مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال دهم، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۳۹۷، پیاپی ۳۶

کانونی‌سازی در اشعار روایی نیما یوشیج

فائزه عرب یوسف‌آبادی* **زهرا داور****
دانشگاه زابل

چکیده

نیما یوشیج یکی از شاعران معاصر است که در میان اشعار *دیوان* او صدوهفتادویک شعر از تکنیک کانونی‌پردازی روایت به طور کامل بهره برده‌است. هدف اصلی این پژوهش، کشف و شناخت انواع کانونی‌سازی در این اشعار بر اساس موقعیّت کانونی‌ساز و میزان تداوم کانونی‌سازی است. بدین‌منظور، اشعار روایی نیما یوشیج با روش توصیفی – تحلیلی بررسی شد. نتایج پژوهش حاکی از آن است که از منظر موقعیّت کانونی‌ساز در اغلب شعرهای روایی نیما، کانونی‌ساز با چشم‌اندازی تمام‌نما، همه‌ی امور را کانونی‌سازی می‌کند. اغلب اشعار تحت سیطره‌ی راوی-کانونی‌ساز بیرونی است. در بیش‌تر این اشعار، دانش نامحدودِ راوی-کانونی‌سازِ بیرونی، کردار و گفتار و پندار دیگران را به نمایش می‌گذارد. بیش‌تر اشعار روایی نیما دارای مولفه‌ی عاطفی جانبدارانه و درون‌نگر است. اغلب اشعار روایی نیما، بستری شده‌اند، برای بیان عقاید راوی که با چشم‌اندازی غالب نمایش داده می‌شود. از منظر میزان تداوم کانونی‌سازی در این اشعار، این نتیجه حاصل شد که بیش‌تر اشعار روایی نیما از کانونی‌سازی ثابت برخوردار هستند و راوی آن‌ها واحد است و تا پایان روایت تغییر نمی‌کند.

واژه‌های کلیدی: اشعار روایی، کانونی‌سازی بیرونی، کانونی‌سازی درونی، نیما یوشیج.

۱. مقدمه

اشعار نیما یوشیج به دلیل نوپردازی‌ها و سبک خاص شاعرانه‌ی آن از جهات بسیار قابل بررسی است. او معتقد به الگویی وصفی- روایی برای شعر نو است که به تصریح در نامه‌هایش به صنعتی‌زاده (نیما یوشیج، ۱۳۷۶: ۴۳۸-۴۴۲) و صادق هدایت (همان: ۴۴۵-۴۵۸) تشریح شده‌است. از آن‌جا که دایره‌ی موضوعات مرتبط با روایت، گسترده‌تـــر از

* استادیار زبان و ادبیات فارسی famoarab@uoz.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی zahradavar69@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۲/۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۶/۹/٤

داستان است و شامل مجموعه‌ای است که اخبار روزنامه‌ها، کتاب‌های تاریخی، رمان‌ها، فیلم‌ها، جلسات روان‌کاوی و... را دربرمی‌گیرد.(Rimmon–Kenan, 2002: 1) بسیاری از اشعار نیما، به دلیل برجسته‌کردن توالی خطی زمان، شخصیّت، حادثه و گفت‌وگو، از تکنیک کانونی‌پردازی روایت بهره برده‌است. وجود این ویژگی از یک‌سو و فقدان تحقیقی بنیادین درباره‌ی این موضوع از سوی دیگر، نگارندگان را بر آن داشت که به بررسی و تبیین انواع کانونی‌سازی در این اشعار بپردازند؛ بنابراین، هدف در این پژوهش، تشخیص و تعیین انواع کانونی‌سازی در اشعار روایی نیما است. روش انجام این پژوهش بر اساس یادداشت‌برداری کتابخانه‌ای است. پرسش اصلی که در مقاله‌ی حاضر مطرح می‌شود این است که کانونی‌سازی در اشعار روایی نیما بر اساس موقعیّت کانونی‌ساز ومیزان تداوم کانونی‌سازی، چگونه است؟ پژوهش بر پایه‌ی این فرضیه شکل گرفت که از منظر موقعیّت کانونی‌ساز اغلب روایی نیما، سیطره‌ی راوی-کانونی‌ساز بیرونی است. اغلب این اشعار بستری شده‌اند، برای بیان عقاید و دانش نامحدود راوی که با چشم‌اندازی غالب نمایش داده می‌شود. در ادامه با تعریف کانونی‌سازی و بیان انواع آن در روایت به بررسی اشعار روایی نیما از این منظر می‌پردازیم.

۱. ۱. پیشینه تحقیق

از منظر بنیاد نظری در مورد کانون‌سازی مقالاتی با عنوان «کانون‌سازی در روایت» (بیاد و نعمت، ۱۳۸۴) و «کانون روایت در *مثنوی*» (صرفی، ۱۳۸۴) انجام شده‌است. از دیگرسو، خلیلی جهان‌تیغ در مقاله‌ی «ساخت روایت در شعر نیما» به معرفی چهل مورد از اشعار روایی نیما پرداخته‌است و هیچ اشاره‌ای به کانونی‌سازی در شعر نیما نداشته‌است (خلیلی جهان‌تیغ، ۱۳۸۲)؛ از این رو پژوهش حاضر از منظر جامعه‌ی آماری و موضوع پژوهش، با آن متفاوت است و به درستی می‌توان ادعا کرد که پژوهش حاضر از این منظر فاقد پیشینه است.

۲. بحث و بررسی

یکی از تجربه‌های مهم و اغلب ناآگاهانه‌ی ما هنگام خواندن و یا شنیدن روایت، دیدگاهی است که از طریق آن وقایع، شخصیّت‌ها و... به ما ارائه می‌شود. در بسیاری از متون روایی اگر دیدگاه تغییر کند، روایت از بنیان دگرگون می‌شود. از آن‌جا که در متون روایی، شخصیّت و راوی همیشه حاضرند، هر کدام ممکن است یک یا چند نوع دیدگاه را ارائه

کنند. (Chatman, 1978:152-153) در این‌جا نکته‌ی مهم دیگری مطرح می‌شود که سخن‌گوی داستان (voice)، گاه همان فردی نیست که داستان را می‌بیند و یا به متن روایی، جهت می‌دهد. تمایز میان (چه کسی می‌گوید؟ منبع و مرجع همه‌ی کلمات جریان سخن کیست؟) و (چه کسی می‌بیند؟ جهت‌گیری‌های متن از منظر کیست؟) که نشان‌دهنده‌ی تمایز میان «کانون عمل روایت» و «کانون شخصیّت» است، به«کانونی‌سازی» (focalization) در روایت مربوط می‌شود.(Toolan, 2001: 64) این نکته برای نیما یوشیج به قدری مهم است که می‌گوید: «من در شناختن هر شعر این فکر را می‌کنم: چه مشاهده کرد؟ و چه‌طور بیان می‌کند؟» (نیما یوشیج، ۱۳۶۸: ۴۳۲)

