https://liar.ui.ac.ir/?lang=en
Literary Arts
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 17, Issue 3, No.52, 2025, pp. 101-122
Received: 15/04/2025 Accepted: 28/06/2025

The Rhetoric of "Suspense" in the Story of Rostam and Sohrab

Mojahed Gholami *
Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Persian Gulf University, Bushehr, Iran
mojahed.gholami@pgu.ac.ir

Abstract
The technical and artistic research of Europeans on fictional literature, their attention to various storytelling techniques, and their identification of story elements in a systematic and coherent manner, have provided the basis for examining the tradition of Iranian storytelling and story writing to find ideas and opinions on these issues. They have also provided the basis for evaluating our poetic and prose narrative texts from the perspective of the art of story writing and the function of story elements in them. In relation to this issue, the present study, which is structured using a descriptive-analytical method and relying on library sources, aims to investigate the fictional element of "suspension" and examines its function in one of the most famous stories in the *Shahnameh* of Hakim Abul-Qasim Ferdowsi (239-416 AH), which is the highest peak of epic verse storytelling in Persian literature. First, the story element of "suspense" (state of expectation) is introduced, and ideas and theories about it. Then, its origins in the Islamic-Iranian storytelling and story-writing tradition are examined. Next, the way in which suspense is reflected in the story of Rostam and Sohrab from Ferdowsi's *Shahnameh* has been technically analyzed because this story has emerged as a very strong story due to possessing this story element. It has reflected some of the dimensions of the vastness and grandeur of Ferdowsi's storytelling art.

Keywords: Shahnameh, the Story of Rostam and Sohrab, Story Elements, "Báraát Estehlal" (Desirable Beginning), Suspense.

Introduction
"Suspension" is one of the elements of the story; it is a state that the author creates in the story so that the reader becomes very eager to know "what will happen next?". In this way, the reader cannot stop reading the story and cannot let go of the line of events and the fate of the characters until the story is over. In other words, "As the plot develops, the reader's curiosity increases and his expectation and enthusiasm for following the story increases" (Mirsadeghi, 2003, p. 298).

In the past Persian works on storytelling, this narrative element has been paid attention to. For example, in a book called *Taraz ol-Akhbar*, written by Abd ol-Nabbi Fakhr ol-Zamani (after 998-10041 AH) there are references to suspense. Fakhr ol-Zamani is a well-known figure through his writing of the *Tazkere-ye Meykhaneh*. He was also skilled in storytelling and narration (Naqqali). It has been rightly said about the *Taraz ol-Akhbar*, that "it is actually a kind of poetics of storytelling in the Iranian tradition of speaking skills and storytelling" (Shafiei Kadkani, 2002, p. 110).

In recent years, in order to facilitate the introduction of the element of suspense in fiction, there have been attempts to classify it. Based on one of these attempts, suspense can be of three types:

*Corresponding author
Gholami, M. (2025). The rhetoric of "suspense" in the story of Rostam and Sohrab. *Literary Arts*, 17(3), 101-122.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/liar.2025.144937.2452

1. Suspense of the event,
2. Suspense of the character, and
3. Suspense of the place and objects.

Therefore, the three research questions of this research are:

1. Are there any works in the field of story-writing theory in our literary past that pay attention to the element of suspense?
2. What type of suspense is used in the story of “Rostam & Sohrab”?
3. How did Ferdowsi use the element of suspense to create anxiety and excitement in the reader to force him/ her to continue the story?

The books Fictional Literature: *Ghesseh, Romances, Short Stories, Novels* by Mirsadeghi (2003) and *Ketabe arvahe Shahrzad: Structures, Techniques and Forms of New Fiction* by Mandanipour (2013) are valuable works written by Iranian researchers. In these books, the elements of fiction and suspense are introduced. In addition, *Introduction to the Thought and Art of Ferdowsi* by Hamidian (1993) and *Pahlavan dar Bon-bast* by Mohabbati (2002) are among the first studies examining Ferdowsi's art of writing fiction.

Materials and Methods

The present study is a type of developmental research. This research was conducted using a descriptive-analytical method and library resources (books and articles). After the sources were categorized, the required data were extracted from them. In the next step, the data were analyzed to reach the desired results.

Research Findings

Our familiarity with the elements of the story has been provided through the connection with the theoretical achievements of Europe in this field and being in the arena of the developments of their fictional literature. Nevertheless, we should not ignore the ideas and opinions of Islamic-Iranian storytellers and writers on these issues:

1. In the past of our literature, there are works that contain opinions and ideas about the methods of writing stories and the elements of the story.
2. Sometimes in some Persian fiction texts, the elements of the story are so compelling and strong that it is impossible to deny the familiarity of their creators with the elements of the story and the art of storytelling, even if this acquaintance was instinctive.

In the story of Rostam and Sohrab, among the elements of the story, the element of suspense plays a prominent role. In relation to the reader, the main suspense in the story of Rostam and Sohrab is the “suspension of the event”. Of course, there is also the “suspension of the character” in relation to the characters of the story.

In fact, the suspense or creating a state of expectation in the reader to want to know “what will happen next?” is very artistically and masterfully done in the story of Rostam and Sohrab. This is why the audience follows the story with this continuous expectation to know “what will happen next?” until the end.

Discussion of Results and Conclusions

"Suspension" as one of the elements of the story has a significant appearance in the story of Rostam & Sohrab from Ferdowsi's *Shahnameh* in such a way that a large part of the attractiveness, charm, and beauty of the story depends on it. The story of Rostam and Sohrab is based on the fact that Rostam and Sohrab remain unknown to each other.

If this anonymity is lost somewhere in the story, the father and son will abandon the fight and war between themselves and the ending of the story will change and will no longer have this tragic ending. In the story of Rostam and Sohrab, the possibility of Rostam and Sohrab being introduced to each other arises more than ten times. However, each time, for various reasons, this does not happen, and the reader of the story is left waiting to see whether the father and son will finally recognize each other and stop fighting with each other:

1. Sohrab remains unknown to Hojir,
2. Gordafrid suspects that Sohrab is Turkish,
3. Gajdaham notices the similarity between Sohrab and Sam,
4. Rostam deceives himself,
5. Rostam guesses that he is of the same race as Sohrab (first time),
6. Hojir hides Rostam's identity,
7. Rostam guesses that he is of the same race as Sohrab (second time),
8. Rostam roars in battle and hides his identity (first time),
9. Sohrab guesses that the warrior is Rostam. At this time, Houman hides the matter, and
10. Sohrab asks Rostam to introduce himself. But Rostam hides his identity (second time).

فنون ادبی
سال هفدهم، شماره ۳ (پیاپی ۵۲) ۱۴۰۴، ص۱۰۱-۱۲۲
تاریخ وصول: ۱۴۰۴/۱/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۷/۷

مقاله پژوهشی

بلاغتِ «تعلیق» در داستان رستم و سهراب

مجاهد غلامی *، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران
mojahed.gholami@pgu.ac.ir

چکیده

پژوهش‌های فنی و تخصصی اروپاییان در ادبیات داستانی، راه بردنشان به شگردهای گوناگون داستان‌نویسی و شناسایی عناصر داستان به‌شکلی اندام‌وار و استوار، هم فراهم‌آورندهٔ زمینهٔ واکاوی سنّت قصه‌گویی و قصه‌نویسی ایرانی برای یافتن ایده‌ها و آرا پیرامون این مسائل بوده است و هم فراهم‌آورندهٔ زمینهٔ ارزیابی متون منظوم و منثور داستانی‌مان از نگرگاه هنر داستان‌نویسی و شکل کارکرد عناصر داستان در آنها. در این راستا جستار پیشِ رو که به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای به سرانجام رسیده است، به‌قدر خود دریچه‌ای دیگر بر عنصر داستانی «تعلیق» (Suspense) و کارکرد آن در یکی از نام‌بُردارترین داستان‌های *شاهنامهٔ* حکیم ابوالقاسم فردوسی (۳۲۹-۴۱۶ق) -به‌مثابهٔ قدکشیده‌ترین کوهموج داستان‌پردازی منظوم رزمی در ادب پارسی- گشوده است. پس‌از شناساندن عنصر داستانی «تعلیق» (هول و ولا یا حالت انتظار)، توجه‌های نظری بدان در سنّت قصه‌گویی و قصه‌نویسی اسلامی-ایرانی ریشه‌یابی و بازخوانی شده است. سپس ازآنجاکه داستان «رستم و سهراب» از نگرگاهِ بهره‌گیری از توانش این عنصر داستانی بسیار قوی و غنی ظاهر شده و در اندازهٔ خود، بخشی از ابعاد وسعت و عظمت هنر داستان‌پردازیِ فردوسی را آینگی نموده است، به‌گونه‌ای فنی چگونگی بازتاب تعلیق در این داستان واکاوی و نشان داده شده است که فردوسی چگونه در پی‌رنگی استوار با ایجاد زنجیره‌ای از تعلیق‌ها و هول و ولاها، خواننده را تا پایان داستان درگیر با «بعد چه می‌شود؟» و در بی‌قراری پی گرفتن رویدادها و گشوده شدن معمای کنش‌ها نگاه داشته است. در ابتدا و انتهای تنهٔ اصلی جستار نیز، «براعت استهلال» داستان رستم و سهراب و نیز «معمای زندرزم»، هردو از نگرگاه تعلیق‌آفرینی‌شان در خوانندهٔ داستان، بررسی شده است.

کلید واژه‌ها: شاهنامه، داستان رستم و سهراب، عناصر داستان، براعت استهلال، تعلیق (هول و ولا).

---

* مسؤول مکاتبات

غلامی، مجاهد . (۱۴۰۴). بلاغتِ «تعلیق» در داستان رستم و سهراب، *فنون ادبی*، *۱۷* (۲)، ۱۰۱-۱۲۲.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/liar.2025.144937.2452

۱. مقدمه

غنای داستان‌پردازی و قصه‌گویی به شعر و نثر در ایران پیش‌از اسلام و دورهٔ اسلامی نمی‌تواند سرسری و بدون آشنایی با شگردهای داستان‌نویسی –البته در چارچوب ادراک مردمان آن روزگاران از آنها– بوده باشد. چه بسا آثاری تعلیمی نیز در این باره وجود داشته که از بدِ حوادث اندوه‌بار که پیاپی بر سر این سرزمین آوار می‌شده، از میان رفته است یا آنکه دست‌کم آگاهی‌هایی از شگردهای داستان‌نویسی به‌طور غریزی یا از راهگذر مطالعهٔ آثار داستانی فراهم آمده بوده و سینه‌به‌سینه انتقال می‌یافته است. آشنایی با دستاوردهای اروپایی نوین در ادبیات داستانی امری مبارک است، چه از نگرگاهِ فهم تکنیک‌های داستان‌نویسی برای ارزیابی متون منظوم و منثور داستانی‌مان و چه از نگرگاهِ پختگی و پروریدگی نویسندگان در نگارش آثار خلّاقهٔ داستانی. باوجود اینها، واکاوی سنّت داستان‌پردازی و قصه‌گویی‌مان نیز برای راه بردن به ادراک پیشینیانمان از فوت‌وفن داستان‌نویسی و ایده‌ها و آرای احتمالی‌شان در این باره یا کاربرد این فوت‌وفن‌ها در آثار داستانی و روایی‌شان، قدر و قرب خودش را دارد. جستار پیشِ رو، کوششی است در این باره با هدف ریشه‌یابی توجه‌های نظری به یکی از عناصر داستانی (تعلیق یا حالت انتظار) و بررسی شکل‌های عمل آن در داستانی از *شاهنامه* به‌مثابهٔ شاهکار داستان‌پردازی منظوم رزمی ایرانی. بحث با شناساندن عنصر تعلیق می‌آغازد و پس‌از تورّقی در گفته‌ها و نوشته‌ها در این باره که تدریجاً یافته‌ام، با درنگی بر تعلیق‌آفرینی فردوسی در داستان رستم و سهراب به سرانجام می‌رسد؛ چه، این داستان یکی از نمادها و نمودهای هنرِ ایجاد انتظار یا هول و ولا در خواننده، توسط آفرینندهٔ بی‌همانند *شاهنامه* است. واکاوی زنجیرهٔ تعلیق‌ها در داستان رستم و سهراب، با بازخوانی براعت استهلالِ داستان گشوده شده است. بنابر اعتراف پدیدآورندگان آثار خلّاقهٔ ادبی از دیرباز تاکنون به دشوار بودنِ «آغاز کردن» این قبیل آثار از بابت اهمیتی که داشته است، کسانی چون پیتر چایلدز (Peter Childs) با کتاب *Reading Fiction: Opening the Text* به‌شکلی اسلوب‌مند نشان دادند که آغازها یا صحنه‌های ابتدایی داستان، اگر استادانه نوشته شده باشند، خود را در متن داستان بازتولید می‌کنند و می‌گسترند (Childs, 2001). حسین پاینده نیز در کتاب *گشودن رمان*، از مانندگی صحنهٔ آغازین رمان (اگر توسط نویسنده‌ای صناعتگر و توانمند نوشته شده باشد) به براعت استهلال سخن به میان آورد. او اساساً با این ایده که «نخستین گام در راه فهم معانی هر رمان، تحلیل مشروح صحنهٔ آغازین آن است» (پاینده، ۱۳۹۲، ص. ۹)، به سروقت دَه رمانِ اسم‌ورسم‌دار ایرانی (به ضمیمهٔ یک داستان کوتاه و یک فیلم) و نمایلندن بازتولید و گسترش صحنه‌های آغازین رمان‌ها در متن آنها رفت و برای این کار که «نقد روشمند، مبتکرانه و بدیع» انگاشته شد، جایزهٔ جلال آل احمدِ آن سال را از آنِ خود کرد؛ جایزه‌ای که البته حرف‌وحدیث‌هایی را به دنبال داشت و پاینده با پس گرفتن شکایت خود از لیلا صادقی، داوری در این باره را به «وجدان‌های آگاه جامعهٔ ادبی» واگذاشت. به نظر من در این ماجرا آنچه از نگاه‌ها دور ماند، پیشینهٔ توجه به این رهیافت خوانش داستان توسط نادر ابراهیمی بود. او در کتاب *براعت استهلال یا خوش‌آغازی در ادبیات داستانی*، همراه با بازشناساندن گونه‌های براعت استهلال در داستان، جاهایی نیز آشکارا به بازتولید آغازهای داستان در متن داستان اشاره کرده است. ازجمله پس‌از واکاوی آغاز *پاییز پدرسالار* مارکز، نتیجه گرفته است که «تمام داستان عظیم و تکان‌دهندهٔ *پاییز پدرسالار*، چیزی جز گسترش یافتن همه‌جانبه، ظریف، عمیق و زیبایی‌شناسانهٔ همین چند سطر نخستین نیست» (ابراهیمی، ۱۳۹۹، ص. ۱۷۱).

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

در شناساندن عناصر داستان و ازجمله عنصر تعلیق، کتاب *ادبیات داستانی: قصّه، رمانس، داستان کوتاه، رمان* میرصادقی (۱۳۸۲) و *کتاب ارواح شهرزاد: سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو* مندنی‌پور (۱۳۹۲) از آثار ارجمندی است که به قلم پژوهشگران ایرانی که خود نیز داستان‌نویسانی نام‌آشنایند رفته است. در واکاوی سنّت افسانه‌پردازی و قصه‌گویی ایرانی از نگرگاه هنر

داستان‌نویسی و عناصر داستان نیز فضل تقدّم بلکه تقدّم فضل با مقالات ماندگار محجوب (۱۳۸۲) در کتاب *ادبیات عامیانهٔ ایران* است که با پایکاری حسن ذوالفقاری گرد هم آمده است. کتاب *براعت استهلال یا خوش آغازی در ادبیات داستانی* ابراهیمی (۱۳۹۹) نیز باوجود کاستی‌هایی که دارد، از پژوهش‌هایی است که هنگام بحث دربارهٔ چیستی براعت استهلال و کارکردهای تأثیرگذار آن در داستان، سودمندی‌های خودش را دارد؛ اما دربارهٔ ریشه‌یابی توجه‌های نظری و غریزی به عنصر تعلیق در سنّت قصه‌خوانی و قصه‌گویی اسلامی – ایرانی و نیز واکاوی شکل عملکرد این عنصر در داستان رستم و سهراب از *شاهنامهٔ فردوسی*، گویا پیش‌از این جستار و در این نما، کاری نشده است یا این قلم از آنها آگاهی نیافته است؛ اگرچه باید کتاب *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی* حمیدیان (۱۳۷۲) و کتاب *پهلوان در بن‌بست* محبتی (۱۳۸۱) را که جزو نخستین پژوهش‌ها در چندوچون هنر داستان‌نویسی فردوسی است، قدر شناخت و به نقش آن در توجه دادن به بازخوانی داستان‌های شاهنامه از این نگرگاه اعتراف داشت.

۱-۲. روش پژوهش

پژوهش پیشِ رو از گونهٔ پژوهش‌های توسعه‌ای است که به روش توصیفی- تحلیلی و به پشتوانهٔ منابع کتابخانه‌ای فراهم آمده است.

۲. چیستیِ تعلیق

«تعلیق» (Suspense)، «هول و ولا» یا «حالت انتظار»، یکی از عناصر داستان و حالتی است که نویسنده در داستان ایجاد می‌کند تا خواننده که به جدّ اشتیاق پیدا کرده تا بداند «بعد چه می‌شود؟»، نتواند از پی گرفتن رویدادها و سرنوشت شخصیت‌ها و به سرانجام رساندن داستان سر باز بزند. به گفتهٔ میرصادقی: «با گسترش پی‌رنگ، کنجکاوی خواننده بیشتر می‌شود و شور و اشتیاقش برای دنبال کردن ماجرای داستان، زیادتر. شخصیت اصلی یا یکی از شخصیت‌های داستان اغلب همدردی و جانب‌داری او را به خود جلب می‌کند و خواننده نسبت به سرنوشت او علاقه‌مند می‌شود. همین علاقه‌مندی نسبت به عاقبت کار آن شخصیت، او را در حال دلنگرانی و انتظار نگاه می‌دارد و چنین کیفیتی را در اصطلاح تعلیق یا هول و لا می‌گویند» (میرصادقی، ۱۳۸۲، ص. ۲۹۸). نیز مندنی‌پور با باور به اینکه اساساً ذات زبان تعلیق دارد، در توضیح این عنصر داستانی می‌گوید: «در داستان، هر نوع ابهام یا کتمانی باعث اندروای [تعلیق] خواهد شد. به عبارت بهتر، به‌محض اینکه خواننده یا شنونده‌ای خود را به داستانی می‌سپارد، یک ارتباط زبانی برقرار می‌گردد و همین ارتباط در ذات خود اشتیاق مخاطب را برای دانستنِ واج به واج، واژه به واژه و جمله به جملهٔ داستان دامن می‌زند. پس‌از این مرحله هر حالتی که این اشتیاق را افزون‌تر کند، هدف‌دار کند، و به حوزهٔ خاص آن داستان بکشاند، عمل اندروای داستانی را صورت داده است. علاوه‌بر این هر حالتی که خواننده را به داستان، اشخاص داستان، روند ماجرا و سرنوشت اشخاص داستان حساس کند، معمولاً در حوزهٔ اندروای قرار می‌گیرد» (مندنی‌پور، ۱۳۹۲، ص. ۱۵۳).

۳. نمونه‌های توجه به تعلیق در سنّت قصه‌خوانی و قصه‌گویی اسلامی – ایرانی

راه بردن به قلمرو «عناصر داستان» در سده‌های اخیر و حرفه‌ای شدن داستان‌نویسان در بهره‌یابی از کارایی‌های گونه‌گون این عناصر در آفرینش داستان‌هایی که نوبه‌نو خوانندگان را از ترفندهای بی‌سابقهٔ ساختاری و روایی شگفت‌زده می‌نمایند؛ البته مانع از آن نمی‌شود که نشانه‌های آشنایی با برخی از این عناصر را، اگرچه به‌شکل غریزی، در جغرافیای قصه‌گویی سنّتی‌مان سراغ

بگیریم. افزون‌بر آنکه دور نیست که قصّه‌گویان و نقّالان، طی انتقالِ گفتاری یا نوشتاری آداب‌ورسوم قصه‌گویی و نقّالی به هم‌صنفی‌های خود، اندوخته‌ها و آموخته‌های ویراسته‌ای پیرامون برخی عناصر داستانی را نیز در گفته‌ها و نوشته‌های خود گنجلنده و تازه‌کاران یا ناآشنایان را به رعایت آن‌ها توجه داده باشند. کتاب‌ها و رساله‌های تعلیمی قصه‌گویی و نقّالیِ انگشت‌شماری نیز از برخی دوره‌ها به دستمان رسیده است و چه بسا دیگر آثاری در این باره که از نابختیاری به سرنوشت *کلیله‌ودمنهٔ منظوم* رودکی و *شاهنامهٔ ابومنصوری* و برگردان فارسی محمد عوفی از *فرج بعد الشدّة* و... دچار آمده باشند. یکی از این کتاب‌ها *طراز الأخبار*، نوشتهٔ عبدالنبی فخرالزمانی (پس‌از ۱۰۴۱–۹۹۸ق) است که به‌واسطهٔ تألیف *تذکرهٔ میخانه* چهره‌ای شناخته شده است و در قصه‌خوانی و نقّالی نیز دست داشته است. دربارهٔ *طراز الأخبار* به‌درستی گفته‌اند که «در حقیقت نوعی بوطیقای قصه‌پردازی است در سنّت ایرانی سخنوری و نقل قصّه‌ها» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱، ص. ۱۱۰). آنچه فخرالزمانی در این کتاب در آداب و ترتیب نقل قصّهٔ امیرحمزه بیان داشته و تسرّی‌بخش به قصّه‌های دیگری نیز تواند بود، برای ما بسیار پُرقدروقیمت است؛ زیرا تکنیک‌های قصه‌گویی دورهٔ صفوی را برای ما آشکار می‌نماید؛ بنابراین شایسته است که او را به‌دلیل پر نمودن جای خالی‌ای در فراگرد نگارش کتاب‌های تعلیمی به زبان پارسی ستایش کنیم.

باری، در این سنّت قصه‌گویی شرقی مسحورکننده‌ترین اوراق «تعلیق» (هول و ولا) با انگشت‌های شهرزاد قصه‌گو ورق خورده است. شهرزاد اگر نتواند پادشاه را در انتظارِ شنیدن ادامهٔ رویدادها نگاه دارد، جان خود را باخته است؛ ازاین‌رو هر بار با بهانه‌ای داستان‌ها را در بزنگاه‌هایشان وامی‌نهد و اشتیاقِ اضطراب‌آمیز پادشاه را برای آنکه بفهمد «بعد چه می‌شود؟» از شبی به شبی دیگر می‌کشاند. او «به این جهت از مرگ نجات یافت که می‌دانست سلاحِ انتظار را چگونه به کار برد؛ و این تنها سلاح ادبی است که بر جبّاران و وحشیان کارگر می‌افتد. شهرزاد اگرچه قصه‌پردازی بزرگ بود و وصف‌هایش دقیق و دل‌انگیز و قضاوتش ملایم و حوادثی که در داستان می‌آورد بکر و هوشمندانه و نکات و اصول اخلاقی‌ای را که بازمی‌نمود مترقّی و پیشرفته بود، نیز هرچند تصویری که از اشخاص داستان به دست می‌دهد زنده است و دربارهٔ سه پایتخت آن روز مشرق‌زمین دانش و اطلاعات وسیع داشت، بااین‌حال در نجات جان از چنگ شوهر ستمگر خویش بر هیچ‌یک از این مواهب اتّکا نداشت. اینها جز عوامل فرعی و ضمنی کار نبودند. او تنها به این جهت زنده ماند که توانست شاه را در حالتی نگه دارد که مدام از خود بپرسد: بعد چه خواهد شد؟» (Forster, 1974/1384, p. 41). نیز در قصّه و قصّه‌گویی در *اسلام*، ماجرایی هست که از آشنایی گذشتگان با این عنصر داستانی آگاهی می‌دهد:

«مطرف [بن عبدالله] فردی بود که برای‌مان سخن می‌گفت و ما [شدیداً] مشتاق شنیدن بودیم که یکباره کلامش را برید. پرسیدیم چرا ادامه ندادی؟ گفت: با این روش بیشتر و پرشتاب‌تر به سوی من بازخواهید گشت» (ابن‌جوزی، ۱۳۸۸، ص. ۹۰).

