دو ماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه
سال ۵، شمـارهٔ ۱۳، فروردین و اردیبهشت ۱۳۹۶

نقش ویژگی‌های روایتی در افزایش ظرفیت‌های نمایشی طومار جامع نقالان

عاطفه نیکخو*[۱] یدالله جلالی پندری[۲]

(تاریخ دریافت: ۹۴/۲/۱۳، تاریخ پذیرش: ۹۴/۴/۸)

چکیده

هفت‌لشکر ازجمله نمونه‌های طومار جامع نقالان در عهد قاجار است که نقالی گمنام در سال ۱۲۹۲ق آن را کتابت کرده است. ***هفت‌لشکر*** در اصل نام یکی از نبرد- روایت‌های مشهور نقالی است که از روی شهرت و رواج به یکی از طومارهای جامع نقالان نیز گفته شده است.

جنبهٔ روایی متن عامل پیوستگی ادبیات و نمایش است. تقلید حالات و حرکات اشخاص به‌وسیلهٔ راوی، متن را به سمت داستان‌گویی نمایشی رهنمون می‌سازد. در این میان دخل و تصرف‌های ذهنی- ساختاری نقال در متن طومار، علاوه‌بر تبیین جایگاه روایت‌گری او، شگردهای روایتی خاصی را درجهت افزایش توان نمایشی اثر فراهم ساخته است.

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی (نویسندهٔ مسئول).

* atefe.nikkhoo@yahoo.com

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-08-19]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1396.5.13.2.0]

در مقالهٔ حاضر ویژگی‌های روایی طومار جامع نقالان بر اساس نظریهٔ ژراژ ژنت و تأثیر آن در جهت‌دهی به ظرفیت نمایشی اثر، بررسی شده است. براین اساس، ساختمان روایت‌درروایت در کنار شیوه‌های روایتی چون نظم و وجه یا حالت به‌شکل گذشته‌نگر و آینده‌نگر، شکل‌دهی کانون روایت و رابطهٔ کانون با راوی دانای کل ازجمله ویژگی‌های روایی اثر مورد بحث است که جهت‌دهی نمایشی متن را نیز فراهم ساخته است.

واژه‌های کلیدی: طومار جامع نقالان، ***هفت‌لشکر***، ساختار روایت، روایتگری، جنبه‌های نمایشی.

۱. مقدمه

ساختار[1] که شاکله و استخوان‌بندی اثر داستانی- روایی را بر عهده دارد، در اصطلاح ادبیات «به شیوهٔ سازمان‌دهی و مجموع روابط، عناصر و اجزای سازندهٔ یک اثر ادبی با یکدیگر» (قادری، ۱۳۸۵: ۵۱). گفته می‌شود. اسکلت‌بندی ساختمان روایی به عنوان نظام هماهنگ و مرتبط، از سویی به اجزای سازندهٔ اثر و از سوی دیگر در ارتباط با کل نظام معنا می‌یابد. بر این اساس، درک ساختمان اثر روایی در گرو تعامل اجزا با کل نظام حاکم بر آن است. در ارتباط با ساختمان و شاکلهٔ اثر داستانی نیز، این مسئله که داستان با تسلسلی از رویدادها و در قالب عمل و روایت کردن[2]، یعنی روایت شکل می‌گیرد، بسیار اهمیت دارد. بنابراین پیش از پرداختن به ساختار روایی ***طومار جامع نقالان***، لازم است به جایگاه روایتگری نقال به‌عنوان راوی اشاره کرد.

اگرچه نقال ساختار اصلی داستان‌ها و روایت‌های خویش را از منظومه‌های پهلوانی - حماسی اصیل ایران مانند ***شاهنامه*** و دیگر منظومه‌های فرعی پس از آن چون ***شهریارنامه***، ***فرامرزنامه***، ***جهانگیرنامه*** و ***برزونامه*** و ... اخذ کرده است؛ اما تغییر، تحول و دخل و تصرف‌های ذهنی و جرح و تعدیل‌های گاه‌گاه ساختاری او در متن داستان‌ها را نمی‌توان نادیده گرفت. نقال همچون راوی روایت داستانی، با بهره‌گیری از شگردهایی چون تغییر صحنه، روایت‌های تودرتو و گاه موازی، برش‌های میان نقل، تغییر زاویهٔ دید از دانای کل به زاویهٔ دید نمایشی، زاویهٔ دید بیرونی به درونی یا برعکس، حضور خود را تنها به عنوان ضبط صوت یا طوطی سخن‌گوی مجلس نقالی رد می‌کند و

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-08-19]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1396.5.13.2.0]

بدین‌گونه بر نقش روایتگری خود صحّه می‌گذارد. «نقالان گروه بی‌شماری از قصه‌های ملی و بومی را با درون‌مایهٔ تاریخی، حماسی، دینی، مذهبی، غنایی و حتی افسانه‌ای به صورت میان‌پرده بر آن می‌افزودند تا از این طریق با ایجاد تنوع و فراز و فرودهای حساب‌شده، کشش‌های داستانی لازم را در جهت مخاطبان ایجاد نمایند» (نصری اشرفی و شیرزادی، ۱۳۸۸؛ ۵۰۲). برای نمونه داستان بروز «روایت منثوری است که در طومار نقالی ***هفت‌لشکر*** آمده و طبق این متن نقالی، شامل داستان‌هایی مانند دل‌باختگی برزو بر فهر سیمین‌عذار و نبرد تمور یا تیمور پسر برزو و روایاتی از پهلوانی‌های جهان‌بخش پسرفرامرز و ... است» (آیدنلو، ۱۳۸۸:۱۹) که با نام ***هفت‌لشکر*** دوم، به گفتهٔ مرشد ولی‌الله ترابی ساخته و پرداختهٔ خود نقالان است (افشاری و مداینی، ۱۳۷۷: ۳۱،۳۴). دراین زمینه، محمود امیدسالار (۱۳۸۱: ۴۵۴) نیز بخش مفصلی از ***برزونامه*** را، که در متن ***طومار جامع نقالان*** آمده است «از افزوده‌های بعد از دورهٔ صفویه بر هستهٔ احتمالاً قدیمی‌تر آن دانسته است».

۲.پیشینهٔ تحقیق

متون کهن کلاسیک فارسی، با توجه به مفهوم گستردهٔ روایت، بستر مناسبی را برای تحلیل ویژگی‌های روایی فراهم ساخته است. از این میان ***شاهنامه***، ***مثنوی مولوی***، ***هفت‌پیکر*** و ... با بهره‌مندی از سیر داستانی، بررسی شگردهای روایتی را بیش از دیگر متون امکان‌پذیر ساخته است. در این زمینه پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته است که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به این موارد اشاره کرد:

۱. علیرضا حاجیان‌نژاد و مریم سیدان (۱۳۸۸)، در «تحلیل ساختارگرایانه بر قصهٔ امیرارسلان». پس از تجزیهٔ ساختار روایی قصه، آن را خطی، زمان‌مند، گره‌درگره اما با گره‌هایی اندک‌تر و متنوع‌تر از دیگر قصه‌های مشابه نقالی دانسته‌اند.

