فصل‌نامهٔ تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد بوشهر
شماره پیاپی: بیست و سوم ـ بهار ۱۳۹۴
از صفحهٔ ۱۰۷ تا ۱۲۸

بررسی کانون روایت در داستان شیخ صنعان عطّار؛ بر اساس نظریّهٔ ژنت*

رضا جلیلی[۱]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی- واحد نیشابور- ایران
پروین‌دخت مشهور[۲]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی- واحد نیشابور- ایران

چکیده

کانون روایت یکی از نظریّه‌های ادبی است که در ادبیّات داستانی بسیار مورد توجّه است و 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 تغییر در کانون روایت، سبب ایجاد تمایز و تغییر در جریان اصلی داستان و حتی موضوع آن می‌گردد. ژراژ ژنت یکی از برجسته‌ترین نظریّه‌پردازان در این حوزه محسوب می‌شود. او توانست با جداسازی دو مقولهٔ وجه (حالت) و لحن (آوا) گام مؤثری در پیشرفت کانون روایت بردارد. بر این اساس، آنچه که در این جستار مورد نظر خواهد بود، بررسی کانون روایت در داستان شیخ صنعان عطّار، با توجّه به رویکرد ژنت و تأکید بر دو مقولهٔ وجه و لحن است. سنجش نظریّهٔ کانون روایت ژنت در داستان شیخ صنعان – که از مهم‌ترین داستان‌های فرعی منطق‌الطّیر است- خواننده را با توانمندی بالای عطّار در داستان‌سرایی و استفادهٔ بجا از سطوح گفتاری، زوایای دید متعدّد و کانون‌های زمانی و مکانی روایی متنوّع و نیز، غنای متون روایی کهن فارسی آشنا می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: عطّار، شیخ صنعان، کانون روایت، ژرار ژنت، وجه و لحن.

---

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۷/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۱/۲۶

۱. پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسؤول: Reza.jalili66@gmail.com

مقدّمه

کانون روایت در شمار نظریّه‌هایی است که به تازگی وارد حوزهٔ داستان‌نویسی شده و به نسبت دیگر نظریّه‌ها از سابقهٔ کوتاه‌تری برخوردار است. نظریّهٔ کانون روایت، شاخه‌ای کارآمد از نظریّهٔ ادبی است که می‌کوشد با بررسی مفاهیم طرح، گونه‌های مختلف راوی و تکنیک‌های روایی، ساختار دقیقی از روایت به دست دهد. همچنین، از آنجا که در تشکیل ساختار روایی، متغیّرهای گوناگونی دخیل هستند، این نظریّه سعی دارد تا این متغیّرها را بکاود و مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد.

کانون روایت، نظرگاهی است که داستان از آن روایت می‌شود. از این رو، در تعیین تناسب و هماهنگی بین سخن (زنجیرهٔ رخدادها آن گونه که روایت شده‌اند) و داستان (نظم منطقی رخدادها) نقشی اساسی دارد. «ما در ادبیّات با رخدادهای خام و بی‌هدف سر و کار نداریم و حوادث باید به شیوه‌ای ویژه و از دیدی مشخّص بازنمایی شوند، به گونه‌ای که دو دید متفاوت نسبت به پدیده‌ای یکسان، دو پدیدهٔ متفاوت را به وجود می‌آورد و از طرفی، راوی یا نویسنده به عنوان کسی که وظیفهٔ گزینش بهترین زاویهٔ دید را بر عهده دارد، می‌کوشد چشم-انداز مورد نظر خود را به مخاطب ارائه دهد». (تودوروف، ۱۳۸۲: ۶۳)

در ارتباط با این نظریّه، دیدگاه واحدی وجود ندارد و هر کدام از صاحب‌نظران بر اصولی تأکید ورزیده‌اند که از آن میان، دو مفهوم در همهٔ نظرات مشترک به نظر می‌رسد: «یکی عامل کانون (مشاهده‌گر) و دیگری مورد کانون (مورد مشاهده). یک منتقد ادبی با دقّت در این دو مفهوم، می‌تواند به ساختار روایت پی ببرد؛ زیرا اگر داستانی بیش از یک کانون داشته باشد، تغییر از یکی به دیگری بخشی از ساختار روایت خواهد بود». (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۰۹)

یکی از مهم‌ترین نظریّه‌پردازان کانون روایت، ژرار ژنت است. او با طرح دو پرسش چه کسی می‌نویسد؟ و چه کسی مشاهده می‌کند؟ توانست تمایز میان کانون عمل روایت» و کانون شخصیّت را مشخّص کند و بدین ترتیب، راه تازه‌ای در ارتباط با کانون روایت ارائه دهد. (همان: ۱۰۹– ۱۰۸) ژنت معتقد است که داستان، ترکیبی از دنیای روایت شده و دنیای نقل شده است. او در مقاله‌ای با عنوان «کلام روایی»، سه مفهوم روایت، داستان و عمل روایتی را از هم متمایز نمود و بیان داشته که «منظور او از روایت، متنی روایی است که شامل گفتمان بیان

شده از سوی راوی و کنش‌گران و نیز، نقل قول‌هایی که راوی از گفته‌های کنش‌گران ارائه داده است، می‌باشد». (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۲۵)

ژنت معتقد بود که دو قالب روایی بر اساس تقابل کارکردی بین راوی و کنش‌گر شکل می‌گیرد که یکی عمل روایت در دنیای داستانی ناهمسان است و دیگری عمل روایت در دنیای داستان همسان. بر این اساس، عمل روایتی هم متفاوت خواهد بود. «اگر کانون جهت‌گیری دنیای داستانی ناهمسان باشد، سه گونهٔ روایی متن‌گرا (که مرکز جهت‌گیری روی راوی است)، کنش‌گر (که مرکز جهت‌گیری روی یک کنش‌گر است) و خنثی (که هیچ مرکز جهت‌گیری وجود ندارد و راوی تنها به ضبط رویدادها می‌پردازد) پدید خواهد آمد. امّا، اگر دنیای داستانی همسان باشد، تنها دو گونهٔ روایی متن‌گرا و کنش‌گر به وجود می‌آید؛ زیرا عمل روایت توسّط «شخصیّت- راوی» یا «شخصیّت- کنش‌گر» صورت می‌پذیرد». (همان: ۳۳-۳۲) افزون بر این، ژنت توانست بین دو مقولهٔ وجه و لحن تمایز قائل شود و با تفکیک این دو مقوله، نظریّه‌ای منسجم و کارا در زمینهٔ کانون روایت ارائه دهد.

در ارتباط با کانون روایت، کتاب‌ها و آثار زیادی نوشته شده است که ذکر تک تک آنها کلام را به درازا می‌کشاند، امّا در پیوند با متون روایی کهن فارسی پژوهش‌های صورت گرفته، محدود است. از این بین، صرفی (۱۳۸۶)، در مقاله‌ای با عنوان «کانون روایت در مثنوی»، اظهار داشته که گوناگونی کانون‌های دید و اشکال مختلف ارتباط راوی با کانون‌ساز و زاویهٔ دید، نشان دهندهٔ هنرمندی مولانا در طرز قصّه‌گویی و داستان‌سرایی است.

