

## بررسی تکنیک‌های تعلیق در داستان رستم و اسفندیار

مهدی رضا کمالی بانیانی\*

پژوهش‌گر دوره پسادکتری، رشته زبان و ادبیات فارسی، دانش‌گاه اراک، اراک، ایران

مهرداد اکبری گندمانی\*\*

استادیار رشته زبان و ادبیات فارسی، دانش‌گاه اراک، اراک، ایران (نویسنده مسؤل)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۵/۱۸

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۱۱

### چکیده

تعلیق کیفیتی است که نویسنده برای واقعیتی که در شرف تکوین است، در داستان خود می‌آفریند و خواننده را مشتاق و کنج‌کاو به ادامه داستان می‌کند. ازین‌رو، هر حالتی، اعم از کشمکش‌های داستانی، پیچیدگی، ابهام و... که خواننده را به داستان، اشخاص داستان، سرنوشت آنان و روند ماجرا حساس کند، در حوزه تعلیق قرار می‌گیرد. این امر، نه تنها از کسل شدن و بی‌حوصلگی خواننده می‌کاهد، بل که سبب پویایی و تحرک بیش‌تر روایت نیز می‌گردد. یکی از داستان‌هایی که عنصر تعلیق، نقشی مؤثر در سیر خطی و طولی آن داشته است، نبرد رستم و اسفندیار در شاهنامه است. در این داستان طولانی، عوامل متعددی، سبب‌ساز تعلیق شده که هرکدام به نحوی، به پویایی داستان، کمک کرده است. در بررسی صورت گرفته، براعت استهلال، پیش‌بینی‌های رخ داده، کشمکش‌های درونی شخصیت‌ها، بازگشت‌های روایی، جزئی‌نگری در توصیفات، طولانی شدن گفت‌وگو و انواع آن (تک‌گویی درونی و حدیث نفس‌گویی و...)، انواع تداعی‌های لفظی و معنوی (شیوه داستان در داستان و...)، همگی، از جمله ترفندهای تعلیق، در این داستان بوده است که از سویی، سبب تداوم داستان و به تعویق انداختن پایان داستان شده و از سوی دیگر، اشتیاق خواننده را برای درک چگونگی این روند، افزایش داده است. در پژوهش پیش‌رو، پس از آشنایی با مفهوم تعلیق و ویژگی‌های آن، به تکنیک‌ها و شیوه‌هایی که نقشی مؤثر در ایجاد تعلیق در داستان رستم و اسفندیار داشته‌اند، پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: تعلیق، کشمکش، رستم و اسفندیار.

\* mehdireza\_kamali@yahoo.com

\*\* m-akbari@araku.ac.ir



## مقدمه

تعلیق به معنای نامعلوم بودن پیامدِ روی داده‌های تعیین‌کننده یا دودلی شخصیت، در تصمیم‌گیری مهم است. این امر خواننده را به هیجان می‌آورد و او را علاقه‌مند می‌سازد که ببیند که چه ثمره تلخ یا شیرینی به بار خواهد آمد (غلام‌حسین‌زاده و رجبی، ۱۳۸۸: ۸۲). تعلیق، به وجود آورنده پیچیدگی، ابهام هنری و هر نوع بی‌خبری از نتیجه است و موجب انتظار و کشش خواننده، برای تعقیب روایت می‌شود (اکبری و ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۱۷). «داستانی که واقعاً داستان باشد، باید واجد این ویژگی باشد که شنونده را بر آن دارد که بخواهد بداند، بعد چه پیش خواهد آمد و برعکس، ناقص است؛ اگر کاری کند که خواننده نخواهد بداند که بعد چه خواهد شد» (فوستر، ۱۳۵۷: ۳۳). برخی بر این باورند که دو نوع تعلیق وجود دارد. عمومی‌ترین نوع آن، هنگامی اتفاق می‌افتد که مخاطب، درباره این‌که چه اتفاقی خواهد افتاد، در تردید است (مستور، ۱۳۷۹: ۹). دومین نوعش، تعلیق در فرم است که در آن، بلا تکلیفی بدان سبب نیست که چه اتفاق خواهد افتاد، بل که از آن روست که آن اتفاق، چگونه یا چه موقع رخ خواهد داد. تعلیق هم به خواننده و هم به ساختارهای روایی ارجاع می‌دهد. در واقع، تعلیق هنگامی شکل خواهد گرفت که خوانندگان، برخی از حیطه‌های فرایندهای شناختی را که مبتنی بر کنش متقابل است، با حیطه‌هایی خاص از ویژگی‌های روایت درگیر کنند. تعلیق از جمله عناصری است که باعث برجسته شدن پیرنگ داستان می‌شود و تأخیری را خلق می‌کند که خلق‌کننده کشمکش در داستان است. «این تأخیر، به واسطه رخ دادهایی در داستان خلق می‌شود که باعث به تأخیر انداختن پایان آن است» (ریمون کنان، ۱۳۸۲: ۱۷۱). این امر، نه تنها از کسل شدن و بی‌حوصلگی خواننده می‌کاهد، بل که سبب پویایی و تحرک روایت نیز می‌گردد. داستان رستم و اسفندیار، طولانی‌ترین و از جمله پرکشمکش‌ترین داستان‌های شاهنامه است. علاوه بر جنگ‌هایی متفاوت که در سیر افقی داستان رخ داده‌اند، می‌توان شاهد حوادث و اتفاقاتی بود که روندی عمودی داشته‌اند و به جای حرکت در سیر طولی داستان، روندی عرضی را طی کرده‌اند و پایان داستان را به تأخیر انداخته‌اند. همه این حوادث که به دلایل مختلف، خلق‌کننده نوعی انتظار در خواننده نسبت به روند ماجرا هستند، همگی زیر مجموعه عنصر تعلیق قرار می‌گیرند. با عنایت به این‌که تعلیق، تأثیری به‌سزا در چگونگی سیر خطی و طولی داستان و کارکرد عناصر داستانی دارد،



بنابراین بررسی تکنیک‌های این عنصر و کیفیت تأثیراتی که بر عناصر داستانی دارد، از جمله ضروریاتی است که چرایی به طول انجامیدن داستان را بر خواننده آشکار می‌کند. پیشینه پژوهش: در باب داستان رستم و اسفندیار، کتب و مقالات بی‌شماری به چاپ رسیده است و هر اثر، از دیدگاهی خاص، این داستان را بررسی و تحلیل کرده است. اگرچه در این آثار، سخن از کشمکش و دیگر عناصر داستانی شده است، در هیچ اثری تاکنون، به بررسی تکنیک‌های تعلیق و ویژگی‌های متعدد آن، در داستان مذکور پرداخته نشده است. در باب تعلیق و کیفیت آن، می‌توان به کتبی چون: تعلیق، اثر ژان پل سارتر (ترجمه محمود بهفروزی، تهران، نشر جامی: ۱۳۹۴)؛ تعلیق، اثر الهه محمدی (تهران، نشر علی: ۱۳۹۶)؛ مبانی داستان کوتاه از مصطفی مستور (تهران، نشر مرکز: ۱۳۷۹) اشاره کرد. از میان مقالاتی که مبحث تعلیق را بررسی کرده‌اند نیز، می‌توان به مقاله بررسی روابط زمان و تعلیق در روایت پادشاه و کنیزک، اثر مشترک غلام‌حسین غلام‌حسین‌زاده و زهرا رجبی و قدرت‌الله طاهری (فصل‌نامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۷۷)؛ ساز و کار تعلیق در مقامات حمیدی، اثر محسن بتلاب اکبرآبادی و علی صفایی سنگری (دانش‌گاه گیلان، مجله زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۹۱) اشاره کرد. با عنایت به این موضوع که داستان رستم و اسفندیار، یکی از داستان‌های طولانی شاهنامه به شمار می‌رود، اما تاکنون، اثری به طور مجزا به بررسی عنصر تعلیق، در داستان فوق‌الذکر نپرداخته است.

### ۱- بحث و بررسی

روایت نقل‌رشته‌ای از حوادث واقعی، تاریخی یا خیالی است؛ به نحوی که ارتباطی بین آن‌ها وجود داشته باشد. روایت به سوال «چه اتفاقی افتاد؟» جواب می‌دهد و داستان را نقل می‌کند (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۵۰). عمده حوادثی را که در این تغییر وضعیت موثرند، می‌توان مبتنی بر پیرنگ دانست. یکی از ویژگی‌های پیرنگ، این است که به واسطه ترتیب و نظم منطقی، وحدت ساختاری را در روایت به وجود می‌آورد (زرین‌کوب، ۱۳۸۲: ۱۳۵؛ جعفری، ۱۳۹۱: ۹۴). از جمله عناصری که باعث برجسته شدن پیرنگ داستان می‌شود، تأخیری است که به واسطه کشمکش در داستان ایجاد می‌شود. «این تأخیر، به وسیله رخ‌دادهایی در داستان خلق می‌شود که باعث تداوم داستان و به تأخیر انداختن پایان آن است» (ریمون کنان، ۱۳۸۲: ۱۷۱). این تأخیر، به واسطه عوامل متعددی در داستان روی می‌دهد و «باعث می‌شود که خواننده در انتظار ادامه داستان و در نتیجه، پایان روایت



باشد» (پراین، ۱۳۷۱: ۲۶). تعلیق می‌تواند عواملی متفاوت داشته باشد. شیوه آغاز، می‌تواند نقشی بسیار مهم در تعلیق روایت داشته باشد؛ به گونه‌ای که هم‌راهی خواننده بسته به گیرایی آغاز داستان است.

### ۱-۱- نحوه آغاز داستان

یکی از تکنیک‌های روایی مؤثر در قدرت نفوذ و تأثیرگذاری یک داستان، چگونگی آغاز آن است. در آغاز داستان، می‌توان خواننده را از ابتدا با داستان هم‌راه کرد و به تداوم خواندن داستان مشتاق ساخت. اخوت در کتاب خود، به نقل از رابرت فونک<sup>۱</sup> می‌آورد: «در آغاز داستان، راوی، مطالبی را می‌آورد که حاکی از مناسبات اولیه شخصیت‌هاست و همان شرایطی را شرح می‌دهد که در اصطلاح پراپ<sup>۲</sup> و تودوروف<sup>۳</sup> وضعیت متعادل (موقعیت پایدار) نامیده می‌شود» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۲۸). به اعتقاد برخی از صاحب‌نظران که معتقد به نظریه خواننده‌محور هستند، آغاز داستان، تأثیری بر خواننده می‌گذارد که بر فرآیند خواندن او مؤثر است. آن‌ها، این تأثیر را تأثیر اولیه می‌نامند (همان: ۲۴۱). بنابراین از وظایف مهم آغاز داستان، وظیفه ارتباطی آن است. زمینه‌چینی‌های نویسنده یا شاعر در باب هر آن‌چه دید خواننده را روشن می‌کند و وی (خواننده) را آماده‌ی حادثی می‌سازد که قرار است در داستان اتفاق بیفتد، همان وظیفه ارتباطی را به عهده دارند. یکی از شیوه‌های آغاز داستان، براعت استهلال است. «براعت استهلال، شگردی دیگر به سمت زیبایی‌شناسی و استاتیک است» (موسوی، ۱۳۹۲: ۳۸۱) و به نوعی با موضوع و درون‌مایه اصلی داستان، پیوند دارد و گاه، بازتاب همگی آن‌هاست. استهلال با اشاره به سرنوشت قهرمانان داستان در مقدمه، تحقق می‌پذیرد (شمیس، ۱۳۹۵: ۹۲)؛ براعت استهلال خواننده را در تعلیق و انتظاری می‌نشانند که چگونه و به چه طریقی، این سرانجام حاصل می‌شود و تا پایان داستان، خواننده، هم‌گام با شاعر یا نویسنده، داستان را به دقت ادامه می‌دهد و در انتظار رخ دادن فاجعه‌ای می‌ماند که هنوز چگونگی‌اش را نمی‌داند. در آغاز داستان رستم و اسفندیار نیز، در ابتدا فردوسی به وصف بهار می‌پردازد و با ظرافتی تمام، آواز بلبل را به ناله‌های زار از مرگ اسفندیار و غرش و رعد را به فریاد هراس‌انگیز رستم تعبیر می‌کند. در این زمینه‌چینی‌ها، خواننده اثر، از روی دادن حادثه‌ای تلخ (مرگ اسفندیار به

<sup>۱</sup>. Robert Funk

<sup>۲</sup>. Propp

<sup>۳</sup>. Todorov



دست رستم)، آگاه می‌شود. به واقع، مقدمه داستان و هنر فردوسی، در خلق صحنه‌های تأثیربرانگیز، فضایی می‌آفریند که خواننده با چند بیت آغازین داستان، درگیر کل ماجرا می‌شود:

همی نالد از مرگ اسفندیار، ندارد جز از ناله، زو یادگار  
(فردوسی، ۱۳۷۴: ۲۹۲/۵)

چنین صحنه‌ای را می‌توان در مقدمه داستان رستم و سهراب نیز مشاهده کرد. در داستان رستم و اسفندیار، شاعر از همان بیت چهارم در جواب مصرع دوم بیت که:

مرا نیست فرخ، مر آن را که هست بیخشای، بر مردم تنگ‌دست!  
(همان: ۲۹۱)

خواننده از همین ابتدا، با این پرسش مواجه می‌شود که چرا در وهله اول، گوینده، با ناخوشی سخن آغاز می‌کند؟ ناله بلبل نیز با این ناخوشی همراه می‌گردد:

به پالیز، بلبل بنالد همی گل، از ناله او، ببالد همی  
(همان: ۲۹۱)

پرسش‌هایی که گوینده از خود می‌پرسد نیز، سبب اشتیاق بیش‌تر خواننده برای ادامه داستان می‌شود:

چو از ابر بینم، همی باد و نم ندانم که نرگس چرا شد دژم؟  
که داند که بلبل چه گوید همی؟ به زیر گل اندر، چه موید همی؟  
(همان: ۲۹۲)

و بالاخره، پس از ۹ بیت که خواننده در تعلیق قرار گرفته بود، بالاخره، دلیل ناله بلبل را می‌گوید، اما باز هم، خواننده در تعلیق دیگری است تا چگونگی این امر را دریابد:

همی نالد از مرگ اسفندیار ندارد جز از ناله، زو یادگار  
(همان: ۲۹۲)

## ۱-۲- زاویه دید

داستان یا متن روایی، معمولاً از زوایای مختلفی روایت می‌شود و اصولاً دو شیوه برای روایت مناسب است: یکی شیوه سوم شخص و دیگری، شیوه اول شخص مفرد (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۷۲). در طریقه اول، راوی خود را بیرون از صحنه داستان قرار می‌دهد و هم‌چون رب‌التوئی، ماجراها و وقایعی را که بر اشخاص داستان می‌گذرد، به خواننده باز