کانونی‌سازی اصطلاحی است که «ژرار ژنت» (Gerard Genette) برای انتخاب منظری در روایت برگزید که از طریق آن، همه چیز، دیده، احساس، درک و ارزیابی می‌شود. ژنت، به این دلیل اصطلاح کانونی‌سازی را به جای اصطلاح دیدگاه برگزید که «دیده‌شدن» در اصطلاح کانونی‌سازی مفهومی گسترده‌تر از ادراک بصری دارد. (Toolan: 60) در ادامه، انواع کانونی‌سازی را در اشعار روایی نیما، بر اساس دو معیار موقعیّت کانونی‌ساز در داستان و میزان تداوم کانونی‌سازی، تحلیل و بررسی کرده‌ایم:

۲. ۱. انواع کانونی‌سازی در اشعار روایی نیما بر اساس موقعیّت کانونی‌ساز

کانونی‌سازی هم فاعل دارد و هم مفعول. فاعل یا کانونی‌ساز، کارگزاری است که ادراکش به داستان، سویه و جهت می‌دهد و مفعول یا کانونی‌شده، چیزی است که کانونی‌ساز او را مشاهده می‌کند. کانونی‌سازی بر اساس موقعیّت کانونی‌ساز در داستان، به دو بخش کانونی‌سازی درونی و بیرونی تقسیم می‌شود. در چهل و یک شعر (معادل ۲۳/۹۱٪) از اشعار روایی نیما، راوی و کانونی‌ساز، یک شخص است؛ ولی کانونی‌سازی و عمل روایت، جدا از یک‌دیگرند. در این روایت‌ها، شخصیّت-کانونی‌ساز، همان راوی (در دوران جوانی) است که با ادراک و باورهای مربوط به گروه سنّی خویش، همه‌ی آن وقایع را دیده، درک کرده و فهمیده‌است و راوی-کانونی‌ساز (همان شخص در دوران کهن‌سالی)، رخدادهایی را نقل می‌کند که در گذشته دیده، درک و باور کرده‌است و ممکن است که گذر زمان، سبب تغییر و تحوّل بسیاری از آن ادراک‌ها و اعتقادها نیز شده باشد؛ برای مثال، در شعر «یادگاری»، راوی از مکانی که در آن متولد شده و تجاربی کسب کرده‌است، چنین یاد می‌کند:

این‌جاست که من به ره فتادم بـــودم بـــا برهـــا هم‌آغـــوش
ابـــر و گل و کوه پیـش چشـــم آوازه‌ی زنـــگ گلـــه در گـــوش
با نالـــه‌ی آب‌هـــا هماهنـــگ[1]

(نیما یوشیج،۱۳۸۳: ۸۹).

از دیگرسو، در شعر «خانه‌ی سریویلی»، کانونی‌سازی درونی در بطن رخدادهای بازنمایی شده در متن قراردارد و به وسیله‌ی شیطان، در جایگاه «شخصیّت- کانونی‌ساز» (character-focalizer) ارائه می‌شود. این شخصیت-کانونی‌ساز، فاعل داستانیِ همه‌ی ادراکاتِ مربوط به خویشتن و دنیای خارج از خویش است و آن‌ها را این‌گونه روایت می‌کند: «هم از این رو بود/ که به سوی تو / روی آوردم/ در شبی این‌گونه طوفان‌زا/ که جهان را شد ز هم بگسسته گویی یک‌سره رگ‌ها/ هم از این رو بود/ که به امید تو/ من به دل امید بودم/ دم‌به‌دم بر هر امید زنده‌ی خود می‌فزودم/ تا سوی تو آمدم، در سر/ فکرها پرورده‌ام بی مر.» (همان: ۳۶۷)

۲. ۱. ۱. سطوح کانونی‌سازی

با توجّه به شگرد داستان در داستان (Story Within Story) در دوازده شعر از اشعار روایی نیما، این روایت‌ها دارای چند سطح روایی و در نتیجه، چند سطح کانونی‌سازی بیرونی و درونی هستند. این راویان و کانونی‌سازان گوناگون، در سطوح روایی متعدّدی به روایتگری و کانونی‌سازی می‌پردازند.

روایت «خانه‌ی سریویلی»، از سه سطح روایتگری برخوردار است: سطح اول راوی فراداستان، نیما است که نقش راوی کانونی‌ساز درونی دارد و سریویلی و شیطان را کانونی‌سازی می‌کند. راوی دیگر این روایت، سریویلی، راوی درون‌داستانی است که دیدی همه‌مکانی و همه‌زمانی دارد و هم نقش شخصیت‌کانونی‌ساز و هم نقش راوی کانونی‌ساز را پذیرفته‌است. سریویلی، فاعلی تجربه‌گر است که از تجارب گذشته‌ی خود چنین می‌گوید: «سریویلی گفت: "مادرم یک شب مرا دید/ که ز خواب آشفته جَستم / دست چون بر من بیازید/ آه برزد گفت با خود:/ "این پسر بیرون شد از دستم / او شریک و همنفس با مردمی دیگر شود آخر/ دیگرم از او نخواهد گشت اجاق تیره روشن.../ من سخن‌های بد و نیک همه خامان این ره را شنیده‌ستم/ آن کسان را کز رسن بالا شده بر سوی بامی/ پس چنان دانند کز آن بر فلک بالا برفتستند، دیده‌ستم/ در درون شهر کوران دردها دارم ز بینایی."» (همان: ۳۶۳-۳۶۵)

همچنین راوی درجه سوم در این منظومه شیطان است. شیطان نیز همانند سریویلی هم نقش راوی کانونی‌ساز و هم نقش شخصیت‌کانونی‌ساز دارد و چنین حکایت می‌کند: «من ز وقت کودکی/ شاعران را دوست بودم/ همه آن‌ها، جز تنی چند/ پدرانم را ستوده/ بوده از ایشان شکوهی هر کجایی که بساط بزم بوده/ با پری‌رویان شورانگیز و رعنا/ به نشاط و رقص برجسته/ چه دلارا!/ گرد ایشان ساقیان استاده بر کف جام‌های می/ با کمرهای زراندود و قباها تنگ از اطلس.»[۲] (همان: ۳۶۸-۳۶۹)