۲. زهرا دهقان دهنوی و یدالله جلالی‌پندری (۱۳۹۰)، در «بررسی عناصر روایت در قصهٔ حسین‌کرد شبستری»، با بررسی سازوکارهای روایی، این قصه را بهره‌مند از شیوهٔ دانای کل و زاویهٔ دید بیرونی همراه با زبانی شفاهی و نقالی دانسته‌اند.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-08-19]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1396.5.13.2.0]

۳. سجاد آیدنلو (۱۳۹۰)، در «ویژگی روایات و طومارهای نقالی» به بیان ویژگی‌های این روایت‌ها ازجمله ساختن داستان‌های تازه وتغییر و تصرف در روایات منابع پیشین، آشفتگی ترتیب و نظم روایی داستان‌ها و ... پرداخته‌است.

۴. علی محمدی و نوشین بهرامی (۱۳۹۰)، در «تحلیل داستان رستم و سهراب بر اساس نظریه‌های روایت‌شناسی» موقعیت فردوسی را به‌عنوان راوی در بیان نگرش‌ها و عملکرد شخصیت‌ها براساس گفتمان روایی، آشکار ساخته‌اند.

۵. حسین صافی‌پیرلوجه (۱۳۹۱)، در مقالهٔ «روایت‌گردانی در قصه‌های عامیانهٔ فارسی و داستان‌های نوین فارسی»، شیوه‌های روایت‌گردانی سنتی و نوین فارسی را در بستر روایت‌پژوهی درزمانی بررسی کرده، تغییر موضوع روایت از قصه‌های عامیانه به داستان‌های نوین فارسی را نشان داده است.

با توجه به پژوهش‌های گوناگون در زمینهٔ ساختار روایی متون کلاسیک، تاکنون هیچ‌گونه پژوهشی در زمینهٔ تأثیر شگردهای روایی در شکل‌دهی نمایشی در طومارها ازجمله طومار جامع نقالان معروف به ***هفت‌لشکر*** صورت نگرفته است. بنابراین در مقالهٔ حاضر، ضمن بررسی ویژگی‌های روایی ***طومار جامع نقالان*** بر اساس نظریهٔ ژراژ ژنت به تأثیر شگردهای روایتی در شکل‌دهی به ویژگی‌ها و ساختار نمایشی متناسب با آن پرداخته‌ایم.

۳. چارچوب بحث

لازم است پیش از پرداختن به ساختار داستانی- روایی ***طومار جامع نقالان*** به تعریفی از طومارها، به‌خصوص اثر مورد بحث اشاره شود.

«طومار نسخه‌ای است دستنویس از روی ***شاهنامه***، حماسه‌ها و افسانه‌های دیگر، مانند ***سمک عیار***، ***اسکندرنامه***، به روایت شخصی نقال از داستان‌هایی که می‌گوید؛ به خط و انشای خویش که اغلب بدخط اما آفرینشگرانه است» (نجم، ۱۳۹۰: ۳۰۱). علاوه‌بر چارچوب اجرایی بالقوه در متن طومارها، ساخت و پرداخت‌های تلفیقی، ادبی، داستانی و نمایشی نقال در متن، آن را به داستان‌های بازنویسی‌شدهٔ منثور مبدل می‌سازد. ***هفت‌لشکر*** نیز ازجمله طومار جامع نقالان در عهد قاجار است که زمان کتابت آن به

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-08-19]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1396.5.13.2.0]

سال ۱۲۹۲ق می‌رسد (طومار جامع نقالان، ۱۳۷۷: ۳۱) و در اصل نام یکی از نبرد- روایت-های مشهور نقالی است که از روی شهرت به یکی از طومارهای جامع نقالان گفته شده است. این طومار که دربردارنده بیشتر داستان‌های حماسی و اساطیری ملی ایران باستان است با مایه‌های داستان‌های عامیانهٔ ایران تلفیق شده است. بخش مهم و پرحجم آن، دربارهٔ نبردها و ستیزه‌جویی‌های خاندان رستم، برزو و فرامرز و پسران آن دو، تمور و جهانبخش با نام ***هفت‌لشکر*** دوم، بیش از همه ساخته و پرداختهٔ نقالان قرون اخیر است.

۱-۳. تحلیل ساختار روایت در *هفت‌لشکر*

با توجه به ویژگی روایتی نقال که پیش از این بدان اشاره شد و تعریف صورت‌گرایان روس از مفهوم روایت در راستای سه ویژگی «وجود قصه، حضور قصه‌گو و تغییر حالت در یک دورهٔ زمانی» (اخوت، ۱۳۷۱: ۵۶)، تحلیل ساختار داستانی متون روایی در سه سطح امکان‌پذیر است. از نگاه ژراژ ژنت، سطوح روایی در سه سطح مجزا قابل بررسی و تشخیص است. «یکی قصه که نقل می‌شود، خودِ گزارش و نحوهٔ ارائه گزارش» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۳۰-۲۳۱). با توجه به تعریف ژنت از سطوح روایی، می‌توان سه تعبیر داستان، روایت و روایتگری را بدین منظور برگزید. داستان که برابر با گزارش[۳] است؛ توالی و نقل حقیقی رویدادهاست (که در متنی با ساختار پیچیده ممکن است به هم ریخته باشد). روایت یا همان قصه، متن به شکل روایت راوی (حتی اگر توالی حقیقی رویدادها به هم ریخته باشد) است و مقصود از روایتگری که همان نحوهٔ ارائه گزارش است، چگونگی بازگویی رویدادهاست. از آنجا که در نقل‌ها و روایت‌های مورد نظر، داستان و روایت به دلیل یکی بودن رویدادها به شکل حقیقی و شیوهٔ روایتی راوی، بر هم منطبق‌اند، سطوح روایی در دو سطح روایت و روایتگری بررسی می‌شود.

۲-۳. ساختار روایت

در تحلیل ساختار روایی داستان‌ها در ***طومار جامع نقالان*** باید به سراغ شیوهٔ روایت شرقی یعنی ساختار اپیزودیک یا قصه‌درقصه رفت. این شیوهٔ نقل که قدمتی بسیار دیرینه دارد، برگرفته از شیوهٔ داستان‌سرایی هندیان است که پس از ورود به ایران به

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-08-19]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1396.5.13.2.0]

قالب داستان‌سرایی ایرانی درآمده است. اپیزود[۴] یا حادثهٔ غیر کارکردی و فرعی، به عنوان رکن اساسی ساختار داستان‌های تودرتو، «حادثه یا رویدادی مستقل است که در متن یک رویداد بلند جای دارد، گاه این حادثهٔ مستقل به روند پیرنگ داستان مربوط می‌شود و گاه ربطی با پیرنگ داستان ندارد» (داد، ۱۳۸۵: ذیل «حادثهٔ مستقل»).

