پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی، سال شانزدهم، شمارهٔ اول، پیاپی ۲۹، بهار و تابستان ۹۹، صص۲۵۷ -۲۷۸

بررسیِ تکنیک‌های تعلیق در داستانِ رستم و اسفندیار

مهدی رضا کمالی بانیانی *
پژوهش‌گرِ دورهٔ پسادکتری، رشتهٔ زبان و ادبیّاتِ فارسی، دانش‌گاهِ اراک، اراک، ایران
مهردادِ اکبری گندمانی **
استادیار رشتهٔ زبان و ادبیّاتِ فارسی، دانش‌گاهِ اراک، اراک، ایران (نویسندهٔ مسؤول)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۵/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۱۱

چکیده

تعلیق کیفیتی است که نویسنده برای واقعیتی که در شرفِ تکوین است، در داستانِ خود می‌آفریند و خواننده را مشتاق وکنج‌کاو به ادامهٔ داستان می‌کند. ازین‌رو، هر حالتی، اَعم از کشمکش‌های داستانی، پیچیدگی، ابهام و... که خواننده را به داستان، اشخاصِ داستان، سرنوشتِ آنان و روندِ ماجرا حساس‌کند، در حوزهٔ تعلیق قرار می‌گیرد. این امر، نه تنها از کسل شدن و بی‌حوصلگیِ خواننده می‌کاهد، بل‌که سببِ پویایی و تحرّکِ بیش‌ترِ روایت نیز می‌گردد. یکی از داستان‌هایی که عنصرِ تعلیق، نقشی مؤثر در سیرِ خطّی و طولی آن داشته است، نبردِ رستم و اسفندیار در *شاهنامه* است. در این داستانِ طولانی، عواملی متعدد، سبب‌سازِ تعلیق شده که هرکدام به نحوی، به پویاییِ داستان، کمک کرده است. در بررسیِ صورت گرفته، براعتِ استهلال، پیش‌بینی‌های رخ داده، کشمکش‌های درونیِ شخصیت‌ها، بازگشت‌های روایی، جزئی‌نگری در توصیفات، طولانی شدنِ گفت‌وگو و انواعِ آن (تک‌گوییِ درونی و حدیثِ نفس‌گویی و...)، انواعِ تداعی‌های لفظی و معنوی (شیوهٔ داستان در داستان و...)، همگی، از جمله ترفندهای تعلیق، در این داستان بوده است که ازسویی، سببِ تداومِ داستان و به تعویق انداختنِ پایانِ داستان شده و از سوی دیگر، اشتیاقِ خواننده را برای درکِ چگونگیِ این روند، افزایش داده است. در پژوهشِ پیشِ رو، پس از آشنایی با مفهومِ 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

مقدّمه

تعلیق به معنای نامعلوم بودنِ پیامدِ روی‌دادهای تعیین‌کننده یا دودلیِ شخصیت، در تصمیم‌گیریِ مهم است. این امر خواننده را به هیجان می‌آورد و او را علاقه‌مند می‌سازد که ببیند که چه ثمرهٔ تلخ یا شیرینی به بار خواهد آمد (غلام‌حسین‌زاده و رجبی، ۱۳۸۸: ۸۲). تعلیق، به وجود آورندهٔ پیچیدگی، ابهامِ هنری و هر نوع بی‌خبری از نتیجه است و موجبِ انتظار و کششِ خواننده، برای تعقیبِ روایت می‌شود (اکبری و ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۱۷). «داستانی که واقعاً داستان باشد، باید واجدِ 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 نوعِ آن، هنگامی اتفاق می‌افتد که مخاطب، دربارهٔ این‌که چه اتفاقی خواهد افتاد، در تردید است (مستور، ۱۳۷۹: ۹). دومین نوعش، تعلیق در *فرم* است که در آن، بلاتکلیفی بدان سبب نیست که چه اتفاق خواهد افتاد، بل‌که از آن روست که آن اتفاق، چگونه یا چه موقع رُخ 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 کنشِ متقابل است، با حیطه‌هایی خاص از ویژگی‌های روایت درگیر کنند. تعلیق از جملهٔ عناصری است که باعثِ برجسته شدنِ پیرنگِ داستان می‌شود و تأخیری را خلق می‌کند که خلق‌کنندهٔ کشمکش در داستان است. «این تأخیر، به واسطهٔ رخ‌دادهایی در داستان خلق می‌شود که باعثِ به تأخیر انداختنِ پایانِ آن است» (ریمون کنان، ۱۳۸۲: ۱۷۱). این امر، نه تنها از کسل شدن و بی‌حوصلگیِ خواننده می‌کاهد، بل‌که سببِ پویایی و تحرکِ 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. همهٔ این حوادث که به دلایل مختلف، خلق‌کنندهٔ نوعی انتظار در خواننده نسبت به روند ماجرا هستند، همگی زیر مجموعهٔ عنصر تعلیق قرار می‌گیرند. با عنایت به این که 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 جملهٔ ضروریاتی است که چرایی به طول انجامیدن داستان را بر خواننده آشکار می‌کند.

پیشینهٔ پژوهش: در بابِ داستانِ رستم و اسفندیار، کتب و مقالاتِ 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 عَناصرِ داستانی شده است، در هیچ اثری تاکنون، به بررسیِ تکنیک‌های تعلیق و ویژگی‌های متعدّدِ آن، در داستانِ مذکور پرداخته نشده است. در بابِ تعلیق و کیفیّتِ آن، می‌توان به کتبی چون: *تعلیق*، اثرِ ژان پل سارتر (ترجمهٔ محمودِ بهفروزی، تهران، نشرِ جامی: ۱۳۹۴)؛ *تعلیق*، اثرِ الهۀ محمدی (تهران، نشرِ علی: ۱۳۹۶)؛ *مبانیِ داستان کوتاه* از مصطفی مستور (تهران، نشر مرکز: ۱۳۷۹) اشاره کرد. از میانِ مقالاتی که مبحثِ تعلیق را بررسی کرده‌اند نیز، می‌توان به مقالهٔ *بررسیِ روابطِ زمان و تعلیق در روایتِ پادشاه و کنیزک*، اثرِ مشترکِ غلام‌حسین غلام‌حسین‌زاده و زهرا رجبی و قدرت‌الله طاهری (فصل‌نامهٔ پژوهشِ زبان و ادبیاتِ فارسی، ۱۳۷۷)؛ *ساز و کارِ تعلیق در مقاماتِ حمیدی*، اثرِ محسنِ بتلابِ اکبرآبادی و علی صفاییِ سنگری (دانش‌گاهِ گیلان، مجلهٔ زبان و ادبیاتِ فارسی، ۱۳۹۱) اشاره کرد. با عنایت به این موضوع که داستانِ رستم و اِسفندیار، یکی از داستان‌های طولانی *شاهنامه* به شمار می‌رود، اما تاکنون، اثری به طورِ مجزا به بررسیِ عنصرِ تعلیق، در داستانِ فوق‌الذکر نپرداخته است.

