طیف‌های کانونی در تراژدی رستم و اسفندیار

غلامعلی فلاح *
لیدا آذرنوا **

چکیده

کانون روایت در تحلیل شگردهایی که داستان‌پرداز در خلق داستان‌های خود از آن‌ها بهره می‌گیرد اهمیت فراوان دارد. زاویهٔ دید، با درنظرگرفتن بسط معنایی خود در روایات مدرن، منظری است ویژه که راوی به یاری آن مؤلفه‌های زمانی ـ مکانی، شناختی ـ عاطفی و ایدئولوژیکیِ جهان داستانش را شکل می‌دهد و گاه با تغییر و ایجاد تنوع در زاویه‌های دید و عرضهٔ دیدگاه‌های گوناگون، مخاطب را به خوانش متن فرامی‌خواند و درنتیجهٔ تعامل میان راوی، شخصیت و خواننده، داستان روندی پویا می‌یابد. در داستان «رزم رستم و اسفندیار» راوی با بهره‌گیری از کانون‌های گوناگون و متغیر روایی، صحنه‌ها، حوادث، شخصیت‌ها، کنش‌ها، اندیشه‌ها و احساسات درونی و برونی آنان را به زیبایی و هنرمندانه دربرابر دیدگان ما به تصویر می‌کشد و با غیاب و حضور خود در پاره‌های داستان و درهم‌آمیختن دو شیوهٔ نقل و نمایش، مخاطب را به حضور، ارزش‌گذاری و قضاوت فرامی‌خواند. گاه با روایت داستان از دریچهٔ دید شخصیت‌ها، بر القاء مؤثر و صمیمانهٔ داستان می‌افزاید و از کانون بدون راوی یا از زبان شخصیت‌ها به بیان آموزه‌ها و جهان‌نگری ویژهٔ خود می‌پردازد و درنتیجه زمینه برای طرح و تلاقی آرای گونه‌گون فراهم می‌آید و از این منظر روایت با بسیاری از روایات مدرنِ امروزی برابری می‌کند. تحلیل گوشه‌هایی از این داستان می‌تواند نبوغ فردوسی را در خلق این شاهکار جهانی به نمایش بگذارد.

کلیدواژه‌ها: کانونی‌سازی، ژنت، داستان‌پردازی، فردوسی، رزم رستم و اسفندیار.

* دانشیار دانشگاه خوارزمی fallah@khu.ac.ir
** دانشجوی دکتری دانشگاه خوارزمی lidaazarnava@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۱/۱۰/۱۱ تاریخ پذیرش: ۹۲/۳/۴
فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۱، شمارهٔ ۷۵، پاییز ۱۳۹۲

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

مقدمه

روایت یک شیوهٔ درک، اندیشه و بازنمایی هستی است. ما ازطریق روایت و معنابخشی به جهان پیرامون خود، لذت می‌آفرینیم، از قید زمان و مکان می‌گریزیم و راهی است تا زمان به آهنگی انسانی به رقص درآید. اهمیت روایت به‌حدی است که فیلسوف برجسته‌ای مانند پل ریکور معنای وجود انسانی را چیزی روایی و عبارت از: «نیروی دگرگون‌کردن جهان، توانایی در خاطر سپرده‌شدن و به یادآمدن و در خاطره‌ها ماندن» (ریکور، ۱۳۸۳: ۷۲) می‌داند. به نظر تودوروف گفتن مانند زنده‌ماندن است، چنان‌که زندگی شهرزاد مدیون داستان‌گویی اوست. روایت معادل زندگی و فقدان آن مرگ است (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۷۸). روایت در کهن‌ترین و جدیدترین فرم‌های خود به‌ترتیب به اسطوره و رمان نو می‌رسد. در دنیای امروز روایت صرفاً ابزاری ادبی به‌شمار نمی‌آید، بلکه شیوه‌ای برای فهم و استدلال امور زندگی و جهان است و چون ابزاری در شاخه‌های مختلف علوم کاربرد دارد.

«روایت در اسطوره، قصه، تراژدی، کمدی، حماسه، تاریخ، نقاشی، سینما، خبر و مکالمه حضور دارد و حضور آن، همچون زندگی بین‌المللی، فراتاریخی و فرافرهنگی است» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۳۳). به‌همین‌دلیل در دهه‌های اخیر به روایت و انواع کارکردهای آن توجه جدی مبذول‌شده و دربارهٔ آن در جوامع و محافل ادبی بحث‌های تازه و دقیقی مطرح گردیده است.

ژرار ژنت یکی از نظریه‌پردازان مطرح و تأثیرگذار در زمینهٔ روایت است که آرای او در زمینهٔ زمان، وجه، حالت و صدا بسیار مشهور است. او در پژوهش معروفش در کتاب *جست‌وجوی زمان ازدست‌رفتهٔ مارسل پروست* گزاره‌های فوق را بررسی می‌کند.

از نظر ژنت سخن روایی شامل سه سطح مجزای قصه، گزارش و نحوهٔ ارائهٔ گزارش (روایت) است. او به هنگام بررسی این سه بعد داستان، سه جنبهٔ سخن روایی را بررسی می‌کند که (مسامحتاً) بر سه کیفیت فعل در زبان استوار است: در سرفصل زمان به روابط زمانی میان قصه و گزارش از قبیل نظم،[۱] تداوم[۲] و بسامد[۳] می‌پردازد. وجه‌های یک اثر داستانی مسائل مربوط به فاصله[۴] و منظر،[۵] صحنه و روایت را دربردارند. حالت، سطح سوم داستان، یعنی روایت و رابطهٔ آن با دو سطح دیگر را دربردارد. در وهلهٔ اول موقعیت راوی نسبت به رخدادهای روایت‌شده (روایت رخدادها پس از وقوع، پیش از وقوع، هم‌زمان، تناوبی)، روابط میان سطوح روایی (فراداستانی، میان‌داستانی، زیرداستانی)، همچنین موقعیت راوی نسبت به مخاطبش، انواع راوی و روایت‌شنو (برون‌داستانی، درون‌داستانی،

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

متفاوت داستانی، همانند داستانی، مشارک، غیرمشارک، معتمد و غیرمعتمد و...) مورد بررسی قرار می‌گیرد (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۳۲-۲۳۱).

در این مقاله ما به مقولهٔ وجه می‌پردازیم و داستان «رزم رستم و اسفندیار» را ازمنظر کانونی‌سازی و زاویهٔ دید براساس نظریهٔ ژنت و مفسران و منتقدانش نظیر ریموند کنان، میکی بال، آسپنسکی و... تحلیل و بررسی می‌کنیم.

کانون دید[۶] یعنی نظرگاه و منظری که نویسنده برای نگریستن به داستان انتخاب می‌کند، با توجه به تبسط معنایی‌اش (در سه وجه ادراکی، روان‌شناختی و ایدئولوژیکی) در روایات مدرن، یکی از مؤلفه‌های بسیار مهم و تأثیرگذار نویسنده در شکل‌دهی به جهان داستان و ادراک مخاطب است. زیرا در داستان همواره با رخدادهایی روبه‌رو می‌شویم که از چشم‌انداز و دیدگاه ویژه‌ای بازنمایانده می‌شوند. به‌گونه‌ای که گاه نگاه از دو نقطهٔ کانونی متفاوت به یک پدیدهٔ واحد، سبب تغییر در نوع نگرش می‌شود و دید در واقع بر جایگاه ادراک می‌نشیند. استفاده از کانون‌های مختلف روایی این امکان را در اختیار راوی قرار می‌دهد که بتواند دربارهٔ چگونگی حضور خویش در داستان تصمیم‌گیری کند؛ حجم اطلاعاتی را تعیین کند که می‌خواهد در اختیار خوانندگان خود قرار دهد؛ انگیزه‌های شخصیت‌های داستان را آشکار یا پنهان سازد؛ در دنیای متن ظاهر شود یا خود را پنهان کند و با تغییر مداوم کانون‌های روایت، موجبات تحرک و پویایی داستان را فراهم آورد. علاوه‌براین، گونه‌گونی کانون موجبات حقیقت‌نمایی، زیبایی و درنتیجه لذت‌بخشی روایت را فراهم می‌سازد و سبب می‌شود خواننده در خواندن متن احساس کند برای انتخاب و فهم متن آزادی کامل دارد و اسیر نحو نویسنده یا سراینده نیست.

شاهنامهٔ فردوسی یکی از شاهکارهای جهانی است که از نظر شگردهای قصه‌پردازی حائز اهمیت فراوان است. تجزیه و تحلیل عناصر و داستان‌های این اثر سترگ، بسیاری از جلوه‌های زیبایی‌شناسانهٔ این حماسهٔ بزرگ ملی را به ما می‌نمایاند. *شاهنامه* در شمار آن دسته از آثار روایی و داستانی است که می‌توان بسیاری از عناصر داستانی امروزی نظیر جریان سیّال ذهن، تنوع و گوناگونی زاویه‌های دید و شیوه‌های روایت‌گری، شالوده‌شکنی، هنجارگریزی، زمان‌پریشی، استفاده از کانون‌های متغیر و نمایشی برای رهایی متن از سیطرهٔ تک‌صدایی و تولید متون چندآوا و درنتیجه تساهم خواننده در خوانش داستان و... را در قصه‌های آن جست‌وجو کرد. یکی از مهم‌ترین علت‌های ماندگاری، جذابیت و کشش *شاهنامه* در ارتباط با نوع زاویهٔ دیدی است که راوی برای روایت داستان‌ها از آن بهره می‌جوید. در داستان «رزم رستم و اسفندیار» راوی با استفادهٔ مناسب از کانون‌های گوناگون

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

و با توجه به موقعیت‌های داستانی، حوادث، شخصیت‌ها، ذهنیت‌ها، انگیزه‌ها و احساسات درونی، بیرونی و کنش‌های آنان را همچون فیلمی مصور و مهیج دربرابر دیدگان ما به تصویر می‌کشد و با غیاب و حضور خود در پاره‌های داستان، گاه مخاطب را به مشارکت و حضور در داستان و درنتیجه به ارزش‌گذاری، تفسیر و قضاوتِ متن فرامی‌خواند و افق معنایی متن را برای مخاطبان ضمنی خود، رها از تنگنایِ زمان، بازمی‌گذارد تا در خوانش داستان سهیم شوند و متن همواره زنده و پویا به حیات خود ادامه دهد و گاه با حضور خود در لحظه‌های حساس و بیان پندها، اندرزها و جهان‌نگری ویژهٔ خود به جهان داستانش شکل می‌دهد و سمت و سوی ویژه‌ای را به خوانندگان می‌نماید. با توجه به این ویژگی‌ها در این پژوهش سعی می‌کنیم به این پرسش‌ها پاسخ دهیم: ۱. مؤلفه‌های گوناگون ارتباط کانون با موضوع روایت مانند فاصله و سرعت، زمان، محدودهٔ دانش، تأثیرات گوناگون کانون‌های عینی و ذهنی، کانون غیاب و... نیز کارکردها و تأثیرات متقابل آن‌ها را بر یکدیگر نقد و بررسی کنیم و خلاقیت سراینده را در بهره‌گیری بدیع و بی‌نظیر از این نکته‌ها نشان دهیم؛ ۲. شیوه‌های گوناگون ارتباط کانون روایت با راوی را از نظر نوع کانونی‌گر، چشم‌انداز مکانی راوی و گونه‌های راوی از نظر شخص دستوری بررسی قرار کنیم تا نقش و تأثیر این راویان گونه‌گون را در ایجاد لذت، هیجان‌آفرینی، حقیقت‌مانندی، صمیمیت و تأثیرگذاری، وحدت و انسجام پاره‌های داستان، نمایش ذهنیات درونی شخصیت‌ها با استفاده از جریان سیال‌ذهن نیز طرح و تلاقی صداها و آرای گوناگون در عرصهٔ داستان و درنتیجه سهیم‌کردن خواننده در روند پویای خوانش برای خلق این شاهکار بی‌نظیر پارسی روشن سازیم.