همان‌گونه که بیان شد در بیشتر روایت‌های طومار جامع نقالان، داستان‌ها روایتی اصلی دارند؛ در روایت اصلی علاوه‌بر وجود رویدادهای فرعی و غیرکارکردی که حذف آن‌ها خدشه‌ای به ساختمان کلی داستان وارد نمی‌کند و روابط علّی بر آن حاکم نیست؛ روایت‌های اپیزودیک یا روایت‌درروایت دیگری نیز یافت می‌شود که آن‌ها نیز در بطن خویش رویدادهای اصلی و فرعی دیگری دارند. این داستان که به روایت عشق میان سام و پریدخت اختصاص دارد، شکل‌دهی ساختمان روایی خود را بیش از هر چیز با روایت‌ها و رویدادهای اپیزودیک و غیرکاری برای خواننده آشکار ساخته است. در این داستان با روایتی اصلی که همان عشق سام به پریدخت است و دو روایت اپیزودیک روبه‌رو هستیم. هر کدام از روایت‌های بیان‌شده (اصلی و اپیزود)، خود به رویدادهای اصلی و رویدادهای فرعی(غیرعلّی در رابطه با رویداد اصلی) تقسیم شده‌اند. با توجه به آنچه بیان شد، ساختمان روایی روایت موردنظر بدین شکل است:

شروع روایت اصلی:

- رفتن سام به شکار و دیدن پریدخت و عاشق شدن بر او.
- حرکت سام به سمت چین (زادگاه پریدخت).
- نبرد سام با ژنده‌جادو و نجات پرینوش (خواهرپریدخت) از بند او.
- رساندن پرینوش به چین و بیان دلاوری‌های سام برای پریدخت از زبان پرینوش.
- عاشق شدن پریدخت بر سام.
- دعوت سام به عیش و نوش از سوی پریدخت.
- باخبرشدن خاقان (پدر پریدخت) از این حادثه و دستگیرکردن سام

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-08-19]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1396.5.13.2.0]

رویدادهای فرعی روایت اصلی:

- ✓ عاشق شدن قمررخ (نگهبان سام) براو.
- ✓ نجات سام از دست قمررخ و حرکت به سمت پریدخت.
- ✓ حملهٔ سهیل جانسوز و شاپور بر سام برای بازگرداندن پریدخت.
- ▪ خواستگاری کردن سام پریدخت را از خاقان چین.
- ▪ فرستادن خاقان، سام را به جنگ نهنکال دیو به‌منظور فریب او.
- ▪ فرستادن پریدخت در غیاب سام به مغرب نزد قمرتاش برای ازدواج با او(قمرتاش).
- ▪ نامه نوشتن پریدخت به سام برای نجات از دست قمرتاش.
- ▪ نجات پریدخت توسط فرهنگ دیوزاد.

شروع روایت اپیزودیک اول:

- ❖ شکاررفتن سام و پریدخت با هم و گرفتارشدن در طلسم رضوان‌پری.
- ❖ عاشق‌شدن رضوان‌پری بر سام.
- ❖ ممانعت سام از رضوان‌پری.
- ❖ خشم گرفتن رضوان‌پری بر سام و زندانی کردن پریدخت در صندوق و به دریا انداختن او.

رویدادهای فرعی روایت اپیزودیک:

- ✓ گرفتارشدن سام در طلسم رضوان‌پری.
- ✓ حرکت فرهنگ دیوزاد برای نجات سام و به‌خواب دیدن خضر در راه.
- ✓ باخبرکردن خضر، فرهنگ‌دیوزاد را از طلسم رضوان‌پری.
- ✓ نجات سام توسط فرهنگ‌دیوزاد.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-08-19]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1396.5.13.2.0]

پایان رویدادهای فرعی و ادامهٔ رویدادهای اصلی:

- ❖ **گرفتن پریدخت از دریا توسط سوداگران**
- ❖ **نجات پریدخت توسط قمرتاش**

پایان روایت اپیزودیک اول و ادامهٔ روایت اصلی:

- اعلام موافقت خاقان با ازدواج سام و پریدخت و دعوت آنان به چین به‌منظور فریب سام.
- نپذیرفتن هشدار قلواد و قلنوش از سوی سام مبنی بر طعمه بودن سفر.
- حرکت سام و پریدخت به سمت چین.
- سپردن پریدخت به خاقان برای زینت و آماده شدن.
- از بام انداختن کنیزی توسط وزیرخاقان به‌جای پریدخت برای فریب سام و دیگران.
- زندانی کردن پریدخت و خواهرش پرینوش توسط وزیر.
- آگاه شدن پسر وزیر از مکر او.
- عاشق شدن پسر وزیر بر پرینوش.
- ممانعت وزیر از خواستگاری پرینوش.
- نشان دادن جای پریدخت به سام از سوی پسر وزیر به‌دلیل کینه‌ورزی با پدر.
- نجات پریدخت و پرینوش.

شروع روایت اپیزودیک دوم:

- ❖ نافرمانی شداد و خروج او و نبرد با منوچهر.
- ❖ **درخواست منوچهر از سام برای کمک به او.**
- ❖ یاری سام به منوچهر و ربوده شدن پریدخت در نبود سام توسط ابرهای دیو.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-08-19]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1396.5.13.2.0]

رویداد فرعی روایت اپیزودیک دوم:

✓ عاشق شدن طوطی‌بن شداد بر سام در این نبرد.

ادامهٔ روایت اپیزودیک دوم:

❖ نجات پریدخت توسط سام.

❖

پایان روایت اپیزودیک دوم و ادامهٔ روایت اصلی:

- بازگشت سام به‌همراه پریدخت و طوطی‌بن شداد به ایران.
- رسدن سام به وصال پریدخت و طوطی.

ساختمان روایت‌درروایت، تعلیقی نمایشی بر پایهٔ «کشش و انتظار مخاطب از چگونگی رویدادها» را فراهم آورده است و مخاطب را در ارتباط با افزایش موانع و گره‌های برآمده از این نوع ساختمان روایتی، با سؤال «چگونه خواهد شد؟» در برابر «چه خواهد شد؟» روبه‌رو ساخته است. تعلیق[5] که از آن به عدم اطمینان، درواقع (سرگشتگی و حیرانی) و بی‌خبری از نتیجه یاد می‌شود، شالوده و بن‌مایهٔ تمامی ساختارهای نمایشی است. به عبارتی تعلیق همان «بعد چه خواهد شد؟» و انتظار بعد از بحرانی است که دلهره و اضطراب مخاطب را نسبت به وضعیت شخصیت اصلی و قرارگرفتن او در وضعیتی نامناسب به همراه دارد. نکتهٔ مهم در روایت‌های نقالی و همچنین اثر مورد بحث این است که دخل و تصرف نقالان در ساختار اصلی نقل و بهره‌گیری از روایت‌های تودرتو (روایت‌درروایت) و موازی در راستای نقل اصلی و ایجاد فراز و فرودهای حساب‌شده، زمینهٔ گریز و به تبع شکل‌دهی تعلیق را به شکلی متفاوت، در قالب کشش و نوعی گریز فراهم آورده است. «در قصه و درام‌پردازی ایرانی، «گریز» یکی از عناصر کلیدی شمرده می‌شود. گریز همان شگردی است که نقال‌ها و یا واعظان از آن در جریان صحبت‌های اصلی خود استفاده می‌کردند. «گریز» نوعی فن و شگرد است که کاربردی مشابه تعلیق در درام غربی دارد. گریز به جای

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-08-19]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1396.5.13.2.0]

تبعیت از هرم روایت و استفاده از اصل «علت و معلولی» نوعی رها کردن خط اصلی داستان و ورود به داستان دیگر است» (یاری، ۱۳۸۷: ۷۸). کاربرد روایت‌های تودرتو (روایت‌درروایت) به شکل حلقهٔ ارتباطی و پی‌آیند وقایع داستان در ساختمان روایی اثر مورد بحث، سهم بسزایی در مسیر گریز نمایشی دارد. این شگرد که بیش‌ازپیش مخاطب را با گره‌ها و موانع شخصیت اصلی همراه می‌سازد، بُعد دیگری از تعلیق را برای او رقم خواهد زد. مخاطب که از نتیجهٔ داستان و پیروزی و دستیابی قهرمان اصلی به هدف خویش آگاه است، انتظار چگونگی رویارویی قهرمان با حوادث گوناگون و مرتفع کردن آن‌ها را می‌کشد، نه انتظار و دلهرهٔ دستیابی او به هدف.

