

## راوی در آسوک‌های سیستان

فائزه عرب یوسف آبادی\*<sup>۱</sup>

(دریافت: ۱۳۹۸/۸/۱۵ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۷)

### چکیده

آسوک‌گونه‌ای از روایت‌های داستانی عامیانه منطقه سیستان است که در آن راوی جایگاه ویژه‌ای دارد. این پژوهش با هدف شناسایی و تحلیل جایگاه راوی در آسوک‌های سیستان شکل گرفته و در آن تلاش شده است تا به روش توصیفی - تحلیلی به بررسی انواع راوی، سطوح روایی و وجوه کانونی‌سازی راوی پرداخته شود. نتایج اولیه حاکی از آن است که این روایت‌ها از سطوح روایی مختلفی برخوردار است و در بسیاری از آن‌ها هم‌زمان با روایت راوی دانای کل، آمیختگی و تداخل سطوح روایت دیده می‌شود. در اغلب آسوک‌ها، راوی - کانونی‌ساز دانای کلی است که با دیدی پرنده‌وار همه‌چیز را کانونی‌سازی می‌کند و این نگاه او به‌ندرت امکان جهش‌های زمانی یا ابراز عقیده را در اختیار شخصیت‌های داستان قرار می‌دهد. از منظر میزان تداوم کانونی‌سازی این نتیجه حاصل شد که اغلب روایت‌های آسوک‌گونه کانونی‌سازی ثابت دارد و راوی آن‌ها واحد است و تا پایان روایت تغییر نمی‌کند.

**واژه‌های کلیدی:** راوی، آسوک، سیستان، داستان، تداخل سطوح روایت.

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زابل، زابل، ایران (نویسنده مسئول)

\* famoarab@uoz.ac.ir

۱. مقدمه<sup>۱</sup>

ادب عامه هر ملت آینه ذوق و هنر و معرفت خلق و خوی آن ملت و وسیله خوبی برای شناخت خصوصیات آن قوم و جماعت است و چون با فرهنگ توده یا فولکلور ملل دیگر رابطه تاریخی، فلسفی و مذهبی دارد، می‌تواند سفیر حسن نیت و پیام‌آور دوستی هر ملتی نزد سایر ملل جهان باشد. از جنبه ملی و مملکتی نیز، فرهنگ و ادب مردم هر ملت نشان‌دهنده سوابق تاریخی و تحول فکری و تکامل اجتماعی مردم آن کشور است (انجوی شیرازی و ظریفیان، ۱۳۷۱: ۱۰-۱۱). به‌ویژه در سرزمین پهناوری چون ایران که هر نقطه لهجه خاص و فرهنگ عامیانه مخصوص خود را دارد، این حقیقت آشکار می‌شود که باوجود اختلافات ظاهری فولکلور هر منطقه یا هر طایفه، ریشه و پایه منبع همه آن‌ها یکی است و همگی چون شاخه‌های پیوندخورده درختی واحد هستند که از یک ریشه تغذیه کرده‌اند و این خود دلیل قاطعی بر پیوندها و پیوستگی‌های مردم این مرزوبوم است (همان‌جا).

بخشی از فرهنگ و ادب عامه کشورمان را قصه‌ها و افسانه‌هایی تشکیل می‌دهد که نسل‌به‌نسل و سینه‌به‌سینه نقل شده‌اند و دانسته‌ها و تجربیات زیادی را انتقال داده (یاوری و مسیحا، ۱۳۸۸: ۲۱۹) و از هر دوره یادی و نشانی برگرفته و تبدیل شده‌اند به گنجینه‌ای از میراث زنده فرهنگی ما (نادری، ۱۳۸۳: ۱۰). راز ماندگاری این قصه‌ها و افسانه‌ها پویایی، صداقت و صفای باطن محتوای آن‌هاست؛ به‌ویژه اینکه هر قصه رازورمز ویژه‌ای برای انسان‌ها داشته و دارد (عسکری‌عالم، ۱۳۹۲: ۱۵).

وجود آثار کهنی همچون شهر سوخته و آثار مکتوب به‌جامانده از مشاهیری همچون فرخی سیستانی، محمدبن وصیف سگزی، رابعه کعب قزداری و ابوالفتح بستی گواهی است بر قدمت فرهنگ و تمدن در سیستان که بر اهمیت شناخت فرهنگ و ادب این منطقه می‌افزاید (حسینی، ۱۳۸۰: ۶-۱۰). آسوکه‌های سیستان بخشی از فرهنگ و ادب عامه مردم سیستان و شامل قصه‌ها و افسانه‌های کهن به زبان محلی است. این داستان‌ها

که از روزگاران گذشته نسل‌به‌نسل و سینه‌به‌سینه در میان مردم سیستان انتقال یافته، بازتاب نمادین و روایی خیال، چالش و دانش مردم این مرزوبوم است که به‌عنوان ابزار آموزش فرهنگ و ایدئولوژی و توجیه ارزش‌های طبقه‌ای و نگرشی در حافظه قومی و گروهی مردم این منطقه برجای مانده است.

وجود ویژگی‌های مذکور از یک سو و فقدان تحقیقی بنیادین که به روایت‌شناسی آسوک‌های سیستان بپردازد از سوی دیگر، نگارنده را برآن داشت تا به بررسی جایگاه راوی در این آثار داستانی بر مبنای نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت بپردازد. ژرار ژنت را اثرگذارترین نظریه‌پرداز روایت‌شناسی می‌داند (Toolan, 2001: 42). آنچه موجب اقبال عمومی به نظریه ژنت شده و باعث گردیده این نظریه همچنان کامل‌ترین پژوهش در این زمینه به‌شمار رود، این است که همه ابعاد روایت به‌نوعی در عناصر و مقوله‌هایی که او در تبیین و تحلیل ساختار روایت به‌کار گرفته است، دخالت دارند (صالحی‌نیا، ۱۳۸۸: ۲۵). شهرت آثار ژنت درباره روایت‌شناسی ساخت‌گرا بیش از هر چیز مدیون آرای او در زمینه «صدا» است. او در بخش صدا، راوی و روایتگری را بررسی می‌کند و در همین بخش با بهره‌گیری از آرای متقدمین مفهوم «کانونی‌سازی» را نیز مطرح می‌کند تا نشان دهد همواره «آن که می‌بیند» با «آن که می‌گوید» یکی نیست.

روش مورد استفاده در این پژوهش تحلیل محتواست و واحد تحلیل مضمون در نظر گرفته شده است. جامعه آماری هم مجموعه سه‌جلدی آسوک‌های سیستان است که غلامرضا عمرانی آن‌ها را با عنوان *ادبیات سیستان، بخش نثر، آسوک جمع‌آوری کرده* است. نگارنده پس از مطالعه و بررسی هر سه جلد این مجموعه، به یادداشت‌برداری و طبقه‌بندی وضعیت راوی، سطوح روایت، میزان حضور راوی در داستان و کانونی‌سازی راوی در این آسوک‌ها از منظر روایت‌شناسی ژرار ژنت پرداخته است.