روش و قلمرو تحقیق

روش تحقیق در مقاله بدین‌گونه است که به اجمال زاویهٔ دید و سیر تحولی آن ارائه شده است. سپس آرای نظریه‌پردازان مهم آن (ژنت، ریموند کنان، میکی بال و آسپنسکی و...) بررسی شده است. براین‌اساس، گونه‌های مختلف ارتباط کانون با موضوع داستان، راوی و نیز کارکردها و اهمیت آن‌ها در شکل‌دهی به پیرنگ و ساختار خاص داستان را در بخش‌هایی از مهم‌ترین دیالوگ‌های منظومهٔ «رزم رستم و اسفندیار» با توجه به غنای تکنیکی‌اش از نظر فنون داستان‌پردازی، تم‌ها و گوناگونی زاویه‌های دید و به‌عنوان نمونه‌ای درخور ارزیابی از *شاهنامه* بررسی کرده‌ایم.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ زاویه و کانون دید در *شاهنامه* و داستان «رزم رستم و اسفندیار» براساس نظریهٔ ژنت و منتقدانش تاکنون بدین تفصیل و با ذکر نوع کارکردها و تأثیرات آن بر داستان کاری صورت نگرفته است. تنها فاطمه غفوری‌فرد در «بررسی تطبیقی کانون روایت در شاهنامهٔ فردوسی و مثنوی مولانا» (با تأکید بر داستان رستم و اسفندیار و دقوقی)، گونه‌های مختلف کانون روایت در *شاهنامه* و *مثنوی* را به شیوهٔ تطبیقی به ترتیب در داستان «رستم و اسفندیار» و قصهٔ «دقوقی» *مثنوی* بررسی کرده و بسیاری از ویژگی‌های کانونی در *مثنوی* را به این داستان در *شاهنامه* تعمیم داده است که در بعضی موارد تعمیم‌پذیر به نظر نمی‌رسد (برای مطالعهٔ بیشتر به پی‌نوشت رجوع کنید).

۱. سیر تحولی زاویهٔ دید

در تقسیم‌بندی کلی نویسنده در روایت داستان می‌تواند دو حالت را انتخاب کند: ۱. زاویهٔ دید دانای‌کل[۷] (سوم‌شخص) ۲. زاویهٔ دید اول شخص[۸] (شخصیت).

> دولژل زبان‌شناس چک در مقالهٔ «سنخ‌شناسی راوی» می‌گوید داستان معمولاً دو نوع گوینده دارد: راوی و شخصیت، و با توجه به این مسئله روایت را بدین صورت تقسیم‌بندی می‌کند: ۱. روایت عینی، که راوی در آن حضور ندارد ۲. روایت به شیوهٔ اول‌شخص (راوی ـ نویسنده) ۳. اول‌شخص دستوری (راوی ـ شخصیت)، از این تقسیم‌بندی اشکال زیر مشتق می‌شود:۱. اول‌شخص نویسنده ۲. اول‌شخص شاهد ۳. من اول شخص ۴. سوم‌شخص مفسر ۵. سوم‌شخص عینی ۶. سوم‌شخص ذهنی. بنابراین شکل‌های مزبور را می‌توان به سه حوزه محدود دانست: ۱. شکل‌های مختلف اول‌شخص ۲. شکل‌های مختلف دوم‌شخص ۳. روایت عینی (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰۳).

سیر تحولی رمان از قرن نوزدهم به بیستم (رمان جدید) با جداشدن نویسنده از راوی (نویسندهٔ ثانی) و کم‌شدن نقش راوی و سرانجام حذف تدریجی او از داستان و به تبع آن دگرگونی و تحول در نوع زاویه‌های دید مشخص می‌شود. در داستان‌نویسی قرن بیستم، به‌تدریج شیوهٔ نمایشی جایگزین نقل می‌شود و بسیاری از نویسندگان زاویه‌های دید عینی را به سبب کاربرد زمان حال در گفت‌وگوها، لحن صمیمانه، حقیقت‌مانندی و برانگیختن حس همدلی و همراهی آنی در خواننده، برای روایت داستان‌های خود برمی‌گزینند. چنان‌که استوارت بیچ می‌گوید:

> داستان معرّف خودش است و حرف خودش را می‌زند. نویسنده به شخصیت‌ها اجازه می‌دهد خودشان تعریف کنند که در حال چه کاری هستند و به چه فکر می‌کنند. نمونهٔ

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

درخشان حذف راوی را در بسیاری از داستان‌های همینگوی مثلاً *آدمکش‌ها* می‌بینیم. وین بوث می‌گوید که بارزترین تغییر در رمان عصر ما، ناپدیدشدن نویسنده از داستان است و برعکس علامت مشخصهٔ عصر ویکتوریا حضور همه‌جانبهٔ نویسنده در داستان بود (همان: ۱۰۳-۹۸).

اما ازآنجاکه در شیوه‌های نمایشی معمولاً زمان حال و در نقل روایت زمان گذشته است، میان این دو شیوه همواره شکاف وجود داشته است. رمان‌نویسان قرن نوزدهم تلاش کردند تا با به‌کارگیری روش‌های تازه چون روایت داستان از زاویهٔ دید راوی‌ــ شخصیت، حذف تفسیر، ارائهٔ نمایشی رویدادها و کاربرد خودگویی در زمان حال این شکاف را بپوشانند. چنان‌که مارتین «آن را دستاورد بزرگ رمان‌نویسان قرن نوزدهم می‌داند» (مارتین، ۱۳۸۹: ۹۸).

ازسوی دیگر برای نخستین‌بار کیت هامبرگر به سال ۱۹۷۵ نشان داد با استفاده از بعضی ویژگی‌های زبانی می‌توان این شکاف را پوشاند:

کاربرد پیوستهٔ گذشتهٔ ساده یا گذشتهٔ استمراری همراه با نشانه‌های مستقیم (اینجا، اکنون، این، آنجا و...) و ماضی بعید برای هر رویدادی که پیشتر رخ داده است (مثلاً «امروز همان چیزی را احساس می‌کرد که دیروز احساس کرده بود»)، می‌توان گذشته را به‌جای حال و ماضی بعید را به جای گذشتهٔ ساده نشاند. به این ترتیب همهٔ دستگاه زمان رو به آینده قرار خواهد گرفت (مارتین، ۱۳۸۹: ۱۰۲).

از این زاویه (راوی‌ـ شخصیت) و به کمک کاربردهای زمانی مزبور، بیانِ محتوای خودآگاه اگر در تک‌گویی‌ها نیامده باشد امکان‌پذیر می‌گردد و شکاف میان گذشته و حال از میان می‌رود، اما در زمان بیان حالت‌های ذهنی این شکاف حتی با استفاده از توصیف، گفتمان مستقیم یا نامستقیم پرناشدنی به‌نظر می‌رسید. «در سال ۱۸۹۷ آدلف تابلر در مقاله‌ای به آمیزهٔ غریب دو گفتمان مستقیم و غیرمستقیم (سبک غیرمستقیم آزاد)[۹] اشاره کرد» (همان: ۱۰۳) که می‌توانست این فاصله را از میان بردارد و به‌دلیل محوبودن مرزهای سخن میان راوی‌ـ شخصیت می‌توان آن را «کانونی‌سازی دوگانهٔ مبهم یا محو» نامید. در این شکل ویژه از سخن راوی و شخصیت، گفتن و نشان‌دادن یا به‌عبارتی نقل و نمایش، حال و گذشته و آینده به هم می‌پیوندند و به اکنون بی‌زمان داستان و نیز ادراک مخاطب منتقل می‌شوند. تعدد گوینده‌ها و نگرش‌ها در سخن غیرمستقیم آزاد بر بار معنایی متن می‌افزاید و هم‌زیستی صداهای گوناگون در این نوع کاربرد ویژه از زاویهٔ دید و سخن، چندصدایی درون‌متنی ایجاد می‌کند.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

مسئلهٔ دیگری که در بحث از زاویهٔ دید می‌توان از آن سخن گفت، شیوهٔ دسترسی به خودآگاه[۱۰] است که نگرش‌های سنتی تمایزی حیاتی در زمینهٔ زاویهٔ دید را در آن نادیده گرفته‌اند؛ راوی حوادث را معمولاً از دید خود گزارش می‌کند، اما گاه کانون دید متعلق به شخصیت است؛ او می‌بیند و راوی می‌نویسد.

> راوی سوم‌شخص یا به درون ذهن شخصیت نگاه می‌کند یا از ذهن او به برون می‌نگرد. در مورد نخست، راوی مشاهده‌گر است و ذهن شخصیت، مورد مشاهده و در مورد دوم شخصیت مشاهده‌گر است و جهان بیرون مورد مشاهده و چنین می‌نماید که وظیفهٔ نگرش از سوی راوی به شخصیت واگذار شده، انگار که داستان اول‌شخص به صورت سوم‌شخص بازنویسی شده است. این تمایز میان کانون روایت[۱۱] (چه کسی می‌نویسد؟) و کانون شخصیت[۱۲] (چه کسی مشاهده می‌کند؟) در سال (۱۹۴۳) نخستین‌بار از سوی کلینت بروکز و پن وارن مطرح شد و بعداً (۱۹۷۲) ژرار ژنت آن را گسترش داد (همان: ۱۰۸-۱۰۷).

توجه به این تمایز زمینه‌ساز گسترش مفهومی و معنایی این اصطلاح نزد نظریه‌پردازان بعدی شد که به‌نوعی مطالعات مربوط به کانونی‌سازی و روایت‌گری را تکمیل کرد. در ادامه به بررسی تفصیلی کانونی‌سازی از منظر ژنت و منتقدان و مفسران او می‌پردازیم.

۲. کانونی‌سازی[۱۳]

چنان‌که گفتیم، زاویه‌ای که راوی برای روایت داستان برمی‌گزیند، در ادراک متن تأثیری انکارناپذیر دارد. ژنت اتخاذ گریزناپذیر پرسپکتیو در روایت، یعنی دیدگاهی را که اشیاء دیده، احساس، ادراک و سنجیده می‌شوند، کانونی‌شدگی می‌نامد. مراد از کانونی‌شدگی زاویه‌ای است که اشیاء از آن زاویه دیده می‌شوند. او با جداکردن «وجه» و «حالت»[۱۴] گام مهمی در تشخیص کانون برداشته است.

> به نظر وی مسئلهٔ وجه (چه کسی می‌بیند، کانونی‌ساز) با مسئلهٔ حالت (چه کسی سخن می‌گوید، راوی) بسیار تفاوت دارد. در بررسی روایت باید هم به مسئلهٔ کانون (دید چه کسی است، چه‌قدر محدود است، چه‌وقت تغییر می‌کند) توجه کرد و هم به مسئلهٔ حالت (بیان مربوط به کیست، تا چه حد رساست، چه‌قدر قابل اعتماد است) (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۳۳).

منفردیان معتقد است ژنت مفهوم کانونی‌سازی خود را از چهار رویکرد سنتی اقتباس کرده است. ۱. دیدگاه وارن و بروکس (۱۹۵۹/۱۹۴۳) که حول سؤال «چه کسی داستان را می‌بیند؟» شکل گرفته است. ۲. رویکرد بویون که بر تمایز سه شیوهٔ دید «همراه یا ازطریق

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

چشم شخصیت، دید از پشت سر یا راوی دانای کل، و دید از بیرون» استوار است. ۳. رویکرد دید دوبلین (۱۹۵۴) که به بررسی ذهنیت‌های محدودشدهٔ استاندال در نوشته‌هایش می‌پردازد. ۴. رویکرد دانش تودوروف که بر سؤالِ آیا دانش راوی بیش از شخصیت‌هاست، به اندازهٔ دانش شخصیت یا کمتر از آن‌هاست بنیان گذاشته شده است (یان، ۱۹۹۹: ۷۸). ژنت براساس این رویکردها رده‌بندی سه‌گانه‌ای از کانونی‌سازی ارائه داده است که به نقل از سیمپسون عبارت‌اند از:

۱. کانونی‌سازی صفر:[۱۵] در روایاتی مشاهده می‌شود که راوی دانای کل بیش از شخصیت‌ها می‌داند و بی‌طرفانه حوادث روایی را می‌بیند و گزارش می‌کند. دو نوع کانونی‌سازی دیگر با توجه به کانونی‌سازی صفر تعریف می‌شوند.

۲. کانونی‌سازی درونی:[۱۶] در روایاتی دیده می‌شود که بیننده میدان دید و دانش محدود دارد (راوی از زاویهٔ دید شخصیت روایت را گزارش می‌کند). این نوع کانونی‌سازی ممکن است ثابت، مانند رمان *سفیران* هنری جیمز؛ متغیر مانند *مادام بواری* گوستاو فلوبر یا مانند رمان‌های نامه‌ای چندگانه باشد.

