مقاله پژوهشی

تحلیل شیوه‌های کانونی‌سازی در داستان «خسرو و شیرین» نظامی گنجوی

مینا قاسمی ابراهیم‌آبادی، محمدصادق بصیری*، نجمه حسینی سروری

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران.

سال هجدهم، شماره ششم، شهریور ۱۴۰۴، شماره پی در پی ۱۱۲، صص ۱۷-۱

http://dx.doi.org/10.22034/bahareadab.2025.18.7909

نشریه علمی سبک شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب سابق)

چکیده:

زمینه و هدف: «کانونی‌سازی»، یکی از مفاهیم کلیدی در روایت‌شناسی ساختارگرای ژرارد ژنت است که به بررسی چگونگی تنظیم دیدگاهها و توزیع اطلاعات در روایت می‌پردازد و نقش محوری در تحلیل ساختار روایی متون ادبی دارد. تفکیک کلیدیِ این نظریه‌پرداز بر دو کنشگر اصلی در عرصه روایت‌پردازی: ناظر رویدادها و گویندۀ وقایع، دو عملکرد متمایز را در بستر داستان تعریف میکند: فرآیند «بیان زبانی» و فرآیند «مشاهده بصری». عامل کانونی‌ساز (سازوکار جهت‌دهنده کانونی‌شونده)، در مقام پلی میان مخاطب و نوشتار، بر پایه ابعاد چندگانه کانونی‌سازی شامل: وجه ادراکی، وجه روان‌شناختی و ایدئولوژیکی، با ویژگی‌های متغیر به ادراک مخاطب می‌رسد که این مسیر، تأثیرپذیری متمایزی را رقم می‌زند.

روش‌ها: در این پژوهش، به‌منظور کشف چگونگی توزیع دانش در روایت منظومه «خسرو و شیرین» سروده نظامی گنجوی، مکانیسم‌های جهت‌دهی کانونی‌سازی در روایت مورد بررسی قرار گرفته است.

یافته‌ها: زمانی‌که بستر ارتباطیِ برخاسته از روایت‌پردازی، توسط کارپردازی به نام راوی تنظیم و طرح‌ریزی میشود، نظامی برساخته از مؤلفه‌های خاص فکری و فرهنگی را پدید می‌آورد که در دوره‌های مختلف، حاوی پیام‌هایی مهم است که می‌تواند ما را به برخی مؤلفه‌های هویت‌ساز برساند.

نتیجه‌گیری: نتایج این تحقیق بیانگر آن است که راوی – کانونی‌گر با مقیّد بودن به عمل انتقال مستقیم اندیشه از صدای غالب / راوی دانای کل، که مبلّغ یک ایدئولوژی واحد است، ضمن ایجاد فاصله‌ای معنادار از بستر ارتباطی متن (نظامی برساخته از تعامل بین مخاطب، راوی و شخصیتها)، احساس یگانگیِ خواننده با اثر را کاهش داده که به‌تبع آن منجر به ایجاد تشکیلاتی تک‌صدایی شده است. مشاهده و روایت توالی رویدادها توسط راوی - کانونی‌گر، و بهره‌گیری از وجوه مختلف کانونی‌سازی بیرونی به‌عنوان پربسامدترین تکنیک به‌کاررفته در روایت‌پردازی، به گونه‌ای ترتیب یافته که در اغلب موارد، اطلاعات خواننده بیشتر از شخصیتها است که احساس دوگانۀ تعلیق و کنجکاوی در کنار ابهام و به‌هم خوردن تداوم سیر پاره‌های کنش در داستان در ذهن خواننده را با خود دارد.

تاریخ دریافت: ۲۵ اسفند ۱۴۰۳
تاریخ داوری: ۲۸ فروردین ۱۴۰۴
تاریخ اصلاح: ۱۲ اردیبهشت ۱۴۰۴
تاریخ پذیرش: ۲۷ خرداد ۱۴۰۴

کلمات کلیدی:
روایت‌شناسی، خسرو و شیرین، نظامی گنجوی، ژرارد ژنت، کانونی‌سازی.

* نویسنده مسئول:
basiri@uk.ac.ir
(+۹۸ ۳۴) ۳۱۳۲۳۰۶۶

Eighteenth year, Number Six, September 2025, Continuous Number 112, Pages: 247-265

Journal of the stylistic of Persian poem and prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

Analysis of Focalization Techniques in the Story of "Khosrow and Shirin" by Nezami Ganjavi

M. Ghasemi Ebrahimabadi, M.S. Basiri*, N. Hosseini Sarvari
Department of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 15 March 2025
Reviewed: 17 April 2025
Revised: 02 May 2025
Accepted: 17 June2025

KEYWORDS
Narratology, Khosrow and Shirin, Nezami Ganjavi, Gérard Genette, focalization.

*Corresponding Author
✉ *basiri@uk.ac.ir*
☎ (+98 34) 31323066

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: "Focalization" – a pivotal concept in Gérard Genette's structuralist narratology – examines the regulation of perspectives and distribution of information within narrative discourse, playing a central role in analyzing literary narrative structures. Genette's fundamental distinction between two principal narrative agents:
The observer of events (experiencing subject)
The narrator of occurrences (narrating voice)
defines two discrete functional operations in the narrative framework:
The process of verbal enunciation
The process of visual perception.
Functioning as a mediating mechanism between audience and textual fabric, the focalizing agent (the operative logic directing focalization) operates through multidimensional planes—perceptual, psychological, and ideological—with variable parameters that actively configure audience perception, thereby generating distinctive hermeneutic effects.

METHODOLOGY: This research Analyzes the mechanisms of focalization employed to explore the knowledge distribution within the narrative of Nezami Ganjavi's epic poem, "Khosrow and Shirin."

FINDINGS: When the communicative framework arising from narration is structured and orchestrated by an agent known as the narrator, Nezami constructs a system of specific intellectual and cultural components. These components, across different periods, convey significant messages that can lead us to certain identity-forming elements.

CONCLUSION: The findings of this research indicate that the narrator-focalizer, constrained by the direct transmission of thought from the dominant voice/omniscient narrator, who propagates a singular ideology, creates a significant distance from the text's communicative framework (Nezami's construct, shaped by the interaction between the audience, narrator, and characters). This, in turn, diminishes the reader's sense of unity with the work, consequently leading to the formation of a monophonic structure. The observation and narration of event sequences by the narrator-focalizer, and the utilization of various aspects of external focalization as the most frequent technique employed in the narrative, are arranged in such a way that, in most cases, the reader possesses more information than the characters. This generates a dual feeling of suspense and curiosity, alongside ambiguity and a disruption of the continuity of action sequences in the story, within the reader's mind.

http://dx.doi.org/10.22034/bahareadab.2025.18.7909

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
28	3	0

مقدمه

بیان مسأله

منظومهٔ خسرو و شیرین، با رنگمایه‌های سرودهٔ بزمی در ژانر غنایی که با دو هدف: ۱.بازآفرینی یک داستان عاشقانهٔ ایرانی ۲.خلق یادنامه‌ای برای معشوق از دست‌رفته (آفاق) توسط نظامی گنجوی در سال ۵۷۶ سروده شد (نک: زرین‌کوب، ۱۳۹۵: ۷۵-۷۶)، به لحاظ برخورداری راوی از مهارت استفاده از تکنیکهای مختلف روایتپردازی در جهت استفادهٔ حداکثری از ظرفیّت قابلیتهای بیانی و زبانی، از جمله: بهره‌گیری از ویژگیهای هنری انتقال پیام با استفاده از وجوه تصویری (زمینه‌آراییها، توصیفات و استفاده از آرایه‌های بدیعی و بیانی) (رک: دستگردی، ۱۳۷۸: یب-یه) و پرداخت درون‌مایه، شخصیّت، کنش و عناصر تعیین‌کننده در عرصهٔ روایت با تکیه بر ساخت معادله‌ای قطعی و موکّد که برآمده از ایدئولوژی راوی/عصر زیست راوی است، اثری قابل توجّه برای تحلیلهای شناختی از دریچهٔ روایتشناسی است. همچنین رویکرد نظامی در بازسازی یک داستان عاشقانهٔ مشهور ایرانی با استفاده از منابع موجود در روایتهای شفاهی، الگوی تازه‌ای در بازنمایی این داستان ارائه داده است «گویا این داستان بعد از قرن چهارم تا دورهٔ نظامی توسعه و تغییراتی یافته و با صورتی که در خسرو و شیرین میبینیم به نظامی رسیده باشد» (صفا، ۱۳۶۶، ج ۲: ۸۰۲). «اقدام نظامی به نظم این هوسنامهٔ عامیانه و مبنی بر روایات رایج در افواه غیر از ارضاء میل کنجکاوی برای تصوّر یا تصویر یک جامعهٔ آرمانی که در آن زهد و ریاضت مبنای حیات انسانی نباشد تا حدی نیز پاسخی به علاقهٔ اهل عصر به این‌گونه حکایات بود. شاید هم اندیشهٔ سالهای معدود عشق و وصال آفاق یک عامل روانی بود که وی را وا می‌داشت با این اقدام خوشیها و شایدهای پریده‌رنگ آن سالهای محدود در خاطر خود به نوعی تجدید کند» (زرین‌کوب،۱۳۹۵: ۷۸). افزون بر اینها، شباهت نظام داستانی خسرو و شیرین که بر پایهٔ داستان ویس و رامین و بنمایه‌های آن سروده شده است، (ر.ک: ذوالفقاری، ۱۳۴۵: ۲۸۳-۲۸۴)، نتایج حاصل از بررسیهای تطبیقی بین این دو اثر را به نکات قابل توجّهی میرساند که بیانگر پیام‌های عصر زیست هر راوی است و بر همین اساس است که کیفیّتهای روایی داستان از عاملهای متعددی تشکیل میشود. شاید کسانی باشند که تصور کنند این عاملها فقط مورد توجه راویان و داستانسرایان است و نه خوانندگان آن اثر. اما واقعیت این است که همهٔ خصایص روایی برای خواننده‌ای که در پی قرائت متن باشد قابل درک است؛ و همین که بازشناخته شدند، میتوانند سرچشمهٔ لذت وافری باشند که از رهگذر روایت‌ها دریافت میشود.

