DOI: https://doi.org/10.22067/jls.v0i0.77278

کانونی‌سازی و توزیع آگاهی در داستان خسرو و شیرین شاهنامه

دکتر نجمه حسینی سروری[۱]
دکترمحمود مدبری[۲]
محمد جعفری[۳]

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۰۴، بهار ۱۳۹۸

چکیده

کانونی‌سازی، یکی از راه‌های بیان‌کردن یا به‌دست‌آوردن دانش (آگاهی) در روایت است. در این مقاله، جهت درک چگونگی توزیع آگاهی در روایت شاهنامه از داستان خسرو و شیرین، این داستان از نظر شیوه‌های کانونی‌سازی مورد توجه قرارگرفته‌است. نتایج این بررسی نشان می‌دهد که وجه غالب روایت رخدادها در متن، کانونی‌سازی بیرونی است؛ یعنی دیدن و روایت‌کردن توأمان رویدادها توسط راوی-کانونی‌گر، به شکلی که اغلب، خواننده چیزی بیشتر از شخصیّت‌ها نمی‌داند. در کلیّت اثر، تعلیق، مهم‌ترین عامل انگیزش خواننده نسبت به متن است که بر اثر پیش‌آگاهی فراتر خواننده (نسبت به اشخاص داستان) دربارهٔ سرنوشت شخصیت اصلی ایجاد می‌شود و در پاره‌روایت‌های داستان، به دلیل آگاهی برابر خواننده و اشخاص داستان، برانگیختن کنجکاوی مهم‌ترین دلیل برای خواندن متن است. در کانونی‌سازی‌های درونی نیز بیان عواطف و ذهنیت اشخاص داستان، موجب برانگیختن کنجکاوی خواننده می‌شود. مهم‌ترین عامل انسجام متن در ژرف‌ساخت اثر، وجه ایدئولوژیک کانونی‌سازی است.

کلیدواژه‌ها: شاهنامه، داستان خسرو و شیرین، کانونی‌سازی، توزیع آگاهی.

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان (نویسنده مسئول) hosseini.sarvari@gmail.com
۲. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان modaberi2001@yahoo.com
۳. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان jafari.mohammad.1271@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۹/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۹/۱۳

مقدمه

شـاهنامهٔ فردوسی، حماسهٔ بی‌بدیل ملّی ایران، قرن‌هاست که با ذهن و خاطر ایرانیان پیوندی ناگسستنی دارد. دربارهٔ دلایل توفیق و ماندگاری این اثر سـترگ، بسـیار گفته‌اند. به عقیدهٔ زرّین‌کوب «شـاهنامه، مهم‌ترین سـند ارزش و عظمت زبان فارسـی و روشـن‌ترین گواه شکوه و رونق فرهنگ و تمدن ایران کهن اسـت»(زرین‌کوب،١٣٦٢: ٢٣) و نیز بازتابی اسـت از آرزوها و تقاضـاهای اجتماعی مردم ایران؛ مثل جسـتن شـاه آرمانی و به‌راه‌آوردن شـاه بزه‌گر و اصـلاح نابه‌سـامانی‌ها و... (ر.ک: مختاری،١٣٦٨: ١٥٢-١٥٣؛ مسـکوب،١٣٥٤: ٤-٦) امّـا فراتر از اینهـا، ارزش‌هـای انسـانی و اخلاقی شـاهنامه، مثل سـخن‌گفتن از انسـان ارزنده (اسلامی‌ندوشن،١٣٦٣: ٥) انسان شرافتمندی که در راه آزادی و شرافت و فضـیلت مبارزه می‌کند (یوسـفی،١٣٥٦ :٧) و آوردن حکمت و موعظه و عبرت در آغاز داسـتان‌ها (صـفا،١٣٦٣: ٤٩٥) از جمله دلایلی هستند که شاهنامه را اثری ارزشمند و شایستهٔ توجه ساخته‌است امّا بی‌گمان، سخن‌گفتن از شاهنامه، بدون توجّه به ارزش هنری آن، میسّر نیست.

دکتر یاحقی، یک دلیل مهم ماندگاری شـاهنامه و پیوند آن با سـرنوشت و اندیشهٔ ایرانی را رازناکی و ادراک هنری آن می‌داند (یاحقی،١٣٦٨: ١٦). اسـلوب هنری زبان و بیان فردوسی، صراحت و روشنی سـخن، متانت و انسـجام کلام (صـفا،١٣٦٣: ٤٩٥)، هنر واژه‌گزینی و ترکیب‌سازی و احتراز فردوسی از کـاربرد واژه‌های دور از ذهن (آیدنلو، ١١٣٩٠: ١٦٠)، موسـیقی نیرومند و دلنشـین کلام فردوسـی (حمیدیان،١٣٨٣: ٤٤٠) و تعادل و هماهنگی اجزای شـاهنامه با یکدیگر و قدرتی که از ترکیب اجزای کلام در اثر به‌وجودآمده‌اسـت (شـفیعی کدکنی،١٣٦٦: ٤٦١ و ٤٦٢)، برخی از دلایل بی‌شماری است که برای زیبایی هنری شـاهنامه برشمرده‌اند امّا بی‌گمان، یکی از مهم‌ترین وجوه زیبایی هنری شاهنامه، هنر داستان‌پردازی و شیوه‌های روایتگری فردوسی است.

منظور از شـیوه‌های روایتگری، همهٔ شـگردهایی اسـت که باعث می‌شـود از یک داسـتان، یعنی تسـلسـلی که رویدادها عملاً در آن اتفاق می‌افتد و از متن اسـتنباط می‌شـود، روایت‌های متفاوتی خلق شـود (ر.ک: ایگلتون،١٣٦٨: ١٤٥). منظور از روایت، همان متن شـفاهی یا مکتوبی اسـت که پیش رو داریم و رخدادهایش لزوماً نظم گاهشـمارانه ندارند، ویژگی شـرکت‌کنندگان در سـرتاسـر آن پراکنده اسـت و کل آن از میان منشـور کانونی‌گر بازتاب می‌یابد و این عمل، مسـتلزم روایتگری، یعنی کنش یا فرایند خلق اثر اسـت (ر.ک: ریمون کنان،١٣٨٧: ١٢). روایتگری وقتی انجام می‌شـود که دانش به‌شکلی

نـابرابر توزیع شـــده‌بـاشـــد و در نهایت، روشـــی برای متناوب‌کردن دانش یا آگاهی و مجموعه‌ای از امکانات اســت برای ارائهٔ و نظارت بر دســترســی ما به حوزهٔ متغیر اطلاعات. روایت از طریق تغییرات دیدگاه و نمایش رویدادها از طریق عوامل کمتر مطلع (مثل شـخصـیّت‌های داسـتانی)، سـلسله مراتب اطلاعات نسـبی شـخصـیّت‌ها و مخاطبان را ممکن می‌سـازد (برانیگان،١٣٩٦ :١٤٥–١٥٧). توجه به چگونگی توزیع اطلاعات در متن و تمایز قائل‌شـــدن میان صـــدای راوی و دیدگاه، در نظریه‌هایی که روایت را «نمایش یا به ســخن دیگر، عمل نشـــان‌دادن قلمداد می‌کنند» (بردول، ١٣٩٦: ٢٧)، بیش از پیش مورد توجه قرارگرفته‌است.

موضـوع این مقاله، بررسی شیوه‌های توزیع اطلاعات در روایت *شاهنامه* از داستان خسرو و شیرین اسـت. انتخاب این داسـتان شـاهنامه، به این دلیل است که اولاً به بخش تاریخی شاهنامه و ویژگی‌های داسـتانی آن کمتر توجّه شـده‌اسـت و ثانیاً به این دلیل که از این داستان، روایت‌های متعددی در دست اسـت؛ از *محاسـن‌الاضـداد*، *تاریخ طبری* و *مجمل‌التواریخ* و *تاریخ ثعالبی* گرفته تا منظومهٔ مفصّل نظامی و آثار مقلدان او. این مقاله می‌تواند، از طریق بررسـی کانونی‌سـازی در روایت خسرو و شیرین شاهنامه و در نهایت، پاسـخ به پرسـش‌های زیر، در توضـیح شـیوه‌های روایتگری *شـاهنامه* و نیز بررسـی‌های بعدی دربارهٔ تفاوت‌های روایت‌های مختلف داستان مورد بحث، راهگشا باشد:

١. ســلســله مراتب مربوط به دانش مخاطب از داســتان، چگونه و از طریق کدام عوامل در متن داستان توزیع شده‌است؟

٢. شیوه‌های مختلف کانونی‌گری و توزیع اطلاعات در روایت، چه تأثیری بر مخاطب دارد؟

پیشینهٔ پژوهش

بررسـی هنر داسـتان‌پردازی فردوسـی، یکی از زمینه‌هایی اسـت که به گفتهٔ دکتر حمیدیان (١٣٨٣: ٢)، دربارهٔ آن کمتر گفته‌اند و به همین جهت، اثر ایشـــان با عنوان «درآمدی بر اندیشـــه و هنر فردوســـی»، نوشـته‌ای اسـت برای رفع این کمبود که بر مبنای بحث دربارهٔ عناصـر داسـتان، مثل شخصیت، پیرنگ، درونمایه و...، نکات ارزشـمندی را در باب داسـتان‌های شاهنامه روشن کرده‌است. سرّامی (١٣٧٨)، نیز شـکل‌شـناسـی داسـتان‌های شـاهنامه را به‌طور مبسـوط بررسـی کرده و پس از طبقه‌بندی داستان‌های

شـــاهنـــامـه، بـه مواردی مثل مقدمه و نقل داســـتان‌ها، طبقه‌بندی گفتارها و کردارها و... در شـــاهنامه پرداخته‌است.