۳. کانونی‌سازی برونی: [۱۷]در روایاتی اتفاق می‌افتد که راوی کمتر از شخصیت‌ها می‌داند و فقط به تجلیات ظاهری و بیرونی شخصیت‌ها دسترسی دارد و نمی‌تواند در ذهن و اندیشهٔ آن‌ها نفوذ کند. بنابراین این نوع کانونی‌سازی عینی و نمایشی است (سیمپسون، ۱۹۹۳: ۳۳). ژنت هریک از این کانونی‌سازها را بسته به اینکه در کنش‌های داستان حضور داشته و یا غایب باشند «راویان همانند داستانی»[۱۸]و «متفاوت داستانی»[۱۹] (ژنت، ۱۹۸۰: ۲۵۴-۲۴۵) می‌خواند.

رده‌بندی ژنت نقطهٔ عطفی در مطالعات کانون‌سازی به‌شمار می‌رود، ولی به‌دلیل بعضی تناقض‌ها در تعاریف با اقبال روبه‌رو نشد. بیشتر منتقدان ژنت معتقدند او مقوله‌های ناهمگن بسیاری را در این رده‌بندی‌ها و تعاریف گنجانده است. مثلاً کانونی‌سازی صفر ژنت جای تردید دارد، زیرا نمی‌توانیم ادعا کنیم کانونی‌سازی صفری وجود دارد که کاملاً بی‌طرف و خنثی و از هرگونه جهت‌گیری به دور است. هرکس وقایع را به روش خاص خود می‌بیند و گزارش می‌کند. منتقدان ژنت چون میکی‌بال، ریموند کنان و سوزان فلایشمن نظرات ژنت را اصلاح کردند و بهبود بخشیدند و براساس عامل کانونی‌سازی دو نوع کانونی‌ساز درونی و برونی را درتقابل با هم قرار دادند. علاوه‌براین، میکی‌بال به وجود کانون‌شونده[۲۰] درمقابل کانون‌ساز[۲۱] قائل شده و معتقد است کانونی‌سازی بر کسی یا چیزی واقع می‌شود و

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

کانون‌شونده ممکن است از درون یا بیرون تحت کانونی‌سازی قرار گیرد و بدین‌ترتیب راهی جدید در چگونگی ارائهٔ اطلاعات داستانی باز کند. ریموند کنان تعبیر و تفسیر کاملی از کانونی‌سازی به‌دست داده است. او کانونی‌سازی را دارای انواع مختلفی می‌داند و براساس موقعیت کانون‌ساز نسبت به داستان آن را به کانونی‌سازی درونی، بیرونی، کانونی‌شدگی از درون و کانونی‌شدگی از برون و براساس تداوم کانونی‌سازی آن را به ثابت، متغیر و چندگانه تقسیم می‌کند (ریموند کنان، ۱۹۸۳: ۵-۷۴). کانون‌سازی بیرونی بیشتر در روایت سوم‌شخص و گاه اول‌شخص اتفاق می‌افتد که در آن راوی نسبت به رویدادهای داستانی موقعیتی بیرونی اتخاذ می‌کند. اما کانونی‌سازی درونی بر نقطهٔ دید شخصیت از درون داستان منطبق می‌شود و او فاعلِ ادراکاتِ همهٔ رویدادهای داستانی است؛ خواه مربوط به دنیای درون باشد و خواه بیرون. کانون‌ساز می‌تواند شخصیت‌ها و حوادث داستانی را از برون یا درون تحت کانونی‌سازی قرار بدهد. در کانونی‌شدگی بیرونی، کانون‌ساز صرفاً تجلی‌های ظاهری پدیده‌ها را می‌بیند و گزارش می‌کند و به ذهن کانون‌شونده دسترسی ندارد. درمقابل، در کانونی‌شدگی درونی، کانون‌ساز (که اغلب در روایات دانای کل اتفاق می‌افتد)، به ذهن شخصیت‌ها نفوذ می‌کند و تصویر کاملی از فضای احساس و اندیشهٔ آنان به‌دست می‌دهد. میزان تداوم کانونی‌سازی در روایات مختلف یکسان نیست و گاه حتی در سطح یک جمله تغییر می‌کند. کانونی‌سازی می‌تواند ثابت باشد و تمامی داستان از نگاه یک کانونی‌ساز بیان شود یا اینکه بین راوی و شخصیت‌ها در نوسان باشد که درآن‌صورت متغیر است یا گاهی کانون‌سازی ازمنظر کانون‌سازهای مختلف گزارش می‌شود که در آن صورت چندگانه است. راوی با استفاده از کانون‌سازی‌های چندگانه و متغیر و ارائهٔ داستان از چشم‌اندازهای گوناگون بر جذابیت، پویایی و حقیقت‌مانندی داستان می‌افزاید. براین‌اساس ریموند کنان کانونی‌سازی را در معنایی بسیار گسترده‌تر از معنای مورد نظر ژنت (بصری و دیداری) به‌کار می‌گیرد. او کانونی‌سازی را دارای سه جنبه می‌داند که عبارت است از جنبهٔ ادراکی، روان‌شناختی و ایدئولوژیکی (ریمون کنان، ۱۹۸۳: ۸۵-۷۴). بدین‌ترتیب با وسعت حوزهٔ معنایی این اصطلاح، دید را هم‌شأن با ادراک می‌گرداند.

الف. وجه ادراکی:[۲۲] وجه ادراکی با گسترهٔ حسی کانون‌ساز ارتباط دارد و در آن دو مختصهٔ زمان و مکان تعیین می‌شود. کانونی‌گر با ادراک زمان و مکان به روایت وحدت و انسجام می‌بخشد. زاویهٔ دید معمولاً بین دید پرنده[۲۳] و نامحدود و نمای درشت و محدود در نوسان است. نیز ممکن است حوادث را از موضعی ایستا، متحرک یا متوالی گزارش دهد. روایت علاوه بر زمان محدودهٔ مکانی خاصی می‌طلبد. ژنت از اولین کسانی است که به‌طور

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

مفصل و دقیق دربارهٔ طرح زمانی روایت سخن رانده است. با نظر بـه مطالعـات او مـی‌تـوان زمان را از منظر سه بعد نظم، تداوم و بسامد بررسی کرد. کانون‌ساز بـا اسـتفاده از تـأثیرات گوناگون شگردهای زمانی، نظم خطی متن را بـرهم مـی‌زنـد و طـرح را شـکلی هنرمندانـه می‌بخشد. طبق نظر ریموند کنان، کانون‌ساز بیرونی به تمام وجوه زمان از گذشته و حـال و آینده دسترسی دارد. اما کانون‌ساز درونی که به حضور اشخاص محدود است، هـم‌زمـان بـا سیر داستان پیش می‌رود و دیدگاهی هم‌زمانی دارد (ریموند کنان، ۱۹۸۳: ۸۷).

ب. وجه روان‌شناختی:[۲۴] در این وجه دو مسئلهٔ شناخت، دانش و جهت‌گیری‌های عاطفی کانونی‌ساز دربارهٔ کانونی‌شده یا شخصیت‌ها، حوادث و رویدادهای داستان بررسی می‌شود. از طریق مؤلفهٔ شناختی[۲۵] به محدودهٔ دانش کانونی‌سازها پی می‌بریم. کانونی‌ساز بیرونی دانای کل به‌طور کلی دانش بی‌حد و حصری دربارهٔ جهان داستانی و به‌خصوص شخصیت‌هـا دارد. گسترهٔ دانش او *همه‌زمانی* است و درعین‌حال می‌تواند به درون ذهن کانونی‌شونده نیز نفـوذ کند و توصیف دقیقی از ذهنیات او ارائه دهد. درحالی‌که کانونی‌ساز درونی بیشتر مـی‌توانـد به تصویری از خود در زمان حال یا گذشته دسترسی داشته باشـد و امتیـازات کـانونی‌سـاز بیرونی را ندارد. استفاده از کلماتی چون انگار، گویی، ظاهراً و... نشان‌دهندهٔ گسترهٔ محـدود دانش کانون‌ساز و حدس و گمان اوست.

تحت مؤلفهٔ احساسی[۲۶] میزان عینی و ذهنی‌بودن و درگیری احساسی کـانونی‌سـازها را بررسی می‌کنیم. کانونی‌سازهای درونی از نظر احساسی با وقایع درگیر می‌شوند و تـصویری سوگیرانه از وقایع و دنیای داستان ارائه می‌کنند. تولان دراین‌باره می‌گوید در کـانون‌سـازی احساسی جانبدارانه، وقایع و صحنه‌ها چنان فردی است که بهتر اسـت آن را بـه خلقیـات و ارزیابی‌های کانون‌ساز منتسب بدانیم (تولان، ۲۰۰۱: ۶۲). وقتی کانون‌سازی از برون باشـد، کانون‌سازی بی‌طرف و خنثی خواهیم داشت که بیشتر بر تجلی‌های برونی و ظاهری تأکیـد دارد و با قضاوت‌ها و ارزیابی‌های شخصی درگیر نمی‌شود (ریموند کنان، ۱۹۸۳: ۸۱).

ج. جنبهٔ ایدئولوژیکی:[۲۷] آسپنـسکی (۱۹۷۳: ۸) ایـدئولوژی را بـه فهرسـت ویژگـی‌هـای کانون می‌افزاید. این وجه که اغلب از آن به «هنجارهای» متن تعبیر می‌کنند، عبارت اسـت از «نظام همگانی نگرش اعتقادی به جهان» که رخدادها و اشخاص داسـتان را براسـاس آن ارزیابی می‌کنند. به‌نظر فالر ایـدئولوژی در مـتن ازطریـق زبـان ارائـه، تثبیـت و بـازآفرینی می‌شود و با بررسی ساختارهای وجهی[۲۸] به‌کاررفته در جمله‌ها (افعال وجهی مثل توانـستن، بایستن؛ قیود ارزیابی‌کننده چون احتمالاً، حتماً؛ صفات و قیود ارزیابی‌کننده چون متأسفانه، از بخت بد؛ افعال دانش، پیش‌بینی و ارزیابی مثل دانستن و حدس‌زدن و جمـلات عـام کـه

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

به‌لحاظ نحوی درقالب ساختارهایی بیان می‌شوند که خواننده را بـه یـاد ضـرب‌المثـل‌هـا و حقایق علمی می‌اندازد) می‌توان به میزان تعهد کانون‌سازها به گفته‌ها و قضاوت‌هـای آن‌هـا دربارهٔ اوضاع پی برد (فالر، ۱۹۹۶: ۱۶۸-۱۶۵).

علاوه‌برآن، با توجه به بسامد ساختارهای وجهی می‌توانیم ابزار بیانی غالب ایـدئولوژی را بیان کنیم. معمولاً راوی- کانونی‌گر[۲۹] ابزار بیان ایدئولوژی در متن است و سایر جهان‌بینی‌ها تابع آن موضع برتر است، اما به‌دلیـل چندصـدایی[۳۰] بـودن سرشـت روایـت همیـشه چنـین انتظاری تحقق نمی‌یابد. به تعبیر باختین، در روایت زبان و کلام راوی هم‌شأن زبان و کـلام شخصیت‌ها است و در این تجربهٔ روایی راوی صرفاً می‌توانـد گفـت‌وگـویی بـا شخـصیت‌هـا داشته باشد. تعامل میان این موقعیت‌ها به قرائت غیرواحـد و چندصـدایی منجـر مـی‌شـود (باختین، ۱۹۷۳: منتشرشده به روسی ۱۹۲۹ به نقل از برتن، ۱۹۹۹: ۶۵). با توجه بـه ایـن ویژگی روایت، عرصه برای جولان ایدئولوژی‌های گوناگون باز می‌شود و جهان‌بینـی راوی بـا سایر دیدگاه‌های متن وارد تعاملی پویا می‌شود و از این رهگذر خوانش چندگانهٔ متن ممکن می‌گردد.

با توجه به این نکته‌ها و با درنظرگرفتن سیر تحولی زاویهٔ دید و روشن‌شدن کارکردها و تأثیرات خاص آن بر ساختار داستان می‌توان به اهمیت بنیادی کانون دیـد در داسـتان پـی برد. از این چشم‌انداز، کانون دیدْ معادل با ادراک عناصر فرم‌دهنـدهٔ داسـتان ازقبیـل زمـان، مکان شخصیت‌ها، کنش‌ها و درنهایت نظام‌های ارزشی و هنجاری متن است.