اهمیت و ضرورت

نظریه کانونی‌سازی ژنت ابزاری قدرتمند برای تحلیل لایه‌های پنهان روایت، از جمله ایدئولوژی، ساختار زمانی، و رابطه راوی با مخاطب است. از زمان پیدایش علم روایتشناسی که دههٔ ۱۹۶۰ میلادی را دربرمیگیرد، در تمام گرایشها و زیرشاخه‌های این علم، همواره یک اصل مورد توجه منتقدان بوده است که همانا اصل ارتباطی و تعاملی بین روایت و مخاطب است که با شیوه‌های مختلفی توسط کارگزار روایت (Voice) نظامند و طراحی میشود. منظور از شیوه‌های روایتگری، همهٔ شگردهایی است که باعث میشود از یک داستان، یعنی تسلسلی که رویدادها عملاً در آن اتفاق می‌افتد و از متن استنباط میشود، روایتهای متفاوتی خلق شود (مدبری و همکاران،۱۳۹۸: ۴۸). روایت، متن شفاهی یا مکتوبی است که در بازنمایی رخدادهایش، لزوماً زمان خطی رعایت نمیشود و کل آن، از طریق صدای راوی و کانونیگران رخدادها و صحنه‌ها بازتاب مییابد. (ر.ک: ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۲) خلق روایت، در واقع برساختن و به نمایش درآوردن چیزی است و در هر حال، مستلزم وجود راوی، یعنی صدایی است که عمل

روایت‌کردن را انجام میدهد. «روایت‌کردن، همواره انتخاب از میان ابزارهای فراوان و از پیش‌موجودی است که با استفاده از آنها نیّتمان را عملی میکنیم و راوی یکی از این ابزارهاست» (ابوت، ۱۳۹۷: ۱۳۵)؛ امّا از آنجا که راوی تنها ابزار روایتگری نیست و در اغلب روایتها، صداها و دیدگاههای دیگری هم در روایت متن دخیلند، «روایتگری به معنای توزیع نابرابر دانش به وسیلهٔ تغییر دیدگاه و نمایش رویدادها از سوی راوی یا عواملی است که اطلاعاتی کمتر از راوی دارند (مثل شخصیّتهای داستانی)؛ در نتیجه، اطلاعات نسبی مخاطبان و شخصیتها یکسان نیست و برای هریک از مشارکین روایت، سلسله مراتب و درجات مختلفی از آگاهی وجود دارد. (ر.ک: برانیگان، ۱۳۹۶:۱۴۵-۱۵۷). نظریه‌هایی که روایت را «نمایش یا عملِ نشان‌دادن قلمداد میکنند» (بردول، ۱۳۹۶: ۲۷)، بر تمایز میان دیدگاه و صدای راوی تأکید میکنند تا بدینوسیله، چگونگی توزیع اطلاعات را در متن توضیح دهند.

هدف این مقاله، تحلیل شیوه‌های توزیع اطلاعات در داستان «خسرو و شیرین»، اثر نظامی گنجوی است و به این منظور به آراء ژنت و ریمون کنان استناد میکند.

روش تحقیق

در مرحلهٔ اول، با جستجو در منابع کتابخانه‌ای، تمام منابع مرتبط منتشر شده، شناسایی و به‌دقت مطالعه میشوند. همزمان، مطالعه منابع نظری مرتبط با نقد ادبی، روایتشناسی و بلاغت داستان مد نظر خواهد بود. همچنین به دلیل اهمیت دانش بلاغت با استفاده از تلفیق روشهای سنتی و دیدگاه‌های هنری و زیباشناختیِ جدید که از راه ادراک ادبیِ پژوهنده به دست می‌آیند و به‌دلیل نتایج قابل توجهی که در راه درک بهتر متون و شناسایی دقیقتر ژرف‌ساختهای متن به دست میدهد نیز جنبه مهمی از رویکرد این پژوهش به موضوع است. تحلیل دقیق دیدگاه‌ها و زاویه‌دیدهای موجود در متن، شیوه‌های روایتپردازی هریک از پیرفتها و تحلیل نقش هر روش کانونیسازی در متن منظومه‌های هدف این پژوهش به شیوه توصیفی- تحلیلی و انتقادی و سرانجام، تدوین نهایی مقاله، مراحل پایانی انجام کار خواهد بود.

پیشینهٔ تحقیق

اغلب پژوهشهایی که به داستان خسرو و شیرین پرداخته‌اند، بیشتر متکی بر روایتشناسی کلاسیک است و نه روایتشناسی ساختارگرا، آن‌گونه که در دو دههٔ ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ میلادی توسط ژنت و ریمون کنان پایه‌ریزی شد. پژوهشهایی که در این زمینه صورت گرفته، این داستان را از نظر پیرنگ، عناصر داستان و روابط اشخاص داستان مورد توجه قرار داده‌اند که عاری از بررسی مؤلفه‌ها و زمینه‌های پژوهشیِ مقاله حاضر است. باری، از آن جمله است: مقاله «بررسی عنصر زاویهٔ دید در منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی براساس الگوی ژرار ژنت» نوشتهٔ محمدحسین سرداغی، محمدباقر شهرامی منتشرشده در پژوهشهای ادبی و بلاغی زمستان ۱۳۹۴ - شماره ۱۳، به یک بررسی مقایسه‌ای بین دو منظومه خسرو و شیرین سروده نظامی و امیرخسرو دهلوی پرداخته است که بیشتر مبتنی بر تحلیل زاویه دید روایی در دو منظومه است و آنچنان که در پژوهش حاضر تحلیل دقیق پیرفتها به تفکیک رویدادها و توالی و تناوب حوادث همراه با تشریح درجات مختلف کانونیسازی و نسبت ارتباطی بین راوی – کانونیگر، شخصیّتها و مخاطب مورد بررسی قرار گرفته است، تحقیق ذکرشده صرفاً مبتنی بر توصیف قرارگیری شخصیّتها در میانهٔ تحلیلهای آرایه‌های بیانی است و دربردارندهٔ هدف پژوهش حاضر نیست. گروه نویسندگان در مقالهٔ «بررسی و تحلیل انواع ادبی در اشعار نظامی گنجوی»، منتشرشده در ماهنامه علمی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار

ادب)، با بررسی زیرمجموعه‌های ژانرهای اصلی آثار نظامی، برخی از زیرشاخه‌های مربوط به آثار غنایی نظامی گنجوی را در قالب تحقیقات نوع‌شناسی مورد مطالعه قرار داده‌اند. مقالهٔ دیگری با عنوان «بررسی ساختار زمان در خسرو و شیرین نظامی گنجوی بر اساس الگوی زمان و روایت ژنت»، نوشتهٔ کربلایی صادق، مهناز؛ سیدابراهیمی‌نژاد، فاطمه؛ پورداد، افروز، منتشرشده در همایش ملی نقد ادبی - ۱۳۹۱ از منظر نشانه-معناشناسی بر پویایی معنا تأکید دارد و زاویه دید را به عنوان ابزاری برای انتقال معانی مختلف بررسی میکند. این پژوهش تحلیلهای خود را بر اساس طبقه‌بندی انواع زاویه‌دید (گزینشی، تسلسلی، جهان‌شمول و رقابتی) پیش می‌برد که متّکی بر تحلیل پیرفتها و تشریح موقعیّتهای کانونیساز نیست. مقاله دیگری با عنوان «بررسی ساختار زمان در خسرو و شیرین نظامی گنجوی بر اساس الگوی زمان و روایت ژنت» نوشته فاطمه قربانی؛ محمد غلامرضایی منتشرشده در مجله تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا) -۱۳۹۶ از نظریه ژنت در روایتشناسی استفاده کرده است که زمان روایت را در سه محور اصلی (نظم، تداوم و بسامد) تحلیل میکند که بیشتر مبتنی بر بررسیهای مربوط به ساختار زمان است و دربردارندهٔ روش و اهداف پژوهش حاضر نیست. همچنین در مقاله «شگردهای توصیف در منظومه خسرو و شیرین نظامی گنجوی» به نویسندگی: لیلا مطیع شیرازی و محمدهادی خالق‌زاده، نشان داده شده که توصیفات نظامی صرفاً جنبه تزئینی ندارند، بلکه با پیشبرد روایت و شخصیتپردازی پیوند خورده‌اند و توصیفات نظامی از طبیعت یا آراستگی‌های دیگر به‌عنوان ابزاری برای انتقال مفاهیم اخلاقی و عرفانی عمل میکنند که یافته‌های پژوهش مبتنی بر توصیفات معنایی است و اگر نقشی از این توصیفات در ارتباط با شخصیّتها بیان شده، مربوط به کارکردهای بیانی و بلاغی است. پژوهش دیگری با عنوان « تحلیل ساختار روایی داستان خسرو و شیرین نظامی» گروه نویسندگان (محبوبه اظهری اظهری؛ محمدرضا ترکی؛ تیمور مالمیر؛ علیرضا حاجیان‌نژاد)، منتشرشده در پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، به ساختار روایی با استفاده از مفهوم پیرفت پرداخته شده است که با استفاده از نظریه الگوی گریماس (تقابل نیروهای کنشگر) و روایت‌شناسی ژنت (مدیریت زمان روایت) به ساختار پیرفتها و چرخه‌های روایی پرداخته است که به بررسی‌های ساختارگرایانه در روایت‌شناسی توجه داشته است، اما مبتنی بر نظریات ژنت و ریمون کنان در حوزه روایتشناسی نیست. آنچه که در این تحقیق مورد نظر است، بررسی اثر بر مبنای نوآوری ژنت در حوزهٔ خلق عنصر وجه/حالت (Mode) است که بر مبنای وجوه انتخاب و تصمیم‌گیری کارگزار روایت در محدودیت یا عدم محدودیت در ارائهٔ اطلاعات نظام روایت است. مقالهٔ مدبری، حسینی‌سروری و جعفری (۱۳۹۸)، با عنوان «کانونی‌سازی و توزیع آگاهی در داستان خسرو و شیرین شاهنامه» از لحاظ مبانی نظری و روش کار، نزدیکترین پژوهش با مقالهٔ حاضر است.