مقالهٔ یغمایی (۱۳۷۵)، یکی از اولین مقاله‌هایی اســت که تعدادی از داســتان‌های شــاهنامه را از نظر هنر داســتان‌پردازی، به‌طور مختصــر و مبتنی بر ذوق و شــمّ ادبی نگارنده، مورد توجه قرار داده‌اســت. طالبیان و حسـینی سـروری (۱۳۸۲)، سـاختار داستانی «زال و رودابه» را بررسی کرده‌اند و پیرنگ قوی، اسـتفادهٔ مناسب از نشانه‌ها در ساخت شخصیت و زمان و مکان و... را از دلایل توفیق داستان دانسته‌اند. مدبّری و حسـینی سـروری (۱۳۸۷)، با مقایسـهٔ شـیوه‌های روایتگری در اسـکندرنامه‌های فردوسـی و نظامی، این دو را از لحاظ دیدگاه و شـیوهٔ روایت راوی بررســی کرده و در تحلیل شــیوه‌های انتقال، مطـابقـت بـا قواعد ژانر، واقع‌نمایی دو اثر و... به این نتیجه رســیده‌اند که روایت فردوســی از تاریخ کشـورگشـایی‌های اسـکندر، در مقایسـه با روایت نظامی، به روایت داسـتانی نزدیک‌تر اسـت. راشـد محصــل و حسـین‌زادهٔ هرویان (۱۳۹۲)، در داســتان نبرد رســتم با دیو ســپید، به رویدادهای مؤثر در طراحی ســاختار داســتان، شــخصــیت‌ها، زاویهٔ دید، تصــویرپردازی و...پرداخته‌اند. غفوری‌مهدی‌آباد (۱۳۹۱)، زمان‌بندی روایت در داســتان رســتم و اســفندیار و همتّی و خان‌محمّدی (۱۳۹۵)، عناصــر داسـتان را در داسـتان فرود بررسـی کرده‌اند. فلاح و آذرنوا (۱۳۹۲)، در بررسی کانون‌سازی‌های داستان رسـتم و اسـفندیار به این نتیجه رسـیده‌اند که راوی و شـخصـیت‌ها، به تناوب در داسـتان کانونی‌سـاز هسـتند. فلاح و افشاری (۱۳۹۵)، در تحلیل داستان رستم و سهراب بر پایهٔ نظریهٔ روایت‌شناسی برمون، به این نتیجه رسـیده‌اند که داسـتان، نمونه‌ای از تبدیل قهرمانان از کنشگر به کنش‌پذیر و برعکس است. علاوه بر اینها، می‌توان از مقالاتی نام برد که توجه خود را به یکی از عناصــر داســتان، معطوف کرده‌اند؛ مثل بررسـی عنصـر کشمکش (موسوی و زارعی،۱۳۸۷)، پیکربندی زمان (فلاح و پیغمبرزاده،۱۳۹۳) و شخصیّت‌پردازی (زارعی و همکاران،۱۳۹٤) در داستان سیاوش.

در این مقاله، داســتان خســرو و شــیرین براســاس شــاهنامهٔ تصــحیح خالقی، از لحاظ شــیوه‌های کانونی‌سـازی در داسـتان مورد توجه قرارگرفته‌اسـت. در بررسـی داستان، از پی‌رفت‌هایی مثل ساختن ایوان مدائن، داسـتان باربد و...که در پیشـبرد داسـتان خسـرو و شـیرین نقش اساسی ندارند، صرف‌نظر شــده‌اســت؛ هرچند بی‌گمان این پی‌رفت‌ها علاوه بر اهمیتی که در روایت تاریخی پادشــاهی خســرو

دارند، از نظر زمان روایی و نیز کلیّت اثر که بر مبنای مضـمون اصـلی آن ارزیابی می‌شـود، مهم تلقی می‌شوند.

مبانی نظری بحث

کانون توجه روایت‌شـناسـی، سـاختار روایت، یعنی چگونه گفته‌شدن داستان است و نه ساختار بنیادی محتوای داسـتان‌ها. این جنبه از دیر باز مورد توجه نویسـندگان و منتقدان بوده‌اسـت امّا «آنچه رویکرد سـاختارگرایان به شـیوهٔ گفتن داسـتان را متمایز می‌کند، توجه آنها بر سـاختارهای بنیادینی اسـت که داسـتـان‌هـا را (و در نتیجـه معنـا را) ممکن می‌کنـد» (برتنز، ۱۳۸۲: ۹۸-۹۹)؛ بـه همین جهـت، «در تحلیل‌های سـاختارگرایانهٔ روایت، جزئیات ظریف سـازوکارهای درونی متون ادبی بررسـی می‌شوند تا واحدهای سـاختاری بنیادی حاکم بر کارکردهای روایی متون کشـف شوند.» (تایسن،۱۳۷۸:۳٦٤) برای رسـیدن به این هدف، «سـاختارگرایان، شیوه‌های تحلیل نظام‌مندی برای تفسیر متون ادبی ابداع کرده‌اند که از مقوله‌های سـنّتی از قبیل پی‌رنگ، زاویهٔ دید، شـخصـیت‌ها، فضا و غیره پرهیز می‌کنند (گورین و دیگران، ۱۳۸۸:٤٦۹)؛ از جمله، شـیوهٔ سـنتی بررسی زاویهٔ دید، به معنای شخص دستوری، مورد توجه و بازبینی آن‌ها قرارگرفته است.

«امروزه روایت‌شـناسـان بیشتر تمایل دارند تا از کانونی‌شدگی سخن بگویند تا از نقطهٔ دید.»(کوری: ۱۵۰)؛ چون از نظر آنهـا، نگرش‌هـای سـنّتی، «تمـایزی حیـاتی را نادیده گرفته‌اند؛ اینکه راوی سـوم شـخص یا به درون ذهن شـخصیت نگاه می‌کند یا از خلال آن.»(مارتین، ۱۳۸۲: ۱۰۷) به عبارت دیگر، در تحلیل داسـتان لازم اسـت که میان دو پرسش «چه‌کسی می‌بیند؟» و «چه‌کسی می‌گوید؟» تمایز قائل شـویم (لوته، ۱۳۸۸: ۵۷). ژنت، دقیق‌تر از دیگران، به این تمایز توجه کرده‌است و به همین جهت غالباً او را نخسـتین کسـی می‌دانند که بین دیدن و گفتن در روایت تمایز قائل شد و دو عامل کانون سازی و روایتگری را در مقابل هم قرارداد (همان و تولان،۱۳۸٦: ۱۰۸).

او با مطرح‌کردن این تقابل، سـعی داشـت از خلط شـایع دو مفهوم شـیوهٔ روایی[1] و صدای روایی[2] بپرهیزد که اولی به کانون‌سـازی در روایت و دومی به روایت‌گری برمی‌گردد. «این دو عامل در روایت،

1. Narrative mood
2. Narrative voice

به جای آنکه رونوشت یکدیگر باشند، مکمل یکدیگرند؛ بنابراین، بررسی رابطهٔ نظرگاه و روایت‌گری در متن می‌تواند مفید باشد.»(لوته،۱۳۸۸:۵۷) منظور از نظرگاه یا چشم‌انداز در تعریف ژنت؛ «چشمانی است که ما از منظر آن، هر بخش معینی از روایت را می‌بینیم. اگرچه ممکن است راوی در حال گفتنِ داستان باشد، امّا زاویهٔ دید می‌تواند به شخصیت‌های دیگر تعلق داشته‌باشد و امکان دارد احساسات چنین شخصیتی، با احساسات راوی‌ای که داستانِ آن شخصیت را بازگو می‌کند، تفاوت داشته‌باشد.» (تایسن،۱۳۷۸:۳۷۳)

کانون‌سازی[1]، اصطلاحی است که ژنت برای انتخاب نظرگاهی برگزید که چیزها به‌طور غیرِصریح از رهگذر آن دیده، فهمیده و ارزیابی می‌شود (تولان، ۱۳۸٦: ۱۰۸). بنابراین، کانونی‌سازی، یکی از راه‌های بیان‌کردن یا به‌دست‌آوردن دانش (آگاهی) در روایت است و «هنگامی رخ می‌دهد که کسی می‌گوید کسی دیگر چه دیده‌است و همین شخص دوم که در واقع ماجرا را دیده‌است، به کانونی‌ساز روایت تبدیل می‌شود امّا راوی نیز ممکن است کانونی‌ساز روایت باشد» (کوری، ۱۳۹۵: ۱۵۱).

در کانونی‌سازی وجود دو مشارک ضروری است؛ فاعل یا عامل کانون (مشاهده‌گر یا کانونی‌ساز) که با ادراک خود، به ارائهٔ داستان سویه و جهت می‌دهد و مفعول یا کانونی‌شونده (مورد مشاهده)، یعنی چیزی یا کسی که کانونی‌ساز مشاهده‌اش می‌کند (مارتین،۱۳۸۲: ۱۰۹ و ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۲). به این ترتیب، هم راوی و هم شخصیت‌های داستانی، به شیوه‌ای متفاوت با راوی، اطلاعاتی دربارهٔ دنیای داستان به ما می‌دهند. برخلاف راوی که دربارهٔ ادراک، احساس و ایدئولوژی خود صحبت می‌کند، شخصیت داستانی چیزی را به دقت نمی‌گوید یا در اختیار ما قرارنمی‌دهد؛ به این دلیل که تماشاگران یا خوانندگان در دنیای شخصیت‌های داستانی نیستند. در اینجا، کانونی‌سازی به شخصیتی مربوط می‌شود که نه حرف می‌زند و نه عمل می‌کند، بلکه در عمل با دیدن چیزی یا شنیدن مطلبی دربارهٔ آن (کانونی‌شونده)، آن را احساس می‌کند (برانیگان،۱۳۹٦: ۲۰۱–۲۰٤) و راوی، صدای رابطی است که از خلال او، صدا و احساس و ایدئولوژی شخصیت را می‌شنویم.

به عقیدهٔ ژنت، براساس چگونگی حضور این رابط در روایت و میزان محدودیت وی در انتقال اطلاعات به خواننده، «روایت می‌تواند فاقد کانون باشد؛ یعنی از زبان واقف به همهٔ ماجرا و خارج از

1. Focalization

حوزهٔ عمل روایت شـود یا کانون درونی داشته‌باشد؛ یعنی شخصیتی از یک جایگاه ثابت یا متغیر آن را بازگوید یا کانون خارجی (بیرونی) داشته‌باشد» (ایگلتون، ۱۳٦۸: ۱٤٦).

کانون‌سـازی بیرونی در جایی اتفاق می‌افتد که جهت‌گیری وابسـته به هیچ‌یک از شـخصـیت‌های درون متن نیسـت؛ بنابراین، «کانونی‌سـاز بیرونی، همان کارگزار روایتگر است و از این رو او را راوی–کانونگر می‌نامند»(ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۵) امّا کانون‌سـازی درونی، درون زمینهٔ وقایع اتفاق می‌افتد و تقریباً همیشـه مسـتلزم وجود یک شـخصـیت به منزلهٔ کانون‌سـاز اسـت (تولان،۱۳۸٦: ۱۱۰). درسـت همان‌گونه که کانونی‌گر نسـبت به رخدادهای ارائه‌شـده می‌تواند بیرونی یا درونی شـود، از خارج یا داخـل نیز می‌توان بـه کـانونی‌شـده نگریسـت (ریمون کنـان، ۱۳۸۷: ۱۰۵). در نگاه از خارج، فقط پـدیـده‌هـای بیرونی و واقعـاً قـابـل رؤیت گزارش می‌شـوند ودر نگاه از درون، واقعیت‌هایی دربارهٔ احسـاسـات، افکار و واکنش‌های یک یا چند شـخصـیت گزارش می‌شـود (ر.ک: تولان،۱۳۸٦: ۱۱۰–۱۱۱).

علاوه بر تفاوت بین کانونی‌سـازی بیرونی یا درونی، ریمون کنان، نوعی رده‌شـناسـی از آنچه خود جنبه‌های کانون‌سازی می‌نامد، ارائه کرده‌است که شامل وجوه زیر است:

۱. وجـه ادراکی: از نظر مکـانی، کـانونی‌گر موقعیـت بیرونی/ درونی خود را بـا عنایت به واژه‌های مکانمند و به‌صـورت چشـم‌انداز هوایی نشـان می‌دهد و از نظر زمانی، کانونی‌گر بیرونی به تمام وجوه زمان دسترسی دارد و کانونی‌گر درونی، به حضور اشخاص محدود است.

۲. وجه روان‌شـناختی که بیانگر جهت‌گیری ذهن و عواطف کانونی‌گر نسـبت به کانونی‌شـونده اسـت، شـامل دو مؤلفهٔ شـناختی و عاطفی اسـت. از نظر شناختی، کانون‌ساز بیرونی که از لحاظ نظری دانـای کل اسـت، دانش نامحدودی دربارهٔ جهان بازنمودهٔ داسـتان دارد امّا اطلاعات کانونی‌گر درونی محدود اسـت؛ چون او جزیی از جهان بازنمودهٔ داسـتان است و همه چیز را دربارهٔ این جهان نمی‌داند. از نظر عاطفی، کانونی‌گر بیرونی نسـبت به کانون‌شـونده خنثی و بی‌تفاوت اسـت و تمام مشاهدات او، بـه پـدیده‌های خارجی‌ای محدود می‌شـود که بازتاب عواطف کانونی‌شـونده هسـتند، در حالی‌که کانونی‌گر درونی، زندگی درونی کانونی‌شـده را برملا و در برابر حالات عاطفی کانونی‌شـده، موضـعی جانبدارانه و درگیر اتخاذ می‌کند.

۳. وجه ایدئولوژیک: بیانگر هنجارهای متن اســـت؛ یعنی، نظام همگانی نگرش اعتقادی به جهان که رخدادها و اشـــخاص داســـتان را براســـاس آن ارزیابی می‌کنند. هنجارهای متن را دیدگاه غالب راوی–کانونی‌گر ارائه می‌دهد و جهان‌بینی راوی–کانونی‌گر که به‌صـــورت تلویحی یا تصـــریحی بیان می‌شـــود، موقعیـــت برتری اســـت که دیگر جهان‌بینی‌های موجود در متن را ارزیابی می‌کند (ریمون کنان،۱۳۸۷: ۱۰٦–۱۱۳).

نکتهٔ مهم و درخور توجه دربارهٔ روایتگری، این اســت که «وقتی انجام می‌شـــود که دانش به شکلی نابرابر توزیع شـــده‌باشـــد و در جهانی که همهٔ مشـــاهده‌کنندگان کامل و همه‌چیزدان باشـــد هیچ امکانی برای روایتگری وجود ندارد (برانیگان، ۱۳۹٦ :۱٤٥–۱٥۰). بررســـی شـــیوه‌های کانون‌ســـازی در روایت، به معنای شـــناخت و تحلیل چگونگی توزیع اطلاعات توســـط راوی اســـت و باید به این نکته توجه داشـــت که «هرچند راوی–کانونی‌گر، همه چیز را دربارهٔ جهان بازنمودی می‌داند، شـــعاع ارائهٔ اطلاعات خود را به اقتضـــای روایتگری محدود می‌کند» (ریمون کنان،۱۳۸۷: ۱۰۹)؛ یعنی به اقتضـــای واکنشی که از خواننده انتظار دارد، در صـــحنه‌های مختلف داســـتان، اطلاعاتی بیشـــتر، برابر یا کمتر از اشـــخاص داســـتان، در اختیار خواننده قرار می‌دهد. اگر آگاهی خواننده بیش از شـــخصـــیت‌ها باشـــد، حاصـــل کار تعلیق اســـت و در صـــورتی‌که میزان آگاهی خواننده برابر با شـــخصیت‌ها باشد، واکنش او نسبت به سیر رخدادها و کنش اشـــخاص داســـتان، کنجکاوی اســـت و آگاهی کمتر خواننده نســـبت به شـــخصیت‌ها، تعجب او را برمی‌انگیزد (برانیگان،۱۳۹٦: ۱٥۳–۱٥۸).

هدف از بررســـی کانون‌ســـازی در داســـتان خســـرو و شـــیرین، اطلاع از شـــیوه‌های ارائهٔ اطلاعات به خواننده و تأثیر آنها بر خواننده اســـت. شـــیوهٔ بررســـی، مبتنی بر تقسیم داستان به سه پی‌رفت[1] و توضیح شـــیوه‌های کانونی‌ســـازی در هر پی‌رفت اســـت. از آنجا که ذکر تمامی موارد تغییر چشـــم‌انداز راوی یا دیگر کانونی‌ســـازان داســـتان در این مجال میسّـــر نیســـت، در بررســـی هر پی‌رفت، مواردی که بیشـــتر تأثیرگذار هستند و در توزیع آگاهی در داستان ایفای نقش می‌کنند، شرح داده‌می‌شوند.

1. Sequence

پی‌رفت اوّل

پی‌رفت اوّل شامل رویدادهای ابتدای داستان، یعنی دیدار خسرو و شیرین در شکارگاه تا ازدواج آنهاست. در آغاز داستان، راوی در نهایت ایجاز (٦ بیت) از عشق قدیم خسرو و شیرین و اینکه خسرو به دلیل جنگ و درگیری با بهرام، مدّتی به عشق شیرین نپرداخته‌بود و از غم شیرین می‌گوید.

پس از این مقدمهٔ نقلی، دیدگاه راوی، بر اردوی خسرو که به قصد شکار از قصر بیرون می‌رود، متمرکز می‌شود و راوی در جایی بسیار فراتر از صحنهٔ وقوع رخداد می‌ایستد و با دیدی فراخ‌پیکر (هوایی)، نمایی از عظمت و جلال اردوی خسرو را به تصویر می‌کشد؛ شکوهی که معمول پادشاهان ایران است:

بیاراست بر سان شاهنشهان		که بودند از او پیشتر در جهان
هزار و صدوشصت خسروپرست		پیاده همی‌رفت ژوپین به دست...
پس اندر دوان هفتصد بازدار		چه با باشه و چرغ و شاهین کار...
(ب:۳٤۰۹-۳٤۱۳)

به‌طور معمول، در روایت‌هایی که راوی دانای کل است، «آغاز یا انجام روایت مشحون از چشم‌اندازهای فراخ‌پیکر است.»(ریمون کنان،۱۳۸۷: ۱۰۷) این شکل بازنمایی، نشان‌دهندهٔ سطح آگاهی بلامنازع راوی است امّا اطلاعی که در اختیار خواننده می‌گذارد، اندک است. پی‌بردن به شکوه و تجمّل فراوان سپاه خسرو، بدون اطلاع از جزییات آن ممکن نیست و از آنجا که این موضوع نقشی اساسی در داستان دارد [1]، راوی-کانونی‌گر، خیلی زود دیدگاه خود را تغییر می‌دهد و با تمرکز بر جزییات صحنه، از قبیل دقّت در زیورآلات شیران و رامشگران و...تصویری جامع و دقیق از عظمت پادشاهی خسرو ارائه می‌دهد. این، همان «موقعیت کلاسیک راوی-کانونی‌گر است که با چشم‌اندازی فراخ‌پیکر یا با کانونی‌شدگی توأمان، آنچه را در مکان‌های مختلف اتفاق می‌افتد، نشان می‌دهد»(همان) و به این وسیله، اطلاعی جامع از رخداد در حال وقوع پیش چشم خواننده می‌گذارد.

بعد از این، راوی- کانونی‌گر، چشم‌انداز خود را تغییر می‌دهد و شیرین را در مرکز توجه خود قرار می‌دهد؛ شیرین، به شکل بیرونی، کانونی می‌شود و عواطف او از طریق کنش‌های او تشخیص داده‌می‌شود (ب:۳٤۳۱-۳٤۳٦). در این شکل کانونی‌سازی، اطلاعات خواننده برابر با شخصیّت داستان

است و در عین حال، راوی-کانونی‌گر جایگاه خود را تا مقام مشاهده‌گر صرف، فروکاسته و چنین به نظر می‌رسد که اطلاعاتی بیشتر از شخصیت و خوانندهٔ داستان ندارد.

با رسیدن خسرو، شیرین می‌ایستد و مقابل خسرو قرار می‌گیرد؛ خسرو، شیرین را می‌بیند و سخن‌های او را می‌شنود و عواطف شیرین در مقام کانونی‌شونده، به شکل عینی و از طریق نمودهای بیرونی آن، هم بر ما و هم بر خسرو (کانونی‌گر) آشکار می‌شود؛ یعنی ما همانقدر می‌بینیم و می‌دانیم که خسرو:

کجا آن همه بند و پیوند ما کجا آن همه عهد و سوگند ما
همی‌گفت وز دیده خوناب زرد همی‌ریخت بر جامهٔ لاژورد
(٣٤٤٤-٣٤٤٥)

زمانی که کانون‌شده، انسان است، ذهنیت او و ذهنیت کانونی‌گر هر دو حائز اهمیت است و به همین جهت، پس از خاتمهٔ سخنان شیرین، راوی- کانونی‌گر، عکس‌العمل و عواطف خسرو را به شکل عینی نشان می‌دهد:

به چشم اندر آورد از او خسرو آب به زردی رخش گشته چون آفتاب
(٣٤٤٦)

در ادامه، راوی- کانونی‌گر، خسرو و رفتن او به دشت و سپس، بازگشت او به شهر و آمدن شیرین به مشکوی او را گزارش می‌کند. این صحنهٔ فشرده که تنها در ۹ بیت تصویر شده‌است، نمونه‌ای از ایجاز حیرت‌انگیز راوی در نقل صحنه‌های پردامنه است و در عین حال، به دلیل دید محدود راوی، خواننده را در مقام مشاهده‌گر صرف وقایع قرار می‌دهد و چون خسرو از آنچه در سر دارد، بیشتر از ما می‌داند، متعجّب از کار و نشاط او، منتظر می‌مانیم تا کنش‌های بعدی او، به شگفتی‌مان پایان دهد.

صحنهٔ دیدار خسرو با بزرگان سپاه که از آمدن شیرین به مشکوی شاه خرسند نیستند، به‌صورت عینی و با تغییر چشم‌انداز راوی-کانونی‌گر و اشخاص داستان (کانون‌سازان درونی) روایت می‌شود. روز دوم این دیدار را راوی-کانونی‌گر، در جمع بزرگان دربار خسرو و در میان گفت‌وگو و همهمهٔ آن‌ها آغاز می‌کند و همراه آنها به مجلس خسرو پای می‌گذارد و سپس، گویی یکی از آنهاست که در مجلس خسرو نشسته‌است. آمدن و گذشتن تشت پرخون از مقابل دیدگان بزرگان بارگاه خسرو، به

صـورت‌عینی و محدود و از چشـم‌انداز آنها کانونی می‌شـود و به این ترتیب ما نیز مثل شخصیت‌های کانون‌سـاز و با همان میزان آگاهی آنها نسـبت به رخدادهای پیش رو، ابتدا با مردی که تشـتی خالی به دسـت دارد و بعد، با تشـت پرشـده از خون روبه‌رو می‌شـویم. در ۱۷ بیت پایانی این صحنه نیز نقش کانونی‌سـاز به تناوب میان خسـرو، موبد و راوی جابه‌جا می‌شـود و حاصـل کار، صـحنه‌ای به غایت نمایشـی و مبتنی بر برابری آگاهی خوانندگان و اشـخاص داسـتان اسـت. علاوه بر این، مدّت زمان کسـب تدریجی اطلاع از چندوچون رخداد جاری در مجلس شـاه نیز برای خواننده و اشخاص داستان یکسـان اسـت و این موضـوع، علاوه بر برانگیختن بیشترکنجکاوی، درک اضطراب اشخاص داستان را برای خواننده محسـوس و ملموس‌تر می‌کند؛ ما هم در همان اضـطرابی شـریک می‌شویم که اشخاص داسـتان؛ اضـطرابی که حاصـل ندانسـتن معنای رخداد حال حاضـر است: آیا قراردادن تشت خون در مقابل دیدگان اشـخاص داسـتان، تهدید آنها به مرگ نیسـت؟ آیا خسـرو قصـد کشـتن افراد حاضر در مجلس را دارد؟ و...؟

پی‌رفت ۲

پی‌رفت دوم داسـتان، از ماجرای تبعید و اسـارت شـیرویه آغاز می‌شـود و با برتخت‌نشستن او به پایان می‌رسـد. این پی‌رفت نیز با نقل فشـردهٔ راوی دربارهٔ رسیدن شیروی به ١٦ سالگی و تدبیر خسرو برای همنشـینی او با فرزانگان آغاز می‌شـود و بعد از این نقل کوتاه، راوی در مقام کانونی‌گر، موبد را کانونی و تا قصـر شـیروی دنبال می‌کند و بعد، جای خود را به موبد می‌دهد که کانون‌ساز است و دفتر شیرویه را در کانون نگاه خود قرارمی‌دهد؛ دفتری که شـیرویه در آن، چنگال گرگی را بر شـاخ گاوی آخته‌شده نقاشـی کرده‌اسـت (ب:۳۵۱۹-۳۵۲۳). در هر دو مورد، کانون‌سـازی، عینی و محدود به کانونی‌شـونده اسـت و به این شـیوه، متن اطلاعاتی را در اختیار خواننده قرارمی‌دهد که با دانسـته‌های موبد برابر است امّا بلافاصـله در بیت بعد، راوی از طریق کانونی‌کردن موبد و برملاکردن ذهنیت او، آگاهی برتر خود را به خواننده گوشزد می‌کند:

غمی‌شـد دل موبـد از کـار اوی		ز بـازی و بـیـهـوده کردار اوی...
ز کار زمانه غمی گشـت سـخت		از آن برمنش کودک شـوربخـت
(٣٥٢٤ و ٣٥٢٦)

این آشـــکارکردن ذهنیـت موبد، در عین حال که عواطف و ذهنیّت او را آشـــکار می‌کند، بیانگر دیدگاه ایدئولوژیک او و راوی نیز هســـت که در پیوند با عقاید خســـرو که در تک‌گویی درونی او بیان می‌شـود (ب:۳۵۳۰-۳۵۳۲)، ویژگی شـاه لایق پادشـاهی را بیان می‌کند: «شاه بایسته، باید پرهنر باشد و وقـت را بـه بیهودگی نگـذرانـد و اگر جز این بـاشـــد، شـــوربخت اســـت و زمانه با او ســـر یاری نخواهدداشت.»

در ادامه، راوی نقل می‌کند که خسـرو در بیسـت‌وسـومین سـال سـلطنتش، شیرویه را با جمعی از همراهانش در ایوان او حبس می‌کند و چهل مرد را به نگهبانی آنها می‌گمارد. از این پس، در داســتان از شـیرویه و احوال او چیزی گفته‌نمی‌شـود و همین‌طور از شیرین؛ چون زندگی این هر دو، به یک روال و بدون تغییر، یکی در حرمسـرای خسـرو و دیگری در بند، می‌گذرد و خسـرو نیز مشـغول افزودن به بزرگی و جاه خود اسـت؛ بنابراین، راوی، به خسرو و مشغله‌های او می‌پردازد؛ احیای طاقدیس و ایوان مـدائن و روی‌آوردن بـاربـد به بارگاه خســـرو را شـــرح می‌دهد و همهٔ این‌ها مقدمه‌ای اســـت برای ســـخن‌گفتن مســـتقیم دربارهٔ بزرگی و جاه خســـرو (ب:۳۸۰۰-۳۸۳۲) و در ضـــمن آن، ابلاغ دیدگاه ایدئولوژیک راوی که در سـرتاسـر متن، به‌صـورت تلویحی یا تصـریحی و از زبان او یا شخصیت‌های داسـتان بیان می‌شـود و بیانگر موقعیت برتری اسـت که دیگر جهان‌بینی‌های موجود در متن را ارزیابی می‌کند.

چون اویی بـه دســـت یکی پیشـــکـار تبـه شـــد تو تیمـار و تنگی مـدار
تـو بـی‌رنـجـی از کـارهـا بـرگـزیـن چو خواهی کـه یـابی بـه داد آفرین
کـه نیـک و بـد انـدر جهـان بگـذرد زمـانـه دم مـا هـمـی‌بشـــمـرد
اگـر تـخـت یـابـی اگـر تـاج و گنج و گر چنـد پوینـده بـاشـــی به رنج
سرانجام جای تو خاک است و خشت جز از تخم نیکی نبـایـدت کشـــت
ز پـرویـزت انـدازه بـایـد گـرفـت ز دفـتر بخوانی بمـانی شـــگفـت
(۳۸۳۲-۳۸۳۸)

در این ابیات، راوی به‌طور مسـتقیم با خواننده صـحبت می‌کند و علاوه بر ابلاغ جهان‌بینی خود که جهان‌بینی متن و مهم‌ترین عامل وحدت‌بخش داسـتان اسـت، اطلاعاتی به خواننده می‌دهد که بیش از شـخصـیت‌های داسـتان اسـت. از این پس، خواننده عاقبت کار خسرو را می‌داند؛ از مرگ او به دست

یک پیشکار، باخبر است امّا از سیر رویدادهایی که تا کنون ناظر آنها بوده‌است، نمی‌تواند به چندوچون آنچه در پیش است، پی ببرد؛ بنابراین، از این پس، در سطح کلان روایت، تعلیق عامل واکنش خواننده به متن و خواندن داستان تا پایان است.

ظلم پیشه‌کردن خسرو و پیوستن مردم به دشمن، معرفی گراز و فرخزاد و نامه‌نوشتن گراز به قیصر و لشکرکشی قیصر و نیز خبردارشدن خسرو و چاره‌گری او تا بازگشت قیصر و سپس، همراه‌شدن مخالفان خسرو با یکدیگر و شکست سپاه خسرو، یک دورهٔ زمانی طولانی را در بر می‌گیرد که در بیشتر صحنه‌ها، با تغییر پیوستهٔ چشم‌انداز راوی و کانون‌سازی اشخاص داستان یا صحنه‌های محدود و در مواردی اندک، از نظرگاه اشخاص داستان روایت می‌شود. در هر دو حالت، خواننده چیزی بیشتر از شخصیت‌های داستان نمی‌داند و راوی به این وسیله، کنجکاوی خواننده را نسبت به سیر حوادث پیش رو برمی‌انگیزد امّا این قسمت از متن، بیش از هر چیز بازتابی از دیدگاه ایدئولوژیک راوی- کانونی‌گر است که از طریق نقل‌های فشرده یا کانون‌سازی اشخاص داستان، بیان می‌شود:

چو آن دادگر شاه بیداد گشت		ز بیدادی کهتران شادگشت...
بیاراست بر خویشتن رنج نو		نکرد آرزو جز همه گنج نو
چو بی‌آب و بی‌نان و بی تن شدند		ز ایران سوی شهر دشمن شدند
هر آن‌کس کزان بتری یافت بهر		همی دود نفرین برآمد ز شهر
(۳۸٤۱-۳۸٤٦)

فراهم‌شدن مقدمات سقوط دولت و عظمت خسرو به دلیل بیداد و گردآوردن گنج، تکرار همان هنجارهای مورد قبول راوی است که پیشتر هم به‌صراحت در متن گفته‌شده‌است امّا در عین حال، هنجارهای پذیرفتهٔ راوی، همان ارزش‌های بنیادین حماسهٔ ملّی است که شاه‌کشی و پیوستن به دشمن را در هر حالتی ناموجه و ناخوب می‌داند؛ بنابراین، علی‌رغم ظلم و ستم خسرو، ارزیابی راوی، کردار و رفتار گراز و فرخزاد و شیرویه و دیگر دشمنان شاه را نیز زشت و ناشایست می‌داند. این ارزیابی گاه و بیگاه از زبان شخصیت‌های داستان شنیده‌می‌شود؛ یعنی «صدای شخصیت‌های داستان هم تابع عقاید کانونی‌گر غالب درمی‌آیند؛ به عبارت دیگر، جهان‌بینی راوی- کانونی‌گر حرف اول را در متن می‌زند»(ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۲)؛ مثلاً قیصر از این می‌گوید که ایرانیان هرگز بیگانه را نمی‌پذیرند و شاهی از نژاد کیانیان را می‌خواهند (۳۹۰۲) علاوه بر این، ارزیابی راوی و شخصیت‌ها، در نام‌دهی و

نسبت‌دادن صفت‌های مختلف به اشخاص داستان نیز قابل شناسایی است (ر.ک: همان:١١٤)؛ برای مثال راوی، گراز را بی‌هنر، شوم، دیوسر و بدنشان (٣٨٤٨-٣٨٤٩)، قیصر او را بدنژاد (٣٨٩٩) و خسرو او را ریمن دیوساز (٣٩٠٥) می‌خواند یا راوی، زادفرّخ را تباه (٣٨٥٣) و حرف‌های او را در مذمّت خسرو و برانگیختن سپاه علیه او، ناخوب (٣٩٣٩) می‌داند. این شکل نام‌دهی در عین حال، بیانگر واکنش عاطفی راوی یا شخصیت کانون‌ساز نسبت به کانونی‌شونده نیز هست؛ بنابراین، شخصیت‌های داستان، همسو با راوی، از نظر عاطفی و ایدئولوژیک، شخصیت‌هایی را که ارزش‌های حماسهٔ ملّی را زیر پا می‌گذارند، بدکار و بدمنش می‌دانند؛ حتّی اگر خودشان همراه و هم‌دست آنها باشند.

در ابیات ٤٠٠٩ تا ٤٠١٢، یکی از استادانه‌ترین انتقال‌های داستان را شاهدیم. منظور از انتقال در داستان، «گذر از یک مکان، یک حالت، یک مرحله از تحوّل و یک نوع به مکان، حالت، تحوّل و نوعی دیگر است. از انتقال برای تغییر زاویهٔ دید، زمان، مکان و لحن استفاده می‌شود.»(بیشاپ،١٣٧٤: ٤٥) در این ابیات، از انتقال به‌منظور تغییر زمان و مکان استفاده می‌شود و راوی، چشم‌انداز خود را از فضای گستردهٔ شهر به خوابگاه خسرو انتقال می‌دهد و این انتقال، مقدمه‌ای است برای کانونی‌ساختن شیرین و خسرو از سوی راوی:

شب تیره شاه جهان خفته‌بود که شیرین به بالینش آشفته‌بود
چون آواز آن پاسبانان شنید غمی گشت و شادان دلش بردمید
بدو گفت شاها چه باید بُدن بر این داستانی بباید زدن
(٤٠١٢-٤٠١٤)

در این صحنه، پس از مدّت‌ها شیرین در داستان حضور پیدا می‌کند و خسرو را به فرار از شبستان و مخفی‌شدن در باغ ترغیب می‌کند و بعد، باز هم راوی، شیرین را وامی‌گذارد و خسرو را در مرکز توجه قرارمی‌دهد. مخفی‌شدن خسرو در باغ، دیدار او با باغبان و رفتن باغبان به شهر برای فروختن گوهری که خسرو به او داده‌است و سرانجام، آگاهی شیرویه و فرخ‌زاد از محل اختفای خسرو و دستگیری او نیز اغلب با تغییر دیدگاه عینی و محدود راوی، نمایشی می‌شود. صحنهٔ آگاهی شیرویه از محل اختفای خسرو و رفتن سواران برای دستگیری او، یکی از موارد تغییر پیوستهٔ چشم‌انداز راوی و شخصیت‌های داستان است که وجوه ادراکی و عاطفی و ایدئولوژیک هریک را برملا می‌کند:

چنین گفت شیروی با باغبان		که گر زین خداوند گوهر نشان
نگویی هم اکنون ببرّم سرت		همان را که او باشد از گوهرت
بدو گفت شاها به باغ اندر است		زره‌پوش مردی کمانی به دست
به بالا چو سرو و به رخ چون بهار		به هر چیز مانندهٔ شهریار
سراسر همه باغ از او روشن است		چو خورشید تابنده در جوشن است...
بدانست شیروی کاو خسرو است		که دیدار او در زمانه نو است...
چو روی شهنشاه دید آن سپاه		همه بازگشتند گریان ز راه...
که ما بندگانیم و او خسرو است		بدان شاه روز بد اکنون نو است
نیارد زدن کس بر او باد سرد		چه در باغ باشد چه اندر نبرد
(٤٠٧٢-٤٠٥٨)

پس از این، زادفرّخ نزد شاه می‌رود و کانونی‌سازی دو شخصیت داستان، خسرو و زادفرّخ، که به تناوب یکدیگر را کانونی می‌کنند، جایگزین دیدگاه راوی می‌شود (٤٠٧٤-٤٠٨٣). گفتهٔ کوتاه راوی، حلقهٔ اتصالی است برای تبدیل چشم‌انداز خسرو؛ خسرو که تا کنون، فرخ‌زاد را می‌دید و با او گفت‌وگو می‌کرد، گذشته و پیش‌بینی ستاره‌شناسان دربارهٔ چگونگی مرگ خود را به یاد می‌آورد: (٤٠٨٥-٤٠٩١)

کنون این زره چون زمین من است		سپر آسمان برین من است
دو کوه این دو گنج نهاده به باغ		کز این گنج‌ها بُد دلم چون چراغ
همانا سرآمد کنون روز من		کجا اختر گیتی‌افروز من
کجا آن همه کام و آرام من		که بر تاج‌ها بر بُدی نام من

این ابیات از معدود کانونی‌سازی‌های درونی داستان است که شخصیّت، خاطرات و ذهنیت و عواطفش را مستقیماً در معرض دید خواننده قرارمی‌دهد. در عین حال، وجه عاطفی کانونی‌سازی در کنار وجه ادراکی آن، یعنی آگاهی شخصیت از مرگ قریب‌الوقوعش، خواننده را نه‌تنها در آگاهی شخصیت که در عواطف او شریک می‌کند (نیز ٤٠٩٦-٤٠٩٧). این پی‌رفت با دستگیری خسرو و نقل راوی دربارهٔ برتخت‌نشستن شیرویه در سال سی‌وهشتم سلطنت خسرو، به پایان می‌رسد.

پی‌رفت۳

پی‌رفت سوم، شرح کشته‌شدن خسرو و فرزندان او و پس از آن، رودررویی شیرین با شیرویه، مرگ شیرین و سرانجام، مرگ شیرویه و پایان پادشاهی هفت‌ماههٔ اوست. این پی‌رفت با صحنهٔ بار عام شیرویه آغاز می‌شود. کانونی‌سازی پی‌درپی شیرویه و حاضران در مجلس او، جنبه‌ای نمایشی به صحنهٔ آغازین داستان می‌دهد و روایت را به شکلی پیش چشم خواننده به جریان می‌اندازد که گویی شاهد نمایشی است که بازیگرانش، آگاهی و عواطف خود را به شکلی عینی با او به اشتراک می‌گذارند. شیرویه، در مقام کانونی‌ساز، پس از شنیدن دعا و شادباش حاضران مجلس، با آنها سخن می‌گوید و به‌طور ضمنی خود را بدکنش می‌خواند امّا از تغییر رویهٔ خود پس از پادشاهی حرف می‌زند (۵–۱۲) و وقتی از ایرانیان می‌خواهد که دو نفر را برای رفتن نزد خسرو انتخاب کنند، از ظاهرشان تردید و بی‌میلی را تشخیص می‌دهد و می‌فهمد که منظور نظر آنها، خرّاد برزین و اشتاگشسب هستند. پس، ضمن ترغیب آن دو که شرمسار و اندوهگین به نظر می‌رسند، می‌خواهد که پیامش را برای خسرو ببرند؛ پیامی که در آن یک‌به‌یک خطاهای خسرو را برمی‌شمرد و در عین حال، پاسخی است به قاصدانی که همسو با راوی و حتّی خود شیرویه، خسرو را شاه و آزردن او را گناه می‌دانند:

بگویی که ما را نبُد زین گناه نه ایرانیان را بُد این دستگاه
که پادافره ایزدی یافتی چو از نیکوی روی برتافتی...
به یزدان که از من نبود این گناه نجستم که ویران شود گاه شاه...
چو بشنید پیغام او این دو مرد برفتند و دل‌ها پر از داغ و درد
(۲۵–۶ و۳۹ و ۴۷)

دو فرستاده، روانهٔ زندان شاه می‌شوند و راوی، آن‌ها را تا جایی که نگهبان دژ به پاسداری نشسته‌است، دنبال می‌کند و خواننده را همراه با آنها به دیدار خسرو می‌برد؛ خواننده‌ای که به اندازهٔ دو فرستاده کنجکاو است بداند که در حصر بر خسرو چه می‌گذرد. صحنهٔ گفت‌وگوی دو قاصد با نگهبان و دیدار آنها با خسرو، یکی از زیباترین و نمایشی‌ترین صحنه‌های داستان است که قدرت تأثیر آن ناشی از کانونی‌سازی درونی، یعنی دیدن صحنه از چشم اشخاص درون داستان است. خواننده، همراه دو فرستاده، به خوابگاه خسرو وارد می‌شود و فضای اتاق او را از چشم‌انداز آنها می‌بیند:

جـهـانـدار بر شـــادوردی بزرگ		نبشـــته همه پیکرش میش و گرگ
هـمـان زر و گـوهر بر او بـافتـه		ســـراســـر یـک انـدر دگر تافته...
بهی‌ای تنـاور گرفتـه بـه دســـت		دژم خفتـه بر جـایگاه نشـــســـت
(۸۹-۸۶)

و بعد، چشـــم‌انداز راوی جایگزین دیدگاه دو فرســـتاده می‌شـــود و خســـرو را کانونی می‌کند و از ذهنیت او نیز پرده برمی‌دارد؛ به این ترتیب، ما و خسـرو، بیشـتر از خرّادبرزین و اشـتاگشسب می‌دانیم. پس از این، ما از چشـــم‌انداز خســـرو، به و فروغلتیدن آن را تا نزدیک اشـــتاد دنبال می‌کنیم؛ این تنها موردی است که در داستان یک شیء بی‌جان کانونی‌شده‌است:

بهی زان دو بـالش ز نرمی بگشـــت		بی‌آزار گردان ز مرقـد گـذشـــت
بـدیـن‌گونـه تـا شـــادورد مهین		همی‌گشـــت تا شـــد به روی زمین
بـپـوییـد اشـــتـاد و آن برگرفـت		بمالیدش از خاک و بر ســـر گرفت
جهاندار از اشـــتاد برگاشـــت روی		بـدان تـا بـدید از بهی رنگ و بوی
(۹۶-۹۳)

چنان که ابیات بالا نشـان می‌دهد، «به» حلقهٔ اتصـال چشـم‌اندازهای راوی، دو فرسـتاده و خسـرو اسـت و علاوه بر این، کانون‌سـازی بزرگ‌نمایی‌شـدهٔ «به»، حاکی از اهمیّت نقشـی است که این تصویر در داسـتان دارد. ما در فاصـلهٔ روی‌برگرداندن خسـرو از اشـتاد و با شنیدن (خواندن) تک‌گویی درونی خســـرو، می‌فهمیم که حرکت و افتادن به، برای خســـرو به منزلهٔ فال بد اســـت و از آیندهٔ ناگوار او خبر می‌دهد. این وجه پیش‌بین، ما و خسـرو را در دانش و عاطفه با هم سهیم می‌کند؛ ما (مثل خسرو) بیش از فرسـتادگان شیرویه از آینده خبر داریم، مناجات اندوهگین خسرو را به‌وضوح می‌شنویم و حتّی اگر به او حق ندهیم، با او همدردی می‌کنیم و وقتی دوباره سـر برمی‌دارد و رو به اشـتاد سـخن می‌گوید، اعتقاد او به بی‌دانشـی، بدمنشـی و زشـت‌کاری شـیرویه و همراهانش، بیش از همیشـه موجه به نظر می‌رسد:

به اشتاد گفت آنچ داری پیام از آن بی‌منش کودک زشت‌کام
وز آن زشت‌کاران که بی‌دانش‌اند ز بی‌دانشی ویژه بی‌رامش‌اند
همان زان سپاه پراکندگان بداندیشه و تیره‌دل بندگان...
سوی ناسزایان شود تاج و تخت تبه گردد این خسروانی درخت...
(۱۱۰-۱۰۲)

پیش‌بینی خسرو و دانش برابر او و خواننده از پایان نافرجام پادشاهی او و فرزندش، با سخن راوی دربارهٔ شیرویه و پادشاهی او، هماهنگ است که:

نبد زندگانیش جز هفت ماه تو خواهیش ناچیز خوان خواه شاه
چنین است زسم سرای جفا نباید کز او چشم داری وفا
(٤٠١٨-٤٠١٧)

بنابراین، از ابتدای روایت پادشاهی شیرویه، مقدار دانشی که راوی در اختیار خواننده قرارمی‌دهد، برابر با دانسته‌های شخصیت‌های داستان است و کنجکاوی، تنها عاملی است که خواننده را به دنبال‌کردن داستان ترغیب می‌کند؛ به علاوه، کنجکاوی نسبت به چگونگی محقق‌شدن جهان‌بینی راوی که در جای‌جای روایت تکرار می‌شود و همهٔ صداهای متن را در یک راستا وحدت می‌بخشد، عامل دیگری است که خواننده را بیش از پیش، به خواندن داستان تا پایان ملزم می‌کند.

پاسخ مفصّل خسرو (۱۱٤-۳۳۱) به پیام مختصر شیرویه (۲۵-٤٦)، پاسخی است به اتهامات او و مروری دوباره بر زندگی و عظمت پادشاهی خسرو از زبان خود او. این پاسخ، که رو به فرستادگان شیرویه بیان می‌شود، علاوه بر تمسخر شیرویه و پیش‌بینی زوال قریب‌الوقوع پادشاهی او، برتری خسرو را بر شیرویه از نظر خرد و دانش و زبان‌آوری و در نتیجه، شایستگی او را برای پادشاهی نشان می‌دهد؛ مهم‌تر اینکه سخنان او، تأکید بیشتری است بر جهان‌بینی کلی متن؛ تأکید بر کسب دانش و خردورزیدن و سنجیده سخن‌گفتن (۱۱٦-۱۱۸)، لزوم تأیید کردگار برای پادشاهی و کسب رضایت و خرسندی پروردگار برای دوام پادشاهی (۱۹۵-۲۰۰ و۳۲۸-۳۳۰) و گزاره‌ای که بیانگر اصلی‌ترین جهان‌بینی راوی و اشخاص داستان و نیز درونمایهٔ مرکزی و مهم‌ترین عامل انسجام داستان است: ناگزیربودن مرگ (۳۳۵-۳٦۰).

پس از پایان سخنان خسرو، راوی با کانون‌سازی فرستادگان شیرویه، عواطف و ذهنیت آن دو را نشان می‌دهد و در آخر، موضع عاطفی راوی و شخصیت‌ها و نیز جهان‌بینی مشترک آنها را نسبت به شیرویه، شاهی که درخور شاهی نیست، آشکار می‌کند:

به پیکان دل هر دو دانا بخست		به سر برزدند آن زمان هر دو دست
ز گفتار هر دو پشیمان شدند		تپانچه به رخسارگان برزدند...
به نزدیک شیرویه رفت این دو مرد		پرآژنگ رخسار و دل پر ز درد
یکایک بدادند پیغام شاه		به شیروی بی‌مغز و بی‌دستگاه
(۳۶۹-۳۷۳)

کانون‌سازی عینی و نیز ذهنی و عاطفی شیرویه از سوی راوی-کانونی‌گر و شرح گریستن و بی‌قراری و ترس او، مقدمه‌ای است برای کنجکاوی دربارهٔ عواقب این ترس و زبونی و در عین حال، پذیرش و درک تصمیم شیرویه برای به تأخیرانداختن یک‌ماههٔ کشتن پدر، علی‌رغم خواست اطرافیان و خویشان خود. در همین فاصلهٔ یک‌ماهه تا مرگ خسروست که باربد به دیدار او می‌آید و بر عاقبت او شیون می‌کند. صحنهٔ شیون‌کردن باربد برای خسرو، هرچند در پیشبرد داستان نقشی ندارد، از لحاظ تأکید چندباره بر بن‌مایهٔ ایدئولوژیک داستان، این‌بار در نغمه‌های باربد، قابل توجه است.

همی پهلوانی بر او مویه کرد		دو رخساره زرد و دلی پر ز درد...
همی گفت الا یا ردا، خسروا		بزرگا، ستورگا، تناور گوا
کجات آن بزرگی و آن دستگاه		کجات آن‌همه فرّ و تخت و کلاه...
مبادا که گستاخ باشی به دهر		که زهرش فزون آمد از پای‌زهر...
هر آن‌کس که او کار خسرو شنود		به گیتی نبایدش گستاخ بود...
(٤٠١- ٤٣٣)

بعد از سپری‌شدن یک ماه، شیرویه تسلیم خواست و تهدید بدخواهان شاه می‌شود و به کشتن خسرو اشارت می‌کند امّا:

کس اندر جهان زهرهٔ آن نداشت		ز مردی همان بهرهٔ آن نداشت
که خون چنان خسروی ریختی		همی کوه بر گردن آویختی
(٤٥٠-٤٥١)

سـرانجام، بدخواهان خسـرو، مردی زشت‌رو را می‌بینند که از کشتن شاه ابایی ندارد. تصویر او که به وسـیلهٔ مردان شـیرویه کانونی می‌شـود، نمای درشـتی اسـت که جزییات چهرهٔ او را به دقّت ترسیم می‌کند:

دو چشـمش کبود و دو رخسـاره زرد تنی خشـک و پرموی و لب لاژورد...

اهمیّت تصـویر دقیق چهرهٔ مهرهرمزد، وقتی آشـکار می‌شـود که صـحنهٔ مرگ خسـرو، در تضاد با صـحنهٔ آغازین داسـتان قرار می‌گیرد. تضـادی که بیش از هر چیز، تأکیدی اسـت بر مضـمون اصـلی داسـتان؛ تضـاد میان شـکوه و جلال سپاه خسرو و بسیاری همراهانش و تنهایی او در زندان و نیز تضاد میان قامت زیبا و آراسـتهٔ شـیرین که در صـحنهٔ آغازین داسـتان در مقابل خسرو ایستاده‌است، با قامت ناسـاز مهرهرمزد بی‌یار و جفت که راوی، او را بدکنش و بیدادگر می‌خواند و خسـرو از دیدن فرومایهٔ بدگمانی که به مردم نمی‌ماند، برخود می‌لرزد.

همین تضـاد، میان تصـویر آغازین و پایانیِ شـیرین هم دیده‌می‌شود. در شروع داستان، آراستگی و شادمانی شیرین، این‌گونه به تصویر درآمده‌است:

یـکـی زرد پـیراهن مشـــک‌بوی بپوشـیـد و گلنـارگون کرد روی
یـکی از برش ســرخ دیبـای روم هـمـه پـیـکـرش گوهر و زر بوم
بـه ســر برنهاد افســر خســروی نـگـارش هـمـه پـیـکـر پـهـلوی

امّا در پایان، شـیرین در حالی‌که کفنی کبود و سـیاه (۵۰۵– ۵۲۲) بر تن کرده، به مجلس شـیرویه می‌رود و در پایان، در دخمهٔ خسـرو و همانند او، در تنهایی و در حالی‌که روی خود را پوشیده‌است، با خوردن زهر خود را می‌کشـد (ب:٦٠٣–٦٠٦) و اگر در آغاز داسـتان، یادکرد سـخن‌های گذشـته، مقدمه‌ای اسـت برای رسـیدن به وصـال خسـروی کامکار فرمانروا، در پایان، شـیرین را در سـرنوشت غم‌انگیز خسروی کشته‌شده به‌دست پیشکاری فرومایه، شریک می‌کند.

این صـحنهٔ پایانی روایتی اسـت که در متن شـاهنامه با عنوان «داسـتان شیرویه با شیرین» مشخص شـده‌اسـت (٤٩٤–٦١٤) و با شـرح نامهٔ شیرویه به شیرین آغاز و با مرگ شیرین به پایان می‌رسد. تمام صـحنه با تغییر پی‌درپی دیدگاه غالباً عینی راوی، نمایشـی می‌شـود و در موارد اندکی، راوی ذهنیت و عواطف شـیرین یـا شـیرویـه یـا بزرگـان حاضـر در مجلس او را روایت می‌کند. تنها در دو بیت، کانون‌سـازی درونی و تک‌گویی درونی شـیرین، از دیدگاه عاطفی او نسـبت به شـیرویه خبر می‌دهد.

تمرکز عینی راوی-کانونی‌گر بر کنش‌های شـــیرین، اطلاعاتی برابر با او در اختیار خواننده قرار می‌دهد؛ ما پیشـاپیش می‌دانیم که شـیرین به شـبسـتان شـیرویه نخواهدرفت چون او را بدکنش و پدرکش و ناســزاوار می‌داند (۵۰۰-۵۰۱)؛ بنابراین، منتظر می‌مانیم تا ببینیم شـــیرین چطور نقشـــهٔ خود را عملی می‌کند و حتّی وقتی در پاسخ به شیرویه که او را به شبستان خود می‌خواند، می‌گوید:

بدو گفت شـیرین که دادم نخسـت		بده وانگهی جان من پیش توسـت
و زان پس نیـاسـایم از پـاسـخت		ز فـرمـان و رأی دل فـرّخـت

تردیدی نداریم که شـــیرین کفن‌پوش که همچنان زهر را با خود دارد، از خواندن بزرگان به بارگاه شـیرویه و مطرح‌کردن سـه درخواسـت خود، منظوری جز همسـری شیرویه دارد. به این ترتیب، پایان داسـتان، برخلاف صـحنهٔ آغازین که چشـم‌انداز فراخ‌منظر راوی-کانونی‌گر، شکوه و شادمانی خسرو و شـیرین را به تصـویر می‌کشـد، با چشم‌انداز محدود راوی-کانونی‌گر و تصویر اندوه و تنهایی آنها و با یاد شـکوه از دسـت‌رفتهٔ شـاه و پادشـاهی ایران، به پایان می‌رسـد. نقل فشرده و مختصر راوی از مرگ شیرویه، پایان بخش داستان تلخ پادشاهی شوم اوست:

بـه شـــومی بزاد و به شـــومی بمرد		همان تخت شـاهی پسـر را سـپرد

شـیرویه، شـاهی اسـت که اشخاص داستان و راوی، او را هرگز سزاوار پادشاهی نمی‌دانند چون از تأیید یزدان برخوردار نیسـت و بدکنش و شـوم اسـت و چون سـرشـت و کردار او، عاری از هنر و بخردی اسـت. داسـتان، تراژدی ناگوار نگون‌بختی خسـرو و داستان تباهی عمر و ناپایداری دنیاست؛ نه فقط برای خسـرو بلکه برای همهٔ ما که به گفتهٔ راویِ داستان غم‌انگیز سرنوشت انسان‌ها، باید کار خود را از پرویز اندازه بگیریم.

نتیجه‌گیری

در این مقاله، جهت درک چگونگی توزیع آگاهی در روایت *شـاهنامه* از داسـتان خسـرو و شیرین، این داستان از نظر شیوه‌های کانونی‌سازی مورد توجه قرارگرفته‌است. نتایج این بررسی نشان می‌دهد که:

۱. مهم‌ترین شـگرد ایجاد تنوع و تحرّک در روایت، تغییر چشـم‌انداز راوی- کانونی‌گر و وجه غالب کانونی‌سـازی در داسـتان، کانونی‌سـازی عینی توسط اوست. چشم‌انداز راوی- کانونی‌گر که دانای کل اسـت، جز صـحنهٔ آغازین داسـتان، محدود به یک یا چند نفر از اشـخاص داسـتان یا

صحنه‌ای بسته از مکانی مشخص است وبه این وسیله، جز در پایان «بیان عظمت خسرو»، اطلاعاتی برابر با اشخاص داستان در اختیار خواننده قرار می‌دهد. از سوی دیگر، وجه ادراکی و عاطفی روایت، آنجا که به کانونی‌شونده مربوط است، اغلب از چشم‌انداز راوی، دیده و روایت می‌شود و راوی جز در مواردی که از نظر ایدئولوژی حاکم بر سرتاسر متن معنادار است، از ابراز عواطف خود نسبت به کانونی‌شونده خودداری می‌کند. این شیوهٔ کانونی‌سازی نیز راهی است برای اینکه راوی-کانونی‌گر دانای کل که همه چیز را دربارهٔ اشخاص و رویدادها می‌داند، شعاع ارائهٔ اطلاعات خود را محدود و خواننده را در کسب اطلاعات در مقامی برابر با اشخاص داستان قرار دهد؛ به عبارت دیگر، هرچند راوی خود همه چیز را می‌داند، با محدودکردن چشم‌انداز خود به کنش‌های عینی اشخاص داستان یا ذهنیت و عواطف آنها، اطلاعاتی برابر با شخصیت‌ها در اختیار خواننده قرارمی‌دهد؛ بنابراین در کلّیت داستان، تعلیق و در پاره‌روایت‌های متن، کنجکاوی مهم‌ترین واکنش خواننده برای دنبال‌کردن داستان است.

۲. در داستان تعداد کانونی‌سازی درونی (روایت از چشم‌انداز اشخاص داستان)، نسبت به کانونی‌سازی بیرونی، بسیار کمتر است و در اغلب موارد، کانونی‌ساز درونی، یکی از اشخاص داستان را در مقام کانونی‌شونده قرار می‌دهد و به این ترتیب، عواطف کانونی‌گر نسبت به کانونی‌شونده برملا می‌شود. در این شیوه نیز اطلاعات خواننده برابر با شخصیت- کانونی‌گر و کنجکاوی، واکنش برانگیختهٔ خواننده است. تنها در یک مورد، یک موجود غیرجاندار، بهی که در دست خسرو است، از سوی او کانونی می‌شود و فقط در این مورد است که اطلاعات شخصیت داستان، بیش از خواننده است امّا توضیح راوی- کانونی‌گر از ذهنیت خسرو و نیز تک‌گویی درونی او، خیلی زود از راز نگاه خسرو پرده برمی‌دارد و خواننده می‌فهمد که خسرو، این را به فال بد و نشانهٔ زوال دولت خود می‌داند. در نتیجه اینجا هم عکس‌العمل خواننده نه تعجّب که کنجکاوی نسبت به چیستی رخداد پیش روست. تک‌گویی‌های درونی خسرو و یک مورد تک‌گویی درونی شیرین نیز از جمله کانونی‌سازی‌های درونی داستان و بیانگر عواطف کانونی‌ساز درونی هستند و این شکل کانونی‌سازی نیز شیوه‌ای است برای توزیع آگاهی به شکلی برابر با اشخاص داستان.

۳. وجه غالب و عامل وحدت‌بخش داستان در ژرف‌ساخت اثر، وجه ایدئولوژیک کانونی‌سازی‌های داستان است که با نقل مستقیم و صدای واضح راوی در مواردی که مستقیماً با خواننده صحبت می‌کند، کاملاً همخوانی دارد؛ به عبارت دیگر، همچنان که راوی همهٔ رخدادهای متن را از آغاز تا فرجام، همسو با جهان‌بینی خود سامان می‌دهد، صدای او، همهٔ صداهای موجود در متن را نیز به‌عنوان تابعی از صدای خود دربرمی‌گیرد. جهان‌بینی کلان روایت، بی‌اعتباری دنیاست که به وسیلهٔ تصویر نگون‌بختی اشخاص کامکار و تضادهای موجود در داستان بر آن تأکید می‌شود. علاوه بر این، جهان‌بینی حاکم بر حماسهٔ ملّی ایران، یعنی تأکید بر اهمیت هنر و بخردی به‌عنوان شرایط پادشاهی و مذّمت شاه‌کشی، بارها و بارها از سوی راوی- کانونی‌گر و اشخاص داستان، به وضوح یا از طریق نام‌دهی به افراد و اعمال در متن شنیده‌می‌شود.

٤. صدای مؤلف نیز، آنجا که به وضوح شنیده می‌شود و از صدای راوی متمایز است، تأکید دیگری است بر وجوه ایدئولوژیک متن که از یک طرف در تأکید بر چاره‌ناپذیری مرگ با جهان‌بینی راوی همسوست و از سوی دیگر، بیانگر جهان‌بینی مؤلف است که خود را به واسطهٔ سخن، جاودانه و نامیرا می‌داند. آوردن ابیات زیر در ابتدای روایت ساختن ایوان مدائن هم معنادار به نظر می‌رسد؛ برابرنهادن عظمت ایوان مدائن و نامورنامهٔ مؤلف و سرانجام مرگ همه به جز آن‌که تخم سخن را پراکنده‌است، اعلام ایدئولوژی نهایی متن و تأکید بر برتری قاطعانهٔ هنر و سخن بر شکوه شاهانه است:

چواین نامور نامه آید به بن		ز من روی کشور شود پر سخن
از آن پس نمیرم که من زنده‌ام		که تخم سخن را پراکنده‌ام

پی نوشت

۱. صحنهٔ آغازین داستان نه در پی‌رفت اوّل که در کلیّت داستان نقشی اساسی دارد. توضیح بیشتر اینکه اگر خسرو به‌تنهایی هم به شکار برود و شیرین را ببیند، در وقوع رخدادهای پی‌رفت اوّل خللی رخ نمی‌دهد امّا تصویر عظمت خسرو، در پیوند با مضمون کلی داستان و در تضاد با صحنه نهایی مرگ خسرو، چنان که شرح آن خواهد آمد، بسیار مهم و تأثیرگذار است.

کتابنامه

آیدنلو، سجاد. (۱۳۹۰). *دفتر خسروان*. تهران: سخن.

ایگلتون، تری. (۱۳٦۸). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.

برانیگان، ادوارد. (۱۳۹٦). *درک روایت و فیلم*. ترجمهٔ سیّد جلیل شاهرودی لنگری. تهران: سیاهرود.

بردول، دیوید. (۱۳۹٦). *روایت در فیلم داستانی (ج۱)*. ترجمهٔ سیّد علاالدین طباطبایی. چاپ۳. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

برتنز، یوهانس ویلم. (۱۳۸۲). *نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: آهنگ دیگر.

بیشاپ، لئونارد. (۱۳۷٤). *درس‌هایی دربارهٔ داستان‌نویسی*. ترجمهٔ محسن سلیمانی. تهران: نشر زلال.

تایسن، لوئیس. (۱۳۸۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. تهران: نگاه امروز.

تولان، مایکل. (۱۳۸٦). *روایت‌شناسی؛ درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی*. ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

حمیدیان، سعید. (۱۳۸۳). *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*. تهران: ناهید.

راشد محصل، محمّدرضا و حسین‌زاده هرویان، فاطمه. (۱۳۹۲). «بررسی پیرنگ، شخصیت پردازی، توصیف، زاویه دید و تصویرپردازی در داستان نبرد رستم با دیو سپید». *متن‌شناسی ادب فارسی*. دورهٔ۵، شمارهٔ۲، ۱۲۱-۱۳۸.

ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. تهران: نیلوفر.

زارعی، فخری؛ موسوی، سیّد کاظم؛ مددی، غلام‌حسین. (۱۳۹٤). «شخصیّت پردازی با رویکرد روانشناختی در داستان سیاوش». *کاوش‌نامه*. دورهٔ۱٦، شمارهٔ۳۰، ٦۷-۱۰٦.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳٦۲). *با کاروان حلّه*. چاپ۵. تهران: جاویدان.

سرّامی، قدمعلی. (۱۳۷۸). *از رنگ گل تا رنج خار*. چاپ۳. تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳٦٦). *صور خیال در شعر فارسی*. چاپ۳. تهران: آگاه.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳٦۳). *تاریخ ادبیات در ایران*، ج۱. چاپ٦. تهران: فردوسی.

طالبیان، یحیی و حسینی سروری، نجمه. (۱۳۸۲). «ساختار داستانی زال و رودابه». *پژوهش‌های ادبی*. سال۲، شمارهٔ ۵، ۹۵-۱۱٦.

غفوری مهدی‌آباد، فاطمه. (۱۳۹۱). «کانون روایت در شاهنامه فردوسی (با تکیه بر داستان رستم و اسفندیار)». *بهارستان سخن*. دورهٔ۸، شمارهٔ۲۰، ۱٤٥–۱۷٤.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸٦). *شاهنامه (*جلد۸). به کوشش جلال خالقی مطلق. تهران: مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی.

فلاح، غلام‌علی؛ آذرنوا، لیلا. (۱۳۹۲). «طیف‌های کانونی در تراژدی رستم و اسفندیار». *زبان و ادبیات فارسی*. سال۲۱، شمارهٔ۲۰، ٤۷–۷٦.

_____؛ افشاری، نرجس. (۱۳۹٥). «تحلیل داستان رستم و سهراب براساس نظریهٔ روایت‌شناسی کلود برمون». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*. دوره٥، شمارهٔ۱، ٥۱–۷۱.

_____؛ پیغمبرزاده، لیلا سادات. (۱۳۹۳). «پیکربندی زمان در داستان سیاوش» *متن‌پژوهی ادبی*. دورهٔ۱۸، شمارهٔ٦۱. ۲۱–٤۰.

کوری، گریگوری. (۱۳۹٥). *روایت‌ها و راوی‌ها*. ترجمل محمّد شهبا. چاپ دوم. تهران: مینوی خرد.

گورین، ویلفرد و دیگران (۱۳۸۸). *درآمدی بر شیوه‌های نقد ادبی*. ترجمهٔ علی‌رضا فرح‌بخش و زینب حیدری‌مقدم. تهران: رهنما.

لوته، یاکوب. (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. چاپ دوم. تهران: مینوی خرد.

مارتین، والاس. (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمّد شهبا. تهران: هرمس.

مختاری، محمّد. (۱۳٦۸). *حماسه در رمز و راز ملّی*. تهران: قطره.

مدبری، محمود و حسینی سروری، نجمه. (۱۳۸۷). «از تاریخ روایی تا روایت داستانی». *گوهر گویا*. سال۲، شمارهٔ۲، ۱–۲۸.

مسکوب، شاهرخ. (۱۳٥٤). *مقدمه‌ای بر رستم و اسفندیار*. چاپ٤. تهران: کتاب‌های جیبی.

موسوی، سیّد کاظم؛ زارعی، فخری. (۱۳۸۷). «بررسی عنصر کشمکش در داستان سیاوش». *نقد ادبی*. شمارهٔ۳، ۱٦٥–۱۹۲.

همتّی، حجت‌الله؛ خان‌محمّدی، محمّدحسین. (۱۳۹٥). «کارکرد عناصر داستانی در ماجرای فرود شاهنامه». *فنون ادبی*. دورهٔ۸، شمارهٔ۲، ۱۳۷–۱٥٤.

یاحقی، محمّدجعفر و دیگران. (۱۳۸٦). *شاهنامه‌پژوهی*، دفتر دوم. با نظارت محمّدرضا راشد محصل. مشهد: آهنگ قلم.

یغمایی، حبیب. (۱۳٥۷). «هنر داستان‌پردازی فردوسی». *یغما*. سال۳۱، شمارهٔ۱۱، ٦٤۱–٦٥۱.