



Investigating the tone of the narration in Beyghami's "DarabNameh" with an approach to Gerard Genette's theory (Case study: The story of "FiroozShah among fairies and jinns")

Soosan Beiglari Dalooyi¹ | Reza Ashrafzade^{2*} | Javad Mehraban Ghezelhesar³

1. Ph.D student of Persian Language and Literature, Mashhad Branch, ISLAMIC Azad University, Mashhad, Iran. Email: soosan.beiglari.dalooyi@gmail.com
2. Corresponding Author, Professor of Persian Language and Literature, Mashhad Branch, ISLAMIC Azad University, Mashhad, Iran. Email: r.ashrafzadeh@iaubir.ac.ir
3. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Mashhad Branch, ISLAMIC Azad University, Mashhad, Iran. Email: drjavadmehraban@gmail.com

Article Info

ABSTRACT

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 08/07/2021

Received in revised form:
02/11/2022

Accepted: 06/11/2022

Keywords:

Beyghami,

DarabNameh,

Genet,

Narration,

Tone.

Gerard Genet has led to innovations in the field of narratology including the distinction between aspect and tone. Emphasizing the aspect and tone of a fictional work reveals uncovers new perspectives over that work and is a criterion for measuring the quality of literary works. In the field of Persian literature, many prose narrative work have been created, one of which is DarabNameh of Beyghami. In his work, the author has succeeded in creating a prominent work by using various narrative techniques. This feature has a more special manifestation in the story of "FiroozShah among fairies and jinns". Examining the story with reference to library sources and descriptive-analytical procedure and application of Genet's views shows that Beyghami is not satisfied only with the capacities of the omniscient and has increased the effect of objective and tangible dimensions by involving characters in the narration process. Also, establishing multiple dialogues instead of paying attention to the monologue has been made possible by using the second-person narrative center, which has had favorable effects on the process of the audience's communication with the produced text. The use of a mental approach to a limited extent indicates that the characters in the story are extroverted and dynamic rather than introverted and passive. In general, the tone of the narrative in the mentioned story, while enabling the anthropology of the characters of the story, has provided a suitable platform for various readings of the narratives.

Cite this article: Beiglari Dalooyi, S., Ashrafzade, R & Mehraban Ghezelhesar, J. (2023). Investigating the tone of the narration in Beyghami's "DarabNameh" with an approach to Gerard Genette's theory (Case study: The story of "FiroozShah among fairies and jinns"). *Research Journal in Narrative Literature*, 12(2), 89-112.



© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/rp.2021.6622.1376



بررسی لحن روایت در *داراب‌نامه* بیغمی؛ با رویکرد به نظریه ژرار ژنت (نمونه موردی: داستان فیروزشاه در میان پری‌زادان و جنیان)

سوسن بیگلری دلویی^۱ | رضا اشرف‌زاده^{۲*} | جواد مهربان قزلحصار^۳

۱. دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران.

رایانامه: soosan.beiglari.dalooyi@gmail.com

۲. نویسنده مسئول، استاد زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران.

رایانامه: r.ashrafzadeh@iaubir.ac.ir

۳. استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران. رایانامه: drjavadmehraban@gmail.com

اطلاعات مقاله

چکیده

نوع مقاله:

مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۱۷

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۸/۱۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۱۵

واژه‌های کلیدی:

بیغمی،

داراب‌نامه،

ژنت،

روایت،

لحن.

ژرار ژنت در عرصه روایت‌شناسی نوآوری‌هایی داشته که تفکیک دو مقوله وجه و لحن از آن جمله بوده است. تأکید بر وجه و لحن یک اثر داستانی، جنبه‌های جدیدی از آن را هویدا می‌کند و شاخصه‌ای برای سنجش کیفیت آثار ادبی به‌شمار می‌رود. در گستره ادب فارسی، آثار روایی منشور بسیاری خلق شده‌اند که *داراب‌نامه* بیغمی یکی از آنها است. نویسنده بر اثر خود، با کاربست تکنیک‌های متنوع روایی، موفق به خلق اثری برجسته شده است. این ویژگی در داستان فیروزشاه در میان پری‌زادان و جنیان نمود ویژه‌تری دارد. بررسی داستان مذکور با استناد به منابع کتابخانه‌ای و روش توصیفی-تحلیلی و کاربست آراء ژنت نشان می‌دهد که بیغمی در عرصه روایت تنها به ظرفیت‌های دانای کل بسنده نکرده، با دخالت دادن شخصیت‌ها در فرآیند روایتگری، بر ابعاد عینی و ملموس اثر خود افزوده است. همچنین، برقراری دیالوگ‌های متعدد به جای توجه به مونولوگ، با استفاده از کانون روایت دوم شخص میسر شده است که آثار مطلوبی در فرآیند ارتباط‌گیری مخاطب با متن تولیدی داشته است. استفاده از شیوه ذهنی در سطحی محدود نشان از آن دارد که شخصیت‌های حاضر در داستان، بیش از آنکه درون‌گرا و منفعل باشند، برون‌گرا و پویا هستند. در مجموع، لحن روایت در داستان مذکور، ضمن اینکه انسان‌انگاری شخصیت‌های داستان را میسر کرده، بستری مناسب برای خوانش‌های گوناگون از روایت‌ها فراهم کرده است.

استناد: بیگلری دلویی، سوسن؛ اشرف‌زاده، رضا و مهربان قزلحصار، جواد (۱۴۰۲). بررسی لحن روایت در *داراب‌نامه* بیغمی؛ با رویکرد به نظریه ژرار ژنت (نمونه موردی: داستان فیروزشاه در میان پری‌زادان و جنیان). *پژوهشنامه ادبیات داستانی*، ۱۲(۲)، ۸۹-۱۱۲.



حق مؤلف © نویسنده‌گان.

ناشر: دانشگاه رازی

۱. پیشگفتار

استفاده از دستاوردهای روایت‌شناسی، زمینه‌های لازم را برای بررسی‌های دقیق‌تر از یک اثر ادبی فراهم می‌کند و موجب آشکار شدن اهداف و اغراض ثانویه نویسنده در متن تولیدی می‌شود. پرداختن به روایت، ضمن اینکه مخاطب را با دنیای درون و بیرون شخصیت‌های حاضر در داستان آشنا می‌کند و منجر به افزایش گستره شناخت و درک خواننده می‌شود، در انتقال بخشی از مفاهیم موردنظر نویسنده - که ممکن است در داستان مستتر شده باشد- اثری مطلوب دارد.

توجه به روایت‌شناسی در دو دهه گذشته رشد چشم‌گیری داشته است و شخصیت‌های بسیاری در رشد و فراگیری آن اثرگذار بوده‌اند؛ اما این مقوله علمی با آراء «ژرار ژنت» گام در مسیر تازه‌ای نهاد و در اثر نوآوری‌هایی که او در زمینه وجه و لحن پدید آورد، توجه به کاربست مؤلفه‌های کانون روایت برای تحلیل آثار ادبی افزایش محسوسی پیدا کرده است و بخشی از سامانه فکری نویسندگان از این طریق برای مخاطبان ترسیم شده است. در گستره ادب فارسی، *داراب‌نامه بیغمی* به‌عنوان یک متن منثور از اهمیت خاصی برخوردار است. به ویژه اینکه بخش مهمی از عناصر مربوط به فرهنگ عامه را در بر می‌گیرد.

تاکنون در هیچ پژوهشی لحن روایت در *داراب‌نامه بیغمی* با رویکرد به آراء ژنت بررسی نشده است. بنابراین، تحقیق حاضر در نوع خود، منحصر به فرد و خلاقانه محسوب می‌شود. با این حال، جنبه‌های روایت‌شناختی اثر مذکور در چند تحقیق کاویده شده است. خدیجه رحیمی‌صادق (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی وجوه روایتی در *داراب‌نامه بیغمی*»، به این نتیجه رسیده است که بر پایه نظریه تودوروف، اثر مذکور در ردیف روایت‌های اسطوره‌ای قرار می‌گیرد. همچنین، صرفی و رحیمی‌صادق (۱۳۹۵) در مقاله خود با عنوان «بررسی نوع روایی *داراب‌نامه بیغمی*» به نتیجه‌ای مشابه رسیده‌اند. در این تحقیقات، هیچ اشاره‌ای به لحن روایت در حکایات *داراب‌نامه* نشده و تکنیک‌های روایی موردنظر نویسنده، اهداف او از به‌کارگیری این تکنیک‌ها و مهم‌ترین کارکردهای آن کاویده نشده است. بنابراین، بدیهی است که نتایج به دست آمده در این تحقیق، با دستاوردهای دو مقاله مذکور تفاوت دارد.

۱-۱. تعریف موضوع

داستان فیروزشاه در میان *پری‌زادان* و *جنیان* در میان داستان‌های متعدد *داراب‌نامه* که در سه جلد گردآوری شده است، از دید روایت‌شناسی اهمیت ویژه‌ای دارد. نویسنده با خلق شخصیت‌هایی از

جنس پری و جن، فیروزشاه را در موقعیتی جدید قرار داده، بخشی از دنیای درونی و بیرونی این موجودات را به تصویر کشیده است. در این داستان، باورهای عامه درباره جنیان و پری‌زادان کاملاً انعکاس دارد. بدیهی است که تنوع شخصیت‌ها، موجب گوناگونی روایت خواهد شد. راوی دانای کل گاهی از زبان خود و گاهی از زبان شخصیت‌ها به تشریح موقعیت‌ها، افراد و خواسته‌های آنان می‌پردازد و با جابجایی‌های پی‌درپی روایی، به اثر خود جذابیت بیشتری می‌بخشد.

