فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۵ ـ ش ۵۴ ـ بهار ۹۸ (از صفحه ۳۹ تا ۷۳)

شاهنامه نمود حذف، غیاب یا حضور دیگری

دکتر فرزاد بالو[**] ـ دکتر رضا ستاری[**] ـ فاطمه بصیری[***]

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران ـ دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران ـ دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

چکیده

مفهوم «دیگری» به وسیلهٔ میخائیل باختین به حوزهٔ ادبیات و نظریه‌های ادبی وارد شد. باختین در میان انواع ادبی، تنها نوع ادبی رمان آن هم رمان‌های داستایفسکی را واجد شرایط گفت‌وگویی و حضور «دیگری» می‌پنداشت. بر همین اساس، باختین ژانر حماسی و تراژیک را همچون رمان‌های تولستوی فاقد خصلت مکالمه‌ای می‌داند. او معتقد است بنیاد آثار حماسی بر پایهٔ حذف و طرد دیگری استوارست. در مقالهٔ حاضر کوشیدیم با رویکردی سلبی و ساختارشکنانه به رأی باختین در باب آثار حماسی، نمودهای «دیگری» در *شاهنامه* را نشان دهیم. این نمودها را در ساحت‌های متفاوتی می‌توان بررسی کرد که عبارت‌اند از: ۱) آفرینش *شاهنامه* به مثابهٔ نمود صدایی دیگر در برابر صدای حاکم؛ ۲) *شاهنامه* تلاقی ژانرهای مختلف در کنار هم؛ ۳) نهاد پهلوانی در برابر نهاد شاهی؛ ۴) ازدواج با بیگانگان. همهٔ این مؤلفه‌ها گواهی بر حضور دیگری و وجود چندصدایی و گفت‌وشنود در *شاهنامه* است.

کلیدواژه‌ها: *شاهنامه*، باختین، حماسه، دیگری، منطق گفت‌وگویی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱۰/۱۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۱۲/۲۲

[*]Email: f.baloo@umz.ac.ir(نویسندهٔ مسئول)

[**]Email: rezasatari@yahoo.com

[***]Email: fateme_ba30ri@yahoo.com

مقدمه

دربارهٔ ژانر حماسی، ویژگی‌ها، خاستگاه، کارکرد و ... نقد و تحلیل‌های بسیاری صورت گرفته است، اما در این میان، تفسیری که میخائیل باختین[1] از ژانر حماسی و آثار حماسی دارد، تشخص و ویژگی خاصی به آن داده است. بدیهی است که «منطق گفت‌وگویی» در تلقی باختینی زمانی محقق خواهد شد که حضور «دیگری» به رسمیت شناخته شود. بر همین مبنا، باختین آثار حماسی را ـ که به اعتقاد او تک‌گویی بر آن حاکم است ـ طرد و رد می‌کند. به عبارت دیگر، در نظر او حماسه به عنوان متنی تلقی شده که تک‌صدایی بر آن مسلط است و «دیگری» مجالی برای ظهور و بروز در آن پیدا نمی‌کند، چرا که «متن خاصیت ایدئولوژیکی پیدا می‌کند و صرفاً در مقام بیان یک پیام واحد، و حذف و طرد دیگری است.» (آلن ۱۳۸۵: ۶۲)

پرسش‌ها و روش پژوهش

ما در این پژوهش با الهام از نظریهٔ سلبی باختین در باب حماسه (حذف و غیاب دیگری)، با روش توصیفی ـ تحلیلی و با رویکردی ساختارشکنانه و البته به وجهی ایجابی، کوشیدیم نمودهای «دیگری» را در *شاهنامه* نشان دهیم. البته مراد از ساخت‌شکنی در ادبیات خود مدیون تلقی باختینی از دلالت‌های زبانی در بافت اجتماعی و فرهنگی است. (سلدن ۱۳۸۴: ۱۴۰) یعنی کانون یک ساختار یا متن بایستی به چالش گرفته شود تا صداهای مسکوت مانده و به حواشی راندهٔ متن یا ساختار فرصت به تحقق رسیدن را پیدا کنند.

1. Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975)

ما در این نوشتار بر آنیم با این روش به سه پرسش پاسخ دهیم:

۱) تلقی باختین از حماسه چیست؟

۲) آیا ویژگی‌هایی که باختین برای ژانر حماسه برمی‌شمارد با *شاهنامهٔ* فردوسی هم‌خوانی دارد؟

۳) نمودهای «دیگری» در *شاهنامه* کدام‌اند؟

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های ارزشمندی بر اساس نظریات باختین صورت گرفته است، از جمله:

۱ـ کاظم دزفولیان و عیسی امن‌خانی، (۱۳۸۸). «"دیگری" و نقش آن در داستان‌های *شاهنامه*». فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی، صص ۲۳– ۱.

نویسندگان در این مقاله، با استفاده از آراء باختین و جایگاه «دیگری» در اندیشه‌های او، داستان‌هایی از *شاهنامه* را که صرفاً رستم در آن‌ها حضور دارد، بازخوانی و به سه دسته تقسیم کرده‌اند: داستان‌هایی که در آن سخن از حذف و غیاب دیگری است؛ داستان‌هایی که در آن تلاش بر حفظ و عدم غیاب دیگری است و داستان‌هایی که در حد فاصل این دو قرار می‌گیرند.

۲ـ کاظم دزفولیان و معصومه طالبی، (۱۳۸۹). «مقایسهٔ اساطیر یونان و ایران بر پایهٔ اندیشه‌های باختین». نشریه ادبیات تطبیقی، سال دوم، شمارهٔ۳، صص ۱۱۵ ـ ۹۷.

به نظر نویسندگان این مقاله، اسطوره‌های ایران و یونان بر اساس رویکرد باختینی تفاوت‌های عمده‌ای دارند که مهم‌رین آن‌ها عبارت‌اند از: حذف دیگری

در اسطوره‌های ایرانی و عدم حذف آن در اسطوره‌های یونان؛ وجود گفت‌وگو و دیالوگ در اساطیر یونان و تک‌صدایی بودن اسطوره‌های ایرانی.

آنچه مقالهٔ حاضر را از مقاله‌های مذکور متمایز می‌سازد، اشاره به نمودهایی از مفهوم «دیگری» در *شاهنامه* است که از نگاه پژوهشگران معرفی شده مغفول مانده است.

رأی باختین در باب ژانر حماسی

هستهٔ اصلی و مرکزی تمامی نظریه‌ها، آرا و عقاید باختین، منطق مکالمهٔ اوست. در نظر باختین، منطق مکالمه‌ای محصول ویژگی‌هایی چون چندصدایی، چندزبانی، کرونوتوپ، بین‌الاذهانیت یا دیگری، کارناوال، گروتسک و ... است. «او برخلاف عقیدهٔ دکارت[1] که می‌گفت: «من فکر می‌کنم؛ پس هستم»، می‌گوید: «تو هستی من هستم.» (انصاری ۱۳۸۴: ۱۷۷) او مانند فرانسیس پونژ که معتقد بود: «من می‌گویم، تو حرف مرا می‌فهمی، پس ما هستیم» (احمدی ۱۳۷۵: ۹۳) به حضور «دیگری» اهمیت بسیاری می‌دهد.

مسئله جالب و بسیار مهمی که باختین، نظریه‌پرداز مدرن، به آن اشاره کرده، تأثیر متقابل گونه‌های مختلف ادبی است. او معتقد است «همهٔ گونه‌ها به میزان چشمگیری به طور هماهنگ به تقویت یکدیگر می‌پردازند و مبدل به وحدتی اندام‌وار می‌شوند که در حد اعلای سازمان‌یافتگی است. گونه‌های ادبی فرجام‌یافته که هیئت ظاهری آن‌ها کاملاً شکل‌گرفته و قالب گونه‌ای آن‌ها به خوبی تعریف شده است، می‌توانند ضمن حفظ ماهیت گونه‌ای خود، به تحدید و تکمیل متقابل بپردازند. هریک از گونه‌های مذبور واحدی از یک مجموعه هستند

1. René Descartes (1596-1650)

و همهٔ واحدها به سبب ویژگی‌های خاص ساختار زیربنایی مشترک‌شان با بقیهٔ واحدها دارای روابط متقابل‌اند.» (باختین ۱۳۸۷: ۳۷) به تعبیر باختین «در هر ژانر ادبی، مکالمه‌ای میان سبک‌های گوناگون و شکل‌های متفاوت بیان وجود دارد.» (احمدی ۱۳۷۵: ۱۶۹) باختین از مرزبندی بین ژانرها حمایت نمی‌کند؛ بلکه او یک اثر ادبی را متشکل از ژانرهای مختلفی می‌داند که با حفظ ماهیت خود همگی در خدمت اثر ادبی هستند. او سرانجام رمان را تنها گونهٔ ادبی معرفی می‌کند که در آن مکالمه‌ای میان سبک‌های گوناگون اتفاق می‌افتد و خاصیت گفت‌وگویی دارد، اما در مقابل از حماسه همچون رمان‌های تولستوی گریزان است؛ زیرا حماسه را گونه‌ای فرجام‌یافته بدون خاصیت مکالمه‌ای و گفت‌وگویی می‌داند.

او برای حماسه سه ویژگی برشمرده: «۱. موضوع حماسه، یک گذشتهٔ حماسی ملی است، به قول گوته و شیلر[1] «گذشتهٔ مطلق»؛ ۲. مرجع حماسه، سنتی ملی است؛ ۳. یک فاصله مطلق حماسی، که دنیای حماسه را از واقعیت معاصر جدا می‌کند.» (همان: ۴۶) «و... اما شاخص‌ترین رأیش دربارهٔ آثار حماسی همانا به تک‌گویانه بودن آن‌ها و حذف و غیاب «دیگری» در مقابل رمان مربوط می‌شود.» (موریس[2] ۱۹۹۴: ۱۸۴-۱۸۲) دیدگاه باختین در مورد حماسه بر پایهٔ اندیشهٔ نویسندگان بزرگ آلمانی، یوهان گوته و فردریش شیلر، استوار است که بن‌مایهٔ حماسه را «گذشتهٔ مطلق» می‌خواندند.

باختین معتقد است «گذشتهٔ حماسی مانند دایرهٔ بسته‌ای است که هر آنچه درون آن جای دارد به انجام رسیده و پایان یافته محسوب می‌شود. در دنیای حماسه جایی برای نافرجامی، درنگ و ابهام وجود ندارد. هیچ روزنه‌ای نیست که در آن بتوان نیم‌نگاهی به آینده کرد، دنیایی است خودکفا که نه ادامه‌ای بر آن

1. Goethe & Schiller 2. Morris

مفروض است و نه اساساً نیازی به تداوم دارد. او گفتمان حماسی را گفتمانی سنتی می‌داند و معتقد است تجارب شخصی، اظهارنظرها و ارزیابی‌های فردی راهی به دنیای حماسی ندارند. در واقع، دنیای حماسی را یک حقیقت، ایده و ارزش تکوین‌یافته، مسلم و تغییرناپذیر می‌داند.» (باختین ۱۳۸۷: ۵۱-۴۹) حقیقت آن است که اگر باختین به مسائلی چون حماسه و ... نمی‌پردازد، «تنها به این دلیل است که باور دارد حماسه به دلیل ساختار بسته و شکل تک‌گفتارانه و به دور از گفت‌وگو» (لچت ۱۳۸۳: ۲۱) درست نقطهٔ مقابل رمان است. اگر در رمان چندین صدا شنیده می‌شود، در حماسه تنها یک صدا انعکاس می‌یابد. همین خصیصه سبب می‌شود تا حماسه در نظر باختین هرگز ارج و قربی نداشته باشد «تا آنجا که محققان رویکرد او به حماسه، را بی‌رحمانه دانسته‌اند.» (هارلند ۱۳۸۵: ۲۵۷)

ما در ادامه و بر خلاف نظر باختین که ژانر حماسی را نظامی بسته، تک صدا با حذف و طرد «دیگری» می‌پنداشت، نشان خواهیم داد که چگونه *شاهنامه* به عنوان یک اثر حماسی، به انحای مختلف نمود «دیگری» و به تعبیر دقیق‌تر مفهوم «دیگری» است.

نمودهای «دیگری» در *شاهنامهٔ* فردوسی

آفرینش *شاهنامه*، نمود صدایی دیگر در برابر صدای حاکم

اگر عصری که باختین در آن می‌زیسته، به دلیل حکومت خودکامه و تمامیت‌خواه رهبران حزب کمونیست شوروی و به خصوص استالین، عصری تهی از اندیشه‌های دموکراتیک و دنیایی مکالمه‌گریز است، جای شگفتی نیست اگر آثار باختین بر مبنای مکالمه، خنده و دیگری بنا نهاده شده باشد؛ زیرا فضای حاکم بر عصر او «فضایی مبتنی بر خنده‌ستیزی، جزم‌اندیشی و ایدئولوژی‌های مکالمه‌ستیز

است که در آن تک‌صدایی ترویج و مکالمه تحاشی می‌شود.» (پوینده ۱۳۷۳: ۱۰) فردوسی نیز در هم‌زمان بحران اجتماعی، سیاسی و فرهنگی حاکم بر ایران که ناشی از تسلط اعراب و غزنویان بود، زندگی می‌کرد. در آن دوره پرداختن به *شاهنامه* و تاریخ پیش از اسلام خود «طنین صدایی دیگر» در برابر ایدئولوژی حاکم و گفتمان مسلط به شمار می‌آمد. چنان‌که می‌دانیم یکی از علل سرودن *شاهنامه*، شرایط سیاسی ـ اجتماعی حاکم بر جامعهٔ ایرانی در قرن چهارم هجری و پیش از آن بوده است.

پس از سرنگونی امپراطوری ساسانی توسط اعراب، ایرانیان تحت سلطهٔ اعراب قرار گرفتند. اعراب با پرچم اسلام بر ایرانیان مسلط شدند، اما اندک اندک از آن منحرف شده و راه پادشاهان خودکامه را در پیش گرفتند. در نتیجه برای مقابله با فرمانروایان ستمکار عرب به‌ویژه امویان که بساط مذهب را برچیدند و قوانین دین را زیر پا گذاشتند و برخلاف آیین پیغمبر رفتار کردند، نهضتی به نام شعوبیه تشکیل شد. شعوبیه با تمسک به آیهٔ *قرآن* «ای مردم، ما همهٔ شما را از یک مردی و زنی آفریدیم و شعبه‌ها و قبیله‌ها کردیم تا یکدیگر را بدان بشناسید» (حجرات/ ۱۳) تأکید می‌کرد که «گرامی‌ترین شما در نزد خداوند آن‌کس است که پرهیزگارتر باشد.» (همانجا) آن‌ها با نظر به این آیه که در آن به برابری انسان‌ها تصریح شده، خواستار برابری عرب و عجم شدند. نویسندگان زیادی از این گروه برخاستند از جمله فردوسی. این شاعر شیعی شعوبی به دربار و درباریان ارجی نمی‌گذاشت و تمام احساس و احترام خود را صرف وطن و سرزمین خود کرد. «در میان آثاری که نهضت شعوبیه در دل خود پرورید، فردوسی معتدل‌ترین و منطقی‌ترین شاعر ایرانی مسلمان شیعی شعوبی است و اثر او *شاهنامه* تنها اثر فرهنگی معتدل و منطقی این نهضت به شمار می‌رود. *شاهنامه* فردوسی که در واقع، پاسخی است دندان شکن به پان‌عربیسم اموی ـ عباسی، برجسته‌ترین بخش

از روند باستان‌گرایی شعوبیه است.» (ر. ناث و گلدزیهر ۱۳۷۱: ۳۲۷) *شاهنامه* در برابر خودکامگان سر تسلیم فرود نمی‌آرد، بلکه همواره در مواجهه با حکومت‌های بیداد زمان، صدایی است مقتدر.

شاهنامه، تلاقی ژانرهای مختلف در کنار هم

آنچه که مسلم است، در انواع ادبی هدف اصلی طبقه‌بندی کردن بر حسب ساختمان آثار ادبی و مختصات درونی و ساختاری آن‌هاست که بیش‌تر ناظر و متکی به محتوا است. هدر دوبرو تأثیرات نوع (ژانر) را آشکار، اما تعریفی دقیق از آن را به نحوی غریب دشوار می‌داند و به همین دلیل، با آوردن واژهای مترادف، تعریف دوری از آن بیان می‌کند: «نوع (genre)، چنان‌که شاید از ریشه‌های آن در واژهٔ لاتینی genus (kind) برآید، در اساس اشاره به سنخ (type) های ادبی دارد.» (دوبرو ۱۳۸۹: ۹)

نویسندگان نظریات متفاوتی در مورد تقسیم‌بندی ژانر ارائه کردند که بعضی از آن‌ها بسیار مورد توجه قرار گرفته و بعضی از آن‌ها هم مورد اقبال همگان واقع نشده است. نمونهٔ اعلا نقد انواع کلاسیک *فن شعر* ارسطو است، در نخستین کلمات *فن شعر* آمده: «سخن ما در باب شعر است و در باب انواع آن، و اینکه خاصیت هر یک از آن انواع چیست.» (همان: ۶۹) ارسطو متون ادبی را به سه نوع حماسی،[1] غنایی[2] و نمایشی[3] تقسیم کرد.» (زرقانی ۱۳۸۸: ۱۰۱) در دورهٔ جدید نگرش‌های گوناگون به نوع ادبی سبب شکل‌گیری تمایزات بزرگ‌تری میان جریان‌های متفاوت آن شد. به طوری که رمانتیک‌ها در برابر انعطاف‌ناپذیری

1. epic
2. lyric
3. drama

قواعد سنتی ژانر جبهه گرفتند «با تأکید بر فردیت و پافشاری بر اثر ادبی در بیان بیان‌کنندهٔ احساسات نویسنده، هنجارهای ژانر را به این عنوان که به پای احساس فردی قید می‌زنند، ناچیز شمردند و حتی گاه آن‌ها را انکار کردند.» (زرقانی ۱۳۸۸: ۳۷۴)

آثار ادبی از نظر شکل و محتوا و بر اساس ویژگی‌ها و تفاوت‌های خود، در دسته‌های گوناگونی قرار می‌گیرند. برخی از شاهکارهای ادبی ملت‌ها تلفیقی از چند نوع ادبی است و نمی‌توان آن‌ها را در یک گروه خاص طبقه‌بندی کرد. تودورف[1] می‌گوید: «ضرورتی ندارد که اثری ادبی وفادارانه در گسترهٔ یک ژانر خاص باقی بماند.» (به نقل از شمیسا ۱۳۸۳: ۲۷)

اما در تعریف رایج، شعر حماسی «یک شعر بلند روایی است، دربارهٔ رفتار و کردار پهلوانان، رویدادهای قهرمانی و افتخارآمیز در حیات باستانی یک ملت. چشم‌انداز حماسه وسیع، سبکش عالی و پر آب و تاب، و ساختش مبتنی بر تفسیر و تفصیل ماهرانه است.» (مختاری ۱۳۷۹: ۲۷)

در طول قرون مختلف دیدگاه متفکران نسبت به این قالب‌های ادبی متفاوت بوده است. تلقی باختین از ژانر حماسی بسیار تقلیل‌گرایانه و یکسویه‌نگرانه است با اینکه به تعبیر خود او «در هر ژانر ادبی، مکالمه‌ای میان سبک‌های گوناگون و شکل‌های متفاوت بیان وجود دارد.» (احمدی ۱۳۸۰: ۱۶۹) اما در نهایت حکم به تک‌صدایی و حذف دیگری در آثار حماسی داده است. حال آنکه به تعبیر ذبیح الله صفا «هیچ اثر حماسی، اگرچه به نهایت کمال فنی رسیده باشد، نمی‌تواند از افکار غنایی و غزلی خالی باشد و ما همیشه در بهترین منظومه‌های حماسی جهان آثار بین و آشکاری از افکار و اشعار غنایی می‌یابیم.» (۱۳۳۳: ۱۵) کافی است بخش به اصطلاح حماسی *شاهنامه* براساس رویکرد ژانری مورد بررسی قرار

1. Tzvetan Todorov (1939-2017)

گیرد، آنگاه در خواهیم یافت که چگونه *شاهنامه* محل تلاقی ژانرهای مختلف غنایی و تعلیمی و ... در کنار ژانر حماسی است؛ جایی که ژانرهای مختلف شعری با هم وارد مکالمه می‌شوند. از آن جمله‌اند نمونه‌های زیر:

ژانر غنایی و عاشقانه در *شاهنامه*

پاره‌ای از داستان‌های *شاهنامه* از لحاظ ژانری، بُعدی ترکیبی پیدا می‌کنند. در *شاهنامهٔ* استاد طوس داستان عشق‌بازی زال و رودابه، رستم و تهمینه، بیژن و منیژه، کی‌کاووس و رودابه و اوصافی که از زنان و معشوقکان زیبا شده از بهترین اشعار غنایی و در عین حال حماسی زبان فارسی است. حضور ژانر عاشقانه در *شاهنامه*، حاکی از توجه به زندگی فردی پهلوانان و بیان جزئیات آن است. حماسه با قابلیت ترکیب شدن با ژانرهای دیگر امکان بروز دیدگاه‌ها به شخصیت‌ها را می‌دهد و به بیان زندگی فردی می‌پردازد که این خود آغازی است برای چندصدایی و حضور دیگری. هر کدام از ژانرهای عاشقانه در این اثر حماسی استقلال داستانی خود را حفظ کرده‌اند و به بیان روابط عاشقانهٔ زن و مرد می‌پردازند و در آن‌ها «دیگری» تم اصلی داستان را تشکیل می‌دهد که برای دو طرف از اهمیت بسیاری برخوردار است. این داستان‌ها گواه آن‌اند که این اثر حماسی دارای فضای بسته و دور از گفت‌وگو و تنها تک‌گویی راوی نیست؛ بلکه خود شخصیت‌ها هستند که با بیان دیدگاه‌ها و عواطف و احساسات‌شان داستان‌هایی را تشکیل دادند که دیگری در آن حضور دارد و تأثیرپذیر و تأثیرگذار است. بیان جزئیات زندگی فردی و لحظات و دقیقه‌های خصوصی افراد به کیفیت مکالمه‌ای این اثر حماسی افزوده است. در *شاهنامه*، شخصیت‌های بیژن و منیژه، کی‌کاووس و رودابه و ... نیز از منظر ژانر غنایی قابلیت بررسی

دارند، اما محدودیت مقاله، امکان طرح همهٔ آن را نمی‌دهد. برای مثال در داستان زال و رودابه توصیف جزئیات چهره و اندام رودابه و دلباختگی زال و همین‌طور بیان رشادت و زیبایی و شهامت زال برای رودابه، تلاش رودابه برای آگاهی زال از علاقه خود به او، فرستادن هدایا برای رودابه و بیان نقش کنیزکان رودابه و تلاش آن‌ها برای وصال عشاق و سرانجام دیدار دو عاشق و اشاره به لحظات خصوصی آن دو و حتی بیان نگرانی آن دو از جانب نژاد و خاندان‌شان همه و همه نشان‌دهندهٔ مکالمه‌گرایی این اثر حماسی و حضور یک ژانر عاشقانه به عنوان دیگری است که خاصیت گفت‌وگویی آن را افزایش می‌دهد.

زال و رودابه

یکی از عاشقانه‌های بسیار زیبای *شاهنامه* داستان زال و رودابه است که نشان می‌دهد فردوسی علاوه بر ژانر حماسی در دیگر ژانرها نیز توانایی قابل ستایشی دارد. زال برای سرکشی مناطق تحت امر خود به کابل می‌رود، در آنجا حدیث زیبارویی دختر مهراب را می‌شنود و ندیده دل به شاهزادهٔ کابل می‌دهد. از طرفی، مهراب هم از زال نزد همسر و فرزندش تعریف می‌کند و رودابه عاشق زال می‌شود.

رودابه ندیمه‌هایش را از عشق خویش آگاه می‌کند و از آن‌ها می‌خواهد شرایط دیدار با زال را برایش فراهم کنند. ندیمان به سراپرده زال می‌روند و زال را از این دلدادگی آگاه می‌کنند، او نیز خوشحال می‌شود و برای رودابه هدایایی می‌فرستد. رودابه نیز پیام می‌دهد که زال شبانگاه به کاخ شخصی او بیاید.

رودابه در آراستگی کامل در انتظار زال نشسته بود که زال با خدمتکارش به نزدیکی کاخ می‌رود. رودابه نیز از بالای بام به او سلام و خوش آمد می‌گوید:

برآمد سیه چشم گلرخ به بام چو سرو سهی بر سرش ماه تام

چو از دور دستان سام سوار — پدید آمد آن دختر نامدار
دو بیجاده بگشاد و آواز داد — که شاد آمدی ای جوانمرد شاد
درود جهان آفرین بر تو باد — خم چرخ گردان زمین تو باد
پیاده بدین‌سان ز پرده سرای — برنجیدت این خسروانی دو پای
(فردوسی ۱۳۸۲، ج۱: ۱۷۱، ۵۴۳–۳۹)

زال نیز پس از ستایش رودابه، از او راه به هم نزدیک‌تر شدن را می‌پرسد:

چنان داد پاسخ که ای ماه‌چهر — درودت ز من آفرین از سپهر
چه مایه شبان دیده اندر سماک — خروشان بدم پیش یزدان پاک
همی‌خواستم تا خدای جهان — نماید مرا رویت اندر نهان
کنون شاد گشتم بآواز تو — بدین خوب گفتار با ناز تو
یکی چارهٔ راه دیدار جوی — چه پرسی تو بر باره و من بکوی
(همان، ب۵۴۶–۵۵۰)

رودابه گیسوان بلند و پرشکن خود را که تا زمین می‌رسد، باز می‌کند و به زال می‌گوید که به وسیلهٔ آن خود را به بالا کنگره برساند. زال با دیدن آن گیسوان عطرآگین حیرت می‌کند، کمند خدمتکارش را می‌گیرد و به سر کنگره وصل می‌کند. دو دلداه به هم می‌رسند و مغازله و معاشقه آغاز می‌کنند. زال رودابه را از مخالفت منوچهر و سام از این وصلت آگاه می‌کند، اما می‌گوید هر چی پیش آید من دل از تو بر نخواهم داشت:

سپهبد چنین گفت با ماه روی — که ای سرو سیمین بر و رنگ بوی
منوچهر اگر بشنود داستان — نباشد بر این کار همداستان
همان سام نیرم برآرد خروش — ازین کار بر من شود او بجوش
ولیکن نه پرمایه جان است و تن — همان خوار گیرم بپوشم کفن
پذیرفتم از دادور داورم — که هرگز ز پیمان تو نگذرم
شوم پیش یزدان ستایش کنم — چو ایزد پرستان نیایش کنم
مگر کو دل سام و شاه زمین — بشوید ز خشم و ز پیکار و کین
جهان آرین بشنود گفت من — مگر که آشکارا شوی جفت من
(همان: ۱۷۳، ب۵۷۹– ۵۷۳)

رودابه نیز که سخت دلبستهٔ زال بود پاسخ داد که من نیز جز تو کسی را به سروری بر خود نمی‌پذیرم:

بدو گفت رودابه من همچنین — پذیرفتم از داور کیش و دین
که بر من نباشد کسی پادشا — جهان آفرین بر زبانم گوا
جز از پهلوان جهان زال زر — که با تخت و تاج است و با زیب و فرّ
(فردوسی ۱۳۸۲، ج۱: ۱۷۳، ب۵۸۲–۵۸۰)

اولین داستان عاشقانهٔ *شاهنامه* همین داستان عشق پر فراز و نشیب زال و رودابه است. فردوسی، شاعری حماسه‌سراست، اما چنان زیبا و دلکش جریان دلدادگی را بیان کرده که گویی با رمانی عاشقانه مواجه‌ایم. با تأمل در این داستان می‌توان این نظر باختین را که معتقد است ژانر حماسه همچون رمان‌های تولستوی، تک‌صدا است و وجود دیگری در آن بی‌معناست، مورد نقد قرار داد؛ چرا که یکی از ویژگی‌های مکالمه‌گرایی و حضور دیگری در یک اثر هنری، وجود چند ژانر در کنار یکدیگر است.

ژانر تعلیمی در *شاهنامه*

نوع ادب تعلیمی همسایهٔ همیشگی همهٔ انواع ادبی دیگر است. با وجود این، نوع حماسه بیشترین استعداد را برای درج خصوصیات نوع تعلیمی دارد.

ماهیت اصلی ادبیات تعلیمی «نیکی (خیر)، حقیقت و زیبایی است» (شفیعی کدکنی ۱۳۷۲ :۸) و هدف آن آموختن است و تعلیم، این مفاهیم آرمان اصلی در حماسه است. کار فردوسی در حین اینکه یک ژانر حماسی است، اثری تعلیمی نیز به شمار می‌رود. فردوسی این میهن‌پرست مذهبی در اثر خود چنان منزه و اخلاقی است که از هر بیت کتابش حکمت می‌تراود و از چنان عفت زبانی برخوردار است که در تمام ادب داستانی ما نظیر و همتایی ندارد. او به معنای راستین کلمه حکیم است و کتابش سرشار است از پیام خداپرستی و خردمندی و

دین تا آنجا که به عالم علم واحد انسان تبدیل می‌شود که صاحب یک نظریهٔ جامع‌الاطراف نه دربارهٔ یک ملت که دربارهٔ جهان است. (رستگار فسایی ۱۳۶۹: ۱۴۹)

بخش بزرگی از *شاهنامه* جنبهٔ تعلیمی قوی دارد و تقریباً هیچ‌یک از داستان‌های آن خالی از پند و اندرز نیست. شاعر در طی آن مسائل گوناگون فلسفی، اخلاقی، سیاسی، اجتماعی را از زبان شاهان، موبدان، بخردان، قهرمانان و یا از زبان خودش در ابتدا، انتها یا لابه‌لای داستان‌ها به میان آورده است. ادبیات تعلیمی *شاهنامه* در سرتاسر این منظومه، به صورت پراکنده جای گرفته؛ با به تخت نشستن پادشاهان پس از ستایش خداوند، از دادگری، داد و دهش، هنرورزی، کوتاه کردن دست بدان، خردمندی و دفع نابخردان و اعتبار و شأن فرزانگان، ترویج راستی و پرهیز از دروغ، انسان‌دوستی و محبت و مهربانی، پیدا کردن سودمندی‌ها و رام کردن طبیعت و هدایت مردم به راه نیک و دفع دشمنان جامعه سخن می‌رود. داستان‌هایی همچون به آسمان رفتن کاووس و رستم و سهراب بیانگر نکوهش آز و افزون طلبی و حرص‌اند. داستان‌های رستم و سهراب، فرود سیاوشان، رزم رستم و اسفندیار، ریشخند غرور و خویشتن بینی‌اند. به جز این اشارات و بن‌مایه‌ها، ابیاتی هم هستند که به عنوان ابیات تعلیمی *شاهنامه* محسوب می‌شوند. عظمت کار او در آنجاست که داستان‌هایی را در اثرش جای داده تا از آن طریق بتواند مردمان را پند و اندرز دهد و به سوی آینده‌ای روشن رهنمون شود. او همواره خوبی را ستایش کرده و بدی‌ها را به شدت مورد نکوهش قرار داده است. همه این موارد گواه جنبه تعلیمی این اثر است.

داد

شاعر وطن‌دوست ما ستایشگر داد است؛

«به جاست که جوانشیر *شاهنامه* کبیر را حماسه داد می‌نامد. فردوسی جنگ و بیداد را نکوهش می‌کند او می‌خواهد به ستمگران زمانش گوشزد کند که چگونه با مردم

رفتار نمایند. او به مردم خویش تأکید می‌کند که چگونه در برابر ستمگران، همچون کاوهٔ آهنگر قیام کنند و چه‌سان مانند رستم در برابر تجاوز بیگانگان با گرز گرانی بر دوش، از مرزهای وطن خویش به دفاع بپردازند. او می‌آموزد که خون ناحقّ رفته دامان قاتلان را می‌گیرد. او از قتل و غارت و جنگ و جدال بی‌زار است و مردم را به طرف آشتی و صلح دعوت می‌کند. او می‌خواهد در کشور انسان‌سالاری و انسان‌والایی حکومت کند.» (طغیان ۱۳۶۹: ۳)

فردوسی از زبان کیخسرو به سپاه پیروز ایران می‌گوید عدل و داد از جانب خداست:

ز گیتی ستایش مر او را کنید — شب آید نیایش مر او را کنید
که آن را که خواهد کند شور بخت — یکی بی‌هنر برنشاند به تخت
از این کوشش و پرسشت رای نیست — که با داد او بنده را پای نیست
(فردوسی ۱۳۸۲، ج۵: ۲۸۶، ب ۸۵۰–۸۴۸)

داد یکی از بنیانی‌ترین واژه‌هایی است که فردوسی در *شاهنامه* به کار برده است و پایه و اساس جهان‌بینی او را تشکیل می‌دهد. او عقیده دارد که جهان زمانی نظام‌مند می‌شود که عدل و داد در آن گسترش پیدا کند. او از زبان سام می‌گوید:

چنین گفت مر زال را کای — پسر نگر تا نباشی جز از دادگر
همه‌ساله بربسته دست از بدی — همه روزه جسته ره ایزدی
(همان، ج۱: ۲۴۶، ب۱۶۰۷–۱۶۰۵)

فردوسی از هر بهانه‌ای استفاده می‌کند تا به زورمندان زمان خود دادگری را بیاموزد. او از زبان پهلوانانش دادگری را این گونه می‌ستاید:

بگودرز فرمود پس شهریار — چو رفتی کمر بستهٔ کارزار
نگر تا نیازی ببیداد دست — نگردانی ایوان آباد پست
نگر تا نجوشی بکردار طوس — نبندی به هر کار بر پیل کوس
به هر کار با هر کسی داد کن — ز یزدان نیکی دهش یاد کن
(همان، ج۵: ۹۳، ب۱۳۶–۱۳۳–۱۲۹–۱۲۸)

«داد مطابق *شاهنامه* جوهره و چکیدهٔ همهٔ خوبی‌ها و شایستگی‌های انسان است.» (حمیدیان ۱۳۸۳: ۹۴) فردوسی خوبی را در مدارا با درویشان می‌بیند:

گر ایدونک با تو نجویند جنگ — بر ایشان مکن کار تاریک و تنگ
بهر جایگه یار درویش باش — همه راد با مردم خویش باش
تو را دادم این پادشاهی بدار — به هر جای خیره مکن کارزار
(فردوسی ۱۳۸۲، ج۴: ۳۰، ب۳۵۶-۳۵۳-۳۵۲)

فردوسی خود در زمانه‌ای می‌زیست که حکمرانان، نام بلند خویش را در راه لشکرکشی و تاراج سرزمین‌های دیگر و اسارت دیگران جست‌وجو می‌کردند. او از جنگ و ناآرامی نفرت دارد و جنگ را عامل بدبختی می‌شمارد. (طغیان ۱۳۶۹: ۹) فردوسی در پایان جنگ دوازده رخ اشاره می‌کند که شاه و گدا از این جهان رخت برمی‌ندند پس غیر از نیکی و داد و آشتی نباید پیشه کرد:

تو از کار کیخسرو اندازه گیر — کهن گشته کار جهان تازه گیر
که کین پدر بازجست از نیا — بشمشیر و هم چاره و کیمیا
نیا را بکشت و خود ایدر نماند — جهان نیز منشور او را نخواند
چنینست رسم سرای سپنج — بدان کوش تا دور مانی ز رنج
(فردوسی ۱۳۸۲، ج۵: ۲۴۰، ب۹۷-۹۴)

اهمیت عهد و پیمان

پایداری عهد و پیمان آنقدر پر اهمیت است که شاهزادهٔ جوان ایرانی جان خود را بر سر آن می‌دهد. در *شاهنامه* آنگاه که کی‌کاووس سیاوش را از صلح با تورانیان بر حذر می‌دارد، سیاوش پدر را اندرز می‌دهد:

بدین‌گونه پیمان که من کرده‌ام — به یزدان و سوگندها خورده‌ام
اگر سر بگردانم از راستی — فراز آید از هر سویی کاستی
(همان، ج۳: ۶۸، ب۱۰۴۴-۱۰۴۳)

ناپایداری دنیا

فردوسی بی‌اعتباری دنیا و تاج و تخت را از زبان منوچهر این گونه یادآور می‌شود:

که این تخت شاهی فسون است و باد　　بر او جاودان دل نباید نهاد

(فردوسی ۱۳۸۲، ج۱: ۲۴۶، ب۱۶۲۷)

فردوسی در داستان سیاوش با زبانی حکیمانه اندرز داده و سرانجام انسان را در این دنیا تصویر کرده است:

بسا رنج‌ها کز جهان دیده‌اند　　ز بهر بزرگی پسندیده‌اند

سرانجام بستر جز از خاک نیست　　ازو بهره زهر است و تریاک نیست

(همان، ج۳: ۲۰۲، ب۳۰۷۲-۳۰۷۱)

مرگ از نظر فردوسی امری حتمی است و همواره روی رفتنی بودن انسان تأکید می‌کند. هیچ‌کس را در هر مقامی که باشد گریزی از مرگ نیست.

همه کارهای جهان را در است　　مگر مرگ کانرا دری دیگرست

(همان: ج۶: ۲۹۳، ب۱۲۳۴)

نماند کسی زنده اندر جهان　　دلیران و کارآزموده مهان

ز مردن مرا و ترا چاره نیست　　درنگی تر از مرگ پتیاره نیست

(همان، ج۴: ۹۶، ب۱۳۶۰-۱۳۵۹)

فردوسی عقیده دارد که انسان نباید فریب دنیا را بخورد؛ زیرا اگر دنیای ناپایدار روزی به انسان روی‌آورد، باز با انسان بر سر جنگ می‌شود و این بی‌وفایی خاصیت دنیاست:

اگر با تو گردون نشیند به راز　　هم از گردش او نیابی جواز

همو تاج و تخت بلندی دهد　　همو تیرگی و نژندی دهد

بدشمن همی‌ماند و هم بدوست　　گهی مغز یابی ازو گاه پوست

سرت گر بساید بابر سیاه　　سرانجام خاک است ازو جایگاه

(همان، ج۲: ۲۶-۲۷، ب۳۱۸-۳۱۵)

همچنین است در باب نیکی (فردوسی ۱۳۸۲، ج۶: ۳۳۸-۳۳۷، ب ۲۸۰- ۲۷۸)، نکوهش هوی و هوس (همان، ج۵: ۵۷، ب ۸۴۱-۸۳۹) و ....

نهاد پهلوانی در برابر نهاد شاهی

شاید در بادی امر به نظر برسد که *شاهنامه*، سرگذشت شاهان و پهلوانان است و تنها صدای حاکم، صدای شاه است و پهلوانان جز فرمان‌برداری و تمکین چاره‌ای نداشته باشند، اما اگر بنیاد روابط شاه و پهلوان را در *شاهنامه* تعامل درنظر بگیریم، کم نیستند نمونه‌هایی از تقابل صدای پهلوانان در برابر صدای شاه؛ جایی که حضور دیگری پر رنگ می‌شود. بر اساس نظر باختین، در حماسه نه تنها دیگری حضور حقیقی و ملموس ندارد، بلکه همواره صحبت از حذف و غیاب دیگری است، اما در *شاهنامه* داستان‌هایی از ایستادگی مردم یا پهلوانان در برابر شاهان وجود دارد.

> «فردوسی از آغاز *شاهنامه* صف پهلوانان و دستوران خردمند را در برابر خیل شاهان خودکامه و دیوانه می‌آراید. فردوسی دشمن شاهان خودکامه است. او حکومت داد را تنها زمانی استوار می‌داند که متکی به مشورت با پهلوانان و دستوران خردمند باشد. حامل خرد و داد، پهلوانان و دستوران‌اند. اینان برخلاف ادعای مبلغان دربار پهلوی تسلیم رأی شاهان نیستند. آنان از داد دفاع می‌کنند ولو اینکه کار به سرپیچی و حتی قیام ضد شاهان برسد.» (جوانشیر ۱۳۸۸: ۱۷۳)

در داستان‌هایی مانند داستان کاوهٔ دادخواه، داستان سفر کاووس به مازندران، داستان رستم و سهراب، داستان سیاوش، داستان کیخسرو و داستان رستم و اسفندیار تقابل بین شاه و پهلوان به روشنی دیده می‌شود. ما در این میان، به عنوان نمونه، به طرح و تحلیل داستان کاوهٔ دادخواه، و داستان رستم و سهراب

می‌پردازیم که به شکل بارزی از تقابل صدای شاه و پهلوانان در *شاهنامه* حکایت می‌کند و تک‌صدایی شاه در ژانر حماسی را به چالش می‌کشد.

کاوهٔ دادخواه

ضحاک که آرام و قرار ندارد روزی برای تأیید خود و در امان بودن از خطرات احتمالی، موبدان و بزرگان را از سراسر جهان جمع می‌کند تا گواهی مبنی بر خیرخواهی و نیکوکاری او بنویسند و امضا کنند. بزرگان که از خشم ضحاک هراسان بودند برای حفظ جان خود محضرنامه را امضا می‌کنند. در همین حین در کاخ ضحاک شور و غوغای عظیمی به پا می‌شود. کاوهٔ آهنگر که یکی از مردم پاک‌دل و از طبقهٔ زحمت‌کشی بود، وارد قصر ضحاک می‌شود و از آنجا که هفده پسرش خوراک ماران ضحاک شدند و هجدهمین آن را هم از او گرفتند، فریادکنان نزد ضحاک آمد. او که می‌دانست بنیاد حکومت ضحاک بر ظلم و بیداد استوار است، شکایت خود را رو در رو به او ابراز می‌کند. ضحاک خود حیرت زده می‌شود:

بدو گفت مهتر به روی دژم — که بر گوی تا از که دیدی ستم

(فردوسی ۱۳۸۲، ج۱: ۶۲، ب۲۰۳)

کاوه در برابر ضحاک کاخ نشین و فرادست، این گونه از طبقهٔ فرودست خود سخن می‌گوید:

یکی بی‌زبان مرد آهنگرم — ز شاه آتش آید همی بر سرم
تو شاهی و گر اژدها پیکری — بباید بدین داستان داوری
که گر هفت کشور به شاهی تو راست — چرا رنج و سختی همه بهر ماست
شماریت با من بباید گرفت — بدان تا جهان ماند اندر شگفت
مگر کز شمار تو آید پدید — که نوبت ز گیتی به من چون رسید
که مارانت را مغز فرزند من — همی‌داد باید ز هر انجمن

(همان، ج۱: ۶۲-۶۳، ب ۲۰۹-۲۰۵)

ضحاک از جسارت و سخنان تند و تیز کاوه شگفت زده شد، دستور می‌دهد فرزند او را آزاد و از او دلجویی کنند. او که فرصت را مناسب می‌یابد به کاوه دستور می‌دهد:

بفرمود پس کاوه را پادشاه که باشد برآن محضر اندر گوا

(فردوسی ۱۳۸۲، ج۱: ۶۳، ب ۲۱۲)

کاوه که همچون سایر مردم از ستم و جنایات ضحاک به ستوه آمده بود محضر را می‌خواند و در حضور ضحاک به سوی درباریان بزدل و ترسو فریاد می‌زند:

خروشید کای پای مردان دیو بریده دل از ترس گیهان خدیو
همه سوی دوزخ نهادید روی سپردید دل‌ها به گفتار اوی
نباشم بدین محضر اندر گوا نه هرگز براندیشم از پادشاه
خروشید و برجست لرزان ز جای بدرید و بسپرد محضر بپای
گرانمایه فرزند او پیش اوی ز ایوان برون شد خروشان بکوی

(همان، ج۱: ۶۳، ب۲۱۸-۲۱۵)

بزرگان که از سکوت ضحاک شگفت‌زده بودند چرایی سکوتش را جویا شدند. ضحاک که وضع روحی آشفته‌ای داشت اعلام می‌کند که انگار کوهی از آهن در برابر او و کاوه قرار گرفته بود. کاوه که مدت‌ها بود از سفاکی‌های ضحاک در عذاب بود، چرم آهنگری خود را بر نیزه می‌کند و پایه‌گذار جنبشی می‌شود که به سرنگونی ضحاک می‌انجامد.

«قیام کاوه قیام داد است علیه بیداد، قیام تودهٔ مردم است علیه شاه بیدادگر.» (جوانشیر ۱۳۸۸: ۱۷۸) در برابر شاه خشمگینی چون ضحاک آهنگری قیام می‌کند و کیش بیداد را از بین می‌برد. وجود دو شخصیت از طبقات مختلف در برابر یکدیگر نشان از چندصدایی بودن این داستان است. با اینکه کاوه از طبقهٔ فروتر اجتماعی بود، اما در برابر شاه زمان خود قد برافراشت و چنان نسبت به او

پرخاش کرد که گویی با هم‌ردیف و همال خود سخن می‌گوید. او به نوعی مشتی محکم بر ضحاک بیدادگر فرود آورد که همگان را به حیرت واداشت. صدای کاوه در برابر صدای ضحاک قرار می‌گیرد. دو شخص از دو طبقهٔ متفاوت با جهان‌بینی‌های مختلف روبه‌رو هم قرار می‌گیرند و شاه، مغلوب رعیت می‌شود. این فضای ایجاد شده در داستان، نشان‌دهندهٔ حضور چند صدا با جهان‌بینی‌های متفاوت است که مکالمه و گفت و گو را ایجاد می‌کند.

داستان رستم و سهراب

سبکسری کی‌کاووس و گردن‌فرازی پهلوانان را در برابر این شاه، در رفتار و سخنان رستم با کی‌کاووس، و همدلی پهلوانان با رستم، در جای جای این داستان می‌بینیم. به سبب پرهیز از اطناب، بیشتر بر بخش‌هایی از داستان تأکید می‌شود که تقابل نهاد شاهی و پهلوانی را برجسته‌تر نمایان می‌سازد.

لشکر توران به سرکردگی سهراب به مرزهای ایران می‌آید و هجیر در نبرد با او اسیر می‌شود. گژدهم مرزبان آنجا به کی‌کاووس نامه می‌نویسد و درخواست کمک می‌کند و خود شبانگاه قلعه را ترک می‌کند. کی‌کاووس با دریافت نامهٔ گژدهم هراسان و بیمناک می‌شود و به سرعت نامه‌ای به رستم می‌نویسد و در آن تأکید می‌کند که هرچه سریع‌تر خود را برساند. رستم با دو سه روز تأخیر به پایتخت می‌رسد. به محض ورود به دربار، رستم به‌رسم ادب تعظیمی می‌کند، اما کاووس که در مقام پادشاه از تأخیر وی و بی‌توجهی به فرمان او ناراحت بود، به گیو دستور می‌دهد که همان دم رستم را به دار بیاویزد:

یکی بانگ برزد بگیو از نخست — پس آنگاه شرم از دو دیده بشست
که رستم که باشد که فرمان من — کند پست و پیچد ز پیمان من
بگیر و ببر زنده بر دار کن — و زو نیز با من مگردان سخن

(فردوسی ۱۳۸۲، ج۲: ۱۹۹، ب۳۷۶-۳۷۴)

اولین صدا در برابر صدای شاه، مواجههٔ گیو است. گیو که از گفتار کاووس ناراحت می‌شود فرمان او را اجرا نمی‌کند، کاووس خشمگین‌تر می‌شود و به طوس دستور می‌دهد که رستم و گیو را بر دار کند: (فردوسی ۱۳۸۲، ج۲: ۲۰۰، ب۳۷۹-۳۷۸) در ادامه، عکس‌العمل رستم، صدایی رسا (غیر/ دیگری) در برابر تک‌صدایی کی‌کاووس است. رستم از شدت خشم و ناراحتی، کی‌کاووس را همچون بنده‌ای خطاب قرار می‌دهد و شروع به شماتت او می‌کند:

تهمتن برآشفت با شهریار که چندین مدار آتش اندر کنار
همه کارت از یکدگر بدتر است تو را شهریاری نه اندر خور است
تو سهراب را زنده بر دار کن پرآشوب و بدخواه را خوار کن ...
(همان: ۲۰۰، ب۳۸۵-۳۸۳)

سپس به دست طوس می‌کوبد و او را به زمین می‌زند و از کاخ کاووس بیرون می‌آید و کاووس را به هیچ می‌شمرد:

بدر شد به خشم اندر آمد به رخش منم گفت شیراوژن و تاج‌بخش
چو خشم آورم شاه کاووس کیست چرا دست یازد بمن طوس کیست
(همان: ج۲، ۲۰۰، ب۳۸۹-۳۸۸)

او از افتخاراتی که کسب کرده بود و مهلکه‌هایی که کاووس را از آن نجات داد، سخن گفت و از این طریق به تحقیر کاووس پرداخت؛ سوار بر رخش به سمت سیستان حرکت کرد. با رفتن رستم همگان دچار دلهره می‌شوند. گودرز کاووس را به خاطر رفتارهای نابجایش سرزنش می‌کند:

بکاووس کی گفت رستم چه کرد کز ایران برآوردی امروز گرد
فراموش کردی ز هاماوران وزان کار دیوان مازندران
که گویی ورا زنده بر دار کن ز شاهان نباید گزافه سخن
چو رفت و آمد سپاهی بزرگ یکی پهلوانی به کردار گرگ
که داری که با او بدشت نبرد شود برفشاند بر او تیره گرد
یلان تو را سر بسر گژدهم شنیدست و دیدست از بیش و کم

همی‌گوید آن روز هرگز مباد که با او سواری کند رزم یاد
کسی را که جنگی چو رستم بود بیازارد او را خرد کم بود
(فردوسی ۱۳۸۲، ج۲: ۲۰۳-۲۰۲، ب۴۱۰-۴۰۳)

کی‌کاووس با شنیدن حرف‌های گودرز پشیمان می‌شود و به تندمزاجی خود اعتراف می‌کند و گودرز را به دنبال رستم می‌فرستد. گودرز نزد رستم می‌رود تا او را بازگرداند. رستم بسیار ناراحت بود و گویی کی‌کاووس برای او هیچ ارزشی نداشت. او به گودرز می‌گوید:

تهمتن چنین پاسخ آورد باز که هستم ز کاووس کی بی‌نیاز
مرا تخت زین باشد و تاج ترگ قبا جوشن و دل نهاده به مرگ
چرا دارم از خشم کاوس باک چه کاوس پیشم چه یک مشت خاک
سرم گشت سیر و دلم کرد بس جز از پاک یزدان نترسم ز کس
(همان، ج۲: ۲۰۴، ب۵۲۹-۴۲۶)

گودرز که پاسخ رستم را این‌گونه دید از راه دیگری وارد می‌شود و به رستم می‌گوید برای اینکه دیگران رفتن او را نشانهٔ ترس از سهراب ندانند، بهتر است برگردد. رستم با شنیدن این حرف تصمیم به بازگشت می‌گیرد. پادشاه که دیگر فهمیده بود نباید با جهان‌پهلوانی چون رستم این‌گونه سخن بگوید به استقبال او می‌رود و از او عذر خواهی می‌کند:

چو در شد ز در شاه بر پای خواست بسی پوزش اندر گذشته بخواست
که تندی مرا گوهر است و سرشت چنان زیست باید که یزدان بکشت
وزین ناسگالیده بدخواه نو دلم گشت باریک چون ماه نو
بدین چاره جستن تو را خواستم چو دیر آمدی تندی آراستم
چو آزرده گشتی تو ای پیلتن پشیمان شدم خاکم اندر دهن
(همان، ج۲: ۲۰۵، ب۴۴۶-۴۴۲)

«اندیشهٔ رستم خلاف بسیاری از شاهان است که ملت را برای منافع خویش می‌خواهند؛ به همین جهت، بیشتر اوقات با شاهانی چون کاووس اختلاف دارد و

آنان را به چیزی نمی‌گیرد و به پشیزی نمی‌خرد و اتکای او تنها به خداوند است و نیروی تن و اندیشه خویش.» (رستگار فسایی ۱۳۸۱: ۱۶۷) کاووس در جایگاه شاهی در هول و اضطراب دشمنانش بود و به رستم دست کمک دراز می‌کند، اما جهان‌پهلوان به دستور او توجهی نمی‌کند و با تأخیر چند روزه خود را به او می‌رساند. با این حال انتظار ندارد مورد اعتراض شاه قرار گیرد و ازین بابت خشمگین شده، شاه را به شدت سرزنش می‌کند و پادشاهی را شایستهٔ او نمی‌داند. او با بیان افتخاراتی که کسب کرده، قدرت شاه را به چالش می‌کشد. گودرز هم برخورد شاه را ناشایست می‌داند و او را ملامت می‌کند. گفت‌وگوی گودرز با رستم هم قابل توجه است. بنابراین، «پادشاه مظهر استقلال کشور و حافظ ایران در برابر هجوم دشمنان است و اعلام جنگ و صلح با اوست و پهلوانان نیز در نبرد با دشمن فرمان‌بردار او هستند، اما نوکر چشم و گوش بستهٔ او نیستند. پهلوانان در عین وفاداری به شاه، وجدان بیدار ملت و مظهر آزادگی و گردن فرازی هستند و اگر شاه از اصول صحیح شهریاری و دادگری، پای فراتر گذارد در برابر او مردانه می‌ایستند.» (ریاحی ۱۳۸۰: ۲۲۰) داستان سیاوش، داستان رستم و اسفندیار و ... هریک بازتاب‌دهندهٔ نمودهای دیگری محسوب می‌شوند که تنگنای مقاله اجازهٔ طرح آن را نمی‌دهد.

ازدواج با بیگانگان

در *شاهنامه* علاوه بر جنگ و خونریزی سخن از عشق و مهر نیز به میان آمده است، پهلوانان به همان اندازه که در میدان جنگ سروری و سربلندی دارند، در زمینهٔ عشق و ازدواج، تسلیم و مطیع هستند. اما آنچه که بیش از همه جلب توجه می‌کند، نوع ازدواج آنان است. اصولاً ازدواج‌های صورت‌گرفته در *شاهنامه*

ازدواج بیگانگان است؛ آن هم به سبب نیروی جذب و پذیرش دیگری در میان ایرانیان. اگرچه *شاهنامه* با کین آغاز می‌گیرد و با کین پایان می‌پذیرد، اما در میانه با مهر نیز آمیزش و آویزشی دل انگیز دارد. عشق نیرومندترین عاطفه در میان انسان‌ها و مایهٔ بقای هستی است که در *شاهنامه* به آن اشاره شده است و اغلب این عشق‌ها به ازدواج ختم می‌شود. «ازدواج با بیگانه از کردارها و موضوعات داستان‌ساز *شاهنامه* است.» (سرامی ۱۳۷۳: ۵۰۱) از آنجا که فردوسی در نظم *شاهنامه* به انتخاب خود داستان‌هایی را با حفظ امانت سروده، بیان چنین داستان‌های عاشقانه‌ای که نمونه‌اش در آثار غنایی هم وجود ندارد، در یک اثر حماسی خالی از حکمت نیست. اما نکتهٔ قابل توجه در اینجا پذیرش بیگانگان است. بیشتر پهلوانان *شاهنامه* که وظیفهٔ دفاع از سرزمین در مقابل بیگانگان را به عهده دارند، خود محصول چنین ازدواجی هستند. ایرانیان در طول تاریخ این توانایی را دارند که دیگری را در بین خود جای دهند. به طوری که نژاد بزرگ‌ترین پهلوانان *شاهنامه* (رستم به ضحاک، اسفندیار به افراسیاب و ...) که فردوسی به آنان افتخار می‌کند، به بیگانگان می‌رسد. در *فارسنامه* می‌خوانیم: «عادت ملوک فرس و اکاسره آن بودی که از همه ملوک اطراف چون صین و روم و ترک و هند دختران ستدندی و پیوند ساختندی، و هرگز هیچ دختر را بدیشان ندادندی. دختران را جز با کسانی که از اهل بیت ایشان بودندی مواصلت نکردندی.» (ابن‌بلخی ۱۳۸۵: ۹۸-۹۷) این سنت را گردآفرید به سهراب که به سرداری سپاه توران به ایران تاخته بود نیز گوشزد می‌کند:

بخندید و او را به افسوس گفت که ترکان ز ایران نیابند جفت!

(فردوسی ۱۳۸۲، ج۲: ۱۸۹، ب۲۵۹)

آنچه که مهم جلوه می‌کند پذیرش این ازدواج از جانب ایرانیان است. ازدواج‌هایی همچون ازدواج فرزندان فریدون با دختران سرو، زال و رودابه،

سیاوش با جریره، دختر پیران ویسه، و فرنگیس، دختر افراسیاب، ازدواج بیژن با منیژه، دختر افراسیاب، ازدواج گشتاسب با کتایون، دختر قیصر روم و ازدواج کی‌کاووس با سودابه، دختر شاه هاماوران ازدواج‌های با بیگانگان محسوب می‌شوند. ما در اینجا به طور گذرا به تحلیل تعدادی از این ازدواج‌ها می‌پردازیم که بر خلاف نظر باختین به نحو بارزی تبلور حضور دیگری در اثری حماسی به شمار می‌آید.

ازدواج فرزندان فریدون

فریدون سراسر جهان را می‌گردد تا برای فرزندانش همسری مناسب انتخاب کند. سرانجام پسران فریدون جفت خود را می‌یابند و با دختران شاه یمن ازدواج می‌کنند. این ازدواج با دختران غیرایرانی در راستای پیوندی است که در آن سنخیت و تناسب زوجین بیشترین اهمیت را دارد و همین اهمیت سبب پذیرش دیگری از جانب شاه ایران می‌شود. حضور غیر / دیگر در دربار پادشاه ایران گواه آن است که ایرانیان این قوه هاضمه را دارند که دیگری را در دل خود جای دهند و از آن بهره ببرند. (فردوسی ۱۳۸۲، ج۱: ۸۳-۸۲)

زال و رودابه

زال از آزمون منوچهر سربلند بیرون آمد و ستاره‌شناسان این ازدواج را به فال نیک گرفتند. این امر سبب شد منوچهر موافقت خود را برای ازدواج زال با نوه ضحاک اعلام کند. تب و تاب زال برای کسب رضایت پدر و فرستادن او به پایتخت برای جلب رضایت منوچهر بسیار قابل توجه است؛ اینکه چطور زال برای ازدواج با کسی که نژادش در تضاد با نژاد اوست، تلاش می‌کند. نرمی سام

در برابر فرزندش، نوشتن نامه برای کسب رضایت منوچهر و پذیرا شدن سیندخت و قبول هدایای او و در نهایت موافقت منوچهر از طرفی، تدبیر سیندخت و قانع شدن مهراب برای فرستادن سیندخت با هدایایی به نزد سام و گفت‌وگوی دور از کینه و دشمنی نماینده دو کشور متضاد، سام و سیندخت، و نتیجهٔ مسالمت‌آمیز آن از طرفی دیگر، فضایی را در داستان رقم می‌زند که جز حضور و پذیرش دیگری نیست.

سام شخصیت مدبری است که با استادی توانسته است میان فرمان منوچهر شاه و مهر فرزند خویش به دختری از تبار دشمن، هماهنگی ایجاد کند. سیندخت زنی خردمند و کاردان که پس از آرام کردن مهراب روانه کشور دشمن شد و در نهایت سام را به این وصلت قانع کرد. در نتیجه این رفتارهای سنجیده و سزاوار سام و سیندخت، پایه و اساس ازدواجی شکل می‌گیرد که محصول آن جهان پهلوان ایران می‌شود. همچنین نقش تک‌تک شخصیت‌ها با جهان‌بینی و تفکرات خاص خودشان به روشنی قابل دریافت است؛ اینکه چگونه با گفت‌وگو و رای زنی تضاد بین خود را کنار گذاشته و در کنار دیگری خود جای گرفتند. (فردوسی ۱۳۸۲، ج۱: ۲۱۰، ب۱۱۲۰-۱۱۱۹)

رستم و تهمینه

تهمینه از رستم می‌خواهد با او ازدواج کند و فرزندی از او داشته باشد. رستم از دیدن آن نیک‌چهره و از شنیدن سخنان منطقی او بسیار خرسند شد و او هم نسبت به آن ازدواج تمایل نشان داد. تهمینه با جسارت غیرقابل وصفش شبانه به بالین جهان‌پهلوانی می‌آید که همگان از او در هراس‌اند و با زیبایی حیرت‌انگیز خود، خواهش خود را بر زبان آورده و چنان رستم را مات و مبهوت کرد که در همان نیمه‌شب او را از پدرش خواستگاری می‌کند. تهمینه با پیشقدمی‌اش در اظهار تمایل درونی خود، عهده‌دار بزرگ کردن فرزندی از نژاد نریمان می‌شود.

در این داستان تهمینه است که باب گفت‌وگو را باز می‌کند و همین گفت‌وگو و بیان اسرار درونی او سبب می‌شود رستم او را بپذیرد. رستم شیفتهٔ دلربایی او شده، بدون توجه به جلب نظر زال و کاووس خواهان وصلت با بیگانه‌ای است که خاندان او دشمن ایران محسوب می‌شود. پذیرش این ازدواج از جانب رستم در واقع، پذیرش دیگری و جای دادن آن دیگری در دل خاندان خود است. این امر نشان از آن دارد که رستم به عنوان جهان‌پهلوان سرزمینش نه تنها خواهان غیاب دیگری نیست، بلکه با جان و دل پذیرای اوست. دیگری به اندازه‌ای در نظر او ارج دارد که اجازه می‌دهد فرزندش در خاک دشمن پرورش یابد. (فردوسی ۱۳۸۲، ج۲: ۱۷۵-۱۷۴)

سیاوش و جریره و فرنگیس

ازدواج سیاوش با جریره و فرنگیس، ازدواج با غیرایرانی است. سیاوش هم که از شاهزادگان بسیار با درایت ایران است چنین ازدواجی را نادرست یا برخلاف قواعد ایرانی نمی‌داند و هر دو ازدواج او ازدواج با انیرانیان است. او با اینکه می‌داند محصول این ازدواج شاه ایران می‌شود باز هم تعللی در پذیرش آن ندارد. زیرا پذیرش غیر/ دیگر در جامعهٔ ایران کاملاً مرسوم و عادی است و دیگری تا جایی که خطری برای ایران نداشته باشد، بسیار ارزشمند و قابل اعتناست. (همان، ج۳: ۹۵-۹۲)

بیژن و منیژه

شاهزاده تورانی به پهلوان ایرانی دل می‌بازد و مقدمه ازدواج بین دو کشور متضاد را فراهم می‌کند. منیژه بابت دلداگی خود به بیژن هرگونه خفت و خواری را تحمل کرد و از قصر پدر رانده شد. با فلاکت و بدبختی لقمه‌ای فراهم می‌کرد تا

بیژن را زنده نگه دارد. با اسرار خود در سخن گفتن با رستم بالاخره توانست نظر او را جلب کند و شرایط نجات بیژن را فراهم کند. از جانبی پهلوان ایرانی بر سر پیمان خود با او بود و پس از آزادی از چاه افراسیاب، او را با خود به ایران آورد. رستم جهان پهلوان که پدر بزرگ بیژن است هیچ‌گونه مخالفتی با آوردن دختر افراسیاب به ایران ندارد. پادشاه ایران نیز این وصلت را می‌پذیرد و به فال نیک می‌گیرد. ایران همواره در پذیرش دیگری موفق عمل کرده این‌بار هم منیژه را در دل خود جای می‌دهد. این داستان نیز فضای تک بعدی و بدون وجود غیر / دیگر را نقض می‌کند. بیژن دیگری‌ای را می‌پذیرد که خاندانش دشمن دیرینه ایران زمین است. (فردوسی ۱۳۸۲، ج۵: ۱۹، ب ۱۹۵-۱۹۲)

امر به غایت قابل تأمل این است که در تکوین هویت ایرانی که در *شاهنامه* تصویر می‌شود و بعدها در صیرورت تاریخی هم‌چنان ادامه پیدا می‌کند، نه تنها تورانیان بل تازیان، هندیان، چینیان، یونانیان، رومیان و ... سهم داشته‌اند. قومیت ایرانی در طول تاریخ نشان داده است که این قوهٔ هاضمه را دارد که از ویژگی‌های ممتاز رقیب و حتی مهاجم بهره بگیرد. گویی *شاهنامه* همچون رمانی می‌نماید که در آن ایران به عنوان یکی از شخصیت‌ها در کنار شخصیت‌های دیگر، یعنی ملت‌های باستانی قرار می‌گیرد و همان‌طور که باختین قاطعانه معتقد است که پیوند خود و دیگری در درون این زیست‌جهان تفاوت‌های عمیق آنان را از بین نمی‌برد، همچنان استقلال خود را حفظ می‌کند.

تکمله بحث

همان‌طور که پیشتر اشاره شد در نظر باختین حماسه گونه‌ای ادبی است که در مضمون، شکل و ساختار به گذشتهٔ دور اشاره دارد و درنتیجه، واجد کیفیتی به

انجام رسیده است که معمولاً از تیررس ارزیابی و تفکر مجدد مصون می‌ماند. به بیان دیگر، واقعیت مطلق موجود در حماسه غیرقابل تغییر است. گذشته در حماسه به نحوی ارزش‌گذاری شده است که بازنیافتنی به نظر می‌رسد و از لحاظ سلسله‌مراتب، همان‌گونه که از سبک والا و فاخر حماسه نیز برمی‌آید، در سطحی بالاتر از زمان معاصر قرار می‌گیرد. بر همین مبنا، حماسه گونه‌ای ادبی تلقی می‌شود که تقریباً در حال احتضار است. (ر.ک. باختین ۱۳۸۷: ۴۶) در واقع، میان زمان حماسه و زمان حال مرزهایی مشخص و روشن وجود دارد، چراکه واقعیت مطلق در حماسه با مضمونی برگرفته از «گذشته»ای حماسی و ملی پیوند دارد. بنابراین، «مرجعِ حماسه سنتی ملی است (نه تجربه‌ای شخصی و اندیشهٔ آزاد حاصل آن)» و دیگر آنکه «یک فاصلهٔ مطلقِ حماسی، دنیای حماسه را از واقعیت معاصر جدا می‌کند. (یعنی از زمانی که نویسنده و مخاطبان او در آن به سر می‌برند)» (همان: ۴۶) در نگاهی بینامتنی *شاهنامه* و متونی که پس از آن و در خوانش و گفت‌وگوی با *شاهنامه* شکل گرفته‌اند، نظریه و حکم عام باختین در باب حماسه و منحصر و مقیّد کردن آن به زمان گذشته و منفک و بیگانه بودن آن با معاصریت را سخت با چالش روبه‌رو می‌سازد. رویکردی تأویلی به داستان‌های *شاهنامه* در متون فلسفی (*حکمة‌الاشراق* سهروردی) و متون عرفانی (*منطق‌الطیر*) تا بازسازی و معاصرسازی عناصر و مفاهیم اساطیری *شاهنامه* در ادبیات فارسی معاصر از آن جمله‌اند. (ر.ک. فلاح و بالو ۱۳۹۳: ۲۳۲– ۲۲۸)

نتیجه

شاهنامه اثری است که در دوران خفقان و تک‌صدایی حکومت‌های بیگانه حاکم بر ایران تولید شده است، از این رو، خود صدایی در برابر صداهای حاکم محسوب می‌شود. فردوسی در روزگار قصیده‌سرایی و ستایش شاهان، در عصر

حاکمیت پان عربیسم عباسی با انتخاب قالب حماسه توانست روح اصیل و نژاده ایرانی را بیدار و آن فرهنگ‌های غبارگرفته و فراموش‌شده را از نو زنده کند. ژانرهای نهفته در *شاهنامه* جلوهٔ دیگری از چندصدایی و مکالمه‌گرایی هستند. به تعبیر دیگر، *شاهنامه* صرفاً قابل تقلیل به یک ژانر ادبی خاص و آن هم حماسه نیست، چنان‌که داستان‌هایی چون زال و رودابه، رستم و تهمینه، بیژن و منیژه و ... در قالب ژانر عاشقانه و غنایی قابل تقسیم‌بندی است. علاوه بر حضور ژانر عاشقانه در اثر حماسی، ژانر تعلیمی نیز در لابه‌لای ابیات به وفور رؤیت می‌شود. ژانر تعلیمی نیز همانند ژانر عاشقانه در دل یک اثر حماسی خاصیت مکالمه‌ای اثر را گسترش می‌دهد و راه را برای حضور دیگری فراهم می‌سازد و با تلفیق ژانرها در دل هم به تحقق منطق گفت‌وشنودی یاری رسانده است. علاوه بر این، در *شاهنامه* تنها صدای حاکم صدای شاه نیست، بلکه پهلوانان و دستوران خردمند همواره در برابر بیداد و بی‌خردی شاهان سر بلند کردند و در مقابل ستم‌ها و زورگویی شاهان تسلیم نشدند. داستان‌هایی چون کاوه دادخواه، سیاوش، رستم و اسفندیار و ... متضمن جهان‌بینی شخصیت‌ها، اسلوب گفتاری آن‌ها و موضع اجتماعی و ایدئولوژیک‌شان است. لذا این همه راه را برای مکالمه‌گرایی با رویکرد باختینی هموار می‌سازد. همچنین ازدواج با بیگانگان تأکید دیگری است بر تأثیر توجه به غیر/ دیگری در فرایند تکوین ملیت ایرانی. این همه نشان می‌دهد ایرانیان همواره خواهان حضور دیگری در کنار خود هستند. به تعبیر دیگر، جهان ایرانی در گفت‌وگو و تعامل با ملت‌هایی چون توران، چین، تازی، روم و ... شکل گرفته است.

کتابنامه

قرآن کریم.

آلن، گراهام. ۱۳۸۵. *بینامتنیت*. ترجمهٔ پیام یزدان‌جو. چ۲. تهران: مرکز.

ابن‌بلخی. ۱۳۸۵. *فارسنامه*. تصحیح گای لیسترانج و رینولد الن نیکلسون. تهران: اساطیر.
احمدی، بابک. ۱۳۷۵. *ساختار و تأویل متن*. چ۱۴. تهران: مرکز.
انصاری، منصور. ۱۳۸۴. دموکراسی گفتگویی: امکانات دموکراتیک اندیشه‌های میخائیل باختین و یورگن هابرماس، چاپ اول. تهران: مرکز
باختین، میخایی. ۱۳۸۷. *تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی دربارهٔ رمان*. ترجمهٔ رویا پورآذر. تهران: نی.
پوینده، محمدجعفر. ۱۳۷۳. *سودای مکالمه، خنده، آزادی*. تهران: شرکت فرهنگی ـ هنری آرست.
جوانشیر، ف.م. ۱۳۸۸. *حماسه داد*. بی‌جا: انتشارات حزب توده ایران.
حمیدیان، سعید. ۱۳۸۳. *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*. تهران: ناهید.
دزفولیان، کاظم و عیسی امن‌خانی. ۱۳۸۸. «"دیگری" و نقش آن در داستان‌های شاهنامه». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. ش۱۳. صص ۲۳ـ ۱.
دزفولیان، کاظم و معصومه طالبی. ۱۳۸۹. «مقایسه اساطیر یونان و ایران بر پایهٔ اندیشه‌های باختین». *نشریه ادبیات تطبیقی*. س۲. ش۳. صص ۱۱۵ ـ ۹۷.
دوبرو، هدر. ۱۳۸۹. *ژانر*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز.
رستگارفسایی، منصور. ۱۳۶۹. *شاهنامه و فردوسی*. شیراز: نوید شیراز.
ـــــــــــــ . ۱۳۸۱. *فردوسی و هویت‌شناسی ایرانی (مجموعه مقالات در مورد شاهنامه)*. تهران: طرح‌نو.
ر. ناث و گلدزیهر. ۱۳۷۱. *اسلام در ایران، شعوبیه، نهضت مقاومت ملی ایران علیه امویان و عباسیان*. ترجمهٔ محمود افتخارزاده و محمدحسین عضدانلو. تهران: مؤسسه نشر میراث‌های تاریخی اسلام و ایران.
ریاحی، محمد امین. ۱۳۸۰.فردوسی. تهران: طرح نو
زرقانی، مهدی. ۱۳۸۸. *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی*. تهران: سخن.
سرامی، قدمعلی. ۱۳۷۳. *از رنگ گل تا رنج خار*. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
سلدن، رامان و پیتر ویدوسون. ۱۳۸۴. *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. چ۳. تهران: طرح نو.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. ۱۳۷۲. «انواع ادبی و شعر فارسی». *مجله رشد آموزش ادب فارسی*. س۸. ش۳۲ و ۳۳.

شمیسا، سیروس. ۱۳۸۳. *انواع ادبی*. تهران: فردوس.

صفا، ذبیح الله. ۱۳۳۳. *حماسه‌سرایی در ایران*. ج۱. تهران: پیروز.

طغیان، محمدیونس. ۱۳۶۹. *آشتی در شاهنامه فردوسی و برخی حماسه‌های دیگر*. کابل: آکادمی علوم جمهوری افغانستان.

فردوسی، ابوالقاسم. ۱۳۸۲. *شاهنامه*. به کوشش دکتر سعید حمیدیان. تهران: قطره.

فلاح، غلامعلی و فرزاد بالو. ۱۳۹۳. «از مخاطب راوی تا مخاطب روایت (با تأملی در روایت‌های داستانی شاهنامه)». *دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی*. س۲۲. ش۷۷. صص۲۳۲ – ۲۲۸.

لچت، جان. ۱۳۸۳. *پنجاه متفکر بزرگ معاصر*. ترجمهٔ محسن حکیمی. تهران: خجسته.

مختاری، محمد. ۱۳۷۹. *حماسه در رمز و راز ملی*. تهران: توس.

هارلند، ریچارد. ۱۳۸۵. *درآمدی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت*. ترجمهٔ علی معصومی و شاپور جورکش. تهران: چشمه.

English sources

Morris. Pam. (1994). *The Baktin Reader*. Selected Writings of Baktin, Medvedev and Voloshinov. London /New York: Arnold u. k.

References

Holy Qor'ān.
Ahmadī, Bābak. (2008/1387SH). *Sāxtār va ta'vīl matn*. 14th ed. Tehrān: Markaz.
Allen, Graham. (2006/1385SH). *Beynāmatnīyat (Intertextuality)*. Tr. by Payām Yazdāngū. Tahran: Markaz.
Ansārī, Mansūr. (2005/1384SH). *Demokrāsī-ye goft-o-gūei: emkānāt-e demokrātīk-e andīše-hā-ye mikhail bakhtin va yorgen habermas*. 1st ed. Tehrān: Markaz.
Bakhtin, Mikhail. (2008/1387SH). *Taxayol-e mokāleme-ī: jostār-hā-ye dar mored-e romān (The dialogic imagination)*. Tr. by Royā Pūr Āzar. Tehrān: Ney.
Dezfūliyān, Kāzem and Īsā Aman Xānī. (2009/1388SH). "Dīgarī va naqš-e ān dar dāstān-hā-ye šāhnāme". *Journal of Scientific Research "study Persian language and literature"*. No. 13. Pp. 1- 23.
Dezfūliyān, Kāzem and Masūme Tālebī. (2010/1389SH). "Moqāyese-ye asātīr-e yūnān va īrān bar pāye-ye andīše-hā-ye bakhtin". *Journal of Comparative Literature*. Year 2. No. 3. Pp. 97- 115.
Dobro, Heder. (2010/1389SH). *Žānr (genre)*. Tr. by Farzāneh Tāherī. Tehrān: Markaz.
Ebn-e Balxī. (2006/1385SH). *Fārs-nāme*. With the effort of Gay Lystranj & Rinold Alen Nikolson. Tehrān: Asātīr.
Fallāh. Qolām Alī & Farzād Bālū. (2015/ 1393SH). "Az moxātab-e rāvī tā moxātab-e revāyat (bā ta'amolī dar revāyat-hā-ye dāstānī-ye šāhname". *Do-fasl-nāme-ye Zabān va Adabiyāt-e Fārsī*. Year 22. No. 77. Pp. 228-232.
Ferdowsī, Abolqāsem. (2003/1382SH). *Šāhname*. With the effort of Sa'īd Hamīdiyān. Tehrān: Qatre.
Hamīdiyān, Sa'īd. (2004/1383SH). *Darāmadī bar andīše va honar-e Ferdowsī*. Tehrān: Nāhīd.
Harland, Richard (2006/1385SH). Darāmadī bar nazarīyeye adabī az aflātūn tā bārt. Tr by Alī Ma'sūmī va Šāpūr Jorkeš. Tehrān: Češme.
Javānšīr, F. M. (2009/1388SH). *Hamāse-ye dād*. Entešārāt-e Hezb-e Tūde-ye Īrān.
Lcht, John. (2004/1383SH). *Panjāh motefaker-e bozorg-e mo'āser (Fifty key Contemporary thinkers: from structuralism to postmodernity)*. Tr. by Mohsen Hakīmī. Tehrān: Xojasteh.
Moxtārī, Mohammad. (2000/1379SH). *Hemāse dar ramz va rāz-e mellī*. Tehrān: Tūs.

Pūyande, Mohammad Ja'far. (1994/1373SH). *Sodā-ye mokāleme, xande, āzādī*. Tehrān: Ārest.
Nath, R & Igna Goldziher. (1992/1371SH). *Eslām dar īrān, šo'ūbīye, nehzat-e moqāvemat-e mellī-ye īrān alayhe omaviyān va abbāsiyān (Islam in Iran, Shoubiyya, The Iranian national movement)*. Tr. by Mahmūd Eftexār zāde & Mohammad Hossein Azdānlū. Tehrān: Mo'assese-ye Našr-e Mīrās-hā-ye Tārīxī- ye Eslām va Īrān.
Rastgār fasāei, Mansūr. (1990/1369SH). *Šāhname va Ferdowsī*. Shiraz: Navīd-e Shiraz.
_____. (2002/1381SH). Ferdowsī va hovīyat-šenāsī-ye īrānī. Tehrān: Tarh-e Now.
Riyāhī, Mohammad Amīn. (2001/1380SH). *Ferdowsī*. Tehrān: Tarh-e Now.
Saramī, Qadamalī. (1994/1373SH). *Az rang-e gol ta ranj-e xār*. Tehrān: Elmī va Farhangī.
Selden, Raman & Piter Vidoson. (2004/1384SH). *Rāhnamāye nazarīye-ye adabī-ye mo'āser (A reader's guide to contemporany literary theory)*. Tr. by Abbās Moxber. 3rd ed. Tehrān: Tarh-e Now.
Šafī'ī, Kadkanī, Mohammad Rezā. (1993/1372SH). "Anvā'e adabī va še'r-e fārsī". *Journal of Growth, learning of Persian literature*. Year 8. No. 32 & 33.
Šamīsā, Sīrūs. (2004/1383SH). *Anvā'e adabī*. Tehrān: Ferdows.
Safā, Zabīhollāh. (1954/1333SH). *Hemāse sorāei dar īrān*. Vol. 1. Tehrān: Pīrūz.
Toqiyān , Mohammad Yūnes. (1990 /1369 SH). *Āštī dar šāhnāme va barxī hemāse-hā-ye dīgar*. Kabul: Academy Olūm-e Jomhūrī-ye Afghanistan.
Zarqānī, Mahdī. (2009/1388SH). *Tārīx-e adabī-ye īrān va qalamro-ye zabān-e fārsī*. Tehrān: Soxan.