۱- بحث و بررسی

روایت نقلِ رشته‌ای از حوادثِ واقعی، تاریخی یا خیالی است؛ به نحوی که ارتباطی بینِ آن‌ها وجود داشته باشد. روایت به سوالِ «چه اتفاقی افتاد؟» جواب می‌دهد و داستان را نقل می‌کند (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۵۰). عمدهٔ حوادثی را که در این تغییرِ وضعیت موثرند، می‌توان مبتنی بر پیرنگ دانست. یکی از ویژگی‌های پیرنگ، این است که به واسطهٔ ترتیب و نظمی منطقی، وحدتِ ساختاری را در روایت به وجود می‌آورد (زرین‌کوب، ۱۳۸۲: ۱۳۵؛ جعفری، ۱۳۹۱: ۹۴). از جمله عناصری که باعثِ برجسته شدنِ پیرنگِ داستان می‌شود، تأخیری است که به واسطهٔ کشمکش در داستان ایجاد می‌شود. «این تأخیر، به وسیلهٔ رخ‌دادهایی در داستان خلق می‌شود که باعثِ تداومِ داستان و به تأخیر انداختنِ پایان آن است» (ریمون‌کنان، ۱۳۸۲: ۱۷۱). این تأخیر، به واسطهٔ عواملِ متعددی در داستان روی می‌دهد و «باعث می‌شود که خواننده در انتظارِ ادامهٔ داستان و درنتیجه، پایانِ روایت

باشد» (پراین، ۱۳۷۱ :۲۶). تعلیق می‌تواند عواملی متفاوت داشته باشد. شیوهٔ آغازِ، می‌تواند نقشی بسیار مهم در تعلیقِ روایت داشته باشد؛ به گونه‌ای که هم‌راهیِ خواننده بسته به گیراییِ آغازِ داستان است.

۱-۱- نحوهٔ آغازِ داستان

یکی از تکنیک‌های روایی مؤثر در قدرتِ نفوذ و تأثیرگذاری یک داستان، چگونگیِ آغاز آن است. در آغازِ داستان، می‌توان خواننده را از ابتدا با داستان هم‌راه کرد و به تداومِ خواندنِ داستان مشتاق ساخت. اخوت در کتابِ خود، به نقل از رابرت فونک[۱] می‌آورد: «در آغازِ داستان، راوی، مطالبی را می‌آورد که حاکی از مناسباتِ اولیهٔ شخصیت‌هاست و همان شرایطی را شرح می‌دهد که در اصطلاحِ پراپ[۲] و تودوروف[۳] وضعیتِ متعادل (موقعیتِ پایدار) نامیده می‌شود» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۲۸). به اعتقادِ برخی از صاحب‌نظران که معتقد به نظریهٔ خواننده‌محور هستند، آغازِ داستان، تأثیری بر خواننده می‌گذارد که بر فرآیندِ خواندنِ او مؤثر است. آن‌ها، این تأثیر را تأثیرِ اولیه می‌نامند (همان: ۲۴۱). بنابراین از وظایفِ مهمِ آغازِ داستان، وظیفهٔ ارتباطیِ آن است. زمینه‌چینی‌های نویسنده یا شاعر در بابِ هر آن‌چه دیدِ خواننده را روشن می‌کند و وی (خواننده) را آمادهٔ حوادثی می‌سازد که قرار است در داستان اتفاق بیفتد، همان وظیفهٔ ارتباطی را به عهده دارند. یکی از شیوه‌های آغازِ داستان، براعتِ استهلال است. «براعتِ استهلال، شگردی دیگر به سمتِ زیبایی‌شناسی و استاتیک است» (موسوی، ۱۳۹۲: ۳۸۱) و به نوعی با موضوع و درون‌مایهٔ اصلیِ داستان، پیوند دارد و گاه، بازتابِ همگیِ آن‌هاست. استهلال با اشاره به سرنوشتِ قهرمانانِ داستان در مقدمه، تحقق می‌پذیرد (شمیسا، ۱۳۹۵: ۹۲)؛ براعتِ استهلال خواننده را در تعلیق و انتظاری می‌نشاند که چگونه و به چه طریقی، این سرانجام حاصل می‌شود و تا پایانِ داستان، خواننده، هم‌گام با شاعر یا نویسنده، داستان را به دقت ادامه می‌دهد و در انتظار رخ دادن فاجعه‌ای می‌ماند که هنوز چگونگیَش را نمی‌داند. در آغازِ داستانِ رستم و اسفندیار نیز، در ابتدا فردوسی به وصفِ بهار می‌پردازد و با ظرافتی تمام، آوازِ بلبل را به ناله‌های زار از مرگِ اسفندیار و غرش و رعد را به فریادِ هراس‌انگیزِ رستم تعبیر می‌کند. در این زمینه‌چینی‌ها، خوانندهٔ اثر، از روی دادنِ حادثه‌ای تلخ (مرگِ اسفندیار به

---

۱. Robert funk
۲. Propp
3. Todorov

دستِ رستم)، آگاه می‌شود. به واقع، مقدمهٔ داستان و هنرِ فردوسی، در خلقِ صحنه‌های تأثیربرانگیز، فضایی می‌آفریند که خواننده با چند بیتِ آغازینِ داستان، درگیرِ کلِ ماجرا می‌شود:

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

چنین صحنه‌ای را می‌توان در مقدمهٔ داستانِ رستم و سهراب نیز مشاهده کرد. در داستان رستم و اسفندیار، شاعر از همان بیتِ چهارم در جوابِ مصرعِ دومِ بیت که:

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

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

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

پرسش‌هایی که گوینده از خود می‌پرسد نیز، سببِ اشتیاقِ بیش‌ترِ خواننده برای ادامهٔ داستان می‌شود:

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

و بالاخره، پس از ۹ بیت که خواننده در تعلیق قرار گرفته بود، بالاخره، دلیلِ نالهٔ بلبل را می‌گوید، اما باز هم، خواننده در تعلیقِ دیگری است تا چگونگیِ این امر را دریابد:

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

۱-۲- زاویهٔ دید

داستان یا متنِ روایی، معمولاً از زوایای مختلفی روایت می‌شود و اصولاً دو شیوه برای روایت مناسب است: یکی شیوهٔ سوم شخص و دیگری، شیوهٔ اول شخصِ مفرد (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۷۲). در طریقهٔ اول، راوی خود را بیرون از صحنهٔ داستان قرار می‌دهد و هم‌چون رب‌النّوعی، ماجراها و وقایعی را که بر اشخاصِ 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، موجبِ افشای اطلاعاتِ داستانی یا به تعویق انداختنِ آن، ایجادِ تنوّعِ 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 دنبالِ 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، روحیات 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 پی‌گیری 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 براعتِ 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 کنج‌کاویی 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 — دُژَم 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. مخالفت کتایون با تصمیم اسفندیار، از این دست است. این