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

۱. کارکردهای تکنیک‌های روایی در داستان *فیروزشاه* در میان *پری‌زادان* و *جنیان* چیست؟ ۲. پرتکرارترین مؤلفه روایی و چرایی فراوانی آن در داستان مذکور چیست؟ ۳. موفقیت بیغمی در استفاده از تکنیک‌های روایی به چه میزان بوده است؟

۱-۳. روش پژوهش

در این مقاله که با استناد به منابع کتابخانه‌ای و روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است، تحلیل روایت-شناختی داستان‌های *داراب‌نامه* بیغمی با رویکرد نظریه ژرار ژنت مورد نظر قرار گرفته است. ساختار کلی مقاله به این شکل است که ابتدا خلاصه‌ای از داستان *فیروزشاه* در میان *پری‌زادان* و *جنیان* بیان می‌شود و در گام بعدی، توضیحاتی درباره مفاهیم روایت، کانون روایت و لحن روایت ارائه می‌گردد و سپس، در بخش اصلی پژوهش، جنبه‌های روایی داستان مذکور ذیل عناوین کلی «زمان روایت» و «مکان راوی» کاویده می‌شود.

۱-۴. چارچوب نظری پژوهش

۱-۴-۱. روایت و کانون روایت

روایت در لغت به معنای نقل کردن خبر، حدیث، سخن گفتن از کسی یا داستان‌گویی آمده است و در اصطلاح ادبی، نقل رشته‌ای از حوادث واقعی و تاریخی یا خیالی است، به نحوی که ارتباطی بین آنها وجود داشته باشد (میرصادقی و میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۷۲). روایت شالوده تفکر و همه شکل‌های نوشتار و شناخت را تشکیل می‌دهد و یا به آن سامان می‌بخشد (وبستر، ۱۳۸۲: ۸۱). همه متون ادبی را که دارای دو خصوصیت وجود قصه و حضور قصه‌گو است، می‌توان یک متن روایی دانست (اخوت، ۱۳۷۱: ۸). متن روایی (Recit)، کلامی نوشتاری یا شفاهی است که رخدادها در آن نقل می‌شود. متن روایی آن چیزی است که پیش‌رو داریم و رخدادها لزوماً در آن نظم گاه‌شمارانه ندارند (کنان، ۱۳۸۷:

۱۲). ژنت عقیده دارد که هرگاه راوی واقعاً به نظرگاه یکی از شخصیت‌ها مجال ظهور دهد، در این حالت، روایت از طریق کانونی‌سازی پیش می‌رود (برتنس، ۱۳۸۳: ۹۱).

۱-۴-۲. لحن روایت

ژنت در نظریه خود، بین دو مقوله وجه و لحن تمایز قائل شده است و با تفکیک این دو مقوله، نظریه‌ای منسجم و کارآمد در زمینه کانون روایت ارائه داده است. آنچه به نظر ژنت روایی می‌بخشد، «نوآوری‌های او در ارتباط با مقوله‌های وجه و لحن است. او با این روش، مسأله نظرگاه را به دو بخش تقسیم کرده است» (فلکی، ۱۳۸۲: ۷۳-۷۲) و امکان ارائه تحلیل‌های جزئی‌نگرانه از داستان‌ها را فراهم آورده است. این مقوله نشان می‌دهد که «روایت برای بیان خود از چه نوع راوی استفاده می‌کند و پایگاه و وجهه نظری این راوی به چه ترتیب است» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۷). با کاربست لحن به‌عنوان یکی از عناصر سازنده متن، امکان تشخیص عناصر زبانی دیگر - که متن بر آن تأکید دارد - میسر می‌شود (دهقانی و اکبری، ۱۴۰۰: ۴۸). لحن با دو سطح زمان و وجه پیوند نزدیکی دارد؛ به این معنی که از طرفی به نسبت زمان روایت، رویدادها را با زمان به وقوع پیوستن آنها هماهنگ می‌کند و از طرفی، موقعیت راوی و نقشی را که در بازگویی روایت دارد، مشخص می‌نماید (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۳۲). بر این اساس، در بررسی لحن یک اثر، دو موضوع در کانون توجه قرار می‌گیرد: ۱. زمان روایت؛ ۲. مکان راوی.

۱-۵. خلاصه داستان

«فیروزشاه» در شکارگاه شهر قیصریه گوری را دنبال می‌کند. گور ناگهان در چشمه آب ناپدید می‌شود. بعد از آن، مرغی پیدا می‌شود و از دهان خود ترنجی بر سینه فیروزشاه می‌اندازد که شاهزاده با بوییدن آن بی‌هوش می‌شود. بعد از به هوش آمدن خود را در قصری باشکوه می‌بیند. بعد از چند روز، فیروزشاه با دختری پری‌زاد به نام «روحانه» دیدار می‌کند. پری ماهیت خود را برای شاهزاده برملا می‌کند و می‌گوید که او همان مرغ و گور بوده است. روحانه به فرمان «مهلقا»، شاه جنیان و دختر «ملک خناس» و پادشاه سراسر کوه قاف، فیروزشاه را به این مکان آورده بود تا این دو را به وصال هم برساند. فیروزشاه که در درگرو عشق «عین‌الحیات» دارد، از روحانه می‌خواهد او را به شکارگاه برگرداند؛ اما روحانه انجام این کار را درگرو موافقت مهلقا می‌داند. روحانه به فیروزشاه می‌گوید که مهلقا خواستگاری به نام «قابوس» دارد که پسرعموی اوست؛ اما پدر مهلقا تن به این وصلت نمی‌دهد.

روحانه از فیروزشاه می‌خواهد که راز علاقه مه‌لقا به خودش را محفوظ نگاه دارد؛ زیرا در صورت افشای آن، از سوی قابوس به او سوء قصد خواهد شد. مراسم بزمی برپا می‌شود و روحانه از فیروزشاه می‌خواهد که طبق میل مه‌لقا عمل کند تا او به آزادی‌اش رضایت دهد. فیروزشاه نیز، این کار را انجام می‌دهد. مه‌لقا کنیزی به نام «پروانه» دارد که به قابوس، خواستگار مه‌لقا، علاقه‌مند است. او فرصت را غنیمت می‌شمرد و ماجرای کامجویی مه‌لقا را به گوش قابوس می‌رساند و او، ملک خناس را در جریان قرار می‌دهد. یکی از خدمتکاران مه‌لقا در قصر ملک خناس حضور دارد و با شنیدن ماجرا، مه‌لقا را مطلع می‌کند. ناگاه همه جنیان و پریان غیب می‌شوند و روحانه پس از بی‌هوش کردن فیروزشاه او را درون غاری پنهان می‌کند. قابوس ناگهان وارد قصر می‌شود؛ اما کسی را نمی‌بیند و پروانه را دروغگو می‌پندارد و او را می‌کشد. اندکی بعد، قابوس به دست ملک خناس به قتل می‌رسد. پدر قابوس، «جند دیو» با شنیدن این خبر، سپاهی از برادران را گرد می‌آورد و برای مبارزه با ملک خناس آماده می‌شود. اندکی بعد، گروهی از طرف مخالفان به نزد ملک خناس می‌آیند تا ضمن اثبات بی‌گناهی قابوس، خطای مه‌لقا و روحانه را بازگو کنند. ملک خناس خشمگین می‌شود و از جند دیو می‌خواهد تا در این امور بیش از این دخالت نکند. برادران تصمیم به مبارزه می‌گیرند. ملک خناس پیش از آغاز جنگ، مه‌لقا را به نزد خود فرا می‌خواند و ماجرا را می‌پرسد. مه‌لقا ارتباط با آدمی‌زاد را انکار می‌کند. با این حال، ملک خناس برای آرام کردن اوضاع، دستور می‌دهد دختر را در بند کنند. اندکی بعد، روحانه به دیدار مه‌لقا می‌آید. شاه‌دخت سرنوشت فیروزشاه را از او جویا می‌شود و روحانه ماجرا را بازگو می‌کند. مه‌لقا از روحانه می‌خواهد تا نزد فیروزشاه رود و او را به سرزمین آدمیان برساند؛ زیرا جان فیروزشاه و مه‌لقا در خطر است. روحانه به غار برمی‌گردد؛ اما نشانی از فیروزشاه نمی‌یابد. دوباره نزد مه‌لقا برمی‌گردد و ماجرا را شرح می‌دهد. از سوی دیگر، سپاه ملک خناس و جند دیو در دشت زر رویاروی هم قرار می‌گیرند و نبرد سختی آغاز می‌شود و در فرجام کار، جند دیو می‌گریزد. فیروزشاه با تلاش روحانه پیدا می‌شود و به دیار خود بازمی‌گردد.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

داستان *فیروزشاه در میان پری‌زادان و جنیان* به لحاظ زمانی و مکانی، در بستر واقعیت خلق نشده است. همان‌طور که از عنوان حکایت هویداست، تجربه سیر و سفر ناخواسته فیروزشاه در سرزمینی که ساکنان آن انسان نیستند، روایت شده است. بررسی لحن این روایت نشان می‌دهد که مکان و

شخصیت‌ها با دنیای واقعی قابل انطباق نیستند؛ اما «بیغمی» کاملاً هوشمندانه از شیوه‌های روایی متنوعی استفاده کرده است تا ذهنیت مخاطب را هرچه بیشتر از این پیش‌فرض‌ها دور کند و با ترسیم روایتی مشابه آنچه در دنیای انسان‌ها می‌گذرد، داستان را باورپذیرتر کند. در ادامه، کیفیت لحن روایت در داستان مذکور، ذیل دو عنوان «زمان روایت» و «مکان راوی» بازنمایی می‌شود.