۳. کانون دید در «رزم رستم و اسفندیار»

کانون دید در داستان «رزم رستم و اسفندیار» چندگانه و ترکیبی است؛ به‌این‌معنا که نقش کانونی‌سازی به‌طور مداوم میان راوی و شخصیت‌های مختلف جابه‌جا مـی‌شـود و درنتیجـهٔ گوناگونی زاویهٔ دید و کانون‌سازهای متعدد در بسیاری موارد با تکثر صداها روبه‌رو می‌شویم؛ به‌گونه‌ای‌که زمینه برای طرح آرا و اندیشه‌های مختلف فراهم می‌آیـد و داسـتان از سـیطرهٔ تک‌صدایی خارج می‌شود.

و اما ساختار اکثر اپیزودها که عمـدتاً حـول محـور گفـت‌وگوهـا شـکل‌بنـدی شـده‌انـد بدین‌گونه است که ابتدا کانونی‌گر بیرونی از جایگاهی برتر و با دیـدی پرنـده‌وار چهـارچوب زمانی و مکانی، یا به تناسب حادثه، فضای روحی آن را ترسیم و صحنه‌آرایی می‌کند. او کـه بر همه‌چیز چیرگی دارد و از دنیای بیرون و جهان درون شخصیت‌ها آگـاه اسـت، در ابتـدا، میانه و پایان پاره‌های گفت‌وگوها و کنش‌های داستان بر صحنه ظـاهر مـی‌شـود و مـا را از

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

اندیشه‌ها، احساسات و واکنش‌های قهرمانان و شخصیت‌های داستان آگاه می‌سازد و پندها و اندرزهایش را از زبان خود و گاه شخصیت‌ها بر زبان جاری می‌سازد و گاه برای پیشبرد کنش، سرعت‌بخشیدن به نقل حوادث داستان یا توصیف و خوانش آنچه از توان شخصیت‌ها بیرون است، به میانه یا پایان کنش‌ها و گفت‌وگوها می‌دود و مایهٔ جذابیت و ایجاز روایت می‌شود.

سپس از زاویهٔ راوی‌ـ شخصیت و به‌شیوهٔ سوم‌شخص مفرد و گذشته‌نگر وارد گفت‌وگوها می‌شود، از صحنه غایب می‌شود و عنان روایت را به شخصیت‌ها می‌سپارد و از زاویهٔ دید آن‌ها روایت داستان را ادامه می‌دهد تا فاصلهٔ مخاطب با داستان را به صفر برساند، همدلی و همراهی او را برانگیزد و بی‌واسطه او را دربرابر جهان اندیشه‌ها و احساسات و کنش‌های قهرمانان و شخصیت‌های داستان قرار دهد تا در روند پویای خوانش مساهمت جوید و خود به قضاوت و ارزیابی موقعیت‌ها بپردازد. در این گفتارها که از نظر ساخت به شکل‌های گوناگون تک‌گویی، پیام، طنز، گفتار آمیخته با کردار، فرمان، نیایش با پروردگار، رجزخوانی، نوحه و رثا، وصیت و اندرز آمده است، زمان میان گذشته، حال و آینده در سیلان است و کانون دید به تناوب میان شخصیت‌ها در گردش است. ازآنجاکه ساختار حاکم بر کانون دید در این داستان و در یک اپیزود واحد متنوع و گوناگون است، ترجیح دادیم کانون دید متغیر یا چندگانه را به‌عنوان زاویهٔ دید غالب بر داستان رستم و اسفندیار برگزینیم. ویژگی‌های کانونی‌سازی روایت در رزم رستم و اسفندیار به قرار زیر است:

۳. ۱. ارتباط کانون با موضوع روایت

موضوع روایت در چگونگی شکل‌گیری کانون نقشی تعیین‌کننده دارد. ازاین‌منظر، داستان رستم و اسفندیار دارای ویژگی‌های زیر است:

۳. ۱. ۱. فاصله و سرعت:[۳۱] برای تندی شتاب داستان، ایجاز، پرهیز از حاشیه‌پردازی و... کانون داستان ممکن است حوادث را از زاویه‌ای دور به نمایش درآورد و به سرعت از آن عبور کند یا اینکه به جهت برجسته‌سازی، اهمیت موضوع، جلب توجه مخاطب و... از نمایی ویژه و نزدیک ما را به تماشای آن بنشاند. به گفتهٔ کالر: «داستان ممکن است با میکروسکوپ کانونی شود یا با تلسکوپ، یعنی آهسته و با جزئیات فراوان پیش رود یا به سرعت بگوید که چه رخ داده است» (کالر، ۱۳۸۲: ۱۲۰). برای نمونه در ابتدای داستان و به‌دلیل اهمیت موضوع، راوی با استفاده از نمای نزدیک ما را به صحنهٔ گفت‌وگوهای گلایه‌آمیز اسفندیار با کتایون و گشتاسپ دربارهٔ پیمان‌شکنی پدر در واگذاری تاج و تخت به او می‌برد و با استفاده

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

از شتاب ثابت[۳۲] در گفت‌وگوها فاصله با حادثه را به صفر می‌رساند تا درنگ و تأمل مخاطب را برانگیزد.

مرا گفت چون کین لهراسپ‌شاه — بخواهی به مردی ز ارجاسپ‌شاه
همان خواهران را بیاری ز بند — کنی نام ما را به گیتی بلند
جهان از بدان پاک بی‌خو کنی — بکوشی و آرایش نو کنی
همه پادشاهی و لشکر توراست — همان گنج با تخت و افسر توراست

(فردوسی، ۱۰/۱۳۷۵: ۶-۱۰)

اما برای پرهیز از جزئی‌نگری و شتاب داستان در نقل عین گفت‌وگوها و از زاویهٔ دید شخصیت (اسفندیار) حادثهٔ شکست ارجاسپ تورانی از اسفندیار به‌سرعت و از نمایی دور در سه بیت بیان می‌گردد:

از ایشان بکشتم فزون از شمار — ز کردار من شاد شد شهریار
زتن باز کردم سر ارجاسپ را — برافراختم نام گشتاسپ را
زن و کودکانش بدین بارگاه — بیاوردم آن گنج و تاج و کلاه

(همان: ۹۱-۹۴)

۳. ۱. ۲. زمان و کانون روایت: انتخاب زمان کانونی‌کردن در روایت اهمیت بسیار دارد. در روایت‌پردازی چند حالت ممکن است به‌وجود بیاید؛ بدین‌گونه‌که روایت ممکن است:

> رخدادها را در زمانی که واقع شده‌اند، کمی بعد از آن، یا مدت‌های طولانی بعد از آن کانونی کند. ممکن است بر آنچه نقطهٔ کانونی در زمان رخداد می‌دانسته یا فکر می‌کرده است متمرکز باشد یا بر نگاه بعدی او، که با دانسته‌های بیشتر به آنچه گذشته است می‌نگرد و یا آنکه ممکن است این دو منظر را با هم تلفیق کند (کالر، ۱۳۸۲: ۱۲۰).

در داستان رستم و اسفندیار، راوی با برهم‌زدن نظم خطی زمان[۳۳] و فاصله‌گرفتن از زمان تقویمی، پیرنگ داستان را به زیبایی گسترش می‌دهد و بر جذابیت و هیجان آن می‌افزاید. او از سه زمان گذشته، حال، آینده و نوعی زمان سیّال برای چینش عناصر داستان ازقبیل زمان، مکان، شخصیت‌ها، کنش‌ها، لحظه‌های بحرانی و اوج داستان، رازگشایی و پویایی‌بخشیدن به ساختار روایت سود می‌جوید و زمان را به سخره می‌گیرد و هیجان‌آفرینی می‌کند. در زیر به برخی گونه‌های زمان‌مندی و کارکردهای آن در داستان رستم و اسفندیار اشاره می‌شود:

الف. گذشته‌نگری:[۳۴] در این حالت روایت به عقب برمی‌گردد و ما را از حوادثی آگاه می‌کند که زمان آن‌ها سپری شده است. برای نمونه در بیت‌های ۴۰-۲۸ پس از آگاه‌شدن گشتاسب از قصد اسفندیار (تصاحب تاج و تخت شاهی او به جبر و غلبه...) و فراخوانی جاماسپ و فال‌گویان برای پیش‌بینی سرنوشت اسفندیار و تاج و تخت پادشاهی، داستان به

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

گذشته بازمی‌گردد. راوی درحقیقت از روایت گذشته‌نگر برای چکیده‌گویی و شتاب‌بخشیدن به آهنگ داستان استفاده می‌کند.

ب. پیش‌نگری:[۳۵] در این حالت روایت به آینده پرش می‌کند و از ترتیب خطی رویدادها سبقت می‌گیرد. در بیت‌های ۵۶-۴۹ برای پیش‌گویی سرنوشت اسفندیار از سوی جاماسپ از روایت آینده‌نگر استفاده می‌شود و تقدیر نهایی قهرمان اصلی داستان و درحقیقت پایان آن درقالب روایتی پیش‌نگرانه بازگویی و از روایت آینده‌نگر برای رازگشایی استفاده می‌شود.

ج. هم‌زمانی:[۳۶] در این حالت روایت و داستان هم‌زمان‌اند. هم‌زمانی عمدتاً در صحنه و نقل عین گفت‌وگوها رخ می‌دهد. در بیت‌های ۱۱۹۷-۱۱۸۹، آن‌گاه که اسفندیار از دشت نبرد به سراپردهٔ خود بازمی‌گردد و با پیکرهای بی‌جان فرزندان خود و درد و خروش اطرافیان روبه‌رو می‌شود، راوی اندرزهای خود را بر زبان اسفندیار درقالب روایت هم‌زمان و برای القای مؤثر سرنوشت ناگزیر همهٔ موجودات و نکوهش آز بر زبان می‌راند... و از روایت هم‌زمان برای پندآموزی و بیان هنجارهای نگرشی خود سود می‌جوید.

د. سیّالیت زمانی:[۳۷] در این حالت زمان در سیلان دائمی و تفکیک‌ناپذیر میان حال، گذشته و آینده است. به‌گونه‌ای‌که دسته‌بندی آن در یکی از زمان‌های فوق موجب گسستِ معنایی در زنجیره‌های ارتباطی یک حادثهٔ واحد می‌شود. بدین‌دلیل ترجیح دادیم اصطلاح روایت سیّال را برای این‌گونهٔ خاص از زمان داستان برگزینیم. در بیت‌های ۱۵۵۲۷-۱۴۵۲ در واپسین لحظه‌های زندگی اسفندیار و در فرجام این تراژدی غم‌انگیز، راوی از روایت سیّال برای نقل گفت‌وگوهای داستان بهره می‌برد و از دگرگونی‌های آنی و ناگهانی زمانی میان حال، گذشته و آینده برای صحنه‌سازی و نمایش اندیشه‌ها، احساسات و واکنش‌های شخصیت‌های حاضر در حادثه از زوایای گوناگون بهره می‌جوید. راوی با استفاده از این سیّالیت، تنگنای زمان را درمی‌نورد و هرلحظه به حال و گذشته و آینده می‌رود و به درون و بیرون شخصیت‌ها نفوذ می‌کند تا حادثه از همهٔ ابعاد آن به نمایش درآید: گذشته + حال + آینده (علت حادثه و نتیجهٔ کنش):

چنین گفت با رستم اسفندیار — که از تو ندیدم بد روزگار
زمانه چنین بود و بود آنچه بود — سخن هرچ گویم بباید شنود
بهانه تو بودی پدر بُد زمان — نه رستم نه سیمرغ و تیر و کمان
مرا گفت رو سیستان را بسوز — نخواهم کزین پس بود نیمروز
بکوشید تا لشکر و تاج و گنج — بدو ماند و من بمانم برنج

(فردوسی، ۱۳۷۵/۶: ۱۴۶۶-۱۴۷۰)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

۳. ۱. ۳. کانون و محدودهٔ دانش:[۳۸] روایت ممکن است کانون داستان را منظری بسیار محدود قرار دهد: منظر چشم دوربین؛ یعنی کنش‌ها را نقل کند، بی‌آنکه افکار شخصیت‌ها را در دسترسمان قرار دهد، یا اینکه در روایت موسوم به دانای کل، نقطهٔ کانونی آن، شخصی خداگونه باشد که دسترسی به درونی‌ترین افکار و پنهانی‌ترین انگیزه‌های شخصیت‌ها را برایمان امکان‌پذیر سازد (کالر، ۱۳۸۲: ۱۲۱)؛ در بیت‌های ۶۲۴-۶۰۷ نقطهٔ کانونی تنها محدود به دید بیرونی است. راوی چون شاهدی بدون هیچ تفسیری فقط به نقل گفت‌وگوی‌های رستم و اسفندیار، کنش‌ها و واکنش‌های آنان، آن‌گاه که اسفندیار از دعوت رستم به مهمانی تخلف ورزیده است، می‌پردازد تا مخاطب خود ارزیابی و قضاوت کند:

به‌دست چپ خویش همی جای کرد — ز رستم همی مجلس آرای کرد
چنین گفت با شاهزاده به‌خشم — که آیین من بین و بگشای چشم
هنر بین و این نامور گوهرم — که از تخمهٔ سام کنداورم
از آن پس بفرمود فرزند شاه — که کرسی زرّین نهد پیش گاه
بیامد بر آن کرسی زر نشست — پر از خشم بویا ترنجی به‌دست

(فردوسی، ۶/۱۳۷۵: ۶۱۴-۶۲۴)

اما در بیت‌های ۳۲۵-۳۱۶ که بهمن برای ابلاغ پیام اسفندیار به نخجیرگاه رستم می‌رود و از مهابت او وحشت‌زده می‌شود... راوی با انتخاب نقطهٔ کانونی خداگونه (دانای کل) به پنهانی‌ترین زوایای درونی شخصیت راه می‌جوید و ما را از نگرانی‌ها و اندیشه‌های او آگاه می‌سازد و در فهم بهتر داستان و انگیزه‌های قهرمانان داستان یاری می‌دهد.

به دل گفت بهمن که این رستم‌ست — و یا آفتاب سپیده دم‌ست
بترسم که با او یل اسفندیار — نتابد بپیچد سر از کارزار
من این را به یک سنگ بیجان کنم — دل زال و رودابه پیچان کنم

(همان: ۳۲۲-۳۲۴)

۳. ۱. ٤. کانون عینی و ذهنی:[۳۹] کانون روایت زمانی عینی خواهد بود که راوی صرفاً مشاهده‌هایش را انعکاس دهد. موکاروفسکی دربارهٔ ویژگی روایت عینی می‌گوید:

> تمام واقعیت، خواه مادی خواه روانی، طوری به خواننده نشان داده می‌شود که انگار خود او به‌طور مستقیم آن‌ها را می‌بیند، راوی این توهم را برمی‌انگیزد که مانند دوربین فیلم‌برداری است که همه‌چیز را دقیق و علمی ضبط می‌کند (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰۹).

بدین‌ترتیب وقتی کانونی‌سازی از برون باشد، بی‌طرف و خنثی خواهد بود که بیشتر بر تجلی‌های برونی و ظاهری تأکید دارد و با قضاوت‌ها و ارزیابی درونی شخصیت‌ها درگیر نمی‌شود.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

در کانون ذهنی راوی از زاویهٔ دید درونی (یکی از شخصیت‌ها) دنیای داستانی را کانونی می‌کند. این کانون‌سازها از نظر احساسی با وقایع درگیر می‌شوند و تصویری سوگیرانه از وقایع و حوادث داستانی ارائه می‌دهند. به گفتهٔ تودوروف در کانون روایت ذهنی «روش یکی از شخصیت‌های داستان برای درک کنش‌های دیگران و داوری دربارهٔ آن‌ها گزارش می‌شود» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۶۵). بیت‌های ۱۲۴۵-۱۲۳۷ دیدار زال با سیمرغ بر بلندی کوه... نمونه‌ای از کانون عینی هستند. راوی از این کانون برای جذابیت و القای مؤثر فضای حادثه سود می‌جوید و بیت‌های ۱۴۵۱-۱۴۴۹ نمودار کانون ذهنی هستند. راوی روایت را از زاویهٔ دید شخصیت (رستم) در واپسین دقایق زندگی اسفندیار بیان می‌کند و بدین‌وسیله پندهای عبرت‌آموز خود را از زبان شخصیت بیان می‌دارد.

گر او را همی روز باز آمدی — مرا کار گز کی فراز آمدی
ازین خاک تیره بباید شدن — بپرهیز یک دم نشاید زد
همان‌ست کز گز بهانه منم — و زین تیرگی در فسانه منم

(فردوسی، ۱۳۷۵/۶: ۱۴۴۹-۱۴۵۱)

۳. ۱. ۵. کانون غیاب:[۴۰] کانون غیاب زمانی روی می‌دهد که ما در ساخت روایت با فقدان یا غیاب بخشی از اطلاعات مواجه شویم. به گفتهٔ تودوروف «اطلاعات ما از دنیای داستانی می‌توانند غایب باشند و سبب شوند که ما در عالم بی‌خبری به‌سر بریم...» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۶۹). نویسندگان همواره به‌دلایل گوناگون ازجمله رازپوشی، هیجان‌آفرینی، جذابیت، سرعت‌بخشی به نقل، خلاصه‌گویی و... از بیان پاره‌هایی از داستان چشم‌پوشی می‌کنند و قسمت‌هایی دیگر را برجسته می‌سازند. استفاده از کانون غیاب در این داستان اغلب به جهت سرعت‌بخشیدن به شتاب داستان صورت می‌گیرد. برای نمونه در بیت‌های ۷۷- ۷۳ راوی هیچ‌گونه اطلاعاتی دربارهٔ توطئهٔ گرزم، اقامت گشتاسپ در زاول و چگونگی حملهٔ ارجاسپ تورانی به ایران و کشته‌شدن لهراسپ در اختیار خواننده قرار نمی‌دهد.

۳. ۱. ۶. کانون صادق/ کاذب و کامل/ ناقص: نقطهٔ کانونی روایت می‌تواند به‌گونه‌ای تنظیم شود که اطلاعات ارائه‌شده از دنیای داستانی صادق یا کاذب، کامل یا ناقص باشد. این حالت زمانی ایجاد خواهد شد که راوی یا یکی از شخصیت‌ها، اطلاعات غلط و نادرست به ما بدهد و ما به توصیف آن‌ها اعتماد کنیم و در جریان پیشرفت داستان دریابیم که دچار توهم شده‌ایم و نه صاحب اطلاع. البته این دید ناقص الزاماً نتیجهٔ اشتباه یک شخصیت نیست، بلکه می‌تواند به رازپوشی عمدی و به قصد مربوط باشد (تودوروف، ۱۳۸۲: ۶۹). جنبه‌های نمادین و تمثیلی داستان‌های *شاهنامه* و سرگرم‌شدن خواننده به معنای ظاهری و

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

سطحی قصه‌ها سبب کسب اطلاعات کاذب می‌شود. سرایندهٔ اثر بارها به خواننده یادآوری کرده است که باید معانی را در ورای الفاظ جست‌وجو کرد. او به نمادین‌بودن پاره‌ای از رویدادهای *شاهنامه* در مقدمه اشاره دارد:

تو این را دروغ و فسانه مدان — به یکسان روش در زمانه مدان
ازو هرچه اندر خورد با خرد — دگر بر ره رمز معنی برد

در داستان رستم و اسفندیار، رویین‌تنی اسفندیار (۱۲۲۷-۱۲۲۳، ۱۲۷۳)، ظاهرشدن سیمرغ با آتش‌زدن پری از او (۱۲۴۴-۱۲۴۰)، افسون سیمرغ و پر او در بهبودی زخم‌های رخش و رستم (۱۲۷۱-۱۲۶۴)، تأثیر تیر گز در مرگ اسفندیار (۱۳۱۶-۱۳۰۲، ۱۳۹۱-۱۳۸۷) و... همه از روند غیرعقلانی رویدادهای آن حکایت دارند. راوی از این کانون برای اشاره به معانی رمزی و سمبولیک قصه‌ها بهره می‌برد.

۳. ۱. ۷. کانون بدون راوی: در کانون بدون راوی نویسنده داستان را مستقیم و بی‌واسطهٔ راوی روایت می‌کند. در این حالت خواننده به هیچ حادثه و موضوعی خارج از داستان ارجاع داده نمی‌شود. بلکه هدف جلب توجه خواننده به خود موضوع است. کانون بدون راوی سبب ایجاد تعلیق[۴۱] در داستان می‌شود و ازطریق شیوهٔ بیان غیرعادی، توصیف احوال روانی، گفت‌وگوها و به تأخیرانداختن علت حوادث خواننده را در انتظار و تردید فرومی‌برد (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۳۱۸). در داستان رستم و اسفندیار، آن‌گاه که سراینده در اواسط، میانه و فرجام حوادث و رویدادها از روایت داستان خارج می‌شود و به تشریح جهان‌نگری و بیان اندیشه‌های اخلاقی، دینی و نگره‌های عبرت‌آموز خود می‌پردازد، درواقع بیان بدون نقطهٔ کانونی است. به ابیات زیر بنگرید:

همه مرگ راییم برنا و پیر — برفتن خرد بادمان دستگیر
(فردوسی، ۱۳۷۵/۶: ۱۱۹۲)

یا:

ازین خاک تیره بباید شدن — بپرهیز یک دم نشاید زدن
(همان: ۱۴۵۰)

به‌علاوه، در بعضی قالب‌های بیانی ازقبیل نامه، یادداشت روزانه یا گفت‌وگو، مشروط بر اینکه در فاصلهٔ میان آن‌ها هیچ‌گونه توضیح، توصیف یا تفسیری وجود نداشته باشد، با کانون بدون راوی مواجه خواهیم بود (مستور، ۱۳۷۹: ۴۵). برای نمونه در ابتدای داستان (۱۱۶-۱۱۱) در گفت‌وگوهای میان شاه و فرزندش، آن‌گاه که گشتاسپ سعی دارد اسفندیار را به نبرد علیه رستم برانگیزد، سراینده از کانون بدون راوی برای حقیقت‌نمایی و کاهش فاصلهٔ مخاطب با صحنه سود می‌جوید.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

سوی سیستان رفت باید کنون — به‌کار آوری زور و بند و فسون
برهنه کنی تیغ و گوپال را — ببندد آوری رستم زال را
زواره فرامرز را همچنین — نمانی که کس برنشیند به‌زین
(همان: ۱۱۱-۱۱۳)

۳. ۲. ارتباط کانون روایت با راوی

ازآنجاکه روایت‌پردازی در داستان رستم و اسفندیار به‌گونهٔ آشکار و ضمنی برعهدهٔ راویان گوناگون گذاشته می‌شود و هر راوی از چشم‌اندازی ویژه به داستان می‌نگرد، براساس ارتباط کانون روایت با راوی شکل‌های زیر در این افسانهٔ تراژیک درخور بررسی است.

۳. ۲. ۱. کانون متغیر:[۴۲] کانون‌سازی در *شاهنامه* ازجمله در داستان رستم و اسفندیار به‌شیوهٔ چندگانه و ترکیبی است؛ به‌این‌معنی که نقش کانون‌سازی به‌طور مداوم میان راوی و شخصیت‌ها جابه‌جا می‌شود. ساختار اکثر اپیزودها بدین‌گونه است که کانونی‌گر بیرونی ازطریق روایت گذشته‌نگر ما را به زمان و مکان حادثه می‌برد و صحنه‌سازی می‌کند، اما ناگهان روایت به‌شیوهٔ درونی تغییر می‌یابد و ماجرا از دید شخصیت داستانی بازگو می‌شود. بار دیگر در اواسط و فرجام پاره‌های داستان‌ها ظاهر می‌شود و کنش‌های داستان را پیش می‌راند و اندیشه‌ها، احساسات و پندهای خود را دربارهٔ حوادث و رویدادها بیان می‌دارد و مجدداً آن را به یکی دیگر از شخصیت‌ها می‌سپارد و از کانون دید او داستان را بازمی‌گوید. در پاره‌ای از موارد نیز با غیاب از صحنه و ایجاد گفت‌وگو بین شخصیت‌ها روایت را نمایشی[۴۳] می‌سازد تا مخاطب را بی‌واسطه با افکار، عواطف و کنش‌های شخصیت‌ها رویاروی سازد، همدلی و همراهی او را برانگیزد و در روند پویای خوانش سهیم کند. درنتیجهٔ چرخش‌های کانونی و تحرک صحنه‌های داستانی، عرصه برای طرح و تلاقی آرای گوناگون فراهم می‌آید.

در حادثهٔ اولین نبردِ رستم و اسفندیار و حوادثِ فرعی پیرامون آن (۱۲۳۴-۹۹۳) در ۹۴ بیت، کانونی‌گر بیرونی به‌شیوهٔ گذشته‌نگر روایت داستان را در اختیار دارد. در این بیت‌ها کانونی‌گر بیرونی صحنه‌سازی زمانی و مکانی، شرح تلخیص‌گونهٔ صحنه‌های نبرد، توصیف و بیان احساسات و در پاره‌ای موارد برای تسریع در روند حوادث، پیشبرد کنش‌ها را برعهده دارد. او همچون ناخدایی در لحظه‌های حساس و در میانهٔ پاره‌های گفت‌وشنودها ظاهر می‌شود و سکان داستان را از میان موج‌های اندیشه‌ها، نگرانی‌ها، خشم‌ها، کینه‌ها و توطئه‌ها در دست می‌گیرد و به پیش می‌راند و در گفت‌وگوها ما را به عمق صحنه‌ها می‌برد و دیوارهای قرون را از پیش چشمان ما کنار می‌زند تا بار دیگر زندگی را در آینهٔ حقیقت به

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

تماشا بنشینیم. در بیت‌های ۱۰۵۴ ـ ۱۰۴۴ در ۱۴۷ بیت، شخصیت‌های داستانی، کنش‌ها را درقالب گفت‌وگو پیش می‌برند. راوی از زاویهٔ دید شخصیت‌ها، در دیالوگ‌ها که بخش عمدهٔ این قسمت را دربردارد، برای واقع‌نمایی و حقیقت‌مانندی داستان، لذت‌آفرینی و نمایش تکثر صداها و برخورد آرا و اندیشه‌ها بهره می‌برد (ر.ک ابیات۱۲۳۴- ۱۲۲۱).

۳. ۲. ۲. کانون دید بیرونی و درونی:[۴۴] منظور از کانون‌دید بیرونی و درونی در اینجا همان کانون عینی و ذهنی است که در بخش ارتباط با کانون از آن سخن به میان آمد. در کانون دید بیرونی راوی همچنان دانای کل است، اما ترجیح می‌دهد تنها آنچه را می‌بیند گزارش دهد و قلم او شبیه دوربینی است که سطوح بیرونی ماجراها را ثبت می‌کند. در این دیدگاه اثری از داوری و حس همدردی نیست. ولی در کانون دید درونی، راوی احساسات خود یا یکی از شخصیت‌ها را بازگو می‌کند یا نظر خویش را دربارهٔ دیگران ابراز می‌دارد. چون در بخش پیشین شواهدی از این دو کانون (عینی ـ ذهنی) ذکر شد، در اینجا از تکرار آن خودداری می‌کنیم.

۳. ۲. ۳. کانون روایت از نظر مکان راوی

الف. دیدگاه برتر:[۴۵] این همان دیدگاه خداگونه یا راوی دانای کل است که بر همه‌چیز چیرگی دارد و اطلاعات او از شخصیت‌ها بیشتر است. تودوروف این دیدگاه را «برتر» و ژنت «راوی بدون شعاع کانونی» خوانده‌اند (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۷). در داستان رستم و اسفندیار، راوی با استفاده از این کانون دنیای بیرون و جهان درون شخصیت‌ها و خطوط کلی طرح را تصویر می‌کند و به پاره‌های حوادث وحدت و انسجام می‌بخشد (ر.ک بیت‌های ۳۳۶ ـ ۳۱۵).

ب. دیدگاه روبه‌رو یا همسان:[۴۶] در این دیدگاه میزان اطلاعات راوی و شخصیت‌ها برابر است و راوی به شخصیت از روبه‌رو نگاه می‌کند و دید او محدود است. شعاع کانونی چشم راوی داخلی است، خواه این نقطه ثابت باشد یا متغیر (همان: ۹۸). در کانون دید عینی و گفت‌وگونویسی‌ها با چنین کانونی روبه‌رو هستیم. در این داستان راوی از این دیدگاه برای ارتباط بلاواسطهٔ مخاطب با کنش‌ها، حوادث و اندیشه‌های شخصیت‌های قصه و درنتیجه واگذاری قضاوت و خوانش متن به خواننده استفاده می‌کند (ر.ک ابیات ۶۲۳ ـ ۵۸۷).

ج. دیدگاه خارج:[۴۷] در اینجا راوی، عینی و شاهد است و اطلاعاتش از اطلاعات شخصیت‌ها کمتر است. در این دیدگاه چشم راوی یک نقطهٔ ثابت ندارد و به‌دنبال خبر می‌گردد. ژنت این دیدگاه را «شعاع بیرونی» نامیده است (همان: ۹۸). در داستان رستم و اسفندیار آن‌گاه که راوی وظیفهٔ روایت داستان را به عهدهٔ خود قهرمانان می‌گذارد و آن‌ها به توصیف دیده‌های خود می‌پردازند، از این کانون دید بهره گرفته شده است؛ مثلاً در بیت‌های ۱۲۳۲

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

ــ ۱۲۲۱ آن‌گـاه کـه رسـتم پـس از نخـستین نبـردش بـا اسـفندیار بـه شـرح ماجراهـا و دل‌نگرانی‌های خود برای زال می‌پردازد، سبب ایجاد صمیمیت و بـرانگیختن حـس همـدلی می‌گردد.

۳. ۲. ٤. گونه‌های کانون با توجه به شخص راوی

دولژل، زبان‌شناس چک، تمـام گونـه‌هـای راوی را از نظـر شـخص دسـتوری در دو دسـتهٔ سوم‌شخص و اول‌شخص جای داده و سپس هشت نـوع راوی را از یکـدیگر متمـایز سـاخته است (همان: ۱۰۳). برمبنای گفتار او می‌توان گونه‌های کانون را با توجـه بـه نـوع راوی بـه شکل زیر تشخیص داد.

۳. ۲. ٤. ۱. گونه‌های کانون و راوی دانای کل

الف. کانون با شعاع نامحدود:[۴۸] در این زاویهٔ دید راوی در حکم خدایی اسـت آگـاه از گذشـته و حال و آینده که از همهٔ زوایا حوادث و شخصیت‌ها را می‌بیند، از افکار و احـساسات پنهـانی آن‌ها آگاهی دارد و علاوه‌بر شرح کنش‌ها به بیان افکار و انگیزه‌های آنان می‌پـردازد و آن‌هـا را به نقد می‌کشد. فعل روایت معمـولاً بـه زمـان گذشـته اسـت و راوی و کـانون‌سـاز یکـی هستند. سراینده در اغلب اپیزودها برای صحنه‌سازی زمـانی و مکـانی عمـدتاً در ارتبـاط بـا محتوا روایت را با این کانون آغاز می‌کند. سپس با بهره‌گیری از کانون متغیر و از زاویهٔ دیـد نمایشی روایت حادثه را به شخصیت‌ها می‌سپارد و با رفت‌وبرگشت‌های مکرر و جابـه‌جـایی زاویه‌های دید، به پاره‌های حوادث انسجام می‌بخشد؛ به تفسیر، ارزیابی، قضاوت و روشنگری می‌پردازد و سپس با طرح آرای گونـاگون در زاویـهٔ دیـد نمایـشی (گفـت‌وگوهـا و صـحنه) خواننده را در خوانش پویای متن شریک می‌کند (برای نمونه ر.ک بیت‌های ۱۲۳۴-۹۹۳).

ب. کانون ذهنی: در این شیوه حـضور راوی آشـکار نیـست و هـربخش از داسـتان را ذهنیـت شخصیتی از شخصیت‌های قصه روایت می‌کند. او می‌تواند در ذهن شخصیت‌ها نفوذ کنـد و از زاویهٔ درونی همه‌چیز را مستقیم بیان کند. تحرک و مانور این نوع خاص از کانون، به‌دلیل گوناگونی زاویهٔ دید در تغییر از ذهن شخصیتی به دیگری زیاد اسـت. در داسـتان رسـتم و اسفندیار هنگامی که راوی در گفت‌وگوها روایت داستان را به شخصیت‌ها می‌سپارد، از ایـن نوع کانون استفاده می‌کند و با روایت حادثه از دید آنان بر صمیمیت، واقع‌نمایی و جـذابیت داستان می‌افزاید؛ برای نمونه گفـت‌وگوهـای اسـفندیار بـا کتـایون، سـخنان اسـفندیار بـه گشتاسپ، جاماسپ و گشتاسپ، اسفندیار با بهمن، اسفندیار و رستم، رستم و... .

ج. کانون متمرکز:[۴۹] در این شیوه فقط ذهن یک راوی و معمولاً یکی از قهرمانان یا شخصیت‌ها قصه را روایت می‌کند. راوی درواقع دانای کلی است که شعاع دید او متمرکز بر یـک نقطـه

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

است، اما می‌تواند درون و پیرامون خود را ببیند. هدف از این نوع زاویهٔ دید نمایش وضعیت درونی شخصیت‌هاست. در این داستان، بیان خاطرات یا اندیشه‌های درونی قهرمانان از زبان خود، آنان را به سوی این کانون سوق می‌دهد. کانون دید متمرکز از نظر زبانی می‌تواند به سه شکل نمود یابد: نقل قول مستقیم، نقل قول غیرمستقیم و نقل قول غیرمستقیم آزاد (همان: ۹۷). در داستان رستم و اسفندیار، راوی با استفاده از کانون متمرکز به شیوهٔ نقل قول مستقیم بر افزایش تأثیرگذاری حادثه و داستان می‌افزاید.

الف. نقل قول مستقیم:[۵۰] در بیت‌های ۹۵-۶۵ هنگامی‌که اسفندیار، گلایه‌مند از گشتاسپ، از خدمات گذشتهٔ خود برای شاه سخن می‌گوید؛ نیز آن‌گاه که رستم پس از مذاکرات بی‌نتیجه با اسفندیار به خان خود بازمی‌گردد تا آمادهٔ رزم شود و با سلاح‌های خود سخن می‌گوید، از نقل قول مستقیم استفاده می‌شود و رقّت و تأثر خواننده را برمی‌انگیزد...

چنین گفت کای جوشن کارزار — برآسودی از جنگ یک روزگار
کنون کار پیش آمدت سخت باش — به هر جای پیراهن بخت باش
(فردوسی، ۱۳۷۵/۶: ۹۳۷-۹۳۸)

ب. نقل قول غیرمستقیم:[۵۱] در بیت‌های ۲۶۶-۲۶۳ آن‌گاه که اسفندیار علت کینهٔ گشتاسپ به رستم را برایش شرح می‌دهد از نقل قول غیرمستقیم استفاده شده است.

ج. نقل قول غیرمستقیم آزاد:[۵۲] در نقل قول غیرمستقیم آزاد راوی سخنان یکی از شخصیت‌ها را به‌طور مستقیم و به‌گونهٔ آزاد نقل می‌کند. ازآنجاکه استفاده از این شیوه شگردی نسبتاً جدید در داستان‌نویسی است، نمونه‌های آن در داستان‌سرایی کهن اندک است.

د. کانون غیاب یا دوربینی: در این شیوه، که آن را چشم دوربین نیز نامیده‌اند، راوی از صحنه غایب است. انگار خواننده در دوربین حبس شده است و خود دارد صحنه را نگاه می‌کند (همان: ۱۱۱). راوی از این کانون برای رویارویی بی‌واسطهٔ خواننده با جهان داستانش سود می‌جوید. کانون غیاب دو شکل اصلی دارد. نقل عین گفت‌وگوی شخصیت‌ها و توصیف دقیق آنچه یکی از شخصیت‌های قصه می‌بیند در داستان رستم و اسفندیار، گفت‌وگوهای کتایون و اسفندیار (۱۴-۶)، گفت‌وگوهای زال و بهمن (۳۱۱-۲۹۷) و... نیز توصیف بهمن از رستم برای اسفندیار (۴۵۴-۴۵۱) نمونه‌هایی از کانون غیاب هستند.

۳. ۲. ٤. ۲. گونه‌های کانون با توجه به راوی اول‌شخص

الف. کانون نویسنده ـ راوی:[۵۳] این حالت درواقع ظهورِ من دوم نویسنده («من» ثانی) است. حضور این من، ضمنی و سایه‌وار است و می‌تواند کانون دید با شعاع نامحدود یا محدود داشته باشد. در داستان رستم و اسفندیار، سایه و حضور این «من ثانی» سراینده را از زبان

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

شخصیت‌ها، و در سخنان عبرت‌آموز پشوتن بر پیکر اسفندیار (۱۴۱۳-۱۴۰۷ / ۱۴۲۶-۱۴۱۵) در آخرین لحظه‌های زندگی اسفندیار و سخنان رستم پس از وقوع فاجعه (۱۴۵۱-۱۴۲۹) می‌توان شنید. راوی از این کانون برای بیان هنجارها، پندها و جهان‌نگری خاص خود سود می‌جوید.

ب. کانون شاهد: در این شیوه راوی گاه به شکل اول‌شخص و گاه سوم‌شخص بخش‌هایی از داستان را که شاهد آن‌ها بوده است بازمی‌گوید. او هیچ توضیح و تفسیری به ماجرا نمی‌افزاید و به ذهن شخصیت‌ها دسترسی ندارد. دیدگاه این راوی متحرک است، آرام و قرار ندارد و داستان را از زاویهٔ دید بیرونی نگاه می‌کند (همان: ۱۰۷). در داستان رستم و اسفندیار، راوی از این کانون دید برای صحنه‌سازی، واقع‌نمایی، حذف فاصلهٔ مخاطب با داستان، تحرک و لذت‌آفرینی بهره می‌برد. درخلال بیت‌های ۳۱۴-۲۸۴ ملاقات زال و بهمن بر کران رود هیرمند (۵۳۸-۴۶۲) نخستین دیدار و گفت‌وگوی رستم و اسفندیار برکنار رود هیرمند (۹۳۰-۸۸۰) آن‌گاه که رستم مأیوس از گفت‌وگو با اسفندیار سراپرده را ترک می‌گوید و اسفندیار به گفت‌وگو با پشوتن می‌پردازد (۹۰۴ ـ ۸۹۸) از این کانون به داستان پرداخته شده است.

ج. کانون ثابت من ـ قهرمان: راوی یکی از اشخاص داستان است و معمولاً داستان زندگی خود را تعریف می‌کند. تحرک و مانور او نسبت به من شاهد کمتر و زاویهٔ او ثابت است و فقط می‌تواند افکار خود را بیان کند. او می‌تواند هرجا که خواست داستانش را خلاصه یا قطع کند یا به‌طور مشروح باز گوید (همان: ۱۰۹). در بیت‌های ۱۰۰-۶۷ بیان خاطرات و جان‌فشانی‌های اسفندیار از زبان او در سخنان گلایه‌آمیزش به گشتاسپ، نیز در بیت‌های ۶۸۳- ۶۶۶ پاسخ‌های رستم به سخنان تحقیرآمیز اسفندیار، راوی با نقل داستان از این زاویه علاوه‌بر القای صمیمی و مؤثر به داستان استحکام می‌بخشد.

د. کانون سیّال یا شیوهٔ ذهنی: در این نوع از کانون دید، ذهنیت و بعد درونی شخصیت‌های قصه نمایش داده می‌شود و غالباً به شیوهٔ تک‌گویی[۵۴] بیان می‌شود. تک‌گویی صحبت یک‌نفره‌ای است که ممکن است مخاطب داشته یا نداشته باشد (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۴۱۰). راوی با استفاده از این تمهید، ویژگی‌های روحی و روانی شخصیت‌ها را به تصویر می‌کشد، زمینه و انگیزهٔ کردارهای آنان را روشن می‌سازد و به معرفی دقیق‌تر آنان توفیق می‌یابد. تک‌گویی با توجه به ساختار خاص هر داستان انواع گوناگونی دارد: الف. تک‌گویی درونی ب. حدیث نفس یا خودگویی ج. تک‌گویی نمایشی.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

الف. تک‌گویی درونی:[۵۵] یکی از شیوه‌های ارائهٔ جریان سیال ذهن[۵۶] و بیان اندیشه هنگام ظهور آن در ذهن است که اساس آن بر تداعی معانی است. بدین‌ترتیب خواننده غیرمستقیم در جریان اندیشه‌ها و احساسات شخصیت‌های داستان قرار می‌گیرد (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۴۱۱). زبان در تک‌گویی درونی ابهام دارد و قابلیت برداشت‌های متعددی را برای خوانندگان فراهم می‌نماید (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ۱۰۷۰). تک‌گویی درونی به دو صورت مستقیم و غیرمستقیم وجود دارد. تک‌گویی مستقیم به دو شکل ساده و روشن یا پیچیده و گنگ ارائه می‌شود. در شکلِ مستقیمِ روشن، مسیر ذهن و زبان (جمله‌ها) نسبتاً دارای انسجام هستند، اما در تک‌گویی مستقیم مبهم، دیگر از آن انسجام ذهنی و زبانی نمی‌توان سراغ گرفت. این نوع تک‌گویی به «جریان سیّال ذهن معروف است که خودآگاه و ناخودآگاه، زمان حال و گذشته و آینده، حوادث و خاطره‌ها درهم می‌شوند و به همین خاطر یافتن رابطه‌ها دشوار است» (فلکی، ۱۳۸۲: ۵۵-۴۳).

ازآنجاکه *شاهنامه* نظمی است مربوط به دنیای کهن، راوی از شیوهٔ تک‌گویی مستقیم در شکل روشن آن برای نمایش ذهنیات، احساسات درونی، انگیزه‌ها و شناساندن شخصیت‌های داستان بهره برده است. در بیت‌های ۱۸۸-۱۹۹ سخنان اسفندیار با خود پس از خوابیدن شتر بر سر دوراهی و گردن‌زدن او برای فرونشاندن دل‌شوره‌اش؛ در بیت‌های ۳۲۱-۳۲۴ / ۳۳۲-۳۳۴ سخنان وحشت‌زدهٔ بهمن با خود در شکارگاه پس از مشاهدهٔ قدرت رستم، نیز در بیت‌های ۸۱۷-۸۲۹ سخنان رستم با خود چون بر دوراهی جنگ یا پذیرش ننگ بند قرار می‌گیرد نمونهٔ این نوع تک‌گویی هستند.

ب. حدیث نفس یا خودگویی:[۵۷] حدیث نفس یا خودگویی آن است که شخصیت افکار و احساسات خود را بر زبان بیاورد تا خواننده از نیات و مقاصد او باخبر شود. بدین‌طریق علاوه‌بر دادن اطلاعاتی به خواننده، با بیان احساسات و افکار او به پیشبرد داستان کمک می‌شود (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۴۱۷). راوی از این کانون در بیت‌های ۱۱۷ــ۱۱۷۷/ ۱۱۸۴ـ۱۱۸۰ نیایش‌های رستم با خدا هنگام عبور از رود با تن مجروح، نیز سخنان اسفندیار در ستایش خداوند بر آفرینش رستم پس از مشاهدهٔ عبورش از رود با تن زخمی و بیت‌های ۱۳۸۲-۱۳۷۷ نیایش‌های رستم با خدا پیش از پرتاب تیر گز سود می‌جوید و بدین‌وسیله ما را با دل‌نگرانی‌ها و اندیشه‌های قهرمانان آشنا می‌سازد و بر جذابیت داستان و القای صمیمی و مؤثر آن می‌افزاید.

ج. تک‌گویی نمایشی:[۵۸] گفته‌اند تک‌گویی نمایشی در عرصهٔ شعر نمود دارد. در چنین شعری مکان، زمان و هویت شخصیت‌ها درخلال خود شعر آشکار می‌شود (حسینی، ۱۳۷۱: ۲۶).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

تفاوت تک‌گویی نمایشی با تک‌گویی درونی در آن است که در تک‌گویی درونی هیچ‌کس مورد خطاب نیست، اما در تک‌گویی نمایشی گویی کسی با دیگری بلند حرف می‌زند و دلیل خاصی برای گفتن موضوع به مخاطب دارد. این مخاطب در خود داستان است (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۴۱۴). در داستان رستم و اسفندیار گفت‌وگوی جهان‌پهلوان با جوشن خویش از این کانون آمده است:

چنین گفت کای جوشن کارزار — برآسودی از جنگ یک روزگار
کنون کار پیش آمدت سخت باش — به هر جای پیراهن بخت باش

(فردوسی، ۱۳۷۵/۶: ۹۳۷-۹۳۸)

یا سخن‌گفتن رستم با کریاس (۸۸۳- ۸۸۱) نیز از این کانون آورده شده است که با ایجاد فضایی تأثرآور، رقت و همدلی مخاطب را برمی‌انگیزد.

نتیجه‌گیری

مطالعه و بررسی شگردهای گوناگون داستان‌پردازی در *شاهنامه* به‌دلیل ساختار روایی آن و نبوغ ذاتی فردوسی در به‌کارگیری استادانهٔ فنون داستان‌پردازی اهمیت فوق‌العاده دارد. انتخاب کانون روایت مناسب ابزار قدرتمند و تعیین‌کنندهٔ نویسنده در برقراری ارتباط بین روایت، راوی و مخاطب است. زیرا آفرینندهٔ اثر به یاری آن جهان داستانش را شکل می‌دهد و به ادراک خواننده سمت‌وسوی ویژه‌ای می‌بخشد و مایهٔ زیبایی، لذت، هیجان‌آفرینی و حقیقت‌مانندی می‌شود. با تحلیل داستان رزم رستم و اسفندیار از نظر ویژگی‌های کانون روایت براساس نظریهٔ ژرار ژنت و مفسرانش می‌توان نکات زیر را مطرح کرد:

۱. راوی از فاصله و سرعت برای تنظیم حوادث و رویدادها سود می‌جوید و به تناسب موقعیت و اهمیت رویدادها، شخصیت‌ها و کنش‌ها، نیز برای پرهیز از حاشیه‌پردازی، ایجاز، جلب توجه مخاطب و... زاویهٔ دید را دور و گاه نزدیک و برجسته می‌سازد و مایهٔ لذت‌آفرینی و غافل‌گیری خواننده می‌شود.

۲. از نظر زمانی با برهم‌زدن نظم خطی زمان (زمان‌پریشی) و فاصله‌گرفتن از زمان گاه‌نامه‌ای، پیرنگ داستان را به زیبایی انتشار می‌دهد و بر جذابیت و هیجان داستان می‌افزاید.

۳. راوی از زمان گذشته برای توصیف زمان و مکان حادثه، بیان احساسات و واکنش‌ها، چکیده‌گویی و شتاب داستانی، زمینه‌چینی برای اهداف آتی، اوج داستان و گره‌گشایی بهره می‌برد و از روایت هم‌زمان برای برجسته‌نمایی کنش مؤثر در پیرنگ، رازگشایی، بیان انگیزه‌های تنش، تحذیر و هشدار، حذف فاصلهٔ مخاطب با داستان و پند و اندرز و از زمان

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

آینده برای رازگشایی، انتشار پیرنگ و تحذیر سود می‌جوید و با استفادهٔ مناسب از زمان‌پریشی، تکه‌های پازل را به‌تدریج کامل می‌کند.

۴. در این داستان گاه با نوعی از زمان سیّال روبه‌رو می‌شویم که حادثه در آن به‌طور دائم میان حال و گذشته و آینده در سیلان است و مضمون‌های گوناگون در طیف‌های زمانی متفاوت آن‌چنان با یکدیگر ممزوج و آمیخته‌اند و دگرگونی‌های بی‌مقدمه و ناگهانی زمانی آن‌چنان روی می‌دهد که جدایی و قراردادن آن‌ها در دسته‌بندی‌های جداگانه در تفسیر معنایی و تبیین کارکرد آن‌ها گسست معنایی ایجاد می‌کند. راوی با استفاده از این سیّالیت تنگنای زمان را درمی‌نوردد و هر لحظه به گذشته و حال و آینده می‌رود و به درون و بیرون شخصیت‌ها نفوذ می‌جوید و حادثه از همهٔ ابعاد آن به نمایش درمی‌آید.

۵. در ارتباط کانون با محدودهٔ دانش، گاه راوی نقطهٔ دید خود را تنها به زاویهٔ بیرونی و عینی (چشم دوربین) محدود می‌کند تا خواننده خود مستقیم به قضاوت و ارزیابی و ارزش‌گذاری حوادث و رویدادها بپردازد و گاه با انتخاب دید خداگونه (دانای کل) مخاطب را به پنهانی‌ترین زوایای درونی شخصیت‌ها می‌برد تا او را در فهم بهتر انگیزه‌ها و زمینهٔ کردارهای شخصیت‌های داستانی یاری دهد.

۶. در *شاهنامه* کانون‌سازی به شیوهٔ چندگانه و ترکیبی است و نقش کانونی‌سازی به‌طور مداوم بین راوی و شخصیت‌ها جابه‌جا می‌شود و درنتیجهٔ چرخش‌های کانونی و تحرک صحنه‌های داستانی، زمینه برای طرح و تلاقی آرای گوناگون فراهم می‌آید و خواننده در روند پویای خوانش مساهمت می‌جوید.

۷. راوی از کانون با شعاع نامحدود برای قراردادن حادثه در حصار زمان و مکان، انسجام‌بخشیدن به پاره‌های حوادث، روشنگری، تفسیر، ارزیابی، قضاوت و تکامل پیرنگ سود می‌جوید.

۸. در مواقعی که سراینده به بیان هنجارها، اندیشه‌های اخلاقی، دینی، نگره‌های عبرت‌آموز و جهان‌نگری‌های خاص خود می‌پردازد، علی‌رغم اینکه با کانون راوی— سراینده (من ثانی نویسنده یا سراینده) روبه‌رو هستیم درواقع بیان بدون نقطهٔ کانونی است.

۹. از کانون سیّال یا شیوهٔ ذهنی در شکل تک‌گویی روشن و مستقیم و گاه غیرمستقیم برای نمایش ذهنیات، احساسات درونی، انگیزه‌ها و شناساندن شخصیت‌ها استفاده می‌شود.

۱۰. سراینده از کانون‌های متمرکز و کانون ثابت من— قهرمان برای القای مؤثر و صمیمانهٔ حادثه، همدلی، واقع‌نمایی و وحدت و استحکام داستان سود می‌جوید.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

۱۱. راوی با استفاده از کانون کاذب، مخاطب را بـه مـاورای معـانی ظـاهری و سـطحی قصه‌ها می‌برد و با اشاره به معانی رمزی و سـمبولیک داسـتان‌هـا، بـه ادراک خواننـده غنـا، وسعت و عمق می‌بخشد.

با وجود مزایای بسیاری که برای کانون دید در این منظومه برشمردیم، می‌تـوان گفـت ضعف عمدهٔ داستان در طولانی‌بودن آهنگ گفت‌وگوها میان شخصیت‌ها ازطریق کانون دید درونی و از زاویهٔ دید شخصیت‌هاست که سبب شتاب منفی و کندی آهنگ روایت در بعضی قسمت‌ها و درنتیجه توقف سیر داستان شده است. این گسترش زمانی در گفـت‌وگوهـا کـه عمدتاً جهت ستایش، رجزخوانی، بازگـشت بـه گذشـته بـرای بیـان کردارهـای قهرمانـان و حوادث سپری‌شده، پند و اندرز و تحذیر و تکرار وعده و درخواست روی می‌دهد، گـاه مایـهٔ ملال مخاطب و فاصله‌گرفتن از فضای حادثهٔ اصلی و ایستایی و سکون در کنش‌ها می‌گردد. در پایان پیشنهاد می‌شود ارتباط عناصر داستان با زاویه‌های دید در داسـتان‌هـای *شـاهنامه* مورد بررسی قرار بگیرد تا روشن شود راوی معمولاً از چه نوع زاویهٔ دیدی به تناسب اجـزای شکل‌دهندهٔ داستان سود می‌جوید و تأثیرات و کارکردهای آن بر ساختار روایت چیست؟ نیز می‌توان التفات‌ها و چرخش‌های ناگهـانی زاویـه‌هـای دیـد و نقـش‌هـای گونـاگون آن را در هیجان‌آفرینی، غافل‌گیری، لذت، جذابیت، برانگیختن ناگهانی توجه مخاطب و... در سـاختار داستان‌ها بررسی کرد.

واژه‌نامه

1. Order
2. Duration
3. Frequency
4. Distance
5. Perspective
6. Focus view
7. Omniscient point of view
8. First person point of view
9. Free indirect speech
10. Conscious
11. Focus of narration
12. Focus of character
13. Focalization
14. Mood
15. Zero focalization
16. Internal focalizer
17. External focalizer
18. Homodiegetic

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

19. Hetrodiegetic
20. Focalized
21. Focalizer
22. Perceptual facet
23. Bird'-eye view
24. Psychological facet
25. Cognitive component
26. Emotive component
27. Ideological facet
28. Modal structure
29. Narrator – focalizer
30. Poly phony
31. Distance and speed
32. Norm
33. Linear order
34. Flashback
35. Flash forward
36. Synchrony
37. Flour time
38. Focus and knowledge
39. Objective and Subjective focus
40. Absent focus
41. Suspense
42. Variable
43. Dramatic focus
44. External and Internal focus
45. Dominant point of view
46. Opposite point of view
47. Testimonial point of view
48. Unlimited focus
49. Focalize focus
50. Direct speech
51. Indirect speech
52. Free indirect speech
53. Author – Narrator
54. Monologue
55. Interior monologue
56. Stream of consciousness
57. Self – expression
58. Dramatic monologue

پی‌نوشت

برای مطالعهٔ بیشتر در زمینهٔ پیشینهٔ تحقیق دربارهٔ کانون دید می‌توان به کتاب‌ها و مقالات زیر رجوع کرد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

۱. «مهارت‌های ویژه و سبک خاص مولوی در زاویهٔ دید، در حکایت عاشق‌شدن پادشاهی بر کنیزک بنا برنظریهٔ ژرار ژنت» حسین‌پور آلاشتی، رضا ستاری، سیده ملیحه هاشمی سلیمی، فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر (بهار ادب)، سال چهارم، شمارهٔ اول، بهار ۱۳۹۰. نگارندگان در این مقاله نشان داده‌اند که انتخاب کانون روایت متناسب، یکی از شگردها و ویژگی‌های سبکی مولانا در داستان‌پردازی است که تنوع آن موجب پویایی و لذت‌بخشی روایت و متمایزشدن سبک مولانا می‌شود و پس از بیان نظریهٔ ژنت به بررسی مقولهٔ زاویهٔ دید در داستان پادشاه وکنیزک و شگردهای مولانا در این زمینه می‌پردازند.

۲. «کانونی‌سازی در روایت»، مریم بیاد، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۷، بهار ۱۳۸۴. در این مقاله نویسنده به بررسی کانونی‌سازی، روایتگری، رده‌بندی ژنت از کانون‌ها، انواع کانونی‌سازی و جنبه‌های آن می‌پردازد و کانونی‌سازی به‌عنوان عنصری بینابینی بررسی می‌شود که ازیک‌سو به داستان و شخصیت‌های داستانی مربوط است و از سوی دیگر به کلام راوی. حضور کانون‌ساز و تغییر کانون دید از عاملی به عامل دیگر ازطریق زبان و کلام نشان می‌دهد که لحاظ‌کردن مطالعات کانون‌سازی درکنار مطالعات روایتگری چندصدایی‌بودن روایت را نیز توجیه می‌کند.

۳. «بررسی کارکرد زاویهٔ دید، راوی و نحوهٔ روایتگری در داستان‌های برجستهٔ معاصر ۱۳۸۵-۱۳۶۰، جوشکی، طاهره راهنما، کاووس حسن‌لی ۱۳۸۷ دانشگاه شیراز. این پژوهش ۸ اثر برگزیده از سال‌های معاصر را ازمنظر مسائلی ازقبیل راوی، زاویهٔ دید، ویژگی‌های آن، شیوهٔ روایتگری بررسی کرده است و نظریه‌ها و آرای سه نظریه‌پرداز تأثیرگذار (ژنت، لینت ول، فرانتس اشتانسل) را در این زمینه‌ها کاویده است.

۴. «تحلیل روایت‌شناسانهٔ داستان‌های مثنوی و عوامل مربوط به آن» سمیرا بامشکی، راهنما تقی پورنامداریان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، ۱۳۸۹. هدف رساله کشف و شناسایی سازوکارهای سبک روایی مثنوی است. برای تحلیل این موارد از روش روایت‌شناسی معاصر استفاده شده که بیشتر شامل نظریه‌های مطرح‌شده توسط نسل دوم روایت‌شناسان (روایت‌شناسی معاصر) مانند ژنت، و مفسران چتمن، ریموند کنان، پرینس و فلودرنیک می‌شود.

۵. «کانون روایت در مثنوی» محمدرضا صرفی، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۱۶، تابستان ۱۳۸۶. در این مقاله مؤلف کوشیده است با بررسی گونه‌های مختلف کانون دید و شکل‌های مختلف ارتباط راوی با کانون‌ساز و زاویهٔ دید، گوشه‌هایی از نبوغ مولوی را در آفریدن مثنوی به نمایش بگذارد و گونه‌های مختلف کانون دید را با تکیه بر داستان دقوقی بررسی کند.

۶. دربارهٔ زاویهٔ دید به‌طور کلی و نیز کانونی‌سازی برطبق آرای ژنت، میکی بال، ریموند کنان، آسپنسکی و... در بخش‌هایی از کتاب‌های «روایت داستانی» از ریموند کنان ترجمهٔ حرّی؛ «روایت» مایکل تولان ترجمهٔ حرّی؛ «روایت داستان» محمود فلکی؛ «داستان از این قرار بود» حسین صافی؛ «ساختارگرایی در ادبیات» رابرت اسکولز ترجمهٔ فرزانه طاهری؛ «نظریهٔ ادبی» تری ایگلتون؛ «نظریه‌های روایت» والاس مارتین، ترجمهٔ محمد شهبا مطالبی آمده است.

برای منابع انگلیسی می‌توانید به کتاب‌های زیر رجوع کنید.

1. Bal, Mike. 1987. “The Narrative and focalization: A Theory of the agents in Narrative 1985/Narratology. Trans. Christine Van Boheemen. Toronto: U Of Toronto P.

2. Bakhtin, Mikhail. 1981. Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin. Ed Michael Holquist. Austin: U of Texas PRESS.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

3. Genette, Gerard. 1980. Narrative discourse, Ithaca: Cornell University press
4. Prince, Gerald. 1991. A dictionary of narratology, Aldershot: Scholar press
5. Rimmon- kennan, Shlomith. 1983. Narrative Fiction: Contemporary Poetics: London Methuen
6. Toolan, Michael. 1988. Nrrative: A Critical Linguuistic Introduction. London Routledge
7. Simpson, Paul. 1993. Language, Ideology and Point of View. London: Routledge,
8. Uspensky, Boris. 1973. A poetics of Composition. Berkeley: U of California P.

منابع

آسا، برگر (۱۳۸۰) *روایت در فرهنگ عامیانه*. ترجمهٔ محمدرضا لیراوی. تهران: سروش.

اخوت، احمد (۱۳۷۱) *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.

اسکولز، رابرت (۱۳۸۳) *عناصر داستان*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰) *در سایهٔ آفتاب*. تهران: سخن.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲) *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگاه.

ریکور، پل (۱۳۸۳) *زمان و حکایت*. ترجمهٔ مهشید نونهالی. جلد۱. تهران: گام نو.

سیدحسینی، رضا (۱۳۸۱) *مکتب‌های ادبی جهان*. چاپ دوازدهم. تهران: نگاه.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۵) *شاهنامه*. جلد۶. براساس چاپ مسکو به‌کوشش سعید حمیدیان. چاپ سوم. تهران: قطره.

فلکی، محمود (۱۳۸۲) *روایت داستان (تئوری‌های پایه داستان‌نویسی)*. تهران: بازتاب نگار.

کالر، جاناتان (۱۳۸۲) *نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

مارتین، والاس (۱۳۸۲) *نظریهٔ روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

مستور، مصطفی (۱۳۷۹) *مبانی داستان کوتاه*. تهران: مرکز.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۵) *عناصر داستان*. چاپ سوم. تهران: سخن.

Burton, Stacy (1999) “Bakhtin, Temporality, and Modern Narrative: Writing, the Whole Unstoppable Chute, “Comparative Literature 48: 39-61.

Fowler, Roger (1996) Linguistic Criticism. 2 second ed. Oxford University press.

Genette, Gerard (1980) Narrative Discourse, Trans. Jane E. Lewin, I thaca: Cornell University press.

Manfred, Jan (1999) “more aspect of focalization: Refinements and Application “In: Pier, John, ed, GRANT: Revue des Groups de Recherches Anglo – Americaines de universite Francoics Rabelais de Tours.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]

Rimmon – Kenan, Schlomit (1983) Narrative Fiction: Contemporary Poetics. London: Routledge.

Simpson, Paul (1993) Language, Ideology and Point of View. London: Routledge.

Toolan, Michael (2001) Narrative: A Critical Linguistic Introduction. 2 second. London: Routledge.

Uspensky, Boris (1973) A poetics of Composition. Berkeley: U of California P.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1392.21.75.3.2]