۲. ۱. ۲. وجوه کانونی‌سازی در اشعار روایی نیما

بر اساس آن‌چه پیش از این نیز گفته‌شد، ریمون نان یکی از محقّقانی است که حوزه‌ی معنایی کانونی‌سازی را گسترش داد تا علاوه بر وجه دیداری و تصویری، وجوه ادراکی، روان‌شناسی و ایدئولوژیکی را نیز دربربگیرد. این وجوه مختلف، گاه از منظر یک کانونی‌ساز ارائه می‌شوند و با یک‌دیگر همخوانی دارند و گاه نیز از منظر کانونی‌سازان مختلف و حتّی متعارض پدیدار می‌شوند. (Rimmon–Kenan, 2002: 83) در این بخش از پژوهش به توضیح و تفسیر این وجوه و کاربردی کردن آن‌ها، با بیان مصادیقشان در اشعار روایی نیما پرداخته‌ایم:

۲. ۱. ۲. ۱. وجه ادراکی

آن‌چه در این‌جا مطرح می‌شود، مفاهیمی است که به‌طور مستقیم با حواس پنجگانه‌ی کانونی‌ساز در ارتباط است و از طریق دو مختصّه‌ی اصلیِ زمان و مکان تعیین می‌شود (همان: ۷۸).

الف) مؤلّفه‌ی مکان

منظور از وجه مکانی، موقعیّتی است که کانونی‌ساز برای خود اتّخاذ می‌کند و از آن موقعیت و جایگاه، مناظر و شخصیّت‌های روایت خود را می‌بیند و ارزیابی می‌کند. در بررسی کانون‌سازی مکانی، موضع دیداری کانونی‌ساز را بررسی می‌کنیم تا تعیین شود که کانونی‌ساز از چه زاویه‌ای به تماشای دنیای داستان نشسته‌است. این زاویه بین ادراک نامحدود و محدود، در نوسان است. صد و شصت و چهار شعر (معادل۹۵٪) از شعرهای روایی نیما، به شیوه‌ای روایت شده‌است که کانونی‌ساز آن‌ها در جایی فراتر از قهرمان ایستاده‌است و با چشم‌اندازی تمام‌نما، همه‌ی امور را کانونی‌سازی می‌کند. در شعر روایی «کینه‌ی شب»، نیما برای توصیف شب، به توصیف کلّیِ صحنه‌هایِ متمایز، ولی همزمان

مربوط به اوضاع گل و گیاه، درختان، ساحل، کوه و جنگل و آسمان در شب می‌پردازد و این وظیفه به خواننده محوّل می‌شود که این توصیفات مجزّا را به شکل تصویری منسجم دریابد: «شب به ساحل چو نشیند پی کین/ همه‌چیز است به غم بنشسته/ سر فروبرده به جیب است «کراد»/ بر ره جنگل و کوه از ره دور/ تکه گویی ز «بَقَم» بگسسته./ کاج کرده‌ست غمین بالا راست/ می‌نشیند به بر او ساحل/ ابری از آن ره کوهان برخاست/ می‌شود بر سر هرچه حائل.»[۳] (یوشیج،۱۳۸۳: ۵۰۱)

در این نوع ادراک که به راوی– کانونی‌ساز مربوط است، نیما در جایی فراتر از اشیای مورد ادراک خود ایستاده و با دید پرنده‌وار و چشم‌اندازی تمام‌نما، محوّطه‌ی تحت ادراک خود را کانونی‌سازی کرده‌است و همزمان به توصیف کلّیِ صحنه‌های متمایز می‌پردازد و کانونی‌ساز به صورت متوالی، دید خود را از یک صحنه به صحنه‌ای دیگر متمرکز می‌کند.

در ادراک محدود که به شخصیّت– کانونی‌ساز در کانونی‌سازی درونی مربوط است، حیطه‌ی مشاهده و ادراک، محدود است. در این موارد، اگر شخصیّت– کانونی‌ساز درون اتاق دربسته‌ای محصور باشد، فقط قادر است که آن اتاق را توصیف کند و نمی‌تواند از خیابان تصوّری داشته‌باشد؛ مگر این‌که از درون پنجره‌ای به بیرون بنگرد. حال اگر شخصیت– کانونی‌ساز پا به خیابان بگذارد، 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 وضعیّت بدهد. (Rimmon–Kenan: 79)

در هفت شعر (معادل ۴/۵٪) از اشعار روایی نیما، این وضعیّت مشاهده می‌شود؛ برای مثال در شعر «بازگردان تن سرگشته» (یوشیج،۱۳۸۳: ۴۶۰)، راوی دارای دیدگاه محدود مکانی است. راوی که در شهری غریب است، با اطراف خود، احساس غربت می‌کند و راه‌های مختلف را نمی‌شناسد. در این صورت، ادراک راوی در سرزمینی غیر از وطن او شکل می‌گیرد و این ناآشنایی با محیط، سبب محدود شدن ادراک مکانی او می‌شود. راوی ابتدا غربت خود را شرح می‌دهد: «دور از شهر و دیار خود شدم با تیرگان همخانه، آه از این بدانگیزی!/ داغ حسرت می‌گدازد باقی عمر مرا هردم!...» در ادامه راوی به دلیل گم‌شدن در راه‌های مکان ناشناخته‌ای که در آن قرار دارد، چنین شکایت می‌کند:

«هر زمان اندیشم از من در جهان چیزی نماند غیر آهی/ هم به همچند سری مو، راه جستن/ در بساط خشک خارستان نیابم نقشه‌ی راهی./ ای رفیق روز رنج بی‌نوایی!/ از

کدامین راه بر سوی فضای تیرگان این راه را دادی درازی؟/ از همان ره به گلگشت دیاران بازگردان این تن سرگشته‌ات را... .»[۴] (همان: ۴۶۱)

ب) مؤلّفه‌ی زمان

تضاد میان ادراک محدود و نامحدود درباره‌ی وجه ادراکی زمان نیز وجود دارد. از منظر ادراک زمانی، کانونی‌سازی محدودِ زمانی، محدود به حضور شخصیّت- کانونی‌ساز است که همزمان با وقوع یک رخداد یا دیدن یک صحنه، ادراک او نیز شکل می‌گیرد. (Rimmon–Kenan, 2002:79) کانونی‌سازیِ نامحدودِ زمانی در صد و بیست و هفت شعر (معادل ۷۴/۵٪) از اشعار نیما حضور دارد. در این اشعار با روایت سوم‌شخص، اغلب اوقات، راوی-کانونی‌ساز (کانونی‌ساز بیرونی) با ادراکِ نامحدودِ زمانی خویش، همه‌ی امکانات زمانی ممکن را از گذشته گرفته تا حال و گاهی آینده، در اختیار دارد و به‌همین دلیل، در کانونی‌سازی زمانی خود از گذشته‌نگری و آینده‌نگری استفاده می‌کند. (بیاد و نعمتی، ۱۳۸۴: ۹۸)