پرسش‌های پژوهش از این قرار است:

- این روایت‌ها از چه سطوحی برخوردار است؟

- انواع راوی و کانونی‌سازی در سطوح مختلف این روایت‌ها چگونه است؟  
 بررسی راوی و سطوح روایت‌های عامیانه و کانونی‌سازی‌های مختلف در این روایت‌ها کار نوآورانه‌ای در عرصه پژوهش‌های مربوط به ادبیات عامیانه، به‌ویژه آسوک‌های سیستان، است که برخلاف پژوهش‌های توصیفی و گزارش‌گونه قبل نشان می‌دهد راوی، با وجود شکل ساده و به دور از تصنع این حکایت‌ها، درباره چگونگی حضور خویش در داستان چه تصمیمی گرفته و حجم اطلاعاتی را که می‌خواهد در اختیار خوانندگان خود قرار دهد، چگونه تعیین کرده است؛ انگیزه‌های شخصیت‌های داستانی را تا چه میزان آشکار یا نهان ساخته است؛ آیا در دنیای متن ظاهر شده یا خود را پنهان کرده؛ با تغییر مداوم کانونی‌سازی، پویایی و تحرک را تا چه میزان در روایت بیشتر کرده است.

با توجه به پرسش‌های مذکور، فرضیه تحقیق این است که این روایت‌ها از سطوح روایی مختلفی برخوردار است و در بسیاری از آن‌ها هم‌زمان با روایت راوی دانای کل، آمیختگی و تداخل سطوح روایت دیده می‌شود. اغلب روایت‌های آسوک کانونی‌سازی ثابت دارد و راوی آن‌ها واحد است و تا پایان روایت تغییر نمی‌کند.

#### ۱-۱. پیشینه تحقیق

بسیاری از پژوهشگران فارسی‌زبان با استفاده از دیدگاه‌های ژنت درباره صدا، راوی و روایتگری مقالات و کتاب‌هایی را تألیف کرده‌اند؛ از جمله این آثار، کتاب *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی نوشته سمیرا بامشکی* (۱۳۹۳ب) است. نویسنده در این اثر همه داستان‌های مثنوی را از منظر پی‌رنگ، ترامتیت، زمان روایی، شخصیت‌پردازی، جریان سیال ذهن، روایت درونه‌ای، روایت‌شنو، پایان‌بندی و کانونی‌سازی و... مورد بررسی و تحلیل دقیق قرار داده است. در این کتاب که یکی از بهترین آثار در زمینه روایت‌شناسی متون کلاسیک است، ساختار داستان‌های مثنوی با استفاده از روش روایت‌شناسی

ساخت‌گرا آشکار می‌گردد. از آنجا که جامعه آماری این کتاب، داستان‌های مثنوی معنوی است، نتایج آن نیز با پژوهش حاضر کاملاً متفاوت است. مقاله‌های متعددی نیز با استفاده از نظریه صدا، راوی و روایتگری ژنت نوشته شده است که همه آن‌ها از منظر جامعه آماری با پژوهش حاضر متفاوت است. از آنجا که بررسی و نقد تک‌تک آن‌ها در حوصله این بخش نمی‌گنجد، در ادامه به ذکر فهرست‌وار تعدادی می‌پردازیم که از حیث بنیاد نظری به مقاله حاضر نزدیک‌تر است: «کانون‌سازی در روایت» نوشته مریم بیاد و فاطمه نعمتی (۱۳۸۴)؛ «تداخل درونی در مثنوی» و «تداخل سطوح روایی» نوشته سمیرا بامشکی (۱۳۹۲ و ۱۳۹۳)؛ «مرزشکنی روایی در داستان‌های ایرانی» نوشته قدرت قاسمی‌پور (۱۳۹۵) و «مرزشکنی روایی در روایت‌های قرآنی» نوشته مریم بخشی (۱۳۹۸). با توجه به این پیشینه می‌توان به درستی ادعا کرد که این نخستین پژوهشی است که از این منظر به بررسی و تحلیل آسوکه‌های سیستان می‌پردازد.

## ۲. بحث و بررسی

### ۲-۱. انواع راوی براساس نوع شخص و حضور در آسوکه‌های سیستان

در اغلب روایت‌ها، پهنه‌های داستانی متنوع را راویان گوناگون عرضه می‌کنند و شخصیت درون داستان نیز می‌تواند خود به روایتگری بپردازد و بدین سان به راوی دوم بدل شود. این‌گونه روایت‌درروایت دارای سطوحی لایه‌لایه است که نخستین سطح آن را فراداستانی می‌نامند.<sup>۴</sup> داستان یا رخداد نقل شده در این سطح موقعیت سطح دوم را اشغال می‌کند که سطح داستانی<sup>۵</sup> نامیده می‌شود؛ علاوه بر این، داستان‌هایی را که اشخاص داستان تعریف می‌کنند، سطح زیرداستانی<sup>۶</sup> می‌خوانند (Rimmon-Kenan, 2002: 92).<sup>۷</sup>

از دیگر سو در بطن سطوح مختلف روایی، راویان متفاوتی سخنوری می‌کنند. راوی نخستین سطح راوی فراداستانی<sup>۸</sup> است. اگر در نخستین روایت نقل شده از راوی

فرداستانی، یک راوی وجود داشته باشد که خود از اشخاص داستان باشد، او راوی درجه دوم<sup>۹</sup> یا راوی درون‌داستانی<sup>۱۰</sup> نامیده می‌شود. به همین ترتیب می‌توان در هر روایت راوی درجه سوم<sup>۱۱</sup> یا راوی زیرداستانی<sup>۱۲</sup> و حتی راوی درجه چهارم<sup>۱۳</sup> یا راوی زیر - زیرداستانی<sup>۱۴</sup> را نیز مشاهده کرد (همان، ۹۵).

در روایت‌های آسوکه، تمام داستان‌های سطح فرداستانی از منظر سوم‌شخص و از طریق دانای کل روایت می‌شود. در برخی از داستان‌های آسوکه، راویان و کانونی‌سازان متفاوت در دو سطح روایی به روایتگری و کانونی‌سازی می‌پردازند. در این روایت‌ها، در بطن داستانی که راوی فرداستانی روایتگر آن است، روایتی دیگر تعبیه می‌شود که سطح سوم را ایجاد می‌کند و راوی درجه دوم آن شخصیتی است که روایتش از بطن روایت سطح اول متولد می‌شود. برای مثال در آسوکة «ساده و پیاده» (عمرانی، ۱۳۹۲: ۱/ ۲۴۹-۲۰۵) که از سطح زیرداستانی برخوردار است، علاوه بر راوی دانای کل، زن و مردی وجود دارند که به کرات حکایت‌های خویش را برای دیگر اشخاص داستان روایت می‌کنند. آسوکة «کلاه نو مبارک گنجشک» (همان، ۳/ ۱۴۵-۱۹۵) نیز چنین وضعیتی دارد. در روایت درونه‌ای آن نیز، چندین روایت از منظر گنجشک (شخصیت - کانونی‌ساز) روایت می‌شود. به این ترتیب، در این سطح راوی - کانونی‌ساز بیرونی، راوی اصلی آسوکه و شخصیت - کانونی‌ساز آن گنجشکی است که در طول تمام روایت‌ها ادراکات خویش را ارائه می‌کند. در این روایت‌های درونه‌ای باینکه گنجشک درباره ادراکات خویش قصه می‌گوید، زاویه دید همانند دیگر بخش‌ها سوم‌شخص است. به شیوه روایت گنجشک در این نمونه بنگرید:

«باشد؛ پس بگذار برایت از کلاه بگویم: بود و بود از خدای ما و شما کسی بهتر نبود. یک گنجشکی بود، تند و تیز و فلفلی مثل جوز قلقلی» (همان، ۱۵۲).

