Journal of Research in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

The Analysis of Creation Methods for Setting in the Story of "Khorshidshah Falling in Love" from Samak Ayyar

Hirod Soltanian [1*] | Saeed Hasampour[3] Kavoos Hasanli [2]

1. Corresponding Author, Ph.D. Candidate, Faculty of Literature and Humanities, Department of Persian Language and Literature, University of Shiraz, Shiraz, Iran. E-mail: h.soltanian@shirazu.ac.ir
2. Professor of Persian Literature, Faculty of Literature and Humanities, Department of Persian Language and Literature, University of Shiraz, Shiraz, Iran. E-mail: shesampour@shirazu.ac.ir
3. Professor of Persian Literature, Faculty of Literature and Humanities, Department of Persian Language and Literature, University of Shiraz, Shiraz, Iran. E-mail: E-mail: hassanli@shirazu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: Accepted:

Keywords:
Setting,
Narrative World,
Map,
Narratology,
Samak Ayyar.

ABSTRACT

In written narrative, from the perspective of today's narratology and the reader-oriented critical view, imaginative and personal creation of setting in the mind of the reader is an important phenomenon. Our research examines these creations in the story of falling in love of KhorshidShah - the protagonist of the long folktale Samak Ayyar- and sketches a precise and part by part development of the narrative world drawn from the locations made possible in such settings. This article depicts that the narrator of Samak Ayyar, in some cases describes the setting briefly for the reader; sometimes uses the condensation and saturation of the described setting to achieve focalization and adds to its visual effects by describing the details in order to induce a setting in the mind; and other times leaves the existence of such locations to the imagination and deduction of the reader to reconstructs those settings of the narrative world, based on the symmetries available in the text; and in some settings utilizes both techniques in parallel, in order to introduce more locations. In this ancient substory, deductive creation of setting is one of the important elements which is used to develop and complete the other settings that the narrator has been obligated to describe them in the text; Also, we saw that by benefiting from the mixture of different types of setting creation, and the development of the map of the narrative world in intervals, it is possible to demonstrate much clearer and completer aspects of the space of long folktales in front the reader.

Cite this article: Soltanian, H.; Hesampour, S.; & Hasanli, K. (2023). The Analysis of Creation Methods for Setting in the Story of "Khorshidshah Falling in Love" from Samak Ayyar. *Research Journal in Narrative Literature*, (……)

© The Author(s).
Publisher: Razi University
DOI: 00000000000000000000000000

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/
شاپـــای چـاپـی: ۲۶۷۶-۶۵۳۱
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۶۵۴x

بررسی شیوهٔ صحنه‌پردازی

در ماجرای عاشق‌شدن خورشیدشاه در روایت سمک عیار

هیرود سلطانیان[۱*] | سعید حسام‌پور[۲] | کاووس حسن‌لی[۳]

۱. نویسندهٔ مسئول، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.
رایانامه: h.soltanian@shirazu.ac.ir

۲. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.
رایانامه: shesampour@shirazu.ac.ir

۳. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.
رایانامه: hassanli@shirazu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:

تاریخ پذیرش :

واژه‌های کلیدی:
صحنه،
جهان روایت،
نقشه،
روایت‌شناسی،
سمک عیار.

چکیده

در روایت مکتوب، از دید روایت‌شناسی امروز و نگاه انتقادی خواننده‌محور، تخیلی و فردی‌بودن صحنه‌پردازی در ذهن مخاطب پدیده‌ای پراهمیت است. پژوهش ما صحنه‌پردازی را در ماجرای عاشق‌شدن خورشیدشاه، قهرمان اصلی داستان عامهٔ بلند سمک عیار، بررسی کرده، به ترسیم دقیق و جزءبه‌جزء جهان روایتِ ممکن‌شده از مکان‌های آن می‌پردازد. این پژوهش نشان می‌دهد که راوی سمک عیار در مواردی، صحنه را برای مخاطب به‌اختصار توصیف می‌کند؛ گاهی از تراکم و انباشت صحنهٔ توصیف‌شده برای کانونی‌سازی آن استفاده می‌کند و بر جلوه‌های تصویری با ذکر جزئیات می‌افزاید تا به گونه‌ای صحنه را به ذهن مخاطب القا کند؛ در مواردی نیز وجودِ مکان صحنه‌های ناگفته را به تخیل و استنباط مخاطب واگذار می‌کند تا براساس قرینه‌های موجود در متن، در ذهن خود به بازسازی آن صحنه‌ها در جهان روایت بپردازد؛ در برخی صحنه‌ها نیز به‌طور موازی از هر دو نوع صحنه‌پردازی برای معرفی چند مکان استفاده می‌کند. در این پاره‌روایت کهن، صحنه‌پردازی استنباطی، یکی از ارکان مهم در بسط و تکمیل گسترهٔ جهان روایت حاصل از صحنه‌هایی است که راوی ناگزیر به توصیف آن بوده است؛ هم‌چنین مشاهده می‌شود که با بهره‌گیری از تلفیق انواع صحنه‌پردازی و تولید نقشهٔ جهان روایت چندمرحله‌ای، می‌توان ابعاد روشن‌تر و کامل‌تری از فضای روایت‌های بلند عامه را پیش‌روی مخاطب گسترد.

استناد: سلطانیان، هیرود؛ حسام‌پور، سعید؛ و حسن‌لی، کاووس (۱۴۰۲). بررسی شیوهٔ صحنه‌پردازی در ماجرای عاشق‌شدن خورشیدشاه در روایت سمک عیار. پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی. (.....)

ناشر: دانشگاه رازی

حق‌مؤلف © نویسندگان.

DOI: 00000000000000000000000000

۱. پیشگفتار

در شکل‌گیری داستان عناصر مهمی نقش دارند که با درنگ و واکاوی هریک از آن‌ها بهتر می‌توان از ظرفیت‌ها و لایه‌های آشکار و پنهان آن آگاه شد؛ یکی از لایه‌هایی که در آغاز روایت‌شناسی توجه کمتری به آن می‌شد ولی در دوران متأخر جایگاه برجسته‌تری پیدا کرده است، شیوهٔ صحنه‌پردازی در داستان است؛ در این پژوهش، باتوجه به اهمیت و جایگاه ویژهٔ روایت *سمک عیار* در ادبیات داستانی ایران (ذوالفقاری، ۱۳۹۴:۱۳۴)، کوشش می‌شود شیوه‌های صحنه‌پردازی در بخش آغازین این داستان (روایت زاده‌شدن تا عاشق‌شدن خورشیدشاه) تبیین و تحلیل شود؛ این بررسی درنهایت به تکمیل گسترهٔ جهان روایتِ حاصل‌شده از صحنه‌های روایت می‌انجامد.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

پرسش‌های اصلی این پژوهش به شرح زیر است:

روش‌های صحنه‌پردازی در روایت بخش‌های آغازین داستان سمک عیار (زاده شدن، کودکی و عاشق شدن خورشیدشاه) چیست؟

آیا ترسیم نقشهٔ جهان روایت برای نشان دادن ارتباط نسبی صحنه‌ها با یک‌دیگر در این روایت به‌صورت مرحله‌به‌مرحله امکان‌پذیر است و چه تمهیداتی را برای یادآوری مکان‌ها در ذهن مخاطب دربر دارد؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

حسام‌پور (۱۳۸۲) عنصر مکان و زمان را در *سمک عیار* به‌تفصیل بررسی کرده و نتیجه گرفته است که ویژگی‌های خاصی برای برخی از شهرها و فضاها ارائه شده که بر جذابیت و کاربرد مکان روایت تأکید دارد، اما شیوه‌های صحنه‌پردازی و یا نقشهٔ جهان روایت را بررسی نکرده است. حری (۱۳۸۸)، فلاحتی و یعقوبی (۱۳۹۳)، میرزایی و مرادی (۱۳۹۴)، زودرنج و گلزارخجسته (۱۳۹۴)، و صیامی و توکلی (۱۳۹۹) مکان را به‌عنوان ابزاری برای شخصیت‌سازی و پیشبرد رویدادها بازنموده‌اند؛ اما به صحنه‌سازی مکان، از دیدگاه تحمیل و القا صحنهٔ ابزاری از سوی راوی نگاه نکرده‌اند. پژوهش‌هایی نیز به نقش صحنه در موارد بینارشته‌ای فرهنگی، زیبایی‌شناختی، نشانه‌معناشناختی، جامعه‌شناختی، روان‌شناختی و غیره پرداخته‌اند. اصغری (۱۳۸۸)، زیبایی‌شناسی مکان در روایت را بررسی کرده است.

حسینی و روزبه (۱۳۹۵)، حجتی‌زاده (۱۳۹۵) و سیدان (۱۳۹۶)، به بررسی نقش مکان در عرفان پرداخته‌اند. فقیه‌عبداللهی و شاهرخ (۱۳۹۹)، صالحی مازندرانی و امامی (۱۳۹۹) و کاظم‌زاده و میرزائی (۱۴۰۰)، مؤلفه‌های روان‌شناختی مکان روایت را بیان کرده‌اند؛ صحرائی و حیدری (۱۳۹۰) و کاظم‌زاده و میرزائی (۱۴۰۰)، مؤلفه‌های جامعه‌شناختی مکان روایت را درنظر گرفته‌اند. حیدریان و مریمی (۱۴۰۰) ارتباط مکان با شخصیت زن در روایت را تحلیل کرده‌اند. جعفری کمانگر و مدبری (۱۳۸۲) و نوریان و هاشمی (۱۳۹۹)، ارتباط مکان با اسطوره‌شناسی و حماسه را نشان داده‌اند. دهقانی و مال‌میر (۱۳۹۳)، کنعانی (۱۳۹۸)، مرادی و چالاک (۱۴۰۰) و سیفی و شکیبایی‌فر (۱۴۰۰)، به نظام‌های نشانه‌معنایی مکان در روایت اشاره کرده‌اند. رستمی‌پور و خان‌محمدی (۱۳۹۸) به پیوستار کرونوتوپ و تغییرات مکان در طول زمان اشاره کرده‌اند. حسن‌لی و پیرصوفی (۱۳۹۰)، مشهدی (۱۳۹۵)، حسن‌لی و نادری (۱۳۹۶)، حاجی‌حسن و کریمیان (۱۳۹۶)، چرمگی عمرانی (۱۳۹۶) و موسوی‌نیا (۱۳۹۶)، به ارتباط مکان روایت با جغرافیای بومی پرداخته‌اند. احمدی (۱۳۹۲)، و اسداللهی و جواری (۱۳۹۹)، در نقد ژئوپوئتیک روایت، به اهمیت کاربردهای مکان و تغییرات آن در بستر زمان و بازنمایی آن در ذهن مخاطب اشاره کرده‌اند؛ اما هیچ‌یک از آن‌ها به مکان‌های مستور و استنباطی موجود در روایت کهن – که مخاطب باید در ذهن خود بازسازیشان کند– اشاره‌ای نکرده‌اند. محبی (۱۳۹۷) به ارتباط بین جهان روایت و فضا در نمایشنامه پرداخته است؛ اما پژوهش او از تحلیل توسعهٔ گسترهٔ جهان روایت عاری است. یوسفیان و قلی‌پور (۱۳۹۵) به جهان‌های روایتِ ممکن طبق نظریهٔ رایِن اشاره کرده‌اند اما صحنه‌های استنباطی یا گسترهٔ جهان روایت را بررسی نکرده‌اند.

برای رفع کاستی‌های پیش‌گفته و روشن‌سازی ابعاد مبهم دیگر پژوهش‌ها دربارهٔ صحنه‌پردازی در یک روایت کهن مانند *سمک عیار*، با نگاهی تلفیقی به مبانی نظری مطرح‌شده در این پژوهش، ما مفهوم صحنه‌پردازی استنباطی را دربرابر صحنه‌پردازی القایی پیشنهاد می‌کنیم؛ *سمک عیار* یکی از شناخته‌شده‌ترین آثار کهن ادب عامهٔ فارسی است که تاکنون از این دیدگاه به صحنه‌پردازی، پژوهشی دربارهٔ آن صورت نگرفته است؛ هم‌چنین دربارهٔ شیوهٔ گسترش جهان روایت و پردازش و تدارک مرحله‌ای نقشه‌ای کامل از جهان روایت براساس صحنه‌های القایی و استنباطی یک روایت کهن، تاکنون پژوهشی انجام نشده است.

۳-۱. روش پژوهش

رویکرد این پژوهش تحلیل محتوا و برپایهٔ بررسی دقیق متن روایت و تمرکز بر واژگان، باهدف استخراج موارد صحنه‌پردازی براساس مبانی نظری پژوهش است. برای بررسی دقیق‌تر و موشکافانه‌تر مسئله، دیدگاه‌ها و رویکردهای گوناگون دربارهٔ روایت بازبینی شد؛ البته باوجودِ پیشرفت‌های چشمگیر نظریه‌های جدید روان‌شناسی و پدیدارشناسی دربارهٔ صحنه‌پردازی و فضاسازی جهان‌های روایت معاصر، بسیاری از موارد رمان‌محور را در تحلیل خود از این روایت کهن کنار گذاشتیم.

برای تسهیل فهم روند تغییر صحنه‌ها، ملموس‌تربودن خط سیر تغییرات صحنه‌پردازی و نیز مشاهدهٔ مرحله‌به‌مرحلهٔ تکمیل جهان روایت، ماجرای عاشق‌شدن خورشیدشاه را به سه پاره‌روایت یا اپیسود زاده‌شدن، کودکی و عاشق‌شدن تقسیم کردیم. هم‌چنین، برای فهم بهتر و دست‌یابی آسان‌تر به تصویری یک‌پارچه از جهان روایت، باتوجه به اهمیت نقشه در ترسیم مکان صحنه‌های روایت براساس مبانی نظری، تصمیم گرفتیم که این نقشه براساس صحنه‌های هر پاره‌روایت ترسیم و تکمیل شود تا گسترهٔ جهان روایت درنهایت بر ما آشکار شده، مزایای استفاده از آن بهتر تبیین شود.

۲. مبانی نظری

منتقدان پیشین، از واژهٔ مکان[1] برای اشاره به محل قرارگیری رویدادها و شخصیت‌ها استفاده می‌کردند. اما این واژه نه‌تنها از دربرگرفتن اشیاء و نیز حجم‌هایی انتزاعی اما کنشگرا - مانند سیاهی لشکر- عقیم بود، بلکه ارتباط و تأثیر مهم زمان با مکان لحظهٔ رویداد را نادیده می‌گرفت. واژهٔ صحنه[2] که در روایت‌شناسی نوین به‌کار می‌رود، این مشکل را تا اندازه‌ای حل می‌کند. کادن[3] صحنه را «جایگاه و زمان اتفاق افتادن رویداد داستانی» تعریف می‌کند (کادن، ۲۰۱۳: ۶۵۰)؛ به‌نظر آبرامز «صحنهٔ کلی هر اثر روایی یا نمایشی، شامل محیط عمومی، زمان تاریخی، و شرایط اجتماعی است که رویدادها در بطن آن شکل می‌گیرند؛ اما صحنهٔ یک اپیسود یا پردهٔ نمایشی در آن اثر، محل فیزیکی خاصی است برای چند رویداد خاص در مقطع زمانی» (آبرامز، ۱۹۹۹: ۲۸۶). در اغلب روایت‌های معاصر، و تقریباً همهٔ روایت‌های کهن، شخصیت‌ها هربار در صحنه‌ای قرار می‌گیرند که در انتزاعی‌ترین لایهٔ پشت‌زمینهٔ پیرنگ هنری قرار دارد. «همان‌گونه که در یک نقاشی پورتره، یک دوقطبی جلوزمینه و پشت‌زمینه

1. place
2. setting
3. Cuddon

داریم که در آن، فرد از زمینهٔ پشتی‌اش متمایز است؛ در روایت نیز شخصیت را از صحنهٔ پشت زمینه‌اش می‌توان تمیز داد» (چتمن، ۱۳۸:۱۹۷۸). چتمن[1] محتوای لایهٔ داستان روایت را شامل موجودها[2] و رویدادها[3] می‌داند. موجودها نیز شامل شخصیت‌ها و صحنه می‌شوند (همان:۲۶). چتمن سیاهی لشکر را نیز جزوی از صحنه می‌داند و نه جزو شخصیت‌ها (همان:۲۷). در یک جمع‌بندی، باید گفت که در نظریهٔ او، صحنه، همهٔ موجودهای دیگر غیر از شخصیت‌ها را دربرمی‌گیرد و مکان فیزیکی، خود یکی از ویژگی‌های باطنی صحنه است (همان).

منتقدان صحنه را براساس مؤلفه‌های متفاوتی دسته‌بندی می‌کنند. پرینس[4] دربارهٔ انواع صحنه می‌گوید:

«صحنه ممکن است ازنظر متنی، برجسته‌شده و یا قابل اغماض باشد؛ پویا یا ساکن باشد؛ منسجم یا غیرمنسجم باشد؛ مبهم یا دقیق باشد؛ منظم ارائه شود (نمای یک خانه از چپ به راست توصیف می‌شود، بعد دیوارها و پنجره‌ها از بالا به پایین توصیف می‌شود؛ یا یک قلعه، هم بیرون و هم درونش به‌ترتیب توصیف می‌شود) یا غیرمنظم ارائه شود (ابتدا سقف، سپس درب ورودی و سپس آشپزخانه توصیف می‌شود)؛ همانند خصوصیات شخصیت، ویژگی‌های صحنه نیز ممکن است یک‌جا ارائه شوند که به آن صحنهٔ توصیفی می‌گوییم، و یا تکه‌تکه در همه‌جای متن روایت گسترده باشند؛ و درنهایت نیز، صحنه مانند شخصیت، برای تعریف روایت الزامی نیست اما درعمل، یکی از مهم‌ترین اجزاء روایت رمان‌ها و قصه‌هاست» (پرینس، ۷٤:۱۹۸۲).

برخی نیز چون ژوو[5] صحنه را براساس کارکردی که بر خواننده دارد، به انواع کارکردهای تقلیدی، شناختی، نشانه‌شناختی و زیباشناختی تقسیم می‌کنند (ژوو، ۶۷:۱۳۹۴).

ازسویی، صحنه در روایت مکتوب همیشه ناقص است. به‌باور پرینس «همیشه در روایت، می‌توان مکان را به‌افراط تقلیل داد بدون این‌که خدشهٔ بزرگی به روایت‌مندی وارد شود» (هرمان و دیگران، ۵۵۱:۲۰۰۵). استانزل[6] بر تفاوت بین صحنه در روایت مکتوب و هنرهای زیبا تأکید می‌کند:

«صحنهٔ مکتوب را هرگز نمی‌توان به‌طور کامل نشان داد. توصیف تمام جزئیات داخل یک اتاق، تا حد ریزترین اشیائی که به چشم می‌رسد، کاری بسیار غیرممکن و بسیار خسته‌کننده و بی‌حاصل

1. Chatman
2. existents
3. events
4. Prince
5. Jouve
6. Stanzel

است؛ درحالی‌که همان جزئیات را به‌راحتی می‌توان در یک رسانهٔ دیگر مانند عکس نشان داد. در روایت مکتوب، این اتاق را اغلب با برگزیده‌ای از توصیف‌های گرافیکی بازنمایی می‌کنند- که خوشبختانه در فرآیند مهم بازسازی، این خوانندگان هستند که نقطه‌ها را به‌هم متصل می‌کنند و تصویر کلامی را با کمک تخیل ذهنی خود تکمیل می‌کنند» (استانزل، ۱۹۸٤:۱۱۲).

بارت[1] باقاطعیت اعلام می‌کند که جزئیات اشیاء صحنه، در روایت کهن، هم نقش القایی بر ذهن مخاطب دارند و هم نقش لذت و سرگرمی (چتمن، ۱۹۷۸:۱۴۴). منظور او از القا، تحکم مستبدانهٔ نویسنده با ارائهٔ جزئیات توصیفی در نقش‌آفرینی تصویر در تخیل خواننده است و درمورد صحنهٔ القایی می‌گوید «همه‌چیز تبدیل به توصیف می‌شود» (همان). افزون‌بر کاربردِ القا یا سرگرمی، چتمن این توصیف را نیاز ذهن خوانندهٔ کهن بر حقیقت‌پنداری[2] می‌داند؛ به‌ویژه در آثار غیرواقعی که خواننده از قصه‌بودن روایت آگاهی داشت، این توصیف جزئیات و تمرکز بر صحنه می‌توانست بر باورپذیری و حقیقت‌پنداری مخاطب و کمک به او برای پذیرفتن ورود به جهانی واقعی در ذهن خودش، بسیار مؤثر باشد (همان:۱۴۵).

ازسویی، در نگاه روایت‌شناسان، تخیلی و فردی‌بودن صحنه در روایت مکتوب مهم است؛ «موجودها و محیط اطرافشان - اگر کسی بخواهد آنها را ببیند- فقط در تخیل خواننده دیده می‌شوند؛ یعنی از واژگان به تصاویر ذهنی تبدیل می‌شوند. در روایت مکتوب، یک صحنهٔ استاندارد به‌همراه موجودهای درونش -آن‌گونه که در روایت سینمایی به بیننده تحمیل می‌شود - وجود ندارد. هنگام خواندن یک کتاب، هر انسانی تصویر متفاوتی را از صحنه در ذهنش تجسم می‌کند. درنتیجه، نویسنده هرچه جزئیات بیشتری را به خواننده ارائه کند، تصویر دقیق‌تر و مشابه‌تری از صحنه را در ذهن خوانندگان متفاوت ایجاد می‌کند» (همان:۱۰۱).

پژوهش‌های صحنه‌پردازی در روایت‌شناسی نوین، گاه حاوی برخی مفاهیم فلسفه‌مآبانه چون کرونوتوپ[3] هستند. ریفاتر، پژوهش‌های متمرکزی را در مفهوم کرونوتوپ (زمان- مکان) باختین در متون روایی انجام می‌دهد و نتیجه می‌گیرد که: «کرونوتوپ در روایت‌پردازی، جایی است که صحنه متراکم می‌شود و زمان به‌نوعی می‌ایستد تا مخاطب مکان آن صحنه را هضم کند...جایی که حجم داده‌های فضا در برههٔ زمانی کوتاه بسیار زیاد می‌شود، تراکم در صحنه‌پردازی شکل می‌گیرد» (ریفاتر،

1. Barthes
2. verisimilitude
3. chronotope

۲۴۴:۱۹۹۶). یکی از کاربردهای مطرح شدهٔ جدید برای این ترکیب و تراکم زمان و مکان، مطالعات فرهنگی و جامعه‌شناختی است. «کرونوتوپ‌ها زمینه‌ای را مهیا می‌کنند که رویدادهای روایت از درون آن تولید می‌شود؛ شاخص‌هایی زمان‌مند که با خصوصیات مکان درهم می‌آمیزند و با یک‌دیگر، تناسبات تاریخی، اجتماعی و فردگرایانهٔ نویسنده را برمی‌سازند» (همان:۲۴۷). بررسی شاخص‌ها و تناسبات فرهنگی و اجتماعیِ «چرایی» ویژگی‌های خاص صحنه‌های دارای کرونوتوپ، خود مجال پژوهش‌های گسترده است.

در یک باهم‌نگری کلی می‌توان گفت در هر روایت مکتوب، صحنه‌هایی شکل گرفته‌اند که نویسنده در آن با ذکر نام مکان صحنه، بازنمایی و بازسازی آن را به‌ناچار در ذهن مخاطب القا می‌کند؛ در برخی موارد نیز با توصیف دقیق جزئیات آن، حتی بر این القا با تحمیل ویژگی‌های مورد نظر خود می‌افزاید؛ به سخن دیگر نقطه‌های خالی بیشتری را در آن تصویر برای ذهن مخاطب پر می‌کند و به کانونی‌سازی صحنه می‌پردازد. «همان‌گونه که رونِن[1] اشاره می‌کند، هر توصیفی از مکان، وجود یک زاویهٔ دید به آن مکان را تداعی می‌کند؛ پس غیر از زاویهٔ‌دید خلاق خود خواننده به صحنه، یک زاویهٔ‌دید دیگری نسبت به صحنه، یا از طرف راوی و یا از طرف شخصیت‌های داخل روایت وجود دارد؛ که هردو ممکن است واقعی یا خیالی باشند. به‌همین دلیل، [توصیف] مکان داستانی، با کانونی‌سازی به‌شدت درارتباط است» (یان، ۶۸:۲۰۲۱). درنتیجه، هرچه توضیح راوی یا شخصیت‌های روایی از صحنه دقیق‌تر شود، تحمیل زاویهٔ دید آنها بر زاویهٔ دید خلاقِ خواننده بیشتر می‌شود. در این پژوهش ترکیب «صحنه‌پردازی القایی» را برای این موارد پیشنهاد می‌کنیم؛ برای نمونه، کرونوتوپ‌ها همیشه صحنهٔ القایی هستند؛ زیرا جزئیات آن‌ها در یک بازهٔ متمرکز بادقت به خواننده القا می‌شود.

از سوی دیگر، صحنه‌هایی وجود دارند که برخلاف مورد نخست، راوی به نام مکان صحنه در متن هیچ اشاره‌ای نمی‌کند اما از قرینه‌های کلامی - مانند فعل‌ها یا اسم‌ها- برای مخاطب مشخص می‌شود که چنین مکانی نیز باید در جهان روایت وجود داشته باشد؛ برای این گونه صحنه‌ها، در این پژوهش از ترکیب «صحنه‌پردازی استنباطی» استفاده کرده‌ایم؛ صحنه‌پردازی استنباطی درواقع صحنه‌ای است که راوی هرگز باکمک کلمات به آن نمی‌پردازد، بلکه پردازش آنرا با برجای گذاشتن نشانه‌هایی- آگاهانه یا ناآگاهانه- به استنباط و تأویل مخاطب وامی‌گذارد. لزوم این انتخاب نیز به مبانی نظری رویکرد خواننده‌محور باز می‌گردد که صاحب‌نظران در آن معتقدند در فقدان قرینه‌های کلامی،

1. Ronen

می‌توان بی‌نهایت استنباط ممکن را بسته به تجربهٔ خواننده و درک هرمنوتیکی او برای بازسازی استنباطی و پاسخ به پرسش‌های صحنه تصور کرد (کویل و دیگران، ۸۰۱:۲۰۰۳) (چایلدز و فاولر، ۱۹۷:۲۰۰۶) (هرمان و دیگران، ۴۸۲:۲۰۰۵). هم‌چنین در مواردی که صحنه‌ای در متن، هم به‌شیوهٔ استنباطی و هم به‌شیوهٔ القایی مطرح می‌شود، بهتر است آنرا صحنهٔ القایی درنظر گرفت؛ زیرا درنهایت، آن صحنه با القا برای خواننده توصیف می‌شود.

دست‌آخر، برخی صحنه‌ها در متن مکتوب هیچ قرینهٔ کلامی یا توضیح مشخصی ندارند:

«در متن روایی، اغلب برخی واژه‌ها و جمله‌های تشکیل‌دهنده وجود دارد که معناهای زبان‌شناختی متفاوتی دارند و فقط تعداد معدودی از آن معناها قطعاً نامرتبط هستند ([این تشخیص] برای نمونه، به‌کمک توضیحات فرازبان‌شناختیِ به متن اضافه‌شده، محقق می‌شود)؛ در این شرایط امکان دارد به تعداد فراوانی استنباط ازسوی خوانندگان روبرو شویم که نه یک‌دیگر را نقض می‌کنند و نه حتی باهم ارتباطی دارند؛ چنین متنی را به چندین خوانش و فهم متفاوت می‌توان خلاصه‌نویسی کرد؛ حتی ممکن است چندین خوانش و تفسیر نمادین از آن حاصل شود» (پرینس، ۱۹۸۲: ۷٤).

مصداق چنین فرآیندی را می‌توان برای تأویل صحنه‌های مبهم متن نیز درنظر گرفت. البته کوشش خواننده در جستجوی یک فضای حقیقی برای این صحنه‌های مبهم، شاید عامدانه ازسوی نویسنده به گمراهی کشانده شده باشد. «در برسی مفهوم فضا در ادبیات داستانی، بلانشو[1] بر این باور است که نویسنده در فرآیند بازنمایی جهان واقعی راه را برای رؤیاپردازی، فریبکاری و تحریف آزاد می‌گذارد. درنتیجه، در داستان فضایی ایجاد می‌شود که جهان واقعی هم از اذعان به حقیقتی واحد باز می‌ماند و راه را برای شایدها و بایدها می‌گشاید؛ بنابراین القای تأثیر جهان‌های ممکن داستانی در این وادی کاملاً آشکار می‌شود» (موسوی‌نیا، ۲۵۷:۱۳۹۷). گادامر بر ابهام متن مکتوب و حتی نیاز به فهم تفسیر تاریخی هر دوره برای توضیح آن ابهام تأکید می‌کند (کولر، ۳۰۴:۲۰۱۹). بر این اساس، برای استنباط هر صحنهٔ مبهم ادبی، هرمنوتیک فلسفی گادامر – در تکامل و گاه تقابل با نقد ادبی صرفاً خواننده‌محور– می‌گوید باید فهمید مخاطب آن دوران تاریخی، امکان داشته بیشتر چه استنباط‌هایی از دیالکتیک با این صحنهٔ مبهم داشته باشد (بالو، ۱۱:۱۳۹۷)؛ ما واژهٔ «صحنه‌پردازی مبهم» را برای این موارد پیشنهاد می‌کنیم که با ارجاع به متن صحنه و حتی صحنه‌های پسین و پیشین، نمی‌توان از ماهیت مکان آن باخبر

1. Blanchot

شد؛ البته احتمال استفادهٔ آگاهانهٔ نویسنده متن کهن از صحنهٔ مبهم بسیار بعید است که نتیجهٔ آن درهنگام بررسی ما روشن خواهد شد. بااین‌وجود، باتوجه به تعریف صحنه که تلفیقی از زمان و فضای مکان است، گاه در صحنه مشاهده می‌شود که برای مکان، قرینه‌های کلامی وجود دارد، اما زمان آن مبهم است؛ در چنین مواردی صحنه را استنباطی تلقی می‌کنیم و نه مبهم، زیرا برای مرحلهٔ تولید نقشهٔ جهان روایی، سروکار ما با مکان صحنه است.

از اجتماع این صحنه‌های القایی و استنباطی است که جهان روایت در تصور خواننده کامل می‌شود و برآیند این شیوه‌های صحنه‌سازی، در ذهن او به خلق جهانی دیگر می‌انجامد. «جهان روایت[1] «محیط‌زیستی است که اشیاء و شخصیت‌ها در آن قرار گرفته‌اند، درواقع، فضایی است که شخصیت‌ها در آن زندگی می‌کنند» (جان، ۶۷:۲۰۲۱). نخستین بار لایبنیتس[2] در قرن هفدهم میلادی از بُعد فلسفی به جهان‌های ممکن اشاره می‌کند که امروز در بررسی متون ادبی به افق‌های محتملی اطلاق می‌شود که متن دربرابر خواننده می‌گشاید (یوسفیان و قلی‌پور، ۲۵۳:۱۳۹۵). «این فضا با چهار ویژگی اصلی متمایز می‌شود: ۱- با مرزهای بیرونی و درونی که آنرا از فضاهای دیگر جدا می‌کند ۲- با اشیائی که نگهداری می‌کند ۳- با شرایط زندگی که برای شخصیت‌ها مهیا می‌کند ۴- با بُعد زمانی که در آن محصور شده است» (هرمان و دیگران، ۵۵۲:۲۰۰۵). جهان روایت، بسیار بزرگ‌تر از صحنه است، چون دنیایی است که شخصیت‌ها و همهٔ صحنه‌های ممکن را در برمی‌گیرد:

> *«واژگان نمی‌توانند جهانی را خلق کنند مگر با کمک تخیل خواننده: این خواننده است که اطلاعات مفقود متن را براساس باورها و تصویرهای خودش تأمین می‌کند...در کلام نوشتاری، ما اغلب اجازه می‌دهیم که تخیلمان آزادانه پرواز کند و تنها محدودیتی که وجود دارد، جبر ناشی از کلیات و جزئیاتی است که متن به ما داده است... در بقیهٔ موارد، فقط چند اشاره کافی است تا ما بقیهٔ جزئیات را پر کنیم» (فلودرنیک، ۲۰۰۵: ۴۰-۴۲).*

اگر یک‌سوی این بازهٔ آزادی در استنباط را ناحیهٔ صحنه‌های القایی نویسنده درنظر بگیریم، درانتهای دیگر آن ناحیهٔ صحنه‌های مبهم و یا حتی صحنه‌های خیالی بیش‌افزودهٔ هر خواننده قرار خواهد گرفت؛ در میانه نیز صحنه‌های استنباطی هستند که با قرینه‌های کلامی، کلیّات آن ازسوی نویسنده تکوین شده، اما جزئیات آن برای استنباط به خواننده واگذار می‌شود:

1. narrative world
2. Leibniz

«ما بیش‌خوانی[1] می‌کنیم. یعنی در روایت، کیفیت‌ها و بن‌مایه‌ها و افکار و صحنه‌ها و حتی رویدادهایی را خلق می‌کنیم که برایشان هیچ اشارهٔ مستقیمی در [متن] روایت‌گفتمان وجود ندارد. این جای تعجب ندارد. ما افرادی متفاوت با پیشینه‌های ذهنی متفاوت، روابط انسانی متفاوت، و باورها و ترس‌ها و آرزوهای متفاوت هستیم» (پورتر ابوت، ۲۰۰۲: ۸۳).

روایت‌شناسان اخیراً به چگونگی تصور صحنه‌های اقلیمی توجه ویژه‌ای داشته‌اند. ماری‌لاؤر رایِن[2] از روایت‌شناسان پیشتاز در پژوهش‌های مربوط‌به اقلیم‌های روایت می‌گوید:

«به‌دلیل طبیعت خطی و تک‌بعدی نوشتار، رسیدن به استنباط حسی که خواننده را بر رابطه‌های فضایی و حجمی سوق دهد، دشوار است. اشیاء یکی پس از دیگری در متن [به کمک توصیف] نشان داده می‌شوند، و خواننده، هم‌زمان باید اشیاء دیگری را نیز از حافظهٔ خود در طول زندگی برگرفته، با آنها ادغام کند تا بتواند در ذهن خود به یک چیدمان فضایی قابل قبول دست یابد» (کینت و مولر، ۲۰۰۳: ۳۴۰).

او ادامه می‌دهد که صحنه‌ها و یا اشیائی هم وجود دارند که در روایت، معنای آرمانی و نمادین دارند؛ به‌عبارتی دیگر بر استعاره‌ها و مجازها دلالت می‌کنند. چنین صحنه‌هایی علاوه‌بر چیدمان فضایی، نیاز به درک هنری و استنباط روابط مجازی در ذهن خواننده دارند. همهٔ این موارد، ارزش تجربیات قبلی و ورزیدگی ذهن مخاطب را در توانایی درک صحنه‌ها - چه طبیعی و چه نمادین- چندبرابر می‌کند (همان:۳۴۱). رایِن تأکید می‌کند که «در روایت، وجود ارتباط واقعی بین اقلیم و جغرافیای محل زندگی مخاطب با اقلیم فضای روایت می‌تواند به بازسازی موفق صحنه‌ها در ذهن مخاطب کمک کرده، بر جذابیت روایی بیفزاید» (راین و فوت، ۲۰۱۶: ۵۸). هم‌چنین برای برساخت برخی مکان‌های مبهم که مد نظر نویسنده بوده است، گاه از تلفیقی از بررسی جغرافیای تاریخی و دقیق‌خوانی استفاده شده است: «می‌توان با انگاره‌ای برآمده از نشانه‌های درون رمان و برپایهٔ اشاره‌های آشکار و پنهان راوی، به یافته‌هایی رسید و از این رهگذر، به بازسازی مکان اثر دست زد» (حسن‌لی و نادری، ۱۳۹۶: ۱۸۲).

برخی پژوهش‌های نوین نیز، بر روش‌های بازسازی نقشه‌های جهان روایت و تأثیر آن بر ذهن مخاطب در این تصور و بازسازی دقت می‌کنند. رایِن می‌گوید که «نقشه، بازنماییِ بصری داده‌های مربوط‌به فضا است؛ هدف آن کمک به مخاطبان برای فهم بهتر روابط فضایی است؛ درنتیجه، برای

1. overreading
2. Marie-Laure Ryan

کارآیی نقشه در روایت، این پیش‌فرض ضروری است که متن روایت دارای بُعد فضاست» (کینت و مولر، ۳۳۵:۲۰۰۳). خلق جهان روایت براساس خلق صحنه در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد، درنتیجه می‌توان گفت که طبق طبیعت نقشه، در برساخت نقشهٔ جهان روایت، عنصر زمانِ صحنه حذف می‌شود و آن‌چه باقی می‌ماند، مکان آن است. «ذهن خواننده اگر رویدادهای روایت را با موجودهای روایت ارتباط ندهد و آنها را در یک فضای معین چیدمان نکند، از تجسم آن رویدادها ناتوان خواهد بود؛ درنتیجه، فرآیند ادراکی روایت، با نوعی نقشه‌برداری ذهنی از برجسته‌ترین ویژگی‌های موجودهایِ فضای جهان روایت همراه است» (همان). راین، بازسازی ذهنیِ حرکت[1] را این‌گونه تعریف می‌کند:

«اگر شخصیتی در نقطهٔ «آ» باشد، خواننده، تمام اشیاء معرفی‌شده و استنباط‌شده‌ای که تعریف‌کنندهٔ نقطهٔ «آ» هستند را تصور می‌کند؛ اگر همان شخصیت به نقطهٔ «ب» حرکت کند، اشیاء نقطهٔ «ب» بلافاصله در تخیل خواننده حاضر می‌شوند؛ [گرچه] متن‌گرایان افراطی، شاید مخالفت کنند که متن روایت، حتی بدون کمک تصویری چاپ‌شده از نقشهٔ جهان روایت، در ذهن مخاطب نقشه تولید می‌کند» (همان:۳۳۹).

به‌باور طرف‌داران این نظریه، نقشهٔ جهان روایت هرچقدر دقیق‌تر باشد، لذت خوانش متن نیز برای مخاطب بیشتر می‌شود؛ زیرا صحنه‌پردازی‌های ذهن او قدرتمندتر و منسجم‌تر خواهد بود:

«راین در پروژهٔ پژوهشش به‌نام نقشه‌برداری ادبی[2] به کاوش در نظام‌های روش‌مندِ بازسازیِ نقشه‌های ذهن انسان از جهان روایت می‌پردازد و خوانندگان با استعدادهای ادبی متفاوت را به کشیدن نقشهٔ جهان روایت وا می‌دارد... بیش از هرچیز، دستاورد پژوهش او نشان می‌دهد که بهتر است ارائهٔ یک نقشه از فضای روایت و جهان برساخته از آن، به یک شاخص ثابت و استاندارد برای تحلیل فضای روایت‌ها در روایت‌شناسی نوین تبدیل شود» (هرمان و دیگران، ۵۵٤:۲۰۰۵).

با این باور، نقشه‌های اضافه‌شده به متن روایت‌های طولانی، با تمرکز بر تقویت حافظهٔ بصری، در به‌خاطر سپردن طولانی‌مدت اقلیم جهان روایت به خواننده کمک می‌کنند. در *سمک عیار* چنین نقشه‌هایی از اقلیم وجود ندارد، اما «در اغلب روایت‌های بلند خیالی که با مخاطب موفق عمل کرده‌اند، مسیر قهرمان و اقلیم‌های آن به‌نوعی مشخص می‌شود؛ از *ارباب حلقه‌ها* و *هابیت* دو اثر تولکن[3] گرفته تا *هری پاتر* اثر رولینگ[4]... قدمت این حرکت به *کمدی الهی* اثر دانته[1] می‌رسد که طی آن طبقه‌های

1. mental simulation of movement
2. literary cartography
3. Tolken
4. Rowling

بهشت و جهنم به‌صورت نمودارِ گروهِ دایره‌هایی با مرکز مشترک - که همانند پیازی لایه‌لایه گسترش می‌یابد - در قرون وسطی نمایش داده شد» (کینت و مولر، ۳۴۱:۲۰۰۳).

۱-۳. بررسی پاره‌روایت زاده‌شدن خورشیدشاه

برای درک عینی‌تر و دقیق‌تر شیوه پردازش صحنه در این بخش از سمک عیار بهتر دیدیم موارد مختلف را به شکل زیر در جدول بیاوریم؛ گفتنی است ، تلخیص و تحلیل صحنه‌ها براساس نمایه‌های اشیاء و مکان صحنه صورت گرفته است. و همهٔ قرینه‌ها بدون دخل و تصرف، برگرفته از متن مرجع می‌باشد (ارجانی، ۱۳۶۳، ج۱،۱-۵):

جدول ۱، ارزیابی انواع صحنه‌پردازی در پاره‌روایت زاده‌شدن (منبع: یافته‌های پژوهش)

صحنه	توضیح/ اشیاء صحنه	شیوهٔ صحنه‌پردازی برای مکان	به‌قرینهٔ
۱	گفتگویِ مرزبان‌شاه با وزیرش هامان/ عاری از اشیاء صحنه: ندارد	استنباط به قصر مرزبان‌شاه	«از خدمت شاه برخاست»؛ «به جایگاه خود رفت»
۲	طالع‌بینی هامان وزیر در اتاق خود/ اسطرلاب هفت‌روی چهارطبقه	القا مکان به اتاق هامان	«به جایگاه خود رفت»
۳	بازگشت هامان نزد مرزبان‌شاه/ ندارد	استنباط به قصر مرزبان‌شاه	صحنهٔ نخست
۴	گشوده‌شدن درِ خزانهٔ مرزبان‌شاه برای تدارک هدیه/ گنج و ثروت بی‌شمار شامل مروارید و سکه‌های طلا، تاج جواهرنشان، صد عدد تخت جامهٔ رنگارنگ و پنجاه خادم	القا مکان به خزانه داخل قصر مرزبان‌شاه	«فرمود تا در خزانه بگشادند»
۵	سپردن هدیه به جمهور و نوشته‌شدن نامهٔ مرزبان‌شاه به‌دست هامان/ ندارد	استنباط مکان به قصر مرزبان‌شاه	صحنه‌های پیشین
۶	خارج‌شدن جمهور از حلب/ هزار سوار به‌عنوان سیاهی لشکر	القا مکان به جادهٔ حلب به عراق، خارج از دروازهٔ حلب	«از شهر بیرون آمد و روی به عراق نهاد»
۷	خبردادنِ آمدن نماینده‌ای از حلب به شاه سمارق/ ندارد	استنباط مکان به قصر سمارق	صحنه‌های پسین ۱۰ به بعد
۸	آوردن جمهور به داخل عراق/ علوفه و خراج و	القا مکان به شهر عراق	«جمهور را به شهر درآوردند»

5. Dante

	فرستادگان سمارق به‌عنوان سیاهی لشکر	استنباط مکان اصطبل برای نگهداری اسبان	«درحال علوفه و خراج آوردند»
۹	استراحت کوتاه جمهور/ ندارد	استنباط مکان به اتاق مهمان در قصر سمارق	«از رنج راه برآسود»؛ صحنهٔ پسین ۱۰
۱۰	جمهور در بارگاه سمارق/ تخت شاهی، کرسی زرین، طبق‌های زرین و سیمین با سرپوش اطلس، قدح گلاب؛ از «خوان بنهادند و نان خوردند» استنباط به اشیاء و ابزار غذاخوری و از «درحال شرابدار درآمد» استنباط به اشیاء باده‌گساری؛ درادامه، نامهٔ مرزبان‌شاه و اموالِ هدیهٔ فراوان از طرف او شامل همهٔ اشیاء صحنهٔ ۴؛ سیاهی لشکرِ شرابداران و خوانسالاران در بزم ابتدای صحنه و سیاهی لشکرِ بزرگان و قاضیان و اهل علم در عقد غیابی انتهای صحنه؛ از عبارت «بارگاه» در ذهن خواننده استنباط به سیاهی لشکرِ درباریان و نگهبانان و خادمان	القا مکان به قصر سمارق	«کس فرستاد و جمهور را به بارگاه خواند»
		استنباط وجود مکان‌های مطبخ و شرابخانه	واژگان «خوان‌سالار» و «شرابدار»
۱۱	نخستین عقدبستن و بزم شبانه و نثاردادن/ سیاهی لشکرِ بزرگان و قاضیان و مهمانان خاص و عام	استنباط مکان به قصر سمارق	صحنه‌های پیشین
۱۲	تدارک هدیهٔ سمارق و سپردن آن به شروان/ خلعت جمهور، تاج گوهرنگار، انگشتری، و سیاهی لشکرِ صدغلام ماه‌روی، صد کنیزک و صد خادم سفید و صد اسب	استنباط مکان به خزانهٔ سمارق	صحنهٔ ۴
۱۳	خارج‌شدن شروان و گلنار از عراق/ استنباط به سیاهی لشکرِ نگهبانان و خادمان و سپاهیان	القا مکان به جادهٔ عراق به حلب، خارج از دروازهٔ عراق	«روی به راه نهادند»
۱۴	خارج‌شدن هامان و همهٔ سپاهیان به استقبال گلنار/ سیاهی لشکرِ سپاهیان خاص و عام (پهلوانان و سربازان عادی جیره‌گیر از مردم)	استنباط مکان به خارج از دروازهٔ حلب	صحنهٔ ۱۶
۱۵	آذین‌بستن حلب/ سیاهی لشکرِ منادیان و مغنیان و استنباط به مجریان تزئین و مردم شادمان شهر	القا مکان به داخل شهر حلب	«سراسر شهر آذین بستند»

۱۶	استقبال و مشایعت گلنار به درون حلب/ سیاهی لشکر از صحنهٔ ۱۵ به‌همراه چهل مهد گوهرنگار و سیاهی لشکرِ دویست خادم سفیدپوست و صد کنیزک و از «با سازی نیکو» استنباط به مغنیان در مشایعت؛ مهد گلنار از اشیاء مهم مجزای صحنه اما بدون توصیف (خواننده در تقابل با چهل مهد گوهرنگار همراه، امکان بیش‌خوانی امکان دارد با بیش‌خوانی این مهد را حتی مجلل‌تر تصور کند)	القا مکان به جادهٔ عراق به حلب، خارج از دروازهٔ حلب	«به شهر درآوردند»
۱۷	ورود باشکوه به شهر حلب و نثار ریختن بر مردم شهر/ سیاهی لشکرِ صحنه‌های پیشین به‌انضمام مردم شادمان شهر و استنباط درباریان و خادمان حین رسیدن به قصر	استنباط مکانِ سرای خاص دختر به اتاقی در قصر مرزبان‌شاه	واژهٔ «خاص»؛ و به‌قرینهٔ صحنهٔ پسین
۱۸	واردشدن شروان و هامان به بارگاه مرزبان‌شاه/ هدیهٔ سمارق شامل همهٔ اشیاء صحنهٔ ۱۳	القا مکان به قصر مرزبان‌شاه	«به بارگاه آمدند»
۱۹	استراحت کوتاه شروان/ ندارد	استنباط مکان به اتاق مهمان در قصر مرزبان‌شاه	صحنهٔ پیشین ۹
۲۰	دومین عقدبستن/ سیاهی لشکرِ قاضیان و فاضلان و پهلوانان و مردم خاص و عام	استنباط مکان به قصر مرزبان‌شاه	صحنه‌های پیشین
۲۱	شب عروسی/ سیاهی لشکرِ مشاطگان	القا مکان به حجله در قصر مرزبان‌شاه	«به حجله آمدند و گلنار»
۲۲	به‌بارگاه‌آمدن مرزبان‌شاه/ خلعت‌های نیکو و مال فراوان و سیاهی لشکرِ پهلوانان	القا مکان به بارگاه شاه	«مرزبانشاه روز دیگر به تخت برآمد»
۲۳	وداع با شروان/ اشیاء ندارد؛ استنباط به سیاهی لشکر همراهان و ملازمان مرزبان‌شاه و شروان	القا مکان به جادهٔ حلب عراق	«مقدار یک فرسنگ به وداع بیامد»
۲۴	عدل دوماههٔ مرزبان‌شاه در حلب/ سیاهی لشکرِ امرای دولت	القا مکان به بارگاه شاه در قصر مرزبان‌شاه	«در هفته دو نوبت بارگاه ساختی»
۲۵	خبردارکردن شاه از بارداری گلنار/ سیاهی لشکرِ معتمدان	استنباط مکان به اتاق گلنار در قصر مرزبان‌شاه	«سرای خاص»
۲۶	انفاق مرزبان‌شاه به درویشان/ سیاهی لشکرِ درویشان، استنباط به حضور سیاهی لشکرِ کارگزارانِ شاه برای پرداختن صدقه‌ها	استنباط مکان به خزانه در قصر مرزبان‌شاه	«در گنج بگشاد» (واژهٔ «گنج» تداعی «خزانهٔ مرزبان‌شاه» از صحنهٔ ۴
۲۷	خبردارکردن شاه از رسیدنِ وقت زاییدن گلنار/ سیاهی لشکرِ معتمدان	استنباط مکان به اتاق گلنار در قصر مرزبان‌شاه	صحنه‌های پیشین

۲۸	تمهیدات زایمان گلنار توسط مرزبان‌شاه/ طشت زرین و خیزران سیمین؛ سیاهی لشکرِ منجمان و حکیمان و ناظران و معتمدان و استنباط به زنان قابله	القا به مکان سرای مخصوص قابلگان و زنان درباری	«حجرهٔ زنان»؛
		استنباط مکان زایمان به اتاق گلنار در قصر مرزبان‌شاه	صحنه‌های پیشین
		استنباط مکان قرار گرفتن سیاهی لشکرِ مردان بیرون اتاق گلنار در راهرو جهت شنیدن صدا	از حضور حکیمان در جایی دیگر، منتظر شنیدن قضیب زدن بر طشت بیرون از حجرهٔ زنان
۲۹	زایمان گلنار/ استنباط سیاهی لشکرِ صحنهٔ پیشین	استنباط مکان به اتاق گلنار در قصر مرزبان‌شاه	صحنه‌های پیشین
۳۰	طالع‌نگاری منجمان/ استنباط سیاهی لشکرِ صحنهٔ پیشین غیراز زنان قابله	استنباط مکان مردان بیرون اتاق گلنار در راهرو جهت شنیدن صدا	صحنهٔ ۲۸
۳۱	آوردن نوزاد پیش مرزبان‌شاه جهت نامگذاری/ قماط نوزاد و ستارهٔ خورشید	استنباط مکان به اتاق مرزبان‌شاه	«درکنار شاه خوابانید»
۳۲	صدقه‌دادن مرزبان‌شاه/ استنباط سیاهی لشکرِ مستمندان و کارگزاران شاه برای پرداختن صدقه‌ها	استنباط مکان به خزانه در قصر؛ سطح شهر حلب	صحنهٔ ۴ و ۲۶
۳۳	آذین‌بستن حلب/ استنباط به سیاهی لشکرِ مجریان تزئین و مردم شادمان شهر	القا مکان به داخل شهر حلب	«شهر آذین بستند»
۳۴	مهمان‌خانه ساختن مرزبان‌شاه در حلب/ حلوا و استنباط به سیاهی لشکرِ مجریان مهمان‌خانه و مردم شادمان شهر	القا مکان به داخل شهر حلب	«و مهمان‌خانه نهاد»

ممکن است چنین به نظر آید که تولید نقشه‌ای کامل برای جهان روایت، تنها به‌کمک درنگ در توصیف صحنه‌های القایی با صحنه‌های استنباطی ممکن می‌شود؛ اما پس‌از بررسی بیشتر درمی‌یابیم که در مواردی، راوی در یک صحنه، مکان اصلی را به‌گونه‌ای به‌تصویر می‌کشد که خواننده به‌ناچار براساس خواستهٔ راوی مکان را در ذهن بیاورد و البته هم‌زمان، با معرفی شخصیت‌ها یا برخی کنش‌ها، از بعضی قرینه‌هایی کلامی بهره می‌گیرد که خواننده به‌کمک آن‌ها می‌تواند مکان‌های دیگری را هم

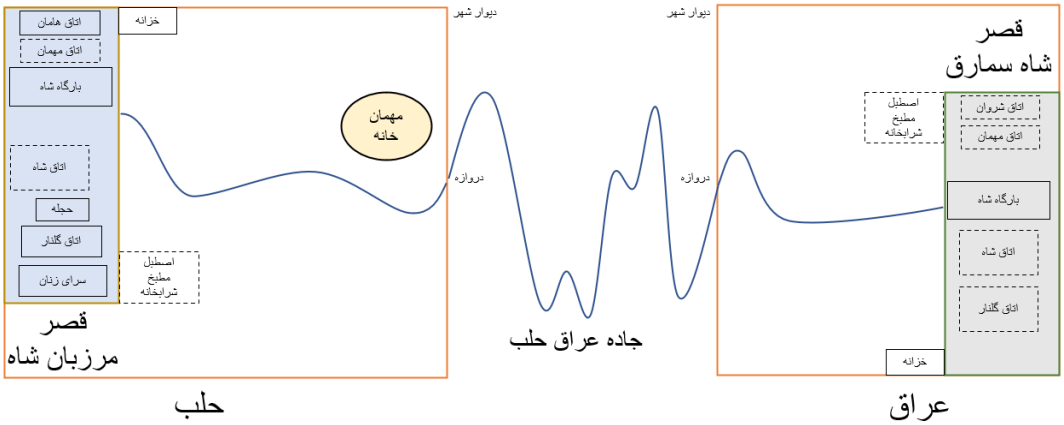
استنباط کند؛ باتوجه به این کارکرد، در این پژوهش نام «صحنه‌پردازی موازی» را برای این شیوهٔ صحنه‌پردازی پیشنهاد می‌کنیم. استفاده از این فرایند باعث می‌شود در برخی صحنه‌ها، بیش از یک مکان را بتوان استنباط کرد؛ برای نمونه، صحنهٔ ۱۰، یک صحنهٔ القایی است که راوی مکان قصر سمارق را به ناچار به‌عنوان پیش زمینهٔ رویدادها به مخاطب ارائه می‌کند؛ اما از خوانش واژهٔ «شرابدار» در ذهن مخاطب، به وجود مکان «شرابخانه» در قصر برای نگهداری نوشیدنی‌های گوناگون، استنباط منطقی می‌شود؛ استنباط مکان شرابخانه به‌طور موازی در این صحنهٔ القایی با القا مکان قصر سمارق همراه شده است. در نمونه‌ای دیگر، صحنهٔ ۸، صحنهٔ القایی دیگری سخن به میان آمده روبرو می‌شویم که ناگزیر مکان شهر عراق را تداعی می‌کند، اما هم‌زمان به‌قرینهٔ گزارهٔ «درحال علوفه آوردند»، خواننده استنباط می‌کند که در قصر مرزبان‌شاه برای نگهداری اسبان شاه و امرا و مهمانان، باید حداقل یک «اصطبل» وجود داشته باشد.

جدول ۲ نام مکان‌های معرفی‌شدهٔ القایی و استنباطی در پاره‌روایت نخست را نشان می‌دهد. مواردی که با علامت «ضربدر دو» مشخص شده، در هر دو قصر مرزبان‌شاه و سمارق استنباط می‌شوند.

جدول ۲، مکان‌های ارائه‌شده در پاره‌روایت زاده‌شدن (منبع: یافته‌های پژوهش)

مکان القایی	اتاق هامان	خزانه مرزبان‌شاه	اتاق گلنار	سرای زنان	حجله	بارگاه مرزبان‌شاه	بارگاه سمارق
	مهمان‌خانه	شهر عراق	شهر حلب	–	–	–	–
مکان استنباطی	قصر مرزبان‌شاه	قصر سمارق	جاده عراق حلب	اتاق شروان	خزانه سمارق	دیوار و دروازه (x۲)	شرابخانه (x۲)
	اتاق مهمان (x۲)	اتاق شاه (x۲)	مطبخ (x۲)	اصطبل (x۲)	–	–	–

در شکل زیر، نقشهٔ جهان روایتِ برساخته از مکان‌های پاره‌روایت نخست مشاهده می‌شود. موارد نقطه‌چین، نشانهٔ مکان استنباطی و موارد خط ممتد، نشانهٔ مکان القایی است.



شکل ۱. نقشهٔ جهان روایت در پاره‌روایت زاده‌شدن (منبع: یافته‌های پژوهش)

همان‌گونه که در بسیاری از پژوهش‌ها بر آن تأکید شده، سمک عیار یکی از درخشان‌ترین نمونه‌های داستان‌پردازی در ادبیات سنتی ایران است؛ مشاهده می‌شود که در این اثر راوی توجه خاصی به توصیف دقیق و موشکافانه اجزای صحنه ندارد و مانند دیگر داستان‌پردازان هم‌عصر خود با کم‌گویی دراین‌باره، بارِ تصور و تجسم بیشتر را برعهدهٔ خواننده گذاشته است؛ البته از این نکته نیز نباید چشم پوشید که بار اصلیِ روایت در آن روزگاران، برعهدهٔ کنش‌ها و رویدادهای روایت بوده و نقش مکان و زمان پررنگ نبوده است.

۲-۳. بررسی پاره‌روایت کودکی خورشیدشاه

در صحنهٔ نخست از پارهٔ دوم روایت و در امتداد متن بدون هیچ گسستی، خورشیدشاه با یک جهش در زمانِ روایی، چهارساله می‌شود؛ سپس در صحنهٔ دوم جهش زمانی به ده‌سالگی، و صحنهٔ سوم به چهارده‌سالگی مشاهده می‌شود. درادامه، به بررسی این صحنه‌ها می‌پردازیم (ارجانی، ۱۳۶۳، ج۱،۵-۶):

جدول ۳، ارزیابی انواع صحنه‌پردازی در پاره‌روایت کودکی (منبع: یافته‌های پژوهش)

صحنه	توضیح/ اشیاء صحنه	شیوهٔ صحنه‌پردازی برای مکان	به‌قرینهٔ
۱	علم‌آموزی خورشیدشاه/ سیاهی لشکرِ ادیبان و معلمان	استنباط مکان به اتاقی خاص برای مطالعهٔ	«از بهر پسر ادیبان آورد ... شب و روز در

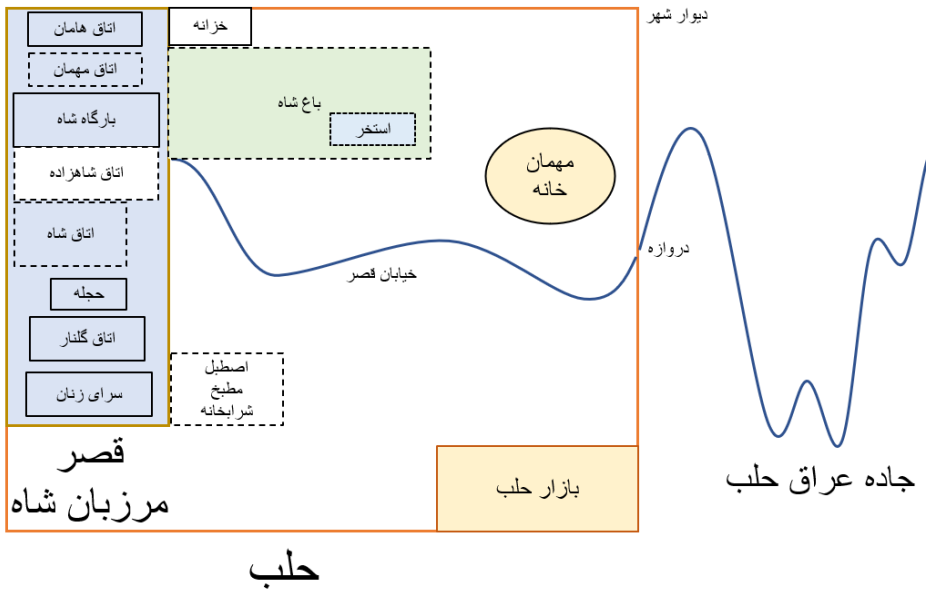
		شاهزاده درون قصر مرزبان‌شاه	آن کار بودند و...»
۲	ورزش و جنگ‌آموزی خورشیدشاه/ تیر و کمان و گوی و مهره‌های شطرنج و صفحهٔ آن، لباس شنا، متعلقات سوارکاری، حلقه و نیزه و کمند؛ سیاهی لشکرِ استادان ورزش و میدان‌داری	استنباط مکان به فضایی باز و بزرگ در قصر مانند باغ شاه؛ استنباط مکان استخر در همین باغ برای ورزش‌های آبی	«مرزبان‌شاه بفرمود تا استادان...فرزند او را ادب میدان‌داری آموزند. ادب سواری و گوی و حلقه و نیزه و تیر و کمان و عمود و کمند و تک‌معلق و اشناه و کشتی و ملاعبی و شطرنج»
۳	گردش خورشیدشاه در بازار/ نقاب برای جلوگیری از چشم بد به‌همراه سیاهی لشکرِ صدهزار مرد و زن	القا مکان به بازار حلب	«چون شاهزاده در بازار می‌گشت»
۴	سازآموختن خورشیدشاه/ سازهای موسیقی چنگ و دف و رباب و نای و بربط و عجب‌رود؛ سیاهی لشکرِ مطربان استاد	استنباط مکان به اتاق خاص شاهزاده	صحنه‌های پیشین

براساس تحلیل پیش‌گفته، جدول ۴ را برای نام مکان‌های معرفی‌شدهٔ القایی و استنباطی تولید می‌کنیم:

جدول ٤، مکان‌های ارائه‌شده در پاره‌روایت کودکی (منبع: یافته‌های پژوهش)

مکان القایی	بازار حلب	-	-
مکان استنباطی	اتاق شاهزاده	باغ شاه	استخر

در شکل ۲ درمقایسه با نقشهٔ قبلی، یک مکان القایی بازار حلب و سه مکان استنباطی اتاق شاهزاده، باغ شاه و استخر به نقشهٔ جهان روایت افزوده می‌شود. با درنگ در جاگذاری پیشنهادی این مکان‌های جدید، فضای درون شهر حلب براساس جهانِ برساخته از واژگان راوی کامل‌تر و واضح‌تر می‌شود:



شکل ۲. نقشهٔ جهان روایت در کودکی (منبع: یافته‌های پژوهش)

۳-۳. بررسی پاره‌روایت بلوغ و عاشق‌شدن خورشیدشاه

در صحنهٔ نخست پاره‌روایت سوم، خورشیدشاه با یک جهش دیگر در زمانِ روایی، هفده‌ساله می‌شود (ارجانی، ۱۳۶۳، ج ۱، ۶-۸):

جدول ۵، ارزیابی انواع صحنه‌پردازی در پاره‌روایت عاشق‌شدن (منبع: یافته‌های پژوهش)

صحنه	توضیح/ اشیاء صحنه	شیوهٔ صحنه‌پردازی برای مکان	به‌قرینهٔ
۱	اجازه‌خواستن خورشیدشاه از پدر برای رفتن به شکار/ اشیاء ندارد	استنباط مکان به قصر مرزبان‌شاه	«یک روز شاهزاده به خدمت پدر آمد»
۲	بیرون‌آمدن خورشیدشاه از شهر حلب به شکارگاه/ خیمه‌ها و اسب‌ها و باز و شاهین و چرخ و یوز و سگ و انگشت‌بانه و دست‌بانه و خیمه‌ها؛ سیاهی لشکر پنج‌هزار سوار؛ استنباط به بازداران و یوزداران و سگ‌داران و خادمان و نگهبانان و غیره به‌قرینهٔ صحنهٔ ۷	القا مکان خیمه‌گاه خارج از دروازهٔ حلب	«خیمه به‌در زدند»
		استنباط به وجود یک جادهٔ فرعی	«آن روز آن‌چه یافتند بیفکندند، چون شب درآمد هرچه بود به شهر

		بیرون شهر؛ منتهی به صحرای شکارگاه که از شهر دور نیست	فرستادند»
۳	عیش خورشیدشاه با خاصگیان/ سیاهی لشکرِ خاصگیان و استنباط به غلامان و نگهبانان و غیره	القا مکان به محل خیمه‌ها در شکارگاه	صحنهٔ پیشین
۴	شکار سازمان‌دهی‌شدهٔ خورشیدشاه با سپاهیان/ سیاهی لشکرِ سواران و سپاهیان و یوزان و سگان	القا مکان به اقلیم کوه و اقلیم مرغزار	«روی به کوه نهادند تا شکار روی به مرغزار نهند»
۵	عیش دوبارهٔ خورشیدشاه با خاصگیان/ یکسان با صحنهٔ ۳	القا به خیمه‌گاه	صحنهٔ ۳
۶	انتقال خیمه‌ها به مرغزار خوش و خرم/ چارطاق و خیمه‌ها؛ سیاهی لشکرِ سپاهیان؛ استنباط به همهٔ سیاهیِ لشکر صحنهٔ ۲	القا مکان به صحرا	«روی به صحرا نهادند»
۷	به‌تنهایی شکاررفتن خورشیدشاه و فرخ‌روز/ باز و یوز و سیاهی لشکرِ پهلوانان، بازداران؛ استنباط به سیاهی لشکرِ صحنهٔ ۲	القا مکان به صحرا	صحنهٔ پیشین
۸	ناهارخوردن خورشیدشاه با فرخ‌روز/ سیاهی لشکرِ خوان‌سالاران؛ استنباط به سیاهی لشکرِ غلامان و غیره	القا مکان به چارطاق شاهزاده	
۹	دیدن گورخر جادو و تلاش خورشیدشاه به شکار آن/ اسب بور، تازیانه، تیر، کمان، کمند و فتراک	القا مکان به صحرا	«در صحرا می‌نگرید که ازبرابر ایشان گردی برخاست»
۱۰	گم‌شدن و شب‌خوابیدن خورشیدشاه در صحرا/ سنگ‌ریزه‌های صحرا، اسب، شکال، پالهنگ	القا مکان به صحرا	صحنهٔ پیشین
۱۱	تعقیب و گریز گورخر در روز بعد/ عنان اسب به‌انضمام اشیاء صحنهٔ ۹	القا مکان به صحرا	«در صحرا چرا می‌کرد»
۱۲	بالارفتن خورشیدشاه از آستانهٔ تپه/ ندارد	القا مکان به تپهٔ بلند	«بالایی پیش آمد»
۱۳	دیده‌شدن بیابان/ اشیاء ندارد اما توصیف صحنه‌ای طولانی	القا مکان به بیابان	«بیابانی دید چون جهنم»
۱۴	اسب‌راندن خورشیدشاه تا خیمه/ پارچهٔ خیمه از اطلس سرخ، بیست و چهار طناب ابریشمین، بیست و چهار میخ زرین، کمربند گوهرنشان دورتادور خیمه، ماه طلای جواهرنشان بالای خیمه، درب‌های خیمه،	القا مکان به بیرون خیمه	«در بیابان راند تا نزدیک خیمه رسید»

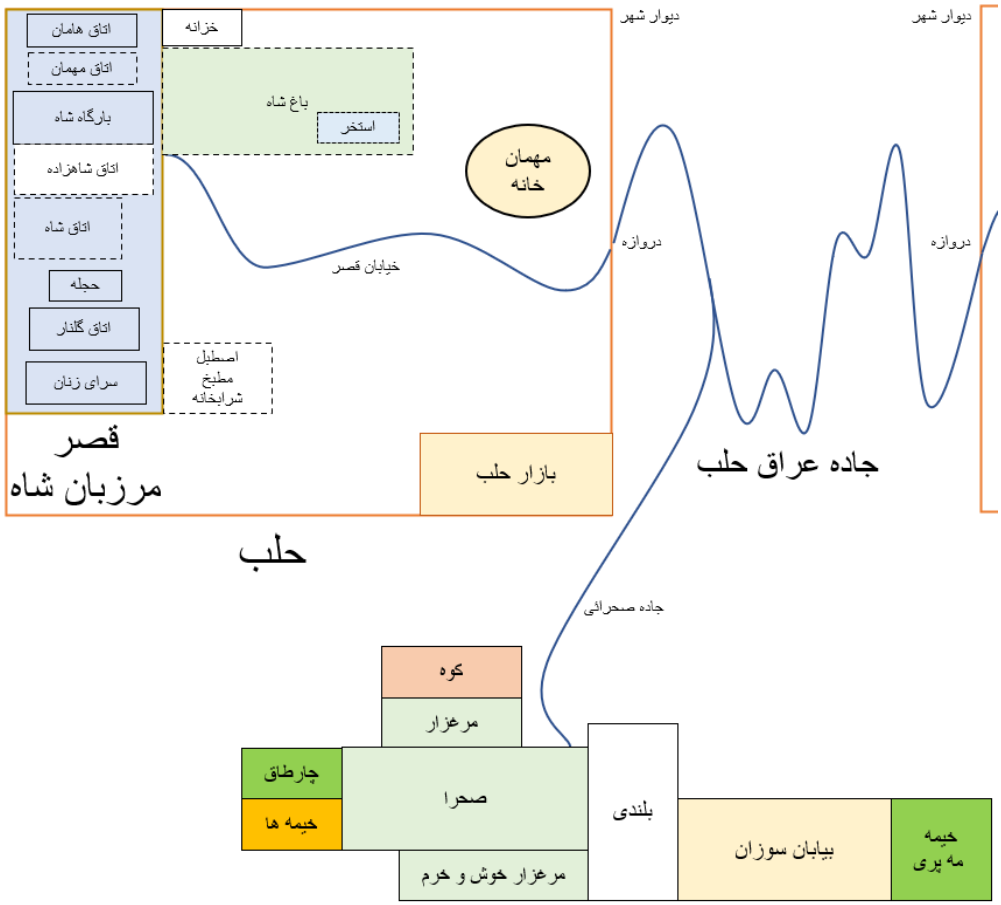
	تأکید بر نبودن انسان دیگر به‌عنوان اشیاء نبودنی القایی صحنه		
۱۵	ورود خورشیدشاه به خیمه/ حصیر سامانی، نطع روی زمین، گردبالش‌های روی نطع، چهار بالش برای خواب، بیست عدد انگشتر مه‌پری، پیراهن حریر سفید مه‌پری، کفش‌های سقلاطونی، مقنعه، گلوبند، حمایل، و تعویذهای عنبرین	القا مکان به درون خیمهٔ مه‌پری	«چون به خیمه درآمد همان یک تن دید»
۱۶	عاشق‌شدن خورشیدشاه/ همهٔ موارد صحنهٔ ۱۵ به‌انضمام کوزهٔ طلا پرآب	القا مکان به درون خیمهٔ مه‌پری	صحنهٔ پیشین

برای تولید نقشهٔ جهان روایت، مکان‌های القایی و استنباطی حاصل‌شده از بررسی صحنه‌ها را در جدول ۶ می‌آوریم.

جدول ٦، مکان‌های ارائه‌شده در پاره‌روایت عاشق‌شدن (منبع: یافته‌های پژوهش)

مکان القایی	خیمه‌ها	صحرا	مرغزار	کوه	مرغزار خوش و خرم	چارطاق	بلندی
	بیابان سوزان	خیمهٔ مه‌پری	–	–	–	–	–
مکان استنباطی	جادهٔ صحرائی	–	–	–	–	–	–

در شکل ۳ مشاهده می‌شود که درمقایسه با جهان روایت قبلی، صحنه‌های صحرا، مرغزار، کوه، جادهٔ فرعی صحرائی، خیمه‌های سپاهیان، چارگاه شاهزاده، مرغزار خوش و خرم، بلندی، بیابان سوزان و خیمهٔ مه‌پری به نقشهٔ جهان روایت افزوده می‌شوند؛ تنها یک مورد جادهٔ صحرائی از حلب به شکارگاه به‌صورت صحنه‌پردازی موازی در صحنهٔ القایی ۲، استنباط منطقی می‌شود.



شکل ۳. نقشهٔ جهان روایت در عاشق‌شدن (منبع: یافته‌های پژوهش)

٤-۳. بحث کلی

بررسی کلی ما نشان می‌دهد که توصیف صحنه‌ها در این روایت کوتاه و فشرده است؛ عنصرِ مکان در بیشتر صحنه‌ها مینیمالیستی و در حداقلِ ممکنِ کلامی توصیف می‌شود؛ اما اشیاء صحنه در برخی موارد باتفصیل نام برده می‌شوند و تعداد قابل توجه اشیا - شامل سیاهی لشکر- درمقایسه با صحنه‌های دیگر، به کوشش راوی برای کانونی‌سازی بر صحنه دلالت دارد. صحنه‌ها منسجم هستند اما در متن برجسته‌سازی نشده‌اند؛ صحنه‌های توصیفیِ محض در این پژوهش مشاهده نشد، زیرا در هر صحنه به ذکر جزئیاتی از اشیاء بسنده می‌شود و توصیف هنرمندانهٔ زبانی از صحنه، هدف راوی قرار نمی‌گیرد. از دیدگاه نظم در ارائهٔ توصیف صحنه، شیوهٔ ارائهٔ منظم و مرحله‌به‌مرحله از مکان در این پاره‌روایت نادر

است. صحنه‌ها با مینیمالیستی‌شدن، بیشتر به سمت صحنهٔ مبهم می‌روند تا آشکار و شفاف؛ اما درنهایت با استفاده از قرینه‌های کلامی یا به‌قرینهٔ صحنه‌های پیشین و پسین، به‌آسانی از ابهام بیرون می‌آیند؛ در مواردی که باتوجه به فقدان قرینه‌های کلامی در متن آن صحنه، برای تعیین مکان ابهام وجود دارد؛ به‌دلیل فشردگی صحنه‌ها و ارتباط زنجیره‌ای آنها با صحنهٔ قبل و بعد، امکان بازسازی صحنهٔ آن مکان خاص در ذهن مخاطب فراهم می‌آید؛ در ضمنِ این روند نیز، به‌دلیل آشکاربودن مکان صحنه‌های القایی یا استنباطیِ مجاورِ پسین یا پیشین، ابهامی برای مخاطب پیش نمی‌آید و سردرگم نمی‌شود.

ازسویی درنبودِ صحنهٔ توصیفی زیباشناختی، توصیف دقیق و کاربردی صحنه در متن خودنمایی می‌کند. در تحلیل کامل روایت *سمک عیار*، بر توصیف ویژگی‌های خاص فضای شهرها و اماکن در صحنه‌های این روایت کهن عامه تأکید می‌شود (حسام‌پور، ۱۳۸۲: ۴۰۱-۴۰۳). به‌نظر ما با ارائهٔ این ویژگی‌های خاص، صحنه در ارتباط با پیرنگ هنری و شخصیت‌پردازی با القا به خواننده ارائه شده، راه‌های گریز استنباط دیگرگونهٔ مخاطب بسیار محدود می‌شود؛ حسام‌پور بر این مهم اذعان دارد که توصیف دقیق، حتی به کاربرد ابزاری صحنه می‌انجامد؛ برای نمونه می‌گوید: «با توصیف قلعه‌ها، سختی گشودن آنها بر خواننده آشکار می‌شود و شگردهای سمک و یارانش در گشودن قلعه‌ها با توصیف آغازین، هیجان‌انگیزتر می‌نماید» (همان: ۴۰۹)؛ اما راوی به چه میزان از القا صحنه استفاده کرده است؟ برای بررسی بسامد انواع صحنه‌پردازی سه پاره‌روایت نخستین، به جدول‌های ۱ و ۳ و ۵ مراجعه کرده، به‌ترتیب به پردازش نتایج زیر برمی‌آییم:

جدول ۷، بسامد انواع صحنه‌پردازی در پاره‌روایت زاده‌شدن خورشیدشاه (منبع: یافته‌های پژوهش)

مجموع	القایی	استنباطی	مبهم
۳۴ صحنه	۱۶ صحنه	۱۸ صحنه	ندارد
٪ ۱۰۰	٪ ۴۷	٪ ۵۳	ندارد

جدول ۸، بسامد انواع صحنه‌پردازی در پاره‌روایت کودکی خورشیدشاه (منبع: یافته‌های پژوهش)

مجموع	القایی	استنباطی	مبهم
۴ صحنه	۱ صحنه	۳ صحنه	ندارد
٪ ۱۰۰	٪ ۲۵	٪ ۷۵	ندارد

جدول ۹، بسامد انواع صحنه‌پردازی در پاره‌روایت عاشق‌شدن خورشیدشاه (منبع: یافته‌های پژوهش)

مجموع	القایی	استنباطی	مبهم
۱۶ صحنه	۱۵ صحنه	۱ صحنه	ندارد
٪ ۱۰۰	٪ ۹۴	٪ ۶	ندارد

در بررسی صحنه‌های پیشین، برپایهٔ مبانی نظری، صحنهٔ مبهمی یافت نشد. در پاره‌روایت زاده‌شدن، باوجود این‌که نقش صحنه‌هایی که به استنباط مخاطب واگذار می‌شود بیش از صحنه‌های القاشده ازسوی راوی است؛ اما راوی از توصیف القایی ۴۷٪ بهره می‌گیرد. در پاره‌روایت کودکی، بخش بزرگ ۷۵٪ از صحنه‌پردازی، استنباطی می‌شود که نشانگر کم‌اهمیت‌بودن جزئیات صحنه برای راوی است؛ اما در پاره‌روایت عاشق‌شدن، راوی با توصیف القایی اغلب صحنه‌ها، راه گریز ذهن خواننده را به‌حداقل می‌رساند و صحنه‌پردازی القایی به‌حداکثر ۹۴٪ می‌رسد؛ این پدیده نمی‌تواند اتفاقی باشد؛ در بررسی بیشتر، مشخص می‌شود که کانونی‌سازی حداکثری صحنه ازسوی راوی در این پاره‌روایت، دلایل کاربردی دارد و بررسی «چراییِ» این مهم را شاید بتوان با بررسی کرونوتوپ‌ها پاسخ داد.

باتوجه به تعریف غلظت و تراکم توصیف صحنه در زمانی اندک برای کرونوتوپ، می‌توان برخی موارد انباشت اشیاء و توصیف جزئیاتشان را زیر این عنوان پیشنهاد کرد. در پاره‌روایت زاده‌شدن، پس از یک بررسی کلی، مشاهده می‌شود که صحنهٔ ۱۰، حاوی بیشترین میزان انباشت اشیاء و سیاهی لشکر در زمانی محدود است و به تعریف ریفاتر از کرونوتوپ بسیار نزدیک می‌شود؛ پس از آن صحنه‌های ۱۶ و ۴ و ۱۲ به‌ترتیب در مرتبهٔ بعدی انباشت صحنه قرار می‌گیرند. یادآوری می‌شود که صحنهٔ دارای کرونوتوپ، طبق تعریف ما زیرگروه صحنهٔ القایی است زیرا جزئیات صحنه به مخاطب دیکته می‌شود.

جدول ۱۰، بسامد صحنه‌پردازی دارای کرونوتوپ در پاره‌روایت زاده‌شدن (منبع: یافته‌های پژوهش)

مجموع	صحنهٔ حاوی کرونوتوپ
۳۴ صحنه	۴ صحنه
٪ ۱۰۰	٪ ۱۲

در پاره‌روایت کودکی، هیچ‌یک از صحنه‌ها توصیف نمی‌شوند؛ اما در پاره‌روایت عاشق‌شدن وضعیت کاملاً دگرگون می‌شود؛ این کانونی‌سازی در چند صحنهٔ آخر - با به نقطهٔ اوج رسیدن کشمکش پیرنگ - بر توصیف و معرفی القایی جزئیات اشیاء صحنه احاطه می‌افکند و طبق تعریف به

چند کرونوتوپ پیاپی می‌انجامد؛ این کرونوتوپ‌ها باعث ایجاد حس تعلیق و ایستایی زمان روایی می‌شوند و هم‌زمان زمینهٔ درک انواع کارکردهای زیباشناختی و فرهنگی را نیز پدید می‌آورند؛ برای نمونه در صحنهٔ ۱۳، خورشیدشاه بالای تپه می‌رود و مکان بیابانی آن‌سوی بلندی پدیدار می‌شود که راوی با توصیف به غلظت صحنهٔ آن می‌افزاید: «بیابانی دید چون جهنم، آفتاب فروتابیده، دودی و غباری تا آسمان برمی‌شد، پنداشتی که آدمی هرگز آن‌جا نگذشته است و هولی عظیم از ان بیابان برمی‌آمد، چنان‌چه شاهزاده می‌هراسید. چون نیک نگاه کرد، بر مقدار نیم فرسنگ خیمه‌ای دید، زده» (ارجانی، ۱۳۶۳، ج۱،۸) و سپس با ارائهٔ یک تک‌گویی درونی از قهرمان دربارهٔ توصیف دیده‌هایش، بر تعلیق صحنه می‌افزاید: «عجب ماند. با دل گفت بیابانی چنین، خیمه‌ای تنها، ندانم چه تواند بود. بباید دیدن تا چیست. از بالای اسب در بیابان راند تا نزدیک خیمه رسید» (همان)؛ صحنهٔ ۱۴، تراکم توصیفات مکان صحنه ادامه پیدا می‌کند و این‌بار خیمه به‌دقت و با شمارش اجزا و جنس و رنگ آنها نسبتاً منظم و مرحله‌به‌مرحله وصف می‌شود: «خیمه‌ای از اطلس سرخ دید به بیست و چهار طناب ابریشمین به میخ‌های زرین به زمین فروبرده و کمری گوهرنگار گرد خیمه برآورده و ماهی از زر به سر خیمه به گوهر مرصع برافراشته و شقهٔ خیمه فروگذاشته و از آدمی اثری نه» (همان)؛ صحنهٔ ۱۵، بیشتر بر شخصیت‌پردازی تمرکز دارد؛ اما دربارهٔ اجسام، به دوجفت انگشتر در هر انگشت دست یعنی جمعاً بیست انگشتر اشاره می‌شود؛ همچنین پیراهن، کفش‌های سقلاطونی، مقنعه، گلوبند، حمایل، و تعویذهای عنبرین از اشیاء القایی صحنه هستند؛ بانظر به توصیف و تنوع این متعلقات، می‌توان این صحنه را نیز درادامهٔ صحنهٔ قبلی دارای تراکم و امتداد بیشتری نسبت به حجم معیار روایت درنظر گرفت. دست‌آخر، باتوجه به فراوانی اشیاء صحنه و حجم بالای سیاهی لشکر، صحنهٔ ۲ از ابتدای پاره‌روایت را نیز کرونوتوپ به شمار می آوریم- گو این‌که مانند سه صحنهٔ کرونوتوپی انتهای پاره‌روایت، کاربرد روایت‌شناختیِ تعلیقی ندارد؛ کرونوتوپ‌های بخش عاشق‌شدن اساساً متفاوت از بخش‌های دیگر بوده و بافت کلامی و دقت راوی در آنها تغییر می‌کند.

جدول ۱۱، بسامد صحنه‌پردازی دارای کرونوتوپ در پاره‌روایت عاشق‌شدن (منبع: یافته‌های پژوهش)

مجموع	صحنهٔ حاوی کرونوتوپ
۱۶ صحنه	۴ صحنه
٪ ۱۰۰	٪ ۲۵

با مقایسهٔ بسامد کرونوتوپ‌های جدول‌های ۱۰ و ۱۱، مشخص می‌شود که در متن روایت یک

جهش بیش‌از دوبرابر، از ۱۲٪ به ۲۵٪ شکل گرفته است؛ این اتفاق نشان دهندهٔ یک کانونی‌سازی بزرگ در ذهن راوی است که باعث شده او با توصیف‌هایی دقیق‌تر و شاید متفاوت‌تر از آن‌چه در متن‌های کهن می‌بینیم (توجه راوی به درنگ بر مکان‌های متضاد، خیمه معشوق، توصیف سرتاپای او و...) فضایی را به تصویر بکشد که صحنه‌های القایی در آن بسیار پررنگ بوده و صحنه‌های کرونوتوپی آن جهش فراوانی داشته است؛ در ادبیات فارسی در کمتر متنی می‌توان تصویری کامل (از فرق سر تا نوک انگشتان) را مشاهده کرد؛ چون بیشتر از اجزای جدای پیکر معشوق سخن می‌رود؛ به‌گونه‌ای که اگر بخواهیم این اجزای جدای بدن را درکنار هم قرار دهیم، چه بسا تصویری خنده‌دار از معشوق خلق شود. اگر بخواهیم درپی توضیح «چراییِ» فرهنگی نوع کرونوتوپ‌ها باشیم از حدود این مقاله که برپایهٔ اختصار است دور خواهیم شد؛ اما برای نمونه، از دیدگاه منتقدان، بیابان در ماجرای عاشق‌شدن، می‌تواند همان مرز و آستانهٔ میان دنیای کودکی شاهزاده و پاگذاشتن به دنیای پرمخاطره بلوغ باشد که کمبل[1] در *قهرمان هزارچهره*[2] و بتلهایم[3] در *افسون افسانه‌ها*،[4] هریک از دیدگاهی متفاوت - یکی اسطوره‌شناختی و دیگری روان‌شناختی کودکِ فرویدی - به‌فراوانی دربارهٔ لزوم تکرار آن در فرهنگ‌های بشری، یکی خروج از مرز اساطیری و دیگری خروج از خانهٔ والدین، سخن‌ها گفته‌اند؛ «تپه درواقع جایی است که خورشیدشاه بر فراز آن با زندگی یکنواخت و بی‌تلاطم خود وداع می‌کند و پا به راه پرفرازونشیب و سنگلاخی عشق می‌گذارد و درواقع به‌دنبال بخش ناخودآگاه خود برمی‌آید. تفاوت بین بیابان وهمناک و دشت سرسبز درواقع نشانگر بخش ناخودآگاه و خودآگاه خورشیدشاه است» (حسام‌پور، ۹۲:۱۳۸۱). به‌نظر نگارندگان، یک دستاورد مهمِ بررسی کرونوتوپ‌ها، بررسی «چراییِ» کانونی‌سازی بر مواردی خاص در صحنه‌های کهن است؛ برای نمونه‌ای دیگر، می‌توان به کثرت کرونوتوپ‌های حاوی توصیف اشیاء گران‌قیمت و پول و طلا و جواهر در این روایت اشاره کرد، که باتوجه به بافت فقیر عامهٔ جامعهٔ آن روزگار، از نگاه روان‌شناختی و جامعه‌شناختی، گویی نشان از علاقه و گرایش شدید مخاطب فقیر به رؤیاپردازی دربارهٔ این ثروت‌های دست‌نیافتنی دارد.

دلایل نبودِ کرونوتوپ در پاره‌روایت کودکی را نیز در همین منطق می‌توان جست، چون راوی به‌سرعت با جهش‌های زمانی بلند، از کودکی می‌گذرد و بیشتر صحنه‌پردازی را به تخیل مخاطب

1. Campbell
2. A Hero with a Thousand Faces
3. Bettelheim
4. The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales

واگذار می‌کند تا به مرحلهٔ مورد علاقهٔ کانونی‌سازی خود، یعنی بخش جذاب عاشق‌شدن برسد.

در جدول ۱۵، بسامد انواع صحنه‌پردازی، انواع مکان‌ها، و تعداد کرونوتوپ‌ها در سه پاره‌روایت تشکیل‌دهندهٔ ماجرای عاشق‌شدن خورشیدشاه مشاهده می‌شود؛ هم‌چنین داده‌های آن به‌عنوان خلاصه‌ای از نتایج حاصل‌شده، به پرسش‌های پژوهش پاسخ می‌دهد. یادآوری می‌شود که تعداد بیشتر مکان‌ها از صحنه‌ها در پاره‌روایت زاده‌شدن، حاصل صحنه‌پردازی موازی است که پیشتر توضیح داده شد؛ به‌همین‌ترتیب تعداد کمتر مکان‌ها از صحنه‌ها، به‌دلیل استفادهٔ صحنه‌های تکراری از یک مکان مشترک می‌باشد.

جدول ۱۲، بسامد نتایج پژوهش در سه پاره‌روایت (منبع: یافته‌های پژوهش)

پاره روایت	صحنهٔ القایی	صحنهٔ استنباطی	مکان القایی	مکان استنباطی	کرونوتوپ
زاده‌شدن	٪ ۴۷	٪ ۵۳	٪ ۴۰	٪ ۶۰	٪ ۱۲
کودکی	٪ ۲۵	٪ ۷۵	٪ ۲۵	٪ ۷۵	۰
عاشق‌شدن	٪ ۹۴	٪ ۶	٪ ۹۰	٪ ۱۰	٪ ۲۵

باتوجه به ضرورت برساخت نقشه در مبانی نظری، مشاهده می‌شود که نمایش این نقشهٔ جهان روایت در سه نقشهٔ منفصل، به ما کمک می‌کند تا در چند مرحله به تحلیل انضمام فضاهای جدید بپردازیم. برخی مکان‌ها مورد تأکید راوی قرار می‌گیرند و برخی به استنباط مخاطب واگذار می‌شوند؛ اما در برساخت نقشه‌ها، اهمیت مکان استنباطی و مکان القاشده – چه در صحنهٔ کانونی‌سازی‌شدهٔ عادی و چه در انواع پرمحتواتر کرونوتوپی آن – به یک اندازه است، زیرا هردو باید در نقشه ثبت شوند.

٤. نتیجه‌گیری

با بررسی انواع صحنه‌پردازی دریافتیم که در این روایت عامهٔ کهن، از هر دو نوع صحنهٔ القایی و استنباطی استفاده می‌شود. باوجود این‌که شیوهٔ صحنه‌پردازی راوی در سمک عیار ممکن است به‌اندازهٔ رمان امروز قوی و پرصناعت نباشد، اما با بررسی سه پاره‌روایت آغازین این داستان (زاده‌شدن، کودکی و عاشق‌شدن خورشیدشاه) درمی‌یابیم درجایی‌که قرار است اتفاقی بنیادین در داستان روی

دهد (عاشقی)، راوی با مکث بیشتر و پرداختن دقیق‌تر به جزئیات صحنه و شخصیت‌ها، تصویرهایی قوی در ذهن مخاطب می‌آفریند که کنش عاشقی، بیشتر و بهتر در ذهن او ماندگار شود. حتی راوی با دربرابرهم قراردادنِ دو مکان کاملاً متضاد با یک‌دیگر (بیابان در برابر دشت سرسبز) و به‌تصویرکشیدن تقابل میان بیابانی وهمناک و خیمه‌ای مجلل در دل آن بیابان که زیبارویی در آن است، این صحنه را برجسته‌تر و متفاوت‌تر از قسمت‌های دیگر نشان می‌دهد؛ چون قرار است این اتفاق (عاشق‌شدن خورشیدشاه بر مه‌پری) بنیادی‌ترین کنش در کل داستان باشد و همهٔ ماجراهای دیگر درپیوندِ با همین موضوع شکل بگیرد؛ پس به‌درستی و هوشمندانه پرداختی دقیق‌تر و جزءنگرانه‌تر از مکان دارد تا بتواند درکی تجسمی‌تر و مادی‌تر از زمان عاشقی را به خواننده القا کند.

دربارهٔ مواردی که راوی کمتر به ذکر جزئیات صحنه‌ها پرداخته و از آن‌ها گذر می‌کند، از دو جنبه می‌توان نگریست؛ نگاه نخست این است که شیوهٔ قصه‌گویی در آن زمان تمرکزش بر خود کنش‌ها بوده و توجه چندانی به ذکر جزئیات و توصیف دقیق آن‌ها نداشته است. در نگاه دوم -که البته بیشتر مخاطب‌محور است- می‌توان گفت که راوی با اشاره و گذر از برخی مکان‌ها چه‌بسا توانسته زمینه‌ای فراهم آورد که خود مخاطب در ذهنش دربارهٔ آن مکان تصویرسازی کند؛ این موضوع باعث ایجاد درنگ و لذت تخیل بیشتر می‌شود که در آن خواننده، مشارکت بیشتری در تفسیر و خوانش متن دارد و به کمک نشانه‌های موجود در متن، خود به بازآفرینی بیشتر متن دست می‌زند. در این کنش فعالانهٔ خواننده-که بیش‌خوانی نام دارد- استنباط نقش مهمی در خوانش و برساختِ صحنه‌ها ایفا می‌کند.

گفتنی دیگر دربارهٔ یافته‌های پژوهش این است که، مکان‌های استنباطی پنهان، در برآوردِ گسترهٔ جهان این روایت کهن نقش برجسته‌ای دارد؛ راوی از صحنه‌پردازی‌های موازی نیز بهره می‌گیرد و گاه هنگام القا یک صحنه، مکان‌های دیگری نیز به قرینهٔ کلامی قابل استنباط است.

با روشِ نقشه‌سازی گسترهٔ جهان روایت منطبق‌با پیشرفت روایت، یک درک زمان‌مندتر و منظم‌تر از اجزاء جدیدِ الحاقی حاصل می‌شود؛ نقشهٔ برساخته از مکان‌های القایی و استنباطی، به ما کمک شایانی می‌کند که یک کلیت فضایی را تجسم کنیم که بدون ترسیم آن، چنین دستاوردی از خوانش روایت‌ها - دست‌کم آشکارا در خودآگاه و یا در حافظهٔ بصری انسان - ممکن نمی‌شود؛ همچنین توانمندسازی خواننده به قیاسِ فضاها و فاصلهٔ آنها با یک‌دیگر، از دیگر مزیت‌های ترسیم نقشهٔ جهان روایت بلند است. باتوجه به این دستاوردها، پیشنهاد می‌شود که در پژوهش‌های مستقل دیگری که بر صحنه و جهان روایت آثار کهن فارسی انجام خواهد شد، از موارد زیر استفاده شود: ۱- بهتر است که

تولید نقشه برای روایت مرحله‌به‌مرحله باشد تا تحولات جدید فضا برای مخاطب ملموس‌تر گردد. ۲- بهتر است که نقشه‌سازی، با روش‌های بصری - مانند تلفیق خط ممتد و نقطه‌چین و یا رنگ‌بندی- برای تمایز فضای صحنه‌های القایی از فضای صحنه‌های استنباطی همراه باشد.

به‌نظر نگارندگان، تولید نقشه در روایت‌های بلند برای فهم و درنگ در گسترهٔ جهان روایت آن، اهمیتی انکارناپذیر دارد؛ زیرا حافظهٔ خواننده توان تجسم یک‌جای همهٔ عناصر مکانی را مانند بازنمایی نقشهٔ بصری ندارد. روش و نتایج ما می‌تواند الگویی برای پی‌افکندن طرح نقشهٔ کلی همهٔ روایت‌های بلند کهن فارسی، باهدف رونمایی از زوایای جدیدی از این میراث گران‌قدر باشد.

کتابنامه

ارجانی، فرامرز بن خداداد. (۱۳۶۳). *سمک عیار*. به‌تصحیح پرویز ناتل خانلری. جلد نخست. تهران: انتشارات آگاه.

بالو، فرزاد. (۱۳۹۷). نقدی بر تلقّی رایج از هرمنوتیک فلسفی گادامری به‌مثابهٔ هرمنوتیک خواننده محور / مفسّرمحور. *فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی نقد ادبی*، شمارهٔ ۴۴، زمستان، صص ۷-۲۸ doi

حسام‌پور، سعید. (۱۳۸۲). *عناصر داستان در داستان‌های بلند عامیانه تا قرن ششم با محوریت سمک عیار و داراب‌نامه و اسکندرنامه*. رسالهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز.

حسن‌لی، کاووس؛ نادری، سیامک. (۱۳۹۶). بازیابی عنصر مکان در «بوف کور» صادق هدایت برپایهٔ جغرافیای تاریخی ری و تهران. *فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی نقد ادبی*، شمارهٔ ۳۷، بهار، صص ۱۶۳-۱۸۵. doi

ذوالفقاری، حسن. (۱۳۹۴). *زبان و ادبیات عامهٔ ایران*. نشر سمت: تهران.

ژوو، ونسان. (۱۳۹۴). *بوطیقای رمان*. شرکت انتشارات علمی و فرهنگی: تهران.

کریمیان، فرزانه؛ حاجی، غزاله. (۱۳۹۶). جلوه‌های تهران در دستار و گل سرخ: نقدی جغرافیایی بر پایتخت بر اساس دید خارجی. *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، دورهٔ ۲۲، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان، صص ۵-۳۱.

موسوی‌نیا، سید رحیم. (۱۳۹۷). ابهام در غارهای مارابار: خوانشی شرق‌شناسانه از گذری به هند اثر

ادوارد مورگان فورستر. *دوفصلنامهٔ علمی‌پژوهشی نقد زبان و ادبیات خارجی*، شمارهٔ ۲۱، پاییز و زمستان، صص ۲۵۵-۲۷۱.

یوسفیان کناری، محمد جعفر؛ قلی‌پور، زهره. (۱۳۹۵). *بررسی تطبیقی زاویهٔ‌دید روایی و جهان‌های ممکن در ادبیات داستانی و نمایشی ایران*. دوماه‌نامهٔ جستارهای زبانی، شمارهٔ ۳۳، آذر و دی، صص ۲۶۷-۲۳۹.

References

Abrams, M. H. (1999). *A Glossary of Literary Terms*. Seventh Edition. Cornell University Press: Boston.

Arajani, F. (1984). *Samak Ayyar*. Corrected by Natel Khanlari. P. First Vol. Tehran: Agah Publication (In Persian).

Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays by Bakhtin*. Forms of Time and the Chronotope in the Novel. Edited by Michael Holquist. University of Texas: Austin.

Balu, F. (2018). A Review on the Common Interpretation of Gadamerian Philosophical Hermeneutics as a Reader-centered/Interpreter-centered Hermeneutics. *Literary Criticism (University of Tarbiat Modarres)*, Vol. 44, Winter, pp. 7-28. (In Persian).

Bettelheim, B. (1975). *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Vintage Books: New York.

Campbell, J. (2004). *A Hero with A Thousand Faces*. Commemorative Edition. Princeton University Press: Princeton.

Chatman, S. (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Fourth Printing. Cornell University Press: New York.

Childs, P.; Fowler, R. (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. Routledge: New York.

Coyle, M.; Garside, P. & Kellsal, M. & Peck, J. (2003). *Routledge Encyclopedia of Literature and Criticism*. Routledge: New York.

Cuddon, J. A. (2013). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Fifth Edition. Wiley-Blackwell: West Sussex.

Culler, J. (2019). *The Cambridge Companion to Hermeneutics*. Cambridge University Press: Cambridge.

Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. Routledge: New York.

Hasanli, K.; Naderi, S. (2017). Retrieving the Element of Place in Boof-e-Koor of Sadeq Hedayat Based on the Historical Geography of Ray and Tehran. *Literary Criticism (University of Tarbiat Modarres)*, Vol. 37, Winter, pp. 163-185. (In

Persian).

Herman, D.; Jahn, M. & Ryan, M. (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Routledge. New York.

Hesampour, S. (2003). *Elements oF Fiction in Long Folktales upto the Sixth Century A.H.: Samak Ayyar, Darabnameh and Eskandarnameh.* Ph.D. Thesis of Persian Language and Literature, Shiraz University (In Persian).

Jahn, M. (2021). Narratology 2.3: *A Guide to the Theory of Narrative.* Website: https://www.researchgate.net/publication/344239602_Narratology_23_A_Guide_to_the_Theory_of_Narrative

Jouve, V. (2015). *Poétique du Roman*. Entesharat Elmi Farhangi Company: Tehran (In Persian).

Karimian, F.; Haji, G. (2017). Tehran in Le turban et la rose, a study of a stranger point of view with the geocritical approach. *Research in Contemporary World Literature (Univeristy of Tehran).* Vol. 22, Issue 1, Spring and Summer, pp. 5-31. (In Persian).

Kindt, T.; Muller, H. (2003). *What is Narratology. Questions and Answers Regarding the Status of a Theory.* Walter de Gruyter: Berlin.

Porter Abbot, H. (2002). *The Cambridge Introduction to Narrative.* Cambridge University Press: Cambridge.

Prince, G. (1982). *Narratology: The Form and Functioning of Narrative.* Walter de Gruyter: Berlin.

Lidell, R. (1947). *A Treatise on the Novel.* Cape Publishing: London.

Moosavinia, S. R. (2018). Spatial Uncertainty in Marabar Caves: An Orientalist Reading of a Passage to India. *Critical Language and Literary studies (University of Shahid Beheshti).* Vol. 21, Fall and Winter, pp. 255-271. (In Persian).

Riffaterre, M. (1996). *Chronotopes In Diegesis.* University of Toronto Press: Toronto.

Ryan, M.; Foote, K. (2016). *Narrating Space/spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet.* Ohio: Ohio State University Press.

Stanzel, F.K. (1984). *A Theory of Narrative.* Translated by Charlotte Geodsche. Cambridge University Press: Cambridge.

Yousefian Kenari, M. J.; Gholipour, Z. (2016). Comparative Study on Narrative Point of View and Possible Worlds in Iranian Fiction and Dramatic Literature. *Language Related Research (University of Tarbiat Modarres).* Vol. 33, Azar and Day, pp. 239-267. (In Persian).

Zolfaghari; H. (2015). *Folk Language and Literature of Iran.* SAMT Publication: Tehran. (In Persian).