مقالهٔ علمی ـ پژوهشی

بررسی و تحلیل انضمامی روایت «رستم و شَغاد» با استفاده از رویکرد نقد نو

حامد دالوند*
محمد خسروی‌شکیب**
صفیه مرادخانی***
رسول حیدری****

چکیده

قصهٔ «رستم و شغاد» یکی از فنّی‌ترین و منسجم‌ترین روایت‌های موجود در *شاهنامه* است. در این قصه، برجسته‌ترین پهلوان *شاهنامه*، رستم، از جریان روایت حذف می‌شود. علاقهٔ فردوسی به رستم سبب شده است تا فردوسی برای حذف او حساسیت و وسواس زیادی نشان دهد. فردوسی برای حذف این شخصیت ملی مجبور بوده است تا دقت زبانی و روان‌شناختی زیادی صرف کند تا مرگ رستم، با آن عظمت و شکست‌ناپذیری، معقول و پذیرفتنی جلوه کند. نقد نو، به‌منزلهٔ رویکردی انضمامی و سیستمی، تلاش می‌کند تا با اصالت‌بخشیدن به متن، الگوهای کلامی، هماهنگی، و وحدت درونی اجزا را در اثر نشان دهد. پیش‌فرض مقاله این است که فردوسی با استفاده از مقولاتی به نام «بازی اعتماد» و «فریب عاطفی» تلاش کرده است تا مرگ پهلوانی چون رستم را برای خواننده باورپذیر کند. مقدماتی چون «مفتون‌سازی»، «متقاعدسازی»، «خلق بحران و اضطرار»، «ایجاد حیرت»، «تبدیل قصهٔ من به ما»، «تبانی»، «جلب اعتماد»، «تسریع اعتماد»، و «توطئهٔ» قتل رستم را تا حد زیادی منطقی می‌کند. در این مقاله، با روش توصیف و تحلیل کیفی و دقیقِ متن، تلاش می‌شود تا مقدمات زبانی و ذهنیت روان‌شناختی فردوسی برای توجیه‌پذیری مرگ ابرپهلوان اثر ارزیابی شود.

کلیدواژه‌ها: *شاهنامه*، رستم و شغاد، روایت، باورپذیری، الگوهای کلامی.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، لرستان، ایران، *Hameddalvand6363@gmail.com*
** استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، ایران (نویسندهٔ مسئول) *Khosravi.m@lu.ac.ir*
*** دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، ایران، *moradkhani.s@lu.ac.ir*
**** استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، ایران، *Heydari.ra@lu.ac.ir*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۲/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۵/۶
دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، سال ۳۳، شمارهٔ ۹۸، بهار و تابستان ۱۴۰۴، صص ۱۶۵-۱۹۰

A Concrete Study of the Narrative of *Rostam and Šaqâd* from the Perspective of New Criticism

Hâmed Dâlvand*
Mohammad Khosravi-Shakib**
Safieh Morâdkhâni***
Rasoul Heydari****

Abstract
The story of "Rostam and Šaqâd" is one of the most technical and coherent narratives in the Šâhnâmeh. In this story, the most prominent hero, Rostam, is removed from the narrative flow. His interest and attachment to Rostam caused Ferdowsi to show great sensitivity and obsession in removing Rostam from the narrative. In order to remove this national figure, Ferdowsi had to exert a lot of linguistic and psychological precision to make the death of such a great and invincible character appear reasonable. As a concrete and systematic approach, new criticism attempts to show the verbal patterns, harmony, coherence, and the internal unity of the components in a work by giving authenticity to the text. The premise of this article is that Ferdowsi tried to make the death of a hero like Rostam believable to the reader by using categories called "trust game" and "emotional deception". Premises such as "charming", "persuading", "creating crisis and urgency", "creating astonishment", "transforming my story into ours", "collusion", "attracting trust", "accelerating trust", and "conspiracy" make Rostam's murder believable to a great extent. In this article, using the method of qualitative and precise description and analysis of the text, an attempt is made to evaluate Ferdowsi's linguistic and psychological premises for the justification of the death of his great hero.

Keywords: *Šâhnâmeh*, Rostam and Šaqâd, Narration, Credibility, Discourse Patterns.

*PhD Candidate in Persian Language and Literature, Lorestan University, Lorestan, Iran. *Hameddalvand6363@gmail.com*
**Professor of Persian Language and Literature, Lorestan University, Lorestan, Iran (Corresponding author) *Khosravi.m@lu.ac.ir*
***Associate Professor of Persian Language and Literature, Lorestan University, Lorestan, Iran "*moradkhani.s@lu.ac.ir*
****Assistant Professor of Persian Language and Literature, Lorestan University, Lorestan, Iran. *Heydari.ra@lu.ac.ir*

۱. مقدمه و طرح مسئله

«*شاهنامهٔ* فردوسی هم ازحیث کمیّت و هم ازجهت کیفیت بزرگ‌ترین اثر ادبیات و نظم فارسی است، بلکه می‌توان گفت یکی از شاهکارهای ادبی جهان است» (فروغی، ۱۳۸۷: ۳۳۱). این اثر حماسی سرشار از کامیابی و ناکامی پهلوانان بزرگ و شکست‌ها و پیروزی‌های آنان است. در این روایت بلند، شخصیت‌های اسطوره‌ای، پهلوانی و تاریخی متعددی ظهور و افول می‌کنند. فردوسی برای ظهور و افول هرکدام از این شخصیت‌ها زنجیرهای زبانی و کلامی منطقی و عِلّی طرح کرده است. تکیهٔ او بر «خرد» و کارآمدی آن در عرصهٔ حیات، همواره در لایه‌های زبانی و معنایی *شاهنامه* پیداست. «پس از ستایش خدا، نخستین ابیات در ستایش هوش و خرد است» (ماسه، ۱۳۵۰: ۲۹۶). او پیروزی‌ها را با دقت و برمبنای روابط عِلّی و منطقی، به‌نحوی طرح می‌کند که خواننده احساس نمی‌کند که با روایت‌های مصنوعی و ساختگی روبه‌رو است. تصادف و برخوردهای مبتنی بر احتمالات در *شاهنامه* اندک است. خردمندی و دقت فردوسی در ترسیم و طرح معقول شکست و ناکامی پهلوانان جالب‌توجه و خواندنی است. فردوسی فرزند دوران طلایی تمدن ایران است که آن را قرن «اعتلای فکری و فرهنگی ایران، عصر خردگرایی و آزاداندیشی می‌نامند» (ریاحی، ۱۳۷۲: ۳۲). او در توصیف و طراحی شکست‌ها بیشتر از موفقیت‌ها تلاش کرده است تا روابط عِلّی و سببی را رعایت کند. خردمندی فردوسی را می‌توان در وصف صحنه‌های شکست دید تا توصیف صحنه‌های پیروزی. «سهراب» به‌دست رستم کشته می‌شود. «اسفندیار» را رستم شکست می‌دهد. رعایت روابط عِلّی و سببی در ترسیم شکست‌ها سبب می‌شود تا وحدت اندامواره روایت و باورپذیری آن حفظ شود. «افراسیاب» به‌دست کیخسرو شکست می‌خورد. «کیخسرو» خود در مِه و دمهٔ در کوه ناپدید می‌شود. تلاش ذهنی فردوسی برای پایان‌دادن به روایت هرکدام از این شخصیت‌های برجسته به‌صورت منطقی و باورپذیر خواندنی و البته ستودنی است.

به‌نظر می‌رسد، با توجه به بزرگی و مجد پهلوانان، پایان‌دادن به حضور آنها در روایت‌های *شاهنامه* کاری دشوار بوده است. طرح و توصیف صحنه‌های جدال رستم با اسفندیار و استمداد او از سیمرغ و پیداکردن نقطه ضعف اسفندیار، خود حکایت از تلاش ذهنی فردوسی دارد تا بتواند پهلوانی دیگر را به‌صورتی باورپذیر از صحنه خارج کند. او در شجاعت و جسارت اسفندیار به‌دنبال برجسته‌کردن رستم است. ترسیم دشواربودن شکست دیگران برای عظمت‌بخشیدن به

رستم است. حال سؤال این مقاله این است که فردوسی برای حذف رستم از صحنهٔ روایت‌های *شاهنامه* چه اندیشیده است؟ آن‌همه جانبداری از رستم در صحنه‌های جنگ با دشمنان داخلی و خارجی چگونه باید به پایان برسد تا توانایی و شهامت ابرپهلوانی چون رستم زیر سؤال نرود؟ چگونه ابرپهلوانی مانند رستمِ شکست‌ناپذیر و زیرک را می‌توان از جریان روایت‌های *شاهنامه* کنار گذاشت، به‌طوری‌که خواننده احساس یأس و دلسردی نکند؟ در دنیایی که خوانندگان صرفاً پیروزی‌ها و موفقیت‌های افراد را می‌بینند و ستایش می‌کنند، چگونه شکست و مرگ ابرپهلوانی چون رستم را باید توجیه‌پذیر و در کلمات مهندسی کرد؟

مسئلهٔ این مقاله این است که فردوسی برای پذیرفتن شکست رستم و طرح و توصیف حذف او از جریان روایت *شاهنامه*، بیشتر از حذف شخصیت‌های دیگر و توصیف موقعیت شکست آنها، به عسرت و زحمت ذهنی و زبانی افتاده است.

حذف رستم از جریان روایت‌های *شاهنامه* به دلایل زیر برای فردوسی دشوار بوده است: رستم شخصیت محوری و نوعی مرکزیت مفهومی و هویتی بوده است. به‌عبارت‌دیگر، ملی‌گرایی و هویت‌سازی فردوسی تا حدزیادی بر ساخت و پرداخت این شخصیت استوار شده است.

رستم در بسیاری از جنگ‌ها حضور فعال و تمام‌کننده داشته است. او است که بسیاری از پهلوانان و دشمنان سرسخت ایران را شکست داده است. حذف او در جای نامناسب و به‌صورت دفعی و تصادفی، فراز و فرود کل روایت‌های موجود در *شاهنامه* را سست می‌کرد. کلمات و توصیف‌های زیادی وجود دارد که نشان‌دهندهٔ احساسات جانبدارانهٔ فردوسی نسبت به رستم است.

رستم نمی‌توانسته است در میدان رزم و به‌وسیلهٔ توانایی‌های نظامی دشمن حذف شود. او همچنین نمی‌توانسته است به‌علت کهولت سن در بستر جان دهد. فردوسی نمی‌توانسته است به حذف رستم تن در ندهد؛ چراکه در این صورت به کمال‌طلبی، انعطاف‌ناپذیری و جانبداری صریح و فرار از پذیرفتن شکست ابرپهلوان محبوبش متهم می‌شد.

فردوسی، در جایگاه نویسنده‌ای خردمند، خوب می‌دانسته است که ترس و تنفر از شکست‌خوردن و ناکامی احساسی عمومی است. او بعد از ترسیم شکست‌های متعدد و حذف پهلوانان بسیار از جریان روایت، آموخته است که چگونه شکست‌خوردن ابرپهلوان را پذیرفتنی و کم‌هزینه کند. ترسیم و توصیف روایت شکست ابرپهلوان نشان می‌دهد که فردوسی شکست‌خوردن را به‌مثابهٔ یک مهارت درک کرده است. مرگ رستم برای فردوسی عجیب

نبوده است. «عجیب این است که این مرد که زندگی‌اش آمیخته به آن‌همه افسانه است وجودش هرگز از یک انسان عادی و خاکی جدا نمی‌شود» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۴۸: ۲۹۱)؛ پس، رستم نیز لاجرم باید حذف شود تا جریان روایت به جانبداری آشکار متهم نشود و چارچوب حماسه‌سرایی نیز خدشه برندارد. او تلاش کرده است توصیف شکست رستم را به‌نحوی بچیند که ماهیت پهلوانی خود او نیز تخریب نشود. او که در وصف پیروزی و دستاوردهای رستم سنگ‌تمام گذاشته بود، او که نیروی جسمانی و توانایی رزم رستم را فراطبیعی و پهلوانی نشان داده بود، حال باید برخلاف میل باطنی حذفش کند. فردوسی دربرابر مرگ و حذف رستم از صحنهٔ روایت به پرورش و پردازش خصلت‌های درونی و انسانی روی می‌آورد و تلاش می‌کند نشان دهد که چگونه مرگ و شکست این ابرپهلوان همچنان بر ارزش‌ها و کرامت‌های انسانی او می‌افزاید.

۱.۱. فرضیهٔ پژوهش

پیش‌فرض مقاله این است که فردوسی در حذف و شکست رستم خردمندانه به‌دنبال برجسته‌کردن خلق‌وخوی او بوده است. در داستان «رستم و شغاد» گویی تلاش شده است تا وجوه و ارزش‌های انسانی و درونی رستم مانند «غیرت»، «ظلم‌ستیزی»، «تواضع»، «مهربانی»، «مسئولیت‌پذیری» و... برجسته شود تا پابه‌پای جنگاوری و نظامی‌گری‌ها، رستم را انسانی زمینی و ملموس نشان دهد. فردوسی بستر حذف رستم را بر «بازی اعتماد» و «فریب عاطفی» می‌چیند. توصیفی به‌شدت دقیق و خردمندانه که با «جلب اعتماد»، «تسریع اعتماد»، «حسادت و رقابتِ برادرانه»، «توطئه‌سازی» و «تبانی» و درنهایت «خلق بحران و اضطرار شدید» تداوم می‌یابد و یکی از جذاب‌ترین و منسجم‌ترین حوادث *شاهنامه* را رقم می‌زند؛ به‌طوری‌که فردوسی را از تردید و تنگنای پایان‌بندی آبرومندانهٔ حکایت رستم و حضورش در *شاهنامه* نجات می‌دهد. فردوسی با خردمندی تلاش می‌کند تا ضمن حفظ استانداردهای حماسه، شکست رستم را متقاعدکننده نشان دهد. در ادامه، به چگونگی تلاش فردوسی برای هضم و پذیرفتنی‌کردن شکست رستم پرداخته می‌شود. خوانش دقیقِ متن و دقت در هویت کلمات و ارتباط انضمامی و ارگانیگ آنها با کلیت روایت است که ما را به هوشمندی و مهارت فردوسی رهنمون می‌کند؛ زیراکه «عبارات به‌منزلهٔ رمز و نشانه هستند که گوینده یا نویسنده معانی خویش را در قالب آنها می‌ریزد» (مینوی، ۱۳۵۴: ۱۵).

۱. ۲. رویکرد نظری تحقیق

نقد نو[۱] رویکردی نقادانه، فنی و نظامند در حوزهٔ ادبیات و شعر است که «بعد از ۱۹۲۰ و در ادامهٔ تلاش‌های اثبات‌گرایانه در آمریکا و انگلیس رونق گرفت» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۲۱۲). این رویکرد از تعمیم و تحلیل‌های انتزاعی، کل‌نگر و قوانین جهان‌شمول و فراگیر پیش از خود دوری می‌کند (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۲۷) و بر خوانش دقیق متن و وحدت اندام‌وارهٔ آن تأکید می‌کند. رهبران این نوع از نقد ادبی ویلیام امپسون، تی. اس. الیوت، کلینث بروکس، آلن تیت، و رابرت پن‌وارن و همچنین جان کرو رنسام هستند (مکاریک، ۱۳۹۰: ۱۱۳). این رویکرد سیستمی بر عینیت‌مندی و انضمامی‌بودن اصرار دارد؛ به‌این‌معنا که منتقد بیشتر از هرچیز به متن، واژگان و آنچه بر صفحهٔ کاغذ نقش بسته است توجه می‌کند. «این رویکرد جزوءنگر است و جزء به جزء هر اثر را در ارتباطی سیستمی مورد توجه قرار می‌دهد» (پیروز، ۱۳۸۷: ۱۱۱). جزئیات، بازی‌های زبانی، ضمایر، کلمات، افعال مجهول و معلوم و الگوهای کلامی مکرر، قرابت-های فضایی، تقابل‌ها، «همبسته‌های عینی زبان»،[۲] افزونه‌های زبانی و... همه و همه باید فارغ از قصد نویسنده و شاعر و البته در ارتباطی کل‌نگر و انضمامی بررسی شود. به‌بیان ساده، نقد نوِ انضمامی با تأکید بر «خوانش دقیق متن»[۳] و «نقد بی‌طرف»[۴] رویکردی است که با امور خُرد، واقعی، عینی، جزوی و مشخص پیوند خورده است. این رویکرد اصالت را به متن می‌دهد و تلاش می‌کند تا بخش‌های مختلف متن را در ارتباطی انضمامی و اندام‌واره، با کلیت و «انسجامِ»[۵] متن، مورد تحلیل قرار دهد. این رویکرد را نقد نئوفرمالیسم[۶] نیز می‌نامند؛ چراکه بیشتر بر مشخصات زبانی و مختصات شکلی تأکید دارد، با این تفاوت که تلاش دارد تا میان اجزای اثر هنری و کلیت آن یک پیوستگی و وحدت اندام‌واره و معنامحور برقرار کند.

ایرادی که به نقد نوِ انضمامی وارد است این است که بیشتر از دیگر انواع ادبی به شعر توجه می‌کند و کارآیی آن در حوزهٔ نقد شعر است؛ به‌طوری‌که این انعطاف‌ناپذیری بیش‌ازپیش، آن را به ورطهٔ «فنّی‌گرایی» سوق داده است.

۱. ۳. پیشینهٔ تحقیق

درباب داستان رستم و شغاد چند مقالهٔ مستقل نوشته شده است. مژگان حسن‌پور و مریم نظام‌پور در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ویژگی‌های زبانی در داستان رستم و شغاد» (۱۴۰۲) تلاش کرده‌اند تا ظرافت‌های زبانی و ادبی موجود در متن داستان را نشان دهند. وجه تحلیلی

این مقاله کمرنگ است. نویسندگان به این جمع‌بندی رسیده‌اند که استعارهٔ مصرحه و سجع متوازی از مهم‌ترین ترفندهای زبانی در این داستان است.

در مقاله‌ای نسبتاً قدیمی‌تر، اما دقیق‌تر، با عنوان «تحلیل داستان رستم و شغاد بر اساس مربع ایدئولوژیک ون‌دایک» (۱۳۹۳)، زهرا حامدی و سیدمهدی زرقانی تلاش کرده‌اند با استفاده از نظریهٔ ون‌دایک، سوگیری‌های احساسی راوی را نسبت به رستم نشان دهند. آنها معتقدند که این جانبداری از ایدئولوژی راوی نشئت گرفته است.

در تحقیقی دیگر، با عنوان «بررسی و تحلیل داستان رستم و شغاد براساس روایات ثعالبی و فردوسی» (۱۳۸۱)، شیرزاد طایفی تلاش کرده است تا خاستگاه تاریخی و حماسی این داستان را از نگاه دو منبع منثور و منظوم بررسی کند.

در مقالهٔ دیگری با عنوان «تحلیل ساختاری داستان رستم و شغاد» از ربابه باقری و فاطمه مجیدی (۱۳۸۹)، نویسندگان تلاش کرده‌اند تا عناصر ساختاری این داستان را، مانند طرح، قهرمان، شروع، اوج، پایان، راوی و زمان و مکان، ازمنظر ساختارگرایی بررسی کنند. این مقاله نیز مکانیکی، غیرسیستمی و فاقد خاصیت تحلیل درون‌متنی است و برای نشان‌دادن ارتباط اجزا با همدیگر تلاش کرده است.

کارهای دیگری نیز انجام شده است که داستان «رستم و شغاد» را با یک یا دو داستان دیگر بررسی کرده‌اند، اما تحلیل انضمامی و سیستمی مغفول مانده است. نقطهٔ عطف مقالهٔ پیش‌رو تأکید نویسندگان بر خوانش انضمامی و سیستم‌گرای مبتنی بر خُردنگری و ارتباط‌دادن جزئیات به کلیت روایت به‌منظور درک بهتر احساسات موجود در ژرف‌ساخت آن است.

۲. بحث و بررسی

حماسه یکی از انواع ادبی است که از شکست‌ها و پیروزی‌ها مشحون است. پردازش و نمایش باورپذیر و خردمندانهٔ شکست‌ها در این آثار می‌تواند برای انسان معاصر نیز آموزنده و پیش‌برنده باشد. در پیروزی‌ها معمولاً افراد خوشحال‌اند و ارتباطات راحت‌تر شکل می‌گیرد و افراد موفق مورد ستایش و تحسین واقع می‌شوند، اما این شکست است که درک و دقت بیشتری می‌خواهد. به قول الیزابت دی «شکست یک مهارت است که باید ورزیده شود» (Day, 2020: 14). بعد از حذف بسیاری از پهلوانان در *شاهنامه*، فردوسی دیگر به این

مهارت رسیده بود که خوانندگان منتظر چگونگی حذف ابرپهلوان *شاهنامه* هستند. حذف و شکست رستم باید همچون پیروزی‌های، او سترگ و برجسته اما باورپذیر باشد تا به ماهیت پهلوانی او خدشه وارد نکند.

۲. ۱. ضرورت روایت‌سازی؛ باورپذیری حداکثری

فردوسی برای پایان‌دادن به حضور رستم در *شاهنامه* چاره‌ای غیر از قصه‌گویی و روایت‌سازی نداشته است. او خوب می‌دانسته است که قصه و روایت است که مفاهیم و اشخاص را ابدی می‌کنند و موجب می‌شوند تا آنها در اذهان باقی بمانند. داستان پیغمبران و امامان و بزرگان همه و همه درقالب قصه و روایت است. «انسان حیوانی است که ازطریق روایت و قصه می‌اندیشد» (Mayer, 2014: 23). آموزش و پرورش، مکالمات روزمره و دورهمی‌ها، اخبار و روزنامه‌ها همه و همه پر از روایت هستند. انسان ناخودآگاه یا خودآگاه تمایل دارد تا ازطریق روایت و قصه‌ها با دیگران ارتباط برقرار کند و سر از کار جهان درآورد. «روایت و نقش آن در زندگی بشر مانند نقش هوا در بقای انسان است» (Bal, 1985: 28). هوا دیده نمی‌شود اما همه‌جا هست و جاری است. فردوسی با توجه به نقش روایت در زندگی انسان‌ها تلاش کرده است تا سرگذشت رستم را در قالب روایت و قصه‌ای دقیق تنظیم کند. داستان رستم و شغاد در ۳۲۲ بیت، روایتی دقیق با پی‌رنگ، درام، قهرمان و ضدقهرمان و همهٔ عناصر ضروری دیگر است که در تمام جزئیات در کنشی انضمامی و به‌هم‌پیوسته درخدمت باورپذیری و متقاعدسازی حداکثری خوانندگان در موضوع حذف قهرمان ملی ایران از کلان‌روایت *شاهنامه* است. روایتی ارزشمند، منسجم و زنجیروار که بسیاری از ارزش‌های آن تاکنون پنهان مانده‌اند.

شروع قصه، یعنی تولد شغاد تا رفتن او به کابل، بالیدن و رشد او در آنجا، وابستگی‌های عاطفی و ازدواج با دختر شاه کابل، به‌وجودآمدن رقابت و حسادت برادرانه، اعتمادسازی، تشدید اعتماد، توطئه، نیرنگ و فریب عاطفی، و... درجهت خاطرجمعی مخاطبان تنظیم شده است، تاآنجاکه انسجام و ارتباط انضمامی اجزا با کلیت روایت بی‌نقص می‌نماید. دفاع ملّی، حفظ سلامت نوع حماسه، برقراری عدالت اجتماعی، سلامت بیان و زبان و حفظ لحن مرهون دقت و وسواس فردوسی در انتخاب روایت و رعایت هماهنگی و هم‌خوانی اجزا است. راوی تلاش می‌کند تا پایان کار رستم را درقالب روایتی دقیق بیان کند؛ چراکه می‌داند روایت با قراردادهای خاص خود، با استفاده از پی‌رنگ، با استفاده از شخصیت‌پردازی، با علیت و سببیت

و... رمزگان و نشانگانی مشترک و همه‌فهم برمی‌سازد تا با آن رمزگان، پیچیدگی‌های معانی و تنگناهای مفهومی به‌راحتی به خوانندگان انتقال یابد. مرگ‌های معمولی به‌یادماندنی نیستند. فردوسی با استفاده از روایت پیوندی میان امر عادی و غیرعادی برقرار می‌کند. او قصه‌ای کامل را از واقعیتی اندک ترتیب می‌دهد؛ قصه‌ای که بیشتر از اینکه با انتزاع و تخیل سروکار داشته باشد بر طرح‌واره‌های ذهنی و روایی راوی استوار شده است. راوی از ظرفیت معناسازی و کارکردی روایت درجهت منطقی‌کردن و باورپذیری مرگ ابرپهلوان *شاهنامه* بهره می‌گیرد. فردوسی با قراردادن رویدادها و مفاهیم در نشانگان آشنای قصه، به‌دنبال حاکم‌کردن نظم و انضباط بر تجربه‌های خواننده است، به‌طوری‌که همه‌چیز نتیجهٔ طبیعی موقعیت و عاملیت به‌نظر آید و درنتیجه بتواند احساسات و روایت را در ذهن خواننده چنان با هم هماهنگ و هم‌خوان کند که حرف‌زدن از احساسات بدون حرف‌زدن از روایت ممکن نشود. «قدرت شگرف فردوسی در شناخت ژرفای انسان‌ها و تصویر عواطف و روحیات رنگارنگ بشری حیرت‌آور است» (ریاحی، ۱۳۸۲ :۶۰). فردوسی از انتخاب قصه و روایت برای پایان‌دادن به حضور رستم در *شاهنامه* به‌دنبال اهداف زیر بوده است:

الف. تأثیرگذاری روایت‌های دقیق در تنظیم تجربه‌های پراکندهٔ خوانندگان.

ب. استفاده از روایت برای تحقق و تثبیت باورپذیری خوانندگان.

ج. نقش روایت در هویت‌سازی مشترک و همذات‌پنداری.

د. نمایشی و دیداری‌کردن تنش، احساسات و عواطف پیچیدهٔ شخصیت‌ها ازطریق روایت.

هـ. توجیه توالی انضمامی رخدادها و احساسات.

و. انتخاب روایت یعنی ترجیح انتخاب نظم و قاعده‌مندی بر بی‌قاعدگی و تصادف.

به‌اعتقاد پیروان نقد نو، یک اثر ادبی شیء و کلام بی‌زمان و مستقلی است. خوانندگان و قرائت‌ها ممکن است تغییر کنند، اما متن ادبی ثابت باقی می‌ماند. معنای متن از همان عینیتی برخوردار است که وجود جسمانی آن بر روی صفحهٔ کاغذ، چون از کلماتی ساخته شده است که با یکدیگر رابطهٔ مشخصی دارند و این رابطهٔ منحصربه‌فرد مجموعه‌ای از معانی را پدید می‌آورد که هیچ ترکیب دیگری از کلمات نمی‌تواند آن را بازتولید کند (تایسن، ۱۳۸۷: ۲۰۹).

فردوسی در انتخاب کلمات و چیدمان آنها در محور هم‌نشینی چنان دقت و وسواس به خرج داده است که هرگز نمی‌توان کلمه‌ای را جایگزین کلمه‌ای دیگر کرد.

بگویم کنون آنچ ازو یافتم سخن را یک اندر دگر بافتم

«بافتن» فعل معلوم و دقیقی است و قبل از هرچیز ارتباط و دقت در پیوستگیِ میان «یک» با «دگر» را نشان می‌دهد. فردوسی وقتی «سخنِ» «او» ـ آزاد سروـ را دربارهٔ داستان رستم و شغاد می‌شنود و تلاش می‌کند آن «سخن» را به روایت شعری درآورد. فعل «بافتن» نیازمند حوصله، ملاحظات و دقت در انتخاب است. در فعل «بافتن» معنای ضمنی انتخاب و گزینش واژگان وجود دارد. «یک» به «دگر» نیز نشان‌دهندهٔ دقت شاعر در هر کلمه و «سخن» است. اصولاً افعال معلوم مانند «بافتن» با فاعل و مفعول مشخص نشان از صداقت گفتار و اطمینان شاعر از کار خود دارد. این درحالی است که افعال مجهول نشان‌دهندهٔ شانه‌خالی‌کردن از مسئولیت‌پذیری، تعهد و فقدان صداقت در گفتار و عدم اعتمادبه‌نفس گوینده است.

۲. ۲. بازی اعتماد و فریب عاطفی

داستان رستم و شغاد روایتی است اندام‌وار که در آن هر جزئی نقشی مشخص و هدفمند دارد و هیچ بخشی از آن زائد و بی‌ربط نیست. تمام بخش‌های داستان مانند اعضای بدن درخدمت کلیت روایت هستند، اما لازمهٔ پی‌بردن به اندام‌واربودن اثر خوانش دقیق آن است، خوانشی فارغ از زندگی، تاریخ یا فرهنگ نویسنده؛ خوانشی با تمرکز بر متن اثر.

> فرایند نقد با بررسی واژه شروع می‌شود که ملموس‌ترین تبلور شکل است. در این بررسی هم معانی مستقیم و هم معانی ضمنی واژه‌ها باید مورد توجه منتقد قرار گیرد تا از این طریق ابهام یا دلالت‌های چندگانهٔ متن آشکار شود. منتقد سپس باید پیوند واژه‌ها در متن را بررسی کند تا به ساختار اثر برسد (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۰۵).

این روایت براساس بازی اعتماد و فریب عاطفی شکل گرفته است. رستم ابرپهلوانی شکست‌ناپذیر بود و توانسته بود با توانایی و هوشیاری از میدان‌های متعدد و سخت پیروز بازگردد. حذف او از جریان روایت *شاهنامه* نمی‌توانسته ازطریق شکست در میدان رزم یا نقص و ناتوانی فیزیکی یا اتفاقاتی مشابه رخ دهد. شغاد برادر ناتنی رستم بوده است. زال با یک کنیزک درباری ارتباط داشت و ناگهان «روزی» از او صاحب پسر می‌شود.

**که در پرده بُد زال را بنده‌ای		نوازندهٔ رود و گوینده‌ای**
**کنیزک پسر زاد روزی یکی		که از ماه پیدا نبود اندکی**
(فردوسی، ۵/۱۳۷۵: ۴۴۱)

فردوسی آگاهانه تلاش می‌کند تا جلب اعتماد و فریب عاطفی رستم را به روشی انضمامی و مرتبط با دیگر اجزای کلام توجیه کند. یک پیوند عاطفی و نَسبی برای جلب و تسریع اعتماد لازم است. طبیعت انسان چنین است که به افرادی شبیه خودش هستند زودتر و راحت‌تر اعتماد می‌کند. این همان چیزی است که برای اعتمادسازی و نیز فریب به آن نیاز است. جلب‌کردن اعتماد دیگران برای فریب آنها شرط لازم است. نمی‌توان بدون جلب اعتماد افراد آنها را فریب داد. برای همین است که مرتب در جای‌جای داستان شغاد «به بالا و دیدار سام سوار» معرفی می‌شود.

**به بالا و دیدار سام سوار		ازو شاد شد دودهٔ نامدار**
(فردوسی، ۵/۱۳۷۵: ۴۴۲)

طبیعی است که افراد همواره جذب شخصیت‌هایی شوند که علایق مشابهی داشته باشند. این اشتراکات و شباهت‌هاست که باعث علاقه و روابط نزدیک می‌شود. تجربیات مشترک، اهداف مشترک و پیوندهای خویشاوندی از مهم‌ترین عوامل ایجاد علاقه است؛ ازاین‌رو است که هنگامی‌که طالع‌بینان تلاش می‌کنند زال را از سرنوشت شوم شغاد آگاه کنند، او تحت تأثیر شباهت ظاهری و پیوند خانوادگی، «گمان» بد را از خود دفع می‌کند.

**به یزدان چنین گفت کای رهنمای		تو داری سپهر روان را به پای**
**سپهر آفریدی و اختر همان		همه نیکویی بادمان زین گمان**
(همان، ۴۴۳)

اگر به‌واسطهٔ خوانش دقیق متن بپذیریم که هستهٔ داستان رستم و شغاد بر بازی اعتماد و فریب عاطفی استوار شده است، لاجرم به این موضوع می‌رسیم که بازی‌کردن نقش «قربانی» توسط شغاد یکی از ارکان این بازی است. این بازی می‌تواند سه ضلع داشته باشد: «شاه کابلی» در نقش اغواگر، «شغاد» در نقش قربانی و نیز «رستم» در مقام ناجی.

**چنین گفت با شاه کابل نهان		که من سیر گشتم ز کار جهان**
**چه مهتر برادر چه بیگانه‌ای		چه فرزانه مردی چه دیوانه‌ای**
(همان، ۴۴۴)

شغاد برای فریب‌دادن رستم خود را قربانی می‌بیند. فرد قربانی احساس درماندگی و ناامیدی می‌کند. مصراعِ «که من سیر گشتم ز کار جهان» نشان‌دهندهٔ درماندگی شغاد است. شغاد تلاش می‌کند تا ناکامی خود را متوجه دیگران کند. احساس بی‌عدالتی، تمرکز بر اتفاقات جزئی، استرس و اضطراب از ویژگی‌های افراد قربانی است. تکرار «چه» و استفاده از جملات کوتاه و بریده «چه مهتر برادر، چه بیگانه‌ای»، «چه فرزانه مردی» و «چه بیگانه‌ای» درکنار تکرار ضمیر «من» نشان می‌دهد که شغاد در شرایط اضطراب و عصبانیت است. در چنین شرایطی است که تمرکز او برای ساختن جملات بلند کاهش می‌یابد. در هنگام خشم و عصبانیت است که الگوهای تکراری در کلام ظاهر می‌شوند. تکرار الگوهای کلامی نشان می‌دهد که نفس شغاد به شماره افتاده است. اضطراب بیش‌ازحد شغاد سبب شده است تا تمرکز او از اطراف به خودش معطوف شود و دستیابی و تحلیل اطلاعات جدید نیز کاهش یابد و تکرار «من» و «چه» گویی نشان‌دهندهٔ شخصی است که درگیر اضطراب است و بیشتر بر خود و «من» متمرکز است و پیوسته سعی می‌کند که دم و بازدم خود را تنظیم کند. جملاتی مانند «چه فرزانه مردی چه دیوانه‌ای» از وضعیت روحی نامناسب و پریشانی تولید می‌شود. ازآنجاکه اضطراب و خشم با هم در ارتباط هستند و به‌نوعی مکمل و تالی همدیگرند، حالت عصبانی نیز با زبان اول‌شخص «من» مرتبط است. شغاد در هردو حالت خشم و اضطراب خودش را قربانی شرایط و محیط می‌بیند و ازاین‌رو است که در سرتاسر داستان مرتب از ضمایر اول‌شخص «من» استفاده می‌کند. در بیت زیر:

برادر که او را ز من شرم نیست مرا سوی او راه و آزرم نیست

(فردوسی، ۱۳۷۵/۵: ۴۴۴)

لحن شغاد قاطع و بدون ابهام است. نبود توصیف‌کننده‌های زبانی مانند «از این پس» و «پس» و... در میان دو مصراع نشان می‌دهد که خصومت کاملاً جدی و آشکار است. ازآنجاکه خشم وجود شغاد را گرفته است، زبانش، صریح، جسور و بدون افزونه‌های زبانی است. اینجا است که باید گفت توصیف‌کننده‌های زبانی و نحوی همان‌قدر که نشان‌دهندهٔ حالت اضطراب است، نبود آنها نیز سبب قاطعیت در گفتار و ظهور لحن خصومت و دشمنی خواهد بود.

۲. ۳. تبانی و توطئه

شغاد و شاه کابل در یک تبانی دونفره تلاش می‌کنند رستم را از پای درآورند.

**بسازیم و او را به دام آوریم		به گیتی بدین کار نام آوریم**
**که ما نام او از جهان کم کنیم		دل و دیدهٔ زال پر نم کنیم**
(همان، ۴۴۴)

دقت در واژگان و انتخاب آنها در ابیات بالا، نشان می‌دهد که تبانی شاه کابل و شغاد ویژگی‌هایی چون انضباط، ترس، ملاحظه‌کاری، منفعت‌محوری را در خود دارد. «بسازیم» ضرورت آمادگی و توجه را نشان می‌دهد. «نام‌آوردن» نشان می‌دهد که شغاد و شاه کابل به جایگاه رستم نیز «حسادت» می‌ورزند. این تبانی تیمی حاصل «حسادت» است و البته در بستری از پنهان‌کاری و محرمانگی اتفاق می‌افتد.

**چنین گفت با شاه کابل نهان		که من سیر گشتم ز کار جهان**
**به‌جای آر صد مرد نیرنگ‌ساز		بکن چاه و بر باد مگشای راز**
**سرچاه را سخت کن زان سپس		مگوی این سخن نیز با هیچ‌کس**
**چنین است کار جهان جهان		نخواهد گشودن به ما بر نهان**
(همان، ۴۴۵)

تکرار کلمات و عباراتی چون «نهان»، «بر باد مگشای راز»، «مگوی این سخن نیز با هیچ‌کس» و... نشان‌دهندهٔ این حقیقت است که توطئه‌ای درحال شکل‌گیری است. در توطئه، برای اجتناب از درگیری مستقیم و نیز کنترل‌داشتن بر موضوع فریب، باید اطلاعات را پنهان کرد. به‌تعبیر لیبرمن در کتاب *ذهن‌خوانی*، «پنهان‌کاری اساس تبانی و توطئه است» (Lieberman, 2022: 76). «نهان»کاری و تأکید بر آن نشانهٔ ترس است. انسان وقتی چیزی را «نهان» می‌کند که می‌ترسد. در ابیات بالا با تأکید نشان داده شده است که شغاد و شاه کابل، چه برای منافع خود و چه به‌خاطر اعتقاد شخصی یا انتقام و چه به‌دلیل احتیاط، بر «نهان»کاری اصرار دارند. این «نهان»کاری و اصرار بر آن، ماهیت تبانی و ارتباط مبتنی‌بر تبانی را محکم می‌کند. همان‌قدر که بر «نهان»کاری تأکید می‌شود، خواننده نیز موضوع ارتباط مبتنی بر تبانی را بهتر درک می‌کند. فردوسی عالمانه «تبانی» را با فعل «بسازیم» بیان کرده است. «بسازیم» برای توصیف هرگونه ارتباط دسیسه‌آمیز و مبتنی بر پنهان‌کاری، نشانهٔ زبانی بی‌نقصی است. پنهان‌کاری شغاد را می‌توان نشانه‌ای روان‌شناختی در نظر گرفت که به خودمحوری و تمرکز او بر خودش برمی‌گردد. اصولاً افراد پنهان‌کار افرادی خودمحورند و تمرکز ذاتی آنها معطوف به خود است تا دیگران و محیط اطراف.

بگفتند و هردو برابر شدند به اندیشه از ماه برتر شدند
(فردوسی، ۵/۱۳۷۵: ۴۴۴)

شکل‌گیری تبانی و «گفت‌وگو»، «اندیشیدن» و «برابر»شدن شاه کابل با شغاد، توصیفی دقیق از تبانی آن دو است که پیوند و ارتباط دسیسه‌آمیز آنها را نشان می‌دهد. فردوسی با دقت و ملاحظات زبانی و روان‌شناختی دقیق، توهم خوانندگان را از دروغ‌بودن یا مصنوعی‌بودن روایت موجود می‌زداید. تأکید بیش‌ازحد بر پنهان‌کاری دلیلی فراهم می‌کند تا به‌جای کنش‌های انفرادی، از کنش‌های تیمی و مبتنی‌بر تیم استفاده شود. ترتیب‌دادن مجلس مهمانی و خواندن بزرگان به آن «سور» نیز نخستین کنش تیمی و رمز شروع تبانی و توطئه است.

یکی سور کن مهتران را بخوان می و رود و رامشگران را بخوان
به می خوردن اندر مرا سرد گوی میان کیان ناجوانمرد گوی
(همان، ۴۴۵)

شاه کابل با ترتیب‌دادن یک «سور» طرح توطئه را کلید زد. نوسان‌های ظریف در لحن پرخاش‌جوی شاه کابل درباب متهم‌کردن شغاد به دروغگویی و پنهان‌کاری، تأکید بر چگونگی تولد شغاد به‌عنوان یک نقطه‌ضعف، و تنهایی و انزوای شغاد، همه و همه، تلاش دقیق و آگاهانه‌ای برای طبیعی‌کردن خط سیر روایت است که ساختگی‌بودن ماجرا را نفی می‌کند. بی‌ریشه‌خواندن شغاد درحالی است که او همواره بر «گهر» و «تخمه» و خویشاوندی خود با رستم و زال می‌بالد.

چنین گفت با شاه کابل که من همی سرفرازم به هر انجمن
برادر چو رستم چو دستان پدر ازین نامورتر که دارد گهر
(همان، ۴۴۶)

در ابیات زیر لحن شاه کابل درخور توجه است. الگوهای زبانی، نحو، لحن صدا، نوع خطاب همه و همه نشان‌دهندهٔ دقت و ملاحظات ذهنی فردوسی درجهت باورپذیری و متقاعدسازی متن روایت برای خوانندگان است.

ازو شاه کابل برآشفت و گفت که چندین چه داری سخن در نهفت
تو از تخمهٔ سام نیرم نه‌ای برادر نه‌ای خویش رستم نه‌ای
تو از چاکران کمتری بر درش برادر نخواند تو را مادرش
(فردوسی، ۵/۱۳۷۵: ۴۴۶)

نبود توصیف‌کننده‌ها و افزونه‌های زبانی، مانند پس، زیرا، اگرچه و...، و نیز استفاده از نام‌های خاص «سام»، و «رستم» و کاهش شدید واژه‌های دستوری و نحوی نشانه‌ای محکم بر طبیعی‌کردن خصومت است. خصومتی که با «چندین» خود را بیشتر نشان می‌دهد. شاه کابل با استفاده از واژهٔ «چندین» می‌خواهد نشان دهد که شغاد بارها و بارها از این نوع گفتمان و برتری مبتنی بر خویشاوندی استفاده کرده است. استفاده و تکرارِ الگوی زبانی مختصرِ «نه‌ای»، لحن شاه کابل را پرخاش‌جو و طبیعی نشان داده است. در حالت پرخاش جملات کوتاه می‌شوند و صرفه‌جویی واژگانی اتفاق می‌افتد. استفاده از ضمیر منفصل «تو» برای شغاد و تکرار آن نشان‌دهندهٔ خشم و عصبانیت شاه کابل است. ازنظر عاطفی، خشم توجه ما را از خودمان دور می‌کند و احساس امنیت کاذبی به ما می‌بخشد. تغییر ضمایر از اول‌شخص به دوم‌شخص و سوم‌شخص در هنگام خشم کاملاً منطقی است. ازلحاظ روانی، خشم توجه را از خود برمی‌دارد و به دیگری معطوف می‌کند. دورشدن از «من» و رفتن به‌سمت «تو» نشانهٔ خصومت و به‌ویژه حالت خشم است. در ابیات بالا، الگوهای زبانی به‌درستی خشم شاه کابل را از شغاد طبیعی و پذیرفتنی نشان می‌دهند و واقعیت‌نمایی و باورپذیری روایت برای «مهان» حاضر در «سور» محکم‌تر می‌شود. نمایش این سبک گفتاری حاکی از وحدت اندام‌واره، هماهنگی و نظم‌پذیری و البته تقسیم دقیق کارِ حاصل از تبانی است که خودانگیختگی متن روایت را تضمین می‌کند. ترتیب‌دادن «سور» و فراخواندن «مِهان»، به خلق بحران و اضطرار شدید دامن می‌زند تا از آن به بعد داستان بر مداری باورپذیر تداوم یابد.

۲. ٤. خلق اضطرار و بحران شدید

نداشتن نقطهٔ بحران سبب سست‌شدن روایت می‌شود. بسیاری از روایت‌ها در خلق بحران دچار نارسایی هستند. حذف بحران از روایت انگیزهٔ خواننده را می‌گیرد. خواننده اغلب به نقطهٔ بحران در روایت حساس است. این نقطه در روایت موجب می‌شود تا خواننده بر تمایل به انتظار در خود غلبه کند و همچنان سیر روایت را پی‌گیری کند. نقطهٔ بحران در روایت رستم و شغاد، نقطهٔ عطف و گیرایی روایت است. لحظه‌ای که تعیین می‌کند که قصهٔ نمایشی و دراماتیک به‌سوی اضطرار برود، به‌طوری‌که دیگر نشود از آن برگشت یا آن را نشنید یا نخواند. شغاد به‌دنبال تحقیر و «سردگفتن» شاه کابل، به ناراحتی تظاهر می‌کند و بی‌درنگ با تنی چند از دوستانش - لابد به‌عنوان شاهد- به زابلستان و زادگاه خود و نزد پدرش زال و

برادرش رستم برمی‌گردد. صحنهٔ ملاقات دراماتیک و نمایشی شغاد با رستم جالب و خواندنی است. به ابیات زیر دقت شود.

چگونه است کار تو با کابلی؟ چه گویند از رستم زابلی؟
چنین داد پاسخ به رستم شغاد که از شاه کابل مکن نیز یاد
ازو نیکویی بد مرا پیش ازین چو دیدی مرا خواندی آفرین
کنون می‌خورد جنگ سازد همی سر از هر کسی برفرازد همی
مرا بر سر انجمن خوار کرد همان گوهر بد پدیدار کرد
همی گفت تا کی ازین باژ و ساو نه با سیستان ما نداریم تاو
ازین پس نگوییم کو رستم است نه زو مردی و گوهر ما کم است
نه فرزند زالی مرا گفت نیز وگر هستی، او خود نیرزد به چیز
(فردوسی، ۱۳۷۵/۵: ۴۴۷)

با توجه به خوانش دقیق متن، بحران روایت با دو سؤال رستم آغاز می‌شود. سؤالات ساده و صمیمی‌اند. سؤال اول از «چگونگی» ارتباط شغاد با شاه کابل می‌پرسد و دومی از چگونگی احساسات و تلقی شاه کابل و دیگران از خود رستم. جواب شغاد با عبارت «که از شاه کابل مکن نیز یاد» نقطهٔ شروع بحران و خلق اضطرار است؛ چراکه نهی‌کردن رستم از دانستن احوال شاه کابل، اعمال نوعی تعلیق ذهنی برای تحریک بیشتر رستم است. شغاد برای نشان‌دادن انصاف و عدالت در قضاوت می‌گوید که «ازو نیکویی بد مرا پیش ازین» و «چو دیدی مرا خواندی آفرین». او با برشمردن «نیکوییِ» «پیش از این» شاه کابل، به‌دنبال موجه‌ساختن خود نزد رستم است. کلمهٔ «کنون» همان نقطهٔ سرنوشت‌ساز و بحران‌سازی است که پی‌رنگ را به‌سوی اضطرار شدید هدایت می‌کند. کلمهٔ «کنون» حامل نقطهٔ عطفی است برای تلاش شغاد که آیا رستم را به‌سوی تراژدی هدایت می‌کند یا نه. «کنون» در اینجا به این معناست که حالا وقتش رسیده است. حالا وقتش رسیده است تا شاه کابل را تنبیه کنی. «کنون» برای رستم، روایت را چنان به اضطرار می‌کشاند که دیگر نشود آن را ندید. «جنگ‌طلبی»، «گردن‌کشی و سرفرازی»، «سرپیچی از دادن باژ و ساو»، «خوارکردن شغاد»، «برتری‌طلبی بر رستم»، «نفی نسبت شغاد با زال» و همچنین «تحقیر و کم‌گرفت زال» همه و همه از پس لحظهٔ «کنون» شکل می‌گیرند. «کنون» و بعد از آن، برای متقاعدکردن رستم است تا دست به کنش مورد نظر شغاد بزند. شغاد با انتخاب و گزینش دقیق کلمات، قصهٔ

«خود» را به قصهٔ «ما» تبدیل می‌کند. او با استفاده از حساسیت نژادی و نام‌بردن از «زال» و تحقیر او با عبارت «... او خود نیرزد به چیز» قصهٔ «من» را به قصهٔ «ما» تبدیل می‌کند و رستم را به‌صورتی باورپذیر و منطقی، وارد بازی اعتمادسازی و روان‌شناختی خود می‌کند. او با نام‌بردن از «زال» و تأکید بر «گوهر»، لحظهٔ بحران‌سازی را تاریخی و نژادی می‌کند. با این بحران و اضطرار شدید، خواننده برای پایان داستان، حساس و منتظر می‌ماند. شغاد با سوءاستفاده از مهر برادری و مردانگی رستم او را فریب می‌دهد. شغاد رستم را وارد بازی اعتماد می‌کند. جواب رستم به نقطهٔ بحران روایت در نوع خود خواندنی‌تر و دقیق‌تر است:

**ازو نیز مندیش وز لشکرش		که مه لشکرش باد و مه افسرش**
**من او را بدین گفته بیجان کنم		برو بر دل دوده پیچان کنم**
**تو را برنشانم بر تخت اوی		به خاک اندر آرم سر بخت اوی**
(فردوسی، ۱۳۷۵/۵: ۴۴۷)

بررسی ابیات بالا نشان می‌دهد که الگوی کلامی رستم مختصر و مفید است. جملات بسیار کوتاه و مقطوع‌اند. جملاتی مانند «من او را بدین گفته بی‌جان کنم» ساده، صریح و بی‌نظیر است. در عین سادگی با سرعت بحران را به اوج می‌رساند. این جملات ساده، با نحو کوتاه و مستقیم، لحن را صادقانه می‌کنند. لاف و اغراق حماسی در اینجا حذف شده است. فردوسی گویی می‌دانسته است که اطناب و زیاده‌گویی حاصل دروغ و لاف است. او می‌دانسته که لاف‌زدن، الگوهای کلامی پیچیده می‌خواهد. فردوسی برای احترام به شعور خواننده و همچنین باورپذیری و اثبات صدق گفتار رستم، از نحو کوتاه و بیان روشن و صریح استفاده می‌کند. تکرار «مه» به‌معنای «نه» و «نیست و نابود» ساده، بی‌سروصدا و قاطع است. ضمیر «من» درکنار استفاده از فعل معلوم و صریح و نیز تکرار «مه» به‌منظور مدیریت افزایش تأثیر و توجه خواننده ترتیب یافته است. در این واکنش رستم هیچ اغراق حماسی و ادبی وجود ندارد. نه اینکه فردوسی نتواند اغراق کند؛ نه اینکه فردوسی در سخن‌گفتن حماسی درمانده باشد، بلکه فردوسی خوب می‌دانسته است که لاف و گزافه‌گویی در اینجا کاراییِ سخن ساده و بیان صریح را ندارد. دقت در جزئیات و الگوهای کلامی در این روایت نشان می‌دهد که روایت‌های فریبنده ردّ زبانی از خود برجای می‌گذارند. کشف این جزئیات زبانی و ارتباط انضمامی آنها با کل هستی روایت است که خواننده را به خواندن و ادامهٔ روایت ترغیب و

خوش‌بین می‌کند. فردوسی این‌چنین با الگوهای کلامی دقیق رستم را برای جنگ با شاه کابل آماده می‌کند. حکایت «زنهارخواستن» شاه کابل و «طلب بخشش» از رستم صحنه‌های نمایشی فوق‌العادهٔ دیگری است.

چو چشمش به روی تهمتن رسید — پیاده شد از باره کو را بدید
ز سر شارهٔ هندوی برگرفت — برهنه شد و دست بر سر گرفت
همان موزه از پای بیرون کشید — به زاری ز مژگان همی خون کشید
دو رخ را به خاک سیه بر نهاد — همی کرد پوزش ز کار شغاد
که گر مست شد بنده از بیهشی — نمود اندران بیهشی سرکشی
سزد گر ببخشی گناه مرا — کنی تازه آیین و راه مرا
همی رفت پیشش برهنه دو پای — سری پر ز کینه دلی پر ز رای
ببخشید رستم گناه ورا — بیفزود ازآن پایگاه ورا
(همان، ۴۴۹)

«پیاده‌شدن» شاه کابل و «شارهٔ هندوی» از سر گرفتن، «برهنه‌شدن»، «موزه» از پای درآوردن، «رخ به خاک سیه کشیدن»، «پوزش» و... افعال و عباراتی هستند که موجب دراماتیک‌شدن و زنده‌شدن روایت می‌شوند. شاه کابل برای فریب رستم به کنش و عمل دست می‌زند. او به سخن‌گفتن بسنده نمی‌کند. لحن آرام فردوسی موقعیت شاه کابل را نشان می‌دهد که گناه خود را پذیرفته است. تأکید فردوسی بر نمایش‌دادن و کنش‌های عملی، نشان می‌دهد که راوی برای باورپذیری خواننده، الگوهای نمایشی کلام را بر الگوهای انتزاعی ترجیح داده است. فردوسی می‌دانسته است که الزامات نمایشیْ روایت را زنده می‌کنند و نیز سبب همذات‌پنداری بهترِ خواننده با جریان روایت می‌شوند. این الزامات دراماتیک بر صداقت و انسجام روایت نیز می‌افزایند و چاره‌ای جز باورپذیری و مفتون‌شدن برای خواننده باقی نمی‌گذارند. «ببخشید» و «بیفزود» دو فعل معلومی هستند که کنش متقابل رستم و شخصیت متعالی و انسانی او را دربرابر شاه کابل نشان می‌دهند، همان‌قدر مختصر، همان‌قدر صریح، همان‌قدر صادقانه، همان‌قدر انسانی و البته سزاوار ابرپهلوانی چون رستم.

۲. ۵. شخصیت‌پردازی

فردوسی در شخصیت‌پردازی رستم دقت زیادی نشان می‌دهد. در حوادث پایانی روایت، رستم در چاه فریب شغاد و شاه کابل سقوط می‌کند. دقت فردوسی در ترسیم احوال رستم در لحظهٔ

مرگ دیدنی است. رستم تا آخرین لحظهٔ مرگ هوشیار و خودآگاه است. او مرگ را می‌پذیرد و تلاش می‌کند تا با دقت در اطراف، موقعیت خود را در آن لحظه درک کند.

**تهمتن چنین داد پاسخ بدوی		که ای مردِ بدگوهرِ چاره‌جوی**

(فردوسی، ۱۳۷۵/۵: ۴۵۳)

عبارت «بدگوهرِ چاره‌جوی» از زبان رستم و در آن وضعیت، نشان‌دهندهٔ دقت و خودآگاهی او است. طنزی است که ماهیت خود را از پارادوکس گرفته است. معمولاً افراد در حالت مرگ دچار غفلت و پریشانی ناشی از مرگ می‌شوند، ولی رستم با آگاهی از وضعیت جسمانی خود و همچنین با درک اطراف، شخصیتی خودآگاه و و هوشیار را از خود برای خواننده به‌نمایش می‌گذارد.

**سرآمد مرا روزگارِ پزشک		تو بر من مپالای خونین سرشک**
**فراوان نمانی، سرآید زمان		کسی زنده برنگذرد بآسمان**
**نه من بیش دارم ز جمشید فر		که ببرید بیور میانش به ار**
**نه از آفریدون وز کیقباد		بزرگان و شاهانِ فرّخ‌نژاد**
**گلویِ سیاوش به خنجر برید		گرویِ زره چون زمانش رسید**
**همه شهریارانِ ایران بُدند		به رزم اندرون نرّه‌شیران بدند**
**برفتند ما دیرتر ماندیم		چو شیرِ ژیان بر گذر ماندیم**

(همان، ۴۵۴)

در ابیات بالا فردوسی برای نشان‌دادن ناراحتی، غم و اندوه که مفاهیمی انتزاعی هستند از عناصر عینی استفاده کرده است. به‌جای استفادهٔ مستقیم از کلمات برای نشان‌دادن هیجان‌ها، از ساختار و تصویرسازی استفاده کرده است و خودبسنده‌بودن متن را به‌نمایش گذاشته است. یگانه‌راه بیان احساسات به‌شکل هنری از نظرگاه نقد نو هم‌بسته‌های عینی هستند؛ «تصویری ملموس که نمایشگر چیزی ناملموس است و چیزی ورای خود را نمایان می‌سازد» (هارلند، ۱۳۸۶: ۱۴۷). «خونین‌سرشک» درباب شاه کابل، کنایه‌ای دقیق و آگاهانه است که همان «اشک تمساح» باشد. شاه کابل و شغاد تا آخرین لحظه بر تبانی خود اصرار دارند. حتی زمانی که رستم با درد و زخم‌های زیاد خود را از چاه بیرون می‌کشد، شاه کابل و شغاد هنوز بر فریب‌کاری و پنهان‌کاری اصرار می‌کنند. رستم با برشمردن نام‌های خاص، خودآگاهی خود را دقیق نشان می‌دهد. ردیف‌کردن تعدادی اسم خاص در آن وضعیت نشان‌دهندهٔ هوشیاری و واقع‌گرایی رستم است. او نه‌تنها دستپاچه نشده است، بلکه با برشمردن نام‌هایی چون «جمشید»، «فریدون»، «کیقباد» و «سیاوش» و آن‌هم به‌ترتیب تاریخی و درست، از

شخصی‌سازی مرگش خودداری می‌کند. او خود را از پیشینیان برتر نمی‌بیند و با تواضع و فروتنی معتقد است که «نه من بیش دارم ز جمشید فر». تعمیم‌دهی مرگ و شکست نوعی از پذیرفتن است و پذیرفتن مرگ نیز خود محصول روح و شخصیت قوی است. رستم با تعمیم‌دادن مرگ نشان می‌دهد که مرگ و شکست را درک کرده است. او توهم شکست‌خوردن را کنار می‌گذارد و واقع‌بینانه مرگ خود را می‌پذیرد و آن را به‌موازات تجربه‌ای عمومی و همگانی تفسیر می‌کند. پذیرفتن مرگ آن‌هم با این نوع عبارات نشان‌دهندهٔ درک فلسفی مرگ است تا تحمل آن. رستم در این موقعیت مرگ را تحمل نمی‌کند؛ او مرگ را فهم می‌کند. رستم نه‌تنها ناله و شکایت نمی‌کند، بلکه شکرگزاری را در آن وضعیت رها نمی‌کند. سپاس رستم از یزدان یا همان «شکرگزاری» و پیوند آن با «کین»خواهی او از شغاد، در آن وضعیت پیچیده، سکانسی نمایشی و کم‌نظیر در ادبیات فارسی و حماسه‌های موجود است. این سکانس اوج خودآگاهی و بینش است. این صحنه را باید در پیوستگی انضمامی و اندام‌وار با قسمت‌های دیگر روایت و همچنین در شرایط جسمانی رستم در نظر آورد تا توانایی و موفقیت فردوسی در نمایش چهره و شخصیتی انسانی، موقّر و هوشیار از رستم، دقیق‌تر درک شود. سپاسگزاری رستم از «یزدان» هرچند از ایدئولوژی‌گرایی فردوسی سرچشمه می‌گیرد، اما به‌خوبی توانسته است شخصیتی خودآگاه و با اعتمادبه‌نفس از رستم نمایش دهد. رستم با این شکرگزاری نشان می‌دهد که به جهان و سازوکارهای آن اعتماد دارد. شکرگزاری نوعی پذیرفتن و رضایت است. او با شکرگزاری نشان می‌دهد که از وضع موجود آگاه است و با مدیریت احوال خود تلاش دارد تا تأثیر شکست را به حداقل برساند.

بدو گفت رستم ز یزدان سپاس — که بودم همه‌ساله یزدان‌شناس
از آن پس که جانم رسیده به لب — برین کینِ ما بر بنگذشت شب
مرا زور دادی که از مرگ پیش — ازین بی‌وفا خواستم کینِ خویش
بگفت این و جانش برآمد ز تن — برو زار و گریان شدند انجمن

(فردوسی، ۱۳۷۵/۵: ۴۵۵)

ابیات بالا نیز نشان می‌دهد که فردوسی حتی در موقعیت مرگْ رستم را رها نمی‌کند. او اجازه نمی‌دهد که رستم در مواجهه با مرگ نیز سقوط کند یا خللی به جایگاه ابرپهلوانی او وارد شود. فردوسی درخلال روایت رستم و شغاد مانند سوداگر اخلاق رفتار می‌کند. «یزدان‌سپاس» و «یزدان‌شناس» در ابیات بالا نشان می‌دهد که تفکر ایدئولوژیکی بر کل روایت حاکم است.

فردوسی در مسابقه و نمایش شخصیت، همواره جانب رستم را می‌گیرد و با بازی‌های زبانی و اخلاقی خواننده را متقاعد می‌کند که رستم شخصیتی پخته و قوی دارد. برای فردوسی، برداشت و جمع‌بندی خواننده از شخصیت رستم اهمیت زیادی دارد. فردوسی در سوداگری اخلاقیات و تلاش برای ایجاد برداشت‌های مطلوب از قهرمان خود هیچ محدودیتی را نمی‌پذیرد. به ابیات زیر دقت کنید:

**شغاد آن به نفرین شوریده بخت		بکند از بن این خسروانی درخت**
**که داند که با پیل روباه شوم		همی کین سگالد بران مرز و بوم**
(همان، ۴۵۶)

«نفرین»کردن شغاد و «شوریده بخت» خواندن و استفاده از «روباهِ شوم» در وصف او دربرابر استفاده از واژگانی چون «خسروانی درخت»، «پیل» و... نشان‌دهندهٔ جانبداری فردوسی از ایدئولوژی، میهن‌پرستی و ملی‌گرایی‌ای است که نماد آن رستم بوده است.

روایت فردوسی در قصهٔ رستم و شغاد هم در ایجاد و تثبیت ارزش‌های بنیادین و ایدئولوژیک نقش دارد و هم در قاب‌بندی حوادث در چارچوب‌های ارزشی و ضدارزشی. ارزش‌هایی چون سلامت نفس، خودآگاهی، وفاداری، انصاف، بخشش، عدالت و آزادی و میهن‌پرستی در رابطه با رستم و ضد ارزش‌هایی چون فریب، توطئه، تبانی، پنهان‌کاری، ترس، حسادت، دوبه‌هم‌زنی، دروغ، تظاهر و «کین»، در رابطه با شغاد ازطریق روایت در دسترس خواننده قرار می‌گیرد. شخصیت‌پردازی در قصهٔ رستم و شغاد هم منطقی عِلّی و انضمامی دارد و هم منطقی اخلاقی و ارزشی. خواننده با خواندن روایت بی‌درنگ پا به دنیای آن می‌گذارد و احساس می‌کند که باید رستم را که ناجوانمردانه قربانی شده است آگاه کند و نجات دهد. این خاصیت روایت است که نوع‌دوستی خواننده را برمی‌انگیزد. این گونه شخصیت‌پردازی سبب می‌شود که خواننده احساس کند باید برای عدالت و انصاف بجنگد؛ چراکه پای هویت انسانی او در میان است. شخصیت‌پردازی دقیق و پی‌رنگ انضمامی قصهٔ مذکور به‌راحتی احساسات خواننده را برمی‌انگیزد و باورپذیری روایت را تقویت می‌کند تاجایی‌که خواننده ملزم می‌شود دل به قصه بسپارد.

۲. ۶. باورپذیری و مفتون‌سازی

روایت‌سازی و اوج و فرود داستان نوعی مفتون‌سازی و باورپذیری را بر خواننده تحمیل می‌کند؛ به‌این‌معنا که همهٔ ظرفیت و فرایندهای ذهنی خواننده بر رویدادهای موجود در روایت متمرکز می‌شود و عواطف و احساسات به دور از اغراق حماسی، درگیر و فعالانه مشغول ماجرای روایت می‌شوند. تبانی شغاد با شاه کابل تجربه‌ای انتزاعی و نادر نیست که خواننده نتواند راحت با آن ارتباط برقرار کند، بلکه تقلیدی از تجربه‌های دردسترس و واقعی است که افراد به‌فراوانی تجربه کرده‌اند یا شنیده‌اند. «جنگ زرگری» شاه کابل و شغاد در مهمانی نیز تکرار تجربه‌های واقعی خواننده است. گفت‌وگوی شغاد با برادر نیز تجربه‌ای عمومی است. خشم و عصبانیت رستم در جانبداری از برادر نیز تجربه‌ای عمومی است. خواننده در قصهٔ رستم و شغاد نه ازطریق استدلال‌های پیچیده و تحلیلی، بلکه ازطریق میزان باورپذیری و تجربی‌بودن حوادثِ قصه است که با آن ارتباط برقرار می‌کند و مفتون روایت می‌شود. ارزیابی و قضاوت خواننده به این موضوع بستگی دارد که آیا اجزای قصه و دیالوگ‌ها و مونولوگ‌ها با هم پیوستگی و هم‌خوانی دارند؟ آیا پیوستگی انضمامی و فنی میان قصه و طرح‌واره‌های تجربی و ارزشی پیشین وجود دارد؟ طرح‌واره‌هایی که می‌گویند کنش و نمایش شخصیت‌ها در موقعیت‌های خاص چگونه اتفاق می‌افتد. اگر باور کنیم که روایت این قصه، باورپذیر و فریبنده است، باید گفت که این باورپذیری روایی از هم‌خوانی حوادث با طرح واره‌های تجربی و پیشینی خواننده نشئت می‌گیرد. به‌عبارت‌دیگر، این قصه تجربه‌ای ادبی، روایی و مجازی است که در بسیاری از ویژگی‌ها چون احساسات، عواطف و هیجان‌های کلامی، ویژگی تجربه‌های واقعی و بیرونی را با دقت بالا ترسیم می‌کند؛ به‌طوری‌که به‌هیچ‌وجه انتزاع و اغراق حماسی در آن دیده نمی‌شود.

۳. نتیجه‌گیری

کاربست رویکرد نقدِ نو انضمامی در تحلیل و ارزیابی روایت رستم و شغاد، نشانه‌ها و سرنخ‌هایی روایی و زبانی را در متن داستان نشان می‌دهد تا خواندن روایت را رضایت‌بخش کند. این نشانه‌های زبانی، انتقال ذهن را به قلب روایت آسان می‌کنند و ازطریق نشان‌دادن جزئیات متن، باورپذیری متن را تقویت می‌کنند.

شاید سخت‌ترین تصمیمی که فردوسی در طول سی‌سال به‌نظم‌کشیدن *شاهنامه* گرفت حذف رستم از کلان‌روایت بود. در دنیای حماسه که صرفاً پیروزی و موفقیت شایستهٔ ستایش و قدردانی است، فردوسی ناچار است شکست و پایان کار رستم را بپذیرد. او ملزم به پایان‌بندی آبرومندانه و باورپذیری برای زندگی او است. فردوسی فضا و مسیر روایت «رستم و شغاد» را طوری در زبان و بیان مهندسی می‌کند که مرگ رستم همچنان بر قدر و جایگاه او نزد خوانندگان بیفزاید و از او شخصیتی پخته و سزاوار ستایش به‌نمایش درآید. انتخاب روایتی دقیق و مستقل برای پایان کار رستم نشان‌دهندهٔ توانایی شناختی فردوسی است. او می‌دانسته است که باورپذیری و توالی منسجم رخدادها و توجیه عاملیت در گرو استفاده از روایتی مستقل است. انتخاب روایت مستقل با پی‌رنگ مشخص، شخصیت‌پردازی دقیق، شروع خوب، خلق بحران و اضطرار شدید، نحو و لحن سازگار، مفتون‌سازی و درنهایت پایان نمایشی و سنجیده می‌تواند باورپذیری کل روایت را تقویت کند و سبب تمایز روایتِ منظم و روایتِ نامنظم نزد خواننده شود. تمام جزئیات، الگوهای مکرر زبانی، هم‌بسته‌ها[7] و «مقارنه‌های عینی»،[8] ضمایر، ظرافت‌های ادبی، تبانی و توطئه، بازی اعتماد و تشدید و تسریع آن و... همه و همه باید در خدمت این هدف قرار گیرد: پایانی خواندنی، منطقی و باشکوه برای ابرپهلوان *شاهنامه*. انتخاب روایت و زبانی دقیق و نمایشی برای پایان کار رستم نشان می‌دهد که فردوسی حقیقی‌بودن روایت را نه‌تنها براساس مطابقت و هم‌خوانی دقیقش با دنیای واقعی، بلکه براساس انسجام درونی، وحدت اندام‌وار و سازگاری انضمامی و سیستمی جزئیات با برداشت‌های کلان دربارهٔ راه و رسم جهان می‌سنجد. هم فردوسی و هم خوانندگان، قصه و روایت را براساس واقعیت‌نمایی آن، یعنی شباهتش با حقیقت و زندگی، تفسیر و درک می‌کنند و داستان رستم و شغاد به‌خوبی توانسته است ازطریق ارتباط انضمامی و وحدت نظام‌مند، این واقعیت‌نمایی را نشان دهد.

درنتیجه، باید گفت که رستم هوشمندانه و دقیق شکست می‌خورد و از روایت *شاهنامه* حذف می‌شود. به‌این‌ترتیب، فردوسی، همچنان‌که همواره به‌صورت عام «خرد» را ستایش می‌کند، «خردِ شکست» را در داستان رستم و شغاد به‌نمایش می‌گذارد.

پی‌نوشت

1. New Criticism

2. Objective Correlatives
3. Close reading
4. Objective Criticism
5. Unity
6. New Formalism

۷. «هم‌بسته‌های عینی» اصطلاحی خاص در نقد ادبی مورد نظر تی. اس. الیوت است؛ به‌این‌معنا که در یک اثر ادبی، همهٔ اجزا باید در ارتباط با همدیگر، در انتقال حسی خاص و مشخص همکاری کنند (ر.ک: شایگان‌فر، ۱۳۹۲: ۹۱).

8. Objective correlative

منابع

اسلامی‌ندوشن، محمدعلی (۱۳۴۸). *زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه*. تهران: انجمن آثارملی.

باقری، ربابه؛ مجیدی، فاطمه (۱۳۸۹). تحلیل ساختاری داستان رستم و شغاد. در: *مجموعه مقالات پنجمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*. سبزوار. دانشگاه تربیت‌معلم سبزوار: ۹۲۱-۹۴۲.

پاینده، حسین (۱۳۸۲). *گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی*. تهران: مرکز.

پیروز، غلامرضا (۱۳۸۷). نقد نو در بوتهٔ نقد با تکیه‌بر نگرش سیستمی. *مجلهٔ تخصصی زبان و ادبیات دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد*. دورهٔ چهل‌ویکم. شمارهٔ ۱: ۹۹-۱۱۴.

تایسن، لیس (۱۳۸۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. سرپرست مجموعهٔ حسین پاینده. تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین.

تسلیمی، علی (۱۳۹۰). *نقد ادبی و کاربرد آن در ادبیات فارسی*. چاپ دوم. تهران: کتاب آمه.

حامدی شیروانی، زهرا؛ زرقانی، سیدمهدی (۱۳۹۳). تحلیل داستان رستم و شغاد براساس مربع ایدئولوژیک ون‌دایک. *کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*. سال پانزدهم. شمارهٔ ۲۸: ۴۳-۶۲.

حسن‌پور، مژگان؛ نظام‌پور، مریم (۱۴۰۲). بررسی ویژگی‌های زبانی حماسه در داستان رستم و شغاد. *پاژ*. شمارهٔ ۵۲: ۵۹-۷۴.

ریاحی، محمدامین (۱۳۷۲). *سرچشمه‌های فردوسی‌شناسی*. چاپ دوم. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ریاحی، محمدامین (۱۳۷۵). *فردوسی*. تهران: طرح‌نو.

سلدن، رامان؛ ویدوسون، پیتر (۱۳۸۴). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح‌نو.

شایگان‌فر، حمیدرضا (۱۳۹۲). *نقد ادبی*. چاپ پنجم. تهران: حروفیه.

طایفی، شیرزاد (۱۳۸۱). بررسی و تحلیل رستم و شغاد براساس روایات ثعالبی و فردوسی. *متن‌پژوهی ادبی*. دورهٔ یازدهم. شمارهٔ ۳۳: ۸۹-۱۰۸.

فروغی، محمدعلی (۱۳۸۷). *مجموعه مقالات*. جلد دوم. تهران: توس.

ماسه، هانری (۱۳۵۰). *فردوسی و حماسهٔ ملی*. ترجمهٔ مهدی روشن‌ضمیر. تبریز: دانشگاه تبریز.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۰). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ محمد نبوی و مهران مهاجر. چاپ چهارم. تهران: آگه.

مینوی، مجتبی (۱۳۵۴). *فردوسی و شعر او*. چاپ دوم. تهران: کتابفروشی دهخدا.

هارلند، ریچارد (۱۳۸۶). *درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبیات از افلاطون تا بارت*. ترجمهٔ گروه ترجمهٔ شیراز. تهران: چشمه.

Bal, Mieke (1985). *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: Toronto University Press.

Day, Elizabeth. (2020). *Failosophy: A handbook for When Things Go Wrong*. Harper Collins Press.

Lieberman, David. J. (2022). *Mind reader*. Penguin Random House LLC, First edition, New York: Penguin Press.

Mayer, Frederick. W. (2014). *Narrative Politics: Stories and Collective Action*. New York: Oxford university press.

References in Persian

Bâqeri, Robâbeh; Majidi, Fâtemeh (2010). Structural Analysis of the Story of Rostam and Šaqâd. In: Proceedings of the Fifth Conference on Persian Language and Literature Research. Sabzevâr: Tarbiat Mo'allem University of Sabzevâr. pp. 921–942 [In Persian].

Eslâmi-Nodušan, Mohammad-Ali (1969). *Life and Death of Heroes in Šâhnâmeh*. Tehran: Anjoman-e Âsâr-e Melli [In Persian].

Forouqi, Mohammad-Ali (2008). *Collected Essays*. vol. 2. Tehran: Toos [In Persian].

Hâmedi-Širvâni, Zahrâ; Zarqâni, Seyyed-Mehdi (2014). Critical Discourse Analysis of the Story of "Rostam and Šaqâd" based on Van Dijk's Ideological Square. *Kâvošnâmeh in Persian Language and Literature*., vol. 15, no. 28, pp. 99–129 [In Persian].

Harland, Richard (2007). *Literary Theory from Plato to Barthes*. Trans. Gorupp of Shiraz Translators. Tehran: Češmeh [In Persian].

Hasanpur, Mojgân; Nezâmpur, Maryam (2023). Linguistic Features of Epic in the Story of Rostam and Šaqâd. *Pâž*, no. 52, pp. 59–74 [In Persian].

Makarik, Irna Rima (2011). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theories*. Trans. Mohammad Nabavi & Mehrân Mohâjer, 4th ed. Tehran: Âgâh [In Persian].

Massé, Henri (1971). *Ferdowsi and the National Epic*. Trans. Mahdi Roshanzamir, Tabriz: Tabriz University [In Persian].

Minovi, Mojtabâ (1975). *Ferdowsi and His Poetry*. 2nd ed. Tehran: Dehxodâ Bookstore [In Persian].

Pâyandeh, Hossein (2003). *Criticism Discourse: Essays in Literary Criticism*. Tehran: Markaz Publications [In Persian].

Piruz, Qolâm Rezâ (2008). New Criticism in the Crucible of Critique Based on Systemic Approach. Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, vol. 41, no. 1, pp. 99–114 [In Persian].

Riyâhi, Mohammad-Amin (1993). *Sources of Ferdowsi Studies*. 2nd ed. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies [In Persian].

Riyâhi, Mohammad-Amin (1996). *Ferdowsi*. Tehran: Tarh-e No [In Persian].

Selden, Raman; Widowsun, Peter (2005). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Trans. 'Abbâs Moxber, Tehran: Tarh-e No [In Persian].

Šâyegânfar, Hamid Rezâ (2013). *Literary Criticism*. 5th Ed. Tehran: Horoufiye [In Persian].

Tâyefi, Širzâd (2007). The narrations provided by Tha'âlebi and Ferdowsi. *Literary Text Research*, vol. 11, no. 33, pp. 89–108 [In Persian].

Taslimi, Ali (2011). *Literary Criticism and Its Application in Persian Literature*. 2nd ed. Tehran: Ketâb-e Âmeh [In Persian].

Tyson, Lois (2008). *Contemporary Literary Theory*. Trans. Mâziyâr Hoseinzâdeh, & Fâtemeh Hosseini, Tehran: Negâh-e Emruz & Hekâyat-e Qalam-e Novin [In Persian].