۴. روایتگری

روایتگری و نحوهٔ ارائهٔ وقایع داستان (روایت) در شکل‌دهی ساختمان کلان روایت نقش بسزایی دارد. نقش نقال و تبیین جایگاه روایتی او که پیش از این بدان اشاره شد، بررسی شیوهٔ روایتگری و به‌تبع آن شکل‌دهی به ویژگی‌ها، عناصر و ساختمان روایی- نمایشی را بیش‌ازپیش یادآوری می‌کند؛ شیوه‌هایی که با کاربرد و گزینش خاص نقال، جهت‌دهی نمایشی روایت را در پی داشته است. با توجه به دیدگاه ژنت می‌توان عناصر داستان را در پنج مقولهٔ «نظم، دوام روایت، تکرار یا بسامد، وجه یا حالت (که شامل فاصله و زاویهٔ دید است) و نهایتاً آوا یا لحن برشمرد» (احمدی، ۱۳۸۶: ۳۱۵-۳۱۷).

۴-۱. نظم

نظم یا ترتیب زمانی که به بیان منطقی و زمان‌مند داستان اشاره دارد، به سه بخش پیش‌بینی یا آینده‌نگری[۶]، بازگشت یا گذشته‌نگری[۷] و زمان‌پریشی تقسیم می‌شود. در شگرد گذشته‌نگر، نوعی عقب‌گرد و رجعت به زمان گذشته صورت می‌گیرد و واقعه‌ای که پیش‌تر رخ داده است، بعد بیان می‌شود. در این شیوه، «راوی قبل از پرداختن به ماجرای اصلی قصه‌ای که آبستن تعلیق و کشش داستانی است، با ایجاد نوعی فضاسازی دربارهٔ مکان یا موقعیتی که قرار است بزنگاه و تعلیق داستانی بر بستر آن به نمایش گذاشته شود؛ زمان را به عقب برمی‌گرداند» (مهدی‌زاده، ۱۳۹۱: ۱۱۰-۱۱۱).

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-08-19]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1396.5.13.2.0]

بهره‌گیری نقال از این شگرد روایتی، زمینهٔ شکل‌دهی به وقایع بعدی و حرکت به سمت ساختار نمایشی را فراهم می‌سازد. در نمونهٔ گذشته‌نگر در اثر مورد بحث، علاوه‌بر آغاز هر داستان، که به نوعی با بازگشت به گذشته و بیان رویدادهای آن، زمینه‌چینی و مقدمه‌آفرینی داستان را بر عهده دارد؛ نمونه‌هایی نیز از عقب‌گرد به رویدادها و وقایعی که آبستن بزنگاه اصلی و کشمکش و تعلیق داستانی- نمایشی آن است دیده می‌شود. برای نمونه می‌توان به داستان ***برزونامه*** (پسر سهراب) اشاره کرد که در آن برزو به تحریک افراسیاب، پس از آزادسازی بیژن به دست رستم، به ایران حمله می‌کند و در برابر رستم به نبرد می‌پردازد. در این داستان که نقال با شکل‌دهی و بازآفرینی گفت‌وگو میان رستم و برزو و تلاش برای نام‌خواهی برزو در جهت عقب‌گرد ذهنی مخاطب گام برمی‌دارد، خواننده در جای جای آن با عبارت «معاینهٔ سهراب را در نظر آورد» روبه‌روست. این امر که به گذشته‌نگری و عقب‌گرد در روایت راوی اشاره دارد، ذهن خواننده را با سؤال و ایجاد تعلیق داستانی به پیش می‌برد. این در حالی است که شاعر در ***برزونامهٔ منظوم*** از همان ابتدا، هویت برزو را از زبان او و به شکلی روایت‌گونه آشکار ساخته است؛ اما این حادثه، چنان‌که اشاره شد در طومار مورد نظر، با شگرد گذشته‌نگری راوی (نقال)، به تعلیق داستانی- نمایشی یاری رسانده است. همچنین نحوهٔ روایت نقال و شکل‌دهی در قالب گفت‌وگو و بهره‌گیری از شیوهٔ روایتی گذشته‌نگری، کنش و پیشبردی از داستان را برای خواننده به دست می‌دهد و وی را تا رسیدن به هدف اصلی و نقطهٔ اوج با روایت راوی همراه می‌سازد.

> [جهانگیر] پیش مادر آمد و گفت: ای مادر! من فرزند کیستم؟ مادرش گفت: فرزند مسیحای عابدی. جهانگیر گفت: ای مادر! من پسر او نیستم، چرا که مرا با او هیچ نسبت نیست. هرگاه تو دختر اویی، من پسر او نیستم؛ اگر راست نگویی تو را نرم سازم. مادر لاعلاج شد و گفت: ای جان مادر! تو پسر رستم زالی و پدر تو پهلوان کلّ ایران است [...] و پسری داشت سهراب‌نام، افراسیاب ترک آن (=او) را فریب داده، به جنگ رستم آورد و رستم به نادانی جگر او را چاک کرد، بعد از آنکه دانست سهراب پسر او بود، تاج از سر افکنده و شیون آغاز نمود و از شاه‌کاووس نوشدارو جهت زخم سهراب طلب نمود و کاووس نوشدارو نداد تا سهراب بمرد. بعد از آن رستم قهر کرد و به سیستان آمد و ... (همان، ۲۰۶).

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-08-19]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1396.5.13.2.0]

گفتنی است در ***جهانگیرنامهٔ منظوم***، بیان روایت‌گونهٔ شاعر هویت جهانگیر را نمایان می‌سازد، نه گفت‌وگوی میان جهانگیر و مادرش و در قالب عقب‌گرد زمانی، که در ***هفت‌لشکر*** به شگرد خاص روایتی- نمایشی نقال انجامیده است.

پیش‌بینی و آینده‌نگری نیز یکی از شگردهای زمانی روایت است که گریز و برش زمانی خاصی را در اختیار روایتگری راوی نهاده است تا بدین شیوه، خواننده را با ارائهٔ روایت نمایشی مورد نظر از داستان روبه‌رو سازد.

> [...] چون نظر من بر این جوان افتاده، لرزه بر بدن من افتاد که یک لحظه خود را نگاه نمی‌توانم داشت [...] اما من گمان نمی‌کنم که از ترکستان چنین دلاوری به هم‌رسد، باز فلک چه شعبده انگیخته؟ این بگفت و رخشش را برانگیخت (همان، ۲۴۸).

نقل قول مستقیم از بیان تردیدها و دودلی‌های رستم در مسیر نامعلوم آینده، ذهن جست‌وجوگر خواننده را با سؤال «چه اتفاقی می‌افتد؟» و «چگونه خواهد افتاد؟» روبه‌رو می‌سازد و بدین تمهید، داستان را زمینه‌ساز ایجاد وقایع بعدی خواهد ساخت.

۲-۴. حالت یا وجه

وجه یا حالت که به فاصلهٔ روایت با بیان راوی اشاره دارد، در دیدگاه ژنت به تعریف و تفسیر نظرگاه (کانون روایت) انجامیده است.

> ژنت با جدا کردن حالت و وجه مسئله نظرگاه را به دو نیم تقسیم می‌کند. مسئلهٔ وجه (چه کسی می‌بیند؟) با مسئلهٔ حالت (چه‌کسی سخن می‌گوید؟). در بررسی روایت باید هم به مسئلهٔ منظر از دید چه کسی است، چقدر محدود است، چقدر تغییر می‌کند؟ توجه کرد و هم به مسئلهٔ حالت (بیان کمیت، تا چه حد است، چقدر قابل اعتماد است) (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۳۳).

بنابراین، ژنت در بررسی کانون روایت به عنوان «منظر نویسنده یا راوی برای نگریستن به داستان»، به دو مفهوم بنیادی عامل کانون (مشاهده‌گر) و مورد کانون (مورد مشاهده) توجه بسیار دارد. از این منظر «اگر داستانی بیش از یک عامل کانون داشته باشد، تغییر از یکی به دیگری جنبه‌ای از ساختار روایت خواهد بود» (مارتین، ۱۳۸۹: ۱۰۸).

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-08-19]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1396.5.13.2.0]

کانون روایت و تحلیل و تفسیر آن به‌عنوان رکنی اساسی در ساختار روایی اهمیت بسزایی دارد. کانون روایت به‌عنوان ابزار توانمند نویسنده بین عناصر مختلف روایت، راوی، خواننده و ... ارتباط برقرار می‌کند. در این میان حضور راوی و شگردهای روایتی خاص اوست که به تمایز و تشخص روایت و ایجاد گفتار داستان می‌انجامد.

> وجود راوی فصل مشترک تمام متون روایی است و در عین حال هویت و چیستی راوی، نیز شیوه‌ها و شگردهایی که وی برای روایت متن انتخاب می‌کند، یکی از مهم‌ترین عوامل تمایز متون روایی است (مدبّری و سروری‌حسینی، ۱۳۸۷: ۴).

بهره‌گیری نقال از شگردهای روایتی و تدوین نقش او به‌عنوان راوی در شکل‌دهی به ساختمان روایی_ نمایشی مورد نظر، ارتباط او را با کانون روایت و تأثیرگذاری بر شیوه‌های نمایشی، تأیید می‌کند. بنابراین با توجه به نقش کانون روایت و تغییر آن و جایگاه راوی در این رابطه، به تحلیل کانون روایت از دو منظر روایتگری و راوی دانای کل در ***طومار جامع نقالان*** می‌پردازیم.

۱-۲-۴. رابطهٔ کانون با روایتگری

تغییر زاویهٔ دید از دانای کل به دیگر اشخاص داستانی به معنای دقیق کانون، در نهایت به شگرد کانون‌سازی منجر شده است.

> در حقیقت کانون‌سازی اشاره به دیدگاه یا دیدگاه‌هایی دارد که راوی از طریق آن رویدادها و فضای روایت، افکار، احساسات و نگرش‌های شخصیت‌ها را به خواننده منتقل می‌کند. روشی است برای انتخاب و محدودسازی رویدادها و اطلاعات راوی از زاویهٔ دید و دیدگاه کارگزار کانونی‌ساز که به متن روایی جهت می‌دهد (محسنی‌راد، ۱۳۸۹: ۵۲).

در بحث نظم و رابطهٔ زمان با نحوهٔ روایت، به روایت گذشته‌نگر و آینده‌نگر اشاره شد. این دو نوع روایت در کنار روایت هم‌زمان (صحنه)، به‌عنوان شگرد کانون‌ساز در اثر مورد بحث، از سوی نقال به کار گرفته شده است. نقال پیش از پرداختن به روایت گذشته‌نگر و آینده‌نگر، دانای کلی است که در مقام راوی، داستان را روایت می‌کند؛ اما با تغییر کانون به یکی از این دو زمان، داستان از زبان یکی از شخصیت‌ها بیان می‌شود؛ یعنی کانون روایت به یکی از شخصیت‌ها تغییر می‌یابد. به عبارتی دیگر تمایز میان

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-08-19]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1396.5.13.2.0]

«کانون عمل روایت» (چه کسی می‌نویسد؟) و «عامل کانون» (چه کسی مشاهده می‌کند؟) به خوبی آشکار است. در روایت دانای کل، راوی در کانون عمل روایت است؛ اما در روایت زمانی (گذشته‌نگر و آینده‌نگر)، کانون عمل روایت به یکی از شخصیت‌های داستان تغییر می‌یابد و راوی نیز در کنار قهرمان یا دیگر شخصیت‌های داستان قرار می‌گیرد. در حقیقت ما با تغییر عامل کانون روبه‌رو هستیم که از راوی دانای کل به شخصیت حرکت و تغییر می‌یابد، برای مثال:

> عاقبت افراسیاب را از ره به‌درکرد و لشکری برداشته، به جنگ سیاوخش آمد و گرشیوز کسی در نزد سیاوخش فرستاد که خود و ملازمان زره در زیر جامه پوشیده، به استقبال شاه آیید. پس سیاوخش شب خوابی دیده بود، فرنگیس را نزد خود طلب نمود و گفت: من فردا در دست پدر تو کشته خواهم شد و از من بارداری پسری خواهد [آمد] و او را کیخسرو نام کن، و شبرنگ بهزاد را در فلان بیشه رها کن تا این وقت که گیو بدین نام و نشان بیاید، این را بدان ده که تو را با کیخسرو به ایران خواهد برد و کیخسرو پادشاه شود و آخر افراسیاب در دست او کشته گردد (هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۲۱۹).

نمونهٔ اخیر در ***شاهنامه***، کاملاً در گفت‌وگوی میان سیاوش و فرنگیس شکل گرفته و گفت‌وگوی میان آن دو ادامهٔ حوادث را به‌پیش رانده است؛ اما این نمونه در طومار مورد نظر، در ابتدا به شکل بیان روایت‌گونهٔ نقال آمده که در ادامه به‌گونه‌ای با تغییر کانون روایت به بیان پیشگویانه‌ای از زبان سیاوش انجامیده است.

گفتنی است تغییر کانون روایت به‌مثابهٔ عنصر روایتگری نقال، به شکل‌دهی شگردهای نمایشی نیز یاری رسانده است. حرکت کانون روایت از دانای کل به شخصیت‌ها، مخاطب را با دوری از روایت محض، حضور شخصیت‌ها در قالب بازیگران صحنه و نقل مستقیم گفتار آنان روبه‌رو می‌سازد.

روایتِ هم‌زمان نیز ازجمله تمهیدات نقال برای تغییر کانون روایت است که به خوبی در ترسیم صحنه های نمایشی اثر مورد بحث دیده می‌شود. «در این حالت زمان روایت با ترتیب زمانی رخدادها هم‌زمان می‌شود و نویسنده وقایع داستان را در همان حالت که به وقوع می‌پیوندد، بازگو می‌کند» (صرفی، ۱۳۸۶: ۱۴۴). نقال در این نوع تغییر کانون روایت از نیم صحنه‌ها[۸] بهره می‌گیرد تا بتواند فاصله و سرعت میان نقال و

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-08-19]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1396.5.13.2.0]

نمایش را به خوبی تنظیم کند. «داستان ممکن است با میکروسکوپ کانونی شود یا با تلسکوپ؛ یعنی آهسته و با جزئیات فراوان پیش رود یا به سرعت بگوید چه رخ داده است» (کالر، ۱۳۸۲: ۱۲۰). اگرچه نقال در نقل حوادث به روایت متون کهن نظر داشته است؛ اما با تغییر جهت‌دهی روایی آن‌ها در قالب روایت هم‌زمان و شکل‌دهی نیم-صحنه‌ها، بیش از هر چیز با دوری از تقلید روایی صرف، به بازسازی روایی- نمایشی اثر، یاری رسانده است.

> اما مادر برزو از گرفتاری برزو باخبر شد، بعد از گریهٔ بسیار همراه کاروانی متوجه ایران شد تا در پایتخت کیخسرو رسید. در کوچه‌ای راه می‌رفت که چشمش بر دلاوری افتاد که بر اسب گلگون نشسته و دست خود را حمایل در گردن کرده و به قدر دو صد غلام مرصع‌پوش در جلو اسب او می‌رفتند. از یکی پرسید که این کیست؟ گفتند: مگر تو در این شهر غریبی؟ او گفت: آری غریبم. گفتند: که این پهلوان جهان‌رستم است. شهرو گفت: دست او چه شده؟ گفتند: برزوی برزگر را افراسیاب به جنگ آورد، به یک گرز دست او را شکست. مادر برزو گفت: او را چه کردند؟ گفتند که: فرامرزبن‌رستم او را گرفته در ارگ سیستان در بند کرده. شهرو خوشحال شد و روانهٔ سیستان گردید. چند روز در شهر می‌گشت تا روزی در پیش بهرام گوهرفروش رفت و یک دانه لعل به درآورد، به دست او داد، گفت: قیمت این لعل را به من ده که خرج معاش خود کنم. بهرام پنجاه تومان به شهرو داد و لعل را گرفته. بهرام گفت: ای مادر! گویا غریبی؟ شهرو گفت: آری غریبم، شوهر سوداگری داشتم، به دریا غرق شد، چند دانه جواهر از او به من مانده، هرگاه ضرور شوم، می‌فروشم، بهرام با خود گفت که: [...] (هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۲۵۳).

چنان‌که بیان شد، نقال در این شگرد با قطع کلام و با آوردن صحنه و رویدادی که کنش و گفت‌وگوی شخصیت‌ها را رودر و در تماس نزدیک با خواننده قرار می‌دهد، در نقل خود «گسست» (نیم‌صحنه) ایجاد می‌کند و بدین وسیله فاصلهٔ هنرمندانه‌ای را با تغییر کانون روایت به دست می‌دهد. وی با ایجاد نیم‌صحنه در میان روایت مطلق خویش، کانون عمل روایت را از راوی به شخصیت‌ها عوض می کند و با همسان‌سازی زمانی روایت با ترتیب زمانی رخدادها، جایگاه خود را از دانای کل (کانون عمل روایت) به سطح کانون شخصیت (مشاهده‌گر) تغییر می‌دهد. علاوه‌بر این، این شیوه

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-08-19]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1396.5.13.2.0]

کارکرد نمایشی خاص خود را نیز به مخاطب انتقال می‌دهد. برقراری ارتباط و ایجاد فاصله‌ای هنرمندانه بین دو صحنه «فراخ‌منظر و نمایشی» از دیگر نتایج این تمهید در زمینهٔ جنبه‌های نمایشی اثر است. صحنهٔ فراخ منظر، تصویر متراکم چشم‌انداز همه‌جانبه و صحنهٔ نمایشی منظره‌ای نزدیک و با تمام جزئیات را در برابر چشم‌ها به نمایش می‌گذارد.

۲-۲-۴. رابطهٔ کانون با راوی دانای کل

راوی به‌عنوان رابط میان روایت و روایتگری، در شکل‌دهی به گفتار داستانی نقش مهمی دارد. این عنصر که یکی از ارکان تقابل‌های دوگانهٔ کانون دید است، با تغییر و حرکت میان «راوی- شخصیت، اول شخص- سوم، شخص درون- بیرون، ذهن- عین، عامل کانون (شناسا)- موردکانون (متعلق شناخت)» (صرفی، ۱۳۸۶: ۱۴۱)، تعیین کانون روایت را بر عهده دارد.

تعیین جایگاه راوی در رابطهٔ کانون روایت و مرکزیت روایت دانای کل در اثر مورد بحث، ما را به تقسیم‌بندی بر اساس برخی زوایای دانای کل ازجمله بیرونی- درونی، دانای کل کاملاً باز- متمرکز و از نظرگاه مکان راوی دانای کل رهنمون می‌سازد.

زاویهٔ دید بیرونی که در حوزهٔ دانای کل قرار دارد، همچون فکری برتر از شخصیت‌ها، تنها کنش‌ها و اعمال آن‌ها را روایت می‌کند و هیچ‌گونه تفسیری را با آن همراه نمی‌سازد. این در حالی است که در کانون «دید درونی راوی احساسات درونی خود یا یکی شخصیت‌ها را بازگو می‌کند و یا نظر خویش را دربارهٔ دیگران ابراز می‌نماید» (همان، ۱۴۹).

زاویهٔ دید بیرونی در ***طومار جامع نقالان*** علاوه‌بر زاویهٔ غالب داستان، شامل صحنه‌های گفت‌وگوهای نمایشی است که نقال در آن به‌عنوان راوی بی‌طرف، تنها اعمال و کنش شخصیت‌ها را بازگو می‌کند؛ اما علاوه‌بر این نوع زاویهٔ دید که بسامد بالایی دارد، زاویهٔ دید درونی و توجه به کنه ذهن شخصیت‌ها و بیان حالات و دغدغه‌های درونی آنان ازجمله شگردهای روایتی نقال است که هرچند کوتاه و موجز در نهایت به تغییر کانون روایت از جانب راوی انجامیده است:

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-08-19]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1396.5.13.2.0]

[...] که ناگاه سام نریمان نظر کرد، پردهٔ زرنگاری دید، سام برخاست، پرده را برچید، خانه‌ای دید مثل خلد برین آراسته و در یک طرف خانه صورتی را دید در کمال حسن و خوبی که در دیوار ایوان کشیده است و [...] تا چشم سام نریمان بر آن صورت افتاد، به‌یکبار دل از دست بداد و مبتلای عشق او گردید و سراپای او را عشق مسخّر گردانید، چنان‌که بیفتاد، بیهوش شد. بعد از لمحه‌ای که به هوش بازآمد، نه باغ و نه قصر و نه درخت و نه صورت هیچ‌کدام را ندیده. آه از نهاد سام برآمد، همین غراب را دید که در بالای سرش ایستاده. سام متفکر و متحیّر و جذبه سراپای او را گرفته، ... و به غراب سوار شد، مثل دیوانگان بیابان را در پیش گرفت گریان و نالان و نوحه‌کنان (هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۵۸).

چنان‌که آشکار است حرکت از سمت زاویهٔ دید بیرونی به درونی یا برعکس، تغییر مستمر کانون روایت و به تبع آن زمینه‌سازی مناسب برای زاویهٔ دید بیرونی در قالب نیم‌صحنه‌ها و گفت‌وگوهای نمایشی را به دست داده است.