علی‌زادهٔ خیّاط و سلیمان (۱۳۹۱)، در مقاله‌ای با عنوان «کانون روایت در الهی‌نامهٔ عطّار؛ بر اساس نظریّهٔ ژرار ژنت»، نشان دادند که ساختار روایی الهی‌نامه به عنوان یکی از متون ارزشمند و کهن ادبیّات فارسی از قابلیّت‌ها و استعدادهای متعدّد روایی برخوردار است که تطبیق نظریّه‌های ادبی معاصر- همچون نظریّهٔ کانون روایت ژنت- شاهدی بر این مدّعاست.

غفوری مهدی‌آبادی (۱۳۹۱)، در مقاله‌ای با عنوان «کانون روایت در شاهنامهٔ فردوسی (با تکیه بر داستان رستم و اسفندیار)»، نشان داده است که فردوسی با هنرمندی هرچه تمام‌تر، از شگردهای داستان‌پردازی و به ویژه عنصر زمان برای شکل دادن به حکایت‌های خود بهره گرفته است، به گونه‌ای که هرگونه تغییر در کانون روایت، سبب ایجاد تمایز و تغییر در جریان

اصلی داستان و حتّی موضوع آن می‌شود.

همو (۱۳۹۱)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی کانون روایت در شاهنامهٔ فردوسی و مثنوی مولانا (با تأکید بر داستان رستم و اسفندیار و داستان دقوقی)»، نشان داد که گوناگونی کانون‌های دید و شکل‌های مختلف ارتباط راوی با کانون‌ساز و زاویهٔ دید در شاهنامه و مثنوی، چنان جذّاب 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.

شفق و همکاران (۱۳۹۲)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی کانون روایت در اسرارالتّوحید»، به روشی توصیفی و تحلیلی، شگردهای روایی محمّد بن منوّر را بر اساس نظریّهٔ ژنت و دو مقولهٔ وجه و لحن در حکایات اسرارالتّوحید مورد نقد و بررسی قرار داده‌اند. نتیجه آنکه، مؤلّف از کانون روایی برای انتقال اندیشه‌های عرفانی، جذابیّت و واقع‌نمایی حکایت برای مخاطب و نمایان ساختن عظمت و کرامت‌های جدّ خود، ابوسعید ابوالخیر، بهره گرفته است.

گنجاندن داستان‌های روایی فارسی در قالب این نظریّهٔ کارا و منسجم، می‌تواند ضمن نشان دادن قدرت داستان‌پردازی شاعران فارسی‌زبان، بر قابلیّت‌های بالای متون روایی فارسی صحّه بگذارد. در این بین، عطّار نیشابوری در شمار نویسندگانی است که در زمینهٔ داستان‌پردازی از جایگاه رفیعی برخوردار است. سرآمد آثار داستانی او که سرشار از مفاهیم عرفانی و اخلاقی است، منطق‌الطّیر می‌باشد که شاعر، در جریان بازگویی رویدادهای اصلی، گریزی به حوادث فرعی زده و قصّه‌های متعدّدی را مطرح نموده که داستان شیخ صنعان از آن جمله است. در این پژوهش، نظریّهٔ کانون روایت در این داستان و بر اساس دیدگاه ژراژ ژنت، به ویژه در زمینهٔ وجه و لحن که در آن نوآوری‌هایی داشته است، مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

کانون روایت در داستان شیخ صنعان

ژرار ژنت «سه عامل قصّه (دال یا متن روایی)، داستان (محتوای روایی) و روایت (عمل روایی تولید کننده) را از هم متمایز نمود» (ایوتادیه، ۱۳۹۰: ۲۸۳) و به تأسّی از «ساختارگرایان روسی، قصّه را از جنبه‌های روایت به شمار آورد و آن را ترتیب واقعی رویدادها ارزیابی کرد. نخستین بار، ساختارگرایان روسی، روایت را شامل دو سطح طرح و داستان معرّفی کرده بودند.

ژنت، در نظریّهٔ خود، قصّه را به جای طرح مطرح کرد و آن را معادل چیزی که ارسطو تقلید از حوادث تراژیک می‌دانست، به کار برد». (اخوّت، ۱۳۷۱: ۲۵) افزون بر این، «ژنت با ارائهٔ سه مقولهٔ زمان، وجه (حالت) و لحن (آوا) به تحلیل دقیق روایت پرداخت. به باور کالر، ژنت با تفکیک وجه و لحن به کشف دیدگاهی نائل شد که رخدادها در ذهن یا موضع آن دیدگاه متمرکز شدند و آن را به عنوان «نقطهٔ کانونی» معرّفی کردند». (کالر، ۱۳۸۵: ۱۱۹)

وجه یا حالت

وجه یا حالت، تابعی از رابطهٔ نقل و داستان است، امّا بیشتر از آنکه با منظرها سر و کار داشته باشد، با رخدادها در ارتباط است. به عبارت دیگر، «وجه یعنی راوی دیده‌های شخصی را در روایت خود بازگو می‌کند». بنابراین، «وجه در یک اثر داستانی مسائل مربوط به فاصله و چشم‌انداز را دربر می‌گیرد». (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۳۲)

فاصله

فاصله، به رابطهٔ روایت کردن با مقصود بیان آن می‌پردازد و در پی روشن کردن این مطلب است که آیا تنها عمل روایت «به روش تلسکوپ کانونی شده و راوی به سرعت از نقل آن می‌گذرد و یا اینکه به نمایش گذاشتن روایت به روش میکروسکوپ کانونی شده و راوی، نقل خود را به آهستگی و با شرح جزئیّات بیان می‌کند». (ایگلتون، ۱۳۸۸: ۱۴۶) به این اعتبار، ژنت با معرّفی سه سطح گفتار (مستقیم، غیرمستقیم و غیرمستقیم آزاد) مدلی نو از گنجاندن گونه‌های متنوّع کلام در سخن ارائه می‌کند.

گفتار مستقیم

گونه‌ای از گفتار راوی است که در آن سخن بدون هیچ تغییری بیان می‌شود. در این نوع گفتار، «فاصلهٔ روایت با بیان راوی بسیار کم و نزدیک به واقعیّت است و او بیشترین دقّت را در ادای سخن به کار می‌بندد». (تودوروف، ۱۳۸۲: ۵۸-۵۷) وجوه تمایز صوری گفتار مستقیم به این شرح است: «بهره‌گیری از گیومه‌ها، ضمایر اوّل و دوّم شخص، فعل زمان حال، واژگان

اشارتگر زمان و مکان کنونی- اینجا، امروز و فعل حرکتی ویژه که دالّ بر حرکت به سمت چیزی است». (تولان، ۱۳۸۶: ۲۲۶)

در داستان شیخ صنعان، بسیار با این گونه از گفتار روبه‌رو هستیم. عطّار با استفاده از گفتگوی مستقیم، بر آن بوده تا از سویی بسیاری از مفاهیم عارفانه را به خواننده انتقال دهد و از سویی کیفیّت ارتباط بین شخصیّت‌ها را بازگو نماید. در جایی از داستان، شیخ صنعان که از عشق دخترک ترسا به ستوه آمده و جان به لب شده، از او خواهان توجّه و عنایتی است. از این رو، خطاب به دخترک می‌گوید:

شیخ گفت ای سرو قدّ سیم بر — عهد نیکو می‌بری الحق به سر
کس ندارم جز تو ای زیبا نگار — دست ازین شیوه سخن آخر بدار
هر دمی نوعی دگر اندازیَم — در سر اندازی و سر اندازیَم

(عطّار نیشابوری، ۱۳۷۹: ۶۶)

گفتار غیرمستقیم

گونه‌ای از گفتار راوی است که در آن محتوای آنچه گفته شد، حفظ می‌شود، با این تفاوت که راوی در بیان این محتوا از کلام خود سود می‌جوید و به مقتضای کلام از تغییراتی چون خلاصه کردن، حذف کردن و دگرگونی‌های دستوری در گفتار مستقیم بهره می‌برد. در نتیجه، «دقّت در این نوع گفتار به نسبت گفتار مستقیم کمتر و فاصلهٔ بین روایت و بیان راوی بیشتر است». (تودوروف، ۱۳۸۲: ۵۸)

عطّار در داستان، کمتر از این شیوه بهره برده است و نمونه‌های به دست آمده چندان نیست. از جمله هنگامی که مریدان شیخ صنعان، او را سرگرم نوشیدن باده می‌بینند و از درد، فغان برمی‌آروند و هر یک به سویی می‌روند. عطّار این لحظه را این گونه به تصویر کشیده است:

چون بدیدند آن گرفتاریّ او — بازگردیدند از یاریّ او
جمله از خذلان او بگریختند — از غم او خاک بر سر ریختند

(عطّار نیشابوری، ۱۳۷۹: ۶۶)

در بخش دیگری از قصّه، مریدان به امید آنکه بتوانند شیخ و مرادشان را از دام هوس برهانند، دوباره عازم سفر می‌شوند. عطّار در این باره می‌سراید:

جمله سوی روم رفتند از عرب — معتکف گشتند پنهان روز و شب
بر درِ حق هر یکی را صد هزار — گه شفاعت گاه زاری بود کار
همچنین تا چل شبان روز تمام — سرنپیچیدند هیچ یک از مقام
جمله را چل شب نه خور بود و نه خواب — همچنان چل روز نی نان و نه آب

(همان: ۶۹)

گفتار غیرمستقیم آزاد

گونه‌ای از گفتار راوی است و «به حدّفاصل میان نقل قول مستقیم و غیرمستقیم گفته می‌شود». (اخوّت، ۱۳۷۱: ۹۷) در این روش، «اگرچه راوی به شیوهٔ غیرمستقیم جملهٔ شخصیّت را نقل می‌کند، امّا سیاق سخن و لحن او را حفظ می‌کند». (همان: ۲۰۱)

عطّار با به‌کارگیری این روش، امکان سیر در اندیشه و احساس شخصیّت‌ها را ممکن و شدنی کرده و از سویی، با حفظ لحن و سیاق کلام شخصیّت‌ها، به عنصر شخصیّت‌پردازی قوّت بخشیده است. شاعر، داستان خواب دیدن شیخ صنعان را که منجر به رفتن او به دیار روم شد، بر اساس این روش نقل کرده است:

گرچه خود را قُدوهٔ اصحاب دید — چند شب او همچنان در خواب دید
کز حرم در رومش افتادی مُقام — سجده می‌کردی بتی را بر دوام

(عطّار نیشابوری، ۱۳۷۹: ۵۸)

چشم‌انداز

چشم‌انداز، منظری است که نویسنده یا راوی برای نگریستن به داستان برمی‌گزیند. ژنت، «چشم‌انداز را شگردی می‌داند که به واسطهٔ آن می‌توان به سازماندهی اطّلاعات روایی پرداخت». (شعیری، ۱۳۸۹: ۷۶) او برای دستیابی راوی به اطّلاعات مربوط به شخصیّت، سه دیدگاه (دیدگاه برتر «بدون شعاع کنونی»، دیدگاه همسان «شعاع کنونی درونی» و دیدگاه خارج

«شعاع کنونی بیرونی») را پیش‌بینی کرده است.

دیدگاه برتر (دانای کل)

دیدگاهی است که راوی از پشت سر یا بالا به وقایع و شخصیّت‌های داستانی نگاه می‌کند. به این واسطه، جایگاهش برتر و اطّلاعاتش نسبت به افکار و احساسات شخصیّت‌ها بیشتر است. به بیان دیگر، «راوی، در این دیدگاه دانای کلّی است که نسبت به شخصیّت‌ها و وقایعی که برای آنها رخ خواهد داد، آگاهی کاملی دارد. ژنت، از دیدگاه برتر با عنوان «دیدگاه بدون شعاع کانونی» یاد کرده است» (اخوّت، ۱۳۷۱: ۹۷).

دیدگاه برتر در داستان شیخ صنعان نمود ویژه‌ای دارد. عطّار بارها خود را در نقش دانای کل (محدود و نامحدود) قرار داده و به بازگفت مسائل مربوط به شخصیّت‌های داستان به ویژه شیخ صنعان و دخترک ترسا پرداخته است؛ از جمله هنگامی که ماجرای دلداگی و مفتون شدن شیخ بر دخترک ترسا را شرح می‌دهد:

شیخ ایمان داد و ترسایی گزید — عاقبت بفروخت و رسوایی خرید
عشق بر جان و دل او چیره شد — تا ز دل بیزار و از جان سیر شد
گفت چون دین رفت چه جای دل است — عشق ترسازاده کار مشکل است
چون مریدانش چنان دیدند زار — جمله دانستند کافتاده است کار
سر به سر در کار او حیران شدند — سرنگون گشتند و سرگردان شدند
پند دادندش بسی، سودش نبود — بودنی چون بود بهبودش نبود

(عطّار نیشابوری، ۱۳۷۹: ۶۰)

در بخش دیگری از داستان، عطّار ماجرای درنگرفتن نصحیت مریدان در شیخ صنعان را با استفاده از این روایت به زیبایی بیان می‌کند:

چون سخن در وی نیامد کارگر — شیخ خلوت‌ساز کوی یار شد
موج‌زن شد پردهٔ دلشان ز خون — معتکف بنشست بر خاک رهش
ترک روز آخر چون با زرّین سپر — تن زدند آخر بدان تیمار در
روز دیگر کاین جهان پر غرور — تا چه آید از پس پرده برون

