

Narrative frames in Ferdowsi's Shahnameh (based on mythological and heroic parts)

Hiva Hasanpour*, Esmail Tajbakhsh**

Najmeh Nasiripanbechoule***

Abstract

Narratology is the study and analysis of narratives which are made up of elements and components. One of these elements is the narrative frames that the creator of the narrative relies on to express his subjects in different forms. Framings are partial cuts of the background and plot of the story that create a positive presence and absence. In this research, narrative framings in Ferdowsi's Shahnameh have been discussed by descriptive-analytical method. The types of frames are defined and interpreted based on mythological and heroic parts. The research results indicate that: relying on these two parts of the Shahnameh, four types of framing can be considered. a) didactic framings, b) framing in the form of eloquence, c) framing by highlighting the subject of the speaker and d) framing as creating balance in the composition of events. All four framings provide interpretations of the narrative world and Ferdowsi, relying on these methods, has sometimes tried to express his intended educational concepts; Sometimes, with a time preview, it guides the audience to future events and justifies the necessity of the events; Sometimes he reminds the audience of his role as the creator of the narrative and makes the

* Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran (Corresponding Author), hiva.hasanpour@uok.ac.ir

** Professor, Department of Persian Language and Literature, Allameh Tabatabaei University, Tehran, Iran, e.tag37@yahoo.com

*** Ph.D. Candidate of Persian language and literature, Allameh Tabatabaei University, Tehran, Iran, naj.nasiri51@gmail.com

Date received: 09/09/2024, Date of acceptance: 10/12/2024, Printed: 04/06/2025



suspended one serve the narrative possibility. And sometimes by framing the events, to create a balance in their composition.

Keywords: narratology, Shahnameh, Ferdowsi, framing, interpretation.

Introduction

Every literary work, whether narrative or non-narrative, uses techniques to express its concepts. The role of these techniques is more evident in the appeal and impact of the narrative. Narratives are a set of techniques through which concepts are transmitted. One of these techniques is framing, a term that was first taken from bullfighting (cf. Boniters, 2019: 70) and then received special attention in cinema studies. This study examines narrative framings and their function in interpreting the narratives of Ferdowsi's Shahnameh, focusing on the mythological and epic sections. Framing refers to the positive presence and absence that the creative mind behind the narrative consciously includes in its narrative. In fact, it is a "biased and partial cut of the context and realm of reality" (Boniters, 2019: 71) that is placed in the narrative for hypothetical "yous" or listeners. The positivity of framings refers to their existence and non-existence, meaning that some events and what should be and some events and what should not be encompass the philosophy of narrative framings. Believing in the bias of framings is believing in the conscious nature of narratives because "experience is never raw and free from theory, but is always the output of a specific theoretical system" (Herman, 2016: 150).

Materials & Methods

This research, using a descriptive-analytical method and relying on library studies, examines and analyzes narrative framings in Ferdowsi's Shahnameh (with a focus on mythological and heroic sections). The Shahnameh text was the criterion for determining the frames and their division.

Discussion & Result

One of the most important findings of this research, apart from the classifications it has made based on the text of the Shahnameh and the examples it has identified for analysis that are appropriate to those classifications, is the acknowledgement of the purposefulness of the techniques in expressing the narrative. In other words, based on the data from this study, it is proven that choosing the way to narrate an issue is

not a simple and accidental matter, but rather the system of knowledge governing the period and social vision has caused the author of the narrative work to choose a specific form of expression for himself. The classifications of the framings in the Shahnameh based on the mythical and epic sections confirm this point.

Conclusion

By creating narrative frames, Ferdowsi has tried to both bring the discourse to the level of the narrative in a suspended moment and to direct the audience to the world outside the narrative, and to make his worldview dominate the narrative as a speaking subject who is the creative consciousness behind the narrative. The frames in the Shahnameh narrative fill the gaps in the narrative world, and through them, Ferdowsi sometimes teaches and uses actions, events, characters, etc. as a means of entering this level of discourse and sometimes, by framing events, he tries to create balance in their composition and also reminds the audience of his position as the main builder of the narrative. Also, framings sometimes serve as an introductory gesture to enter the world of the story and, as a temporal greeting, explain divine destinies and future events. They directly address the audience with the implicit "you" address in the narrative and explain their role in the events. Finally, it can be said that the narrative framings in the Shahnameh, as expressive techniques, stabilize concepts and centralize the values intended by its creator, and through them, Ferdowsi has applied his own system of values to the text.

Bibliography

- Abbott, H. Porter (2018). *The Cambridge Introduction to Narrative*, Tehran: Atraf Publishing. [In Persian].
- Bakhtin, Mikhail (2017). *Conversational Imagination: Essays on the Novel*, translated by Roya Pourazar, Tehran: Ney Publishing. [In Persian].
- Bonitzer, Pascal (2019). *De-framing (Essays on Painting and Cinema)*, translated by Mahdis Mohammadi, Tehran: Elmi Farhangi. [In Persian].
- Ferdowsi, Abolghasem (2009). *Shahnameh*, edited by Saeed Hamidian, Tehran: Qatreh. [In Persian].
- Fludernik, Monika (2019). *An Introduction to Narratology*, translated by Hiva Hassanpour, Isfahan: Khamosh. [In Persian].
- Herman, David (2016). *Fundamental Elements in Narrative Theories*, translated by Hossein Safi, Tehran: Ney. [In Persian].

- Jan, Manfred (2018). *Narratology (Fundamentals of Narrative Theory)*, translated by Mohammad Ragheb, Tehran: Qoqnoos. [In Persian].
- Kakavand, Samaneh (2022). "A Comparative Study of Rituals, Frames, and Coin Designs during the Periods of the Rule of Nader Shah Afshar and Karim Khan Zand", *Journal of Theoretical Foundations of Visual Arts*, 4 (14). 109-124.[In Persian].
- Khosravi-Shakib, Mohammad (2023). "Proverbs, a cultural tool for regulating and shaping collective behavior", *Bimonthly Culture and Popular Literature*, 11 (29), 193-219.[In Persian].
- Lintvelt, Jaap (2019). *Dimensions of Narrative: Theme, Ideology, Identity (Narrative Analysis of the Works of Guy de Maupassant, Julien Green, Anne Abreujac-Poulin)*, translated by Nosrat Hejazi, Tehran: Scientific and Cultural.[In Persian].
- Prince, Gerald (2016). *Narrative Studies: Forms and Functions of Narrative*, translated by Mohammad Shahba, Tehran: Minouye Kherad.[In Persian].
- Rafiei, Milad and Faezeh Abedi (2021). "The Development of Framing and Spacing in the Illuminated Works of Taj al-Din Mohammad Heydar Shirazi", *Journal of Islamic Industrial Arts*, 2(6), 159-173. [In Persian].
- Sotoudeh, Sajjad; Sotoudeh, Milad; Alasti, Ahmad and Mohammad Jafar Yousefian (2016). "Aesthetics of Framing and De-framing in Iranian Cinema of the 1980s", *Journal of Fine Arts, Performing Arts and Music*, 21(2). 14-5.[In Persian].
- Thomas, Branon (2022). *Narrative: Basic Concepts and Methods of Analysis*, translated by Hossein Payandeh, Tehran: Morvarid.[In Persian].
- W. Meyer, Frederick (2019). *Narrative and Collective Action: Why Do Social and Political Appeals Need Stories?* Translated by Elham Shushtarizadeh, Tehran: Atarf. [In Persian].

قاب‌بندی‌های روایی در شاهنامهٔ فردوسی (با تکیه بر بخش‌های اسطوره‌ای و پهلوانی)

هیا حسن‌پور*

اسماعیل تاجبخش**، نجمه نصیری پنبه چوله***

چکیده

روایت‌شناسی، دانش بررسی روایت‌هاست که از عناصر و اجزایی تشکیل شده‌است. یکی از این عناصر، قاب‌بندی‌های روایی است که خالق روایت با تکیه بر آن، موضوعات خود را در اشکال مختلف بیان می‌کند. قاب‌بندی‌ها، برش‌هایی جزئی از زمینه و پیرنگ داستان است که حضور و غیابی ایجابی خلق می‌کنند. در این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی به قاب‌بندی‌های روایی در شاهنامهٔ فردوسی پرداخته شده‌است. انواع قاب‌ها با تکیه بر بخش‌های اسطوره‌ای و پهلوانی مشخص و تفسیر شده‌اند. نتایج پژوهش، حاکی از آن است که: با تکیه بر این دو بخش از شاهنامه می‌توان چهار نوع قاب‌بندی در نظر گرفت. الف) قاب‌بندی‌های تعلیمی، ب) قاب‌بندی به شکل براءت استهلال، پ) قاب‌بندی با برجسته کردن سوژهٔ سخنگو و ت) قاب‌بندی به مثابهٔ ایجاد تعادل در ترکیب‌بندی رخدادها. هر چهار قاب‌بندی، تفسیرهایی از جهان روایی به دست می‌دهند و فردوسی با تکیه بر این شگردها، سعی کرده‌است گاه، مفاهیم تعلیمی مورد نظر خود را بیان کند؛ گاه با پیشواز زمانی، مخاطب را به رخدادهای آتی رهنمون شود و لزوم رخدادها را توجیه کند؛ گاه نقش خود را در مقام خالق روایت به مخاطب گوشزد کند و آن به تعلیق درآمده را در خدمت

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران (نویسندهٔ مسئول)،

hiva.hasanpour@uok.ac.ir

** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران، e.tag37@yahoo.com

*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران، naj.nasiri51@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۱۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۹/۲۰، تاریخ چاپ: ۱۴۰۴/۰۳/۱۴



امکان روایی درآورد و گاه با قاب‌بندی رخداده‌ها، تعادل در ترکیب‌بندی آن‌ها به وجود بیاورد.

کلیدواژه‌ها: روایت‌شناسی، شاهنامه، فردوسی، قاب‌بندی، تفسیر.

۱. مقدمه و طرح مسأله

هر اثر ادبی چه روایی و چه غیرروایی، از شگردهایی برای بیان مفاهیم خود بهره می‌برد. نقش این شگردها در گیرایی و تأثیرگذاری آن بیشتر نمود می‌یابد. روایت در واقع

بازنمایی دنیایی محتمل با استفاده از یک رسانهٔ زبانی و یا تصویری است که یک یا چند شخصیت اصلی با ماهیتی انسان‌گونه در مرکز آن قرار دارند. وجود این شخصیت‌ها وابسته به زمان و فضایی است که در آن (اغلب) اعمالی هدفمند دارند (فلودرنیک، ۱۳۹۹: ۳۴).

آنچه که بیشتر روایت‌شناسان و از جمله فلودرنیک بر آن تأکید دارند امر «روایت کردن» است. «برخی از ویژگی‌ها و آمیزه‌های نشانه‌های زبانی‌ای که روایت را می‌سازند نشانه‌های روایت کردن (یا به طور خلاصه روایت کردن) را شکل می‌دهند: یعنی کنش روایت کردن، منشأ آن و هدف آن را ارائه می‌کنند» (پرینس، ۱۳۹۵: ۱۵). به همین دلیل است که ابوت می‌گوید «روایت چیزی است که همهٔ ما از هنرمند گرفته تا دیگران در آن دست داریم» (۱۳۹۷: ۲۴). در واقع ابوت بر جهان‌شمولی روایت‌ها، تأکید دارد و اینکه روایت فقط مختص به متون مکتوب و یا حتی ادبی نیست. روایت‌ها، مجموعهٔ شگردهایی هستند که در خلال آن‌ها، مفاهیم، انتقال داده می‌شوند. یکی از این شگردها، قاب‌بندی است که این اصطلاح، ابتدا از گاوبازی گرفته شده (ر.ک بونیتزر، ۱۳۹۸: ۷۰) و سپس در مطالعات سینمایی به آن توجهی ویژه نشان داده شده است. در این پژوهش به قاب‌بندی‌های روایی و کارکرد آن‌ها در تفسیر روایت‌های شاهنامهٔ فردوسی با تکیه بر بخش‌های اسطوره‌ای و حماسی پرداخته می‌شود.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در پیوند با مسألهٔ این تحقیق، پژوهشی که به قاب‌بندی در آثار روایی با تمرکز بر شاهنامهٔ فردوسی انجام شده باشد، پیدا نشد اما پژوهش‌هایی صورت گرفته است که با محدودهٔ

پژوهشی متفاوت و با تمرکز روی قاب‌بندی انجام شده است. از این دست پژوهش‌ها می‌توان به «ضرب‌المثل، ابزاری فرهنگی برای تنظیم و شکل‌دهی به رفتار جمعی»، «مطالعه تطبیقی شعائر، قاب‌بندی و نقوش مسکوکات ادوار حکومت نادرشاه افشار و کریم خان زند»، «سیر تکوین قاب‌بندی و فضا‌بندی در آثار تذهیب تاج‌الدین محمد حیدر شیرازی» و «زیبایی‌شناسی قاب‌بندی و قاب‌زدایی در سینمای ایران دهه ۸۰» اشاره کرد که هر کدام به نوعی بر نقش و اهمیت قاب‌بندی توجه کرده‌اند. ضمن اینکه هیچکدام از پژوهش‌های مذکور نیز به شکلی نظام‌مند، قاب‌بندی را به عنوان یکی از اشکال نظام‌دانی مورد بررسی قرار نداده‌اند. همچنین لازم به ذکر است اصطلاح قاب‌بندی در دانش روایت‌شناسی به آن معنایی که شگرد تلقی شود و نظام و چهارچوب خاصی برای آن در نظر گرفته شود تا حال حاضر مورد توجه واقع نشده است و این پژوهش نیز بر اساس وام‌گیری این اصطلاح از نقاشی و سینما که آن هم از «گاو بازی» برگرفته است به تبیین آن در شاهنامه پرداخته است. بنابراین، مفاهیم نظری این پژوهش نیز، پیشینه‌ای روایت‌شناختی ندارند.

۳. مبانی نظری

قاب‌بندی‌ها ناظر بر حضور و غیابی ایجابی هستند که شعور خلاق پشت روایت، آگاهانه، آن‌ها را در روایت خود می‌گنجانند در حقیقت «برشی مغرضانه و جزئی از زمینه و قلمرو واقعیت» (بونیتزر، ۱۳۹۸: ۷۱) هستند که برای «تو»های فرضی یا روایت‌شنو در روایت قرار می‌گیرند. منظور از ایجابی بودن قاب‌بندی‌ها، وجود و عدم آن‌هاست بدین معنی که برخی رخدادهای و آنچه که باید باشند و برخی رخدادهای و آنچه که نباید باشند، فلسفه قاب‌بندی‌های روایی را در بر می‌گیرند. باور به مغرضانه بودن قاب‌بندی‌ها، باور به آگاهانه بودن روایت‌هاست چرا که «تجربه، هیچگاه، خام و عاری از نظریه نیست بلکه همواره برونداد دستگاه نظری خاصی است» (هرمن، ۱۳۹۵: ۱۵۰).

قاب «محدوده نامعین میدان دید نیست قاب یک نوع تقطیع فضا است که مفصل‌بندی و انفصال میان یک میدان و یک خارج میدان را ایجاد می‌کند» (بونیتزر، ۱۳۹۸: ۱۴) و یک نما آگاهی را خلق می‌کنند که روایت‌شنو و مخاطب، به درکی از رخدادهای و آنچه که اتفاق می‌افتد، می‌رسد. همچنین می‌توان قاب‌ها را یک آن به تعلیق درآمده دانست که زمان در آن‌ها ساکن است و تنها برای آگاهی مخاطب به روایت تحمیل شده‌اند هرچند می‌توان برای آن‌ها کارکرد زیبایی‌شناسانه نیز در نظر گرفت؛ اما این کارکرد زیباشناسانه نیز جدای از

انتقال آگاهی و اطلاعات نیست. از آنجا که انسان همواره به مرکز توجه می‌کند و بعد از فهم آن، حاشیه‌ها کم‌کم نمود پیدا می‌کنند، می‌توان قاب‌های روایی را در حکم همان مرکزگزینی دانست که نظر مخاطب را از موارد دیگر، دور می‌کند و یک نوع روابط معنایی با بخش‌های روایت به وجود می‌آورند.

می‌توان برای قاب‌های روایی کارکردهایی در نظر گرفت که این کارکردها بنابر متون مورد بررسی می‌توانند متفاوت باشند و یا نوعی از آن‌ها برجستگی بیشتری پیدا کند. مثلاً فلسفهٔ وجود یک قاب روایی را می‌توان در آمدن به جهان داستان دانست که در این صورت، بیشترین تلاش خالق روایت بر جنبهٔ زیبایی‌شناسی قاب است و یا می‌توان یک قاب روایی را تحقق یا سقط یک امکان روایی دانست که در این صورت نیز بیشتر با فضای روایی پیوند می‌خورد و نقش مهمی در فضا سازی‌ها ایفا می‌کند. همچنین می‌توان یک قاب روایی را به مثابهٔ اطلاعات و آگاهی‌هایی دست‌کاری شده دانست که منطق روایت را برای مخاطب شکل می‌دهند و باورپذیری آن را در نظر او بالا می‌برند. این کارکردها، بنابر متون ادبی و ماهیت شکل‌گیری آن‌ها می‌تواند متفاوت باشد و یا طبقه‌بندی خاصی به آن اضافه کرد؛ اما در مجموع باید دقت داشت که «روایت، راهکاری شناختی و ارتباطی است برای ارزیابی حد فاصل واقعیت و احتمال در زندگی روزمره» (هرمن، ۱۳۹۵: ۴۸) و قاب نیز دقیقاً ناظر بر همین حد فاصل است که روایت به سمت آن می‌رود و رخدادها با محوریت قاب‌ها در روایت گنجانده می‌شوند.

آنچه قاب را از کانونی‌سازی جدا می‌کند، این نکته است که کانونی‌سازی، بیشتر ناظر بر مفهوم است که توسط کانونی‌ساز (که اصولاً شخصیت‌های داستانی هستند) در روایت گنجانده می‌شوند. در باور ژنت

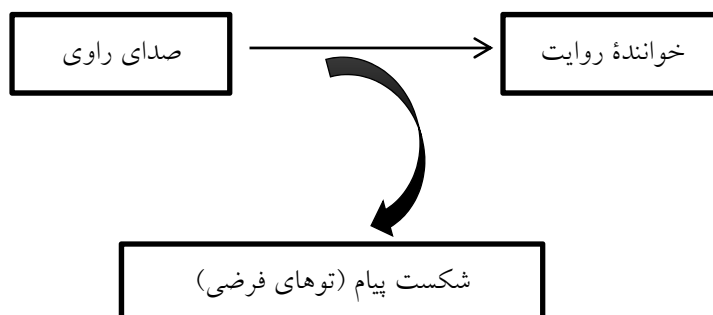
اصطلاح وجه [کانونی‌سازی] به شکلی استعاری، یک مقولهٔ فعلی دستوری را به یاد می‌آورد. به معنای دقیق کلمه، وجه اشکال فعل را مقوله‌بندی می‌کند بر این اساس که آیا آن‌ها حقیقتی، فرمانی، امکانی یا آرزویی را بیان می‌کنند. به شکلی استعاری، از نظر ژنت، وجه، شامل درجاتی از باور و زاویه‌دیدهای متفاوتی است که از آن به کنش نگریسته می‌شود (به نقل از یان، ۱۳۹۷: ۸۱).

می‌توان از رهگذر کانونی‌سازی و وجوه آن به گفتمان حاکم بر متن نیز پُل زد؛ اما قاب‌بندی‌های روایی بیشتر شگرد هستند که نمونهٔ بارز آن را می‌توان شکل داستان در داستان دانست. بدین معنی که یک داستان در حکم داستان مادر، داستانی دیگر را به شکلی

تمثیلی و استعاری در درون خود دارد. آنچه قالب روایی شکل می‌دهد، آگاهی به مخاطب است. یک نوع آگاهی دستکاری شده که قالب سعی دارد آن را بر مخاطب تحمیل کند.

می‌توان یک قالب روایی را «وضعیت تولید» و «مصرف تصویر» دانست. یعنی قالب در قالب شگردهایی توسط نویسنده خلق می‌شود و در قالب تصاویری توسط مخاطب دریافت می‌شود. هرچقدر تولید آن، هنری و همراه با آگاهی باشد، مصرف آن نیز موجه‌تر خواهد بود. قالب‌بندی‌ها یک نوع نماآگاهی هستند که محدودیت خلق تصویر را به وجود می‌آورند و حرکتی هستند از تصاویر هرچوره به سمت تصاویر مشخص و واضح. ظاهراً قالب‌بندی یک اصطلاح گاوبازی است و به لحظه‌ای اطلاق می‌شود که در آن، گاو برای لحظه‌ای بسیار کوتاه از حرکت بازداشته می‌شود و به آن شمشیر می‌زنند (ر.ک بونیتزر، ۱۳۹۸: ۷۰). این اصطلاح در روایت‌شناسی همان لحظه ساکن روایت و تصویری است که نویسنده از رخدادهای بعدی به دست می‌دهد و در خلال آن برای مخاطب، در روایت، آگاهی‌هایی می‌گنجاند.

جدا از مواردی که ذکر شد «ساختمایه‌های پیرامنی هم می‌توانند، متن را قالب‌بندی کنند. در رمان، پیرامتن می‌تواند پیشگفتار، یا زندگینامه مؤلف باشد که قبل از متن رمان آورده می‌شود» (تامس، ۱۴۰۱: ۸۳) هرچند در این پژوهش، این شکل از قالب‌بندی به دلیل تفاوت ماهوی و ذاتی آن با دیگر قالب‌بندی‌ها نادیده گرفته شده است چون هیچ تفسیری از رخدادهای و کنش‌های روایی برخلاف سایر قالب‌هایی که در این پژوهش به آن‌ها پرداخته شده است، به دست نمی‌دهند. قالب روایی را باید شکلی از ترویج نظام دانایی دانست که بیش از آن که امر کانونی‌سازی شده در آن مهم باشد، نحوه مشروعیت‌بخشیدن به آن جالب توجه‌تر است چرا که «متن روایی به واسطه ساختاری کلامی و هنری، برداشتی شخصی از جهان و آدمی را به نمایش می‌گذارد. قالب مشخص بازنمایش‌های روایی به محتوای روایی یا همان جهانی که در متن ادبی بازتاب داده شده، وابسته است» (لینت ولت، ۱۳۹۸: ۱). قالب روایی هرچند در قالب یک شگرد مطرح می‌شود اما شگردی است که جهان‌بازنمایی شده را برای ارائه یک معنا مهیا می‌کند و «تو»ی فرضی و نهادینه شده در هر روایت را مورد خطاب قرار می‌دهد. به یک زبان دیگر، می‌توان آن را یک نوع شکست ارتباطی در نظر گرفت که توجه مخاطب را از بازنمایی روایت در جهان متن به جهان واقع بر می‌گرداند و گفتمان‌ساز می‌شود که می‌توان نمودار زیر را برای فهم بهتر موضوع ترسیم کرد:



۴. قاب‌بندی‌های روایی در شاهنامه

۱.۴ قاب‌بندی با هدف تعلیمی

یکی از قاب‌بندی‌های روایی در شاهنامه که نقش زیادی نیز در برساخت روایت آن دارد، قاب‌بندی‌هایی است که با هدف تعلیمی در روایت گنجانده شده است. این قاب‌بندی‌ها، نقش مهمی در تفسیر رخدادها و کنش‌های شخصیت‌ها در شاهنامه دارد. برای نمونه فردوسی در پادشاهی فریدون آورده است:

اگر یادگار است از او ماه مهر	بکوش و برنج ایچ منمای چهر
ورا بُد جهان سالیان پانصد	نیفکنند یک روز بنیاد بد
جهان چون بر او بر نماند ای پسر	تو نیز آز مپرست و انده مخور
نماند چنین دان جهان بر کسی	درو شاداکامی نیابی بسی

(فردوسی، ۱۳۸۸: ۳۱)

در ابیات بالا که با هدف تعلیمی سروده شده‌اند، قاب‌بندی‌ها خطاب به روایت‌شنو و مخاطب، سعی در تفسیر کنش شخصیت دارند. فردوسی با خطاب‌های گاه مستتر و گاه مشخص، سعی دارد، مخاطب را به فانی و گذرا بودن دنیا متوجه کند. بخصوص در خطاب ای پسر که خطاب عام در ادبیات فارسی است، این نکته بیشتر مشهود است. قاب‌بندی بالا، در ابتدای بخش روایتی در روایت گنجانده شده است اما گاهی همین نوع قاب‌بندی (با هدف تعلیمی) در میانه روایت نیز دیده می‌شود. برای نمونه وقتی فریدون، سر بریده ایرج را در تابوت می‌بیند، فردوسی با شکست روایی، بی‌وفایی دنیا را گوشزد می‌کند:

بر این گونه گردد به ما بر سپهر بخواهد ربودن چو بنمود چهر

قالب‌بندی‌های روایی در شاهنامه ... (هیوا حسن‌پور و دیگران) ۱۲۱

مهر خود به مهر زمانه گمان	نه نیکو بود راستی در کمان
چو دشمنش گیری نمایند مهر	وگر دوست خوانی نبینش چهر
یکی پند گویم ترا من درست	دل از مهر گیتی ببایدت شست

(همان: ۴۳)

گاهی همین قالب‌بندی‌ها در پایان روایت دیده می‌شود و حکم تفسیر تمام رخدادها و وقایع جهان داستان را دارد. برای نمونه در پایان بخش روایتی فریدون، فردوسی ابیاتی می‌آورد که هم خاتمه این بخش روایت را قاب گرفته باشد و هم به تفسیر تمام رخدادهای این بخش از روایت پرداخته باشد. وقتی عُمر فریدون سر می‌آید و به پایان زندگی‌اش می‌رسد، فردوسی در ابیاتی می‌گوید که:

پر از خون دل و پر زگریه دو روی	چنین تا زمانه سرآمد بروی
فریدون شد و نام از او ماند باز	برآمد برین روزگار دراز
همان نیک‌نامی به و راستی	که کرد ای پسر سود بر کاستی

(همان: ۵۵)

بنابراین فردوسی در پایان کنش‌ها و رخدادها، سعی دارد روایت خود را با قالب‌بندی مشخص کند. این قالب‌بندی‌ها که با هدف تعلیمی در روایت گنجانده شده‌اند، نقش مهمی در تفسیر کنش‌ها، شخصیت‌پردازی‌ها و رخدادهای داستان دارند. بی‌وفایی دنیا، دستاویز خوبی است که در خلال کنش‌های ظالمانه می‌توان به آن پُل زد و مخاطب را درگیر روایت کرد. از سوی دیگر، ساختار ذهن انسان به گونه‌ای است که معرفت‌ها و دانش‌ها را بیشتر در همین قالب روایی آن می‌پذیرد «در واقع ما به کمک روایت به نوعی ساختار معرفت‌شناختی ضروری دست پیدا می‌کنیم و با استفاده از این ساختار معرفت‌شناختی می‌توانیم به رخدادهای مختلف و چندگانه، معنا ببخشیم و برای آن‌ها الگویی تشریحی [توضیحی و یا توصیفی] بسازیم» (فلودرنیک، ۱۳۹۹: ۲۴). به همین دلیل، قالب‌بندی‌های بالا را می‌توان خلاصه و آن اصلی پاره روایتی دانست که فردوسی، هدف خود را از روایت آن بخش در قالب قالب‌بندی برای مخاطب بیان کرده و در واقع، معرفت و بینش خود را بر روایت، تحمیل کرده است و مخاطب نیز با توجه به سلسله رویدادها به راحتی آن‌ها را می‌پذیرد.

گاهی قاب‌بندی‌های روایی بنابر اقتضائات روایت، در یک بیت در روایت گنجانده شده‌اند برای نمونه در بخش پادشاهی منوچهر با هدف تعلیمی برای مخاطب و تنها در یک بیت آمده است که:

خنک پادشاهی که هنگام او زمانه به شاهی برد نام او

(فردوسی، ۱۳۸۸: ۷۵)

این قاب‌بندی با هدف تعلیم برای شاهان در روایت گنجانده شده و مشخص است که فردوسی، هدفش از ماندگاری روایتش، درس و تعلیم پادشاهان نیز بوده است و مخاطب‌های روایت خود را همه اقشار در نظر گرفته که گاهی با خطاب عام و گاهی با خطاب خاص آن را مشخص کرده است. نمونه این دست از قاب‌بندی‌های تعلیمی (که عمده قاب‌بندی‌های شاهنامه را نیز به خود اختصاص داده است) در شاهنامه فردوسی زیاد است و به ذکر یک مورد دیگر، اکتفا می‌شود:

اگر با تو گردون نشیند به راز	هم از گردش او نیابی جواز
هم او تاج و تخت بلندی دهد	هم او تیرگی و نژندی دهد
به دشمن همی ماند و هم به دوست	گاهی مغز یابی از او گاه پوست
سرت گر بساید به ابر سیاه	سرانجام خاک است از او جایگاه

(همان: ۱۱۰)

آنچه مهم است، آن است که قاب‌بندی‌های تعلیمی، نقش مهمی در تفسیر رخدادها دارند و به صورت بارز و روشن، جبهه‌گیری و سوگیری فردوسی را در مورد وقایع و رخدادها نشان می‌دهد و همچنین این قاب‌بندی‌ها خطاب به «تو» مستتر در روایت که ناظر بر مخاطب است، گنجانده شده است. فردوسی با این کار هم جهان معرفتی خود را بر روایت تحمیل کرده است و هم با این شگرد، روایت را با تأثیرگذاری بیشتری برای مخاطب، بیان کرده است. همچنین، قاب‌بندی‌های تعلیمی، ناظر بر وجود شکلی از ترویج نظام دانایی در دنیای گذشته نیز بوده است که در آن، نظم، ویژگی و شاخصه مهمی به شمار می‌آمده است؛ چرا که قاب‌بندی‌ها با ایجاد مرز بین مفاهیم، سعی در نشان دادن نظم جهان بازنمایی شده نیز داشته‌اند و همین مسأله یکی از وجوه و دلایل شکل‌گیری آن‌ها به شمار می‌رود.

۲.۴ قالب‌بندی در مقام براعت استهلال

گاهی فردوسی با قالب‌بندی روایت خود، حوادث و رخدادهایی را که در آینده جهان داستان رخ می‌نماید، بیان می‌کند. این نوع قالب‌بندی که با محور مخاطب در روایت گنجانده شده است جدا از هنری‌تر کردن روایت و دستخوش قرار دادن پیرنگ آن، سعی دارد ذهن مخاطب را نیز برای رخدادهایی که اتفاق می‌افتند، آماده کند. این پیشوازه‌های زمانی هرچند منطق حاکم بر زمان روایت را می‌شکنند اما چگونگی و چرایی در ذهن مخاطب به وجود می‌آورند و او را به خوانش روایت تشویق می‌کنند. برای نمونه، آغاز داستان رستم و سهراب با ابیات زیر بیان شده است:

اگر تندبادی برآید ز کنج	به خاک افکند نارسیده ترنج
ستمکاره خوانیمش ار دادگر	هنرمند دانیمش ار بی‌هنر
اگر مرگ داد است بیداد چیست	ز داد این همه بانگ و فریاد چیست
از این راز جان تو آگاه نیست	بدین پرده اندر تو راه نیست
همه تا در آرز رفتن فراز	به کس بر نشد این در راز باز
به رفتن مگر بهتر آیدش جای	چو آرام یابد به دیگر سرای
دم مرگ چون آتش هولناک	ندارد ز برنا و فرتوت باک
درین جای رفتن نه جای درنگ	بر اسپ فنا گر کشد مرگ تنگ
چنان دادن که داد است و بیداد نیست	چو داد آمدش جای فریاد نیست
جوانی و پیری به نزدیک مرگ	یکی دان چو اندر بدن نیست برگ
دل از نور ایمان گر آکنده‌ای	ترا خامشی به که تو بنده‌ای
بر این کار یزدان ترا راز نیست	اگر جانت با دیوانباز نیست
به گیتی در آن کوش چون بگذری	سرانجام نیکی بر خود بری

(همان: ۱۷۲)

این قالب‌بندی که در ابتدای روایت رستم و سهراب آمده است و به نوعی تمام روایت را با پیشواز زمانی، قالب‌بندی کرده است، کاملاً نقش تفسیری دارد و فردوسی در خلال آن، مخاطب را نیز به گردن نهادن به تقدیر الهی دعوت کرده است. به عبارت دیگر، فردوسی

با تمثیلی که در ابیات آغازین قاب‌بندی آورده است ابتدا ذهن مخاطب را برای رخداد‌های ناخوشایند آتی آماده می‌کند و سپس با آوردن واژه «مرگ» به روشنی به رخدادی که قرار است، اتفاق بیفتد اشاره می‌کند و در ادامه، گفتمان را به سمت پذیرش بی چون و چرای آن می‌برد چون جان و زبان مخاطب نمی‌تواند آن را بفهمد؛ بدین دلیل که این امر، تنها در حیطه سلطه الهی است.

باید دقت داشت که این نوع قاب‌بندی، جدا از سویه زیبایی‌شناسی آن، به نوعی می‌توان گفت قواعد بازی جهان واقع را به عنوان آینده‌ای محتوم، بیان می‌کنند و هنجارهای حاکم بر جهان را به صورت جبری لاعلاج اما با تفسیری دلپذیر عرضه می‌کنند. آنچه این نوع قاب را برجستگی و ارزش می‌بخشد، عمق و غنایی است که بر هنجارها و روایت به دست داده شده فراقینی می‌کند. این برش‌ها و به نوعی می‌توان گفت «چاک‌ها»، لحظه‌هایی آنی هستند که دلیل اصلی شکل‌گیری پاره‌های روایتی را نشان می‌دهند. لحظه کوتاه مرگ سهراب، همان جبر حاکم بر زندگی است که رستم (به عنوان شخصیتی نمادین در اینجا) باید آن را بپذیرد؛ چرا که این امر، لازمه حکمت الهی است. به عبارت دیگر، قاب‌بندی‌های براعت استهلالی، اشکالی از امکان روایی هستند که جهان بازنمایی شده را برساختی از جهان واقع نشان می‌دهند و در لحظه‌ای کوتاه و آنی برای «تو»ی مضمّر و پنهانی روایت در قالب یک قاب به تصویر می‌کشند. «وقتی قصه‌ای ذهن‌مان را تسخیر کند، می‌تواند نگرش‌هایمان را تغییر دهد، باورهایمان را دگرگون کند یا منافع و دغدغه‌های خاصی برای ما بسازد» (دبلیو میر، ۱۳۹۹: ۱۴۳). ضمن تأیید این نکته باید توجه داشت که گاهی نقش قاب‌ها در تأیید یک روایت نیز به مراتب مهم‌تر و جالب توجه‌تر است. قاب، برشی مغرضانه و البته انباشته از سوگیری‌های اطلاعاتی، ایدئولوژیکی و... است که نقش قاب‌های براعت استهلالی به مراتب بارزتر و برجسته‌تر است چون بیش از آنکه دانش و جنبه عقلانی و منطقی «تو»ی مضمّر مورد خطاب قرار بگیرد، بُعد ناتوانی و جبر او مورد هدف قرار می‌گیرد که جز با تفسیری دلپذیر، امکان پذیرش آن وجود ندارد.

نمونه دیگری که می‌توان برای این قاب‌بندی بیان کرد در بخش پادشاهی کیکاووس است. فردوسی با آوردن تمثیلی از جهان پیرامون، تفاوت شخصیت پادشاه پیشین و پادشاه جدید را به خوبی به شکل براعت استهلال برای مخاطب بیان می‌کند:

درخت برومند چون شد بلند گر آید ز گردون بروبر گزند
شود برگ پژمرده و بیخ سست سرش سوی پستی گراید نخست

چو از جایگه بگسلد پای خویش	به شاخ نوآیین دهد جای خویش
مر او را سپارد گل و برگ و باغ	بهاری به کردار روشن چراغ
اگر شاخ بد خیزد از بیخ نیک	«تو» با شاخ تندی می‌آغاز ریک
پدر چون به فرزند ماند جهان	کند آشکارا بروبر نهان
گر او بفکند فرّ و نام پدر	«تو» بیگانه خوانش مخوانش پسر
کرا گم شود راه آموزگار	سزد گر جفا بیند از روزگار
چنین است رسم سرای کهن	سرش هیچ پیدا نبینی ز بن
چو رسم بدش باز داند کسی	نخواهد که ماند به گیتی بسی

(همان: ۱۲۹)

تمثیل ابتدایی قاب‌بندی که از جهان واقع و امور محسوس گرفته شده است کم‌کم ذهن مخاطب را برای رخدادهای آتی روایت، آماده می‌کند. از سوی دیگر، ادامه ابیات، حکم تعلیلی دارند برای کنش‌هایی که قرار است در آینده روایت اتفاق بیفتند. این قاب‌بندی سعی دارد منطق روایت را برای مخاطب باورپذیر کند و ذهن او را از پرسش بدذات بودن پادشاه (که هرچند پدر خوب و نژاده‌ای داشته است) باز دارد. همچنین در ادامه به مناسبت بحث، موارد تعلیمی را نیز در آن می‌گنجاند که قاب‌بندی به سمت معنا سوق داده شود. نکته دیگری که در مورد این نوع قاب‌بندی‌ها می‌توان گفت آن است که به دلیل دایره رخدادهای زیادی که در بر می‌گیرند، در قیاس با سایر قاب‌بندی‌ها به شکل گسترده‌تر و مفصل‌تری بیان شده‌اند. بنابراین از نظر حجم و جهانشمولی، این نوع قاب‌بندی‌ها با تفصیل بیشتری همراه شده‌اند.

۳.۴ قاب‌بندی با برجسته کردن سوژه سخنگو (راوی اصلی داستان)

گاهی در پایان بخش‌ها و برای ورود به بخش دیگر، فردوسی به خارج از جهان داستان می‌آید و بخش‌ها را به هم پیوند می‌دهد. برای نمونه در پایان بخش «پادشاهی کیکاووس و رفتن او به مازندران» و شروع بخش «رزم کاووس با شاه هاموران»، فردوسی ابیاتی آورده است که بخش‌ها را قاب‌بندی کرده است:

سرآمد کنون رزم مازندران به پیش آورم جنگ هاماوران

(همان: ۱۵۴)

این شگرد در ادبیات سنتی فارسی وجود دارد و فردوسی با برجسته کردن نقش خود در خلق روایت، به مخاطب می‌فهماند که جهان داستان، حاصل توانایی او در خلق آن است. به عبارت دیگر، با این قاب‌بندی‌ها که نقش اتصال‌دهندگی بخش‌ها را به هم دارند، فردوسی سعی کرده است هم پیوستگی جهان‌های داستانی را به هم نشان دهد و هم جایگاه خود را در خلق این جهان‌ها به مخاطب گوشزد کند.

گاهی این قاب‌بندی هرچند بر نقش سوژه سخنگو در خلق جهان داستان اشاره دارد اما سوژه، مفاهیم خود را به منبع دیگری نیز ارجاع می‌دهد. در واقع، این شکل بیانی، چون و چرای مخاطب را در مورد روایت از بین می‌برد و نمی‌تواند به فردوسی در خلق رخدادها آن گونه که باید باشند، خرده بگیرد. برای نمونه در بیت زیر:

ز گفتار دهقان یکی داستان بیپوندم از گفته باستان

(همان: ۱۷۴)

فردوسی تمام رخدادهای روایت شده را به فردی بیرون از داستان نسبت می‌دهد و با این کار ذهن مخاطب را از برساختگی و تصنعی بودن روایت باز می‌دارد و بر امکان آن در گذشته بیشتر تأکید می‌کند. نمونه دیگری که می‌توان برای این دسته از قاب‌بندی‌ها ذکر کرد، آغاز داستان سیاوش است:

ز گفتار دهقان کنون داستان	تو برخوان و برگوی با راستان
کهن گشته این داستان‌ها ز من	همی نو شود بر سر انجمن
اگر زندگانی بود دیرباز	برین وین خرم بمانم دراز
یکی میوه‌داری بماند ز من	که نازد همی بار او بر چمن
از آن پس که بنمود پنجاه و هشت	به سر بر فراوان شگفتی گذشت
همی از کمتر نگردد به سال	همی روز جوید به تقویم و فال
چه گفت است آن موبد پیش رو	که هرگز نگردد کهن گشته نو
تو چندان که گویی سخن‌گوی باش	خردمند باش و جهان‌جوی باش

چو رفتی سروکار با ایزدست	اگر نیک باشدت جای ار بدست
نگر تا چه کاری همان بدروی	سخن هر چه گویی همان بشنوی
درشتی ز کس نشنود نرم گوی	بجز نیکویی در زمانه مجوی
به گفتار دهقان کنون بازگرد	نگر تا چه گوید سراینده مرد

(همان: ۲۰۲-۲۰۱)

فردوسی در ابیات بالا در قالب نشانه‌هایی مانند «دهقان»، «من»، «تو»، «سراینده مرد» و... مخاطب را به جهان خارج از داستان، ارجاع می‌دهد. این نوع قاب‌بندی، به معنای واقعی آن، آن به تعلیق در آمده هستند که زمان روایی به صورت کامل، ساکن شده و گفتمان روایی شکل می‌گیرد. شاید در جهان معاصر این شکل از روایت را یک نوع فراروایت دانست که در آن مخاطب را به امکان روایی سوق می‌دهد و اینکه چیزی که در حال خوانش آن است فقط یک امکان روایی است و نه آنچه که دقیقاً به همین شکل در دنیای بیرون اتفاق افتاده باشد اما این شکل از روایت، تفاوت اساسی با فراروایت‌های معاصر دارند و نمی‌توان آن را فراروایت در معنای معاصر آن در نظر گرفت.

می‌توان این بخش از قاب‌بندی‌ها را مرتبط با نویسنده نهفته دانست «نویسنده نهفته، همان شعوری است که روایت را توجیه می‌کند. منظور از توجیه این است که دیدگاه‌های نویسنده نهفته‌ای که ما در روایت می‌یابیم سازگار باشد با تمام عناصر گفتمان روایی‌ای که به آن‌ها آگاهی داریم» (ابوت، ۱۳۹۷: ۱۶۰). بنابراین، جدا از نویسنده واقعی شاهنامه (که فردوسی است) می‌توان به نویسنده نهفته نیز قائل شد که ذهن و زبان فردوسی را بر اساس روایت‌های کهن، سامان می‌دهد. همچنین می‌توان گفت که این نوع قاب‌بندی، فاصله سوژه سخنگو را با نویسنده نهفته نیز نشان می‌دهد. فردوسی در مقام نویسنده واقعی داستان با نویسنده نهفته، فاصله زمانی دارد و این فاصله زمانی با ارجاع‌دهی‌های عام مانند «دهقان»، «موید»، «گفته باستان» و... کاملاً مشهود است.

۴.۴ قاب‌بندی به مثابه ایجاد تعادل در ترکیب‌بندی رخدادها

گاهی فردوسی با آوردن یک قاب روایی، سعی دارد ناهنجاری روایت را توجیه کند. این توجیه کردن برای مخاطب، تفسیربرانگیز است و می‌تواند آن را بر جهان خارج از روایت نیز اطلاق کند. برای نمونه فردوسی در ابیات زیر آورده است که:

جهانجوی چون شد سرافراز و گرد	سپه را به دشمن نشاید سپرد
سرشک اندرآید به مژگان ز رشک	سرشکی که درمان نداند پزشک
کسی کز نژاد بزرگان بود	به بیشی بماند سترگ آن بود
چو بی کام دل بنده باید بدن	به کام کسی داستان‌ها زدن
سپهد چو خواند ورا دوستدار	نباشد خرد با دلش سازگار
گوش ز آرزو باز دارد سپهر	همان آفرینش نخواند به مهر
ورا هیچ خوبی نخواهد به دل	شود آرزوهای او دل گسل
و دیگر کش از بن نباشد خرد	خردمندش از مردمان نشمرد
چو این داستان سر به سر بشنوی	بینی سر مایه بدخوی

(فردوسی، ۱۳۸۸: ۳۱۵-۳۱۴)

قاب‌بندی بالا که به صورت توضیحی و تعلیلی بیان شده است، بین رخدادها و کنش‌های اتفاق افتاده با رخدادها و کنش‌هایی که قرار است در آینده روایت اتفاق بیفتند، تناسب و تعادل برقرار کرده است. فردوسی به صورت آگاهانه، از جهان روایت خارج می‌شود و برای مخاطب در مورد رخدادها توضیح می‌دهد. این توضیحات باعث می‌شوند مخاطب، ترکیب‌بندی‌های روایی را به راحتی بپذیرد و بین رخدادها، تناسب علی و معلولی برقرار کند. همچنین در این دسته از قاب‌بندی‌ها، تفسیر سراسر و مستقیم نویسنده واقعی نیز در مورد چرایی رخدادها دیده می‌شود. بدین معنی که نویسنده با ورود خود به داستان، شکاف‌های جهان روایی را پوشش می‌دهد.

نمونه دیگر از این دست قاب‌بندی‌ها می‌توان به ابیات زیر اشاره کرد که فردوسی با خروج از جهان روایت و برای تعلیل رفتاری کاووس به دست شاه هاماوران بیان می‌کند. این علت‌آوری باعث می‌شود که خواننده بین پاره‌های روایتی تعادل برقرار کند و به راحتی با رخدادها ارتباط بگیرد:

چه گوید در این مردم پیش بین	چه دانی تو ای کاردان اندرین
چو پیوسته خون نباشد کسی	نباید بر او بودن ایمن بسی
بود نیز پیوسته خونی که مهر	ببرد ز تو تا بگرددت چهر
چو مهر کسی را بخواهی ستود	بباید بسود و زیان آزمود

پسر گر به جاه از تو برتر شود هم از رشک مهر تو لاغر شود
چنین است گیهان ناپاک رای به هر باد خیره بجنبند ز جای

(همان: ۱۵۹)

نمونه این نوع قاب‌بندی‌ها که با دخالت فردوسی در مقام راوی در روایت‌های شاهنامه دیده می‌شود، زیاد است. این دخالت‌ها، توجیه‌هایی هستند که مستقیم ذهن و روان خواننده را برای پیوند دادن پاره‌های روایی، هدف قرار می‌دهند و در واقع، در جواب سؤال‌هایی مقلد هستند که خواننده هنگام خوانش روایت از خود می‌پرسد. برای نمونه، شناختن فرزند خود در میدان جنگ توسط رستم، شاید سؤالی باشد که در ذهن خوانندگان این اثر روایی شکل بگیرد. اینکه چگونه است رستم، سهراب را نمی‌شناسد و سهراب نیز نمی‌تواند بفهمد که با پدر خود به میدان کارزار آمده است؟ فردوسی در مقام راوی و به شکل قاب‌بندی درون داستانی، بین پاره‌های روایی، تعادل ایجاد می‌کند و سؤال مقلد را پاسخ می‌دهد:

جهاننا شگفتی ز کردار تست هم از تو شکسته هم از تو درست
از این دو یکی را نجنبید مهر خرد دور بُد مهر ننمود چهر
همی بچه را باز داند ستور چه ماهی به دریا چه در دشت گور
نداند همی مردم از رنج و آز یکی دشمنی را ز فرزند باز

(همان: ۱۹۱)

فردوسی با این قاب‌بندی هم پاره‌های روایی را به هم وصل می‌کند و خواننده را به اقناع می‌رساند و هم یکی از مفاهیم بنیادی اندیشگانی خود را بیان می‌کند. از داشتن یکی از ردیلت‌هایی است که فردوسی آن را شایسته انسان نمی‌داند و حتی تراژدی داستان رستم و سهراب را بر آن بنا می‌کند. این اندیشه بدون خروج او از جهان روایت و بازنمایی آن به صورت قاب، امکان‌پذیر نیست. مباحثی که فردوسی در مقام شعور خلّاق پشت اثر روایی، بیان می‌کند گفتمان‌هایی باورپذیر هستند که به صورت مستقیم، روایت‌شنو بیرون داستانی را مورد هدف قرار می‌دهند و این نشان از ایدئولوگ بودن کلام دارد که نویسنده (در اینجا شاعر) با زبان خاص خود، منظر خاصی را بازنمایی می‌کند. این نکته را باختین بدین شکل توضیح می‌دهد «فرد متکلم در رمان، همواره ایدئولوگ است و کلماتش نیز همواره ایدئولوژیک محسوب می‌شوند. در رمان یک زبان خاص، همواره شیوه خاصی برای نگرش

به جهان است» (باختین، ۱۳۹۶: ۴۳۰). نظام‌های اعتقادی فردوسی به وضوح در قاب‌بندی‌ها قابل مشاهده است. هدف او در خلال بازنمایی رخدادها، بیان مفاهیمی است که به آن‌ها اعتقاد و باور قلبی دارد. به همین دلیل، جهان ویژه خود را با صدایی ویژه به گفتمانی ویژه و خاص مبدل می‌کند و با شکست‌های روایی سعی در تثبیت آن دارد. تفاوت این نوع قاب‌بندی با قاب‌بندی با هدف تعلیمی در آن است که هرچند این قاب‌بندی می‌تواند مفاهیم تعلیمی را درونه‌گیری کند اما همین مفاهیم تعلیمی، نقش اتصال‌دهندگی بخش‌ها و ایجاد تعادل بین پاره‌های روایی را به وجود می‌آورند و در اصل، نبود آن‌ها برهم خوردن تعادل روایی و عدم باور روایت‌شنو به امر بازنمایی و منطق حاکم بر آن است، حال آن که در قاب‌بندی با هدف تعلیمی، خروج راوی اصلی داستان از جهان روایت نه برای ایجاد تعادل در پاره‌های روایی بلکه به دلیل بیان گفتمان مد نظر نویسنده (در اینجا شاعر) و تثبیت آن برای روایت‌شنو است. به عبارت دیگر، قاب‌بندی با هدف تعلیمی، بنا بر نیاز خود نویسنده/شاعر و برای بیان مفاهیم مد نظر خود و تثبیت و مشروعیت‌بخشی به آن است ولی در قاب‌بندی با هدف ایجاد تعادل در ترکیب‌بندی رخدادها، بنابر نیاز روایت‌شنو و سؤال‌هایی مقدّر که در خلال رخدادها به ذهن او هجوم می‌آورند و چه بسا منطق روایی آن را زیر سؤال ببرند، شکل می‌گیرد.

۵. نتیجه‌گیری

با تکیه بر گزاره‌های این پژوهش می‌توان گفت:

فردوسی با ایجاد قاب‌بندی‌های روایی، سعی کرده است هم گفتمان را در یک آن به تعلیق در آمده به سطح روایت بکشانند و هم مخاطب را متوجه جهان خارج از روایت بکند و در مقام یک سوژه سخنگو که شعور خلاق پشت روایت است، جهان‌بینی خود را بر روایت، حاکم کند. قاب‌بندی‌های موجود در روایت شاهنامه، شکاف‌های جهان روایت را پُر می‌کنند و فردوسی در خلال آن‌ها گاهی به تعلیم می‌پردازد و کنش‌ها، رخدادها، شخصیت‌ها و... را دستمایه ورود به این سطح از گفتمان می‌کند و گاهی با قاب‌بندی رخدادها، سعی در ایجاد تعادل در ترکیب‌بندی آن‌ها دارد و جایگاه خود را نیز در مقام برساننده اصلی روایت به مخاطب، گوشزد می‌کند. همچنین قاب‌بندی‌ها، گاه در حکم براعت استهلالی هستند برای ورود به جهان داستان و به صورت پیشواز زمانی، تقدیرات الهی و آمدنی‌ها را توضیح می‌دهند و با خطاب «تو»ی مضمّر در روایت، مخاطب را به

قالب‌بندی‌های روایی در شاهنامه ... (هیوا حسن‌پور و دیگران) ۱۳۱

صورت مستقیم مورد خطاب قرار داده و نقش او را در برابر رخدادها تبیین می‌کنند. در نهایت نیز می‌توان گفت قالب‌بندی‌های روایی در شاهنامه در مقام شگردهای بیانی، باعث تثبیت مفاهیم و کانونی شدن ارزش‌های مد نظر خالق آن می‌شوند و فردوسی از طریق آن‌ها، نظام ارزشگذاری خود را بر متن اعمال کرده است.

کتاب‌نامه

- ابوت، اچ پورتر (۱۳۹۷). *سواد روایت*، ترجمه رؤیا پورآذر و نیما م. اشرفی، تهران: نشر اطراف.
- باختین، میخائیل (۱۳۹۶). *تخیل مکالمه‌ای؛ جستارهایی دربارهٔ رمان*، ترجمه رؤیا پورآذر، تهران: نشر نی.
- بونیتزر، پاسکال (۱۳۹۸). *قالب‌زدایی‌ها (جستارهایی در باب نقاشی و سینما)*، ترجمه مهدیس محمدی، تهران: علمی فرهنگی.
- پرینس، جرال (۱۳۹۵). *روایت‌شناسی؛ شکل‌ها و کارکردهای روایت*، ترجمه محمد شهباز، تهران: مینوی خرد.
- تامس، برانن (۱۴۰۱). *روایت؛ مفاهیم بنیادی و روش‌های تحلیل*، ترجمه حسین پاینده، تهران: مروارید.
- خسروی‌شکیب، محمد (۱۴۰۲). «ضرب‌المثل، ابزاری فرهنگی برای تنظیم و شکل‌دهی به رفتار جمعی»، *دو ماهنامه فرهنگ و ادبیات عامه*، ۱۱ (۲۹)، ۱۹۳-۲۱۹.
- دبلیو میر، فردریک (۱۳۹۹). *روایت و کنش جمعی؛ چرا فراخوان‌های اجتماعی و سیاسی به داستان نیاز دارند؟* ترجمه الهام شوشتری‌زاده، تهران: اطراف.
- رفیعی، میلاد و فائزه عابدی (۱۴۰۰). «سیر تکوین قالب‌بندی و فضا‌بندی در آثار تذهیب تاج‌الدین محمد حیدر شیرازی»، *نشریه هنرهای صناعی/اسلامی*، ۲ (۶)، ۱۷۳-۱۵۹.
- ستوده، سجاد؛ ستوده، میلاد؛ الستی، احمد و محمد جعفر یوسفیان (۱۳۹۵). «زیبایی‌شناسی قالب‌بندی و قالب‌زدایی در سینمای ایران دهه ۸۰»، *نشریه هنرهای زیبا، هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۱ (۲)، ۵-۱۴.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۸). *شاهنامه*، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
- فلودرنیک، مونیکا (۱۳۹۹). *درآمدی بر روایت‌شناسی*، ترجمه هیوا حسن‌پور، اصفهان: خاموش.
- کاکاوند، سمانه (۱۴۰۱). «مطالعه تطبیقی شعائر، قالب‌بندی و نقوش مسکوکات ادوار حکومت نادرشاه افشار و کریم خان زند»، *نشریه مبانی نظری هنرهای تجسمی*، ۴ (۱۴)، ۱۲۴-۱۰۹.
- لینت ولت، ژپ (۱۳۹۸). *ابعاد روایت‌پردازی؛ مضمون، ایدئولوژی، هویت (تحلیل روایی آثار گئی دوموپاسان، ژولین گرین، آن ابروژاک پولن)*، ترجمه نصرت حجازی، تهران: علمی و فرهنگی.
- هرمن، دیوید (۱۳۹۵). *عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت*، ترجمه حسین صافی، تهران: نی.
- یان، مانفرد (۱۳۹۷). *روایت‌شناسی (مبانی نظریه روایت)*، ترجمه محمد راغب، تهران: ققنوس.