افراسیاب نیز با سیصد هزار کس ملحق به سپاه برزو گردیدند. شب رستم زال با گستهم نوذر به اردوی افراسیاب آمدند. چون چشم رستم به برزو افتاد، خوفی از آن در دل او جا گرفت و رو به گستهم کرد که پانصد سال از عمر من گذشت هرگز از دشمن نترسیدم، نه تنها به غار دیو سفید رفتم که نترسیدم، از دیدن این دلاور دل من به لرزه در آمد، پنداری که سام زنده شده است (همان، ۲۴۷).

گفتنی است نقال (راوی) با حرکت میان دو زاویهٔ دید بیرونی و درونی به آسانی با تغییر عامل کانون (مشاهده‌گر)، کانون روایت را نیز دگرگون ساخته است. «راوی سوم شخص یا به درون ذهن شخصیت نگاه می‌کند یا از خلال آن، در مورد اول، راوی مشاهده‌گر است و ذهن شخصیت مورد مشاهدهٔ او، در مورد دوم شخصیت مشاهده‌گر و جهان بیرون مورد مشاهده» (مارتین، ۱۳۸۹: ۱۰۷) است.

[...] احوال از پرینوش پرسیدند که: ای خواهر! که تو را نجات داد؟ پرینوش گفت: چه گویم ای خواهر؟ یک جوانی که گل عارضش ماه را خجل کرده و سبزهٔ خط این زمان به گرد عارضش دمیده و اگر گویم خورشید فلک‌رو بود، هنوز از هزار صفت یکی نگفته باشم و در شجاعت چون شیر غرّان و اژدهای دمان و در خفا به پریدخت گفت: ای خواهر! این جوان برادر[زادهٔ] سعدان نیست، شهرزاده‌ای است از ایران و گرفتار توست و از خاطر تو ارادهٔ این مملکت کرده است و ژنده‌جادو را

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-08-19]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1396.5.13.2.0]

کشته و مرا از طلسم بیرون آورده و [...]. اما پریدخت گره بر جبین زد، گفت: ای خواهر! من احوال خلاص شدن از تو می‌پرسم و تو صفت پسر ایرانی از جهت من بیان می‌کنی؟! مرا با جوان ایرانی چه‌کار؟ و در دل بر خود می‌پیچید و از خواهران پنهان می‌داشت (هفت‌لشکر، ۱۳۷۷ :۶۹).

راوی در این نمونه در ابتدا با چینش زاویهٔ دید بیرونی در قالب گفت‌وگو میان پرینوش و خواهرانش، از خلال ذهن پرینوش و گفت‌وگوی میان آن‌ها به جهان پیرامون می‌نگرد؛ اما ناگهان در پایان با تغییر کانون روایت به کنه ذهن پریدخت نفوذ می‌کند و به ترسیم حالات درونی او می‌پردازد. به عبارت دیگر، در زاویهٔ دید بیرونی، شخصیت مشاهده‌گر است که با تغییر کانون به زاویهٔ دید درونی، به راوی مشاهده‌گر تغییر می‌یابد.

۳-۲-۴. کانون روایت از منظر مکان راوی

مکان راوی و یا به عبارتی جایگاهی که از طریق آن، راوی بر وقایع می‌نگرد، یکی دیگر از ابزارهای تغییر روایت است. در این شیوه نقال به خوبی توانسته در جهت ارتباط با بینندهٔ روایت خویش و به منظور ایجاد صحنه‌های نمایشی از آن بهره بگیرد؛ زیرا «در آثاری که راوی از تغییر مکان و جایگاه روایت بهره می‌برد، جنبه‌های نمایشی اثر برجسته‌تر است و متن را از حالت یکنواختی خارج می‌کند» (مدبّری و حسینی، ۱۳۸۷: ۱۸). از این منظر می‌توان مکان نقال در اثر مورد بحث را به دو دسته تقسیم کرد:

الف) دیدگاه برتر: این حالت که همان شکل صوری دانای کل است، راوی در سطح و مکانی بالاتر، مسلّط بر شخصیت‌ها قرار دارد و از مکانی مرتفع و مشرف بر وقایع داستان را پیش می‌برد. «تودوروف این کانون را برتر و ژنت آن را راوی بدون شعاع کانونی» خوانده‌اند (اخوت، ۱۳۷۱ : ۹۷).

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. در گفت‌وگونویسی با چنین کانونی روبه‌رو هستیم» (صرفی، ۱۳۸۶: ۱۵۰).

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-08-19]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1396.5.13.2.0]

راوی در ***طومار جامع نقالان*** به‌خوبی توانسته در جای جای اثر، با حرکت و سیر در میان دیدگاه برتر و روبه‌رو، به تغییر کانون روایت و خروج از سطح دانای کل مطلق و روایت محض دست‌یابد و ساحت نمایشی آن را برای خواننده ملموس سازد. بهره‌گیری از این شیوه، تغییر و حرکت میان دو عامل کانون یا کانون شخصیت (مشاهده‌گر) را از راوی به شخصیت امکان‌پذیر ساخته است.

> [...] این دو دریای لشکر به قصد جان یکدیگر صف آراستند. اول کسی که ارادهٔ میدان نمود، جهانگیر بود که مرد طلب نمود. زال در برابر کیکاووس آمد سر تا پا لباس رزم پوشیده و از کاووس اذن طلب نمود و به میدان جهانگیر آمد [...] زال را چشم به جهانگیر افتاد، معاینهٔ سهراب را به نظر در آورد و بخندید و گفت: ای فرزند! تو از مردم ایرانی چرا با ما رزم می‌کنی؟ از روزی که ما بوده‌ایم، کسی [برما] دست نیافته تا حال همه در دست تو زبون گشته‌اند. جهانگیر گفت: کسی که یک مثقال نوشدارو از همچه رستمی دریغ کند، شما چرا در رکاب او جانفشانی کنید؟ زال گفت: در میان ما شهریاری است که هر کار بکند از او روگردان نمی‌توان شد. جهانگیر گفت: من با تو رزم نمی‌کنم، برو تا کسی دیگر به میدان بیاید. زال گفت: ای فرزند! کسی را چه یارایی دهد که به روی چون ماه تو حربه کشد؟ (هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۲۱۲).

کاربرد دیدگاه همسان به شکل گفت‌وگوی زال و جهانگیر، درنهایت به کانون دید محدود نقال و برجسته‌ساختن صحنهٔ نمایشی منجر شده است.

در بحث رابطهٔ کانون با دانای کل، علاوه‌بر حیطه و سیطرهٔ دانای کلِ کاملاً باز (دانای کل نامحدود)، یعنی اصلی‌ترین کانون روایت در قصه‌های عامه- که به کانون صفر یا خنثی منتهی می‌شود- با کانون متمرکز (دانای کل محدود) نیز روبه‌رو هستیم. در این شیوه که وقایع از نگاه و ذهنیت یکی از شخصیت‌ها بازگو شود، «از نظر شکل زبانی به یکی از سه صورت نقل قول مستقیم، غیرمستقیم و نقل قول غیرمستقیم آزاد نمودار می‌شود» (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۷). این شگرد، اگر چه در ***طومار جامع نقالان*** به‌دلیل کاربرد نقل قول مستقیم، شباهت بسیاری به مونولوگ (تک‌گویی) دارد؛ اما باید از آن به عنوان سوم شخص ذهنی یاد کرد.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-08-19]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1396.5.13.2.0]