مولانا جلال‌الدین نیز در دفتر ششم *مثنوی*، در حکایت «آن مرد که وظیفه داشت از محتسب تبریز و وام‌ها کرده بود بر امید آن وظیفه ...»، از درویشی سخن می‌گوید که به اعتماد بخشش‌های محتسب تبریز، از این‌وآن وام گرفته بود و چون برای یاری‌خواهی از محتسب در پرداخت آن وام‌های فراوان به تبریز می‌رود، درمی‌یابد که محتسب درگذشته است. کوشش‌های درویش برای گرد آوردن پولی از این‌سو و آن‌سو ناکام می‌ماند و نهایتاً همان محتسب تبریز است که وام درویش را می‌گذارد. محتسب به خواب کَسی می‌آید و وی را می‌آگاهاند که در فلان‌جا برای درویش دوسه پاره گوهر بیش‌بها پنهان کرده بوده است. در اینجای ماجراست که مولوی در ابیاتی که در مخاطب، حتّی مخاطب امروزی *مثنوی*، ایجاد تعلیق تواند کرد، می‌گوید:

دو قضـــیهٔ دیـگـر او را شـــرح داد　　لـب بـه ذکـر آن نـخـواهـم بـرگشـــاد
تـا بـمـانـد دو قضـــیّـه ســـرّ و راز　　هـم نـگـردد مـثـنـوی چـنـدیـن دراز
(مولوی، ۱۳۸۰، ص. ۶/۳۵۵۵، ۳۵۵۶)

یکی از پژوهشگران امروزی در جستاری با نام «تعلیق در قصه‌پردازی مولانا» با مقایسهٔ حکایت «پیر چنگی» در *مثنوی* با روایت‌های پیشینی *اسرارالتوحید* و *مصیبت‌نامه* از آن، همراه با بیان شمّه‌ای از مهارت‌های داستان‌پردازی مولوی نسبت به دیگران، شیوه‌های مختلفی را در تعلیق‌سازی در این حکایت مثنوی استنباط نموده است:

۱. پرداختن به معانی و مفاهیمی که روایت مستقیم قصّه را قطع می‌کند و به سیر بیان اندیشه‌های مولانا میدان می‌دهد؛ حال آنکه خواننده به‌هیچ‌وجه متوجه قطع روایت و ورود به معانی و موضوعات مدنظر مولانا نمی‌شود و همچنان میل خواندن در او زنده است؛

۲. گنجاندن حکایت‌های میان‌پیوندی یا التزام مولانا به شیوهٔ قصّه در قصّه در سیر روایت داستان اصلی؛

۳. حذف حضور مولوی به‌عنوان راوی از قصّه و سپردن جریان روایت به‌دست شخصیت‌های قصّه (پارسانسب، ۱۳۹۴، ص. ۱۵۱-۱۵۳).

همچنین عبدالنبی فخرالزمانی که پیش‌تر از اهمیت کتاب او، *طراز الأخبار*، سخن گفتم، در گزارشی از قصه‌خوانی اهالی توران، پس‌از یادکرد رسم و راه تورانی‌ها هنگام آغازیدن قصّه، به آداب آنان در بُریدن فصل‌های قصّه توجه داده و گفته است: «عقد جواهر سخن را در مقامی باید گسیخت که گمان قصّه‌شنو چنان باشد که بهتر از این مقدمه در تمام قصّه نخواهد بود تا در استماع تتمّهٔ آن بی‌تاب و مشتاق باشد. اگر احیاناً در یک روز، صد نوبت متکلّم را به التماس بر این دارند که تتمّهٔ فصل را بخواند، باید که تا قادر باشد نخواند و اشتیاق مستمعان را زیاده سازد. چنانچه اهل مجلس عزیز باشند و قصه‌خوان لاعلاج گردد، باید که اگر صد نوبت بخواند، هر صد مرتبه به‌مراتب وقتی که قصّه را سر دهد، بهتر از جای دیگر باشد و این را راویان در اصطلاح *پابندخوانی* گویند» (برگرفته از: محجوب، ۱۳۷۴، ص. ۷۳).

یکی از نویسندگانِ معاصر، در ناهمگون‌گویی و نقیض‌گویی شخصیت، در رساله‌ای عرفانی نیز قائل به خلق تعلیق شده است. در کتاب *سیرت شیخ کبیر ابوعبدالله محمد بن خفیف شیرازی*، آمده است که او یک بار در پاسخ به شخصی که حلاّج را مردی موحّد دانسته است می‌گوید: اگر آنچه من از او دیدم نه توحید بود؛ پس در دنیا موحّد کیست؟ اما همو هنگام گشوده شدن باب سخن دربارهٔ دو بیت حلّاج پیرامون لاهوت و ناسوت، غیرمستقیم می‌گوید: لعنت خدای بر آن‌کس باد که این گفته است و این اعتقاد دارد! ازاین‌رو به نظر این نویسنده، «این اظهارنظر نقیض و ناهمگون، به طبع سردرگمی خواننده (مخاطب) را موجب می‌شود. این ابهام‌آفرینی درعین‌حال، یک تعلیق قصّه‌ای نیز ایجاد می‌کند. این تعلیق، هوشمندانه است و نه زیرکانه، چون‌که با ذات قصّه عجین است بدون آنکه تمهید از پیش اندیشیده باشد یا به‌قصد شیرین‌کاری اعمال شده باشد» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۸، ص. ۶۲).

۴. گونهٔ تعلیق در داستان رستم و سهراب

برای سهولت در شناسایی عنصر تعلیق در ادبیات داستانی، کوشش‌هایی درزمینهٔ گونه‌بندی آن شده است. بر بنیاد یکی از این کوشش‌ها، تعلیق سه گونه تواند داشت:

۱. تعلیق ماجرا: آنست که در ابتدا یا در جایی از داستان، ابهام در ماجرا یا راز یا کتمانِ یک حقیقت، در خواننده ایجاد انتظار و هول و ولا نماید. تعلیق موجود در داستان‌های پلیسی و جنایی از این گونه است.

۲. تعلیق شخصیت: آنست که شخصیتی که سایهٔ وجود او در ماجراهای داستان تأثیر دارد، خود در داستان حضور ندارد و خواننده کنجکاو است که او را بشناسد. در داستان‌های *آرزوهای بزرگ* (۱۸۶۱م.) چارلز دیکنز، *بابا لنگ دراز* (۱۹۱۲م.) جین وبستر و *جای خالی سلوچ* محمود دولت‌آبادی (۱۳۵۸) از این گونه تعلیق بهره برده شده است. همچنین، گاه شخصیت در داستان حضور دارد؛ اما هویت و هدف او برای خواننده، نامشخص و کنجکاوی‌برانگیز است؛ مانند شخصیت پیرمرد خنزرپنزری در *بوف کور* صادق هدایت (۱۳۱۵)؛ پدرو پارامو در داستانی با همین نام نوشتهٔ خوان رولفو و شخصیت غریق در داستان *زیباترین غریق جهان* گابریل گارسیا مارکز.

۳. تعلیق مکان و اشیا: آنست که مکان یا شیء خاصی ایجاد تعلیق نماید و ارائهٔ تصاویری مه‌آلود و مبهم از آن، خواننده را دچار هول و ولا نماید تا آن مکان و شیء را بشناسد. نمونهٔ برجسته این گونه تعلیق، داستان *قصر (۱۹۲۶م.)* است (نک: مندنی‌پور، ۱۳۹۲، ص. ۱۵۵-۱۶۰).

با این توضیحات، فردوسی در داستان رستم و سهراب از کدام گونهٔ تعلیق بهره برده است؟ برای پاسخ بدین پرسش (چه در این داستان و چه در هر داستان دیگر)، پُربیراه نیست که تعلیق را در دو ساحت بررسی کنیم: ۱. تعلیق نسبت به خواننده؛ ۲. تعلیق نسبت به شخصیت‌های داستان.

نسبت به خواننده، تعلیقِ بنیادی در داستان رستم و سهراب، تعلیق ماجراست. خواننده از ابتدای داستان، با رستم و سهراب آشنا می‌شود و پی به رابطهٔ پدر - پسری میان آنان می‌برد. آنچه خواننده را در حالت انتظار نگاه می‌دارد و به پی گرفتن داستان مشتاق می‌کند، آنست که بفهمد آیا این پدر و پسر یکدیگر را بازخواهند یافت؟ چگونه؟ و این آشنایی احتمالی چه تأثیری در سرنوشت آنان و طبعاً در سرنوشت روابط میان دو سرزمینِ رقیب، یعنی ایران و توران خواهد داشت؟ در داستان‌های پلیسی و جنایی که از این گونهٔ تعلیق بهره می‌برد، قاتل برای خوانندهٔ داستان ناشناس است؛ خواننده با کارآگاه داستان همراه می‌شود و تدریجاً با ابهام‌زدایی از معمّاها و راه بردن به نشانه‌ها قاتل را می‌یابد؛ آن‌وقت نفس راحتی می‌کشد و کتاب را می‌بندد؛ اما در داستان رستم و سهراب باوجود آنکه تعلیق از گونهٔ تعلیق‌های داستان‌های پلیسی و جنایی است، خواننده از شخصیت‌های اصلی داستان جلوتر است و می‌داند که سهراب، پور رستم است. خواننده کنجکاو است که بداند آیا سهراب نیز بالاخره از این معمّا آگاه خواهد شد؟ و بعداز آن، چه اتّفاقی خواهد افتاد؟ آیا چنان‌که سهراب به تهمینه وعده داده است، کاووس را از گاه برمی‌انگیزد، پیّ طوس را از ایران می‌بُرد، تاج‌وتخت و کلاه را به رستم داده و او را بر گاهِ کاووس شاه می‌نشاند؟ (فردوسی، ۱۳۹۹، ص. ۱۲۲-۱۲۴)[۱] یا برعکس، افراسیاب پیروز این میدان است تا مگر با ناشناخته ماندن رستم و سهراب برای همدیگر، آن «دلاور گوِ سالخورد» به دست این «شیرمرد» کشته بشود، افراسیاب در غیاب رستم بتواند بر ایران چیره بشود و نهایتاً سهراب را نیز که کشتنِ او به دشخواری کشتن رستم نیست، از میان بردارد؟

نسبت به خود شخصیت‌های داستان، یک تعلیق شخصیت نیز وجود دارد. سهراب، در جستجوی پدر و در هول و ولای یافتن اوست. طرفه‌تر آنکه هماورد او در صحنه‌های ستیز، پهلوانی معمّایی است که او را نمی‌شناسد و تمام تلاش‌هایش برای راه بردن به هویت او نیز تیرهایی است که به سنگ ناامیدی و نافرجامی می‌خورد. نمونه را هنگام یاری خواستن از هجیر برای شناساندن پهلوانان ایرانی به او، دربارهٔ صاحب سراپردهٔ سبز و درفش اژدهاپیکر (رستم) پرس‌وجو می‌کند:

بپرسید کآن سبز پرده‌سرای — یکی لشکری گشن پیشش به پای
یکی تخت پرمایه اندر میان — زده پیش او اختر کاویان
[بروبر نشسته یکی پهلوان — ابا فرّ و با سفت و یالِ گوان]

ز هرکس کـه بر پـای پیشـــش برســـت نشـســته به یک رش سـرش برترسـت [...]

(فردوسی، ۱۳۹۹، ص. ۵۳۰)

نکتهٔ برجسته آنکه هنگام برشمردن ویژگی‌های شاه و پهلوانان ایران و توصیف سراپرده و درفش آنان توسط سهراب و پرسش دربارهٔ کیستیِ آنان از هجیر، شمار ابیات بیان‌شده برای رستم (پانزده بیت) چند برابر دیگران است. فردوسی با دقتی بلاغی در اینجا دست به اطناب می‌یازد تا به درازا کشیدن پرسش و پاسخ سهراب و هجیر دربارهٔ رستم، بر تلواسه و هول و ولای خواننده برای آنکه بداند بالاخره سهراب پدر خود را خواهد شناخت یا نه، بیفزاید. دیگر آنکه پس‌از بیست و یک بیت، دوباره سهراب به آن پهلوان ناشناس (رستم) بازمی‌گردد و دربارهٔ او از هجیر پرسش می‌کند. این بار هم هجیر به دلیلی که دارد رستم را به سهراب نمی‌شناساند و آنگاه که مستقیماً با این ابهامِ سهراب مواجه می‌شود که: «ز رستم نکردی سخن هیچ یاد»، نیز دیگرباره از پاسخ درست بدو سر باز می‌زند.

۵. زنجیرهٔ تعلیق در داستان رستم و سهراب

از آن هنگام که سهراب خود را می‌شناسد، به اصل و نسبش پی می‌برد و به بویهٔ یافتن پدر و محقق کردن آرزوهای دورودراز خود راهی ایرانشهر می‌شود، هول و ولای اینکه آیا او در این باره کامیاب خواهد بود یا نه، در خواننده ایجاد می‌شود. گمانی نیست که این هول و ولا می‌توانست فروکش بکند و خواننده را از پی گرفتن رویدادها منصرف کند، اگر فردوسی به شایستگی از عهدهٔ برافروخته نگاه داشتن شعله‌های آن در خواننده، برنیامده بود؛ اما چونان داستان‌پردازی کارکشته است که با ایجاد زنجیره‌ای از تعلیق‌ها در داستان رستم و سهراب، در همان حال که خواننده گام‌به‌گام به دنبال نمودن رویدادها مشغول است، نوبه‌نو با بیان ابیاتی که شناخته شدن پدر و پسر را برای همدیگر در آن جای داستان محتمل می‌نماید، در خواننده ایجاد تعلیق می‌کند و نمی‌گذارد روایتی خنثی و سرد از داستان، کاهش‌دهنده یا ازبین‌برندهٔ انتظار و اشتیاق خواننده شود. از این نگرگاه داستان رستم و سهراب با داستان *بی‌خانمان* نوشتهٔ هکتور مالُو (۱۸۷۸م.)، داستان‌نویس فرانسوی، سنجش‌پذیر تواند بود. در این داستان، دختری نوجوان با نام «پرین» که پدر و مادرش را از دست داده است، خود را به «ماروکور» می‌رساند و به‌طور ناشناس در کارخانهٔ پدربزرگش، آقای «وولفران»، به‌عنوان منشی به کار می‌پردازد. آقای «وولفران» با ازدواج پسرش، «ادموند»، با مادر «پرین» مخالف بوده و ازاین‌رو او را از خود رانده است. «پرین» می‌هراسد که اگر آقای «وولفران» او را بشناسد، چه واکنشی خواهد داشت. به‌هرحال در بخش‌هایی از داستان که «پرین» خود را به «ماروکور» رسانده و در کارخانهٔ پدربزرگ مشغول به کار شده است، زنجیره‌ای از تعلیق‌ها به وجود می‌آید و در رویدادهایی پیاپی که احتمال معمّاگشایی از داستان و شکل‌گیری آشنایی پدربزرگ با نوه در آنها هست، خواننده بارها و بارها در آستانهٔ فرونشاندن عطش خود و پایان دادن به انتظارش قرار می‌گیرد. این می‌توانست خیلی سرد باشد که ناگهان در پایان داستانی طولانی، بدون هیچ کشمکشی، ناگهان دو نفر یکدیگر را بیابند و با هم آشنا دربیایند! یعنی یک بار مطرح شدنِ «بعد چه می‌شود؟» و یک بار هم پیدا شدن پاسخی برای این پرسش، اما اگر این تعلیق در رویارویی پیاپی شخصیت‌های ناشناس‌ماندهٔ داستان استمرار داشته باشد، بارها خواننده با پرسش «خُب... بعد چه می‌شود؟» روبرو خواهد بود و بارها هم ناچار خواهد شد که پاسخ خود را در کشمکش‌ها و عمل‌های داستانیِ بعدی پی بگیرد. کنار هم قرار دادن و سنجیدن گزارش فردوسی از ماجرای رستم و سهراب با گزارش برخی مورّخان از این ماجرا که کار را بی‌افت‌وخیز برگزار کرده‌اند، هنر فردوسی در این باره را آینگی می‌کند.

۵-۱. درآیهٔ داستان (براعت استهلال)

بر پایهٔ کهنسال‌ترین سنجه در بازشناسایی ادبیات حماسی از ادبیات غنایی و تراژدی که اتفاقاً سنجه‌ای بازبسته به تکنیک‌های داستان‌نویسی نیز هست، در حماسه ابتدا راوی اول‌شخص به سخن می‌آغازد و پس‌از درآیه‌ای کوتاه دربارهٔ رخدادهای آتی، صحنه را ترک می‌گوید و پیشبرد داستان را به شخصیت‌ها وامی‌گذارد. این الگو را در حماسه‌های بلندآوازهٔ ایران و یونان، یعنی *شاهنامهٔ* حکیم ابوالقاسم فردوسی و *ایلیاد* و *ادیسه* هومر، می‌شود دید. نیز پُربیراه نیست که چنان‌که یادآور شده‌اند، تدارک دیدنِ فصل‌هایی کوتاه با نام «آغاز داستان» برای بسیاری از داستان‌های شاهنامه نشان‌دهندهٔ آن باشد که «آغاز و آغاز کردن علی‌الاصول ازنظر داستان‌نویسانِ قدیم ما دارای اهمیت بوده است» (ابراهیمی، ۱۳۹۹، ص. ۴۰). در سنّت بلاغت اسلامی – ایرانی، به این قبیل درآیه‌ها و مقدمه‌ها، عمدتاً هم در قصیده‌ها (رایج‌ترین قالب شعری)، به‌مثابهٔ صنعتی بدیعی با نام «براعت استهلال» و از این چشم‌انداز نگریسته شده که گزارشی کوتاه از دنبالهٔ سخن به دست داده و خواننده را برای پی گرفتن آن آماده می‌کند. به گفتهٔ یکی از بلاغیون، «این صنعت در اصطلاح عبارت است از مناسبت ابتدای سخن با مقصود؛ یعنی متکلّم در مبدأ کلام به لفظی چند متلفّظ گردد که مستمع را به‌واسطهٔ شنیدن آن الفاظ، فی‌الحال ذهن منتقل شود بدان که غرض گوینده چیست و در چه معنی سخن خواهد گفت» (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹، ص. ۱۳۳-۱۳۴). نیز براعت استهلال را با «پیشگفتار» در ادبیات انگلیسی دارای شباهت دانسته‌اند (نک: عباسی و فولادی، ۱۳۹۶، ص. ۱۷۵). عکس این صنعت را نیز، «مخالفت نسیب و تشبیب» نام نهاده‌اند؛ چنان‌که تغزّل قصیده با پایگاه ممدوح و احوال او مناسبت نداشته باشد؛ اما فردوسی پای از منطقهٔ این تعریف بلاغی بیرون گذاشته و در براعت استهلال خود بر داستان رستم و سهراب، با سخن گفتن دربارهٔ مرگ و دو دیگر با آوردن استعاره‌هایی که خواننده را به رمزگشایی از آنها فرامی‌خواند، در خواننده ایجاد هول و ولا و انتظار برای پی گرفتن داستان و سر درآوردن از رویدادها می‌کند:

اگر تندبادی برآید ز کنج — به خاک افکند نارسیده ترنج
ستمگاره خوانیمش ار دادگر — هنرمند گوییمش ار بی‌هنر
اگر مرگ داد است بیداد چیست — ز داد این همه بانگ و فریاد چیست [...]

(فردوسی، ۱۳۹۹، ص. ۱-۳)

با رویارو شدن با این ابیات، خواننده در حالت تعلیق قرار گرفته و از خود خواهد پرسید که نقش مرگ در این داستان چیست؟ چه کسی قرار است بمیرد و چرا یا توسط چه کسی؟ این شگرد از یک نگرگاه به شگرد فیلم‌های سینمایی هالیوودی در دهه‌های اخیر مانند است. در این فیلم‌ها ابتدا طی دقایقی و عمدتاً هم در قالب سکانس‌هایی پرهیجان و شتابان، صحنه‌هایی به بیننده نشان داده می‌شود تا جاذبهٔ حدّ معمّای آنها و راه بردن به چندوچون ماجرا، بیننده را در انتظار و هول و ولای تماشای فیلم نگه بدارد.

۵-۲. ناشناس‌ماندنِ سهراب برای هجیر

در ورود سهراب به ایران، نخستین جا برای آشکار شدن هویتش، هنگام رویارویی با هجیر بیرون دژ سپید است. در این جای داستان با آنکه جزو آدابِ جنگ رجزخوانی و شناساندن خود به هماورد بوده، سهراب از هجیر می‌پرسد: «چه مردی و نام و نژاد تو چیست؟» (فردوسی، ۱۳۹۹، ص. ۱۶۶) و هجیر نیز خود را به او می‌شناساند؛ اما در مقابل، هجیر از پرس‌وجو از هویت سهراب که می‌تواند به افشای رابطهٔ پدر – پسری‌اش با رستم بینجامد، خودداری می‌کند. در این فضا، خواننده در انتظار است

که سهراب خود را به هجیر بشناساند؛ اما چنین نمی‌شود و خواننده باید در انتظار گشوده شدنِ این معمّا، همراه با این پرسش که «بعد چه می‌شود؟» ادامهٔ داستان را پی بگیرد.

۵-۳. گمانِ گردآفرید به تُرک نبودنِ سهراب

پس‌از فریفتن سهراب و جان به در بردن گردآفرید از دست او، بر بارهٔ دژ سپید، گردآفرید با لحنی تمسخرآلود به سهراب می‌گوید: دختران ایرانی به همسری ایرانیان درنمی‌آیند؛ اما بلافاصله می‌افزاید: اگرچه از زور بازو و کتف و یال تو برنمی‌آید که تُرک باشی! (فردوسی، ۱۳۹۹، ص. ۲۴۵). با این سخن، خوانندهٔ داستان که منتظر است هویت سهراب فاش بشود، از کامهٔ خویش بازمی‌ماند و همچنان به پی گرفتن داستان ناگزیر می‌شود.

۵-۴. گمانِ گژدهم به مانندگی سهراب به سام

در نامهٔ گژدهم به کاووس به بویهٔ آگاهانیدن او از لشکرکشی سهراب به ایران، نخستین بار است که ازسوی ایرانیان به هم‌تباربودگی او با رستم و مانندگی‌اش به سام توجه داده می‌شود. تذکر گژدهم به اینکه این سوار عنان‌پیچ به ترکان نمی‌ماند (فردوسی، ۱۳۹۹، ص. ۲۷۲) و «تو گویی که سام سوار است و بس» (فردوسی، ۱۳۹۹، ص. ۲۷۸)، خواننده را به هیجان می‌آورد و این امید را در او تقویت می‌کند که رستم با این تذکر، به واکاوی مسئله بپردازد و پور خود را بشناسد.

۵-۵. خویشتن‌فریبی رستم

با اخبار و اماره‌هایی که دربارهٔ سهراب به آگاهی رستم رسانده شده، امیدِ برنیامدهٔ خواننده پس‌از هجیر و گردآفرید به خود رستم است که سهراب را بشناسد. به‌هرحال از او در این باره بیش از دیگران انتظار می‌رود. اطلاعات مندرج در نامهٔ گژدهم نیز کافی است تا رستم را به گمان بیندازد؛ اما او، خود را با استدلال‌های واهی می‌فریبد و باور نمی‌دارد که سهراب، پور وی باشد:

[...] که مانندهٔ سام گُرد از مهان — سواری پدید آمد اندر جهان
از آزادگان این نباشد شگفت — ز ترکان چنین یاد نتوان گرفت
من از دخت شاه سمنگان یکی — پسر دارم و باشد او کودکی
هنوز آن گرامی نداند که چنگ — توان باز کردن به هنگام جنگ
فرستاده‌ام زرّ و گوهر بسی — سوی مادر او به دست کسی
چنین پاسخ آمد که آن ارجمند — بسی برنیاید که گردد بلند
همی مَی خورد با لب شیربوی — شود بی‌گمان زود پرخاشجوی

(فردوسی، ۱۳۹۹، ص. ۳۲۰– ۳۲۶)

با تلقّی پی‌رنگ به رابطهٔ علّت و معلولی بین رویدادها، آنچه می‌توانست به پی‌رنگ داستان آسیب بزند، مسکوت ماندن علّتِ سراغ نگرفتن رستم از پور خود بوده است. فردوسی، این داستان‌پرداز کارکشته، با ابیات بالا پاسخی شایسته داده است به ابهامی که می‌تواند تا اینجای داستان برای خواننده پیش آمده باشد: چرا رستم تاکنون از احوال همسر و پور خود سراغی نگرفته است؟ بیراه نیست که دربارهٔ استواری پی‌رنگ در شاهنامه گفته‌اند: «رشتهٔ علیّت در اپیزودهای شاهنامه نسبت به دیگر داستان‌های سنّتی اعم از منظوم و منثور استوارتر است؛ بدین معنی که در داستان‌های شاهنامه کمتر به عمل یا حادثه‌ای

برمی‌خوریم که زمینه‌های علّی و انگیزه‌های آن به اندازهٔ کافی پرورش نیافته باشد» (حمیدیان، ۱۳۷۲، ص. ۴۰). نیز این ضعفی در کار داستان‌پردازی فردوسی بود اگر متوجه می‌شدیم رستم، نامِ پور خود را می‌دانسته است؛ زیرا بارها و ازجمله در نامهٔ گژدهم به اینکه نام این پهلوانِ جوان سهراب است، تصریح شده (فردوسی، ۱۳۹۹، ص. ۲۶۸ –۲۷۰) و اگر می‌فهمیدیم که رستم نامِ پور خود را می‌دانسته، به حق متوقّع می‌شدیم که با شنیدن نام او، پور خود را بشناسد. به‌هرحال خوانندهٔ در تعلیق قرار گرفته که در صحنهٔ وصول نامهٔ گژدهم به رستم مترصد است که بالاخره رستم سهراب را بشناسد، با خویشتن‌فریبی رستم و فوت فرصت توسط او، به ناگزیر دست به دامان ابیات بعدی می‌شود.

۵-۶. گمانِ اول بارِ رستم به هم‌تباربودگی سهراب با او

رستم باآنکه پس‌از عملیات شناسایی در اردوی سهراب و دیدن او برای نخستین بار در گفتگو با گیو اعتراف می‌کند که این پهلوان جوان «به توران و ایران نماند به کس/ تو گویی که سام سوار است و بس» (فردوسی، ۱۳۹۹، ص. ۴۹۳)، باز به صلاحدید فردوسی از شناختن سهراب بازمی‌ماند تا تعلیق خواننده همچنان ادامه بیابد. عبارتی که در مانندگی سهراب به سام بر زبان رستم آمده (مصراع دوم) دقیقاً همان است که پیش‌تر گژدهم بیان داشته است.

۵-۷. پنهان‌کاری هجیر و پرهیز از شناساندن رستم به سهراب

برخی بر «توصیف به نسبت طولانی چادرهای میدان جنگ در مقایسه با برخی صحنه‌های جذاب‌تر داستان» انگشت گذاشته و به‌عنوان فروکاهندهٔ استواری طرح کلی داستان بدان ایراد گرفته‌اند (نک: مجتبی، ۱۳۸۱، ص. ۷۶). نظر من چیز دیگری است. فردوسی گذشته از آنکه به آراستگی با جمع کردن پهلولنان ایرانی در یکجا و سنجیدن آنان با یکدیگر درراستای شخصیت‌پردازی و شناساندن شخصیت‌های داستان رفتار کرده است، این کار را نیز استادانه انجام داده و به‌جای شخصیت‌پردازی از زاویه دید معمولِ سوم‌شخص، آن را در قالب دیالوگی بین سهراب و هجیر شکل داده است. افزون‌بر این، یاری خواستن سهراب از هجیر برای شناساندن پهلوانان ایرانی بدو، از بخش‌های زیبا و پُر هول و ولای داستان است. خواننده‌ای که بدین صحنهٔ تماشایی رسیده است اگر خواننده‌ای بوده باشد که در جزییات دقّت می‌کند و سرگرمیِ پیشگویی دربارهٔ رویدادها را از خود نمی‌ستلند یا در زمانِ به اسارت درآمدنِ هجیر این وعده را به خودش داده که به‌زودی هجیر وظیفه‌اش را در شناساندن پدر به پسر به انجام می‌رساند یا اکنون به یک‌باره به وقوع پیوستن این امر را پیش چشم می‌آورد؛ اما اینها در هر دو حالت، خوش‌خیالی‌ای بیش نیست! هجیر باوجود صداقت و دقّتی که در لُو دادن پهلوانان ایران دارد، فقط یک بار (دربارهٔ رستم) به سهراب دروغ می‌گوید تا بی‌آنکه بخواهد در رقم خوردن فاجعه نقشی داشته باشد. سهراب که از پاسخ‌های هجیر متقاعد نشده و دلش نیز گواهی می‌دهد که صاحب آن درفش اژدهاپیکر می‌باید پدر او، رستم، باشد، یک بار دیگر دربارهٔ کیستیِ او از هجیر پرس‌وجو می‌کند؛ اما فایده‌ای ندارد. گویا باید باور کند که این پیلتن، پهلوانی چینی است که به‌تازگی به دیدار کاووس شاه آمده است. علاوه‌بر تعلیقی که در این صحنه هست، دقّت فردوسی در بی‌دلیل نماندنِ لاپوشانی هجیر درراستای استواری پی‌رنگ (رابطهٔ علّی و معلولی رویدادها چنان‌که پیش‌تر نیز گفته شد)، به‌شکل ورود راوی سوم‌شخص درون ذهن شخصیت داستانی و ذهن‌خوانی‌اش، ستایش‌برانگیز است:

به دل گفت ناکاردیده هجیر — که گر من نشان گو شیرگیر
بگویم بدین ترکِ با زور دست — چنین یال و این خسروانی نشست

ز لشکر کند جنگجوی انجمن — برانگیزد این بارهٔ پیلتن
بدین کتف و نیرو و این یال اوی — شود کشته رستم به چنگال اوی
وز ایران نباشد کسی کینه‌خواه — بگیرد سر تخت کاوس‌شاه

(فردوسی، ۱۳۹۹، ص. ۶۰۰-۶۰۴)

۵-۸. گمانِ دوم بارِ رستم به هم‌تباربودگی سهراب با او

گذشته از آنکه نشناختن رستم و سهراب یکدیگر را تا نهایتاً درگرفتن نبرد میانشان به‌خودی‌خود تعلیق‌ساز است، در نخستین نبرد، گزارش فردوسی از اینکه رستم «چو سهراب را دید با یال و شاخ/ برش چون برِ سام جنگی فراخ [...]» (فردوسی، ۱۳۹۹، ص. ۶۴۸)، خواننده را منتظر و متوقّع می‌کند که بالاخره اکنون رستم به هم‌تباربودگی سهراب با وی پی ببرد و پور خویش را بشناسد. به‌ویژه آنکه پیش‌تر نیز، چنان‌که گفته شد، رستم به مانندگی سهراب به سام گمان برده است.

۵-۹. رجزخوانی رستم و پنهان کردنِ اول بار هویت خود را

بنابر رسم و راهی دیرین، در جنگ‌ها در ابتدا جنگاوران به رجزخوانی می‌پرداختند، خویشتن‌ستایی می‌کردند و برای شناساندن خود به هماورد و تهی کردنِ دل او، از تبار خود و از کارها و دلاوری‌های نمایان خود دم می‌زدند. در رویارویی رستم و سهراب نیز بر این‌سان، رستم به جنگ‌های بسیار خود، اشاره می‌کند و چیرگی‌اش بر سپاهیان توران و بر دیوها را به رخ هماورد جوان می‌کشد. اینجاست که سهراب را دل بر رستم می‌جنبد و از او می‌پرسد تو رستم نیستی؟ همراه با این پرسش، انتظار خواننده برای آنکه رستم با یک جوابِ «آری» کار را یکسره و از داستان گره‌گشایی کند به اوج می‌رسد؛ اما پرهیز رستم از شناساندن خود به حریف، افزوده شدن حلقه‌ای بر زنجیرهٔ تعلیق‌های داستان را سبب می‌شود:

چن آمد ز رستم چنین گفت‌وگوی — بجمبید سهراب را دل بر اوی
بدو گفت کز تو بپرسم سخن — همه راستی باید افگند بُن
من ایدون گمانم که تو رستمی — هم از تخمهٔ نامور نیرمی
چنین داد پاسخ که رستم نِیم — هم از تخمهٔ سام نیرم نِیم
که او پهلوان است و من کهترم — نه با تخت و کام و نه با افسرم

(فردوسی، ۱۳۹۹، ص. ۶۶۲-۶۶۶)

چرا باید رستم از شناساندن خود به سهراب بپرهیزد؟ وجود پاسخی درخور برای این پرسش، قوی‌کنندهٔ بافتار علّی و پی‌رنگ داستان است. جز این نیز نیست و این پرسش علاوه‌بر آنکه پاسخی درون‌داستانی دارد، پاسخی برون‌داستانی نیز دارد که با عنصری از عناصر بنیادین مزدایی در پیوند است: «آز». در ساحت اندیشگی مزدیسنی، آز پتیاره‌ای است که همه‌چیز را می‌خورد و می‌بلعد و فردوسی در این بیت برجسته:

همه تا درِ آز رفته فراز — به کس بر، نشد این درِ راز باز

از همین داستان رستم و سهراب، با صدامعنایی (Alliteration) و واج‌آرایی مصوت بلند «ا» که بازماندنِ پیاپی دهان را موجب می‌آید، این محتوا و این ویژگی دیوِ آز را به‌شکلی هنرمندانه تداعی کرده است. به روایت دینکرت، آز، تباه‌کنندهٔ «خوره» است و دادار، «خرد» را آفریده است تا خوره را از آسیب دیو «آز» و «ورن» (شهوت) پاس بدارد و بپیراید. چیرگی آز و ورن بر خرد، «موجب تباه شدن خوره (که غایت و کمال وجودی هریک از آفریدگان اهورایی است)، و بازماندن از

خویشکاری (که عمل و وظیفه‌ای است که در پیکار کیهانی میان خیر و شر، برای هریک از آفریدگان اهورایی معیّن گردیده است)، و مایهٔ بدفرجامی و زیان هر دو جهانی خواهد بود» (زنر، برگرفته از مجتبائی، ۱۳۹۹، ص. ۵۴). بدین‌سان این «آزمندی» رستم است که باعث می‌شود از شناساندنِ خود به سهراب تن بزند و داستان پایانی تراژیک بیابد.

۵-۱۰. گمانِ سهراب به اینکه هماورد او همان رستم است و این بار پنهان‌کاری هومان

در داستان‌نویسی، شگردی هست که به «تفنگ چخوف» نام برآورده است و از این سخن آنتوان چخوف (Anton Chekhov, 1860-1904) برآمده که: اگر در فصل اول داستان گفته‌اید که تفنگی به دیوار آویزان است، در فصل دوم یا سوم باید از آن تیری شلیک بشود؛ اگر بنا نبوده تیری از آن شلیک بشود، پس نباید به دیوار آویخته بوده باشد. این شگرد دو تفسیر تواند داشت: ۱. تبدیل عنصری به‌ظاهر بی‌اهمیت در ابتدا یا میانهٔ داستان به عنصری کلیدی؛ ۲. ضرورت استفاده از هرآنچه در جاهایی از داستان بدان اشاره شده است.

رزم‌نامه‌سرای بزرگ ایران نیز از یاد نبرده است که در ابتدای داستان، افراسیاب دو تن از یلان توران، یعنی «هومان» و «بارمان» را با سهراب همراه کرده است تا نگذارند پدر و پور یکدیگر را بشناسند. آنک، در آستانهٔ دومین نبرد رستم و سهراب، وقت آن است که فردوسی با بازگشت بدان موضوع، زمینهٔ آن را فراهم آورد تا جیره‌خواران افراسیاب به‌عنوان شخصیت‌های فرعی هم مأموریت نظامی‌شان را به انجام برسانند و هم نقش داستانی‌شان را ایفا کنند تا اشارهٔ فردوسی به چراییِ برگزیده شدن هومان و بارمان و روانه شدنشان زیر فرماندهی سهراب به‌سوی ایران، ازسویی کارکردی در داستان داشته و بدون استفاده نمانده باشد و ازسویی دیگر این خُرده‌رویداد که خواننده آن را دست‌کم گرفته و به‌سادگی از آن گذشته است، نقش کلیدی خود را برملا کند. سهراب که از همانندی‌های تنی با هماوردش به شگفت آمده و نشانی‌هایی را که تهمینه دربارهٔ رستم بدو داده در این هماورد کهن‌سال می‌یابد، دیگرباره به گمان می‌افتد که مبادا او رستم باشد و خیرخیر با پدر به نبرد پرداخته است؛ اما هومان بنابر مأموریت خود، رأی سهراب را می‌زند و این بار اوست که نمی‌گذارد آشنایی شکل بگیرد:

بدو گفت هومان که در کارزار — رسیده‌ست رستم به من اند بار
بدین رخش ماند همی رخش اوی — جز آن کین ندارد پی پخش اوی

(فردوسی، ۱۳۹۹، ص. ۷۹۵ و ۷۹۶)

هومان و هجیر بَدل یکدیگر و دو روی یک سکه‌اند. هر دو در جاهای کلیدیِ نقش‌آفرینی‌شان در سمت‌وسو دادن به رویدادها، سهراب را گمراه می‌کنند و پدر را بدو نمی‌شناسانند، منتها هجیر از هراس کشته شدن رستمِ کهنسال به‌دست این جنگاور تازه‌سال تورانی و هومان برعکس به امید کشته شدن رستم به دست سهراب.

۵-۱۱. نام و نشان‌خواهی و پنهان کردنِ رستم هویت خود را برای دوم بار

به یاد داریم که پیش‌تر هجیر رستم را به‌عنوان پهلوانی چینی به سهراب شناسانده است؛ پهلوانی چینی که در غیاب هجیر از اردوگاه ایران، به نزد کاووس آمده است و ازاین‌رو هجیر از نام و نشان او آگاهی چندانی ندارد؛ بنابراین جای این خرده‌گیری بر پی‌رنگ داستان هست که هنگام رویارویی رستم و سهراب، چرا سهراب نباید از او بپرسد: برای چه کاووس، پهلوانی چینی را به میدان نبرد فرستاده است؟ گیرم که رستم بنابه ادعای یاوهٔ هجیر، در زابلستان بوده باشد؛ مگر ایران جز او و این پهلوان چینی، پهلوان دیگری ندارد؟ پس گودرز و گرازه و گرگین و گیو و طوس و رَهّام و فریبرز چه کاره‌لند؟ افزون‌بر آنکه «ایران،

در نمادشناسی باستانی ایرانی، سرزمین سپند روشنی، سرزمین روز است؛ و توران سرزمین دُروند تیرگی، سرزمین شب است» (کزّازی، ۱۳۷۲، ص. ۱۶۹) و از نمودهای این تقابل نمادین آنکه در جهان شاهنامه، ایرانی‌ها برخلاف تورانی‌ها، در جنگ‌ها از سپاهیان و پهلوانانِ دیگر قومیت‌ها و ملّت‌ها که همه زیر بیرق «انیرانی» گرد توانند آمد و نیز از جادُوان و شخصیت‌های سیاه، یاری نمی‌خواهند.

از این نکته که بگذریم، در دومین نبرد رستم و سهراب، سهراب این بار پس‌از خوش‌وبش با رستم مستقیماً از باورش به بازبستگی رستم به تخمهٔ نریمان دم می‌زند و آشکارا از او می‌پرسد: تو رستم نیستی؟

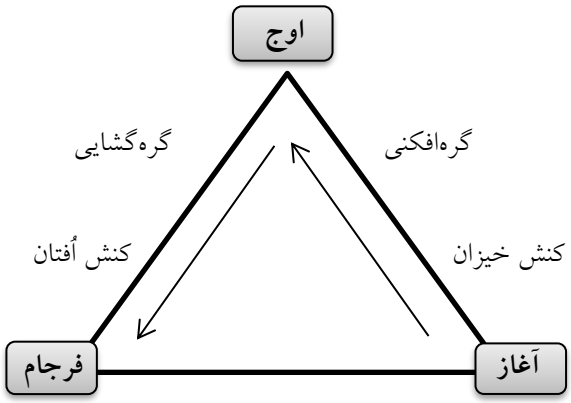
هـمـانـا کـه داری ز نـیـرم نـژاد　　کـنـی پـیـش مـن گـوهـر خـویـش یـاد
مـگـر پـور دسـتـان سـام یـلـی　　گـزیـن نـامـور رسـتـم زاولـی

(فردوسی، ۱۳۹۹، ص. ۸۰۶ –۸۰۷)

اما دیگرباره رستم با نهان داشتن هویت خود، معمّای داستان را ناگشوده و انتظار خواننده را بی‌پاسخ می‌گذارد. نیز بنابر گفتهٔ یکی از پژوهشگران پرمایه: «این گفتگو که در آن سهراب به رستم می‌گوید: من ایدون گمانم که تو رستمی، ظاهراً نشان می‌دهد که دست‌کم بخشی از شادی سهراب از این است که شاید این نبرد راهی به آشنایی ببرد. در ضمن اینجاست که پهلوِ پیر نادانسته در تکوین فاجعه سهیم می‌شود؛ زیرا هویت خود را صریحاً انکار می‌کند و سهراب را نومید برجای می‌گذارد، و بدین‌سان نام‌پوشی کامل می‌گردد» (حمیدیان، ۱۳۷۲، ص. ۲۷۶).

۵-۱۲. مرگ سهراب

بنابر الگوی هرمی پیشنهادی گوستاف فرایتاک (Gustav Freytag) شکل (۱) برای داستان رئالیستی که قابل تسرّی به داستان‌ها و قصّه‌های خطّیِ سنّتی نیز تواند بود، داستان ساختاری سه‌قسمتی دارد: ۱. آغاز؛ ۲. میانه؛ ۳. فرجام. در آغاز داستان، نویسنده با زمینه‌چینی (Exposition)، زمان و مکان رویدادها و نیز شخصیت اصلی را معرفی می‌کند. سپس در کنش خیزان (Rising Action)، کشمکشی بیرونی یا درونی ایجاد می‌شود. در اوج داستان (Climax)، پاسخی به کشمکش داده می‌شود و سپس در کنش اُفتان (Falling Action)، ضرباهنگ رویدادها آهسته می‌شود و داستان با گره‌گشایی به پایان می‌رسد:



شکل ۱. الگوی هرمی پیشنهادی فرایتاک
(نک: پاینده، ۱۳۹۵، ص. ۵۹)

بر این وتیره، در بزنگاه داستان که سینهٔ سهراب به تیغ تیز پدر دریده شده و در حال جان دادن است و خواننده همچنان در انتظار شکل‌گیری آشنایی پدر و پسر به سر می‌برد، سهراب در دیالوگی دردآلود به بلاغی‌ترین شکل گره‌گشایی می‌کند و این آشنایی را محقق می‌سازد: «اگر ماهی شوی و در آب بروی، اگر ستاره شوی و بر آسمان بروی، اگر شب بشوی و روی در سیاهی بپوشانی، بالاخره کسی از این پهلوانان و گردنکشان خبر کشته شدن مرا به رستم خواهد رسانید و او کین مرا از تو خواهد خواست!». در نهایت، آن‌گاه که رستم، پور خود را می‌شناسد و سهراب نیز درمی‌یابد که گمانهایش دربارهٔ هماورد کهنسالش اشتباه نبوده، گلایه می‌کند که اگر رستمی، پور خود را خیرخیر به‌دست خود تباه کردی. و مگر نه آنکه «ز هر گونه‌ای بودمت رهنمای»؟ اما حتّی یک بار مهرت از جای نجنبید و به پیوند پدر – پسری‌مان راه نبردی!

۵-۱۳. معمّای زَندرزم

زندرزم (زند، زنده‌رزم، ژند، ژندرزم، ژنده‌رزم) یکی از شخصیت‌های داستان رستم و سهراب است که باوجود کوتاهی حضورش در داستان، یکی از شخصیت‌های کلیدی از نگرگاه تراژیک کردن داستان و تعلیق‌بخشی بدان است، مشروط بدانکه واگذاری نقشِ شناساندن رستم و سهراب به یکدیگر که توسط برخی بر عهدهٔ او گذارده شده است پایه و مایه‌ای داشته بوده باشد. او در جهان شاهنامه شناخت‌نامهٔ کوتاهی دارد: «پهلوانی که بنابر بعضی از نسخه‌های شاهنامه، پسر شاه سمنگان و خال سهراب بود و رستم را نیک می‌شناخت و تهمینه او را با سهراب همراه ساخته بود تا رستم را به سهراب بشناساند» (رستگار فسایی، ۱۳۷۹، ج. ۵۲۳/۱)؛ اما از نابختیاری در صحنهٔ حضور پنهانی رستم در اردوگاه سهراب، زندرزم که برای «شایسته‌کاری/ بایسته‌کاری» از سپاه فاصله گرفته و تنها مانده، به ضرب مُشت رستم از پای درمی‌آید و بدین‌سان یکی دیگر از مهره‌هایی که می‌تواند پدر و پسر را به یکدیگر بشناساند، مغلوب شطرنجیِ تقدیر می‌گردد و از بازی به در می‌رود.

در همهٔ دست‌نوشت‌های شاهنامه، کشته شدن زندرزم به دست رستم که با لباس مبدل به قرارگاه تورانیان نفوذ کرده، آمده است؛ اما این دست‌نوشت‌ها در شناساندن زندرزم به‌عنوان خال سهراب و بیان مأموریت او و یا جایِ اشاره بدین‌ها در داستان (در صحنهٔ کشته شدن زندرزم یا در صحنهٔ وصیت کردن سهراب) با یکدیگر شباهت ندارند. در *شاهنامهٔ* مصحّح خالقی مطلق (۱۳۹۹)، *شاهنامهٔ* ویراستهٔ جنیدی (۱۳۸۷) و *شاهنامهٔ* انتشاریافته از روی دست‌نوشت موزهٔ فلورانس به کوشش جوینی (۱۳۸۰)، از هیچ‌یک از این گزاره‌ها سخن نرفته است. در شاهنامهٔ به تازی برگردانده‌شده نیز در جاهایی که انتظار می‌رود (الفردوسی، ۱۳۵۰ق، ج. ۱۳۸/۱–۱۴۵) از گزاره‌های گفته‌شده نشانی نیست. در *شاهنامهٔ* ویراستهٔ مول (۱۳۵۳) و *شاهنامهٔ* چاپ مسکو ویراستهٔ برتلس و نوشین (۱۹۷۱–۱۹۶۰م.)، مسئله متفاوت است. بدین‌سان که در این دو تصحیح از *شاهنامه* از زندرزم چونان کسی که ازسوی تهمینه برای شناساندن پدر به پسر مأمور بوده است سخن رانده شده، اما در دو جای متفاوت. در *شاهنامهٔ* ویراستهٔ مول (۱۳۵۳) این معرفی در همان نخستین صحنهٔ حضور کوتاه‌مدت زندرزم در داستان، یعنی در صحنهٔ کشته شدنش به‌دست رستم شکل گرفته است:

تهمتن یکی جامهٔ تُرک‌وار — بپوشید و آمد نهان تا حصار
بیامد چو نزدیکی دژ رسید — خروشیدن و نوش ترکان شنید
بر آن دژ فرارفت مرد دلیر — چنان چون سوی آهوان نرّه‌شیر
یکایک سران را نگه کرد و دید — ز شادی رخانش چو گل بشگفید
بدانگه که سهراب آهنگ جنگ — نمود و گه رفتن آمدش تنگ

بخواند مادرش نامور ژنده‌رزم — که او دیده بُد پهلوان را به بزم
بُد او پور شاه سمنگان زمین — همان خال سهراب باآفرین
بدو گفت که‌ای گرد روشن‌روان — فرستمت همراه این نوجوان
که چون نامور سوی ایران رسد — به نزدیک شاه دلیران رسد
چو تنگ اندر آید سپه روز کین — پدر را نمایی به پور گزین

(فردوسی، ۱۳۵۳، ج. ۶۴/۲-۶۵، ابیات ۶۵۹-۶۶۸)

و دیگر در صحنهٔ مرگ سهراب، نامی از زندرزم برده نمی‌شود. برعکس، در *شاهنامهٔ* چاپ مسکو این معرفی در انتهای داستان، در صحنهٔ جان دادن سهراب و وصیت کردن او آمده است:

بدو گفت ار ایدون که رستم تویی — بکشتی مرا خیره از بدخویی
ز هر گونه ای بودمت رهنمای — نجنبید یک ذره مهرت ز جای
چو برخاست آواز کوس از درم — بیامد پر از خون دو رخ مادرم
همی جانش از رفتن من بخست — یکی مهره بر بازوی من ببست
مرا گفت کین از پدر یادگار — بدار و ببین تا کی آید به کار
کنون کارگر شد که بیکار گشت — پسر پیش چشم پدر خوار گشت
همان نیز مادر به روشن روان — فرستاد با من یکی پهلوان
بدان تا پدر را نماید به من — سخن برگشاید به هر انجمن
چو آن نامور پهلوان کشته شد — مرا نیز هم روز برگشته شد

(فردوسی، ۱۹۷۱-۱۹۶۰م، ج. ۲۳۸/۲، ابیات ۹۰۶-۹۱۴)

در این باره، در *غمنامهٔ رستم و سهراب* (گزارشِ جعفر شعار و حسن انوری) که در وهلهٔ نخست با استناد به داستان رستم و سهراب ویراستهٔ استاد مجتبی مینوی در بنیاد شاهنامه (تأسیس ۱۳۵۰) فراهم آمده است، ابیات مورد بحث ما به ابیات *شاهنامهٔ* چاپ مسکو مانند است و بین دو بیتِ «همان نیز مادر...» و «بدان تا پدر را نماید...» این بیت را هم اضافه دارد:

کجا نام آن نامور زند بود — زبان و روان از درِ پند بود

(فردوسی، ۱۳۷۵، ص. ۱۸۶، بیت ۹۰۳)

افزوده شدن این بیت برای انگشت‌شمار خوانندگانی که ممکن است متوجه مسئله نشده باشند، دلالتی آشکار است تا بدانند پهلوانی که در میانهٔ داستان توسط رستم غافلگیر و کشته شده است، کسی بوده که رستم را می‌شناخته و مأموریت داشته او را به سهراب بشناساند.

برشمردنِ همانندی‌ها و ناهمانندی‌های معرفی زندرزم و نقش‌آفرینی‌اش در نسخه‌های گونه‌گون *شاهنامهٔ* حکیم فردوسی به درازا کشید؛ اما از نگرگاه داوری دربارهٔ لندازهٔ تراژیک بودن این رولیت‌ها و لندازهٔ به درد و دریغ واداشتن مخاطبان که از برجسته‌ترین وظایف تراژدی است و ارزیابی‌شان در دایرهٔ هنر داستان‌پردازی، ناگزیر بود؛ نتیجه آنکه پرهیز *شاهنامهٔ* ویراستهٔ خالقی مطلق، جنیدی و نیز *شاهنامهٔ* گزارش‌شدهٔ جوینی و برگردان عربی البنداری از معرفی زندرزم و نقش کلیدی‌اش در داستان، این شخصیت را شخصیتی بی‌مصرف کرده است؛ به‌شکلی که در آن صحنه از داستان، هر پهلوان تورانی دیگری بدون آنکه آسیبی به داستان وارد شود می‌تواند جایگزین زندرزم گردد و به‌جای او از داستان حذف بشود؛ اما همچنان که پیش‌تر

پیرامون قاعدهٔ «تفنگ چخوف» در داستان‌نویسی سخن گفته شد، می‌ارزد و برازد که حضور شخصیت زندرزم در داستان، حضوری منحصربه‌فرد و ویژهٔ خود او بوده باشد و گذاشته باشیم فردوسی از این مسئله بهرهٔ داستان‌پردازانه برده و این شخصیت را بی‌فایده رها نکرده باشد.

گذشته از اینها، آنگاه که در پایان داستان، خواننده که تیرهای انتظار، امید و هول و ولایش برای آنکه پدر و پور، یکدیگر را بشناسند یکی‌یکی بر سنگ آمده وآنک پریشان و نالان کشته شدن پور به دست پدر را به تماشا نشسته است، با شنیدن این نکته از زبان سهراب که آن پهلوان تورانی‌ای که شبانه به‌دست رستم کشته شده، گماشتهٔ تهمینه (خال سهراب) برای شناساندن رستم به سهراب بوده است، اندوهگین‌تر می‌شود و ناباورانه افسوس می‌خورد که رستم یکی از نورانی‌ترین چراغ‌ها را برای راه بردن به پسرش، با دست خود خاموش نموده است؛ ازاین‌رو از نگرگاه داستان‌نویسی، داستان رستم و سهرابِ بازآمده در *شاهنامهٔ* چاپ مسکو بر *شاهنامهٔ* ژول مول برتری دارد و از آن بلاغی‌تر و هنری‌تر است؛ زیرا افشای هویت زندرزم و مأموریت او در میانهٔ داستان در *شاهنامهٔ* ژول مول، آن تأثیری را که می‌تواند برملا شدن این معمّا در انتهای داستان داشته باشد از آن ستانده است و کُنشی را با چنین بار تراژیکی، بی‌رنگ‌وبوی کرده است.

۵-۱۴. پاسخ به اشکالات بر پی‌رنگ داستان رستم و سهراب با پایکاریِ عنصر تعلیق

تواند بود که نادیده گرفتن بلاغت تعلیق داستان رستم و سهراب و تأثیرِ بها دادن بِدان توسط سراینده‌اش بر اینکه داستان به درازا بکشد و هر بار آشنایی پدر و پور با یکدیگر محقّق نگردد، اشکال‌تراشی بر پی‌رنگ داستان را در پی داشته بوده باشد و به این قبیل داوری‌ها انجامیده باشد که «طرح کلّی این قصّه بسیار مستحکم است، هرچند که از برخی جهات می‌توان نکته‌هایی بر ساختار فعلی آن گرفت؛ مثلاً این مسئله که همهٔ عوامل دست به دست هم می‌دهند تا سهراب پدرش را نشناسد، اگرچه داستان را جذّاب‌تر می‌کند؛ اما از جهت واقع‌نمایی و منطق عمومی داستانی اندکی مسئله را غیر قابل قبول می‌سازد» (محبتی، ۱۳۸۱، ص. ۷۶). گفتگو دربارهٔ پی‌رنگ (طرح) داستان رستم و سهراب، مجالی دیگر می‌خواهد. در پاسخ به شبهات پیش‌گفته بدین‌قدر بسنده می‌شود که فردوسی با آگاهی غریزی از اهمیتِ استواری روابط علّی رویدادها، کوشش نموده است که برای هر بار تحقّق نشدن آشنایی رستم و سهراب با یکدیگر، علّتی پذیرفتنی ارائه بدهد. نمونه را در همان صحنهٔ معروفِ گفت و شنفت دربارهٔ پهلوانان ایران و مشخصات سراپرده و درفش‌های‌شان، آوردن صفت «ناکاردیده» (بی‌تجربه) برای هجیر همراه با فکرخوانی او، دلیلی استوار برای پرهیز او از شناساندن رستم به سهراب به دست داده است. گذشته از اینها در جهان‌نگری سنّتی، تقدیر، علّت‌العلل همهٔ رویدادها و اتّفاق‌هاست و کدام علّت به قوّت و شدّت تقدیرگراییِ انسان سنّتی (و بلکه حتّی انسان مدرن به اندازه‌ها و اَشکالی دیگر)، ناشناس ماندن رستم و سهراب برای یکدیگر را در صحنه‌های پیاپی‌ای که می‌تواند این آشنایی صورت بگیرد، توجیه تواند کرد؟

از این خویشتن خستن اکنون چه سود چنین بود و این بودنی کار بود

(فردوسی، ۱۳۹۹، ص. ۸۸۸)

به گفتهٔ شادروان عبدالحسین زرّین‌کوب: «داستان رستم و سهراب از شورانگیزترین قسمت‌های *شاهنامه* است. زبونی و درماندگی انسان در برابر سرنوشت، که در این داستان به صورت جنگی بین پدر و پسر بیان شده‌است، در ادبیات بیشتر ملّت‌های جهان به همین صورت، یا چیزی شبیه بدان، آمده است؛ اما هیچ داستانی این مایه شورانگیزی و دلربایی ندارد» (زرّین‌کوب، ۱۳۸۱، ص. ۱۴۴).

۶. نتیجه

«تعلیق» یا «هول و ولا» به‌مثابهٔ یکی از عناصر داستان در داستان رستم و سهراب نمودی چشمگیر دارد. تا آن اندازه که بخش بیشتری از گیرایی و زیبایی داستان بدان بازبسته است؛ چنان‌که می‌دانید داستان رستم و سهراب بر محور ناشناس ماندن رستم و سهراب برای یکدیگر می‌گردد و اگر در جایی از داستان این ناشناس‌ماندگی از بین برود، این پدر و پور، ستیز میان خویش را به یک‌سو می‌نهند و داستان پایانی، جز پایان تراژیک کنونی پیدا خواهد کرد. در داستان رستم و سهراب بیش از دَه بار امکانِ شناسانده شدن رستم و سهراب به یکدیگر پیش می‌آید؛ اما هر بار به علّت‌های گوناگون این اتّفاق نمی‌افتد و مخاطب داستان همچنان در انتظار و هول و ولای آن می‌ماند که پدر و پور یکدیگر را بشناسند و دست از ستیز با یکدیگر بردارند:

۱. ناشناس ماندن سهراب برای هجیر؛
۲. گمانِ گردآفرید به تُرک نبودنِ سهراب؛
۳. گمانِ گژدهم به مانندگی سهراب به سام؛
۴. خویشتن‌فریبی رستم؛
۵. گمانِ اول بار رستم به هم‌تباربودگی سهراب با او؛
۶. پنهان‌کاری هجیر و پرهیز از شناساندن رستم به سهراب؛
۷. گمانِ دوم بار رستم به هم‌تباربودگی سهراب با او؛
۸. رجزخوانی رستم و پنهان کردن اول بار هویت خود را؛
۹. گمانِ سهراب به اینکه هماورد او همان رستم است و این بار پنهان‌کاریِ هومان؛
۱۰. نام و نشان‌خواهی و پنهان کردن رستم هویت خود را برای دوم بار.

ازاین‌روست که مخاطب، داستان را با این انتظار پیاپی که بداند «بعداً چه خواهد شد؟» تا انتها پی می‌گیرد. این نکته را نیز نباید از نظر دور داشت که: اگرچه آشنایی با عناصر داستان از راهگذر ارتباط با دستاوردهای نظری اروپایی در این باره و قرار گرفتن در میدان تحولات ادبیات داستانی آنها فراهم آمده است، چشم فروبستن بر ایده‌ها و آرای گاه‌به‌گاه قصّه‌گویان و نویسندگان اسلامی – ایرانی در این باره نیز برازنده نیست. افزون‌بر آنکه گاه در برخی متون داستانی فارسی این عناصر چنان جذابیت و قوّتی دارند که نمی‌توان آشنایی پدیدآورندگانشان با عناصر هنر داستان‌پردازی را، حتّی به فرض غریزی بودن این قبیل آشنایی‌ها، نادیده گرفت. در هرحال راه بردن پژوهشگران و منتقدان کنونی به ادبیات داستانی و عناصر داستان، زمینه را برای واکاوی آثار کلاسیک داستانی از این نگرگاه‌ها ایجاد کرده است.

پی‌نوشت:

برای دقّت بیشتر در مشخص نمودن جای ابیات مورد استناد، استثنائاً در ارجاعات به داستان رستم و سهراب به جای شمارهٔ صفحه، شمارهٔ ابیات آورده شده است.

منابع

ابراهیمی، نادر (۱۳۹۹). *براعت استهلال یا خوش آغازی در ادبیات داستانی*. روزبهان.

ابن‌جوزی، ابوالفرج عبدالرحمان (۱۳۸۸). قصّه و قصّه‌گویی در *اسلام: ترجمه کتاب القصاص و المذکرین* (مهدی محبتی، مترجم). چشمه.

پارسانسب، محمد (۱۳۹۴). *جستارهایی در قصّه‌شناسی*. چشمه.

پاینده، حسین (۱۳۹۵). *داستان کوتاه در ایران ۱: داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی*. نیلوفر.

پاینده، حسین (۱۳۹۲). *گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی*. نیلوفر.

حمیدیان، سعید (۱۳۷۲). *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*. مرکز.

زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۱). *نامورنامه: دربارهٔ فردوسی و شاهنامه*. سخن.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۹). *فرهنگ نامهای شاهنامه* (ج. ۱) پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۱). نگاهی به طراز الأخبار. *نامهٔ بهارستان*، ۳(۱)، ۱۰۹-۱۲۲.

https://ensani.ir/fa/article/259983

عباسی، محمود، و فولادی، یعقوب (۱۳۹۶). براعت استهلال‌های تغزّل‌گونه در شاهنامه. *فنون ادبی*، ۹(۱)، ۱۷۳-۱۸۶.

https://liar.ui.ac.ir/article_21407.html

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۹). *داستان رستم و سهراب* (جلال خالقی مطلق پژوهش، پیرایش و گزارش؛ محمد افشین‌وفایی و پژمان فیروزبخش، همکاران). سخن.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۵۰ق). *الشاهنامه* (الفتح بن علی البنداری، عبدالوهاب عزام، مترجمان؛ ج. ۱). مطبعهٔ دارالکتب المصریهٔ.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۷). *شاهنامهٔ فردوسی* (فریدون جنیدی، ویراستار). بنیاد نیشابور- نشر بلخ.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۰). *شاهنامه: از دست‌نویس موزهٔ فلورانس* (گزارش ابیات و واژگان دشوار: عزیزالله جوینی). دانشگاه تهران.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۵). *غمنامهٔ رستم و سهراب* (انتخاب و شرح: جعفر شعار و حسن انوری). قطره.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۵۳). *شاهنامهٔ فردوسی* (ژول مول، مصحح؛ ج. ۲). شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۹۷۱-۱۹۶۰م.). *شاهنامه*: نسخهٔ مسکو (یوگنی ادواردوویچ برتلس و عبدالحسین نوشین، ویراستاران؛ ج. ۲). مؤسسهٔ خاورشناسی فرهنگستان علوم اتحاد جماهیر شوروی.

فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۸۴). *جنبه‌های رمان* (ابراهیم یونسی، مترجم). نگاه. (اثر اصلی منتشرشده ۱۹۷۴).

کزّازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۲). *رؤیا، حماسه، اسطوره*. مرکز.

محجوب، محمدجعفر (۱۳۸۲). *ادبیات عامیانهٔ ایران* (به کوشش حسن ذوالفقاری). چشمه.

محجوب، محمدجعفر (۱۳۷۴). تحول نقالی و قصّه‌خوانی، تربیت قصّه‌خوانان و طومارهای نقالی. *سینما تئاتر*، ۲(۶)، ۷۳-۶۸.

https://ensani.ir/fa/article/51747

مجتبائی، فتح‌الله (۱۳۹۹). *شهر زیبای افلاطون و شهریاری آرمانی در ایران باستان* (به کوشش محمدرضا عدلی). هرمس.

مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۸۰). *مثنوی معنوی* (عبدالکریم سروش، مصحح). علمی و فرهنگی.

محبتی، مهدی (۱۳۸۱). *پهلوان در بن‌بست*. سخن.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۹۲). *کتاب ارواح شهرزاد: سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو*. ققنوس.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۲). *ادبیات داستانی: قصّه، رمانس، داستان کوتاه، رمان*. سخن.

واعظ کاشفی، کمال‌الدین حسین (۱۳۶۹). *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار* (میرجلال‌الدین کزّازی، مصحح). مرکز.

هاشمی‌نژاد، قاسم (۱۳۹۸). *رساله در تعریف، تبیین و طبقه‌بندی قصّه‌های عرفانی*. هرمس.

References

Abbasi, M., & Fouladi, Y. (2017). Serenading Prologues in Shahnameh. *Literary Arts, 9*(1), 173-186. https://liar.ui.ac.ir/article_21407.html [In Persian].

Childs, P. (2001). *Reading Fiction: Opening the Text*. Palgrave publisher.

Ebrahimi, N. (2019). *Bara'at estehlal ya Khush Aghazi dar adabiat dastani*. Rouzbahan. [In Persian].

Ferdowsi, A. (2019). *Dastane Rostam va Sohrab* (J. Khaleghi Motlagh, M. Afshin-Vafaei, & P. Firouzbakhsh). Sokhan. [In Persian].

Ferdowsi, A. (2008). *Ferdowsi's Shahnameh* (F. Junidi, Ed.). Bonyad Neyshabur - Nashre Balkh. [In Persian].

Ferdowsi, A. (2001). *Shahnameh: From the Florence Museum Manuscript* (A. Javeini, Ed.). University of Tehran. [In Persian].

Ferdowsi, A. (1996). *The tragedy of Rasam and Sohrab* (J. Shaar, & H. Anvari, Eds.). Qatreh. [In Persian].

Ferdowsi, A. (1971). *Shahnameh* (F. al-Bandari, & W. Azzam Trans.). Dar al-Kutub al-Masriya Press. [In Arabic].

Ferdowsi, A. (1974). *Ferdowsi's Shahnameh* (J. Mol, Ed.). Pocket Books Joint Stock Company. [In Persian].

Ferdowsi, A. (1960-1971). *Shahnameh* [Moscow Edition] (Y. A. Bertels, & A. Noushin, Eds.). Institute of Oriental Studies, Academy of Sciences of the Soviet Union. [In Persian].

Forster, E. M. (1974). *Aspects of the Novel* (E. Younesi, Trans.). Negah. [In Persian].

Hamidian, S. (2003). *An Introduction to the Thought and Art of Ferdowsi*. Markaz. [In Persian].

Hasheminejad, Q. (2019). *Treatise on the Definition, Explanation and Classification of Mystical Stories*. Hermes. [In Persian].

Ibn Jawzi, A. A. (2009). *Story and Storytelling in Islam: Translation of the Book of Al-Qisas and Al-Mudhakirin*. (M. Mohabbati, Trans.). Cheshme. [In Persian].

Kazzazi, M. J. (1993). *Dream, Epic, Myth*. Markaz. [In Persian].

Mahjoub, M. J. (2003). *Iranian Folk Literature* (H. Zolfaghari, Ed.). Cheshme. [In Persian].

Mahjoub, M. J. (1995). The Evolution of Narrative and Storytelling, Training Storytellers, and Narrative Scrolls. *Cinema Theater, 2*(6), 68-73. https://ensani.ir/fa/article/51747 [In Persian].

Mandanipour, S. (2013). *The Book of the Ghosts of Sheherazad: Structures, Techniques, and Forms of Modern Fiction*. Qoqnous. [In Persian].

Mirsadeghi, J. (2003). *Fictional Literature: Story, Romance, Short Story, Novel*. Sokhan [In Persian].

Mohabbati, M. (1982). *Pahlavan dar bon-bast*. Sokhan. [In Persian].

Mojtabaei, F. (1999). *Plato's Beautiful City and the Ideal Monarchy in Ancient Iran*. (M. R. Adli, Ed.). Hermes. [In Persian].

Parsanasab, M. (2015). *Essays in anthropology*. Cheshme. [In Persian].

Payandeh, H. (2016). *Short Story in Iran 1: Realistic and Naturalistic Stories*. Niloufar. [In Persian].

Payandeh, H. (2013). *Opening the Novel: Iranian Novel in the Light of Literary Theory and Criticism*. Niloufar. [In Persian].

Rastegar Fasaei, M. (1990). *Dictionary of Shahnameh Names* (Vol. 1) Institute of Humanities and Cultural Studies. [In Persian].

Molavi, J. M B. (2001). *Masnavi-I Ma'navi* (A. Soroush, Ed.). Scientific and cultural.

Shafiei Kadkani, M. R. (2002). Negahi Be Taraz ol-Akhbar. *Nameh Baharestan, 3*(1), 109-122. https://ensani.ir/fa/article/259983/ [In Persian].

Vaez Kashefi, K. H. (1990). *Badaye ol-afkar fi Sanaye ol-ashaar*. (M. J. Kazzazi, Ed.). Markaz. [In Persian].

Zarrinkoub, A. (2002). *Namvarnameh: About Ferdowsi and Shahnameh*. Sokhan. [In Persian].