۲-۱. زمان روایت

غالب پژوهشگران عرصه روایت‌شناختی، زمان را بخش تفکیک‌ناپذیر روایت و در شمار مهم‌ترین عناصر داستانی دانسته‌اند. از دید ژنت، مقدار زمان خوانش متن روایی و رخداد‌های داستان، دو زمان دال و مدلول هر اثر روایی هستند. ژنت در الگوی دوگانه زمان، خلق زمان بر مبنای تحریف و دیگرگونه‌خوانی زمان یا طحرواره زمانی برحسب یک طحرواره زمانی دیگر را یکی از مهم‌ترین کارکردهای روایت می‌داند (ژنت، ۱۳۸۸: ۱۳۶-۱۳۵). در نظریه او، زمان سه بُعد دارد: پسازمان-رخدادی، پیشازمان‌رخدادی، هم‌زمانی. در داستان فیروزشاه در میان پری‌زادان و جنیان، روایت پیشازمان‌رخدادی از بازتاب کمتری برخوردار بوده است؛ اما روایت‌های پسازمان‌رخدادی و هم‌زمانی از فراوانی مشابهی برخوردار بوده‌اند. این موضوع بدان معناست که راوی تمایل چندانی به بازنمایی حوادث آینده و افشای اطلاعات کلی ندارد و ترجیح می‌دهد مخاطبان را به تدریج با ابعاد مختلف روایت آشنا کند.

۲-۱-۱. پسازمان رخدادی

در این نوع از روایت که گذشته‌نگر هم‌نامیده می‌شود، رخدادها پس از اینکه اتفاق می‌افتد، بازگو می‌شوند. روایت گذشته‌نگر از یک‌سو از نظر زمانی به داستانی که بازگو می‌کند، برمی‌گردد و از سوی دیگر، دارای ذاتی غیرزمانی است که هیچ حسی از گذر زمان در خواننده پدید نمی‌آورد (لوته، ۱۳۸۶: ۹۰).

یکی از بخش‌های داستان که این نوع روایی در آن بازتاب دارد، آغاز ماجراست؛ یعنی جایی که فیروزشاه به دنبال گوری می‌دود و بعد از وقوع برخی ماجراهای شگرف، در قصر جنیان به هوش می‌آید. این روند در گذشته اتفاق افتاده و راوی تنها به بازگفت آن بسنده کرده است. با عنایت به ظرفیت‌های روایت پسازمان‌رخدادی، راوی دانای کل که به همه اطلاعات واقف است، سخن می‌گوید و زمینه‌ای برای روایتگری شخصیت‌های داستان وجود ندارد. نکته دیگر آنکه، نوع فعل‌هایی که در

متن ذیل نمود دارد، در پی بردن به کیفیت زمان روایت مؤثر است:

«فیروزشاه در شکارگاه شهر قیصریه آن گور را دید، در پی او کرد. آن گور در آن چشمه جست و ناپدید شد. بعد از آن، آن مرغ پیدا شد و از دهان خود آن ترنج بر سینه فیروزشاه انداخت. شاهزاده آن ترنج را برداشت و بوی عنبر از آن می‌آمد. شاهزاده بوی کرد و بی‌هوش شد. بعد از آنکه به هوش آمد، خود را در قصری دید چون فردوس برین، در میان دریایی، چهار در در دریا باز می‌شد» (بیغمی، ۱۳۴۱، ج ۲: ۷۲۲).

استفاده درست از روایت پسازمان‌رخدادی در افزایش قدرت رسانه‌ای و ارتباطی متن خلق شده بسیار مؤثر است. خبر مرگ قابوس به شهر پریان رسیده است. پدر قابوس و مردم شهر ملتهد و نالان شده‌اند و شرایطی بحرانی به وجود آمده است. راوی برای بازنمایی تصویر دقیقی از شهر و مردم ساکن در آن و نیز، تبیین واکنش آنها، نیازمند بهره‌مندی از اطلاعات گسترده‌ای است که این میزان از آگاهی، تنها در استفاده از روایت پسازمان‌رخدادی دیده می‌شود. بنابراین، استفاده از روایت مذکور، نقش مهمی در تسهیل فرآیند تفهیم روایت دارد. روایت هم‌زمانی اگرچه بر باورپذیری و صمیمیت متن می‌افزاید؛ ولی اطلاعات محدودی در اختیار مخاطب می‌گذارد و از قدرت او برای پیش‌بینی ادامه داستان می‌کاهد:

«چون خبر مرگ قابوس در شهر پریان فاش شد، هر کس سخنی می‌گفتند که تا خدمتکاران قابوس خاک بر سر کردند و در پیش جند دیو آمدند و آنچه از صورت حال بود، با ملک جند دیو بگفتند. جند دیو را چون معلوم شد که خناس پسر او را کشت، فغان در جان آن عفریت افتاد و فریاد از نهاد او برآمد» (همان: ۷۴۱).

۲-۱-۲. پیشازمان‌رخدادی

در این روایت، مخاطب پیش از اینکه ماجرا اتفاق بیفتد، از کلیات آن باخبر می‌شود. این شیوه روایی پیش‌زمینه فکری در ذهن مخاطب به وجود می‌آورد و امکان حدس و گمانه‌زنی را از او می‌گیرد و یا دست کم کاهش می‌دهد. «روایت آینده‌نگر، حرکت نابهنگام به زمان آینده است. بنابراین، واقعه‌ای که بعداً قرار است بیان شود، قبل از زمان خود بیان می‌شود» (تولان، ۱۳۸۳: ۵۶). این بدان معناست که روایت پسازمان‌رخدادی نقش مخاطب را در خوانش‌های متفاوت از یک داستان می‌کاهد و مؤلف-محوری را جایگزین خواننده‌محوری می‌کند؛ زیرا همه چیز از قبل طبق نظر نویسنده تعیین شده است و امکان دخل و تصرف ذهنی در آن وجود ندارد.

این نوع از روایت در داستان فیروزشاه در میان پری‌زادان و جنیان، بازتاب چندانی نداشته است؛ زیرا بیغمی تمایلی به افشای آینده نزدیک یا دور در اثر خود ندارد و ترجیح می‌دهد اطلاعات موردنظر را به تدریج با مخاطب به اشتراک بگذارد. هنگامی که قابوس به دست عموی خود، ملک خناس کشته می‌شود، دخترش، مه‌لقا از این موضوع ابراز خرسندی می‌کند؛ اما به‌خوبی می‌داند که پدر و برادران قابوس سکوت نخواهند کرد و آشوب‌های بسیاری به وجود خواهد آمد. راوی از زبان مه‌لقا پیشاپیش از وقوع نبردها و ستیزهای شدید خبر می‌دهد و مخاطب در جریان پیشبرد روایت در آینده‌ای نزدیک قرار می‌گیرد. بیغمی با به‌کارگیری این شگرد روایی، مخاطبان خود را که در زمان حال به سر می‌برند، با زمان آینده پیوند زده است. آنها با توجه به این پیش‌الگوی ذهنی، قادر به پیش‌بینی درست کلیت ماجرای خواهند بود که در ادامه حادث خواهد شد:

«چون از مرگ قابوس پیرداختند، مه‌لقا را خبر کردند که پدرت، قابوس را بکشت. مه‌لقا عظیم خرم شد؛ اما معلوم کرد که فتنه‌ای عظیم خواهد برخاستن» (بیغمی، ۱۳۴۱، ج ۲: ۷۴۱). یا «ملک خناس دانست که فتنه عظیم خواهد برخاستن، بفرستاد ملک قبط پری را و حمایل پری را طلب کرد و این حکایت را به ایشان بگفت» (همان: ۷۴۳).

۲-۱-۳. هم‌زمانی

در این روایت، زمان روایت با زمان داستان مطابقت دارد (ایگلتون، ۱۳۸۸: ۱۴۶) و مخاطب گام‌به‌گام با شخصیت‌های داستان پیش می‌رود و راوی بر اساس کنش‌های افراد، اطلاعاتی در اختیار مخاطبان قرار می‌دهد. استفاده از این تکنیک روایی، بر صمیمت داستان و باورپذیری شخصیت‌ها می‌افزاید. مخاطب لحظه‌به‌لحظه منتظر واکنشی کلامی یا رفتاری از سوی افراد است و بدون آنکه اطلاعی از گذشته یا آینده داشته باشد، بر اساس داده‌های محدودی که از جانب راوی دریافت کرده است، مسیر پیشبرد روایت را تا حدی حدس می‌زند.