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

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

(همان)

توصیفات و جملاتِ وصفی نیز، به نوعی، ایجادکنندهٔ تعلیق برای خواننده‌اند که وی را در انتظارِ ادامهٔ اصل روایت می‌گذارند. شاعر با توصیفاتِ هدف‌مندی که در ابتدای داستان بیان می‌کند، بذرِ گره‌افکنی‌ها و حوادثِ بعدیِ داستان را در طلیعهٔ روایت می‌کارد. هم‌چنین، از آن‌جا که شاعر به عنوانِ دانای کل، از همهٔ امور آگاه است، توصیفاتی که در بابِ آدابِ سخن گفتن، طرزِ نِشستن، طریقهٔ آماده‌سازیِ سِپاه، طریقهٔ جنگ و ... می‌آورد، بسیار دقیق است و این موارد، هر کدام به خودی خود، به درازای داستان می‌افزاید. این توصیفات، همگی، نقشِ توصیفات توضیحی دارند که به نوعی، همه از آن با اطلاع و باخبرند. ازین رو، این موارد نقشِ فرعی و عرضی، در مسیرِ طولیِ داستان دارند. به عنوانِ نمونه، زمانی که کتایون قصدِ اسفندیار را برای رفتن و به بند کشیدنِ رستم می‌شنود، پیشِ پسر می‌آید و او را بر حذر می‌دارد، اما در ابتدا، سخن از توصیفاتی می‌رود که کتایون، دربارهٔ رستم شنیده است (دربارهٔ شمشیرزنیِ وی، نبردِ وی با دیوِ سپید، ره‌گم‌کردنِ خورشید، از تیغِ شمشیرِ او، کشتنِ ماهِ هاماوران، برخاستن جهتِ کین خواستنِ سیاوش و ...). این سخنان، خواننده را در انتظارِ رخ دادن یا رخ ندادنِ آن واقعه‌ای هولناک می‌گذارد. چگونگیِ چادر زدنِ اسفندیار در کنارِ رودِ هیرمند نیز، به گونه‌ای است که راوی، خواننده را با تمامیِ جزئیات، آشنا می‌کند. وقتی اسفندیار می‌خواهد که بهمن را جهتِ فرستادنِ نامه به سوی رستم بفرستد، چگونگیِ آرایش یافتن و رفتنِ بهمن نیز توصیفاتی است که اصلِ ماجرا به تأخیر می‌اندازد. اسفندیار:

بدو گفت: اسبِ سیه برنشین، — بیارای تن را به دیبای چین
بنه، بر سرت، افسرِ خُسروی — نگارش، همه گوهرِ پهلوی...

بِبر پنج بالای زرّین‌ستام سرافراز، ده موبدِ نیک‌نام
(همان)

از دیگر مواردِ تعلیق در زاویهٔ دید، نقشِ شاعر به عنوانِ راویِ مفسر، برای بیانِ زمینه‌های تعلیمی است. تمامی اندرزهایی که رستم قبل از شروعِ کارزار به اسفندیار می‌گوید، به نوعی حکم تعلیق را دارد که نه تنها حرکت روایت اصلی را به تأخیر می‌اندازد، بل‌که خواننده را نیز مشتاق‌تر برای سرانجامِ کارزار می‌کند.

۱-۳- شخصیّت‌پردازی

شخصیت‌ها به منزلهٔ پایه‌هایی هستند که ساختمانِ یک بنا، بر روی آن‌ها بنا می‌شود، زیرا هیچ اثرِ ادبی، بدونِ شخصیت نوشته نشده است و خلقِ چنین اثری نیز امکان‌پذیر نیست (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۱۷). این عنصر، نقشِ اساسی در داستان دارد و هستهٔ مرکزیِ آن است و تمامیتِ قصه بر آن می‌چرخد (عبداللهیان، ۱۳۸۴: ۵۰) و با کنش‌ها و دیالوگ‌های اوست که هم خودش ساخته می‌شود و هم روایت پیش می‌رود و رخدادهای متناسب با فرایندِ داستان، شکل می‌گیرند (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۶۹). پیچیدگیِ شخصیّت‌ها و یا عواملی که سببِ تزلزل در تعادلِ شخصیّت، در کنش‌ها و واکنش‌هایش می‌گردد، می‌تواند مانع از سپری شدنِ روندِ طبیعیِ داستان شود و درنتیجه، خواننده را به فکر فرو ببرد و پایان را به تعویق بیاندازد. تمایلاتِ عاطفیِ دریافت‌کننده، نسبت به (مثلاً) شخصیت‌های داستانی، یعنی نگرانیِ هم‌دلانه، با یک شخصیت، برای ادراکِ تعلیق ضروری است. این نگرانی و کشمکش را می‌توان در شخصیّت‌های داستان نیز مشاهده کرد. یکی از این شخصیّت‌ها، اسفندیار است. به عنوان نمونه، اسفندیار بر آن می‌شود که دبیری خردمند را به پیشِ رستم روانه کند، اما باز هم، با خود در کشمکش است و نمی‌داند که سرانجامِ کار چه می‌شود و به همین دلیل در تردید به سر می‌برد و در این‌جا، نه تنها خودِ اسفندیار در حالت تعلیق به سر می‌برد، بل‌که مخاطب نیز، به نوبهٔ خود، در انتظارِ سرانجامِ کار است:

گر ایدون که آید به نزدیکِ ما، درخشان کند، رای تاریکِ ما،
به خوشّی دهد دست بند مرا، به دانش، ببیند گزندِ مرا
نخواهم من او را، به جز نیکوی، اگر دور دارد، سر از بد خُوی
(فردوسی، ۱۳۷۴: ۳۱۱/۵)

این کشمکشِ درونیِ 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 خانهٔ او را با قدومِ 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 خانِ تو، بود شاد و پیروز مهمانِ تو،
تو گردن بپیچی زِ فرمانِ شاه مرا تابشِ روز، گردد سیاه...
وگر سر بپیچم زِ فرمانِ شاه بدان گیتی، آتش بود جای‌گاه.
تو را آرزو گر چنین آمده است یک امروز، با می پساییم دست
که داند؟ که فردا چه خواهد بدَن؟ بر این داستان‌ها، نباید زدن
(همان:۳۳۶)

در این‌جا، کشمکشِ درونیِ اسفندیار، ترس از خروجِ دینِ بهی نیز هست:

وُگر سر بپیچم زِ فرمانِ شاه بدان گیتی، آتش بود جای‌گاه
(همان:۳۳۷)