## ۲-۱-۱. تداخل سطوح روایت در آسوکه‌های سیستان

در بطن بسیاری از داستان‌های آسوک‌ه چارچوب تثبیت‌شده مرزها در سطوح داستانی درهم می‌ریزد و هم‌زمان با روایت راوی دانای کل برون‌داستانی، با نوعی آمیختگی و تداخل سطوح<sup>۱۵</sup> روایت مواجه می‌شویم که برگرفته از مرزشکنی‌های راوی در ارائه مطلب است و «توهم هم‌زمانی را میان زمان گفتن (زمان عمل روایتگری) و زمان آنچه گفته شده (زمان داستان)» (بامشکی، ۱۳۹۳ الف: ۱۰) به وجود می‌آورد. مهم‌ترین تأثیر این تداخل سطوح در آسوک‌ها القای واقعی بودن جهان خیالی داستان است؛ حتی اگر فقط محدود به لحظات کوتاهی باشد که خواننده درگیر خواندن داستان است (بامشکی، ۱۳۹۲: ۱۲).

## ۲-۱-۱-۱. تداخل سطوح روایی به دلیل استفاده راوی از ضمائر و صفات اشاره نزدیک برای قیود زمان و مکان داستان

در برخی از روایات آسوک‌ه، هنگامی که راوی قصه‌ای را از روزگاران کهن بیان می‌کند، به قدری محو جهان داستان خویش می‌شود که تخیلی بودن داستان را فراموش می‌کند و زمان‌ها و مکان‌هایی از داستان را با ضمائر و صفات اشاره نزدیک نشان می‌دهد. برای مثال در آسوک‌ه «ریخ شوخی» که در آن راوی به گونه‌ای از مکان حادثه سخن می‌گوید که گویی هم او و هم مخاطب در آنجا حضور دارند:

«روباه زیر سایه گز و بوته‌ای لم داده بود و داشت پینکی می‌زد. شیر آمد و آمد تا همین پشت پیچ، روباه دید که شیر از این سو می‌آید» (عمرانی، ۱۳۹۲: ۱ / ۱۷۲).

علاوه بر این، در آسوک‌ه «ساده و پیاده» با آنکه روایت مربوط به داستان کهنی است که از منظر سوم شخص ارائه می‌شود، راوی به گونه‌ای از زمان روایت سخن می‌گوید که گویی نقالی است که صحنه نمایشی زنده‌ای را روایت می‌کند:

دیگه هم چنان قدم‌زنان و پرس‌پرسان رسیدند به ده و دیار دخترشان؛ مراسم احوال‌پرسی و چاق‌سلامتی ماچ‌وبوسه، همه را بگذار و صحبت از این کلوجه‌ها بکن [...] آن چنان خوشمزه تعریف کلوجه‌هایشان را می‌کنند که آب از لب‌ولوجه

همه سرازیر می‌شود. وسط مجلس عجب گل مجلس که این‌ها این امشب! یک‌ریز صحبت می‌کنند (همان، ۲۱۳).

## ۲-۱-۱-۲. تداخل سطوح روایی به دلیل ارتباط راوی برون‌داستانی با اشخاص درون

### داستان

در این موارد، راوی برون‌داستانی چارچوب تثبیت‌شده مرزها در سطوح داستانی را درهم می‌ریزد و با شکست روایت، با اشخاص داستانی سخن می‌گوید که قرن‌ها پیش از او می‌زیستند. مثلاً نقل قول‌های زیر از آسوکه «اسکندر دو شاخ» که در آن راوی به شماتت اسکندر تاجداری می‌پردازد که به سبب دارا بودن دو شاخ در سرش هرگز تاجش را از سرش بر نمی‌دارد:

«نه زن او را بی‌تاج می‌بیند و نه بچه. خانه خراب! تو چطور همچو دیگ چدنی پنج‌من و ده‌سیری را مدام روی جمجمه‌ات گذاشته‌ای و تکان هم می‌خوری؟!» (همان، ۷۳/۲).

در این آسوکه، اسکندر نیز گویی در صحنه نمایشی حاضر است و رودرو، در برابر شماتت راوی، از عملکردش دفاع می‌کند. به نقل قول زیر بنگرید:

«دلاک که بخواهی یا نخواهی، خواهد دید. او را چه کار می‌کنی بیچاره؟! هیچی؛ چه کار کنم؟ همچو کار بزرگی است؟ آن‌هم پیش من اسکندر. نه، راه دارد، فقط می‌بایست بزدل نباشی که این‌طور کارها بزدلی را بر نمی‌تابد» (همان، ۷۵).

علاوه بر این، در بخش زیر از آسوکه «دو برادر کولی» دانش نامحدود راوی درباره جهان داستان و اشخاص آن سبب می‌شود در حین عمل روایت با مرزشکنی روایی وارد سطح داستانی شود و با آینده‌نگری به کولی هشدار بدهد که حادثه تلخی در آینده انتظار اوست:



«این‌ها هم به طمع خام افتاده‌اند و او را چنان حلواحلوایی نمی‌کنند که از حساب و شمار باشد! می‌آید که می‌آید! توفان است پشت سرش. خدا به خیر گرداند! کولی تنت را چرب کن» (همان، ۱/ ۱۶۱).

## ۲-۱-۳. تداخل سطوح روایی به دلیل ابراز مخالفت راوی برون‌داستانی با حوادث دنیای داستان

راوی برون‌داستانی برخی از آسوکه‌ها همانند داستان‌های پست‌مدرن اقدام به مرزشکنی روایی می‌کند و وارد سطح داستانی می‌شود و نارضایتی خود را از کیفیت پیشبرد حوادث اعلام می‌کند. مثلاً در آسوکه «دو برادر کولی» راوی به سبب عملکرد شخصیت قهرمان داستان به شماتت او می‌پردازد و برای نجات او پیشنهادهای دیگری دارد که تا پایان روایت شخصیت به آن توجهی نمی‌کند:

این بیچاره زهره‌ترک شد و دست [و] پایش بی‌حس شد؛ خاکسار سرت ای بدبخت! این هم از جوانی‌ات! همان‌جا اگر مانده بودی، فرض کن که چهار تا فحش و کتک هم خورده بودی؛ زنده که می‌ماندی؛ با آرواره شیر و پلنگ که تیکه‌پاره نمی‌شدی! تا آمد که خود را بیشتر جمع‌وجور کند که ناگهان پایش خورد به دهل (همان، ۱۵۲-۱۵۳).

همچنین است بخش زیر از آسوکه «دختر شهر زاهدان» که راوی با ماندن شاه و دخترش در زاهدان موافق نیست و سعی دارد اشخاص داستان را قانع کند که مطابق میل او عمل کنند و از طریق مسیری که او تشخیص می‌دهد، فرار کنند؛ ولی شاه و دخترش از تصمیم راوی سرپیچی می‌کنند و در زاهدان باقی می‌مانند. به این بخش از سخنان راوی توجه کنید:

شاه می‌تواند از داخل همین چاه‌ها و نقب‌ها جان خودش و کس و کارش را روز تنگی معیشت و تنگنای مشکلات به سلامت به‌در ببرد و راه مملکتی دیگر پیش گیرد. کی هست که از او بازخواست کند؟ طلا و جواهر هم که البته برای چنین

روزی جمع کرده است. از قدیم گفته‌اند که زر سرخ برای روز سیاه. خب کسی که مانع شاه نشده است. برود. دخترش را هم بردارد و برود (همان، ۲۶۱). نمونه دیگر مربوط به اظهار نارضایتی راوی از سرنوشت شخصیت داستان اوست. به این بخش از سخنان راوی توجه کنید:

«تو نگاه کن آهای قاضیان خدا! قسمت! همین جا هم خار به پای خاکسار می‌آید. کاش و می‌شدی غوزه! تا دل گنجشک هم وامی‌شد! چه می‌شد؟» (همان، ۱۵۶/۳).