هندوی شب را به تیغ افکند سر | با سگان کوی او در کار شد
یافت از سرچشمهٔ خورشید نور | همچو مویی شد ز روی چون مهش

(همان: ۶۲)

دیدگاه همسان (روبه‌رو)

در این دیدگاه، آگاهی راوی و شخصیّت‌ها با هم برابر است. به این اعتبار، راوی به شخصیّت‌ها از روبه‌رو نگاه می‌کند و دیدش محدود است. بنابراین، «شعاع کانونی راوی داخلی است؛ خواه نقطهٔ دید ثابت یا متغیّر باشد. ژنت از این دیدگاه با عنوان «دیدگاه شعاع کانونی درونی» یاد کرده است». (اخوّت، ۱۳۷۱: ۹۸)

عطّار از این دیدگاه بیشتر در جاهایی که تک‌گویی و گفتگوی دو طرفه صورت گرفته، استفاده کرده است. به عنوان مثال، شیخ صنعان که عشق دخترک ترسا امان از وی ربوده است، مغموم و نالان دست به سوی آسمان می‌برد و با خداوند خویش این گونه مناجات می‌کند:

گفت یا رب امشبم را روز نیست | شمع گردون را همانا سوز نیست؟
در ریاضت بوده‌ام شب‌ها بسی | خود چنین شب را نشان ندهد کسی
همچو شمع از سوختن تابم نماند | بر جگر جز خون دل آبم نماند
همچو شمع از تفّ و سوزم می‌کُشند | شب همی سوزند و روزم می‌کشند ...

(عطّار نیشابوری، ۱۳۷۹: ۶۰)

در بخش دیگری از قصّه، شیخ صنعان پس از آن که از خواب بیدار می‌شود، عزم سفر می‌کند تا دلدارش را در روم ملاقات نماید. از آن جا که آگاهی‌های عطّار از این گفت و شنود برابر با شخصیّت‌ها بوده، در نقل این روایت، از دیدگاه همسان بهره برده است:

آخرالامر آن به دانش اوستاد | با مریدان گفت کاریم اوفتاد
می‌بباید رفت سوی روم زود | تا شود تعبیر این، معلوم زود

(همان: ۵۹)

دیدگاه خارج

در این شیوه، راوی، عینی و شاهد ماجراست. در این حالت، چشم راوی یک نقطهٔ ثابت ندارد و در پی خبر می‌گردد و آگاهی‌اش از شخصیّت‌ها کمتر است و یا به دلایلی، اگر هم اطّلاعاتی دارد، آن را بروز نمی‌دهد. بنابراین، «آن چه از این نوع کانون‌سازی حاصل می‌شود، روایتی عینی و رفتارگرایانه است». (سیمپسون، ۱۹۹۳: ۳۳) ژنت از این دیدگاه با عنوان «دیدگاه شعاع کانونی بیرونی» یاد کرده است. (اخوّت، ۱۳۷۱: ۹۸) عطّار از این دیدگاه – که نقل روایت در آن بر عهدهٔ شخصیّت قصّه می‌باشد– در داستان شیخ صنعان کمتر بهره جسته است. برای نمونه، هنگامی که مریدان بی‌تابی شیخ را می‌بینند، می‌کوشند تا به او دلداری دهند و از وی تفقّد نمایند. شیوهٔ روایت شاعر، با تکیه بر دیدگاه خارج است.

همنشینی گفتش ای شیخ کبار　　خیز و این وسواس را غسلی برآر ...
آن دگر یک گفت تسبیحت کجاست　　کی شود کار تو بی‌تسبیح راست ...
آن دگر یک گفت ای پیر کهُن　　گر خطایی رفت بر تو، توبه کن

(عطّار نیشابوری، ۱۳۷۹: ۶۱)

در بخش دیگری از داستان، مریدان به کعبه بازمی‌گردند و به نزد یکی از خاصّگان شیخ صنعان می‌روند و همراه با خجالت و سرافکندگی ماجرای عاشق شدن او بر دخترک ترسا را بازگو می‌کنند. آن یار پاسخی به آن‌ها می‌دهد که عطّار به شیوهٔ روایت با دیدگاه خارج سروده است:

مرد ره گفتا ازین خجلت چه سود　　کار چون افتاد برخیزیم زود
لازم درگاه حق باشیم ما　　در تظلّم خاک می‌پاشیم ما
پیرهن پوشیم از کاغذ همه　　دررسیم آخر به شیخ خود همه

(همان: ۶۹)

لحن یا آوا

این مقوله نشان می‌دهد که «روایت برای بیان خود از چه نوع راوی استفاده می‌کند و پایگاه و وجههٔ نظری این راوی به چه ترتیب است». (اخوّت، ۱۳۷۱: ۲۷) لحن با دو سطح زمان و

وجه پیوند نزدیکی دارد؛ به این معنی که «از طرفی به نسبت زمان روایت، رویدادها را با زمان به وقوع پیوستن آنها هماهنگ می‌کند و از طرفی، موقعیّت راوی و نقشی را که در بازگویی روایت دارد، مشخّص می‌نماید». (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۳۲) بر این اساس، در مقولهٔ لحن، دو موضوع در کانون توجّه قرار دارد: ۱. زمان روایت ۲. مکان راوی.

زمان روایت

روایت می‌تواند وقایع را در سه حالت زمانی کانونی کند: «نخست، زمانی که رخدادها واقع شده‌اند که به آن «همزمانی» می‌گویند. دوم، در زمانی عقب‌تر از زمان وقوع رخدادها که به آن «پیشازمان رخدادی» می‌گویند. سوم، زمانی جلوتر از زمان وقوع رخدادها که به آن «پسازمان رخدادی» می‌گویند». (ایگلتون، ۱۳۸۸: ۱۴۶)

همزمانی

بررسی ابیات داستان شیخ صنعان نشان می‌دهد غالب گفتگوهایی که میان شیخ صنعان و دخترک ترسا روی می‌دهد، از نوع کانون روایت همزمانی است. برای نمونه، شیخ با دیدن صحنهٔ باده‌نوشی دخترک ترسا مدهوش می‌شود. عطّار، این صحنه را به شیوهٔ همزمانی روایت کرده است:

آن صنم را دید مِی در دست، مست　　شیخ شد یکبارگی آنجا ز دست
دل بداد از دست از مِی خوردنش　　خواست تا دستی کند در گردنش
دخترش گفت ای تو مرد کار نی　　مدّعی در عشق و معنی‌دار نی

(عطّار نیشابوری، ۱۳۷۹: ۶۴)

و یا شیخ سرگشته و مفتون، خطاب به دخترک ترسا می‌گوید که در قبال اجازهٔ وصال، از وی چه می‌خواهد؟ عطّار، گفت و شنود این دو را به روش همزمانی روایت می‌کند و می‌سراید:

دخترش گفت این زمان مرد منی　　پیش ازین در عشق بودی خامِ خام

خـواب خوش بادت که درخورد مـنـی خوش بـزی چون پخته گشتی والسّلام

(همان: ۶۵)

پیشازمان رخدادی

عطّار در دو بخش از داستان که موضوع توبه و دگرگونی روحی شخصیّت‌های اصلی (شیخ صنعان و دخترک ترسا) مطرح شده، از این شیوهٔ روایت بهره برده است. در ارتباط با شیخ، یار خاصهٔ او به قصد رهانیدن مراد خود از بند عشقی منحط به روم می‌آید. او در آن دیار، شبی پیامبر اسلام (ص) را در خواب می‌بیند و رهایی شیخش را از ایشان طلب می‌کند. پاسخ پیامبر (ص) به مرید، از نوع روایت پیشازمان رخدادی است:

آن مرید او را چو دید از جای جَست کای نـبـیّ اللّه دستـم گـیـر، دست

رهـنـمـای خلقی از بهر خـدای شـیـخ ما گـمـراه شـد راهـش نمای

مصطفی گفت ای به هـمّـت بس بلند رو که شـیـخـت را رها کردم ز بـنـد دم

همّت عالـیـت کـار خـویـش کرد نـزد تـا شیخ را در پـیـش کـرد بود

در میـان شـیـخ و حـق از دیرگاه گردی و غـباری بـس سـیـاه

آن غبار از راه او بـرداشـتـیـم در میان ظـلـمـتـش نـگـذاشـتـیـم

کردم از بحر شـفـاعـت شـبـنـمـی مـنـتـشـر بـر روزگـار او هـمـی

آن غبار اکـنـون ز ره برخاسـتـه است توبه بـنـشـسـتـه گنه برخاسته است

(همان: ۶۹)

همین ماجرا برای دخترک ترسا روی می‌دهد. او در خواب می‌بیند که باید به جرگهٔ یاران شیخ بپیوندد و مرید او گردد. این امر، در خواب بر وی مشتبه شده است. عطّار در این باره می‌گوید:

دیـد زان پـس دختر ترسا بـه خواب از رهش بـردی، بـه راه او درآی

آفـتاب آنـگـاه بـگـشـادی زبان کـاوفـتـادی در کـنـارش آفتاب

مذهب او گـیـر و خـاک او بباش کز پی شـخـصـیّت روان شـو این زمان

او چو آمـد در ره تـو بـی‌مجاز ای پـلـیـدش کـرده، پـاک او بباش

در حقیقت تو ره او گیر باز چون به راه آمد تو همراهی نمای

(همان: ۷۰)

پسازمان رخدادی

عطّار با تکیه بر شیوهٔ روایت پسازمان رخدادی، شخصیّت شیخ صنعان را معرّفی می‌کند و به مخاطبان خود می‌نمایاند:

شیخ صنعان پیر عهد خویش بود در کمال از هر چه گویم بیش بود

شیخ بود اندر حرم پنجاه سال با مریدی چارصد صاحب کمال

هر مریدی کانِ او بود ای عجب می‌نیاسود از ریاضت روز و شب

هم عمل هم علم با هم یار داشت هم عیان هم کشف هم اسرار داشت

قرب پنجه حج بجا آورده بود عُمره عمری بود تا می‌کرده بود ...

(همان: ۵۸)

مکان راوی

جایگاهی که راوی برای بازگویی روایت خود به کار می‌گیرد، بسیار مهم است. «با توجّه به این موضوع که موقعیّت راوی نسبت به رخدادهای روایت شده چگونه باشد، روایت به دو نوع درونی و بیرونی تقسیم می‌شود». (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۳۲)

کانون روایت درونی

اگر کانون روایت درونی باشد، «راوی به عنوان یکی از اشخاص داستان، در درون رخدادها قرار دارد و داستان را از زاویهٔ دید اوّل شخص یا دوم شخص روایت می‌کند». (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۳۸۶)

کانون روایت اوّل شخص

این کانون، خود زیرشاخه‌هایی دارد که عبارتند از: «کانون من– قهرمان»، «کانون من– ناظر»،

«کانون من دوم نویسنده» یا «من- راوی» و «شیوهٔ ذهنی».

الف) کانون من- قهرمان

راوی در این نوع از کانون روایت، یکی از شخصیّت‌های داستان است. «اگرچه شخصیّت به دلیل داشتن دید کانونی ثابت به اندازهٔ ناظر نمی‌تواند از دیدگاه بیرونی به رخدادها بنگرد، امّا می‌تواند اندیشه‌های خود را بیان کند. راوی من- قهرمان هرجا که خواست، می‌تواند درنگ کند، روایتش را خلاصه نماید، یا اینکه به صورت مشروح بیان دارد». (اخوّت، ۱۳۷۱: ۱۰۹)

در داستان، شیخ پس از آنکه از خواب برمی‌خیزد، در حالی‌که هنوز ذهنش درگیر آن خواب و یار دل‌انگیزی که در خواب دیده، است، وضعیّت روحی خود را این‌گونه بازگو می‌کند:

می‌ندانم تا ازین غم جان برم　　ترک جان گفتم اگر ایمان برم
نیست یک تن در همه روی زمین　　کو ندارد عقبه‌ای در ره چنین
گر کند این عقبه قطع این جایگاه　　راه روشن گرددش تا پیشگاه

(عطّار نیشابوری، ۱۳۷۹: ۵۸)

ب) کانون من- ناظر

در این روش، روایتگر تنها به روایت قسمت‌هایی می‌پردازد که خود شاهد و ناظر آن است و یا بوده است. «او تنها ناظر است و به دنیای درونی‌های اشخاص کاری ندارد. با اینکه نسبت به شخصیّت‌ها احساس همدلی می‌کند، ولی در رویدادها دخالتی ندارد». (اخوّت، ۱۳۷۱: ۱۰۷) به بیان دیگر، نگاه راوی متحرّک است و داستان را تنها از زاویهٔ بیرونی آن روایت می‌کند.

عطّار نیز، در چند مورد با اتّکا به این شیوهٔ روایت، به ذکر دقیق رویداد و شخصیّت‌های قصّه پرداخته است. از جمله هنگامی که شیخ بی‌تاب است و از خداوند می‌خواهد هرچه زودتر روز شود و او دوباره آن دخترک مه‌رو را ببیند:

گفت یا رب امشبم را روز نیست　　شمع گردون را همانا سوز نیست؟
در ریاضت بوده‌ام شب‌ها بسی　　خود چنین شب را نشان ندهد بسی

(عطّار نیشابوری، ۱۳۷۹: ۶۰)

در بخش دیگری از داستان، دخترک ترسا از شیخ می‌خواهد تا در پیش او سجده کند، قرآن بسوزاند و باده بنوشد. شیخ در پاسخ می‌گوید:

شیخ گفتا خمر کردم اختیار | با سهٔ دیگر ندارم هیچ کار
بر جمالت خمر دانم خورد من | وان سهٔ دیگر نیارم کرد من

(همان: ۶۴)

ج) کانون من- راوی

در این شیوه، نویسنده به ظاهر از داستان حذف می‌شود و عمل روایت «از کانون «منی» که جانشین نویسنده شده است، صورت می‌گیرد. این «من» می‌تواند دیدی کاملاً باز یا بسته داشته باشد». (اخوّت، ۱۳۷۱: ۱۰۶) بر این اساس، می‌تواند دانای کل یا «منی» با دیدگاه محدود یا من ناظر باشد.