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

چنین داد پاسخ، ورا نام‌دار، که گر من بپیچم سر از شهریار،
بدین گیتی اَندر، نکوهش بود، همان، پیشِ 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 وضعیت بلاتکلیفی است. زمانی که رستم با گرزِ گاوپیکر، به سمت اسفندیار می‌آید و علّتِ نخواندن او را به مهمانی جویا می‌شود:

خرامی نیرزید، به مهمانِ تو چنین بود تا بود، پیمانِ تو
(همان:۵۹۲)

با رجزخوانی، دوباره کارهای بُزرگِ خود را بـه رخِ اسـفندیار مـی‌کشـد. اسـفندیار در جواب به بهانه‌تراشی روی می‌آورد:

چنـــین گـــرم بـــد روز و راهـــی دراز، نکـــردم تـــو را رنجـــه، تنـــدی مســـاز
(همان:۶۱۳)

و همین عامل بهانه‌ای می‌شود برای نکوهشِ رستم. جای دادن رستم در سمتِ چـپ و نِکوهشِ نژادِ رستم، از طرفِ اسفندیار مـواردی هسـتند کـه اسفندیـار، تعمـداً جهـتِ زمینه‌سازی برای رسیدن به خواسته و هرچه سریع‌تـر برطـرف کـردنِ انتظـار خـود بهـره می‌جوید. هر چند به دستِ چپ جای دادنِ رستم و یـا نکـوهشِ کـردنِ نـژادِ رسـتم، بـه تنهایی در یک داستان نمی‌تواند تعلیق بسازد و یا از بین‌برندهٔ تعلیق باشد، اما با عنایت بـه سیرِ خطّیِ داستان و کوشش‌های اسفندیار در جهتِ هدفِ خود، ایـن دو حادثـه در مسـیر فرعی (مهمانی گرفتن)، بهتـرین دسـتاویز بـرای اسـفندیار هسـتند تـا بتوانـد زودتـر بـه بلاتکلیفیِ خود پایان دهد. می‌توان بر آن بود که هر چند مهمـانی گـرفتن، مخاطـب را در انتظار چگونگیِ ادامه یافتنِ داستان و پایان آن قرار می‌دهد، اما اسفندیار از همین دو امـر برای بازگشت به مسیرِ اصلی استفاده می‌کند. این گونه تعلیق‌ها را می‌تـوان در شخصـیتِ رستم نیز به کرّات مشاهده کرد. کشمکشِ درونیِ رستم، زمانی آشکار می‌گردد که بهمـن، پیامِ رستم را به سوی اسفندیار می‌برد و رستم، زواره و فرامرز را به نزدِ خـود مـی‌خوانـد و آنان را به نزدِ زال می‌فرستد تا شهر را آذین ببندند و شرایطِ پذیرایی از فرزندِ شاه را مهیـا سازند. رستم در پیامی که به دستان می‌نویسد، می‌گوید:

شـــوم پـــیشِ او، گـــر پـــذیرد نویـــد بـــه نیکـــی بـــود هـــر کســـی را امیـــد
اگـــر نکـــویی بینـــم انـــدر ســـرش ز یاقـــــوت و زر، آورم افســـــرش
وُگـــــر بازگـــــرداندم ناامیـــــد، نباشـــــد مـــــرا روز، بـــا او سپیـــــد
تـــو دانـــی کـــه آن تابـــداده کمنـــد سَـــــرِ ژنـــده‌پیـــل، انـــدر آرد بـــه بنـــد
(همان:۳۲۹)

از آن‌جا که رستم راضی به بند نمی‌شود و از سوی دیگر، از آن‌جا کـه دسـتور بـه بَنـد کردنِ رستم از سوی گشتاسب، برای اسفندیار، به مثابهٔ حکمِ یزدان است:

وُگـــر ســـر بپـــیچم زِ فرمـــانِ شـــاه بـــدان گیتـــی، آتـــش بـــود جـــای‌گـــاه
(همان:۴۷۱)

به پیچیدگی موضوع می‌افزاید. از سویی به بند کشیدنِ وی، به مَعنای زیرِ سؤال رَفتنِ نام و تمامیِ افتخارات اوست. «در جهانِ باستان، نام، دارای ارزش و کارکردی فراسویی، رازآلود و نهان‌گرایانه بوده است. پیشینیان، به گونه‌ای جادوانه و درون‌سویانه، نام را، برترین نشانه و نمایندهٔ نامور می‌دانسته‌اند و می‌انگاشته‌اند که همهٔ هستی آدمی در نامِ وی فرو می‌افشرد و می‌گنجد» (کزازی، ۱۳۸۱: ۴۱۵) و از طرفی، جنگیدن با اسفندیار (فرزندِ شاه) نیز به دور از آیین است. بنابراین چه رستم و چه اسفندیار، هر دو بر سرِ دوراهی به سر می‌برند. رستم اگر بجنگد، با فرزندِ شاه جنگیده است و در صورتِ پیروزی، به دلیلِ این‌که، اسفندیار نمایندهٔ دینِ بِهی است، مرتکبِ گناه شده است و در صورتی هم که جنگ نکند و تسلیم شود، نام و افتخاراتِ او در خطر می‌افتد و تمامی زابلستان نیز با خاک یک‌سان می‌شود:

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

اسفندیار هم، چُنین وضعیتی دارد. اگر فرمانِ شاه را کمر بِبندد، رستم را که پهلوانی ناماور است، به دلیلی سست، گرفتار می‌کند و با فراموش کردنِ مهرِ نان و نمک، کی‌نژادیِ خود را در معرضِ شک و تردید قرار می‌دهد و اگر خواستِ شاه را نادیده بگیرد، فرمانِ یزدان را زیر پا گذاشته است و از دینِ بِهی خارج شده است. بنابراین انتخابِ هر راهی، برای هر دو شخصیت پیچیده و سهمناک است.

۱-۴- گفت‌وگو

گفت‌وگوها، امروزه یکی از عناصرِ پررنگِ داستان محسوب می‌شود که وجودِ آن‌ها، نقشی بسیار مهم در تأثیرگذاریِ داستان بر مخاطب دارد و نویسنده به کمکِ آن، سیرِ داستان را پیش می‌برد (یونسی، ۱۳۸۸: ۳۶۱-۳۶۴). به عبارتی ساده‌تر، «صحبتی را که در میانِ شخصیت‌ها یا به طورِ گسترده‌تر و آزادانه در ذهن شخصیتِ واحدی در هر اثرِ ادبی صورت می‌گیرد، گفت‌وگو می‌نامند» (باختین، ۱۳۷۳: ۱۲۰). این عنصر، بر خلافِ دیگر عناصرِ داستانی، تک‌بعدی و مستقل نیست و سایرِ ابزار و عناصرِ داستانی را، تحت‌الشعاعِ خود قرار می‌دهد (صحرایی و هم‌کاران، ۱۳۹۱: ۵۱). به کمک این عنصر، اطلاعاتِ لازم در داستان ارائه می‌شود (یونسی، ۱۳۸۸ :۳۵۱). این عنصر، از جملهٔ عناصرِ داستانی است که فردوسی در شخصیت‌پردازی، گسترشِ تعلیقِ داستان‌ها و درنتیجه، ایجادِ هیجانِ بیش‌تر