> در سوم شخص (و یا اول شخص) ذهنی، خواننده به‌وسیلهٔ راوی سوم شخص ذهنیت و بُعد درون شخصیتی را می‌بیند. سوم شخصی ذهنی را نباید با گفت‌وگوی درونی و یا جریان سیال ذهن اشتباه کرد. این دو شیوه معمولاً ناگهانی و منقطع است و معمولاً چندان ارتباطی به خط سیر داستان ندارد، ذهنی است که یکباره پرش می‌کند. در صورتی که در سوم شخص ذهنی، ذهنیت شخصیت‌ها دقیقاً در مسیر خط سیر داستان است و در حقیقت همراه با بعد بیرونی و درونی عکس العمل‌های ذهنی- روانی شخصیت‌ها را هم مشاهده می‌کنیم (همان، ۱۱۳).
>
> قمرتاش خوشحال شد و خود برخاسته، در پیش پریدخت آمد. و خبر به نزد پریدخت آوردند که اینک قمرتاش به نزد تو می‌آید. پریدخت بترسید، با خود گفت: آن روز که سام او را به زور یلی دربود، از ترس با او بیعت کرد؛ حال مرا برداشته به ولایت خود می‌برد و در این اندیشه بود که ناگاه آواز قمرتاش برآمد (هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۱۰۲).

چنان‌که بیان شد، کاربرد این شیوه نیز توانسته است تغییر کانون روایت و تمایز میان «کانون عمل روایت» و «کانون شخصیت» را به‌دست دهد. شگرد نقل قول مستقیم که از جانب نقال، حرکت کانون روایت از دانای کل به شخصیت‌ها را فراهم ساخته است، با سپردن بخشی از روایت به شخصیت مورد نظر و رودررویی مستقیم او با مخاطب در قالب سوم شخص ذهنی، جهت‌دهی نمایشی متن را به شکل صحنه‌ای تک‌بازیگرانه شکل داده است.

نتیجه‌گیری

هنر نقالی یکی از کهن‌ترین نوع هنر روایی- نمایشی است. نقال در ارتباط دوجانبهٔ زبانی و حرکتی با عامهٔ مردم، از یک‌سو با دخل و تصرف و برافزوده‌های داستانی در متن طومار و از سوی دیگر به منظور خلق داستانی تأثیرگذار، شگردهای خاصی را در قالب روایتگری و داستان‌گویی نمایشی در بطن طومارها آشکار ساخته است.

طومارها نسخه‌ای دستنویس و مأخذ و منبعی برای داستان‌گویی نقالان با زمینهٔ آفرینشگرانه هستند که ظرفیت‌های بالقوه‌ای ازجمله توان نمایشی را در خود به یادگار دارند. تغییر و تحوّل ذهنی و تصرف‌های ساختاری نقال در متن داستانی طومار ***هفت-***

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-08-19]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1396.5.13.2.0]

لشکر، زمینهٔ بررسی ساختار روایی آن را فراهم آورده است. در این پژوهش، ***طومار جامع نقالان*** با توجه به سطوح روایی ژنت (در دو سطح روایت و روایتگری) بررسی شد. در تحلیل ساختار روایی، داستان‌ها در ***طومار جامع نقالان*** در زمرهٔ روایت‌هایی با ساختار اپیزودیک یا روایت‌درروایت قرار می‌گیرند که این نوع روایت نیز تعلیق گریزگونه و کشش‌زای نمایشی را فراهم آورده است. روایتگری و نحوهٔ ارائهٔ وقایع داستان به‌عنوان دومین سطح از وجوه روایتی طومار ***هفت‌لشکر***، سبب بهره‌گیری خاص نقال از نظم زمانی به شکل گذشته‌نگر و آینده‌نگر و شکل‌دهی کانون روایت در داستان‌ها شده است. گذشته‌نگری و آینده‌نگری رویدادها در مسیر وقایعی که آبستن بزنگاه اصلی است، کشمکش و تعلیق داستانی- نمایشی اثر را فراهم ساخته است. تغییر جهت‌دهی روایی نقل در قالب روایت هم‌زمان نیز با شکل‌دهی نیم‌صحنه‌ها و ایجاد فاصلهٔ هنرمندانه بین دو صحنهٔ فراخ‌منظر و نمایشی به بازسازی نمایشی اثر یاری رسانده است. در پایان نیز رابطهٔ کانون با راوی دانای کل و جایگاه روایتی او در قالب تغییر زاویهٔ دید از بیرونی به درونی یا برعکس و تغییر دیدگاه برتر و همسان، سبب دستیابی به ساحت نمایشی با خروج از سیطرهٔ دانای کل مطلق شده است.

پی‌نوشت‌ها

1 .Structure
2. Narration
3. recite
4. Episode
5. suspense
6. Flash Forward
7. Flash back
8. half- sence

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۶). ***ساختار و تأویل متن***. چ ۵. تهران: مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱). ***دستور زبان داستان***. اصفهان: فردا.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). ***ساختارگرایی در ادبیات***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ ۲. تهران: آگه.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-08-19]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1396.5.13.2.0]

- امیدسالار، محمود (۱۳۸۱). «بیان ادبی و بیان عامیانه». ***جستارهای شاهنامه‌شناسی و مباحث ادبی***. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار. صص ۵۲۵-۶۲۶.
- آیدنلو، سجاد (۱۳۸۸). ***متون منظوم حماسی***. تهران: سمت.
- -------- (۱۳۹۰). «ویژگی روایات و طومارهای نقالی». ***بوستان ادب***. س ۳. ش ۱. صص ۱-۲۸.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹). ***بوطیقای ساختارگرا***. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگه.
- داد، سیما (۱۳۸۵). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی (واژه‌نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی و فارسی و اروپایی)***. چ ۳. تهران: مروارید.
- صرفی، محمدرضا (۱۳۸۶). «کانون روایت در مثنوی». ***پژوهش‌های ادبی***. ش ۱۶. صص ۱۳۷- ۱۵۹.
- قادری، نصرالله (۱۳۸۰). ***آناتومی ساختار درام***. تهران: نیستان.
- کالر، جاناتان (۱۳۸۲). ***نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ فرزانهٔ طاهری. تهران: مرکز.
- مارتین، والاس (۱۳۸۹). ***نظریه‌های روایت***. ترجمهٔ محمد شهبا. چ ۴. تهران: هرمس.
- مدبری، محمود و نجمه حسینی سروری (۱۳۸۷). «از تاریخ روایی تا روایت داستانی (مقایسهٔ شیوه‌های روایتگری در ***اسکندرنامهٔ*** فردوسی و نظامی)». ***گوهر گویا***. س ۲. ش ۶. صص ۲-۲۸.
- مهدی‌زاده، بهروز (۱۳۹۰). ***قصه‌گوی بلخ (شکل‌شناسی قصه‌های مثنوی)***. تهران: نشر مرکز.
- نجم، سهیلا (۱۳۹۰). ***هنر نقالی در ایران***. تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن).
- ***هفت‌لشکر (طومار جامع نقالان)*** (۱۳۷۷). مقدمه، تصحیح و توضیح مهران افشاری و مهدی مداینی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- یاری، منوچهر (۱۳۸۷). «مقدمه‌ای بر شگردهای روایت در درام ایرانی». ***بررسی عناصر داستان ایرانی***. گردآورنده و تنظیم حسین حداد. تهران: سورهٔ مهر. صص ۶۳-۱۰۲.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-08-19]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1396.5.13.2.0]