Shiraz University
Journal of Poetry Studies
Quarterly, ISSN: 2980-7751
Vol 18, Issue 2, Ser 68, 2026

OPEN ACCESS

Extended Abstract

DOI: 10.22099/JBA.2025.53312.4648

An Investigation of the Extent and Manner of the Narrator's Presence in the Story of "Rostam and Sohrab" in Ferdowsi's *Shahnameh*

Mohamadreza Salehi Mazandarani* (Corresponding Author)
Zahra Nasiri Shiraz
Ghodrat Ghasemipour
Nasim Maraghi

Introduction

The narrator is one of the oldest elements of literature, with a history as long as human culture itself. In ancient narrative traditions, the narrator was not merely a literary device but also a bearer and transmitter of collective memory, national traditions, and cultural values. Narrative therefore played a central role in preserving earlier poetry, and epic literature became one of the oldest narrative forms among nations. Like modern writers, ancient storytellers used narrators to convey events and organize the story world. The narrator may thus be regarded as the author's representative in the text: the figure who recounts the story and sets it in motion, although he/she is not necessarily its creator. In classical narrative texts, the narrator often occupies a transcendent, almost godlike position; in later periods, especially after the Renaissance and with the rise of the modern novel, this position becomes earthlier and more artistic. Theorists have accordingly classified narrators according to their narrative level, point of view, degree of knowledge, and distance from events. Ferdowsi's *Shahnameh*, as a foundational work of Persian literature, has a strong narrative structure and can be productively examined through modern narratological concepts.

Methodology, Review of Literature and Purpose

Ferdowsi's *Shahnameh* is a foundational text of Persian literature whose narrative structure combines epic, mythological, and historical elements. For this reason, each of its stories displays different patterns of narrator presence and narrative technique. Among these stories, "Rostam and Sohrab" holds a special place because it joins epic grandeur with tragic intensity. In this story, the narrator moves through several layers, from external narration to the internal narration of characters.

This study is descriptive-analytical and is based on classical narratology and its later developments. Its purpose is to analyze the layers of narration in the story and to determine the type, level, and function of the narrator in selected parts of the text.

* Prof in Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.
mo.salehi@scu.ac.ir

Article Info: Received: 2025-05-30, **Accepted:** 2025-12-06

COPYRIGHTS ©2026 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the Original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publisher.

The research begins with an examination of the story based on Jalal Khaleghi-Motlagh's critical edition of the *Shahnameh*. The sections in which the narrator's presence is more prominent are then selected and analyzed through concepts such as point of view, degree of knowledge, narrative distance, type of report, and the narrator's manner of evaluating characters and events. This method makes it possible to trace changes in the narrator's role from scene to scene and to clarify how narrative authority is distributed throughout the story.

Discussion

The analysis shows that the narrator in "Rostam and Sohrab" can be studied in two main forms: extradiegetic and intradiegetic. Ferdowsi, as the overall organizing voice of the *Shahnameh*, begins the work in the name of God and often narrates through voices that he occasionally mentions, thereby distinguishing his position as author from the position of the narrator. In "Rostam and Sohrab," the dominant narrator stands beyond the story world and possesses an almost godlike awareness. He knows the scenes, time, characters, and their thoughts; therefore, he functions as an omniscient narrator. At the beginning of the story, he uses an apt opening to prepare the audience for the tragic atmosphere and to reveal his superior knowledge of the narrative outcome.

At certain moments, this narrator is interventionist. He judges, advises, interprets causes, and comments on life, death, destiny, and divine will. These interventions show that the narrator is not always a neutral reporter but sometimes guides the reader's understanding of events and frames the tragedy within a broader moral and philosophical horizon. Yet the narration is not limited to this mode. In many scenes, the narrator records actions, dialogues, and inner states with relative impartiality. In such cases, he appears to withdraw from the scene and becomes what may be called an absent narrator. This withdrawal allows the characters' motives and viewpoints to emerge more clearly and gives the narrative a dialogic quality.

The story also includes moments in which narration is entrusted to characters within the story. These intradiegetic narrators temporarily replace the omniscient voice. For example, when Rostam sends Goudarz to Kavus for the healing potion, or when characters report what they have seen, the narrative perspective becomes limited and character-based. In monologues such as Sohrab's words after the death of Zendeh-Razm, the hero reveals his own thoughts and feelings directly. Likewise, in dialogues such as Rostam's exchange with Hojir and Sohrab's encounter with Gordafarid, the narrator reports the scene with minimal intervention, and the dramatic quality of the story becomes stronger. As a result, the narrative moves beyond a single voice and approaches a relatively polyphonic structure. The coexistence of these levels shows that Ferdowsi's narration is not static; rather, it changes according to the emotional, dramatic, and interpretive needs of each episode. This layered movement also explains how the story combines epic distance with personal and tragic immediacy.

Conclusion

This study examined the tragic story of "Rostam and Sohrab" from Ferdowsi's *Shahnameh* in terms of the narrator's position and participation in narration. The results show that the story begins with an omniscient narrator who speaks from a metanarrative position. He is aware of all events, sometimes anticipates or recalls them, and in some cases intervenes by taking a clear stance. In descriptive and purely narrative sections, however, he mainly represents the speech, thought, and action of the characters, a technique that helps preserve the documentary and epic character of the story. In other sections, the characters themselves become narrators of parts of the event, and the narration shifts from omniscient reporting to direct character-based speech. This shift reveals the interaction between external and internal narration in the *Shahnameh*. Therefore, although the dominant narrative mode in "Rostam and Sohrab" is extradiegetic, omniscient, and often interventionist, the story also contains clear signs of intradiegetic narration. The narrator's presence is thus flexible, layered, and central to the tragic effect of the narrative, because it both organizes the events and deepens the reader's emotional response to the inevitable catastrophe. Overall, the narrator functions as a structural, interpretive, and emotional mediator between the poet, the characters, and the audience.

Keywords: narrative, narrator, Rostam and Sohrab, *Shahnameh*.

References

Abbott, H. P. (2018). *Narrative literacy* (R. Pourazar & N. Ashrafi, Trans.). Atraf. [In Persian]

Abbott, H. P. (2021). *The Cambridge introduction to narrative* (3rd ed.). Cambridge University Press.

Alber, J., & Richardson, B. (Eds.). (2020). *Unnatural narratology: Extensions, revisions, and challenges*. The Ohio State University Press.

Bal, M. (2009). *Narratology: Introduction to the theory of narrative* (3rd ed.). University of Toronto Press.

Bameshki, S. (2014). *Narratology of the stories of the Masnavi* (2nd ed.). Hermes. [In Persian]

Bi-Niyaz, F. (2009). *An introduction to fiction writing and narratology, with a brief note on the pathology of the Iranian novel and short story* (2nd ed.). Afraz. [In Persian]

Fallah, G. A. (2008). Dialogue in the *Shahnameh*. *Journal of the Faculty of Literature and Humanities*, 16(60), 83–105. [In Persian]

Ghafouri, F. (2010). A comparative study of narrative focalization in Ferdowsi's *Shahnameh* and Molana's *Masnavi*. *Literary Aesthetics*, 2(3), 1–32. [In Persian]

Haji Aghababaei, M. R. (2023). *Narratology: Theory and application* (2nd ed.). Mehrandish. [In Persian]

Herman, D. (2009). *Basic elements of narrative*. Wiley-Blackwell.

Herman, D., Jahn, M., & Ryan, M.-L. (Eds.). (2005). *Routledge encyclopedia of narrative theory*. Routledge.

Herman, D., Phelan, J., Rabinowitz, P. J., Richardson, B., & Warhol, R. (2012). *Narrative theory: Core concepts and critical debates*. The Ohio State University Press.

Hühn, P., Meister, J. C., Pier, J., & Schmid, W. (Eds.). (2014). *Handbook of narratology* (2nd ed.). De Gruyter.

Jahn, M. (2018). Narratology. In *Principles of narrative theory* (M. Ragheb, Trans.; 1st ed.). Qoqnoos. [In Persian]

Khaleghi-Motlagh, J. (1993). *Ancient flower-wounds* (A. Dehbashi, Ed.). Markaz. [In Persian]

Khaleghi-Motlagh, J. (Ed.). (2015). *A critical edition of the Shahnameh* (4 vols.). Sokhan. [In Persian]

Khodadadi, F., Abdollahiyan, H., & Ashourlou, S. (2014). Features and cognitive aspects of omniscient narrator in fiction. *Contemporary Persian Literature*, 4(4), 117–142. [In Persian]

Mohammadi Fesharaki, M., & Khodadadi, F. (2018). *A descriptive dictionary of narratological terms* (1st ed.). Soureh Mehr. [In Persian]

Okhovat, A. (1992). *The grammar of story*. Farda. [In Persian]

Payandeh, H. (2022). *Literary criticism with a narratological approach* (2nd ed.). Niloofar. [In Persian]

Radmanesh, S., Ghavam, A., & Ashrafzadeh, R. (2022). A descriptive comparison of ancient narratives based on contemporary narratology. *Quarterly Journal of Persian Language and Literature*, 14(51), 117–152. [In Persian]

Rimmon-Kenan, S. (2022). *Narrative fiction: Contemporary poetics* (A. Hari, Trans.; 2nd ed.). Niloofar. [In Persian]

Ryan, M.-L., & Thon, J.-N. (Eds.). (2014). *Storyworlds across media: Toward a media-conscious narratology*. University of Nebraska Press.

Sadeghi Mohsenabad, H. (2020). The interventionist narrator in the first Persian novels: The challenge of realism. *Literary Criticism*, 13(52), 169–204. [In Persian]

Safa, Z. (2013). *History of Iranian literature* (Vol. 1). Qoqnoos. [In Persian]

Safa, Z. (2019). *Epic writing in Iran*. Amir Kabir. [In Persian]

Shokri, Y., & Shakouri, S. (2022). Narratology of the Seven Trials of Esfandiar based on Genette's theory. *Research Journal of Fictional Literature*, 1(38), 1–27. [In Persian]

Thon, J.-N. (2016). *Transmedial narratology and contemporary media culture*. University of Nebraska Press.

مجله‌ی شعرپژوهی دانشگاه شیراز
تابستان ۱۴۰۵
شعرپژوهی
Shiraz University
مقاله‌ی علمی پژوهشی، سال ۱۸، تابستان ۱۴۰۵
شماره‌ی دوم، پیاپی ۶۸، صص ۱۴۱-۱۶۴
شاپا الکترونیکی: ۷۷۵۱-۲۹۸۰
OPEN ACCESS

DOI: 10.22099/JBA.2025.53312.4648

بررسی میزان و چگونگی حضور راوی در داستان «رستم و سهراب» *شاهنامه‌ی* فردوسی

محمدرضا صالحی مازندرانی*
زهرا نصیری شیراز**
قدرت قاسمی‌پور***
نسیم مراقی****

چکیده

پژوهش حاضر با تمرکز بر داستان «رستم و سهراب» در *شاهنامه‌ی* فردوسی، به بررسی چگونگی حضور راوی و تأثیر آن بر ساختار روایت و شیوه‌ی بازنمایی شخصیت‌ها می‌پردازد. هدف، شناخت جایگاه راوی در سطوح مختلف روایت و درک چگونگی تأثیر آن بر زاویه‌دید و رابطه‌ی میان صدای راوی و صداهای درون متن است. چارچوب نظری پژوهش بر پایه‌ی مفاهیم روایت‌شناسیِ ژرار ژنت و شلومیت ریمون‌ـکنان تنظیم شده و نمونه‌هایی از روایت در دو سطح برون‌داستانی و درون‌داستانی بررسی شده است. تحلیل‌ها نشان می‌دهد راوی در بیشتر بخش‌ها در جایگاه دانای کل، بیرون از داستان عمل می‌کند و بر زمان، مکان و ذهن شخصیت‌ها، اشراف دارد. در عین حال، در برخی صحنه‌ها، روایت به شخصیت‌ها سپرده می‌شود و این امر موجب تغییر موقتی زاویه‌دید و تنوّع در بیان می‌گردد. مداخله‌های تفسیری راوی، به ویژه در بیان داوری‌های اخلاقی یا احساسی، بر لایه‌ی معنایی داستان اثر می‌گذارد و به درک بهتر فضای تراژیک کمک می‌کند. در مجموع، داستان رستم و سهراب نمونه‌ای از تعامل میان روایت برون‌داستانی و درون‌داستانی را نشان می‌دهد که در آن، پیوند میان دیدگاه راوی و تجربه‌ی شخصیت‌ها به شکلی تدریجی و چندلایه شکل می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی: راوی، رستم و سهراب، روایت، *شاهنامه*.

* استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران mo.salehi@scu.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)
** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران Z.nasirishiraz@scu.ac.ir
*** استاد زبان وادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران Gh.ghasemipour@yahoo.com
**** دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران Nasimmaraghi0@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۳/۹، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۹/۱۵

COPYRIGHTS ©2026 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the Original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publisher.

۱. مقدّمه

راوی از کهن‌ترین مؤلّفه‌های ادبیات بشری است و پیدایش روایت، به آغاز تاریخ بشر برمی‌گردد. در حقیقت، روایت از آغاز، ابزاری برای فهم و بازگویی جهان پیرامون انسان بوده است. هر انسانی در هر مرتبه و جایگاه و متعلّق به هر طبقه و قشری، روایتی مخصوص به خود دارد؛ ازاین‌رو، روایت محدوده‌ی وسیعی را در بر می‌گیرد. «روایت» عبارت است از «هر چیزی که از طریق متن، تصویر، اجرا یا ترکیبی از این‌ها، داستانی را می‌گوید یا عرضه می‌کند» (یان، ۱۳۹۷: ۵۲) و راوی به شیوه‌ی استدلالی، به بازنمایی وقایع می‌پردازد. راوی وظیفه‌ی نقل روایت را بر عهده دارد و الزاماً آفریننده‌ی آن نیست. آگاهی و اشراف ما به سبکِ روایی راوی یا نویسنده، ما را به اندیشه و ذهنیّات وی نزدیک می‌کند.

در سنّت روایی کهن، راوی نه تنها یک شخصیّت ادبی، بلکه حامل سنّت، فرهنگ و ارزش‌های قومی و ملّی بوده است. در این سنّت، روایت‌ها غالباً شفاهی بوده‌اند و نقّال، موبد و خنیاگر نقش راوی را ایفا می‌کرده‌اند.

روایت‌ها و داستان‌ها، در دوران کهن، غالباً بن‌مایه‌ی اساطیری یا مذهبی داشته و یا برگرفته از سخن ناقلان و راویان بوده‌اند. خالقی‌مطلق نیز نخستین راویان را شاعران دوره‌گردی معرّفی می‌کند که از مکانی به مکانی راه می‌افتادند و اشعار حماسیِ مورد علاقه‌ی مردم را به آواز می‌خواندند و در این میان، گاهی بعضی از جزئیّات یک داستان را به داستان دیگر، و اعمال و ماجراهای پهلوانی را به پهلوان دیگر نسبت می‌دادند. آن‌ها با استعداد عجیب خود در محافل مختلف، خود را با سلیقه و خواست آن جمع تطبیق می‌دادند؛ امّا در نقل روایات حماسی، به دلیل آشنایی کامل مردم با این روایات، نتوانستند در آن‌ها تغییرات اساسی به وجود آورند (خالقی‌مطلق، ۱۳۷۲: ۲۲-۲۳).

روایت‌پردازانِ کهن، گاهی ضمن ثبت روایت، بخشی از اندیشه و تجربه‌های شخصی خود را نیز وارد داستان می‌کردند؛ امّا عموماً همچون داستان‌های امروزی، از راوی برای نقل روایت بهره می‌جستند. راوی، مهم‌ترین عنصر داستان، ضامن بقا و حیات آن و نماینده‌ی نویسنده و جزء لاینفکّ داستان از کهن‌ترین داستان‌ها تا امروزی‌ترینِ آن‌ها و تجسّمی از دانش، قدرت و نگرش او به جهان است. تحوّل راوی از داستان‌ها و متون کهن تا رمان‌های مدرن، بازتابی از تحوّل و پویایی اندیشه‌ی انسان است. به همین علّت، شناخت راوی، در درک و تفسیر داستان بسیار مهم و ضروری است. راوی می‌تواند مواردی را که از دید مخاطب پنهان است، آشکار کند. به عبارت بهتر، مخاطب از دریچه‌ی نگاه راوی به داستان می‌نگرد.

راوی را نویسنده وارد داستان می‌کند و می‌کوشد میان خود و راوی، فاصله ایجاد کند. نکته‌ی چالش‌برانگیز این است که گاهی در بخش‌هایی از داستان، نویسنده، راوی را کنار می‌زند و خود وارد فضای داستان می‌شود و همین امر موجب تداخل و برهم خوردن مرز میان آن دو می‌گردد. این شیوه‌ی مداخله‌ی نویسنده در آثار داستانی کهن، بسیار یافت می‌شود.

در متون کهن، راوی عموماً جایگاهی فراتر از جهان داستان دارد؛ او دانای کلّی است که خارج از فضای داستان، با زبانی شاعرانه، خطابی یا حماسی، با وجود بُعد زمانی و مکانی از شخصیّت‌ها، آیین، سنن و باورهای ملّی را بازگو می‌کند؛ به‌عنوان نمونه، در *ایلیاد و اودیسه‌ی* هومر، راوی فراانسانی است و به شکلی خداگونه، همه‌چیز را می‌داند. در حماسه‌ی *گیلگمش*، راوی شاعر سومری است که روایت را از کتیبه‌های سنگی گزارش می‌کند. در متون مقدّسی چون *انجیل*، *اوستا* و *مهابهاراتا*، راوی صدای پیامبرگونه و روایت، ابزار تعلیم است. در قرون وسطی، در آثاری چون *کمدی الهی* دانته، راوی صدایی اخلاقی یا مذهبی دارد که هدفش آموزش است؛ امّا با آغاز رنسانس و فردگرایی، راوی تقدّس خود را از دست داده، به جایگاه انسانی تنزّل می‌کند. او نه‌تنها دیگر دانای مطلق نیست، بلکه گاه غیرقابل‌اعتماد نیز هست.

دن کیشوت اثر سروانتس، نقطه‌ی عطفی در گذار از روایت‌های کهن به مدرن است. با شکل‌گیری رمان مدرن در قرن نوزدهم و بیستم، راوی به مهم‌ترین ابزار هنری نویسنده برای بیان اندیشه‌ی انسان مدرن تبدیل شد. هر چند در آثار بالزاک، دیکنز و تولستوی، هنوز راوی دانای کل حضور دارد؛ امّا آگاهی او زمینی‌تر و برخلاف راوی کهن، دچار تردید و داوری اخلاقی است. در واقع، ادبیّات مدرن با فروپاشی قاطعیّت‌ها، چهره‌ی راوی را دگرگون کرد و نشانه‌هایی از ظهور راوی بی‌طرف را نمایان ساخت.

۱. ۱. زمینه‌ی پژوهش

شاهنامه‌ی فردوسی، نه‌تنها از نظر ادبی و زبانی بلکه از دیدگاه روایت‌شناختی نیز یکی از متون بنیادین ادب فارسی به‌شمار می‌آید. ساختار روایی این اثر بر پایه‌ی ترکیب روایت‌های حماسی، اسطوره‌ای و تاریخی شکل گرفته است. از این رو، در هر داستان آن، می‌توان الگوهای گوناگونی از حضور راوی و شیوه‌ی روایت را مشاهده کرد. بررسی این ساختارها از دیدگاه روایت‌شناسی، امکانی برای شناخت عمیق‌تر شیوه‌ی روایت در متون کهن فارسی فراهم می‌کند. در میان روایت‌های این اثر، داستان «رستم و سهراب» به سبب پیوند میان حماسه و تراژدی، جایگاهی ویژه دارد و در آن، راوی با رویکردی چندلایه، از سطح روایت بیرونی تا روایت درونی شخصیت‌ها، حرکت می‌کند.

در دهه‌های اخیر، نظریه‌های روایت‌شناسی با اتّکا بر مفاهیم بنیادینی چون «سطح روایت»، «زاویه‌دید»، و «رابطه‌ی میان راوی و روایت»، زمینه‌ی تازه‌ای برای تحلیل متون حماسی و روایی فراهم کرده‌اند (Genette,1972:32؛ ریمون–کنان، ۱۴۰۱: ۷۱). بر اساس این دیدگاه‌ها، هر متن روایی از شبکه‌ای از صداها و چشم‌اندازها ساخته می‌شود که جایگاه راوی در میان آن‌ها، تعیین‌کننده‌ی نحوه‌ی دریافت مخاطب از رخدادهاست. به تعبیر ابوت، فهم روایت بدون توجّه به «موقعّیت راوی در ساختار داستان» ممکن نیست؛ زیرا زاویه‌دید و نوع روایت همواره بر معنای نهایی متن، اثر می‌گذارد (Abbott, 2021: 54).

مطالعه‌ی روایت در *شاهنامه* تاکنون بیشتر بر جنبه‌های موضوعی یا تاریخی متمرکز بوده است، در حالی‌که از منظر روایت‌شناسی، هنوز ظرفیّت‌های فراوانی برای تحلیل شیوه‌ی روایت و نقش راوی وجود دارد. پژوهش حاضر بر آن است تا با تکیه بر مفاهیم روایت‌شناسی کلاسیک و دیدگاه‌های تازه‌تر در این حوزه (Bal, 2009;Hühn et al, 2014;Herman, 2012) به بررسی جایگاه و شکل‌های حضور راوی در داستان «رستم و سهراب» بپردازد و نشان دهد که چگونه ساختار روایت در این داستان، میان روایت برون‌داستانی و درون‌داستانی در نوسان است.

۱. ۲. بیان مسئله و استدلال پژوهش

بخش قابل توجّهی از پژوهش‌هایی که درباره‌ی *شاهنامه* انجام شده، به بررسی درون‌مایه‌ها، ساختارهای قهرمانی و مضامین تاریخی اختصاص دارد. با این حال، جایگاه راوی و چگونگی حضور او در روند روایت، کمتر به‌صورت مستقل و روش‌مند بررسی شده است. این در حالی است که به گفته‌ی بال: «در هر روایت، راوی نه‌تنها ناقل رویدادها، بلکه سازنده‌ی زاویه‌دید و تعیین‌کننده‌ی چگونگی دسترسی مخاطب به جهان داستان است» (Bal, 2009: 117). همین دیدگاه نشان می‌دهد که شناخت شیوه‌ی حضور راوی می‌تواند بر درک ما از ساختار و معنای داستان، تأثیر بگذارد.

نقطه‌ی آغاز این پژوهش، از مشاهده‌ی همین خلأ شکل گرفت: در بیشتر تحلیل‌های مربوط به داستان «رستم و سهراب»، راوی به‌صورت کلّی و بدون تفکیک سطح و نوع روایت معرفی شده است؛ در حالی که بر اساس نظریّه‌های روایت‌شناختیِ ژنت و پیروان او، هر متن روایی می‌تواند چند سطح از روایت را دربرگیرد که از منظر زمانی و مکانی نسبت به یکدیگر تمایز دارند (Genette, 1972: 45; Hühn et al, 2014: 62).

هنگامی‌که این دیدگاه در مورد *شاهنامه* به کار گرفته می‌شود، نشان می‌دهد که راوی نه صرفاً در جایگاه دانای کل، بلکه در لایه‌های متعدّدی از روایت، از بیرون تا درون داستان، حضور دارد.

هدف از طرح این مسئله، بازنگری در تصوّر رایج از «راوی واحد و مطلق» در روایت‌های حماسی است. این مقاله تلاش می‌کند تا با تحلیل روایت «رستم و سهراب» از منظر دو سطح «برون‌داستانی» و «درون‌داستانی»، نشان دهد که فردوسی چگونه از تغییر جایگاه راوی برای ایجاد تنوع در زاویه‌دید و برانگیختن احساس تراژیک استفاده می‌کند. بر اساس دیدگاه هرمن (Herman)، حضور راوی در هر سطح، نوعی موقعیت ارتباطی میان متن و مخاطب ایجاد می‌کند که در آن، دانش و هیجان روایت شکل می‌گیرد (2012: 23). از این‌رو، مطالعه‌ی موردی حاضر می‌کوشد این موقعیّت‌های ارتباطی را در ساختار روایت «رستم و سهراب» شناسایی و تبیین کند.

به بیان دیگر، استدلال اصلی پژوهش بر این پیش‌فرض استوار است که روایت در *شاهنامه* بر پایه‌ی تعادل میان دو سطح از حضور راوی بنا شده است: از یک‌سو، راویِ دانای کل که از بیرون، بر روایت نظارت دارد و از سوی دیگر، لحظاتی که صدای شخصیّت‌ها به روایت درونی‌تر، میدان می‌دهد. این رفت‌وبرگشت میان دو سطح، هم به انسجام ساختار داستان کمک می‌کند و هم امکان هم‌دلی و تجربه‌ی تراژیک را برای مخاطب فراهم می‌سازد.

۱. ۳. رویکرد و روش پژوهش

رویکرد این پژوهش توصیفی-تحلیلی است و بر پایه‌ی روش روایت‌شناسی کلاسیک و تحوّلات پس از آن بنا شده است. هدف از به‌کارگیری این رویکرد، تحلیل لایه‌های مختلف روایت در داستان «رستم و سهراب» و تبیین نوع و سطح حضور راوی در هر بخش از متن است. بر اساس الگوی ژرار ژنت (Gérard Genette)، روایت می‌تواند در سه سطح «فراداستانی»، «درون‌داستانی» و «متاداستانی» سامان یابد (Genette). این پژوهش با تکیه بر همین الگو و تکمیل آن از سوی پژوهشگران بعدی، مانند بال (Bal, 2009: 95) و هیون و همکاران (2014: 238)، در پی آن است که جایگاه راوی را در سطوح مختلف روایت، مشخّص کند.

روش کار در این مطالعه، شامل چند مرحله بوده است: نخست، متن داستان «رستم و سهراب» بر اساس نسخه‌ی تصحیح‌شده‌ی خالقی‌مطلق بررسی، و بخش‌هایی از آن، که حضور راوی در آن‌ها برجسته‌تر است، انتخاب شد. سپس این بخش‌ها بر پایه‌ی مفاهیم روایت‌شناسی مانند «زاویه‌دید» و «درجه‌ی آگاهی راوی» تحلیل گردید. در مرحله‌ی بعد، موقعیّت راوی در هر صحنه، از نظر میزان فاصله‌ی زمانی و مکانی با رخدادها، نوع گزارش و شیوه‌ی ارزیابی شخصیّت‌ها، مشخّص شد. در تحلیل داده‌ها از دو سطح تفسیر استفاده شده است: نخست، تحلیل ساختاری روایت بر اساس مفاهیم روایت‌شناسی کلاسیک و دوم، تحلیل معنایی و کارکردی روایت با توجّه به دیدگاه‌های جدید در روایت‌شناسی معاصر (Alber &

(Richardson, 2020: 121; Ryan & Thon, 2014: 18; Herman, 2012: 24). این دو سطح تحلیلی به پژوهش امکان می‌دهد تا هم ساختار روایت و هم تأثیر آن بر معنا و تجربه‌ی خواننده را بررسی کند.

به تعبیر تون (62 :2016)، هر روایت را می‌توان در شبکه‌ای از سطوح و رسانه‌های متفاوت درک کرد؛ از این‌رو، این پژوهش نیز با نگاه میان‌رسانه‌ای و تطبیقی، می‌کوشد جایگاه راوی را نه‌فقط در سطح زبان، بلکه در کارکرد روایی و احساسی داستان مطالعه کند. نتیجه‌ی این روش تحلیلی، ترسیم تصویری روشن از چگونگی حرکت راوی میان سطوح مختلف روایت و نقش او در شکل‌گیری ساختار تراژیک داستان است.

۱. ۴. قلمرو و محدودیت‌های پژوهش

این پژوهش تنها بر داستان «رستم و سهراب» از *شاهنامه‌ی فردوسی* متمرکز است و دیگر روایت‌های حماسی این اثر را به‌طور مستقیم، دربرنمی‌گیرد. دلیل این انتخاب، ساختار ویژه و پیچیدگی‌های روایی این داستان است که امکان بررسی دقیق‌تری از جایگاه راوی را فراهم می‌سازد. در محدوده‌ی این بررسی، تمرکز اصلی بر سطوح روایت و نوع حضور راوی در متن است، نه بر جنبه‌های تاریخی، اسطوره‌ای یا جامعه‌شناختی اثر. بدین ترتیب، هدف آن نیست که تحلیلی جامع بر تمامی عناصر داستان صورت گیرد، بلکه تمرکز بر فهم چگونگی حضور راوی و نقش او در شکل‌گیری زاویه‌دید و لحن روایت است.

چارچوب نظری این پژوهش بر روایت‌شناسی کلاسیک و بازنگری‌های معاصر آن، استوار است. مفاهیم بنیادینی مانند سطح روایت، فاصله‌ی روایی، کانون‌مندی و رابطه‌ی میان راوی و مخاطب بر اساس دیدگاه‌های ژنت (Genette) (1972)، ریمون–کنان (Rimmon-Kenan) (۱۴۰۱)، و هرمن (Herman) (2012) به کار گرفته شده‌اند و با تکیه بر مطالعات جدیدتر؛ مانند آثار هیون (Hühn) و همکاران (2014)، آلبر و ریچاردسن (Alber and Richardson) (2020) و تون (Thon) (2016)، در زمینه‌ی روایی *شاهنامه*، بازخوانی شده‌اند.

از محدودیّت‌های پژوهش آن است که تحلیل حاضر بر ترجمه‌ها و برداشت‌های نظری مبتنی است و به‌دلیل نبود منابع تخصّصی فارسی در زمینه‌ی روایت‌شناسی حماسی، برخی مفاهیم به‌صورت تطبیقی از متون غربی اقتباس و در بستر *شاهنامه* به‌کار رفته‌اند. همچنین، از آن‌جا که تمرکز پژوهش بر سطوح روایت است، تحلیل جنبه‌های زبانی، سبکی و وزنی شعر فردوسی در این مرحله، صورت نگرفته و می‌تواند در پژوهش‌های بعدی گسترش یابد.

در نهایت، محدوده‌ی این مطالعه به توصیف و تحلیل نمونه‌های مشخصی از روایت در داستان «رستم و سهراب» محدود می‌شود، با این هدف که الگویی نظری برای بررسی روایت در دیگر بخش‌های *شاهنامه* و متون حماسی فارسی فراهم شود. همان‌گونه که هیون و همکاران (265 :2014) یادآور شده‌اند، هر روایت را می‌توان بر پیوستاری از سطوح و صداها تحلیل کرد. از این‌رو، یافته‌های این پژوهش نیز به‌منزله‌ی گامی مقدّماتی در مسیر فهم چندسطحی روایت، در آثار کلاسیک فارسی تلقّی می‌شود.

۱. ۵. پیشینه‌ی موضوع

درباره‌ی روایتگری در داستان‌های *شاهنامه* و انواع زاویه‌دیدها، مقاله‌های متعدّدی نوشته شده؛ امّا با بررسی‌هایی که به عمل آمده، تاکنون در مورد راوی و میزان حضور او، در مراحل تکوین این داستان، پژوهشی صورت نگرفته است.

از مقالات مرتبط با موضوع می‌توان به موارد زیر، اشاره کرد:

در مقاله‌ی «کانون روایت در شاهنامه‌ی فردوسی (با تکیه بر داستان رستم و اسفندیار)» از غفوری مهدی‌آباد(۱۳۹۱)، بر اساس نظریّه‌ی *ژنت*، از دو چشم‌انداز، ارتباط کانون با راوی و کانون با موضوع روایت داستان تحلیل شده است.

رساله‌ی دکتری *تحلیل روایت‌شناختی شاهنامه*، از عبّاسی، (۱۳۹۲)، در نگاهی نو، سه مقوله‌ی زمان، وجه/حالت و صدا را فقط در سه شعر برگزیده از سه بخش اساطیری، پهلوانی و تاریخی *شاهنامه* بررسی کرده و فنون مورد استفاده‌ی فردوسی را در شتاب داستان و ضرباهنگ نقل آن و همچنین تأثیر زاویه‌دیدها و راویان را در جلب نظر مخاطب، تحلیل نموده است.

مقاله‌ی «بررسی مؤلّفه‌ها و ابعاد شناختی راوی همه‌چیزدان در ادبیات داستانی» اثر خدادادی، عبدالهیان و عاشورلو (۱۳۹۳)، به بررسی جایگاه راوی در ادبیّات داستانی و ویژگی‌های شخصیّتی و خصوصیّات فردی او پرداخته و آن را با انواع متفاوتی از جمله «همه‌چیزدان»، «مداخله‌گر»، «اغفال‌گر»، «قابل‌اعتماد» و «غیر قابل‌اعتماد» تقسیم کرده است.

مقاله‌ی «بررسی گفتمان روایی در شاهنامه فردوسی» اثر علّامی و حیدری (۱۳۹۶)، از استحکام علمی خوبی برخوردار است؛ امّا تنها یک جنبه از روایت‌شناسی فردوسی را بر اساس نظریّه‌ی *ولت* تحلیل کرده و آن هم گفت‌وگوی مستقیم راوی با مخاطب است.

مقاله‌ی «بررسی زاویه‌ی دید و کانون روایی در داستان سیاوش»، از ترکمانی باراندوزی و بجنوردی (۱۳۹۹)، به بررسی انواع زاویه‌دید دانای کل، عینی یا نمایشی و ذهنی و کانون دید درونی و بیرونی پرداخته و کانون روایت داستان را به لحاظ جایگاه راوی از سه دیدگاه برتر، روبرو یا همسان و خارج تحلیل نموده و کانون‌های روایی دانای کل را بررسی کرده‌اند.

مقاله‌ی «تعامل روایی در *شاهنامه‌ی* فردوسی با تکیه بر بخش‌های اسطوره‌ای و حماسی (تحلیلی گفتمانی)» از اسماعیل تاج‌بخش و نجمه نصیری پنبه‌چوله (۱۴۰۳)، در پی کشف منابع فردوسی در روایت، شیوه‌ی استفاده‌ی وی از آن‌ها و نقش و جایگاه او در داستان بوده است.

۲. راوی

هر داستان، قصّه یا به طور کلّی متن روایی، برای ارتباط با مخاطب به صدا، فرد یا واسطه‌ای نیاز دارد که آن داستان یا روایت را به اطّلاع مخاطبان برساند. این صدا، فرد و واسطه، «راوی» نام دارد. راوی مهم‌ترین عنصر داستان و مسئول کنش روایت و جهت‌دهنده‌ی اصلی آن است؛ به گونه‌ای که داستان را امری واقعی و باورپذیر می‌نماید. «راوی، گوینده یا «آوای گفتمان روایت» است. او عاملی است که تماس ارتباطی را با مخاطب (روایت‌شنو) برقرار می‌کند؛ کسی‌که مقدّمه‌چینی را سامان می‌دهد، کسی‌که تصمیم می‌گیرد چه‌چیز و چگونه گفته شود (به ویژه از چه زاویه‌ای و در چه پیرفتی) و چه چیزی حذف شود.» (یان، ۱۳۹۷: ۷۴).

اخوّت در کتاب *دستور زبان داستان*، با طرح سؤال «راوی کیست؟»، نظریّه‌های موجود درباره‌ی راوی را از دو منظر بررسی می‌کند: «۱. راوی کیست؟ ۲. نقش او چیست؟

نظریّه‌های موجود درباره‌ی راوی، با وجود تفاوت ظاهری، به دو دسته‌ی کلّی تقسیم می‌شوند: دسته‌ای برای راوی، وجودی حقیقی قائل هستند که واقعاً در داستان حضور دارد و دسته‌ای دیگر نظیر رولان بارت (Roland Barthes)، راوی را دارای تعیّن نمی‌دانند» (اخوّت، ۱۳۷۱: ۸۹).

بارت، راوی را یک موجود کاغذی و ساخته‌ی نویسنده می‌داند که در دنیای واقعی، وجودی عینی دارد؛ امّا در دنیای روایت، صدای راوی (voice) را با گوش درونی می‌شنویم (بامشکی، ۱۳۹۳: ۱۶۹).

توماس مان (Thomas Mann)، راوی را «روح روایت» می‌داند؛ امّا هامبورگر (Hamburger) صرفاً معتقد به «نقش روایتی» است و واین بوث (Wayne C. Booth) هم راوی را «منِ دوم نویسنده» می‌داند. این سه نظریّه با وجود ظاهر متفاوتشان، نسبت به راوی، دید مشترکی دارند (اخوّت، ۱۳۷۱: ۹۰-۹۱).

نکته‌ی مهم آن است که میان نویسنده و راوی و خوانندگان واقعی، با مخاطب در متن، تفاوت وجود دارد. وجود راوی عنصر مهمّی در داستان به شمار می‌رود. راوی، عامل محرّک داستان است و با کارهایی نظیر انتخاب شخصیّت‌ها و رخدادها، تعیین میزان فاصله‌ی مناسب خود با آن‌ها و گستردن یا خلاصه‌کردن رخدادها، مسئولیّت روایت را بر عهده دارد. «از عواملی که باعث همه‌چیزدانی راوی و آشکاری صدای او در روایت داستانی می‌شود، می‌توان به «توصیف مکان و زمان»، « شناسایی و تعریف شخصیّت‌ها»، «خلاصه‌های زمانی»، «گزارش چیزهایی که شخصیّت‌ها فکر نمی‌کنند یا نمی‌گویند» و «بیان اظهارات شخصی» به سه شیوه‌ی «تفسیر»، «تعمیم» و «داوری» اشاره کرد (خدادادی و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۲۴).

ریمون –کنان، در کتاب *بوطیقای معاصر* معتقد است، «روایتگر دست‌کم کارگزاری است که رخدادها را نقل یا در برخی فعّالیّت‌های در خدمت مقتضیاتِ روایتگری، پادرمیانی می‌کند» (کنان، ۱۴۰۱: ۱۶۰).

هنگام پژوهش درباره‌ی راوی به این سه عامل باید توجّه کرد: ۱. شخص ۲. حالت ۳. بُعد

۱. شخص (Person): با توجّه به این عامل، با این پرسش روبه‌رو هستیم که چه کسی راویِ روایت است و چه کسی با خواننده حرف می‌زند؟ این پرسش یک پاسخ ندارد و هر وضعیّت روایی، راوی خاص خود را دارد. با توجّه به عامل شخص، تقابل اساسی، میان راوی اوّل شخص (که مقابل ما ایستاده است و دارد با ما حرف می‌زند) و راوی به‌ظاهر، غایب است.

۲. حالت (Mode): مقصود از حالت، چگونگی عرضه‌ی شخصیّت‌های داستان توسّط راوی است و در این‌جا، شیوه‌های مختلف روایت مطرح می‌شود. با توجّه به این عامل، باید به پرسش‌هایی از این قبیل پاسخ داد که آیا راوی خود یکی از شخصیّت‌های داستان است و یا بیرون داستان ایستاده است؟ و یا راوی از چه مسیری، اطّلاعات خود را به خواننده منتقل می‌کند؟

۳. بُعد (Perspective): با توجّه به این عامل مشخص می‌شود که: (۱). راوی از چه جایگاهی داستان را تعریف می‌کند: از بالا، اطراف، وسط، جلو، یا این‌که مرتّب جایش را عوض می‌کند تا صحنه را بهتر ببیند؟ همچنین باید دید آیا می‌خواهد دیگران متوجّه حضور او بشوند یا برعکس، مایل نیست او را ببینند؟ (۲). آیا راوی در درون داستان است یا این‌که از بیرون به آدم‌ها و وقایع نگاه می‌کند؟ (زاویه‌ی دید درونی و بیرونی) (۳). راوی از دید چه کسی داستان را تعریف می‌کند؟ (۴). راوی با وقایع و آدم‌های داستان چقدر فاصله دارد؟ (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۳-۹۴).

در کتاب *سواد روایت*، نویسنده از روایت «خودگو» که روایتگر، شخصیّت درون جهان داستان است و «دیگرگو» و «برون‌گو» که روایتگر خارج از جهان داستان است، به جای اوّل‌شخص و سوم‌شخص نام می‌برد (ابوت، ۱۳۹۷: ۱۱۴).

به طور عام، می‌دانیم که هر کس که داستان می‌گوید، باید یکی از دو گزینه‌ی بنیادین روایت اوّل‌شخص یا سوم‌شخص را برگزیند. در روایت اوّل‌شخص، داستان از قول یکی از شخصیّت‌های آن، روایت می‌شود؛ این شخصیّت می‌تواند اصلی یا فرعی باشد. تک‌گویی درونی، بیرونی از جمله تقسیم‌بندی‌های روایت اوّل‌شخص است. روایت سوم‌شخص نیز به دانای کلّ نامحدود، دانای کلّ محدود و دانای کلّ نمایشی تقسیم می‌شود(رک. اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰۲-۱۰۷؛ یان، ۱۳۹۷: ۸۵).

نزاع اصلی میان نظریّه‌پردازان درباره‌ی مناسب‌بودنِ این اصطلاحات فراگیر شده است؛ روایت اوّل‌شخص هم‌چنان به شکل گسترده استفاده می‌شود؛ امّا اصطلاح روایت سوم‌شخص در کل، محلّ اختلاف است. «ژنت از اصطلاح روایت «هم-داستان» (= تقریباً روایت اوّل‌شخص) و روایت «ناهم‌داستان» (= روایت سوم شخص) استفاده کرده است» (یان، ۱۳۹۷: ۲۱).

ژپ لنت ولت (Jaap Lintvelt)، دیدگاه روایی سوم‌شخص را «روایت دنیای داستان ناهمسان» نامیده و بسته به دیدگاه راوی، شخصیّت داستان و مخاطب، آن را به سه گونه الگوی روایتی «متن‌گرا»، «کنشگر» و «بی‌طرف» (خنثی) تقسیم کرده است و برای دیدگاه روایی اوّل شخص، عنوان الگوی روایتی دنیای داستان همسان را پیشنهاد می‌کند(علّامی و حیدری، ۱۳۹۶: ۱۲۴).

در این‌جا این سؤال مطرح می‌شود که راوی به چه میزان در داستانی که روایت می‌کند، مشارکت دارد و میزان رسایی صدای راوی چه اندازه است؟ دامنه‌ی پنهان یا آشکاربودن راوی چگونه است؟ تا چه اندازه مغلوب است و چه اندازه غالب است؟ غفوری در این باره می‌گوید: «میزان و مراتب حضور راوی و شکل‌های گوناگون دخالت او در روند داستان‌ها، بسیار متفاوت است. استفاده از کانون‌های مختلف روایت این امکان را در اختیار او قرار داده که بتواند درباره‌ی چگونگی حضور خویش در داستان تصمیم گیری کند» (غفوری، ۱۳۸۹: ۲ و۳).

کانون روایت یکی از ابزارهای توانمند و کارگشای نویسنده است که به وسیله‌ی آن، بین روایت، زاویه‌دید، راوی و خواننده، ایجاد ارتباط می‌کند. برای تشخیص کانون روایت، تفکیک سه مفهوم «نویسنده»، «راوی» و «روایت» از یکدیگر ضروری است. ژنت (Genette) با جداکردن «حالت» (چه کسی سخن می‌گوید؟) و «وجه» (چه کسی می‌بیند؟)، گام مهمّی در تشخیص کانون برداشته است و با طرح و بررسی مسئله‌ی کانون روایت، به تشخیص چهار دسته‌ی متمایز از جایگاه راوی در داستان توفیق یافته است: دسته‌ی نخست: داستان‌هایی که راوی در آن‌ها به‌عنوان راوی و به‌عنوان شخصیّت، حضور ندارد. دسته‌ی دوم: داستان‌هایی است که راوی در آن‌ها به‌عنوان راوی، حضور ندارد؛ امّا به‌عنوان شخصیّت، حضور دارد. دسته‌ی سوم: داستان‌هایی است که در آن‌ها راوی به‌عنوان راوی، حضور دارد؛ امّا به‌عنوان شخصیّت، حضور ندارد. دسته‌ی چهارم: داستان‌هایی است که راوی در آن‌ها هم به‌عنوان راوی حضور دارد و هم به‌عنوان شخصیّت» (همان: ۵).

نکته‌ی شایان ذکر این است که در پژوهش حاضر، با این که تمرکز بر «راوی» است؛ امّا نباید از نظر دور داشت که این راوی اگرچه می‌تواند راوی در منبع یا منابع اوّلیه‌ی مورد استفاده‌ی فردوسی باشد؛ امّا پُرواضح است که هنر داستان‌پردازی فرزانه‌ی توس، چنان که حماسه‌شناسانی نظیر استاد صفا به آن تصریح کرده‌اند، در این میان نقشی پررنگ و غیرقابل انکار دارد و این مهم، تناقضی با امانتداری فردوسی و اصالت روایات او ندارد (در ادامه، به این نکته دقیق‌تر پرداخته خواهد شد) (رک. صفا، ۱۳۹۸: ۱۹۲)؛ همچنان که از بین رفتن منابع اوّلیه‌ی *شاهنامه‌ی* فردوسی، مانند *شاهنامه‌ی منثور ابومنصوری* و دیگر منابع شبیه به آن، خود دلیلی بر غلبه‌ی روایت هنرمندانه‌ی فردوسی بر روایت‌های دیگر، تواند بود.

شاهنامه‌ی فردوسی اثر برجسته‌ی حماسی ایران است. «شاهنامه چه از حیث حفظ روایات کهن ملّی و چه از لحاظ تأثیر شدید آن در نگاهبانی زبان پارسی دری، بزرگ‌ترین سرمایه‌ی فرهنگ ملّی ماست»(همان) و آن‌چه مایه‌ی ارزشمندی و ماندگاری این اثر گردیده، علاوه بر محتوای اثر، هنر فردوسی در داستان‌نویسی و شخصیّت‌پردازی است؛ آن‌گونه که خود بارها بر داشتن قالب داستانی و جنبه‌ی روایی آن تأکید می‌ورزد(نک. تاجبخش و نصیری پنبه‌چوله، ۱۴۰۳: ۳۰-۳۳).

با توجّه به این‌که در این پژوهش، تلاش بر آن بوده تا حضور راوی در داستان رستم و سهراب» بررسی شود، شناخت راوی و تعیین جایگاه او اهمّیت فراوانی دارد. با توجه به تنوّع و تعدّد گونه‌شناسی‌های مربوط به راوی، در پژوهش حاضر جایگاه راوی و میزان مشارکت یا عدم مشارکت او در فرایند روایتِ داستانِ «رستم و سهراب» و بر اساس الگوی روایت‌شناسی ژنت (Genette) مورد بررسی قرار می‌گیرد.

فردوسی، اثرش را با نام «خدا» آغاز کرده، سپس داستان‌هایش را به کمک راویانی که گاهی از آن‌ها نام می‌برد، روایت می‌کند و به این ترتیب، میان خود به‌عنوان نویسنده و راوی فاصله می‌اندازد؛ امّا در بخش‌هایی از داستان‌ها نظیر داستان «رستم و سهراب»، آن‌گاه که سهراب به دست پدر کشته می‌شود، به نظر می‌رسد خود وارد جریان داستان شده و احساسات و تأثّرخویش را بیان می‌کند:

چنین است کردار چرخ بلند — به دستی کلاه و به دیگر کمند
چو شادان نشیند کسی با کلاه — به خمّ کمندش رباید ز گاه
چرا مِهر باید همی بر جهان — بباید خرامید با همرهان
چُن اندیشه‌ی گنج گردد دراز — همی‌گشت باید سوی خاک باز
اگر هست ازین چرخ را آگهی — همانا که گشته‌ست مغزش تهی!
چنان دان کزین‌گردش آگاه نیست — ز چرخ برین بگذری، راه نیست!
بدین رفته اکنون بباید گریست — ندانم که کارش به فرجام چیست!

(فردوسی، ج ۱، بخش یک، بهره‌ی۱، ۱۴۰۲: ۳۰۰)

موفّقیّت فردوسی در پرورش شخصیّت‌ها، صحنه‌پردازی، فضاسازی، به‌کارگیری عنصر گفت‌وگو، انتخاب زاویه‌ی دیدهای متعدّد و متنوّع و هنر روایتگری او -که از مهم‌ترین وجوه زیبایی هنری *شاهنامه* است- موجب گردیده بارها و بارها ساختار داستان‌های *شاهنامه* از سوی خوانندگان و *شاهنامه*‌پژوهان از حیث چگونگی بهره‌گیری از عناصر داستانی مورد بررسی وتحلیل قرار گیرد. به سبب اهمّیّت راوی در پیشبرد و هدایت داستان، بر آن هستیم تا در این پژوهش ساختار روایی و میزان حضور راوی را در داستانِ «رستم و سهراب» بررسی کنیم.

۲. ۱. راوی برون‌داستانی

همان‌گونه که از نامش پیداست، اگر راوی بیرون از وقایع روایت باشد، از نوع راوی برون‌داستانی است؛ به راوی برون داستانی «راوی برون رویداد» نیز می‌گویند. «راویان برو داستانی کسانی‌اند که در دنیای داستانی، مشارکت ندارند. راوی است که نسبت به داستان موقعیّتی بیرونی دارد، و نه درگیر با رخدادهای روایت شده است و نه در چهارچوب روایت به طور کلّی حضور دارد» (محمدی فشارکی و خدادادی، ۱۳۹۷: ۱۰۷). راویان برون‌داستانی، صرفاً به نقل و روایت کنش‌ها، گفتارها و موقعیّت دیگران می‌پردازند. این راوی بیرون از داستان و بالاتر از سطح داستان، راوی سوم‌شخص (دانای کل) است.

در داستان رستم و سهراب، از همان ابتدا، فردوسی در مقام راویِ برون‌رویداد و از سطحی فراتر از سطح جهان داستان، با بهره‌گیری از «آرایه‌ی براعت استهلال»، مخاطب را با فضای غم‌انگیز داستان آشنا می‌کند. آینده‌نگری او در پیش‌درآمد داستان، به‌عنوان راوی دانای کل، به خوبی مشهود است:

اگـر تنـــدبادی بـــرآید ز کنـج　　به خـاک افگـند نارسیده ترنج

(فردوسی، ۱۴۰۲: ۲۶۱)

هرچند سراینده، در جایگاه راوی دانای کلّ است؛ امّا در بیت بعد، در جایگاه اوّل‌شخص ظاهر می‌شود و با اظهار تأثّر در مورد حوادثی که پیش خواهد آمد، مداخله کرده، خطاب به خوانندگان با بیان رازآلود بودنِ مرگ، درصدد ارائه‌ی توجیهی روشنگرانه برآمده، چنین می‌گوید:

ستمـــکار خوانیـــمش ار دادگـــر ؟!　　هنـرمنـــد گوییـمش اربـی هنـــر؟!
اگر مرگ داد است، بیـــداد چیـست؟!　　ز داد این همـه بانگ و فریـــاد چیست؟!
از ایـــن راز جـان تـــو آگـــاه نیـــست　　بدیـــن پـــرده انـدر، تـو را راه نیـست
همـــــه تـــا درِ آز، رفتـــــه فـــــراز　　بـــه کـس برنـشـد ایـــن درِ راز بـــاز
بدیـن کارِ یـــزدان تـــو را راه نیست　　اگـــر دیـو با جانـت همـباز نـــیست!
[به گیـــتی در آن کوش چـون بگذری　　ســـرانجام نیـــکی بـــر خـــود بـــری]
به رفتـــن مگـــر بهتر آیـــدت جـــای　　چُـــن آرام گـــیری به دیـــگر ســـرای

(همان)

در صحنه‌ی ورود به آغاز داستان، فردوسی در جایگاه نویسنده، ظاهر می‌شود. او که خود راوی برون‌داستانی است، از وجود دو راوی دیگر سخن می‌گوید که به ترتیب، داستان را نقل کرده‌اند. او در حقیقت وظیفه‌ی روایت را به «دهقان» (راوی دانای کل) می‌سپارد که دهقان خود نیز روایتِ داستان را از «موبد» به یاد دارد و همراه خوانندگان، به تماشا می‌نشیند و به ثبت گفتار راوی می‌پردازد:

ز گـــفتار دهقان یـــکی داســـتان　　بپیـــونـــدم از گفـــته‌ی باسـتان
ز مـــوبد بر این گونه بـرداشت یاد　　که یـک روز رســتم هم از بامـداد
غمی بـــد دلـــش ســاز نخجیر کرد　　کمـر بست و تـرکش پر از تیر کرد

(همان)

راوی برون‌داستانی (برون‌رویداد) به یکی از شکل‌های زیر در این داستان نمود دارد:

۲. ۱. ۱. راوی دانای کلّ همه‌چیزدان

این راوی خارج از دنیای روایت است؛ بر کلّ داستان اشراف دارد و می‌تواند آزادانه در بستر زمان و مکان سیر کند؛ اندیشه‌ها و احساسات شخصیّت‌های داستان را می‌داند؛ امّا به تناسب و اقتضای شرایط، همه یا بخشی از اطّلاعات خود را در اختیار خوانندگان قرار می‌دهد. اگر چه داستان در قالبی حماسی و با محوریت دانای کل است؛ امّا به سبب حضور شخصیت‌هایی با دیدگاه‌ها و انگیزه‌های متفاوت، گاهی با ایجاد گفت‌وگومندی و سپردن امر روایت به راویان دیگر، داستان

را از شکل تک‌صدایی به اثری نسبتاً چند صدایی تبدیل کرده و تعیین می‌کند که صدای کدام شخصیّت شنیده شود. «هنگامی- که راوی در روایت داستان، گزارش داستان را قطع می‌کند و از جهان داستان بیرون می‌آید و به قضاوت‌های آشکار درباره‌ی شخصیّت‌ها و رخدادهای داستان می‌پردازد، همه‌چیزدان است» (محمدی فشارکی و خدادادی، ۱۳۹۷: ۱۲۲).

همان‌گونه که پیشتر گفته شد، عواملی موجب همه‌چیزدانی راوی و آشکارشدن صدای او در روایت می‌شوند. برخی از این عوامل را در داستان «رستم و سهراب» بررسی می‌کنیم:

۲. ۱. ۲. توصیف زمان و مکان

«توصیف» نقطه‌ی مقابل «روایت» است؛ به این معنا که هرگاه توصیف آغاز می‌شود، روایت کُند و بلکه متوقّف می‌گردد: ارائه‌ی تصویری ثابت که در آن هیچ کنش یا گفت‌وگویی صورت نمی‌گیرد و در نتیجه نگاه خواننده روی مکان یا شیء خاصی متمرکز است (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۱۵).

در داستان، توصیف و صحنه‌سازی بر شعار «نشان بده، نگو» استوار است. «نشان‌دادن» در داستان به معنای خلق صحنه است. مهارت راوی در جزئی‌نگری، هنگام توصیف زمان و مکان و برقراری پیوند میان آن دو، از مؤلّفه‌های تشخیص «راوی همه‌چیزدان» است، به‌گونه‌ای که صحنه‌ای آمیخته از زمان و مکان در برابر دیدگان مخاطب ترسیم گردد (خدادادی و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۲۶-۱۲۷).

هنگامی‌که کاووس به گیو و طوس، فرمان لشکرکشی می‌دهد، راوی همه‌چیزدان، صحنه‌ی میدان جنگ و حرکت سپاهیان را این‌گونه روایت می‌کند:

سپردار و جوشن‌وران سدهزار — شمرده به لشکرگه آمد سوار
یکی لشکر از پهلو آمد به دشت — که از گَرد ایشان هوا تیره گشت
سراپرده و خیمه زد بر دو میل — بپوشید گیتی ز نعل و ز پیل
هوا نیلگون شد، زمین آبنوس — بجوشید دریا از آوای کوس
همی‌رفت منزل به منزل، جهان — شده تیره و روز گشته نهان
درخشیدن خشت و زوبین ز گرد — چُن آتش پسِ پرده‌ی لاژورد
ز بس گونه‌گونه سنان و درفش — سپرهای زرّین و زرّینه‌کفش،
تو گفتی که ابری به رنگ آبنوس — برآمد، ببارید از او سندروس
جهان را شب از روز پیدا نبود — تو گفتی سپهر و ثریّا نبود
بدینسان بشد تا در دز رسید — شده خاک و سنگ از زمین ناپدید

(فردوسی، همان:۲۷۸)

۲. ۱. ۳. شناسایی و تعریف شخصیّت‌ها

توصیف ویژگی‌های ظاهری و رفتاری شخصیّت‌های داستان به منظور آشکارنمودنِ صحنه، بر عهده‌ی راویِ برون‌داستانی است. هنر این راوی، دقّت و جزئی‌نگری در توصیف ظاهر، سیما و اخلاق شخصیّت‌هاست. گفتنی است که توصیف شخصیّت در داستان به دو شیوه‌ی «آشکار» (توصیف خصوصیّات ظاهری، اخلاقی و اجتماعی) و «پوشیده» (توصیف اعمال و حرکات شخصیّت‌ها) انجام می‌شود (خدادادی و همکاران، ۱۲۹:۱۳۹۳).

در داستان رستم و سهراب در صحنه‌ی دیدار تهمینه با رستم، توصیف و شناسایی شخصیّت که از نشانه‌ها و ویژگی‌های حضور راوی همه‌چیزدان است به چشم می‌خورد. راوی به سبب علاقه‌مندی خاص خود به شخصیّت رستم

و نشان‌دادن ارتباط پاک رستم با تهمینه، در روایت مداخله کرده، با لحنی اغراق‌آمیز، تهمینه را با صفاتی چون «خردورزی»، «پاکدامنی» و «فرشته‌خویی» توصیف می‌کند:

پس بنـــده انـــدر یکـــی مـاه‌روی — چـو خورشـــید تابان پر از رنگ و بـوی
دو ابـــرو کمان و دو گیسو کـــمند — به بـــــالا بـــه کـــردار ســـرو بلنـــد
روانـــش خـرد بود و تن جـان پاک — تـــو گفتی که بهـــره نـــدارد ز خـــاک

(فردوسی، ۱۴۰۲: ۲۳۶)

ردّ پای حضور راوی همه چیزدان در ادامه‌ی داستان با توجیه و تفسیر انگیزه‌ی پذیرش درخواست تهمینه از سوی رستم، مشاهده می‌شود:

چـــو رسـتم بدان‌سان پـریچهره دید — ز هـر دانشی نـــزد او بهـــره دیـــد
و دیـــگر که از رخـــش داد آگـهی — ندیـــد هیـــچ فـــرجام جـــز فّرهی
بـه خـــشنودی و رای و فـرمان اوی — به خـــوبی بیـاراست پـیمـــان اوی

(همان: ۲۶۴)

در رویارویی سهراب با گردآفرید، آن‌گاه که گردآفرید چهره‌ی خود را به سهراب می‌نمایاند، راوی دانای کل، وی را این‌گونه توصیف می‌کند:

چـــو رخساره بنـــمود ســـهراب را — ز خـــوشاب بگشـــاد عـــنـــاب را
یکـــی بـــوستان بود انـــدر بهشت — بـــه بالای او، ســـرو دهقان نکشت
دو چشمش گـوزن و دو ابـرو کمان — تـو گفتی همی بشکفـد هـر زمـان

(همان: ۲۷۰)

راوی همه‌چیزدان نسبت به گفت‌وگوها، احساسات، اندیشه‌ها، رفتارها، اهداف و انگیزه‌های شخصیّت‌های داستان، اشراف کامل دارد؛ امّا بر اساس موقعیّت و فضای داستان، هرجا صلاح بداند، همه یا بخشی از دانسته‌های خود را بیان و یا پنهان می‌کند؛ چنان‌که احاطه‌ی کامل او در جایگاه راوی دانای کل، بر احساسات شخصیّت‌های داستان، نشان از همه‌چیزدانیِ او دارد. البته این‌گونه نیست که او همیشه دلیل احساسات آن‌ها را هم بیان کند؛ به‌عنوان نمونه، زمانی که راوی پرسش سهراب را از نام و نشان پدر روایت می‌کند، پرسش سهراب با خشم و تهدید همراه است؛ امّا راوی دلیل این حجم از خشم او را برای خوانندگان توضیح نمی‌دهد:

بـــر مـــادر آمـد بپـــرسیـــد ازوی — بـــدو گفت گـــستاخ با من بگوی
که من چـــون ز همـــشیرگان برترم؟ — همی بآسمان انـدر آیـــد سـرم؟
ز تخـــم کیم؟ و از کدامـــین گهر؟ — چه گـویم چو پرسد کسم از پدر؟
گـر این پرسش از مـن بماند نهـــان — نمانم تـــو را زنده اندر جهـــــان

(همان:۲۶۵)

راوی پس از توصیف گردآفرید، دلباختگی سهراب را نیز این‌گونه بیان می‌کند :

ز گفـتار او مبتلا شـــد دلـــش — بـــرافروخت و کنج بلا شـــد دلش

(همان: ۲۷۰)

همچنین، در جایگاه دانای کل، هراس هومان را پس از مشاهده‌ی سپاه ایران چنین توصیف می‌کند:

چـــو هومان ز دور آن سـپه را بدید　　دلـش گشـت پر بیم و دم درکشید

(همان: ۲۷۸)

راوی، احساسات درونی سهراب وعکس‌العمل او را پس از پاسخ‌های ناامیدکننده‌ی هجیر و ناکامی در یافتن پدر، این‌گونه روایت می‌کند:

ز تندی به جوش آمدش خون به رگ　　نشســـت از بـر بـــاره‌ی تیزتـــگ

(همان: ۲۸۵)

۲. ۱. ۴. خلاصه‌های زمانی

یکی دیگر از دلایل محکم بر حضور راوی همه‌چیزدان، وجود خلاصه‌های زمانی است؛ «یعنی رویداد داستانی در روایت خلاصه می‌شود. در این حالت زمان روایت از زمان داستان کوتاه‌تر است و در روایت شتاب ایجاد می‌شود» (بامشکی، ۱۳۹۲: ۳۷۴). برای نمونه در این داستان، روایت بارداری تهمینه تا ده‌ساله‌شدن سهراب از جمله خلاصه‌های زمانی است:

چـــو نه ماه بگذشت بـــر دخت شـــاه　　یکـــی پـورش آمـــد چـو تابنـده‌مـــاه

چـو یک ماه شـد، همچو یک سال بود　　بـــرش چـــــون بـر رسـتم زال بـــود

چـو ده‌ســاله شد، زان زمین کـس نبـود　　کـــه یارســـت بـــا وی نبـــرد آزمـــود

(فردوسی، ۱۴۰۲: ۲۶۵)

نمونه‌ی دیگر از خلاصه‌های زمانی دراین داستان، در روایت رفتن رستم به لشکرگاه سهراب مشاهده می‌شود. هنر راوی در روایت این داستان، زمانی بیشتر درک می‌گردد که در مقام راوی برون‌داستانی و همه‌چیزدان، این واقعه را با شتابی متفاوت و با استفاده از بسامد مکرّر روایت می‌کند؛ دو بار به شیوه‌ی خلاصه، یک بار با شتابی برابر صحنه. چنان‌که در نمونه‌ی زیر مشاهده می‌شود:

بگفتـــش به گـــیو آن کـــجا کـــرده بـــود　　چـــنان شیـــرمردی کـــه آورده بـــــود

وزآن‌جایـــــگه رفـــت نزدیـــک شـــاه　　ز ترکـــان ســـخن گفت وزان رزمـــگاه

ز ســـهراب و از بـــرز و بـــالای اوی　　ز بازو و کـــتف و بـــر و یـــــال اوی

که هرگـز ز ترکان چن‌او کس نخـاسـت!　　به کـــردار ســـروست، بـــالاش راست

به تـــوران و ایـــران نمـــانَد بـــه کـــس　　تو گـــویی که سام ســـوار است و بـس

وزان مشـــت بـــر گـــردن زنـــده‌رزم　　کـــز این پـــس نیـــاید بـــه رزم و بـــه بزم

(همان: ۲۸۰)

۲. ۱. ۵. گزارش از آن‌چه شخصیّت‌ها فکر نمی‌کنند یا نمی‌گویند

یکی دیگر از شاخصه‌های راوی همه‌چیزدان، استفاده از شیوه‌ی ذهنی در امر روایت است؛ راوی در این حالت، به کمک «جریان سیّال ذهن، که دربرگیرنده‌ی سطح پیش از گفتار است» (محمدی فشارکی و خدادادی، ۱۳۹۷: ۸۵) و با استفاده از تک‌گویی درونی، ذهنیّات و اندیشه‌های شخصیّت‌های داستان را که به گفتار درنیامده، چنان ارائه می‌کند که گویی مستقیماً نقل شده‌اند.

تک‌گویی‌های درونی و ثبت آن‌ها از سوی راوی، از جمله مواردی است که حضور راوی دانای کل را آشکار می‌کند. «تک‌گویی درونی، بازگویی افکار درونی و عاطفی شخصیّت داستان یا نمایشنامه است که در یک یا چند سطح ذهن

جریان می‌یابد و تا سطح پیش از گفتار می‌رسد. این گفتارِ بر زبان نیامده، بدون دخالت نویسنده از طریق تداعی معانی یا ساده‌ترین جملات که غالباً از نظم منطقی بی‌بهره است، زندگی درونی شخصیّت و گاه تاریک‌ترین زوایای ذهن او را می‌نمایاند (همان: ۷۳-۷۴).

هرچند *شاهنامه*، به سبک روایی و حماسی است، در صحنه‌هایی از آن، که شخصیّت‌ها با بحران‌های عاطفی، روحی و کشمکش‌های درونی مواجه هستند، راوی دانای کل، با توجّه به شیوه‌ای که بر اساس الگوی داستان‌های کهن دارد، به ذهن و اندیشه‌ی شخصیّت‌ها نفوذ کرده، دغدغه‌ها و ذهنیّات آن‌ها را به شیوه‌ی تک‌گویی درونی بازگو می‌کند. برای نمونه، پس از مکالمه‌ی سهراب با هجیر و سرباززدنِ هجیر از معرّفی رستم، راوی همه‌چیزدان، علّت این پنهان‌کاری را به شیوه‌ی تک‌گویی درونی و با لحن استدلالی چنین بیان می‌کند:

به دل گفت ناکاردیده هجیر — که گر من نشان گو شیرگیر،
بگویم بدین ترک با زور دست — چنین یال و این خسروانی نشست
ز لشکر کند جنگجوی انجمن — برانگیزد این باره‌ی پیلتن
بدین کتف و نیرو و این یال اوی — شود کشته رستم به چنگال اوی

(فردوسی، ۱۴۰۲: ۲۸۴)

نمونه‌ی دیگر، هنگامی است که سهراب به سوی لشکرگاه کاووس حرکت می‌کند. در این موقعیّت، تک‌گویی درونی رستم از نمونه‌های زیبایی است که هنرمندانه گزارش می‌شود:

ز خیمه نگه کرد رستم به دشت — ز ره گیو را دید کاندر گذشت
نهاد از بر رخش رخشنده زین — همی‌گفت گرگین که بشتاب هین!
همی‌بست با لرزه رهّام تنگ — به برگستوان درزده طوس چنگ
همی این بدان آن بدین گفت: زود! — تهمتن چون از خیمه آوا شنود
به دل گفت که این رزم آهرمن است — نه این رستخیز از پی یک تن است

(همان: ۲۸۶)

همچنین تک‌گویی رستم در میانه‌ی نبرد، با لحنی استدلالی در تغییر تاکتیک مبارزه، نشانه‌ای از حضور راوی همه‌چیز دان است:

دل رستم اندیشه‌ای کرد بد — که کاووس را بی‌گمان بد رسد
از این پُرهنر ترک نوخاسته — به خفتان بر و بازو آراسته
به لشکرگه خویش تازید زود — که اندیشه‌ی دل بر آن‌گونه بود

(همان: ۲۸۹)

۲. ۱. ۶. بیان اظهارات شخصی

از جمله نشانه‌های راوی همه‌چیزدان، آن است که اظهارات خویش را به سه شیوه‌ی «تفسیر»، «تعمیم» و «قضاوت» بازگو می‌کند. از این رو، راوی همه‌چیزدان، نسبت به دیگر راویان، اختیار بیشتری دارد و می‌تواند در مورد داستانی که روایت

می‌کند و شخصیّت‌های آن، به اظهار نظر بپردازد. به سبب وجود این نشانه‌ی پررنگ در راوی مداخله‌گر، نمونه‌هایی از اظهارات شخصی، در بخش راوی مداخله‌گر، که در پی آمده، ذکر شده است.

۳. راوی‌مداخله‌گر

همان‌طور که پیش‌تر نیز گفته شد، شناخت جایگاه راوی، مهم‌ترین عامل در تشخیص مداخله‌گری اوست. به عبارت دیگر، باید دانست که راوی در چه سطحی از داستان قرار دارد و از چه زاویه‌دیدی داستان را روایت می‌کند. «راوی مداخله‌گر، راوی دانای کلّی است که به طور مکرّر داستان را قطع می‌کند و به داوری درباره‌ی شخصیّت‌ها و حوادث داستان می‌پردازد.» (خدادادی و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۲۲).

این نوع راوی اغلب نظرات و احساسات خود را درباره‌ی شخصیّت‌ها و وقایع بیان می‌کند؛ گاهی با خواننده به گفت‌وگو می‌پردازد و اطّلاعات و نظرات خود را به او منتقل می‌کند و همین امر موجب باورپذیری بیشتر داستان می‌گردد. لازم به ذکر است که هر راوی همه‌چیزدان، یک راوی مداخله‌گر است؛ امّا عکس آن نسبی است «ژنت، سطوح روایی را ذیل عنوان سطح داستانی، برون‌داستانی، درون‌داستانی و سطح میان‌داستانی تقسیم‌بندی می‌کند و جابه‌جایی این سطوح را ذیل عنوان تداخل سطوح روایی بررسی می‌کند. هنگام تداخل سطوح روایی، حضور راوی یک سطح در دیگر سطوح داستان، نشانه‌ی دخالت آشکار راوی خواهد بود.» (صادقی‌محسن‌آباد، ۱۳۹۹:۱۷۱-۱۷۲).

باید دانست که «آن‌چه مداخله‌گری راوی را اثبات می‌کند، قضاوت مستقیم راوی در مورد کنش‌ها و رفتار شخصیّت‌هاست. همراهی یا مخالفت راوی با شخصیّت‌های داستان، گاه با بیان صفت و عبارت‌های توصیفی، شعر و داستان را به گزارش جهت‌دار و پیش‌داورانه متمایل می‌کند. قضاوت راوی به هر شیوه و در هر سطحی از داستان اتّفاق بیفتد، حضور راوی را در داستان آشکار می‌کند و مغایر با اصل بی‌طرفی در داستان است.» (همان: ۱۸۱-۱۸۳).

باید توجّه داشت مداخله‌گری راوی در *شاهنامه* با رعایت اصل امانت‌داری وی در حفظ اصل داستان، در تعارض نیست. عدم سرایش *شاهنامه* پیش از دسترسیِ فردوسی به *شاهنامه‌ی ابومنصوری* و تلاش وی در تأویل و توجیه داستان رزم رستم و اکوان دیو و ثبت نامه‌ی معروف امّا مجعول رستم فرخزاد به برادر خود در جنگ اعراب، نشان از تعهّد فردوسی به منابعی است که بر اساس آن داستان را سروده است. وجود اشتباهات جغرافیایی متعدد و اختلاط صحنه‌های مختلف نیز، نشان از پایبندی او به منابع و روایات کهن به‌هم‌آمیخته‌ای است که پیش چشم او بوده‌اند (صفا، ۱۳۹۸: ۱۹۵-۱۹۷).

ذبیح‌الله صفا در *حماسه‌سرایی در ایران*، دخالت فردوسی را در خطب داستان‌ها و بعضی مطالب حکمی و طرز ادای مطلب و پروراندن موضوع و تصرّفات شاعرانه در بیان مناظر، اوصاف پهلوانان و آراستن صحنه‌های رزم و مجالس بزم و پس و پیش کردنِ بعضی از مطالب از لحاظ ترتیب و پیونددادنِ داستان‌های پراکنده و تصرّف او را تنها در بیان مطلب و دخالت‌دادن قوه‌ی تخیّل و بیان خیالات و مضامین شاعرانه می‌داند (همان: ۱۹۲).

برای نمونه، راوی، که می‌تواند فردوسی یا راویِ اوّلیه درمنبع مورد استناد فردوسی باشد، درآغاز داستان «رستم و سهراب»، به‌عنوان راوی دانای کل مداخله کرده، نگرش خود را مستقیماً به مباحث زندگی و فلسفه‌ی مرگ و تقدیر الهی بیان می‌کند تا به نوعی از نکوهش رستم، پهلوان نامی شاهنامه، از سوی خوانندگان جلوگیری کند:

از این راز جان تو آگاه نیست — بدین پرده اندر تو را راه نیست
همه تا در آز رفته فراز — به کس بر نشد این درِ راز باز

بدیـــن کارِ یـــزدان تو را راه نیســـت اگـــر دیـــو با جانت همباز نیســـت

(فردوسی،۱۴۰۲: ۲۶۱)

همچنین گفت‌وگوی سهراب و هجیر و پرسش و پاسخ آن دو از جمله صحنه‌هایی است که می‌توان حضور و غیاب راوی را به تناوب، در آن مشاهده کرد؛ چنان‌که راوی مداخله‌گر در میانه‌ی صحبت‌های سهراب و هجیر، روند روایت را متوقّف می‌کند و خود وارد صحنه می‌شود و به شیوه‌ی تک‌گویی و با لحنی عاطفی و تأثّربرانگیز، از قضا و سرنوشت محتوم سخن می‌گوید و مخاطب را به شنیدن ادامه‌ی داستان ترغیب می‌کند:

همی نام جســـت از زوان هجیـــر مگـــر کان سخـن‌ها بـود دلپذیـــر

نبشـــته به سـربـر دگـرگونه بـود ز فـرمان نـه کاهـد نه هـرگز فـزود

(همان: ۲۸۲)

سپس راوی به صحنه‌ی داستان برمی‌گردد و ادامه‌ی گفت‌وگوی آنان را ثبت می‌کند و مجدّداً روایت داستان را قطع کرده، این‌گونه اندیشه‌ی اسطوره‌ای خود را در مورد تقدیر، خطاب به خوانندگان بیان می‌نماید:

نشـــان پـــدر جست و بـــا او نگـــفت همـی داشـــت آن راستـــی در نهفـت

تو گیتی چه سازی که خـود ساخته است جهانبـــان از ایـــن کار پرداخته اسـت

زمـانـــه نبشـــته دگـــرگـــونـــه داشـت چـنان کـو گـــذارد، بیایـــد گذاشـــت

(همان: ۲۸۳)

در ادامه‌ی روایت، راوی مداخله‌گر پس از اصرار سهراب برای یافتن نشانی پدر و تهدید هجیر و سرباززدن وی از معرّفی رستم، بار دیگر روایت داستان را متوقف می‌کند و با ارائه‌ی تمثیلی خطاب به مخاطب، به توجیه و تفسیر عمل هجیر می‌پردازد:

نبینی که مـــوبد به خسـرو چه گفت؟ بـــدان گـه که بگشـــاد راز از نهفـت

سخـن گفت ناگفته چون گوهر است کـجا ناگشاده به سنگ انـــدر اســـت

چـــون از بنـــد و پیـونـد یابـــد رها درخشـــنده‌مهـــری بـــود بـی بهـــا

(همان: ۲۸۴)

در آغاز نبرد رستم و سهراب نیز، راوی مداخله‌گر پس از توصیف صحنه‌ی آغازین، روایت را متوقّف می‌کند و برای آگاهی‌بخشی به خوانندگان نسبت به فرجام کار و تأکید بر تأثیر سرنوشت و تقدیر آسمانی و بی‌گناهی رستم، چنین می‌گوید:

جهـــانا! شـــگفتـــا کـــه کردار توست هم از تو شکسـته هم از تـــو درســـت!

از ایـــن دو یکـــی را نجنـــبید مهـــر خـــرد دور بُـــد، مهـــر ننمـــود چهـــر

(همان: ۲۸۸)

راوی در ادامه‌ی روایت به قضاوت‌گری درباره‌ی رستم به‌عنوان یک انسان می‌پردازد و با بیانی تمثیلی، بینش خود را در مورد انسان و خطاپذیری او بیان می‌کند:

همـــی بچـه را بـــاز دانـــد ستـــور چـه ماهی به دریا، چـــه در دشت گور

نـدانـــد همی مــردم از رنـــج آز یکـــی دشـــمنی را ز فـــرزند بـــاز

(همان)

مداخله‌گری راوی در جنگ دوم رستم و سهراب، آن‌گاه که رستم، سهراب را می‌فریبد و از شکست حتمی می‌گریزد، آشکار می‌شود. راویِ مفسّر، در توجیه و مجازدانستن این عمل به شیوه‌ی مداخله‌گری، جریان داستان را قطع می‌کند و چنین روایت می‌کند:

بدیـن چـــاره از چـــنگ آن اژدها همی خواست یابـــد ز کشـــتن رها

(همان:۲۹۳)

همچنین پس از افسوس و اندوه هومان از خامی و بیهوده‌کاری سهراب، راوی مداخله‌گر از قول آموزگار با کلامی پندآموز، حضور خود را نشان می‌دهد:

نکـو گفـــت از ایـن روی آمـــوزگار که دشـمن مدار ار چـه خـرد است، خـوار!

(همان: ۲۹۴)

از نمونه‌های دیگر برای راوی مداخله‌گر در داستان رستم و سهراب، آن‌جاست که راوی می‌کوشد با نگاهی فلسفی-اسطوره‌ای، رستم، قهرمان ملّی، را تا حدّی از سرزنش مخاطبان دور سازد. از این رو، غیرمستقیم لغزش‌های او را به بخت شوم نسبت می‌دهد و می‌گوید:

همـــی‌خواسـت پیـــروزی و دســـتگاه نبـود آگـه از بخشـش هـور و مـاه

که چـون رفـت خواهـد سپهر از برش بخـواهـد ربـــودن کلاه از ســـرش

هـر آن‌گـه که خشـم آورد بخـت شوم کنـــد سنـگ خـــارا به کـردار موم

(همان: ۲۹۴-۲۹۵)

همچنین راوی، پس از مرگ سهراب و بی‌تابی‌های رستم، با یادآوری باور خود نسبت به تسلیم‌بودن در برابر تقدیر، ناآگاهی از کردار چرخ بلند و بی‌ثباتی روزگار، می‌کوشد از اندوه خوانندگان و رنجش آن‌ها از رستم بکاهد و این مصداقی از مداخله‌گری او در روایت است:

چـنین اسـت کـــردار چـــرخ بلـــند بـه دســـتی کلاه و به دیگـر کمنـد

چـــو شـادان نشـیند کســـی بـا کـلاه بـه خـمّ کمنـــدش ربایـــد ز گـــاه

چـــرا مهـــر بایـــد همـی بـر جهـان؟ ببـــایـد خـرامیـــد بـــا همـــرهـــان

چـــون انـدیشـه‌ی گنـج گـــردد دراز همـی گشت باید سـوی خـاک بـــاز

اگـــر هسـت ازین چـرخ را آگـــهـــی همانا که گشـته است مغـزش تهـــی

چنان دان کـزین گـردش آگاه نیسـت ز چـرخ بریـن بگذری، راه نیســـت

بـدین رفـتن اکـنون ببـایـد گریسـت ندانم که کـارش به فرجـام چیسـت

(همان: ۲۹۹-۳۰۰)

وی، در پایان داستان نیز، ضمن بیان تأثّر خود از مرگ سهراب، از شخصی به نام «بهرام نیکوسخن» یاد می‌کند که معتقد است نباید با مردگان آشنایی کرد و مجدّداً باورهای فلسفی خود را در باب زندگی و مرگ بیان می‌کند:

چـنین گفـــت بهـرام نیکـــوسخـــن کـه با مردگـــان آشـــنایی مکـــن

نه ایـــدر همـی‌مانـــد خـــواهـی دراز بسیچیـــده بـــاش و درنـــگی مســـاز

به تو داد یک روز نوبت پدر — سزد گر تو را نایب آید پسر
چنین است و راهش نیاید پدید — نیابی به خیره چه جویی کلید؟

(همان: ۳۰۱)

از معدود موارد انتقاد راوی/ فردوسی از رستم به‌عنوان راوی مداخله‌گر، بیت پایانی داستان است که مستقیماً تأثّر و انتقاد خود را نسبت به شخص رستم بیان می‌دارد.

یکی داستان است پر آب چشم — دل نازک از رستم آید به خشم

(همان)

۴. راوی بی‌طرف

این راوی که «راوی غایب» نیز نامیده می‌شود، در جریان امور داستان و شخصیّت‌ها دخالت نمی‌کند و بی‌طرفانه به بیان رخدادهای داستان می‌پردازد. «نوعی روایت‌گری که راوی در آن صرفاً با بی‌طرفی به گزارش اعمال و گفت‌وگوی شخصیّت‌های داستان و تشریح صحنه‌ها و عملکرد آن‌ها بدون تعبیر، تفسیر یا داوری می‌پردازد. زیرا او مانند دوربینی از بالا، فقط به گزارش اعمال شخصیّت‌ها می‌پردازد و برخلاف راوی دخالت‌گر، به قضاوت یا داوری درباره‌ی رفتار و اعمال شخصیّت‌ها نمی‌پردازد» (محمدی فشارکی و خدادادی، ۱۳۹۷: ۱۰۸).

راوی دانای کل در داستان رستم و سهراب، از تصمیم سهراب برای حمله به ایران، آگاهی افراسیاب از نیّت او و فراهم‌آوردن سپاه و فرستادن هومان و بارمان در رکاب سهراب و طرح و نقشه‌ی وی برای رهایی از پدر و پسر را تا آغاز حمله به دژ سپید، بی‌طرفانه گزارش می‌کند.

یکی از شیوه‌های راوی دانای کلّ بی‌طرف، استفاده ازعنصرگفت‌وگوست. گفت‌وگو ابزاری برای نقل اندیشه‌ها، تمایلات، تجربه‌های درونی و عاطفی شخصیّت‌هاست؛ به گونه‌ای که صدای فردوسی به‌عنوان راوی در بخشی از داستان به‌سختی شنیده می‌شود. توجّه ویژه‌ی فردوسی به عنصر گفت‌وگو به سبب وظیفه و نقش آن در شناساندن شخصیّت‌های داستان و برملاکردن ویژگی‌های درونی آن‌هاست (فلّاح، ۱۳۸۷: ۸۴)

برخی از گفت‌وگوهای داستان رستم و سهراب، از جمله گفت‌وگوی شاه سمنگان با رستم، رستم با تهمینه، سهراب با گردآفرید، سهراب با هجیر، رستم با کیکاووس و رستم با گودرز، از سوی دانای کلِّ بی‌طرف گزارش می‌شود؛ چنان که فردوسی به‌عنوان راوی، دلجویی کاووس از رستم و گفت‌وگوی آن دو را بی‌طرفانه ثبت کرده است:

چن از دور شد، شاه بر پای خاست — بسی پوزش اندر گذشته بخواست
که «تندی مرا گوهرست و سرشت — چنان رُست باید که یزدان بکشت
و زین ناسگالیده بدخواهِ نو — دلم گشت باریک چون ماه نو
بدین چاره‌جستن تو را خواستم — چو دیر آمدی، تیزی آراستم»
بدو گفت رستم که «گیهان تو راست! — همه بندگانیم و فرمان تو راست!
کنون آمدم تا چه فرمان دهی — روانت ز دانش مبادا تهی!»

(فردوسی،۱۴۰۲: ۲۷۷)

در بخشی از پرسش سهراب از هجیر که در جست‌وجوی نشانی از رستم است و نیز پاسخ او، بی‌طرفی راوی مشهود است:

بدو گفت کز تو بپرسم همه ز گردنکشان و ز شاه رمه
همه نامداران آن مرز را چوطوس و چو گیو و چو گودرز را
ز بهرام و از رستم نامدار ز هر کت بپرسم به من برشمار
سراپرده دیبه هفت‌رنگ بدوی اندرون خیمه‌های پلنگ
به پیش اندرون بسته سد زنده‌پیل یکی مهد پیروزه برسان نیل
یکی برز خورشیدپیکر درفش سرش ماه زرّین، غلافش بنفش
به قلب سپاه اندرون جای کیست؟ ز گردان ایران ورا نام چیست؟
بدو گفت کآن شاه ایران بود به درگاه او پیل و شیران بود

(همان: ۲۸۱)

۵. راوی درون‌داستانی

«هنگامی‌که راوی در اولین روایت گفته شده‌ی راوی برون‌داستانی، یکی از شخصیّت‌های داستان باشد، او راوی مرتبه‌ی دوم یا راوی درون‌داستانی می‌نامیم. این نوع از راوی را راوی برون داستانی وارد متن می‌کند و پس از راوی برون‌داستانی، عمل روایتگری را به عهده می‌گیرد و گاهی نیز شخصیّت‌ها و راویان دیگری را در عمل روایت مشارکت می‌دهد. به این نوع از راوی، «راوی دنیای داستان همسان» نیز می‌گویند. راوی دنیای همسان یا درون‌داستانی، راوی-کنشگر است و هم به‌عنوان شخصیّت حضور دارد هم به‌عنوان راویِ بخشی از متن است» (حاجی‌آقابابایی، ۱۴۰۲: ۷۵).

در این شیوه، یکی از شخصیّت‌ها حوادثی را که برای خودش یا دیگران اتفاق افتاده، بیان می‌کند و بر این اساس، به «منِ دومِ نویسنده» یا «من-راوی»، «من-شاهد»، «من-قهرمان» تقسیم می‌شود (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰۶-۱۰۸).

۵. ۱. منِ دوم نویسنده یا «من – راوی»

در این حالت نویسنده در داستان غایب است و «من» جایگزین نویسنده می‌شود. این «من» می‌تواند دانای کل یا «من» دیدگاه محدود و یا «من» شاهد باشد (همان: ۱۰۶). فردوسی در موارد متعدّدی در داستان رستم و سهراب، از صحنه دور می‌شود و روایت را به «اوّل شخص» می‌سپارد و این‌گونه، با غیبت از صحنه‌ی اصلی، به بازنمایی سخن و کلام شخصیّت‌ها می‌پردازد. برای نمونه در صحنه‌ی پایانی نبرد رستم و سهراب، رستم گودرز را برای نوشدارو نزد کاووس می‌فرستد:

به گودرز گفت آن زمان پهلوان ک«ز ایدر برو زود روشن‌روان
پیامی ز من سوی کاووس بر بگویش که ما را چه آمد به سر
به دشنه جگرگاه پور دلیر دریدم، که رستم مماناد دیر
گرت هیچ یادست کردار من یکی رنجه کن دل به تیمار من
از آن نوشدارو که در گنج توست کجا خستگان را کند تندرست
به نزدیک من با یکی جام می سزد گر فرستی هم اکنون به پی
مگر کو به بخت تو بهتر شود چو من پیش تخت تو کهتر شود

(فردوسی، ۱۴۰۲: ۲۹۸)

۵. ۲. من- قهرمان

راوی از شخصیّت‌های داستان است که هرچند به سبب زاویه‌ی دید ثابت خود، نمی‌تواند مانند راوی شاهد، زیاد از زاویه‌ی دید بیرونی به قضایا بنگرد؛ امّا به راحتی می‌تواند اندیشه‌ها و عقاید خود را بیان کند، روایتش را خلاصه یا مفصّل بازگو نماید (اخوّت، ۱۰۹:۱۳۷۱).