در شعر «هیبره»، راوی نفس اماره را به مرغی به نام هیبره تشبیه کرده که در وجود آدمی قرار دارد و زشت و بدبو است و از خون آدمی تغذیه می‌کند: «در هر زمان از نوک او بانگی برآید جان‌گداز/ ما ز روی بیم جان داریم سوی او نیاز/.../ لیک وقت واپسین که او می‌شود از ما جدا/ می‌گشاید بال و می‌دارد دهان گند وا.» (یوشیج: ۴۱۸)

در این شعر، راوی دارای دیدگاه همه‌زمانی است. با آوردن کلمه‌ی «هرزمان»، به روشنی و صراحت بیان می‌کند که از گذشته، حال و آینده واقف است و بعد، آینده‌نگری می‌کند و آخرین لحظات حیات را شرح می‌دهد. از دیگرسو، در چهل‌وچهار شعر (معادل ۲۶٪) از اشعار روایی نیما، راوی دارای ادراک زمانی محدود است؛ برای مثال، در شعر «داروگ»، راوی از زمان حال می‌گوید و درباره‌ی آینده، اظهار بی‌اطلاعی می‌کند: «خشک آمد کشتگاه من/ در جوار کشت همسایه/.../ قاصد روزان ابری، داروگ!/ کی می‌رسد باران؟»[۵] (همان: ۷۶۰)؛ در شعر «شب است»، راوی تنها از وقایعی مطلع است که در زمان حال، رخ‌داده و از آینده بی‌اطلاع است. او از صبح روز بعد، این‌گونه اظهار بی‌اطلاعی می‌کند: «چه اندیشه ولیکن، که چه خواهد بود با ما صبح؟/ چو صبح از کوه سر برکرد، می‌پوشد از این طوفان رخ آیا صبح؟ ...» (همان: ۷۴۰)

۲. ۱. ۲. ۲. وجه روان‌شناسی

وجه روان‌شناسی، به ذهن و عواطف کانونی‌ساز می‌پردازد. شیوه‌های انتقال وقایع روایی

از طریق ذهنیّت کانونی‌ساز به کانونی‌شونده به دو بخش شناختی و عاطفی تقسیم می‌شود. (Rimmon–Kenan: 80)

الف) مولّفه‌ی شناختی

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 (unrestricted) و محدود (restricted)، تبدیل می‌کند. کانونی‌ساز نامحدود (راوی– کانونی‌ساز)، دانای کلّی است که دانشی نامحدود درباره‌ی جهان داستان و اشخاص آن دارد. این نوع کانونی‌ساز، گاهی نیز به اقتضای نیاز داستان و برای ایجاد تعلیق و هیجان، آگاهانه و تعمّدی از ارائه‌ی زودهنگام برخی از اطّلاعات نامحدود خویش، خودداری می‌کند. (همان: ۸۰).

صد و چهل و چهار شعر (معادل ۸۴/۵٪) از اشعار روایی نیما، دانش نامحدود راوی– کانونی‌سازِ بیرونی، کردار و گفتار و پندار و اهداف دیگران را به نمایش می‌گذارد؛ برای مثال، در روایت «سوی شهر خاموش»، راوی، داستان شهری را روایت می‌کند که مدتی در خواب است. نامحدود بودن دانش راوی سبب می‌شود که او از خواب شهر، آگاهی داشته باشد: «خواب می‌بیند (خوابش شیرین)/ که بر او بگذشته‌ست/ منجمد با تن او مانده، شبان سنگین.»[۶] (یوشیج، ۱۳۸۳: ۶۹۵)

از دیگرسو، کانونی‌ساز محدود (شخصیّت– کانونی‌ساز)، کانونی‌سازی است که دانش محدودی درباره‌ی جهان داستان و اشخاص آن دارد؛ زیرا او نیز بخشی از جهان بازنموده است.(Rimmon–Kenan, 2002: 81) در بیست و هفت شعر (معادل ۱۶٪) از اشعار روایی نیما، محدودیّت دانش کانونی‌ساز وجود دارد. در نقل قول زیر از شعر «ری‌را»، محدودیّت دانش شخصیّت–کانونی‌ساز (کانونی‌ساز درونی) آشکار است؛ زیرا راوی صدایی را می‌شنود و محدودیت دانش او سبب تردید در شناسایی این صدا می‌شود: «گویا کسی است که می‌خواند.../ اما صدای آدمی این نیست./ با نظم هوش‌ربایی من/ آوازهای آدمیان را شنیده‌ام.»[۷] (یوشیج، ۱۳۸۳: ۷۶۳)

ب) مولّفه‌ی عاطفی

تقابل کانونی‌سازی بیرونی و درونی در وجه عاطفی، کانونی‌سازی عینی «بی‌طرف» (neutral, uninvolved) را در برابر کانونی‌سازی ذهنی «جانبدار» (coloured, involved) قرار می‌دهد. از طریق مولّفه‌ی عاطفی و احساسی می‌توانیم

میزان عینی بودن و ذهنی بودن کانونی‌سازی و میزان دخیل شدن عواطف شخصی کانونی‌سازها را در روایت بررسی کنیم. همان‌گونه که عامل کانونی‌ساز می‌تواند در قبال رخدادهای ارائه‌شده، موضعی بیرونی یا درونی اتّخاذ کند، در مورد وقایع و شخصیّت‌های 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 نیّت و اغراض درونی کانونی‌شده سخن به میان نمی‌آورد و احساسات و افکار او در هاله‌ای از ابهام پنهان می‌ماند. در حالت دوم، کانونی‌سازِ 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)

نیما در نوشته‌های خویش، عینیّت‌گرایی را مورد تمجید قرار داده و تأکید کرده‌است که «سعی کنید، همان‌طور که می‌بینید، بنویسید» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۸۶)؛ ولی در اشعار روایی او، ذهنیت‌گرایی برجسته‌تر است؛ زیرا صد و پنجاه و هفت شعر (معادل ۹۲٪) از شعرهای روایی نیما، دارای مولفه‌ی عاطفی جانبدارانه و درون‌نگر است. اگر به منظور بازنمایی دقیق‌تر مؤلّفه‌ی عاطفی در پی بیان مصداقی از اشعار روایی نیما باشیم، می‌توان به ابیات زیر اشاره کرد: «خواب‌آلوده، به چشمان خسته/ هر دمی با خود گوید راز/ "چه شب موذی و گرمی و دراز/ تازه مرده‌است زنم/ گرسنه مانده دوتایی بچه‌هایم/ نیست در کلبه‌ی ما مشت برنج/ بکنم با چه زبانشان آرام؟"»[۸] (یوشیج، ۱۳۸۳: ۴۱۲)

در این روایت شعری، راوی–کانونی‌ساز دید نامحدود دارد و از زمزمه‌ی نهانی شب‌پای فقیر با خود، آگاه است. او یأس و سرخوردگی برآمده از فقر را از طریق نمایش نجوای درونی قهرمان 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. نمونه‌ی دیگر از شعر «در پی دارو چوپان» نیز به خوبی نشان‌دهنده‌ی واگویه‌های درونی قهرمان روایت است: «الیکا با خود گفت: "در دل این شب تاریک چو دوزخ بر پا/ که در آن زنده چو مرده است به‌جا/ چه به من می‌گوید؟/ جای درمانش بر زخم که هست/ چه ز من می‌جوید؟/ ... نکند باشد این زن از گروه پریان/ گرم از این‌گونه و شیرین به زبان".» (همان: ۱۲۳–۱۲۴)

در چهارده شعر (معادل ۸٪) از اشعار روایی نیما، راوی در جایگاهی بی‌طرف قرار دارد و قادر به نفوذ در افکار و احساسات شخصیّت‌ها نیست و دنیای داستانی را «از برون» می‌بیند. در این اشعار، نیما فقط به پدیده‌های قابل رؤیت از جمله اعمال و حرکات ظاهری شخصیّت‌ها، دست‌رسی دارد و هنگامی که اعمال شخصیّت‌ها را گزارش می‌کند، تصویری محدود و بی‌طرف از کانونی‌شده ارائه می‌کند که در اغلب، حالت‌های درونی کانونی‌شده با عبارت‌های وجه‌نمایی چون (انگار، گویی، ظاهراً، احتمالاً، به نظر می‌رسید و...) نشان داده می‌شود؛ برای مثال، در روایتی تحت عنوان «جامه‌ی نو»، راوی گفت‌وگوی بین خیاط و مشتری را بدون هیچ طرفداری و اظهار نظری روایت می‌کند:

یکی جامه آن مرد خیاط دوخت — قضا را تن صاحب جامه سوخت
چو شد اوستا جانب مسکنش — بپوشاند آن دوخته بر تنش|
بنالید تن سوخته از نهاد — که جامه چه بد دوختی اوستاد!
دمی چند بر وی ملامت گرفت — بدو گفت استا: «نه جای شگفت
بود جامه‌ام گرچه خوش‌دوخته — خشونت کند در تن سوخته
شود مایه‌ی عیب بسیار من — ز عیب تو باشد اگر کار من[۹]

(همان: ۱۱۸)

۲. ۱. ۲. ۳. وجه عقیدتی

وجه عقیدتی، نظام نگرشی اعتقادی است که رخدادها و اشخاص داستان بر آن اساس، ارزیابی و سنجیده می‌شوند. بر اساس وجه عقیدتی، جهان‌بینی و نگرش کلّی 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 موقعیّتی برتر است که جهان‌بینی‌های دیگر را ارزیابی می‌کند و در نهایت، همه‌ی نگرش‌ها تابع عقاید او می‌شوند. (Rimmon–Kenan, 2002: 83)

صد و چهل و نَه شعر (معادل ۸۷٪) از اشعار روایی نیما، بستری شده‌اند، برای بیان عقاید راوی که با چشم‌اندازی غالب، نمایش داده می‌شود؛ برای مثال، در روایت «انگاسی»، راوی داستان فردی ابله را روایت می‌کند که برای زودتر رسیدن به مقصد، سوار ابر می‌شود و جان خود را از دست می‌دهد. در این روایت تمثیلی، عقیده‌ی راوی به مثابه اعتقاد غالب، با این موخره در استنتاج و نتیجه‌گیری تمثیل نمایش داده می‌شود:

«ابلهی را هم از این‌سان سختی است/ فکر ابله، سبب بدبختی است/ آن‌که نابیند نزدیک به خویش/ نتواند که بود دوراندیش.» (یوشیج، ۱۳۸۳: ۲۰۳)

در روایت تمثیلی «چشمه‌ی کوچک»، نیما داستان چشمه‌ای را روایت می‌کند که به خود مغرور است؛ اما با دیدن جویباری بزرگ، همه‌ی فخر چشمه از بین می‌رود. در پایان این شعر نیز عقیده‌ی غالب راوی از طریق آراستن شبکه‌ی استدلالی تمثیل با پیام اخلاقی مورد نظر او، با ابیات زیر نشان داده می‌شود:

خلق همان چشمه‌ی جوشنده‌اند　　بیهده در خویش خروشنده‌اند
یک دو سه حرفی به لب آموخته　　خاطر بس بی‌گنهان سوخته[۱۰]
(همان: ۸۸)

بر اساس وجه عقیدتی، طریقه‌ی دیگری که جهان‌بینی و نگرش کلّی کانونی‌سازها را در متن نشان می‌دهد، به چشم‌انداز کانونی‌سازی مربوط است که خود، راه را برای جولان عقیده‌های موافق و مخالف مختلف بازمی‌کند و خوانش چندگانه‌ی متن را میسّر می‌کند. (Rimmon–Kenan, 2002: 83) نیما در مجموعه یادداشت‌هایش درباره‌ی شعر و شاعری، به این شیوه تمایل نشان می‌دهد و تصریح می‌کند که «انسان به آثار هنری یا اشعاری بیش‌تر علاقه‌مندی نشان می‌دهد که جهاتی از آن، مبهم و تاریک و قابل شرح و تأویل متعدد باشد.» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۶۷)

بیست و دو شعر (معادل۱۳٪) از اشعار روایی نیما، دارای صداهای متکثّری است که با سایر نگرش‌های متن، وارد تعاملی پویا شده‌است؛ برای مثال، در شعر «زیبایی»، راوی از طریق بیان گفت‌وگوی بین گل و باد صبا در مورد پنهان‌کردن و آشکارنمودن زیبایی، راه را برای جولان عقیده‌های مختلف مربوط به حجاب زیبارویان بازمی‌کند و خوانش چندگانه‌ی متن را میسّر می‌کند. (یوشیج، ۱۳۸۳: ۳۶۰)

در این شعر، باد صبا که معتقد به حجاب است، از اعتقاد خویش چنین دفاع می‌کند:

چون از همه زیباتری این برگ دراز　　آورده‌ست که تا بپوشد رخ باز
از خلق مبادا که گزندت برسد　　رنجی به طریق نوشخندت برسد
(همان: ۳۶۰)

اما گل که معتقد است زیبایی نباید پنهان بماند، دیدگاه مخالف خویش را در این باره چنین ابراز می‌کند:

پرگشت از آوازه‌ی من گوش جهان زیبایی و نیکویی نماند به نهان[11]
(همان: ۳۶۰)

فراوانی وجوه کانونی‌سازی در اشعار روایی نیما

ادراکی				روان‌شناختی				عقیدتی	
مکانی		زمانی		شناختی		عاطفی		تک صدایی	چند صدایی
محدود	نامحدود	محدود	نامحدود	درونی	بیرونی	درونی	بیرونی		
۷	۱۶۴	۴۴	۱۲۷	۱۴۴	۲۷	۱۵۷	۱۴	۱۴۹	۲۲

۲. ۲. انواع کانونی‌سازی بر اساس میزان تداوم کانونی‌سازی

کانونی‌سازی می‌تواند ثابت باشد و فقط از دریچه‌ی نگاه یک کانونی‌ساز ارائه شود (Herman & Vervaeck, 2005: 74)؛ صد و پنجاه و نه شعر (معادل ۹۳٪) از اشعار روایی نیما از کانونی‌سازی ثابت برخوردار هستند و راوی آن‌ها واحد است و تا پایان روایت تغییر نمی‌کند.[12] گاهی نیز ممکن است کانونی‌سازی بین راوی و یکی از شخصیّت‌ها یا بین چند شخصیّت در نوسان باشد که در آن حالت، کانونی‌سازی از نوع متغیّر است. مانند شعر «من لبخند»، دو راوی وجود دارند و هریک قسمتی از داستان را پیش می‌برد؛ ابتدا راوی اول یعنی «نیما»، در سه بیت، راوی دوم یعنی «راز پرداز نهان» را معرفی می‌کند و از بیت چهارم به بعد، رازپرداز نهان شروع به نقل روایت خود و دیگران می‌کند: نیما: «از درون پنجره‌ی همسایه‌ی من، یا ز ناپیدای دیوار شکسته‌ی خانه‌ی من/ از کجا یا از چه‌کس دیری است/ رازپرداز نهان لبخنده‌ای این‌گونه در حرف است... .» (یوشیج، ۱۳۸۳: ۴۳۹)

رازپرداز نهان: «من در این‌جایم نشسته./ از دل چرکین دم سرد هوای تیره با زهر نفس‌هاتان رمیده/ دل به طرف گوشه‌ای خاموش بسته... .»[13] (همان:۴۳۹)

گاهی نیز کانونی‌سازی چندگانه است؛ یعنی یک رخداد یا موضوع یک‌سان از منظر کانونی‌سازهای مختلف، گزارش شود.(Rimmon–Kenan, 2002: 95) این نوع از کانونی‌سازی نشان می‌دهد که «شخصیّت‌های گوناگون، حقایق یک‌سان را چه‌قدر متفاوت درک می‌کنند.»(Bal, 1997: 148) در روایت شعری به نام «گنبد»، افراد مختلف گنبدی بزرگ را می‌بینند و نمی‌شناسند و هریک برداشت خود را که با برداشت و عقیده‌ی دیگری مخالف است، بیان می‌کند. قسمتی از کانونی‌سازی چندگانه‌ی شخصیت‌های این روایت را بنگرید:

یکی گفت: ز انگشت چرخ برین نیفتاده باشد نگین بر زمین؟
یکی گفت: دنـــدان ابلیـــس هســـت ندانستـــه در راه افکنـــده اســـت
یکـــی گفـــت خـــم سلیمانی است
(یوشیج، ۱۳۸۳: ۲۴۲)

شعر «افسانه» (همان: ۴۹) نیز دارای کانونی‌سازی چندگانه است.

فراوانی انواع کانونی‌سازی بر اساس میزان تداوم کانونی‌سازی در اشعار روایی نیما

واحد	متغییر	چندگانه
۱۵۹	۱۰	۲

۳. نتیجه‌گیری

از مجموع آن‌چه درباره‌ی کانونی‌سازی در اشعار روایی نیما گفته‌شد، این نتایج به دست آمد که اغلب اشعار روایی نیما از یک سطح داستانی برخوردارند و فقط دوازده شعر روایی او به دلیل استفاده از شیوه‌ی داستان در داستان، از چند سطح روایی و در نتیجه چند سطح کانونی‌سازی بیرونی و درونی برخوردار است. در بیش‌تر این اشعار موقعیّتی که نیما برای خود اتّخاذ کرده و از آن موقعیت و جایگاه، مناظر و شخصیّت‌های روایت خود را می‌بیند و ارزیابی می‌کند، فراتر از اشیای مورد ادراک قهرمان است. او با دید پرنده‌وار و چشم‌اندازی تمام‌نما، محوّطه‌ی تحت ادراک خود را کانونی‌سازی می‌کند. در بسیاری از موارد، به توصیف کلّیِ صحنه‌های متمایز؛ ولی همزمان می‌پردازد و به صورت متوالی، دید خود را از یک شخصیّت، به شخصیّت دیگر یا از یک صحنه به صحنه‌ای دیگر، متمرکز می‌کند و این وظیفه به خواننده محوّل می‌شود که این توصیفات مجزّا را به شکل تصویری منسجم دریابد.

در اغلب این روایت‌ها، به‌دلیل فرازمانی بودنِ نیما در جایگاه راوی دانای کل، ادراکش همه‌زمانی است و او با ادراکِ نامحدودِ زمانیِ خویش، همه‌ی امکانات زمانی ممکن را از گذشته گرفته تا حال و گاهیِ آینده، در اختیار دارد و به همین دلیل، در کانونی‌سازی زمانی خود از گذشته‌نگری و آینده‌نگری استفاده می‌کند. از آن‌جا که در این اشعار روایی، اغلب پیکره‌ی روایت تحت سیطره‌ی نیما در جایگاه راوی-کانونی‌ساز بیرونی است، نگاه استثماری او به ندرت امکان جهش‌های زمانی را در اختیار شخصیت‌های داستان قرار می‌دهد و سیر زمان در این بخش از اشعار خطی و مستقیم و بدون زمان‌پریشی است.

از منظر وجه کانونی‌سازی به این نتیجه رسیدیم که با وجود آن‌که نیما در نوشته‌های خویش درباره‌ی شعر، عینیّت‌گرایی را مورد تمجید قرار داده‌است، در اشعار روایی او ذهنیت‌گرایی برجسته‌تر است؛ زیرا اغلب این اشعار دارای مولفه‌ی عاطفی جانبدارانه و درون‌نگر است. در بسیاری از اشعار روایی نیما، دانش نامحدود راوی-کانونی‌سازِ بیرونی، قادر است کردار و گفتار و پندار و اهداف دیگران را نیز به نمایش بگذارد. در بررسیِ مولّفه‌ی عقیدتی دریافتیم که بیش‌تر اشعار روایی نیما، بستری شده‌اند، برای بیان عقاید راوی که با چشم‌اندازی غالب، نمایش داده می‌شود. در این میان، تعداد اندکی از اشعار روایی نیما، دارای صداهای متکثّری است که با سایر نگرش‌های متن، وارد تعاملی پویا شده‌است. از منظر میزان تداوم کانونی‌سازی در این اشعار، دریافتیم که اغلب اشعار روایی نیما از کانونی‌سازی ثابت برخوردار هستند و راوی آن‌ها واحد است و تا پایان روایت، تغییر نمی‌کند.

یادداشت‌ها

۱. دیگر نمونه‌های روایت شعری که به شیوه‌ی فاعلی- تجربه‌گر نوشته شده‌است: «همه شب» (نیما یوشیج،۱۳۸۳: ۷۶۵)؛ «قلعه‌ی سقریم» (همان: ۲۵۱)؛ «خانه‌ی سریویلی» (همان:۳۶۱)؛ «افسانه» (همان: ۴۹)؛ «پی دارو چوپان» (همان:۵۷۱)؛ «مانلی» (همان: ۵۲۰)؛ «در فروبند» (همان: ۶۴۷)؛ «تلخ» (همان: ۶۷۶)؛ «دل فولادم» (همان:۷۶۹)؛ «سیولیشه» (همان: ۷۷۹)؛ «پانزده سال گذشت» (همان: ۴۳۲)؛ منظومه «به شهریار» (همان:۴۶۲)؛ «خاطره‌ی امزناسر» (همان: ۲۳۹)؛ «تسلیم شده» (همان: ۱۵۵)؛ «خارکن» (همان: ۱۱۳)؛ «از ترکش روزگار» (همان: ۱۴۷)؛ «لکه‌دار صبح» (همان: ۴۴۲) و «روز بیست و نهم» (همان: ۶۰۳).

۲. علاوه بر این روایت، «افسانه» (همان: ۴۹) و «گنبد» (همان: ۲۴۹) نیز دارای چندین سطح روایتگری هستند.

۳. دیگر نمونه‌های ادراکی همه مکانی عبارتند از: «یاد» (همان: ۴۴۷)؛ «وای بر من» (همان: ۳۴۶)؛ «غراب» (همان: ۳۲۸)؛ «بر فراز دودهایی» (همان: ۷۰۲)؛ «مرغ مجسمه» (همان: ۳۴۴)؛ «هاد» (همان: ۷۰۸)؛ «لاشخورها» (همان: ۳۵۶)؛ «نامه» (همان: ۱۷۰)؛ «می‌خندد» (همان:۳۳۴)؛ «عقاب نیل» (همان: ۲۱۳) و... .

۴. از دیگر نمونه‌های دیدگاه محدود مکانی، به این اشعار می‌توان اشاره کرد: «انگاسی» (همان: ۲۲۰)؛ «پرنده‌ی منزوی»(همان: ۲۲۹)؛ «هیئت در پشت پرده» (همان: ۲۳۸)؛ «داروگ» (همان: ۷۶۰)؛ «در کنار رودخانه» (همان: ۷۶۷) و «شب‌پره‌ی ساحل نزدیک» (همان: ۷۷۴).

۵. موارد دیگری که دارای ادراک زمانی محدود هستند: «پاس‌ها از شب گذشته» (همان: ۷۸۵)؛ «جوی می‌گرید» (همان: ۶۵۷)؛ «گم‌شدگان» (همان: ۴۳۰)؛ «جغدی پیر» (همان: ۴۴۴)؛ «روباه و خروس» (همان: ۱۱۶)؛ «نطفه‌بند دوران» (همان: ۷۰۶)؛ «هست شب» (همان: ۷۷۶)؛ «هیئت در

پشت پرده» (همان: ۲۳۸)؛ «کچبی» (همان: ۲۱۲) و «قایق» (همان: ۷۵۲).

۶. مثال‌های بیش‌تر: «اجاق سرد» (همان: ۶۷۷)؛ «کار شب‌پا» (همان: ۶۱۱)؛ «او به رویایش» (همان: ۶۶۶)؛ «بر فراز دشت» (همان: ۶۸۷)؛ «بر فراز دودهایی» (همان: ۷۰۲)؛ «شب‌پره ساحل نزدیک» (همان: ۷۷۴)؛ «آی آدم‌ها» (همان: ۴۴۵)؛ «نیما» (همان: ۴۵۸)؛ «ناقوس» (همان: ۵۰۷)؛ «مرغ شباویز» (همان: ۷۳۹) و... .

۷. نمونه‌های دیگر: «آقا توکا» (همان: ۶۵۳)؛ «شب است» (همان: ۷۴۰)؛ «بازگردان تن سرگشته» (همان: ۴۶۰)؛ «که می‌خندد؟ که گریان است؟» (همان: ۶۲۱)؛ «از دور» (همان: ۶۴۰)؛ «در شب سرد زمستانی» (همان: ۷۳۴)؛ «تو را من چشم در راهم» (همان: ۷۸۶)؛ «خاطره‌ی امزناسر» (همان: ۲۳۹)؛ «اندوهناک شب» (همان: ۴۱۳) و «روی بندرگاه» (همان: ۷۷۲).

۸. موارد دیگر عبارتند از: «شاه کوهان» (همان: ۶۷۴)؛ «همه شب» (همان: ۷۶۵)؛ «در کنار رودخانه» (همان:۷۶۷)؛ «خنده‌ی سرد» (همان: ۴۲۳)؛ «جغدی پیر» (همان: ۴۴۴)؛ «از عمارت پدرم» (همان: ۶۲۳)؛ «انگاسی» (همان: ۹۲)؛ «گنبد» (همان: ۲۴۳)؛ «مفسده‌ی گل» (همان: ۹۷) و... .

۹. از دیگر نمونه‌ها به این موارد می‌توان اشاره کرد: «عمو رجب» (همان: ۲۱۶)؛ «اسب‌دوانی» (همان: ۲۱۱)؛ «عقوبت» (همان: ۲۲۴)؛ «پرنده‌ی منزوی» (همان: ۲۲۹)؛ «خروس ساده» (همان: ۲۰۸)؛ «کرم ابریشم» (همان: ۲۰۹)؛ «میرداماد» (همان: ۲۳۱)؛ «در فروبند» (همان: ۶۴۷)؛ «خروس و بوقلمون» (همان: ۲۲۳) و «پسر» (همان: ۱۷۳).

۱۰. برای اطلاع بیش‌تر، ر.ک: «تابناک من» (همان: ۴۵۷)؛ «بخوان ای همسفر با من» (همان: ۵۳۹)؛ «ماخ اولا» (همان: ۶۸۵)؛ «بر فراز دشت» (همان: ۶۸۷)؛ «یک نامه به یک زندانی» (همان: ۷۱۴)؛ «هنوز از شب» (همان: ۷۳۸)؛ «بز ملاحسن» (همان: ۹۳)؛ «گل زودرس» (همان: ۹۹)؛ «عقاب نیل» (همان: ۲۱۳)؛ «خانواده‌ی سرباز» (همان: ۱۱۹)؛ «پی‌دارو چوپان» (همان: ۵۷۱)؛ «کار شب‌پا» (همان: ۶۱۱)؛ «پادشاه فتح» (همان:۶۳۱)؛ «مرغ آمین» (همان: ۷۴۱)؛ «شهید گم‌نام» (همان: ۱۷۵)؛ «سرباز فولادین» (همان: ۱۸۰)؛ «عبدالله طاهر و کنیزک» (همان: ۲۰۶)؛ «آتش جهنم» (همان: ۲۳۰)؛ «قلعه‌ی سقریم» (همان: ۲۵۱)؛ «امید پلید» (همان: ۴۲۵)؛ «ققنوس» (همان: ۳۲۵) و... .

۱۱. از دیگر اشعاری که دارای وجه عقیدتی چندگانه‌ی مخالف است، به این موارد می‌توان اشاره کرد: «محبس» (همان: ۱۰۰)؛ «جامه‌ی ئنو» (همان: ۱۱۸)؛ «پسر» (همان: ۱۷۳)؛ «خواجه احمد حسن میمندی» (همان: ۲۰۵)؛ «اسب دوانی» (همان: ۲۱۱)؛ «قصه‌ی رنگ پریده خون سرد» (همان: ۲۷–۲۸)؛ «گنبد» (همان: ۲۴۲)؛ «عمو رجب» (همان: ۲۱۶)؛ «صدای چنگ» (همان: ۲۱۹)؛ «دانیال» (همان: ۳۳۶)؛ «خانه‌ی سریویلی» (همان: ۳۶۱)؛ «در فرو بند» (همان: ۶۴۷)؛ «خروس ساده» (همان: ۲۰۸)؛ «کرم ابریشم» (همان: ۲۰۹)؛ «خروس و بوقلمون» (همان: ۲۲۳)؛ «پرنده‌ی منزوی» (همان: ۲۲۹)؛ «میر داماد» (همان: ۲۳۱)؛ «دانیال» (همان: ۳۳۶)؛ «پریان» (همان: ۴۰۵)؛ «همسایگان آتش» (همان: ۴۱۹) و «آقا توکا» (همان: ۶۳۵).

۱۲. برای مثال، ر.ک: «به رسام ارژنگی» (همان: ۲۰۴)؛ «شکسته‌پر» (همان: ۲۱)؛ «شهید گم‌نام» (همان: ۱۷۵)؛ «کچبی» (همان: ۲۱۲)؛ «تو را من چشم در راهم» (همان: ۷۸۶)؛ «شب همه‌شب» (همان: ۷۸۷)؛ «سیولیشه» (همان: ۷۷۹)؛ «در نخستین ساعت شب» (همان: ۷۵۶)؛ «آهنگر» (همان: ۷۵۴)؛ «اجاق سرد» (همان: ۶۷۷)؛ «مهتاب» (همان: ۶۶۳)؛ «او را صدا بزن» (همان: ۶۲۸) و... .

۱۳. از دیگر اشعاری که دارای کانونی‌سازی متغیر هستند، می‌توان به این موارد می‌توان اشاره کرد: «خارکن» (همان:۱۱۳)؛ «پرنده‌ی منزوی» (همان: ۲۲۹)؛ «کرم ابریشم» (همان: ۲۰۹)؛ «قلعه‌ی سقریم» (همان: ۲۵۱)؛ «خانه‌ی سریویلی» (همان: ۳۶۱)؛ «پریان» (همان: ۴۰۵)؛ «مانلی» (همان: ۵۲۲)؛ «پی‌دار و چوپان» (همان: ۵۷۱) و «دانیال» (همان: ۳۳۶).

منابع

بیاد، مریم و نعمتی، فاطمه. (۱۳۸۴). «کانون‌سازی در روایت». *پژوهش‌های ادبی*، شماره ۷، صص ۸۳-۱۰۸.

صرفی، محمدرضا. (۱۳۸۶). «کانون روایت در مثنوی». *پژوهش‌های ادبی*، شماره ۱۶، صص ۱۳۷-۱۶۰.

یوشیج، نیما. (۱۳۸۳). *مجموعه‌ی کامل اشعار نیما یوشیج*. گردآوری سیروس طاهباز، تهران: نگاه.

ـــــــــــ (۱۳۷۶). *نامه‌های نیما*. تنظیم شراگیم یوشیج، تهران: نگاه

ـــــــــــ (۱۳۶۸). *درباره‌ی شعر و شاعری*. به کوشش سیروس طاهباز، تهران: دفترهای زمانه.

Bal, Mieke. (1997). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. London: University of Toronto Press.

Chatman, Seymoure. (1978). *Story and Discourse*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Genette, Gerard. (1980). *Narrative Discourse* . Trans: Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.

Herman, Luc; Vervaeck, Bart . (2005). *Handbook Of Narrative Analysis*, . Lincoln: University of Nebraska Press.

Rimmon–Kenan, Shlomith. (2002) *Narrative Fiction. Contemporaay Poetics* . London: Routledge.

Toolan, Michael, J .(2001) *Narrative a critical linguistic introduction*. London: Routledge.