عطّار، آنجا که می‌خواهد غلیان احساسات شیخ صنعان را به نمایش بگذارد، خود را به ظاهر از داستان حذف می‌کند و واگفت عطش عشق را بر دوش عاشق می‌نهد تا کلام دلنشین‌تر گردد و بهتر به گوشِ جان شنوندگان بنشیند.

شیخ گفتش گر بگویی صد هزار | من ندارم جز غم عشق تو کار
عاشقی را چه جوان چه پیرمرد | عشق بر هر دل که زد تأثیر کرد ...
شیخ گفتش هرچه گویی آن کنم | هرچه فرمایی به جان فرمان کنم
حلقه در گوش توام ای سیم تن | حلقه‌ای از زلف در حلقم فکن

(عطّار نیشابوری، ۱۳۷۹: ۶۳)

د) شیوهٔ ذهنی

به کار گرفتن این کانون، این امکان را میسّر می‌سازد تا به ذهنیّت و جنبهٔ درونی یکی از شخصیّت‌های داستان پی ببریم. در بیشتر موارد، روایت ذهنی یا کانون سیّال به شیوهٔ تک‌گویی ارائه می‌شود و منظور از تک‌گویی، «صحبت یک نفره‌ای است که ممکن است مخاطب داشته باشد یا نداشته باشد». (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۴۱۰) کانون شیوهٔ ذهنی به سه شاخهٔ «تک‌گویی درونی»، «تک‌گویی نمایشی» و «خودگویی» تقسیم می‌شود.

- تک‌گویی درونی

گفتگویی است که در ذهن شخصیّت داستان جریان دارد. تک‌گویی درونی موجب می‌شود

تا خواننده به طور غیرمستقیم در جریان افکار و احساسات شخصیّت داستان قرار بگیرد. «به کمک این کانون روایت، سیر اندیشه‌های شخصیّت، همان‌گونه که در ذهنش جاری می‌شود، به بیان درمی‌آید. از این رو، پایه و شالودهٔ تک‌گویی درونی، تداعی معانی است». (میرصادقی‌ها، ۱۳۷۷: ۶۷) در تک‌گویی درونی، زبان دارای ابهام است و توانایی برداشت معانی گوناگون برای خواننده فراهم شده است. (سیّدحسینی، ۱۳۸۱: ۱۰۷۰)

در داستان شیخ صنعان، ابیاتی که حاکی از نوع روایت تک‌گویی درونی باشد، یافت نشد. ترجیح شاعر بر این بوده که خود وظیفهٔ بازنمایی اندیشه و احساس شخصیّت‌ها را بر عهده بگیرد.

- تک‌گویی نمایشی

در تک‌گویی نمایشی، «گویی شخصی با شخص دیگر بلند سخن می‌گوید تا این‌گونه مخاطب خود را در جریان موضوعی خاص قرار دهد». (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۴۱۴) تک‌گویی نمایشی معمولاً در عرصهٔ شعر نمود دارد و در چنین شعرهایی، شخصیّت، وضعیّت و سرشت خود را بازگو می‌کند. افزون بر این، مکان و زمان و هویّت‌های شخصیّت در خلال شعر آشکار می‌گردد.

عطّار نیز، برای فضاسازی هرچه بهتر، بارها از این کانون روایت استفاده کرده و در آن، شخصیّت از زبان اوّل شخص به مناجات با خدا پرداخته و بدین ترتیب، مخاطب خود را در جریان احساسات و افکار خود قرار داده است. از جمله هنگامی که شیخ دلباخته و شیدا، با خدایش سخن می‌گوید:

یا رب امشب را نخواهد بود روز　　شمع گردون را نخواهد بود سوز؟
یا رب این چندین علامت امشب است یا　　یا مگر روز قیامت امشب است؟
ز آهم شمع گردون مرده شد　　یا ز شرم دلبرم در پرده شد؟

(عطّار نیشابوری، ۱۳۷۹: ۶۰)

در ابیات دیگری، دخترک ترسا در اثر خواب دگرگون کننده‌ای که می‌بیند، از دیار و خانه‌مان دل می‌کَند و در جستجوی شیخ می‌رود. در این لحظات پر التهاب، دخترک، با خدای

خویش دمساز می‌شود و می‌گوید:

هر زمان می‌گفت با عجز و نیاز — کای کریم راه‌دان کارساز
عورتی درمانده و بیچاره‌ام — از دیار و خانه‌مان آواره‌ام
مرد راه چون تویی را ره زدم — تو مزن بر من که بی‌آگه زدم
بحر قهّاریت را بفشان ز جوش — من ندانستم خطا کردم بپوش
هرچه کردم بر من مسکین مگیر — دین پذیرفتم مرا بی‌دین مگیر

(همان: ۷۱)

- خودگویی

منظور از خودگویی یا حدیث نفس آن است که شخصیّت، خود، افکار و احساساتش را بر زبان می‌آورد تا هم خواننده از نیّت و قصد او آگاه گردد و هم به پیشرفت عمل داستانی کمک شود. بنابراین، «در کانون روایت خودگویی، تنها اطّلاعات به خواننده داده نمی‌شود، بلکه ویژگی‌های روحی شخصیّت نیز، آشکار می‌گردد». (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۴۱۷)

عطّار در مواردی، برای بیان درونی‌های شخصیّت‌های داستانی، به ویژه اظهار پشیمانی، ناامیدی، سرگشتگی، درماندگی و ... از این کانون روایت ذهنی استفاده کرده است.