#### ۲-۱-۴. تداخل سطوح روایی به دلیل تغییر مکرر زاویه دید راوی

در بخش‌هایی از روایات آسوکه زاویه دید همچون داستان‌های پست‌مدرن ثابت نیست.<sup>۱۶</sup> این تغییر زاویه دید که باعث تغییر افعال می‌شود، گونه‌ای چندصدایی را در متن ایجاد می‌کند (دهقان‌شیری، ۱۳۹۶: ۲۳). برای مثال در بخش زیر از آسوکه «دو برادر کولی»، راوی برون‌داستانی وارد سطح داستانی می‌شود و با چرخش مداوم زاویه دید هم با شخصیت داستان رودررو سخن می‌گوید و هم با مخاطب خویش:

دوتایی‌شان دُمشان را گذاشتند روی کولشان و دهل را یکی برداشت و ساز را یکی و سر به بیابان گذاشتند. حالا کجا می‌روی بنده خدا؟! ای پیشانی، مرا کجا می‌نشانی؟ کجا را دارند که بروند؟! راه دیگری هم که همان است که پیش پایشان نمانده (عمرانی، ۱۳۹۲: ۱۴۹/۳).

#### ۲-۱-۲. کانونی‌سازی راوی در آسوکه‌های سیستان

تمایز میان «چه کسی می‌گوید؟ منبع و مرجع همه کلمات جریان سخن کیست؟» و «چه کسی می‌بیند؟ جهت‌گیری‌های متن از منظر کیست؟» که نشان‌دهنده تمایز میان «کانون عمل روایت» و «کانون شخصیت» است، به کانونی‌سازی<sup>۱۷</sup> در روایت مربوط می‌شود (Toolan, 2001: 64). در ادامه تلاش می‌کنیم با تحلیل نقش و جایگاه کانونی‌سازی در

روایت‌های آسوکه، آن را براساس دو معیار موقعیت کانونی‌ساز در داستان و میزان تداوم کانونی‌سازی تحلیل و بررسی کنیم.

## ۲-۲. موقعیت کانونی‌سازی راوی

کانونی‌سازی هم فاعل دارد و هم مفعول. فاعل یا کانونی‌ساز کارگزاری است که ادراکش به داستان سوبیه و جهت می‌دهد و مفعول یا کانونی‌شده<sup>۱۸</sup> چیزی است که کانونی‌ساز او را مشاهده می‌کند. کانونی‌سازی براساس موقعیت کانونی‌ساز در داستان، به دو بخش کانونی‌سازی درونی<sup>۱۹</sup> و کانونی‌سازی بیرونی<sup>۲۰</sup> تقسیم می‌شود. کانونی‌سازی درونی در بطن رخدادها بازنمایی شده در متن قرار دارد و اغلب توسط شخصیت - کانونی‌ساز<sup>۲۱</sup> ارائه می‌شود (Bal, 1977: 148).

از دیگر سو کانونی‌سازی بیرونی مرتبط با عامل روایتگری است که موقعیتی بیرونی اتخاذ کرده است (Toolan, 2001: 60). کانونی‌ساز بیرونی را راوی - کانونی‌ساز<sup>۲۲</sup> می‌نامند. این نوع کانونی‌سازی اغلب متناسب به روایت‌هایی با زاویه دید سوم‌شخص است (Rimmon-Kenan, 2002: 75).

در برخی از روایت‌های آسوکه که با زاویه دید سوم‌شخص ارائه می‌شود، کانونی‌سازی و عمل روایت جدا از یکدیگرند؛ به این ترتیب که شخصیت - کانونی‌ساز یکی از قهرمانان داستان است که با ادراک و باورهای مربوط به وضعیت خویش همه وقایع را می‌بیند و درک می‌کند و می‌فهمد و راوی - کانونی‌ساز اصلی دانای کلی است که با دیدی پرنده‌وار همه‌چیز را کانونی‌سازی می‌کند.

## ۲-۲-۱. وجوه کانونی‌سازی راوی

براساس آنچه پیش از این نیز گفته شد، ریمون - کنان یکی از محققانی است که حوزه معنایی کانونی‌سازی را گسترش داد تا علاوه بر وجه دیداری و تصویری، وجوه ادراکی، روان‌شناسی و ایدئولوژیکی را نیز دربرگیرد. این وجوه مختلف گاه از منظر یک کانونی‌ساز ارائه می‌شود و با یکدیگر همخوانی دارد و گاه نیز از منظر کانونی‌سازان

مختلف و حتی متعارض پدیدار می‌شود (Toolan, 2001: 61). در این بخش از پژوهش به توضیح و تفسیر این وجوه و کاربردی کردن آن‌ها، با بیان مصادیقشان در روایت‌های آسوکه می‌پردازیم.

## ۲-۱-۲-۱. وجه روان‌شناسی

وجه روان‌شناسی به ذهن و عواطف کانونی‌ساز می‌پردازد. شیوه‌های انتقال وقایع روایی از طریق ذهنیت کانونی‌ساز نسبت به کانونی‌شونده به دو بخش شناختی و عاطفی تقسیم می‌شود (Rimmon-Kenan, 2002: 80):

دانش، گمان، باورها و خاطره‌ها مفاهیمی مرتبط با میزان شناخت آدمی از جهان پیرامونش است. بررسی و تحلیل این مفاهیم تمایز میان کانونی‌سازی بیرونی و درونی را به تمایز میان دانش نامحدود<sup>۳۳</sup> و محدود<sup>۳۴</sup> تبدیل می‌کند. کانونی‌ساز نامحدود (راوی - کانونی‌ساز) دانای کلی است که دانش نامحدودی درباره جهان داستان و اشخاص آن دارد. این نوع کانونی‌ساز، گاهی نیز به اقتضای نیاز داستان و برای ایجاد تعلیق و هیجان، آگاهانه و تعمدی از ارائه زود هنگام برخی از اطلاعات نامحدود خویش خودداری می‌کند (همان‌جا).

در اغلب آسوکه‌ها، دانش نامحدود راوی - کانونی‌ساز بیرونی کردار و گفتار و پندار و اهداف دیگران را به‌نمایش می‌گذارد. برای نمونه در روایت «بزرگ جنگلی شاه» نامحدود بودن دانش راوی سبب می‌شود او از احوال روباه تا این حد آگاهی داشته باشد:

«روباه را می‌گویی؟! روباه که نگو؛ بگو موش! همچنان کز کرده بود که انگار فرش زمین شده! تا بیاید بفهمد که چه شده و چه نشده، هفت تا کفن پوسانده بود؛ عاقبت هم صدایش به سختی از داخل خانه درآمد» (عمرانی، ۱۳۹۲: ۱/۹۳).