در روندِ ماجراها و حوادثِ *شاهنامه* از آن بهره برده است (فلاح، ۱۳۸۵: ۱۱۲). در داستانِ رستم و اسفندیار، یکی از مواردی که سببِ به تأخیر افتادن پایانِ داستان می‌شود، طولانی شدنِ 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. گفتارِ درونی یا تک‌گوییِ درونی[1] نوعی گفت‌وگو با خود است (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۱۸-۴۱۷). نویسنده از این نوع گفت‌وگو، به بررسیِ شخصیّت‌ها و نشان دادنِ کشمکش‌های درونیِ آن‌ها می‌پردازد (سعیدی و شکری، ۱۳۹۶: ۶۷). اَساسِ تک‌گوییِ دَرونی، بر تَداعیِ معانی است (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۳۰۳). تک‌گوییِ درونی می‌تواند تمامِ 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، هنگامِ صحبت کردنِ با خود، کشمکش‌های ذهنی، عواطف و احساساتِ درونی‌اش را بروز می‌دهد. خواننده نیز، با این نوع گفت‌وگوی غیرِ مستقیم، شخصیت را ارزیابی می‌کند. یکی از بارزترین حالت‌های معلق ماندن در شخصیتِ رستم، هنگامی است که اسفندیار وعدهٔ جنگِ فردا را به او می‌دهد. رستم خود معترف است که در صورتِ پیروزی و شکست، کاری به نفرین و بد روی خواهد داد:

که گر من دهم دست، بندِ ورا — وگر سر فرازم، گزند وُرا،
دو کارست، هر دو به نفرین و بد — گزاینده‌رسمی، نو آیین و بد
هم از بندِ او، بد شود نامِ من — بد آید زِ گشتاسپ، انجامِ من
وگر کشته آید به دشت نبرد — شود نزد شاهان مرا روی زرد
که او، شهریاری جوان را بکشت — بدان کو سخن گفت با او درشت
به من بر، پس از مرگ، نفرین بود — همان نامِ من نیز، بی‌دین بود
وگر من شوم کُشته بر دستِ اوی، — نماند به زاولستان، رنگ و بوی

(همان:۳۶۱)

[1]. Interior monologue

۱-۴-۲- حدیث نفس‌گویی

از جملهٔ انواعِ دیگرِ گُفت‌وگو در این داستان، حدیثِ نَفس‌گویی است. تفاوتِ حدیثِ نفس‌گویی با تک‌گوییِ درونی در آن است که در حدیثِ نفس، شخصیّت با صدای بلند صحبت می‌کند تا مخاطب از نیّات و مقاصدِ او باخبر شود (سعیدی و شکری، ۱۳۹۶: ۶۹)؛ در حالی که در تک‌گوییِ درونی، گفته‌ها در ذهنِ 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:

هَمی گُفت: که ای داور داد و پاک! گر از خستگی‌ها، شوم من هلاک
که خواهد زِ گردن‌کشان، کین من؟ که گیرد دل و راه و آیینِ 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 سِوار
بر آن کوهۀ زین، کُهِ آهن است. همان، رخش، گویی که آهرمن است
اگر هم‌نبردش بُود ژنده‌پیل، برآفشاند از تارکِ پیل، نیل
(همان: ۳۴۰)

نکتهٔ جالب توجه دیگر، در تعلیق 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- رجزخوانی

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

از آن‌جا که کنایه، بلیغ‌تر از صراحت است و ذهن تلاش می‌کند تا معنای کنایی را دریابد. بنابراین این آرایه در هجو و تحقیرِ دیگران، بلاغتی دو چندان می‌یابد (فلاح، ۱۳۸۵: ۱۲۷). هم‌چنین، از آن‌جا که رجزخوانی‌ها، یادآوریِ دلاوری‌های پهلوانان است و خود، از جملهٔ موانعِ حرکتِ رو به جلوی حکایت به شمار می‌آید، این گونه بیانِ غیرِ مستقیم نیز، نه تنها بر ارزشِ بلاغیِ کلام می‌افزاید، از عواملِ تشدیدکنندهٔ تعلیق است. در این داستان نیز، رستم، قبل از نبردِ دوم با اِسفندیار، با لحنی تمسخرآمیز و کنایی، اسفندیار را شیرخوی خوانده و به مِهمانیِ شکست، دعوت می‌کند:

بدو گفت رستم که ای شیرخوی! تو را گر چنین آمده است آرزوی،
تو را بر تگِ رخش، مهمان کنم سرت را به گوپال، درمان کنم

(فردوسی،۱۳۷۴: ۳۷۶/۵)

از سوی دیگر، گاهی اوقات صنعتِ التفات نیز در این رجزخوانی‌ها، نقشی مهم را بازی می‌کند و خود، باعثِ خلقِ تعلیق می‌شود. شِکستنِ هنجارها و سنت‌های خطّیِ روایی، مشخصهٔ بارزِ صنعتِ التفات است. التفات یکی از شگردها و آرایه‌های ادبی است که با درهم شکستنِ روالِ معمولِ کلام، نقشی بسیار مؤثر در معلّق نگاه داشتنِ مخاطب دارد. علوی مقدّم و اشرف‌زاده در اثرِ خود، می‌آورند: «آن است که گوینده در کلامِ خود، دو موضوع را بیاورد و در ابتدا، خبری دربارهٔ موضوعِ اول، بیان کند و سپس، آن را رها کرده و خبری پیرامون موضوعِ دوم بیاورد. آن‌گاه، موضوعِ دوم را رها کرده و به موضوعِ اول بپردازد. زیرا پندارد که مخالفی، سخنِ او را رد کرده و در آن تَردید کند و یا علّت آن را جویا شود. این مطلب یادآورِ برخی مباحثِ علمِ معانی هم‌چون اطناب هستند، چراکه همان‌طور که می‌دانیم اطناب برای مقاصدی خاص به کار گرفته می‌شود. مانند: *ایضاح بعد از ابهام، ذکرِ خاص بعد از عام، تأکید، اعتراض، تکمیل* و *تتمیم مطلب*» (علوی‌مقدم و اَشرف‌زاده، ۱۳۸۷: ۸۴-۸۱). همین اطناب‌آمیز بودنِ التفات و ایضاحِ بعد از ابهامی که در آن موجود است، خود می‌تواند از عواملِ تعلیق به شمار آید. به عنوانِ نمونه، در میانِ رجزخوانی‌هایی که مابینِ رستم و اِسفندیار روی می‌دهد، آن‌جا که اسفندیار، زبان به تحقیر نژاد رستم می‌گشاید و در حالی که مخاطب وی رستم است (که در مقابل او حضور دارد)، در جهت تحقیر و سرزنش، رستم را به گونهٔ سوم شخص یاد می‌کند و به این شیوه، او را بی‌اهمیت و بی‌ارزش جلوه می‌دهد و این در حالی است که اطنابِ خلق شده، روشنیی که پس از ابهام خلق شده است، خود از عواملِ تعلیق است:

خجسته بزرگان و شاهانِ من، نیای من و نیک‌خواهان من
ورا بر کِشیدند 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 دیدارِ اوی، به گردون بر آمد، چنین، کارِ اوی
(فردوسی،۱۳۷۴: ۲۴۵/۵)

۱-۵- تداعی

اصطلاحِ تداعیِ معانی در ادبیات و نیز در روان‌شناسی کاربرد دارد. تداعیِ آزاد متشکل از زنجیره‌های به هم پیوسته از تداعیِ معانی است. «تداعیِ معانی یعنی ارتباطِ تصوّرات، ادراکات و غیره، طبقِ تشابه، هم‌زیستی و استقلالِ علّی» (یونگ،۱۳۷۰: ۲۰۶). «این قوانین، عبارتند از: مشابهت، مجاورت، تضاد و علّت و معلول» (همان: ۱۳۲). «عنصرِ تداعی، براساسِ اشتراکِ 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 حاصلِ آن است» (یاکوبسن،۱۳۸۰: ۴۵؛ پورنامداریان،۱۳۸۰: ۸). «تشابه کامل یا ناقصِ آواها در فنونِ لفظیِ بدیعی، عاملِ ایجادِ تداعی است که شاعر، پس از انتخاب از مِحورِ جانشینی یا تداعی، آنرا در مِحورِ هم‌نشینیِ کلام، ترکیب می‌نماید» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۸). پورنامداریان فنونِ زیر را از مقولهٔ تداعی بر پایهٔ مشابهت می‌داند:

(برگرفته از پورنامداریان،۱۳۸۰ :۸)

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

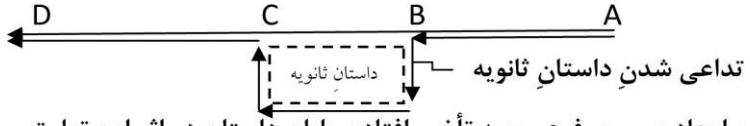
صورت گرفته، صرفاً جهتِ تداعی‌هایی است کـه یـک‌بـاره در رونـدِ طـولِ داسـتان، ظـاهر شده‌اند. این تداعی‌ها، صرفاً مشخصّهٔ جریان سیّال ذهن شاعر هستند که سببِ وقفه‌ای در داستان می‌شوند. کادن[۱] از این روش، با عنوانِ *زمان‌پریشی* یـاد مـی‌کنـد و در تبیـینِ آن می‌گوید: «اصطلاحی است که در روایت‌شناسیِ مدرن، برای اشاره به اختلافِ بـینِ ترتیـبِ وقوعِ روی‌دادهای داستان و نظمِ آن‌ها، در طرحِ اثـری که به ما عرضـه مـی‌شـود، بـه کـار می‌رود» (کوپا، ۱۳۸۹: ۴۹۵). در داستان رستم و اسفندیار، دو شیوه از تداعی برجسـته‌تـر از مواردِ دیگرند و در این پژوهش، تنها به بیانِ این دو مورد اکتفا شـده اسـت. یکـی از ایـن شیوه‌های تَداعی، شیوهٔ داستان در داستان است.

۱-۵-۱- شیوهٔ داستان در داستان

در این شیوه، ظهورِ هر داستانِ فرعی، سببِ قطـعِ موقـت داسـتان قبلـی مـی‌شـود و داستانی جدید آغاز می‌شود و داستان دوم، در بطن داستان اول جـای مـی‌گیـرد (نابـاکوف، ۱۳۶۸: ۳۸). در داستانِ رستم و اسفندیار نیز از این نوع داستان‌های فرعی دیـده مـی‌شـود. ورود داستانِ ارجاسب به داستانِ اصلی خود، باعثِ به درازا کشـیدن داسـتان و بـه تعویـق افتادنِ پایانِ آن و درنتیجه، در انتظار گذاشتنِ خواننده می‌شود:

تـو دانـی کـه ارجاسـب، از بهـرِ دیـن، بیامـد چنـان بـا سـوارانِ چـین
همـی خـوردم آن سـخت‌سـوگندها، چـو پیمـودم آن ایـزدی‌پنـدها ...
(فردوسی،۱۳۷۴: ۲۹۹/۵)

می‌توان بر آن بود که شیوهٔ داستان در داستان، به نـوعی حرکـت در عـرضِ داسـتان است نه در طولِ آن. این حرکت، داستان را درونی‌تـر مـی‌کنـد و بـا نگـاهی جزئـی‌تـر و باریک‌تر به حوادثِ که رخ داده است، می‌پردازد. بنابراین پایانِ داستان که در یک حرکـتِ طولی مستقیم، می‌تواند زودتر آشکار شـود، بـا حرکـت در عـرض کـه شـیوهٔ داسـتان در داستان، یکی از انواعِ آن است، به تعویق می‌افتد.



و ایجادِ مسیری فرعی و به تأخیر افتادنِ پایانِ داستان در اثرِ این تعلیق.

۱. Cudden

زمانی کـه گشتاسـب در ابتـدای داسـتان، در حـالِ پاسـخ دادن بـه اسـفندیار اسـت، فردوسی برای توضیح هر آن کس که از راه یزدان برگردد، گریزی به داسـتان بـه آسـمان رفتن کاووس می‌زند و از نافرمانیِ کاووس، نافرمانی رستم را از خود بـه یـاد مـی‌آورد. بـه سخنی دیگر، شیوهٔ بیانِ مفاهیم و مضامین، گاه از طریقِ تداعیِ معانی در ضمنِ تمثیل‌هـا، حکایت‌ها، داستان‌های درونه‌ای (فرعی) و ... صورت می‌پذیرد. در واقع، می‌توان گفـت کـه یکی از مهم‌ترین شیوه‌ها بـرای شکسـت زمـان و سـیرِ خطّـی داسـتان، روشِ داسـتان در داستان است. شاعر یا نویسنده، با گُزیدن این شیوه در نقلِ داستان‌ها، لحظه‌ای از زمـان را که در حال گذر از کنار آن است، نگه می‌دارد و گسترش می‌دهد. از این رو، اگر تَـداعی‌هـا به نوعی بر خلافِ سیرِ خطّیِ داستان فرض شوند، می‌توان آن‌هـا را بـه نـوعی، حرکـت در *پهنای کلام* به شُمار آورد.

