

کانون روایت در مثنوی

محمد رضا صرفی

عضو هیأت علمی دانشگاه شهید بهمن کرمان

چکیده

کانون روایت در تحلیل توانمندیها و شگردهایی که داستانپرداز برای شکل دادن به حکایتها خویش از آنها بهره گرفته، اهمیت فراوان دارد تا جایی 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 سر و کار نداریم، بلکه با رخدادهایی روبه‌رو 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 مثنوی چنان جذاب و آگاهانه صورت گرفته است که تحلیل آن می‌تواند گوشی‌هایی از نوع 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 پذیرش: ۸۶/۶/۲۷

تاریخ دریافت: ۸۶/۵/۱۰

۲. تعاریف و کلیات

مثنوی مولانا از نظر شگردهای قصه 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 می‌کند. 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 خواننده‌گان 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 مدام کانونهای روایت، موجبات پویایی و تحرک 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 به هیچ نحو اسیر هدایت نویسنده نیست.

کانون روایت یکی از ابزارهای توأم‌مند 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 اهمیت 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.

کانون روایت در مثنوی

کانون روایت که از آن با نامهای دیدگاه (آسابرگر، ۱۳۸۰: ص ۸۱ تودورو夫، ۱۳۸۲: ص ۵۶، 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 می کند (اخوت، ۱۳۷۱: ص ۹۵).»

انتخاب کانون روایت مناسب از اهمیتی فوق العاده برخوردار است؛ زیرا در داستان هیچ گاه با رخدادها یا پدیده های خام سر و کار نداریم، بلکه با رخدادهایی روبه رو می شویم که به شیوه ای خاص بازنمایی می شوند. 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 می زند که آن حادثه از رهگذر آن به خواننده عرضه می شود. به گفته تودورو夫 پدیده هایی که دنیای داستانی را می سازند، هیچ گاه به صورت «درخود» به ما نمایانده نمی شوند، بلکه از چشم اندازی خاص و از دیدگاه ویژه ای باز نمایانده می شوند. از اینرو دید، جای تمام ادراک را می گیرد (تودورو夫: ص ۶۳).

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

۱۳۹

◆ کانون، درست همچون روای، جزء مستقلی از زاویه دید است. بدون در نظر گرفتن این استقلال هم زاویه دید و هم روای دچار اغتشاش خواهد شد (مارتین، ۱۳۸۲: ص ۱۰۹). ارتباط روای با کانون نیز غیرقابل انکار است. هر روایت شامل طیف گسترده ای از فنون روایتی است. شناخت شکلهای مختلف روابط روای 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 (ویستر، ۱۳۸۰: ص ۸۶).

۳۲۴
دانشنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۶، تابستان ۱۳۸۶

برای تشخیص کانون روایت، تفکیک سه مفهوم نویسنده، روای و روایت از یکدیگر ضروری است. ژنت با جدا کردن «حالت» و «وجه» گام مهمی در تشخیص کانون برداشته است. به نظر وی «مسئله وجه» (چه کسی می بیند) با مسئله حالت (چه کسی سخن می گوید) بسیار تفاوت دارد. این تفاوت به دلیل شیوه ستی ما در تعیین کانون داستان غالباً پنهان می ماند. در بررسی روایت باید هم به مسئله کانون (دید چه کسی است، چه قدر محدود است، چه

وقت تغییر می‌کند) توجه کرد و هم به مسأله حالت (بیان کیست، تا چه حد رسانست، 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، ج ۱، ۱۷-۳۱۶).

پیجیدگی 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 پردازد؛ یعنی درباره آنچه دیده، بیندیشد و درباره روند کنش تصمیم بگیرد.

در هر سه مورد در مقام مشاهده‌گر و مشاهده‌گر خویش و اندیشه‌پرداز، عامل کانون 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 اول 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 اینرویت 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

کانون روایت در مثنوی

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

معمولًاً 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 اویل‌شخص/سوم‌شخص، درون/بیرون، ذهن/عین، عامل کانون (شناسا)/مورد کانون (متعلق شناخت) در انتخاب کانون روایت نقش تعیین کننده دارد. با این حال، کمتر داستانی را می‌توان یافت که از ابتدا تا انتهای به یک کانون روایت وفادار مانده باشد. نویسنده‌گان 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 نمایه‌ای 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 به جا می‌شود. در بسیاری از ۱۴۱ مواقع به رغم اینکه داستان از زبان یک راوی روایت می‌شود با صدایها یا کانون سازهای متعددی، که در روح و روان راوی جاری است، رو به رو 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 می‌شود که مهار داستان در دست مولوی نیست و این داستانها و استعدادها و امکانات ساختاری و معنایی پیدا و ناپیدای آنهاست که اندوخته‌های سرشار و آگاه و ناآگاه مولوی را به مناسبتهای گوناگون از ذهن او بیرون می‌کشند و به آنها فعلیت می‌بخشند و مولوی را به هر جا که امکانات بالقوه و بالفعلشان رخصت می‌دهد، می‌برند» (پورنامداریان، ۱۳۸۰، ص ۲۶۸).

به علاوه بخش‌های داستانی و بخش‌های روایی و گزارشی مثنوی از نظر کانون متفاوت هستند و ویژگی جریان سیال ذهن و رفتن از شاخه‌ای به شاخه‌ای دیگر، تأثیر بسزا بر کانون‌سازی مولانا گذاشته است. در بسیاری از بخش‌های مثنوی عامل کانون همان را وی این شیوه، می‌توان کاربرد کانون متغیر و سیال را در مثنوی شاهد بود. در بسیاری از داستانهای مثنوی چند راوی متفاوت با کانونهای روایتی مختلف وجود دارند و صدای راوی گوناگون یا در یک سطح و در کنارهم قرار می‌گیرند یا اینکه در یک ساختار پایگانی درونه‌گیری می‌کنند. «هم کناری صدای را می‌توان در نوبت‌گیری مکالمه مشاهده کرد. درونه‌گیری هنگاهی واقع می‌شود که راوی اول شخص، سخن راوی دوم را نقل می‌کند. درونه‌گیری 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 موقعیتها بیان می‌دهد که با تک‌گوییهای درونی یا بیرونی خود، داستانها را به شکلهای گوناگون جریان سیال ذهن می‌کشانند. کانون‌سازی روایت در مثنوی را می‌توان از دو چشم‌انداز اصلی که هریک دارای ریزه‌کاریها و جزئیات خاص خود هستند، بررسی کرد. این دو چشم‌انداز عبارت است از:

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

۴. کانون روایت در داستان «کرامات دفوقی»

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

کانون روایت در مثنوی

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

۱-۴. 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 حقوقی، کانون روایت دارای ویژگی‌های زیر است:

۱-۱-۴. 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 پرداخته است. همچنین، آنگاه که به توصیف دعای وی در حق کسانی که کشته شده‌اند در معرض غرق شدن قرار داشت، 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:

فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۶، تابستان ۱۴۰۳

گفت یارب منگراندر فعلشان
دستشان گیرای شه نیکونشان
خوش سلامتشان به ساحل باز بر
ای رسیاده دست تو در بحر و بر
ای کریم و ای رحیم سرمدی
در گزار از بادسگالان این بدی
بیز رشوت بخش کرده عقل و هوش
دیده از ما جمله کفران و خطأ
پیش از استحقاق بخشیده عطا
ای عظیم از ما گناهان عظیم
تو سوانی عفو کردن در حریم...
(دفتر سوم، ابیات ۲۲۰۹ تا ۲۲۲۴)

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

۴-۱-۲. زمان و کانون روایت

انتخاب زمان 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 گرفتن از زمان گاهنامه‌ای «با درهم شدن زمانهای گذشته و حال، اساس روایت دگرگون می‌شود» (احمدی، ۱۳۷۰، ص ۱۶۸). در زیر تنها به ذکر برخی از گونه‌ای زمانمندی روایت در متن‌وی 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 گفَّ آصِحَّ ای صحابی با وفا ... (دفتر اول، ب ۳۵۰ 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 اول، 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 می‌پیوندد، 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 پیوندد، نویسنده به ناچار یکی را بر دیگری از نظر زمان نقل مقدم می‌دارد؛ به عنوان نمونه، توجه به داستان «جوحی و آن

کانون روایت در مثنوی

کودک که پیش جنازه پدر خویش نوحه می‌کرد» (دفتر دوم، ب ۳۱۶ 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 می‌شود که شیوه داستانپردازی مولانا، یعنی بیان داستان در دل داستان دیگر، او را می‌دارد که از میانه یک حکایت به حکایتی دیگر متقل شود. در داستان دقوقی حکایتهای فرعی ۱) سر 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 ماجرايی فرعی، که خود به صورت طبیعی تغییر نقطه کانونی را به همراه دارد به زمان پریشی درونی مبادرت کند.

۳-۲-۴. کانون و محدوده دانش

روایت ممکن است کانون داستان را منظری بسیار محدود قراردهد؛ یعنی کنشها را نقل کند بی‌آنکه افکار شخصیتها را در دسترس مان قرار دهد و بر عکس، ممکن است نقطه کانونی به گونه‌ای انتخاب شود که دسترسی به درونی ترین 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،
۱۴۵ ◆ 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
مرمرا هم می نماید این چنین
او فضولی بوده است از انتباخت
کرد بر مختار مطلق اعتراض
چون نگه کردم سپس تا بنگرم
که چه می گویند آن اهل کرم
یک از ایشان را ندیام در مقام
رفته بودند از مقام خود تمام
(دفتر سوم، ب ۲۲۸۵ به بعد)

و بر عکس 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

۴-۱-۵. کانون غیاب

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

تو بگویی مرد حق اندر نظر

(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، بی طرف 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 توهم را بر می‌انگیزد که گویی مانند دوربین فیلمبرداری است که همه چیز را علمی و دقیق ضبط می‌کند» (اخوت، ۱۳۷۱؛ ص ۱۰۹).

در شیوه روایت ذهنی، راوی از زاویه دید یکی از شخصیتها ماجراهای داستانی را روایت می‌کند. در کانون روایت ذهنی «روش یکی از شخصیتهای داستان برای درک کنشهای دیگران و داوری درباره آنها گزارش می‌شود» (تودوروف، ۱۳۸۲؛ ص ۶۵). ابیات زیر نمونه‌ای از کانون عینی هستند:

۱۴۶ ◇

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

(دفتر سوم، ب ۱۹۲۴ 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
ای دقوقی مختر تاج کلام
پیش از این بر من نظر نداختند
یک دگر را بگریاند از فرود
این بپوشیدست اکنون بر تو نیز...
از خسیر من بدانستند زود
پاسخ دادند خندان کای عزیز

(دفتر سوم، بیت ۲۰۵۶ به بعد)



کی در آرد با خدا ذکر بشر...

تو بگویی مرد حق اندر نظر

(دفتر سوم، ب ۲۲۹۴ به بعد)

کانون روایت در مثنوی

قرار ندهد و باعث شود که وی در عالم بی خبری محض به سر ببرد (تودورو夫، ۱۳۸۲: ص ۶۹). 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 پیوسته است. در داستان دقوقی، بسیاری از ریزه‌کاریها از چشم خواننده پنهان می‌ماند و مولانا در تأکید غیاب اطلاعات می‌گوید:

آنچه می‌گوییم به قدر فهم تست مُرَدِّم انسار حسرت فهم درست...
(دفتر سوم، ب ۲۰۹۸ به بعد)

۴-۶. کانون صادق / کاذب و کامل / ناقص

نقشه کانونی روایت می‌تواند به گونه‌ای 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 توهمندی شده‌ایم و نه صاحب اطلاع. البته این دید ناقص الزاماً نتیجه اشتباه یک شخصیت نیست، بلکه می‌تواند به یک رازپوشی عملی و به قصد مربوط باشد (تودورو夫، ۱۳۸۲: ص ۶۹). مولانا به ناقص بودن اطلاعات ارائه 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 مقابل
مر علی را در مثالی شیر خواند
از مثال و مثل و فرق آن بران

◆ فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۶، تابستان ۱۴۰۰

چیز ناقص گفته شد بهر مثال
شیر مثل او نباشد گر چه راند
جانب قصه دقوقی ای جوان

(دفتر سوم، ب ۱۹۴۰ به بعد)

داستان فیل و خانه تاریک (دفتر سوم، ب ۱۲۵۹ 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 قصه چون پیمانه ایست
معنی اندر وی مثال دانه ایست
دانه معنی بگیرد مرد عقل
نگرد پیمانه را گرگشت نقل (۲/۳۱ و ۳۶۳۰)

۷-۱-۴. 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 این گونه موارد کاملاً سیال است و درک مطلب از یک خواننده تا خواننده دیگر تفاوت بسیار دارد. کانون بدون راوی سبب ایجاد تعليق 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 (پورنامداریان، ۱۳۸۰، ص ۳۱۸).

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 نقطه کانونی است؛ به عنوان نمونه به ایات زیر توجه فرمایید:

جمله تلوینهای ز ساعت خاستست	رستا از تلوینهای از ساعت برسست
چون ز ساعت، ساعتی بیرون شوی	چون نماند، محروم بی چون شوی
ساعت از بی ساعتی آگاه نیست	زانکش آن سوچز تحریر راه 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، می‌توان موارد درخشنایی 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 تسویی	کر تومجنون شد پریشان و غوی
از دگر خوبیان تو افزون نیستی	گفت خامش چون تو مجنون نیستی

(دفتر اول، ب ۴۰۷ و ۴۰۸)

۴-۲. 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،

کانون روایت در مثنوی

وظیفه روایت پاره‌های گوناگون داستان به عهده روایان مختلف نهاده می‌شود. همین نکته رابطه تنگاتنگ روای و کانون روایت را نشان می‌دهد؛ زیرا هر روای به ماجرا از زاویه دید خویش می‌نگرد. بر اساس ارتباط کانون روایت با روای، شکلهای زیر در قصه دقوقی قابل بازناسی است.

۱-۲-۴. کانون روایت متغیر

در داستان دقوقی، پیوسته با تغییر کانون روایت رو به رو می‌شویم. داستان با کانون روایت بیرونی و با صدای روای دنای کل نامحدود آغاز می‌شود، اما به ناگهان و با ظرفهایی ویژه، کانون روایت به شیوه درونی تغییر می‌یابد و ماجرا از زبان «من-قهرمان» داستانی بازگو می‌شود، بار دیگر دنای 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 موقع نیز با حذف روای 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 ایات غیر داستانی از روایت مولانا بخوبی می‌توان به کانون روایت متغیر در مثنوی احاطه یافت. لازم به یادآوری است که کانون سازی چندگانه از ۱۴۹ ◆ ویژگیهای اصلی داستانپردازی مولاناست و تمام مثنوی بر اساس این اسلوب شکل گرفته و آن را مصدق سخن باختین درباره «متون متکثر یا مکالمهای یا باز» (ویستر، ۱۳۸۰: ص ۸۶) قرار داده است.

۲-۲-۴. کانون دید درونی و بیرونی

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

آن دقوقی داشت خوش دیباچه‌ای در عاشق و صاحب کرامت خواجه‌ای

زمین می‌شد چو مه بر آسمان
شب روان را 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 دیناری او دین رشک خورد
با چنین تقوی و اوراد و قیام
طالب خاصان حق بودی مدام
در سفر معظم مرادش آن بدای
که دمی بر بناده 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. تودورو ف 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 می‌پردازد.

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» نامیده است (اخوت، ۱۳۷۱: ص 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

کانون روایت در مثنوی

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 اول شخص جای داده و سپس هشت نوع راوی را از یکدیگر متمایز ساخته است (اخوت، ۱۳۷۱: ص ۱۰۳). بر مبنای گفتار وی می‌توان گونه‌های کانون را با توجه به گونه‌های راوی به شکل زیر تشخیص داد و به بررسی آنها اقدام کرد.

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

الف) کانون کاملاً باز

در این حالت راوی می‌تواند از همه زوایا حوادث و شخصیتهاي داستاني را ببیند. وی بر همه چيز 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، اما در میانه راه با بهره‌گیری از کانون متغیر با ظرافت به تغییر کانون می‌پردازد. با این حال 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 در داستان و... را می‌بخشد.

ب) کانون ذهنی

در این حالت داستان از پاره‌های مختلفی تشکیل می‌شود و هر بخش را ذهنیت یکی از شخصیتهاي 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 به طور مستقیم بیان کند. تغییر مدام کانون روایت از ذهن یک شخصیت به ذهن شخصیت دیگر موجبات پویایی و تحرک داستان را فراهم می‌سازد؛ به عنوان نمونه، مولانا در

ایيات زیر از کانون ذهنی شخصیتها استفاده نموده و گفتگوی کشف و شهود گونه‌ای را بین

دقوقی و حضرت حق ترتیب داده است:

کم قرین خاص گانم ای الله
بسته و بنده میان و مجملام
این چه عشق است و چه است مقاست این
چون خدا با توست چون جویی دگر
تو گشودی در دلنم راه نیاز
طمع در آب سبو هم بسته ام...

این همی گفتی چو می رفتی به راه
یارب آنها را که بشناسد دلم
حضرتش گفتی که ای صادر مهین
مهر من داری چه می جویی دگر
او بگفتی یارب ای دانای راز
در میان بحر اگر بشناسیم...

(دفتر سوم، ب ۱۹۴۷ به بعد)

ج) کانون متمرکز

در این شیوه تمامی وقایع از نگاه و ذهنیت یکی از شخصیتها بازگو می‌شود. راوی در واقع، دانای کلی است که قصد دارد وضعیت درونی قهرمانان داستان را فقط از چشم یکی از شخصیتها گزارش کند. کانون دید متمرکز به علت محدودیتهایی که ایجاد می‌کند، کمتر مورد توجه مولانا واقع شده است، اما ساختار داستانها بویژه آنگاه که به بیان خاطرات قهرمانان یا لحظه‌های کشف و شهود آنها می‌پردازد، وی را به استفاده از این نقطه کانونی مجبور می‌کند.

کانون متمرکز از نظر شکل زبانی به یکی از سه صورت می‌تواند، نمودار شود. نقل قول مستقیم، نقل قول غیرمستقیم و نقل قول غیرمستقیم آزاد (اخوت، ۱۳۷۱، ۹۷، ماتین، ۱۳۸۲: ص ۱۰۸). داستان دقوقی به علت اینکه بازگو کننده کرامات دقوقی است از لحاظ کانون متمرکز، بسیار غنی است و هر سه شکل زبانی مربوط به این کانون در داستان یاد شده وجود دارد:

الف) نقل قول مستقیم

کفت سافرت ملی فی خاقیه	آن دقوقی رحمه الله علیه
بسی خبر از راه حیران در الله...	سال و مه رفتم سفر از عشق ماه

(دفتر سوم، ب ۱۹۷۳ به بعد)

ب) نقل قول غیرمستقیم

هفت شمع اندر نظر شد هفت مرد
نورشان می‌شد به سقف لازورد

کانون روایت در مثنوی

پیش آن انوار نور روز دارد

(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 به طور آزاد نقل می کند. استفاده از این شیوه بیانی، شگردی نسبتاً جدید است، از اینرو در داستانسرایی کهن، نمونه های کاربرد آن اندک است. مولانا پس از ناپدید شدن هفت مرد، حسرت دقوقی را با نقل غیرمستقیم آزاد آورده و گفته است:

سالها در حسرت ایشان اشک راند
تو بگویی مرد حق اندرنظر
خر از آن می خسپد اینجا ای فلان
عمرها در شوق ایشان بماند
کی در آرد با خدا ذکر بشر
که بشر دیدی تو ایشان رانه جان
(دفتر سوم، ب ۲۹۹۵ به بعد)

د) کانون غیاب یا دور بینی

در این شیوه، که آن را برشی از زندگی هم نامیده اند، راوی از صحنه غایب است. انگار خواننده توی دوربین حبس شده و خود دارد صحنه را نگاه می کند (اخوت، ۱۳۷۱، ص ۱۱۱).

۱۵۴ بهره گیری از این کانون روایت یکی از راه های ایجاد تعلیق در داستانهای مثنوی است (غلام، ۱۳۸۲، ص ۹۲). 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 می کنند و او به تصور بیمار بودن به خانه می رود، گفتگویش با همسرش از کانون غیاب روایت شده است:

گفت زن خیرست چون زود آمدی
که مبادا ذات نیکت را بای
از غمم بیگانگان انسار حنین
وهم و ظن لاش بی معنیست ...
گفت زن ای خواجه عیسی نیست
می نبینی این تغیر و ارتجاج
گفت ای غر تو هنوزی در لجاج
تا بدانی که ندارم من گنه
گفت رو مه تو رهی مه آینت
دایماً در بغض و کینی و عنت ...
(دفتر سوم، ب ۱۵۶۷ به بعد)

دوم، توصیف دقیق آنچه یکی از شخصیتهاي داستان می بیند.

۴-۲-۴. گونه‌های کانون با توجه به راوی اول 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 اول شخص با بی‌طرفی و بدون هیچ‌گونه توضیح و تفسیری به روایت بخشایی از ماجرا که شاهد آنها بوده است، بستنده می‌کند. در این حالت «دیدگاه راوی متحرک است و داستان را معمولاً از زاویه دید بیرونی نگاه می‌کند» (اخوت، ۱۳۷۱، ۱۰۷)؛ به عنوان نمونه در داستان «عيادت گر از همسایه رنجور خود» (دفتر اول، ب ۳۳۶۶ به بعد) بخشای قابل توجهی از روایت از این کانون دید روایت شده است.