در *شاهنامه*، از جمله در داستان رستم و سهراب، گاهی شخصیّت‌ها، وظیفه‌ی روایتگری را بر عهده می‌گیرند و به بیان حوادث و چالش‌هایی می‌پردازند که خود مستقیماً با آن درگیر هستند؛ سهراب پس از مرگ زنده‌رزم و ناامید شدن از یافتن پدر، به سمت لشکرگاه کاوس می‌تازد و خطاب به کاوس فریاد برمی‌آورد:

چنین گفت کای شاه پُر دار و برد — چگونه است کارت به دشت نبرد؟!
چرا کرده‌ای نام کاووس‌کی — که با جنگ، نی پای داری نه پی؟!
بدین نیزه جان تو بریان کنم — ستاره بر این باره گریان کنم
یکی سخت سوگند خوردم به بزم — بدان شب کجا کشته شد زنده‌رزم
کز ایران نمانم یکی نیزه‌دار — کنم زنده کاووس‌کی را به دار

(فردوسی، ۱۴۰۲: ۲۸۷)

۵ .۳. من-شاهد

در این شیوه از روایت درون‌داستانی، راوی فقط قسمتی را که شاهد است با رعایت بی‌طرفی روایت می‌کند. بدیهی است که در این حالت، راوی به ذهن و افکار شخصیّت‌ها، اشراف و آگاهی ندارد و فقط نسبت به آنان و جریانات داستان، همدلی می‌نماید؛ امّا دخالت نمی‌کند. لازم به ذکر است که راوی شاهد ممکن است به صورت اوّل‌شخص و یا سوم‌شخص باشد (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰۷). نمونه‌هایی از این شیوه، در این روایت دیده می‌شود: پس از حمله‌ی سهراب به دژ سپید، گژدهم به شاه کاووس، نامه‌ای می‌نویسد و گزارش آن‌چه را که دیده است، با ذکر جزئیّات بیان می‌کند:

نخست آفرین کرد بر شهریار — نمود آنگهی گردش روزگار
که «آمد برِ ما سپاهی گران — همه رزمجویان و گندآوران
سپهبد یکی مرد پیش اندرون — که سالش دو هفته نباشد فزون
به بالا ز سرو سهی برتر است — چو خورشید تابان به دوپیکر است»...

(فردوسی، ۱۴۰۲: ۲۷۱)

پس از نبرد رستم با سهراب، رستم ویژگی‌های پهلوانی سهراب را در حضور کاووس، برمی‌شمرد:

چو کاووس‌کی پهلوان را بدید — برِ خویش نزدیک جایش گزید
ز سهراب رستم زبان برگشاد — ز بالای برزش همی‌کرد یاد
که کس در جهان کودک نارسید — بدین شیرمردی و گردی ندید
به بالا ستاره پس آید همی — تنش را زمین برگراید همی
به گرز و به تیغ و به تیر و کمند — ز هر گونه‌یی آزمودیم بند

به فرجام گفتم که من پیش از این / بسی گرد را برگرفتم ز زین
گرفتم دوال کمربند اوی / بیفشاردم سخت پیوند اوی
همی‌خواستم کش ز زین برکنم / چو دیگر کسانش به خاک افکنم
گر از باد جنبان شود کوه خار / بجنبید بر زین بر آن نامدار

(همان: ۲۸۱)

رستم در جایی، با نگاهی گذشته‌نگر، به شیوه‌ی تک‌گویی بر پهلوانی مبارز تورانی مهر تأیید می‌نهد:

همی‌گفت رستم که «هرگز نهنگ / ندیدم بدینسان که آید به جنگ
مرا خوار شد رزم دیو سپید / ز مردی شد امروز دل ناامید
به سیری رسانیدم از روزگار / دو لشکر نظاره بر این کارزار

(همان: ۲۸۸)

۶. نتیجه‌گیری

در این پژوهش، داستان تراژیک رستم و سهراب از *شاهنامه‌ی* فردوسی، از منظر جایگاه راوی و میزان مشارکت یا عدم مشارکت او در امر روایت، بررسی و تحلیل شده است. بر این اساس، راوی در دو گونه‌ی درون‌داستانی و برون‌داستانی بررسی شده است. راوی توانای این داستان با به کارگیری هنرمندانه‌ی ظرفیّت‌های روایی، این داستان را به گونه‌ای روایت کرده است که قابلیّت تحلیل و انطباق با نظریّه‌های روایت‌شناسی مدرن از جمله نظریه‌ی *ژنت* را دارد.

راوی در این روایت‌پردازی چیره‌دستانه، ابتدا از جایگاه راوی دانای کلّ همه‌چیزدان و خارج از فضای داستان، سخن را آغاز می‌کند. او آگاه به تمامی وقایع است و از جایگاهی فراداستان، گاه حوادث را پیش‌بینی و گاه رخدادهای پیشین را یادآوری می‌کند. در ادامه، راوی دانای کل با تعریف و توصیف شخصیّت‌ها، به القای مفاهیم مورد نظر خویش می‌پردازد و همین امر، بیانگر حضور راوی همه‌چیزدان است.

توجّه راوی در طول داستان، بیشتر معطوف به اتفاقات و کنش شخصیّت‌هاست و در مواردی، موضعی جانبدارانه اتّخاذ می‌کند. حضور راوی دانای کلّ مداخله‌گر، در بخش‌های تراژیک داستان با قضاوت، اظهار نظر و هشداردادن به مخاطب مشهود است. در ثبت گفت‌وگوی شخصیّت‌ها و جدال میان آن‌ها و حتّی گفت‌وگوی درونی آن‌ها، راوی صرفاً به بازنمایی سخن و اندیشه‌ی شخصیّت‌ها می‌پردازد. در بخش‌های توصیفی و روایی داستان، عموماً راوی همه‌چیزدان امّا بی‌طرف، صرفاً نقش گزارش‌گری دارد که بدون دخالت مستقیم، وقایع را شرح می‌دهد.

در برخی قسمت‌های داستان، شخصیّت‌ها خود روایتگر و توصیف‌کننده‌ی بخش‌هایی از ماجرا می‌شوند و روایت از حالت دانای کل خارج شده و به نقل مستقیم شخصیّت‌ها متّکی می‌گردد و به‌ویژه در صحنه‌های گفت‌وگو، نقل مستقیم گفتارها بر بیان روایی، غالب می‌شود. این تغییر زاویه‌ی دید به‌روشنی نشان‌دهنده‌ی تقابل روایت‌های بیرونی و درونی در داستان‌های *شاهنامه* است.

بنا به مطالعه‌ی انجام شده، می‌توان گفت، راوی، در انتخاب شیوه‌ی روایت به نوع داستان و ظرفیّت‌های موجود در آن توجّه کرده است. به همین جهت، میزان و نوع حضور راوی در بخش‌های مختلف این داستان، متغیّر است؛ در بخش‌های توصیفی و روایی، راوی همه‌چیزدان و بی‌طرف صرفاً نقش گزارش‌گری را دارد که بدون دخالت مستقیم وقایع را شرح

می‌دهد. این نوع روایت به حفظ ساختار مستندگونه‌ی داستان کمک می‌کند و با استفاده از پیش‌آگاهی، بُعد نمایشی داستان را برجسته‌تر می‌نماید. در پژوهشِ انجام‌شده، این نتیجه حاصل شد که هرچند راوی در داستان رستم و سهراب، از شیوه‌های متعدّد و متنوّع روایی بهره جسته و غالباً از جایگاه برون‌داستانی، راوی دانای کل و مداخله‌گر به روایت می‌پردازد؛ امّا در برخی بخش‌ها، شخصیّت‌های داستان، خود روایت‌گر بخشی از ماجرا می‌شوند؛ در این موارد، می‌توان نشانه‌هایی از حضور راوی درون‌داستانی را یافت.

منابع

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

اخوّت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.

بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۲). *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*، تهران: هرمس.

بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۸). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی با اشاره‌ای موجز به آسیب‌شناسی رمان و داستان کوتاه ایران*. تهران: افراز.

تاجبخش، اسماعیل؛ نصیری پنبه چوله، نجمه. (۱۴۰۳). «تعامل روایی در *شاهنامه‌ی فردوسی* با تکیه بر بخش‌های اسطوره‌ای و حماسی (تحلیل گفتمانی)». *گفتمان ادبی*، ۲ (۲)، ۲۵–۴۴.
HTTPS://DOI.ORG/10.22034/LDA.2024.141970.1023

ترکمانی باراندوزی؛ وجیهه و بجنوردی، بنفشه. (۱۴۰۲). «بررسی زاویه‌ی دید و کانون روایی در داستان سیاوش». *ادبیات پهلوانی*، ۱ (۱)، ۱۷–۲۹. https://doi.org/10.22034/heroic.2023.1.1.02

حاجی آقابابایی، محمّدرضا. (۱۴۰۲). *روایت‌شناسی نظریّه و کاربرد*. تهران: مهراندیش.

خالقی‌مطلق، جلال. (۱۳۷۲). *گل‌رنج‌های کهن*. به کوشش علی دهباشی، تهران: مرکز.

خدادادی، فضل‌الله؛ عبداللهیان، حمید؛ عاشورلو، شیرین. (۱۳۹۳). بررسی مؤلفه‌ها و ابعادِ شناختیِ «راوی همه‌چیزدان» در ادبیات داستانی». *ادبیات پارسی معاصر*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۴ (۴)، ۱۱۷–۱۴۲.
https://www.magiran.com/p1520011

ریمون کنان، شلمیت. (۱۴۰۱). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمه‌ی ابوالفضل حُرّی، تهران: نیلوفر.

صادقی محسن‌آباد، هاشم. (۱۳۹۹). «راوی مداخله‌گر نخستین رمان‌های فارسی؛ چالش واقع‌گرایی». *پژوهشی نقد ادبی*، ۱۳ (۵۲)، ۱۶۹–۲۰۴. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۹۸). *حماسه‌سرایی در ایران*. تهران: امیرکبیر.

عبّاسی، حبیب‌الله؛ فلاح، غلامعلی؛ سجودی، فرزان؛ آذرنوا، لیدا. (۱۳۹۲). *تحلیل روایت‌شناختی شاهنامه*. تهران: دانشگاه تربیت معلم.

علّامی، ذوالفقار؛ غلامی شعبانی، شفق. (۱۳۹۴). «مقایسه‌ی ساختار روایت در داستان رستم و سهراب و رستم و اسفندیار». *مجموعه مقاله‌های دهمین همایش ترویج زبان و ادب فارسی* دانشگاه محقق اردبیلی، ۲۷۲–۲۸۳.

غفوری، فاطمه. (۱۳۸۹). «بررسی تطبیقی کانون روایت در *شاهنامه‌ی* فردوسی و *مثنوی* مولانا». *زیبایی‌شناسی ادبی*، ۲ (۳)، ۱– ۳۲. https://sid.ir/paper/218746/fa

ـــــــــــــ (۱۳۹۱). «کانون روایت در *شاهنامه* فردوسی (با تکیه بر داستان رستم و اسفندیار)». *بهارستان سخن*، ۸ (۲۰)، ۱۴۵– ۱۷۵. https://www.sid.ir/paper/168303/fa

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۴۰۲). *شاهنامه*. ج۱، بخش یک، بهره‌ی۱، به تصحیح جلال خالقی‌مطلق، تهران: سخن.

فلّاح، غلامعلی. (۱۳۸۷). «گفت‌وگو در *شاهنامه*». *مجلّه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی*، ۱۶ (۶۰)، ۸۳-۱۰۵.

https://sid.ir/paper/391463/fa

محمّدی فشارکی، محسن؛ خدادادی، فضل‌الله. (۱۳۹۷). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات روایت‌شناسی*. تهران: سوره‌ی مهر.

یان، مانفرد. (۱۳۹۷). *روایت شناسی، مبانی نظریه روایت*. ترجمه‌ی محمّد راغب، تهران: ققنوس.

Abbott, H. P. (2021). *The Cambridge introduction to narrative* (3rd ed.). Cambridge University Press.

Alber, J., & Richardson, B. (Eds.). (2020). *Unnatural narratology: Extensions, revisions, and challenges*. The Ohio State University Press.

Bal, M. (2009). *Narratology: Introduction to the theory of narrative* (3rd ed.). University of Toronto Press.

Genette, G. (1972). *Discours du récit* [Narrative discourse]. Éditions du Seuil.

Herman, D., Phelan, J., Rabinowitz, P. J., Richardson, B., & Warhol, R. (2012). *Narrative theory: Core concepts and critical debates*. Ohio State University Press.

Hühn, P., Meister, J. C., Pier, J., & Schmid, W. (Eds.). (2014). *Handbook of narratology* (2nd ed.). De Gruyter.

Ryan, M.-L., & Thon, J.-N. (Eds.). (2014). *Storyworlds across media: Toward a media-conscious narratology*. University of Nebraska Press.

Thon, J.-N. (2016). *Transmedial narratology and contemporary media culture*. University of Nebraska Press.