من بسوزم امشب از سودای عشق — من ندارم طاقت غوغای عشق
عمر کو تا وصف غمخواری کنم — یا به کام خویشتن زاری کنم
صبر کو تا پای در دامن کشم — یا چو مردان رطل مردافکن کشم

(عطّار نیشابوری، ۱۳۷۹: ۶۰)

کانون روایت دوم شخص

در این شیوهٔ روایت، راوی کسی یا خواننده را خطاب قرار می‌دهد و از او می‌خواهد تا جای شخصیّت داستان را پر کند و در عین حال با روایت تعامل کامل داشته باشد. «بدیهی است که در این حالت، گوینده از لحن خطابی استفاده می‌کند تا مخاطبش را در متن داستان قرار دهد و او را در جریان رویدادها و رابطه‌ها بگذارد». (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۸۶)

در داستان، شیخ صنعان که روزها بر درِ خانهٔ دخترک ترسا سکنی گزیده، امّا توجّهی از او

نمی‌بیند، لب به شکوه می‌گشاید و خطاب به معشوق می‌گوید:

چند نالم بر درت؟ در باز کن — یک دمم با خویشتن دمساز کن
آفتابی، از تو دوری چون کنم؟ — سایه‌ام، از تو صبوری چون کنم؟
گرچه همچون سایه‌ام از اضطراب — درجهم از روزنت چون آفتاب
هفت گردون را درآرم زیر پر — گر فرود آری بدین سرگشته سر

(عطّار نیشابوری، ۱۳۷۹: ۶۳)

کانون روایت بیرونی

اگر کانون روایت بیرونی باشد، «راوی در نقش فردی است که می‌تواند بیرون از فضای داستانی، به تشریح و بازگویی اندیشه، کردار و ویژگی شخصیّت‌ها بپردازد. بر این اساس، نویسنده روایتگر داستان است» (کالر، ۱۳۸۵: ۱۱۶) و زاویهٔ دید نیز، سوّم شخص خواهد بود که دو وجه دارد: ۱. دانای کل یا عقل کل ۲. سوّم شخص محدود.

کانون روایت دانای کل

این کانون روایت، قدیمی‌ترین شیوهٔ روایی به شمار می‌رود و معمولاً به قصّه‌های کهن اختصاص دارد و در آن، «راوی خودِ نویسنده است که بر همه چیز اشراف دارد و دانایی بی‌مکان و بی‌زمان او تا به حدّی است که می‌تواند به افکار و ذهنیّات شخصیّت‌ها نفوذ کند». (اخوّت، ۱۳۷۱: ۱۰۴)

در داستان نیز، راوی قصّه در بیشتر موارد از همین کانون روایت برای پیشبرد جریان قصّه استفاده کرده است. در واقع، راوی، بدون هیچ محدودیّتی بر بخش بخش قصّه، درونی‌ها و برونی‌های شخصیّت‌ها و فضای داستان چیرگی دارد و هیچ رازی بر او پوشیده نیست. او از گذشته و آیندهٔ شخصیّت‌ها به ویژه شیخ صنعان، مریدان و دخترک ترسا اطّلاع دارد و بر روند قصّه از بالا نظارت می‌کند.

کانون روایت سوم شخص محدود

راوی در این شیوه، به جای حرکت در میان شخصیّت‌های داستانی، خود را محدود به یکی از شخصیّت‌ها می‌سازد و از دریچهٔ نگاه او، روایت‌پردازی می‌کند. «بدین ترتیب، راوی نمی‌تواند فراتر از گفتار و کردار دیگر شخصیّت‌ها گزارش دهد و از درک و توضیح اندیشه‌ها، انگیزه‌ها و احساسات دیگر شخصیّت‌ها ناتوان است». (مستور، ۱۳۹۱: ۳۹)

عطّار، در چند مورد از این کانون روایت استفاده کرده است. از جمله زمانی که از زبان دخترک ترسا، حالات جسمی و روحی شیخ صنعان را بازگو نموده و خود را تنها به شخصّیت شیخ صنعان محدود و منحصر کرده است.

دخترش گفت ای خرف از روزگار — سازِ کافور و کفن کن شرم دار
چون دمت سرد است دمسازی مکن این — پیر گشتی قصد دلبازی مکن
این زمان عزم کفن کردن تو را چون — بِه بود تا عزم من کردن تو را
چون تو در پیری به یک نانی گرو — عشق ورزیدن بنتوانی برو

(عطّار نیشابوری، ۱۳۷۹: ۶۳)

نتیجه

یکی از مهم‌ترین داستان‌های فرعی منظومهٔ منطق‌الطّیر عطّار، داستان شیخ صنعان است. بررسی ابیات این قصّه نشان داد که می‌توان شیوهٔ روایتگری عطّار را در چارچوب نظریّهٔ کانون روایت ژرار ژنت و دو مقولهٔ وجه و لحن تبیین نمود. در وجه، دو مقوله مطرح است که یکی فاصله و دیگری چشم‌انداز می‌باشد. در مقولهٔ فاصله با سه گونه از گفتار (مستقیم، غیرمستقیم و غیرمستقیم آزاد) روبه‌رو هستیم. عطّار، در داستان شیخ صنعان از هر سه سطح گفتمان (مستقیم و غیرمستقیم آزاد، بیشتر و غیرمستقیم، کمتر) بهره برده است. او با استفاده از گفتار مستقیم بسیاری از مفاهیم عرفانی را در کنار تبیین ارتباط بین شخصیّت‌ها به خواننده انتقال داده است. همچنین، شاعر، با به کارگیری روش غیرمستقیم آزاد، امکان سیر در اندیشه و احساس شخصیّت‌ها را ممکن ساخته و از سویی، با حفظ لحن و سیاق کلام شخصیّت‌ها، به عنصر شخصیّت‌پردازی قوّت بخشیده است. در مقولهٔ چشم‌انداز، برای دست‌یابی راوی به

اطّلاعات شخصیّت‌ها سه دیدگاه مطرح است که عبارتند از: دیدگاه‌های برتر، همسان و خارج. عطّار نیز، از هر سه دیدگاه و زاویهٔ دید (دیدگاه دانای کل و روبه‌رو، بیشتر و دیدگاه خارج، کمتر) سود جسته است. عطّار بارها خود را در نقش دانای کل (محدود و نامحدود) قرار داده و به بازگفت مسائل مربوط به شخصیّت‌های داستان به ویژه شیخ صنعان و دخترک ترسا پرداخته است. شاعر، از دیدگاه روبه‌رو در مواقعی استفاده کرده که تک‌گویی و گفتگوی دو طرفه صورت گرفته است.

در لحن یا آوا، دو مقوله مورد نظر است: یکی زمان روایت و دیگری مکان راوی. در زمان روایت، داستان‌نویس برای پیشبرد روند قصّه، از سه سطح زمانی (همزمانی، پسازمان رخدادی و پیشازمان رخدادی) بهره می‌برد. نمود این سه لایهٔ زمانی در داستان شیخ صنعان هم، هویداست. به طوری‌که غالب گفتگوهای شیخ و دخترک ترسا از نوع همزمانی است. از سطح پیشازمان رخدادی نیز، تنها در دو مورد (خواب متحوّل کنندهٔ مرید خاصّ شیخ و دخترک ترسا) استفاده شده است. لایهٔ پسازمان رخدادی کمتر مورد توجّه عطّار بوده و در موارد اندکی همچون معرّفی شیخ صنعان به مخاطبان از آن سود جسته است. در مقولهٔ مکان راوی، با دو کانون روایت درونی و بیرونی روبه‌رو هستیم که هر کدام زیرشاخه‌هایی دارند. کانون روایت درونی، از زبان اوّل شخص و دوم شخص بازگو می‌شود. اگر کانون اوّل شخص باشد، روایت به چهار طریق بیان خواهد شد: کانون من- قهرمان، کانون من- ناظر، کانون من- راوی و شیوهٔ ذهنی. عطّار در داستان، از هر چهار کانون بهره گرفته است. او با استفاده از کانون من- قهرمان گوشه‌ای از افکار و مقاصد شخصیّت‌ها به ویژه شیخ صنعان را عیان ساخته و با بهره گیری از کانون من- ناظر به ذکر دقیق رویدادها و شخصیّت‌های قصّه پرداخته است. همچنین، هنگامی که خواسته غلیان احساسات شیخ را به نمایش بگذارد، خود را به ظاهر از داستان حذف نموده و بازگفت عطش عشق را بر عهدهٔ عاشق گذاشته است. نوع چهارم روایت در کانون روایت اوّل شخص، شیوهٔ ذهنی است که به سه روش صورت می‌پذیرد: تک‌گویی درونی، تک‌گویی نمایشی و خودگویی. عطّار هم، از این شیوه (به غیر از تک‌گویی درونی که موردی یافت نشد) کم و بیش استفاده کرده است. او با تکنیک تک‌گویی نمایشی، فضاسازی کرده و در آن، شخصیّت، از زبان اوّل شخص به مناجات با خدا پرداخته و مخاطب خود را در جریان

احساسات و افکار خود قرار داده است. افزون بر این، شاعر، برای بیان درونی‌های شخصیّت‌های داستانی، به ویژه اظهار پشیمانی، ناامیدی، سرگشتگی، درماندگی و ... از تکنیک خودگویی بهره برده است. کانون روایت دوم شخص نیز، در کانون روایت درونی مورد استفاده قرار می‌گیرد. عطّار هم، در داستان، به ویژه مواقعی که خطاب شیخ صنعان به دخترک ترسا بوده، از این کانون استفاده کرده است. اگر کانون روایت بیرونی باشد، روایت از زبان سوّم شخص (دانای کل، دانای کلّ محدود) بیان می‌شود. در داستان شیخ صنعان، عمدهٔ روایت‌ها با کانون روایت دانای کل بیان شده است. در واقع، راوی (عطّار)، بدون هیچ محدودیّتی بر بخش بخش قصّه، درونی‌ها و برونی‌های شخصیّت‌ها و فضای داستان چیرگی دارد و هیچ رازی بر او پوشیده نیست. او از گذشته و آیندهٔ شخصیّت‌ها به ویژه شیخ صنعان، مریدان و دخترک ترسا اطّلاع دارد و بر روند قصّه از بالا نظارت می‌کند، امّا موارد کاربرد کانون روایت دانای کلّ محدود در داستان، اندک بوده است. از جمله هنگامی که شاعر از زبان دخترک ترسا، حالات جسمی و روحی شیخ صنعان را بازگو نموده و خود را تنها به شخصّیت شیخ محدود و منحصر کرده است.

منابع و مآخذ

۱. اخوّت، احمد، (۱۳۷۱)، دستور زبان داستان. اصفهان: فردا.
۲. اسکولز، رابرت، (۱۳۸۳)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز، چ دوم.
۳. ایگلتون، تری، (۱۳۸۸)، پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی. ترجمهٔ عبّاس مخبر. تهران: مرکز، چ پنجم.
۴. ایوتادیه، ژان، (۱۳۹۰)، نقد ادبی در قرن بیستم. ترجمهٔ مهشید نونهالی. تهران: نیلوفر، چ دوم.
۵. بی‌نیاز، فتح الله، (۱۳۸۷)، درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی. تهران: افراز.
۶. تودوروف، تزوتان، (۱۳۸۲)، بوطیقای ساختارگرا. ترجمهٔ محمّد نبوی. تهران: آگه، چ دوم.
۷. تولان، مایکل، (۱۳۸۶)، روایت‌شناسی؛ درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی. ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
۸. سیّدحسینی، رضا، (۱۳۸۱)، مکتب‌های ادبی: تهران. آگاه.
۹. شعیری، حمیدرضا، (۱۳۸۹)، تجزیه و تحلیل نشانه – معناشناختی گفتمان. تهران: سمت، چ دوم.
۱۰. شفق، اسماعیل و همکاران، (۱۳۹۲)، «بررسی کانون روایت در اسرارالتّوحید». پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و

بلاغت. دورهٔ ۲. شمارهٔ ۱. ص (۱:۲۰).

۱۱. صرفی، محمّدرضا، (۱۳۸۶)، «کانون روایت در مثنوی». نشریهٔ پژوهش‌های ادبی. دورهٔ ۴. شمارهٔ ۱۶. ص (۱۵۹: ۱۳۷).

۱۲. عطّار نیشابوری، شیخ فریدالدّین، (۱۳۷۹)، منطق‌الطّیر. به تصحیح و گزارش رضا انزابی‌نژاد و سعید قره‌بگلو. تهران: جامی.

۱۳. علی‌زادهٔ خیّاط، ناصر و سونا سلیمان، (۱۳۹۱)، «کانون روایت در الهی‌نامهٔ عطّار بر اساس نظریّهٔ ژرار ژنت». نشریهٔ پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا). دورهٔ ۶. شمارهٔ ۲. ص (۱۴۰: ۱۱۳).

۱۴. غفوری، فاطمه، (۱۳۹۱)، «کانون روایت در شاهنامهٔ فردوسی (با تکیه بر داستان رستم و اسفندیار)». نشریهٔ بهارستان سخن (ادبیّات فارسی). دورهٔ ۸. شمارهٔ ۲۰. ص (۱۷۴: ۱۴۵).

۱۵. .....، (۱۳۹۱)، «بررسی تطبیقی کانون روایت در شاهنامهٔ فردوسی و مثنوی مولانا (با تأکید بر داستان رستم و اسفندیار و داستان دقوقی)». نشریهٔ اندیشه‌های ادبی. دورهٔ ۲. شمارهٔ ۳. ص (۳۲: ۱).

۱۶. کالر، جاناتان، (۱۳۸۵)، نظریّهٔ ادبی (معرّفی بسیار مختصر). ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز، چ دوم.

۱۷. لینت ولِت، ژپ، (۱۳۹۰)، رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت نقطهٔ دید. ترجمهٔ علی عبّاسی و نصرت حجازی. تهران: علمی و فرهنگی.

۱۸. مارتین، والاس، (۱۳۸۶)، نظریّه‌های روایت. ترجمهٔ محمّد شهبا. تهران: هرمس، چ دوم.

۱۹. مستور، مصطفی، (۱۳۹۱)، مبانی داستان کوتاه. تهران: مرکز، چ ششم.

۲۰. میرصادقی، جمال، (۱۳۸۰)، عناصر داستان. تهران: سخن، چ چهارم.

۲۱. میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی، (۱۳۷۷)، واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی. تهران: کتاب مهناز.

22. Simpson, Paul, (1993), Language Ideology and Point of View, London Routledage.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی