Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.8, No. 16
Autumn and winter 2024-2025
Research Article

Deconstructing the Narrative of Women's Characters in Shahnameh and Rewritten Texts (Case Study: Atoosa Salehi's Rewritten Works for Teenagers)

Received: 01/03/2023
Accepted: 24/05/2023

Seyyed Kazem Mousavi [1], Sajjad Najafi Behzadi[*] [2], Ahmadreza Izadinejad[3]

[*] Corresponding Author's E-mail: najafi@sku.ac.ir

Abstract

The Shahnameh of Ferdowsi, which contains the Iranian and human identity and character, is one of the most important works that has been the focus of most rewriters and re-creators. The aim of the present study is to examine the deconstructive narrative of women's characters in the Shahnameh and the rewritten texts narrated by Atusa Salehi. In the deconstructive study, the rewriter presents a new and fresh narrative by changing the center and centrality of the old work. This study shows how the presence of the absolute and omniscient narrator in the rewritten stories is weak and a kind of change and deconstruction in the women's narrative is created by shifting the center and axis of the narrative (from the classical and action-oriented system to the emotion-oriented system and discourse). The most important issue for deconstructive study is the use of hidden contrasts in the text; the contrast of love and emotion with epic and war is one

1. Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahrekord University, Shahrekord, Iran.
http://orchid.org/ 0009-0006-6619-4540
2. Assistant Professor, Department of Persian Literature, Shahrekord University. Shahrekord. Iran.
http://orchid.org/ 0000-0002-8007-6392
3. Master's degree in Persian Language and Literature, Shahrekord University. Shahrekord. Iran.
http://orchid.org/ 0009-0008-7472-7604

Copyright: © 2024-2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY- NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.8, No. 16
Autumn and winter 2024-2025
Research Article

of the most prominent contrasts in this rewriting. The research method is descriptive-analytical and the method of data collection is the study of library documents. The results of the research showed that Salehi, with a creative narrative and using the contrast of epic, war and love, has presented a different narrative of the women of Shahnameh and new dimensions of their personalities. Where characters such as Gordafarid, Manijeh, Jarireh, Shahrnaz, etc. have a more effective and prominent presence in the narrative than in the original text, and their emotional and peaceful nature prevails over their warlike and epic spirit. The characters' discourse in the rewritten text takes on an emotional dimension, and the text moves from the sign of classical and action-oriented semantics to the sign of Sheveshi and emotion-oriented semantics.

Keywords: Rewriting, Narrative, Deconstruction, Women of Shahnameh, Atusa Salehi.

1. Introduction

The present study seeks to examine the deconstruction of narrative and women's narrative in the Shahnameh and its rewritten stories. This study shows how the presence of the absolute narrator in the rewritten stories is dimmed and a kind of change in women's narrative has been created through the displacement of the centrality and axis of the narrative. The necessity of this study becomes apparent when considering the characteristics of adolescence, what is the form of explaining the position of women in the rewriting of adolescents, and whether there has been any interference or appropriation in it, and is the process of the story in explaining the character in the rewriting changed or has it been transferred exactly as the original text? The innovation in this research is the attention to the methods of narrative delivery in developing the original text of the Shahnameh in the form of a rewrite, which may have caused a change in the nature of the personality dimensions of the women's characters in the rewritten text.

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.8, No. 16
Autumn and winter 2024-2025
Research Article

2. Literature Review

So far, no research has been conducted on the deconstructive study of women's narratives and their characters in the rewritten texts of the Shahnameh, especially the rewritten texts of Atusa Salehi in comparison with the text of the Shahnameh; however, articles have been compiled on the study of Narratology and story elements in the stories of the Shahnameh and rewritten texts, which mention a few cases: - Sha'iri, Hamid Reza (2006) in his book "Semiotic Analysis of Discourse" has addressed the different dimensions of discourse (cognitive, sensory-perceptual, emotional, and aesthetic of discourse) and the necessity of paying attention to them.

-Behnam and Yahaghi (2013) in their article "Narrativization of the Story of Siavash's Fall" sought to examine and re-examine Siavash's Fall with a narratological approach in order to clarify Ferdowsi's role as an implicit narrator-writer in the narrative, and they concluded that the element of metamorphosis and character transformation has an impact on the narrative process and the formation of the developments, and that Tus plays the role of the hero in the first development of the story, and in the second development, he becomes a false hero or anti-hero with a kind of behavioral metamorphosis and finds another special function and role.

Tahernejad, Sha'iri, and Iraji (2014) in their article "Analysis of the Parasitic Narrative and the Challenges of Its Semantic Sign with Emphasis on the Story of Prince Ehtejeb" concluded that the Parasitic Narrative causes the elements of the narrative to be placed in a puzzle process and experience a different rhythm based on the tone. Both Shazdeh and Fakhri constantly switch from a contractionary pulse to an expansionary pulse and vice versa.

3. Methodology

This research is descriptive-analytical and data collection is also done by reviewing library documents. Seven rewritten stories from the Shahnameh narrated by Atusa Salehi were selected, reviewed and

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.8, No. 16
Autumn and winter 2024-2025
Research Article

analyzed. The rewritten stories are: The story of Jamshid; Zahhak; Bijan and Manijeh; Siavash; Rostam and Sohrab; Gordafarid and Forud and Jarireh. In most of the stories narrated by Salehi, the character of women is placed as a central character and while characterizing women, the emotional, human, intelligent and resourceful characteristics of women are also presented well and in an understandable way to the audience. The role and influence of women in the narration and advancement of the narrative in the stories: Jamshid, Gordafarid, Forud and Jarireh, Bijan and Manijeh, is greater and more effective than in other stories.

4. Results

On the main story and the main character of the story and in a few stories he subtracted from it was based on correct indicators and in proportion to the other characters of the stories and its educational aspect was also effective and effective. What separates Salehi's narrative from the Shahnameh narrative in terms of narrative index and deconstruction is the dominant romantic and emotional aspect of his narrative over the epic aspect of the Shahnameh narrative. Women have a more colorful role and presence in Salehi's narrative than in the Shahnameh narrative. Salehi has presented a new and creative narrative by entrusting the narrative to the female characters and expressing their opinions and words. The use of a special emotional and romantic atmosphere without regard to grudges, enmities, and geographical boundaries is one of the special features of Salehi's narrative. In the Shahnameh narrative, none of the characters are the main narrators, even if they take control of the narrative flow for a short time during conversations and boasting. The main narrator of the Shahnameh is an omniscient, interventionist narrator. Instead of reflecting the world of war and bravery, the rewrite has displayed more of the characters' feelings, emotions, and peace-loving nature.

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۸، شمـارهٔ ۱۶، پاییز و زمستان ۱۴۰۳، صص ۶۲۷-۶۶۳
مقالهٔ پژوهشی

ساختارشکنی روایت‌گری شخصیت زنان در *شاهنامه* و متون بازنویسی (مطالعهٔ موردی: آثار بازنویسی‌شدهٔ آتوسا صالحی برای نوجوان)

سید کاظم موسوی[۱]، سجاد نجفی بهزادی*[۲]، احمدرضا ایزدی‌نژاد[۳]

(دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۱۰ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۰۳)

چکیده

شاهنامهٔ فردوسی که هویت و منش ایرانی و انسانی را در خود دارد، از مهم‌ترین آثاری است که مورد توجه اغلب بازنویسان و بازآفرینان قرار گرفته است. هدف پژوهش حاضر بررسی ساختارشکنانهٔ روایت‌گری شخصیت زنان در *شاهنامه* و متون بازنویسی‌شده به روایت آتوسا صالحی است. در بررسی ساختارشکنانه، بازنویس با تغییر مرکز و محوریت ساخت اثر کهن، روایت جدید و تازه‌ای ارائه می‌دهد. در این تحقیق نشان داده می‌شود که چگونه حضور راوی مطلق و همه‌چیزدان در داستان‌های بازنویسی‌شده کم‌رنگ و نوعی تغییر و ساختارشکنی در روایت زنان از طریق جابه‌جایی مرکزیت و محور روایت (از نظام کلاسیک و کنش‌مدار به نظام و گفتمان احساس‌مدار) ایجاد شده است. مهم‌ترین مسئله برای بررسی ساختارشکنانه، استفاده

---

۱. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران.
https://orcid.org/0009-0006-6619-4540
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران (نویسندهٔ مسئول)
*najafi@sku.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-8007-6392
۳. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران.
https://orcid.org/0009-0008-7472-7604

Copyright: © 2024-2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY- NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

از تقابل‌های نهفته در متن است؛ تقابل عشق و عاطفه با حماسه و جنگ از برجسته‌ترین تقابل این بازنویسی است. روش تحقیق به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات به صورت بررسی اسناد کتابخانه‌ای است. نتایج پژوهش نشان داد که صالحی با روایتی خلاق و با استفاده از تقابل حماسه، جنگ و عشق، روایتگری متفاوتی از زنان *شاهنامه* و ابعاد تازه‌ای از شخصیت آن‌ها ارائه کرده است. جایی که شخصیت‌هایی چون گردآفرید، منیژه، جریره، شهرناز و... حضور مؤثر و برجسته‌تری در روایت نسبت به متن اصلی دارند و ویژگی عاطفی و صلح‌جوی آن‌ها بر روحیهٔ جنگاوری و حماسی‌شان غلبه دارد. گفتمان شخصیت‌ها در متن بازنویسی بُعد عاطفی به خود می‌گیرد و متن از نشانه معناشناسی کلاسیک و کنش‌مدار به سمت نشانه‌معناشناسی شوِشی و احساس‌مدار پیش می‌رود.

واژه‌های کلیدی: بازنویسی، روایت، ساختارشکنی، زنان *شاهنامه*، آتوسا صالحی.

۱.مقدمه

آگاهی از منش، روش و رفتار گذشتهٔ ایران و مسائل انسانی که در گذشته رخ داده است می‌تواند تجربه‌ای متناسب برای کودکان و نوجوانان باشد. نوشتن و بازنویسی برای گروه سنی نوجوان از اهمیت زیادی برخوردار است تا با روایت و زبانی درست و متناسب با زبان و احوال نوجوان انجام پذیرد و بتواند به گونه‌ای جذاب، نظر نوجوانان را به خود جلب کند. در این میان شاهنامهٔ فردوسی به‌دلیل سنخیت ملی و انسانی و نیز جنبهٔ حماسی و هیجانی که در خود دارد، می‌تواند از جایگاه خاصی برای این منظور برخوردار باشد. داستان‌های *شاهنامه* که برخوردار از همهٔ قشرها و جوان و پیر و مرد و زن است و ارتباط عاطفی و خانوادگی و ملی و انسانی در آن موج می‌زند، بستری مناسب برای بازنویسی برای کودکان و نوجوانان است. نوجوانان از این طریق با هویت انسانی و تاریخ ملی خود آشنا می‌شوند. در متن *شاهنامه* و داستان‌های آن، حضور مطلق

راوی دیده می‌شود. می‌توان با یک ساخت‌شکنی و تغییر عنصر روایت و روایتگری و کاهش حضور راوی، روایتی جذاب و متفاوت برای نوجوان ایجاد کرد.