ج) کانون ثابت من - قهرمان

در اینجا راوی یکی از اشخاص داستان است. من - قهرمان معمولاً داستان زندگی خود را تعریف می‌کند. کانون دید او ثابت است و فقط می‌تواند افکار خود را بیان کند. راوی من - 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، ص ۱۰۹)؛ به عنوان نمونه در ابتدای

قسمت عمدہ‌ای از داستان دقوقی به توصیف آنچه وی دیده اختصاص یافته است؛ از جمله از زبان دقوقی می‌گوید:

هفت شمع از دور دیدم ناگهان
اندر آن ساحل شتابیام 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 می‌باید با تک‌گویی بیرونی شباهت فوق العاده دارد به گونه‌ای که با یک مسامحه می‌توان این دو کانون دید را یکی به حساب آورد.

کانون روایت در مثنوی

دفتر دوم، آنگاه که مولانا در جستجوی نقشِ جان خویش است و آن را در آینه یار می‌بیند، می-

گوید:

شاد دل نادیله، غرق دیله شد
دیله تو چون دلم را دیله شد
آینه کلی ترا دیلام ابد
گفتم آخرخویش را من یافتم
در دو چشمش راه روشن یافتم
ذات خود را از خیال خود بدان
گفت وهم کان خیال تست هان
نقش من از چشم تو آواز داد
که منم تو، تو منی در آتحاد
از حقایق راه کی یابد خیال
گر بینی 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: ص ۴۱۰). مولانا از تک‌گوییها به منظور به تصویر کشیدن خصوصیات روانی شخصیتها و بیان امیال و دیدگاه‌های آنها در پیوند با جهان و زندگی و ضعفها و قوتهای روحیشان استفاده می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۸۰، ص ۲۸۶).

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 برای خوانندگان

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 اخلاص چیست
یک قدم آن سونمی آرنده نقل
خلق گوناگون با صدر رأی و عقل
گشته منکر زین چنین با غی و عاق
عاقلان و زیرکانشان ز اتفاق
دیور چیزی مر مرآ بر سر زده
یا منم دیوانه و خیر هشاده
خواب می‌مالم به هر لحظه که من
چشم می‌مالم به هر لحظه که من

(دفتر سوم، ب ۲۰۲۲ به بعد)

فراهم می‌نماید (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ص ۱۰۷۰). درباره رابطه تک‌گویی درونی با کانون سیال گفته‌اند از این شکرده 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 می‌گوید:

بعد از آن «دیدم» درختان در نماز
یک درخت از پیش مانند امام
آن قیام و آن رکوع و آن سجود
یاد «کردم» قول حق را آن زمان
گهشم النجم و شجر را یسجدان...

(دفتر سوم، ب ۲۰۴۹ به بعد)

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 نموده است:

ای مرا تو راه زن از شاه راه	گفت ای بوده حبابم از الله
ای ز تورویم سیه پیش کمال	ای بخورده خون من هفتاد سال
رحم کن بر عمر رفته در جفا	ای خدای با عطای بـا وـفا
کـس نـدانـد قـیـمـتـ آـنـ درـ جـهـانـ	دادـ حقـ عمرـیـ کـهـ هـرـ رـوزـیـ اـزـ آـنـ
درـ دـمـیـامـ جـمـلـهـ رـاـ درـ زـیرـ وـ بـمـ...	خـرـجـ کـرـدـمـ عـمـرـ خـودـ رـاـ دـمـ بـهـ دـمـ

(دفتر اول، ب ۲۱۹۱ به بعد)

۵. نتیجه

۱۵۷



فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۱، تابستان ۱۳۸۶

مطالعه و بررسی شگردهای گوناگون داستانپردازی در مثنوی مولانا به دلیل سرشت روایی مثنوی و هنرمندی ذاتی مولانا 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، می‌توان 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 مدام میان راوی و شخصیتهای مختلف جایه جا می‌شود.
۲. بخش‌های داستانی و بخش‌های روایی و گزارشی مثنوی از نظر کانون روایت متفاوت است.

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، رابت؛ عناصر داستان؛ ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.
۵. اسکولز، رابت؛ 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. تودوروฟ، تزویان؛ بوطیقای ساختارگرای؛ ترجمه محمد نبوی، تهران: انتشارات آگه، ۱۳۸۲.
۹. سید حسینی، رضا؛ مکتب‌های ادبی جهان؛ چاپ دوازدهم، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۱.

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 شهباد؛ تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۲.
۱۴. مستور، مصطفی؛ مبانی داستان کوتاه؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹.
۱۵. مددادی، 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. ویستر، راجر؛ درآمدی بر پژوهش نظریه ادبی؛ ترجمه مجتبی ویسی، تهران: انتشارات سپیده سحر، ۱۳۸۰.