همچنین است در آسوکه «ساده و پیاده» که راوی با صراحت دانش نامحدود خویش درباره احوال اشخاص داستان را نشان می‌دهد:

حالا خانه ساکت، حیاط خالی. هایی بگویی، هویی می‌شنوی. زن و شوهر از بام تا شام رو به دیوار نشسته‌اند و آه می‌کشند. کسی را هم ندارند که با او درد دل کنند؛ یعنی اگر راستش را بخواهی، نه اینکه یک کمی ساده و پیاده‌اند، کسی با آنها سروکاری ندارد (همان، ۲۰۷-۲۰۸).

از دیگر سو قانونی‌ساز محدود (شخصیت - قانونی‌ساز) قانونی‌سازی است که دانش محدودی درباره جهان داستان و اشخاص آن دارد؛ زیرا او نیز بخشی از جهان بازنموده است (Rimmon-Kenan, 2002: 81). برای مثال در آسوکه «دختر شهر زاهدان» محدودیت دانش کل مردم، از شاه تا وزیر و... به‌عنوان شخصیت - قانونی‌ساز (قانونی‌ساز درونی) سبب می‌شود از خیانت دختر شاه اطلاعی نداشته باشند و همگی قربانی هوس او شوند (عمرانی، ۱۳۹۲: ۱ / ۲۷۱). نمونه دیگر مربوط به آسوکه «ساده و پیاده» است که راوی به دلیل بی‌اطلاعی دختر از اوضاع پدر و مادرش، با او سخن می‌گوید. در این کلام، دانش نامحدود راوی در برابر محدودیت دانش شخصیت - قانونی‌ساز آشکار است:

از صدای خرناس‌هایشان دختر از خواب بیدار شد و آمد که ببیند موضوع چیست. بابا! تا صبح کار کرده‌اند که! توبره توبره بار کشیده‌اند. از این بیشتر هم که خرناس بکشند، حق دارند. هنوز باید یکی دو نفر را هم می‌آوردند که قولنجشان را بشکنند (همان، ۲۲۲).

از دیگر سو تقابل قانونی‌سازی بیرونی و درونی در وجه عاطفی، قانونی‌سازی عینی بی‌طرف<sup>۲۵</sup> را در برابر قانونی‌سازی ذهنی جانب‌دار<sup>۲۶</sup> قرار می‌دهد. از طریق مؤلفه عاطفی و احساسی می‌توانیم میزان عینی بودن و ذهنی بودن قانونی‌سازی و میزان دخیل شدن عواطف شخصی قانونی‌سازها را در روایت بررسی کنیم. همان‌گونه که عامل قانونی‌ساز می‌تواند نسبت به رخدادهاى ارائه‌شده موضعی بیرونی یا درونی اتخاذ کند، در مورد وقایع و شخصیت‌های داستان نیز حق انتخاب دارد و می‌تواند آنها را از درون یا از برون بنگرد (Toolan, 2001: 61).

وقتی کانونی‌شده از برون کانون‌سازی می‌شود، کانونی‌ساز از ذهن و احساس و نیت و اغراض درونی کانونی‌شده سخن به میان نمی‌آورد و احساسات و افکار او در هاله‌ای از ابهام پنهان می‌ماند. در حالت دوم، کانونی‌ساز بیرونی (راوی - کانونی‌ساز) احوال کانونی‌شده را از درون نمایش می‌دهد و به دنیای احساسات و افکار او وارد می‌شود و تصویر کاملی از فضای ذهنی و احساسی او را عرضه می‌کند (Rimmon-Kenan, 2002: 77).

در اغلب روایت‌های آسوکه ذهنیت‌گرایی برجسته‌تر است؛ زیرا این روایت‌ها دارای مؤلفه عاطفی جانب‌دارانه و درون‌نگر است. اگر به منظور بازنمایی دقیق‌تر مؤلفه عاطفی در پی بیان چند مصداق از آسوکه‌ها باشیم، می‌توان به سطور زیر اشاره کرد:

«از آن طرف هم هر وقت ته دلش خالی می‌شد، به خودش نهیب می‌زد که نه می‌تواند از این ترس خانه‌نشین شود و نه هم می‌تواند بچه‌هایش را همراه بیاورد؛ چون بیرون آوردن بچه‌ها از خانه برایشان بیشتر زیان داشت» (عمرانی، ۱۳۹۲: ۸۲/۱).

در این روایت راوی - کانونی‌ساز دید نامحدود دارد و از زمزمه نهانی قهرمان با خود آگاه است. او ترس و اضطراب قهرمان داستان را از طریق نمایش نجوای درونی او نشان می‌دهد. در این حالت، راوی دنیای داستان را از درون کانونی‌سازی می‌کند و تصویری سوگرایانه از دنیای داستان و رخدادهای آن ارائه می‌کند که به توصیفی دقیق از فرایندهای ذهنی و احساسات و ادراکات کانونی‌شده می‌انجامد. نمونه دیگر از آسوکه «تخم‌مرغ در کلاه مسکه به نیغه» نیز به خوبی نشان‌دهنده دنیای درونی قهرمان روایت است:

«چشم پیرمرد که به تخم‌مرغ‌ها افتاد، دلش هوس کرد؛ کی تا حالا بیچاره تخم‌مرغ خورده بود؟! حالا رویش هم نمی‌شود که بگوید از همین تخم‌مرغ‌ها برایم بپز. دل آتش گرفته‌اش هم که هوس تخم‌مرغ دارد» (همان، ۱۳۴).

همچنین است سطور زیر از آسوکه «دیواری که فروریخت» که در آن کانونی‌ساز از ذهن و احساس و نیت و اغراض درونی شخصیت کربلایی چنین خبر می‌دهد:

«به دلش نقش بسته که امروز - خدا به خیر گرداند - یک خبر ناگواری شایع خواهد شد. کربلایی در دلش می‌خندد و می‌گوید تو که این‌طور بزدلی نبودی، چی شده؟!» (همان، ۳/ ۲۱۲).

از دیگر سو در روایت‌های آسوک‌ها شخصیت‌های کانونی‌ساز از کانونی‌سازی بیرونی برخوردارند و توانایی آن‌ها فقط محدود به داشتن احساس و تصویری از خود در زمان گذشته و حال است. آن‌ها قادر به نفوذ در افکار و احساسات دیگر شخصیت‌ها نیستند و دنیای داستانی را از برون و محدود می‌بینند و فقط به پدیده‌های قابل رؤیت، از جمله اعمال و حرکات ظاهری شخصیت‌ها و اشیای پیرامونشان، دسترسی دارند و هنگامی که اعمال شخصیت‌ها را گزارش می‌کنند، تصویری محدود و بی‌طرف از کانونی‌شده ارائه می‌دهند. برای مثال در آسوک «سبزینه‌خور» اهالی روستایی ادعا می‌کنند که علت رفتار عجیب و غریب کدخدای خود را نمی‌دانند. به جملات زیر از منظر کانونی‌سازی محدود اشخاص روایت بنگرید:

«بازهم روی استخوان‌هایش سوار نشویم. بهتر است برویم از خودش بپرسیم. شاید هم سگسکه گرفته کدخدا را و ما سوت می‌شنویم» (همان، ۱۲۵).

## ۲-۱-۲-۲. وجه ادراکی

آنچه در اینجا مطرح می‌شود، مفاهیمی است که به‌طور مستقیم با حواس پنج‌گانه کانونی‌ساز در ارتباط است و از طریق دو مختصه اصلی زمان و مکان تعیین می‌شود (Rimmon-Kenan, 2002: 78).

منظور از وجه مکانی، موقعیتی است که کانونی‌ساز برای خود اتخاذ می‌کند و از آن موقعیت و جایگاه، مناظر و شخصیت‌های روایت خود را می‌بیند و ارزیابی می‌کند. در بررسی کانونی‌سازی مکانی، موضع دیداری کانونی‌ساز را بررسی می‌کنیم تا تعیین شود

که کانونی‌ساز از چه زاویه‌ای به تماشای دنیای داستان نشسته است. این زاویه بین ادراک نامحدود و محدود در نوسان است.

اغلب روایت‌های آسوکه به شیوه‌ای روایت شده که کانونی‌ساز آن‌ها در جایی فراتر از قهرمان ایستاده است و با چشم‌اندازی تمام‌نما، تمام امور را کانونی‌سازی می‌کند. برای مثال در آسوکة «ساده و پیاده» راوی به توصیف کلی صحنه‌های متمایز، ولی هم‌زمان مربوط به عروسی پسر تاجر می‌پردازد. به این بخش از آسوکه بنگرید:

«بریزبریز بود، از این سو و از آن سو؛ حتی از دهات دوردست» (عمرانی، ۱۳۹۲:

۱/ ۲۰۷).

در این نوع ادراک که مربوط به راوی - کانونی‌ساز است، راوی در جایی فراتر از اشیای مورد ادراک خود ایستاده و با دیدی پرنده‌وار و چشم‌اندازی تمام‌نما، محوطه تحت ادراک خود را کانونی‌سازی کرده و هم‌زمان به توصیف کلی صحنه‌های متمایز پرداخته است. کانونی‌ساز به صورت متوالی دید خود را از یک صحنه به صحنه‌ای دیگر متمرکز می‌کند و این وظیفه به خواننده محول می‌شود تا همراه با او این توصیفات مجزا را به شکل تصویری منسجم دریابد.

در ادراک محدود که مربوط به شخصیت - کانونی‌ساز در کانونی‌سازی درونی است، حیطة مشاهده و ادراک محدود است. در این موارد، اگر شخصیت - کانونی‌ساز درون اتاق دربسته‌ای محصور باشد، فقط قادر است که آن اتاق را توصیف کند و نمی‌تواند از خیابان تصویری داشته باشد، مگر اینکه از درون پنجره‌ای به بیرون بنگرد. حال اگر شخصیت - کانونی‌ساز به خیابان قدم نهد، خواننده نیز ممکن است همگام با او خیابان را درک کند. کانونی‌سازی مکان‌محور می‌تواند در یک روایت از چشم‌انداز نامحدود به ادراک محدود، و از دیدگاه مشاهده‌گر محدود به ادراک چشم‌انداز نامحدود تغییر وضعیت بدهد (Rimmon-Kenan, 2002: 79).



از دیگر سو از منظر ژنت، بررسی ترتیب زمانی هر روایت عبارت است از مقایسه کردن ترتیبی که در آن رویدادها یا بخش‌های زمانمند در گفتمان روایی آرایش می‌یابند (Genette, 1980: 35). در بسیاری از روایت‌ها، توالی وقایع روایت با توالی خطی وقایع و زمان، ناهمخوانی پیدا می‌کند. ژنت هرگونه به هم خوردن نظم در ترتیب بیان و چینش وقایع را زمان‌پریشی<sup>۲۷</sup> می‌نامد و آن را به دو نوع کلی گذشته‌نگر<sup>۲۸</sup> و آینده‌نگر<sup>۲۹</sup> تقسیم می‌کند (Allan Powell, 1990: 37).

تضاد میان ادراک محدود و نامحدود درباره وجه ادراکی زمان نیز وجود دارد. از منظر ادراک زمانی، کانونی‌سازی محدود زمانی محدود به حضور شخصیت - کانونی‌ساز است که هم‌زمان با وقوع یک رخداد یا دیدن یک صحنه، ادراک او نیز شکل می‌گیرد (Rimmon-Kenan, 2002: 79).

کانونی‌سازی نامحدود زمانی در اغلب آسوکه‌ها حضور دارد. در این داستان‌ها با روایت سوم‌شخص، اغلب اوقات راوی - کانونی‌ساز (کانونی‌ساز بیرونی) با ادراک نامحدود زمانی خویش، همه امکانات زمانی ممکن را از گذشته تا حال و گاهی آینده را در اختیار دارد و به همین دلیل در کانونی‌سازی زمانی خود از گذشته‌نگری و آینده‌نگری استفاده می‌کند (بیاد و نعمتی، ۱۳۸۴: ۹۸). برای نمونه در آسوکة «بزرگ جنگلی شاه» راوی دارای دیدگاه همه‌زمانی است و به روشنی و صراحت بیان می‌کند که از گذشته، حال و آینده قهرمان اطلاع دارد. در بخش زیر از آسوکة «دختر شهر زاهدان» راوی در ابتدای داستان با استفاده از تکنیک آینده‌نگری ذهن مخاطب را با جنگ پیش‌رو و تغییر احوال دختر شاه آشنا می‌کند:

«دیگر از آنجا که گردش روزگار است و هیچ‌چیزی نباید به یک قرار بماند، نه زاهدان به یک قرار می‌ماند و نه هم دختر و نه هم بابا» (عمرانی، ۱۳۹۲: ۳ / ۲۵۵).

در نمونه دیگر از آسوکة «دو برادر کولی» راوی ادراک نامحدود زمانی دارد؛ زیرا زمان روایت میان حال، گذشته و آینده تحت استیلای اوست و او در زمان حال یک

برادر را کنار گله شتر رها می‌کند و با بازگشت زمانی وضعیت برادر قبلی را گذشته‌نگری می‌کند و پیشاپیش با آینده‌نگری براعت‌استهلال‌گونه خواننده را از موفقیت هر دو با خبر می‌سازد:

«حالا ما این را با گله اشتر زیر بارش همین‌جا می‌گذاریم و می‌رویم سراغ آن برادرش تا ببینیم طعمه گرگی، شغالی، چیزی نشده است؛ ولی همچنان که پیداست، این‌ها نسل کولی‌اند، بخت با آن‌ها یار است» (همان، ۱۵۵).

از آنجا که در این داستان، اغلب پیکره روایت تحت سیطره راوی - کانونی‌ساز بیرونی است، نگاه استثماری او به‌ندرت امکان جهش‌های زمانی را در اختیار شخصیت‌های داستان قرار می‌دهد و کانونی‌سازی محدود زمانی، محدود به حضور شخصیت - کانونی‌سازی است که هم‌زمان با وقوع یک رخداد یا دیدن یک صحنه، ادراک او نیز شکل می‌گیرد. در واقع در داستان‌های آسوکه به‌دلیل کوتاهی حجم روایت، زمان رویداد و حوادث نیز کوتاه است و چون زمینه روایت‌ها ثابت و گذشت زمان بسیار کم است، در اغلب بخش‌های مرتبط با ادراک شخصیت‌ها ادراک زمانی محدود است.

