کانون روایت در مثنوی

محمد رضا صرفی

عضوهیأت علمی‌دانشگاه شهید باهنر کرمان

چکیده

کانون روایت در تحلیل توانمندیها و شگردهایی که داستانپرداز برای شکل دادن به حکایتهای خویش از آنها بهره گرفته، اهمیّت فراوان دارد تا جایی که هرگونه ایجاد تغییردرکانون روایت، سبب ایجاد تمایز و تغییر درجریان اصلی داستان و حتی موضوع آن می‌شود. به علاوه، ما هیچ-گاه در داستان با رخدادهای خام سر و کار نداریم، بلکه با رخدادهایی روبه‌رو می‌شویم که به شیوه‌ای خاص بازنمایی شده و از کانون ویژه‌ای به آنها نگریسته شده‌است.

گوناگونی کانونهای دید و شکلهای مختلف ارتباط راوی با کانون ساز و زاویه دید در مثنوی چنان جذاب و آگاهانه صورت گرفته است که تحلیل آن می‌تواند گوشه‌هایی از نبوغ مولانا را درآفریدن اثری فرا زمانی و فرامکانی به نمایش بگذارد.

این مقاله که به شیوه سند کاوی نگاشته شده است، سعی دارد گونه‌های مختلف کانون دید را با تکیه بر داستان «دقوقی» بررسی کند.

کلید واژه: مثنوی، کانون روایت، داستانپردازی مولانا، داستان دقوقی

۱. مقدمه

تاریخ دریافت : ۸۶/۵/۱۰ تاریخ پذیرش : ۸۶/ ۶/۲۷

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.6.7]

مثنوی مولانا از نظر شگردهای قصّه پردازی حائز اهمیت فراوان است. در هم تنیدگی بخشهای داستانی و غیر داستانی به این کتاب شکلی خاص بخشیده است. در هر دو بخش، حضور راوی، انکار ناپذیر است. راوی، عامل پیوند قسمتهای مختلف مثنوی است و تمامی اجزای تشکیل دهنده روایت به صورت غیرمستقیم، ما را به سوی وی راهنمایی می‌کند. راوی است که اندیشه‌های مولانا را تجسم می‌بخشد. اوست که با انتخاب کانونهای مختلف روایت به خواننده خود برای فهم روایت و داستان جهت می‌دهد و پیوسته از میان امکانات مختلفی که برای گزیش در اختیار دارد، پاره‌هایی را انتخاب، و از برخی قسمتها و بخشها چشم پوشی می-کند. حضور راوی سبب می‌شود که زمانمندی داستانی و رابطه منطقی بین پاره‌های گوناگون حوادث حفظ شود. در واقع، بدون راوی، هیچ روایتی نمی‌تواند شکل بگیرد.

با این حال، میزان و مراتب حضور راوی و شکلهای گوناگون دخالت او در روند داستانها می‌تواند بسیار متفاوت باشد. استفاده از کانونهای مختلف روایت این امکان را در اختیار راوی قرار می‌دهد که بتواند درباره چگونگی حضور خویش در داستان تصمیم گیری کند؛ حجم اطلاعاتی را که می‌خواهد در اختیار خوانندگان خود قرار دهد، تعیین نماید؛ انگیزه‌های شخصیتهای داستانی را آشکار یا نهان سازد؛ در دنیای متن ظاهر شود یا خود را پنهان کند و با تغییر مداوم کانونهای روایت، موجبات پویایی و تحرّک داستان را فراهم سازد.

علاوه بر این، گونه‌گونی کانون موجبات حقیقت نمایی، زیبایی و در نتیجه لذت بخشی 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 به‌هیچ نحو اسیر هدایت نویسنده نیست.

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

بدون شک نبوغ الهام گونه مولانا و هنرمندی ذاتی وی، او را به سوی شناخت ناخودآگاه کانون روایت و نقش و اهمیّت آن راهنمایی نموده است. در این مقاله، ویژگیها و شکلهای کانون روایت در مثنوی با تکیه بر داستان دقوقی و کراماتش مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۲. تعاریف و کلیات

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-27]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.6.7]

کانون روایت که از آن با نامهای دیدگاه (آسابرگر، ۱۳۸۰: ص۸۱، تودوروف، ۱۳۸۲: ص۵۶، مستور، ۱۳۷۹: ص ۳۵) منظر (اخوت، ۱۳۷۱: ص ۹۵) نقطه کانونی (کارلر، ۱۳۸۲: ص ۱۲۰) و نظرگاه (اسکولز، ۱۳۷۹: ص ۲۸) نیز یاد کرده اند، عبارت است از «منظری که نویسنده یا راوی برای نگریستن به داستان انتخاب می‌کند (اخوت، ۱۳۷۱: ص ۹۵).

انتخاب کانون روایت مناسب از اهمیتی فوق العاده برخوردار است؛ زیرا در داستان هیچ‌گاه با رخدادها یا پدیده های خام سر و کار نداریم، بلکه با رخدادهایی روبه‌رو می‌شویم که به شیوه‌ای خاص بازنمایی می‌شوند. در واقع، نگریستن به یک پدیده واحد از دو نقطه کانونی متفاوت، سبب می شود که احساس کنیم با دو پدیده مختلف مواجهیم. ابعاد و ویژگیهای هر حادثه داستانی را منظری رقم می‌زند که آن حادثه از رهگذر آن به خواننده عرضه می‌شود. به گفته تودوروف پدیده‌هایی که دنیای داستانی را می‌سازند، هیچ‌گاه به صورت «درخود» به ما نمایانده نمی‌شوند، بلکه از چشم اندازی خاص و از دیدگاه ویژه‌ای باز نمایانده می‌شوند. از اینرو دید، جای تمام ادراک را می‌گیرد (تودورف: ص ۶۳).

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

کانون، درست همچون راوی، جزء مستقلی از زاویه دید است. بدون در نظر گرفتن این استقلال هم زاویه دید و هم راوی دچار اغتشاش خواهند شد (مارتین، ۱۳۸۲: ص ۱۰۹). ارتباط راوی با کانون نیز 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 شخصیتها و جایگاه‌های معرفت و قدرتهای گوناگون وابسته به آنها در یک متن اهمیت فراوان دارد (وبستر، ۱۳۸۰: ص۸۶).

برای تشخیص کانون روایت، تفکیک سه مفهوم نویسنده، راوی و روایت از یکدیگر ضروری است. ژنت با جدا کردن «حالت» و «وجه» گام مهمی در تشخیص کانون برداشته-است. به نظر وی «مسأله وجه» (چه کسی می‌بیند) با مسأله حالت (چه کسی سخن می‌گوید) بسیار تفاوت دارد. این تفاوت به دلیل شیوه سنتی ما در تعیین کانون داستان غالباً پنهان می‌ماند. در بررسی روایت باید هم به مسأله کانون (دید چه کسی است، چه قدر محدود است، چه

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-27]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.6.7]

وقت تغییر می‌کند) توجه کرد و هم به مسأله حالت (بیان کیست، تا چه حد رساست، چقدر قابل اعتماد است) (اسکولز، ۱۳۷۹: ص ۲۲۳). وی با طرح و بررسی مسأله کانون روایت به تشخیص چهار دسته متمایز از جایگاه راوی در داستان توفیق یافته است:

دسته نخست، 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 (احمدی، ۱۳۷۰، ج۱، ۱۷-۳۱۶).

پیچیدگی تشخیص کانون روایت سبب شده که مارتین دو مفهوم بنیادی «عامل کانون» (مشاهده‌گر) و «مورد کانون» (مورد مشاهده) را از یکدیگر متمایز سازد. به گفته وی اگر داستانی بیش از یک کانون داشته باشد، تغییر از یکی به دیگری جنبه‌ای از ساختار روایت خواهد بود. عامل کانون، گذشته از اینکه دنیای بیرون را ثبت می‌کند، قادر به ادراک خویش نیز هست. افزون بر این، عامل کانون می‌تواند به اندیشه بپردازد؛ یعنی درباره آنچه دیده ، بیندیشد و درباره روند کنش تصمیم بگیرد.

در هرسه مورد در مقام مشاهده‌گر و مشاهده‌گر خویش و اندیشه‌پرداز، عامل‌کانون می‌تواند محتوای خود آگاه را آشکار سازد. در ادبیات نیز همچون زندگی تصمیم در این باره حیاتی است، ولی این واقعیت را تغییر نمی‌دهد که کسی که در داستان درباره شخصیتی دیگر سخن می‌گوید، همان اندازه عامل کانون است که کسی که همان‌گونه می‌اندیشد، اما سخنی بر زبان نمی‌آورد. بنابراین، مفهوم کانون راهی را فراهم می‌آورد تا بتوان خودآگاه و گفتگو را در توصیف ساختار روایت گنجانید (مارتین، ۱۳۸۲: ص ۱۰۹).

تأکید بر این نکته ضروری است که راوی و کانون ساز در فرایند داستان و روایتگری معمولاً عناصری جدا از هم و منفک به حساب می‌آیند. در روایت اوّل شخص معمولاً راوی و کانون‌ساز یکی هستند، ولی در روایت سوم شخص امکان اینکه راوی کسی باشد و کانون ساز آن کس دیگری باشد، وجود دارد. از اینروست که «گاه روایت با آنکه کلاً از زبان یک شخص و به شیوه روایی نقل می‌شود، شیوه روایت دست خواننده را باز می‌گذارد تا جایگاه فرضی یا

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-27]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.6.7]

نقاط کانون سازی را بیرون از محدوده اختیار راوی شکل دهد و از آنجا به نظاره اعمال یک شخصیت بنشیند» (وبستر، ۱۳۸۰: ص ۸۷).

معمولاً نویسنده برای انتخاب کانون روایت کاملاً آزاد نیست. در واقع، ساختار داستان او را به سوی انتخاب کانون سوق می‌دهد. در حقیقت، تقابلهای دوگانه راوی/ شخصیت، روایت اوّل‌شخص/ سوم‌شخص، درون/ بیرون، ذهن/ عین، عامل کانون (شناسا)/ مورد کانون (متعلّق شناخت) در انتخاب کانون روایت نقش تعیین کننده دارد. 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 و به صورتهای مختلف نماهای دور و نزدیک، بیرونی و درونی، ثابت و متحرک، بردن بعضی پدیده‌ها به کانون روایت، ارائه دیدگاه‌های تصویری، نشان دادن ذهن و یا کنش شخصیتها را در داستان خود ارائه می‌دهند.

۳. کانون روایت در مثنوی

کانون سازی روایت در مثنوی به شیوه چندگانه و ترکیبی است؛ به این معنا که نقش کانون سازی به صورت مداوم میان راوی و شخصیتهای مختلف جا به‌جا می‌شود. در بسیاری از مواقع به رغم اینکه داستان از زبان یک راوی روایت می‌شود با صداها یا کانون سازهای متعددی، که در روح و روان راوی جاری است، روبه‌رو می‌شویم. به طور کلی می‌توان گفت که روایتهای مثنوی از نظر کانون نامنظم است؛ زیرا داستانهای مثنوی فاقد وحدت آشکار و به زبان ساده‌تر، فاقد روایت شخصی است. مولانا پیوسته بر اساس منطقی ویژه از کانون و دیدگاهی به کانون و دیدگاهی دیگر می‌رود. دکتر پورنامداریان در تبیین این نکته بیان کرده اند که:«در مثنوی احساس می شود که مهار داستان در دست مولوی نیست و این داستانها و استعدادها و امکانات ساختاری و معنایی پیدا و ناپیدای آنهاست که اندوخته های سرشار و آگاه و ناآگاه مولوی را به مناسبتهای گوناگون از ذهن او بیرون می کشند و به آنها فعلیت می‌بخشند و مولوی را به هر جا که امکانات بالقوه و بالفعلشان رخصت می دهد، می برند» (پورنامداریان، ۱۳۸۰،ص۲۶۸).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-27]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.6.7]

به‌علاوه بخشهای داستانی و بخشهای روایی و گزارشی مثنوی از نظر کانون متفاوت هستند و ویژگی جریان‌سیال ذهن و رفتن از شاخه‌ای به شاخه‌ای دیگر، تأثیربسزا بر کانون‌سازی مولانا گذاشته است. در بسیاری از بخشهای مثنوی عامل کانون همان راوی است. ورای این شیوه، می‌توان کاربرد کانون متغیر و سیّال را در مثنوی شاهد بود. در بسیاری از داستانهای مثنوی چند راوی متفاوت با کانونهای روایتی مختلف وجود دارند و صداهای روایی گوناگون یا در یک سطح ودر کنارهم قرار می‌گیرند یا اینکه در یک ساختار پایگانی‌درونه‌گیری می‌کنند . «هم کناری صداها را می‌توان در نوبت‌گیری مکالمه مشاهده کرد. درونه‌گیری هنگاهی واقع می‌شود که راوی اوّل شخص، سخن راوی دوم را نقل می کند. درونه گیری روایی، متن را به صورت مجموعه‌ای از سطوح مجزا سازمان می‌دهد» (مکاریک، ۱۳۸۴: ص ۱۳۴). گذشته از این، درونه‌گیری روایت با ویژگی اصلی داستانهای مثنوی که عبارت است از آوردن داستان در داستان پیوند دارد. دخالتهای مولانا 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 مولانا و یا نتیجه‌گیریهای خاص از وقایع نیز به نوبه خود در تغییر کانون روایت دخیل هستند.

از نظر ساختار عمومی، داستانهای مولانا با بیان ماجرا از کانون دید نویسنده راوی که خود دانای مطلق است، آغاز می‌شود. پس از گفتگوی آغازین و شروع داستان، راوی رشته بیان ماجرا را به دست شخصیتها می‌دهد و از کانون دید آنها داستان را بازگو می‌کند، اما دست شخصیتها و قهرمانان داستانی خود را برای همیشه بازنمی‌گذارد، بلکه به بهانه‌های مختلف و با ظرافتی ستودنی، خود وارد داستان می‌شود. گاه شخصیتها را در موقعیتهایی قرار می‌دهد که با تک‌گوییهای درونی یا بیرونی‌خود، داستانها را به شکلهای گوناگون جریان‌سیّال ذهن‌می‌کشانند.

کانون‌سازی روایت در مثنوی را می‌توان از دو چشم‌انداز اصلی که هریک دارای ریزه‌کاریها و جزئیات خاص خود هستند، بررسی کرد. این دو چشم انداز عبارت است از:

۱. ارتباط کانون با موضوع روایت ۲. ارتباط کانون با راوی

۴. کانون روایت در داستان «کرامات دقوقی»

در این گفتار به علت محدودیت حجم مقاله و پیچیدگی و تنوع نقاط کانون سازی در مثنوی، توجه خود را به داستان «دقوقی و کراماتش» معطوف می‌کنیم؛ گرچه به مناسبت از مثالهایی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-27]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.6.7]

دیگر هم از مثنوی بهره خواهیم برد. 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 داده‌است. ویژگی‌های کانون سازی روایت در این قصه به قرار زیر است:

۴-۱. ارتباط کانون با موضوع روایت

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

۴-۱-۱. فاصله و سرعت

کانون داستان ممکن است به گونه‌ای تنظیم شده باشد که وقایع و حوادثی را از نمای دور ببیند و بسرعت از آنها بگذرد و یا اینکه از نمای نزدیک به مشاهده آنها بنشیند. به گفته کالر: «داستان ممکن است با میکروسکوپ کانونی شود یا با تلسکوپ؛ یعنی آهسته و با جزئیات فراوان به پیش رود یا به سرعت بگوید که چه رخ داده است» (کالر، ۱۳۸۲: ص ۱۲۰)؛ به عنوان نمونه در ابتدای داستان، مولانا شخص دقوقی را به مرکز روایت خویش کشانده و در ده بیت به توصیف او پرداخته‌است. همچنین، آنگاه که به توصیف دعای وی درحق کسانی که کشتی آنها در معرض غرق شدن قرارداشت، می‌پردازد، با جزئیات فراوان دعای دقوقی را نقل می‌کند؛ درست مثل دوربینی که رو به جلو زوم شده باشد و با حرکت آهسته، تمام جزئیات را نشان دهد؛ مولانا می‌فرماید:

گفت یارب منگر اندر فعلشان — دستشان گیر ای شه نیکونشان
خوش سلامتشان به ساحل باز بر — ای رسیده دست تو در بحر و بر
ای کریم و ای رحیم سرمدی — در گذار از بدسگالان این بدی
ای بداده رایگان صد چشم و گوش — بی‌ز رشوت بخش‌کرده‌عقل و هوش
پیش از استحقاق بخشیده عطا — دیده از ما جمله کفران و خطا
ای عظیم از ما گناهان عظیم — تو توانی عفو کردن در حریم...

(دفتر سوم، ابیات ۲۲۰۹ تا ۲۲۲۴)

در عوض، وصف نجات کشتی را در یک مصراع نقل می‌کند و بسرعت از آن می‌گذرد:

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-27]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.6.7]

«رست کشتی از دم آن پهلوان» (دفتر سوم، مصراع اول بیت ۲۲۲۵).

۴-۱-۲. زمان و کانون روایت

انتخاب زمانِ کانونی کردن در تأثیر روایت بسیار مهم است. در اینجا امکان چند حالت وجود دارد؛ بدین معنا که روایت ممکن است «رخدادها را در زمانی که واقع شده‌اند، کمی بعد از آن یا مدتهای طولانی بعد از آن کانونی کند. ممکن است متمرکز بر نقطه کانونی در زمان رخداد یا بر نگاه بعدی کانون ساز به گذشته باشد و نیز ممکن است تلفیقی از دو حالت یاد شده باشد» (کالر، ۱۳۸۲: ص ۱۲۰).

انتخاب زمان به عنوان نقطه کانون ساز به زمانمندی روایت می‌انجامد و به محض فاصله گرفتن‌از زمان گاهنامه‌ای «با درهم شدن زمانهای گذشته وحال، اساس روایت‌دگرگون می‌شود» (احمدی، ۱۳۷۰، ص۱۶۸). در زیر تنها به ذکر برخی از گونه‌ای زمانمندی روایت در مثنوی اشاره می‌شود:

الف) بازگشت زمانی: در این حالت زمان روایت از ترتیب زمانی رخدادها عقبتر است و گوینده پس از اینکه وقایع به پایان رسیدند، ما را از آنها آگاه می‌کند؛ به عنوان نمونه:

گفت پیغمبر زمانی زید را کَیفَ اَصبَحتَ‌ای صحابی با وفا ...

(دفتر اوّل، ب ۳۵۰۰ به بعد)

ب) پیشواز زمانی: در این حالت، ترتیب روایت از ترتیب زمانی تقویمی رخداد جلوتر است؛ به عنوان نمونه در داستان «کر و همسایه بیمار او» (دفتر اوّل، ب ۳۳۶۰ به بعد) با این حالت روبه رو هستیم.

ج) همزمانی: در این حالت زمان روایت با ترتیب زمانی رخدادها همزمان می‌شود و نویسنده، 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 پریشی درونی: هرگاه دو رخداد، همزمان به وقوع بپیوندد، نویسنده به ناچار یکی را بر دیگری از نظر زمان نقل مقدم می‌دارد؛ به عنوان نمونه، توجه به داستان «جوحی و آن

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-27]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.6.7]

کودک که پیش جنازه پدر خویش نوحه می‌کرد» (دفتردوم، ب ۳۱۱۶ به بعد) کافی است.

هـ) زمان پریشی بیرونی: این حالت از ویژگیهای اصلی کانونی کردن زمان روایت در مثنوی است. این ویژگی از آنجا حادث می شود که شیوه داستانپردازی مولانا، یعنی بیان داستان در دل داستان دیگر، او را وا می‌دارد که از میانه یک حکایت به حکایتی دیگر منتقل شود. در داستان دقوقی حکایتهای فرعی ۱) سرّ طلب کردن موسی خضر را ۲) تصوّرات مرد حازم در دل داستان اصلی جای گرفته و مولانا را مجبور ساخته اند با متوقف ساختن داستان اصلی و بیان ماجرایی فرعی، که خود به صورت طبیعی تغییر نقطه کانونی را به همراه دارد به زمان پریشی درونی مبادرت کند.

۴-۲-۳. کانون و محدوده دانش

روایت ممکن‌است کانون داستان را منظری بسیار محدود قراردهد؛ یعنی کنشها را نقل‌کند بی‌آنکه افکار شخصیتها را در دسترسمان قرار دهد و برعکس، ممکن است نقطه کانونی به گونه‌ای انتخاب شود که دسترسی به درونی‌ترین افکار و پنهان ترین انگیزه‌های شخصیتها برای خواننده امکانپذیر باشد (کالر، ۱۳۸۲: ص ۱۲۱)؛ به عنوان نمونه، 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 می نماید این چنین
او فضولی بوده است از انقباض — کرد بر مختار مطلق اعتراض
چون نگه کردم سپس تا بنگرم — که چه می‌گویند آن اهل کرم
یک از ایشان را ندیدم در مقام — رفته بودند از مقام خود تمام

(دفتر سوم، ب ۲۲۸۵ به بعد)

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

آن چنان پنهان شدند از چشم او — مثل غوطه ماهیان در آب جو
سالها در حسرت ایشان بماند — عمرها در شوق ایشان اشک راند

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-27]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.6.7]

تـــو بگـــویی مـــرد حـــق انـــدر نظـــر کـــی در آرد بـــا خـــدا ذکـــر بـــشر...

(دفتر سوم، ب ۲۲۹۴ به بعد)

۴-۱-۴. کانون عینی و ذهنی

کانون روایت، زمانی عینی خواهد بود که راوی «هر چه را می‌بیند، بـی طـرف گـزارش کنـد». موکاروفسکی درباره ویژگی روایت عینی می‌گوید: «تمام واقعیت، خـواه مـادی خـواه روانـی، طوری به خواننده نشان داده می‌شود که انگار خود او به طور مستقیم آنها را می‌بیند، راوی این توهّم را بر می‌انگیزد که گویی مانند دوربین فیلمبرداری است که همه چیـز را علمـی و دقیـق ضبط می‌کند» (اخوت، ۱۳۷۱: ص ۱۰۹).

در شیوه روایت ذهنی، راوی از زاویه دید یکی از شخـصیتها مـاجرای داسـتانی را روایـت می‌کند. در کانون روایت ذهنی «روش یکی از شخصیتهای داستان برای درک کنشهای دیگـران و داوری درباره آنها گزارش می‌شود» (تودوروف، ۱۳۸۲: ص ۶۵). ابیات زیر نمونـه‌ای از کـانون عینی هستند:

آن دقـــوقی داشـــت خـــوش دیباچـــه‌ای عاشـــق و صـــاحب کرامـــت خواجـــه‌ای
در زمین مـی‌شـد چـو مـه بـر آسـمان شـــبروان را گـــشته زو روشـــن روان
در مقـــامی مـــسکنی کـــم ســـاختی کـــم دو روز انـــدر دهـــی انـــداختی

(دفتر سوم، ب ۱۹۲۴ به بعد)

و ابیات‌زیر بیانگر نقطه کانونی‌ذهنی هستند. مولانا ماجرا را فقط از نگاه دقوقی نقل می‌کنـد و می‌گوید:

چـــون بـــه نزدیکـــی رســـیدم مـــن ز راه کـــردم ایـــشان را ســـلام از انتبـــاه
قـــوم گفتنـــدم جـــواب آن ســـلام ای دقـــوقی مفخـــر تـــاج کـــلام
گفـــتم آخـــر چـــون مـــرا بـــشناختند پـــیش از ایـــن بـــر مـــن نظـــر نانداختنـــد
از ضـــمیر مـــن بدانـــستند زود یکـــدگر را بنگریدنـــد از فـــرود
پاســـخم دادنـــد خنـــدان کـــای عزیـــز ایـــن بپوشیدســـت اکنـــون بـــر تـــو نیـــز...

(دفتر سوم، بیت ۲۰۵۶ به بعد)

۴-۱-۵. کانون غیاب

منظور از غیاب این است که نویسنده هیچ گونه اطلاعی از برشی از داستان در اختیار خواننده

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-27]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.6.7]

قرار ندهد و باعث شود که وی در عالم بی خبری محض به سر ببرد (تودوروف، ۱۳۸۲: ص۶۹). استفاده از کانون غیاب با توجه به این نکته که دستیابی به حالت عارفانه و درک دقیق آنچه برای عارف در لحظه‌های بی خویشی و کشف و شهود امکانپذیر می‌شود برای خواننده معمولی غیرممکن می‌نماید، بارها در مثنوی به وقوع پیوسته‌است. در داستان دقوقی، بسیاری از ریزه‌کاریها از چشم خواننده پنهان می‌ماند و مولانا در تأکید غیاب اطلاعات می‌گوید:

آنچه می‌گویم به قدر فهم تست مُردَم اندر حسرت فهم درست...

(دفتر سوم، ب ۲۰۹۸ به بعد)

۴-۱-۶. کانون صادق/ کاذب و کامل/ ناقص

نقطه کانونی روایت می‌تواند به گونه ای تنظیم شود که اطلاعات ارائه شده از دنیای داستانی صادق باشد یا کاذب، و کامل یا ناقص باشد. این حالت زمانی ایجاد خواهد شد که راوی یا یکی از شخصیتها اطلاعات غلط یا نادرست به ما بدهد و ما به توصیفات آنها اعتماد کنیم و در جریان پیشرفت داستان دریابیم که دچار توهّم شده‌ایم و نه صاحب اطلاع. البته این دید ناقص الزاماً نتیجه اشتباه یک شخصیت نیست، بلکه می‌تواند به یک رازپوشی عمدی و به قصد مربوط باشد (تودوروف، ۱۳۸۲: ص ۶۹). مولانا به ناقص بودن اطلاعات ارائه شده در متن داستان به علّت سرشت زبان و نارسایی فهم خوانندگان بارها اشاره کرده‌است. از جمله در داستان مورد بحث ما می‌گوید:

قطع و وصل او نیاید در مقال چیز ناقص گفته شد بهر مثال
مر علی را در مثالی شیر خواند شیر مثل او نباشد گر چه راند
از مثال و مثل و فرق آن بران جانب قصه دقوقی ای جوان

(دفتر سوم، ب ۱۹۴۰ به بعد)

داستان فیل و خانه تاریک (دفتر سوم، ب ۱۲۵۹به 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 کرده‌است که باید معنا را در ورای الفاظ جستجو کند:

ای برادر قصه چون پیمانه ایست معنی اندر وی مثال دانه ایست
دانهٔ معنی بگیرد مرد عقل ننگرد پیمانه‌را گر گشت نقل(۲/ ۳۱ و ۳۶۳۰)

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-27]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.6.7]

۴-۱-۷. کانون بدون راوی

پاره‌ای از موضوعات مثنوی از چنان درخششی برخوردار است 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 این‌گونه موارد کاملاً سیال است و درک مطلب از یک خواننده تا خواننده دیگر تفاوت بسیار دارد. کانون بدون راوی سبب ایجاد تعلیق در داستان می شود و از طریق شیوه بیان غیرعادی، توصیف احوال روانی، گفتگوها، به تأخیر انداختن علت بیان حوادث یا تصریح نکردن علّتها و قطع و وصل کردن جریان حوادث، خواننده را در انتظار و تردید فرو می برد (پورنامداریان، ۱۳۸۰، ص۳۱۸).

در غالب قسمتهایی که مولانا از روایت داستان خارج می‌شود و به بیان اندیشه‌های والای عرفانی و اخلاقی خود می‌پردازد، هر چند به ظاهر با کانون روایت راوی نویسنده روبه‌رو نیستیم در واقع، بیان بدون نقطه‌کانونی است؛ به عنوان نمونه به ابیات زیر توجه فرمایید:

جمله تلوینها ز ساعت خاستست — رست‌از تلوین‌که‌از ساعت برست
چون‌ز ساعت،ساعتی‌بیرون شوی — چون نماند، محرم بی چون شوی
ساعت از بی ساعتی آگاه نیست — زانکش‌آن سوجزتحیّرراه نیست...

(دفتر سوم، ب ۲۰۷۴ به بعد)

به علاوه در بعضی از قالبهای بیانی از قبیل «گفتگو و ... مشروط بر اینکه در فاصله میان گفتگوها هیچ گونه توصیف، توضیح یا تفسیری وجود نداشته باشد، نیز با کانون بدون راوی مواجه خواهیم بود» (مستور، ۱۳۷۹، ۴۵). هر چند این مورد در مثنوی نمونه‌های اندک دارد، می-توان موارد درخشانی از کاربرد آن را بخوبی تشخیص داد؛ به عنوان مثال در داستان کوتاه زیر، کانون روایت بدون راوی را می‌توان مشاهده کرد:

گفت لیلی را خلیفه کان تویی — کزتومجنون‌شد پریشان و غوی
از دگر خوبان تو افزون نیستی — گفت‌خامش‌چون تومجنون نیستی

(دفتر اوّل، ب ۴۰۷ و ۴۰۸)

۴-۲. ارتباط کانون روایت با راوی

در نگاه اوّل ممکن است به نظر برسد که هر داستان تنها دارای یک راوی است؛ به این معنا که راوی یا خودِ نویسنده است و یا یکی از قهرمانان داستان، اما واقعیت این است که در عمل،

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-27]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.6.7]

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 زاویه دید خویش می‌نگرد. بر اساس ارتباط کانون روایت با راوی، شکلهای زیر در قصه دقوقی قابل بازشناسی است.

۴-۲-۱. کانون روایت متغیر

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

تغییر کانون گاه کاملاً نظام‌مند صورت می‌گیرد و گاه چنان پنهانی انجام می‌شود که خواننده آن را احساس نمی‌کند. با حذف ابیات غیر داستانی از روایت مولانا بخوبی می‌توان به کانون روایت متغیر در مثنوی احاطه یافت. لازم به یادآوری است که کانون سازی چندگانه از ویژگیهای اصلی داستانپردازی مولاناست و تمام مثنوی بر اساس این اسلوب شکل گرفته و آن را مصداق سخن باختین درباره «متون متکثّر یا مکالمه‌ای یا باز» (وبستر، ۱۳۸۰: ص ۸۶) قرار داده است.

۴-۲-۲. کانون دید درونی و بیرونی

در کانون دید بیرونی، راوی صرفاً به توصیف کنشهایی می‌پردازد که می‌بیند و هیچ‌گونه تفسیری همراه آن نمی‌سازد. ولی در کانون دید درونی، راوی احساسات درونی خود یا یکی دیگر از شخصیتها را بازگو می‌کند و یا نظر خویش را درباره دیگران ابراز می‌نماید؛ به عنوان مثال، ابیات زیر بیانگر نقطه کانونی بیرونی است که توسط راوی برای توصیف دقوقی برگزیده شده است:

آن دقوقی داشت‌خوش دیباچه‌ای در عاشق وصاحب‌کرامت خواجه‌ای

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-27]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.6.7]

زمین می شد چو مه بر آسمان شب‌روان‌را گشته زو روشن روان

(دفتر سوم، ب ۱۹۲۴ به بعد)

و از طریق ابیات ذیل می‌توان نقطه کانونی درونی راوی و احساسات او را درباره دقوقی مشاهده کرد:

آن که در فتوی امام خلق بود گوی تقوی از فرشته می‌ربود
آنکه اندر سیر مه را مات کرد هم ز دینداری اودین‌رشک خورد
با چنین تقوی و اوراد و قیام طالب خاصان حق بودی مدام
در سفر معظم مرادش آن بدی که دمی بر بنده خاصی زدی

(دفتر سوم، ب ۱۹۴۳ به بعد)

۴-۲-۳. 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 شخصیتهای 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 (اخوت، ۱۳۷۱: ص ۹۷). بخشهای نسبتاً مهم از مثنوی دارای این نوع کانون هستند، بویژه زمانی که مولانا به روایتگری محض می-پردازد.

ب) دیدگاه روبه‌رو یا همسان: در این حالت میزان اطلاعات راوی و شخصیتها برابر است. راوی به شخصیتها از روبه‌رو نگاه می‌کند و کانون دید او محدود است. شعاع کانونی چشم راوی داخلی است(اخوت،۱۳۷۱: ص ۹۸). در گفتگو نویسی‌ها با چنین کانونی روبه‌رو می‌شویم.

ج) دیدگاه خارج: در اینجا راوی، عینی و شاهد ماجراست. میزان اطلاعاتش از شخصیتها کمتر است. در این دیدگاه، چشم راوی یک نقطه کانونی ثابت ندارد. ژنت این دیدگاه را «شعاع بیرونی» نامیده‌است (اخوت، ۱۳۷۱، ۹۸). در داستان دقوقی، آنگاه که مولانا وظیفه روایت را به عهده خود دقوقی می‌گذارد و دقوقی به توصیف مکاشفه خویش در دیدن هفت شمع

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.6.7]

می‌پردازد که بتدریج به هفت درخت و سپس هفت مرد تبدیل می‌شود، از این کانون دید بهره گرفته است (رک: دفتر سوم، ب ۱۹۸۵ تا ۲۰۸۳).

۴-۲-۴. 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 اوّل شخص جای داده و سپس هشت نوع راوی را از یکدیگر متمایز ساخته است (اخوت، ۱۳۷۱: ص۱۰۳). بر مبنای گفتار وی می‌توان گونه‌های کانون را با توجه به گونه‌های راوی به شکل زیر تشخیص داد و به بررسی آنها اقدام کرد.

۴-۲-۴-۱. گونه های کانون با توجه به راوی دانای کل

الف) کانون کاملاً باز

در این حالت راوی می‌تواند از همه زوایا حوادث و شخصیتهای داستانی را ببیند. وی بر همه چیز احاطه و آگاهی دارد و علاوه بر توصیف کنشها به بیان افکار و انگیزه‌های شخصیتها نیز می‌پردازد و حتی قادر است به داوری درباره آنها اقدام کند. در این حالت فعل روایت معمولاً به زمان گذشته است و راوی و کانون‌ساز یگانه هستند. مولانا تمامی داستانها را با این کانون آغاز می‌نماید، امّا درمیانه راه با بهره‌گیری از کانون متغیر با ظرافت به تغییر کانون می پردازد. با این‌حال هرگز این نقطه قوت داستان‌گویی را ترک نمی‌کند. استفاده از کانون کاملاً باز به مولانا امکان تفسیر وقایع، جهت فکری دادن به خواننده، آوردن داستان درداستان و...را می‌بخشد.

ب)کانون ذهنی

در این حالت داستان از پاره‌های مختلفی تشکیل می‌شود و هر بخش را ذهنیت یکی از شخصیتهای قصه روایت می‌کند. در این شیوه، راوی در داستان حضور آشکار ندارد؛ نسبت به تمام جزئیات احاطه ندارد، اما می‌تواند در عمق ذهن شخصیتها نفوذ کند و از زاویه درونی همه چیز را به‌طور مستقیم بیان کند. تغییر مداوم کانون روایت از ذهن یک شخصیت به ذهن شخصیت دیگر موجبات پویایی و تحرّک داستان را فراهم می‌سازد؛ به عنوان نمونه، مولانا در

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-27]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.6.7]

ابیات زیر از کانون ذهنی شخصیتها استفاده نموده و گفتگوی کشف و شـهود گونـه‌ای را بـین دقوقی و حضرت حق ترتیب داده است:

این‌همـی گفتـی چـو مـی‌رفتـی بـه راه — کـــم قـــرین خاصـــگانم ای الـــه
یـارب آنهـا را کـه بـشناسد دلـم — بـسته‌و بنـــده میـــان و مجمـــلم
حـضرتش گفتـی کـه ای صـدر مهـین — این‌چه‌عشق‌است‌وچه‌استسقاست‌این
مهـر مـن داری چـه مـی‌جـویی دگـر — چون‌خدا با توست چون جویی دگر
او بگـــفتی یـــارب ای دانـــای راز — تـــو گـــشـودی در دلـــم راه نیـــاز
در میـــان بـــحر اگـــر بنشـــسته‌ام — طمـــع در آب سبـــو هـــم بـــسته‌ام...

(دفتر سوم، ب ۱۹۴۷ به بعد)

ج) کانون متمرکز

در این شیوه تمامی وقایع از نگاه و ذهنیت یکی از شخصیتها بازگو مـی‌شـود. راوی در واقـع، دانای کلّی است که قصد دارد وضـعیت درونـی قهرمانـان داسـتان را فقـط از چـشم یکـی از شخصیتها گزارش کند. کانون دید متمرکز به علت محدودیتهایی که ایجاد می‌کند، کمتـر مـورد توجه مولانا واقع شده‌است، اما ساختار داستانها بویژه آنگاه که به بیـان خـاطرات قهرمانـان یـا لحظه‌های کشف و شهود آنها می‌پردازد، وی را به استفاده از این نقطه کانونی مجبور می کند.

کانون متمرکز از نظر شکل زبانی به یکی از سه صورت می‌تواند، نمودار شـود. نقـل قـول مستقیم، نقل قول غیرمستقیم و نقل قول غیرمستقیم آزاد (اخوت،۱۳۷۱،۹۷، ماتین، ۱۳۸۲:ص۱۰۸).

داستان دقوقی به علّت اینکه بازگو کننده کرامات دقـوقی اسـت از لحـاظ کـانون متمرکـز، بسیار غنی است و هر سه شکل زبانی مربوط به این کانون در داستان یاد شده وجود دارد:

الف) نقل قول مستقیم

آن دقـــوقی رحمـــه الله علیـــه — گفـت سـافرتٌ مـدیً فـی خافقیـه
سال و مه رفـتم سـفر از عـشق مـاه — بـی خبـر از راه حیـران در الـه...

(دفتر سوم، ب ۱۹۷۳ به بعد)

ب) نقل قول غیر مستقیم

هفت شمع انـدر نظـر شـد هفـت مـرد — نورشـان مـی‌شـد بـه سـقف لاژورد

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.6.7]

پیـــش آن انـــوار نـــور روز دُرد از صـــلابت نورهـــا را مـــی‌ســـترد

(دفتر سوم، ب ۲۰۰۱ به بعد)

ج) نقل قول غیر مستقیم آزاد

در نقل قول غیر مستقیم، راوی سخنان یکی از شخصیتها را به صورت غیرمستقیم و بـه طـور آزاد نقل می‌کند. استفاده از این شیوه بیانی، شگردی نسبتاً جدید است، از اینرو در داستانسرایی کهن، نمونه‌های کاربرد آن اندک است. مولانا پس از ناپدید شدن هفت مرد، حسرت دقوقی را با نقل غیرمستقیم آزاد آورده و گفته‌است:

ســالها در حــسرت ایــشان بمانــد عمرها در شوق ایشان اشک رانـد
تو بگویی مرد حـق انـدر نظـر کـــی در آرد بـــا خـــدا ذکـــر بـــشر
خر از آن می‌خسپد اینجـا ای فـلان که بشردیدی تو ایـشان را نـه جـان

(دفتر سوم، ب ۲۹۹۵ به بعد)

د)کانون غیاب یا دور بینی

در این شیوه، که آن را برشی از زندگی هـم نامیـده‌انـد، راوی از صـحنه غایـب اسـت. انگـار خواننده توی دوربین حبس شده و خود دارد صحنه را نگـاه مـی‌کنـد (اخـوت،۱۳۷۱:ص ۱۱۱). بهره گیری از این کانون روایت یکی از راه های ایجاد تعلیق در داستانهای مثنوی است (غـلام، ۱۳۸۲، ص۹۲). کانون غیاب دو شکل اصلی دارد: نخست ضبط مو به موی مکالمه شخصیتها؛ به عنوان نمونه هنگامی که کودکان مکتبی، استاد خود را دچار وهم می‌کنند و او به تـصور بیمـار بودن به خانه می رود، گفتگویش با همسرش از کانون غیاب روایت شده‌است:

گفت زن خیرسـت چـون زود آمـدی کـه مبـادا ذات نیکـت را بـدی
گفت کوری، رنگ و حـال مـن ببـین از غـمم بیـگانگان انـدر حنیـن
گفت زن ای خواجه عیبـی نیـستت وهم و ظـنّ لاشِ بـی معنیـستت ...
گفتش ای غر تو هنـوزی در لجـاج می نبینی ایـن تغـیّر و ارتجـاج
گفت‌ای خواجـه بیـارم آیـنه تا بـدانی کـه نـدارم مـن گـنه
گفت رو مَه تو رهی مَـه آینـت دایمـاً در بغـض و کینـی و عنـت...

(دفتر سوم، ب ۱۵۶۷ به بعد)

دوم، توصیف دقیق آنچه یکی از شخصیتهای داستان می‌بیند.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-27]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.6.7]

قسمت عمده‌ای از داستان دقوقی به توصیف آنچه وی دیده اختصاص یافته‌است؛ از جمله از زبان دقوقی می‌گوید:

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 ۲۰۸۳ ادامه می‌یابد با تک‌گویی بیرونی شباهت فوق‌العاده دارد به گونه‌ای که با یک مسامحه می‌توان این دو کانون دید را یکی به حساب آورد.

۴-۲-۴-۲. گونه های کانون با توجه به راوی اوّل شخص

الف.کانون نویسنده- راوی

در این حالت نویسنده به ظاهر از داستان حذف شده و وقایع داستان از کانون روایت «منی» که جانشین نویسنده است، روایت می‌شود. این «من» می‌تواند کانون دیدی کاملاً باز یا محدود داشته باشد. مولانا در داستان «تصورات مرد حازم» (دفتر سوم، ب ۲۲۰۲) که به صورت اپیزودیک درون داستان دقوقی آورده از این کانون استفاده کرده است.

ب. کانون شاهد

در این حالت راوی از زبان اوّل شخص با بی‌طرفی و بدون هیچ‌گونه توضیح و تفسیری به روایت بخشهایی از ماجرا که شاهد آنها بوده‌است، بسنده می‌کند. در این حالت «دیدگاه راوی متحرّک است و داستان را معمولاً از زاویه دید بیرونی نگاه می‌کند» (اخوت، ۱۳۷۱، ۱۰۷)؛ به عنوان نمونه در داستان «عیادت کَر از همسایه رنجور خود» (دفتر اوّل، ب ۳۳۶۶ به بعد) بخشهای قابل توجهی از روایت از این کانون دید روایت شده‌است.

ج)کانون ثابت من ـ قهرمان

در اینجا راوی یکی از اشخاص داستان است. من‌ـ قهرمان معمولاً داستان زندگی خود را تعریف‌می‌کند. کانون‌دید او ثابت است و فقط می‌تواند افکار خود را بیان کند. راوی من‌ـ قهرمان می‌تواند روایتش را به صورت خلاصه بازگو کند و یا هر جا که خواست مکث نماید و همه چیز را به صورت مشروح تعریف کند (اخوت،۱۳۷۱: ص۱۰۹)؛ به‌عنوان نمونه در ابتدای

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-27]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.6.7]

دفتر دوم، آنگاه که مولانا در جستجوی نقشِ جان خویش‌است و آن را در آینه یار می‌بیند، می‌گوید:

دیده تو چون دلم را دیده شد — شد دل نادیده، غرق دیده شد
آینه کلی ترا دیدم ابد — دیدم اندر چشمم تو من نقش خود
گفتم آخرخویش را من یافتم — در دو چشمش راه روشن یافتم
گفت وهمم کان خیال تست هان — ذات خود را از خیال خود بدان
نقش من از چشم تو آواز داد — که منم تو، تو منی در اتّحاد
کاندرین چشم منیر بی زوال — از حقایق راه کی یابد خیال
در دو چشم غیر من تو نقش خود — گر ببینی آن خیالی دان و رد ....

(دفتر دوم، ب ۹۹ به بعد)

د) کانون سیال یا شیوه ذهنی

با استفاده از این کانون دید می‌توان به ذهنیت و بُعد درونی یکی از شخصیتهای داستانی پی برد. غالباً کانون سیال به شیوه تک‌گویی انجام می‌شود. تک‌گویی صحبت یک نفره‌ای است که ممکن است مخاطب داشته یا نداشته باشد و این مخاطب ممکن است خواننده باشد یا نباشد (میرصادقی، ۱۳۷۶: ص۴۱۰). مولانا از تک گوییها به منظور به تصویر کشیدن خصوصیات روانی شخصیتها و بیان امیال و دیدگاه های آنها در پیوند با جهان و زندگی و ضعفها و قوتهای روحیشان استفاده می کند (پورنامداریان، ۱۳۸۰، ص۲۸۶).

تک‌گویی بر اساس هدفی که نویسنده در نظر 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 غیرمستقیم جریان افکار شخصیت داستان و احساسات او را درک کند. از طریق این کانون روایت سیر اندیشه‌های شخصیت، همان‌طور که در ذهنش جاری می‌شود به بیان در می‌آید. بنابراین تداعی معانی اساس تک‌گویی درونی است (میرصادقی، ۱۳۷۷: ص *۶۷*). زبان در تک‌گویی درونی دارای ابهام است و قابلیت برداشتهای معانی متعدد را برای‌خوانندگان

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-27]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.6.7]

فراهم می‌نماید (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ص۱۰۷۰). درباره رابطه تک‌گویی درونی با کانون سیال گفته‌اند از این شگرد برای ارائه فرایندها و محتویات ذهنی شخصیت داستان در سطوح مختلف هشیاری و خودآگاهی، که البته بخشی را ناگفته باقی می‌گذارد، می‌توان بهره برد (مقدادی، ۱۳۷۸: ص ۱۹۱). 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 گرفته‌است و اگر افعالی از این نوع را نیاورد و یکباره افکار درونی شخصیت را بیان کند، تک‌گویی او درونی غیرمستقیم خواهد بود. مولانا بیشتر از تک‌گویی درونی مستقیم بهره گرفته‌است. در داستان دقوقی می گوید:

بعد از آن «دیدم» درختان در نماز — صف کشیده چون جماعت کرده ساز
یک درخت از پیش مانند امام — دیگران اندر پس او در قیام
آن قیام و آن رکوع و آن سجود — از درختان بس «شگفتم» می‌نمود
یاد «کردم» قول حق را آن زمان — گفتم النَّجم وشجر را یَسجُدان...

(دفتر سوم، ب ۲۰۴۹ به 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 با خبر شود و در عین حال با بیان احساسات و افکار شخصیت به پیشبرد عمل داستانی کمک شود. در حدیث نفس تنها اطلاعاتی به خواننده داده نمی‌شود، بلکه خصوصیات روحی شخصیت نیز آشکار می‌گردد (میرصادقی، ۱۳۷۶: ص ۴۱۷). مولانا با بهره‌گیری از این کانون روایت در داستان دقوقی گفته‌است که:

او عجب می‌ماند یارب حال چیست — خلق را این پرده و اضلال چیست
خلق گوناگون با صد رأی و عقل — یک قدم آن سو نمی‌آرند نقل
عاقلان و زیرکانشان ز اتفاق — گشته منکر زین چنین باغی وعاق
یا منم دیوانه و خیره‌شده — دیو چیزی مر مرا بر سر زده
چشم می‌مالم به هر لحظه که من — خواب می‌بینم خیال اندر زمن

(دفتر سوم، ب ۲۰۲۲ به بعد)

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-27]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.6.7]

ج) تک‌گویی نمایشی

گفته‌اند که تک‌گویی نمایشی در عرصه شعر نمود دارد. در چنین شعری شخصیت منفرد وضعیت و سرشت خود را به زبان بر ملا می‌کند. ضمناً مکان و زمان و هویتهای شخصیت در خلال شعر آشکار می‌شود (حسینی، ۱۳۷۱: ص ۲۶). در تفاوت تک‌گویی نمایشی با تک‌گویی درونی گفته‌اند: «در تک‌گویی درونی هیچ کس مورد خطاب نیست، اما در تک‌گویی نمایشی گویی کسی با کس دیگری بلند حرف می‌زند و دلیل خاصی برای گفتن موضوع خاصی به مخاطب دارد. این مخاطب در خود داستان است (میرصادقی، ۱۳۷۶: ص ۴۱۴). مولانا در داستان «پیر چنگی» از این کانون روایت استفاده کرده و گفتگوی پیر را با چنگ به شکل زیر بازگو نموده‌است:

گفت ای بوده حجابم از اله — ای مرا تو راه زن 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
داد حق عمری که هر روزی از آن — کس نداند قیمت آن در جهان
خرج کردم عمر خود را دم به دم — در دمیدم جمله را در زیر و بم...

(دفتر اوّل، ب ۲۱۹۱ به بعد)

۵. نتیجه

مطالعه و بررسی شگردهای گوناگون داستانپردازی در مثنوی مولانا به دلیل سرشت روایی مثنوی و هنرمندی ذاتی‌مولانا 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 لذت بخشی روایت خویش را فراهم سازد. با تحلیل داستانهای مثنوی از نظر ویژگیهای کانون روایت، می توان نکات زیر را به عنوان نتیجه بحث مطرح کرد:

۱. کانون سازی روایت در مثنوی به شیوه چندگانه و ترکیبی است و نقش کانون سازی به صورت مداوم میان راوی و شخصیتهای مختلف جابه جا می شود.

۲. بخشهای داستانی و بخشهای روایی و گزارشی مثنوی از نظر کانون روایت متفاوت است.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-27]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.6.7]

۳. ویژگی جریان سیال ذهن و آوردن داستان در داستان تأثیری بسزا برکانون سازی مولانا گذاشته است.

۴. مولانا تمامی داستانهای خود را با بیان ماجرا از کانون دید نویسنده- راوی آغاز می کند، اما پس از شروع داستان به بهانه های گوناگون به کانون روایت دگرگون شونده و غیرثابت روی می آورد و جهان‌داستانی‌خویش را به تناوب با استفاده از نگاه قهرمانان و راوی شکل‌می‌دهد.

۵. انتخاب کانون روایت با موضوع روایت، ساختار داستان و راوی ارتباطی انکار ناپذیر دارد.

۶. در مواقعی که مولانا به بیان اندیشه های عرفانی خویش می پردازد به رغم اینکه به ظاهر با کانون روایت «راوی- نویسنده» روبه رو هستیم در واقع بیان بدون نقطه کانونی است.

۷. تغییر کانون گاه کاملا نظام مند صورت می گیرد و گاه چنان پنهانی انجام می شود که خواننده آن را احساس نمی کند.

۸. کانون روایت بر زمانمندی داستان، میزان و حجم اطلاعات ارائه شده، جهت فکری خاص به خواننده دادن، تفسیر وقایع داستانی و آوردن داستان در داستان در مثنوی بسیار مؤثر واقع شده است.

منابع

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

۲. احمدی، بابک؛ **ساختار و تأویل متن**؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۰.

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

۴. اسکولز، رابرت؛ **عناصر داستان**؛ ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.

۵. اسکولز، رابرت؛ **درآمدی بر ساختارگرایی**؛ ترجمه فرزانه طاهری،تهران: آگه، ۱۳۷۹.

۶. ایگلتون، تری؛ **پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی**؛ ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز ۱۳۸۰.

۷. پورنامداریان، تقی؛ **در سایه آفتاب**؛ تهران: نشر سخن، ۱۳۸۰.

۸. تودوروف، تزوتان؛ **بوطیقای ساختارگرا**؛ ترجمه محمد نبوی، تهران: انتشارات آگه، ۱۳۸۲.

۹. سید حسینی، رضا؛ **مکتب های ادبی جهان**؛ چاپ دوازدهم، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۱.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.6.7]

۱۰.غلام، محمد؛ **کیفیت تعلیق در قصه پردازی مولانا**؛ نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان؛ زمستان ۱۳۸۲، شماره ۱۴، ص:۹۵-۷۱.
۱۱. فورستر، مورگان؛ **جنبه های رمان**؛ ترجمه ابراهیم یونسی؛ تهران: ۱۳۵۷.
۱۲. کالر، جاناتان؛ **نظریه ادبی**؛ ترجمه فرزانه طاهری؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲.
۱۳. مارتین، والاس؛ **نظریه روایت**؛ ترجمه محمد شهبا؛ تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۲.
۱۴. مستور، مصطفی؛ **مبانی داستان کوتاه**؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹.
۱۵. مقدادی، بهرام؛ **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**؛ تهران: فکر روز، ۱۳۷۸.
۱۶. مکاریک، ایرنا ریما؛ **دانشنامه نظریه ادبی معاصر**؛ ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی؛ تهران: آگه، ۱۳۸۴.
۱۷. میرصادقی، جمال؛ **عناصر داستان**؛ چاپ سوم، تهران: سخن، ۱۳۷۶.
۱۸. میرصادقی،جمال؛ میرصادقی،میمنت؛**واژه‌نامه هنر داستان نویسی**؛ تهران: کتاب مهناز، ۱۳۷۷.
۱۹. وبستر، راجر؛ **درآمدی بر پژوهش نظریه ادبی**؛ ترجمه مجتبی ویسی، تهران: انتشارات سپیده سحر، ۱۳۸۰.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-27]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.6.7]