می‌گوید. در طریقهٔ دوم، راوی در جلدِ یکی از اشخاصِ داستان، وقایع و حوادثی را که خود، گویی ناظرشان بوده است، برای خواننده بیان می‌کند (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۳۸۵؛ یونسی، ۱۳۸۸: ۶۹). از آن‌جا که زاویهٔ دید، تعیین‌کنندهٔ نقطهٔ دیدِ مخاطب است، هر تغییری در زاویهٔ دید، موجب افشای اطلاعاتِ داستانی یا به تعویق انداختنِ آن، ایجادِ تنوعِ بصری و معرفیِ محل یا حال و هوایی خاص می‌شود. در واقع، هر نوع تغییری در زاویهٔ دید، تغییراتِ ظریفی در وقایعِ داستانی به وجود می‌آورد (داگلاس، ۱۳۸۴: ۱۶۸). با این تغییر، مخاطب می‌تواند موضوعِ تصویر را از نقطهٔ جدیدتری نشان دهد (بصیر، ۱۳۷۷: ۷۸) و بدین وسیله، خواننده را به دنبال خود بکشد. در داستان رستم و اسفندیار، شاعر از دیدِ سوم شخص و راویِ دانای کل به داستان می‌نگرد. بنابراین از تمامِ اموری که در داستان اتفاق می‌افتد، آگاه است و از موضعی برتر، به موضوع می‌نگرد (پورنداف، ۱۳۹۴: ۱۳۸). در این میان، به دلیل این که توصیفِ داستان و ادامهٔ آن از زبانِ خودِ شخصیت‌ها روی می‌دهد، گزارشی که به دست داده می‌شود، ناگزیر از توصیفات، روحیاتِ شخصیت است که این به نوبهٔ خود، پایان را به تعویق می‌اندازد. در ابتدای این داستان، شاعر در نقشِ دانای کل بیان می‌دارد که داستان را از زبانِ بلبل شنیده است که او نیز از گفته‌های باستان به یاد دارد. شنیده شدنِ داستان از زبانِ بلبل، باعثِ اشتیاقِ خواننده، جهتِ پی‌گیریِ داستان می‌شود. به عبارتی دیگر، این نوع روایت که داستان را به کل از نگرشِ شخصِ دیگری نقل می‌کند، خود، سرآغازِ تعلیق است که سرانجامِ آن و چگونگیِ آن، بر خواننده آشکار نیست. ازین روست که مقدمه‌چینی‌های شاعر در براءتِ استهلال، از زبانِ بلبل، خود از جملهٔ عواملی است که خواننده را هم‌پای خود، تا پایانِ داستان هدایت می‌کند. هم‌چنین، آغاز شدنِ داستان با بیانِ باز آمدنِ اسفندیار به حالتِ مستی و ناراحت بودنِ وی از شهریار، بدونِ هیچ‌گونه توضیحِ قبلی، در بابِ اسفندیار و یا خاندانِ وی، این گونه به نظر می‌رسد که داستان از میانه آغاز شده و خواننده با کنج‌کاویِ افزون‌تر، داستان را دنبال می‌کند تا علتِ ناراحتی اسفندیار را دریابد:

ز بلبل شنیدم، یکی داستان      که بر خواند، از گفتهٔ راستان  
 که چون مست، باز آمد اسفندیار      دژم گشته، از خانه شهریار  
 (فردوسی، ۱۳۷۴: ۲۹۳/۵)

نکته‌ای دیگر که دربارهٔ زاویهٔ دید در این داستان چشم‌گیر است، بازگشت‌هایی است که به گذشته می‌شود. مخالفتِ کتابیون با تصمیمِ اسفندیار، از این دست است. این



نگرش‌ها که غالباً به تفصیل بیان شده است، روندی است که داستان را از سیر طولی و خطی دور می‌کند و به نوعی پایان داستان به تعویق می‌افتد. به عنوان مثال، زمانی که اسفندیار در ابتدای داستان از دلاوری‌ها و جنگاوری‌های خود سخن می‌گوید، توصیفات مذکور، به اطناب می‌انجامد:

چنین گفت، با مادر، اسفندیار      که با من، همی بد کند شهریار  
مرا گفت: چون کین لهراسب‌شاه      بخواهی به مردی ز ارجاسب شاه؛  
همان خواهران را بیاری ز بند،      کنی نام ما را به گیتی بلند  
(همان)

توصیفات و جملات وصفی نیز، به نوعی، ایجادکننده تعلیق برای خواننده‌اند که وی را در انتظار ادامه اصل روایت می‌گذارند. شاعر با توصیفات هدفمندی که در ابتدای داستان بیان می‌کند، بذریه‌افکنی‌ها و حوادث بعدی داستان را در طلیعه روایت می‌کارد. هم‌چنین، از آن‌جا که شاعر به عنوان دانای کل، از همه امور آگاه است، توصیفات که در باب آداب سخن گفتن، طرز نشستن، طریقه آماده‌سازی سپاه، طریقه جنگ و ... می‌آورد، بسیار دقیق است و این موارد، هر کدام به خودی خود، به درازای داستان می‌افزاید. این توصیفات، همگی، نقش توصیفات توضیحی دارند که به نوعی، همه از آن با اطلاع و باخبرند. ازین رو، این موارد نقش فرعی و عرضی، در مسیر طولی داستان دارند. به عنوان نمونه، زمانی که کتایون قصد اسفندیار را برای رفتن و به بند کشیدن رستم می‌شنود، پیش پسر می‌آید و او را بر حذر می‌دارد، اما در ابتدا، سخن از توصیفات می‌رود که کتایون، درباره رستم شنیده است (درباره شمشیرزنی وی، نبرد وی با دیو سپید، ره‌گم کردن خورشید، از تیغ شمشیر او، کشتن ماه‌هاماوران، برخاستن جهت کین خواستن سیاوش و ...). این سخنان، خواننده را در انتظار رخ دادن یا رخ ندادن آن واقعه‌ای هولناک می‌گذارد. چگونگی چادر زدن اسفندیار در کنار رود هیرمند نیز، به گونه‌ای است که راوی، خواننده را با تمامی جزئیات، آشنا می‌کند. وقتی اسفندیار می‌خواهد که بهمن را جهت فرستادن نامه به سوی رستم بفرستد، چگونگی آرایش یافتن و رفتن بهمن نیز توصیفات است که اصل ماجرا به تأخیر می‌اندازد. اسفندیار:

بدو گفت: اسب سیه برنشین،      بیارای تن را به دیبای چین  
بنه، بر سرت، افسر خسروی      نگارش، همه گوهر پهلوی...



ببر پنج بالای زرین ستام سرافراز، ده موبد نیک نام  
(همان)

از دیگر موارد تعلیق در زاویه دید، نقش شاعر به عنوان راوی مفسر، برای بیان زمینه‌های تعلیمی است. تمامی اندرزهایی که رستم قبل از شروع کارزار به اسفندیار می‌گوید، به نوعی حکم تعلیق را دارد که نه تنها حرکت روایت اصلی را به تأخیر می‌اندازد، بل که خواننده را نیز مشتاق تر برای سرانجام کارزار می‌کند.

### ۱-۳- شخصیت‌پردازی

شخصیت‌ها به منزله پایه‌هایی هستند که ساختمان یک بنا، بر روی آن‌ها بنا می‌شود، زیرا هیچ اثر ادبی، بدون شخصیت نوشته نشده است و خلق چنین اثری نیز امکان‌پذیر نیست (دقیقین، ۱۳۷۱: ۱۷). این عنصر، نقش اساسی در داستان دارد و هسته مرکزی آن است و تمامیت قصه بر آن می‌چرخد (عبداللهیان، ۱۳۸۴: ۵۰) و با کنش‌ها و دیالوگ‌های اوست که هم خودش ساخته می‌شود و هم روایت پیش می‌رود و رخ داده‌های متناسب با فرایند داستان، شکل می‌گیرند (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۶۹). پیچیدگی شخصیت‌ها و یا عواملی که سبب تزلزل در تعادل شخصیت، در کنش‌ها و واکنش‌هایش می‌گردد، می‌تواند مانع از سپری شدن روند طبیعی داستان شود و در نتیجه، خواننده را به فکر فرو ببرد و پایان را به تعویق بیندازد. تمایلات عاطفی دریافت‌کننده، نسبت به (مثلاً) شخصیت‌های داستانی، یعنی نگرانی هم‌دلانه، با یک شخصیت، برای ادراک تعلیق ضروری است. این نگرانی و کشمکش را می‌توان در شخصیت‌های داستان نیز مشاهده کرد. یکی از این شخصیت‌ها، اسفندیار است. به عنوان نمونه، اسفندیار بر آن می‌شود که دبیری خردمند را به پیش رستم روانه کند، اما باز هم، با خود در کشمکش است و نمی‌داند که سرانجام کار چه می‌شود و به همین دلیل در تردید به سر می‌برد و در این جا، نه تنها خود اسفندیار در حالت تعلیق به سر می‌برد، بل که مخاطب نیز، به نوبه خود، در انتظار سرانجام کار است:

گر ای‌دون که آید به نزدیک ما، درخشان کند، رای تاریک ما،  
به خوشی دهد دست بند مرا، به دانش، ببیند گزند مرا  
نخواهم من او را، به جز نیکوی، اگر دور دارد، سر از بد خوی  
(فردوسی، ۱۳۷۴: ۳۱۱/۵)





این کشمکشِ درونی اسفندیار، در زمانِ گفتنِ مضمونِ نامه به بهمن نیز آشکار است. نمودِ دیگرِ کشمکش‌های درونی اسفندیار را می‌توان در دیدارِ اولِ او با رستم، به نیکی مشاهده کرد. زمانی که رستم می‌گوید که آرزوی آن را دارد که اسفندیار خانه او را با قدم خود روشن کند، همین کشمکشِ درونی یا گفتاری، سببِ به تعویق افتادنِ پایانِ داستان می‌شود. پاسخ‌های هر دو پهلوان، در تأییدِ گفته‌های دیگری، خود از عواملِ دیگر است. ادامهٔ گفت‌وگوی اسفندیار با رستم، این کشمکش را بهتر به نمایش می‌کشد:

گر اکنون بیایم سوی خان تو،	بود شاد و پیروز مهمان تو،
تو گردن بیچی ز فرمان شاه	مرا تابش روز، گردد سیاه...
وگر سر بیچم ز فرمان شاه	بدان گیتی، آتش بود جای گاه.
تو را آرزو گر چنین آمده است	یک امروز، با می پساییم دست
که داند؟ که فردا چه خواهد بدن؟	بر این داستان‌ها، نباید زدن

(همان: ۳۳۶)

در این جا، کشمکشِ درونی اسفندیار، ترس از خروج دین بهی نیز هست:

وگر سر بیچم ز فرمان شاه	بدان گیتی، آتش بود جای گاه
-------------------------	----------------------------

(همان: ۳۳۷)

اسفندیار، نافرمانی از پادشاه را خروج از دین بهی می‌داند. در گفت‌وگوی اسفندیار با پشوتن نیز، همین کشمکش به آشکاری دیده می‌شود:

چنین داد پاسخ، ورا نام‌دار،	که گر من بیچم سر از شهریار،
بدین گیتی آندر، نکوهش بود،	همان، پیش یزدان، پژوهش بود.
دو گیتی به رستم نخواهم فروخت	کسی چشم دین را، به سوزن ندوخت

(همان: ۳۳۷)

در این سیر خطی و افقی روایت، به هنگامِ تعلیقاتِ رخ داده، می‌توان حوادث و یا نقاطی را مشخص کرد که در آن اسفندیار به عمد، در پی رهایی از وضعیتِ بلا تکلیفی است. زمانی که رستم با گرزِ گاوپیکر، به سمت اسفندیار می‌آید و علتِ نخواندن او را به مهمانی جويا می‌شود:

خرامی نیرزید، به مهمان تو	چنین بود تا بود، پیمان تو
---------------------------	---------------------------

(همان: ۵۹۲)



با رجزخوانی، دوباره کارهای بزرگ خود را به رخ اسفندیار می‌کشد. اسفندیار در جواب به بهانه‌تراشی روی می‌آورد:

چنین گرم بد روز و راهی دراز،      نکردم تو را رنجه، تندی مساز  
(همان: ۶۱۳)

و همین عامل بهانه‌ای می‌شود برای نکوهش رستم. جای دادن رستم در سمت چپ و نکوهش نژاد رستم، از طرف اسفندیار مواردی هستند که اسفندیار، تماماً جهت زمینه‌سازی برای رسیدن به خواسته و هرچه سریع‌تر برطرف کردن انتظار خود بهره می‌جوید. هر چند به دست چپ جای دادن رستم و یا نکوهش کردن نژاد رستم، به تنهایی در یک داستان نمی‌تواند تعلیق بسازد و یا از بین‌برنده تعلیق باشد، اما با عنایت به سیر خطی داستان و کوشش‌های اسفندیار در جهت هدف خود، این دو حادثه در مسیر فرعی (مهمانی گرفتن)، بهترین دستاویز برای اسفندیار هستند تا بتواند زودتر به بلا تکلیفی خود پایان دهد. می‌توان بر آن بود که هر چند مهمانی گرفتن، مخاطب را در انتظار چگونگی ادامه یافتن داستان و پایان آن قرار می‌دهد، اما اسفندیار از همین دو امر برای بازگشت به مسیر اصلی استفاده می‌کند. این گونه تعلیق‌ها را می‌توان در شخصیت رستم نیز به کرات مشاهده کرد. کشمکش درونی رستم، زمانی آشکار می‌گردد که بهمن، پیام رستم را به سوی اسفندیار می‌برد و رستم، زواره و فرامرز را به نزد خود می‌خواند و آنان را به نزد زال می‌فرستد تا شهر را آذین ببندند و شرایط پذیرایی از فرزند شاه را مهیا سازند. رستم در پیامی که به داستان می‌نویسد، می‌گوید:

شوم پیش او، گر پذیرد نوید      به نیکی بود هر کسی را امید  
اگر نکویی بینم اندر سرش      ز یاقوت و زر، آورم افسرش  
وگر بازگردانم ناامید،      نباشد مرا روز، با او سپید  
تو دانی که آن تابداده کمند      سر زنده‌پیل، اندر آرد به بند  
(همان: ۳۲۹)

از آن جا که رستم راضی به بند نمی‌شود و از سوی دیگر، از آن جا که دستور به بند کردن رستم از سوی گشتاسب، برای اسفندیار، به مثابه حکم یزدان است:

وگر سر پیچم ز فرمان شاه      بدان گیتی، آتش بود جای‌گاه  
(همان: ۴۷۱)



به پیچیدگی موضوع می‌افزاید. از سویی به بند کشیدن وی، به معنای زیر سؤال رفتن نام و تمامی افتخارات اوست. «در جهان باستان، نام، دارای ارزش و کارکردی فراسویی، رازآلود و نهان‌گرایانه بوده است. پیشینیان، به گونه‌ای جادوانه و درون‌سویانه، نام را، برترین نشانه و نماینده نامور می‌دانسته‌اند و می‌انگاشته‌اند که همه هستی آدمی در نام وی فرو می‌افشرد و می‌گنجد» (کزازی، ۱۳۸۱: ۴۱۵) و از طرفی، جنگیدن با اسفندیار (فرزند شاه) نیز به دور از آیین است. بنابراین چه رستم و چه اسفندیار، هر دو بر سر دوراهی به سر می‌برند. رستم اگر بجنگد، با فرزند شاه جنگیده است و در صورت پیروزی، به دلیل این‌که، اسفندیار نماینده دین بهی است، مرتکب گناه شده است و در صورتی هم که جنگ نکند و تسلیم شود، نام و افتخارات او در خطر می‌افتد و تمامی زابلستان نیز با خاک یک‌سان می‌شود:

نماند به زابلستان آب و خاک      بلندی بر و بوم، گردد مَکاک  
(فردوسی، ۱۳۷۴: ۹۵۰/۵)

اسفندیار هم، چنین وضعیتی دارد. اگر فرمان شاه را کمر ببندد، رستم را که پهلوانی ناماور است، به دلیلی سست، گرفتار می‌کند و با فراموش کردن مهر نان و نمک، کی‌نژادی خود را در معرض شک و تردید قرار می‌دهد و اگر خواست شاه را نادیده بگیرد، فرمان یزدان را زیر پا گذاشته است و از دین بهی خارج شده است. بنابراین انتخاب هر راهی، برای هر دو شخصیت پیچیده و سهمناک است.

#### ۱-۴- گفت‌وگو

گفت‌وگوها، امروزه یکی از عناصر پررنگ داستان محسوب می‌شود که وجود آن‌ها، نقشی بسیار مهم در تأثیرگذاری داستان بر مخاطب دارد و نویسنده به کمک آن، سیر داستان را پیش می‌برد (یونسی، ۱۳۸۸: ۳۶۱-۳۶۴). به عبارتی ساده‌تر، «صحبتی را که در میان شخصیت‌ها یا به طور گسترده‌تر و آزادانه در ذهن شخصیت واحدی در هر اثر ادبی صورت می‌گیرد، گفت‌وگو می‌نامند» (باختین، ۱۳۷۳: ۱۲۰). این عنصر، بر خلاف دیگر عناصر داستانی، تک‌بعدی و مستقل نیست و سایر ابزار و عناصر داستانی را، تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد (صحرائی و هم‌کاران، ۱۳۹۱: ۵۱). به کمک این عنصر، اطلاعات لازم در داستان ارائه می‌شود (یونسی، ۱۳۸۸: ۳۵۱). این عنصر، از جمله عناصر داستانی است که فردوسی در شخصیت‌پردازی، گسترش تعلیق داستان‌ها و در نتیجه، ایجاد هیجان بیش‌تر



در روند ماجراها و حوادث شاهنامه از آن بهره برده است (فلاح، ۱۳۸۵: ۱۱۲). در داستان رستم و اسفندیار، یکی از مواردی که سبب به تأخیر افتادن پایان داستان می‌شود، طولانی شدن گفت‌وگوها است. در داستان رستم و اسفندیار، عنصر گفت‌وگو به شیوه‌هایی متفاوت، سبب ایجاد تعلیق شده است که یکی از آن‌ها، تک‌گویی درونی است.

#### ۱-۴-۱- تک‌گویی درونی

یکی از مهم‌ترین جلوه‌های گفت‌وگو در شاهنامه، تک‌گویی درونی است. گفتار درونی یا تک‌گویی درونی<sup>۱</sup> نوعی گفت‌وگو با خود است (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۱۸-۴۱۷). نویسنده از این نوع گفت‌وگو، به بررسی شخصیت‌ها و نشان دادن کشمکش‌های درونی آن‌ها می‌پردازد (سعیدی و شگری، ۱۳۹۶: ۶۷). اساس تک‌گویی درونی، بر تداعی معانی است (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۳۰۳). تک‌گویی درونی می‌تواند تمام احساسات و تداعی‌های ذهنی شخصیت را به همان‌گونه که در ذهن راه می‌یابد، در خود بازتاب دهد و یا فقط افکار منطقی و ساخت‌مند او را شامل شود (ایدل، ۱۳۷۴: ۷۲). در این نوع سخن گفتن، شخصیت، هنگام صحبت کردن با خود، کشمکش‌های ذهنی، عواطف و احساسات درونی‌اش را بروز می‌دهد. خواننده نیز، با این نوع گفت‌وگوی غیر مستقیم، شخصیت را ارزیابی می‌کند. یکی از بارزترین حالت‌های معلق ماندن در شخصیت رستم، هنگامی است که اسفندیار وعدهٔ جنگ فردا را به او می‌دهد. رستم خود معترف است که در صورت پیروزی و شکست، کاری به نفرین و بد روی خواهد داد:

وگر سر فرازم، گزند ورا،	که گر من دهم دست، بند ورا
گزاینده‌رسمی، نو آیین و بد	دو کارست، هر دو به نفرین و بد
بد آید ز گشتاسپ، انجام من	هم از بند او، بد شود نام من
شود نزد شاهان مرا روی زرد	وگر کشته آید به دشت نبرد
بدان کو سخن گفت با او درشت	که او، شهریاری جوان را بکشت
همان نام من نیز، بی‌دین بود	به من بر، پس از مرگ، نفرین بود
نماند به زاولستان، رنگ و بوی	وگر من شوم کشته بر دست او،
(همان: ۳۶۱)	

<sup>۱</sup> Interior monologue



## ۱-۴-۲- حدیثِ نفس‌گویی

از جمله انواع دیگرِ گفت‌وگو در این داستان، حدیثِ نفس‌گویی است. تفاوتِ حدیثِ نفس‌گویی با تک‌گوییِ درونی در آن است که در حدیثِ نفس، شخصیت با صدای بلند صحبت می‌کند تا مخاطب از نیات و مقاصد او باخبر شود (سعیدی و شکری، ۱۳۹۶: ۶۹)؛ در حالی که در تک‌گوییِ درونی، گفته‌ها در ذهن او می‌گذرد (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۱۸-۴۱۷) و نوعی گفت‌وگو با خود است که با آن، گذر اندیشه‌ها در ذهن شخصیت، توصیف و نمایانده می‌شود (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۷۸). زمانی که رستم پس از جنگِ روزِ اول در حالِ برگشت است، از رود که می‌گذرد، به طریقِ حدیثِ نفس به خود می‌گوید:

همی گُفت: که ای داور داد و پاک! گر از خستگی‌ها، شوم من هلاک  
که خواهد ز گردن‌کشان، کین من؟ که گـیرد دل و راه و آیین من؟  
(فردوسی، ۱۳۷۴: ۳۹۱/۵)

و یا حدیثِ نفس‌گوییِ لشکریانِ اسفندیار، در وصفِ رستم:

همی گفت لشکر که این نامدار، نماند به کس، جز به سامِ سوار  
بر آن کوهه زین، گه آهن است. همان، رخس، گویی که آهن است  
اگر هم‌نبردش بود ژنده‌پیل، برآفشانند از تارکِ پیل، نیل  
(همان: ۳۴۰)

نکتهٔ جالب توجه دیگر، در تعلیقِ صورتِ گرفته و این تک‌گوییِ درونی، به کارگیریِ فعلِ گُفتن است. این فعل در این داستان، بسامدی بسیار بالا را داراست. تکرارِ پیاپیِ این فعل و عبارت‌های کوتاه در مصراع‌ها و ابیات، گویای بسیار بودن حالتِ گزارشی و توصیفی در روایت است و پیداست که جنبهٔ اطلاع‌رسانیِ گفت‌وگوها در کنار جنبهٔ داستانیِ آن‌ها، اهمیت دارد.

## ۱-۴-۳- رجز خوانی

رجز خوانی نیز، یکی از گفتارهای ویژهٔ ادبیاتِ حماسی است و کلاً خودستاییِ پهلوانان و بیانِ کارها و افتخاراتِ آنان است (سرامی، ۱۳۷۴: ۳۰۰). در حقیقت، رجز خوانی، مفاخرات، ایده‌ها، باورها و آرمان‌های بر زبان جاری شدهٔ قهرمان یا پهلوانِ داستان است یا به تعبیرِ دیگر، باید‌ها و نبایدهای ذهنیِ مبارزی است که خود را بر لبهٔ شمشیرِ نیستی و هستی می‌بیند. یکی از ویژگی‌های رجز خوانی، می‌تواند بیانِ غیرِ مستقیم و کناییِ مطالب باشد.



از آن جا که کنایه، بلیغ تر از صراحت است و ذهن تلاش می کند تا معنای کنایی را دریابد. بنابراین این آرایه در هجو و تحقیر دیگران، بلاغتی دو چندان می یابد (فلاح، ۱۳۸۵: ۱۲۷). هم چنین، از آن جا که رجزخوانی ها، یادآوری دلآوری های پهلوانان است و خود، از جمله موانع حرکت رو به جلوی حکایت به شمار می آید، این گونه بیان غیر مستقیم نیز، نه تنها بر ارزش بلاغی کلام می افزاید، از عوامل تشدیدکننده تعلیق است. در این داستان نیز، رستم، قبل از نبرد دوم با اسفندیار، با لحنی تمسخرآمیز و کنایی، اسفندیار را شیرخوی خوانده و به مهمانی شکست، دعوت می کند:

بدو گفت رستم که ای شیرخوی! تو را گر چنین آمده است آرزوی،  
تو را بر تگ رخس، مهمان کنم سرت را به گوپال، درمان کنم  
(فردوسی، ۱۳۷۴: ۳۷۶/۵)

از سوی دیگر، گاهی اوقات صنعت التفات نیز در این رجزخوانی ها، نقشی مهم را بازی می کند و خود، باعث خلق تعلیق می شود. شکستن هنجارها و سنت های خطی روایی، مشخصه بارز صنعت التفات است. التفات یکی از شگردها و آرایه های ادبی است که با درهم شکستن روال معمول کلام، نقشی بسیار مؤثر در معلق نگاه داشتن مخاطب دارد. علوی مقدم و اشرف زاده در اثر خود، می آورند: «آن است که گوینده در کلام خود، دو موضوع را بیاورد و در ابتدا، خبری درباره موضوع اول، بیان کند و سپس، آن را رها کرده و خبری پیرامون موضوع دوم بیاورد. آن گاه، موضوع دوم را رها کرده و به موضوع اول بپردازد. زیرا پندار که مخالفی، سخن او را رد کرده و در آن تردید کند و یا علت آن را جويا شود. این مطلب یادآور برخی مباحث علم معانی هم چون اطناب هستند، چراکه همان طور که می دانیم اطناب برای مقاصد خاص به کار گرفته می شود. مانند: /ایضاح بعد از ابهام، ذکر خاص بعد از عام، تأکید، اعتراض، تکمیل و متمیم مطلب» (علوی مقدم و اشرف زاده، ۱۳۸۷: ۸۴-۸۱). همین اطناب آمیز بودن التفات و ایضاح بعد از ابهامی که در آن موجود است، خود می تواند از عوامل تعلیق به شمار آید. به عنوان نمونه، در میان رجزخوانی هایی که مابین رستم و اسفندیار روی می دهد، آن جا که اسفندیار، زبان به تحقیر نژاد رستم می گشاید و در حالی که مخاطب وی رستم است (که در مقابل او حضور دارد)، در جهت تحقیر و سرزنش، رستم را به گونه سوم شخص یاد می کند و به این شیوه، او را بی اهمیت و بی ارزش جلوه می دهد و این در حالی است که اطناب خلق شده، روشنی که پس از ابهام خلق شده است، خود از عوامل تعلیق است:



خجسته بزرگان و شاهان من، نیای من و نیک‌خواهان من  
 ورا بر کشیدند و دادند چیز فراوان، بر این سال، بگذشت نیز  
 یکی سرو بود، ناپسوده سرش چو با شاخ شد، رستم آمد برش  
 ز مردی و بالا و دیدار او، به گردون بر آمد، چنین، کار او  
 (فردوسی، ۱۳۷۴: ۲۴۵/۵)

### ۱-۵- تداعی

اصطلاح تداعی معانی در ادبیات و نیز در روان‌شناسی کاربرد دارد. تداعی آزاد متشکل از زنجیره‌های به هم پیوسته از تداعی معانی است. «تداعی معانی یعنی ارتباط تصوّرات، ادراکات و غیره، طبق تشابه، هم‌زیستی و استقلال علی» (یونگ، ۱۳۷۰: ۲۰۶). «این قوانین، عبارتند از: مشابهت، مجاورت، تضاد و علت و معلول» (همان: ۱۳۲). «عنصر تداعی، براساس اشتراک لفظی، عمل می‌کند. گرچه گاهی نیز، این اشتراک از نوع معنوی است» (آتش‌سودا، ۱۳۸۳: ۴۸). یاکوبسن، تداعی را به پیروی از سوسور، تلویحاً، مبتنی بر تشابه و مجاورت دانسته است که قطب‌های استعاره و مجاز حاصل آن است» (یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۴۵؛ پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۸). «تشابه کامل یا ناقص آواها در فنون لفظی بدیعی، عامل ایجاد تداعی است که شاعر، پس از انتخاب از محور جانشینی یا تداعی، آنرا در محور هم‌نشینی کلام، ترکیب می‌نماید» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۸). پورنامداریان فنون زیر را از مقوله تداعی بر پایه مشابهت می‌داند:

#### (فنون بدیعی براساس انواع تداعی)



(برگرفته از پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۸)

در سیر خطی داستان به دلیل تداعی‌هایی که برای شاعر روی می‌دهد، پایان داستان به تعویق می‌افتد و خواننده تا پایان داستان، با قبض و بسط‌هایی روایی مواجه است. در حکایت مورد نظر، به صورت آشکار تعلیق صورت گرفته است. هر چند تعلیق در عناصر دیگری چون درون‌مایه و گفت‌وگوهای انجام شده نیز قابل مشاهده است، اما تعلیق‌های

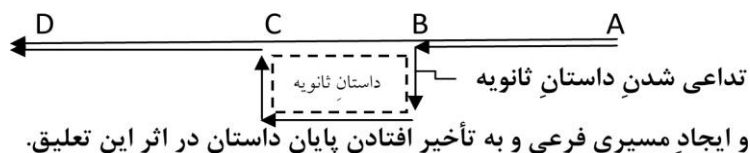
صورت گرفته، صرفاً جهت تداعی‌هایی است که یک‌باره در روند طول داستان، ظاهر شده‌اند. این تداعی‌ها، صرفاً مشخصه جریان سیال ذهن شاعر هستند که سبب وقفه‌ای در داستان می‌شوند. کادن<sup>۱</sup> از این روش، با عنوان زمان پیریشی یاد می‌کند و در تبیین آن می‌گوید: «اصطلاحی است که در روایت‌شناسی مدرن، برای اشاره به اختلاف بین ترتیب وقوع روی داده‌های داستان و نظم آن‌ها، در طرح اثری که به ما عرضه می‌شود، به کار می‌رود» (کوپا، ۱۳۸۹: ۴۹۵). در داستان رستم و اسفندیار، دو شیوه از تداعی برجسته‌تر از موارد دیگرند و در این پژوهش، تنها به بیان این دو مورد اکتفا شده است. یکی از این شیوه‌های تداعی، شیوه داستان در داستان است.

### ۱-۵-۱- شیوه داستان در داستان

در این شیوه، ظهور هر داستان فرعی، سبب قطع موقت داستان قبلی می‌شود و داستانی جدید آغاز می‌شود و داستان دوم، در بطن داستان اول جای می‌گیرد (ناباکوف، ۱۳۶۸: ۳۸). در داستان رستم و اسفندیار نیز از این نوع داستان‌های فرعی دیده می‌شود. ورود داستان ارجاسب به داستان اصلی خود، باعث به درازا کشیدن داستان و به تعویق افتادن پایان آن و در نتیجه، در انتظار گذاشتن خواننده می‌شود:

تو دانی که ارجاسب، از بهر دین، بیامد چنان با سواران چین  
همی خوردم آن سخت‌سوگندها، چو پیمودم آن ایزدی‌پندها ...  
(فردوسی، ۱۳۷۴: ۲۹۹/۵)

می‌توان بر آن بود که شیوه داستان در داستان، به نوعی حرکت در عرض داستان است نه در طول آن. این حرکت، داستان را درونی‌تر می‌کند و با نگاهی جزئی‌تر و باریک‌تر به حوادث که رخ داده است، می‌پردازد. بنابراین پایان داستان که در یک حرکت طولی مستقیم، می‌تواند زودتر آشکار شود، با حرکت در عرض که شیوه داستان در داستان، یکی از انواع آن است، به تعویق می‌افتد.