### ۲-۱-۳. وجه عقیدتی

وجه عقیدتی نظام نگرشی اعتقادی است که رخدادها و اشخاص داستان بر آن اساس ارزیابی و سنجیده می‌شوند. براساس وجه عقیدتی، جهان‌بینی و نگرش کلی کانونی‌سازها در متن به دو طریق جلوه می‌کند. در نوع نخست، هنجارها از طریق چشم‌اندازی غالب، یعنی نگرش راوی - کانونی‌ساز ارائه می‌شوند. در این نوع، جهان‌بینی راوی - کانونی‌ساز دارای موقعیتی برتر است که جهان‌بینی‌های دیگر را ارزیابی می‌کند و در نهایت همه نگرش‌ها تابع عقاید او می‌شود (همان، ۸۳).

اغلب آسوکه‌ها بستری شده‌اند برای بیان عقاید راوی که با چشم‌اندازی غالب نمایش داده می‌شود. برای مثال در روایت «یک دانه انار و زن آبستن و یاردار» راوی داستان دختری را روایت می‌کند که در خانواده‌ای پر از پسر دنیا آمده و بسیار عزیز است. در این روایت، راوی سعی دارد عقیده‌اش را با استدلال بر مخاطب تحمیل کند: «بچه آدمیزاده که نبود، تیکه طلا بود. برق می‌زد [...] یک زبان آورک آتیش به جان گرفته زبر و زرنگی شده که نپرس. بابا! کم شخصی نیست که، دختر پس از هفت پسر است» (همان، ۱۷۹).

علاوه بر این، در آسوکه «ساده و پیاده» راوی با ارزیابی اوضاع اشخاص داستان می‌کوشد با قانع کردن مخاطب از طریق پرسش و پاسخ فرضی درباره علت حضور خانواده داماد، مخاطب خویش را با خود هم‌عقیده کند. به این جملات بنگرید: «مجلس از مجلس قطع نمی‌شود. مگر بشود؟ هرگز! آخر دیدن پدر و مادر عروسشان می‌آیند. نیابند؟ عجب! پس احترام عروسشان چه می‌شود؟» (همان، ۲۱۹).

بر پایه وجه عقیدتی، طریقه دیگری که جهان‌بینی و نگرش کلی کانونی‌سازها را در متن نشان می‌دهد، مربوط به چشم‌انداز کانونی‌سازی است که خود راه را برای جولان عقیده‌های موافق و مخالف مختلف باز می‌کند و خوانش چندگانه متن را فراهم می‌آورد (Rimmon-Kenan, 2002: 83). تعداد محدودی از آسوکه‌ها دارای صداهاى متکثری است که با سایر نگرش‌های متن وارد تعاملی پویا شده است. برای مثال در آسوکه «دختر شهر زاهدان»، راوی از طریق بیان گفت‌وگوی بین شاه و دخترش در مورد ماندن یا فرار از شهر به‌هنگام غلبه دشمن، راه را برای جولان عقیده‌های مختلف مربوط به سیاست و طریقه رفتار با مردم در کشورداری باز می‌کند و خوانش چندگانه متن را فراهم می‌آورد (عمرانی، ۱۳۹۲: ۱ / ۲۶۲).

### ۳. نتیجه

از مجموع آنچه درباره کانونی‌سازی در روایت‌های آسوکه گفته شد، این نتایج به دست آمد که تمام داستان‌های سطح فراداستانی روایت‌های آسوکه از منظر سوم‌شخص و از

طریق دانای کل روایت می‌شود. در برخی از این داستان‌ها، راویان و کانونی‌سازان متفاوت در دو سطح روایی به روایتگری و کانونی‌سازی می‌پردازند. علاوه بر این، در بطن بسیاری از داستان‌های آسوکه چارچوب تثبیت‌شده مرزها در سطوح داستانی درهم می‌ریزد و هم‌زمان با روایت راوی دانای کل برون‌داستانی، نوعی آمیختگی و تداخل سطوح روایت دیده می‌شود که برگرفته از مرزشکنی‌های راوی در بیان مطلب است. این تداخل سطوح روایت در آسوکه‌ها به این دلیل ایجاد می‌شود که راوی برون‌داستانی با تغییر پیاپی زاویه دید و استفاده از ضمائر و صفات اشاره نزدیک برای قیود زمان و مکان داستانی که مربوط به گذشته‌های بسیار دور است، در روایت شکست ایجاد می‌کند و گاهی به درون سطح داستان می‌رود و با اشخاص داستانی که قرن‌ها پیش از او می‌زیستند، سخن می‌گوید و به عملکرد و سرنوشتی که در انتظار آنهاست، واکنش نشان می‌دهد.

از دیگر سو از منظر موقعیت کانونی‌سازی راوی، در اغلب روایت‌های آسوکه، کانونی‌سازی و عمل روایت جدا از یکدیگرند؛ به این ترتیب که شخصیت - کانونی‌ساز یکی از قهرمانان داستان است که با ادراک و باورهای مربوط به وضعیت خویش برخی از وقایع را می‌بیند و درک می‌کند و راوی - کانونی‌ساز اصلی دانای کلی است که با دیدی پرنده‌وار همه‌چیز را کانونی‌سازی می‌کند و در بسیاری از موارد به توصیف کلی صحنه‌های متمایز، ولی هم‌زمان می‌پردازد و به صورت متوالی دید خود را از شخصیتی به شخصیت دیگر یا از صحنه‌ای به صحنه‌ای دیگر متمرکز می‌کند. در اغلب این روایت‌ها به دلیل فرازمانی بودن راوی دانای کل، ادراک او همه‌زمانی است و این نگاه راوی دانای کل به ندرت امکان جهش‌های زمانی را در اختیار شخصیت‌های داستان قرار می‌دهد؛ بنابراین سیر زمان در اغلب بخش‌های آسوکه‌ها خطی و مستقیم و بدون زمان‌پریشی است.

از منظر وجه کانونی‌سازی این نتیجه به‌دست آمد که در بسیاری از روایت‌های آسوکه، دانش نامحدود راوی دانای کل قادر است کردار و گفتار و پندار و اهداف و عقاید دیگران را نیز به‌نمایش بگذارد. از منظر میزان تداوم کانونی‌سازی دریافت شد که اغلب روایت‌های آسوکه از کانونی‌سازی ثابت برخوردار است و راوی آن‌ها واحد است و تا پایان روایت تغییر نمی‌کند.

#### پی‌نوشت‌ها

۱. این پژوهش با حمایت مالی دانشگاه زابل به شماره گرنت زیر انجام شده است:

UOZ- GR -۹۶۱۸ -۴۹

2. voice

3. focalization

۴. extradiegetic level در این اصطلاحات بافت داستانی (diegesis) با داستان (story)

همسان است.

5. intradiegetic level

6. hypodiegetic level

۷. برای اطلاع بیشتر در این باره ر.ک:

Bal, Mieke (1981). "Notes on Narrative Embedding". *Poetics Today*. 2.2. pp. 41-59.

\_\_\_\_\_ (1994). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. London: University of Toronto Press. pp. 43-75.

8. extradiegetic narrator

9. second-degree

10. intradiegetic narrator

11. third-degree

12. hypodiegetic narrator

13. fourth-degree

14. hypo-hypodiegetic narrator

۱۵. *metalepsis*: تداخل سطوح روایی به‌معنای هر نوع دخالت راوی یا روایت‌شوی برون‌داستانی

در سطح داستانی یا هر نوع دخالت شخصیت‌های سطح داستانی در دنیای روایت درونه‌ای یا

برعکس هر نوع دخالت شخصیت‌های داستان درونه‌ای در سطح داستانی است؛ به عبارت دیگر هر

نوع حرکت شخصیت‌ها یا راوی از هر سطح سلسله‌مراتبی در یک سطح زیرین یا زیرین، جایی که

امکان آن اصلاً وجود ندارد، تداخل سطوح روایی است (بامشکی، ۱۳۹۳ الف: ۴-۵).

۱۶. «راویان این آثار دائماً از این شاخه به آن شاخه می‌پرند؛ به این صورت که جریان روایت را قطع و موضوعات جدیدی را مطرح می‌کنند که انسجام روایی به وجود نمی‌آورند. در گذشته این قبیل دور شدن‌ها از موضوع اصلی روایت نشانه روان‌گسیختگی راوی یا انعکاسی از فقدان انسجام در زندگی محسوب می‌شد. اما همین تمهید در رمان پسامدرن برای لذت بردن از پیچیدگی مفرط داستان‌گویی به کار می‌رود» (لاج، ۱۳۷۸: ۲۲۹).

17. focalization
18. focalized
19. internal focalization
20. external focalization
21. character-focalizer
22. narrator-focalizer
23. unrestricted
24. restricted
25. neutral uninvolved
26. coloured, involved
27. anachronies
28. analepsis
29. prolepsis

## منابع

- انجوی شیرازی، سیدابوالقاسم (۱۳۷۱). *گذری و نظری در فرهنگ مردم*. تهران: اسپرک.
- بامشکی، سمیرا (۱۳۹۲). «تداخل درونی در مثنوی». *فصلنامه نقد ادبی*. س ۶. ش ۲۱. صص ۳۶-۹.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۳ الف). «تداخل سطوح روایی». *جستارهای ادبی*. س ۱. ش ۱۸۴. صص ۲۷-۱.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۳ ب). *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*. تهران: هرمس.
- بخشی، مریم (۱۳۹۸). «مرزشکنی روایی در روایت‌های قرآنی». *آموزه‌های قرآنی*. د ۱۶. ش ۳۰. صص ۱۰۷-۱۳۰.
- بیاد، مریم و فاطمه نعمتی (۱۳۸۴). «کانون‌سازی در روایت». *پژوهش‌های ادبی*. ش ۷. صص ۱۰۸-۸۳.
- حسینی، سیدباقر (۱۳۸۰). *علما و دانشمندان سیستان*. زابل: انتشارات دانشگاه زابل.

- دهقان شیرینی، معصومه (۱۳۹۶). «بررسی عناصر پست‌مدرنیستی رمان ترجیع‌بندی برای شاعران جوان». *جستارهای داستانی در ادب فارسی*. ۵۵. ش ۱. صص ۱۵-۴۰.
- صالحی‌نیا، مریم (۱۳۸۸). «کلیاتی درباره‌ی روایت‌شناسی ساختگرا». *مجله هنر*. ش ۸۱. صص ۱۵-۲۷.
- عسکری‌عالم، علی‌مردان (۱۳۹۲). *افسانه‌ها و باورداشتهای غرب ایران*. ج ۲. تهران: آرون.
- عمرانی، غلامرضا (۱۳۹۲). *ادبیات سیستان بخش نشر، آسوکه*. تهران: دریافت.
- قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۹۵). «مرزشکنی روایی در داستان‌های ایرانی». *متن‌پژوهی ادبی*. ش ۶۷. صص ۱۲۷-۱۴۵.
- لاج، دیوید (۱۳۷۴). *نظریه رمان*. ترجمه حسین پاینده تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- نادری، افشین (۱۳۸۳). *نمونه‌هایی از قصه‌های مردم ایران*. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- یاور، حسین و مریم مسیحا (۱۳۸۸). *فرهنگ عامه*. تهران: آذر.
- Allan Powell, M. (1990). *What is Narrative criticism?*. Minneapolis: Fortress Press.
- Anjavi Shirazi, A. (1992). *Transitional and theoretical in people's culture* (in Farsi). Tehran: Spark.
- Askari Al-Alam, A. (2013). *Myths and beliefs of western Iran* (in Farsi) Tehran: Arun.
- Bakhshi, M. (2019). "Narrative border demarcation in Quranic narrations". *Quranic Teachings*. Vol. 16. No. 30. pp. 130-107.
- Bal, M. (1997). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. London: University of Toronto Press.
- Bamshki, S. (2013). Internal interference in Masnavi. *Literary Criticism Quarterly*. Vol. 6. No. 21. pp. 9-36.
- \_\_\_\_\_ (2014a). "Interference of narrative levels". *Literary Essays*. Vol. 1. No. 184. pp. 1-27.
- \_\_\_\_\_ (2014b). *Narrative of Masnavi stories* (in Farsi). Tehran: Hermes.
- Bayad, M. & Nemati, F. (2005). "Focusing on narration". *Literary Research*, Vol. 7. pp. 83-108.

- Dehghanooshiri, M. (2017). "A study of the postmodernist elements of the preference novel for young poets". *Fiction Essays in Persian Literature*. Vol. 5. No. 1. pp. 40 -15.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse*. Jane E. Lewin (Tr). Ithaca: Cornell University Press.
- Ghasemipour, P. (2016). "Narrative border demarcation in Iranian stories". *Literary Research Text*. Vol. 67. pp. 127 -145.
- Hosseini, B. (2001). *Scholars and scientists of Sistan* (in Farsi). Zabol: Zabol University Press.
- Lodge, D. (1995). *Novel theory* (translated into Farsi by Hossein Payنده). Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance, Center for Cultural Studies and Research.
- Naderi, A. (2004). *Examples of stories of the Iranian people* (in Farsi) Tehran: Cultural Heritage Organization of the Country.
- Omrani, Gh. (2013). *Sistan's prose literature, Asookeh* (in Farsi) Tehran: Received.
- Rimmon-Kenan, Sh. (2002) . *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London: Routledge.
- Salehinia, M. (2009). "Generalities of constructivist narratives". *Art Magazine*. Vol. 81. pp. 27 -15.
- Toolan, M.J. (2001). *Narrative a critical linguistic introduction*. London: Routledge.
- Yavari, H. & Messiah, M. (2009). *Popular culture* (in Farsi). Tehran: Azar.



## **The Narrator in Sistan's Asookeh**

**Faezeh Arab Yoosef Abadi<sup>1\*</sup>**

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Zabol University, Zabol, Iran.

Received: 11/06/2019

Accepted: 26/11/2020

### **Abstract**

Asookeh is a type of folk narrative in Sistan in which the narrator plays a significant role. This study aims to analyze the narrator in Sistan's Asookehs. The descriptive-analytic method of analysis tries to investigate the types of narrator, layers of narrative, and the focalization of the narrator. The findings indicate that the narratives have different layers and most of them are interwoven with the omniscient narrator. In most of the Asookehs, the narrator is an omniscient focalizer through which all the events are focalized from above. This limits the possibility of time shift or the character's personal thought expression. So far as the continuity of the focalization is concerned, it was found that most of the narratives in Asookehs have a fixed focalization and the narrator is the same until the end of the narration.

**Keywords:** Narrator; Asookeh; Sistan; story; interwoven narrative layers.

---

\* Corresponding Author's E-mail: famoarab@uoz.ac.ir

