



Analyzing the story of "Rostam and Esfandiar" from the perspective of modern storytelling techniques

Abdolreza Naderifar ^{1*} | fatemeh mohamadi ²

1. Corresponding Author, Persian Language and Literature, Department of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. Email: a.naderifar@razi.ac.ir
2. Persian Language and Literature, Department of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. Email: mohamadifatemeh@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 06/10/2021
Received in revised form:
10/04/2022
Accepted: 13/04/2022

Keywords:
Ferdowsi,
Shahnameh,
Rostam and Esfandiar,
Storytelling Techniques.

ABSTRACT

"Rostam and Esfandiar" is one of the most prominent stories throughout Ferdowsi's Shahnameh. Its semantic depth and richness of content and its great attraction have caused many to prefer it to other prominent stories of Shahnameh such as Rostam, Sohrab, and Siavash. The introduction to this story has been provided even in previous stories. Its depth, richness, and elasticity are not only following the content and plot, but also contain the tricks and techniques that have been used throughout the story. In this research, the techniques used in the story of "Rostam and Esfandiar", which are in complete harmony with its content, are to be discussed and analyzed. The results of the study indicated that the main techniques used in this story are used today in fiction and modern cinema. Furthermore, the story uses not only the classic techniques of storytelling, but also goes beyond these techniques at some point by the provision of some additional elements. Therefore, it is entirely reasonable to use not merely a storytelling technique, but a combination of fiction in Ferdowsi's narrative.

Cite this article: Naderifar, A. & mohamadi, F. (2023). Analyzing the story of "Rostam and Esfandiar" from the perspective of modern storytelling techniques. *Research Journal in Narrative Literature*, 12(2), 189-212.



© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/rp.2022.6995.1434



واکاوی داستان رستم و اسفندیار از منظر تکنیک‌های داستان‌نویسی

عبدالرضا نادری فر^{۱*} | فاطمه محمدی^۲

۱. نویسنده مسئول، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.

رایانامه: a.naderifar@razi.ac.ir

۲. کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه ایران.

رایانامه: mohamadifateme@gmail.com

اطلاعات مقاله

چکیده

نوع مقاله:

داستان رستم و اسفندیار یکی از برجسته‌ترین داستان‌های سراسر شاهنامه فردوسی است. عمق معنایی و غنای محتوایی و کشش فراوان آن موجب شده، بسیاری آن را بر سایر داستان‌های برجسته شاهنامه

مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۷/۱۴

چون رستم و سهراب و سیاوش ترجیح دهند. مقدمه این داستان حتی در داستان‌های پیش از آن نیز

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۱/۲۱

آماده گشته است. عمق و غنا و کشش آن، صرفاً دلایل محتوایی و پیرنگی ندارد، بلکه ناشی از

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۲۴

شگردها و تکنیک‌هایی به کار رفته در آن است. در این جستار، تکنیک‌های به کار رفته در داستان

واژه‌های کلیدی:

رستم و اسفندیار که با محتوای آن هماهنگی تام و تمام پیدا کرده، بحث و بررسی و واکاوی شده

فردوسی،

است. روش تحقیق در این مقاله مبتنی بر پژوهش‌های پیشین و کتابخانه‌ای در ارتباط با تکنیک‌های

شاهنامه،

داستان‌نویسی کلاسیک و مدرن است. بهره‌گیری از این پژوهش‌ها و شیوه پرداخت مسائل، با

رستم و اسفندیار،

رویکردی تحلیلی و نقادانه است. نتیجه کلی این واکاوی این است که تکنیک‌های عمده به کار رفته

شگردهای داستان‌نویسی.

در این داستان، امروزه در ادبیات داستانی و سینمای مدرن کاربرد دارند و حتی آنجا که فردوسی از

شگردهای کلاسیک داستان‌سرایی بهره برده است چیزی به آن افزوده و از آن شگرد کلاسیک فراتر رفته است. پس بیراه نیست اگر درباره روایت فردوسی نه داستان‌سرایی، بلکه ترکیب داستان‌نویسی را به کار ببریم.

استناد: نادری فر، عبدالرضا و محمدی، فاطمه (۱۴۰۲). واکاوی داستان رستم و اسفندیار از منظر تکنیک‌های داستان‌نویسی. پژوهشنامه

ادبیات داستانی، ۱۲(۲)، ۱۸۹-۲۱۲.



حق مؤلف © نویسنده گان.

ناشر: دانشگاه رازی

۱. پیشگفتار

داستان رستم و اسفندیار در شاهنامه، طبق نظر صاحب‌نظران بسیاری، یکی از سه داستان برتر روایت‌شده در این اثر در کنار داستان رستم و سهراب و داستان سیاوش است. همچنین، در خلال گفت‌وگوها در داستان رستم و اسفندیار به دو داستان دیگر ارجاع داده می‌شود. رستم و اسفندیار را از نظر عمق محتوایی، فلسفی و غنای پیرنگی برتر از دیگر داستان‌ها برشمرده‌اند.

از کار در آمدن اشخاص این داستان و فضا سازی و انگیزه‌های قهرمانان، منوط به تکنیک‌ها و شگردهایی است که در تاروپود اثر نهفته است بی‌آنکه به چشم بزند. دریافت این تکنیک‌ها نیازمند کاوش در لابه‌لای اثر است. رد این تکنیک‌ها و خصلت‌های داستانی را گاه می‌توان در ادبیات کلاسیک فارسی ملاحظه کرد، البته به گونه‌ای پرورش‌یافته و ارتقا یافته. جلال خالقی مطلق، در یک سخنرانی با عنوان «نگاهی به فن داستان‌سرایی فردوسی» سه شیوه داستان‌سرایی فردوسی را برمی‌شمرد که از طرفی، کار او را از بسیاری از داستان‌سرایان متمایز می‌سازد و از سوی دیگر، نشان می‌دهد که شیوه داستان‌سرایی فردوسی دنباله سنت ادبی ایران قدیم است که از چند جهت به ادبیات مغرب زمین نزدیک‌تر بوده است (خالقی مطلق، ۱۳۸۱: ۱۱۱). از سویی، گاه تکنیک‌هایی در داستان رستم و اسفندیار دیده می‌شود که در ادبیات داستانی امروز می‌توان سراغ‌شان را گرفت. این را می‌توان به حساب نبوغ فردوسی نهاد که بارها از آن صحبت شده است و نکاتی که در این جستار بیان خواهد شد تنها مصادیقی از آن است.

نکته قابل طرح پیش از ورود به بحث اصلی، پرسشی است که به‌طور طبیعی برای خواننده آگاه به این نکته، مطرح خواهد شد که شاهنامه، برآمده از منابع پیش از خود است، بنابراین با در نظر گرفتن این قضیه، خلاقیت داستان‌نویسی فردوسی به چه معناست؟ پیش از پاسخ به این پرسش درباره مأخذ اصلی شاهنامه باید گفت که از نظر خالقی مطلق، شاهنامه مجموعه‌ای از آثار ادبی است که در زمان‌های مختلف در موضوعات مختلف تألیف شده و هرچند گاه نوپردازی گشته، چند بار در آن تجدید نظر شده، بر حجم آن افزوده گشته است تا آنکه صورت فارسی‌شده آن به نام شاهنامه ابومنصوری مأخذ اصلی فردوسی قرار گرفته است (همان: ۱۳۵). اینک این پرسش مطرح است که با وجود اینکه شاهنامه فردوسی از روی منبعی پیشینی به نظم در آمده، پس جای خلاقیت فردوسی کجاست؟ این پرسش در کلام محمد امین ریاحی پاسخ داده شده است: فردوسی ساختار کلی هر داستان را گرفته (از منابع پیشین) و با نبوغ شگرف خود آن را پرورانده و به عالی‌ترین صورتی درآورده است که در آن همه

اجزاء داستان از آغاز تا انجام، توصیف‌ها و گفت‌و‌شوندها و حوادث فرعی با کلیه داستان هماهنگی دارد (ریاحی، ۱۳۸۰: ۲۷۸). از این رو، نسخه پیش‌رو از داستان‌های شاهنامه فردوسی از جمله همین داستان «رستم و اسفندیار حاصل رویکردی در داستان‌سرایی است که در آن داستان‌سرا (فردوسی) در عین وفاداری به اصل داستان از منبعی که در اختیار داشته، به پرورش عناصر داستان‌سرایی دست زده به طوری که حاصل کار، توأمان دارای کلیت داستان پیشین و ویژگی‌های هنری جدیدی است، البته این گفته برآمده از نظر منوچهر مرتضوی در کتاب شاهنامه و فردوسی در مورد نحوه پرداخت فردوسی در بخش‌های سه‌گانه شاهنامه است. او می‌گوید:

«دست فردوسی در قسمت اساطیری محض و تاریخی، جز امکان بیان شایسته شاعرانه و تصویر بی‌نظیر حوادث و واردکردن جزئیاتی در متن روایات، تقریباً بسته بوده؛ ولی در قسمت پهلوانی (اعم از اساطیری/پهلوانی و پهلوانی محض یا داستانی) فردوسی فرصت نمایش قدرت خلاقه و نبوغ خود را به کمال داشته و با شایسته‌ترین شیوه و بایسته‌ترین استفاده از این مجال شاهنامه را در قله حماسه‌ها به‌عنوان بزرگ‌ترین حماسه زنده جهان و یک اثر تقلیدناپذیر و مؤثر در تثبیت زبان و فرهنگ و آرمان‌های ایرانی قرار داده است» (مرتضوی، ۱۳۶۸: ۶۴).

داستان رستم و اسفندیار برجسته‌ترین و پرآوازه‌ترین داستان از قسمت پهلوانی شاهنامه است و فردوسی از امکان اعمال نبوغ خود نهایت بهره را برده است.