شاهنامهٔ فردوسی یکی از متون داستانی کلاسیک و قابل توجه در زمینهٔ روایت‌شناسی است. روایت «فردوسی با خلق گفت‌وشنودهای مناسب میان قهرمانان، منطق‌گذاری کردارها، تبیین اندیشه‌ها و شکل دادن قهرمانان و خلق تیپ‌های خاص و بهره‌گیری از انواع آرایش‌ها و شگردهای روایت‌های ساده و بی‌هویت گذشتگان را به گونهٔ داستان‌های دل‌انگیز با شخصیت ممتاز و متعالی در آورده است» (سرامی،۱۳۶۸، ص. ۴۴). حمیدیان دربارهٔ روایتگری در *شاهنامه* می‌گوید:

> *شاهنامه* از لحاظ دقت در روایت‌گری، توصیف و تبیین ویژگی‌های نفسانی قهرمانان، حرکات و سکنات، واکنش‌ها، انگیزه‌ها، بیان ستیزه‌ها، کشاکش‌های درونی، تجسم جنبه‌ها و جلوه‌های گونگون روحی و به‌طور کلی کاوش و نفوذ در ژرفنای اشخاص در سراسر تاریخ داستان‌پردازی سنتی نظیری ندارد (حمیدیان،۱۳۷۲، ص. ۱۳).

ظرفیت داستان‌های *شاهنامه* در زمینهٔ روایت‌شناسی، بستری را برای بازنویسان فراهم کرده که به نگرش و رویکردی تازه از روایت در تولید و بازسازی داستان‌های *شاهنامه* برای نوجوانان دست یابند.

پژوهش حاضر به دنبال بررسی ساخت‌شکنی روایت و روایتگری زنان در *شاهنامه* و داستان‌های بازنویسی‌شدهٔ آن است. در این تحقیق نشان داده می‌شود که چگونه حضور راوی مطلق در داستان‌های بازنویسی‌شده کم‌رنگ و نوعی تغییر در روایت زنان از طریق جابه‌جایی مرکزیت و محور روایت ایجاد شده است. علت انتخاب بازنویسی‌های آتوسا صالحی (که برای سنین نوجوانان تدوین شده است) در این پژوهش این است که بازنویس با تکیه بر عنصر خلاقیت و به‌کار بردن انواع شگردهای

روایت‌گری پساساختارگرایی (روایت‌پریشی، شخصیت‌پریشی و...) به بازنویسی پرداخته است. ضرورت این بررسی آنجا هویدا می‌شود که با توجه به ویژگی‌های سنین نوجوانی، تبیین جایگاه زن در بازنویسی نوجوانان چه شکلی دارد و آیا دخل و تصرفی در آن صورت گرفته است یا نه و روند داستان در تبیین شخصیت در بازنویسی با تغییر است یا عین متن اصلی منتقل شده است؟ نوآوری در این پژوهش توجه به روش‌های پرداخت روایت در پروراندن متن اصلی *شاهنامه* به شکل بازنویسی است که امکان دارد این امر باعث تغییر در ماهیت ابعاد شخصیتی شخصیت زنان در متن بازنویسی‌شده باشد. نویسندگان بازنویس می‌توانند با بهره‌گیری از الگوهای جدید روایت‌شناسی، ساختار و خوانش جدیدی از داستان‌های *شاهنامه* برای مخاطب نوجوان خلق کنند. نویسندهٔ بازنویس از طریق ایجاد تغییرات درون متنی، مرکزیت و محوریت روایت را از طریق شخصیت‌پریشی، مکان‌پریشی و زمان‌پریشی می‌شکند و روایت جدید خلق می‌کند. در روایت جدید رخدادها در جای اصلی خود قرار ندارد و با جابه‌جایی عناصر کنشی، زمانی و مکانی، روایت ساختارهای مستحکم خود را رها می‌کنند و از دست می‌دهد. تغییر ساختار روایت از دانای کل به اول شخص، سپردن سر رشتهٔ روایت به شخصیت‌های مختلف به نوعی شنیدن صداهای متفاوت در متن است.

۱-۱.مبانی نظری

روایت‌شناسی متون این امکان را فراهم می‌کند تا از طریق بررسی فرم یک اثر ادبی، به نظام معنایی فراسوی آن دست یابیم و از طریق بررسی ساختار و عناصر تشکیل‌دهندهٔ روایت‌ها، خوانش جدید از متن به‌دست آوریم. عنصر روایت و شیوهٔ گفتمان روایی در متون ادبی دارای اهمیت فراوان است. مؤثر بودن روایت با توجه به اهمیت متون ادبی

در زبان آن‌هاست. زبان با شیوهٔ گفتار و روایت رابطهٔ مستقیم دارد. اهمیت روایت در این است که عامل ایجاد ارزش در داستان است و آنچه که یک داستان را جذاب می‌کند، نوع روایتی است که نویسنده برای ارائهٔ آن انتخاب می‌کند. در سطح کلام به‌ندرت بین داستان و روایت تفاوت قائل می‌شوند، در صورتی که نظریه‌پردازان بر این باورند که بین این دو تفاوت است. «منظورمان از داستان نمونه‌هایی مثل: رمان کوتاه، حماسه، تاریخ، درام و کمدی است، ولی «روایت» به عنوان فرایند ساختارمند کردن دستور زبان در چارچوب زبان است که می‌تواند موضوع تحلیل دقیق و همه‌جانبه و حتی علمی قرار گیرد» (مکوئیلان،۱۳۸۸، ص. ۱۳ زبان به‌دلیل قابلیت‌هایی که دارد اگر در یک نظام درست یا ساختمان هدفمند قرار گیرد باعث ایجاد گفتمان‌هایی می‌شود که از آن می‌توان به روایت تعبیر کرد. از نظر دیوید لاج، «روایت‌شناسی و دستور زبان روایت، هر دو برای کشف زبان روایت یا کشف نظام پنهان قواعد و امکاناتی که گفتار روایی متن را فهم‌پذیر می‌کند، تلاش می‌کنند» (لاج،۱۳۸۴، ص. ۲۳. ژنت، کارکرد روایت‌شناسی را در این می‌داند که «به مکانیسم درونی روایت، یعنی شکلی که داستان نقل‌شده گرفته، توجه می‌کند» (گیلمت،۱۳۸۶، ص. ۶۳ کنان، درمورد روایت‌شناسی می‌گوید: «هم شرحی از نظام حاکم بر تمام روایت‌های داستانی، توسط روایت‌شناس ارائه می‌شود و هم شیوه‌ای را که ضمن آن می‌توان تک‌تک روایت‌ها را به‌منزلهٔ محصول منحصربه‌فرد نظامی همگانی مطالعه کرد» (چتمن،۱۳۸۲، ص. ۲۹.

ساخت‌شکنی یا ساختار شکنی[1] نظریه و رهیافتی عملی درخصوص خوانش متن است. این رهیافت، تصور اینکه نظام زبان، زمینه‌هایی را فراهم می‌کند که برای ایجاد انسجام یا وحدت در متن ادبی و یا یافتن معنی نهایی و قطعی آن مناسب است، مورد تردید قرار می‌دهد و آن را واژگون می‌سازد. معمولاً منتقدی که خوانش او از متن،

مبتنی بر ساخت‌شکنی است، بر آن است که نشان دهد توجه به عوامل متقابل و متعارضی که در خود متن وجود دارد، موجب می‌شود صراحت و قطعیتی که در ظاهر ساختار و معنی متن به‌نظر می‌رسد، جای خود را به پیدایش احتمالاتی ناسازگار و غیرقطعی، بدهد (Abrams,2005, p. 56) در ساختارشکنی باور بر این است که تمامی ساختارها حول یک مرکز سامان داده شده‌اند. این مرکز، به عناصر هر ساختار معنا و نقشی می‌بخشد و از تکثر، انحراف و شناوری معنا جلوگیری می‌کند. رویکرد ساختارشکنانه، هیچ متنی را ثابت و تغییرناپذیر نمی‌داند، بلکه بر آن است که در هر متنی، شکاف‌ها و گسست‌هایی وجود دارد که امکان معنا و تعبیر دیگرگون از متن را به دست می‌دهد. درحقیقت متن‌ها همیشه در حال واسازی خویشند (ر.ک. اشمیتس،۱۳۹۰، ص.۱۵۸). ساختارشکنی، می‌کوشد نشان دهد که هر متنی «دربردارندهٔ پیش‌فرض‌ها و انگاره‌های فرهنگی است» (استراترن،۱۳۸۹، ص. ۷۴). ساختارشکنی به نوعی تولید بی‌پایان متنی از دل متن دیگر است که به نهایت نمی‌رسد و در دوره‌های مختلف و به نسبت افراد مختلف، متن تولیدشده از متن مبدأ، متغیر خواهد بود.

در دورهٔ پساساختارگرایی تغییرات جدیدی در زمینهٔ روایت مشاهده می‌شود. الگوی روایت‌شناختی کلاسیک اغلب براساس الگوی کنشگران، الگوی خطی یا مربعی استوار بود و بر ساختارهای بسته و منجمد تأکید داشت. روایت‌شناسی پساگرمسی با عبور از قواعد روایت‌شناسی کلاسیک، به سوی شکستن انجماد روایی و کنش‌های ناپایدار حرکت کرد. روایت کلاسیک برای زبان جنبهٔ ایجابی قائل بود، اما روایت‌شناسی پساگرمسی از طریق روایت‌پریشی به دنبال شکستن قواعد و ساختارهای معمولی و منجمد است. این مسئله مطابق با آزادسازی قدرتی است که به کنش گفته‌پردازی جان می‌بخشد (طاهرنژاد و همکاران،۱۴۰۱، ص. ۳۴۱). خوانش جدید و تولید معنا از طریق

روایت‌پریشی و شکستن ساختارهای بسته و منجمد روایت‌شناسی کلاسیک و خطی به‌وجود می‌آید. این نگرش که عبور از ساختارگرایی و رسیدن به روایت پساساختارگرایی محسوب می‌شود، حاصل تغییر از نظام برنامه‌محور و کنشی به نظام و گفتمان ادراکی ـ عاطفی روایت است. روایت پریشی رویکردی است که به‌واسطهٔ آن انجماد روایی شکسته می‌شود و زبان به سوی کنش‌های ناپایدار یا نامنتظر حرکت می‌کند. در این مرحله روایت دیگر تابع فازها و مراحل فرایندی براساس الگوی کلاسیک نیست (همان، ص.۳۴۲). روایت کلاسیک از منظر ساختارگرایی، برنامه‌محور و کنشی است. منظور از برنامه‌محوری و کنش این است که روایت دارای کنشگرانی است که براساس یک برنامهٔ مشخص و تعینی وارد نظام کنشی می‌شوند تا بتوانند به ابژهٔ ارزشی مورد نظر خود دست یابند. در چنین روایتی (برنامه‌محور و کنشی) روایت، تابع فازها و مراحل فرایندی براساس الگوی کلاسیک است (شعیری، ۱۳۸۸). در مطالعه و خوانش پساگرمسی با عبور از خوانش ساختارگرایی به روایت جدید دست می‌یابد و نظام کنشی شناختی (برنامه‌محور و کنشی) جای خود را به نظام ادراکی ـ عاطفی می‌دهد.

> در چنین نظامی، از نظام مرحله‌ای که دارای ساختار مشخص تحول‌یافته است، یعنی نقصان، توانش، کنش، پیروزی و ارزیابی، خارج و وارد ساختار پیوستاری می‌شویم، زیرا ساختار قبلی را ساختار گسست‌محور می‌نامیم؛ یعنی هر مرحله باید فرجام یابد تا کنش‌گر به‌طور منطقی بتواند وارد مرحلهٔ بعد شود؛ در حالی که در نظام جدید که همان نظام پیوستاری است، دیگر با این نظام مرحله‌ای مواجه نیستیم ... (طاهرنژاد و همکاران،۱۴۰۱، ص. ۳۴۸).

۱ ـ ۲.پیشینهٔ پژوهش و بررسی منابع

تاکنون پژوهشی دربارهٔ بررسی ساختارشکنانهٔ روایت زنان و شخصیت آن‌ها در متون بازنویسی *شاهنامه* به‌خصوص بازنویسی‌های آتوسا صالحی در تطبیق با متن *شاهنامه* انجام نشده است، اما درمورد بررسی روایت‌شناسی و عناصر داستان در داستان‌های *شاهنامه* و بازنویسی، مقالاتی تدوین شده که به چند مورد اشاره می‌شود:

ـ شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵) در کتاب *تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناختی گفتمان* به ابعاد مختلف گفتمان (شناختی، حسی ـ ادراکی، عاطفی و زیباشناختی گفتمان) و ضرورت توجه به آن و پرداخته است.

ـ بهنام و یاحقی(۱۳۹۲) در مقالهٔ «روایت‌شناسی داستان فرود سیاوش» در پی آن بودند تا داستان فرود سیاوش را با رویکردی روایت‌شناسانه مورد بررسی و بازکاوی قرار دهند تا نقش فردوسی را در مقام راوی ـ نویسنده تلویحی در روایت روشن کنند و به این نتیجه رسیدند، که عنصر دگردیسی و استحالهٔ شخصیت در روند روایت و شکل‌گیری پی‌رفت‌ها تأثیر نهاده است و طوس در پی‌رفت نخستین داستان، نقش قهرمان را دارد، در پی‌رفت دوم با گونه‌ای دگردیسیِ کرداری به قهرمان دروغین یا ضد قهرمان بدل می‌شود و کارکرد و نقش ویژه دیگری می‌یابد.

ـ موسوی و ظاهری عبده‌وند (۱۳۹۴) در مقالهٔ «رویکرد روایت شناسی به شخصیت و سرنمون ازلی با تکیه بر داستان‌های *شاهنامه*»، به بررسی شخصیت در داستان‌های حماسی و غنایی *شاهنامه* پرداخته‌اند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که در داستان‌های روایی حماسی و مبتنی بر جنگ براساس کنش شخصیت‌ها، سه شخصیت حضور دارد: یاری‌شونده، یاری‌کننده و مخالف. سرنمون این ساختار شخصیت نیز

برگرفته از «اسطورهٔ آفرینش» است. شخصیت یاری‌شونده برابر با اهورامزدا، مخالف با اهریمن و یاری‌کننده معادل موجودات و به‌خصوص انسان است.

ـ فتحی عباس کوهی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «روایت‌شناسی داستان سیاوش» به شناخت ساختار روایی و توصیف و تشریح شخصیت‌های داستان براساس نظریهٔ گریماس پرداخته است.

ـ فلاح و بالو (۱۳۹۳) در مقالهٔ «از مخاطب راوی تا مخاطب روایت» نشان دادند که فردوسی با بهره‌گیری از عناصر اسطوره‌ای و رمزی که اساساً در بلاغت کلاسیک جایی نداشتند، ضمن آنکه از تصلب چهارگانهٔ عناصر بیانی حاکم فراتر می‌رود، به مخاطب هشدار می‌دهد که در مواجهه با داستان‌های اساطیری خود را مخاطب راوی و پوستهٔ ظاهری روایات داستانی نبیند، بلکه مخاطب را تا مخاطب روایت بر می‌کشد و با گنجاندن عناصر اسطوره‌ای و رمزی متنی باز و گشوده در برابر دیدگان خوانندگان می‌گشاید و امکان تأویل‌های متکثر را فراهم می‌آورد.

ـ موسوی و همکاران (۱۴۰۰) در مقالهٔ «واسازی متافیزیک حضور در بازآفرینی‌های نوجوانان با نگاهی به داستان رستم و سهراب آتوسا صالحی» به این نتیجه رسیدند که تغییر مؤلفه‌های تاریخی چگونه بر واسازیِ حضور اثر خواهد داشت و این واسازی، ژانرِ اثر را از حماسه به درام مبدل خواهد کرد.

ـ طاهر نژاد، شعیری و ایرجی (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تحلیل روایت‌پریشی و چالش‌های نشانه معنایی آن با تأکید بر داستان شازده احتجاب» به این نتیجه رسیدند که روایت‌پریشی سبب می‌شود تا عناصر روایت درون روندی پازلی قرار گیرد و براساس تن‌وارگی ریتم متفاوتی را تجربه کند. هم شازده و هم فخری پیوسته از نبضی انقباضی به نبضی انبساطی و برعکس روی می‌آورند.

اسماعیلی، نسرین و همکاران (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تحلیل اختلالِ معنایی در ترجمه با رویکرد نشانه معناشناسی گفتمانی (مورد مطالعه: اثر پاپیو نترجمهٔ پرویز نقیبی) به این نتیجه رسیدند که عواملی همچون کژتابی معنایی و معناگریزی، روابط بین دو پلان زبانی را مختل می‌کنند و اختلالاتی ازقبیل: اختلالِ ایزوتوپیک (بی‌توجهی به همگنه‌های معنایی)، فقدان ایزومورفیسم بین دوپلانِ زبانی (تطابقِ پلانِ صورت و محتوا)، تغییر ریتمِ متن مبدأ، عدم تعدیل معنایی، عدم رعایت چند صدایی و حذف، فرایند انتقالِ معنا در ترجمهٔ رمان *پاپیون* را تا حدودی تحتِ تأثیر قرار می‌دهند.

۱ ـ ۳. روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و گردآوری اطلاعات نیز به صورت بررسی اسناد کتابخانه‌ای است. هفت داستان بازنویسی‌شده از *شاهنامه* به روایت آتوسا صالحی انتخاب، بررسی و تحلیل شد. داستان‌های بازنویسی‌شده عبارت‌اند از: داستان جمشید؛ ضحاک؛ بیژن و منیژه؛ سیاوش؛ رستم و سهراب؛ گردآفرید، فرود و جریره.

۲. ساختارشکنی حضور و روایت شخصیت زنان در *شاهنامه* و متن بازنویسی

در متن کلاسیک، حضور همیشگی و مسلط راوی، راه را برای حضور دیگری و خوانش دیگرگونه می‌بندد. چنانکه پل دومان، از منتقدان طرفدار شیوهٔ واسازی در آمریکا، می‌گوید: «متن‌ها همیشه در حال واسازی خویشند» (اشمیتس،۱۳۹۰، ص. ۱۵۸). با هر خوانش ساختار شکنی عناصر و داده‌های متن دچار تغییر می شوند و قواعد و ساختارهای معمولی و از پیش تعیین شده و خطی متن می‌شکنند. در مسیر

تغییر روایت، همه چیز در شرایطی لغزنده شکل می‌گیرد و امکان جابه‌جایی و تداخل عناصر امکان‌پذیر است.

۲ ـ ۱. حضور و روایتگری مادر و خواهران جمشید

از مادر جمشید در هیچ جای *شاهنامه* نامی برده نشده است، اما در روایت صالحی به مادر جمشید اشاره شده است. ضمن اینکه در *شاهنامه*، شهرناز و ارنواز دختران جمشید، اما در روایت صالحی این دو خواهران جمشید هستند. در روایت صالحی پس از امر تهمورث، جمشید قصد برگشتن به خانه، نزد مادر و خواهران را دارد که شهرسپ او را از رفتن منع می‌کند و به او یادآوری می‌کند که بدون حضور تو پیروزی بر دیوان ممکن نیست. صالحی آنچه را که بین شهرسپ و جمشید می‌گذرد، با روایتی متفاوت بیان می‌کند، ولی از لوازم و ابزار سنتی و واژه‌های حماسی استفاده می‌کند. «شهرسپ با کندن شاخه‌ای از درخت و کشیدن دایره‌های تو در تو، ویژگی پنهان و آشکار دیوان و شگردها و هنرهای آنان را به جمشید باز می‌نمایاند» (صالحی، ۱۳۹۹، ص. ۸).

بازنویس از توصیف و تمثیل طبیعت، ماه، ابر، آسمان و تشبیه جمشید به ماه که شب نخوابیده هر چند مثل ماه چهره‌اش را با ابرها و دست‌ها پوشانده است، ویژگی خاصی به روایت می‌دهد و جمشید را با عزمی راسخ راهی غار دیوهای ناپیدا می‌کند. در روایت صالحی، شهرناز نقش بسیار پررنگ و مؤثری دارد. زمانی که جمشید راهی غار دیوان می‌شود، شهرناز چونان نیمه‌ای دیگر از جمشید که تمام فکر و ذکر او را می‌خواند و می‌داند، به سراغ جمشید می‌آید و از او می‌پرسد: «شبانه کجا می‌روی؟ چه در سر داری؟ مگر پدر نخواسته بود کنارمان باشی؟» (همان، ص.۱۰). جمشید که به‌دلیل شباهت زیاد شهرناز و ارنواز همیشه در تشخیص آن‌ها دچار مشکل بوده،

می‌پرسد: شهرناز هستی یا ارنواز؟ اما در این میان شهرناز به او می‌گوید: «نه، آسوده باش! ارنواز هرگز بستر گرمش را رها نمی‌کند» (همان، ص. ۱۲). آنچه در این روایت به‌طور مشخص و مؤثر از روایت *شاهنامه* جدا و متفاوت می‌شود، این است که شهرناز و ارنواز گویا دو خواهر همزادند که هیچ‌گونه تفاوتی با یکدیگر ندارند؛ شهرناز پا به پای جمشید در نبرد با دیوان حضور دارد و راهگشای بسیاری از کارهای اوست و چون فرماندهی مقتدر و آگاه به جمشید می‌گوید: «شهرسپ گفت: بگویم جنگجویانی دلیر آماده کرده تا در نبرد همراهت باشند» (صالحی، ۱۳۹۷الف، ص. ۱۲). جمشید خودخواهانه می‌خواهد او را دست‌کم بگیرد و برگرداند، اما شهرناز با اسبی سفید او را همراهی می‌کند. به راه می‌افتند، جمشید به او می‌گوید: «دیوانگی نکن، شهرناز! می‌دانی اگر پای اسبت در چاله‌ای رود، چه بر سرت خواهد آمد؟» (همان، ص. ۱۳). اما شهرناز به او جواب می‌دهد که «جمشید تو هرگز مرا نخواهی شناخت» (همان‌جا). در این روایت، شهرناز به صورت شخصیتی نیمه‌خدایی ـ نیمه‌انسانی معرفی می‌شود. فرشته‌ای دانا و آگاه که دوراندیش است و راهبری کارها و امور را به خوبی می‌داند. در حالی که در متن *شاهنامه* شهرناز شخصیتی است که اگرچه همیشه در جمع حضور دارد، ولی ساکت و خاموش است و کم‌تر ایفای نقش می‌کند. صالحی روایت را به سمتی پیش می‌برد که زنان را (اگرچه قدرت بدنی ضعیف‌تری از جمشید دارند) از نظر قدرت تعقل و تفکر قوی‌تر نشان می‌دهد. آن دو، راهی می‌گردند و وارد غار دیوان می‌شوند. تردید و دودلی جمشید را فرا می‌گیرد، اما شهرناز دستور پیشروی می‌دهد، با دیوان روبه‌رو می‌شوند. جمشید قصد نابودی آن‌ها را دارد، اما شهرناز راه مناسب و کم‌خطر را به جمشید نشان می‌دهد. توصیف نور و مه‌سفید و چشمان سرخ دیوان در روایت صالحی، روایت و داستان او را جذاب و هیجان‌انگیز می‌کند. پنهان بودن دیوان، ترس و

لرزی که جمشید و شهرناز را فرا گرفته، تبدیل شدن پهلوانان همراه به سنگ، نعره‌ها و خنده‌های وحشتناک دیوان و توصیفات این‌چنین، روایت صالحی را روایتی جاندار و پویا نشان می‌دهد. به نوعی روایت از حالت حماسی به غنایی (توصیف طبیعت و...) نزدیک می‌شود. بازنویس، خوانش دیگرگونه‌ای از متن اصلی ارائه می‌دهد. او متن مکتوب را می‌خواند، اما هم‌زمان متن دیگری در ذهن او درحال شکل‌گیری است. در متن جدید صداهای جدیدی شنیده می‌شود. بازنویس از طریق شکستن ساختار و قواعد معمولی روایت کلاسیک، صداهای مختلف را به معرض نمایش می‌گذارد. صدای شهرناز در متن بازنویسی شنیده می‌شود. او به جمشید اعتراض می‌کند. او را راهنمایی می‌کند. درحالی که شهرناز در متن اصلی، مثل خیلی از زنان *شاهنامه* نقش چندانی در سیر روایت ندارد.

۲ ـ ۲. گفتمان و روایتگری شهرناز

نقش شهرناز در روایت صالحی، پررنگ‌تر و راهبردی‌تر از ارنواز و مادرش است. شهرناز شخصیتی عاقل، دوراندیش با ویژگی‌های مردانه در نبرد و مشاوره است که در قسمتی از روایت صالحی به‌طور آشکار با جمشید برابری می‌کند و حتی ادعای برتری نیز می‌نماید. در فرایند پنهان و ژرف‌ساخت روایت، شهرناز می‌تواند شخصیت اول و قهرمان اصلی داستان باشد، زیرا او در جاهایی نقش رهبری دوراندیش، متین و صاحب‌فکر را دارد. زمانی که جمشید درپی نبرد و نابودی دیوان است؛ اوست که چاره‌اندیشی می‌کند و راه برون‌رفت از آن ورطه را به جمشید نشان می‌دهد.

چرا مرگ؟ چرا نیستی و نابودی؟ مگر تهمورث بزرگ جانوران تیزدندان را رام نکرد و از زمین خشک گیاه نرویانید؟ مگر هوشنگ با نیروی آتش نابودگر، آهن از

خاک بیرون نکشید و اره و تیشه نساخت؟ ندیدی دیوهایی که نادان و پست می‌شمردیمشان چگونه در جامی کوچک جهان را دیدند و در برابر چشم‌هایمان پیدا و ناپیدا شدند؟ آن‌ها را با خود همراه کن که پس از پدر آینده این سرزمین در دست‌های توست. در کنارشان بایست نه در برابرشان که از آن‌ها شگفتی‌های بسیار خواهی آموخت (صالحی، ۱۳۹۷الف، ص.۲۲).

صالحی مسیر روایت را تغییر می‌دهد و با سپردن سر رشتهٔ روایت به دست شخصیت‌ها (شهرناز) از حضور مسلط و مطلق راوی می‌کاهد تا ضمن ایجاد ساختار و خوانش جدید، جذابیت متن را دوچندان کند. هنگامی که جمشید قصد به آسمان رفتن را دارد، شهرناز او را نهی می‌کند و آیندهٔ نامطلوب را به او نشان می‌دهد. «برگرد جمشید، که می‌ترسم جانت را بر سر این آرزو فدا کنی. این خیال بیهوده را از سر بیرون کن و آسمان را برای آسمانیان بگذار که کردگار دادگر، زمینی چنین پهناور را برای تو و فرزندانت گسترده است» (همان، صص.۴۱ ـ ۴۴). آگاهی از آنچه بین تهمورث و جمشید گذشته و شاید آنچه که شهرسپ گفته است بدون آنکه در روایت به چگونگی این آگاهی اشاره‌ای شود، شخصیت شهرناز را به‌عنوان شخصیتی کارساز در داستان و روایت معرفی می‌کند. زن در نظام حماسی شاهنامهٔ عنصری نقش دوم است. توالد و زادن پهلوانی بزرگ، بزرگ‌ترین خویشکاری بیشتر زنان *شاهنامه* (به استثنای چهره‌هایی همچون گردآفرید) است، اما در یک بازآفرینی یا بازنویسی خلاق برای نوجوانان، می‌توان ساختار و نظام متن اصلی را درهم ریخت و براساس جایگاه و نقش مهم زنان در جامعه طرحی نو درانداخت. « در روایت پساساختارگرایی ساختار منطقی و قاعده‌مند روایت کلاسیک به هم می‌ریزد، «به‌طوری که کنشگر از قبل هیچ تصمیم مشخصی برای ورود به سازمان یا برنامهٔ کنشی ندارد» (طاهرنژاد و همکاران،۱۴۰۱، ص. ۳۴۸). در ادامهٔ روایت هنگامی که جمشید با دیدی سبک‌سرانه

به او می‌نگرد و می‌خواهد او را به خانه برگرداند شهرناز دستش را پس می‌کشد و سخنی می‌گوید که از آن حالت نیمه‌خدایی خارج می‌شود و گویا با شهرسپ در آنچه که می‌گذرد در جریان است: «شهرسپ گفت بگویم جنگجویانی دلیر آماده کرده تا در نبرد همراهت باشند» (صالحی، ۱۳۹۷الف، ص. ۱۲). جمشید با تعجب می‌گوید: «او چون همیشه از اندیشه‌هایم آگاه است» (همان‌جا). این سخن جمشید و برخورد شهرناز این دو را نوعی به دو همزاد تبدیل می‌کند و شخصیت ارنواز را از این دو جدا می‌سازد. در حالی‌که در شاهنامه این شهرناز و ارنواز هستند که گویی دو خواهر همزاد هستند. به همین دلیل است که شهرناز به جمشید می‌گوید: «تنهایت نمی‌گذارم برادر! زود باش باید پیش از آنکه جنگجویان از سرما چون شاخه‌هایی خشک شوند، راه بیفتیم» (همان). گفتار و لحن محکم و تحکمی شهرناز راه را بر هر نوع مخالفت جمشید می‌بندد. کلماتی شمرده در عین حال با آگاهی و راهگشا از ویژگی‌های شخصیتی شهرناز در این روایت است. جمشید با سماجت شهرناز روبه‌رو می‌شود. منع همراهی او با خود ثمربخش نیست. به همین سبب است که جمشید او را به پدر همانند می‌کند: «شهرناز همچون پدر است. هر چه بخواهد همان خواهد شد» (همان). در ادامه جمشید به خاطر خطرات راه و زن بودن شهرناز، دوباره به او گوشزد می‌کند که برگردد، اما با خنده بلند و معنادار شهرناز روبه‌رو می‌شود و افسار اسب سفیدش را سه بار تکان می‌دهد و اسب شیهه‌کشنده را می‌تازاند. عمل شهرناز در این مرحله که نشان از شجاعت و درایت اوست؛ جلوهٔ دیگری از حضور متفاوت این شخصیت است: «سربندی از پوست سمور را از جامه‌اش بیرون می‌کشد و چون نواری بر چشم می‌کشد و پشت سر گره می‌زند. پس با چشم‌های بسته و دست‌های رها برمی‌خیزد و بر اسب می‌ایستد» (همان، ص. ۱۳). شخصیت نهفته شهرناز که خود از آن آگاه است باعث

می‌شود که در مقابل دل‌نازکی‌ها و ترس جمشید نسبت به او با فریاد به جمشید بگوید: «جمشید، تو هرگز مرا نخواهی شناخت» (همان). صالحی که مخاطبش را در نظر دارد به نوعی به برتری شخصیت زن در تدبیر و تفکر می‌پردازد و با این سخنان می‌خواهد به مخاطبانش بگوید که زنان از قابلیت‌هایی برخوردارند که هرگز مردان نمی‌توانند آن قابلیت‌ها را درک و از آن آگاهی یابند. «در شاهنامه شهرناز و ارنواز نقشی تبَعی و پیرو مردان خود دارند. چه در خانهٔ جمشید، چه در ایوان ضحاک و چه در کاخ فریدون، آن‌ها هیچ ارادهٔ مستقلی ندارند و از مردی که بالای سرشان باشد، دنباله‌روی می‌کنند» (اسلامی ندوشن،۱۳۹۰، ص. ۸) در روایت بازنویسی‌شده، شهرناز گفتمان و حضوری متفاوت دارد. حضور و روایت متفاوت شخصیت‌ها در متن اصلی و بازنویسی به نوعی می‌تواند ساختارشکنی و ایجاد فضای داستانی جدیدی باشد. این نکته که روایت بازنویس با روایت اصلی *شاهنامه* تفاوت‌هایی دارد، مسئلهٔ عجیبی نیست. آنچه اهمیت دارد توجه به خوانش بازنویس از داستان اصلی است. داستان، همان داستان است و عناصر، همان؛ شخصیت‌ها و حوادث و طرح نیز همانندند، اما اینکه بازنویس و بازآفرین چگونه طرح اصلی را درهم می‌شکند و روایت جدید و خلاقی ایجاد می‌کند و حضور مطلق روای را کم‌رنگ‌تر می‌کند، نقطهٔ تمرکز و هدف نقد ساختارشکنی است.

۲ ـ ۳. حضور و روایتگری گردآفرید

گردآفرید در *شاهنامه*، تنها زنی است که حضورش نقشی مؤثر در پیشبرد روایت دارد. در *شاهنامه*، زنان نقشی مستقیم در جنگ ندارند. در متن بازنویسی، گردآفرید شخصیت اصلی، تأثیرگذار و دارای حضوری چشم‌گیر است. در این روایت گردآفرید زنی دو بُعدی است. از یک سو زنی است که سرشار از احساس زنانه و همراه با دل‌بستگی‌های

طبیعی و از سوی دیگر نگهبانی رزم‌جوست که باید وظیفه‌اش را که همانا پاسداری از مرز ایران است، انجام دهد. گردآفرید حاصل این ترکیب متناقض است که از ابتدای روایت صالحی تا انتها باقی مانده است. این واسازی و حضور پر رنگ و معنادار گردآفرید در داستان بازنویسی، می‌تواند برای مخاطب نوجوان، مخصوصاً دختران، مناسب و اثرگذار باشد. نویسندهٔ بازنویس به تناسب مخاطب نوجوان خود، سررشتهٔ روایت را به دست نوجوان دیگری می‌دهد. گردآفرید، دختری است که می‌تواند هم سرشار از عاطفه باشد، هم زنی جنگاور. یکی از تقابل‌هایی که در *شاهنامه* شکل می‌گیرد، تقابل عاطفه و حماسه است و همین تقابل‌ها مبنای ساخت‌شکنی متن هستند. در روایت پساساختارگرایی و روایت‌پریشی عناصر و ساختارها ثابت نیستند. «روایت‌پریشی از هیچ الگوی کنشیِ شناخته‌شده و قطعی پیروی نمی‌کند و نقش‌ها را جابه‌جا می‌کند تا نتوان براساس یک نقش ثابت حرکت کرد» (طاهرنژاد و همکاران،۱۴۰۱، ص. ۳۵۳). در ابتدای روایت، صالحی سعی دارد که گردآفرید را که دربردارندهٔ این دو ویژگی است، نشان دهد. در پاراگراف اول روایت، از آزادی، رود، گنجشک، ابر و درماندگی گردآفرید در دژ سپید سخن گفته می‌شود:

> ابر آزاد است. گنجشک آزاد است. ابر از این سوی آسمان تا آن سوی آسمان پرواز می‌کند. گنجشک از کوتاه‌ترین شاخه به بلندترین شاخه‌ها می‌پرد و بر هر شاخه که دوست دارد، آشیانه می‌سازد. رود از کوه سرازیر می‌شود و آواز می‌خواند و از راه‌های پر پیچ وخم و شن‌زارهای خشک و جنگل‌های سبز می‌گذرد تا روزی به دریایی که آرزوهایش را در دل می‌پروراند، بریزد. اما من چه؟ اینجا چه می‌کنم و در پی چه روزهایم را به شب و شب‌هایم را به روز گره می‌زنم؟ افسوس و هزار افسوس که باید همچنان در این دژ خاموش لحظه‌های ابری‌ام را به هم ببافم و شب‌ها، خواب روزهایی پرنور را ببینم (صالحی، ۱۳۹۶ب، ص ۱۱).

در متن اصلی تمرکز روایت بر بُعد حماسی و جنگاوری شخصیت گردآفرید است، اما در متن بازنویسی بُعد غنایی هم افزوده می‌شود. تقابل دو بُعد حماسی و غنایی در متن باعث از بین رفتن مرکزیت و محوریت مطلق متن کهن (حماسه و روایت دانای کل) و ساخت‌شکنی و جایگزینی روایت‌های دیگر می‌شود. ساخت‌شکنی مبتنی بر ساخت‌شکنی تقابل است؛ چنانکه کالر دربارهٔ آن می‌نویسد:

> ساخت‌شکنی یک تقابل؛ یعنی نشان دادن اینکه این تقابل طبیعی و اجتناب‌ناپذیر نیست، بل سازه‌ای است ساختهٔ گفتمان‌های متکی بر آن تقابل، و نشان دادن اینکه این تقابل، در یک اثر ساخت‌شکنانه که می‌خواهد آن را پیاده کند و از نو بنگارد، باز یک سازه است ـ یعنی این اثر نمی‌خواهد آن را نابود کند، بلکه می‌خواهد ساختار و کارکردی متفاوت بدان ببخشد (کالر، ۱۳۸۲، صص. ۱۶۹ ـ ۱۷۰).

در پاراگراف دوم از سواری تیزرو سخن گفته می‌شود که نه از کوه بیمی دارد و نه از زوزهٔ گرگ‌ها. از دانایی گردآفرید که آدم‌های گرگ‌خو را در هر لباسی چه بلبل، چه روباه، چه میش و چه طاووس می‌شناسد و فریبشان را نمی‌خورد. در روایت صالحی، گردآفرید محور دوراندیشی، تفکر، عشق، جنگ، احساس و عاطفه است. گفتمان گردآفرید، بُعد عاطفی به خود می‌گیرد. «حرکت متن از نشانه معناشناسی کلاسیک و کنش مدار به سمت نشانه معناشناسی شوِشی و احساس مدار پیش می‌رود در واقع بُعد و فضای عاطفی متن در تقابل با منطق روایی قرار می‌گیرد» (شعیری،۱۳۸۵، ص. ۱۴۵). او در آنچه مربوط به خود است، تصمیم‌گیرنده است، اما دربارهٔ دل خود و ترک دژ سپید که برخلاف میل اوست، حکم با پدر است. دل‌تنگی‌های گردآفرید برای آغوش مادر که سال‌هاست از او دور بوده است، تقابل عشق و وظیفه را نشان می‌دهد. لالایی‌های مادر و گفتن قصه‌های گذشته ایران، ایرج، سلم، تور و... روایت را از یک حالت جنگ و رزم صرف خارج می‌کند و فضایی احساسی و عاطفی (غنایی) را برای

خواننده ایجاد می‌کند که تنها یک زن و آن هم شخصیتی چون گردآفرید می‌تواند به‌وجودآورندهٔ آن باشد. برخورد گژدهم پدر گردآفرید با او که برخوردی عاطفی و در عین حال عاقلانه است در نشان دادن شخصیت و نقش گردآفرید در روایت قابل‌توجه است. گفتمان بین پدر و دختر بدون هیچ تحکم از سوی پدر و گستاخی از سوی دختر به طور دائم برقرار است و صالحی با این گفتمان نقش گردآفرید در برابری و آزادگی زن و مرد را نشان می‌دهد. دریافت عمیق گردآفرید از نگاه‌ها، سخنان و حرکات مردان و اشخاص، سرآمدی او را در این روایت نشان می‌دهد. «هویت‌یابی، روابط انسانی و پیوندهای عاطفی که مرکزیت جهان نوجوانی است، یکی از پررنگ‌ترین ویژگی‌های روایت صالحی است. در اینجا نیز بازنویس همانند خواننده‌ای ساختارشکن، روایت *شاهنامه* را واسازی کرده است» (موسوی وهمکاران، ۱۴۰۰، ص. ۳۰۷). در تنهٔ روایت صالحی، شخصیت گردآفرید به دختری کوچک تبدیل می‌شود و با مادرش به گفت‌وگو می‌نشیند. بازنویس که خود با حسی زنانه از این موضوع دریافتی درست و عمیق دارد، با لحن و کلامی دل‌نشین آن را نشان می‌دهد:

> کاش بودی مادر یا کاش دست‌کم از آن بالا دخترکت را می‌دیدی که غم او را سخت به زانو در آورده. اینجا من به تو نزدیک‌ترم. اما تو؟... نکند مرا از یاد برده باشی که دیر زمانی است که نه سر مرا بر زانوهای مهربانت می‌گذاری و نه برای ما فسانه می‌گویی نه در رؤیاهایم قدم می‌زنی و نه از انتهای آن راه روشن برایم دست تکان می‌دهی. مادر! تنها شده‌ام. تنها مانده‌ام. نکند تو همچون من تنها باشی؟ (صالحی، ۱۳۹۶ب، صص. ۱۶ ـ ۱۸).

بازنویس با تغییر مسیر روایت و آهنگ گفتمان، ساختار جدید به متن می‌دهد. گردآفرید در روایت صالحی پیش از هر حرکت رزمی و لباس رزم پوشیدن، یک فضای احساسی، زیبا و دل‌نوازی در وجود او لبریز می‌شود و خود را نشان می‌دهد. به محض

اینکه می‌خواهد زره بپوشد و تیغ بر کمر ببندد؛ در اندیشه‌ای دور فرو می‌رود. کبوتری سپید بر شانه‌اش می‌نشیند، با دستانش پرهای نرمش را نوازش می‌کند. کبوتر نمی‌گریزد و نمی‌ترسد و این شیوهٔ آگاهانه صالحی در نشان دادن بُعد فلسفی و هستی‌شناسی زن در تنهٔ شخصیت گردآفرید است. بازنویس «با تغییر دنیای متن از نظام کنشی و منطقی به نظام و گفتمان عاطفی، از فرایند پویا و حرکت مداری که با برنامه معین در پی دسترسی و وصال به هدفی معین است، خارج می‌شود. درنتیجه انتظار هیچ کنشی که مبتنی بر شناخت او باشد، نمی‌رود. درواقع بُعد و دنیای عاطفی متن در تقابل با منطق روایی قرار می‌گیرد» (شعیری،۱۳۸۵، ص. ۱۴۳). گردآفرید در متن بازنویسی شخصیت اصلی و روایتگر است. این مسئله، حضور راوی مطلق متن اصلی را کم‌رنگ می‌کند و روایتی تازه خلق می‌شود. «با زدودن حضور راوی و منحرف ساختن متن از آنچه حضور او القا می‌کند، می‌توان مرکز نظام یک متن را جابه‌جا کرد. با جابه‌جا شدن مرکز، یعنی تغییر از یک نوع ادبی به نوع ادبی دیگر، تقابل‌های دوگانه‌ای که حول محور مرکزها صورت‌بندی شده بودند نیز دگرگون می‌شوند» (ضیمران، ۱۳۸۶، ص. ۴۵) در داستان بازنویسی، نوع ادبی حماسی که مرکز و نظام متن اصلی است، به نوع ادبی غنایی تبدیل می‌شود. ابعاد تازه‌ای از فکر و اندیشه شخصیت‌ها ارائه می‌شود که در متن اصلی بازگو نشده‌اند. در *شاهنامه* چهره‌های ضد جنگی وجود دارند. در روایت صالحی شخصیت گردآفرید، ضد جنگ و صلح جوست. در اولین برخورد سهراب با گردآفرید می‌توان این مسئله را مشاهده کرد. «بگو از من چه می‌خواهی؟ از زبان گردآفرید جواب می‌دهد: که چرا جنگ؟ مگر در گذشته از جنگ به جز نیستی و ویرانی چیز دیگری دیده شده است؟ مگر می‌شود در سایهٔ سیاه جنگ به آبادانی و کامرانی اندیشید؟» (صالحی، ۱۳۹۶ب، صص. ۲۳ـ۲۶) و بدین‌گونه نقش گردآفرید در روایت به

اندیشمندی ضد جنگ تبدیل می‌شود. انسانی که به دنبال صلح، آرامش، کامرانی و آبادانی است. وجود مرزهای توران و ایران، مسائل انسانی را تحت‌الشعاع قرار داده است و گردآفرید در نقش یک راوی، آرزو می‌کند که کاش سهراب، تورانی نبود و کاش نبردش با او به یک بازی کودکانه تبدیل می‌شد و بدین‌وسیله گردآفرید بیزاری خود را از جنگ و خون‌ریزی نشان می‌دهد. صالحی بسیار هنرمندانه از شخصیت گردآفرید برای ناب‌ترین مسائل فلسفی ـ انسانی سود می‌جوید و گردآفرید نقش خود را در این روایت به خوبی بازی می‌کند.: «چشم‌هایش درونم را می‌کاود. سردار توران در من چه می‌بیند؟ از من چه می‌خواهد؟ این آتش خشم است یا مهر؟ در سرم غوغایی است و در دلم هیاهویی دیگر، به کدام یک گوش دهم؟ سخن کدام یک را بپذیرم؟» (همان، ص. ۳۲). تضاد آنچه در سر و دل گردآفرید می‌گذرد، شخصیت او را چند بُعدی می‌کند. همین تقابل و تضادها در ساختار شکنی متن مؤثرند و معانی و مفاهیم دیگری به متن می‌بخشند. روایت صالحی، ابعاد تازه‌ای از شخصیت گردآفرید به مخاطب ارائه می‌دهد.

۲ ـ ۴. حضور و روایتگری شخصیت فرنگیس

در روایت صالحی، فرنگیس نقشی پررنگ و مؤثرتر از روایت *شاهنامه* دارد. این شخصیت در بسیاری از وقایع، نقش تعیین‌کننده‌ای به خود می‌گیرد. اولین جایی که به‌عنوان «مادر» از زبان کیخسرو از او نام برده می‌شود، هنگامی است که کیخسرو با گیو برخورد می‌کند و ضمن یادآوری سخنان مادر که پیش از این دربارهٔ تک‌تک پهلوانان ایران به او گفته، در شناسایی گیو به او کمک می‌کند:

مادر گفته بود رخش سپید است، پس رستم نیست. گرگین جوان‌تر است و زال هم سپیدموست. شانه‌هایم را می‌گیرد و از جا بلندم می‌کند:«بگو کیستی؟ که به جان یگانه پسرم اگر هم اکنون نگویی، پدرت را به سوگت می‌نشانم.» می‌شناسم؛ گیو! مادر گفته بود فرزند هجدهم گودرز است، اما خود تنها یک پسر دارد. می‌گویم: «با پسرت بیژن چنین سخن می‌گویی؟ (صالحی، ۱۳۹۶پ، ص. ۱۰).

ذهنیت کیخسرو با توجه به سخنان فرنگیس که پیش از این به‌طور کامل با او در میان گذاشته بود و اطلاعات دقیقی از ایرانیان و پهلوانان ایرانی در اختیار او قرار داده، هم به حرکت و پیشبرد روایت کمک می‌کند و هم مانع هر گونه گم‌گشتگی روایت می‌شود. پس از شناسایی گیو، کیخسرو نخستین جمله‌ای که به او می‌گوید این است که «اما دیر آمدی، پهلوان. خیلی دیر. مادرم سال‌هاست سیاه‌پوش است و سپید موی» (همان، ص. ۱۱). این سخن کیخسرو که نشان از دردمندی و وفاداری فرنگیس است، گیو را مطمئن می‌کند که باید حتماً به سراغ فرنگیس بروند و نیز تأییدی است بر خوابی که پدرش گودرز دیده است. این سخن، روایت را جان‌دارتر و کارسازتر و گیو و کیخسرو را به راهی که باید بروند، مطمئن‌تر می‌کند. در اولین ملاقات، فرنگیس هم از روزهای خوش با سیاوش سخن می‌گوید و هم از زهر و زجری که کشیده است. سخنان و برخورد فرنگیس به گونه‌ای است که گیو را از نوشیدن باز می‌دارد و می‌گوید: برخیزید که هر چه زودتر باید برویم. امتناع فرنگیس از همراهی و سپردن انگشتری یاقوت خود به کیخسرو که یادگار پدر است، روایت تازه‌ای در ذهن خواننده و داستان ایجاد می‌کند. نرفتن فرنگیس می‌تواند مانع بزرگی در پیشبرد روایت باشد. وفاداری فرنگیس به سیاوش و نگهداری خنجر گوهرنشان او و تأکید او بر این نکته که از مال و منال دنیا همین (خنجر) مرا بس است، گفتمانی است که صالحی به زیبایی وارد روایت کرده است و باعث شده روایت از یک حالت ایستایی خارج شود و

مخاطب را منتظر برخورد و کنش گیو و کیخسرو نگه دارد. فرنگیس که در یک فشار روانی قرار دارد، می‌گوید: «نمی‌خواهد نعش فرزندش را نیز مانند جسد همسرش ببیند» (صالحی، ۱۳۹۶پ، ص. ۱۸). و از صندوق، شیشهٔ لاجوردی ـ زهر کشنده ـ بیرون می‌آورد و می‌گوید: «این را نگه داشته‌ام که اگر دوباره دشمن به ما تاخت به پیشواز مرگ برویم، اما اکنون که تو می‌خواهی بروی آن را در آبی بریز و به من بنوشان تا شاهد مرگت نباشم» (همان، ص. ۱۹). این حرکات و رفتار فرنگیس در *شاهنامه* بیان نشده است. بازنویس با تغییر ساختار روایت و اضافه کردن این گفتار و اندیشه‌ها، نمود دیگری از شخصیت و گفتمان فرنگیس در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. همراهی فرنگیس در هنگام حملهٔ سپاه توران و تحریک کیخسرو به همراهی گیو و تنها نگذاشتن او، نقش قهرمانی او را در روایت برجسته‌تر می‌کند. زنی قهرمان که هم باتدبیر است و هم در مواقع لزوم جنگجو. پس از به دام افتادن پیران به دست گیو، در حالی‌که گیو قصد دارد به انتقام سیاوش، سر او را ببرد، فرنگیس نقش فعال خود را نشان می‌دهد. او با خردمند و آزموده خواندن پیران و کمک‌ها و یاری‌های او در گذشته، گیو را از این کار بر حذر می‌دارد. برتر دانستن سرزمین ایران نسبت به توران از نگاه فرنگیس هنگامی جلوه‌گری می‌کند که برای پیران آرزو می‌کند و می‌گوید: «کاش تو هم با ما به ایران می‌آمدی چون در آنجا دلیر مردان را بیش از توران گرامی می‌دارند» (همان، ص. ۳۸). کنش و عمل فرنگیس در روایت صالحی، بیشتر از *شاهنامه* به خواننده ارائه می‌شود. آنچه در روایت ساختارشکنانهٔ صالحی نمود دارد، تقابل ژانر غنایی در مقابل نوع حماسی متن اصلی است. توجه صالحی به بُعد غنایی داستان‌ها (جنبهٔ عاطفی و احساسی شخصیت‌ها) متناسب با روحیهٔ عاطفی مخاطب نوجوان، نوعی ساختارشکنی متن به‌شمار می‌رود. با تغییر محور و مرکزیت داستان کهن (حماسه

به غنایی) بازنویس به جای انعکاس دنیای جنگاوری و دلاوری، بیشتر احساس و عاطفه و صلح‌جویی شخصیت‌ها را به نمایش گذاشته است. با جابه‌جا شدن مرکز، یعنی تغییر از حماسه به درام، تقابل‌های دوگانه‌ای که حول محور مرکزها صورت‌بندی شده بودند، نیز دگرگون می‌شوند. روایت صالحی بیش از هر چیز، روابط و پیوندهای خانوادگی و عمق و ارزش آن‌ها را به مخاطب نوجوان یادآوری می‌کند، تا جنبهٔ جهانگیری و جنگاوری را.

۲ ـ ۵. حضور و روایتگری شخصیت منیژه

نقش منیژه در روایت صالحی، نقشی به‌مراتب سازنده‌تر و پیش‌برنده‌تر از نقش او در روایت *شاهنامه* است. منیژه در این روایت دلداده و معشوقی پاک است که از دست کینه‌ورزی‌ها و جنگ‌های پدر به تنگ آمده و تنهاست. شخصیتی است که نمی‌تواند به تنهایی خو کند و همیشه از تنهایی گریزان است. منیژه شخصیتی بیم‌ناک است که به نوعی در کودکی‌اش ریشه دارد؛ به همین دلیل افراسیاب همیشه دایه را در کنار او قرار می‌دهد، چون فکر می‌کند بدون دایه مرگ به فرزندش هر لحظه نزدیک‌تر می‌شود. آنچه که باعث می‌شود داستان مسیری متفاوت و جذاب به خود بگیرد، دیدار نخستین منیژه با بیژن از مسافتی دور است.

در روایت صالحی، منیژه شخصیتی است که به نوعی به خودشناسی می‌رسد و وجود پنهان خود را باز می‌یابد. حضور منیژه بر سر چاه و معرفی خود به بیژن و اینکه بیژن ماه گم‌شدهٔ اوست و به تاریکی‌های دل و وجودش روشنی می‌بخشد، از او شخصیتی با وفا می‌سازد و سخنان و کلام او را برای مخاطب بسیار دل‌نشین و عاشقانه می‌سازد. بارها از بیژن طلب بخشش می‌کند و خود را مسبب بدبختی او می‌داند. منیژه

زنی است که همهٔ وجودش را برای بیژن در طبق اخلاص گذاشته است، برخورد بیژن او را افسرده‌تر می‌سازد. برخورد صادقانه و بی‌ریای او با رستم که باعث اعتماد او نسبت به منیژه می‌شود، نقش او را در پیشبرد روایت بیشتر می‌کند. پس از آزادی بیژن، رستم از او می‌خواهد که با منیژه به سوی ایران بروند تا او افراسیاب را گوش‌مالی بدهد، اما بیژن نمی‌پذیرد و از منیژه می‌خواهد که به ایران برود، منیژه هم نمی‌پذیرد و خود را آمادهٔ جنگ با پدرش می‌کند. منیژه در پایان روایت صالحی در مرز توران و ایران یک مشت خاک از توران و یک مشت خاک از ایران بر می‌دارد و به بیژن می‌گوید: هر دو یکی است. و بدین‌گونه مرز جغرافیایی را عاملی برای جدایی خود از بیژن نمی‌داند. منیژه به بیژن می‌گوید: «اگر کیخسرو مرا نپذیرد چه می‌کنی؟ بیژن می‌گوید: می‌رویم به سرزمینی دورتر، جایی دور، دور از خاک پدر و مادر، آنجا فرزندان مان نام جنگ را نخواهند شنید» (صالحی، ۱۳۹۸ت، ص. ۷۳).

آنچه از نظر شاخص روایت و ساختارشکنی، روایت صالحی را از روایت *شاهنامه* جدا می‌سازد، وجه غالب عاشقانه و عاطفی روایت او بر وجه حماسی روایت *شاهنامه* است. توصیفات و شخصیت‌پردازی خاص بیژن و منیژه و نیز واکاوی فضای ذهنی این دو نسبت به هم، فضاسازی‌های بسیار متناسب و به‌جا به نسبت وقایع، استفاده از جملات، کلمات، لحن و زبان مناسب، استفاده از فضای خاص عاطفی و عاشقانه بدون توجه به کینه‌ورزی‌ها و دشمنی‌ها و مرزهای جغرافیایی از ویژگی‌های خاص روایت صالحی است. در روایت *شاهنامه*، هیچ یک از شخصیت‌ها راوی اصلی نیستند، و لو اینکه در جریان گفت‌وگوها و رجزخوانی‌ها برای زمان کوتاهی جریان روایت را در دست گرفته باشند. راوی اصلی *شاهنامه*، راوی سوم شخص و دانای کل است. این ساختار و نوع روایت در متن بازنویس شکسته می‌شود. شخصیت‌ها جریان روایت را

ادامه می‌دهند و با واگویه‌ها و تک‌گویی‌های درونی، جنبه‌های مهم شخصیتی خود را برای مخاطب آشکار می‌کنند.

۲ ـ ۶. حضور و روایتگری شخصیت جریره

در روایت *شاهنامه* جریره آن‌گونه که باید شناخته نمی‌شود، اما گفتمانی که بین فرود و جریره پیش می‌آید، بیشتر به شناخت ذهن، فکر، رفتار و جایگاه جریره برمی‌گردد. در روایت *شاهنامه* جریره پس از آنکه آتش در دژ می‌زند، بر سر جسد فرود می‌آید و تیغی در شکم خود فرو می‌برد و خود را می‌کشد، اما در روایت صالحی، او بر سر جسد فرزند، تنهای تنها به سوگ می‌نشیند و صالحی نیز بر این سوگ‌نشینی و تنهایی تأکیدی برجسته دارد. جریره در روایت صالحی به گونه‌ای دیگر جلوه‌گری می‌کند. زنی که دائماً در ذهن فرود، تنها پرورندهٔ اوست، هم پدر است و هم مادر. در خود گویی‌های فرود همیشه حضور دارد. جریره با پنهان کردن زره سیاوش، هرگز به فکر جنگ و خون‌ریزی نیست، تنها یک چیز را فراموش نمی‌کند آن هم انتقام خون سیاوش. جریره چونان شیری تخوار را که به گوشه‌ای رفته و از یزدان برای فرود کمک می‌خواهد، می‌یابد و به او می‌گوید: که این سپاه ایران است نه توران. جریره در این قسمت از روایت کسی است که هم دانا و گذشته‌دان است و هم سیر روایت را به سویی مشخص هدایت می‌کند و به تخوار می‌گوید: اگر به دنبال فرود نرود و او را برنگرداند، خود شمشیر خواهد کشید و به دنبال او خواهد رفت. جریره با خود می‌گوید: «او را بیاب و به من بازگردان. بسیار ناگفته‌ها دارم که زمان آن رسیده است که از دل بیرون بریزم» (صالحی، ۱۳۹۸د، ص. ۲۲). پس از رفتن تخوار به دنبال فرود، جریره بر بام می‌ایستد و آواز می‌خواند. جریره شخصیتی است که در هنگام ناراحتی و اضطراب، آواز

می‌خواند. هنگامی که خبری شوم در راه است، او این‌گونه ناآرامی درونش را بیرون می‌ریزد. چندی پیش از مرگ سیاوش نیز چنین بود و همه می‌پنداشتند که او دیوانه است. ولی او دیوانه نبود، شخصیتی بود که ناراحتی‌های درونش را با آواز به باد می‌سپرد. صالحی در بخشی از روایت خود، ابعاد وجودی و روان‌شناختی شخصیت‌ها را بازگو می‌کند. فرود از عملکرد پدر و دل‌بستگی‌اش به فرنگیس سخن می‌گوید. به نوعی می‌خواهد سیاوش را شخصیت و پدری ناکارآمد جلوه دهد که جریره سیلی محکمی به گوش او می‌زند. فرود به او می‌گوید: چرا پرسیدی؟ تا من آنچه در دلم بوده را به تو بگویم و جریره که توان نشستن و برخاستن را ندارد، به او می‌گوید: تو به کی رفته‌ای؟ پدرت که سیاوش بود، با دلی روشن‌تر از خورشید و پدربزرگت پیران با اندیشه‌ای پاک‌تر از آب (همان، ص.۲۷).

صالحی با این‌گونه جملات و این‌گونه روایت به بُعد روان‌شناسی شخصیت فرود که آزرده و سردرگم است، اشاره می‌کند و از جریره شخصیتی آگاه و دانا جلوه می‌دهد. جریره با سخنانی پر از پند و دانایی، فرود را به سوی سپاه ایران روانه می‌کند و از او می‌خواهد که «دلشان را به مهر بگردان. دشمنان را دوست خود کن و فریب نیرنگ‌بازان را مخور. پیش از آنکه سخن بگویی، خوب بیندیش، و پیش از کشیدن کمان آن را که به سویش نشانه گرفته‌ای، بشناس. چشم‌هایت را باز کن و گوش‌هایت را تیز. مبادا از جنبش سنگ‌ریزه‌ای و یا افتادن برگی بی‌خبر بمانی!» (صالحی، ۱۳۹۸د ص.۳۱).

سخنان حکیمانه جریره در این قسمت و برخورد خشن او و سیلی زدن به گوش فرود و سکوت در مقابل برخی گفته‌های نسنجیده فرود، جریره را شخصیتی والا و زنی خردمند در روایت صالحی نشان می‌دهد. شخصیت جریره حضور کم‌رنگ و کوتاهی در روایت *شاهنامه* دارد، اما در روایت صالحی نقش و حضور پررنگی دارد. درواقع

صالحی با دیدی ساختارشکنانه به دنبال واسازی متن و داستان کهن برای مخاطب امروزی است، چراکه متون کهن متعلق به دوره‌های گذشته است و خوانندهٔ امروز با نیازهای متفاوت، مخاطب این آثار است. یکی از دلایل اصلی که بازآفرینان را بر آن می‌دارد تا دست به تغییر در اصل داستان‌ها بزنند، تغییر ساختارهای اجتماعی، تاریخی، فرهنگی است. فاصلهٔ زمانی ما با زمان شکل‌گیری آثار کهن و تفاوت‌های اجتماعی، فرهنگی میان این دو، ساختارهای روایی متفاوتی را بر آثار حاکم می‌کند؛ بنابراین بازآفرین نیاز دارد اثرش را برای مخاطب امروزی پذیرفتنی‌تر سازد و با افق انتظار خوانندگان امروز منطبق کند (ر.ک موسوی و همکاران، ۱۴۰۰، صص. ۲۹۰ ـ ۲۹۱).

۳. نتیجه

در اغلب داستان‌ها به روایت صالحی، شخصیت زنان به عنوان شخصیت محوری قرار داده شده و در حین شخصیت‌پردازی زنان، ویژگی‌های عاطفی، انسانی، هوشمندی و کاردانی زنان نیز به خوبی و قابل‌فهم برای مخاطب ارائه شده است. نقش و تأثیر زنان در روایت و پیشبرد روایت در داستان‌های: جمشید، گردآفرید، فرود و جریره، بیژن و منیژه، نسبت به داستان‌های دیگر بیشتر و کارسازتر است. آنچه صالحی بنا به اصل داستان و شخصیت اصلی داستان به روایات خود اضافه و در اندک روایاتی از آن کم کرده است براساس شاخص‌های درست و متناسب با دیگر شخصیت‌های داستان‌ها بوده و جنبهٔ تعلیمی آن نیز مؤثر و کارساز بوده است. آنچه از نظر شاخص روایت و ساختارشکنی، روایت صالحی را از روایت *شاهنامه* جدا می‌سازد، وجه غالب عاشقانه و عاطفی روایت او بر وجه حماسی روایت *شاهنامه* است. زنان در روایت صالحی نقش و حضور پر رنگ‌تری نسبت به روایت *شاهنامه* دارند. صالحی با سپردن سر رشتهٔ

روایت به دست شخصیت زنان و بیان نظرات و سخنان آن‌ها روایت جدید و خلاقی ارائه کرده است. استفاده از فضای خاص عاطفی و عاشقانه بدون توجه به کینه‌ورزی‌ها و دشمنی‌ها و مرزهای جغرافیایی از ویژگی‌های خاص روایت صالحی است. در روایت *شاهنامه*، هیچ یک از شخصیت‌ها راوی اصلی نیستند، ولو اینکه در جریان گفت‌وگوها و رجزخوانی‌ها برای زمان کوتاهی جریان روایت را در دست گرفته باشند. راوی اصلی *شاهنامه*، راوی همه‌چیزدان مداخله‌گری است. بازنویس به جای انعکاس دنیای جنگاوری و دلاوری، بیشتر احساس و عاطفه و صلح‌جویی شخصیت‌ها را به نمایش گذاشته است. با جابه‌جا شدن مرکز، یعنی تغییر از حماسه به درام، تقابل‌های دوگانه‌ای که حول محور مرکزها صورت‌بندی شده بودند (تقابل حماسه و عشق و جنگ)، نیز دگرگون می‌شوند. روایت صالحی بیش از هر چیز، روابط و پیوندهای خانوادگی و عمق و ارزش آن‌ها را به مخاطب نوجوان یادآوری می‌کند، تا جنبهٔ جهانگیری و جنگاوری را. صدای برخی از شخصیت‌هایی که در متن اصلی سخنی از آن‌ها نرفته بود، در متن بازنویسی شنیده می‌شود. صدای اعتراض و فریاد شهرناز. صدا و رهنمودهای جریره برای فرود. صدای گردآفرید برای جلوگیری از جنگ و خون‌ریزی و... .

پی‌نوشت

۱. deconstruction

منابع

اسماعیلی، ن.، شعیری، ح.ر.، لطافتی، ر.، و همتیان، ر. (۱۴۰۱). تحلیل اختلالِ معنایی در ترجمه با رویکرد نشانه معناشناسی گفتمانی (مورد مطالعه: اثر پاپیو ترجمهٔ پرویز نقیبی). *مجلهٔ پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه*، *۱* (۸)، ۵۰ ـ ۷۱.

بهنام، م.، یاحقی، م.، ج. (۱۳۹۲). روایت‌شناسی داستان فرود سیاوش. *کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، ۲۶، ۳۴ ـ ۹.

شمیتس، ت. (۱۳۹۰). *نظریه‌های ادبی جدید و متون کلاسیک*. ترجمهٔ ص. علیون و آ. صبوری. تبریز: دانشگاه تبریز.

استراترن، پ. (۱۳۸۹). *آشنایی با دریدا*. ترجمهٔ پ. ایمانی. تهران: مرکز.

اسلامی ندوشن، م.، ع. (۱۳۹۰) *داستان داستان‌ها*. تهران: شرکت سهامی انتشار.

چتمن، س. (۱۳۸۲). بوطیقای ادبیات داستانی». ترجمهٔ ا. حری. *فصل‌نامهٔ هنر*. بهار. ۵۵.

حمیدیان، س. (۱۳۷۲). *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*. تهران: نشر مرکز.

سرامی، ق. (۱۳۶۸). *از رنگ گل تا رنج خار* (شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامه). تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

شعیری، ح. (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه ـ معنا شناختی گفتمان*، تهران: سمت.

شعیری، ح.(۱۳۸۸). «از نشانه شناسی ساختگرا تا نشانه معنا شناسی گفتمانی» *فصلنامه نقد ادبی*، شماره ۸. ۵۱ ـ ۳۳.

صالحی، آ. (۱۳۹۹). *قصه‌های شاهنامه* (ضحاک بنده ابلیس). چاپ بیستم. تهران: نشرافق.

صالحی، آ. (۱۳۹۸د). *قصه‌های شاهنامه* (فرود و جریره). جلد چهارم. چاپ نوزدهم. تهران: نشر افق.

صالحی، آ. (۱۳۹۸ت). *قصه‌های شاهنامه* (بیژن و منیژه). جلد پنجم. تهران: نشر افق.

صالحی، آ. (۱۳۹۶ب). *قصه‌های شاهنامه* (گرد آفرید). جلد هفتم. تهران: نشر افق.

صالحی، آ.. (۱۳۹۶پ). *قصه‌های شاهنامه* (سیاوش). جلد نهم. چاپ سیزدهم. تهران: نشرافق.

صالحی، آ. (۱۳۹۷). *قصه‌های شاهنامه* (جمشید). جلد دهم. چاپ پنجم. تهران: نشرافق.

ضیمران، م. (۱۳۸۶). *ژاک دریدا و متافیزیک حضور*. تهران: هرمس.

طاهرنژاد، ن.، شعیری، ح.، و ایرجی، م. (۱۴۰۱). تحلیل روایت‌پریشی و چالش‌های نشانه‌معنایی آن با تأکید بر داستان شازده احتجاب. *روایت‌شناسی*، ۲، ۳۴۱ ـ ۳۶۴.

فردوسی، ا. (۱۳۸۰). *شاهنامه*. براساس نسخهٔ نه جلدی چاپ مسکو زیر نظر ع. نوشین. جلد یک و دو. چاپ دوم. تهران: ققنوس.

کالر، ج. (۱۳۸۲). *نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ ف. طاهری. تهران: نشر مرکز.

گیلمت، ل. (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی ژرارژنت*. ترجمهٔ م.ع. مسعودی. تهران: خوانش.

لاج، د. (۱۳۸۴). درآمدی بر دستورزبان داستان. ترجمهٔ ا. حری. *ادبیات داستانی*، ۹۴ .

مرتضوی، م. (۱۳۸۸). فردوسی و شاهنامه. *ماهنامهٔ حافظ*. ۶۷.

مکوئیلان، م. (۱۳۸۸). *مجموعه مقالات روایت*. ترجمهٔ ف. محمدی. تهران: مینوی‌خرد.

موسوی، ش.، خزانه دارلو، م.، یحیی‌نیا، پ. (۱۴۰۰). واسازیِ متافیزیک حضور در بازآفرینی‌های نوجوانان با نگاهی به بازآفرینی رستم و سهراب از آتوسا صالحی. مجلهٔ *مطالعات ادبیات کودک*، ۲، ۲۸۹ ـ ۳۱۴.

موسوی، س.، ک.، و ظاهری عبده‌وند، ا. (۱۳۹۴). رویکرد روایت‌شناسی به شخصیت و سرنمون ازلی با تکیه بر داستان‌های شاهنامه. *بوستان ادب*، ۱، ۱۷۷ ـ۱۹۸.

References

Abrams, M.H. (2005). *Glossary of Literary Terms*. Boston: THAMSON, Eighth Edition.

Behnam, M, Yahaghi, M. (2014). Narrativization of the Story of the fall of Siavash, *Kavosh Name of Persian Language and Literature*, (*14)*, Issue *(26*), 34-9. [In Persian].

Caller, J. (2002 *Literary Theory*; Translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Markaz. [In Persian].

Chetman, S. (2003). The Poetics of Fictional Literature . Translated by Horri, A. *Faslnamey Honar*. No. 55. 12-34. [In Persian].

Eslami Nadushan, M. (2011) *Story of Stories*. Tehran: sahamie enteshar. [In Persian].

Esmail, N., Sha'iri, H., Letafati, R., Hematian, R. (2022). Analysis of semantic disruption in translation with the approach of discourse semantics (case study: papiyon translated by Naghibi) *Journal of French Language and Translation Studies*, 5 (8), 50-71. [In Persian].

Ferdowsi, A. (2000). *Shahnameh*. Based on the nine-volume edition published in Moscow under the supervision of Abdolhosaein Noushin. Volumes One and Two. Second Edition. Tehran: Qognoos. [In Persian].

Gilmet, L. (2007). *Gerard's Narratology*. Translated by Masoudi, M. khanesh. [In Persian].

Hamidian, S. (2009). *An Introduction to Ferdowsi's Thought and Art*. Tehran: Markaz Publishing. [In Persian].

Lage, D. (2007). An Introduction to the Grammar of Fiction. Translated Horri, *A. Fiction Literature*, *94*.,123. [In Persian].

MacQuillan, M. (2009). *Collection of Narrative Essays*. Translated Mohammadi, F. Tehran: Minouye-Kherad. [In Persian].

Mortazavi, M. (2008). Ferdowsi and the Shahnameh . *Mahnameye Hafez* Issue *67*. [In Persian].

Mousavi, Sh., Khazaneh Darloo, M., Yahya Niya, P. (2011). Deconstructing the Metaphysics of Presence in Adolescent Re-creations with a Look at Atusa Salehi's Re-creation of Rostam and Sohrab, *Journal of Children's Literature Studies*, *2*, 289-314. [In Persian].

Salehi, A. (2019). Stories *of the Shahnameh (Forud and Jarireh*). Volume 4. 19th edition. Tehran: Ofogh [In Persian].

Salehi, A. (2010). *Stories of Shahnameh (Zahhak Bandeh Iblis*). Tehran: ofogh. [In Persian].

Salehi, A. (2010). *Stories of Shahnameh (Zahhak Bandeh Iblis*). Tehran: ofogh. [In Persian].

Salehi, A. (2017). *Stories of the Shahnameh (Gordafarid*). Volume 7. Tehran: Ofogh. [In Persian].

Salehi, A. (2017). *Stories of the Shahnameh (Siavash*). Volume 9. 13th edition. Tehran: ofogh. [In Persian].

Salehi, A. (2018*). Stories of the Shahnameh (Jamshid*). Volume 10. 5th edition. Tehran: ofogh. [In Persian].

Salehi, A. (2019). *Stories of the Shahnameh (Bijan and Manijeh*). Volume 5. Tehran: Ofogh. [In Persian].

Sarrami, G. (2009). *From the Color of a Flower to the Pain of a Thorn (Morphology of Shahnameh Stories*). Tehran: Scientific and Cultural Publishing. [In Persian].

Schmitts, T. (2011). *New Literary Theories and Classical Texts*. Translated by Aliyoun, s, Sabouri, A. Tabriz: Tabriz University. [In Persian].

Sha'iri, H. (2019). *Stories of the Shahnameh (Forud and Jarireh*). Volume 4. 19th edition. Tehran: Ofogh [In Persian].

Sha'iri, H. (2006). *Semiotic-Semantic Analysis of Discourse*, Tehran: Samt. [In Persian].

Sha'iri, H. (2009). From Structural Semiotics to Discourse Semantic Sign *Literary Criticism* , *8*, 51-33. [In Persian].

Strathern, P. (2014). *Introduction to Derrida*. Translated Imani, p. Tehran: Markaz. [In Persian].

Tahernejad, N, Sha'iri, H, Iraji, M. (2022). Analysis of the Parasitic Narrative and Its Challenges of Semantic Sign with Emphasis on the Story of Prince Ehtejab, *Bi-Quarterly Narratology*, *2*, 341-364. [In Persian].

Zaimaran, M. (2007). *Jacques Derrida and the Metaphysics of Presence*. Tehran: Hermes. [In Persian].