<sup>۱</sup>. Cuddeu



زمانی که گشتاسب در ابتدای داستان، در حال پاسخ دادن به اسفندیار است، فردوسی برای توضیح هر آن کس که از راه یزدان برگردد، گریزی به داستان به آسمان رفتن کاووس می‌زند و از نافرمانی کاووس، نافرمانی رستم را از خود به یاد می‌آورد. به سخنی دیگر، شیوه بیان مفاهیم و مضامین، گاه از طریق تداعی معانی در ضمن تمثیل‌ها، حکایت‌ها، داستان‌های درونه‌ای (فرعی) و ... صورت می‌پذیرد. در واقع، می‌توان گفت که یکی از مهم‌ترین شیوه‌ها برای شکست زمان و سیر خطی داستان، روش داستان در داستان است. شاعر یا نویسنده، با گزیدن این شیوه در نقل داستان‌ها، لحظه‌ای از زمان را که در حال گذر از کنار آن است، نگه می‌دارد و گسترش می‌دهد. از این رو، اگر تداعی‌ها به نوعی بر خلاف سیر خطی داستان فرض شوند، می‌توان آن‌ها را به نوعی، حرکت در پهنای کلام به شمار آورد.

#### ۱-۵-۲- تمثیل و تصاویر فرعی

از جمله شیوه‌هایی دیگر که تداعی، نقشی مؤثر در خلق آن‌ها دارد و به نوعی، می‌توانند مسیری فرعی در سیر خطی داستان به شمار آیند، به کار بردن تمثیل‌ها و تصاویر مختلف است. «وضعیت تمثیل، مانند موقعیت دو خط موازی است که در کنار هم، ادامه می‌یابند، ولی هرگز به هم نمی‌پیوندند» (ولک، ۱۳۷۵: ۱۴۸/۱). کاربرد تمثیل در این جهت، تصویری حسی است که برای آن که امری غیرحسی را برای مخاطب بفهماند. شک نیست که جزء جزء این تصویر، هرگز یک جزء از امر غیر محسوس را عرضه نمی‌کند، بل که کل آن است که از مجموع امر منظور، تصویری کلی القا می‌کند. این گونه تصاویر، بر طول داستان می‌افزایند و پایان را به تأخیر می‌اندازند:

بزرگان به آتش، نیابند راه      ز دریا گذر نیست، بی‌آشنا  
همان تابش ماه، نتوان نهفت؛      نه روبه توان کرد با شیر، جفت  
(فردوسی، ۱۳۷۴: ۳۲۶/۵)

نمونه دیگر را می‌توان در زمان کشته شدن دو فرزند اسفندیار مشاهده کرد که:

چنین گفت با رستم اسفندیار:      که: بر کین طاووس نر، خون مار،  
بریزیم، ناخوب و ناخوش بود      نه آیین شاهان سرکش بود  
(همان: ۳۸۶)



## ۱-۶- پیش‌گویی

در شاهنامه، بسیاری از وقایع بزرگ تاریخی، به یاری موبدان و ستاره‌شناسان و پیش‌گویان و خواب‌گزاران، معلوم رأی پادشاهان و پهلوانان گردیده است (صفا، ۱۳۶۳: ۲۵۰-۲۴۹). سرامی در کتاب خود می‌آورد: اخترشناسان، در تقسیم‌بندی سی‌گانه مردانِ درباری و وابسته به حکومت، رتبهٔ دهم را دارند و ممتازترین شخصیت‌های شاهنامه، یکی جاماسب و دیگری رستم فرخزاد- سردار یزدگرد- واپسین شاهنشاه ساسانی است (سرامی، ۱۳۷۴: ۸۳۲). از مهم‌ترین عوامل خلق تعلیق در این داستان، پیش‌بینی جاماسب است. با عنایت به این که داستان، نسبتاً طولانی است و از سویی، پیش‌بینی جاماسب، از ابیات آغازین به شمار می‌رود. بنابراین با ابیاتی که در توصیف پیش‌گویی وی آمده است، بذریع این تعلیق، در دل مخاطبان تا پایان داستان کاشته می‌شود؛ ازین‌رو خواننده، مشتاق‌تر، داستان را پی می‌گیرد تا ببیند که آیا پیش‌گویی جاماسب به حقیقت می‌پیوندد یا نه؟ و در صورت تحقق، چگونگی آن را نیز دریابد. بنابراین

بدو گفت: جاماسب که ای شهریار! تو این روز را خوارمایه مدار  
وُرا هوش در زابلستان بود. به دست تهم پورِ دستان بود  
(فردوسی، ۱۳۷۴: ۲۹۷/۵)

به این طریق، تعلیقی به بزرگی یک داستان، پیش‌روی خواننده قرار می‌گیرد. حتی پس از دو بیت بالا، بی‌تی دیگر می‌آید که بر انتظار و اشتیاق خواننده می‌افزاید:

بباشد همه بُودنی، بی‌گمان نَجَسْتَسْت از او، مردِ دانا، زمان  
(همان: ۲۹۸)

سیمرغ نیز، همین پیش‌گویی را دربارهٔ اسفندیار دارد:

که هر کس که او، خونِ اسفندیار، بریزد، وُرا بشکرد روزگار  
(همان: ۴۰۲)

زال نیز، در زمان کشته شدن اسفندیار، همین عاقبت‌اندیشی را دارد:

به رستم همی گفت زال: ای پسر! تو را بیش گریم، به درد جگر  
(همان: ۴۱۹)

## نتیجه‌گیری

فردوسی در داستان رستم و اسفندیار، تکنیک‌هایی متفاوت از تعلیق را به کار گرفته است که با به تعویق افتادن پایان داستان، موجبات کنج‌کاوی و انتظار خواننده را فراهم ساخته است. در بررسی صورت گرفته، مشاهده شد که شاعر در طلیعه داستان، ابتدا به وسیله بראعت استهلال، در هاله‌ای از ابهام و به صورتی مجمل، خواننده را از اتفاقاتی که خواهد افتاد، آگاه می‌سازد، اما به دلیل عدم آشکاری چگونگی آن‌ها، خواننده می‌باید مطلب را پی‌گیری کند. در این راستا، چگونگی سپری شدن زمان و توصیفات دقیق و جزء به جزء شاعر در میان جنگ‌ها، مهمانی‌های پهلوانان، شراب‌نوشی‌ها و ...، از جمله دلائلی هستند که بر انتظار خواننده می‌افزایند. آگاهی کامل شاعر از تمامی این موارد و نقب‌هایی (فلش‌بک‌هایی) که به گذشته زده می‌شوند (جهت تداعی شدن سخنان و صحبت‌های ماقبل)، همه اشاره به زاویه دید شاعر به صورت دانای کل دارند که هم‌چون رب‌النوعی، ماجرا و وقایعی را که بر اشخاص داستان می‌گذرد، باز می‌نماید. از دیگر ترفندهای عنصر تعلق در این داستان، کشمکش‌های درونی شخصیت‌های داستانی در تصمیم‌گیری‌ها و عدم آگاهی از سرانجام کار است که بارها در داستان، در وجود شخصیت‌های مختلف داستان می‌توان مشاهده کرد. تردیدهای اسفندیار به دلیل خروج از دین بهی و ترس رستم از بند پذیرفتن و به خطر افتادن نام و شهرت وی، از مهم‌ترین این کشمکش‌های درونی بودند. طولانی شدن گفت‌وگوها، پرسش و پاسخ‌های متوالی، ارائه کردن اطلاعات ضمیمی حدیث نفس‌گویی‌ها و تک‌گویی‌های درونی آنان و رجزخوانی‌های هر دو پهلوان و هم‌چنین، به کار گرفتن شیوه داستان در داستان، تداعی شدن تصاویر و تمثیل‌ها، پیش‌گویی‌ها (به ویژه پیش‌گویی جاماسب در ابتدای داستان)، حوادث غیر منتظره (مثل مُردن شتر در ابتدای حرکت اسفندیار) و هم‌چنین ابهام و ناشناختگی بعضی از امور (مانند آتش زده شدن پیر سیمرغ، به وسیله زال و اعمال سیمرغ) از دیگر تعلیق‌های صورت گرفته در داستان بودند که با دور کردن خواننده از پایان داستان، حس کنج‌کاوی و اشتیاق وی را، جهت دنبال کردن داستان برمی‌انگیخت. بنابراین یکی از مواردی که لذت داستان‌های شاهنامه را دوچندان کرده است، به کاربرد تعلیق و شاخصه‌های آن، در این اثر بوده است.



## فهرست منابع

- آتش سودا، محمدعلی. (۱۳۸۳). *رؤیای بیداری*، فسا: دانش گاه آزاد فسا.
- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*، اصفهان: فردا.
- اکبری، مهرداد؛ ذوالفقاری، محسن. (۱۳۹۴). «تحلیل مفهوم تعلیق و ساختار روایت»، (مطالعه موردی -سوره نبأ)، *نشریه پژوهش های ادبی قرآنی*، دوره ۳، شماره ۴، صص ۱۴۷-۱۲۱.
- انوشه، حسن. (۱۳۸۱). *فرهنگ نامه ادبی فارسی*، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ایدل، لئون. (۱۳۷۴). *روان شناختی نو*، ترجمه ناهید سرور، تهران: شب آویز.
- باختین، میخائیل. (۱۳۷۳). *سودای مکالمه. خنده و آزادی*، ترجمه و مقدمه و گردآوری از محمد پوینده، تهران: شرکت فرهنگی هنری آرست.
- بصیر، آذر. (۱۳۷۷). *راه‌نمای فیلم‌ساز جوان*، تهران: امیرکبیر.
- بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۷). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، تهران: افراز.
- پراین، لارنس. (۱۳۷۱). *تأملی در باب داستان*، ترجمه محسن سلیمانی، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). *در سایه آفتاب (شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی)*، تهران: سخن.
- پورنداف حقی، شیوا، رضا اشرف‌زاده، علی تسلیمی و عباس خائفی. (۱۳۹۴). «زاویه دید در سه داستان کوتاه از بیژن نجدی»، *فصل‌نامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۳۹، صص ۱۵۲-۱۲۷.
- جعفری، اسداله. (۱۳۹۱). «پیرنگ و بررسی آن در داستان سیاوش»، *نشریه متن-شناسی ادب فارسی*، دوره ۴، شماره ۲، تابستان، صص ۱۰۸-۹۳.
- داگلاس، استیون کتس. (۱۳۸۴). *نما به نما*، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- دقیقیان، شیرین دخت. (۱۳۷۱). *منشأ شخصیت در ادبیات داستانی*، تهران: نویسنده.
- ریمون کنان، شلموت. (۱۳۸۲). «مؤلفه‌های زمان در روایت»، ترجمه ابوالفضل حری، *فصل‌نامه هنر*، شماره ۵۳.



- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۲). *نقد ادبی*، تهران: سخن.
- سرامی، قدمعلی. (۱۳۷۴). *از رنج گل تا رنج خار (شکل‌شناسی قصه‌های شاهنامه)*، تهران: علمی و فرهنگی.
- سعیدی، عباس؛ شگری، یدالله. (۱۳۹۶). «کارکرد عنصرِ گفت‌وگو در تبیین و پرداختِ عناصرِ داستانی و ساختارِ روایی داستان کوتاهِ گورکن‌های صادق چوبک»، *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، شماره ۳، (پیاپی ۲۹)، پاییز، صص ۹۰-۶۱.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۹). *انواع ادبی*، تهران: فردوسی.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۵). *نگاهی تازه به بدیع*، تهران: میترا.
- صحرائی، قاسم؛ حیدری، علی؛ میرزایی مقدم، مریم. (۱۳۹۱). «عنصرِ گفت‌وگو در تاریخ بیهقی»، *زبان و ادب فارسی دانش‌گاه تبریز*، شماره ۲۲۶، صص ۷۴-۴۷.
- صفا، ذبیح اله. (۱۳۶۳). *حماسه‌سرایی در ایران (از قدیمی‌ترین عهد تاریخی تا قرن ۱۴ هجری)*، تهران: امیرکبیر.
- عبداللهیان، حمید. (۱۳۸۴). «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی»، *مجله علوم انسانی دانش‌گاه الزهراء*، سال ۱۵، شماره ۵۶ و ۵۷، صص ۱۲۸-۱۱۵.
- علوی‌مقدم، محمد و رضا اشرف‌زاده. (۱۳۸۷). *معانی و بیان*، تهران: سمت.
- صدقی، مهرداد، حبیب‌الله آیت‌اللهی و مصطفی گودرزی. (۱۳۸۹). «تغییرات زاویه دید و هم‌بستگی آن با دگرگونی‌های هنرهای دیداری»، *نشریه هنرهای زیبا*، شماره ۴، صص ۱۴-۵.
- غلام‌حسین‌زاده، غلام‌حسین، زهرا رجبی و قدرت‌الله طاهری. (۱۳۸۸). «بررسی رابطه زمان و تعلیق در روایت پادشاه و کنیزک»، *مجله پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۱۲، صص ۹۸-۷۵.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۴). *شاهنامه*، تصحیح جلال خالقی مطلق، (زیر نظر احسان یارشاطر)، کالیفرنیا: مزدا.
- فلاح، غلامعلی (۱۳۸۵). «جزخوانی در شاهنامه»، *مجله زبان و ادبیات فارسی*، سال ۱۴، شماره ۵۵-۵۶، صص ۱۳۰-۱۰۷.
- فوستر، ادوارد مورگان. (۱۳۵۷). *جنبه‌های رمان*، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: نگاه.



- کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۱). *نامه باستان: ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی*، تهران: سمت.
- کوپا، فاطمه. (۱۳۸۹). «بن‌مایه‌های نمادین و شگردهای رواییِ رمانِ ارمیا (از سری داستان‌های دفاع مقدس)»، نشریه ادبیات پایداری، سال دوم، شماره ۴ و ۳، پاییز و بهار، دانش‌گاه شهید باهنر کرمان، صص ۴۷۹-۵۰۳.
- مستور، مصطفی. (۱۳۷۹). *مبانی داستان کوتاه*، تهران: مرکز.
- موسوی، مریم (رودابه). (۱۳۹۲). «آیین‌داری و تفاوت آن با براءت استهلال با تکیه بر شاهنامه فردوسی»، *فصل‌نامه سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، سال ۶، شماره ۱، صص ۳۹۳-۳۷۷.
- ناباکوف، ولادیمیر. (۱۳۶۸). *یا قصه‌ای بگو یا بمیر*، ترجمه مهوش قویمی، آدینه، شماره ۳۸.
- ولک، رنه. (۱۳۷۷). *تاریخ نقد جدید*، ترجمه سعید ارباب شیرانی، جلد اول، تهران: نیلوفر.
- یاکوبسن، رومن. (۱۳۸۰). *قطب‌های استعاره و مجاز*، ترجمه کوروش صفوی، تهران: حوزه هنری.
- یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۸). *هنر داستان‌نویسی*، ترجمه علی اصغر بهرامی و فرنگیس مزادپور، تهران: روشن‌گران.
- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۷۰). *خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها*، ترجمه پروین فرامرزی، مشهد: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی.