. **فرهنگ اصلاحات نقد ادبی**. تهران: فکر روز، ۱۳۷۸، ص ۱۹۱.

Archive of SID

www.SID.ir

بهمن چون رستم را در حال خوردن گوشت گور می‌بیند، با خود می‌اندیشد، برای آن‌که پدر را از شرّ این پهلوان بی‌همال نجات دهد، بهتر است سنگی به سوی او پرتاب کرده و او را از پای در آورد (ج ۱۲۸۵/٤).

پس از آن‌که رستم با پای خویش خرسنگ به سویی پرتاب می‌کند، بهمن با خود می‌اندیشد که پدر حریف این پهلوان نیست، بهتر است که با او مدارا کند. (ج، ۱۲۸۵/٤)

در داستان رستم و اسفندیار اندک اندک رستم در می‌یابد که لابه با اسفندیار به کار نمی‌آید و جز از بند یا جنگ چاره نیست، تازه جنگ هم کارساز نمی‌افتد و هر دو سوی آن زیان‌بار خواهد بود. جهان‌پهلوان با خود می‌اندیشد که هم پذیرفتن بند، هم کشتن اسفندیار و هم کشته شدن به دست او، همه ننگ جاودان در پی خواهد داشت. رستم اندیشه‌ناک در خلال تک‌گویی درونی (بهترین نمونه در سراسر شاهنامه) بن‌بستی ناگشودنی را که برای نخستین‌بار در طول عمر دراز خود با آن مواجه شده است، مطرح می‌کند:

دل رستم از غم پر اندیشه شد　　جهان پیش او چون یکی بیشه شد...
شکسته شود نام دستان سام　　ز زابل نگیرد کسی نیز نام

مولانا بیشتر از تک‌گویی درونی مستقیم بهره گرفته است. در داستان دقوقی می‌گوید:

بعد از آن «دیدم» درختان در نماز　　صف کشیده چون جماعت کرده ساز...
آن قیام و آن رکوع و آن سجود　　از درختان بس «شگفتم» می‌نمود
یاد «کردم» قول حق را آن زمان　　گفتم النّجم و شجر را یسجدان...

(دفترسوم، ۲۰٤۹به بعد)

ب) حدیث نفس یا خودگویی

حدیث نفس یا خودگویی این است که شخصیت، افکار و احساسات خود را به زبان بیاورد تا خواننده از نیات و مقاصد او باخبر شود و در عین حال با بیان احساسات و افکار شخصیّت به پیشبرد عمل داستانی کمک شود. در حدیث نفس تنها اطلاعاتی به خواننده داده نمی‌شود بلکه خصوصیات روحی شخصیّت نیز آشکار می‌گردد.

Archive of SID

www.SID.ir

در داستان رستم و اسفندیار پس از نبرد نخستین دو پهلوان، رستم که زخم برداشته، وقتی که مانند کشتی از رود می‌گذرد، با خود سخن می‌گوید. (ج۱۳۲۱/٤)

به هنگام گذشتن رستم از رود، اسفندیار با خود می‌گوید:

شگفتی بمانده شد اسفندیار همی گفت با داور ک

چنین آفریدی که خود خواستی زمین و زمان را تو آراستی

(ج ۱۳۲۱/٤)

یا رستم هنگامی که قصد دارد تیر گزین را به سوی اسفندیار پرتاب کند، با خدای خود چنین سخن می‌گوید:

چون آن تیر گز راند اندر کمان خداوند را خواند اندر جهان

همی گفت کای پاک دادار هور فزاینده دانش و فر و زور

به بادافره این گناهم مگیر تویی آفریننده ماه و تیر

(ج۱۳۲۹/٤)

مولانا با بهره‌گیری از این کانون روایت در داستان دقوقی گفته است که:

او عجب می‌ماند یا رب حال چیست خلق را این پرده و اضلال چیست

خلق گوناگون با صد رای و عقل یک قدم آن سو نمی‌آرند عقل

چشم می‌مالم به هر لحظه که من خواب می‌بینم خیال اندر زمن

(دفتر سوم، ب، ۲۰۲۲ به بعد)

ج) تک‌گویی نمایشی

«گفته‌اند که تک‌گویی نمایشی در عرصه شعر نمود دارد. در چنین شعری شخصیّت منفرد وضعیت و سرشت خود را به زبان برملا می‌کند. ضمناً مکان و زمان و هویت‌های شخصیت در خلال شعر آشکار می‌شود.»[1] در تفاوت تک‌گویی نمایشی با تک‌گویی درونی گفته‌اند: « در تک‌گویی درونی هیچ کس مورد خطاب نیست اما در تک‌گویی نمایشی گویی کسی با کس

۱ـ رضا سیدحسینی، همان، ص ۲٦.

Archive of SID

www.SID.ir

دیگری بلند حرف می‌زند و دلیل خاصی برای گفتن موضوع خاصی به مخاطب دارد. این مخاطب در خود داستان است.»[۱]

فردوسی در داستان رستم و اسفندیار از این کانون روایت استفاده کرده و گفتگوی جهان‌پهلوان با جوشن خویش را آورده:

چنین گفت کای جوشن کارزار — بر آسودی از جنگ یک روزگار

کنون کار پیش آمدت سخت باش — به هر جای پیراهن بخت باش...

(ج٤/١٣١٠)

یا سخن گفتن رستم با کریاس (ج٤/٣٠٨)

مولانا در داستان «پیر چنگی» از این کانون استفاده کرده و گفتگوی پیر را با جنگ، به شکل زیر بازگو نمو ده است:

گفت ای بوده حجابم از اله — ای مرا تو راهزن از شاه راه

ای بخورده خون من هفتاد سال — ای ز تو رویم سیه پیش کمال

ای خدای با عطای با وفا — رحم کن بر عمر رفته در جفا

(دفتر اول، ب، ۲۱۹۱ به بعد)

نتیجه

مطالعه و بررسی شگردهای گوناگون داستان‌پردازی در شاهنامه فردوسی و مثنوی مولانا به دلیل سرشت روایی این دو اثر و هنرمندی ذاتی سرایندگان آنها در بهره‌گیری از فنون داستان‌پردازی اهمیت فوق العاده دارد.

انتخاب کانون روایت مناسب، یکی از ابزارهای توانمند و کارگشاست که نویسنده به وسیله آن می‌تواند بین روایت، زاویه دید، راوی و خواننده ایجاد ارتباط کند و موجبات لذت‌بخشی روایت خویش را فراهم سازد. با تحلیل داستان‌های شاهنامه و مثنوی از نظر ویژگی‌های کانون روایت، می‌توان نکات زیر را به عنوان نتیجه بحث مطرح کرد:

۱ـ میمنت میرصادقی. همان، ص ٤١٤.

Archive of SID

www.SID.ir

۱ـ کانون‌سازی روایت در شاهنامه و مثنوی به شیوه چندگانه و ترکیبی است و نقش کانون‌سازی به صورت مداوم میان راوی و شخصیّت‌های مختلف جابه‌جا می‌شود.

۲ـ بخش‌های داستانی و بخش‌های روایی و گزارشی شاهنامه و مثنوی از نظر کانون روایت متفاوت هستند.

۳ـ ویژگی جریان سیال ذهن و آوردن داستان در داستان تأثیری بسزا بر کانون‌سازی فردوسی و مولانا گذاشته است.

٤ـ فردوسی و مولانا اکثر داستان‌های خود را با بیان ماجرا از کانون دید نویسنده – راوی آغاز می‌کنند، اما پس از شروع داستان به بهانه‌های گوناگون به کانون روایت دگرگون شونده و غیر ثابت روی می‌آورند و جهان داستانی خویش را به تناوب با استفاده از نگاه قهرمانان و راوی شکل می‌دهند.

۵ـ انتخاب کانون روایت با موضوع روایت، ساختار داستان و راوی ارتباطی انکارناپذیر دارد.

٦ـ تغییر کانون گاه کاملاً نظام‌مند صورت می‌گیرد و گاه چنان پنهانی انجام می‌شود که خواننده آن را احساس نمی‌کند.

۷ـ کانون روایت بر زمان‌مندی داستان، میزان و حجم اطلاعات ارایه شده، جهت فکری خاص به خواننده دادن، تفسیر وقایع داستانی و آوردن داستان در داستان در شاهنامه بسیار مؤثر واقع شده است.

۸ـ در مبحث نظم در زمان روایت هرگونه به هم خوردن نظم در ترتیب بیان و چینش وقایع، زمان‌پریشی نامیده می‌شود و گذشته‌نگری‌ها و آینده‌نگری‌ها عمده‌ترین شکل‌های به هم خوردن نظم و توالی زمانی در روایت‌هاست. البته بررسی دقیق کارکردهای آنها نیازمند پژوهش جداگانه‌ای است. علاوه بر اینکه حضورهای ناگهانی راوی و دخالت‌های او در نظم خطی زمان روایت در زیبایی و جذابیت داستان‌ها جایگاه خاصی دارد.

۹ـ در بحث تداوم، با در نظر گرفتن داستان‌های مورد بررسی، هم شتاب منفی و هم شتاب مثبت، در داستان‌ها دیده می‌شود. آن گاه که به توصیف کردارها، رفتارها، اشخاص و... می‌پردازند و یا گفت‌وشنود و دیالوگی در کار است، شتاب ثابت یا معیار را می‌بینیم.

Archive of SID

www.SID.ir

پی‌نوشت

نظم / سامان	1-Order
زمان‌پریشی	2- Anachronies
گذشته‌نگر	3- Analypsis
آینده‌نگر	4- Prolepsis
تداوم	5- Duration
شتاب معیار	6- Norm
شتاب مثبت	7- Acceleration
شتاب منفی	8- Deceleration
مکث توصیفی	9- Descriptive Pause
حذف	10- Ellipsis
بسامد	11- Frequency
بسامد مفرد	12-Singulative
بسامد مکرر	13- Repetlative
بسامد بازگو	14- Iteretive

منابع و مآخذ

۱ـ آسابرگر، آرتور. **روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره**. ترجمه محمدرضا لیراوی، تهران: سروش، ۱۳۸۰##.

۲ـ احمدی، بابک. **ساختار و تاویل متن**. تهران: نشر مرکز، چاپ سوم، ۱۳۷۵. ##

۳ـ اخوت، احمد. **دستور زبان داستان**. اصفهان: نشر فردا، ۱۳۷۱. ##

۴ـ اسکولز، رابرت. **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: انتشارات آگه، چاپ اول، ۱۳۷۹. ##

۵ـ ایرانی، ناصر، **هنر رمان**. ##

۶ـ برودل، دیوید. **روایت در فیلم داستانی**. ج۱، ترجمه سیدعلاءالدین طباطبایی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۸۰. ##

Archive of SID

www.SID.ir

۷ـ بورنوف، رولان؛ رئال اوئله. **جهان رمان**. ترجمه نازیلا خلخالی، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۸.##
۸ـ پورنامداریان، تقی. **در سایه آفتاب**. تهران: نشرسخن، ۱۳۸۰. ##
۹ـ تودوروف، تزوتان. **بوطیقای ساختارگرا**. ترجمه محمد نبوی، تهران: انتشارات آگه، ۱۳۸۲. ##
۱۰ـ ریکور، پل. **زمان و حکایت(پیکربندی زمان در حکایت داستانی)**. ترجمه مهشید نونهالی، چاپ اول، تهران: گام نو، ۱۳۸۳. ##
۱۱ـ سیدحسینی، رضا. **مکتب‌های ادبی**. تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۶۰. ##
۱۲ـ فردوسی، ابوالقاسم. **شاهنامه**. چاپ ژول مول، با مقدمه محمدامین ریاحی. تهران: انتشارات سخن، ۱۳۷۱. ##
۱۳ـ فورستر، ای، ام. **جنبه‌های رمان**. ترجمه ابراهیم یونسی. تهران: نگاه، چاپ چهارم، ۱۳۶۹. ##
۱۴ـ کالر، جاناتان. **نظریه ادبی**. ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲.##
۱۵ـ کنان، ریمون، «**مؤلفه زمان در روایت**» ترجمه ابوالفضل حری، فصلنامه هنر، فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۲، شماره ۵۳. ##
۱۶ـ لاتون، مایکل جی. **درآمدی نقادانه ـ زبان‌شناختی بر روایت**. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: بنیاد سینمایی فارابی، چاپ اول، ۱۳۸۳. ##
۱۷ـ مارتین، والاس. **نظریه روایت**. ترجمه محمد شهبا. تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۲. ##
۱۸ـ مستور، مصطفی. **مبانی داستان کوتاه**. تهران: نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۹. ##
۱۹ـ مکاریک، ایرناریما. **دانشنامه نظریه ادبی معاصر**. ترجمه مهاجر و محمد نبوی. تهران: انتشارات آگه، ۱۳۸۴. ##
۲۰ـ مقدادی، بهرام. **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**. تهران: فکر روز، ۱۳۷۸. ##
۲۱ـ میرصادقی، میمنت. **واژه‌نامه هنرداستان‌نویسی**. تهران: کتاب مهناز، ۱۳۷۷. ##
۲۲ـ وبستر، راجر. **درآمدی بر پژوهش نظریه ادبی**. ترجمه مجتبی ویسی، تهران: انتشارات سپیده سحر، ۱۳۸۰. ##
۲۳ـ مولوی، جلال‌الدین‌محمد. **مثنوی**. دفتر اول، دوم و سوم.##

Archive of SID

www.SID.ir