در داستان فیروزشاه در میان پری‌زادان و جنیان، روایت هم‌زمانی بارها تکرار شده است. استفاده مکرر از این روش، موجب پیدایی فضایی واقع‌گرایانه در داستان می‌شود. شیوه کار بیغمی به این صورت است که ابتدا از زبان راوی دانای کل، فضای داستان و موقعیت شخصیت‌ها را شرح می‌دهد سپس، با تفویض خویشکاری روایت بر عهده شخصیت‌ها، درک شرایط را ملموس‌تر می‌کند. در متن ذیل، بیغمی به‌عنوان راوی، از دو روایت هم‌زمانی و پسازمان‌رخدادی استفاده کرده، با این ترفند روایی، باورپذیری ماجرای رخ داده در گذشته را افزایش داده است. پس از آنکه مه‌لقا از حضور قابوس

در نزدیک قصر آگاه می‌شود، برای در امان ماندن از او، همراه با خدم و حشم خود به ناگاه غیب می‌شود. روحانه نیز، با بی‌هوش کردن فیروزشاه و بردن او به غاری، از مهلکه می‌گریزد. دیالوگی که میان روحانه و مهلقا در آن لحظات حساس روایت شده است، حالات درونی و روانی دو شخصیت را نشان می‌دهد:

«روحانه چون این سخن بشنید، متغیر شد و آنچه شنیده بود در گوش مهلقا بگفت. آه از جان مهلقا برآمد و گفت: ای خواهر تو غم جان این جوان غریب بخور که من رفتم و ناگاه از پهلوی فیروزشاه غایب شد. و آن مطربان و دختران غایب و به یک لحظه پراکنده شدند. فیروزشاه عجب ماند، رو به روحانه کرد و گفت: ای خواهر شما را چه حال است که مجلسیان پراکنده شدند؟» (بیغمی، ۱۳۴۱، ج ۲: ۷۳۹).

وقتی قابوس و پروانه وارد قصر می‌شوند، نشانی از روحانه و مهلقا نمی‌بینند. قابوس در صورت عدم اثبات خطا کار بودن مهلقا به اعدام محکوم می‌شود. از این رو، سعی می‌کند با قربانی کردن پروانه، از احتمال کشته شدن خود بکاهد که البته، ناموفق است. این ماجرا اگرچه در زمان گذشته روی داده است؛ اما راوی با تکیه بر روایت هم‌زمانی، شخصیت‌ها را برای مخاطب خود، در زمان حال جلوه داده است:

«قابوس گفت: اکنون فایده‌ای نیست؛ اما جزای تو کشتن است که چرا غمازی کردی و چنین فتنه‌ای برانگیختی. پروانه گفت: از بهر تو کردم... قابوس گفت: حالیا تو را هلاک کنم و جزایت بدهم که تا دیگران را عبرت باشد. این بگفت و در حال، پروانه را به دو نیم کرد و او را به جزا رسانید و در حال، از آن قصر بیرون آمد و راه شهر پریان در پیش گرفت و در پیش ملک خناس جنی آمد. قابوس پیش عم خدمت کرد و گفت ای عم بزرگوار، من بد کردم که به قول حرام‌زاده پروانه کار کردم» (همان: ۷۴۱-۷۴۰).

۲-۲. مکان راوی

یکی از پرسش‌هایی که امروزه ذهن بسیاری از نویسندگان و شاعران را به خود مشغول کرده، این است که چگونه داستان را تعریف کنیم؟ بر این پایه، «جایگاهی که راوی برای بازگویی روایت خود به کار می‌گیرد، بسیار مهم است. با توجه به این موضوع که موقعیت راوی نسبت به رخدادهای روایت شده چگونه باشد، روایت به دو نوع درونی و بیرونی تقسیم می‌شود» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۳۲). هر کدام از این روایت‌ها زیرشاخه‌هایی دارند که در ادامه به آنها اشاره می‌شود:

۲-۲-۱. کانون روایت درونی

اگر کانون روایت درونی باشد، راوی به‌عنوان یکی از اشخاص داستان، در درون رخدادها قرار دارد و داستان را از زاویه دید اول شخص یا دوم شخص روایت می‌کند (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۳۸۶). بنابراین، پرداختن به راوی دانای کل در این شرایط موضوعیتی ندارد و همه اطلاعات از طریق شخصیت‌های اصلی و فرعی داستان به مخاطب انتقال داده می‌شود.

۲-۲-۱-۱. کانون روایت اول شخص

در این شیوه، داستان از زبان یکی از شخصیت‌ها تعریف می‌شود. او، حادثی را که برای خودش یا دیگران اتفاق افتاده است، بازگو می‌کند. استفاده از این کانون روایت مزیت‌هایی دارد که از آن جمله، «احساس صمیمیتی است که بسیار سریع بین خواننده و شخصیت داستان به وجود می‌آورد. در این نوع داستان‌ها، خواننده احساس می‌کند که پای درد دل دوستی نشسته و آن دوست، صادقانه او را در جریان آنچه دیده و حس کرده است، قرار می‌دهد» (عابدی، ۱۳۷۱: ۱۰۰). این کانون، زیرشاخه‌هایی دارد که عبارت‌اند از: «کانون من - قهرمان»، «کانون من - ناظر»، «کانون من دوم نویسنده» یا «من - راوی» و «شیوه ذهنی». در داستان فیروزشاه در میان پری‌زادان و جیان از همه کانون‌های روایی به غیر از کانون من - ناظر استفاده شده است که در ادامه به آنها پرداخته می‌شود.

الف) کانون من - قهرمان

راوی در این نوع کانون روایت، یکی از شخصیت‌های داستان است. اگرچه شخصیت به دلیل داشتن دید کانونی ثابت به اندازه ناظر نمی‌تواند از دیدگاه بیرونی به رخدادها بنگرد؛ اما می‌تواند اندیشه‌های خود را بیان کند. راوی من - قهرمان هر جا که خواست، می‌تواند درنگ کند، روایتش را خلاصه نماید، یا اینکه به صورت مشروح بیان کند (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰۹). اگر راوی یکی از شخصیت‌های اصلی داستان باشد، میزان اطلاعاتی که به مخاطب انتقال داده می‌شود، محدود است؛ اما به دلیل صمیمیتی که در گفتار او وجود دارد، مخاطب خود را میان ماجرای در حال روایت احساس می‌کند.

در *درب‌نامه*، این کانون روایی بارها استفاده شده است. بیغمی بخشی از فرآیند روایت را بر عهده شخصیت‌های اصلی قرار داده تا آنها از دریچه نگاه خود، وقایعی را که پشت سر گذاشته‌اند یا با آن مواجه هستند، بازگو کنند. بدیهی است که در این شرایط، مخاطب با روایت مطرح‌شده هماهنگی بیشتری پیدا می‌کند و چهارچوب‌های آن را می‌پذیرد. افزون بر این، راوی (قهرمان) بخش‌هایی از

رویدادها را با جزئیات دقیق ذکر می‌کند که در صورت بازگوشدن از زبان راوی دانای کل، از این دقت و جزئی‌نگری برخوردار نبوده، اطلاعات کافی و موجز به مخاطب انتقال پیدا نمی‌کند. در داستان، قابوس که به قصر زر می‌رود و مه‌لقا را نمی‌بیند، با کشتن پروانه نزد ملک خناس می‌آید و ماجرا را گزارش می‌دهد تا شاید از مکافات شاه جنیان در امان بماند. او همه ماجراهایی را که در قصر روی داده است، دقیقاً برای ملک خناس بازگو می‌کند:

«به قصر زر رفتم و هیچ کس را ندیدم، دانستم که آن سخن دروغ بوده است. پروانه را کشتم و به عذر خواستن آمدم». (بیغمی، ۱۳۴۱، ج ۲: ۷۴۱)

با کشته‌شدن قابوس به دست ملک خناس، جریان روایت در داستان فیروزشاه در میان پری‌زادان و جنیان به‌طور کامل دگرگون شده، خط سیر ماجرا شیب صعودی پیدا کرده است. جنگ میان برادران درمی‌گیرد و فرصتی مناسب برای افناع حس خون‌خواهی و کینه‌توزی‌های دیرینه فراهم می‌شود. جند دیو، پدر قابوس، برادرانش را گرد هم می‌آورد و از تصمیم خود برای مقابله با ستم‌پیشگی‌های خناس می‌گوید. راوی (قهرمان) در تمام لحظات، سعی کرده است نیت خود را به بهترین شکل برای مخاطبانش شرح دهد تا آنها را برای همراهی راضی کند:

«ای برادران اگر شما با من متفق می‌شوید، من خون پسر جوانم از خناس بنخواهم که پسر من به دست خناس به ظلم کشته شده است که مرا معلوم است که راستی از طرف پسر من بوده است که مه‌لقا یکی را از آدمی‌زاد آورده است به معاونت رعنا و روحانه پری که او را با آدمی‌زاد بیشتر دوستی بوده است» (همان: ۷۴۲).

در داستان، گفت‌وگوی میان ملک خناس با رقیبان خود، با زاویه‌دید من - قهرمان بازگو شده است. ملک خناس به بازنمایی موقعیتی که در آن قرار گرفته است، می‌پردازد و مخاطب از افکار و حالات درونی او آگاه می‌شود:

«ملک خناس چون این سخن‌ها بشنید، برجوشید و غضب کرد و گفت: شما این را برانگیختید و در حق دختر من چنین دروغ گفتید، از آنکِ دائم شما با من مخالف بوده‌اید. اگر قابوس را کشتم از غیرت و حمیت کشتم، اکنون اگر مه‌لقا را به شما بدهم، بر خود اثبات کرده باشم» (همان: ۷۴۴).

ب) کانون من - راوی

در این شیوه، نویسنده به ظاهر از داستان حذف می‌شود و عمل روایت از کانون «منی» که جانشین

نویسنده شده است، صورت می‌گیرد. این «من» می‌تواند دیدی کاملاً باز یا بسته داشته باشد (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰۶) و دانای کل یا «منی» با دیدگاه محدود یا من-ناظر باشد. در این شیوه، راوی از بیرون به ماجرا و شخصیت‌ها توجه می‌کند و تنها در کلیات اجازه روایتگری دارد.

در داستان، مه‌لقا بزمی باشکوه برای وصال با فیروزشاه ترتیب داده و قصر به زیباترین شکل آراسته شده است. نویسنده بزم و قصر را از زبان راوی که گویا نماینده اوست، توصیف کرده است. دید راوی در متن ذیل کاملاً باز است و او نسبت به محیط اطراف و شخصیت‌ها آگاهی و احاطه دارد. او از سویی فضای قصر را توصیف می‌کند و از سویی، با عنایت به نشانه‌های بیرونی و ظاهری فیروزشاه، ذهنیات وی را شرح می‌دهد:

«ساقیان شراب ناب در گردش درآوردند و مطربان در رامشگری درآمدند و زهره‌طبعان بسان ناهید چنگ و بریط می‌نواختند و از تار آن، تار دل را غذا و جان را شربت می‌دادند و جام می‌لعلی در گردش درآوردند. چون مجلس گرم شد، جایی آنچنان خوش و محبوب و دلکش، فیروزشاه بیقرار و مه‌لقا در پی کار، فیروزشاه دم به دم آه سردی می‌کشید و آب گرم می‌ریخت که غریب بود» (بیغمی، ۱۳۴۱، ج ۲: ۷۳۴).

هنگامی که خبر عدم توافق ملک خناس با فرستادگان برادرانش بابت تسلیم کردن مه‌لقا در شهر پریان منتشر گردید، غوغایی در میان جمعیت به وجود آمد و گروهی به هواداری از خناس و گروهی به هواداری جند دیو برآمدند و سخن‌ها گفتند. اختلاف و درگیری بالا گرفت و به جنگ و نزاع انجامید. مخاطب از زاویه دید من-راوی با کیفیت شرایط پیش آمده آشنا می‌شود و خود را در صحنه حاضر می‌بیند. البته، به واسطه این شیوه از روایتگری، مخاطب در میان جمعیت حضور ندارد که از اطلاعاتی محدود برخوردار شود، بلکه نگاه او کاملاً فراگیر و جامع است و همه شخصیت‌ها و کنشگری آنها را زیر نظر می‌گیرد:

«ایشان خدمت کردند و از پیش برادر بیرون آمدند و به طلب سپاه فرستادند و به کارسازی مشغول شدند. این خبر در شهر پریان افتاد که در میان برادران مخالفت افتاده است. هر کس سخنی می‌گفتند، بعضی از طرف خناس و بعضی از طرف جند دیو. غوغا برخاست، پیران جنی از هر دو طرف در میان افتادند و هیچ فایده نکرد. عاقبت دل بر حرب نهادند» (همان: ۷۵۵).

ج) شیوه ذهنی

به کار گرفتن شیوه ذهنی در متن، این امکان را فراهم می‌آورد تا به ذهنیت و بُعد درونی یکی از

شخصیت‌های داستان پی ببریم. در بیشتر موارد، روایت ذهنی یا کانون سیال به شیوه تک‌گویی ارائه می‌شود و منظور از تک‌گویی «صحبت یک نفره‌ای است که شاید مخاطب داشته باشد یا نداشته باشد» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۴۱۰). کانون شیوه ذهنی به سه شاخه «تک‌گویی درونی»، «تک‌گویی نمایشی» و «خودگویی» تقسیم می‌شود.

در داستان فیروزشاه، هر سه نوع روایی در سطحی محدود به کار گرفته شده است؛ زیرا غالب فرآیند روایت بر پایه دیالوگ برقرار شده، ماجرا در دنیای واقعی روی داده است. بنابراین، بررسی شیوه ذهنی در داستان *فیروزشاه* در میان *پری‌زادان* و *جنیان* نشان می‌دهد که ما با روایتی برون‌گرا و غیرانتزاعی مواجه هستیم.

- تک‌گویی نمایشی

این شیوه، یکی از روش‌های نقل داستان کوتاه و رمان است و در شعر و نمایش‌نامه هم استفاده می‌شود. «در تک‌گویی نمایشی، شخصیت داستان مثل این است که با صدای بلند برای مخاطبی که خواننده او را نمی‌شناسد، حرف می‌زند و برای حرف‌زدن خود دلیلی دارد و راوی مانند بازیگری روی صحنه تئاتر، تماشاچی را مخاطب قرار می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۷۸۶).

در داستان، مهم‌ترین کارکرد این تکنیک روایی، بازنمایی حالات درونی فیروزشاه است. او تنها شخصیتی است که با خود سخن می‌گوید. البته، این رفتار او در ذهن نمی‌گذرد، بلکه بر زبان آورده می‌شود. او از تنهایی و بلا تکلیف بودن در قصر زر نالان و غمگین است. رفاه و شادمانی زندگی سابق خود را از دست داده، بی‌آنکه بداند، در کاخی باشکوه گرفتار شده است و چاره‌ای ندارد. بیغمی، آشفتگی روانی این شخصیت را به خوبی و آن‌طور که باید مخاطب در جریان قرار بگیرد، از طریق به کارگیری تک‌گویی نمایشی نشان داده است. در بخشی از داستان، فیروزشاه اعضای خانواده و معشوقه خود را خطاب قرار می‌دهد و از آنها خواهان توجه و عنایتی است. او از اینکه جایی در خاطر آنها نداشته باشد، می‌ترسد و آرزو می‌کند به زودی از این مهلکه روحی و روانی جان به در برد. مخاطب با تک‌گویی نمایشی کاملاً در جریان دنیای درونی شخصیت مذکور قرار می‌گیرد. بنابراین، این شیوه روایی پلی میان جهان درون و بیرون فیروزشاه است:

«شاهزاده در میان گریه می‌گفت: ای پدر بزرگوار و ای مادر مهربان و ای خواهر عزیز و ای برادران! هر گز از من به یاد نیاوردید و نگفتید که آن یار ما کجا رفت؟ مرا به شما چشم‌داشت بیشتر از این بود؛ اما راست گفته‌اند: کز دل برود هر آنکه از دیده برفت. ای

محبوب جانی و ای یار گرامی و ای شاه خوبان، عین الحیات! چندین سال در عالم ازیرای تو تیغ زدم و بارها سر خود را فدای تو کردم و از وصالت بهره‌ای ندیدم و از گلستان وصالت هیچ گلی نچیده، به فراق گرفتار شدم. گویا اکنون حالت چیست؟ در وفای منی یا دل از من برداشتی؟» (بیغمی، ۱۳۴۱، ج ۲: ۷۲۷).

در بخشی از داستان، پس از آنکه میان جند دیو و ملک خناس نبردی سخت درمی‌گیرد و سپاهیان هر دو گروه به جان هم می‌افتند و یکی از سرداران جند دیو کشته می‌شود، او در گوشه‌ای می‌نشیند و به فکر فرو می‌رود. او در حین اینکه می‌اندیشد، با صدای بلند چنین می‌گوید:

«من فال گرفته بودم که اگر مرد ما ایشان را بیفگند، نصرت ما را باشد و اگر مرد ایشان مرد ما را بیفگند، نصرت ایشان را باشد... ملک جند دیو غم از دل بیرون کرد و خرم شد و نعره بر نره دیوان زد و گفت: ای مبارزان کیست که در میدان نبرد رود و خون مالون دیو را ازین ملعون طلب کند؟» (همان: ۷۵۰).

این توصیف نشان از فشارهای روحی و تنش‌های درونی شخصیت داستان دارد که سعی می‌کند با تک‌گویی نمایشی، هدایت احساسات خود را به دست گیرد و شرایط جدید را با خویش مرور کند تا نتیجه‌ای مطلوب حاصل شود و شرایط برای ادامه نبرد مهیا گردد.

- خودگویی

منظور از خودگویی یا حدیث نفس آن است که شخصیت، خود، افکار و احساساتش را بر زبان می‌آورد تا هم خواننده از نیت و قصد او آگاه شود و هم به پیشرفت عمل داستانی کمک گردد. بنابراین، در کانون روایت خودگویی، تنها اطلاعات به خواننده داده نمی‌شود، بلکه ویژگی‌های روحی شخصیت نیز، آشکار می‌گردد (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۴۱۷). تفاوت عمده خودگویی با تک‌گویی درونی در این است که در خودگویی، مخاطب صدای شخصیت را می‌شنود؛ اما در تک‌گویی درونی، گفته‌ها درون ذهن فرد جریان دارد و کسی آن را نمی‌شنود.

در داستان، فیروزشاه پس از بوییدن ترنج بی‌هوش می‌شود و اندکی بعد، خود را درون قصری می‌بیند. با دیدن این صحنه بسیار شگفت‌زده می‌شود و با خود سخن می‌گوید. بیغمی احساسات درونی و ذهنی فیروزشاه را با استفاده از تکنیک خودگویی بروز داده، مخاطب را در جریان شرایط روانی وی قرار داده است. فیروزشاه در ذهن خود حوادثی را که پیش از بی‌هوش شدن از سر گذرانده است، در ذهن خود مرور می‌کند و بر زبان می‌آورد. خودگویی یا حدیث نفس، روشی است که از سوی

شخصیت‌ها به کار گرفته می‌شود تا احساسات غیر ملموس آنها از سوی مخاطب درک شود:
 «فیروزشاه حیران ماند که این چه حالت‌هاست که من می‌بینم. آن قصه گور و آن مرغ که
 ترنج بر سینه من زد، من آن ترنج را بو کردم، دیگر خبر ندارم. مرا اینجا که آورد؟» (بیغمی،
 ۱۳۴۱، ج ۲: ۷۲۲).

فیروزشاه پس از مصاحبت با روحانه متوجه می‌شود که برای برآورده کردن آمال مه‌لقا به این قصر
 آورده شده است. او به یاد معشوقه‌اش عین‌الحیات و پیمان‌هایی که با او بسته بود، می‌افتد و ناگاه اشک
 از چشمانش سرازیر می‌شود و عباراتی را با خود زمزمه می‌کند که در بازنمایی عواطف وی مؤثر است.
 شاهزاده جوان، ناخواسته در مسیری قرار گرفته است که منجر به عهدشکنی می‌شود. این موضوع،
 جانش را می‌آزارد. بیغمی با گزینش بهترین تکنیک روایی، عواطف جریحه‌دار شده فیروزشاه را برای
 مخاطبان به نمایش گذاشته است. واکنش فیروزشاه که ابتدا در ذهن شکل می‌گیرد و با جاری شدن بر
 زبانش نمود می‌یابد، تلاش او برای حفظ نام و ننگ خود و گریز از بی‌آبرویی است:

«این می‌گفت و زار زار می‌گریست، چنانک مرغان هوا را و ماهیان دریا را بر حال او گریه
 آمد و این چند بیت می‌خواند:

دردا که گشت قاعده عمر من خراب
 هر شب کنم به خون جگر روی خود خضاب
 اقران من مرفه و من طعمه عذاب
 دولت به دست نامد و از دست شد شباب
 (همان: ۲۲۸-۲۲۷)

از سینه پر آتش و از دیده پر آب
 زردست چهره من و از دست دشمنان
 امثال من مکرم و من سخره هوان
 گفتم که در شباب کنم دولتی به دست

۲-۲-۱-۲. کانون روایت دوم شخص

در زاویه دوم شخص، راوی از ضمیر دوم شخص برای نقل داستان استفاده می‌کند و شخصی را که
 می‌تواند شخصیت اصلی داستان، خواننده یا حتی خود نویسنده باشد، خطاب قرار می‌دهد. از این رو،
 «بدیهی است که در این حالت، گوینده از لحن خطابی استفاده می‌کند تا مخاطبش را در متن داستان
 قرار دهد و او را در جریان رویدادها و رابطه‌ها بگذارد» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۸۶). از این شیوه، در داستان‌های
 کوتاه و بلند، بیشتر استفاده می‌شود و اغلب با زمان حال نوشته می‌شود. شاید به این دلیل که زمان حال،
 حس ضرورت استفاده از این شیوه را بیشتر توجیه و تقویت می‌کند. از این نظر، ممکن است که لحن بیان به
 گزارش خبری نزدیک شود (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۳۵۳-۳۵۲). بهره‌گیری از این کانون روایی در متونی
 امکان‌پذیر خواهد بود که بین شخصیت‌ها دیالوگ برقرار باشد و مونولوگ در پایین‌ترین سطح خود باشد.

در داستان، این تکنیک بارها استفاده شده است. شخصیت‌ها در فرآیند روایتگری غالباً برون‌گرا رفتار می‌کنند و به جای صحبت با خود، با مخاطبشان سخن می‌گویند. این گفت‌وگو گاهی جنبه دوستانه دارد و گاهی همراه با تهدید است. به هر روی، هرچه باشد، این گفت‌وگوها به معنای بازتاب گسترده و قابل تأمل کانون روایت دوم شخص خواهد بود. دلیل دیگر، جنگ‌های متعددی است که میان ملک خناس و جند دیو درمی‌گیرد. بدیهی است که در یک نبرد، گفت‌وگوهای میان طرفین رد و بدل می‌شود و رجزخوانی‌هایی صورت می‌گیرد و یا پیشنهادهایی برای مذاکره ارائه می‌شود. در تمام این موارد، روایت دوم شخص بازتاب ویژه‌ای دارد و در بهبود فرآیند روایتگری مؤثر عمل می‌کند. در بخشی از داستان، هنگامی که قابوس و پروانه به قصر زر وارد می‌شوند و نشانی از مه‌لقا، روحانه و فیروزشاه نمی‌بینند، قابوس می‌پندارد که از سوی پروانه فریب خورده است. از این رو، قصد جانش می‌کند، البته قبل از کشتن پروانه، با او گفت‌وگو می‌کند و علت را جویا می‌شود. پاسخ و پرسش‌هایی که با استفاده از کانون روایت دوم شخص در متن ذیل شکل گرفته، بیانگر پیوندهای عمیق عاشقانه پروانه به قابوس است. بنابراین، بخشی از عواطف درونی یکی از شخصیت‌ها از این طریق برملا می‌شود:

«رو به پروانه کرد و گفت: ای رعنای دروغ‌گوی! این چه بود که تو کردی و دروغ چنین گفتی و مرا در ورطه بلا انداختی؟ پروانه گفت: من دروغ نگفتم، راست گفتم؛ اما تو تعلق کردی، ایشان جستمند. قابوس گفت: اکنون فایده‌ای نیست؛ اما جزای تو کشتن است که چرا غمازی کردی و چنین فتنه‌ای برانگیختی. پروانه گفت: از بهر تو کردم؛ چون پیش تو هیچ منت نبوده است دیگر نگویم. قابوس گفت: حالیا تو را هلاک کنم و جزایت بدهم که تا دیگران را عبرت باشد» (بیغمی، ۱۳۴۱، ج ۲: ۷۴۰).

جند دیو و برادرانش گرد هم می‌آیند تا برضد ملک خناس اتحادی تشکیل دهند و با او وارد جنگ شوند. گفت‌وگوی میان آنها از طریق روایت دوم شخص بازگو شده است. در متن ذیل، لحن جند دیو خطاب‌ی و ندایی است؛ زیرا از یاران خود می‌خواهد که او را در به انجام رسانیدن این کار سترگ همراهی کنند. تکرار چندباره ضمیرهای «من» و «تو»، فضایی از صمیمیت و باورپذیری را نسبت به شخصیت‌ها و موضوع مطرح‌شده در متن به وجود می‌آورد و باعث احساس هم‌ذات‌پنداری در مخاطبان می‌شود. بیغمی با انتخاب چندباره کانون روایت دوم شخص در این داستان، فاصله میان مخاطب، مؤلف و متن تولیدی را تا حد امکان کاهش داده، مخاطب را برای شنیدن ادامه داستان ترغیب کرده است:

«اگر در این کار شما با من موافقت می‌کنید، ما این بدنامی را از خاندان خود برداریم و جواب این بی‌غیرت بگوییم و آن کس که طرف او را بگیرد و اگر موافقت نخواهید کردن و بی‌حمیتی خود تحمل خواهید کردن، من تحمل نخواهم کردن» (همان: ۷۴۲).

یکی از موضوعاتی که در این داستان نمود دارد، تلاش گروهی از افراد برای چیرگی بر حریف است. تلاش شخصیت‌ها بر این اصل استوار است تا با تقویت قوای خود، بر رقیب تسلط پیدا کنند و اهدافشان را محقق سازند. این قدرت‌طلبی‌ها عمدتاً با نفوذ و سلطه سخت و خشن همراه شده است. بیغمی با استفاده از کانون روایت دوم شخص، به شمه‌ای از این تلاش‌ها اشاره کرده است:

«جمله امرا گفتند که نیکو کردی، کشتن برولازم بود. ایشان درین سخن بودند که خبر به ملک خناس کردند که جمعی از پیش ملک جند و جم جام و خم خام و مهلابیل آمده‌اند و بار طلب می‌کنند. ملک خناس گفت: بار دهید. جمعی از عفاریت درآمدند و در پیش ملک خناس خدمت کردند و گفتند ما را به رسالت فرستاده‌اند به حضرت ملک خناس و چند سخن ارسال کرده‌اند، اگر اجازت باشد، بگوییم. خناس گفت: بگویید» (همان: ۷۴۳).

۲-۲-۲. کانون روایت بیرونی

اگر کانون روایت بیرونی باشد، راوی در نقش فردی است که بیرون از فضای داستانی، به تشریح و بازگویی اندیشه، کردار و ویژگی شخصیت‌ها می‌پردازد. بر این اساس، نویسنده، روایتگر داستان است (کالر، ۱۳۸۵: ۱۱۶) و زاویه دید، سوم شخص خواهد بود که دو وجه (دانای کل یا عقل کل و سوم شخص محدود) دارد. وجوه مذکور اگرچه در یک راستا قرار دارند؛ اما در جزئیات کمی متفاوت هستند.

۲-۲-۲-۱. دانای کل یا عقل کل

این کانون روایت، قدیمی‌ترین شیوه روایی است و معمولاً به قصه‌های کهن اختصاص دارد و در آن، راوی خود نویسنده است که بر همه چیز اشراف دارد و دانایی بی‌مکان و بی‌زمان او تا به حدی است که می‌تواند به افکار و ذهنیات شخصیت‌ها نفوذ کند (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰۴). به این اعتبار، «داستانی که با زاویه دید دانای کل نوشته شود، همیشه قلمرو خود را با دادن نگاه درونی و بیرونی به شخصیت تعیین می‌کند» (نایت، ۱۳۸۶: ۱۳۹) و مخاطب را از کلیت داستان آگاه می‌سازد.

در داستان *فیروزشاه* در میان *پری‌زادان* و *جنیان*، این شگرد روایی همراه با شگردهای دیگر بیان شده است. جالب آن است که بیغمی برخلاف جریان چیره در آن دوران، علاقه چندانی به استفاده

مطلق از ظرفیت‌های دانای کل مطلق ندارد. او از اینکه بر فراز بلندی، شاهد ماجراهای رخ داده باشد و با آگاهی کامل از کلیات وقایع با مخاطب روبه‌رو شود، امتناع می‌ورزد و ترجیح می‌دهد این نقش را در میان تکنیک‌های روایی تقسیم کند تا توازنی ملموس در فرآیند روایتگری به وجود آورد.

در متن ذیل، راوی دانای به‌صورت برجسته نقش آفرینی می‌کند و فرآیند روایت را به بهترین شکل پیش می‌برد. او چهارچوب‌های کلی داستان را روایت می‌کند و مخاطب را در جریان قرار می‌دهد. با توجه به اطلاعاتی که راوی در اختیار می‌گذارد، پی‌بردن به تصمیمات دو گروه معاند و کنش‌ها و واکنش‌های آنان ساده‌تر شده است؛ چراکه گستره اطلاعاتی راوی دانای کل در بهترین وضعیت قرار دارد و از کلیات وقایع به‌طور کامل آگاه است. او از بالا همه ماجرا را می‌بیند و سخنان شخصیت‌ها را می‌شنود. در نگاه او، همه تصمیمات چند دیو و همراهان او برملا شده و نکته پنهانی برایش وجود ندارد. همچنین، وقتی از صحنه نبرد میان دو طرف سخن می‌گوید، گویی بر فراز کوهی بلند ایستاده، شاهد و ناظر رویدادهایی است که جریان دارد. همه چیز را می‌بیند و از کنشگری تمام شخصیت‌ها باخبر است. راوی دانای کل در *داراب‌نامه* برای بهبود سطح روایت و باورپذیرتر بودن آن، از راویان دیگر از جمله من-قهرمان بهره گرفته تا افزون بر اطلاعات کلی، مخاطبان خود را در جریان داده‌های جزئی هم قرار دهد:

«آن جمع بازگشتند و آنچه شنیده بودند، بازگفتند. آن چهار ملک با هم هم‌عهد شدند. چند دیو گفت: چهارصد هزار دیو و پری بیارم. آن برادران نیز گفتند که ما هم یکی چهارصد هزار دیو و پری بیاریم و با خناس جنگ کنیم. این خبر به ملک خناس رسید که چند دیو و خم خام و جم جام و مهلائیل اتفاق کرده‌اند و عزم حرب تو دارند.» (همان: ۷۴۵-۷۴۴)

راوی سعی می‌کند شرایط بحرانی افراد و شهر را پیش از آغاز جنگ نشان دهد. در واقع، او به‌خوبی از وقایعی که در حال پیش‌آمدن است، اطلاع دارد و بر کلیات آن نظارت می‌کند و با توجه به گستره اطلاعاتی خود، بر وسعت دید مخاطب از روایت می‌افزاید:

«ایشان خدمت کردند و از پیش برادر بیرون آمدند و به طلب سپاه فرستادند و به کارسازی مشغول شدند. این خبر در شهر پریان افتاد که در میان برادران مخالفت افتاده است. هرکس سخنی می‌گفتند، بعضی از طرف خناس و بعضی از طرف چند دیو. غوغا برخاست، پیران جنی از هر دو طرف در میان افتادند و هیچ فایده نکرد.» (همان: ۷۴۵)

بخشی از داستان مربوط به صحنه نبردها و جنگ‌های خونین است. نویسنده با هوشمندی سعی کرده

است از زاویه دید دانای کل استفاده کند تا از بالا به این صحنه‌ها بنگرد؛ زیرا در این شرایط آنچه برای روایت اهمیت دارد، تسلط به کل ماجرا و شخصیت‌هاست:

«بعد از آن، در آن اول بامدادان آن دو لشکر بیداد در برابر هم صف‌ها بیاراستند و تخت ملک خناس جنی بر کله نره دیوی نهاده در میان هر دو صف بازداشتند و دیوان قرار گرفتند؛ اما از آن جانب چند دیو در قلب لشکر آمد، بر پشت مرکب جنی سواره شده و با برادران در قلب لشکر برابر سپاه خناس قرار گرفتند. چون کار هر دو لشکر تمام شد، ناگاه از صف لشکر خناس شاه یک نره دیوی بلندبالا و قوی‌هیكل... در پیش خناس آمد و اجازت میدان-داری طلب کرد» (همان: ۷۴۹).

۲-۲-۲. سوم شخص محدود

راوی در این شیوه، به جای حرکت در میان شخصیت‌های داستانی، خود را محدود به یکی از شخصیت‌ها می‌کند و از دریچه نگاه او، عمل روایت‌پردازی را پیش می‌برد. در این روش، راوی نمی‌تواند فراتر از گفتار و کردار دیگر شخصیت‌ها گزارش دهد و از درک و توضیح اندیشه‌ها، انگیزه‌ها و احساسات دیگر شخصیت‌ها ناتوان است (مستور، ۱۳۹۱: ۳۹) و اطلاعاتی که به مخاطب ارائه می‌دهد با جزئیات بیشتری همراه است. مهم‌ترین بازخوردی که با به‌کارگیری این شیوه به دست می‌آید، ایجاد یکپارچگی در سراسر داستان است؛ زیرا «تمام جزئیات داستان، نتیجه تجربیات تنها یک نفر است» (لارنس، ۱۳۶۲: ۸۱) و مخاطب از این طریق، با زوایای گوناگون ماجرای در حال رخ دادن آشنا می‌شود.

در داستان *فیروزشاه در میان پری‌زادان و جنیان*، نمود این تکنیک روایی دیده می‌شود. بیغمی بیشتر از آنکه از راوی دانای کل مطلق بهره بگیرد، از ظرفیت‌های مربوط به راوی سوم شخص محدود استفاده کرده است. او با نگاهی توصیفی، فضایی را که شخصیت‌ها در آن حضور دارند، ترسیم کرده است. همچنین، احوالات آنها از این طریق بازگو شده است. در داستان، هنگامی که روحانه برای دیدار دوباره با فیروزشاه راهی غاری می‌شود که او در آن حضور دارد، اثری از شاهزاده نمی‌بیند. این موضوع باعث نگرانی وی می‌شود. راوی با تغییر پیاپی کانون دید خود، صحنه را از زبان خودش و روحانه تشریح می‌کند و این تنوع روایی باعث عینیت بخشیدن به روحیه روحانه در آن لحظه می‌شود. اگر در این شرایط، بیغمی بازگفت ماجرا را صرفاً به راوی دانای کل یا شخصیت اصلی واگذار می‌کرد، حق مطلب ادا نمی‌شد و در یک حالت، ذکر کلیات و در حالت دیگر، ذکر جزئیات شخصی

در اولویت قرار می‌گرفت. بیغمی با گزینش راوی سوم شخص محدود، هوشمندی خود را در موقعیت‌شناسی و آشنایی به زیر و بم روایتگری آشکار کرده است:

«مه‌لقا گفت: ای خواهر تو را یک کرمی می‌باید کردن و بدان مقام می‌باید رفتن و فیروزشاه را به آدمی‌زاد می‌باید رسانیدن تا ببینیم که حال ما چه می‌شود که جمله دیوان کوه قاف در جستجوی وی هستند که اگر نعوذ بالله او را به دست آرند، به عذاب تمام بکشند و بر من این بدنامی ثابت شود و من نیز در معرض هلاک باشیم. مصلحت آنست که حالیا او را به مقام خود برسانی. اگر من ازین بند و بلا باز رهم، باز او را توان به دست آوردن و اگر هلاک شدم، پس بودن او آنجا هیچ معنی ندارد. روحانۀ پری گفت: حالیا بروم و شاه فیروز را به ملک آدمی‌زاد برسانم. این بگفت و رو بدان مقام نهاد که فیروزشاه را برده بود. چون بدان مقام رسید، فیروزشاه را ندید، هر چند که طلب کرد نیافت. عجب ماند که آن مقام جای مجهول بود، میان دریای محیط بود و محل گذار خلق و کشتی به اختیار نبود و جای فرود آمدن هم نبود» (بیغمی، ۱۳۴۱، ج ۲: ۷۴۶).

۳. نتیجه‌گیری

در این تحقیق، لحن روایت در *داراب‌نامه* بیغمی بر اساس آراء ژرار ژنت و با رویکرد به داستان فیروزشاه در میان *پری‌زادان* و جنیان بررسی و تحلیل شده است. در این داستان، زاویه‌دید دانای کل نسبت به دانای کل محدود از بازتاب بیشتری برخوردار است. این بدان معناست که نویسنده سعی دارد با احاطۀ کامل نسبت به همه شخصیت‌ها، جریان روایت را پیش ببرد، البته یکی از معایب استفاده از این شیوه، روی آوردن به کلی‌گویی درباره صحنه‌ها و شخصیت‌ها و بیان‌نکردن جزئیات است؛ چراکه بیغمی نگاه خود را روی یک شخصیت متمرکز نکرده است. در این داستان، روایت هم‌زمانی نسبت به پیشازمان‌رخدادی و پسازمان‌رخدادی پرسامدتر بوده که موجب کاهش فاصله مخاطب از متن تولیدی شده و بر پویایی روایتگری بیغمی افزوده، اثر او را به متنی زنده و «در حال» بدل کرده است. در این داستان، روایت‌ها غالباً از زبان شخصیت‌های اصلی (من- قهرمان) بازگو شده و نشانی از روایتگری اشخاص فرعی (من- ناظر) نیست. از طرفی، در مواردی، من- راوی (نویسنده) خود را در فرآیند روایتگری دخالت داده است. روایت دوم شخص در این داستان پرتکرار است؛ زیرا بیغمی آگاهانه بر گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها تأکید دارد. غالب روایت‌ها به جای آنکه حاکی از دنیای درون افراد باشند، دنیای بیرون را به نمایش گذاشته‌اند. در دنیای بیرون، دیالوگ جایگزین مونولوگ می‌شود. در

نتیجه، کانون روایت دوم شخص، بهترین شیوه روایی برای بازگو کردن کلامی است که میان افراد شکل می‌گیرد و بر صمیمیت و نزدیکی لحن روایت با مخاطب و سهولت در فرآیند ارتباط‌گیری گروه هدف می‌افزاید. گستردگی لحن روایت، منظورشناسی راوی از سوی مخاطب را با چالش‌هایی مطلوب روبه‌رو می‌کند. به این معنا که مخاطب از همان ابتدا اطلاعات کافی در اختیار ندارد و دانای کل همه چیز را برای او شرح نداده است. در نتیجه، این مخاطب است که با شخصیت‌شناسی، راستی‌آزمایی و نفوذ در لایه‌های زیرین شخصیت افراد، حقایق مستتر در بطن روایت را با تکیه بر توان فکری خود درک می‌کند. این موضوع، خوانش لذت‌بخش‌تری از داستان به دست می‌دهد.

کتابنامه

- اخوت، احمد. (۱۳۷۱) *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.
- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳) *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم. تهران: مرکز.
- ایگلن، تری. (۱۳۸۸) *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*. ترجمه عباس مخبر، چاپ پنجم. تهران: مرکز.
- برتنس، هانس. (۱۳۸۳) *مبانی نظریه ادبی*. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.
- بیغمی، مولانا شیخ حاجی محمد. (۱۳۴۱) *داراب‌نامه*، ج ۲، با مقدمه و تصحیح و تعلیقات ذبیح‌الله صفا، تهران: بنگاه نشر و ترجمه کتاب.
- بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۷) *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، چاپ اول. تهران: افراز.
- تولان، مایکل. (۱۳۸۳) *روایت‌شناسی؛ درآمدی زبان‌شناختی - انتقادی*. ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، چاپ اول. تهران: سمت.
- دهقانی، عارفه؛ اکبری، منوچهر. (۱۴۰۰) «نقد و بررسی انواع لحن در شاهنامه فردوسی»، *مجله تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی*، دوره ۱۳، شماره ۴۷، صص ۴۵-۶۹.
- رحیمی صادق، خدیجه. (۱۳۹۴) «بررسی وجه روایتی در *داراب‌نامه بیغمی*»، *نشریه ادب و زبان دانشگاه شهید باهنر کرمان*، سال ۱۸، شماره ۳۸، صص ۱۸۳-۱۵۵.
- ژنت، ژرار. (۱۳۸۸) *ساختارگرایی و نقد ادبی در ساختارگرایی و مطالعات ادبی*. ترجمه محمود عبادیان. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- صرفی، محمدرضا؛ رحیمی صادق، خدیجه. (۱۳۹۵) «بررسی نوع روایی *داراب‌نامه بیغمی*». *مجله کاوش‌نامه دانشگاه یزد*، سال ۱۷، شماره ۳۲، صص ۱۶۵-۱۳۹.

- عابدی، داریوش. (۱۳۷۱) *پلی به سوی داستان‌نویسی*، چاپ اول. تهران: مدرسه.
- فلکی، محمود. (۱۳۸۲) *روایت داستان*. تهران: بازتاب‌نگار.
- کالر، جانانان. (۱۳۸۵) *نظریه ادبی (معرفی بسیار مختصر)*، چاپ دوم ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز.
- کنان، شلومیت ریمون. (۱۳۸۷) *روایت داستانی: بوپتیقای معاصر*، چاپ اول. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.
- لارنس، پراین. (۱۳۶۲) *تأملی دیگر در باب داستان*. ترجمه محسن سلیمانی. تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- لوته، یاکوب. (۱۳۸۶) *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، چاپ دوم. ترجمه امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.
- مستور، مصطفی. (۱۳۹۱) *مبانی داستان کوتاه*، چاپ ششم. تهران: مرکز.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۰) *عناصر داستان*، چاپ چهارم. تهران: سخن.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۹۲) *داستان‌های خیالی*. تهران: سخن.
- میرصادقی، جمال؛ میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۸) *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*، چاپ دوم. تهران: کتاب مهناز.
- نایت، دیمون. (۱۳۸۶) *داستان‌نویسی نوین*، چاپ اول. ترجمه مهدی فاتحی. تهران: نشر چشمه.
- ویستر، مارتین. (۱۳۸۲) *نظریه‌های روایت*. ترجمه محمدرضا شهبان. تهران: هرمس.

References

- Abedi, D. (1992) *A Bridge to Fiction*, First Edition, Tehran: Madrese. (in persian)
- Bertens, H. (2004) *Fundamentals of Literary Theory*, translated by MuhammadReza Abul-Qasemi, Tehran: Mahi. (In persain)
- Beyghami, M. (1962) "*DarabaNameh*", Introduction, correction, and commenting by Zabihullah Safa, Tehran: Book Publishing and Translation Center. (In persian)
- Biniiaz, F. (2008) *An Introduction to Fiction and Narrative Studies*, Tehran: Afraz. (In Persian)
- Color, J. (2006) *Literary Theory (a very brief introduction)*, Translation by Farzaneh Taheri, second edition, Tehran: Markaz. (In persian)
- Dehghani, A. and Akbari, M. (2021) "Critique and study of different tones in Ferdowsi's Shahnameh", *Journal of Interpretation and Analysis of Persian Language*

and Literature Texts, Volume 13, Number 47, pp. 69-45. (in persian)

Eagleton, T. (2009) *An Introduction to Literary Theory*, translated by Abbas Mokhber, Tehran: Markaz. (in persian)

Falaki, M. (2003) *Narration of the Story*, Tehran: Baztabnegar. (in persian)

Genet, G. (2009) *Structuralism and Literary Criticism in Structuralism and Literary Studies*, translation by Mahmoud Ebadian, Tehran: Institution for Islamic Culture and Art. (in persian)

Kenan, S. (2008) *Narrative: Contemporary Poetry*, translation by Abolfazl Horri, Tehran: Niloofar. (in persian)

Knight, D. (2007) *Modern Fiction*, translation by Mehdi Fatehi, Tehran: Cheshmeh. (in persian)

Lawrence, P. (1983) *Another Reflection on the Story*, translated by Mohsen Soleimani, Tehran: Art Department of Islamic Propaganda Organization. (in persain)

Lotte, Y. (2007) *An Introduction to Narrative in Literature and Cinema*, translation by Omid Nikfarjam, second edition, Tehran: Minooye Kherad. (in persian)

Mastoor, M. (2012) *Basics of Short Story*, Sixth Edition, Tehran: Markaz. (in persian)

Mirsadeghi, J. (2001) *Elements of the Story*, Fourth Edition, Tehran: Sokhan. (in persian)

Mirsadeghi, J. (2013) *Imaginary Stories*, Tehran: Sokhan. (in persian)

Mirsadeghi, J. and Mirsadeghi, M. (2009) *Dictionary of the Art of Fiction*, Second Edition, Tehran: Ketab -e- Mahnaz. (in persain)

Okhovvat, A. (1992) *Grammar of the story*, Isfahan: Farda. (in persian)

Rahimi Sadegh, K. (2015) "Study of narrative aspects in Darabnameh Beighami", *Journal of Literature and Language of Shahid Bahonar University of Kerman*, Volume 18, Number 38, pp. 183-155. (in persian)

Sarafi, M. R; Rahimi Sadeq, Kh. (2016) "Investigation of the narrative type of Beghmi's Darab-nama". *Yazd University Research Magazine*, year 17, number 32, pp. 139-165. (in persian)

Scholes, R. (2004) *An Introduction to Structuralism in Literature*, translation by Farzana Taheri, Tehran: Markaz. (in persain)

Tolan, M. (2004) *Narrative Science; Linguistic-Critical Introduction*, traslation by Fateme Alavi and Fateme Nemati, Tehran: Samt. (in persian)

Webster, M. (2003) *NarrativeTheories*, translation by Mohammad Reza Shahba, Tehran:Hermes. (in persian)