در این مقاله، شگردهای داستان‌نویسی‌ای که فردوسی در تاروپود داستان رستم و اسفندیار تنیده، بحث و بررسی شده است. تا بدین سؤال پاسخ بگوییم که این تکنیک‌های داستانی چه کارکردهایی در گسترش عناصر داستانی دارد؟

درباره شاهنامه فردوسی و داستان‌های برجسته‌تر آن؛ یعنی داستان سیاوش، رستم و سهراب و همین رستم و اسفندیار، کارهایی صورت گرفته که در آن‌ها اشاراتی به جنبه‌های داستانی رستم و اسفندیار داشته‌اند. سعید حمیدیان در کتاب درآمدهای براندیشه و هنر فردوسی و محمدامین ریاحی در کتاب فردوسی اشاراتی تحلیلی به جنبه‌های آن داشته‌اند.

مقاله «بررسی ظرفیت‌های سینمایی داستان سیاوش از شاهنامه فردوسی» (۱۳۹۶)، از محمدرضا روزبه و مجید عزیزی، چاپ شده در نهمین همایش ملی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی است، نتیجه حاصل از این پژوهش این است که ذهنیت فردوسی در سرایش شاهنامه ذهنیتی نسبتاً تصویری و

سینمایی است و از تکنیک‌هایی که نویسندگان درباره آن بحث کرده‌اند، مانند توصیف نماهای دور و نزدیک، عناصر صحنه، نسبت روایت به موضوعات تصویری و... بهره برده است.

مقاله «ظرفیت‌های سینمایی فردوسی» (۱۳۹۸)، نوشته سید علی اصغر طباطبائی‌نیا، چاپ شده در پژوهشنامه «اورمزد» است. نویسنده در این مقاله به این نتیجه دست یافته است که تکنیک‌های داستانی موجود در شاهنامه، شامل نمادپردازی، رنگ، حرکت، گفت‌وگو، شخصیت‌پردازی، روایت‌گری و پایان‌بندی مناسب است.

جلال خالقی مطلق نیز در کتاب سخن‌های دیرینه که دربردارنده سی گفتار درباره «شاهنامه فردوسی» است، سه گفتار به جنبه‌های داستانی آن اختصاص داده است. یک گفتار «نگاهی کوتاه به فن داستان‌سرایی فردوسی» است که در آن به بررسی چند ویژگی داستان‌سرایی فردوسی پرداخته است، دیگر اینکه دیالوگ‌های داستانی شاهنامه، کوتاه، منطقی و بدون حشو و زواید است و به همین دلیل تأثیرگذار است. از طرف دیگر، توان تمایزبخش فردوسی با داستان‌سرایان پس از او در آفرینش لحظه‌های هیجان‌انگیز و دراماتیک است. و دیگری وجود مقدمه‌ای در آغاز داستان‌هاست که دربردارنده نکته‌ای است. این تکنیک در جستار حاضر، بسط پیدا می‌کند و رویکرد مدرن فردوسی در آن بحث و بررسی شده است. گفتار بعدی کتاب، «عناصر درام در برخی از داستان‌های شاهنامه» است. نکته‌های عمده این گفتار این است که در شاهنامه همچون درام‌های بزرگ، یک پیش‌درآمد یا پیش‌پرده کوتاه وجود دارد که خواننده با آن به جو اصلی داستان راه می‌یابد. در مرحله بعد، پرده‌های پنج‌گانه داستان‌های شاهنامه را بررسی می‌کند که در درام‌های بزرگ و کلاسیک جهانی دیده می‌شوند. دیگری، وجود کشمکش، جوهره اصلی درام است که در داستان رستم و اسفندیار نیز مشاهده می‌شود. علاوه بر این، ویژگی‌های زبانی که در درام‌ها دیده می‌شوند در تعدادی از داستان‌های شاهنامه بررسی شده است. «آغاز و انجام داستان‌های شاهنامه» است. این بحث در دو گفتار قبلی تکرار شده؛ اما در اینجا بسط پیدا کرده است. مباحث دیگری در کتاب‌های دیگر می‌توان یافت که جنبه‌های داستانی شاهنامه و خصوصاً داستان رستم و اسفندیار را بررسی کرده‌اند؛ اما در آن‌ها مباحث جستار حاضر، بحث و بررسی نشده است. در این جستار، داستان رستم و اسفندیار از منظر شگردها و تکنیک‌های داستان‌نویسی مدرن و کلاسیکی که رویکرد مدرن دارند، واکاوی شده است.

روش تحقیق در این مقاله مبتنی بر پژوهش‌های پیشین و در ارتباط با نظریه‌هایی در ارتباط با شگردها و تکنیک‌های داستان‌نویسی است که برخی‌شان در ادبیات کلاسیک سابقه دارند و تعدادی نیز

مخلوق فردوسی می‌باشند. بنابراین روش تحقیق در این مقاله کتابخانه‌ای است. بهره‌گیری از این پژوهش‌ها و شیوه‌پرداخت مسائل، با رویکردی تحلیلی و نقادانه همراه است.

۲. واکاوی تکنیکی داستان رستم و اسفندیار

در ادامه، تکنیک‌ها و شگردهایی که آگاهانه یا به‌صورت خودجوش و ناخودآگاه در داستان رستم و اسفندیار به کار رفته‌اند و امروزه در ادبیات داستانی و سینمای مدرن می‌توان ردی از آن‌ها پیدا کرد یا با آن‌ها مطابقت‌شان داد بحث و بررسی می‌شوند.

در تعریف تکنیک داستانی گفته‌اند:

«مفهوم تکنیک، مقوله‌ای در باب چگونگی نگارش و روایت داستان و رمان است. به عبارت ساده‌تر، مقوله‌ای است در باب چگونه گفتن و نه چه گفتن. تکنیک آشنایی‌زدایی، فلاش‌بک و فلش‌فوروارد، آبرونی (ریشخند)، انواع بینامتنیتی، چند صدایی یا آوایی و... از جمله تکنیک‌های داستانی هستند... سوای تأثیر حسی یک متن، پس از خواندن هر متن تأثیرگذار و نظرگیر از خود می‌پرسیم: نویسنده چگونه توانسته چنین چیزی بنویسد؟ و چنین تأثیری بر ما بگذارد؟ پاسخ این «چگونگی» طرح تکنیک‌هایی است که در متن به کار رفته‌اند» (کمالوند، ۱۳۹۲: ۵۴).

«تکنیک داستانی عبارت از طریقه استفاده از مصالح داستانی (شخصیت‌پردازی، مکان و زمان‌پردازی، زاویه دید، تعلیق و...) است. همه سازه‌ها و مصالح متن، زیر مجموعه‌های تکنیک‌های متن هستند» (همان).

اهمیت تکنیک به حدی است که صادق هدایت در مورد تکنیک به اطرافیان خود می‌گفت:

«بلد نبودن تکنیک مانع نوشتن می‌شود» (فرزانه، ۱۳۸۰: ۱۰۵).

استفاده از مصالح داستانی برای تسهیل در امر روایت قصه و انسجام‌بخشی به حوادث صورت می‌گیرد.

مواردی که در ادامه بحث و بررسی می‌شوند، شگردهای قابل نمود به کار در رفته در داستان رستم و اسفندیار شاهنامه می‌باشند.

لازم به ذکر است که تکنیک‌ها و شگردهای داستانی بررسی شده، ممکن است پیش از شاهنامه نیز به کار رفته باشند و مسأله ما این نیست که فردوسی در شاهنامه برای اولین بار این شگرد را به کار برده است، بلکه به کار رفتن این شگردها و شیوه‌پرداخت فردوسی مد نظر ماست. از طرف دیگر، در بررسی

تکنیک‌های داستانی، منظور از «داستان» معنای عام آن است که شامل شگردهای داستانی و سینمایی می‌شود.

۲-۱. تشدید حس تعلیق و دلهره

ایجاد حس تعلیق در هر داستانی، از مؤلفه‌های بدیهی آن است؛ چون اگر چنین نباشد خوانشی در کار نخواهد بود (اولیایی نیا، ۱۳۸۹: ۹۰). «رازمندی، ایهام و به‌طور کلی تعلیق داستان‌ها، علاوه‌بر کششی که در خوانندن ایجاد می‌کنند، خواننده را مدام ترغیب به دوباره‌خوانی می‌کنند و او را یاری می‌کنند تا ناگفته‌های داستان را در ذهن بسازد یا پرورش دهد...» (رخشا، ۱۳۸۴: ۸۱).

همچنین تعلیق، به معنای در هیجان نگه‌داشتن خواننده و بیننده است. به این معنی که مخاطب می‌داند چه اتفاقی قرار است رخ دهد؛ اما پرداخت و روایت حادثه‌ای که خواننده از آن اطلاع دارد به شکلی است که همچنان به وجودآورنده هیجان در اوست.

تعلیق و دلهره با غافلگیری متفاوت هستند. آلفرد هیچکاک، استاد بزرگ تاریخ سینما، در مصاحبه‌ای با یکی از چهره‌های شهیر عالم سینما، فرانسوا تروفو درباره این تفاوت صحبت می‌کند:

«دلهره و غافلگیری با هم تفاوت دارند، با وجود این، در خیلی از فیلم‌ها، این دو عامل در هم آمیخته می‌شود. منظورم را توضیح می‌دهم: ما الان داریم خیلی عادی و معصومانه با هم صحبت می‌کنیم. فرض کنیم وسط ما دو نفر، زیر میز، بمبی کار گذاشته‌اند. اول هیچ اتفاقی نمی‌افتد، بعد ناگهان «بوم!» منفجر می‌شود. تماشاگر غافلگیر می‌شود؛ ولی قبل از این تکان و غافلگیری، صحنه کاملاً عادی و از هر مفهوم خاصی عاری بوده است. حالا یک وضعیت دلهره‌آور را در نظر بگیریم: بمب زیر میز کار گذاشته شده، تماشاگر این موضوع را می‌داند؛ یعنی خرابکار را موقع کار گذاشتن بمب دیده است. تماشاگر می‌داند که بمب در ساعت یک منفجر خواهد شد و در جایی از صحنه هم یک ساعت دیده می‌شود. ساعت یک ربع به یک است. در این شرایط همین گفت‌وگوی عادی و معصومانه، آکنده از لطف و جذابیت خواهد بود، چون که تماشاگر در آن شرکت خواهد داشت، دلش می‌خواهد داد بزند و آدم‌های صحنه را خبر کند که: «این مزخرفات چیست که دارید می‌گویید؟ الان است که بمب منفجر شود!» (تروفو، ۱۳۹۰: ۵۹).

در داستان رستم و اسفندیار فردوسی به جای اینکه رخداد محوری و کانونی و بحرانی داستان؛ یعنی راز مرگ اسفندیار را از خواننده پنهان نگه دارد، آن را از همان ابتدا برای خواننده آشکار می‌کند. فردوسی در دیباچه یا به تأکید جلال خالقی مطلق در خطبه داستان، می‌گوید:

نگه کن سحرگاه تا بشنوی	ز بلبل سخن گفتن پهلوی
همی نالد از مرگ اسفندیار	ندارد به جز ناله زو یادگار
چو آواز رستم شب تیره ابر	بدرّ دل و گوشِ غرانِ هزبر

(فردوسی، ۱۳۸۰: ۷-۸)

اینجا از همان آغاز، سخن از مرگ اسفندیار یکی از دو قهرمان داستان به همراه رستم است. از گذشته تا کنون رسم غالب بر این است که رازهای هیجان‌انگیز گام به گام بر خواننده روشن شوند. بر مبنای آنچه هیچکاک در مورد تفاوت غافلگیری و دلهره گفت و همچنین گشایش راز اسفندیار در همان آغاز روایت، می‌توان گفت که فردوسی گویی بمب را در مقابل چشمان باز بیننده کار گذاشته، در حالی که خود شخصیت‌های درگیر، چون رستم و اسفندیار و زال و بهمن و دیگران غافل‌اند از اینکه چه بازی در حال رخ نمودن است؛ اما خوانندگان به علت آگاهی از اتفاقات انفجارگون در شرف وقوع، هیجان‌زده و سرشار از دلهره‌اند و فردوسی با این شیوه، آرامش را از خواننده می‌رباید.

در دوران معاصر، هنرمندانی گاه رسم روایت گام به گام کلاسیک را بر هم زده‌اند؛ اما فردوسی در سده‌های پیشین؛ یعنی چند صد سال قبل، از ابتدای داستان، راز کانونی داستان را برملا می‌کند تا خواننده را متوجّه جنبه‌های دیگری از جذابیت اثر کند. به این معنی که او غیرمستقیم به خواننده خاطرنشان می‌کند که هیجان این داستان، صرفاً در سرنوشت قهرمان داستان نیست، بلکه باید در لابه‌لای اثر او بکاود تا جنبه‌های هیجان‌انگیز دیگری بیابد.

به عبارت دیگر، فردوسی با این شگرد، به صورت غیرمستقیم به خواننده می‌گوید در پی این نباشد که قرار است چه اتفاقی رخ دهد؟ یا به صورت مصداقی، مسأله کانونی داستان، مرگ اسفندیار نیست، بلکه او باید به دنبال این باشد که این اتفاق کانونی؛ یعنی مرگ قهرمانی در حد و اندازه اسفندیار، چرا و چگونه رخ داده است؟

۲-۲. بهره‌گیری از براعت استهلال به شیوه نویسندگان مدرن

شاعران کلاسیک ما در ابتدای شعرهای روایی با استفاده از شگرد موسوم به «براعت استهلال» (یکی از صنایع معنوی علم بدیع) خواننده را برای شرح و بسط داستان آماده می‌کردند (پاینده، ۱۳۹۲: ۲۳). این خصلت، در داستان رستم و اسفندیار نیز مشهود است. مقدمه داستان به قرار زیر است:

کنون خورد باید می خوشگوار	که می‌بوی مُشک آید از جویبار
هوا پر خروش و زمین پر ز جوش	خنک آنک دل شاد دارد به نوش
درم دارد و نقل و جام نبید	سر گوسفندی تواند بُرید
مرا نیست خرم کسی را که هست	ببخشای بر مردم تنگدست

همه بوستان زیر برگ گلست
 به پالیز بلبل بنالد همی
 چو از ابر بینم همی باد و دم
 شب تیره بلبل نخسپد همی
 بخندد همی بلبل از هر دوان
 ندانم که عاشق گل آمد گر ابر
 بدرد همی باد پیراهنش
 به عشق هوا بر زمین شد گوا
 که داند که بلبل چه گوید همی؟
 نگه کن سحرگاه تا بشنوی
 همی نالد از مرگ اسفندیار
 چو آواز رستم شب تیره ابر

همه کوه پر لاله و سُبُلست
 گل از ناله‌ی او بیالند همی
 ندانم که نرگس چرا شد دژم؟
 گل از باد و باران نچسبد همی
 چو بر گل نشیند گشاید زبان
 چو از ابر بینم خروش هزبر
 دُرَفشان شود آتش اندر تنش
 به نزدیک خورشید فرمان روا
 به زیر گل اندر چه موید همی؟
 ز بلبل سخن گفتن پهلوی
 ندارد به جز ناله زو یادگار
 بدرد دل و گوش غران هزبر
 (فردوسی، ۱۳۸۰: ۷-۸)

جلال خالقی مطلق می‌گوید: یکی از فنون داستان‌سرائی فردوسی ساختن مقدمه‌های کوتاهی در آغاز برخی از داستان‌هاست که مضمون آن‌ها را مطالب اندرز، فلسفه، وصف طبیعت، مدیحه و شرح حال تشکیل می‌دهد. این مقدمه‌ها در نگاه اول به ظاهر از داستان مستقل‌اند؛ ولی در بررسی دقیق‌تر میان برخی از آن‌ها به‌طور کنایی و رمز و تمثیل ارتباطی بسیار کلی و گاه پنهانی با اصل داستان وجود دارد (خالقی مطلق، ۱۳۸۱: ۱۱۹). وی سپس در مورد مقدمه داستان رستم و اسفندیار می‌گوید: در این داستان، شاعر سخن را با شرح حال خود آغاز می‌کند و سپس به وصف بهار می‌پردازد. این خطبه شانزده بیتی، به ظاهر جز چهار بیت آخر آن، ارتباطی با اصل داستان ندارد؛ ولی با بررسی دقیق‌تر متوجه می‌شویم که سراسر قطعه، متناسب با جو داستان، از غم و اندوه و اضطراب و نگرانی حکایت می‌کند (همان: ۱۳۸). حمیدیان درباره این مقدمه می‌گوید: مقدمه داستان یکی از زیباترین مقدمه‌های فردوسی است. محیطی سخت پرتحرک و پر جوش و خروش از پدیدارهای طبیعی؛ که فضایی غریب دارد؛ چون غمی در سرشت این پدیدارها و تردیدی در زیر جلد آن‌ها هست و خبر از شکل‌گیری حادثه‌ای مخالف با ناموس جهان می‌دهد: مرگ جوان. ابر، باد و نم دارد که به ترتیب معنای آه و اشک در آن نهفته است و معنای جامه‌دردی و آتش به جان افتادن قابل ملاحظه است. نرگس نیز نگران اوضاع است. خنده بلبل هم در این فضا زهرخندی است بر کاروبار جهان. بلبل نیز با زبان زمان وقوع رویدادها؛ یعنی پهلوی شرح درد می‌کند. بلبل، با مویه در زیر بوته گل، اسفندیار را در زیر خاک می‌جوید. این تصاویر همگی دلالت بر مهر به اسفندیار و اندوه از مرگ پیشرس او دارند. تندر خشم

رستم نیز با یادآوری عنصر پهلوانی و جایگزینی زنجموره لطیف، پاسخی است به شکوه‌هایی بر مرگ اسفندیار. (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۳۴۵). دیده شد که چطور ایاتی که در ظاهر کاملاً بی‌ارتباط با موضوع و ماجرای داستان به نظر می‌رسیدند اینک کاملاً مرتبط با اصل داستان هستند. این مقدمه، نقشش را فراتر از کارکرد متعارف آن در ادبیات کلاسیک، ایفا کرده است؛ زیرا در مقدمه‌های کلاسیک، همین که مقدمه ارتباطی کوتاه و کلی با مضمون و جوّ شعر روایی پیدا می‌کرد انتظار را برآورده بود؛ اما در مقدمه فردوسی، سرنخ‌هایی نهفته است که وارد جزئیات زندگی و سرنوشت و وضعیت اسفندیار می‌شود. برای مثال در بیت پانزده مقدمه، خواننده را ارجاع می‌دهد به گذشته اسفندیار که آکنده از رنج و دوندگی و بی‌آرامی است. برای مثال، پدرش گشتاسب با ندانم‌کاری، به وقت در بند کردن اسفندیار و در غیاب او، لهراسب را به کشتن داد و غمی در دل اسفندیار افکند و به سعایت گرزم، اسفندیار را در دژ گنبدان به بند کرد و در جای دیگر، اسفندیار را روانه کرد تا دخترانش را از اسارت ارجاسپ در آورد و اسفندیار در میانه راه، هفت خان پیش‌رویش را پشت سر گذاشت و وقتی که دیگر نوبت آرامش و رسیدن به خواسته دیرینه‌اش، تاخت و تخت فرا رسید، این بار پدرش او را به رنجی مضاعف؛ یعنی در بند کردن رستم می‌اندازد؛ رستمی که به ادعای خود او، زمانه نیز یارای در بند کردن وی را ندارد. بنابراین، در یک بیت، فردوسی، جزئیات زندگی رنج‌بار اسفندیار در گذشته و همچنین رنجی را که در آینده باید تحمل کند، پیشاپیش بیان می‌کند.

از طرف دیگر، فضای کلی مقدمه داستان، گویای به هم‌ریختگی نظم طبیعت است و این تناسب دارد با فضای سراسر آشفته‌گی داستان؛ زیرا گشتاسب با شرطی که برای اسفندیار گذاشته، نظم همه چیز را بر هم می‌زند. اولین مصداق این برآشفته‌گی نظم، در کلام خود اسفندیار خطاب به پدرش دیده می‌شود:

تو با شاه چین جنگ جوی و نبرد	ز کشور خدایان برانگیز گرد
چه جویی نبرد یکی مرد پیر؟	که کاووس خواندی ورا شیر گیر
ز گاه منوچهر تا کیقباد	دل شهریاران بدو بود شاد
	(فردوسی، ۱۳۸۰: ۱۳)

شرط گشتاسب برای پسر، در بند کردن رستم است که در وطن پرستی او کوچکترین شبهه‌ای نبوده، همگان معترف‌اند که پشت و پناه تاج و تخت و خان‌ومان ایران بوده است؛ اما وضعیت تراژیک و غم‌بار، در گفته‌های بی‌پرده اسفندیار به پدرش متبلور است:

ترا نیست دستان و رستم به کار	همی راه جویی به اسفندیار
ترا باد این تاج و تخت مهان	مرا گوشه‌یی بس بُود در جهان
و لیکن ترا من یکی بنده‌ام	به فرمان و رایت سرافکنده‌ام

(همان: ۱۴)

وضعیت غم‌بار در این است که اسفندیار با وجود آگاهی از نیت ناخوشایند پدرش و بی‌گناهی رستم، قبول می‌کند که خواسته ناحبدر را به جای آورد. همین آگاهی و عمل کردن بر خلاف آن، از سوی کسی که پشت و پناه نوآمده سرزمین ایران است، نظم موجود را بیش از پیش به هم می‌زند و به این آشفتگی دامن می‌زند. رویدادی که سرخ‌های آن از ابتدا در اختیار خواننده قرار داده شده است.

تفسیر سعید حمیدیان از ابیات ده و یازدهم مقدمه، این است که اینها دلالت می‌کنند بر جامه‌داری گل و آتش به جان افتادنش از مرگ پیش‌رس اسفندیار؛ اما اگر برای این دو بیت تفسیری قائل نشویم و آن را صرفاً حمل بر معنای اولیه آن‌ها کنیم در ادامه متن، به شکلی بسط پیدا می‌کنند. در این دو بیت، شاهد درگیری پدیده‌های طبیعت هستیم. در اینجا شدت باد حاصل از توفیدن ابر، برگ‌های گل را از هم می‌شکافد. این وضعیت می‌تواند مصداق درگیری باشد؛ اما این درگیری ذاتی نیست و ابر و باد ذاتاً با گل کاری ندارند؛ اما سر راه همدیگر قرار گرفتن این دو، به ناچار وضعیت درگیری را پیش می‌آورد. قرینه و موازی این وضعیت، در درگیری رستم و اسفندیار نیز نهفته است. درگیری این دو نیز ذاتی نیست. این هر دو ابرپهلوان، موقعیتی مشابه دارند. هر دو پشت و پناه سپاه و سرزمین ایران بوده و هستند. هر دو در شجاعت و قدرت نظیر ندارند و هر دو بی‌پنهان‌داشت از همدیگر به آن معترف هستند. از این رو، این دو یک هدف دارند و تقابل‌شان ذاتی نیست؛ اما اسفندیار به جبر پدر و سرشت و تیپ شخصیت و وظیفه‌شناسی‌اش، با اکراه قبول می‌کند که به سیستان روانه شود تا رستم را به بند کند و به دربار گشتاسپ بیاورد. او بسیار تلاش می‌کند که رستم را بدون درگیری به نزد گشتاسپ ببرد و از این بابت هم اظهار ناراحتی می‌کند؛ اما رستم هر بار سر باز می‌زند.

تو خود بند بر پای نه بی‌درنگ	نباشد ز بند شه‌شاه ننگ
ازین بستگی من جگر خسته‌ام	به پیش تو اندر کمر بسته‌ام
نمانم که تا شب بمانی به بند	و گر بر تو آید ز چیزی گزند
همه از من انگار ای پهلوان	بدی نابد از شاه روشن‌روان
ازان پس که من تاج بر سر نهم	جهان را به دست تو اندر نهم

(همان: ۳۰)

اسفندیار تمام توان خود را به کار می‌گیرد که با ملایمت کاری کند که رستم به رضایت خود بند بر

پای نهد؛ بندی که چون از شاه باشد مایه سرزنش نیست. حتی به او اطمینان می‌بخشد که پادشاه قصد گزند رساندن به او را ندارد. اسفندیار می‌گوید کاری می‌کند که از هر خواسته‌ای بی‌نیاز شود؛ اما جواب رستم چنین است:

ز من هر چه خواهی تو فرمان کنم	به دیدار تو رامش جان کنم
مگر بند کز بند عاری بود	شکستی بود زشت کاری بود
نبیند مرا زنده با بند کس	که روشن روانم بر این است و بس
	(همان: ۳۱)

بنابر آنچه گذشت، رستم و اسفندیار هر دو از درگیری ابا دارند؛ اما درگیری آینده‌شان به اجبار رخ می‌دهد؛ چرا که هر دو این‌ها اصولی دارند و تا وقتی این اصول هست، امکان احتراز از درگیری وجود ندارد. بنابراین می‌توان گفت که درگیری ناخواسته بین پدیده‌های طبیعت در مقدمه داستان، در متن داستان به صورت بسط یافته در درگیری به ناچار دو ابر پهلوان خود را نشان می‌دهد که تقابل ذاتی با هم ندارند؛ اما شرایط، درگیری این دو را پیش می‌آورد.

در این بیت مقدمه نیز، نکته‌ای هست که گویا خلاقیت فردوسی در آن نهفته است:

همی نالد از مرگ اسفندیار ندارد به جز ناله زو یادگار

این بیت، بیانگر ماجرای بسط یافته زندگی سراسر رنج اسفندیار است. خالقی مطلق می‌گوید: مصرع دوم، روان کاوی کوتاه؛ ولی مؤثری از شخصیت اسفندیار می‌کند که زندگی کوتاه او سراسر در جنگ و ناکامی می‌گذرد و از همین رو مادرش کتابیون نیز یکجا او را رنج‌دیده خطاب می‌کند. «بدو گفت کای رنج‌دیده پسر!» (خالقی مطلق، ۱۳۸۳: ۱۳۹). خلاقیت فردوسی در این است که در مقدمه داستان، نه تنها سرنخ‌هایی برای بسط آن در داستان گنجانده، بلکه به ماجراهای بسط‌یافته پیش از داستان در حال جریان نیز ارجاع می‌دهد.

همچنین در مصرع «بدرَد همی باد پیراهنش»، شدت وزش باد، گل را پرپر می‌کند. پرپر شدن گل، می‌تواند استعاره‌ای باشد از مرگ اسفندیار در جوانی و شکوفایی. و این واقعه در اواخر داستان چنین توصیف می‌شود:

ز تاج پدر بر سرم بد رسید	در گنج را جان من شد کلید
بگفت این و بر زد یکی تیز دم	که بر من ز گشتاسپ آمد ستم
هم آن گه برفت از تنش جان پاک	تن خسته افکنده بر تیره خاک
	(فردوسی، ۱۳۸۰: ۷۵)

بنابراین، استعارهٔ پرپرشدن گل در مقدمهٔ داستان، در متن داستان، بسط یافته و به شکل مرگ اسفندیار جلوه گر می‌شود. بر اساس این مصادیق می‌توان گفت که کیفیت به کارگیری مقدمه در داستان رستم و اسفندیار هم چون شیوهٔ رمان‌نویسی مدرن در داستان‌های صنعت‌مند است که خوانندهٔ نکته‌سنج با توجه کردن به جزئیات صحنهٔ آغازین، می‌تواند سرخ‌ها یا نکات دلالت‌مندی را بیابد که راه او را برای خوانش تحلیلی بقیهٔ رمان و فهم درون‌مایه‌هایش هموار خواهد کرد (پاینده، ۱۳۹۲: ۷۵). به‌طور کلی، فردوسی در مقدمه این داستان، سرخ‌هایی تنیده که در ادامهٔ داستان بسط پیدا می‌کنند. این شیوه در ادبیات کلاسیک با عنوان «براعت استهلال» صورت گرفته است؛ اما فردوسی به گواه داستان رستم و اسفندیار به شکلی تکامل‌یافته‌تر از شگرد کلاسیک از براعت استهلال بهره برده است؛ یعنی شیوهٔ بسط سرخ‌های مقدمه، در ادامهٔ داستان او، شبیه به آثار مدرنیستی است.

۲-۳. ایجاد ضرباهنگ درونی و بیرونی

ضرباهنگ، اصطلاحی است در موسیقی برای اشاره به سرعت یا ریتم نواخته‌شدن آکوردها. یکی از نخستین کسانی که اهمیت تحلیل ضرباهنگ در رمان را متذکر شد، رمان‌نویس انگلیسی فورستر بود که در کتاب معروفش جنبه‌های رمان تأکید می‌کند که ادبیات داستانی می‌تواند نزدیک‌ترین قرینهٔ خود را در موسیقی بیابد. به گفتهٔ فورستر، تکرار عناصری معین (مثلاً عبارتی خاص) در رمان، ضرباهنگ ایجاد می‌کند و باعث استحکام درونی آن می‌شود. در تکمیل نظریه‌پردازی فورستر می‌توان گفت که ضرباهنگ حاصل تناوب بین دو تکنیک روایی «صحنه‌پردازی» و «تلخیص» است: وقتی راوی، رویدادها را با تفصیل فراوان شرح می‌دهد، ضرباهنگ رمان آهسته می‌شود و هنگامی که به رویدادها به اختصار اشاره کرده؛ اما تشریح نمی‌کند، ضرباهنگ تند می‌شود (پاینده، ۱۳۹۲: ۳۶۰). بنابر این تعریف، کارکرد هر دو تکنیک «صحنه‌پردازی» و «تلخیص» در شاهنامه بیان خواهد شد. بهره‌گیری فردوسی از تکنیک روایی «صحنه‌پردازی» در این بخش از داستان؛ یعنی به هنگام رفتن اسفندیار به زاوولستان نمایان است.

ز درگاه برخاست آوای کوس
بیاورد چون باد لشکر ز جای
فروماند بر جای پیل و سپاه
دگر سوی زابل کشید اندکی
(فردوسی، ۱۳۸۰: ۱۶)

به شبگیر هنگام بانگِ خروس
چو پیلی به اسپ اندر آورد پای
همی راند تا پیشش آمد دو راه
دز گنبدان بود راهش یکی

در اینجا فردوسی واقعهٔ عزم اسفندیار برای رفتن به زاوولستان را با ذکر جزئیات و تفصیل شرح داده

است؛ او برای خواننده بیان می‌کند که زمان عزیمت اسفندیار، بامدادان و به هنگام خروس‌خوان است و در این موقعیت، صدای طبل، شروع حرکت را اعلام می‌کند. در ادامه، ملاحظه می‌کنیم که اسفندیار همچو پیل، پای بر اسب می‌نهد و لشکر را همچون باد به حرکت در می‌آورد. و در ادامه همین موقعیت نیز همین رویکرد را در پیش می‌گیرد. این بخش، مربوط است به عزیمت اسفندیار به محل زندگی رستم و به‌طور طبیعی حرکت با قدری طمأنینه همراه است و حتی وقتی فردوسی می‌گوید: «بیاورد چون باد لشکر ز جای» محتوای مصرع، بیانگر سرعت است؛ اما در ریتم و ضرباهنگ کلام آهستگی احساس می‌شود. در موقعیت زیر؛ یعنی درگیری رستم و اسفندیار، به ضرورت محتوا، با بهره‌گیری از تکنیک «تلخیص» روایت شده است:

<p>نباشد بر آن جنگ فریاد رس همی خون ز جوشن فروریختند به شمشیر بردند ناچار دست چپ و راست هر دو همی تاختند شکسته شد آن تیغ‌های گران ز زین برکشیدند گوپال را چو سنگ اندر آید ز بالای بُرز (همان: ۵۵)</p>	<p>نهادند پیمان دو جنگی که کس نُخستین به نیزه برآویختند چُنین تا سنان‌ها به هم بر شکست به آورد گردن بر افراختند ز نیروی اسبان و زخمِ سران برافراختند آن‌زمان یال را همی ریختند اندر آورد گرز</p>
---	--

در اینجا فردوسی واقعه جنگ دو پهلوان را با سرعت روایت کرده است. اگر بخواهیم با زبان سینمایی این بخش را تحلیل کنیم باید بگوییم که فردوسی در اینجا به هنگام دکوپاژ صحنه؛ یعنی تقطیع مواد داستانی یا فیلمنامه به نماها، برای روایت هر بخش از درگیری دامنه‌دار دو پهلوان، بیش از دو سه نما اختصاص نمی‌دهد. برای مثال روایت جنگ نیزه این دو، در یک بیت و نیم مصرع و احتمالاً در چهار نما روایت شده، سپس هر دو دست به شمشیر می‌برند. و کل درگیری با شمشیرشان نیز در دو نیم مصرع و احتمالاً دو نما، به نمایش گذاشته شده است. سپس به تاخت در آمدن‌شان و درگیری با تیغ و گرزهای سنگین به نمایش درآمده و همه این‌ها در چهار بیت و احتمالاً چیزی بین پنج تا هشت نما، به نمایش گذاشته شده است. فردوسی بنا بر نیاز درونی روایت و همچنین محدودیت زمانی، چنین رویکردی در روایت در پیش گرفته است؛ زیرا جنگ رستم و اسفندیار طبق نشانه‌های آشکار متن، از یک بامداد تا شامگاهان به طول می‌انجامد و طبیعتاً فردوسی مجال این را نداشته که همه درگیری‌ها را مو به مو نمایش دهد به همین دلیل دست به گزینش زده، به این منظور آگاهانه و با مهارت و هوشمندی از تکنیک روایی «تلخیص» بهره برده و به روایت سرعت بخشیده است.

بحث ضرباهنگ در داستان رستم و اسفندیار به این دو تکنیک خلاصه نمی‌شود، بلکه آن را از منظری دیگر نیز می‌توان بررسی کرد. ای. ام. فورستر، نویسنده و منتقد مشهور انگلیسی، در کتاب معروفش جنبه‌های رمان بحثی دارد به نام «انگاره و آهنگ» و در بخشی از آن، به بررسی رمان در جستجوی زمان از دست رفته اثر مارسل پروست از منظر ریتم پرداخته است. او می‌گوید: اثر، کتابی است آشفته و بدساخت، که شکل و قواره خارجی ندارد و خواهد داشت؛ با این همه، چیزی است به هم پیوسته؛ زیرا از درون کوک خورده؛ چون واجد ریتم است (فورستر، ۱۳۹۱: ۲۱۷). پروست با تکرار عبارتی خاص در فواصل طولانی از هم، بخش‌های به ظاهر نامنسجم رمان را به هم کوک زده است و با این شیوه، ریتمی درونی در اثرش ایجاد کرده است.

در داستان رستم و اسفندیار نیز فردوسی هر از گاهی، عباراتی تکرار شده را در فواصل گاه طولانی و گاه کوتاه از همدیگر بیان می‌کند. برای مثال در دو نقطه از داستان، این عبارت را می‌بینیم:

سر انجمن پور دستان کجاست؟ که دارد زمانه بدو پشت راست
(فردوسی، ۱۳۸۰: ۲۱)

که اندر زمانه چُونی نخاست بدو دارد ایران همی پشت راست
(همان: ۶۵)

مصرع دوم هر دو بیت، با یک پس و پیش ساده در کلمات، سروده شده است.

یا سیمخ، در دو جا و در فاصله‌ای نه چندان طولانی و هر دو بار، به رستم می‌گوید:

چرا رزم جُستی ز اسفندیار همی آتش افکندی اندر کنار
(همان: ۶۴)

چرا رزم جُستی ز اسفندیار گوی تند رویین تن و نامدار؟
(همان: ۶۵)

در هر دو بیت نیز مصرع اول بی‌کم و کاست تکرار شده است.

تفاوت این تکنیکِ موجدِ انسجام درونی در رستم و اسفندیار فردوسی با اثری چون جستجوی زمان از دست رفته اثر مارسل پروست نویسنده مشهور فرانسوی در این است که پروست با این شگرد، جنبه‌های نامنسجم اثرش را از درون به هم کوک می‌زند؛ اما اثر فردوسی به گواه صاحب‌نظران ایرانی و خارجی یکی از نمادهای انسجام درونی و بیرونی است؛ اما فردوسی خواه ناخواه با این شیوه، انسجام درونی اثرش را استحکام بیشتری بخشیده است.

با توجه به آنچه در باب ضرباهنگ در داستان رستم و اسفندیار آمد می‌توان گفت که این داستان هم به موقع مقتضی و متأثر از نیاز درونی روایت، ضرباهنگ بیرونی دارد و هم در جهت

استحکام بخشی به متن، از ضرباهنگ درونی برخوردار است.

۲-۴. برخورداری از لحن روایت جادویی

در اینجا قصد بر این نیست که گفته شود در داستان رستم و اسفندیار رگه‌های رئالیسم جادویی وجود دارد. رئالیسم جادویی، مکتبی ادبی است که در آن عناصر متضاد جادو و واقعیت به صورتی جداناپذیر با لحنی واقع‌گرایانه و باورمندانه که نشانه‌ای از تردید و تشکیک نویسنده در آن نیست، روایت شود. در اینجا هدف این است که گفته شود فرودسی در این داستان به هنگام روایت عناصر جادویی در داستان، لحن باورمندانه را که اصل اساسی داستان‌های رئالیسم جادویی است، رعایت کرده است. لحن باورمندانه به این معناست که نویسنده حوادث جادویی را طوری روایت کند که موفق شود آن حوادث را به خواننده بیاوراند. این را عرضه مطالب مبتنی بر حقیقت نیز می‌گویند.

«در سبک رئالیسم جادویی، نویسنده می‌کوشد رخ داده‌های غیرعادی و عجیب را با بیانی مبتنی بر حقیقت توصیف کند و از لحن تردید و تشکیک پرهیزد. او هرگز در صدد آن نیست که این گونه وقایع را توضیح دهد، علت حوادث خارق‌العاده را بحث و بررسی کند و به توجیه آن‌ها پردازد. در این گونه آثار، لحن و شیوه گفتار نویسنده هنگام روایت با پدیده‌های شگفت‌انگیز به گونه‌ای است که گویی همه چیز مبتنی بر حقیقت است، اثری از تردید وجود ندارد و همه چیز در جای درست و واقعی خود قرار گرفته است» (کسیخان، ۱۳۹۰: ۱۰۹).

عناصر جادویی در این داستان، به هنگام ورود سیمرخ نمایان می‌شوند. اسفندیار نیز آشکارا بر رخداد جادو در داستان پس از بهبود زخم‌های رستم صحه می‌گذارد:

چنین گفت پس با پشوتن که شیر	نباشد بر مرد جادو دلیر
شنیدم که داستان جادو پرست	به هنگام یازد به خورشید دست
چو خشم آرد از جادوان بگذرد	برابر تکر دم پس این با خرد

(فردوسی، ۱۳۸۰: ۶۷)

فردوسی در هنگام ورود سیمرخ به داستان به درخواست زال، برای درمان زخم‌های رستم و چاره‌گری برای مواجهه بهتر رستم با اسفندیار در درگیری سرنوشت‌ساز این دو، عناصر جادویی را به داستان راه می‌دهد. او در روایت این فضای جادویی لحنی باورمندانه را در پیش گرفته است.

همان‌گه چو مرغ از هوا بنگرید	دُرخشیدن آتش تیز دید،
نشسته برش زال با داغ و درد	ز پرواز مرغ اندر آمد به گرد
بشد تیز با عود زال از فراز	سُتودش فراوان و بردش نماز

(فردوسی، ۱۳۸۰: ۶۳)

در اینجا فردوسی در روایت ورود سیمرغ به داستان به عنوان عنصر جادویی داستان، این بخش را همچون دیگر بخش‌های رخداده در فضای طبیعی داستان، با لحنی عادی روایت کرده است و نه با کیفیتی دیگر. او خود، این فضا را از عمق جان باور دارد و به همین دلیل است که قادر است آن را به خواننده بیاوراند.

از طرف دیگر، در داستان‌های جادویی، شخصیت به هنگام مواجهه با عنصر جادویی نباید تعجبی از خود نشان دهد؛ کیفیتی که در زال و رستم نمود دارد. دیده شد که زال بی‌درنگ با دیدار سیمرغ زبان به ستایش می‌گشاید و او را کرنش می‌کند. مواجهه رستم نیز به هنگام خطاب گرفته شدن سیمرغ چنین است:

بدو گفت مرغ: ای گو پیلتن	تویی نامبردار هر انجمن
چرا رزم جُستی ز اسفندبار؟	گوی تند رویین تن و نامدار؟
بدو گفت رستم: گر آواز بند	نبودی دل من نگشتی نژند
مرا گشتن آسان تر آید ز ننگ	و گر باز مانم به جایی ز جنگ

(همان: ۶۵)

مواجهه رستم با سیمرغ نیز مواجهه او با یک موجود کاملاً طبیعی و دایر در کاروبار جهان روزمره است. این اتفاق به دنبال آگاهی ذاتی فردوسی از مقوله تکنیک روایت جادویی و ضرورت وجود لحن باورمندانه در روایت عناصر جادویی، به شخصیت داستانی‌اش تسری یافته است و این قضیه در روایت داستان اثر گذار بوده است.

۲-۵. بهره‌گیری از دو قهرمان

قهرمان، شخصیت اصلی هر اثر داستانی است که مرکز توجه خواننده قرار می‌گیرد. قهرمان‌ها با صفات برجسته و والای اخلاقی و با خصوصیت‌های تحسین برانگیز جسمی مشخص می‌شوند (میرصادقی، ۱۳۸۱: ۴۵۵). هر داستان جذابی، به ناچار باید قهرمان داشته باشد و این جذابیت زاده کشمکش بین قهرمان و قطب منفی ماجراست و هر چه رگه‌های قهرمانی شخصیت اصلی داستان بیشتر باشد و از طرف دیگر، قطب منفی آن، قوی‌تر باشد، کشمکش حاصل از این مواجهه، بر جذابیت داستان می‌افزاید.

هر داستان حتی شاهکارهای ادبیات داستانی، متکی به یک قهرمان است؛ زیرا ترسیم شخصیت یک قهرمان نیروی زیادی از نویسنده می‌گیرد و دیگر چندان جایی برای قهرمانی دیگر نمی‌گذارد. به عبارت دیگر، قهرمان هر داستان و رمان یا شعر روایی، پادشاه آن متن است و همان‌طور که گفته شده دو پادشاه در اقلیمی نگنجند، به‌طور طبیعی دو قهرمان در یک اثر جای ندارند و شاهکارهای ادبیات داستانی جهانی نیز متکی به قهرمانی واحد هستند. قهرمان *بینویان* و *یکتور هوگو* تنها ژان و الژان است و

گل محمد تنها قهرمان به معنای واقعی در کلیدر محمود دولت آبادی است؛ اما در داستان رستم و اسفندیار دو قهرمان وجود دارد؛ یعنی رستم و اسفندیار. هر دو این‌ها تمام شرایط قهرمانی را دارند. هر دو صفات تحسین‌برانگیز روحی و جسمی دارند و این قضیه نه تنها موجب حس ستایش در خواننده است، بلکه خود این دو نیز، هر گاه فرصتی دست دهد ابا ندارند از اینکه زبان به ستایش همدیگر بکشایند؛ چه در حضور دیگری و چه در غیاب او.

اسفندیار به پدرش درباره رستم می‌گوید:

<p>چه جویی نبردِ یکی مرد پیر؟ ز گاه منوچهر تا کَبُفاد همی خواندش خداوندِ رَخش</p>	<p>که کاووس خواندی وُرا شیرگیر دل شهریاران بدو بود شاد جهانگیر و شیراؤزن و تاج‌بخش (فردوسی، ۱۳۸۰: ۱۳)</p>
---	---

همچنین اسفندیار بی‌پرده در اولین دیدارش با رستم به او می‌گوید:

<p>سَز اوار باشد سَتودن ترا خُنک آن که چون تو پسر باشدش خُنک آن که باشد وُرا چون تو پشت</p>	<p>یلان جهان خاک بودن ترا یکی شاخ بیند که بر باشدش بُود ایمن از روزگار درشت (همان: ۲۹)</p>
---	--

قهرمانی اسفندیار نیز بر کسی پوشیده نیست. گفتار سیمرغ درباره اسفندیار گویاترین شاهد بر تأیید این مدعاست:

<p>چُنین داد پاسخ که ز اسفندیار که اندر زمانه چُنوی نخاست پرهیزی از وی نباشد شگفت که آن جفت من مرغ با دستگاه</p>	<p>اگر سر به خاک آوری نیست عار بدو دارد ایران همی پشت راست مرا از خود اندازه باید گرفت؛ به دستان و شمشیر کردش تباه (همان: ۶۵)</p>
--	---

در گفته‌های سیمرغ روشن است که او به رستم که خود ابر پهلوانی است گوشزد می‌کند از اسفندیار پرهیز کند؛ اسفندیاری یگانه که پشت و پناه ایران است و هم او بوده که جفت وی را با زور بازو و هوش والا از بین برده. و پرهیز از او به دلیل خصوصیات وی مایه ننگ نیست؛ زیرا جایگاه و توان همه‌جانبه اسفندیار بر همگان روشن است.

بنابراین داستان رستم و اسفندیار بر دو قهرمان متکی است. فردوسی قسمت عمده داستان را با حضور دو قهرمان پیش می‌برد و تنها در بخش‌های پایانی داستان است که فردوسی به ناچار وجود فیزیکی یکی از این دو را از صحنه داستان حذف می‌کند. قهرمان‌بودن این دو باعث می‌شود که توازنی

در حقانیت‌شان ایجاد شود؛ چون اگر یکی از این دو، وجودی شرارت‌آمیز داشت، چنین توازنی بی‌معنا بود. جلال خالقی مطلق درباره توازن حقانیت در این داستان می‌گوید:

«پیش از وقوع فاجعه، غالباً یا کمابیش توازنی در حقانیت‌ها وجود دارد و در واقع، همین توازن است که بر شور و هیجان داستان می‌افزاید؛ چون که خواننده نمی‌تواند به‌آسانی به سود یکی از طرفین جبهه‌گیری کند، از این رو درگیری پهلوانان درگیری خود او می‌گردد با نفس خویش؛ ولی این توازن، همان‌طور که گفته شد، پیش از وقوع فاجعه است. با وقوع فاجعه، این توازن بهم می‌خورد و کفه حقانیت به سود پهلوانی که فاجعه بر او فرود آمده است سنگین‌تر می‌گردد و غالباً او شخص اول داستان نیز هست. به سخن دیگر، یکی از دو پهلوان، سهم حقانیت دیگری را به بهای جان خود می‌خرد و دیگری سهم خود را در ازای زندگی خود می‌فروشد» (خالقی مطلق، ۱۳۸۳: ۱۵۹).

با توجه به گفته خالقی مطلق، حقانیت این دو، حاصل سطح یکسان وجودی این دو است. این دو، از صفات پسندیده یکسان جسمانی و روحی برخوردار هستند و برای هر یک از این دو نیز حقانیتی در کشمکش به وجود آمده، وجود دارد؛ اسفندیار با محقق کردن شرط گشتاسپ قصد دارد قدرت را به دست آورد تا با شیوه خود آرمان‌هایش را اجرایی کند و رستم نیز حق دارد که دست به بند اسفندیار ندهد تا سابقه آزادگی دیرینه خود را از دست ندهد. بنابراین، هر دوی این‌ها، قهرمان به معنای واقعی هستند و هر دو برخوردار از حقانیت و گویی همین قضیه داستان را به طرفی پیش برده است که برای این که کفه حقانیت و در نتیجه، قهرمانی یکی از این دو ذره‌ای غلبه پیدا کند، به ناچار یکی باید صحنه داستان را با مرگ خود ترک کند و این قهرمان اسفندیار است.

