مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی
سال سیزدهم، شماره‌ی چهارم، زمستان ۱۴۰۰، پیاپی ۵۰، صص ۲۷-۵۲
DOI: 10.22099/JBA.2021.39733.3970

ملاحظاتی پیرامون انسجام ادبی *شاهنامه*

محمود امیدسالار*

چکیده

یکی از مهم‌ترین خصوصیات شاعران متبحر، به‌ویژه سرایندگانی که با اشعار داستانی سروکار دارند، قدرت تصویرآفرینی آن‌ها است و اگر این تصویرآفرینی درعین‌حال با انسجام همراه باشد؛ یعنی اجزای داستان به هم مربوط باشند و تلفیق قضایا در هم به‌طرزی شایسته صورت گرفته باشد، به‌طبع تأثیر بیان نیز بر خواننده بیشتر خواهد بود. در این گفتار منظور ما بررسی انسجام روایت در *شاهنامه‌ی فردوسی* است. به‌طبع در هر اثر ادبی دیگری که به وسعت *شاهنامه* باشد، امکان برخی ضدونقیض‌گویی‌های جزئی وجود دارد؛ زیرا دامنه‌ی روایت بسیار گسترده است؛ اما در *شاهنامه* انسجام روایت هم در سطح صحنه‌ها و هم در سطح کل داستان چشمگیر است. در این مقاله ابتدا انسجام روایت *شاهنامه* را در سطح صحنه‌ها بررسی کردیم و دیدیم که فردوسی چگونه با دقت، وحدتِ تصاویر و اجزای داستان را در روایت واحد حفظ می‌کند و سپس رابطه‌ی داستان زال و رودابه را با منطق روایی *شاهنامه* موردبررسی قرار دادیم و دیدیم که انسجام کلی‌تری نیز در سراسر این حماسه‌ی سترگ، موجود و به‌آسانی قابل‌تشخیص است.

واژه‌های کلیدی: *شاهنامه*، انسجام روایت، منطق روایت، زال و رودابه.

---

* استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کالیفرنیا mahmoud.omidsalar@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۱۱/۲۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۲/۲۲

۱. مقدمه

شاهنامه به‌دلیل اینکه حماسه‌ی ملی ایران خوانده شده، غرامت سنگینی پرداخته است، بدین‌معنی که تا همین چندساله‌ی اخیر، بیشتر مطالعات مربوط به آن به رابطه‌ی کتاب با هویت و ملیت ایرانی یا با سنت اساطیری و پهلوانیِ هند و اروپایی یا با تحقیقات زبان‌شناسی (از فقه‌اللغه تا دستور و امثالهما) محدود می‌شد و جنبه‌های شعر فردوسی در مقام یک شاهکار ادبی به‌خودی‌خود کمتر موردتوجه بود؛ البته برخی از اهل فن از قدیم به ارزش هنری *شاهنامه* واقف بودند، چنان‌که ضیاءالدین ابن‌الاثیر (۶۳۷-۵۵۸) در باب *شاهنامه* می‌گوید که *شاهنامه* ازنظر بلاغی در زبان فارسی مقامی را دارد که *قرآن* در زبان عربی، در میان اعراب دارا است.[1] البته چون ابن‌الاثیر به خاندانی که از علمای اسلامی بودند تعلق دارد، چنان‌که برادرش، مجدالدین ابن‌الاثیر، (ف۶۰۶) از بزرگان علمای حدیث اهل سنت است، به‌یقین منظورش از تشبیه *شاهنامه* به *قرآن* این نیست که *شاهنامه* را همتای کلام‌الله به حساب آورد؛ بلکه می‌خواهد به قیاس، ارزش هنری *شاهنامه* را در زبان فارسی و در نظر ادبای ایرانی زمان خودش بیان کند؛ بنابراین شهرت *شاهنامه* از همان یکی‌دو قرن بعد از سرایش، نه‌فقط در مقام یک منبع تاریخی/ ملی، بلکه به‌مثابه‌ی یک اثر ادبی تا دمشق رسیده بوده است و ابن‌الاثیر و دیگر ادبای عرب از ارزش آن آگاه بوده‌اند.

۲. نقد و بررسی

۱.۲. نخستین جنگ رستم در پادشاهی کیقباد

یکی از مهم‌ترین خصوصیات شاعران متبحر، به‌ویژه سرایندگانی که با اشعار داستانی سروکار دارند، قدرت تصویرآفرینی آن‌ها است و اگر این تصویرآفرینی درعین‌حال با انسجام همراه باشد؛ یعنی اجزای داستان به هم مربوط باشند و تلفیق قضایا در هم به‌خوبی و به‌طرزی شایسته صورت گرفته باشد، به‌طبع تأثیر بیان نیز بر خواننده بیشتر خواهد بود. در این گفتار منظور ما بررسی انسجام روایت در *شاهنامه* است. به‌طبع در هر اثر ادبی دیگری که به وسعت *شاهنامه* باشد، امکان برخی ضدونقیض‌گویی‌های جزئی وجود دارد؛ زیرا دامنه‌ی روایت بسیار گسترده است. در *شاهنامه* انسجام روایت، هم در سطح صحنه‌ها

و هم در سطح کل داستان چشمگیر است. قدرت تصویرآفرینی فردوسی به‌حدی است که به‌قول برخی از فضلا *شاهنامه* را می‌توان از بعد سینمایی هم موردمطالعه قرار داد؛ زیرا «شعر *شاهنامه* اگرچه از واژگان ساخته شده است؛ اما با زبان بصری فضایی سینمایی می‌سازد... و جزئیات تصویری را شرح می‌دهد... واژگان *شاهنامه* همه تصویرند و فردوسی با مهارت تعادلی بین واژه و تصویر ایجاد می‌کند. واژگان قدرت القایی تصاویر را تشدید می‌کنند و درنتیجه صورتی پدید می‌آید که اغلب به بیانی درخشان و سینمایی می‌انجامد» (دهقان‌پور و دیگران، ۱۳۸۹: ۸۵).

همین مطلب را حمید دباشی نیز در کتاب اخیرش به‌نحوی دیگر بیان کرده و بر زبان سینمایی *شاهنامه* تأکیده ورزیده است (Dabashi, 2019: 79, 133, 154, etc)[۲]. یکی از بهترین نمونه‌های بیان سینمایی *شاهنامه* که هم تصویر و هم صوت در آن برای عرضه‌ی داستان به‌صورتی کاملاً سینمایی به کار گرفته شده، صحنه‌ی اولین جنگ رستم نوجوان در پادشاهی کیقباد است.

در این صحنه که اولین رویارویی رستم و افراسیاب را بیان می‌کند، ابداع تصاویر، به‌کارگرفتن حرکت و صوت و دیدگاه (point of view) برای مجسم‌کردن هرچه روشن‌تر و پرتحرک‌تر روایت، حیرت‌انگیز است:

بپوشید رستم سِلیح نبرد — چو پیل ژیان شد که برخاست گرد
رده برکشیدند ایرانیان — ببستند خون‌ریختن را میان
به یک دست مهراب کاول خدای — دگر دست گژدَهم جنگی بپای
به قلب اندرون قارن رزم‌زن — ابا گرد کشواد لشکرشکن
پس پشتشان زال با کیقباد — به یک دست آتش به یک دست باد
به پیش اندرون کاویانی درفش — **جهان زوشده سرخ و زرد و بنفش**
چو **کشتی** شد ارمیده روی زمین — کجا **موج خیزد ز دریای چین**
سپر در سپر ساخته دشت و راغ — درفشیدن تیغ‌ها چون چراغ
جهان سربسر گشته **دریای قار** — برافروخته شمع ازو صدهزار

ز نالیـــدن بـــوق و بانـــگ ســـپاه تـو گفتـی کـه خورشـید گـم کـرد راه
(فردوسی، ۱۳۶۶،دفتر۱: ۳۴۵-۳۴۸)

توصیف صحنه تقریباً سینمایی است؛ یعنی ابتدا به‌اختصار رستم را که مرکز روایت است، درحال سلاح‌پوشیدن وصف می‌کند و سپس زمینه‌ی این تصویر اصلی را که صف‌آرایی ایرانیان و محل هر یک از پهلوانان در میدان و به‌ویژه جایگاه درفش کاویان در صحنه است، به‌صورتی زنده و متحرک پیش چشم خواننده مجسم می‌سازد؛ سپس این تصویر ذهنی را با صدای موسیقی جنگ یا آنچه که در سینما به آن فان‌فیر (Fanfair) می‌گویند، جاندارتر می‌کند (رک. ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸: ۱۶۶). نقش عناصری که در ترکیب این صحنه به‌کار گرفته شده‌اند، در ادامه‌ی سخن با تکرار و تأکید، پررنگ‌تر می‌شود. در اینجا زاویه‌ی دید عوض می‌شود و به‌جای اینکه به رستم نگاه کنیم، از دیدگاه رستم به نگریستن به قارن پهلوان می‌پردازیم و درست مثل یک صحنه‌ی سینمایی، دوربین روی قارنِ پهلوان تمرکز می‌کند و می‌بینیم که او چگونه در میدان جنگ مشغول حمله کردن به چپ و راست است. در این مرحله رستم جوان که در آغاز صحنه، داشت لباس جنگ بر تن می‌کرد نیز با ما شاهد تاخت‌وتاز قارن است:

بـــه هـــر حملـــه‌ای قـــارن ســـرفراز چنـــان چـــون بـــوَد مـــردم رزمســـاز
گهـی سـوی‌چپ تاخت،گـه سوی‌راسـت برآن گونه از هـر سـویی کینـه خاسـت
(فردوسی،۱۳۶۶، دفتر۱: ۳۴۶-۳۴۷)

صحنه‌ی بعدی عکس‌العمل رستم به کرّوفرّ قارن و مکالمه‌ی پهلوان جوان با پدرش، زال، را به تصویر می‌کشد:

چو رستم بدید آنـک قـارن چـه کـرد چگونـه بـوَد **سـان** جنـگ و نبـرد
بـه پـیش پـدر شـد، بپرسـید ازوی کـه بـا مـن جهـان‌پهلوانـا بگـوی
کـه افراسـیاب آن بدانـدیش مـرد کجـا جـای گیـرد بـه روز نبـرد
چـه پوشـد؟ کجـا برفـرازد درفـش؟ **کـه پیداسـت تابـان درفـش بـنفش**
مـن امـروز بنـد کمرگـاه اوی بگیـرم، کشـانش بیـارم بـه روی

بـدو گفـت زال: ای پسـر گـوش دار / یـک امـروز بـا خویشـتن هـوش دار
کـه آن تـرک در جنـگ **نراژدهاسـت** / دم آهـنج و در کینـه ابـر بلاسـت
درفشـش سیاهسـت و خفتـان سـیاه / از آهـنش سـاعد، وُزآهـن کـلاه
همـه روی آهـن گرفتـه بـه زر / درفـش سـیه بسـته بـر خـود بـر
ازو خویشـتن را نگـه‌دار سـخت / **که مردی دلیرسـت و پیـروز بخـت**
بـدو گفـت رسـتم کـه ای پهلـوان / تـو از مـن مـدار ایـچ رنجـه روان
جهـان‌آفرینـنده یـار مـن‌سـت / دل و تیـغ و بـازو حصـار مـن‌سـت
برانگیخـت پـس رخـش روئینـه سـم / برآمـد خروشـیدن گـاو دم

(همان: ۳۴۷)

چنان‌که ملاحظه می‌کنید، فردوسی درست مثل کارگردانی که با تغییر جهت دوربین و کنترل توالی صحنه‌ها به داستان تحرک و انرژی می‌بخشد، قارن را از مرکزیت صحنه خارج و روایت را دوباره روی شخص رستم که در آغاز صحنه او را درحال لباس نبرد پوشیدن دیدیم، متمرکز می‌کند. در این صحنه پهلوان جوان که از تاخت‌وتاز قارن تهییج شده است، نزد پدرش می‌رود تا از او نشان افراسیاب را بجوید و او را در میدان جنگ بیابد و اسیر کند. در صحنه‌ی مکالمه‌ی زال با رستم چند نکته قابل‌توجه است: (۱) ذکر کلمه‌ی درفش. ظهور این کلمه را در ابتدای کار تداعی می‌کند و بدین‌وسیله ارتباطی ذهنی میان آنچه که در آغاز داستان بیان شده است و آنچه که اکنون بیان می‌شود، ایجاد می‌کند؛ (۲) در پاسخ به رستم، زال ابتدا جنگاوری افراسیاب را برای فرزند نوجوانش توصیف می‌کند و می‌افزاید که پهلوان تورانی، گذشته از دلیری، **پیروزبخت** یعنی بسیار خوش‌شانس است. ممکن است این بیت به صورتی که هست، قدری نامتعارف به نظر برسد؛ یعنی به‌جای:

ازو خویشتـن را نگـه دار سـخت / که مـردی دلیـر اسـت و پیروزبخـت

(همان)

زال می‌توانست بگوید:

برو (یا همی) خویشتن را نگه دار ازوی / که مـردی دلیرست و پرخاش جـوی

یعنی به رستم هشدار بدهد که مواظب خودت باش که افراسیاب مردی دلیر و جنگجو است؛ اما می‌بینیم که درین بیت زال به‌جای تأکید جنگاوری حریف، با به‌کارگرفتن صفت **پیروزبخت** بر بخت و اقبال افراسیاب تأکید می‌کند، نه بر دلیری و مبارزی او. به نظر بنده این یک انتخاب شاعرانه‌ی استراتژیک یا به‌قول امروزی‌ها، راهبردی است که علتش در صحنه‌ی جنگ رستم با افراسیاب معین می‌شود. به‌عبارت‌دیگر فردوسی از پیش می‌داند که در صحنه‌های بعد چه می‌خواهد بگوید و واژگان ابیاتش را حساب‌شده انتخاب می‌کند؛ (۳) پس از اتمام پاسخ رستم به زال، صحنه به پایان می‌رسد و وارد صحنه‌ی دیگری می‌شویم. مرز این دو صحنه با تصویر **برانگیختن رستم رخش را** و زمینه‌ی آوایی آن، با صدای شیپورهای جنگ، «**برآمد خروشیدن گاودم**» معین شده است؛ یعنی چینش صحنه‌های ماجرا نه‌تنها منطقی، بلکه اساساً سینمایی است. آنچه که فردوسی در ذهن خواننده خلق می‌کند، فقط تصویر نیست؛ بلکه تصویر متحرکی است که با صوت (sound effect) همراه است و این هردو در ساختار (آرشیتکتور) اجزای صحنه‌ها بسیار مؤثرند. اگر با فرض سینمایی‌بودن روایت *شاهنامه* که بعضی از متخصصان بر آن صحه گذاشته‌اند پیش برویم، می‌بینیم که صحنه‌ی بعدی به‌صورتی تصویر شده است که انگار زاویه‌ی دید دوربین دوباره عوض می‌شود؛ یعنی با استفاده از آنچه که در فن سینما، برش زمانی یا (jump cut) نامیده می‌شود، وارد صحنه‌ی بعدی می‌شویم (رک. ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸: ۲۰؛ Dabashi, 2019: 79):

چو افراسیابش به هامون بدید — بماند اندران کودک نارسید
ز گردان بپرسید کین اژدها — بدین گونه از بند گشته رها
کدامست، کین را ندانم بنام — یکی گفت: کین پور دستان سام
نبینی که با گرز سام آمدست — جوانست و جویای نام آمدست؟

(فردوسی،۱۳۶۶، دفتر۱: ۳۴۷)

فردوسی برخلاف اسدی طوسی اهل اتلاف وقت نیست و در بیان روایت از حاشیه رفتن و لفاظی خودداری می‌کند. وقتی افراسیاب از اطرافیانش می‌پرسد جوانی که در میدان مشغول تاخت‌وتاز است کیست، هم سؤال و هم پاسخ با صرفه‌جویی کامل بیان

می‌شوند. یعنی افراسیاب «ز گردان بپرسید» و از گردان هم «یکی گفت...» زیرا فردوسی احساس می‌کند که اگر دربارهٔ هویت کسی که از او سؤال می‌شود و کسی که پاسخ می‌دهد، دقیق‌تر سخن بگوید از حرکت صحنه خواهد کاست و ذهن متوجه هویت اشخاص می‌شود، نه عکس‌العمل افراسیاب به دیدن کروفرّ رستم در میدان. درهرحال همین که افراسیاب پاسخ سؤالش را می‌گیرد، انگار به غریزه نسبت به رستم عکس‌العمل نشان می‌دهد و برای جنگ با او وارد میدان می‌گردد:

به پیش سپاه آمد افراسیاب چو **کشتی** که موجش برآرد ز آب

(همان)

وصف آمدن افراسیاب **چو کشتی** به میدان جنگ، وصف میدان جنگ را در آغاز داستان، یعنی مانندکردن میدان جنگ به کشتی بر امواج و نیز دریایی خروشان را به ذهن خواننده تداعی می‌کند و درعین‌حال یک تداوم تصویری در بیان ایجاد می‌کند:

چو **کشتی** شد ارمیده روی زمین کجا **موج خیزد ز دریای چین**

و

جهان سربسر گشته **دریای قار** برافروخته شمع ازو صدهزار

(همان: ۳۴۶)

به‌عبارت‌دیگر در روایت فردوسی وحدت تصویری میان دو صحنه‌ی داستان واحد با دقت حفظ شده است. فردوسی نه‌فقط به وحدت تصاویر ازنظر موضوعی توجه دارد؛ بلکه برخلاف داستان‌گویان و حماسه‌سرایانِ مردمی که بسیار ازین شاخ به آن شاخ می‌پرند و بعضاً مثل هومر به‌دلیل پیروی از عبارات فرموله رشته‌ی سخن از دستشان به در می‌رود و دچار ضدونقیض‌گویی می‌گردند، به منطق روایت توجه دارد.[۳]

درهرحال عکس‌العمل رستم هنگام مشاهده‌ی افراسیاب، مشابه عکس‌العمل افراسیاب هنگام مشاهده‌ی اوست. این دو پهلوان که در دنباله‌ی بخش پهلوانی *شاهنامه* دائماً درحال جنگ و مخالفت با یکدیگر هستند، از اولین لحظات مشاهده‌ی یکدیگر، انگار به غریزه با هم به ضدیت می پردازند:

چـــو رســـتم وُرا دیـــد بفشـــارد ران | بـــه گـــردن بـــرآورد گـــرز گـــران
چـــو تنـــگ انـــدرآورد بـــا وی زمـــین | فروکـــرد گـــرز گـــران را بـــه زیـــن
بـــه بنـــد کمـــرش انـــدرآورد چنـــگ | جـدا کـردش از پشـت زیـن پلنـگ

(همان: ۳۴۸)

رستم اول با گرز به‌طرف افراسیاب هجوم می‌آورد؛ اما چون می‌خواسته چنان‌که پیش ازین گفته بوده است، او را اسیر کند، یادش است که باید گرزش را از دست بنهد تا دستش برای گرفتن کمربند افراسیاب باز باشد و گرز را می‌گذارد و کمربند افراسیاب را می‌گیرد و از زین جدایش می‌کند و درست در سه بیت بعد از این صحنه است که علت کاربرد صفت **پیروزبخت** را در توضیحات زال، یعنی در مصراع «که مردی دلیر است و پیروز**بخت**» می‌فهمیم که درواقع افراسیاب به‌خاطر خوش‌شانسی و همیاری بخت (پیروزبختی)، می‌تواند از چنگ رستم برهد:

ز ســـنگ ســـپهدار و هنـــگ ســـوار | نیامـــــد دوال کمـــــر پایـــــدار
گسست و به خـاک انـدر آمـد سـرش | ســـواران گرفتنـــد گـــرد انـــدرش
سـپهبد چـو از دسـت رسـتم بجسـت | بخایید رستم همـی پشـت دسـت

(همان)

۲.۲. زال و رودابه

انسجام *شاهنامه* منحصر به تک‌تک روایات آن نیست؛ بلکه اگر همه‌ی *شاهنامه* را ازاین‌نظر بررسی کنیم، می‌بینیم که انسجام کلی‌تری در سراسر این حماسه‌ی سترگ موجود و به‌آسانی قابل‌تشخیص است. بنده پیش از این در تحلیل‌هایی که از داستان‌های هفت‌خان رستم، رستم و سهراب، رستم و اکوان دیو و بیژن و منیژه به دست داده‌ام، درباره‌ی چگونگی رابطه‌ی این داستان‌ها با نظام روایی *شاهنامه* مطالبی منتشر کرده‌ام.[۴] امروز می‌خواهم به داستان زال و رودابه بپردازم و رابطه‌ی آن را با منطق روایی *شاهنامه* نشان دهم. مطالبی که عرض می‌شود، در مقاله‌ای که با همکاری افشین وفایی به انگلیسی نوشته‌ایم و قرار است که در سال ۲۰۲۱ میلادی در یکی از شماره‌های مجله‌ی *Iranian Studies* منتشر شود، به تفصیل بیشتری ذکر شده و در اینجا فقط به رئوس مطالب اشاره می‌شود.

معنای داستان زال و رودابه با زمینه یا محل ظهورش در بافت *شاهنامه* مرتبط است. داستان هنگامی اتفاق می‌افتد که نهاد سلطنت در *شاهنامه* درحال تغییر است؛ یعنی فریدون درگذشته و منوچهر به‌جای او بر تخت نشسته است. در حیات فریدون و در عهد سلطنت تمام شاهان پیش از منوچهر، شاهان حماسه هم جنگجو و پهلوان هستند و هم افسونگر و حکیم. هرگاه جنگی پیش می‌آید، این شاهان یا شخصاً در نبرد شرکت می‌کنند (مثل طهمورث و هوشنگ) یا فرزندان یا کسی که مستقیماً از نسل ایشان و جانشین آن‌ها محسوب می‌شود، جنگ را اداره می‌کند (کیومرث/ هوشنگ، نوه‌اش، و فریدون/ منوچهر، فرزندزاده‌اش، در جنگ با سلم و تور). این شاهانی که پیش از منوچهر بر ایران حکومت می‌کردند، نه‌تنها قدرت نظامی بلکه قدرت جادویی و خردمندی و پیش‌بینی فراوانی هم داشتند و اگر لازم می‌دیدند، مستقیماً با افسونگری و گاهی حتی با کمک دام و دد وارد میدان می‌شدند؛ برای مثال هوشنگ به نیروی افسون بر اهریمن چیره می‌شود: «برفت اهرمن را به افسون ببست». این وضع در زمان پادشاهی منوچهر تغییر می‌کند؛ البته درباره‌ی منوچهر هم در آغاز کار و پیش از اینکه به‌طوررسمی بر تخت بنشیند و خطبه‌ی پادشاهی بخواند، آمده است که: «همه جادوی‌ها به افسون ببست». اما بعد از برتخت نشستن و خطبه‌ی رسمی پادشاهی خواندن، در همان روز تاج‌گذاری وضع تغییر می‌کند و منوچهر به‌صورتی نمادین از منصب جنگاوری خلع می‌شود:

منوچهر یک هفته با درد بود — دو چشمش پرآب و رخش زرد بود
به هشتم بیامد منوچهر شاه — به سر برنهاد آن کیانی‌کلاه
همه جادوی‌ها به افسون ببست — برو سالیان انجمن شد دوشست
همه پهلوان روی زمین — برو یکسره خواندند آفرین
چو دیهیم شاهی به سر برنهاد — جهان را سراسر همه مژده داد

(همان: ۱۶۱)

سپس قدری در باب عدل و داد خودش سخن می‌گوید و اضافه می‌کند:

منم گفت بر تخت، گردان سپهر — همم خشم و جنگست و هم داد و مهر...
همم دین و هم فره‌ی ایزدی — همم بخت نیکی و دست بدی

شب تار جوینده‌ی کین منم — همان آتش تیز برزین منم
خداوند شمشیر و زرینه کفش — فرازنده‌ی کاویانی درفش ...
هرآنکس که در هفت‌کشور زمین — بگردد ز راه و بتابد ز دین ...
همه سربسر نزد من کافرند — از آهرمن بدکنش بدترند ...
وُزان پس به شمشیر یازیم دست — کنم سربسر کشور از کشته پست

(همان: ۱۶۱-۱۶۳)

درست در این لحظه سام برمی‌خیزد و در جوابی که به شاه می‌دهد، هم لقب جهان پهلوان را برای اولین‌بار وارد نص *شاهنامه* می‌کند و خودش را صاحب آن منصب و برگزیده‌ی فریدون اعلام می‌کند و هم در یک کودتای بدون خون‌ریزی و نمادین منوچهر را از عملکرد پهلوانی (heroic function) عزل می‌کند و نقش ویژه‌ی جهان‌پهلوانی را به خودش و جنگاوری را به‌طورکلی برعهده‌ی طبقه‌ی جنگجویان و پهلوانان قرار می‌دهد:

جهان‌پهلوان سام برپای خاست — چنین گفت کای‌خسرو داد وراست...
پدر بر پدر شاه ایران تویی — گزین سواران و شیران تویی ...
تو از باستان یادگار منی — به تخت کیی بر نگار منی ...
زمین و زمان خاک پای تو باد — همان تخت پیروزه جای تو باد
چو شستی به شمشیر هندی زمین — به آرام بنشین و رامش گزین
ازین پس همه نوبت ماست رزم — ترا جای تخت است و بِگماز و بزم
مرا پهلوانی نیای تو داد — دلم را خرد هوش و رای تو داد
پس از پیش تختش گرازید سام — پسش پهلوانان نهادند گام

(همان: ۱۶۳-۱۶۴)

تصویرها واضح است؛ سام منوچهر را از جهان‌پهلوانی خلع و درعوض او را فقط بر تخت سلطنت نصب می‌کند و در این فرایند، نقشِ ویژه‌ی پهلوانی (heroic function) او را به خود می‌گیرد؛ سپس بدون اینکه منتظر پاسخی ازسوی او به بیانات خودش بشود، دربار را ترک می‌کند. در صحنه‌ی بیرون‌رفتن جهان‌پهلوان سام از پیش منوچهر، خیل پهلوانان که به‌دنبال او «نهادند گام»، با پیروی از سام ساختار جدید سیاسی دربار منوچهر

را تأیید می‌کنند. از این زمان به بعد پادشاهان *شاهنامه* بسیار به‌ندرت شخصاً به جنگ می‌روند؛ برای مثال در جنگ بزرگ وقتی‌که افراسیاب کیخسرو را به نبرد تن‌به‌تن دعوت می‌کند و کیخسرو به فکر قبول دعوت او است، رستم مخالفت می‌کند:

بدو گفت رستم که ای شهریار — به دل در مدار آتش کارزار
که ننگست بر شاه رفتن به جنگ — وگرچه بود همنبردش پلنگ

(همان، دفتر۴: ۲۷۰)

سپس در همین داستان، کیخسرو که قاعده‌ی جدید را قبول کرده است، به دعوت برای جنگ تن‌به‌تن چنین پاسخ می‌دهد:

تهمتن به جایست و گیو دلیر — که پیکار جویند با نره شیر
اگر شاه با شاه جوید نبرد — چرا باید این دشت پر مرد کرد؟

(همان: ۲۷۱)

تنها استثنای این قاعده این است که اگر هم‌نبرد شاه شخصی باشد که بنابرتقدیر جانش به دست شاه باشد، چنان‌که کس دیگری نتواند او را بکشد، آن‌وقت شاه شخصاً وارد میدان می‌شود؛ برای مثال شیده، دایی کیخسرو که به‌دلیل فر و نژادش حاضر به جنگ با کسی غیر از کیخسرو نبوده است، شاه را به جنگ دعوت می‌کند و کیخسرو موافقت می‌کند و در پاسخ معترضان به این تصمیم می‌گوید:

بدانید کین شیده روز نبرد — پدر را ندارد به هامون به مرد
سلیحش پدر کرده از جادوی — ز کژی و تاری و از بدخوی
برآن جوشن و خود پولادِ سر — نباشد سلیح شما کارگر ...
کسی را که یزدان نداده‌ست فر — نباشدش با جنگ او پای و پر
همان با شما او نیاید به جنگ — ز فر و نژاد خود آیدش ننگ

(همان: ۲۰۵-۲۰۶)

بنابراین به گمان ما پادشاهی منوچهر یک دوران گذار است که در آن دو عملکرد ویژه‌ی پهلوانی و خردمندی یا افسونگری (heroic and magical functionalities) که قبلاً در شخص پادشاه متمرکز بود، از او گرفته می‌شود. عملکرد پهلوانی در تملک

جهان‌پهلوان (که اولین‌بار درین داستان در *شاهنامه* ذکر می‌شود) درمی‌آید و خردمندی/ افسونگری به زال منتقل می‌شود. به گمان ما داستان زال، بیان نمادین این گذار دوم و تمرکز خردمندی/ افسونگری در شخص زال است. بعد از زال هم افسونگری بسیار کم‌رنگ می‌شود و خردمندی مشاور اعظم پادشاه به حکمای دیگری ازقبیل پشوتن، ارسطاطالیس و بوزرجمهر حکیم منتقل می‌شود؛ البته منظور من این نیست که داستان زال و رودابه فقط همین یک معنی را دارد. سخن در این است که این جنبه‌ی داستان که امروز مطرح می‌کنیم، یکی از معانی متعددی است که در روایت عشق زال و رودابه گنجانده شده‌اند. نمی‌خواهم وارد بحث مفصل درین‌باره بشوم؛ اما بنده یکی از خصوصیات شاهکارهای ادبی مانند *شاهنامه* را در تعدد معانی آن‌ها می‌دانم و معتقدم که درین داستان‌ها معانی و پیام‌های متعدد مانند لایه‌های پیاز بر یکدیگر سوار شده‌اند و برحسب اینکه مفسر از چه زاویه‌ای به داستان نگاه کند، تأویل آن هم متفاوت خواهد بود. ما در اینجا به ساختار نحوی *شاهنامه* یا بدانچه که منتقدان غربی آن را دستور روایت (narrative grammar) می‌نامند، در این کتاب نظر داریم و فعلاً دیگر خصوصیات آن را کنار می‌گذاریم.

درباره‌ی جوانب عاشقانه‌ی داستان زال و رودابه بسیار نوشته‌اند و می‌توان گفت که این جنبه‌ی داستان، دیگر ابعاد آن را تحت‌الشعاع قرار داده است؛ اما واقعیت این است که داستان زال و رودابه جوانب مهم دیگری هم دارد و محدودیت تأویلات به جنبه‌ی عشقی آن قابل‌دفاع نیست. داستان زال و رودابه در *شاهنامه خالقی*، از زمانی‌که زال زاده می‌شود تا وقتی‌که با رودابه ازدواج می‌کند و با همسرش به سیستان می‌رود، ۱۳۹۰ بیت است که نزدیک به ۳۰۰ بیت آغاز آن به تولد زال و دیگر مقدمات مربوط است. اولین دیدار زال و رودابه در بیت ۵۰۸ صورت می‌گیرد. یکی از راه‌های پی‌بردن به اهمیت این داستان در قیاس با دیگر داستان‌های *شاهنامه* این است که آن را ازنظر کمّی با دیگر داستان‌های *شاهنامه* مقایسه کنیم. با اندک توجهی به جوانب کمی داستان زال و رودابه متوجه می‌شویم که نه‌تنها تعداد ابیات این داستان از مجموع ابیات داستان‌های پادشاهی کیومرث، هوشنگ، طهمورث، ضحاک و کیقباد بیشتر است؛ بلکه حتی داستان فریدون

که از حکایات بلند آغاز *شاهنامه* است، از زمانی‌که فریدون بر تخت می‌نشیند تا پایان کین ایرج فقط ۱۰۶۸ بیت دارد؛ یعنی ۳۲۲ بیت از داستان زال و رودابه کوتاه‌تر است. از این گذشته، اگر به کمیت کل پادشاهی منوچهر نگاه کنیم، می‌بینیم که داستان زال، قریب ۷۱.۵درصد کل ابیات این پادشاهی را شامل می‌شود. اگر کلی‌تر به قضیه بنگریم و این داستان را با دیگر روایات تولد و ماجراهای پهلوانانی که از خانواده‌ی خودشان به دور افتاده بوده‌اند مقایسه کنیم، می‌بینیم که باز داستان زال ازنظر کمّی بر حکایات مشابه دیگر برتری دارد؛ برای مثال داستان سهراب ۱۰۱۴ (چاپ جدید ۱۰۲۱) بیت دارد، داستان داراب در ۳۰۸ بیت روایت شده و حتی داستان زاده‌شدن و رشد کیخسرو در توران با تمام ماجراهایش تا زمان رسیدن او به پدربزرگش، کیکاوس، در ایران فقط در ۸۷۴ بیت روایت شده است؛ بنابراین مفصل‌بودن داستان زال خود نشانه‌ای از اهمیت نمادین این داستان در کل *شاهنامه* است.

چنان‌که گفتیم، این داستان در زمان تغییروتحولی اساسی در ماهیت پادشاهی در *شاهنامه* صورت می‌گیرد. درنظرنگرفتن این جنبه از داستان باعث شده است که برخی از محققان در توالی اتفاقات این داستان تناقضاتی ملاحظه کنند و سردرگم شوند؛ برای مثال هانسن در کتاب «*Das iranische Königsbuch*» که باعنوان *شاهنامه‌ی فردوسی ساختار و قالب*، به فارسی ترجمه شده است، دلیل رفتن سام به مازندران و گرگساران را که به فاصله‌ی کوتاهی بعد از رسیدن زال به او صورت می‌گیرد، درست درک نکرده و اینکه سام به فاصله‌ی کوتاهی بعد از بازیافتن زال او را ترک می‌کند و به جنگ مازندرانیان و گرگساران می‌رود، در نظرش غیرمعقول جلوه کرده است (Hansen, 1954: 36-37, 42-44)؛ اما با توجه به این نکته که قبلاً عرض کردیم؛ یعنی اینکه در این زمان منوچهر از پهلوانی خلع شده و عملکرد پهلوانی او به جهان‌پهلوان سام منتقل گشته است، به‌طوری‌که شخص شاه دیگر نمی‌تواند خود را در معرض خطرات نبرد قرار دهد، چاره‌ای غیر از این نیست که جهان‌پهلوانش به این مهم بپردازد. به‌طبع ازین دیدگاه اگر تحلیل بنده درست باشد، اینکه سام زال را ترک می‌کند و به گرگساران و مازندران لشکر می‌کشد، توجیهی دارد.

درهرحال چنان‌که حکومت منوچهر یک حکومت بینابینی/ انتقالی (transitional) است، شخصیت زال هم شخصیتی بینابینی است. این خصوصیت در آنچه که بعد از مرگ سام و به جهان‌پهلوانی رسیدن زال صورت می‌گیرد، کاملاً مشهود است. به‌عبارت‌دیگر زال که منصب جهان‌پهلوانی را از سام به ارث برده است، برای این کار شخص مناسبی نیست؛ زیرا زال تجسم حکمت و خرد است، نه تهور و شجاعت. زال در ذات خودش آن درجه از خشونت و تهوری را که مقام جهان‌پهلوانی می‌طلبد، صاحب نیست؛ چون حکمت و خرد با خشونت و احیاناً سنگدلی‌ای که بعضاً لازمه‌ی جهان‌پهلوانی است، مغایرت دارد.[۵] جوشش خشم و خشونت در پهلوانان *شاهنامه* تبعات حزن‌انگیزی دارد؛ برای مثال می‌دانیم که رستم پس از فتح توران که به انتقام قتل سیاوش صورت گرفته است، افراسیاب را فراری داده و در توران بر تخت نشسته است. روزی عده‌ای از ایرانیان به‌همراه یک راهنمای تورانی به شکار می‌روند. تورانی همراه ایشان به مرغزاری اشاره می‌کند و می‌گوید این مرغزار شکارگاه سیاوش بود. یک‌باره داغ پهلوانان ایرانی تازه می‌شود:

گرفتند نفرین بر آن رهنمای — به زخمش فگندند هریک ز پای
زواره یکی سخت سوگند خورد — فرو ریخت آب از دو دیده به درد
کزین پس نه نخچیر جویم نه خواب — نپردازم از کین افراسیاب
نمانم که رستم برآساید ایچ — همه جنگ را کرد باید بسیچ
همانگه چو نزد تهمتن رسید — خروشید چون روی او را بدید
بدو گفت کایدر به کین آمدیم — وگر لب پر از آفرین آمدیم؟
چو یزدان نیکی دهش زور داد — از اختر ترا گردش هور داد
چرا باید این کشور آباد ماند — یکی را برین بوم و بر شاد ماند؟ ...
برانگیخت ارمیده دل را زجای — تهمتن همان کرد کو دید رای
همان غارت و کشتن اندر گرفت — همه بوم و بر دست بر سر گرفت
ز توران زمین تا به سقلاب و روم — نماندند یک مرز آباد بوم
همه سر بریدند برنا و پیر — زن و کودک خرد کردند اسیر

بـــرین گونـــه فرســـنگ بـــیش از هـــزار ز کشـــور برآمـــد سراســـر دمـــار
(فردوسی،۱۳۶۶،دفتر۲: ۴۰۸-۴۰۹)

در داستان اسفندیار هم وقتی اسفندیار که جهان‌پهلوانِ گشتاسپ بوده است بر ارجاسپ پیروز می‌شود، قتل‌عامی می‌کند که حتی گشتاسپ که ازنظر اخلاقی ایرادات بسیار بر او وارد است، او را به‌خاطر سنگدلی و خون‌ریزی سرزنش می‌کند (رک. همان: دفتر ۵: ۲۷۹-۲۸۴). در همین داستان رستم و اسفندیار، زال رستم را نصیحت می‌کند که با اسفندیار نجنگد و از او پنهان شود؛ اما رستم سخن پدر خردمندش را قبول نمی‌کند؛ زیرا پنهان‌شدن و جبن در ذاتش نیست، درحالی‌که زال در این کار عیبی نمی‌بیند و می‌خواهد از بروز مصیبت دیگری جلوگیری کند (همان: ۳۷۱-۳۷۵).

دقیقاً همین انزجار ذاتی زال خردمند از خشونت باعث می‌شود که پس از مرگ منوچهر و سام در پادشاهی نوذر، هنگامی‌که زال منصب جهان‌پهلوانی را برعهده دارد، از عهده‌ی مقابله با تورانیانی که به ایران حمله می‌کرده و حتی شاه را اسیر کرده و کشته‌اند، برنیاید. به هنگام این حمله‌ی وسیع و همه‌جانبه، زال به بهانه‌ی کفن‌ودفن پدرش وارد میدان نمی‌شود:

خبـر شـد کـه سـام نریمـان بمـرد همـی دخمـه سـازد وُرا زال گـرد ...
سـتودان همـی سـازدش زال زر نـدارد مـرین جنـگ را پـای و پـر
(همان، دفتر۱: ۲۹۴- ۲۹۵)

درواقع یکی از دلایل جری‌شدن تورانیان و حمله به ایران همین است:

از آن سـخت شـادان شـد افراسـیاب بدید آنـک بخـت اندرآمـد بـه خـواب
(همان: ۲۹۴)

در این جنگ افراسیاب که هنوز به پادشاهی نرسیده، جهان‌پهلوان توران است «جهان پهلوان پورش افراسیاب»؛ اما ایران جهان‌پهلوانی در میدان ندارد. می‌توان گفت که زال نه‌فقط در کار به خاک‌سپردن سام است؛ بلکه جهان‌پهلوانی را هم به‌طورموقت به خاک می‌سپارد تا فرزندش، رستم، به نوجوانی برسد و آن وظیفه را تعهد کند.

درهرحال پس از درگذشت سام، زال به‌قدری کار جهان‌پهلوانی را آسان می‌گیرد که افراسیاب بعد از کشتن نوذر، در حیات زال در ایران به پادشاهی می‌نشیند. چنین چیزی در زمان جهان‌پهلوانی سام یا رستم غیرقابل‌تصور است؛ ولی زال اگرچه برای خالی‌نبودن عریضه گه‌گاه حرکتی از خودش نشان می‌دهد؛ اما به‌دلیل همان حکمت و درایت ذاتی، به کار جنگ چندان تمایلی ندارد. این مطلب بر دیگر پهلوانان ایران پوشیده نیست؛ زیرا بعد از مرگ نوذر، هنگامی‌که زَو بر تخت می‌نشیند، تورانیان دوباره به ایران حمله می‌کنند و ایرانیان که از بی‌لیاقتی زال در تعهد وظایف جهان‌پهلوانی جانشان به لب رسیده است، به شکایت نزد او می‌روند و او را به باد سرزنش می‌گیرند:

یکایک به ایران رسید آگهی — که آمد خریدار تخت مهی
سوی زاولستان نهادند روی — جهان شد سراسر پر از گفت‌وگوی
بگفتند با زال چندی درشت — که گیتی بس آسان گرفتی به مشت
پس از سام تا تو شدی پهلوان — نبودیم یک روز روشن‌روان
سپاهی ز جیحون بدین سو کشید — که شد آفتاب از جهان ناپدید
اگر چاره داری مر این را بساز — که آمد سپهبد به تنگی فراز

(همان: ۳۳۱)

و زال که هنوز سن‌وسالی ندارد، در دفاع از خودش پاسخ می‌دهد:

چنین گفت با مهتران زال زر — که تا من به مردی ببستم کمر
سواری چو من پای در زین نگاشت — کسی تیغ و گرز مرا بر نداشت ...
شب و روز در جنگ یکسان بدم — ز پیری همه ساله ترسان بدم
کنون چنبری گشت پشت یلی — نتابم همی خنجر کاولی
من ار بازماندم ز تاب و توان — نماندم جهان بی جهان‌پهلوان
کنون گشت رستم چو سرو سهی — برو بر برازد کلاه مهی

(همان: ۳۳۱-۳۳۲)

با توجه به اینکه زال در اواخر سلطنت منوچهرشاه به دنیا می‌آید، دوران کودکی را نزد سیمرغ به سر می‌برد و در نوجوانی به منزل پدری باز می‌گردد و به فاصله‌ی کوتاهی

عاشق رودابه می‌شود و با او ازدواج می‌کند.، هنگامی‌که این گفت‌وگو میان او و ایرانیان درمی‌گیرد، نباید بیش از چهل سال داشته باشد؛ بنابراین اظهار پیری‌کردن او ربطی به سن‌وسالش ندارد؛ بلکه بدین‌علت است که زال از مادر پیر زاده شده است.

و اما ببینیم که چگونه کار به اینجا می‌کشد. همسر سام برایش پسری می‌زاید که تنها عیب او سپیدی مویش بوده. این سپیدی چنان‌که برخی از فضلا متذکر شده‌اند، نباید با آلبینیسم خَلط شود؛ زیرا به تصریح *شاهنامه* زال فقط موی سرش سپید بوده و دیگر اندامش عیبی نداشته است:

سراپای کودک همه بنگرید همی تاج و تخت کیی را سزید
بر و بازوی شیر و خورشید روی دل پهلوان، دستِ شمشیر جوی
سیاهش مژه دیده ها قیرگون چو بُسد لب و رخ همانند خون
(همان: ۱۷۲-۱۷۳)

چنان‌که اشاره کردیم، سپیدی موی زال هنگام تولد کنایه از دانایی ذاتی او است؛ یعنی زال حتی هنگام تولد پیر بوده است و طبعاً پتانسیل حکمت پیرسران را هم داشته است، چنان‌که *شاهنامه* هم به تصریح این مطلب را متذکر می‌شود:

کسی سام یل را نیارست گفت که فرزندِ پیر آمد از خوب جفت
(همان: ۱۶۴)

این برداشت از موی سپید زال در میان بزرگان ادب کلاسیک خودمان موجود بوده، چنان‌که خاقانی می‌فرماید:

چون زال به طفلی شده‌ام پیر ز احداث زانست که رد کرده‌ی احرارم و احباب یا
گرچه همچون‌زال زر پیری به‌طفلی دیده‌ام چون جهان پیرانه سر طبع جوان آورده‌ام
(خاقانی، ۱۳۸۲: ۵۷ و ۲۵۸)

درهرحال این کودک پیرسر را به دستور سام در کوه می‌اندازند که بمیرد؛ اما سیمرغ او را برمی‌دارد و بزرگ می‌کند و کاروان‌هایی که از آن حدود می‌گذشته‌اند، او را می‌بینند و همه ازجمله شخص سام، از وجودش آگاه می‌شوند:

چن آن کودک خرد پرمایه گشت — بران کوه‌بر کاروان ها گذشت
یکی مرد شد چون یکی زادسرو — برش کوه سیم و میانش چو غرو
نشانش پراگنده شد در جهان — بد و نیک هرگز نماند نهان
به سام نریمان رسید آگهی — از آن نامور پور با فرهی

(فردوسی، ۱۳۶۶، دفتر۱: ۱۶۸)

پس این تصور که سام به‌دلیل خوابی که دیده بوده از وجود فرزندش آگاه شده است، صحیح نیست. سام هم مثل دیگران می‌دانسته که فرزندش نزد سیمرغ به نوجوانی رسیده است؛ اما به‌دلیل موی سپید او و تردید در حلال‌زادگی‌اش از قبول او سرباز زده است. به‌هرحال سام به کوه می‌رود و فرزندش را از سیمرغ تحویل می‌گیرد.

در اینجا چند نکته را باید در نظر داشت: اول اینکه زال هنگامی‌که نزد سیمرغ بوده، زبان آدمیزاد را نمی‌دانسته و بدنش برهنه و غذایش هم گوشت خام و خون‌آلودی بوده که سیمرغ به او می‌خورانده؛ یعنی در شرایطی کاملاً طبیعی زندگی می‌کرده است. اینکه زال برهنه و خوراکش گوشت خام بوده، در *شاهنامه* به‌صراحت ذکر شده است:

ز خاراش گهواره و دایه خاک — تن از جامه دور و لب از شیر پاک ...
شکاری که نازک تر آن برگزید — بدو داد تا او به لب می‌مزید

(همان: ۱۶۷)

و اینکه زال زبان آدمیزاد نمی‌دانسته، ظاهراً در *شاهنامه‌ی ابومنصوری* به تصریح بیشتری ذکر شده بوده است؛ زیرا ثعالبی در این باب می‌نویسد که سام زال «را به خانه آورد و در مدتی کوتاه سخن‌گفتن آموخت».[۶] جای دیگر در داستان رستم و اسفندیار هم می‌نویسد: «زال زبان سیمرغ را می‌دانست که به هفت سال مهربان‌دایه‌ی او بود. [و] ... سخن سیمرغ را زال برای رستم ترجمه کرد».[۷] صاحب یکی از *عجایب‌المخلوقات*‌های قدیمی هم می‌نویسد که بعد از رسیدن زال به سام «زال سخن وی فهم نمی‌کرد تا روزگار دراز برآمد و سخن آدمی بیاموخت» (طوسی، ۱۳۸۲: ۴۱۸-۴۱۹). صحنه‌ی آوردن سیمرغ زال را نزد پدرش بسیار گویا است. این صحنه به روشنی آغاز فرایند متمدن‌شدن زال برهنه و خام‌خوار را به تصویر می‌کشد:

ز پـــروازش آورد پـــیش پـــدر رسـیده بـه زیـر بـرش مـوی سـر ...
دل سـام شـد چـون بهشـت بـرین بـران پـاک فرزنـد کـرد آفـرین
تـــنش را یکـــی پهلـــوانی قبـــای بپوشـــید وز کـــوه بگـــذارد پـــای
فرود آمـد از کـوه و بـالای خواسـت همـان جامـه‌ی خسـروآرای خواسـت
(فردوسی،۱۳۶۶،دفتر۱: ۱۷۲-۱۷۳)

زالِ برهنه و سوار بر سیمرغ برای اولین‌بار به جامعه‌ی انسانی وارد می‌شود و بلافاصله سام فرایند متمدن‌کردن او را آغاز می‌کند. اول با قبایی برهنگی‌اش را می‌پوشاند؛ سپس مرکب او را که در آغاز سیمرغ است، به اسب تبدیل می‌کند و زالِ سیمرغ‌سوار را بر اسب می‌نشاند و بعد قبای ساده‌ی او را به جامه‌ی خسروآرای می‌گرداند. خبر بازگشت زال به منوچهر می‌رسد و منوچهر سام و زال را به دربار دعوت می‌کند تا این پدیده‌ی عجیب را از نزدیک ببیند؛ اما وقتی زال برای اولین‌بار به دربار می‌آید، کاملاً ساکت است؛ زیرا هنوز زبان ندارد:

منـــوچهر برگـــاه بنشســـت شـــاد کـــلاه بزرگـــی بســـر برنهـــاد...
پـــس آراســـته زال را پـــیش شـــاه بـه زریـن عمـود و بـه زریـن کـلاه
گـــرازان بیـــاورد ســـالار بـــار شـــگفتی بمانـــد انـــدرو شـــهریار
چنـین گفـت مـر سـام را شـهریار کـه از مـن تـو ایـن را بـه زنهـار دار
بـــه خیـــره میـــازارش از هـــیچ روی بـه کـس شـادمانه مشـو جـز بـدوی
کـــه فـــر کیـــان دارد و چنـــگ شـــیر دل هوشـــمندان و آهنـــگ شـــیر
(همان: ۱۷۵)

نکته‌ی جالب در این صحنه این است که چون فرایند متمدن‌شدن زال تازه شروع شده و هنوز زبان ندارد که سخن بگوید، هیچ‌کس ازجمله منوچهر، با شخص او حرف نمی‌زند؛ بلکه درباره‌ی او با پدرش سخن می‌گوید. این صحنه، دو صحنه‌ی دیگر را در *شاهنامه* تداعی می‌کند: یکی صحنه‌ی ملاقات بعدی زال با منوچهر است که در آن نه‌تنها زال با شاه سخن می‌گوید؛ بلکه با تیزهوشی خودش موبدان درگاه را به شگفت می‌آورد (رک. همان: ۲۴۵-۲۵۳) و دوم صحنه‌ی اولین ملاقات سام با نوه‌اش، رستم، است که در آن

زمان هشت‌ساله بوده. چون رستم برخلاف زال که در طبیعت بزرگ شده و از فرهنگ بشری عاری بوده، محصول فرهنگ اشرافی و پهلوانی است، زبانش هم باز است؛ به همین دلیل در اولین ملاقات با جدش که بر او آفرین می‌خواند، به سخن می‌آید و پاسخی شایسته می‌دهد:

یکی آفرین کرد سام دلیر — که تهما، هزبرا، بزی شاد و دیر
ببوسید رستمش تخت ای شگفت — نیا را یکی نو ستایش گرفت
که ای پهلوان جهان شاد باش — چو شاخ توام من، تو بنیاد باش
یکی بنده ام نامور سام را — نشایم خور و خواب و آرام را
همه پشت زین خواهم و درع و خود — همه تیر ناوک فرستم درود
به چهر تو ماند همی چهره‌ام — چنان چون تو باشد مگر زهره‌ام

(همان: ۲۷۲)

یکی از جنبه‌های مهم عشق زال و رودابه همین گذار زال از طبیعت به تمدن است. پس از رسیدن به پدرش، سام زال را تحت تکفل حکما و خردمندان دربارش قرار می‌دهد تا فرهنگ و آداب بشری را به او بیاموزند و زال که به‌دلیل موی سپیدش تجسم عقل و خرد فطری است، به‌زودی بر همه‌ی ایشان پیشی می‌گیرد. عشق او به رودابه و روشی که او در پیش می‌گیرد تا رضایت پدرش و منوچهر را در باب ازدواجش با رودابه که از نژاد ضحاک است به دست آورد، آزمون متمدن‌شدن زال است. به‌قول نادر نادرپور: «به گمان من عشق از یادبردن خود برای خاطر دیگری نمی‌تواند بود؛ بلکه به‌یادآوردن خود از برکت وجود دیگری است» (نادرپور، ۱۳۷۱: ۴۵۸). زالی که مقدمات فرهنگ را از بخردانِ دربار پدرش آموخته است، در عشق به رودابه به کنه وجود خود می‌رسد و به اصل انسانیت خود دست می‌یابد.

وقتی بعد از اولین ملاقاتِ زال با مهراب، پدر رودابه که به اردوی زال آمده است، زال را به کاخ خودش دعوت می‌کند، با اینکه زال وصف دختر مهراب را از مردانش شنیده و دل به او باخته است، از قبول دعوت مهراب سر باز می‌زند و می‌گوید:

چنین داد پاسخ که این رای نیست — به خان تو اندر مرا جای نیست
نباشد بدین سام همداستان — همان شاه چون بشنود داستان
که ما می گساریم و مستان شویم — سوی خانه‌ی بت‌پرستان شویم
جزین هرچه گویی تو پاسخ دهم — به دیدار تو رای فرخ نهم

(فردوسی، ۱۳۶۶، دفتر ۱: ۱۷۵)

در وهله‌ی اول، رد دعوت مهراب هم قدری بی‌ادبانه به نظر می‌رسد و هم نظر به اینکه بعداً زال پنهانی برای دیدن رودابه به قصر مهراب می‌رود، ریاکارانه، اما واقعیت غیر از این است. زال به‌طوری ارزش‌های اشرافی محیط جدیدش را جذب کرده که متوجه معانی ضمنی رفتار خودش است و می‌داند که با قبول دعوت مهراب که از نژاد ضحاک است، هم پدرش و هم شاه آزرده خواهند شد و این کار را ازنظر سیاسی درست نخواهند دانست. پس در مقام فرزند جهان‌پهلوان ایران، صلاح نمی‌بیند که دعوت مهراب را قبول کند؛ اما رفتن به کاخ مهراب به‌صورتی پنهانی و خصوصی تأثیرات نامساعد قبول رسمی دعوت او را نخواهد داشت. بعد هم که نزد رودابه می‌رود و دو دلداده در خلوت هستند، زال بر غرایز خودش حاکم است:

همه بود بوس و کنار و نبید — مگر شیر کو گور را نشکرید

(همان: ۲۰۰)

عشق زال و رودابه تلویحاً امتحان متمدن‌شدن زال است؛ یعنی زالی که در طبیعت و به‌دور از فرهنگ انسانی رشد کرده، در این داستان نشان می‌دهد که آموزشی که از بخردان دربار پدرش به دست آورده است، در وجودش ریشه دوانده و هیچ اثری از آن حیات وحشیانه‌ای که او را برهنه و خام‌خوار بار آورده بود، در وجودش باقی نمانده است. هرچه که هست، دانش است و پرهیز و عنان نفس دردست‌داشتن، به همین دلیل برخلاف دیگر پهلوانانی که ابتدا جنگاوری آن‌ها امتحان می‌شود، وقتی زال برای کسب اجازه‌ی ازدواج با رودابه به دربار منوچهر می‌رسد، شاه ابتدا هوش و ذکاوت او را امتحان می‌کند. درواقع بعد از گذراندن این امتحان است که برای خالی‌نبودن عریضه، جنگاوری او هم امتحان می‌شود. به برکت عشق رودابه، زال، چنان‌که نادرپور متذکر شده، خودش را به

یاد می‌آورد و به کنه وجود خودش که تجسم عقل و درایت و نفی غرایز حیوانی‌ست دست، می‌یابد؛ بنابراین داستان زال و گذار او از طبیعت به تمدن و جذب جنبه‌ی افسونگری/ حکمت شاهان قبل از منوچهر و رسیدن او به مقام مشاور اعظم سلطنت در بقیه‌ی عمرش، در متن *شاهنامه* دقیقاً در جایی قرار گرفته که باید قرار می‌گرفت و پهلو به پهلوی خلع مقام شاهی از جنگاوری و انتقال قدرت جنگاوری از شاه به جهان‌پهلوان به پیش می‌رود. به‌زعم بنده این داستان ازنظر نمادین با منطق روایی (narrative logic) *شاهنامه* ارتباط بسیار عمیقی دارد و پیام اصلی آن فقط عشق زال و رودابه نیست؛ بلکه عشق به‌مثابه‌ی یک عنصر ایجاد تمدن و فرهنگ و خودشناسی در انسجام کامل با دیگر عناصر روند داستان در *شاهنامه* است.

۳. نتیجه‌گیری

یکی از وجوه انسجام روایت در *شاهنامه‌ی فردوسی*، انسجام روایت در سطح صحنه‌ها است. همراه‌شدن تصویرآفرینی با انسجام روایت باعث شده است که در *شاهنامه* شاهد نوعی بیان سینمایی باشیم. واژگان *شاهنامه* طوری انتخاب شده‌اند که قدرت القایی تصاویر را شدت می‌بخشند. یکی از بهترین نمونه‌های بیان سینمایی *شاهنامه* که هم تصویر و هم صوت در آن برای عرضه‌ی داستان به‌صورتی کاملاً سینمایی به کار گرفته شده، صحنه‌ی اولین جنگ رستم نوجوان در پادشاهی کیقباد است. چینش صحنه‌های این ماجرا نه‌تنها منطقی، بلکه اساساً سینمایی است. ابداع تصاویر، به‌کارگرفتن حرکت و صوت و دیدگاه (point of view)، همه در خدمت مجسم‌کردن هرچه روشن‌تر و پرتحرک‌تر روایت هستند و فردوسی درست مثل کارگردانی است که با تغییر جهت دوربین و کنترل توالی صحنه‌ها به داستان تحرک و انرژی می‌بخشد. انتخاب شاعرانه‌ی استراتژیک یا راهبردی واژگان نیز وجه دیگری است که نشان می‌دهد فردوسی از پیش می‌داند که در صحنه‌های بعد چه می‌خواهد بگوید و لغات ابیاتش را حساب‌شده انتخاب می‌کند. در روایت فردوسی وحدت تصویری میان دو صحنه‌ی یک داستان واحد با دقت حفظ شده است و فردوسی نه‌تنها به موضوع، بلکه به منطق روایت نیز توجه دارد. نکته‌ی مهم دیگر

آن است که انسجام *شاهنامه* منحصر به تک‌تک روایات آن نیست؛ بلکه اگر همه‌ی *شاهنامه* را از این نظر بررسی کنیم، متوجه وجود انسجامی کلی در آن می‌شویم؛ برای نمونه می‌توان از داستان زال و رودابه نام برد که مفصل‌بودن آن خود نشانه‌ای از اهمیت نمادین این داستان در کل *شاهنامه* است. رابطه‌ی داستان زال و رودابه با نظام روایی *شاهنامه* به‌خوبی این انسجام کلی را نشان می‌دهد. این داستان در زمان تغییروتحولی اساسی در ماهیت پادشاهی در *شاهنامه* بیان شده است. این تغییروتحول را می‌توان در پادشاهی منوچهر به‌عنوان یک دوران گذار دید که در آن دو عملکرد ویژه‌ی پهلوانی و خردمندی یا افسونگری (heroic and magical functionalities) که قبلاً در شخص شاه متمرکز بود، از او گرفته می‌شود و عملکرد پهلوانی در تملک جهان‌پهلوان سام درمی‌آید و خردمندی/ افسونگری به زال منتقل می‌شود. به نظر می‌رسد که داستان زال و رودابه بیان نمادین این گذار دوم و تمرکز خردمندی/ افسونگری در شخص زال است. همان‌گونه که حکومت منوچهر یک حکومت بینابینی/ انتقالی (transitional) است، شخصیت زال هم یک شخصیت بینابینی است. این خصوصیت در آنچه که بعد از مرگ سام و به جهان‌پهلوانی رسیدن زال صورت می‌گیرد، کاملاً مشهود است. به‌عبارت‌دیگر زال که منصب جهان‌پهلوانی را از سام به ارث برده است، برای این کار شخص مناسبی نیست؛ زیرا زال تجسم حکمت و خرد است، نه تهور و شجاعت. یکی از جنبه‌های مهم زندگی زال، عشق او به رودابه است که می‌توان آن را گذار زال از طبیعت به تمدن دانست؛ چون عشق زال و رودابه تلویحاً آزمون متمدن‌شدن زال است؛ زالی که در طبیعت و به‌دور از فرهنگ انسانی نزد سیمرغ رشد کرده، در این داستان به‌سوی تمدن پیش می‌رود و هیچ اثری از آن حیات وحشیانه‌ای که او را برهنه و خام‌خوار بار آورده بود، در وجودش باقی نمی‌ماند و صاحب خصوصیاتی مانند دانش و پرهیز می‌شود. داستان زال و گذار او از طبیعت به تمدن و جذب جنبه‌ی افسونگری/ حکمت شاهان قبل از منوچهر و رسیدن او به مقام مشاور اعظم سلطنت در بقیه‌ی عمرش، در متن *شاهنامه* دقیقاً در جایی قرار گرفته که باید قرار می‌گرفت. این داستان ازنظر نمادین با منطق روایی (narrative logic) *شاهنامه* ارتباط بسیار عمیقی دارد. در این داستان «عشق» در انسجام

کامل با دیگر عناصر روایت به‌مثابه‌ی یک عنصر سازنده‌ی تمدن و فرهنگ و خودشناسی به کار رفته است.

یادداشت‌ها

۱. «... کما فعل الفردوسی فی نظم الکتاب المعروف بشاه نامه و هو ستون الف بیت من الشعر، یشتمل علی تاریخ الفرس، و هو قرآن القوم، و قد أجمع القوم و فصحاؤهم علی أنه لیس فی لغتهم افصح منه ...» (ابن الاثیر، ۱۹۶۲: ۱۲).

۲. خوشبختانه مطالعات مربوط به تصاویر شاهنامه در وطن ما روزبه‌روز بهتر می‌شوند و این‌ها بیشتر مدیون تلاش‌های شفیعی کدکنی در *صور خیال در شعر فارسی* است که طبع اول آن در سال ۱۳۵۰ منتشر شد و شفیعی را باید در این امر نیز مانند بسیاری امور دیگر مربوط به ادبیات فارسی پیشکسوت محسوب داشت (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۴۳۹–۴۷۰). رستگارفسایی در کتاب نفیس *تصویرآفرینی در شاهنامه‌ی فردوسی* به‌صورتی روشمند تصاویر شاهنامه را عرضه فرموده است (رستگارفسایی، ۱۳۵۳)؛ اما مطالعاتی که مشخصاً مربوط به جنبه‌های سینمایی شاهنامه باشند نیز خوشبختانه رو به ازدیاد هستند و من فقط بعضی ازین‌ها را یاد می‌کنم (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸؛ حنیف، ۱۳۸۴؛ هاشمی، ۱۳۸۷؛ علیزاده، ۱۳۹۴). بنده اخیراً به یک پایان‌نامه‌ی فوق لیسانس یا لیسانس برخوردم که در دانشگاه تهران نوشته شده (هویت‌دوست،۱۳۹۱) و مطمئنم که دامنه‌ی کار وسیع‌تر ازین چند موردی است که بنده در دوری غربت توانسته‌ام پیدا کنم.

۳. البته در *شاهنامه* هم گه‌گاه به برخی تناقضات در روایت بر می‌خوریم؛ اما اولاً نمی‌دانیم که این‌ها در اصل منثوری که فردوسی از روی آن داستان خودش را نظم می داده، موجود بوده‌اند یا نه و ثانیاً حتی با فرض اینکه این تناقضات بر قلم شخص فردوسی جاری شده باشد، باز با توجه به حجم *شاهنامه*، تعداد این‌گونه مطالب بسیار اندک است.

۴. نک به منابع زیر که یکی از آن‌ها به فارسی هم ترجمه شده است:

Omidsalar ,2011:111-180; Omidsalar ,2012:146-153 cf. Omidsalar 1997

۵. نمونه‌ای از این خشم و خشونت غیرقابل‌کنترل در پهلوانان، در ادبیات پهلوی هم دیده می‌شود؛ برای مثال گرشاسپ به‌دلیل اینکه خدای آتش دیر حاضر می‌شود، او را می‌زند (Williams 1992, II: 39-43) یا کوخولین (Cuchulainn) پهلوان ایرلندی به هنگام خشم به‌کلی تغییر قیافه می‌دهد و در اثر تشنجی که به آن «خشم نبرد در کوخولین (Cuchulainn’s war-rage)» می‌گویند، شکل و شمایلی بسیار ترسناک به خود می‌گیرد (Kinsella, 1979: 131, 152-3).

۶. «و اخذه الی منزله و تلقی الکلام فی اسرع مده» (ثعالبی، ۱۹۰۰: ۷۰).
۷. «و کان زال یعرف منطق العنقاء ... فترجم زال لرستم قولها» (ثعالبی، ۱۹۰۰: ۳۶۷–۳۶۸).

منابع

ابن الاثیر، ضیاءالدین. (۱۹۶۲). *المثل السائر فی ادب الکاتب والشاعر*. ج ۴، مقدمه و حققه و علق علیه: احمد الحوفی و دکتور بدوی طبانه ، قاهره: الفجاله‌ی.

ثعالبی، ابومنصور عبدالملک‌بن‌محمد. (۱۹۰۰). *غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم*. به تصحیح زوتنبرگ، پاریس: مطبعه سلطنتی.

حنیف، محمد. (۱۳۸۴). *قابلیت های نمایشی شاهنامه*. تهران: سروش.

خاقانی، افضل‌الدین بدیل. (۱۳۸۲). *دیوان خاقانی شروانی*. تصحیح ضیاء الدین سجادی، تهران: زوار.

دهقان‌پور، حمید و جلال‌الدین کزازی و مهدی پوررضائیان. (۱۳۸۹). «شاهنامه و جنبه‌های سینمایی آن: تراژدی سیاوش». *هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره‌ی ۴۰، صص ۸۵–۹۷.

رستگارفسایی، منصور. (۱۳۵۳). *تصویرآفرینی در شاهنامه‌ی فردوسی*. شیراز: دانشگاه پهلوی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۵). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.

ضابطی‌جهرمی، احمد. (۱۳۷۸). *سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه*. تهران: کتاب فرا.

طوسی، محمدبن محمود. (۱۳۸۲). *عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات*. به اهتمام منوچهر ستوده، تهران: علمی و فرهنگی.

علیزاده، حمیرا. (۱۳۹۴). «چگونگی بازتاب اسطوره‌ی سیاوش در شاهنامه و سینما». *پاژ*، شماره‌ی ۱۸، صص ۹۷–۱۱۲.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۶۶). *شاهنامه*. به کوشش جلال خالقی مطلق، نیویورک: بیبلیوتکا پرسیکا.

نادرپور، نادر. (۱۳۷۱). «عشقی به بلندپروازی سیمرغ». *ایران‌شناسی*، سال ۴، شماره‌ی ۱۵، صص ۴۵۸-۴۶۸.

هاشمی، محسن. (۱۳۸۷). «کارکرد سینمایی جلوه‌های صوتی در شاهنامه‌ی فردوسی». *هنر*، شماره‌ی ۷۵، صص۳۴۲-۳۵۶.

هویت‌دوست، هوتن. (۱۳۹۱). *ویژگی‌های سینمایی در تصاویر شاهنامه*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه تهران.

Dabashi, Hamid. (2019). *The Shahnameh: The Persian Epic as World Literature*, New York: Columbia University Press.

Hansen, Kurt Heinrich. (1954). *Das iranische Königsbuch: Aufbau und Gestalt des Schahname von Firdosi*. Hamburg: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literature in Mainz,.

Kinsella, T. (1979). *The Táin*. Oxford: Oxford University Press.

Omidsalar, Mahmoud. (2012). *Iran's Epic and America's Empire: A Handbook for a Generation in Limbo*. Santa Monica, CA: Afshar Publishing.

Omidsalar, Mahmoud. (2011). *Poetics and Politics of Iran's National Epic, the Shāhnāmeh*. New York: Palgrave Macmillan.

Omidsalar, Mahmoud. (1997). "Signs of Longing and Belonging in the Shāhnāma Tale of Rustam and Suhrāb," *Annali di Ca' Foscari*, 36, pp 253-271.

Williams, A. V. (1992). *The Pahlavi Rivāyat According to the Dādestān ī Dēnīg, Part II: Translation, Commentary and Pahlavi Text*. Copenhagen: The Royal Danish Academy of Sciences and Letters.