

بررسی وجوه روایی در داستان‌های حماسی زبان‌بنیاد و مصور براساس نظریه میک بال

محسن محمدی فشارکی^۱، فضل الله خدادادی^{۲*}، شیرین عاشورلو^۳

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران
۳. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

چکیده

حماسه از قدیم‌ترین انواع ادبی است که صورت داستان دارد، زیرا همانند داستان دارای آغاز، میانه و پایان است. حماسه از یک سو زاده اسطوره است و از سوی دیگر داستان و رمان را در درون خود جای داده است. این مقاله به شناخت بهتر بخشی از ادبیات حماسی گذشته فارسی که در متون حماسی بازتاب یافته و از ویژگی روایی و سادگی بیان برخوردار است می‌پردازد، هدف این نوشتار تشریح ساختار روایی حماسه مصور (پرده‌خوانی) و حماسه زبان‌بنیاد (داستان رستم و اسفندیار) با تکیه بر «نظریه میک بال» است. چون هدف این مقاله بیشتر نشان دادن ویژگی‌های متن روایی در قالب ادبی حماسه است، به همین دلیل داستان «رستم و اسفندیار» انتخاب شد، سپس با در نظر گرفتن ویژگی‌های متن روایی براساس نظریه میک بال، توجه فردوسی به عناصر داستان‌نویسی و ساختار متن روایی مورد بررسی قرار گرفت. این پژوهش نشان می‌دهد که داستان حماسی (اعم از مصور و زبان بنیاد) نیز مانند دیگر انواع داستان‌های زبان‌بنیاد دارای خط سیر داستان (شروع، حرکت داستان به سمت اوج، گره‌گشایی و نتیجه نهایی) است.

واژگان کلیدی: روایت، حماسه، متن روایی، رستم و اسفندیار، مارک کرامر، میک بال.

۱. مقدمه و بیان مسئله

مطالعه در سیر داستان بشر نشان داده است که داستان در همه جوامع از یک سیر خاص

Email: fazlollah1390@yahoo.com

* نویسنده مسئول مقاله:

آدرس مکاتبه: اصفهان، خیابان هزار جریب، دانشگاه اصفهان، کد پستی: ۸۱۷۴۶-۷۳۴۴۱



پیروی کرده است که این مراحل را می‌توان به ترتیب در چهار مرحله خلاصه کرد: ۱. اسطوره ۲. افسانه ۳. رمانس^۴ ۴. رمان. اسطوره درباره خدایان و نیروهای خیر و شر طبیعت در ادیان ابتدایی ساخته شد؛ در واقع اسطوره‌ها تلقی بشر اولیه از ماوراء بودند. حماسه نیز قالبی نقلی و روایی بود که از دل اسطوره بیرون آمد. «حماسه زاده اسطوره است. اسطوره چون مادری پرورنده است که حماسه را در بطن خود می‌پرورد و می‌بالاند. حماسه سرشت و ساختاری گیتیک و این جهانی دارد. اگر اسطوره در گوهر و بنیاد خویش مینوی و آن جهانی است، حماسه چونان زاده اسطوره بازگشتی است دیگر باره به گیتی» (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۸۳). حماسه نیز مانند دیگر انواع ادبی (رمان، تاریخ، خاطره و...) و نمایشی (فیلم، نمایشنامه، پانتومیم و...) برای بیان مقاصد خویش (دلآوری‌ها و سلحشوری‌های یک ملت) از داستان و روایت استفاده می‌کند. ارسطو در کتاب *فن شعر* عناصر تشکیل دهنده حماسه را چنین آورده است: «حماسه یک اثر نقلی و روایی است، که عناصر تشکیل دهنده آن سخن، وزن و داستان است» (مختاری، ۱۳۶۸: ۸۸). در واقع می‌توان گفت زیر بنای اصلی حماسه داستان و روایت است ولی لحن و ساختار منحصر به فرد این قالب به آن وجه حماسی بخشیده است.

آنچه ساختار یک حماسه را شکل می‌دهد، وزن، داستان و سخن (گفتمان) است. داستان را می‌توان مجموعه‌ای نثرگونه تعریف کرد که لغات در آن در پی یکدیگر بدون داشتن هرگونه آهنگ و نظمی شعرگونه بیان شوند (منیری، ۱۳۸۸: ۱۱). در اینجا منظور از داستان رابطه علی و معلولی و روایت‌گونگی حوادث حماسه است نه داستان کوتاه به معنای امروزی آن، زیرا در متون قدیم گاهی منظور از داستان هرگونه قصه، حکایت و یا افسانه بوده است. اما روایت «گفتاری است که رشته‌ای از رخدادها و واقعی یا خیالی را نقل می‌کند» (اخلاقی، ۱۳۸۲: ۱۲۶). عامل پیش بردن یک روایت چه در داستان و چه در حماسه «کشش و حس انتظار» نسبت به پرسش «چه اتفاقی خواهد افتاد؟» است. پژوهش حاضر به شیوه توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای به بررسی معیارهای روایی در قالب ادبی حماسه با تکیه بر داستان «رستم و اسفندیار» می‌پردازد و می‌کوشد به سؤالات زیر پاسخ دهد:

۱. تفاوت‌های متن روایی و متن غیرروایی در چیست؟
۲. اشتراکات روایی و عناصر داستانی دو قالب داستان و حماسه (مصور و زبان بنیاد) کدام است؟
۳. معیارهای روایی نظریه میک بال چگونه در داستان حماسی زبان بنیاد (رستم و اسفندیار) و حماسه مصور (پرده خوانی) نمود می‌یابد؟

۲. پیشینه پژوهش

این موضوع تاکنون در ادبیات فارسی و (طبق اطلاعات نگارندگان) در مقالات و پژوهش‌های فارسی مطرح نشده است و بیشتر کارهای انجام‌شده در قالب نظریه و مقایسه است. برای نمونه در اینجا به چندی از این مقالات اشاره می‌کنیم: میرجلال‌الدین کزازی در «ستیز ناسازها در داستان رستم و اسفندیار» به بررسی ابعاد و ویژگی‌های شخصیت‌ها و رفتارهای آن‌ها پرداخته است. محمدعلی اسلامی ندوشن در مقاله‌ای تحت‌عنوان «شخصیت رستم در داستان رستم و اسفندیار» ویژگی‌های شخصیت رستم پرداخته است. همچنین لیلا هاشمیان و همکار، مقاله‌ای تحت‌عنوان «مقایسه داستان رستم و اسفندیار با نمایش نامه مکبث» نگاشته‌اند. به‌طور کلی تعداد مقالات درباره داستان رستم و اسفندیار فراوان است، اما حسن پژوهش حاضر این است که برای اولین بار با توجه به جدیدترین نظریه‌های روایت‌شناسی به تحلیل ساختار روایی و عناصر داستانی در حماسه زبان‌بنیاد و مصور (پرده‌خوانی) پرداخته است.

۳. تفاوت متن روایی و غیر روایی

۳-۱. متن غیر روایی

از نظر آرتور آسابرگر^۲ متن یعنی: «به طور عام هر اثری که می‌تواند خوانده شود خواه فیلم سینمایی، برنامه تلویزیونی، قصه مصور، آگهی تجارتي چاپ شده، آگهی تلویزیونی و یا چیزهای دیگر» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۸۳). مثلاً اسناد و مدارک مربوط به یک سده تاریخی را می‌توان یک متن نامید، اگرچه روایی که به بیان آن‌ها پردازد، وجود نداشته باشد. پس می‌توان گفت: متن، یک ساخت و یک مجموعه (تصویر، نوشته و ...) است. با توجه به این تعریف می‌توان گفت: متن فقط وجهه‌ای شیء‌گونه و ابزاری دارد که در دسترس مخاطب قرار می‌گیرد و بر اثر برخی تحولات به متن روایی یا داستان تبدیل می‌شود. اما به‌سادگی نمی‌توان گفت چه مقدار از یک نوشته متن را تشکیل می‌دهد، به بیان دیگر نمی‌توان حدود یک متن را به‌درستی تشخیص داد. در ادبیات برای تعیین حدود متن دشواری‌های زیادی وجود دارد. در دیوان یک شاعر مثل حافظ که حاوی حدود پانصد غزل است، چگونه باید حدود متن را تعیین کنیم؟ کل دیوان؟ یک غزل؟ بیت؟ مصرع؟ یا شعرهایی که در آن سطرها هیچ ارتباطی با هم ندارند؟ مقالات شمس که گفتارهای پراکنده اوست و خودش به قصد گردآوری آن‌ها را نوشته است، به چه اعتبار یک متن محسوب می‌شود؟ مختارنامه حاوی بیانات عطار

**Comment [1h]:** لطفا مطابق فرمت

تشریح ارجاع دهید
(نام خانوادگی، سال: صفحه)

یک متن است یا خیر؟ (فتوحی، ۱۳۹۰). در نظام نشانه‌شناسی، نشانه‌ها، رمزگان، همه در درون یک جهان متنی قرار گرفته و در همان جهان متنی خوانش می‌شوند. هر کنش ارتباطی «متن» است و «متن» حاصل همنشینی رمزگان‌های بسیار است (ناصراسلامی، ۱۳۸۹: ۶۶). پس مرز دقیقی برای تشخیص متن بودن یا نبودن یک مجموعه ساختار یافته از نشانه‌های زبانی یا غیرزبانی وجود ندارد. متن غیرروایی یک مجموعه اعم از واژگان و تصاویر است که بین اجزای آن رابطه علی و معلولی وجود ندارد؛ یعنی مانند داستان دارای کنش روایی نیست. در داستان و رمان، یک جمله سپس جمله دیگر می‌آید و آن را تکمیل می‌کند ولی در متن غیرروایی مثل دایره‌المعارف‌ها، اسناد مربوط به سازمان‌ها و گزارش‌ها این تسلسل و پیوستگی روایی وجود ندارد؛ یعنی مانند متون روایی دارای ساختار آغان، اوج و فرود نیستند و فقط در حد گزارش باقی می‌مانند.

۲-۳. متن روایی^۳

متنی است که در آن یک عامل، روایتی را نقل می‌کند. اسکولز و کلاگ^۴ در کتاب **ماهیت روایت**، متنی را روایی می‌داند که در آن قصه‌گو حضور داشته باشد و به بیان روایت بپردازد (اخوت، ۱۳۷۱: ۸). روایت یا گفتار روایی سخنی گفتاری یا نوشتاری است که نقل رخداد یا مجموعه‌ای از رخدادها را بر عهده دارد (اخلاقی، ۱۳۸۲: ۱۲۸). متون روایی گزارش‌هایی هدفمند از وقایع دنباله‌دار است: «در ابتدا چنین اتفاق افتاد، سپس چنان شد» و این در حالی است که وقایع، موقعیت‌ها، کنش‌ها چنان ارائه می‌شود که گویی از پس یکدیگر جاری هستند و یکی پس از دیگری ظاهر می‌شود؛ داستان بسط می‌یابد؛ پیش می‌رود و تکامل می‌یابد. از هر واژه‌ای که استفاده کنیم، بر پیوستگی ضروری موجود در تسلسل وقایع اشاره می‌کنیم (رابرتز، ۱۳۸۹: ۱۵۴). یک متن روایی (اعم از داستان حماسی یا غیرحماسی) از زنجیره‌ای از حوادث تشکیل می‌شود که بین آن‌ها رابطه علی و معلولی وجود دارد و به صورت زنجیره‌ای به هم پیوسته پشت سر هم می‌آید. برای مثال به متن زیر بنگرید:

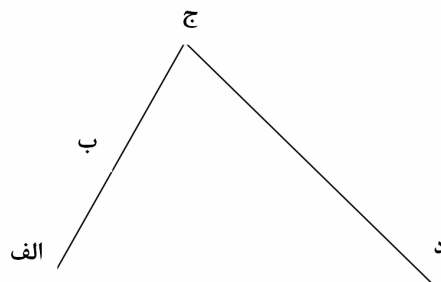
روزی روزگاری شاهزاده‌ای بود [الف]. او می‌خواست با یک شاهزاده خانم عروسی کند [ب]. ولی شاهزاده خانم باید یک شاهزاده خانم واقعی باشد [پ]. این‌گونه بود که شاهزاده تمام دنیا را زیر پا گذاشت تا شاهزاده خانمی واقعی پیدا کند [ت]. همان‌گونه که می‌بینیم جریان حوادث از [الف] تا [ذ] به صورت زنجیره‌ای از حوادث به هم پیوسته آمده است و به تشکیل یک متن روایی منجر

شده است. اما متن زیر که از سند «روابط ایران-عراق و خلیج فارس» انتخاب شده است، یک متن روایی نیست، زیرا بین حوادث آن رابطه‌ی علی و معلولی وجود ندارد و فقط یک گزارش است، بنابراین نمی‌توان آن را یک متن روایی دانست؛ «مناقشات دیرین ایران با عراق در سال ۱۹۷۵م (۱۳۵۷ش) تا حدود زیادی با امضای قرارداد دوجانبه حل شد که براساس آن ایران موافقت کرد که از شورشیان کرد در عراق حمایت نکند تا عراق نیز درباره‌ی موضع ایران مبنی بر تصحیح مرز بین دو کشور در منطقه‌ی شط‌العرب که از نظر نفتی حائز اهمیت استراتژیک است، مخالفتی نشان ندهد». (فروغی ابری و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۰۶).

می‌توان حماسه را نیز یک متن روایی دانست زیرا داستان، متن و روایت که سه مؤلفه‌ی اصلی متن روایی است، در آن دیده می‌شود. بین «متن» و «متن روایی» نیز تفاوت وجود دارد. زیرا یک «متن»، یک شیء اعم از (تصاویر، واژگان و...) است درحالی‌که «متن روایی» متنی است که داستانی را بیان می‌کند؛ «متن هنگامی روایی است که داستانی را نقل کند و گرنه روایی نخواهد بود مانند اخلاق اسپینوزا و اسناد مربوط به جنگ سرد» (اخلاقی، ۱۳۸۲: ۱۲۸). پس آنچه باعث تبدیل یک متن به متن روایی می‌شود، در مرحله‌ی اول «داستان» است.

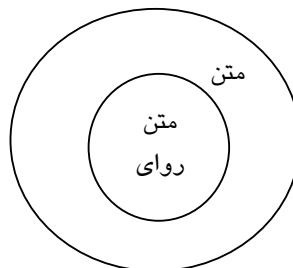
متن روایی متنی است که از توالی زمانی یا مکانی برخوردار است و به واسطه‌ی کنش‌های شخصیت‌ها از طریق یک راوی به نقل داستان می‌پردازد. مایکل تولان^۵ می‌گوید: «چنین به نظر می‌رسد که روایات خط سیر دارند و این بدان معنی است که روایات معمولاً به جایی ختم می‌شوند. بنابراین انتظار داریم چنانکه ارسطو در فن شعر خود تصریح کرده است روایات، آغاز، وسط و پایان داشته باشند» (همو، ۱۳۸۶: ۱۳-۱۴).

می‌توان گفت حماسه دربردارنده‌ی بیشتر عناصر داستان کوتاه (متن زبان‌بنیاد) است. هنگامی‌که ما یک داستان مصور حماسی را به روش پرده‌خوانی می‌بینیم، با نگاه کردن در تصویر اول فضای اولیه‌ی داستان را درک می‌کنیم، دقت در جزئیات تصاویر آن همانند توضیحات نویسنده در داستان کوتاه است، از روی حالات چهره‌ها، حرکات و قیافه‌ها به شخصیت‌های داستان پی می‌بریم، پس از آنکه تصویر اول را مشاهده کردیم، به سراغ تصویر دوم می‌رویم؛ همانند زمانی‌که در داستان کوتاه از یک پاراگراف به پاراگرافی دیگر و از صفحه‌ای به صفحه‌ی دیگر می‌رویم. آنچه باعث روایی بودن داستان مصور می‌شود: ساختار کلی آن است. براساس نظریه‌ی والاس مارتین^۶ ساختار داستان (متن روایی) شامل چهار نقطه الف. مقدمه‌چینی؛ ب. گره‌افکنی؛ ج. نقطه‌ی اوج و د. فرود است. این خط سیر به صورت (۷) وارونه است که در شکل زیر می‌بینیم.



شکل ۱ خط سیر داستان (نظریه‌های روایت: ۵۷)

در داستان حماسی شاهد این چهار نقطه هستیم. در نتیجه آنچه باعث تبدیل یک متن به متن روایی می‌شود، عامل «داستان» است. در واقع از ترکیب سه عامل «داستان»، «روایت» و «متن»، متن روایی به وجود می‌آید. شکل (۲) ساختار متن روایی را نشان می‌دهد:



شکل ۲ رابطه متن و متن روایی

براساس این شکل می‌توان بین متن و متن روایی رابطه منطقی عموم و خصوص برقرار کرد؛ یعنی همه متن‌ها روایی نیستند و تنها برخی متن‌ها روایی‌اند.

۴. بررسی عناصر داستانی در داستان‌های مصور و داستان‌های زبان بنیاد حماسی
در اینجا به تحلیل و بررسی چندی از عناصر داستانی در داستان‌های مصور حماسی (پرده خوانی) و داستان‌های زبان بنیاد می‌پردازیم.

۴-۱. روایت^۷

داستان‌های مصور حماسی به این دلیل روایت است که بین تصاویر آن‌ها نوعی رابطه علی و معلولی وجود دارد. اگر ما یکی از این تصاویر را از میان داستان برداریم این رابطه به هم می‌خورد و سیر روایی آن دچار اختلال می‌شود؛ به‌طور مثال اگر ما سه عکس (تصویر تک) از خودمان کنار هم بگذاریم (که هر سه مربوط به یک دوره از سن ما هستند) این‌ها هیچ داستانی را تعریف نمی‌کنند زیرا فقط لحظه‌ای از زمان را نشان می‌دهند و هیچ‌گونه رابطه علی و معلولی با هم ندارند؛ اما اگر چند تصویر مرکب یعنی مجموعه‌ای از تصاویر شامل چند کنش در یک قاب را کنار هم قرار دهیم، یک روایت است. زیرا میان آن‌ها نوعی رابطه علی و معلولی برقرار است در همین زمینه مایکل تولان مثالی می‌آورد و می‌گوید:

«اگر وارد قهوه‌خانه‌ای شویم که بر روی میزی سه فنجان شبیه به هم باشد، آن‌ها هیچ داستانی را تعریف نمی‌کنند و روایتی را شامل نمی‌شوند، ولی اگر گوشه یکی پر از ته‌مانده سیگار، دیگری پر از قهوه و آخری پر از چربی باشد، این‌ها یک روایت را شامل می‌شوند زیرا بین آن‌ها یک رابطه علی و معلولی برقرار شده است» (تولان، ۱۳۸۷: ۱۷-۱۸).

می‌توان گفت چون این فنجان‌ها از حالت اولیه خارج شده و هر کدام نشان از وجود شخصیتی متفاوت در قهوه‌خانه می‌دهد، می‌توان برای آن‌ها یک داستان در نظر گرفت.

۴-۲. زمان و مکان^۸

زمان در داستان نیاز به تعریف ندارد و آنگاه است که داستان در آن اتفاق می‌افتد. زمان داستان ارتباط نزدیکی با مکان دارد و هر دو در کنار هم به فضاسازی داستان کمک می‌کنند. به گفته مندنی‌پور زمان در داستان چهار نوع است: ۱. زمان تقویمی (ثانیه‌ها و دقیق‌ها را دربرمی‌گیرد) ۲. زمان کهکشانی (زمان‌های وسیع و گسترده مربوط به مقاطع مختلف آفرینش و سیر جهان را شامل می‌شود) ۳. زمان حسی (زمانی که حس انسان در آن تأثیرگذار است و جدای از شمارش ثانیه‌های بیرونی است) ۴. زمان روایت (زمانی است که در داستان می‌گذرد و تابع قواعد داستان است). (مندنی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۱۴). در داستان مصور حماسی واژگان و تصاویر، هر دو، دارای این خاصیت هستند. هر دو می‌توانند به گذر زمان اشاره کنند؛ واژگان به دلیل طبیعت خود و تصاویر به دلیل پشت سر هم آمدنشان. در داستان کوتاه و رمان روابط همنشینی میان رخدادها براساس زمان است؛ یعنی جریان حوادث در بطن زمان تقویمی به پیش می‌رود ولی در داستان مصور و تصویر «روابط همنشینی، مکانی است، نه



زمانی؛ یعنی اینکه در کلام، چه نوشتاری، چه گفتاری، همنشینی بین نشانه‌ها روی یک خط زنجیره‌ای زمانی است درحالی‌که عناصر و نشانه‌های تصویری براساس نوعی مناسبت مکانی کنار هم قرار گرفته‌اند» (سجودی، ۱۳۸۶: ۷۴). در داستان و دیگر انواع متون زبان‌بنیاد دو نوع زمان، درون‌متنی و برون‌متنی، داریم. در داستان حوادث در طول زمان به چندین‌گونه زمان تقویمی، کهکشانی، روایت و ... می‌آید، ولی در داستان مصور حماسی روابط بین قاب‌ها مکانیست و نمی‌توانیم مثل داستان فاصله زمانی یک رویداد تا رویداد دیگر را براساس زمان درون‌متنی یا برون‌متنی بسنجیم.

در نتیجه هر دو توانایی داشتن ضرباهنگ در خود دارند و در کنار هم ضرباهنگ سومی خلق می‌کنند:

یعنی ضرباهنگ روایت داستان مصور (تولدمن، ۱۳۸۴: ۸۴).

همچنین داستان زبان‌بنیاد یک متن خطی- زنجیره‌ای و وابسته به زمان است و هیچ داستانی را نمی‌شود بدون زمان تصور کرد، زیرا اتفاقات و پیرنگ آن براساس زنجیره زمانی شکل می‌گیرد: زمان ۱، زمان ۲، زمان ۳ و ... ولی در داستان‌های مصور حماسی رابطه علی و معلولی بین قاب‌های داستان وجود دارد و نظم روایی آن‌ها حفظ می‌شود، زمان آن مانند داستان‌های زبان‌بنیاد آشکار نیست؛ مثلاً در یک داستان مصور که شامل چندین قاب است، نمی‌توان زمان را در نظر گرفت؛ زیرا نخست پیش زمینه تاریخی نسبت به آن نداریم و دوم اینکه نمی‌دانیم فاصله زمانی بین قاب اول و دوم چه اندازه است ولی اگر مثلاً داستان «رستم و اسفندیار» یا «خسرو و شیرین» را به صورت داستان مصور در آوریم، درست است که نمی‌توان بین قاب‌های آن فاصله زمانی تعیین کرد (زمان درون‌متنی) ولی با توجه به پیش‌زمینه تاریخی این داستان می‌توان گفت که این داستانی مربوط به گذشته تاریخی ایران است. همچنین اگر یک داستان مصور حماسی با پوشش زمان قاجار ببینیم اگر چه فاصله زمانی بین قاب‌ها (زمان درون‌متنی) آن برای ما روشن نیست، اما از سبک لباس پوشیدن شخصیت‌ها، سلاح‌ها و ابزارها می‌توانیم بگوییم که این داستان مربوط به دوره قاجار است (زمان برون‌متنی). «در کلام، چه نوشتاری و چه گفتاری، همنشینی بین نشانه‌ها روی یک خط زنجیره‌ای- زمانی است. درحالی‌که عناصر یا نشانه‌های تصویری، براساس یک رابطه خطی یا زنجیره‌ای کنار هم قرار نگرفته‌اند، بلکه براساس نوع مناسبات مکانی نسبت به همدیگر دارای روابط مکانی هستند. پس رابطه بین قاب‌ها در یک داستان مصور رابطه همنشینی مکانی است، نه زمانی» (سجودی، ۱۳۸۵: ۷۴). در داستان‌های مصور حماسی بر عکس متون

[Th]Comment: در فهرست پایانی

۱۳۸۹ ذکر شده است

زبان‌بنیاد که زمان و مکان در آن‌ها با یکدیگر در ارتباط و به‌هم‌پیوسته هستند. در داستان‌های مصور زمان درون‌متنی داستان ثابت است و مشاهده‌کننده نسبت به آن‌ها در حرکت است و از یک مکان به مکان دیگر می‌رود ولی در داستان‌های زبان‌بنیاد همه اتفاقات داستان در بستر زمان به جلو می‌رود و شکل می‌گیرد.

۳-۴. لحن^۹

لحن، آهنگ و صدای بیان داستان است که به صورت‌های گوناگون اظهار می‌شود. «لحن، شیوه پرداخت نویسنده نسبت به اثر است به‌طوری‌که خواننده آن را حدس بزند درست مثل لحن صدای گوینده‌ای که ممکن است طرز برخورد او را با موضوع و مخاطبش نشان بدهد؛ مثلاً تحقیرآمیز، موقرانه، رسمی یا صمیمی باشد» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۵۲۳). در واقع از طریق لحن به شیوه بیان گوینده پی می‌بریم. اگر جمله «پسر از پله‌ها پایین افتاد» با حالتی غمگین گفته شود، نشانگر نگرانی ما است و اگر با شوخ‌طبعی گفته شود، باعث ایجاد خنده در ما خواهد شد. این لحن است که باعث ایجاد این کیفیت‌ها در وضع روحی ما می‌شود. در داستان مصور «با اینکه هیچ معادلی برای لحن در حوزه تصاویر تجسمی وجود ندارد، می‌توان دقیقاً همان تصاویر مشابه را در موردشان به‌کار برد. کاریکاتور پسری که از پله‌ها پایین افتاده، پاسخی تصویری و نگران‌کننده و متفاوت از همان موضوع است؛ با این حال شاید نتوانیم هیچ زمینه یا موضوع خاصی در تصویر، به‌عنوان منبع تلقی‌ها و برداشت‌های گوناگون خود در باره آن بیابیم» (تولدمن، ۱۳۸۶: ۷۷). در داستان مصور جا کردن مرز لحن و فضا سازی کار مشکلی است؛ مثلاً تصویر ارباب خشنی با چهره برافروخته که بر سر پسرک لاغر در معدن زغال سنگ فریاد می‌زند، نشانگر لحن تند و خشن داستان مصور است و همچنین می‌تواند القاکننده فضای خشم و خشونت در داستان باشد.

۴-۴. درون‌مایه^{۱۰}

«درون‌مایه فکر اصلی و مسلط در هر اثری است که معنای کل داستان یعنی فکر یا مجموعه افکاری که موضوع اساسی مورد نظر نویسنده است را در داستان تحکیم می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۷۴).

در داستان مصور حماسی، درون‌مایه حال و هوای حسی - عاطفی و محتوایی متن و



تصویر را دربرمی‌گیرد. برای دسترسی به درون‌مایه، می‌توان به واژه‌های کلیدی دریافته از بخش‌های گوناگون یک متن و حس کلی آن توجه کرد. ترس از تنهایی، مبارزه با سختی‌ها، دوست داشتن دیگران، فداکاری، تلاش به خاطر دیگران و احساس امنیت، حس‌های احتمالی و گوناگونی هستند که از بخش‌های مختلف یک متن دریافت می‌شود. در هر متن داستانی، معمولاً یکی از درون‌مایه‌ها پررنگ‌تر از دیگر درون‌مایه‌ها جلوه می‌کند و حال و هوای کلی متن را می‌سازد.

۴-۵. پیرنگ^{۱۱}

پیرنگ در داستان اسکلت اصلی و ستون بدنی داستان را دربرمی‌گیرد. نمی‌توان پیرنگ را خلاصه داستان نامید زیرا پیرنگ رابطه‌ی علی و معلولی میان حوادث داستان را دربرمی‌گیرد و در پاسخ «چرا؟» می‌آید. در همین زمینه میرصادقی می‌گوید: «پیرنگ نقل حوادث با تکیه بر موجودیت و روابط علت و معلولی است» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۶۶). در داستان مصور بازگویی رخدادها شکل‌گرفته در متن، با پی‌درپی شدن رخدادها تصویر می‌دهد. همچنان که واژه‌ها، مسیر حرکت داستان را از آغاز تا میانه و سپس از میانه تا پایان آن نشان می‌دهد، تصویر نیز همان گذر را دنبال می‌کند. کتاب‌های کم‌واژه یا بی‌واژه که در آن‌ها تصویرهای پیاپی بار اصلی متن را به دوش می‌کشند، بهترین الگو برای دریافت پیرنگ از راه تصویرند. در این‌گونه کتاب‌ها کودک به کمک تصویرخوانی، داستان گنجانده شده در تصویرها را می‌خواند و رویدادها را از نخست تا پایان دنبال می‌کند (اکرمی، ۱۳۸۷: ۷۲).

در داستان مصور نیز مانند داستان‌های زبان‌بنیاد تصاویر با متن داستان و پیرنگ آن در ارتباط است. ابتدای داستان با تصاویر راکد و ملایم آغاز می‌شود و هر چه به سمت اوج گرفتن ماجرا پیش می‌رود، حرکت عناصر داستانی تندتر و پر هیجان‌تر می‌شود و در پایان قصه نیز تصاویر به ثبات نخستین قصه می‌رسد.

۴-۶. فضا سازی^{۱۲}

«هوایی را (آرام، شوق، شاق و ...) که خواننده به محض ورود به دنیای مخلوق اثر ادبی استنشاق می‌کند، فضا و رنگ می‌گویند» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۵۲۳). در کتاب‌های تصویری داستانی، چون دیگر آثار ادبی از فضا سازی برای مشخص کردن موقعیت زمان و مکان یک

Comment [xh]: آیا لازم است کلمات درون پرانتز بیان شود؟

داستان و به وجود آوردن حال و هوای مناسب استفاده می‌شود. کاربردی‌ترین شکل استفاده از فضا سازی قرار دادن قهرمان یا قهرمانان قصه در مرکز زمینه‌ای است که رخداد لحظه‌ای تصویر، در پس زمینه آن اتفاق افتاده است. همچنین جزئیات مربوط به تصاویر و حرکات دست و صورت شخصیت‌ها به همراهی نوشته‌ها باعث ایجاد فضایی خاص در داستان می‌شود. آنچه در این قطعه از داستان مصور باعث فضا سازی آن شده است، جزئی‌نگری در حرکات کاپیتان، شخصیتی که باعث زمین خوردن او شده است، حرکات چهره، اطرافیان و ... است:

Comment [oh]: جمله مهم است منظور چیست آیا قطعه ای از داستانی است؟

۷-۴. زاویه دید^{۱۲}

به روش و طرزى اطلاق می‌شود که داستان به وسیله آن بیان می‌شود. زاویه دید پنجره‌ای است که از سوی نویسنده روبه‌روی خواننده گشوده می‌شود تا خواننده همه حوادث، اعمال، صحنه، رفتارها و سکنات اشخاص داستان را مشاهده کند. زاویه دید یا اول شخص است (من) یا سوم شخص (او). در اول شخص، داستان از زبان شخصیت نخست و در سوم شخص از زبان دانای کل روایت می‌شود (آژند، ۱۳۷۵: ۴۰).

در داستان مصور نوع نگاه محتوایی تصویرگر به طرح عناصر تصویری، با زاویه دید فنی و بیرونی او از روبه‌رو، بالا و پایین به عناصر تصویری، زاویه دید تصویرگر را تشکیل می‌دهد. زاویه دید بیرونی ما از روبه‌روست. گویا تصویر، دوربین خود را مانند یک فیلم‌بردار در ارتفاع نگاه انسان کار گذاشته است و از آنجا رفتارهای قهرمانان تصویری خود را با زاویه دید فنی از بالا که به اصطلاح «زاویه نگاه پرندگان» نامیده می‌شود، ثبت می‌کند (ماهان، ۱۳۸۸: ۸۲). معمولاً در داستان‌های مصور مانند داستان‌های زبان بنیاد راوی سوم شخص یا اول شخص نداریم و داستان براساس گفت‌وگو و به دو شیوه «مونولوگ» و «دیالوگ» شکل می‌گیرد:

۵. بررسی «نظریه میک بال^{۱۴}» و معیارهای آن

هر کسی از آنچه متون روایی خوانده می‌شود تصویری کلی دارد. اما تصمیم‌گیری بر سر اینکه آیا فلان متن را باید روایی به‌شمار آورد یا نه، همیشه آسان نیست؛ میک بال این ویژگی‌های متن روایی را به‌خوبی تعریف می‌کند به‌طوری‌که همین ویژگی‌ها می‌تواند به برساخته‌شدن متن‌های روایی بسیار کمک کند؛ البته این بدان معنا نیست که این نظریه به‌مثابه

ماشینی است که متنی را به آن بدهیم و انتظار داشته باشیم توصیفی درخور از آن بیرون بیاید. مفاهیمی که میک بال عرضه می‌کند به‌عنوان ابزارهایی هستند که ما را قادر می‌کنند تا متنی را به‌گونه‌ای صورت‌بندی کنیم که برای دیگران قابل فهم باشد و براساس این نظریه نمی‌توان متون توصیفی را فقط روایی خواند، زیرا فرد دیگری ممکن است بر جنبه دیگری از متن انگشت گذارد؛ مثلاً عده‌ای معتقدند که داستان‌های مصور، متون روایی هستند، اما عده‌ای دیگر با این عقیده مخالفند. اگر دو گروه می‌خواهند به توافقی برسند باید نخست بتوانند توضیح دهند که چگونه به قضاوت‌های خود رسیده‌اند. کسانی که داستان‌های مصور را متون روایی می‌دانند از مفهوم متن، تفسیری کلی عرضه می‌کنند. از دید آن‌ها یک متن لازم نیست متنی زبان‌بنیاد باشد. در داستان‌های مصور، یک نظام نشانه‌ای دیگر، غیر از زبان‌شناختی، یعنی «تصویر» به‌کار گرفته می‌شود. براساس این نظریه عرضه کردن نظریه‌ای درباره متون روایی مستلزم تعریف کردن شماری از مفاهیم مهم و اصلی است:

۱-۵. متن

یک کل ساختاریافته کرانمند متشکل از نشانه‌های زبانی است.

۲-۵. داستان

فیبولایی^{۱۵} است که به شیوه‌ای خاص عرضه می‌شود.

۳-۵. متن روایی

متنی است که در آن یک عامل، روایتی را نقل می‌کند.

۴-۵. فیبولا

سلسله‌ای از رویدادهایی است که از لحاظ منطقی و زمانی به هم مرتبط هستند.

۵-۵. عمل کنندگان

عاملانی هستند که این رویدادها را سبب می‌شوند یا از سر می‌گذرانند.

۶-۵. بازیگران

عاملانی هستند که کنش‌ها را اجرا می‌کنند. آن‌ها لزوماً انسان نیستند.

این تعاریف حاکی از آن است که تمایز سه‌لایه‌ای یعنی متن، داستان، فیبولا، بنیانی معقول برای مطالعه‌ای تکمیلی درباره متون روایی است.

طبق این نظریه یک متن روایی فقط از روایتگری در معنای خاص آن تشکیل نمی‌شود. در هر متن روایی می‌توان قطعاتی یافت که به چیزی غیر از رویدادها می‌پردازند؛ برای مثال

نظریه اعتقادی درباره چیزی، یا نوعی پرده‌برداری از جانب راوی که ارتباط بی‌واسطه‌ای با رویدادها ندارد، توصیف یک چهره یا محل وقوع رویداد و از این قبیل.

بنابراین بدین ترتیب می‌توان چیزی را که در متنی گفته می‌شود بررسی کرد و در یکی از رده‌های روایی، توصیفی یا استدلالی، جای داد. در نهایت براساس این نظریه، متن روایی به متنی گفته می‌شود که دارای ویژگی‌های گفته شده و سه عامل «متن»، «داستان» و «فیولا» باشد.

۶. بررسی معیارهای نظریه میک بال در داستان رستم و اسفندیار و حماسه مصور (پرده خوانی)

۶-۱. متن^{۱۶}

یک کل ساختار یافته کرانمند متشکل از نشانه‌های زبانی است. هر متن مجموعه‌ای از یک پیکره‌واره زبانی است که عاملی آن را بیان می‌کند. بر این مبنا می‌توان گفت متن تنها وجه‌های شیء‌گونه و ابزاری دارد که در دسترس مخاطب قرار می‌گیرد و بر اثر برخی تحولات به متن روایی یا داستان تبدیل می‌شود. داستان «رستم و اسفندیار» از متنی زبان‌بنیاد تشکیل شده است که با ورود شخصیت‌ها، کنش‌ها، گفت‌وگوها و دیگر عناصر داستانی تبدیل به متن روایی شده است. همچنین تصاویر گنجانده شده در داستان مصور نیز یک متن است، زیرا یک ابزار برای بیان داستان به‌شمار می‌آید. هنگامی که در پرده‌خوانی یا داستان مصور از یک تصویر به تصویر دیگر می‌رویم، یک «متن» در اختیار ما قرار گرفته است که از مجموعه‌ای از تصاویر تشکیل شده است.

۶-۲. متن روایی

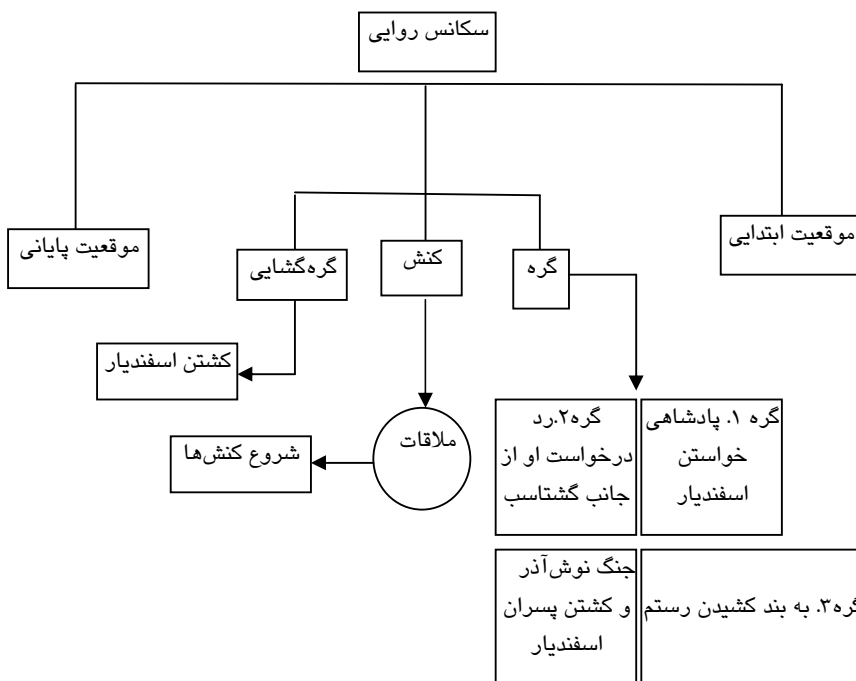
متنی است که در آن یک عامل، روایتی را نقل می‌کند. اسکولز وکلاگ در کتاب *ماهیت روایت*، متنی روایی را متنی می‌داند که در آن قصه‌گو حضور داشته باشد و به بیان روایت بپردازد (اخوت، ۱۳۷۱: ۸). روایت یا گفتار روایی، سخنی، گفتاری یا نوشتاری است که نقل رخداد یا مجموعه‌ای از رخدادها را بر عهده دارد (اخلاقی، ۱۳۸۲: ۱۲۸).

در حماسه رستم و اسفندیار نیز شاهد یک متن روایی با «خط روایی طولی» هستیم که شامل موقعیت ابتدایی، گره و گره‌گشایی است. به گفته ژان میشل آدام^{۱۷} داستان رستم و



اسفندیار یک سکانس روایی متشکل از چندین گره و کنش است. شکل زیر ساختار سکانس روایی داستان رستم و اسفندیار را نشان می‌دهد: (آدام و رواز، ۱۳۸۳: ۱۱۲)

Comment [1h]: آیا راجع صحیح است؟



شکل ۳ ساختار سکانس روایی داستان رستم و اسفندیار

۳-۶. راوی^{۱۸}

راوی یا دیدگاه، روش نویسنده را در روایت داستان نشان می‌دهد. «دیدگاه می‌تواند از نوع دانای کل نامحدود (سوم شخص)، دانای کل محدود، دانای کل نمایشی، اول شخص و دوم شخص، تک‌گویی درونی و برونی باشد» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۷۸). شیوه نقل داستان‌های شاهنامه نقل از زبان سوم شخص است و بیشتر اوقات فردوسی به این بسنده می‌کند که بگوید داستان را از قول دهقان یا نامه باستان باز می‌گوید:

۱. از قول دهقان:

سخن‌گوی دهقان چه گوید نخست که نام بزرگی به گیتی که جست؟

۲. داستان را چنانکه شنیده است نقل می‌کند:

بدین داستان گفتم آن کم شنود کنون رزم رستم بیاید شنود

۳. در موارد متعدد نیز نام راوی داستان را می‌آورد:

یکی پیر بد مرزبان هری پسندیده و دیده از هر دری

جهان‌دیده‌ای نام او بود ماخ سخندان و با فر و با یال و شاخ

بیرسیدمش تا چه داری به یاد ز هرمز که بنشست بر تخت داد

چنین گفت پیر خراسان که شاه چو بنشست بر نامور پیشگاه

۴) در داستان رستم و اسفندیار داستان خویش را از زبان پرنده‌ای خوش‌آواز یعنی بلبل

بیان می‌کند:

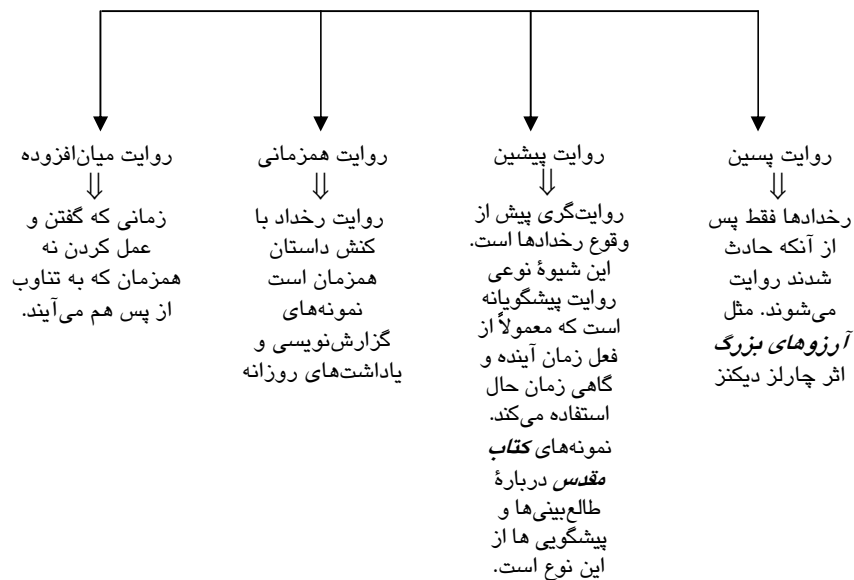
ز بلبل شنیدم یکی داستان که برخواند از گفته باستان

(فردوسی، ۱۳۷۸: ۷۱۲)

چنانکه می‌بینیم فردوسی همه جا داستان‌های حماسی را به شیوه سوم شخص بیان کرده است (سرامی، ۱۳۶۸: ۱۱۶-۱۱۷). چون نویسنده حماسه به بیان پهلوانی‌ها و سلحشوری‌های یک ملت می‌پردازد و مورد خطاب او جمع مخاطبان است نه یک نفر، بنابراین روش روایی سوم شخص مفرد کارآمدتر از روش اول شخص است. روش سوم شخص نسبت به اول شخص از اعتبار بیشتری برخوردار است. «در اعتبار راوی سوم شخص نمی‌توان شک کرد، زیرا شخصیت‌ها و موقعیت‌هایی را که می‌آفریند و رای تردید و زودباوری ما قرار دارد» (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۰۷). دقت در مقایسه روش سوم شخص با اول شخص، گویای این تمایز است. وقتی خالق حماسه از شیوه سوم شخص استفاده می‌کند داستان او نزد خواننده باورپذیرتر از زمانی است که از شیوه اول شخص (من) را به کار می‌برد، زیرا هنگامی که بگوید: «من با اژدها مبارزه کردم» امکان بدفهمی و برداشت نادرست مخاطب بیشتر است.

ریمون کنان^{۱۹} روایت گری را به گونه‌های دیگری نیز طبقه بندی کرده است که در نمودار

زیر می‌بینیم (همو، ۱۳۸۷: ۱۲۴)..



شکل ۱ انواع روایت‌گری

براساس این نمودار چهار شیوه روایت‌گری در انواع ادبی وجود دارد که شیوه «روایت پسین» خاص حماسه است. البته دوگونه «روایت پسین» و «روایت پسین» در حماسه دیده می‌شود. داستان رستم و اسفندیار شامل دو نوع روایت‌پردازی «سوم شخص» و «روایت پیشین» است چون براساس پیشگویی جاماسب داستان ادامه می‌یابد بنابراین طالع‌بینی و پیشگویی از شیوه‌های روایت‌پردازی «پیشین» است:

بدو گفت جاماسب کای شهریار تو این روز را خوارمایه مدار
ورا هوش در زاولستان بود بدست تهم پور داستان بود

(فردوسی، ۱۳۷۸: ۷۱۳).

داستان مصور حماسی نیز یک متن روایی است زیرا داستان به صورت زنجیره‌ای از تصاویر عرضه شده است. زنجیره این داستان، شماری از قاب‌ها را دربرمی‌گیرد که شخصیت‌ها در حال کنش متقابل با یکدیگر مانند صحبت کردن، درگیر شدن و انجام دادن اعمال گوناگون هستند. این شخصیت‌ها از قسمتی به قسمت دیگر ادامه می‌یابند؛ اگرچه ما در این‌جا فقط زنجیره‌ای از تصاویر و

رابطه‌ی علی و معلولی بین آن‌ها را داریم، اما بسیاری از اعمال آن‌ها از جمله گفت‌وگو در ذهن ما شکل می‌گیرد و ساخته می‌شود. در داستان مصور هر قاب معادل چند بند (پاراگراف) یا چند صفحه از داستان کوتاه است. در تمام این قاب‌ها شخصیت‌های ثابتی با اعمال گوناگون تکرار می‌شوند. آرتور آسابرگر در همین زمینه می‌گوید: «قصه‌های مصور مثل داستان، شخصیت‌های ثابتی دارد که دائم تکرار می‌شوند» (همو، ۱۳۸۰: ۱۱۲). اگرچه داستان‌های مصور بسیار ساده و قابل فهم است، اما شخصیت‌شناسی و تناسب حرکات و گفت‌وگوها در این داستان‌ها کار آسانی نیست. دقت در جزئیات نیز از شگردهای خاص این داستان‌ها است. «داستان‌های مصور به دلیل اینکه ساختار روایی ساده‌ای دارند بسیار ساده و عامیانه هستند و به راحتی فهمیده می‌شوند. اما خوانندگان باید برای قرائت قصه‌های مصور از توشه‌ی دانش فراوانی برخوردار باشند (همان: ۱۱۳).

۴-۶. فابولا (Fabula)

سلسله‌بندی از رویدادهایی است که از لحاظ منطقی و زمانی به هم مرتبطند و عمل‌کنندگان، این رویدادها را سبب می‌شوند یا از سر می‌گذرانند. فابولا همان ماده‌ی خام داستان است؛ یعنی یک سوژه یا اتفاق را برداشته، به داستان تبدیل کنیم؛ به بیان دیگر یک ایده را با پرداخت هنری و داستانی تبدیل به داستان کنیم. «فابولا زنجیره‌ای از رخدادهایی که به طور منطقی و از نظر توالی زمانی با یکدیگر پیوند داشته و کنشگران موجدشان هستند یا آن‌ها را تجربه می‌کنند» (همان: ۷۹). گذر از یک موقعیت داستانی به موقعیت دیگر، یعنی مقدمه‌چینی تا بحران و از بحران تا گره‌گشایی و فرود، کنش‌هایی را می‌طلبد که این کنش‌ها به ترتیب منطقی زمانی و به وسیله‌ی شخصیت‌ها انجام می‌شوند. در داستان رستم و اسفندیار طبق جدول شماره «۱»، ۲۷ کنش وجود دارد پیکره‌ی داستان که به وسیله‌ی شخصیت‌های داستان را شکل داده‌اند.

«فابولا» سلسله‌اتفاقات و کنش‌های داستان است که از پیوند منطقی و زمانی برخوردار است. متن روایی متنی است که بین اجزای آن پیوستگی و ارتباط برقرار باشد، یعنی وقتی مخاطب، یک رویداد را می‌خواند، منتظر رویداد بعدی باشد به طوری که هر رویداد با رویدادهای قبل و بعد خود در ارتباط است. در داستان مصور حماسی و پرده‌خوانی نیز به عنوان متون روایی بین هر تصویر با تصاویر قبل و بعد آن ارتباط وجود دارد. در متون روایی زبان‌بنیاد نیز بین رویدادها ارتباط علی و معلولی وجود دارد؛ مثلاً در قطعه‌ی روایی زیر ما بعد از خواندن رویداد اول منتظر رویداد دوم هستیم. «او احساس سرما کرد و سپس پنجره را بست» در این قطعه رویداد دوم با رویداد اول در ارتباط است، یعنی چپش رویدادها

در متن روایی از یک قاعده خاص پیروی می‌کند به طوری که همیشه هر رویداد، رویداد پیش از خود را تکمیل می‌کند. «ما فقط یک روایت را زمانی آغاز می‌کنیم که یک پیش‌آمد پسین را به پیش‌آمد پیشین بیفزاییم که از روی قاعده «این بعد آن» می‌تواند به دقت گسترش یابد» (رابرتز، ۱۳۸۹: ۱۷۹). مثلاً اگر در مثال قبلی، جای دو رویداد عوض شود، آن رابطه علی و معلولی بین آن‌ها از بین می‌رود: «او پنجره را بست چون احساس سرما کرد» در این جا می‌توان به جای رویداد دوم، رویدادهای بیشماری از قبیل «چون سر و صدای بیرون آزارش می‌داد»، «چون می‌خواست خانه را ترک کند» و ... آورد. ولی در موقعیت قبلی همین که رویداد اول «او احساس سرما کرد» را می‌خوانیم، بلافاصله باید رویدادی بیاوریم که دنباله و تکمیل‌کننده این رویداد و به نوعی با آن در ارتباط باشد.

بنابراین متون روایی براساس قاعده «این بعد آن» شکل می‌گیرد.

۵-۶. رویداد^{۲۰}

یعنی انتقال از یک وضعیت به وضعیت دیگر. اگر به تعریف داستان توجه کنیم به خوبی روند جریان حوادث را یکی پس از دیگری نشان می‌دهد: «داستان نقل وقایع است به ترتیب توالی زمان؛ مثلاً ناهار پس از چاشت و سه‌شنبه پس از دوشنبه و تباهی پس از مرگ و به همین منوال.» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۲۱).

در حماسه نیز چنانکه ارسطو گفته است شاهد مقدمه، میانه و پایان هستیم. به طوری که داستان رستم و اسفندیار دارای چهار نقطه داستانی است: مقدمه‌چینی (نالیدن بلبل و خبر دادن از حادثه، نارضایتی اسفندیار از پدر)؛ بحران (عدم قبول درخواست اسفندیار از جانب پدر، لشکرکشی اسفندیار به زابل)؛ نقطه اوج (جنگ رستم و اسفندیار) و گره‌گشایی (کشته شدن اسفندیار). «رخدادهایی که در روایت اتفاق می‌افتند، یا آنچه شخصیت‌ها انجام می‌دهند (کنش کردن) ایجاد یا تجربه رخدادها نامیده می‌شود.» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۷۷). می‌توان گفت از طریق کنش‌ها و انگیزه‌های یک شخصیت است که می‌توان به شناخت بهتر وی دست یافت. کنش‌های روایتی به دو دسته تقسیم می‌شود:

الف. انسان بر ضد انسان؛

ب. انسان بر ضد طبیعت.

کنش‌های موجود در حماسه از نوع «الف» است به همین دلیل بهتر می‌توان به انگیزه و هدف شخصیت‌های حماسی پی برد زیرا اعمال و انگیزه‌های انسان درمقابل انسان است که

ویژگی‌های شخصیتی انسان‌ها را آشکار می‌کند. گشتاسپ در برابر اسفندیار و اسفندیار در برابر رستم شناخته می‌شوند. «مسئله اصلی در حماسه، همان در افتادن انسان با نیروهای ضدانسان است؛ اگر انسان در جهان وجود نداشت، حماسه نیز نبود؛ جنگی نبود؛ نیکی هم نبود. بنابراین مایه اصلی حماسه در افتادن با طبیعت نیست، بلکه در افتادن انسان با انسان است» (کزازی، ۱۳۷۲: ۱۵). داستان رستم و اسفندیار با کنش نارضایتی اسفندیار از پدر آغاز می‌شود و در مجموع شامل ۲۷ کنش است که در جدول زیر آمده است:

جدول ۱ کنش‌های داستان رستم و اسفندیار

۱. خواستن اسفندیار پادشاهی را از پدر	۱۰. نخواندن اسفندیار رستم را به مهمانی	۱۹. زواره و فرامرز و کشتن پسران اسفندیار را
۲. پاسخ دادن گشتاسپ اسفندیار را	۱۱. پوزش‌خواهی اسفندیار از رستم	۲۰. گریختن رستم بر بالای کوه
۳. پند دادن کتایون اسفندیار را	۱۲. نکوهش کردن اسفندیار نژاد- رستم را	۲۱. زاری اسفندیار بر جنازه پسران
۴. لشکر کشیدن اسفندیار به زابل	۱۳. ستایش نژاد خود رستم را	۲۲. رأی زدن رستم با خویشان
۵. رفتن بهمن به نزد رستم	۱۴. ستایش رستم پهلوانی خود را	۲۳. چاره خواستن از سیمرغ رستم را
۶. رسیدن بهمن به نزد زال	۱۵. می‌خوردن رستم با اسفندیار	۲۴. بازگشتن رستم به جنگ اسفندیار
۷. پیغام دادن بهمن رستم را	۱۶. بازگشتن رستم به ایوان خود	۲۵. کشته شدن اسفندیار به دست رستم
۸. بازگشتن بهمن	۱۷. پند دادن زال رستم را	۲۶. بردن پشوتن تابوت اسفندیار را نزد پدر
۹. ملاقات رستم و اسفندیار با هم	۱۸. جنگ رستم با اسفندیار	۲۷. باز فرستادن رستم بهمن را به ایران

داستان مصور حماسی نیز مانند متون زبان‌بنیاد روایی (دیگر انواع داستان) دارای تسلسل روایی زمانی و مکانی است؛ هر قاب یا عکس در این داستان‌ها معادل یک بند یا پاراگراف در داستان‌های زبان‌بنیاد است که رویدادهای داستان (انتقال از یک وضعیت به وضعیت دیگر) را دربرمی‌گیرد.



۶-۶. بازیگران

عاملانی هستند که کنش‌ها را اجرا می‌کنند. در داستان رستم و اسفندیار، رستم، اسفندیار، زال، گشتاسب و... از شخصیت‌های داستان هستند. در داستان مصور حماسی نیز شخصیت‌ها ثابت هستند و حوادث داستان پیرامون آن‌ها می‌چرخد.

۶-۷. عمل کردن

یعنی سبب‌ساز یک رویداد شدن یا از سر گذراندن آن، در واقع می‌توان گفت که داستان چیزی جز اعمال شخصیت‌ها نیست و این شخصیت‌ها هستند که با کنش خود به داستان شکل می‌دهند.

۷. نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش حاضر براساس سؤالات مطرح شده در ابتدای آن به صورت زیر است:

۱. متن روایی متنی است که در آن یک عامل، روایتی را نقل می‌کند. همچنین گفتار روایی، سخنی، گفتاری یا نوشتاری است که نقل رخداد یا مجموعه‌ای از رخدادها را برعهده دارد. متون روایی گزارش‌هایی هدفمند از وقایع دنباله‌دار است: «در ابتدا چنین اتفاق افتاد، سپس چنان شد» و این در حالی است که وقایع، موقعیت‌ها و کنش‌ها چنان ارائه می‌شود که گویی از پس یکدیگر جاری است و یکی پس از دیگری ظاهر می‌شود؛ داستان بسط یافته، پیش می‌رود و تکامل می‌یابد. بنابراین از هر واژه‌ای که استفاده کنیم، بر پیوستگی ضروری موجود در تسلسل وقایع اشاره می‌کنیم. ولی متن غیرروایی فاقد تسلسل و پیوستگی است و بین کنش‌های آن رابطه علی و معلولی وجود ندارد، یعنی مثل متون روایی دارای خط سیر دنباله‌دار نیست و فقط در حد یک گزارش باقی می‌ماند.

۲. می‌توان داستان مصور و غیرمصور حماسی را نیز یک متن روایی دانست زیرا «داستان»، «متن» و «روایت» سه مؤلفه اصلی متن روایی است. می‌توان گفت داستان مصور و غیرمصور دربردارنده بیشتر عناصر داستان کوتاه (متن زبان بنیاد) است. هنگامی که مخاطب یک داستان مصور حماسی را می‌بیند، با تأمل در تصویر اول فضای اولیه داستان را درک می‌کند، دقت در جزئیات تصاویر در داستان مصور حماسی همانند روایت نویسنده در داستان کوتاه است، از روی حالات چهره‌ها، حرکات و قیافه‌ها به شخصیت‌های داستان پی می‌برد، پس از آنکه تصویر اول را می‌بیند، به سراغ تصویر دوم می‌رود؛ درست مانند زمانی که در داستان کوتاه از یک پاراگراف به پاراگرافی دیگر و از صفحه‌ای به صفحه دیگر

انتقال می‌یابد تا داستان را پایان‌بندی کند.

۲. داستان مصور حماسی، گونه‌ای از داستان است که همانند داستان زبان‌بنیاد و رمان دارای عناصر گوناگون (روایت، زمان، پیرنگ، درونمایه، فضا سازی، لحن، شخصیت و گفت‌وگو) است. و تشابه آن با داستان زبان‌بنیاد این است که در داستان‌های مصور رابطه‌ی علی و معلولی بین قاب‌های داستان وجود دارد و نظم روایی آن‌ها حفظ می‌شود، اما زمان آن مانند داستان‌های زبان‌بنیاد آشکار نیست؛ مثلاً در یک داستان مصور که شامل چندین قاب است، نمی‌توان زمان در نظر گرفت. در داستان زبان‌بنیاد هم‌نشینی بین نشانه‌ها روی یک خط زنجیره‌ای- زمانی است. در حالی که عناصر یا نشانه‌های تصویری، براساس یک رابطه‌ی خطی یا زنجیره‌ای کنار هم قرار نگرفته اند، بلکه براساس نوع مناسبات مکانی نسبت به یکدیگر روابط مکانی دارند. از سوی دیگر، داستان مصور یک متن باز (قابل تاویل) است و با تکیه بر عناصر داستانی، هرکسی می‌تواند از آن برداشت متفاوتی داشته باشد؛ مثلاً تصویر افتادن یک شخصیت از ارتفاع با توجه به لحن و فضای داستان برای کودک به یک صورت و برای بزرگسال به صورتی دیگر قابل تاویل و بازسازی است.

۳. تمام معیارهای نظریه‌ی میک بال در داستان‌های حماسی زبان‌بنیاد و مصور دیده می‌شود. از آنجا که داستان‌های مصور نیز گونه‌ای متن روایی هستند، در نتیجه دارای تمام معیارهای متون روایی براساس نظریه‌ی میک بال هستند.

۸. پی‌نوشت‌ها

1. Romans
2. Art or Asaberger
3. Narrative text
4. Scowls va clack
5. Michal Tool an
6. Valla's Martin
7. Narration
8. Setting
9. Tone
10. Themes
11. Plot
12. Atmosphere
13. Point of Vive
14. Mike ball
15. Fabula

16. Text.
17. Michel Adam
18. Narrator
19. Raymond Kennan
20. Event

۹. منابع

- اخلاقی، اکبر. (۱۳۸۲). *تحلیل ساخت روایی مثنوی معنوی*. پایان‌نامه دکتری. دانشکده ادبیات. دانشگاه اصفهان.
- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. تهران: فردا.
- اکرمی، جمال‌الدین. (۱۳۸۷). «سازدهای روایتی تصویر». *کتاب ماه کودک و نوجوان*. صص ۶۰-۸۰.
- آژند، یعقوب. (۱۳۷۵). «فرهنگ اصطلاحات ادبیات داستانی». *ادبیات داستانی*. تابستان، ش ۴۰.
- آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامه*. ترجمه محمدرضا لیراوی. تهران: سروش.
- بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۸). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. تهران: افراز.
- تولان، مایکل. (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی، درآمدی زبان‌شناختی، انتقادی*. ترجمه سیدفاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
- رابرتز، جفری. (۱۳۸۹). *تاریخ و روایت*. ترجمه جلال فرزانه دهکردی. تهران: انتشارات دانشگاه امام صادق(ع).
- ریمون‌کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوپتیقای معاصر*. ترجمه ابوالفضل حرّی. تهران: نیلوفر.
- آدام ژان میشل، رواز. (۱۳۸۳). *تحلیل انواع داستان (رمان، درام، فیلم‌نامه)*. ترجمه آذین حسین‌زاده و شهپر زاده. تهران: قطره.
- سجودی، فرزانه. (۱۳۸۶). «روایت‌گری در تصویر». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. س ۱، ش ۱ و ۲.
- ----- (۱۳۸۵). «نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان بررسی تطبیقی آثار کلامی و

[Ah]Comment: شماره و دوره؟

[۹h]Comment: شماره صفحات؟

[۱۰h]Comment: در متن ۱۳۸۷ به کار رفته است

[۱۱h]Comment: شماره صفحات؟

- تصویری «پژوهشنامه فرهنگستان هنر». ش ۱، صص ۴۴-۴۶.
- سرامی، قدمعلی. (۱۳۶۸). *از رنگ گل تا رنج خار (شکل‌شناسی قصه‌های شاهنامه)*. تهران: علمی فرهنگی.
 - قنوجی، محمود. (۱۳۹۰). *کاروندپارسی، ویلاگ شخصی*. آخرین بازنگری ۲۶ خرداد ۱۳۹۱. www.karsi.blogfa.com
 - فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). *شاهنامه*. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
 - فروغی ابری، اصغر؛ نورایی و طاهری. (۱۳۹۱). *بررسی عوامل و دلایل حضور ایالات متحده آمریکا در خلیج فارس طی جنگ عراق با ایران*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده ادبیات و علوم، انسانی دانشگاه اصفهان.
 - کزازی، میرجلالدین (۱۳۷۲). *رویا، حماسه، اسطوره*. تهران: مرکز.
 - کزازی، میرجلالدین (۱۳۷۳). «*رویا، حماسه، اسطوره*». *ادبیات داستانی*. ش ۲۴. صص ۲۳-۱۲.
 - مارتین، والاس. (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمه محمد شهبان. تهران: هرمس
 - ماهان، ایلینا. (۱۳۸۸). «جایگاه تصویر بندی در تصویرگری کتاب‌های کودک و نوجوان». *کتاب ماه کودک و نوجوان*. صص ۸۶-۸۰.
 - مختاری، محمد. (۱۳۶۸). *حماسه در رمز و راز ملی*. تهران: قطره.
 - مکوئیلان، مارتین. (۱۳۸۸). *مجموعه مقالات روایت*. ترجمه فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد.
 - مندنی پور، شهریار. (۱۳۸۴). *ارواح شهرزاد*. تهران: ققنوس.
 - منیری، علی. (۱۳۸۸). *ادبیات جهان در پنجاه مقاله*. کرج: دانش بهمن.
 - میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶). *عناصر داستان*. تهران: سخن.
 - ناصراسلامی، ندا. (۱۳۸۹). «*نظام‌های نشانه شناسی تصویر و متن*». *کتاب ماه کودک و نوجوان*. صص ۷۴-۶۴.
 - نولدمن، پری. (۱۳۸۹). «*ضرباهنگ روایت در کتب مصور*». *کتاب ماه کودک و نوجوان*. ترجمه بنفشه عرفانیان. صص ۹۰-۸۳.

Comment [۱۲h]: در متن به کار نرفته

است

اگر کاربرد ندارد لطفاً از منابع نیز حذف شود

Comment [۱۲h]: دوره شماره؟

Comment [۱۴h]: در متن به کار نرفته

است

اگر کاربرد ندارد لطفاً از منابع نیز حذف شود

Comment [۱۵h]: در متن ۰۱۳۸۴ به

کار رفته است

Comment [۱۶h]: دوره شماره؟