۲-۶. قهرمان پروری واقع‌گرایانه

ذکر نکته‌ای دیگر در باب رویکرد فردوسی نسبت به مقوله قهرمان ضروری است. فردوسی این دو ابر قهرمان؛ یعنی رستم و اسفندیار را عاری از ضعف؛ چه جسمانی و چه روحی تصویر نکرده است. در این میان، ضعف جسمانی متوجه رستم است؛ چون

«اسفندیار روئین‌تن است و هیچ سلاحی بر بدنش کارگر نیست و همین است که رستم را دچار شگفتی کرده، به فکر فرارش واداشته است؛ اما رستم، مانند هر انسانی، زخم‌پذیر است و همین زخم‌هاست که اکنون زندگیش را با خطر مرگ روبه‌رو کرده است. آمدن سیمرغ این نابرابری را جبران می‌کند» (رحیمی، ۱۳۶۹: ۱۹۲).

از طرف دیگر، ضعف روحی، متوجه اسفندیارِ قهرمان است. اسفندیار، جامع صفات نیک جسمانی و معنوی، تنها نقطه ضعفش این است که طالب قدرت است؛ چیزی که در رستم نیست. فردوسی در اوایل داستان، اسفندیار را در حال گفت‌وگو با مادرش کتایون، نشان می‌دهد که نزد مادر از بدقولی پدر برای واگذاری تاج و تخت به او شکایت می‌کند؛ اما مادر نصیحتش می‌کند که بگذارد پدر بمیرد آنگاه بی‌دردسر قدرت به چنگش می‌آید. او در این موقعیت مست می‌کند:

دو روز و دو شب بادهٔ خام خورد بر ماه‌رویان در آرام کرد
(فردوسی، ۱۳۸۰: ۹)

مستی اسفندیار بسیار دلالت‌مند است. «فردوسی می‌گوید که شاهزاده مست است و این مستی را می‌توان به مستی قدرت تأویل کرد. آن‌چنان مستی که جز در دم مرگ به هشیاری نمی‌انجامد» (رحیمی، ۱۳۶۹: ۱۴۳). بنابراین او مست قدرت و تاج و تخت است که البته برای دستیابی به آن، نیتی خیر؛ یعنی دین‌گستری دارد و برای آن حاضر می‌شود رستم؛ یعنی گسترانندهٔ معنویت و یکی از نمادهای برجستهٔ آزادگی در شاهنامه را محض خاطر گشتاسپ، به بهانهٔ اینکه برای دست‌بوسی او به دربار نیامده در بند کند. و اسفندیار با وجود آگاهی از نیت نهانی پدر، روانهٔ سیستان می‌شود تا رستم آزاده را دست‌بسته نزد پدر ببرد. این شیوه از قهرمان‌پروری در سینمای مدرن رواج یافته است. غرض این بود که گفته شود فردوسی چیزی حدود ۷۰۰ سال پیش، رویکردی در قهرمان‌پروری در پیش گرفته که امروزه در کار هنرمندان مدرن قابل ملاحظه است.

۲-۷. بهره‌گیری از گفت‌وگو با استانداردهای مدرن جهانی

گفت‌وگو به معنای مکالمه و صحبت کردن با هم و مبادلهٔ افکار و عقاید است و در شعر، داستان، نمایشنامه و فیلمنامه به کار می‌رود. به عبارت دیگر، صحبتی که در میان شخصیت‌ها یا به‌طور گسترده‌تر، آزادانه در ذهن شخصیت واحدی در اثر ادبی صورت می‌گیرد، گفت‌وگو نامیده می‌شود (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۳۵۶). خلق گفت‌وگو در موقعیت‌های مناسب توسط نویسنده، اگر همواره با مقداری ذوق و خلاقیت باشد به طرز بسیار شگفت‌انگیزی به پیش‌روی داستان کمک می‌کند (جعفری و رضوی‌نیا، ۱۳۹۱: ۱۰).

«کارآمدترین محمل و رساترین کارکرد در بیان داستان‌های شاهنامه بر اصل گفت‌وگو و

چینش هنری آن استوار است» (طباطبائی‌نیا، ۱۳۹۱: ۱۶۸).

«اغلب گفت‌وگوها و سخن‌هایی که میان قهرمانان شاهنامه رد و بدل می‌شود، بی‌گمان

افزودهٔ قوهٔ تداعی و خیال‌اوست» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۴۶۰).

به عبارتی، گفت‌وگوهای شاهنامه، حاصل دخل و تصرف هنرمندانه فردوسی است؛ یعنی او برای بیان گفت‌وگوها، از قوه خیالش بهره برده است تا گفت‌وگو با حادثه جفت و بست هنری پیدا کند و ضمن پیش برد داستان بتواند کارکردهای دیگری مثل شخصیت‌پردازی و فضاسازی پیدا کند. تجزیه و تحلیل گفت‌وگوهای شاهکارهای داستانی، ارزش‌های سبک‌شناسانه‌ای به دست می‌دهد که دو کارکرد عمده آن‌ها عبارت‌اند از:

۱. گفت‌وگو تنها به‌عنوان آرایش و زینت داستان به کار نمی‌آید، بلکه عمل داستانی را در جهت درون‌مایه پیش می‌برد.

۲. گفت‌وگو صحبت‌های رد و بدل شده میان شخصیت‌ها را ارائه می‌دهد تا فعل و انفعال افکار و ویژگی‌های روحی و خلقی افراد را نشان بدهد.

در داستان رستم و اسفندیار هر یک از این کارکردهای گفت‌وگو که در شاهکارهای داستان‌نویسی ملاحظه شده وجود دارد. نمونه‌هایی از آن بیان خواهد شد.

گفت‌وگوهای زیر از این داستان، مصداق پیش‌برد عمل داستانی در جهت درون‌مایه است؛ زیرا یکی از درون‌مایه‌های اصلی رستم و اسفندیار، تضارب و کشمکش در سطوح مختلف است. از جمله کشمکش عقیدتی و جسمانی. نشانه‌های این نوع کشمکش در داستان مشهود است:

در اوایل داستان وقتی اسفندیار نزد مادرش کتایون از پدرش گله می‌کند که هنوز قولش را مبنی بر واگذاری تاج و تخت عملی نکرده، مادر دلسوزانه حرف‌هایی می‌زند که به طبع اسفندیار خوش نمی‌آید به همین دلیل چیزهایی می‌گوید که نشان می‌دهد او حتی با دلسوزانش نیز سر کشمکش دارد:

چنین گفت با مادر اسفندیار	که نیکو زد این داستان شهریار
که پیش زنان راز هرگز مگوی	چه گویی سخن بازیابی به کوی

(فردوسی، ۱۳۸۰: ۸)

یا زمانی که گشتاسپ شرط واگذاری تاج و تخت را در بند کردن رستم اعلام می‌کند تفاوت عقیده او با اسفندیار در گفته پسر نمایان است:

چنین پاسخ آوردش اسفندیار	که ای پوهنر نامور شهریار
همی دور مانی ز رسم کهن	بر اندازه باید که رانی سخن
تو با شاه چین جنگ جوی و نبرد	ز کشور خدایان برانگیز گرد

(همان: ۱۳)

در اینجا اسفندیار آشکارا اختلافش را با پدر بر سر در بند کردن رستم اعلام می‌کند. هر چند در

ادامه، به دلیل نگاه فرمان‌بردارش نسبت به مقوله پادشاهی و لزوم اطاعت بی‌چون و چرا از او، به سیستان می‌رود تا رستم را دست‌بسته به دربار بیاورد.

در گفت‌وگوهای رستم با اسفندیار نیز در بزنگاه‌های داستان، کشمکش عقیدتی این دو آشکار است. اسفندیار به رستم می‌گوید:

نباشد ز بندِ شهنشاه ننگ

تو خود بند بر پای نه بی‌درنگ

و پاسخ رستم چنین است:

به دیدارِ تو رامشِ جان کنم
شکستی بُود زشت کاری بُود
که روشن روانم بر این است و بس
(همان: ۳۱)

ز من هر چه خواهی تو فرمان کنم
مگر بند کز بند عاری بُود
نبیند مرا زنده با بند کس

کارکرد دوم گفت‌وگوهای استاندارد داستانی این بود که گفت‌وگوها بیانگر فعل و انفعال افکار و ویژگی‌های روحی و خلقی شخصیت‌هاست. در موارد بسیاری از داستان رستم و اسفندیار، این ویژگی قابل ملاحظه است:

که هرگز نیببی زنی رایزن
(همان: ۹)

به کاری مکن نیز فرمان زن

اینجا رویکرد اسفندیار درباره زنان به‌خصوص به هنگام دلخوری، نمایان است.

یا وقتی کتابون می‌گوید:

تو داری دگر لشگر و بوم‌ویر
بزرگی و آورند و بختش تراست
(همان)

یکی تاج دارد به سر بر پدر
چو او بگذرد تاج و تختش تراست

در این گفت‌وگو خلصت بردباری و دنیادیدگی مادر اسفندیار آشکار است.

در این گفت‌وگو نیز ویژگی عمده شخصیت اسفندیار؛ یعنی تسلیم‌پذیری وی در برابر فرمان حتی

ناحق شاه مشهود است:

مرا گوشه‌ای بس بُود زین جهان
به فرمان و رایت سرافکنده‌ام
(همان: ۱۴)

ترا باد این تاج و تخت مهان
وَلِیکِن ترا من یکی بنده‌ام

یا وقتی رستم می‌گوید:

که روشن روانم بر این است و بس

نبیند مرا زنده با بند کس

این، خصلت تسلیم‌ناپذیری رستم را نشان می‌دهد که وقتی فرمان کسی چون شاه گشتاسب را نیز با اصول مبتنی بر آزادی در تراحم بیند در مقابلش می‌ایستد و با وجود آگاهی از عواقب امر، دست از اصولش برنمی‌دارد.

بنابراین فردوسی از گفت‌وگو به شکلی استفاده کرده است که در سده‌های بعدی، داستان‌نویسان توانا در نوشتن شاهکارهای داستانی از این تکنیک‌های گفت‌وگو بهره‌برده‌اند.

۳. نتیجه

داستان رستم و اسفندیار، داستانی تکنیک‌محور است؛ یعنی تکنیک و شیوه‌هایی که فردوسی برای انتقال بهتر محتوا به کار گرفته کم از محتوا ندارد. یکی از این شیوه‌ها، بهره‌گیری فردوسی از شگرد تشدید حس تعلیق در خواننده با لودادن پایان داستان در همان ابتداست. این شیوه را فیلمسازان در سده‌های اخیر به کار برده‌اند تا هیجان را در خواننده دوچندان کنند و در همان حال هیجان را در داستان از حد هیجان ساده فراتر ببرند و به آن بُعدی عمیق و شاید حتی بتوان گفت فلسفی ببخشند. دیگر شگرد داستانی به کار رفته در این داستان، بهره‌گیری از «براعت استهلال» است. در رستم و اسفندیار فردوسی هم چون نویسندگان مدرن، سرنخ‌هایی در مقدمه تنیده که بعدها در متن داستان آن را بسط داده است. این شیوه را نویسندگان در قرن نوزدهم به بعد در ادبیات داستانی استاندارد به کار برده‌اند. شگرد بعدی در داستان، بهره‌گیری از ضرباهنگ درونی و بیرونی است. فردوسی در جهت انسجام‌بخشی بیشتر به متن خود، با تکرار عناصری، بخش‌های مختلف داستان را از درون به هم کوک زده است. بدین گونه او ضرباهنگی درونی در متن ایجاد کرده و از طرف دیگر، با توجه به نیاز متن، در مواقع مختلف ضرباهنگ را با بهره‌گیری از تکنیک «تلخیص» و «صحنه‌پردازی» سریع یا کند ساخته است و ضرباهنگی بیرونی در متن به وجود آورده است. دیگر اینکه فردوسی، به هنگام روایت بخش‌های با سویه جادویی و اساطیری، از لحنی جادویی بهره برده است؛ یعنی لحنی که گویی حادثه‌ای معمولی و روزمره را روایت می‌کند و ذره‌ای تردید و تشکیک در واقعیت در لحن روایت او نیست. و این نزدیک است به شیوه روایت حوادث جادویی در داستان‌های رئالیسم جادویی در ادبیات داستانی مدرن. همچنین فردوسی برخلاف جریان رایج در ادبیات داستانی از دو قهرمان در داستانش بهره برده است. داستان رستم و اسفندیار که حجمی به نسبت کم دارد، دو قهرمان دارد و این شیوه‌ای بسیار نوآورانه است که برآمدن از پس کار آن، یگانه‌ای همچون فردوسی می‌طلبد. همچنین فردوسی در قهرمان‌پروری،

رویکردی واقع‌گرایانه دارد. قهرمان او عاری از ضعف نیست؛ چون انسان است و خواننده قرار است با او همذات‌پنداری کند و فردوسی با نگاه واقع‌گرایانه به قهرمان‌پروری زمینه امکان برقراری ارتباط بین قهرمان و خواننده و در نتیجه اثرگذاری قهرمان در خواننده را فراهم می‌کند.

شیوه به‌کارگیری عنصر گفت‌وگو نیز در این داستان، همچون شاهکارهای داستانی است؛ چراکه در آن گفت‌وگوها ضمن پیش‌برد داستان، عمل داستانی را در جهت درون‌مایه پیش می‌برد. همچنین گفت‌وگوها منعکس‌کننده خلق‌و‌خوهای شخصیت‌ها و افکار آن‌هاست.

کتابنامه

- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۰) *شاهنامه*، چ اول. تصحیح مصطفی جیحونی. اصفهان: گروه انتشارات شاهنامه پژوهی.
- ادگار مورگان، مورستر. (۱۳۹۱) *جنبه‌های رمان*، چ ششم. تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
- اولیایی نیا، هلن. (۱۳۸۹) «مدرنیسم و پسا مدرنیسم در آثار داستان کوتاه‌نویسان معاصر ایران». *کتاب ماه ادبیات*، شماره ۴۴، پیاپی ۱۵۸، صص ۸۴-۹۵.
- پاینده، حسین. (۱۳۹۲) *گشودن رمان؛ رمان ایرانی در پرتو نظریه و نقد ادبی*، چ اول. تهران: مروارید.
- تروفو، فرانسوا، با همکاری هلی جی. اسکات. (۱۳۹۰) *سینما به روایت هیچکاک*، چ ششم. ترجمه پرویز دواپی. تهران: سروش.
- جعفری، ناهید؛ رضوی نیا، محبوبه. (۱۳۹۱) «بازیابی عناصر داستانی در کتاب *د/بهارستان سخن*، فصلنامه علمی پژوهشی *ادبیات فارسی*، سال هشتم، شماره ۱۹.
- حمیدیان، سعید. (۱۳۸۳) *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*، چ دوم. تهران: ناهید.
- خالقی مطلق، جلال. (۱۳۸۱) *سخن‌های دیرینه*، به کوشش علی دهباشی، چ اول. تهران: افکار.
- رحیمی، مصطفی. (۱۳۶۹) *تراژدی قدرت در شاهنامه*، چ اول. تهران: نیلوفر.
- رخشا، رسول. (۱۳۸۴) «نیلوفری در مرداب»، *عصر پنج‌شنبه*، شماره ۹۱ و ۹۲ (آذر و دی ماه)، صص ۸۱-۸۴.
- ریاحی، محمدمین. (۱۳۸۰) *فردوسی*، چ سوم. تهران: طرح نو.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۸) *صورخیال در شعر فارسی*، چ چهارم. تهران: انتشارات کتیبه.
- طباطبائی نیا، سید علی اصغر. (۱۳۹۸) «شگردهای سینمایی فردوسی». *فصلنامه اورمزد*، شماره ۴۶، صص ۱۵۸-۱۷۷.
- فرزانه، بهمن. (۱۳۸۰) *آشنائی با صادق هدایت*، چ چهارم. تهران: مرکز.
- کسیخان، حمیدرضا. (۱۳۹۰) «بررسی تطبیقی رئالیسم جادویی در *طبل حلبی* گوئتر گراس و *یک‌صد سال تنهایی* از گابریل گارسیا مارکز». *دو فصلنامه علمی پژوهشی دانشگاه الزهراء*، سال ۲، شماره ۴، صص ۱۰۵-۱۲۶.
- کمالوند، لیلی. (۱۳۹۲) «مفهوم تکنیک داستانی و جلوه‌های آن در داستان معاصر فارسی». *فصلنامه تخصصی مطالعات داستانی*، سال اول، شماره سوم.

مرتضوی، منوچهر. (۱۳۶۸) فردوسی و شاهنامه، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
 میر صادقی، جمال. (۱۳۹۴) عناصر داستان، چ نهم. تهران: سخن.
 میر صادقی، جمال. (۱۳۸۱) جهان داستان (ایران). تهران، اشاره.

References

- Ferdowsi, A. (2001) *Shahnameh, the first chapter*. Corrected by Mustafa Jeihoni. Isfahan: *Shahnameh Research Publishing Group*.
- Edgar Morgan, M. (2012) *Aspects of the novel*, 6th chapter. Tehran: Negah Publications Institute.
- Olyai Nia, H. (2010) "Modernism and post-modernism in the works of contemporary short story writers of Iran". *The book of the month of literature*, number 44, serial 158, pp. 84-95.
- Payandeh, H. (2013) *Opening the novel; Iranian novel in the light of theory and literary criticism*, first chapter. Tehran: Morvarid.
- Truffaut, Francois, in collaboration with Hallie J. Scott. (2011) *Cinema according to Hitchcock, 6th chapter*. Translation by Parviz Dawai. Tehran: Soroush.
- Jafari, Nahid; R, M. (2017) "Recovery of fictional elements in Da book", *Baharestan Sokhon, scientific research quarterly of Persian literature*, eighth year, number 19.
- Hamidian, S. (2004) *An introduction to Ferdowsi's thought and art*, second chapter. Tehran: Nahid.
- Khaleghi Motlagh, J. (2002) *Ancient words*, by Ali Dehbashi, first chapter. Tehran: Afkar.
- Rahimi, M. (1990) *Tragedy of Power in Shahnameh*, Chapter 1. Tehran: Nilofar.
- Rakhsha, R. (2005) "Lily in Swamp", *Thursday evening*, numbers 91 and 92, pp. 81-84.
- Riahi, M. A (2008) *Ferdowsi*, 3rd publication. Tehran: Tarhe No.
- Shafie Kodkani, M. R. (2018) *Imaginary images in Persian poetry*, Chapter 4. Tehran: Katibeh Publications.
- Tabatabainia, S. A. A. (2018) "Ferdosi's cinematographic tricks". *Ormazd Quarterly*, Number 46, pp. 158-177.
- Farzaneh, B. (2001) *Getting to know Sadegh Hedayat*, Chapter 4. Tehran: Markaz.
- Kasikhan, H. (2010) "A comparative study of magical realism in Guntergrass' Tin Drum and Gabriel Garcia Marquez's One Hundred Years of Solitude". *Al-Zahra University scientific research quarterly*, Year 2, 4th Issue, pp. 105-126.
- Kamalvand, L. (2012) "The concept of narrative technique and its effects in Persian contemporary fiction". *Specialized Quarterly Journal of Fiction Studies*, Year 1, 3rd Issue.
- Mortazavi, M. (1989) *Ferdowsi and Shahnameh*, Cultural Studies and Research Institute.
- Mir Sadeghi, J. (2014) *Elements of the story*, 9th Issue. Tehran: Sokhan.
- Mir Sadeghi, J. (2002) *World story (Iran)*. Tehran, Eshare