کانون روایت در شاهنامهٔ فردوسی

(با تکیه بر داستان رستم واسفندیار)

فاطمه غفوری مهدی آباد*

چکیده

اشراف و تبحّرفردوسی در قرنها پیش بر انواع شگردهای داستان پردازی که ظرایف و فنون آن به تازگی بر منتقدان کشف شده حیرت آور است؛ یکی از این شگردها «کانون روایت» در داستان‌های شاهنامه است. کانون روایت در تحلیل توانمندی‌ها و شگردهایی که داستان پرداز برای شکل دادن به حکایت‌های خویش از آنها بهره گرفته اهمّیّت فراوان دارد تا جایی که هرگونه ایجاد تغییر در کانون روایت، سبب ایجاد تمایز و تغییر در جریان اصلی داستان و حتّی موضوع آن می‌شود. یکی دیگر از شگردهای داستان‌پردازی فردوسی، چگونگی به کارگرفتن «عنصرزمان» در روایت است. یکی از محقّقانی که در چند دههٔ اخیر به چگونگی زمانمندی در روایت پرداخت، ژنت فرانسوی است که نظر خود را در قالب سه مبحث «نظم ، تداوم و بسامد» مطرح کرده و در این زمینه به شهرت رسیده است. این مقاله سعی دارد گونه‌های مختلف کانون دید را با تکیه بر داستان « رستم واسفندیار» بررسی نموده و بر اساس نظریهٔ ژنت نشان دهد که فردوسی عنصر زمان را در روایت این داستان چگونه به کاربرده و به عنوان یک داستان پرداز در مسیر حرکتش از زمان تقویمی به زمان متن چگونه و تا چه حدّ در عرصهٔ زمان و کنش به گزینش های مختلفی دست یازیده و این گزینش ها و زمانمندی خاصّ به کار رفته در داستان از نظر اصول داستان پردازی چه ارتباط مستقیم و معناداری با محتوای داستان دارد.

کلید واژه‌ها:

شاهنامهٔ فردوسی، داستان پردازی ،کانون روایت، زمان، ژنت، داستان رستم واسفندیار

---

* – استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد انار

تاریخ وصول : ۹۱/۰۴/۲۱ تاریخ پذیرش :۹۱/۰۷/۱۱

Archive of SID

www.SID.ir

۱- مقدّمه

در دنیای امروز «روایت» صرفاً یک ابزار ادبی به شمار نمی‌آید، بلکه شیوه‌ای برای فهم و استدلال امور زندگی، جهان و چون ابزاری در شاخه‌های مختلف علوم کاربرد دارد.

«روایت در اسطوره، قصّه، تراژدی، کمدی،حماسه، تاریخ، نقّاشی، خبر و مکالمه... حضور دارد. حضور روایت همچون زندگی، بین المللی، فرا تاریخی و ورا فرهنگی است» (آسابرگر، ۴۵:۱۳۸۰)

به همین دلیل در دهه‌های اخیر به روایت و انواع کارکردها و کاربردهای آن توجّه جدّی مبذول شده و دربارهٔ آن در جوامع و محافل ادبی، مباحث تازه، و دقیقی مطرح گردیده است؛ مباحثی همچون، جریان سیّال ذهن، شیوه‌های روایتگری، شالوده شکنی، هنجارگریزی و از جدیدترین آنها بحث زمان در روایت است که با ظهور آثاری از نویسندگان بزرگی چون جیمز جویس، مارسل پروست، ویرجینیاولف، توماس مان و... وارد مرحلهٔ جدیدی از بررسی‌های هنری و ادبی شده‌است. این در حالی است که ادبیّات داستانی کهن پارسی با داشتن روایات منظومی همچون آثار فردوسی، عطّار، سنایی، نظامی، مولوی جامی و دیگران که توانایی‌های ادبی-روایی داستان‌های آنها سرشار از جلوه‌های گوناگون کاربرد روایت است، از نظر به کار بردن شگردهای کشف شده جدید در آثار کهن از سابقه و فضل تقدّم در خور اعتنایی برخوردار هستند؛ به گونه‌ای که غالب روایات مندرج در این آثار نه تنها در عصر خود که حتّی بعضی مانند داستان‌های شاهنامه در عصر حاضر هم کم نظیرند.

شاهنامهٔ فردوسی از نظر شگردهای داستان پردازی از اهمّیّت فراوانی برخوردار است. درهم تنیدگی بخش‌های داستانی و غیرداستانی به این کتاب شکلی خاصّ بخشیده و حضور راوی در هر دو بخش انکار ناپذیر است. اوست که عامل پیوند بخش‌های مختلف، تجسّم بخشندهٔ اندیشه‌های شاعر، جهت دهنده به خواننده برای فهم روایت و داستان با انتخاب کانونهای مختلف روایت و باعث حفظ زمانبندی داستانی و رابطهٔ منطقی میان پاره‌های گوناگون حوادث است و می‌توان گفت هیچ روایتی، بدون راوی شکل نمی‌گیرد. با این حال، میزان و مراتب حضور راوی وشکل‌های گوناگون دخالت او در روند داستان‌ها بسیار متفاوت

Archive of SID

www.SID.ir

است. استفاده از کانون‌های مختلف روایت این امکان را در اختیار او قرارداده که بتواند دربارهٔ چگونگی حضور خویش در داستان تصمیم‌گیری کند؛ حجم اطلاعاتی را که می‌خواهد در اختیار خوانندگان خود قرار دهد، تعیین نماید؛ انگیزه‌های شخصیّت‌های داستانی را آشکار یا نهان سازد؛ در دنیای متن ظاهر شده یا خود را پنهان کند و با تغییرمداوم کانونهای روایت، موجبات تحرّک و پویایی داستان را فراهم سازد.

علاوه براین، گونه گونی کانون موجبات حقیقت نمایی ، زیبایی و در نتیجه لذّت بخشی روایت را فراهم می‌سازد و ضمن محو کردن یکنواختی کسل کننده روایت محض ، سبب می‌شود خواننده درخواندن متن احساس کند که برای انتخاب و فهم، آزادی کامل دارد و به هیچ نحو اسیر هدایت نویسنده نیست.

کانون روایت یکی از ابزارهای توانمند و کارگشای نویسنده است که بوسیله آن بین روایت، زاویهٔ دید، راوی و خواننده، ارتباط ایجاد می‌کند.

بدون شک نبوغ الهام گونه فردوسی و هنرمندی ذاتی وی، او را به سوی شناخت ناخودآگاه کانون روایت و نقش و اهمّیّت آن راهنمایی نموده است.

در این مقاله، ویژگی‌ها و شکل‌های کانون روایت در شاهنامه با تکیه بر داستان «رستم و اسفندیار» مورد بررسی قرار می‌گیرد و کوشش می‌شود با تحلیل نقش و جایگاه عنصر زمان در این داستان، از زاویه‌ای جدید به این اثر گرانمایه نظر بیفکنیم و از بین آرای افرادی همچون توماشفسکی، هارولدواینریش، امیل بنونیست، پل ریکور که هر یک دربارهٔ زمانمندی پیرنگ نظریه‌هایی را ارائه کرده‌اند، بر اساس نظریهٔ ژنت که به نظر می‌رسد از بقیه کاملتر و دقیق‌تر است به نقد و بررسی این داستان پرداخته و بیان شود که شاعر داستان پرداز در پردازش این داستان چگونه از عنصر زمان بهره گرفته و کاربردهای مختلف زمانی وی در این روایت ،چه ارتباط معناداری با محتوای آن دارد؟

۲- تعاریف و کلیّات

کانون روایت که از آن با نامهای منظر(اخوت،۱۳۷۱: ۹۵)نقطهٔ کانونی(کارلر،۱۳۸۲:۱۲۰) نظرگاه(اسکولز،۱۳۷۹: ۲۸) ودیدگاه (آسابرگر ،۱۳۸۰: ۸۱، تو دوروف ،۱۳۸۲؛۵۶، ایرانی؛۳۷۲ ،

Archive of SID

www.SID.ir

مستور، ۱۳۷۹ :۳۵) یادکرده‌اند، عبارت است از شیوهٔ نگرش یا کانون روایی و نقطهٔ دیدی است که راوی برای روایت داستان خود از آن استفاده می کند. (بورنوف،۱۳۷۸:۹۵)

کانون روایت یا دیدگاه مهمّترین عنصر وحدت بخش و سازندهٔ داستان است؛ زیرا اولاً نسبت نویسنده را با جهان داستانش معیّن می‌کند و به او امکان می‌دهد مصالح تکه تکه داستانش را شکل داده و وحدت بخشد، ثانیاً هدایت کننده درک و فهم خواننده از داستان است و ثالثاً مبنای اصلی نقد داستان و سنجش نظام ارزشهای اخلاقی آن است. (ایرانی:۳۷۲)

انتخاب کانون برای روایت امری ناگزیر است. گاه می توان راوی را از داستان حذف کرد؛ مانند: داستانهایی که بطور کامل به شیوهٔ گفتگو نقل می‌شوند، امّا تصور داستانی که بدون کانون روایت باشد، غیرممکن است.

ارتباط راوی با کانون غیرقابل انکار است. هر روایت شامل طیف گسترده‌ای از فنون روایتی است. شناخت شکلهای مختلف روابط راوی و کانون ساز برای تحلیل اسلوب روایت و به دنبال آن ارزشگذاری برای شخصیّتها و جایگاه‌های معرفت و قدرتهای گوناگون وابسته به آنها در یک متن اهمّیّت فراوان دارد. (وبستر،۱۳۸۰:۸۶)

برای تشخیص کانون روایت، تفکیک سه مفهوم نویسنده، راوی وروایت ازیکدیگرضروری است. ژنت باجداکردن «حالت» (چه کسی سخن می گوید) و «وجه» (چه کسی می‌بیند) گام مهمّی درتشخیص کانون برداشته و باطرح و بررسی مساله کانون روایت به تشخیص چهاردسته متمایز از جایگاه راوی درداستان توفیق یافته است: دستهٔ نخست، داستانهایی که راوی درآنهابه عنوان راوی وبه عنوان شخصیّت حضورندارد. دستهٔ دوم، داستانهایی که راوی درآنها به عنوان راوی حضورندارد، امّا به عنوان شخصیّت حضوردارد. دستهٔ سوم، داستانهایی که راوی درآنها به عنوان راوی حضوردارد، امّا به عنوان شخصیّت حضورندارد. دستهٔ چهارم، داستانهایی که راوی درآنها هم به عنوان راوی و هم به عنوان شخصیّت حضور دارد. (احمدی،۱۳۷۰؛ج۱: ۱۷-۱-۳۱۶).راوی و کانون ساز در فرایند داستان وروایتگری عناصری جدا از هم به شمار می‌آیند. درروایت اوّل شخص معمولاً راوی و کانون ساز کلّی هستند، امّا در روایت سوم شخص امکان اینکه راوی و کانون ساز متفاوت باشند ، وجود دارد. (وبستر،۱۳۸۰: ۸۷) معمولاً نویسنده برای انتخاب کانون روایت کاملاً آزاد نیست؛

Archive of SID

www.SID.ir

ساختار داستان او را به سوی انتخاب کانون سوق می‌دهد. بااین حال، کمترداستانی را می‌توان یافت که کانون روایت در آن از آغاز تا پایان یکسان باشد. نویسندگان موفّق به دلایل گوناگون و با شگردهای مختلف، گذر از یک کانون به کانون دیگر را در یک داستان تجربه می‌کنند و امکانات متعدّد کانون روایت را به نمایش می‌گذارند.

۳- جایگاه زمان درروایت

هرروایت بازنمود و نقل تجربه‌ای از زندگی است و هر تجربه‌ای متضمّن حادثه وکنشی است، امّا آنچه یک روایت را روایت می‌کند، حادثه وکنش نیست، بلکه سازماندهی این کنشها براساس نظمی مبتنی بررابطه‌ای علّی و معلولی درقالب یک پیرنگ است. (ریکور،۱۳۸۳: ۶۶) این همان چیزی است که فورستر در تعریف داستان می‌گوید؛ یعنی، نقل حوادث به ترتیب توالی زمانی. (فورستور،۱۳۶۹: ۳۳) آسابرگرهم معتقداست: «روایتهادرساده‌ترین مفهوم، داستانهایی هستند که درزمان رخ می دهند». (آسابرگر،۲۰:۱۳۸۰-۱۸) بنابراین بین زمانمندی و علّیّت، در یک روایت رابطهٔ تنگاتنگی وجود دارد.

۴- زمانمندی روایت

زمان تسلسل خنثای رویدادهای متوالی نیست. (مارتین،۱۳۸۲: ۶۰،کارلر،۱۳۸۲: ۱۱۱) و صرفاً به معنی متوالی کردن وقایع نیست؛ زیرا درآن صورت، روایت با تقویم گاهشماری تفاوتی نخواهد داشت. زمانمندی در روایت به این معناست که زمان به عنوان ابزاردراختیار نویسنده قرارگیرد تا از طریق آن و با ایجاد تغییراتی که در مسیرحرکت مستقیم و خطّی آن می‌دهد، روایت خود را جذاب کند. یا به عبارتی زمانمندی روایت به معنی گزینش‌های بسیار درعرصهٔ زمان وکنش برای ایجاد پیرنگی مطابق با خواست نویسنده است نه مطابق با زمان تاریخی و تقویمی که خارج ازدنیای روایت درجریان است.

۵-دیدگاه ژنت

از«ژرارژنت»به منزلهٔ تأثیرگذارترین نظریه‌پرداز زمان متن نام می‌برند. او بین زمان متن و زمان روایت تفاوت قائل است و مسیرگردش داستان را از زمان تقویمی به زمان روایی(متن) به سه مبحث عمده «نظم ،تداوم وبسامد» به شرح زیر تقسیم می‌کند:

Archive of SID

www.SID.ir

الف)نظم/سامان[۱]: گاه توالی وقایع روایت باتوالی خطّی وقایع وزمان، ناهمخوانی پیدا می‌کند. ژنت هرگونه به هم خوردن نظم درترتیب بیان و چینش وقایع را زمان پریشی[۲] می‌نامد وآن را به دو نوع کلّی گذشته نگر [۳] و آینده نگر[۴] تقسیم می‌کند. در نوع گذشته نگر، نوعی عقب‌گرد نسبت به زمان تقویمی صورت می گیرد و واقعه ای که قبلارخ داده است، بعدا در متن بیان می‌شود. درنوع آینده نگر ، نوعی پرش و جلو روی نسبت به زمان تقویمی صورت می‌گیرد و واقعه‌ای که هنوز رخ نداده، قبل از بیان رخدادهای اوّلیه آن، نقل می‌گردد. گویی روایت به آیندهٔ داستان نقل مکان می‌کند.

ب)تداوم[۵]: ژنت ،تداوم را به معنی نسبت بین زمان متن و حجم متن به کار می برد و ازآن در تعیین ضرباهنگ و شتاب داستان استفاده می‌کند؛ بدین صورت که اگرنسبت بین زمان متن و حجم اختصاص داده شده به آن ثابت و یکسان باشد، داستان با تداوم و شتابی ثابت[۶] پیش می‌رود. ژنت نسبت ثابت بین طول متن و تداوم داستان را به عنوان ثبات در پویایی و معیار در نظرمی‌گیرد و آن گاه در قیاس با آن، شتاب مثبت[۷] و شتاب منفی[۸] را به دست می‌آورد. اختصاص قطعهٔ بلندی از متن به مدّت زمانی کوتاه از زندگی، شتاب منفی یا فاصله و اختصاص دادن قطعه‌ای کوتاه به مدت زمانی بلند از زندگی، شتاب مثبت یا سرعت نامیده می‌شود. شتاب منفی در حدّ نهایی خود به مکث توصیفی[۹] و شتاب مثبت در نهایت به حذف[۱۰] منجرمی‌شود و شتاب ثابت به خلق صحنهٔ نمایشی منجر می‌شود که برجسته‌ترین نمود آن دیالوگ است.

ج) بسامد[۱۱]: بسامد مؤلّفه‌ای است که قبل از ژنت مورد بررسی قرار نگرفته بود. بسامد به رابطهٔ بین تعداد دفعات تکرار رخدادی در داستان و تعداد دفعات روایت آن رخداد در متن می‌پردازد و شامل تکرار است. این تکرار انواع مختلفی دارد: ۱- بسامد مفرد[۱۲]: یک بار نقل کردن چیزی که یک بار اتّفاق افتاده است.۲- بسامد مکرّر[۱۳]: چند بار نقل کردن چیزی که چند بار یا یک بار اتّفاق افتاده است. ۳- بسامد بازگو[۱۴]: یک بار نقل کردن چیزی که چند بار اتّفاق افتاده است.

Archive of SID

www.SID.ir

۶-کانون سازی روایت درشاهنامه

کانون‌سازی روایت در شاهنامه به شیوهٔ چندگانه و ترکیبی است؛ به این معنا که نقش کانون‌سازی به صورت مداوم میان راوی و شخصیّت‌های مختلف جابه‌جا می‌شود. دربسیاری از مواقع به رغم اینکه داستان از زبان یک راوی روایت می‌شود، با صداها یا کانون‌سازهای متعدّدی- که در روح و روان راوی جاری است- روبه‌رو می‌شویم. به طورکلّی می‌توان گفت که روایت‌های شاهنامه از نظر کانون نامنظم است؛ زیرا داستان‌های شاهنامه فاقد وحدت آشکار و به زبان ساده‌تر فاقد روایت شخصی است. فردوسی پیوسته براساس منطقی ویژه از کانون و دیدگاهی به کانون و دیدگاهی دیگر می‌رود. به علاوه بخش‌های داستانی و بخش های روایی وگزارشی شاهنامه از نظر کانون متفاوت هستند. در بسیاری از بخش‌های شاهنامه عامل کانون همان راوی است. ورای این شیوه، می‌توان کاربرد کانون متغیّر و سیّال را در شاهنامه شاهد بود. در بسیاری از داستان‌ها ، چند راوی متفاوت با کانون‌های روایتی مختلف وجود دارند. دخالت‌های شاعر به عنوان راوی یا نویسنده در متن داستان و شرح و توضیح برخی از نکته‌های موجود در متن داستان و یا بیان اندیشه‌های اخلاقی، فلسفی، دینی و... و یا نتیجه‌گیریهایی خاصّ از وقایع نیز به نوبهٔ خود در تغییر کانون روایت دخیل هستند.

از نظر ساختار عمومی، داستان‌های شاهنامه با بیان ماجرا از کانون دید نویسنده راوی که خود دانای مطلق است، آغاز می‌شود. پس از گفتگوی آغازین و شروع داستان، راوی رشتهٔ بیان ماجراها را به دست شخصیّت‌ها می‌دهد و از کانون دید آنها داستان را بازگو می‌کند، امّا دست شخصیّت‌ها و قهرمانان داستانی خود را برای همیشه باز نمی‌گذارد بلکه به بهانه‌های مختلف و با ظرافتی ستودنی، خود وارد داستان می‌شود. گاه شخصیّتها را در موقعیّت‌هایی قرار می‌دهد که با تک‌گویی‌های درونی یا بیرونی خود، داستان‌ها را به شکلهای گوناگون جریان سیّال ذهن می‌کشانند وگاه میان شخصیّت‌های داستان‌ها گفت وشنودی انجام می‌شود. بالغ بر بیست هزار بیت از ابیات شاهنامه به گفتارهای شخصیّت‌های داستان‌ها اختصاص یافته است.

کار فردوسی در دگرگون کردن روایت به داستان منحصر به گفتار قهرمانان نبوده بلکه با خلق قهرمانان منحصر به فرد با تیپولوژی معیّن ومشخّص، واقع نما کردن روند کاری داستانها، خلق موقعیّت و شرایط و مقتضیّات برای تحقّق وقایع، بیان راز ورمزهای درون رویدادها،

Archive of SID

www.SID.ir

ایجاد پیوند میان داستان‌ها و به کار گرفتن ده‌ها ترفند دیگر از روایات دیرین، داستان‌های شاهنامه را پرداخته است. فردوسی به کمک روایت حوادث متفرّق و چه بسا بدون تفصیل روزگاران گذشته را به صورت ترکیبی درخشان از داستان‌های رنگارنگ درآورده و هرجا سزاوار دانسته این تکنیک داستان آفرین را به کار گرفته و هرگاه که میسّر بوده کردارها را با گفتارهای شایسته آراسته است. او برای همهٔ حالها و کارهای قهرمانان داستان‌ها، گفتارهای مناسب آورده است. کردار رزم را با رجزخوانی، نام‌پرسی، گواژه‌زنی، درفش‌پرسی‌و... درآمیخته و بزم را با معمّاگویی، سرودخوانی، سخنان عاشقانه و آفرین خوانی همراه ساخته است. در تنگناها نیایش و نفرین، خوابگزاری و اخترگزاری رایزنی و خوداندیشی را به کار برده است و به هنگام مرگ قهرمانان، اندرزگویی، وصیّت و مرثیّه را مورد توجّه قرار داده و خلاصه به هر ترتیبی که مقتضی دانسته کردارها و کیفیّات روحی قهرمانان را با گفتار درهم تنیده و آمیزه‌ای شورانگیز از حال و قال - که می‌توان آن را نمودار والاترین کوشش آدمی در راستای آفرینش ادبیّات داستانی به شمار آورد- پرداخته است.

کانون‌سازی روایت در شاهنامه را می‌توان از دو چشم انداز اصلی -که هریک دارای ریزه‌کاریهای خاصّ خود هستند- بررسی کرد. این دو چشم‌انداز عبارتند از:

الف) ارتباط کانون با موضوع روایت

ب)ارتباط کانون با راوی

۷-کانون روایت درداستان رستم واسفندیار

دراین گفتاربه علّت محدودیت حجم مقاله وپیچیدگی وتنوّع کانون سازی درشاهنامه، توجّه خود را به داستان «رستم واسفندیار» معطوف می‌کنیم. داستان رستم واسفندیار، حدود یک هزار و هفتصد و نود و نه بیت از شاهنامه را به خود اختصاص داده و ویژگی‌های کانون‌سازی روایت در این داستان به قرار زیراست:

۷-۱)ارتباط کانون باموضوع روایت

همان گونه که پیش ازاین گذشت، موضوع روایت درچگونگی شکل گیری کانون نقش

Archive of SID

www.SID.ir

اساسی دارد. از این چشم‌انداز در داستان رستم واسفندیار، کانون روایت دارای ویژگی‌های زیراست:

۷-۱-۱)زمان وکانون روایت

انتخاب زمان کانونی کردن در تاثیر روایت بسیار مهمّ است، همان گونه که درمبحث دیدگاه ژنت ذکر شد، مسیرگردش داستان از زمان تقویمی به زمان روایی سه مبحث عمده را در برمی‌گیرد که عبارتنداز: نظم ، تداوم و بسامد.

از نظر نظم و سامان زمان روایت یا آینده نگر بود و یا گذشته نگر و یا زمان روایت درونی (روانی) است که ژنت به این نوع اشاره نکرده بود. نمونه هایی از هر یک درداستان رستم واسفندیار:

الف) آینده نگر(پیشواز زمانی):

گشتاسپ دربارهٔ مرگ اسفندیاروآیندهٔ او، از وزیرش جاماسپ سؤال می‌کند و جاماسپ به او چنین پاسخ می‌دهد:

ورا هوش در زابلستان بود به چنگ یل پوردستان بود
(ج۴/۱۲۷۳)

و پس ازآن گشتاسپ خطاب به اسفندیارمی گوید:

سوی سیستان رفت بایدکنون به کارآوری رنگ و جنگ و فسون
برهنه کنی تیغ وکوپال را به بندآوری رستم زال را
زواره فرامرز را هم چنین نمانی که کس برنشیند به زین...
سپارم ترا گنج و تخت و سپاه نشانمت با تاج در پیشگاه
(ج۴/۱۲۷۶)

ونیز(ج۴/۱۲۷۷)،(ج۴/۱۲۸۸-۸۹)، (ج۴/۱۲۹۱)، (ج۴/۱۲۹۲)، (ج۴/۱۳۰۳)، (ج۴/۱۳۰۵)، (ج۴/۱۳۰۷)، (ج۴/۱۳۰۸ - ۳۲۶۶ -۷۱) ، (ج۴/۱۳۰۹/۳۲۹۴/۹۶) ، (ج۴/۱۳۱۰/۳۳۱۵) ، (ج ۴/۱۳۱۱/۳ ۳۳۷-۵۱) ، (ج۴/۱۳۱۲/۳۳۶۲-۷۳)، (ج۴/۱۳۱۸/۳۵۱۴-۱۷)

ب)گذشته نگر(برگشت زمانی)

دراین داستان وقتی که اسفندیار از گشتاسپ خواستار شاهی می‌شود از رنج‌های گذشته خود یاد می‌کند و می‌گوید:

Archive of SID

www.SID.ir

تـودانی کـه ارجاسـپ از بهـردین — بیامـد چنـان بـا سـواران چـین
همـی خـوردم آن سـخت سـوگندها — چـو پیمـودم ایـن ایـزدی بنـدها...
ز بـس بنـد و سـوگند و پیمـان تـو — دلـم گـرم‌ترشـد بـه فرمـان تـو
همـی گفتـی ار بـاز بیـنم تـرا — ز روشـن روان برگـزینم تـو را
(ج۴/۱۲۷۴-۷۵)

گشتاسپ سخنان اسفندیار را تأیید می‌کند و دربارهٔ گذشتهٔ او چیزهایی می‌گوید و سپس از او می‌خواهد برای رزم با رستم و بستن دستهای او عازم سیستان شود. اسفندیار در پاسخ به پدرش، گشتاسپ گذشتهٔ رستم و پهلوانی‌های او را برایش بازگو می‌کند و گشتاسپ نیز در تأیید گفته‌های او، سخنانی را بر زبان می‌راند. هنگام حرکت اسفندیار به سوی سیستان، مادرش او را پند می‌دهد و از پهلوان‌های گذشتهٔ رستم سخن می‌گوید؛ اسفندیار هنگامی که بهمن را برای فرستادن پیغام خود نزد رستم می‌فرستد از گذشته رستم سخن می‌گوید یا هنگامی که رستم از اینکه اسفندیار او را به مهمانی نخوانده نزد او گله می‌کند، از پهلوانی‌های گذشته خود سخن می‌گوید، هنگامی که اسفندیار نژاد رستم را نکوهش می‌کند و به سپیدی موهای زال و مرغ پروردگی او اشاره می‌کند و رستم نزد او نژاد خود را می‌ستاید وگذشتهٔ خود را بازگو می‌کند و نیز هنگامی که اسفندیار از پهلوانی‌های خود و روئین دژ وگنبدان دژ و ترویج دین زرتشتی توسط خود سخن می گوید و.... همهٔ نمونه‌هایی از زمان گذشته‌نگر می‌باشند.

ج) همزمانی: دراین حالت زمان روایت باترتیب زمانی رخدادها همزمان می‌شود و داستان پرداز وقایع را در همان حالت که به وقوع می‌پیوندند، بازگو می‌کند. بخشهای نمایشی که با گفتگو همراه است، دارای این کانون روایت است.

د)زمان روانی یادرونی: که درتقسیم بندی ژنت به آن اشاره نشده است ، زمانی است که صرف گفتگوی شخصیّت‌ها با خویش درداستان می‌شود. دراین داستان سخن گفتن اسفندیار با خویش هنگامی که- بر سر دوراهی و خفتن شتر پیشاهنگ وگردن زدن آن- دراندرون خویش دچار دلهره شده است. (ج ۴ : ۱۲۸۰) و یا سخن گفتن زال با خویشتن هنگامی که بهمن را از دور می‌بیند که نشانی از لهراسپ دارد. (همان:۱۲۸۴) با خویشتن سخن گفتن بهمن به هنگام دیدن رستم درحال خوردن گوشت گور و پرتاب نمودن سنگی به سوی او(همان/۱۲۸۵) و یا

Archive of SID

www.SID.ir

تک گویی درونی رستم هنگامی که با بن بستی ناگشودنی روبرو شده‌است و با خود می‌اندیشد که هم کشتن اسفندیار و هم کشته شدن به دست او و هم پذیرفتن بند برای او ننگ است، همه از نوع زمان درونی هستند.

درمبحث تداوم از شتاب معیار، شتاب مثبت و شتاب منفی سخن گفتیم. اینک نمونه‌هایی از آن در داستان: در داستان رستم و اسفندیار از آنجا که داستان با گفت و شنود میان اسفندیار و مادرش، کتایون، آغازشده و با گفت و شنود میان گشتاسپ و بهمن پایان می‌پذیرد و حدود دوسوم ابیات که به سخنانی اختصاص دارد که میان رستم و اسفندیار رد و بدل شده است و مابقی ابیات نیزگفت و شنودهای میان شخصیّت‌های مختلف داستان است از جمله گفت و شنود میان گشتاسپ و وزیرش، جاماسپ دربارهٔ آیندهٔ اسفندیار، گفت و شنود میان اسفندیار و گشتاسپ و خواهش او از پدر برای عمل به قولش، گفت و شنود دوبارهٔ اسفندیار و کتایون و اندرز و نصیحت کردن کتایون فرزندش را، گفت و شنود میان بهمن و اسفندیار، بهمن و زال، بهمن و رستم، گفت وشنود دوباره بهمن و اسفندیار، گفت و شنودهای مختلف میان رستم و اسفندیار، گفت و شنود رستم و زواره، اسفندیار و پشوتن، زواره و نوش آذر، زال و رستم، زال و رستم و سیمرغ؛ بنابراین درداستان با شتاب معیاریا ثابت روبرو هستیم: زیرا همان گونه که پیش از این درمبحث تداوم زمان ذکر شد. برجسته ترین نمود شتاب ثابت خلق صحنهٔ نمایش ودیالوگ شخصیّت هاست. پس ازشتاب ثابت ، شتاب منفی را می‌بینیم که نسبت به شتاب ثابت بسیارکم می‌باشد. در مواردی که به توصیف برمی‌خوریم شتاب از نوع منفی است، مانند؛ توصیفات اسفندیار از رستم و بالعکس، توصیف بهمن از رستم نزد اسفندیار، توصیف رستم از اسفندیار نزد زال، توصیف خوردن رستم، توصیف آماده شدن اسفندیار برای نبرد با رستم، توصیف نبرد تن به تن رستم و اسفندیار، توصیف زخمی شدن رخش و رستم، توصیف نیایش‌های رستم، توصیف آماده کردن تابوت اسفندیار وگذاشتن او درآن. شتاب مثبت یا سرعت دراین داستان نسبت به دو نوع دیگرخیلی کم می‌باشد، مانند؛ هنگامی که اسفندیار جهت بستن دستهای رستم عازم سیستان می‌شود، راهش را ادامه می‌دهد تا اینکه به دوراهی سیستان و گنبدان دژ می‌رسد، شاعر طی این مسیر را در یک مصرع بیان کرده است:

همی راند تا پیشش آمد دو راه فروماند در جای پیل و سپاه

(ج۴: ۱۲۷۹)

Archive of SID

www.SID.ir

یا هنگامی که بهمن نزد اسفندیار بر می گردد و همهٔ آنچه را دیده و شنیده به او می‌گوید، شاعر همهٔ دیدنی‌ها و شنیدنی‌های او را در یک مصرع مـی آورد. (ج۴/۱۲۹۰) یـا هنگـامی کـه رستم به زال می گوید:

بـه مـردی مـرا سـال بسیارگـشت بد و نیک چندی بـه سـر برگذشـت

(ج۴: ۱۳۱۱)

و یا هنگامی که بهمن پس ازمدّتها که نزدرستم بوده، به سوی گشتاسپ برمی‌گردد و گشتاسپ مدّت زمانی او ر ا می‌آزماید (ج۴: ۱۳۴۱) و یا مراسم سـوگواری بـر اسـفندیار در سـالهای بـسیار (ج۴: ۱۳۳۸) و یا رشد نمودن بهمن و رسیدن او به سن و سال بلوغ که چنین بیان شده:

چنـین تـا برآمـد بـرین سـال چنـد ببـد شـاهزاده بـه بـالا بلنـد

(ج۴: ۱۳۴۰)

همهٔ این موارد ،نمونه هایی ازشتاب مثبت درداستان می باشد.

در مبحث زمان از بسامد نیز سخن گفتیم وآن را به سه نوع تقسیم نمودیم:

بسامد مفرد، بسامد مکرّر و بسامد بازگو. در این داستان بسامد مفرد بر دو نـوع دیگرغالـب است و بیشترحوادث به همان اندازه که اتّفاق افتاده‌اند، روایت شده‌اند و بسامد بازگو و مکـرّر در این داستان کم می‌باشد که عبارتند از:

- بسامد بازگو:

بـه یـک هفتـه نخچیرکـردم همـی بـه جـای بـره گـور خـوردم همـی

(ج۴/۱۲۹۳)

و نیز در ابیات: (ج۴/۱۲۷۲)،(ج۴/۱۲۷۵)،(ج۴/۱۲۷۹)، (ج۴/۱۲۸۱)، (ج۴/۱۲۸۷)،(ج۴/۱۳۱۲)

وبسامد مکرّر در این داستان هنگامی است که اسفندیار دربارهٔگذشتهٔ خود و پهلـوانی‌اش با گشتاسپ سخن می‌گوید و درجایی دیگر همین سخنان را برای رستم تکرار می‌کند.

۷-۱-۲)کانون بدون راوی

پاره‌ای ازموضوعات شاهنامه ازچنان درخششی برخوردار است که خواننده را بـه هـیچ رخداد و حادثه‌ای درخارج ازداستان ارجاع نمـی‌دهـد. هـدف ایـن موضـوعات جلـب توجّـه خواننده به خود موضوع است. کانون روایت در ایـن گونـه مـوارد کـاملاً سـیّال اسـت و درک

Archive of SID

www.SID.ir

مطلب ازیک خواننده تا خواننده دیگر تفاوت بسیار دارد. کانون بدون راوی سبب ایجاد تعلیق در داستان می‌شود و از طریق شیوهٔ بیان غیرعادی، توصیف احوال روانی، گفتگوها، به تأخیرانداختن علّت بیان حوادث یا تصریح نکردن علّت‌ها و قطع و وصل کردن جریان حوادث ، خواننده را درانتظار و تردید فرو می برد.(پورنامداریان،۱۳۸۰: ۳۱۸) درغالب قسمت‌هایی که شاعرداستان پرداز از روایت داستان خارج می‌شود و به بیان اندیشه‌های والای عرفانی، اخلاقی، اجتماعی و.... خود می‌پردازد، هر چند به ظاهر با کانون راوی نویسنده روبرو نیستیم درواقع، بیان بدون نقطه کانونی است. به عنوان نمونه در ابیات زیر:

ازین خاک تیره بباید شدن به پرهیزیک دم نشاید زدن
(ج۴/۱۳۳۲)

یا :

به یزدان گرای و زیزدان گشای که اویست بر نیکویی رهنمای
(ج۴/۱۳۱۸)

مواردی که شاعر اندیشه‌های خود را از زبان شخصیّت‌ها بیان می‌کند نیز می توان گفت با کانون بدون راوی روبرو هستیم. به علاوه درمواردی که با گفتگوی افراد سرو کار داریم، مشروط براینکه درفاصله میان گفتگو هیچ گونه توصیف، توضیح یا تفسیری وجود نداشته باشد، نیز با کانون بدون راوی مواجه خواهیم بود» (مستور،۱۳۷۹: ۴۵). مانند:

بدو گفت رستم که تا نام خویش نگویی، نیایی ز من کام خویش
بدو گفت من پور اسفندیار سر راستان، بهمن نامدار
ورا پهلوان زود در برگرفت ز دیرآمدن پوزش اندرگرفت
(ج۴: ۱۲۸۶)

۷-۱-۳) کانون عینی وذهنی

کانون روایت زمانی عینی خواهد بود که راوی «هرچه رامی بیند، بی‌طرف گزارش کند». موکاروفسکی دربارهٔ ویژگی روایت عینی می‌گوید: «تمام واقعیّت خواه مادّی خواه روانی، طوری به خواننده نشان داده می‌شود که انگارخود او به طور مستقیم آنها را می‌بیند،

Archive of SID

www.SID.ir

راوی این توهّم را برمی‌انگیزد که گویی مانند دوربین فیلمبرداری است که همه چیزرا علمی و دقیق ضبط می‌کند». (اخوت،۱۳۷۱: ۱۰۹)

در شیوهٔ روایت ذهنی، راوی از زاویهٔ دید یکی از شخصیّت‌ها ماجرای داستانی را روایت می‌کند. درکانون روایت ذهنی «روش یکی از شخصیّت‌های داستان برای درک کنش‌های دیگران و داوری دربارهٔ آنها گزارش می‌شود». (تودوروف،۱۳۸۲: ۶۵)

نمونه‌ای ازکانون عینی:

چو شد روز، رستم بیوشید گبر — نگهبان تن کرد برگبر ببر
کمندی به فتراک زین بربست — برآن بارهٔ پیل پیکرنشست
(ج۴/۱۳۱۳)

نمونه‌ای ازکانون ذهنی:

رستم در پاسخ زال که از او خواسته تا فرار کند، چنین می‌گوید:

به مردی مرا سال بسیار گشت — بد و نیک چندی به سر برگذشت
رسیدم به دیوان مازندران — به رزم سواران هاماوران
همان رزم کاموس و خاقان چین — که لرزان بدی زیر اسپش زمین
اگرمن گریزم ز اسفندیار — تو در سیستان کاخ وگلشن مدار
چو من ببر پوشم به روز نبرد — سر چرخ رااندر آرم به گرد
ز خواهش که گفتی بسی راندم — برو دفترکهتری خواندم
همی خوارگیرد سخن‌های من — بپیچد سر ازدانش و رای من
گر او سر زکیوان فرود آورد — روانش بر من درود آورد
ازو نیستی گنج و گوهر دریغ — همان گرز و خفتان و کوپال و تیغ
(ج۴/۱۳۱۲)

۷-۱-۴)کانون ومحدودهٔ دانش

روایت ممکن است کانون داستان را منظری بسیار محدود قرار دهد؛ یعنی کنش‌ها را نقل کند بی‌آن که افکار شخصیّت‌ها را در دسترس‌قرار دهد و بر عکس، ممکن است نقطهٔ کانونی به گونه‌ای انتخاب شود که دسترسی به درونی‌ترین افکار و پنهان‌ترین انگیزه های

Archive of SID

www.SID.ir

شخصیّت‌ها برای خواننده امکان پذیر باشد. (کارلر،۱۳۸۲: ۱۲۱) به عنوان نمونه ابیات زیرنقطهٔ کانونی را بسیار محدود ساخته است:

تهمتن گز اندر کمان راند زود — برآن سان که سیمرغ فرموده بود
بزد تیر بر چشم اسفندیار — سیه شد جهان پیش آن نامدار....
گرفته بش و یال اسب سیاه — ز خون لعل شد خاک آوردگاه
(ج۴/۱۳۲۹)

در داستان رستم و اسفندیار بیشتر با کانون درونی و یا ذهنی روبرو هستیم، اگرچه پاره‌ای از بخش‌های داستان با کانون بیرونی آغاز می‌شوند و راوی آنچه را می‌بیند، بی‌طرف گزارش می‌کند، امّا در بیشتر موارد به نقل کنش‌ها بسنده نمی‌کند بلکه افکار درونی شخصیّت‌ها و نیز پنهان‌ترین انگیزه‌های آنها را بیان می‌کند و یا ازدید یکی از شخصیّت‌ها ماجرای داستان را روایت می‌کند؛ نظیر حالت گله و شکایت اسفندیار نزد مادر از گشتاسپ، حالت غم و اندوه کتایون و سخن گفتن او با اسفندیا ر، بیان دوراندیشی پشوتن، خویشتن‌بینی رستم، نیرنگبازی دستان، ساده دلی و صفای باطن اسفندیار و...

در واقع شاعر به مدد گفتارهای شخصیّت‌ها، رفته رفته حجاب کاراکتر قهرمانان خویش را از هم می‌درد و مخاطب در عین حال که سخن قهرمانی را در باب موضوعی خاصّ می‌خواند و می‌شنود، احساس می‌کند که از این رهگذر با درون آن قهرمان نیز آشناتر شده، او را بیشتر می‌شناسد. نمونه‌ها:

که چون مست باز آمد اسفندیار — دژم گشته از خانهٔ شهریار
(ج۴/۱۲۷۱)

ونیزدر(ج۴/۱۲۷۲) ،(ج۴/۱۲۷۳) ،(ج۴/۱۲۷۷) ،(ج۴/۱۲۷۹) ،(ج۶/۳۱۷).

شاعر با این گفتارها توانسته است در بسیاری از موارد بی آن که خود مستقیماً در تحلیل روند داستان‌ها سخنی به زبان آورد، راز ورمزها ، درونمایه‌ها و تمامیّت معنویّت آنها را به مخاطب خویش ابلاغ کند. علاوه براین با همین گفتارهاست که داستان پرداز درمخاطب نفوذ می‌کند و عواطف او را برمی‌انگیزد و تأثیری ماندگار در جان او برجای می‌گذارد.

Archive of SID

www.SID.ir

۷ -۱-۵) کانون صادق /کاذب وکامل/ناقص

نقطهٔ کانونی روایت می‌تواند به گونه‌ای تنظیم شود که اطّلاعات ارائه شده از دنیای داستانی صادق باشد یا کاذب و کامل یا ناقص باشد. این حالت زمانی ایجاد خواهد شد که راوی یا یکی از شخصیّت‌ها، اطّلاعات غلط یا نادرست به مابدهد و ما به توصیفات آنها اعتماد کنیم و درجریان پیشرفت داستان دریابیم که دچار توّهم شده‌ایم نه صاحب اطّلاع. البتّه این دید ناقص الزاماً نتیجهٔ اشتباه یک شخصیّت نیست بلکه می‌تواند به یک رازپوشی عمدی و به قصد مربوط باشد (تودوروف،۱۳۸۲؛ ۶۹).

وجود راز و رمز درداستان‌های حماسی و عرفانی چیز تازه‌ای نیست و از گذشته وجود داشته است. جنبه‌های نمادین و تمثیلی داستان‌های شاهنامه ، مثنوی ، منطق‌الطّیر و... غوطه‌ور شدن خواننده در ظاهر قصّه‌ها و معنای عادّی آنها سبب کسب اطّلاعات کاذب شده و سرایندگان این آثار به خواننده گوشزد کرده‌اند که باید معنا را درورای الفاظ جستجو کرد. فردوسی به سمبولیک بودن پاره‌ای از رویدادهای شاهنامه وقوف دارد. او در مقدّمهٔ شاهنامه چنین می‌گوید:

تو این را دروغ و فسانه مدان — به یکسان روشن زمانه مدان
از او هر چه اندر خورد با خرد — دگر بر ره رمز، معنی برد
(ج ۱ : ۲۱)

یا در آغاز داستان اکوان دیو می‌گوید :

نباشی بدین گفته همداستان — که دهقان همی گوید از باستان
خردمند کاین داستان بشنود — به دانش گراید بدین نگرود
ولیکن چو معنیش یادآوری — شود رام و گوته کند داوری
(ج ۴ : ۳۰۲)

این ابیات نمایانگر آن است که فردوسی در صدد کشف راز و رمزهای داستان‌ها بوده و پس از آنکه از جنبهٔ رازآمیز آنها آگاه شده به گزارش آنها پرداخته است.

در داستان رستم و اسفندیار، روئین تنی اسفندیار، افسون سیمرغ و پر او در بهبودی زخم‌های رستم و رخش و مؤثّر بودن تیرگزین در کشتن اسفندیار و تحقّق پیش بینی

Archive of SID

www.SID.ir

اخترشناسان در وقوع مرگ اسفندیار در زابل به دست رستم همه از روند نامعقول رویدادهای آن حکایت می‌کند.

ب) ارتباط کانون روایت با راوی

در نگاه اوّل ممکن است به نظر برسد که هرداستان تنها دارای یک راوی است ؛ به این معنا که راوی یا خود نویسنده است و یا یکی از قهرمانان داستان، امّا واقعیّت این است که در عمل، وظیفهٔ روایت پاره‌های گوناگون داستان به عهدهٔ راویان مختلف نهاده می‌شود. همین نکته رابطهٔ تنگاتنگ راوی وکانون روایت را نشان می‌دهد؛ زیرا هر راوی به ماجرا از دید خویش می‌نگرد. براساس ارتباط کانون روایت با راوی، شکل‌های زیر در داستان‌های شاهنامه قابل بازشناسی است:

۱) کانون روایت متغیّر

در داستان‌های شاهنامه پیوسته با تغییر کانون روایت روبرو می‌شویم. داستان با کانون روایت بیرونی و با صدای راوی دانای کلّ نامحدود آغاز می‌شود، امّا به ناگهان و با ظرافت‌هایی ویژهٔ کانون روایت به شیوهٔ درونی تغییر می‌یابد و ماجرا از زبان « من- قهرمان » داستانی بازگو می‌شود، بار دیگر دانای کلّ روایت داستان را در دست می‌گیرد و مجدداً آن را به یکی دیگر از شخصیّت‌ها می‌سپارد و از کانون دید او داستان را بازگو می‌کند. در پاره‌ای از مواقع نیز با حذف راوی وایجاد گفتگو بین شخصیّت‌ها، کانون روایت را نمایشی می‌سازد.

تغییر کانون گاه کاملاً نظام‌مند صورت می‌گیرد وگاه چنان پنهانی انجام می‌شود که خواننده آن را احساس نمی‌کند.

کانون سازی چندگانه از ویژگی‌های اصلی داستان‌پردازی فردوسی است وتمام شاهنامه براساس این اسلوب شکل گرفته است.

۲) کانون دید درونی و بیرونی

دربخش ارتباط کانون با موضوع روایت بعنوان یکی از تقسیمات این نوع کانون از کانون ذهنی وعینی سخن به میان آمد که منظور همان کانون درونی و بیرونی است.

Archive of SID

www.SID.ir

درکانون دید بیرونی یا عینی ، راوی صرفاً به توصیف کنش‌هایی می‌پردازد که می‌بیند و هیچ‌گونه توضیح و تفسیری همراه آن نمی‌آورد، ولی درکانون دید درونی راوی احساسات درونی خود یا یکی از شخصیّت‌ها را بازگو نموده یا نظر خود را دربارهٔ دیگران ابراز می‌نماید. چون دربخش پیشین شواهدی از این کانون ذکرشد، دراینجا از تکرار آنها خودداری می‌شود.

۳) کانون روایت ازنظر مکان راوی

ازنظر جایگاهی که راوی از طریق آن به وقایع می‌نگرد و آنها را بیان می‌کند، با سه گونه زیر روبه‌رو هستیم:

الف) دیدگاه برتر: دراین حالت راوی شکل صوری « دانای کلّ» را دارد. اطّلاعات او از شخصیّت‌های داستانی بیشتر است و معمولاً زیادتر از آنها حرف می‌زند. تودوروف این کانون روایت را « برتر» وژنت آن را « راوی بدون شعاع کانونی» خوانده‌اند. (اخوت،۱۳۷۱؛ ۹۷)

بخش‌های نسبتاً مهمّ شاهنامه دارای این نوع کانون هستند، بویژه زمانی که داستان‌پرداز به روایت‌گری محض می‌پردازد.

ب) دیدگاه روبه‌رو یا همسان: دراین حالت میزان اطّلاعات راوی و شخصیّت‌ها برابراست. راوی به شخصیّت‌ها از روبه‌رو نگاه می‌کند و کانون دید او محدود است. شعاع کانونی چشم راوی داخلی است. (همان: ۹۸) در گفتگوها با چنین کانونی روبه‌رو می‌شویم.

ج) دیدگاه خارج: دراینجا راوی، عینی و شاهد ماجراست. میزان اطّلاعاتش از شخصیّت‌ها کمتراست. دراین دیدگاه چشم راوی یک نقطهٔ کانونی ثابت ندارد. ژنت این دیدگاه را « شعاع بیرونی » نامیده است. (همان: ۹۸) در داستان های شاهنامه،آنگاه که فردوسی وظیفهٔ روایت را به عهدهٔ خود قهرمانان می‌گذارد وآنها به توصیف درونی خویش می‌پردازند، از این کانون دید بهره گرفته است.

۴) گونه‌های کانون باتوجّه به شخص دستوری راوی

دولژل زبانشناس چک ، تمام گونه‌های راوی را ازنظر شخص دستوری در دو دسته سوم شخص و اوّل شخص جای داده وسپس هشت نوع را از یکدیگر متمایز ساخته است (همان؛ ۱۰۳). برمبنای گفتار وی می‌توان گونه‌های کانون را با توجّه به گونه‌های راوی به شکل زیر تشخیص داد و به بررسی آنها اقدام نمود.

Archive of SID

www.SID.ir

۴-۱)گونه های کانون با توجّه به راوی دانای کلّ

۴-۱-۱) کانون کاملاً باز

دراین حالت راوی می‌تواند از همهٔ زوایا حوادث و شخصیّت‌های داستانی را ببیند. وی بر همه چیز احاطه و آگاهی دارد و علاوه برتوصیف کنش‌ها به بیان افکار وانگیزه‌های شخصیّت‌ها نیز می‌پردازد و حتّی قادراست به داوری دربارهٔ آنها اقدام کند. دراین حالت فعل روایت معمولاً به زمان گذشته است و راوی وکانون‌ساز بیگانه هستند. فردوسی در شاهنامه تمام داستان‌ها را با این کانون آغاز می‌نماید، (یعنی از زاویهٔ دید سوم شخص) امّا در میانهٔ راه با بهره‌گیری ازکانون متغیّر با ظرافت به تغییر کانون می‌پردازد. با این حال هرگز این نقطهٔ قوّت داستان‌گویی را ترک نمی‌کند. استفاده از کانون کاملاً باز به شاعر امکان تفسیر وقایع، جهت فکری دادن به خواننده، آوردن داستان در داستان و... را می‌بخشد.

۴-۱-۲) کانون ذهنی

دراین حالت داستان از پاره‌های مختلفی تشکیل می‌شود وهر بخش را ذهنیّت یکی از شخصیّت‌های داستان روایت می‌کند. در این شیوه راوی در داستان حضور آشکار ندارد؛ نسبت به تمام جزئیات احاطه ندارد، امّا می‌تواند در عمق شخصیّت‌ها نفوذ کند و از زاویه درونی همه چیز را به طور مستقیم بیان کند. تغییر مداوم کانون روایت از ذهن یک شخصیّت به ذهن شخصیّت دیگر موجبات پویایی و تحرّک داستان را فراهم می‌سازد.

در داستان رستم واسفندیار هنگامی که شاعر داستان را به دست شخصیّت‌ها می‌سپارد و از زبان آنها رویدادها را بیان می‌کند، نظیر سخنان اسفندیار به مادرش کتایون، نصیحت‌های کتایون به اسفندیار، سخنان اسفندیار به گشتاسپ، گشتاسپ با ارجاسپ، گشتاسپ با اسفندیار، اسفندیار با بهمن، اسفندیار با رستم و رستم با اسفندیا ر، زال با رستم، زال با بهمن و... کانون ذهنی می‌باشد. البتّه به شرط آنکه در میان این گفت وشنودها راوی خود در داستان حضور نیابد.

۴-۱-۳) کانون متمرکز

دراین شیوه تمامی وقایع از نگاه و ذهنیّت یکی از شخصیّت‌ها بازگو می‌شود. راوی در واقع دانای کلّی است که قصد دارد وضعیت درونی قهرمانان داستان را فقط از چشم یکی از شخصیّت‌ها گزارش کند. کانون دید متمرکز به علّت محدودیّت‌هایی که ایجاد می‌کند کمتر

Archive of SID

www.SID.ir

مورد توجّه شاعر واقع شده است، امّا ساختار داستان‌ها بویژه آنگاه که به بیان خاطرات قهرمانان می‌پردازد، وی را به استفاده ازاین نقطه کانونی می‌کشاند.

کانون متمرکز ازنظر شکل زبانی به یکی از این سه صورت می‌تواند نمودار شود: نقل قول مستقیم ، نقل قول غیرمستقیم و نقل قول غیرمستقیم آزاد. (اخوت،۱۳۷۱: ۹۷، مارتین،۱۳۸۲: ۱۰۸).

در نقل قول غیرمستقیم آزاد راوی سخنان یکی از شخصیّت‌ها را به صورت مستقیم و به طور آزاد نقل می‌کند. استفاده از این شیوهٔ بیانی ، شگردی نسبتاً جدید است و در داستان‌سرایی کهن، نمونه‌های کاربرد آن اندک است؛ مانند هنگامی که اسفندیار خواستار شاهی از گشتاسپ است، دربارهٔ خاطرات گذشتهٔ خود سخن می‌گوید و این خاطرات اینگونه از زبان او نقل قول مستقیم شده است. اسفندیار:

بدو گفت شاها انوشه بدی — به تو بر زمین فرّهٔ ایزدی
سر داد و مهر از تو پیدا شدست — همان تاج و تخت از تو زیبا شدست
همه مرتو را چون یکی بنده‌ایم — همه به آرزوی تو پوینده‌ایم
تودانی که ارجاسپ از بهر دین — بیامد چنان با سواران چین
همی خوردم آن سخت سوگندها — چو پیمودم این ایزدی بندها...
بدو گفتم این بندهای گران — چه زنجیر و مسمار آهنگران
به یزدان نمایم به روز شمار — بنالم ز بدگوی با کردگار
(ج ۴ : ۱۲۷۵)

یا هنگامی که اسفندیار نژاد رستم را نکوهش می‌کند، رستم در جواب او اینگونه گذشتهٔ خود را بیان می‌کند :

بدو گفت رستم که ای یادگیر — چو گوئی سخن‌های نادلپذیر...
چو من برگذشتم ز جیحون بر آب — ز توران به چین رفت افراسیاب
ز ششصد همانا فزون است سال — که تا من جدا گشتم از پشت زال
(ج ۴ : ۱۲۹۸-۱۲۹۹)

Archive of SID

www.SID.ir

یا هنگامی که اسفندیار نژاد خود را نزد رستم می‌ستاید به گذشتهٔ بـا شـکوه خـود اشـاره می‌کند که شاعر آنرا به گونهٔ مستقیم نقل کرده است. (همان :۱۳۰۰) یا زمانی که رستم پهلـوانی خود را می‌ستاید. (همان:۱۳۰۱-۱۳۰۲)

۴-۱-۴ کانون غیاب یا دوربینی

دراین شیوه که آن را برشی از زندگی هم نامیده‌اند راوی از صـحنه غایـب اسـت. انگـار خواننده در دوربین حبس شده و خود دارد صحنه را نگاه می‌کند.(اخوت،۱۳۷۱ :۱۱۱)

بهره‌گیری ازاین کانون روایت یکی از راه‌های ایجاد تعلیق در داستان‌هاست. کانون غیاب دوشکل اصلی دارد: نخست ضبط مو به موی مکالمهٔ شخصیّت‌هـا، دوم توصـیف دقیـق آنچـه یکی از شخصیّت‌های داستان می‌بیند.

در داستان رستم و اسفندیار در مواردی که گفتگوی میـان شخـصیّت‌هـا بـه صـورت بسیار دقیق و مو به مو نقل شده است با کانون غیاب یا دوربینی روبه‌رو هستیم مانند گفتگـوی میان اسفندیار و مادرش کتایون در آغاز داستان (ج ۴ : ۱۲۷۱- ۷۲) گفتگوی میـان گـشتاسپ و و زیرش جاماسپ و پرسیدن از آیندهٔ اسفندیار و پیش بینی جاماسپ مبنی بر اینکـه هـوش اسفندیار در زابل به دست رستم دستان است (ج ۱۲۷۴/۴-۷۵) گفتگوی دوباره میان اسـفندیار و مادرش ، کتایون ، و سخن گفتن کتایون با او دربارهٔ صـرف نظـر کـردن از جنـگ بـا رسـتم (ج۱۲۷۸/۴) گفتگوی میان بهمن پسر اسفندیار و زال که طیّ آن بهمـن از زال سـراغ رسـتم را می‌گیرد وزال از او می‌خواهد که شتاب نکند و بماند تا وی از نخچیرگاه باز آید، امّـا بهمـن او را متوجّه می‌کند که فرصت درنگ کردن ندارد و سرانجام زال کسی را با او همراه کرده نـشانی جهان پهلوان را به او می‌دهد (ج۱۲۸۳/۴-۸۴) گفتگوی میان بهمن و رستم کـه طـی آن بهمـن خود را به تهمتن معرّفی کرده و وی را می‌آگاهاند که پیامی از اسفندیار بـرای او دارد و رسـتم شنفتن پیام را به بعد از غـذا موکـول مـی کنـد و گـواژه زدن رسـتم بـر سـر خـوان بهمـن را. (ج۱۲۸۵/۴-۸۶) گفت و شنودهای مختلف میان رستم و اسفندیار، گفت و شنود میان اسفندیار و پشوتن، زواره و نوش آذر، رستم و زواره، زال و رستم، زال و رستم و سیمرغ چون همـه بـا تمام جزئیات ذکر شده‌اند، کانون روایت در آنها از نوع غیاب یا دوربینی است .

Archive of SID

www.SID.ir

۴-۲-۴ گونه‌های کانون با توجّه به راوی اوّل شخص

۴-۲-۱ کانون نویسنده – راوی

دراین حالت نویسنده به ظاهر از داستان حذف شده و وقایع داستان را از کانون روایتی «منی» که جانشین اوست، روایت می‌شود. این «من» می‌تواند کانون دیدی کاملاً باز یا محدود داشته باشد.

دراین داستان بیان ماجرا از کانون دید نویسنده- راوی آغازمی‌شود امّاپس از شروع داستان به بهانه‌های گوناگون به کانون روایت دگرگون شونده وغیر ثابت روی می‌آورد وجهان داستان به تناوب با استفاده از نگاه قهرمان وراوی شکل می‌گیرد.

۴-۲-۲ کانون شاهد

دراین حالت راوی از زبان اوّل شخص با بی‌طرفی و بدون هیچ‌گونه توضیح وتفسیری به روایت بخشهایی از ماجرا که شاهد آنها بوده است، بسنده می‌کند. دراین حالت « دیدگاه راوی متحرّک است و داستان را معمولاً از زاویهٔ دید بیرونی نگاه می‌کند. (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰۷) نمونه‌هایی ازآن در کانون بیرونی(سوم شخص) آمده است.

۴-۲-۳ کانون ثابت من - قهرمان

دراینجا راوی یکی از اشخاص داستان است. من- قهرمان معمولاً داستان زندگی خود را تعریف می‌کند. کانون دید او ثابت است و فقط می‌تواند افکار خود را بیان کند. راوی من – قهرمان می‌تواند روایتش را به صورت خلاصه بازگو کند و یا هرجاکه خواست مکث نماید و همه چیز را به صورت مشروح تعریف کند (همان: ۱۰۹).

در داستان رستم واسفندیار هنگامی که پهلوان از پدر طلب شاهی می‌کند و به گله و شکایت از او می‌پردازد، خاطرات گذشتهٔ خود را از زبان اوّل شخص بیان می‌کند و می‌گوید:

بدو گفت شاها انوشه بدی — به تو بر زمین فرّهٔ ایزدی.....
بهانه کنون چیست؟ من بر چه ام؟ — پراز رنج پویان ز بهر که ام؟
(ج۴/۱۲۷۴)

Archive of SID

www.SID.ir

۷-۲-۴ کانون سیّال یا شیوهٔ ذهنی

با استفاده از این کانون دید می‌توان به ذهنیّت وبعد درونی یکی از شخصیّت‌های داستانی پی برد. غالباً کانون سیّال به شیوهٔ تک‌گویی انجام می‌شود. تک‌گویی صحبت یک نفره‌ای است که ممکن است مخاطب داشته باشد یا نداشته باشد واین مخاطب ممکن است خواننده باشد یا نباشد. (میرصادقی،۱۳۷۶: ۴۱۰) یکی از شگردهای بزرگ فردوسی در گفتارگذاری داستان‌ها، درونکاوی شخصیّت‌ها ازطریق بازگفت اندیشه‌های آنان است. او از این طریق برای ایجاد هیجان بیشتر درمخاطب و نیز تحلیل همه سویه کردارهای قهرمانان، به تصویر کردن ذهنیّات آنها می‌پردازد و پندار آنان را بر زبانشان می‌نشاند. استفاده ازاین شیوه نمودار استادی داستان پرداز است؛ زیرا با این تمهید، هم به معرفی دقیق‌تر قهرمانان توفیق می‌یابد و هم جوانب مختلف کردارهای داستان‌ها را به بررسی می‌گیرد و هم مخاطب را آمادهٔ پذیرش کرداری می‌کند که از قهرمان سر خواهد زد.

تک گویی بر اساس هدفی که نویسنده دارد، به سه نوع تقسیم می‌شود:

الف) تک گویی درونی ب) حدیث نفس یا خودگویی ج) تک گویی نمایشی

الف) تک‌گویی درونی:

گفتگویی است که درذهن شخصیّت داستان جریان دارد. تک‌گویی درونی باعث می‌شود که خواننده به طور غیرمستقیم جریان افکار شخصیّت داستان واحساسات او را درک کند. ازطریق این کانون روایت سیر اندیشه‌های شخصیّت همانطور که در ذهنش جاری می‌شود به بیان درمی‌آید؛ بنابراین تداعی معانی اساس تک‌گویی درونی است (همان: ۶۷). زبان در تک‌گویی درونی دارای ابهام است و قابلیّت برداشت معانی متعدّد را برای خوانندگان فراهم می‌نماید. (سیّدحسینی،۱۳۸۱: ۱۰۷۰) دربارهٔ رابطهٔ تک‌گویی درونی با کانون سیّال گفته‌اند ازاین شگرد برای ارائهٔ فرایندها ومحتوّیات ذهنی شخصیّت داستان درسطوح مختلف هشیاری وخودآگاهی که البتّه بخشی را ناگفته باقی می‌گذارد؛ می‌توان بهره برد (مقدادی،۱۳۷۸: ۱۹۱).

تک‌گویی درونی به دو نوع مستقیم وغیرمستقیم تقسیم می‌شود. در تک‌گویی درونی مستقیم دخالت نویسنده محسوس نیست. اگر نویسنده از عباراتی مانند گفت، دید و... استفاده

Archive of SID

www.SID.ir

نماید و تک‌گویی درونی را بیان کند، از تک‌گویی درونی مستقیم بهره گرفته است واگر افعالی ازاین نوع را نیاورد ویکباره افکار درونی شخصیّت را بیان کند، تک‌گویی او درونی غیرمستقیم خواهد بود. فردوسی بیشتر از تک‌گویی درونی مستقیم بهره گرفته است.

درداستان « رستم واسفندیار»، اسفندیار پس از آنکه بر سر دوراهی ناگزیر، شتر پیشاهنگ را که از پیش رفتن به سوی روئین دژ خودداری می‌کند گردن می‌زند، در اندرون خویش دچار دلهره می‌شود و با بیان این اندیشه که هراتّفاقی که باید بیفتد، خواهد افتاد وآدمی نباید چنین رویدادهایی را به فال بد بگیرد، دل‌شوره خویش را فرو می‌نشاند:

همی راند تا پیشش آمد دو راه — فرو ماند در جای پیل و سپاه...
غمی گشت از آن اشتر، اسفندیار — گرفت آن زمان اختر شوم خوار
چنین گفت کان کس که فیروز گشت — سر تخت او گیتی افروز گشت
بدو نیک هر دو ز یزدان بود — لب مرد باید که خندان بود
(ج ۴/ ۱۲۸۰)

زال چون بهمن را از دور می‌بیند با خود می‌گوید این پهلوان از لهراسپ نشان دارد:

بیامد هم آنگه که او را بدید — یکی باد سرد از جگر برکشید
چنین گفت کاین نامور پهلویست — سرافراز با جامه خسرویست
ز لهراسپ دارد همانا نژاد — پی او برین بوم فرخنده باد
(ج۴/ ۱۲۸۴)

بهمن چون رستم را در حال خوردن گوشت گور می‌بیند با خود می‌اندیشد، برای آنکه پدر را از شرّ این پهلوان بی همان نجات دهد، بهتر است سنگی به سوی او پرتاب کرده،او را از پای درآورد :

چنین گفن بهمن که این رستم است — و گر آفتاب سپیده دم است...
من او را به یک سنگ بی جان کنم — دل زال و رودابه پیچان کنم
(ج۴/ ۱۲۸۵)

پس از آنکه رستم با پای خویش خرسنگ را به سویی پرتاب می‌کند، بهمن با خود می‌اندیشد که پدر حریف این پهلوان نیست و بهتر است که با او مدارا کند . بهمن :

Archive of SID

www.SID.ir

همی گفت اگر فرّخ اسفندیار کند با چنین نامور کارزار
تن خویش در جنگ رسوا کند همان به که با او مدارا کند
(ج۴/ ۱۲۸۵)

در داستان رستم واسفندیار اندک اندک رستم درمی‌یابد که لابه با اسفندیار به کار نمی‌آید وجز از بند یا جنگ چاره نیست؛ تازه جنگ هم کارساز نمی‌افتد و هر دوسوی آن زیانبار خواهد بود. جهان پهلوان با خود می‌اندیشد که هم پذیرفتن بند، هم کشتن اسفندیار و هم کشته شدن به دست او، همه ننگ جاودان درپی خواهد داشت. رستم اندیش‌ناک درخلال تک‌گویی درونی (بهترین نمونه در سراسر شاهنامه) بن‌بستی ناگشودنی را که برای نخستین بار در طول عمر دراز خود با آن مواجه شده است مطرح می‌کند:

دل رستم از غم پر اندیشه شد جهان پیش او چون یکی بیشه شد...
شکسته شود نام دستان سام ز زابل نگیرد کسی نیز نام
(ج۴)

ب – حدیث نفس یا خودگونی

حدیث نفس یا خودگویی این است که شخصیّت، افکار و احساسات خود را به زبان بیاورد تا خواننده از نیّات و مقاصد او با خبر شود و در عین حال احساسات و فکار شخصیّت به پیشبرد عمل داستانی کمک شود. در حدیث نفس تنها اطّلاعاتی به خواننده داده نمی‌شود بلکه خصوصیّات روی شخصیّت نیز آشکار می‌گردد.

در این داستان پس از نبرد نخستین دو پهلوان رستم که زخم برداشته، وفتی که مانند کشتی از رود می‌گذرد، با خود می‌گوید :

چو بگذشت رستم چو کشتی به رود ز یزدان همی داد تن را درود
همی گفت با داور داد و پاک گر از خستگی‌ها شوم من هلاک
که خواهد ز گردنکشان کین من؟ که گیرد دل و رای و آیین من؟
(ج۴/ ۱۳۲۱)

یا با خود سخن گفتن اسفندیار به هنگام عبور رستم از رود (ج۴/۱۳۲۱) یا سخن گفتن رستم با خدای خویش هنگامی که آهنگ پرتاب تیر گزین به اسفندیار را دارد. (ج۴/۱۳۲۹)

Archive of SID

www.SID.ir

ج) تک گویی نمایشی

گفته‌اند که تک گویی نمایشی در عرصهٔ شعر نمود‌دارد. در چنین شعری شخصیّت منفرد وضعیّت و سرشت خود را به زبان برملا می‌کند. ضمناً مکان و زمان و هویّت‌های شخصیّت در خلال شعر آشکار می‌شود. (حسینی، ۱۳۷۱ : ۲۶) در تفاوت تک گویی نمایشی با تک گویی درونی گفته‌اند که « در تک گویی درونی هیچ کس مورد خطاب نیست امّا در تک گویی نمایشی، گویی کسی با کس دیگری بلند حرف می‌زند و دلیل خاصّی برای گفتن موضوع خاصّی به مخاطب دارد. این مخاطب در خودداستان است. (میرصادقی، ۱۳۷۶ : ۴۱۴)

فردوسی در داستان رستم و اسفندیار از این کانون روایت استفاده کرده و گفتگوی جهان پهلوان با جوشن خویش را آورده :

چنین گفت کای جوشن کارزار — بر آسودی از جنگ یک روزگار
کنون کار پیش آمدت سخت باش — به هر جای پیراهن بخت باش
(ج ۴ / ۱۳۱۰)

یا سخن گفتن رستم با کریاس :

به کریاس گفت ای سرای امید — خوش آن روز کاندر تو شد جمشید
همایون بدی گاه کاوس کی — همان روز کیخسرو نیک پی
در فرّهی برتو اکنون ببست — که بر تخت تو ناسزا بر نشست
(ج ۴/ ۳۰۸)

Archive of SID

www.SID.ir

نتیجه گیری

مطالعه و بررسی شگردهای گوناگون داستان پردازی در شاهنامهٔ فردوسی به دلیل سرشت روایی شاهنامه و هنرمندی ذاتی فردوسی در بهره گیری از فنون داستان پردازی اهمّیّت فوق‌العاده دارد.

انتخاب کانون روایت مناسب، یکی از ابزارهای توانمند و کارگشاست که نویسنده به وسیلهٔ آن می‌تواند بین روایت، زاویهٔ دید، راوی و خواننده ایجاد ارتباط کند و موجبات لذّت بخشی روایت خویش را فراهم سازد. با تحلیل داستان‌های شاهنامه از نظر ویژگی‌های کانون روایت، می‌توان نکات زیر را به عنوان نتیجهٔ بحث مطرح کرد :

الف) کانون سازی روایت در شاهنامه به شیوهٔ چندگانه و ترکیبی است و نقش کانون سازی به صورت مداوم میان راوی و شخصیّت‌های مختلف جابه‌جا می‌شود.

ب) بخش‌های داستانی و بخش‌های روایی و گزارشی شاهنامه از نظر کانون روایت متفاوت است .

ج) ویژگی جریان سیّال ذهن و آوردن داستان در داستان تأثیری به سزا بر کانون سازی فردوسی گذاشته است

د) فردوسی اکثر داستانهای خود را بیان ماجرا از کانون دید نویسنده – راوی آغاز می‌کند، امّا پس از شروع داستان به بهانه‌های گوناگون به کانون دگرگون شونده وغیرثابت روی می‌آورد و جهان داستانی خویش را به تناوب با استفاده از نگاه قهرمانان و راوی شکل می‌دهد.

ه) انتخاب کانون روایت با موضوع روایت ، ساختار داستان و راوی ارتباطی انکار ناپذیر دارد .

و) در مواقعی که فردوسی به بیان اندیشه‌های خویش می پردازد به رغم اینکه به ظاهر با کانون روایت « راوی – نویسنده » روبرو هستیم در واقع بیان بدون نقطه کانونی است.

ز) در مواقعی که شاعر گفتگوهای میان اشخاص و شخصیّت‌های داستان را بدون هیچ توصیف، تفسیر، تعبیر و یا توضیحی بیان می‌کند نیز با کانون بدون راوی مواجه هستیم.

ح) هنگامی که شاعر به ضبط مو به موی مکالمهٔ شخصیّت‌ها پرداخته ویا به توصیف دقیق آنچه یکی از شخصیّت‌های داستان می‌بیند، کانون روایت از نوع غیاب یا دوربینی است.

Archive of SID

www.SID.ir

ط) تغییر کانون گاه کاملاً نظام‌مند صورت می‌گیرد و گاه چنان پنهانی انجام می‌شود که خواننده آن را احساس نمی‌کند .

ی) کانون روایت برز مانمندی داستان، میزان و حجم اطلاعات ارائه شده، جهت فکری خاصّ نویسنده تأثیر دارد.

ک) در مبحث نظم در زمان روایت هرگونه به هم خوردن نظم در ترتیب بیان و چینش وقایع زمان پریشی نامیده می شود و گذشته نگرها و آینده نگرها عمده‌ترین شکل‌های به هم خوردن نظم و توالی زمانی در روایت‌هاست. البتّه بررسی دقیق کارکردهای آنها نیازمند پژوهش جداگانه‌ای است. علاوه براینکه حضورهای ناگهانی راوی و دخالت‌های او در نظم خطّی زمان روایت، در زیبایی و جاذّابیّت داستان‌ها جایگاه خاصّی دارد.

ل) در بحث تداوم در این داستان، هم شتاب منفی و هم شتاب مثبت دیده می‌شود. آن‌گاه که به توصیف کردارها، رفتارها، اشخاص و... می‌پردازد و یا گفت و شنود و دیالوگی در کار است شتاب ثابت یا معیار را می‌بینیم.

م) در مورد بسامد، در داستان‌های شاهنامه بسامد مفرد غالب است، امّا در مواردی بسیار بسامد مکرّر نیز دیده می‌شود و بسامد بازگو نسبت به دو نوع ذکر شده در شاهنامه کمتر می‌باشد.

Archive of SID

www.SID.ir

پی‌نوشت

۱- نظم / سامان	Order
۲- زمان پریشی	Anachronies
۳- گذشته نگر	Analypsis
۴- آینده نگر	Prolepsis
۵- تداوم	Duration
۶- شتاب معیار	Norm
۷- شتاب مثبت	Acceleration
۸- شتاب منفی	Deceleration
۹- مکث توصیفی	Descriptive Pause
۱۰- حذف	Ellipsis
۱۱- بسامد	Frequency
۱۲- بسامد مفرد	Singulative
۱۳- بسامد مکرّر	Repetlative
۱۴- بسامد بازگو	Iteretive

Archive of SID

www.SID.ir

منابع و مآخذ

۱- آسابرگر،آرتور، (۱۳۸۰)، **روایت درفرهنگ عامیانه**، رسانه وزندگی روزمره، ترجمهٔ محمّدرضا لیراو، تهران، سروش.

۲- احمدی، بابک، (۱۳۷۰)، **ساختاروتاویل متن**، چاپ سوم، تهران، نشر مرکز.

۳- اخوت ،احمد، (۱۳۷۱)، **دستورزبان داستان**، اصفهان، نشرفردا.

۴- اسکولز، رابرت، (۱۳۷۹)، **درآمدی برساختارگرایی درادبیّات**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ اوّل، تهران، انتشارات‌آگه.

۵- ایرانی، ناص، **هنر رمان**.

۶- بورنوف رولان، رئال اوئله، (۱۳۷۸)، **جهان رمان**، ترجمهٔ نازیلاخلخالی، تهران، نشرمرکز.

۷- پورنامداریان ، تقی، (۱۳۸۰)، **درسایه آفتاب**، تهران، نشرسخن.

۸- تودوروف، تزوتان، (۱۳۸۲)، **بوطیقای ساختارگرا**، ترجمهٔ محمّد نبوی، تهران، انتشارات آگه.

۹- ریکور، پل، (۱۳۸۳)، **زمان وحکایت (پیکربندی زمان درحکایت داستانی)** ترجمهٔ مهشید نونهالی، چاپ اوّل، تهران، گام نو.

۱۰- سیّدحسینی، رضا، (۱۳۸۱)، **مکتبهای ادبی**، تهران، انتشارات آگاه.

۱۱- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۷۱)، **شاهنامه**، چاپ ژول مول، با مقدّمهٔ محمّدامین ریاحی، انتشارات سخن.

۱۲- فورستر، ای،ام ، (۱۳۶۹)، **جنبه‌های رمان**، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، چاپ چهارم، تهران، نگاه.

۱۳- کارلر، جاناتان، (۱۳۸۲)، **نظریهٔ ادبی**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، نشرمرکز.

۱۴- مارتین، والاس، (۱۳۸۲)، **نظریه روایت**، ترجمهٔ محمّدشهبا، تهران، انتشارات هرمس.

۱۵- مستور، مصطفی،(۱۳۷۹)، **مبانی داستان کوتاه**، چاپ اوّل، نشرمرکز.

۱۶- مقدادی ، بهرام، (۱۳۷۸)، **فرهنگ اصطلاحات نقدادبی**، تهران، فکرروز.

۱۷- میرصادقی، جمال، (۱۳۷۷)، **عناصر داستان** ، تهران، کتاب مهناز.

۱۸- وبستر، راجر، (۱۳۸۰)، **درآمدی برپژوهش نظریهٔ ادبی**، ترجمهٔ مجتبی ویسی، تهران، انتشارات سپیده سحر.

Archive of SID

www.SID.ir