۱-۵-۲- تمثیل و تصاویر فرعی

از جمله شیوه‌هایی دیگر کـه تـداعی، نقشی مؤثـر در خلـقِ آن‌هـا دارد و بـه نـوعی، می‌توانند مسیری فرعی در سیرِ خطی داستان به شُمار آینـد، بـه کـار بـردنِ تمثیـل‌هـا و تصاویرِ مختلف است. «وضعیّتِ تمثیل، مانندِ موقعیتِ دو خطِّ موازی است که در کنارِ هم، ادامه می‌یابند، ولی هرگز به هم نمی‌پیوندند» (ولک، ۱۳۷۵ :۱۴۸/۱). کـاربردِ تمثیـل در ایـن جهت، تصویری حسی است که برای آن‌که امری غیرِحسی را برای مخاطب بفهماند. شـک نیست که جزءجزءِ این تصویر، هرگـز یک جـزء از امرِ غیرِ محسوس را عرضـه نمـی‌کنـد، بل‌که کلِّ آن است که از مجموعِ امرِ منظور، تصویری کلی القا می‌کند. این گونـه تصـاویر، بر طولِ داستانِ می‌افزایند و پایان را به تأخیر می‌اندازند:

بـــــزرگان بـــه آتـــش، نـــیابنـــد راه ز دریـــا گُـــذر نیســـت، بـــی‌آشـــنا
هـــــمان تـابشِ مـاه، نتـوان نهفـت؛ نـه روبـه تـوان کـرد بـا شیـر، جفـت
(فردوسی،۱۳۷۴: ۳۲۶/۵)

نمونهٔ دیگر را می‌توان در زمانِ کشته شدنِ دو فرزندِ اسفندیار مشاهده کرد که:

چنـین گفـت بـا رسـتم اســـفندیار: کـه: بـر کـینِ طـاووسِ نـر، خـونِ مـار،
بریـزیم، نـاخوب و ناخـوش بـــود نـــه آیـــینِ شـــاهانِ ســـرکش بـــود
(همان:۳۸۶)

۱-۶-پیش‌گویی

در *شاهنامه*، بسیاری از وقایعِ بزرگِ تاریخی، به یاریِ موبدان و ستاره‌شناسان و پیش‌گویان و خواب‌گزاران، معلومِ رأیِ پادشاهان و پَهلوانان گردیده است (صفا، ۱۳۶۳: ۲۵۰-۲۴۹). سرامی در کتابِ خود می‌آورد: اخترشناسان، در تقسیم‌بندی سی‌گانهٔ مردانِ درباری و وابسته به حکومت، رتبهٔ دهم را دارند و ممتازتَرین شخصیت‌های *شاهنامه*، یکی جاماسب و دیگری رستم فرخزاد- سردار یزدگرد- واپسین‌شاهنشاهِ ساسانی است (سرامی، ۱۳۷۴: ۸۳۲). از مهم‌ترین عواملِ خلقِ تعلیق در این داستان، پیش‌بینیِ جاماسب است. با عنایت به این که داستان، نسبتاً طولانی است و از سویی، پیش‌بینیِ جاماسب، از ابیاتِ آغازین به شُمار می‌رود. بنابراین با ابیاتی که در توصیفِ پیش‌گوییِ وی آمده است، بذرِ این تعلیق، در دلِ مخاطبان تا پایانِ داستان کاشته می‌شود؛ ازین‌رو خواننده، مشتاق‌تر، داستان را پی می‌گیرد تا ببیند که آیا پیش‌گوییِ جاماسب به حقیقت می‌پیوندد یا نه؟ و در صورتِ تَحقُّق، چگونگیِ آن را نیز دریابد. بنابراین

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

به این طریق، تعلیقی به بزرگیِ یک داستان، پیشِ روی خواننده قرار می‌گیرد. حتا پس از دو بیتِ بالا، بیتی دیگر می‌آید که بر انتظار و اشتیاقِ خواننده می‌افزاید:

بباشد همه بُودنی، بی‌گمان نَجُستَست 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 زمانِ کشته شُدنِ اسفندیار، همین عاقبت‌اندیشی را دارد:

به رُستم همی گفت زال: ای پسر! تو را بیش گریَم، به درد جِگر
(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 طلیعهٔ داستان، ابتدا به وسیلهٔ براعت 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 جملهٔ دلائلی هستند که بر انتظار خواننده می‌افزایند. آگاهی کامل شاعر از تمامی این موارد و نقب‌هایی (فلش‌بگ‌هایی) که به گذشته زده می‌شوند (جهت تداعی شدن سخنان و صحبت‌های ماقبل)، همهٔ اشاره به زاویهٔ 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 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 شدنِ *گفت‌وگوها*، پرسش و پاسخ‌های متوالی، ارائه کردنِ اطلاعاتِ ضِمنی حدیثِ نفس‌گویی‌ها و تک‌گویی‌های درونی آنان و رجزخوانی‌های هر دو پهلوان و هم‌چنین، به کارگرفتن *شیوهٔ داستان در داستان*، *تداعی شدنِ* تَصاویر و تمثیل‌ها، *پیش‌گویی‌ها* (به ویژه پیش‌گوییِ جاماسب در ابتدای داستان)، حوادثِ غیرِ منتظره (مثلِ مُردنِ شتر در ابتدای حرکتِ اسفندیار) و هم‌چنین اِبهام و ناشناختگیِ بعضی از اُمور (مانندِ آتش زده شدن پَرِ سیمرغ، به وسیلهٔ زال و اعمال سیمرغ) از دیگر تعلیق‌های صورت گرفته در داستان بودند که با دورکردن خواننده از پایانِ داستان، حِسّ کنج‌کاوی و اشتیاقِ وی را، جهتِ دنبال کردنِ داستان برمی‌انگیخت. بنابراین یکی از مواردی که لذّتِ داستان‌های *شاهنامه* را دو چندان کرده است، به کاربرد تعلیق و شاخصه‌های آن، در این اثر بوده است.

فهرست منابع

- آتش‌سودا، محمدعلی. (۱۳۸۳). ***رؤیای بیداری***، فسا: دانش‌گاهِ آزاد فسا.
- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). ***دستورِ زبانِ داستان***، اصفهان: فردا.
- اکبری، مهرداد؛ ذوالفقاری، محسن. (۱۳۹۴). «تحلیلِ مفهومِ تعلیق و ساختارِ روایت»، (مطالعهٔ موردیِ -سورهٔ نبأ)، ***نشریهٔ پژوهش‌های ادبی قرآنی***، دورهٔ ۳، شمارهٔ۴، صص ۱۴۷-۱۲۱.
- انوشه، حسن. (۱۳۸۱). ***فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی***، تهران: وزارتِ فرهنگ و ارشادِ اسلامی.
- ایدل، لئون. (۱۳۷۴). ***روان‌شناختی نو***، ترجمهٔ ناهیدِ سرور، تهران: شب‌آویز.
- باختین، میخاییل. (۱۳۷۳). ***سودای مکالمه. خنده و آزادی***، ترجمه و مقدمه و گردآوری از محمد پوینده، تهران: شرکتِ فرهنگی هنریِ آرست.
- بصیر، آذر. (۱۳۷۷). ***راه‌نمای فیلم‌سازِ جوان***، تهران: امیرکبیر.
- بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۷). ***درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی***، تهران: افراز.
- پراین، لارنس. (۱۳۷۱). ***تأملی در باب داستان***، ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). ***در سایهٔ آفتاب (شعرِ فارسی و ساخت‌شکنی در شعرِ مولوی)***، تهران: سخن.
- پورنداف حقی، شیوا، رضا اَشرف‌زاده، علی تسلیمی و عباس خائفی. (۱۳۹۴). «زاویهٔ دید در سه داستانِ کوتاه از بیژنِ نجدی»، ***فصل‌نامهٔ پژوهشِ زبان و ادبیات فارسی***، شمارهٔ ۳۹، صص ۱۵۲-۱۲۷.
- جعفری، اسداله. (۱۳۹۱). «پیرنگ و بررسیِ آن در داستانِ سیاوش»، ***نشریهٔ متن-شناسیِ ادب فارسی***، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۲، تابستان، صص ۱۰۸-۹۳.
- داگلاس، استیون کتس. (۱۳۸۴). ***نما به نما***، ترجمهٔ محمد گُذرآبادی، تهران: بنیادِ سینمایی فارابی.
- دقیقیان، شیرین دخت. (۱۳۷۱). ***منشأ شخصیّت در ادبیاتِ داستانی***، تهران: نویسنده.
- ریمون کنان، شلموت. (۱۳۸۲). «مؤلفه‌های زمان در روایت»، ترجمهٔ ابوالفضلِ حری، ***فصل‌نامهٔ هنر***، شمارهٔ ۵۳.

- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۲). ***نقدِ ادبی***، تهران: سخن.
- سرامی، قدمعلی. (۱۳۷۴). ***از رنجِ گل تا رنجِ خار (شکل‌شناسی قصه‌های شاهنامه)***، تهران: علمی و فرهنگی.
- سعیدی، عباس؛ شکری، یدالله. (۱۳۹۶). «کارکردِ عنصرِ گفت‌وگو در تبیین و پرداختِ عناصرِ داستانی و ساختارِ روایی داستانِ کوتاهِ گورکن‌های صادق چوبک»، ***پژوهش‌های نقدِ ادبی و سبک‌شناسی***، شمارهٔ ۳، (پیاپیِ ۲۹)، پاییز، صص ۹۰-۶۱.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۹). ***انواعِ ادبی***، تهران: فردوسی.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۵). ***نگاهی تازه به بدیع***، تهران: میترا.
- صحرایی، قاسم؛ حیدری، علی؛ میرزایی مقدَّم، مریم. (۱۳۹۱). «عنصرِ گفت‌وگو در تاریخِ بیهقی»، ***زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز***، شمارهٔ ۲۲۶، صص ۷۴-۴۷.
- صفا، ذبیح اله. (۱۳۶۳). ***حماسه‌سرایی در ایران (از قدیمی‌ترین عهدِ تاریخی تا قرن ۱۴ هجری)***، تهران: امیرکبیر.
- عبداللهیان، حمید. (۱۳۸۴). «عواملِ شاعرانگی در داستان‌های بیژنِ نجدی»، ***مجلهٔ علومِ انسانیِ دانشگاهِ الزهراء***، سالِ ۱۵، شمارهٔ 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). «تغییراتِ زاویهٔ دید و هم‌بستگیِ آن با دگرگونی‌های هنرهای دیداری»، ***نشریهٔ هنرهای زیبا***، شمارهٔ ۴، صص ۱۴- ۵.
- غلام‌حسین‌زاده، غلام‌حسین، زهرا رَجبی و قدرت‌الله طاهری. (۱۳۸۸). «بررسیِ رابطهٔ زمان و تعلیق در روایتِ پادشاه و کنیزک»، ***مجلهٔ پژوهشِ زبان و ادبیات فارسی***، شمارهٔ ۱۲، صص۹۸-۷۵.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۴). ***شاهنامه***، تصحیح جلال خالقی مطلق، (زیر نظر احسان یارشاطر)، کالیفرنیا: مزدا.
- فلاح، غلامعلی(۱۳۸۵). «رجزخوانی در *شاهنامه*»، ***مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی***، سالِ ۱۴، شمارهٔ ۵۵-۵۶، صص ۱۳۰-۱۰۷.
- فوستر، ادوارد مورگان. (۱۳۵۷). ***جنبه‌های رُمان***، ترجمهٔ ابراهیمِ یونسی، تهران: نگاه.

- کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۱). ***نامه باستان: ویرایش و گزارش شاهنامهٔ فردوسی***، تهران: سمت.
- کوپا، فاطمه. (۱۳۸۹). «بن‌مایه‌های نِمادین و شِگردهای روایی رمانِ ارمیا (از سری داستان‌های دفاعِ مقدس)»، نشریهٔ *ادبیاتِ پایداری*، سالِ دوم، شمارهٔ ۳و۴، پاییز و بهار، دانش‌گاهِ شهید باهنرِ کرمان، صص ۵۰۳-۴۷۹.
- مستور، مصطفی. (۱۳۷۹). *مبانیِ داستانِ کوتاه*، تهران: مرکز.
- موسوی، مریم (رودابه). (۱۳۹۲). «آیینه‌داری و تفاوتِ آن با براعتِ استهلال با تکیهٔ بر *شاهنامهٔ* فردوسی»، ***فصل‌نامهٔ سبک‌شناسیِ نظم و نثرِ فارسی (بهارِ ادب)***، سالِ ۶ ، شمارهٔ۱، صص ۳۹۳-۳۷۷.
- ناباکوف، ولادیمیر. (۱۳۶۸). یا قصه‌ای بگو یا بمیر، ترجمهٔ مَهوش قویمی، *آدینه*، شمارهٔ ۳۸.
- ولک، رنه. (۱۳۷۷). ***تاریخ نقد جدید***، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، جلد اول، تهران: نیلوفر.
- یاکوبسن، رومن. (۱۳۸۰). ***قطب‌های استعاره و مجاز***، ترجمهٔ کوروشِ صفوی، تهران: حوزهٔ هنری.
- یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۸). ***هنرِ داستان‌نویسی***، ترجمهٔ علی اصغرِ بهرامی و فرنگیس مزادپور، تهران: - روشن‌گران.
- یونگ،کارل گوستاو. (۱۳۷۰). ***خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها***، ترجمهٔ پروینِ فرامرزی، مَشهد: معاونتِ فرهنگیِ آستان قدسِ رضوی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی