Classical Persian Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 16, No. 1, Spring and Summer 2025, 111-131
https://www.doi.org/10.30465/CPL.2025.10072

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

Hiva Hasanpour*, Esmaeil Tajbakhsh**
Najmeh Nasiripanbechoule***

Abstract

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

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

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

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

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

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

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

Introduction

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

Materials & Methods

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

Discussion & Result

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

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

Conclusion

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

Bibiography

Abbott, H. Porter (2018). The Cambridge Introduction to Narrative, Tehran: Atraaf Publishing. [In Persian].

Bakhtin, Mikhail (2017). Conversational Imagination: Essays on the Novel, translated by Roya Pourazar, Tehran: Ney Publishing.[In Persian].

Bonitzer, Pascal (2019). De-framing (Essays on Painting and Cinema), translated by Mahdis Mohammadi, Tehran: Elmi Farhangi.[In Persian].

Ferdowsi, Abolghasem (2009). Shahnameh, edited by Saeed Hamidian, Tehran: Qatreh. [In Persian].

Fludernik, Monika (2019). An Introduction to Narratology, translated by Hiva Hassanpour, Isfahan: Khamosh.[In Persian].

Herman, David (2016). Fundamental Elements in Narrative Theories, translated by Hossein Safi, Tehran: Ney. [In Persian].

Jan, Manfred (2018). Narratology (Fundamentals of Narrative Theory), translated by Mohammad Ragheb, Tehran: Qoqnoos. [In Persian].

Kakavand, Samaneh (2022). "A Comparative Study of Rituals, Frames, and Coin Designs during the Periods of the Rule of Nader Shah Afshar and Karim Khan Zand", Journal of Theoretical Foundations of Visual Arts, 4 (14). 109-124).[In Persian].

Khosravi-Shakib, Mohammad (2023). "Proverbs, a cultural tool for regulating and shaping collective behavior", Bimonthly Culture and Popular Literature, 11 (29), 193-219.[In Persian].

Lintvelt, Jaap (2019). Dimensions of Narrative: Theme, Ideology, Identity (Narrative Analysis of the Works of Guy de Maupassant, Julien Green, Anne Abreujac-Poulin), translated by Nosrat Hejazi, Tehran: Scientific and Cultural.[In Persian].

Prince, Gerald (2016). Narrative Studies: Forms and Functions of Narrative, translated by Mohammad Shahba, Tehran: Minouye Kherad.[In Persian].

Rafiei, Milad and Faezeh Abedi (2021). "The Development of Framing and Spacing in the Illuminated Works of Taj al-Din Mohammad Heydar Shirazi", Journal of Islamic Industrial Arts, 2(6), 159-173. [In Persian].

Sotoudeh, Sajjad; Sotoudeh, Milad; Alasti, Ahmad and Mohammad Jafar Yousefian (2016). "Aesthetics of Framing and De-framing in Iranian Cinema of the 1980s", Journal of Fine Arts, Performing Arts and Music, 21(2). 14-5.[In Persian].

Thomas, Branon (2022). Narrative: Basic Concepts and Methods of Analysis, translated by Hossein Payandeh, Tehran: Morvarid.[In Persian].

W. Meyer, Frederick (2019). Narrative and Collective Action: Why Do Social and Political Appeals Need Stories? Translated by Elham Shushtarizadeh, Tehran: Atarf. [In Persian].

کهن‌نامهٔ ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۶، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۴

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

هیوا حسن‌پور*

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

چکیده

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

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران (نویسندهٔ مسئول)، hiva.hasanpour@uok.ac.ir
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران، e.tag37@yahoo.com
*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران، naj.nasiri51@gmail.com

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

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

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

۱. مقدمه و طرح مسأله

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

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

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

۲. پیشینهٔ پژوهش

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

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

۳. مبانی نظری

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

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

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

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

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

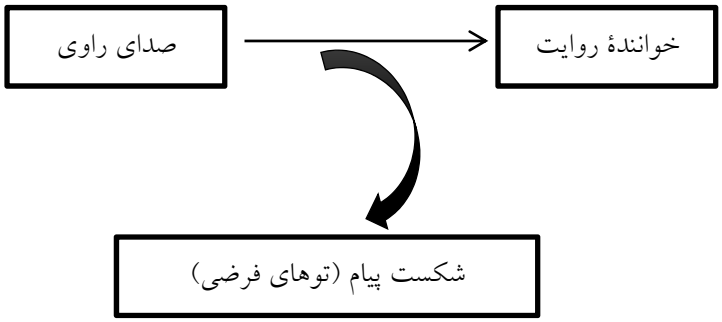
> اصطلاح وجه [کانونی‌سازی] به شکلی استعاری، یک مقولهٔ فعلی دستوری را به یاد می‌آورد. به معنای دقیق کلمه، وجه اشکال فعل را مقوله‌بندی می‌کند بر این اساس که آیا آن‌ها حقیقتی، فرمانی، امکانی یا آرزویی را بیان می‌کنند. به شکلی استعاری، از نظر ژنت، وجه، شامل درجاتی از باور و زاویه‌دیدهای متفاوتی است که از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

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

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

می‌توان یک قاب روایی را «وضعیت تولید» و «مصرف تصویر» دانست. یعنـی قـاب در قالب شگردهایی توسط نویسنده خلق می‌شود و در قالب تصاویری توسط مخاطب دریافت می‌شود. هرچقدر تولید آن، هنری و همراه با آگاهی باشد، مصرف آن نیز موجه‌تـر خواهـد بود. قاب‌بندی‌ها یک نوع نَماآگاهی هستند که محدودیت خلق تصویر را به وجود می‌آورند و حرکتی هستند از تصاویر هرجوره به سمت تصاویر مشخص و واضح. ظاهراً قاب‌بنـدی یک اصطلاح گاوبازی است و به لحظه‌ای اطلاق می‌شود کـه در آن، گـاو بـرای لحظـه‌ای بسیار کوتاه از حرکت بازداشته می‌شود و به آن شمشیر می‌زننـد (ر.ک بـونیتزر، ۱۳۹۸: ۷۰) این اصطلاح در روایت‌شناسی همان لحظهٔ ساکن روایت و تصویری است کـه نویسـنده از رخـدادهای بعـدی بـه دسـت مـی‌دهـد و در خـلال آن بـرای مخاطـب، در روایـت، آگاهی‌هایی می‌گنجاند.

جدا از مواردی که ذکر شد «ساختمایه‌های پیرامتنی هم می‌توانند، متن را قاب‌بندی کنند. در رمان، پیرامتن می‌تواند پیشگفتار، یا زندگینامهٔ مؤلف باشد کـه قبـل از مـتن رمـان آورده می‌شود» (تامس، ۱۴۰۱: ۸۳) هرچند در این پژوهش، این شکل از قاب‌بندی به دلیل تفاوت ماهوی و ذاتی آن با دیگر قاب‌بندی‌ها نادیده گرفتـه شـده اسـت چـون هـیچ تفسـیری از رخدادها و کنش‌های روایی برخلاف سایر قاب‌هایی که در این پژوهش به آن‌هـا پرداختـه شده است، به دست نمی‌دهند. قاب روایی را باید شکلی از ترویج نظام دانایی دانسـت کـه بیش از آن که امر کانونی‌سازی شده در آن مهم باشد، نحوهٔ مشروعیت‌بخشیدن به آن جالب توجه‌تر است چرا که «متن روایی به واسطهٔ ساختاری کلامی و هنری، برداشتی شخصـی از جهان و آدمی را به نمایش می‌گذارد. قالب مشخص بازنمایش‌های روایی به محتوای روایی یا همان جهانی که در متن ادبی بازتاب داده شده، وابسـته اسـت» (لینـت ولـت، ۱۳۹۸: ۱). قاب روایی هرچند در قالب یک شگرد مطرح می‌شود اما شگردی است که جهان بازنمایی شده را برای ارائهٔ یک معنا مهیّا می‌کند و «تو»ی فرضی و نهادینه شده در هر روایت را مورد خطاب قرار می‌دهد. به یک زبان دیگر، می‌توان آن را یک نـوع شکسـت ارتبـاطی در نظـر گرفت که توجه مخاطب را از بازنمایی روایت در جهان متن به جهان واقع بر می‌گردانـد و گفتمان‌ساز می‌شود که می‌توان نمودار زیر را برای فهم بهتر موضوع ترسیم کرد:



۴. قاب‌بندی‌های روایی در شاهنامه

۱.۴ قاب‌بندی با هدف تعلیمی

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

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

(فردوسی، ۱۳۸۸: ۳۱)

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

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

مبر خود بـه مهـر زمانـه گمـان　　نه نیکـو بـود راسـتی در کمـان
چو دشمنش گیری نمایدت مهر　　وگر دوست خوانی نبینیش چهر
یکی پند گویم ترا مـن درسـت　　دل از مهر گیتی ببایدت شسـت

(همان: ۴۳)

گاهی همین قاب‌بندی‌ها در پایان روایت دیده می‌شود و حکم تفسیر تمـام رخـدادها و وقایع جهان داستان را دارد. برای نمونه در پایان بخش روایتـی فریـدون، فردوسـی ابیـاتی می‌آورد که هم خاتمهٔ این بخش روایت را قاب گرفته باشد و هم به تفسیر تمام رخدادهای این بخش از روایت پرداخته باشد. وقتی عُمر فریدون سر مـی‌آیـد و بـه پایـان زنـدگی‌اش می‌رسد، فردوسی در ابیاتی می‌گوید که:

پر از خون دل و پر زگریه دو روی　　چنـین تـا زمانـه سـرآمد بـروی
فریدون شد و نـام از او مانـد بـاز　　برآمـــد بـــرین روزگـــار دراز
همـــان نیکنـــامی بـــه و راســـتی　　که کرد ای پسـر سـود بـر کاسـتی

(همان: ۵۵)

بنابراین فردوسی در پایان کنش‌ها و رخدادها، سعی دارد روایت خود را بـا قـاب‌بنـدی مشخص کند. این قاب‌بندی‌ها که با هدف تعلیمی در روایت گنجانده شده‌اند، نقش مهمـی در تفسیر کنش‌ها، شخصیت‌پردازی‌ها و رخدادهای داستان دارند. بی وفایی دنیـا، دسـتاویز خوبی است که در خلال کنش‌های ظالمانه می‌توان به آن پُل زد و مخاطب را درگیر روایت کرد. از سوی دیگر، ساختار ذهن انسان به گونه‌ای است که معرفت‌ها و دانش‌ها را بیشتر در همـین قالـب روایـی آن مـی‌پـذیرد «در واقـع مـا بـه کمـک روایـت بـه نـوعی سـاختار معرفت‌شناختی ضروری دست پیدا می‌کنیم و با اسـتفاده از ایـن سـاختار معرفـت‌شـناختی می‌توانیم به رخدادهای مختلف و چندگانه، معنا ببخشیم و بـرای آن‌هـا الگـویی تشـریحی [توضیحی و یا توصیفی] بسازیم» (فلودرنیک، ۱۳۹۹: ۲۴). به همین دلیل، قاب‌بندی‌های بالا را می‌توان خلاصه و آنِ اصلی پارهٔ روایتی دانست که فردوسی، هدف خود را از روایت آن بخش در قالب قاب‌بندیِ برای مخاطب بیان کرده و در واقع، معرفت و بیـنش خـود را بـر روایت، تحمیل کرده است و مخاطب نیز با توجه بـه سلسـلهٔ رویـدادها بـه راحتـی آن‌هـا را می‌پذیرد.

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

خنک پادشاهی که هنگام او　　زمانه به شاهی برد نام او

(فردوسی، ۱۳۸۸: ۷۵)

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

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

(همان: ۱۱۰)

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

۲.۴ قاب‌بندی در مقام براعت استهلال

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

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

(همان: ۱۷۲)

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

با تمثیلی که در ابیات آغازین قاب‌بندی آورده است ابتدا ذهن مخاطب را برای رخـدادهای ناخوشایند آتی آماده می‌کند و سپس با آوردن واژهٔ «مرگ» به روشنی به رخدادی کـه قـرار است، اتفاق بیفتد اشاره می‌کند و در ادامه، گفتمان را به سمت پذیرش بی چون و چرای آن می‌برد چون جان و زبان مخاطب نمی‌تواند آن را بفهمد؛ بدین دلیل کـه ایـن امـر، تنهـا در حیطهٔ سلطهٔ الهی است.

باید دقّت داشت که این نوع قاب‌بندی، جدا از سویهٔ زیبایی‌شناسی آن، به نوعی می‌توان گفت قواعد بازی جهان واقع را به عنوان آینده‌ای محتوم، بیان می‌کنند و هنجارهای حـاکم بر جهان را به صورت جبری لاعلاج اما با تفسیری دلپذیر عرضه می‌کنند. آنچـه ایـن نـوع قاب را برجستگی و ارزش می‌بخشد، عمق و غنایی است که بر هنجارها و روایت به دست داده شده فرافکنی می‌کند. این برش‌ها و به نوعی می‌توان گفت «چاک‌ها»، لحظه‌هـایی آنـی هستند که دلیل اصلی شکل‌گیری پاره‌های روایتی را نشـان مـی‌دهنـد. لحظـهٔ کوتـاه مـرگ سهراب، همان جبر حاکم بر زندگی است که رستم (به عنوان شخصیتی نمـادین در اینجـا) باید آن را بپذیرد؛ چرا که این امر، لازمهٔ حکمت الهی است. به عبارت دیگر، قاب‌بندی‌های براعت استهلالی، اشکالی از امکان روایی هستند که جهـان بازنمـایی شـده را برسـاختی از جهان واقع نشان می‌دهند و در لحظه‌ای کوتاه و آنی برای «تو»ی مضمر و پنهانی روایت در قالب یک قاب به تصویر می‌کشند. «وقتـی قصـه‌ای ذهـن‌مـان را تسـخیر کنـد، مـی‌توانـد نگرش‌هایمان را تغییر دهد، باورهایمان را دگرگون کند یا منافع و دغدغه‌های خاصی بـرای ما بسازد» (دبلیو میر، ۱۳۹۹: ۱۴۳). ضمن تأئید این نکته باید توجه داشت که گـاهی نقـش قاب‌ها در تأئید یک روایت نیز به مراتب مهم‌تـر و جالـب توجـه‌تـر اسـت. قـاب، برشـی مغرضانه و البته انباشته از سوگیری‌های اطلاعاتی، ایدئولوژیکی و... است که نقش قاب‌های براعت استهلالی به مراتب بارزتر و برجسته‌تر اسـت چـون بـیش از آنکـه دانـش و جنبـهٔ عقلانی و منطقی «توی» مضمر مورد خطاب قرار بگیرد، بُعد ناتوانی و جبر او مورد هـدف قرار می‌گیرد که جز با تفسیری دلپذیر، امکان پذیرش آن وجود ندارد.

نمونهٔ دیگری که می‌توان برای این قاب‌بندی بیان کرد در بخـش پادشـاهی کیکـاووس است. فردوسی با آوردن تمثیلی از جهان پیرامون، تفاوت شخصیت پادشاه پیشین و پادشـاه جدید را به خوبی به شکل براعت استهلال برای مخاطب بیان می‌کند:

درخت برومند چـون شـد بلنـد　　گر آیـد ز گـردون بروبـر گزنـد
شود برگ پژمرده و بـیخ سسـت　　سرش سوی پستی گراید نخست

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

(همان: ۱۲۹)

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

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

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

سرآمد کنـون رزم مازنـدران به پیش آورم جنگ هاماوران

(همان: ۱۵۴)

این شگرد در ادبیات سنتی فارسی وجود دارد و فردوسی با برجسته کردن نقـش خـود در خلق روایت، به مخاطب می‌فهماند که جهـان داسـتان، حاصـل توانـایی او در خلـق آن است. به عبارت دیگر، با این قاب‌بندی‌ها که نقش اتصال‌دهندگی بخش‌ها را به هم دارنـد، فردوسی سعی کرده است هم پیوستگی جهان‌های داستانی را به هم نشان دهد و هم جایگاه خود را در خلق این جهان‌ها به مخاطب گوشزد کند.

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

ز گفتار **دهقان** یکی داستان بپیونـدم از گفتـهٔ باسـتان

(همان: ۱۷۴)

فردوسی تمام رخدادهای روایت شده را به فردی بیرون از داستان نسبت می‌دهـد و بـا این کار ذهن مخاطب را از برساختگی و تصنّعی بودن روایت باز می‌دارد و بر امکان آن در گذشته بیشتر تأکید می‌کند. نمونهٔ دیگری که می‌توان برای این دسته از قـاب‌بنـدی‌هـا ذکـر کرد، آغاز داستان سیاوش است:

ز گفتـار **دهقـان** کنـون داسـتان تـو برخـوان و برگـوی بـا راسـتان
کهن گشته ایـن داسـتان‌هـا ز **مـن** همـی نـو شـود بـر سـر انجمـن
اگـر زنـدگانی بـود دیریـاز بـرین ویـن خـرّم بمـانم دراز
یکـی میـوه‌داری بمانـد ز مـن کـه نـازد همـی بـار او بـر چمـن
از آن پس که بنمود پنجاه و هشـت به سر بر فـراوان شـگفتی گذشـت
همـی آز کمتـر نگـردد بـه سـال همی روز جوید بـه تقـویم و فـال
چه گفت است آن موبـد پـیش رو که هرگـز نگـردد کهـن گشـته نـو
تو چندان که گویی سخن‌گوی باش خردمند باش و جهـان‌جـوی بـاش

چـو رفتـی سـروکار بـا ایزدسـت | اگر نیک باشـدت جـای ار بدسـت
نگر تـا چـه کـاری همـان بـدروی | سخن هر چه گویی همـان بشـنوی
درشتی ز کـس نشـنود نـرم گـوی | بجـز نیکـویی در زمانـه مجـوی
بـه گفتـار **دهقـان** کنـون بـازگرد | نگر تـا چـه گویـد **سـراینده مـرد**

(همان: ۲۰۲-۲۰۱)

فردوسی در ابیات بالا در قالب نشانه‌هایی مانند «دهقان»، «من»، «تو»، «سراینده مرد» و... مخاطب را به جهان خارج از داستان، ارجاع می‌دهد. این نوع قاب‌بندی، بـه معنـای واقعـی آن، **آن به تعلیق** در آمده هستند که زمان روایی به صورت کامـل، سـاکن شـده و گفتمـان روایی شکل می‌گیرد. شاید در جهان معاصر این شـکل از روایـت را یـک نـوع فراروایـت دانست که در آن مخاطب را به **امکان** روایی سوق مـی‌دهـد و اینکـه چیـزی کـه در حـال خوانش آن است فقط یک امکان روایی است و نه آنچه که دقیقاً به همین شـکل در دنیـای بیرون اتفاق افتاده باشد اما این شکل از روایت، تفاوت اساسی بـا فراروایـت‌هـای معاصـر دارند و نمی‌توان آن را فراروایت در معنای معاصر آن در نظر گرفت.

می‌توان این بخش از قاب‌بندی‌ها را مرتبط با نویسندهٔ نهفتـه دانسـت «نویسـندهٔ نهفتـه، همان شعوری است که روایت را توجیه می‌کند. منظور از توجیه این است که دیدگاه‌هـای نویسندهٔ نهفته‌ای که ما در روایت می‌یابیم سازگار باشد با تمام عناصر گفتمان روایی‌ای کـه به آن‌ها آگاهی داریم» (ابوت، ۱۳۹۷: ۱۶۰). بنابراین، جدا از نویسندهٔ واقعـی شـاهنامه (کـه فردوسی است) می‌توان به نویسندهٔ نهفته نیز قائل شد که ذهن و زبان فردوسی را بر اساس روایت‌های کهن، سامان می‌دهد. همچنین می‌توان گفت که این نوع قاب‌بندی، فاصلهٔ سوژهٔ سخنگو را با نویسندهٔ نهفته نیز نشان می‌دهد. فردوسی در مقام نویسندهٔ واقعـی داسـتان بـا نویسندهٔ نهفته، فاصلهٔ زمانی دارد و این فاصلهٔ زمانی با ارجاع‌دهی‌های عام ماننـد «دهقـان»، «موبد»، «گفتهٔ باستان» و... کاملاً مشهود است.

۴.۴ قاب‌بندی به مثابهٔ ایجاد تعادل در ترکیب‌بندی رخدادها

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

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

(فردوسی، ۱۳۸۸: ۳۱۵-۳۱۴)

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

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

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

پسر گر به جاه از تو برتر شـود　　هم از رشک مهر تو لاغر شـود
چنین است گیهـان ناپـاک رای　　به هر باد خیره بجنبـد ز جـای

(همان: ۱۵۹)

نمونهٔ این نوع قاب‌بندی‌ها که با دخالت فردوسی در مقام راوی در روایت‌های شـاهنامه دیده می‌شود، زیاد است. این دخالت‌ها، توجیه‌هایی هستند که مستقیم ذهن و روان خواننـده را برای پیوند دادن پاره‌های روایی، هدف قرار می‌دهند و در واقـع، در جـواب سـؤال‌هـایی مقدّر هستند که خواننده هنگام خوانش روایت از خود می‌پرسد. برای نمونه، نشناختن فرزند خود در میدان جنگ توسط رستم، شاید سؤالی باشد که در ذهن خوانندگان این اثـر روایـی شکل بگیرد. اینکه چگونه است رستم، سهراب را نمی‌شناسد و سهراب نیز نمی‌تواند بفهمـد که با پدر خود به میدان کارزار آمده است؟ فردوسی در مقام راوی و بـه شـکل قـاب‌بنـدی درون داستانی، بین پاره‌های روایی، تعادل ایجاد می‌کند و سؤال مقدّر را پاسخ می‌دهد:

جهانـا شـگفتی ز کـردار تسـت　　هم از تو شکسته هم از تو درسـت
از ایـن دو یکـی را نجنبیـد مهـر　　خـرد دور بُـد مهـر ننمـود چهـر
همـی بچّـه را بـاز دانـد سـتور　　چه ماهی به دریا چه در دشت گور
ندانـد همـی مـردم از رنـج و آز　　یکـی دشـمنی را ز فرزنـد بـاز

(همان: ۱۹۱)

فردوسی با این قاب‌بندی هم پاره‌های روایی را به هم وصل مـی‌کنـد و خواننـده را بـه اقناع می‌رساند و هم یکی از مفاهیم بنیادی اندیشگانی خود را بیان می‌کند. آز داشتن یکی از رذیلت‌هایی است که فردوسی آن را شایستهٔ انسان نمی‌داند و حتّی تراژدی داستان رستم و سهراب را بر آن بنا می‌کند. این اندیشه بدون خروج او از جهان روایـت و بازنمـایی آن بـه صورت قاب، امکان‌پذیر نیست. مباحثی که فردوسی در مقام شعور خلّاق پشت اثر روایـی، بیان می‌کند گفتمان‌هایی باورپذیر هستند که به صورت مستقیم، روایت‌شنو بیرون داستانی را مورد هدف قرار می‌دهند و این نشان از ایدئولوگ بودن کلام دارد کـه نویسـنده (در اینجـا شاعر) با زبان خاص خود، منظر خاصی را بازنمایی می‌کند. این نکته را باختین بدین شکل توضیح می‌دهد «فرد متکلّم در رمـان، همـواره ایـدئولوگ اسـت و کلمـاتش نیـز همـواره ایدئولوژیک محسوب می‌شوند. در رمان یک زبان خاص، همواره شیوهٔ خاصی برای نگرش

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

۵. نتیجه‌گیری

با تکیه بر گزاره‌های این پژوهش می‌توان گفت:

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

صورت مستقیم مورد خطاب قرار داده و نقش او را در برابر رخـدادها تبیـین مـی‌کننـد. در نهایت نیز می‌توان گفت قاب‌بندی‌های روایی در شاهنامه در مقام شگردهای بیـانی، باعـث تثبیت مفاهیم و کانونی شدن ارزش‌های مد نظر خالق آن مـی‌شـوند و فردوسـی از طریـق آن‌ها، نظام ارزشگذاری خود را بر متن اعمال کرده است.

کتاب‌نامه

ابوت، اچ پورتر (۱۳۹۷). *سواد روایت*، ترجمهٔ رؤیا پورآذر و نیما م.اشرفی، تهران: نشر اطراف.

باختین، میخاییل (۱۳۹۶). *تخیّل مکالمه‌ای؛ جستارهایی دربارهٔ رمان*، ترجمهٔ رؤیا پورآذر، تهران: نشر نی.

بونیتزر، پاسکال (۱۳۹۸). *قاب‌زدایی‌ها (جستارهایی در باب نقاشی و سینما)*، ترجمهٔ مهدیس محمـدی، تهران: علمی فرهنگی.

پرینس، جرالد (۱۳۹۵). *روایت‌شناسی؛ شکل‌ها و کارکردهای روایت*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.

تامس، برانون (۱۴۰۱). *روایت؛ مفاهیم بنیادی و روش‌های تحلیل*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: مروارید.

خسروی‌شکیب، محمد (۱۴۰۲). «ضرب‌المثل، ابزاری فرهنگی برای تنظیم و شکل‌دهی به رفتار جمعی»، *دو ماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات* عامه، ۱۱ (۲۹)، ۲۱۹–۱۹۳.

دبلیو میر، فردریک (۱۳۹۹). روایت و کنش جمعی؛ چرا فراخوان‌های اجتماعی و سیاسی به داستان نیاز دارند؟ ترجمهٔ الهام شوشتری‌زاده، تهران: اطراف.

رفیعی، میلاد و فائزه عابدی (۱۴۰۰). «سیر تکوین قاب‌بندی و فضابندی در آثار تذهیب تاج‌الدین محمد حیدرشیرازی»، نشریهٔ *هنرهای صناعی اسلامی*، ۲(۶)، ۱۷۳–۱۵۹.

ستوده، سجاد؛ ستوده، میلاد؛ الستی، احمد و محمد جعفر یوسفیان (۱۳۹۵). «زیبایی‌شناسی قـاب‌بنـدی و قاب‌زدایی در سینمای ایران دههٔ ۸۰»، نشریهٔ *هنرهای زیبا، هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۱(۲). ۱۴–۵.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۸). *شاهنامه*، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

فلودرنیک، مونیکا (۱۳۹۹). *درآمدی بر روایت‌شناسی*، ترجمهٔ هیوا حسن‌پور، اصفهان: خاموش.

کاکاوند، سمانه (۱۴۰۱). «مطالعهٔ تطبیقی شعائر، قاب‌بندی و نقوش مسکوکات ادوار حکومـت نادرشـاه افشار و کریم خان زند»، نشریهٔ *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، ۴ (۱۴). ۱۲۴–۱۰۹).

لینت ولت، ژپ (۱۳۹۸). ابعاد روایت‌پردازی؛ مضمون، ایـدئولوژی، هویـت (تحلیـل روایـی آثـار گـی دوموپاسان، ژولیین گرین، آن ابروژاک پولن)، ترجمهٔ نصرت حجازی، تهران: علمی و فرهنگی.

هرمن، دیوید (۱۳۹۵). *عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ حسین صافی، تهران: نی.

یان، مانفرد (۱۳۹۷). *روایت‌شناسی (مبانی نظریهٔ روایت)*، ترجمهٔ محمد راغب، تهران: ققنوس.