مبانی تحقیق

مبانی نظری بحث

روایتها همیشه چیزهایی دربارهٔ خود داستانها به ما میگویند و همواره شامل ابعادی خودبازتابنده و فراداستانی هستند. «تولید روایت همواره متضمن فعالیتی استوار بر مبادله‌ای است که در آن دیگریِ کوچک پاسخی ناتمام به تمنای سوژه از دیگریِ بزرگ فراهم می‌آورد، و بدین‌ترتیب مستلزم یک مخاطب است» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۳۲). کانونیسازی به معنای انتخاب زاویه دید و محدودیتهای ادراکی در روایت است که تعیین میکند چه اطلاعاتی از طریق چه کسی و چگونه به مخاطب منتقل شود. ژنت این مفهوم را از زاویه دید (Point of View) متمایز میکند و آن را به عنوان «نحوه تنظیم دانش روایی» تعریف مینماید. همچنین تمایز وجه (Mood) که مربوط به سطح

دسترسی راوی به اطلاعات (مثلاً دانای کل یا محدود) و لحن (Voice) که به صدای راوی و نحوه بیان روایت اشاره دارد از دیگر مبانی نظریه ژنت در حوزه روایت‌پردازی است. روایت، بازنمایی یک یا مجموعه‌ای از رخدادهاست که با یکدیگر رابطهٔ علّی دارند امّا آنچه روایت را از دیگر انواع متنها متمایز میسازد، منطق دوگانهٔ ان است؛ یعنی حرکت در زمان در دو بعد بیرونی (مدت زمان نمایش یا ارائهٔ آن) و هم در بعد درونی (مدت استمرار سلسله رخدادهایی که پیرنگ را تشکیل میدهند). (ر.ک: ابوت،۱۳۹۷: ۴۵-۴۳) از آنجا که این دو بعد، عامل تمایز روایت از دیگر انواع متون است، توجه روایت‌شناسان، معطوف به مشخصه‌های ساختاری روایت، یعنی شیوه‌های نقل داستان است و نه محتوای داستانها. روایت‌شناسان ساختارگرا معتقدند که باید «به ساختارهای بنیادینی توجه کرد که داستانها را و در نتیجه معنا را ممکن میکنند.» (ر.ک: برتنز، ۱۳۸۲: ۹۸-۹۹) و به همین دلیل و به منظور کشف واحدهای ساختاری بنیادی حاکم بر کارکردهای روایی متون، در تحلیلهای خود، جزییات ظریف سازوکارهای درونی متون ادبی را بررسی میکنند. (ر.ک: تایسن،۳۶۴:۱۳۷۸) روایت‌شناسان ساختارگرا از مقوله‌های سنتی از قبیل پیرنگ، زاویهٔ دید، شخصیتها، فضا و غیره پرهیز میکنند و شیوه‌های جدید و نظام‌مندی برای تحلیل و تفسیر متون ادبی ابداع کرده‌اند (ر.ک: گورین و دیگران، ۴۶۹:۱۳۸۸) از جمله مهمترین این دیدگاه‌ها، تمایز قائل شدن میان صدا و دیدگاه است؛ یعنی توجه به اینکه در روایت چه کسی حرف میزند و چه کسی میبیند؟ بنابراین، «بیشتراز کانونی‌شدگی‌سخن میگویند تا از نقطهٔ دید.»(کوری،۱۳۹۵: ۱۵۰)

کانون‌سازی در روایت یا شیوه روایی (Narrative mood) و روایتگری یا صدای روایی (Narrative voice) دو مفهوم متمایزاند و «به‌جای آنکه رونوشت یکدیگر باشند، مکمل یکدیگراند؛ بنابراین بررسی رابطهٔ کانون‌سازی و روایتگری می‌تواند در درک روایت مفید باشد.» (ر.ک: لوته، ۵۷:۱۳۸۸) منظور از کانون‌سازی در تعریف ژنت؛ «چشمانی است که ما از منظر آن هر بخش معینی از روایت را میبینیم» (تایسن، ۳۷۳:۱۳۷۸) براساس چگونگی حضور راوی در روایت و میزان محدودیت وی در انتقال اطلاعات به خواننده «روایت میتواند از زبان واقف به همهٔ ماجرا و خارج از حوزهٔ عمل روایت شود یا شخصیتی از یک جایگاه ثابت یا متغیر آن را بازگوید.» (ایگلتون، ۱۳۶۸ :۱۴۶) و «درست همان‌طور که صدایی که می‌شنویم ممکن است شخصیتی در روایت یا خارج از آن باشد، کانونی‌ساز نیز ممکن است شخصیتی در روایت یا خارج از آن باشد. (ابوت،۱۳۹۷: ۱۴۲)

کانون‌سازی به لنزی اشاره دارد که ما از پشت آن شخصیتها و رخدادهای روایت را میبینیم. اغلب اوقات راوی کانون‌ساز است اما همیشه این‌طور نیست (ر.ک: ابوت،۱۳۹۷: ۱۴۱) ممکن است راوی در حال گفتن داستان باشد، اما زاویه دید به شخصیتهای دیگر تعلق داشته باشد» (تایسن، ۱۳۷۸: ۳۷۳) بنابراین، باید این تمایز حیاتی را در نظر داشت که راوی سوم‌شخص یا به درون ذهن شخصیت نگاه میکند یا از خلال آن. (ر.ک: مارتین ،۱۳۸۲: ۱۰۷) ژنت، به این تمایز دقیقتر از دیگران توجه کرده است و به همین جهت غالباً او را نخستین کسی میدانند که بین دیدن و گفتن در روایت تمایز قائل شد و دو عامل کانون‌سازی و روایتگری را در مقابل هم قرارداد (تولان، ۱۳۸۶: ۱۰۸).

اگرچه نامزد اولیه برای جهتگیری چشم‌اندازی متن، راوی یا کانونی‌ساز بیرونی جهان داستان است، اطلاعات متن ممکن است به حوزهٔ ادراک شخصیت (کانونی‌ساز درونی) نیز منحصر شود (یان،۱۳۹۸: ۸۱). کانونی‌ساز بیرونی، در واقع کارگزار روایتگر است و از این رو او را راوی- کانون‌گر می‌نامند (ریمون کنان، ۱۳۸۷ :۱۰۵) و جهت‌گیری او وابسته به هیچ‌یک از شخصیتهای درون متن نیست؛ (ر.ک تولان، ۱۳۸۶: ۱۱۰) امّا اغلب دربارهٔ ادراک، احساس و ایدئولوژی خود صحبت میکند. برخلاف راوی- کانونگر، شخصیت داستانی چیزی را به دقت نمیگوید چون

تماشاگران یا خوانندگان در دنیای شخصیتهای داستانی نیستند. (ر.ک: برانیگان، ۱۳۹۶ :۲۰۱-۲۰۴) از نظر کارکردی کانونی‌سازی ابزار انتخاب و تحدید اطلاعات روایی، تماشای رویدادها و وضعیت‌های امور از زاویهٔ دید فردی است (یان،۱۳۹۸: ۸۲) و بنابراین، راوی و اشخاص داستان، هریک از نظرگاه و به شیوه‌ای متفاوت، اطلاعاتی درباره دنیای داستان به ما میدهند.

در هرحال آنچه در هر دوشیوهٔ کانونی‌سازی، «وجود دو مشارک ضروری است؛ فاعل یا عامل کانون (کانونی‌ساز) که با ادراک خود به ارائهٔ داستان جهت میدهد و مفعول یا کانونی‌شونده، یعنی چیزی یا کسی که کانونی‌ساز مشاهده‌اش میکند. کانونی‌ساز میتواند از خارج یا داخل کانونی‌شده را ببیند (ریمون کنان، ۱۳۸۷ : ۱۰۲- ۱۰۵)؛ در نگاه از خارج، فقط پدیده‌های بیرونی و قابل رؤیت گزارش میشوند و در نگاه از درون، واقعیت‌هایی دربارهٔ احساسات، افکار و واکنش‌های یک یا چند شخصیت گزارش میشود (ر.ک: تولان، ۱۳۸۶: ۱۱۰-۱۱۱)

علاوه بر تفاوت بین کانونی‌سازی بیرونی یا درونی، یان (۱۳۹۸: ۸۳-۸۴) چهار الگوی اصلی برای کانونی‌سازی برشمرده‌است: کانونی‌سازی ثابت، متغیر، متعدد و جمعی. تقسیم‌بندی مورد نظر یان، بر مبنای تعداد و شیوهٔ نگریستن کانونی‌ساز به کانونی‌شونده است. ریمون کنان نوع دیگری از رده‌شناسی کانونی‌سازی را بر مبنای جنبه‌های کانون‌سازی ارائه کرده‌است که مبنای تحلیل متن در این پژوهش است:

۱. وجه ادراکی: از نظر مکانی، کانونی‌ساز موقعیت بیرونی / درونی خود را با واژه‌های مکانمند و به صورت چشم‌انداز هوایی نشان میدهد و از نظر زمانی، کانونی‌ساز بیرونی، به تمام وجوه زمان دسترسی دارد و کانونی‌ساز درونی، به حضور اشخاص محدود است.

۲. وجه روانشناختی: بیانگر جهتگیری ذهن و عواطف کانونی‌ساز نسبت به کانونی‌شونده و شامل دو مؤلفهٔ شناختی و عاطفی است. از این نظر، کانون‌ساز بیرونی دانای کل است و دانش نامحدودی درباره جهان بازنمودهٔ داستان دارد امّا اطلاعات کانونی‌ساز درونی، محدود است؛ چون او جزیی از جهان داستان است و همه چیز را درباره این جهان نمیداند. از نظر عاطفی، کانونی‌ساز بیرونی نسبت به کانون‌شونده بی‌تفاوت است و مشاهدات او، محدود به پدیده‌های خارجی‌ای است که بازتاب عواطف کانونی‌شونده هستند امّا کانونی‌ساز درونی، زندگی درونی کانونی‌شده را برملا و در برابر حالات عاطفی کانونی‌شده، موضعی جانبدارانه اتخاذ میکند.

۳. وجه ایدئولوژیک: بیانگر هنجارهای متن است؛ یعنی نظام همگانی نگرش اعتقادی به جهان که رخدادها و اشخاص داستان را بر اساس آن ارزیابی میکنند. هنجارهای متن را دیدگاه غالب راوی- کانونی‌ساز ارائه میدهد. جهان‌بینی راوی - کانونی‌ساز به صورت تلویحی یا تصریحی بیان میشود و موقعیت برتری است که دیگر جهان‌بینی‌های موجود در متن را ارزیابی میکند (ریمون کنان، ۱۳۸۷ :۱۰۶-۱۱۳).

اهمیت توجه به روایتگری و کانونی‌سازی از آنجا ناشی می‌شود که اساساً در جهانی که همهٔ مشاهده‌کنندگان کامل و همه‌چیزدان باشند، هیچ امکانی برای روایتگری وجود ندارد؛ عمل روایتگری وقتی انجام میشود که دانش به شکلی نابرابر توزیع شده باشد (ر.ک: برانیگان، ۱۳۹۶ :۱۴۵ -۱۵۰). از سوی دیگر، «همانطور که از صدایی که میشنویم، افکار و عواطف مختلفی برداشت میکنیم، از دریچهٔ چشمی که با ان رویدادها را میبینیم نیز افکار و عواطف مختلفی برداشت میکنیم» (ابوت،۱۳۹۷: ۱۴۲). بنابراین، «هرچند راوی- کانونی‌ساز، همه چیز را درباره جهان بازنمودی داستان میداند، شعاع ارائه اطلاعات خود را به اقتضای روایتگری محدود میکند.» (ریمون کنان، ۱۳۸۷ :۱۰۹)؛ یعنی به اقتضای واکنشی که از خواننده انتظار دارد در صحنه‌های مختلف داستان، اطلاعاتی بیشتر، برابر یا کمتر از اشخاص داستان در اختیار خواننده قرار میدهد. «اگر آگاهی خواننده بیش از شخصیتها باشد،

حاصل کار تعلیق است و در صورتی که میزان آگاهی خواننده برابر با شخصیتها باشد، واکنش او نسبت به سیر رخدادها و کنش اشخاص داستان کنجکاوی است و آگاهی کمتر خواننده نسبت به شخصیتها، تعجب او را بر می‌انگیزد.» (برانیگان، ۱۳۹۶ :۱۵۳-۱۵۸)

بررسی شیوه‌های کانون‌سازی در روایت، با تحلیل و شناسایی و تحلیل شیوه‌های توزیع اطلاعات در متن، چگونگی و دلایل تأثیر متن بر خواننده را توضیح میدهد. این پژوهش با این رویکرد به متن داستان «خسرو و شیرین» میپردازد. شیوهٔ تحلیل متن، بر مبنای تقسیم روایت به پیرفتهای (sequence) تشکیل‌دهندهٔ آن و تحلیل و توصیف شیوه‌های کانونی‌سازی در هر پیرفت است.

تحلیل داستان

پیرفت اوّل

پیرفت ابتدایی منظومه خسرو و شیرین، با شرح حال کلی از وضعیّت حیات پادشاهی هرمز آغاز میشود، با توصیف رویدادهای فرعی و معرفی شخصیتهای ضمنی داستان ادامه مییابد و به گفتگوی شاپور و خسرو میرسد. در قسمتهای ابتدایی پیرفت، هرآنچه که مخاطب از فضای عمومی داستان میداند، به‌واسطهٔ راوی دانای کل به درک و دریافت او میرسد و مقام راوی در داستان‌گویی، هم‌وزن همان «سخنگوی کهن‌زاد»ی است که شاعر در ابتدای منظومه از او نام میبرد (رک: ب ۱، ص ۴۰)، و به حافظهٔ او استناد میکند. تا به اینجای متن، هنوز مخاطب به عرصهٔ روایتپردازی منظومه وارد نشده است و زمانی هدف ارتباط تعاملی راوی – کانونی‌گر با مخاطب در درک و دریافت اطلاعات برقرار میشود که زندگی اشرافی شیرین توسط شاپور کانونی شده و حکایتپردازی میشود. بدین‌ترتیب، کنترل نظام داستان رفته‌رفته (به‌شکلی کوتاه‌مدّت) از حوزهٔ اختیارات دانای کل خارج شده و به شخصیتها واگذار میشود. این شیوهٔ توزیع اطلاعات، آگاهی خواننده را نسبت به شخصیتها افزایش داده که همین امر موجب شده است حس انتظار و تعلیق در خواننده نسبت به سرنوشت شخصیتها ذهن او را نسبت به وقایع پیش رو آماده‌به‌کار سازد.

پیرفت دوم

با نمایان شدن تمثال خسرو در برابر نظر شیرین توسط شاپور آغاز میشود، با واله شدن شیرین و گریختن او از ارمن ادامه می‌یابد و به ملاقات خسرو و شیرین لب چشمه منتهی میگردد. تکنیکهای جلب‌نظرکنندهٔ کانونی‌سازی روایی در این قسمت، کیفیّت ارتباط تعاملی شخصیتها است. شیرین توسط شاپور در نمایی با فاصله کانونی میشود، سپس خسرو در نظر شیرین به‌شکلی تفسیری کانونی میشود و در نهایت تلفیق تمام این دو موقعیّت توسط صدای غالب بر متن کانونی میشود. در تمام طول این معادله، استفادهٔ راوی از عناصر بصری برای ابراز قابلیّتهای بیانی (تمثال و نقاشی) و همچنین بهره‌گیری از امکانات گفتگوی چهره به چهرهٔ شخصیتها برای تبادل اطلاعات شفاف و بی‌ابهام بمنظور وضوح بیشتر قابل توجّه است. نکتهٔ قابل توضیح آنکه، سرعت و اضطراب رخدادها و رویدادها در سبک روایتپردازی نظامی و حل شدنِ دفعیِ بسیاری از مسئله‌ها و ناهنجاریها (اینکه بسیاری از پیشامدهای بد و یا خبرهای ناگوار به محض به خواب رفتن شخصیت اصلی و در خواب دیدنِ پیامدهای بعدی و پایان خوشِ آن اتفاق ناگوار در خواب حل میشود و مرتفع میگردد، (رک: بیت ۱۰-۲۰، صص ۷۵-۷۶) ، بی‌شک برآمده از نوعی تمهید بیانی است که اگرچه بر خلاف منظومه‌های مشابه خود (به‌طور مثال ویس و رامین) صاحب فرآیندی منسجم

و هماهنگ با ضرباهنگ داستان نیست و عملیات پردازش اطلاعات را دچار اختلال جدّی میکند، امّا میتواند برخاسته از پیامهای ایدئولوژیک متن باشد که راوی – کانونی‌گر با استفاده از زمینه‌سازیهای مختلف، هدف دارد با به نتیجه رساندن وقایع در یک بستر ارتباطی محدود (شخصیّت با شخصیّت)، ابلاغیهٔ خود را با وضوح و سرعت هرچه تمامتر تثبیت سازد. تشویشهای داخلی راوی – کانونی‌گر در اثنای روایتپردازی و نهیبهای درونی او که به خود میگوید دست از پندآموزی بردارد و به کار افسانه‌پردازی بپردازد (ب ۱۷، ص ۴۵)، درهم‌آمیزی وهم و واقعیت و برملاسازی بخشی از داستان در خواب خسرو (رک ب ۱-۲۲، صص ۴۷-۴۸) بخش به خواب دیدن خسرو نیای خویش، انوشیروان را و سپس ظهور یک راویِ دیگر که خبر از وجودِ شیرین میدهد (رک بخش: حکایت کردن شاپور از شیرین و شبدیز ص ۴۸-۴۹)، اگرچه مقاطعی هستند که در آنها خواننده و نقش او در ادراک اطلاعات متن توسط راوی کنار گذاشته میشود، اما مؤلفه‌های تقویتی تعیین‌کننده‌ای هستند که بر اساس آن میتوان دریافت در این داستان آنچه که به دریافت عمومی خواننده خواهد رسید، اصول و مبانی ایدئولوژیکی غالب و مسلّط بر متن است که اغلب برآیندی از احوالات بیرونی و بیماریهای عاشقانهٔ عاشق و معشوق و دگرگونیهای ظاهری شخصیتها است و نه درجات مختلف کیفیّت تحوّلات ذهنی آنان. به بیانی دیگر، بر خلاف منظومهٔ مشابه خسرو و شیرین (ویس و رامین) که در آن هر شخصیّت اجازه داشت ایدئولوژی مخصوص به خود را ارائه کند که میتواند لزوماً از آنِ راوی یا صدای اصلیِ داستان نباشد، اما در این منظومه قاعده قدری متفاوت است که در ادامه توضیح خواهیم داد.

پیرفت سوم

از شنای شیرین در چشمه و رسیدن خسرو به او آغاز میشود، و با تلاقی دو طرفهٔ آن دو در فضایی پر ابهام ادامه مییابد. در این قسمت، توصیفهای نظامی در راستای استراتژی‌های روایت‌پردازی، جهتِ معنادارتری پیدا میکند. شنای شیرین در چشمه و کانونی شدنِ او توسط خسرو و تفسیر وی در دیدگاه خسرو، برخورد شیرین و خسرو با یکدیگر و ابهامی که در این دیدار به جانِ هردوی آنان می‌افتد با کمک کانونی‌شدن‌های لحظه‌ایِ شخصیتها ارتباطی معنادار بین دو شخصیّت میسازد که در عین حال در درک و دریافت مخاطب نیز اثر میگذارد. در تمامی مقاطع ملاقات آن دو، آگاهی خواننده بیشتر از شخصیتها است که احساس تعلیق را در وی برمی‌انگیزد.

پیرفت چهارم

از رسیدن شیرین به قصر خسرو آغاز میشود و با تشریح چگونگی اقامت او در مداین ادامه می‌یابد. بیگانگی و انزوای شیرین توسط راوی-کانونی‌گر در این قسمت با هدف زمینه‌آرایی ورود خسرو تشریح میشود. خلوت‌گزینی و امتناع عامدانهٔ شیرین از افشای هویّت خود، همواره افزایش اطلاعات خواننده در نسبت با شخصیتها را حفظ کرده است که عامل تقویتی مهمّی برای حس تعلیق در خواننده است. به موازات حضور شیرین در قصر، خسرو در سرزمین ارمن در جستجوی او است. مقیم شدن خسرو در دربار مهین‌بانو و روایتِ راوی از خوشگذرانی‌های او، سخن گفتن مهین‌بانو و خسرو درباره شیرین و ایجاد ارادت مهین‌بانو به خسرو و ارتباط صمیمانهٔ آن‌دو، به‌طور ضمنی معرفی مختصری برای شخصیّت خسرو (کام‌جویی و جاه‌طلبی) به شمار میرود. با ورود شاپور به خلوت خسرو و مطلع کردن او از حضور شیرین در قصر، ابهامات پیشین رفته‌رفته روشن میشود و راوی – کانونی‌گر شاپور را به عنوان تسهیلگر این فرآیند برمیگمارد. پس از رسیدن شاپور به قصر، شیرین و شرایط اقامت او توسط شاپور کانونی میشود

و در همین نقطه اولین مانع وصال عاشق و معشوق در همین نقطه شکل میگیرد: شاپور و شیرین به سمت محل اقامت خسرو در اران حرکت میکنند و از آن طرف خسرو پس از شنیدن مرگ هرمز به سمت قصر میرود. راوی در این قسمت خسرو و شیرین را با فاصله مینگرد و در احوال آن دو پس از مواجه شدن با چنین اتفاق غیرقابل انتظاری چندان دقیق نمیشود. شیرین پس از پیوستن به دربار مهین‌بانو به طرز منفعلانه‌ای به سبک زندگی قبلی خود برمیگردد و خسرو نیز پس از گریختن از بهرام چوبین به سوی ارمن میشتابد. احساسات خسرو توسط راوی – کانونی‌گر در محدودهٔ یک مصرع خلاصه میشود: مغانه عشق آن بتخانه در دل (ب۱۲ ص ۱۱۵). درهمآمیزی صحنه‌های رزمی در ابتدای پاگیری احساسات عاشقانهٔ خسرو و شیرین و ازدیاد فاصلهٔ بین آن دو، آن هم درست قبل از به نتیجه رسیدن ابهامات پیشین در راستای شفافیّت هویّت آن دو برای یکدیگر، بی‌تردید میتواند متکی بر انگیزه‌های هنری راوی باشد. به نظر میرسد ترفند تخریب بافت ارتباطی خسرو و شیرین در ابتدای شکل‌گیری وجه عاطفی داستان توسط راوی، بعدتر برای تأکید بیشتر مدت‌زمان علاقهٔ بین آن دو و شدّت بخشیدن به وجوه مختلف احساسی و عاطفی شخصیتها مورد بهره‌برداری راوی – کانونی‌گر قرار میگیرد.

پیرفت پنجم

در این قسمت از پیرفت نیز، شاهد یک نمونهٔ دیگر از جلوه‌های نادیده گرفتن جایگاه ادراک مخاطب در دریافت نظام متن توسط راوی – کانونی‌گر هستیم؛ توضیح آنکه خلق موقعیتی لامکان به‌نام شکارگاه، توسط راوی در نقطه‌ای از داستان مثل تکّه‌ای وصله‌پینه شده به متن الصاق میشود و خسرو و شیرین به شکلی کاملاً اتفاقی یکدیگر را در شکارگاه میبینند و کیفیّت شکل‌گیری وجوه عاطفی و ارتباطات احساسی بین آن‌دو، بعد از گذراندن موانعی قابل توجّه، به دیداری چهره به چهره محدود میشود. نکته‌ای که در این قسمت از پیرفت داستان بیش از هر وجه دیگری خودنمایی میکند، موضع شیرین در برابر خسرو است که به نظر میرسد بعدتر در بیان ایدئولوژی‌های صدای متن، در تضاد کامل است. شیرین در مقابل خسرو کاملا موضعی خواهشگر و معشوقه‌ای متواضع و بی ابرازِ ناز و تبختر دارد و در دیدگاه راوی – کانونی‌گر هردو نفر به لحاظ مقام و جایگاه ابرازِ وجود، دارای مختصّات یکسانی هستند. حال آنکه در مقایسه با نظیره‌های این داستان، در برخی آثار هنریِ این رسته (ویس و رامین)، آرایش دقیق اجزای کنش، اختلاف ارزشها، درجات مختلف نظام فکری شخصیتها و صور گوناگون تغییراتی که در ابزارهای بیانی و رفتارهای شخصیتها قابل تفکیک است، حاوی پیام‌های مهمی در جهت ابلاغ ایدئولوژی‌های غالب بر متن است.

پیرفت ششم

در پیرفت ششم منظومه، راوی – کانونی‌گر با تکیه بر ابزار بیانی توصیف‌های مربوط به فضاهای بزمی به ملاقات عاشق و معشوق، به‌تدریج از عمومیت زاویه‌دیدِ خود کاسته و به قرابتِ بین خسرو و شیرین در مجالسی که دیگران نیز حضور دارند توجّه میکند. این‌بار خواننده همراه با راوی در فاصله‌ای نزدیک با عاشق و معشوق، شاهد تبادل نگاه‌های معنادارِ آن دو و شنوندهٔ زمزمه‌های ماجراجویانهٔ آنها است. زمینه‌سازی راوی – کانونی‌گر در همین مقاطع برای پیاده‌سازی ایدئولوژی مرکزی متن برجسته است: «حرمتخواهی و تلاش و مبارزه سرسختانهٔ شیرین برای حفظ حریم زنانه خود و در نهایت رسیدن به آزادگی و استقلال شخصیّتی». موتیفی که نظامی با تکیه بر عناصر تصویری بزمی به‌منظور تأکید و برجسته‌سازی این ایدئولوژی در طول داستان تکرار میکند، موتیف «شکار و به دام

افتادن» است. به‌نحوی‌که این موتیف در جمعهای دوستانه خسرو و شیرین، جمعهایی که در آن شاپور و دختران و ساقیان حضور دارند، زمانی‌که هریک بنا به رسمِ جمع یک قصه، یک افسانه یا شرحی از ماجرا را ارائه میکند، در تمام گفته‌ها موتیف شکار وجود دارد و این رنگمایه تا بدان‌جا تکرار میشود که از حاضرین مجلس می‌رسد به دست شخصیتهای اصلی، یعنی شیرین و خسرو، و آنان نیز این مفهوم را با اقرارِ به اینکه در دام عشق افتاده‌اند تکمیل میکنند. طرفه‌تر آنکه تمام مفاهیم مربوط به شکار، به‌دام افتادگی، رسن در گردن افکندن و تسلیم شدن و...، در ارتباط‌های خصوصی بین خسرو و شیرین نیز جریان دارد و این بده‌بستان‌های معنایی در درک و دریافت مخاطب حاوی ارزش هنری است. رفته‌رفته ارتباط‌های اجتماعی بین خسرو و شیرین جای خود را به رابطهٔ بین‌فردی میدهد. تناوب تبادل تعامل‌های رفتاری و کلامی بین آن‌دو، به درخواست کام از شیرین توسط خسرو منجر میشود و این رویداد اولین کنشی است که واکنش‌های بعدی و مراودات دیگرِ بین آن‌دو را در پی دارد؛ نشانه‌هایی واضح از تقویت بستر ارتباطی مناسب و آماده برای پیاده‌سازی و ابلاغ ایدئولوژی غالب بر متن، به‌صورتی کاملاً آگاهانه و هدفمند. در گفتگوهای چهره به چهرهٔ طرفین، به‌تدریج کارکردهای ویژگیهای روان‌شناختی هر نفر و مختصّات هویّتی هر شخصیّت به‌واسطهٔ ابزارهای بیانی فرهنگی و ادبی، توسط راوی – کانونی‌گر در حال افزایش دامنه است و تضادهای قابل انتظار با وضوح بیشتری احساس میشود. هرچه شیرین با طمأنینه و سخن‌ورزی و اقامه دلایل متقن و منطقی، با حفظ آرامش رفتار و کلام با خسرو صحبت میکند و او را به مسالمت و سلامتِ طبع فرا میخواند، از سوی دیگر خسرو کاملا رویکردی متضاد در پیش می‌گیرد؛ رفتارهایی کودکانه، پرخاشگری، توهین همراه با عصبیّت، استیصال، متوسل شدن به زور و در نهایت ترک کردن شیرین. در هیچیک از صحبت‌های خسرو اثری از صحت و سلامت روانی نیست و همین تشنّج کلام و ناآگاهی خسرو از موقعیّتی که در آن قرار گرفته است بستری مناسب برای راوی فراهم ساخته تا شیرین را نمایندهٔ تمام و کمال ابلاغ ایدئولوژی خود سازد. بر همین اساس است که بیشترین بسامد پیامهای ایدئولوژیک متن را میتوان در این گفتگوهای صریحِ چهره‌به‌چهره رد زد. در تمامی مقاطع یادشده، حضور خواننده در کنار شخصیتها نمایانگر برابری اطلاعات بین آنها است.

پیرفت هفتم

از روی‌گردانی خسرو از شیرین آغاز میشود و راوی – کانونی‌گر بلافاصله بدون پرداختن به وجوه عاطفی و تبعات روانی اتفاقاتی که بعد از این احتمالاً گریبان‌گیر خسرو خواهد شد، به‌صورتی موجز و فشرده، بدون مقدمه ازدواج مریم و خسرو را تصویر میکند و تنها زمانی خسرو توسط راوی کانونی میشود که در ملک و مقام مقیم شده و قرارِ نسبی گرفته است؛ در این نقطه است که راوی یاد شیرین را به جان او می‌اندازد و دوباره معادلات قبلی به جریان می‌افتد. صحبتهای درونی خسرو با خود و شکایت از بخت و امانخواهی از دلدادگی، اولین نشانه‌های بروز واکنشهای عاطفی خسرو در بستر ارتباطی با شیرین است که توسط راوی – کانونی‌گر منتقل میگردد. نکتهٔ جلب‌نظرکنندهٔ بکارگیری تکنیک کانونی‌سازی درونی (متمرکز بر ذهن خسرو) آن است که در آن میتوان نشانه‌های مهمی از مختصّات ایدئولوژیهای خسرو در راستای ایدئولوژی کلان متن یافت: جاه و جلال و لزوم پایبندی به اصول حفظ تاج و تخت، لزوم حفظ دولت و بخت درکنار هم. بیشترین بسامد درگیری خواننده با شخصیّت در این قسمت از پیرفت روی میدهد و همراهی و برابری اطلاعات خواننده با خسرو، او را نسبت به سویهٔ دیگر نظام متن (نقش شیرین در پیشبرد داستان) در حالت انتظار و تعلیق قرار میدهد.

پیرفت هشتم

پس از مرگ مهین‌بانو، شیرین به پادشاهی میرسد اما او هم در قرینه و تساوی با خسرو، در تب و تاب عشق معشوق است. راوی بخشی از تب و تاب شیرین را این‌بار نه از دید بلاغی خود (آنچنانکه خسرو را تصویر کرد)، بلکه از زبان سخنگوی دیگری، مثل فصلی جداگانه ورق میزند و بیان میکند: چنین در دفتر آورد آن سخن‌سنج/ که برد از اوستادی در سخن رنج (ب۸ ص ۱۷۰). این یادآوری که این داستان از زبان سخنگوی کهن گفته شده است، ظاهراً تمهیدی برای راوی است که هرآنچه که به عنوان نکات منافی اخلاقِ ایدئولوژیکِ موردنظر راوی در قسمت‌های بعد مطرح میشود، نه بر اساس عقیده او، بلکه بر اساس داستانی است که به او رسیده و او نیز وظیفه انتقال آن را بی‌کم‌وکاست دارد. تب و تاب شیرین برخلاف ارزش‌های فکری خسرو که راوی آن را با ورودی هنرمندانه به ذهن و زبان شخصیّت او تشریح میکند، در قالب روایتیِ دوگانه بیان میشود: ابتدا راوی با نگاه دانای کل حالات خُلقی و روحی شیرین را بیان میکند و بعد به‌صورت تک‌گوییهای درونیِ شیرین، تشریح احوال او را ادامه میدهد. اظهار پشیمانی شیرین از رفتاری که با خسرو انجام داده بود، همان‌طور که اشاره شد، منافی باورهای ایدئولوژیک راوی است که نظامی به‌شکلی زیرکانه آن را به گردن سخنگوی کهن انداخته است. این شیوه توزیع اطلاعات در متن نزد خواننده، او را در مقامی برابر با شخصیتها قرار میدهد که همسو با بیان ایدئولوژیک راوی است.

پیرفت نهم

این قسمت با آمدن شیرین به مداین نزد خسرو آغاز میشود و با مطّلع شدن خسرو از حضور شیرین در قصر و شفاعت کردن او پیش مریم، عتاب مریم به خسرو و تصمیم خسرو برای آغاز ارتباطی پنهانی با شیرین با استفاده از واسطه‌گریِ شاپور ادامه می‌یابد. در تمامی این مقاطع، راوی به شکل کانونی‌گر بیرونی داستان را روایت میکند و بیان گفتگوهای میان شخصیتها اطلاعاتی برابر با خواننده را با خود دارد. اما در قسمت رویارویی شاپور با شیرین، باز هم راوی موضع قدرتمندانهٔ او را که مطابق با ایدئولوژی کلی روایت است به او برمی‌گرداند، به عبارتی دیگر، وجه تک‌صدایی شیرین و بازسازی هویّت او در موقعیّتی غیرطبیعی، همچنان توسط شیرین در جریان ابراز و ابلاغ است و راوی – کانونی‌ساز، پس از مرکز قرار دادن شیرین در مرحلهٔ اول، در مرحلهٔ بعد با استفاده از روش استخدام کارگزاری به نام شاپور، ادامهٔ عملیات ابلاغ ایدئولوژی حاکم بر متن را در تخاطب با خسرو (ضمن برقراری ارتباط پنهانی عاشق و معشوق)، به او واگذار میکند.

پیرفت دهم

از عشق فرهاد به شیرین آغاز میگردد و راوی آوازهٔ عشق فرهاد به شیرین را به مثابهٔ یک حلقه اتصال مجدد بین شیرین و خسرو ایجاد میکند و با ایجاد حساسیت در ذهن خسرو نسبت به شیرین (ملک چون گوش کرد این داستان را/ هوس در دل فزود آن دلستان را) (ب۶، ص ۲۲۷)، مقدمات مناسبی برای زمینه آرایی بروز کنشهای جدیدی از سوی خسرو فراهم می‌آورد. با این حال، در این بستر ارتباطیِ تازه پیوندخورده (ارتباط جدیدِ بین شیرین و یک شخصیتِ نوظهور به‌نام فرهاد)، همچنان وجه ایدئولوژیک راوی طرح اصلی است: شیرین و پایبندی او به تعهد و تعلقی که به خسرو و عشقِ او دارد.

پیرفت یازدهم

خسرو، فرهاد را با حیله‌گری به قتل میرساند و راوی – کانونیگر به‌منظور تقویت و استحکام ارتباطات بین‌فردیِ

شیرین و خسرو، شیرین را در موقعیتِ ملاقات با فرهاد قرار داده و شیرین با در دست داشتن جامی از شیر که نشان‌دهنده ارادت قلبیِ او به فرهاد و حاکی از قدرشناسی و حفظِ حرمتِ اوست، بر رذالتِ عمل خسرو صحّه میگذارد. در تمامی این اتفاقات تمامی اطلاعاتی که به خواننده ارائه میشود از طریق مشاهده‌گری و به‌واسطه روایت مستقیم راوی از رویدادها است و مخاطب تنها میتواند با استفاده از کنشهای رفتاری (در دست داشتنِ جام شیر توسط شیرین و حجله بستن شیرین برای ادای احترام به فرهاد که خود متضمن سوگواری او برای فرهاد نیز هست)، به درونیّات شیرین پی ببریم. همچنان در مقطع مواجههٔ شیرین با مرگ فرهاد وجه ایدئولوژیک متن توسط راوی – کانونی‌گر در حال تبلیغ و ابلاغ است. زمانی‌که شیرین و خسرو هردو در یک موقعیتِ یکسان قرار میگیرند (خسرو مریم را از دست میدهد و شیرین فرهاد را)، راوی همچنان شخصیت شیرین را به مثابه فردی دارای ثبات عقلی همراه با بزرگ‌منشی و سالم‌رفتاری ترسیم میکند. کسی که در تمام مدتِ دوری از خسرو، لحظه‌ای یاد معشوق را از خود دور نکرد، به معشوق دیگری دل نسپارد و از طرف دیگر به حرمت کسی که با خلوص قلب رو به او آورده بود و در راه عشق او جان داده بود با نهایت اکرام و عزت، ادای احترام کرد. در مقابل، خسرو همچنان در برابر شیرین موضع پیشینِ خود را حفظ کرده و بر خلق و خوی کامجویی و کامروایی خود تأکید می‌ورزد. خسرو، که بنا به روایتِ راوی مرگ مریم برایش به مثابه نوعی مجازات ضمنی برای به استهزاء گرفتن شیرین بود (رک ب ۵-۸، ص ۲۶۶)، پس از این پیشامد نه‌تنها احساسی معنادار که بیانگر سوگواری برای مریم باشد از خود بروز نمیدهد، بلکه بدون گذراندن دوره ماتم، بلافاصله پس از عدم حصول نتیجه کامجویی از شیرین، به سراغ شکر اصفهانی میرود. در اثنای رابطه با شکر، راوی گریزی به درون شخصیّت خسرو نیز میزند و بین شکر و شیرین در ذهن این جهاندارِ کامجو دست به مقایسه‌های بنیادین میزند که همگی ابلاغ کاملی از دیدگاه ایدئولوژیک نظام داستان برای رساندن معنیِ واقعیِ عشق و پایبندی به معشوق واقعی است که راوی با ایجاد فضایی آلوده و ناسالم از رابطه خسرو و شکر، قبحِ عمل او را آشکارتر میسازد. در حقیقت کنار هم قرار گرفتن شکر و شیرین در مقابل خسرو، از دیدگاه ایدئولوژیک راوی، مهذب بودن و پاکیزگی شخصیت شیرین را برجسته‌تر از گذشته میسازد.

پیرفت دوازدهم

با بازگشت خسرو به درگاه شیرین به بهانه شکار آغاز میگردد که راوی همچنان با تأکید بر ابلاغ بی‌چون و چرای ایدئولوژی حاکم بر متن از سوی شیرین، ایجاد رغبت ناگهانی و روی‌آوردنِ خسرو به درگاه شیرین را بر اثر دعای پاک و خالصانه شیرین میداند و معتقد است تضرّع و فروتنی شیرین در درگاه الهی خسرو را به دل شیرین نزدیک کرده است. در این قسمت راوی اجازه میدهد کنش‌ها و واکنش‌ها از طرف خود شخصیتها بروز پیدا کند و خود نیز با به تصویر کشیدن درگیری‌های ذهنی هر دو شخصیت، کنار می‌ایستد و گویی که میداند و آگاه است که این دیدار، پس از گذراندن مقاطع مختلف رویدادها و صحبت‌ها و برخوردهای متعدد، یک دیدار تعیین‌کننده است، با دیدگاهی جزئی‌نگرانه‌تر از قبل، احساسات بین عاشق و معشوق را به نمایش میگذارد. در قسمتهایی که هنوز خسرو و شیرین با هم برخورد ندارند، روایت راوی اغلب عینی است که با برخی ابلاغیه‌های روانی و رفتاری نیز همراه است؛ اینکه خسرو با بی‌پروایی در قلمرو درگاه شیرین به شکار میپردازد و پس از غلبه مستی بدون در نظر گرفتن ملاحظات قبل، به شیرین روی می‌آورد، همگی مقدمه‌چینی‌های هنرمندانه روای برای آماده‌سازی بستری برای بروز شیرین در برابر خسرو است. در حقیقت درونکاوی و ابلاغ نظریه راوی برای معنا دادن به رابطه بین شیرین و خسرو، از رجوع شیرین به درون خودش آغاز میگردد و تا پایان داستان تحکیم و تثبیت میگردد.

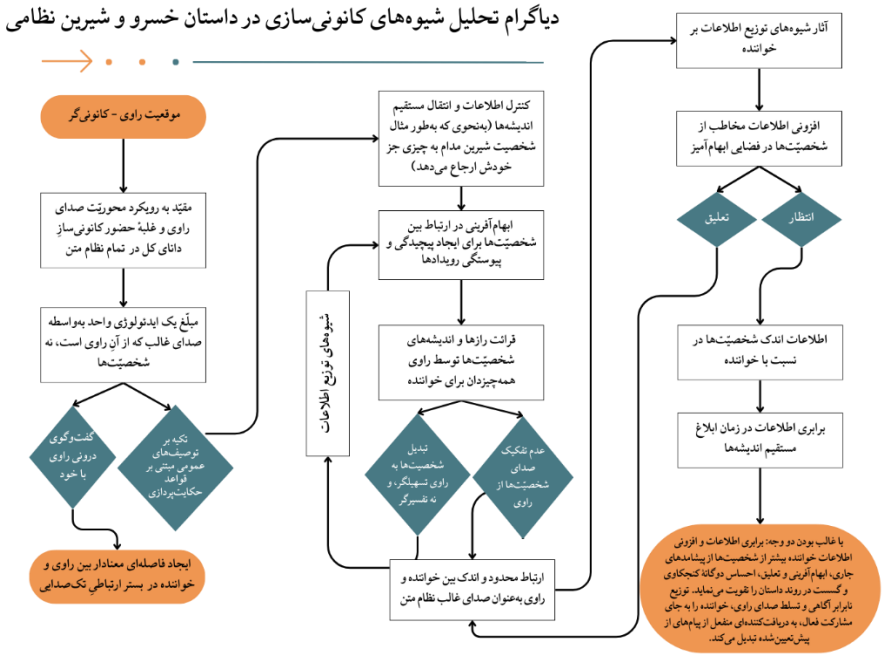
نتیجه‌گیری

کانونی‌سازی به معنی توزیع نابرابر دانش در متن روایی است و شیوه‌های مختلف آن، دریافت متفاوتی را در خواننده ایجاد میکند. موضوع این پژوهش تحلیل شیوه‌های مختلف کانونی‌سازی و توزیع آگاهی در داستان خسرو و شیرین و توضیح تأثیری است که اتخاذ این شیوه‌ها بر خواننده بر جای مینهد. نتایج این پژوهش نشان میدهد که:

۱. راوی – کانونی‌گر با مقیّد بودن به عمل انتقال مستقیم اندیشه از صدای غالب / راوی دانای کل، که مبلّغ یک ایدئولوژی واحد است، ضمن ایجاد فاصله‌ای معنادار از بستر ارتباطی متن (نظامی برساخته از تعامل بین مخاطب، راوی و شخصیتها)، احساس یگانگیِ خواننده با اثر را کاهش داده که به‌تبع آن منجر به ایجاد فضایی ایدئولوژی‌محور با تشکیلاتی تکصدایی شده است. مشاهده‌گری و روایت توالی رویدادها توسط راوی - کانونی‌گر، و بهره‌گیری از وجوه مختلف کانونی‌سازی بیرونی به سبک حکایتپردازی و قصّه‌گویی، به‌عنوان پربسامدترین تکنیک به‌کاررفته، به گونه‌ای ترتیب یافته که در اغلب موارد، اطلاعات خواننده بیشتر از شخصیتها است که این امر موجب میشود احساس دوگانهٔ تعلیق و کنجکاوی، در کنار ابهام و به‌هم خوردن تداوم سیر پاره‌های کنش در داستان با ذهن خواننده باشد. اغلب خواننده در فضای ارتباطی تکصدایی، یکطرفه و بسته، که صدای شخصیتها قابل تفکیک از صدای راوی دانای کل نیست، در درک و دریافت آنچه که به‌طور پیوسته در نظام متن میگذرد، فاقد نقش است.

۲. علی‌رغم آنکه داستان خسرو و شیرین، ذاتاً یک داستان غنایی است، انتظار میرود با توجه به خصوصیات این نوع ادبی، کانونی‌سازی درونی، یعنی روایت داستان از دیدگاه شخصیّتهای داستانی، وجه غالب روایت باشد. اما در اغلب اوقات شرح وضعیّت شخصیتها به وسیلهٔ تسهیلگران روایت، که یکی از برجسته‌ترین این واسطه‌ها، شاپور است انجام میشود. در مواردی که واسطه‌های داستان در پیشبرد جریان مداخله دارند، نقش آنان به‌عنوان کانونی‌سازهای تفسیرگر کمترین تأثیر را دارد و اغلب به مثابهٔ تسهیلگران و وسائطی برای ابهام‌آفرینی و ایجاد فواصل زمانی بین رخدادها به کار گرفته میشوند. همچنین کانونی‌سازی درونی در برخی مقاطع متوجه راوی است (خودسرزنش‌گری راوی) که تأکیدی است بر فراموشی جایگاه خواننده در نظام ارتباطی داستان. عدم آزادی عمل شخصیتها در خود ابرازی و ورود راوی – کانونی‌گر به عرصهٔ تعیین تکلیف و تعیین رویه برای احساسات و رفتار شخصیتها، سرشت منظومه را به عملی نه مبتنی بر ادراک، بلکه مبتنی بر نمایش و تبلیغ تبدیل کرده است. تنظیم توزیع آگاهی بین خواننده و شخصیتها، بنا به ذات داستان و آرایش کلام راوی که مبتنی بر ابهام‌آفرینی و گسستگی رویدادها از طریق ایجاد تعلیق به وسیلهٔ عدم اطلاع شخصیتهای اصلی داستان از حقیقت وجودی یکدیگر و فواصل زمانی طولانی برای به تشریح کشیدن موانع وصال، اغلب افزونی اطلاعات خواننده نسبت به شخصیتها را با خود دارد.

۳. وجه ایدئولوژیک کانونی‌سازیهای داستان، از طریق روایت مستقیم راوی و اظهار نظرهای صریح او محقق میشود. این وجه، عامل مهم وحدت و انسجام داستان در ژرف‌ساخت اثر است. راوی همهٔ رخدادها، کنشها و عواطف اشخاص داستان را مطابق با اصول جهانبینی خود سر و سامان میدهد تا در نهایت، صدای او که بر ارزش حرمتخواهی، حفظ کرامت زن و پایبندی به اصول اخلاقی و شرعی در تلفیق با کنشهای عاشقانه و عاقلانه تأکید میکند، همهٔ صداهای متن را به شکلی تحت‌الشعاع خود قرار دهد. وجه ایدئولوژیک روایت، در تصویرکردن اشخاص داستان به‌صورت نمونه‌های مثالی قوای بشری، مثل وجدان، غرور، وسوسه و...، نیز جهان‌بینی راوی – مؤلف و دوران زیست او را بازتاب میدهد. شکل ۱:



شکل ۱: دیاگرام تحلیل شیوه‌های کانونی‌سازی در داستان خسرو و شیرین نظامی

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشگاه شهید باهنر کرمان استخراج شده است. جناب آقای دکتر محمدصادق بصیری راهنمایی این رساله را بر عهده داشته‌اند و سرکار خانم دکتر حسینی‌سروری به‌عنوان مشاور اصلی پروژه در طی مسیر تدوین رساله همراه با نویسنده نقش داشته‌اند. مینا قاسمی به‌عنوان دانشجوی دکترای تخصصی دانشگاه شهید باهنر کرمان، تحت راهنماییها و مشاوره‌های اساتید بزرگوار، امر تحلیل متون، تنظیم و بررسی را به انجام رسانده است و هر سه نویسنده در امر نهایی‌شدنِ پروژه تشریک مساعی داشته‌اند.

تشکر و قدردانی

نویسنده بر خود لازم میداند مراتب تشکر خود را از گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان و اساتید بزرگوار بخش ادبیات فارسی اعلام نماید.

تعارض منافع

نویسندگان این مقاله گواهی می‌نمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق

کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلّف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به‌عهدهٔ نویسندهٔ مسئول است و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکر شده را بر عهده میگیرند.

REFERENCES

Eagleton, T. (1989). Literary Theory: An Introduction (A. Mokhber, Trans.). Tehran: Markaz Publishing.

Bertens, J. W. (2003). Literary Theory (F. Sojoodi, Trans.). Tehran: Ahang-e Digar Publishing.

Bordwell, D. (2017). Narration in the Fiction Film (Vol. 1, S. A. Tabatabai, Trans., 3rd ed.). Tehran: Farabi Cinema Foundation.

Branigan, E. (2017). Understanding Narrative and Film (S. J. Shahroudi Langroudi, Trans.). Tehran: Siahrood Publications.

Tyson, L. (2008). Contemporary Literary Criticism Theories (M. Hosseinzadeh & F. Hosseini, Trans.). Tehran: Negahe Emrooz Publishing.

Toolan, M. (2007). Narratology: A Linguistic-Critical Introduction (S. F. Alavi & F. Nemat, Trans.). Tehran: SAMT Publications.

Dastgerdi, V. (1999). Khosrow and Shirin. Tehran: Ghatreh Publishing.

Zolfaghari, H. (2013). One Hundred Persian Love Narratives. Tehran: Charkh Publications.

Zarrinkoob, A. (2016). Pir-e Ganjeh in Search of Utopia. Tehran: Sokhan Publications.

Safa, Z. (1987). History of Literature in Iran (Vol. 2). Tehran: Ferdows Publications.

Currie, G. (2016). Narratives and Narrators (M. Shahba, Trans., 2nd ed.). Tehran: Minoye Kherad Publishing.

Guerin, W., et al. (2009). An Introduction to Literary Criticism Methods (A. Farahbakhsh & Z. Heidari Moghaddam, Trans.). Tehran: Rahnam Publications.

Lothe, J. (2009). An Introduction to Narrative in Literature and Cinema (O. Nikfar, Trans., 2nd ed.). Tehran: Minoye Kherad Publishing.

Martin, W. (2003). Narrative Theories (M. Shahba, Trans.). Tehran: Hermes Publications.

McQuillan, M. (2009). Selected Articles on Narrative (F. Mohammadi, Trans.). Tehran: Minoye Kherad Publishing.

Jahn, M. (2019). Narratology (M. Ragheb, Trans., 2nd ed.). Tehran: Ghoghnos Publications.

Articles:

Azhari, M., Torabi, M. R., Malmir, T., & Hajiian Nejad, A. (2019). Analysis of the Narrative Structure of the Story of Khosrow and Shirin by Nezami. *Literary Criticism and Rhetoric Research Journal, 8*(2), 17-35.

Sardaghi, M. H., & Shahrami, M. B. (2015). Examining the Element of Point of View in Nezami's Khosrow and Shirin Based on Gérard Genette's Narratology Model. *Literary and Rhetorical Researches, 13*, 99-116.

Safaa, Parvaneh; Sharifpoor, Enayatollah; Jafari, Maryam (202۲). 'Study and analysis of literary types in Nezami Ganjavi poems' Journal of the Stylistics of Persian Poem and Prose, Volume 15, Issue 6, September 2022, Issue 76

Ghorbani, F., & Gholamrezaei, M. (2017). Analyzing the Time Structure in Nezami Ganjavi's Khosrow and Shirin Based on Genette's Model of Time and Narrative. *Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda), 9*(33), 153-196.

Karbalaie Sadegh, M., Seyed Ebrahimi Nejad, F., & Poordad, A. (2012). Point of View in the Tale of Khosrow and Shirin in Nezami Ganjavi's Narrative: A Semiotic-Semantic Approach. *National Conference on Literary Criticism*.

Muti Shirazi, L., & Khaleghzadeh, M. H. (2016). Descriptive Techniques in Nezami Ganjavi's Khosrow and Shirin. *International Conference on Islamic Humanities*.

Madaberi, M., Hosseini Sarvari, N., & Jafari, M. (2019). Focalization and Distribution of Knowledge in the Story of Khosrow and Shirin in Shahnameh. *Modern Literary Essays, 204*, 47-71.

فهرست منابع فارسی

کتابها

ایگلتون، تری (۱۳۶۸). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

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

بردول، دیوید (۱۳۹۶). *روایت در فیلم داستانی*، جلد ۱، ترجمهٔ سیّدعلاالدین طباطبایی، چاپ ۳، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

برانیگان، ادوارد (۱۳۹۶). *درک روایت و فیلم*، ترجمهٔ سیّد جلیل شاهرودی لنگری، تهران: سیاهرود.

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

تولان، مایکل (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی؛ درآمدی زبان‌شناختی – انتقادی*، ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.

دستگردی، وحید (۱۳۷۸). خسرو و شیرین. تهران. قطره.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۲). یکصد منظومه عاشقانه فارسی. تهران. نشر چرخ.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۵). پیر گنجه در جست‌وجوی ناکجاآباد. تهران. سخن.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۶). تاریخ ادبیات در ایران. جلد دوم. تهران. فردوس.

کوری، گریگوری (۱۳۹۵). *روایت‌ها و راوی‌ها*. ترجمهٔ محمد 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 نیک‌فر، چاپ دوم، تهران: مینوی خرد.

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

مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸). گزیده مقالات روایت. ترجمه فتاح محمدی، تهران. مینوی خرد.

یان، مانفرد (۱۳۹۸). *روایت‌شناسی*، ترجمهٔ محمّد راغب، چاپ ۲. تهران: ققنوس.

مقاله‌ها

اظهری، محبوبه؛ ترکی، محمدرضا؛ مالمیر، تیمور؛ حاجیان‌نژاد، علیرضا (۱۳۹۸). «تحلیل ساختار روایی داستان خسرو و شیرین نظامی»، پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت، مقاله ۲، دوره ۸، شماره ۲ - شماره پیاپی ۱۶، صص ۱۷-۳۵ .

سرداغی، محمد حسین ؛ شهرامی، محمد باقر (۱۳۹۴). « بررسی عنصر زاویه ی دید در منظومه ی خسرو و شیرین نظامی بر اساس الگوی روایت شناسی ژرار ژنت مقاله»، پژوهش های ادبی و بلاغی، شمارهٔ ۱۳، صص ۹۹-۱۱۶.

صفا، پروانه؛ شریف‌پور، عنایت‌الله؛ جعفری، مریم (۱۴۰۰). « بررسی و تحلیل انواع ادبی در اشعار نظامی گنجوی»، ماهنامه علمی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال ۱۵، شماره ۶، شهریور ۱۴۰۱ ، شماره۷۶.

قربانی، فاطمه؛ غلامرضایی، محمد (۱۳۹۶). «بررسی ساختار زمان در خسرو و شیرین نظامی گنجوی بر اساس الگوی زمان و روایت ژنت»، تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، مقاله ۴، دوره ۹، شماره ۳۳، مهر ۱۳۹۶، صفحه ۱۵۳-۱۹۶.

کربلایی صادق، مهناز؛ سیدابراهیمی نژاد، فاطمه؛ پورداد، افروز (۱۳۹۱). «زاویه دید در حکایت خسرو و شیرین منظومه نظامی گنجه ای: رویکرد نشانه – معناشناسی»، همایش ملی نقد ادبی.

مطیع شیرازی، لیلا؛ خالق زاده، محمد هادی (۱۳۹۵). «شگردهای توصیف در منظومه خسرو و شیرین نظامی گنجوی»، همایش بین المللی علوم انسانی اسلامی.

مدبری، محمود؛ حسینی‌سروری، نجمه؛ جعفری، محمد (۱۳۹۸). «کانونی‌سازی و توزیع آگاهی در داستان خسرو و شیرین شاهنامه»، *جستارهای نوین ادبی*، شمارهٔ ۲۰۴، صص۴۷- ۷۱.

معرفی نویسندگان

مینا قاسمی ابراهیم‌آبادی: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران.
(Email: *minaghasemi@ens.uk.ac.ir*)
(ORCID: 0009-0000-6369-6840)

محمدصادق بصیری: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران.
(Email: *basiri@uk.ac.ir* (نویسنده مسئول:
(ORCID: 0000-0002-4585-1162)

نجمه حسینی سروری: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران.
(Email: *n.hosseini@uk.ac.ir*)
(ORCID: 0000-0002-3866-8036)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited.

Introducing the authors

Mina Ghasemi Ebrahimabadi: PhD student in Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran.
(Email: *minaghasemi@ens.uk.ac.ir*)
(ORCID: 0009-0000-6369-6840)

Mohammad Sadegh Basiri: Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran.
(Email: *basiri@uk.ac.ir* : Responsible author)
(ORCID: 0000-0002-4585-1162)

Najmeh Hosseini Sarvari: Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran.
(Email: *n.hosseini@uk.ac.ir*)
(ORCID: 0000-0002-3866-8036)