پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی

شمارهٔ ۴، تابستان ۱۳۹۰، صص۹۲-۶۹

بررسی عناصر داستانی "زال و رودابه"

دکتر اسماعیل صادقی[۱]

چکیده

داستان زال و رودابه مقدمه‌ای زیبا برای تولد رستم است و در مقایسه با داستان‌های سنتی، ویژگی‌هایی به لحاظ ساخت دارد که همان‌ها باعث جذابیّت این داستان شده‌اند. در این تحقیق، عناصر داستانی مانند گفتارها، طرح، کردارها و درون‌مایه‌های داستان بررسی شده و به نقش این عناصر در شکل‌گیری داستان زال و رودابه توجه شده است.

کلیدواژه‌ها: زال و رودابه، عناصر داستان، طرح، درون‌مایه.

---

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد.

تاریخ وصول: ۱۳۸۹/۱۰/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۳/۱

مقدمه

داستان عاشقانهٔ زال و رودابه بر پیشانی شاهنامه خوش می‌درخشد و در حکم غزلی شیوا یا حسن مطلعی دل‌انگیز برای همهٔ داستان‌های پهلوانی است. این داستان دلنشین از لحاظ عناصر داستانی، کامل و در مقایسه با سایر قصّه‌های سنّتی کم‌نقص است. فردوسی در ابتدای شاهنامه نشان داده است که در سرودن داستان‌های عاشقانه نیز استادی بی‌نظیر است. ارزش واقعی این داستان در این است که مقدمه‌ای زیبا و خواندنی برای تولّد رستم است. قهرمانان (شخصیت‌های) این داستان، شخصیت‌های پویایی هستند که دم به دم صحنه‌های زیبا می‌آفرینند و خواننده را در پیچ و خم ماجراها به دنبال خود می‌کشانند. گفتارهای داستان زال و رودابه نمونهٔ کاملی برای نشان دادن مختصات گفتارهای تمام شاهنامه هستند. مونولوگ‌ها (تک‌گویی‌ها) و دیالوگ‌های (گفتارهای دو سویه) این داستان به خوبی نشان می‌دهند که فردوسی تا چه میزان در استفاده از این عنصر مهم داستانی توانایی داشته است. درون‌مایه‌های این داستان، تقریباً شامل همهٔ درون‌مایه‌های شاهنامه می‌شود؛ لیکن در این داستان، برخی از درون‌مایه‌ها (مثل عشق) محور واقع شده‌اند یا سهم بیش‌تری از داستان را به خود اختصاص داده‌اند. طرح ساده و در عین حال منسجم این داستان به‌گونه‌ای است که نشان می‌دهد رشتهٔ علّیت در اپیزودهای آن، نسبت به قصه‌ها و داستان‌های سنتی استوارتر است.

بحث و بررسی

الف) قهرمان‌سازی (شخصیت‌پردازی)

«اشخاص ساخته‌شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان و نمایش ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۱۸۴). «شخصیت، شبه شخصی است تقلید شده از

اجـتماع کـه بـینش نـویسنده بـدان فـردیّت بـخشیده است» (بـراهـنی، ۱۳۶۲: ۲۴۹). در داستان‌های قدیمی، شخصیت بدان معنایی که امروزه از آن برداشت می‌شود، وجود ندارد. بنابراین به جای شخصیت، از "قهرمان" استفاده می‌کنیم. البته شاهنامه تا حدودی از این امر مستثناست و نباید از توانایی فردوسی در ساختن شخصیت‌ها غـافل بـود. دیـدگاه نویسندگان قصه‌های سنتی نسبت به جهان، بـاعث مـی‌شد کـه "تـیپ‌سازی" کـنند. در تیپ‌سازی آدم‌های قصه معمولاً نمونهٔ کلی (Type) یا قهرمان هستند نه شخصیت. «در قصه برخلاف داستان‌ها، توجهی به آفریدن و بررسی خصوصیات درونـی و شـخصیتی قهرمان‌ها نمی‌شود. قهرمان‌ها به عنوان افراد انسانی، با همهٔ ویژگی‌های خُلقی و رفتاری بشری آن‌ها مورد نظر گزارندهٔ قصه‌ها نیست. قهرمان‌ها نمونه‌های کلّی هستند از خصایل کلی و با جهان‌بینی‌های کلّی» (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۱۰۰). «اسـوه‌های سـنخی، زادهٔ بـینش تمثّلی‌اند و در این‌گونه داستان‌ها قهرمانان معمولاً انتزاعی و نمونهٔ افراد سنخ خود هستند و خصوصیات آن‌ها از حدود مشخصات سنخی خارج نمی‌شود» (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۵۲).

الف – ۱) طبقه‌بندی شخصیت‌ها

از لحاظ کنش‌های درونی، شخصیت‌ها را می‌توان در دو دستهٔ "شخصیت‌های پویا" و "شخصیت‌های ایستا" (قراردادی) تقسیم‌بندی کرد. به شخصیتی که در داستان تغییر نکند یا اندک تغییری بپذیرد، یا به عبارت دیگر، در پایان داستان همان باشد که در آغاز داستان بود، "شخصیت ایستا" (Static character) گویند. شخصیت ایستا را ساده یا ثابت نیز نامیده‌اند. «شخصیت ساده یا ثابت، شخصیتی است که می‌توان همهٔ وجـود او را در یک جمله وصف کرد و به خواننده شناساند [این شخصیت] پـیچیده نـیست و بـا جـزئیات سروکار ندارد» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۹۰).

این شخصیت‌ها برساختهٔ بینش مطلق‌نگری و اسوه‌گرایی داستان‌پردازان قدیمی‌اند.

در مقابل، "شخصیت پویا" (Dynamic character) شخصیتی است که مدام در داستان دستخوش تغییر و تحول باشد و به‌گونه‌ای دگرگون شود؛ مثلاً عقاید و جهان‌بینی او یا ویژگی شخصیتی او دستخوش تغییر گردد (رک. میرصادقی، ۱۳۶۷: ۱۹۴).

داستان‌پردازان قدیم چون توجهی به توصیف دقیق شخصیت‌های داستان نمی‌کردند، شخصیت‌های داستانشان در گذر حوادث دگرگونی نمی‌پذیرفت و تا پایان ثابت می‌ماند و یا اگر هم دگرگونی می‌پذیرفت، از نوع دگرگونی‌های آرامی که پشتوانه‌ای منطقی و قانع‌کننده داشته باشد، نبود بلکه تغییری تکان‌دهنده و اساسی در قهرمان ایجاد می‌شد که چه‌بسا او را از سنخی به سنخ مقابل یا از قطبی به قطب دیگر انتقال می‌داد (رک. حمیدیان، ۱۳۷۲: ۵۲).

در روش داستان‌نویسی سنتی، داستان‌پرداز همواره قهرمان را در یکی دیگر از قهرمانان (قطب نیکی) متمرکز می‌کرد و با توصیف و جانب‌داری از او، خواننده را نیز در صف طرفداران او قرار می‌داد. هم‌چنین بخشی از داستان را به برشمردن ویژگی‌های یکی از قهرمانان (قطب شرّ) اختصاص می‌داد و او را یک سر و گردن از دیگران برتر می‌نهاد؛ بنابراین خود به خود داستان بر محور "قهرمان" (Hero) و "ضد قهرمان" (Antihero) می‌چرخید و سایر افراد نقشی فرعی عهده‌دار می‌شدند. با این توصیف، نمی‌توان از داستان‌پرداز انتظار داشت تا به پرورش شخصیت‌ها بپردازد و همهٔ ویژگی‌های جسمی، روحی و اخلاقی شخصیت یا شخصیت‌های داستانشان را باز نماید.

برخی از صاحب‌نظران برآنند که شخصیت‌ها جزئی از ساختار داستان هستند و آن‌ها را باید مطابق نقشی که در داستان دارند طبقه‌بندی کرد (رک. اخوت، ۱۳۷۱: ۱۲۱). از دیدگاهی دیگر شخصیت‌ها را به شش دستهٔ نمادین، قراردادی، قالبی، نوعی، تمثیلی و همه‌جانبه تقسیم کرده‌اند. از آن میان «شخصیت‌های قراردادی، افراد شناخته‌شده‌ای هستند که مرتباً در داستان‌ها ظاهر می‌شوند و ویژگی‌های سنتی و جا افتاده دارند.

شخصیت‌های همه‌جانبه با جزئیات بیش‌تری تشریح و تصویر می‌شوند و ویژگی‌های فردی آنان ممتازتر از سایر شخصیت‌های داستان است» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۱۹۷). به عنوان نمونه در شاهنامهٔ فردوسی سیمرغ شخصیتی نمادین است و زال و سام و رودابه را باید جزء شخصیت‌های همه‌جانبه به‌شمار آورد.

الف – ۲) قهرمان‌سازی (شخصیت‌پردازی) در شاهنامه

اگر چه داستان‌های شاهنامه، جزء داستان‌های کهن محسوب می‌شوند و با دید داستان‌های امروزی نمی‌توان به آن‌ها نگریست، امّا توانایی فردوسی در پرداخت این داستان‌ها، آن‌ها را از سایر داستان‌های قدیمی ممتاز کرده است.

یکی از امتیازات فردوسی، توصیف و تصویرسازی دقیق برخی شخصیت‌های داستان‌هاست. «شاهنامه از لحاظ دقت و توصیف و تبیین ویژگی‌های نفسانی قهرمانان و حرکات و سکنات و واکنش‌ها، انگیزه‌ها، بیان ستیزه‌ها و کشاکش‌های روانی، تجسّم جنبه‌ها و جلوه‌های گوناگون روحی و به‌طور کلّی کاوش و نفوذ در ژرفای اشخاص، در سراسر تاریخ داستان‌پردازی سنتی، نظیری ندارد و همین ویژگی است که به بسیاری از قهرمانان آن، اعمال، روابط و برخوردهایشان حالت زنده و نمایش‌گونه‌ای می‌بخشد که حتّی در داستان‌های منثور که در آن‌ها دست داستان‌پرداز به‌سبب عدم وجود محدودیت‌های شعری بازتر است، کم‌تر دیده می‌شود» (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۵۸).

البته روش فردوسی در معرفی قهرمانان، کلی‌گویی و تعمیم است که به "تیپ‌سازی" منجر می‌شود و این مربوط به ویژگی‌های کلی داستان‌های سنتی است که در آن‌ها مطلق‌نگری و اسوه‌گرایی رعایت می‌شود. در شاهنامه «آن‌که پهلوان است، دلیر و نیرومند و چاره‌گر و آشنا به دقایق رزم و واقف به دشواری مضایق و وقایع و جلد در بیرون شدن از تنگناهاست. آن‌که فرمانرواست، دوراندیش و باسنگ و مهربان و بزرگ‌منش است و

آسایش زیر دست‌خواه. آن‌که پرستار است جانباز و حق‌شناس و حدّدان است. آن‌که زن و همسر است، در هر مقام و خاندان که هست به پارسایی و صفا و مهربانی و خویشتن‌داری و وفا برآمده است» (دبیر سیاقی، ۱۳۶۹: ۲۱-۲۲).

پویایی برخی قهرمانان شاهنامه، حاصل دقت و توجه فردوسی به این امر بوده است که اگر آن‌ها را در همان پوستهٔ مطلق و خلل‌ناپذیر نگاه دارد و آن‌ها را تا حدّ انسان‌های عادی پایین نیاورد و برای اعمالشان، دلایل وانگیزه‌های معقول ذکر نکند، به‌زودی در آن پوسته خواهند پوسید. «در میان قهرمانان مهم داستان‌های شاهنامه، با وجود حفظ برتری آن‌ها نسبت به مردم عادی، اندکند آن‌ها که از نظر نفسانی، مظهر مطلق و بدون خلل و استثنای نوع خویش باشند؛ قوی‌ترین، گاهی ضعیف‌ترین است. خردمندترین هم ممکن است خطا کند و همین‌هاست که آنان را به زندگی و حوزهٔ درک و لمس ما تا حدودی نزدیک می‌سازد» (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۵۷).

هر نویسنده و هر داستان‌پرداز توانا برای تبیین احوال شخصیت‌های داستان خود از سه روش سود می‌جوید. فردوسی نیز از این قاعده مستثنا نیست. در شاهنامه هم مانند سایر آثار داستانی روش‌های شخصیت‌پردازی عبارتند از همین سه روش:

۱. با توصیف و تشریح مستقیم ویژگی‌های شخصیت. این وظیفه را یا راوی دانای کل به‌عهده می‌گیرد یا یکی از شخصیت‌های داستان.

۲. شخصیت‌های داستان را با عمل و گفتارشان معرفی می‌کند و به جای تشریح و ویژگی‌ها و افکار آن‌ها، خود خواننده از طریق کردار و گفتار و شخصیت‌ها، آن‌ها را می‌شناسد.

۳. ویژگی‌های درونی شخصیت‌ها را بدون این‌که تعبیر و تفسیر کند، برمی‌شمارد. او در مقام دانای کل بی‌طرف، اشخاص داستان را از طریق ذهنیات آگاه و ناخودآگاه، معرفی می‌کند (رک. میرصادقی، ۱۳۶۷: ۱۸۷ و ۱۹۳).

فردوسی در شاهنامه برای معرفی شخصیت‌ها، تلفیقی از روش‌های اول و دوم را به‌کار می‌گیرد امّا بیش‌تر به شناساندن شخصیت‌ها از طریق عمل و گفتار آنان توجه دارد (رک. بیات بابلقانی، ۱۳۷۷: ۵۴).

الف – ۲ – ۱) قهرمان‌سازی (شخصیّت‌پردازی) در زال و رودابه

«سعی و دقت فردوسی در ساختن برخی شخصیت‌ها و توصیف و تبیین ویژگی‌های شخصیتی آنان عاملی است که آن‌ها را زنده و پویا نگاه داشته و به زندگی و حوزهٔ درک و لمس ما نزدیک ساخته است» (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۵۷). دو شخصیت مهم و مرکزی در داستان مورد بحث ما زال و رودابه هستند. این دو با توصیفاتی که فردوسی از ایشان ارائه کرده به نمونه‌هایی عالی از شخصیت‌های داستانی قدیم تبدیل شده‌اند. در این بخش قبل از بحث در شیوه‌های شخصیّت‌پردازی در زال و رودابه، خلاصه‌ای از این داستان را می‌خوانیم:

خلاصهٔ داستان زال و رودابه

زال پس از آن‌که پدرش پادشاهی زابل را به او می‌سپارد برای سرکشی بـه شـهرها و کشورهای تابعه از زابل بیرون می‌رود تا به کابل می‌رسد. پس از آشنایی با مـهراب کـه پادشاه کابل و از نبیرگان آژی‌دهاک (ضحاک) بوده به‌گونه‌ای شگفت شیفته و دلبـاختهٔ دختر مهراب می‌شود. از آن‌سو هم رودابه دخت مهراب با شنیدن ویژگی‌های زال از زبان پدرش، شیفته و دل‌باختهٔ زال می‌شود. پس از آن با میانجی شدن غلام زال و چند کنیز از سوی رودابه پیش‌درآمدهای دیدار این دو فراهم می‌گردد. با وجود مخالفت دربار با این پیوند سرانجام با پافشاری و پیگیری‌های زال این پیوند سر می‌گیرد. در حالی که زال و رودابه برای نخستین دیدار ناشکیبا بودند، زال شب هنگام به دیدار رودابه می‌رود. پس از آن‌که زال از رودابه جدا می‌شود شب و روز، آرام و خواب ندارد و پیوسته در پی آمـاده

کردن مقدّمات این پیوند است. نخست نامه‌ای به پدر می‌نویسد و به او یادآور می‌شود که هنگام گزینش همسر است و در دنباله، دخت مهراب را به عنوان جفت درخور خود به پدر نشانی می‌دهد. لیکن سام که می‌داند او رودابه دختر مهراب و از نبیرگان آژی‌دهاک (ضحاک) است زال را از این کار باز می‌دارد و به او یادآور می‌شود که منوچهرشاه هرگز از این پیوند خرسند نخواهد شد. به اصرار زال، سام به سوی دربار به راه می‌افتد تا این مشکل را با منوچهرشاه در میان بگذارد. پیش از رسیدن سام به دربار، شاه از این موضوع آگاه می‌شود و برای آن‌که میزان وفاداری سام را بسنجد به او فرمان می‌دهد تا به کابل بتازد و آن شهر را درهم بکوبد و مهراب و خانواده‌اش را از میان بردارد. سام هم بی آن‌که خواسته‌اش را بازگوید به فرمان شاه به‌سوی کابل به راه می‌افتد. در بیرون شهر کابل خبر به زال می‌رسد، او در نامه‌ای از سام می‌خواهد که میان زال و شاه میانجی شود و به سام یادآوری می‌کند که به‌خاطر دور افکندن زال در هنگام تولّد به وی بدهکار است. سام هم نامه‌ای می‌نویسد و خواستهٔ زال را در آن نامه برای منوچهرشاه می‌نگارد و نامه را به‌دست زال می‌دهد تا خود زال آن نامه را به دربار ببرد. در این هنگام سام کابل را محاصره می‌کند ولی به زال پیمان می‌دهد که به آن حمله نکند. زال به دربار منوچهرشاه می‌رود و شاه با کمک ستاره‌شناسان از آیندهٔ این پیوند و فرزندی که از ایشان پدید خواهد آمد اطمینان حاصل می‌کند. ستاره‌شناسان به او می‌گویند که فرزندی از ایشان پدید خواهد آمد که مرزبان ایران زمین خواهد شد. شاه نیز زال را به راه‌های گوناگون می‌آزماید تا دانش و هوش او آشکار شود. شاه از زال می‌خواهد تا با موبدان به گفت‌وگو بنشیند. موبدان برای سنجش رای و هوش زال برای او شش چیستان می‌گویند و از او می‌خواهند تا آن‌ها را پاسخ دهد. پس از توفیق زال در پاسخ‌گویی به معماهای موبدان، شاه، زال را در میدان سواری می‌آزماید و پس از آزمون تیراندازی و سواری از ایرانیان می‌خواهد تا با او کشتی بگیرند لیکن هیچ‌کس به این آزمون تن در نمی‌دهد. پس از آن‌که سام کابل را به محاصره

درآورد، مهراب قصد می‌کند که رودابه را بکشد تا آتش برپا شده را خاموش کند. سیندخت همسر مهراب که زنی دانا است جلوی این کار را می‌گیرد و خود به نزد سام می‌رود. اگر چه در این دیدار او خود را معرفی نمی‌کند و تنها به عنوان فرستادهٔ کابل سخن می‌گوید ولی سام از دانایی و کردارش درمی‌یابد که او همسر مهراب است. پس از آن‌که سام مادر رودابه را به این نیکویی و والامنشی می‌بیند دست او را به‌دست می‌گیرد و دخترش را برای زال خواستگاری می‌کند. از آن‌سو زال هم با نامهٔ شاه به‌سوی کابل بازمی‌گردد و این پیوند به‌شادی و خرسندی برگزار می‌شود.

الف – ۲ – ۱ – ۱) زال

زال فرزند سام است. پسری سپیدموی است که در هنگام تولد، سام جهان‌پهلوان او را بر کوه می‌گذارد تا از ننگ چنین فرزندی برهد. از همین ابتدای داستان، این قهرمان محبوب، تا حد انسان‌های عادی فرود می‌آید تا برای خواننده ملموس‌تر و عینی‌تر شود و خواننده تا پایان داستان دست از تعقیب این ماجرا برندارد و در پیچ و خم داستان به دنبال قهرمان برود. در منظومه‌های عاشقانه می‌بینیم که عاشق بر همه‌چیز پشت پا می‌زند. سر به بیابان می‌گذارد. همنشینی با انسان‌ها را رها می‌کند و با حیوانات انس می‌گیرد. از خانواده و قوم و خویش جدا می‌شود و اگر حتی پادشاه هم باشد، قید ملک و فرمانروایی را می‌زند. اغلب قهرمانان عاشق منظومه‌های غنایی چنین‌اند امّا زال در عین حالی که با شنیدن وصف رودابه، از خود بی‌خود می‌شود در همان لحظه، پیشنهاد پدر معشوق را با تندی رد می‌کند و علی‌رغم بیمی که از باخبر شدن سام و منوچهر دارد، مخفیانه به دیدار رودابه می‌رود. او حرمت شاه و سپهبد را نمی‌شکند امّا با جسارتی تحسین‌برانگیز به خواستهٔ خویش می‌رسد و دائماً برای توجیه رفتار خود دلایل و انگیزه‌های معقول می‌تراشد. با وجود موانع زیادی که بر سر راه او ایجاد شده است، در هیچ جای داستان دچار ضعف و

تشویش نمی‌شود و با شناختی که نسبت به سایر قهرمانان دارد، در مقابل آنان بهترین موضع را می‌گیرد و در انجام هر کاری از در اصلی وارد می‌شود.

زال شخصیتی است همه‌جانبه: سرداری است کاردان و مقتدر، عاشقی است دل‌سوخته و بی‌قرار، عیاری است چالاک و دلیر، سواری است عنان‌تاب و صف‌شکن و عالمی است آگاه به راز و رمز غیب و شهود.

الف – ۲ – ۱ – ۲) رودابه

علاوه بر کردار قهرمانان، آنچه بیش‌تر ما را با شخصیت آنان آشنا می‌کند و به شناخت ویژگی‌های آنان رهنمون می‌شود، سخنان آنان است. سیندخت به زنی که دائماً وارد اتاق رودابه می‌شود بدگمان می‌شود و بالاخره با سخت‌گیری بر او، از ماجرای میان زال و رودابه آگاه می‌شود و رودابه را بازخواست می‌کند. گفتگویی که میان این مادر و فرزند صورت می‌گیرد، منجر به آشکار شدن راز عشق رودابه می‌شود و سیندخت مجبور می‌شود که با نقشه‌ای هنرمندانه، ماجرا را – بدون این‌که خطری متوجه رودابه شود – به گوش مهراب برساند.

در تحلیل ویژگی‌های شخصیتی قهرمانان، بر آن بوده‌ایم تا آنان را در حوزهٔ محدود داستان توصیف کنیم، مثلاً از دیدگاه ما رودابه دختری عاطفی است که از عشقی پاک، سرشار و در عین حال، بسیار بی‌باک و جسور است و به هیچ‌وجه اجازه نمی‌دهد حقوق خدادادی و طبیعی او، از سوی دیگران پایمال شود. حال اگر "رودابهٔ مادر" در بخش‌های بعدی شاهنامه نیز حضوری زنده داشت باز هم به نظریهٔ ما خدشه‌ای وارد نمی‌کرد. هم‌چنان‌که در مورد زال نیز بر آن بوده‌ایم تا زال داستان مورد بحث را توصیف کنیم.

ب) گفتار در داستان

منظور ما از گفتار، سخنانی است که فردوسی آن‌ها را از قول قهرمانان داستان نقل می‌کند و هم‌چنین سخنانی که قهرمانان در تک‌گویی درونی، گفت و شنودها، پرسش و پاسخ‌ها، نیایش‌ها و... بر زبان آورده‌اند. گفتار از دیدگاه "نیازمندی یا بی‌نیازیشان به پاسخ" در شاهنامه در دو شکل کلی دیده می‌شود: "گفت و شنودها" و "تک‌گفتارها".

ب – ۱) گفت و شنودها (Dialogue)

گفتارهایی که با پایان پذیرفتن سخن گوینده تمام نمی‌شوند و با پاسخ مخاطب کامل می‌شوند، گفت و شنود نامیده می‌شوند. گفت و شنود (گفت و گو) یکی از عناصر مهم داستان است که پی‌رنگ را گسترش می‌دهد و درون‌مایه را به نمایش می‌گذارد و شخصیت‌ها را معرفی می‌کند (رک. میرصادقی، ۱۳۶۷: ۳۱۹). نمونه‌های عالی این گفت و گو را می‌توان در مجادلهٔ رودابه با سیندخت و نیز زال با سام مشاهده کرد.

ب – ۲) تک‌گفتارها (Monologue)

تک‌گفتارها، گفتارهایی هستند که با پایان گرفتن سخن گوینده تمام‌اند و احتیاجی به پاسخ ندارند (رک. سرامی، ۱۳۸۸: ۲۵۹). سخنان شاهان و موبدان در شاهنامه عموماً و در زال و رودابه خصوصاً، از این جنس گفتارهاست.

پ) لحن در داستان

«لحن، آهنگ بیان نویسنده است... نویسنده از همهٔ عناصر سبک یعنی زبان (واژگان، نحو)، معنی‌شناسی و موسیقی، برای ایجاد لحن در داستان استفاده می‌کند. لحن باید با موضوع، متناسب باشد» (میرصادقی، ۳۷۳ و ۳۷۷). یکی از مواردی که شاهنامه را از سایر

متون داستانی کهن متمایز می‌کند، لحن آن است. فردوسی لحن دلخواه را به سریع‌ترین و طبیعی‌ترین وجه ممکن به خواننده انتقال می‌دهد. لحن سراسر داستان‌های شاهنامه حماسی است و داستان‌ها و ماجراهای غنایی، آن را از وحدت نینداخته است (رک. حمیدیان، ۱۳۷۲: ۴۶۰).

«در شاهنامه چنان‌که می‌دانیم قسمت‌هایی دربارهٔ عشق و زناشویی وجود دارد که عده‌ای آن‌ها را – به غلط – غنایی نام کرده‌اند و حال آن‌که آن‌ها را باید ظاهراً غنایی خواند تا فرق فارق آن‌ها با داستان‌های عاشقانهٔ محضاً غنایی مثل ویس و رامین، خسرو و شیرین و... مشخص شود. شاعر مرز دقیق میان توصیفات حماسی و غنایی را به خوبی می‌شناسد و می‌داند که کجاها با اندکی در گذشتن از حدّ توصیف و تصویر و نیز تبدیل لحن، کلام صبغهٔ غنایی به خود می‌گیرد. هم از این‌روست که از به‌کار بردن کلمات و تعبیرات خاص شعر غنایی و تشبیهات و استعارات و کنایاتی از آن دست و با دقت و ریزه‌کاری‌هایی که در شعر غنایی می‌بینیم، پرهیز دارد. در داستان‌های عاشقانه، زنان، مردان را به‌گونه‌ای می‌ستایند که تنها خصال پهلوانانهٔ آنان مورد نظر باشد و دو طرف حتی در ذکر زیبایی‌های جسمانی یکدیگر معمولاً صفات و تصاویر کلی و فاقد جزئیات غنایی را به‌کار می‌برند» (همان: ۴۶۰-۴۶۱).

صورت‌های مختلفی که لحن داستان زال و رودابه به خود گرفته عبارتند از: لحن اعتقادی، لحن ستایش از پهلوان، لحن گلایه‌آمیز، لحن حق به جانب، لحن خطابی، لحن دعوت گرم و پر آب و تاب، لحن گرم و نوازش‌آمیز، لحن طنزآمیز، لحن مفاخره، لحن برخاسته از احساسات رقیق عاشقانه، لحن بی‌پرده و جسورانه، لحن پرخاشگرانه، لحن تعارف‌آمیز عاشقانه، لحن آمرانه، لحن توهین‌آمیز و همراه با افسوس و دریغ، لحن مژده دادن و شادباش گفتن، لحن برخاسته از ترس یا خجالت، لحن فلسفی و عالمانه، لحن دل‌جویی و غم‌خواری، لحن خواهش و تقاضا و لحن تحسین‌آمیز و تعارف‌آلود.

ت) پندارهای (درون‌مایه‌های) داستان

«درون‌مایه، فکر اصلی و مسلط هر اثری است. خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و موقعیت‌های داستان را به‌هم پیوند می‌دهد. به بیانی دیگر، درون‌مایه را به عنوان فکر و اندیشهٔ حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۴۲). بینش وسیع و درک والای فردوسی از پدیده‌ها و امور جهان به‌نحو معجزه‌آسایی در کلام او گنجانده شده است. اندیشه‌های حاکم بر داستان‌های شاهنامه تقریباً شامل تمام مسائل اجتماعی و تا حدودی شخصی انسان‌ها می‌شود. یکی از ویژگی‌های داستان‌های شاهنامه، اشتمالشان بر افکار و اندیشه‌های والای فردوسی است لیکن بت عیار اندیشه‌های فردوسی در هر داستان به شکلی دیگر جلوه‌گری می‌کند.

داستان زال و رودابه در واقع برگردانی از تمام شاهنامه است. برخی از درون‌مایه‌ها (مثلاً عشق) در این داستان پررنگ‌ترند و برخی دیگر از درون‌مایه‌ها (مثلاً کین‌کشی) کم‌رنگ‌تر ظاهر شده‌اند. اطاعت از فرمان شاه که امر یزدانی است و حراست از مرز و بوم نیز از دیگر پندارهای مسلط در داستان زال و رودابه‌اند.

ث) کردارهای داستان زال و رودابه

«کردارها در داستان‌های شاهنامه، تجلّی جبر و اختیار است. کمانی که یک سر آن فرمان خداوند و سر دیگر آن تسلیم آدمیزاد است؛ در انجام آن صاحب اختیاریم امّا چون کرده شد و از شدن به بودن تحول پیدا کرد، درمی‌یابیم که صاحب اختیار، دیگری بوده است» (سرّامی، ۱۳۶۸: ۳۷۲). کردارهای داستان زال و رودابه را می‌توان – به‌طور کلّی – به کردارهای طبیعی و کردارهای مابعدالطبیعی تقسیم کرد:

ث – ۱) کردارهای طبیعی

ث – ۱ – ۱) جنگ: بخش اساطیری و پهلوانی شاهنامه، تاریخ عظیم انتقام‌جویی است. تاریخ جهان با داستان دامنه‌دار انتقام‌جویی آغاز می‌شود. الگوی تاریخی حماسهٔ فارسی همین است. بی‌حرمتی به پادشاه دادگر در حکم تجاوز به عدالت است و فقط انتقام می‌تواند آن را جبران کند و حق را به کرسی بنشاند.

ث – ۱ – ۲) ازدواج: «ازدواج‌هایی که در شاهنامه یاد شده است، معرّف نوع ازدواج‌های برون‌طایفه‌ای در درون قبایل بدوی است که براساس آن، مردان یک طایفه با زنان طایفه‌ای دیگر از همان قبیله ازدواج می‌کرده‌اند. سفر خواستگار، مخالفت خانوادهٔ دختر با خواستگار و اغلب، ماندن داماد در خاندان عروس، از مشخصات این‌گونه ازدواج‌هاست و عاملی که در تمام ازدواج‌ها مشترک است از یک خانواده نبودن عروس و داماد است» (بهار، ۱۳۵۲: ۳۶).

ث – ۱ – ۳) آیین‌ها و مراسم پیشواز رفتن، زاد جشن، بدرود گفتن و بدرقه کردن: میهمانی و پذیرایی از میهمان، هدیه دادن، خواستگاری و اجرای مراسم عقد و ازدواج، نیایش‌گری از دیگر کردارهای مسلط در زال و رودابه است.

ث – ۱ – ۴) کردارهای ویژهٔ شاهان: نظیر پیمان بستن با دست‌نشاندگان و تنظیم عهدنامه‌ها، آزمون دانایی و جنگاوری شاهزادگان و پهلوانان، برپا کردن جشن و مجالس بزم و می‌گساری، خلعت بخشیدن، تعیین جانشین و وصیت کردن به او در این داستان قابل تأمل‌اند و جزو کردارهای طبیعی به‌شمار می‌روند.

ث – ۲) کردارهای مابعدالطبیعی

در زال و رودابه کردارهای مابعدالطبیعی که متضمن خرق عادت هم هست، کم‌تر دیده

می‌شود. شاید بتوان دو نمونهٔ عالی آن را که اتفاقاً جزو نوادر کردارهای مابعدالطبیعی و شگفت‌انگیز کل شاهنامه است، پرورش قهرمان (زال) توسط سیمرغ، شکافتن پهلوی رودابه و بیرون آوردن نوزاد از آن دانست.

ج) طرح (پی‌رنگ)

«طرح، عبارت است از نقشه، نظم، الگو و نمایی از حوادث. به عبارت دیگر، حوادث و شخصیت‌ها طوری در اثر شکل می‌گیرند که باعث کنجکاوی خواننده یا بیننده شوند. خواننده و بیننده به دنبال تعقیب حوادث است و می‌خواهد علت وقوع آن‌ها را بداند. از نظر زمانی، طرح دارای سه زمان دستوری است: چرا آن حادثه اتفاق افتاد؟ چرا این ماجرا اتفاق می‌افتد؟ و بعداً چگونه خواهد شد؟» (اخوت، ۱۳۷۱: ۳۶).

رمان‌های جدید دارای طرحی پیچیده و منسجم هستند و با دیدی که از طرح در رمان‌های امروزی داریم نباید به طرح در داستان‌های سنّتی بنگریم زیرا دیدگاه کلّی‌نگر داستان‌پرداز قدیمی، کسی مثل فردوسی را به بررسی اجزاء داستان و حالات و ویژگی‌های شخصیت‌ها و... وادار نمی‌کرد. «طرح در داستان‌های سنّتی معمولاً ساده‌تر از رمان است در حالی که در رمان، مجموعه‌ای پیچیده از روابط علّت و معلولی را میان اجزاء داستان و کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت‌ها و در مجموع، ساختاری یک‌پارچه و منسجم را تشکیل می‌دهد که تمامی اجزاء داستان را بر حول محوری واحد یعنی حادثهٔ اصلی و شخصیت‌های برتر گرد می‌آورد» (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۳۵). تفاوت دیگر طرح در داستان‌های سنّتی با رمان‌های جدید این است که «طرح در داستان‌های سنتی و شعر حماسی از عنصر غافلگیری و حیرت برخوردار نیست زیرا همهٔ حوادث آینده را یا خود داستان‌نویس پیش‌گویی می‌کند یا به‌وسیلهٔ خواب و یا فالگیری و به‌مدد موبدان و ستاره‌شماران، حوادث پیش‌بینی می‌شوند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۳۷).

یکی از مواردی که شاهنامه را از دیگر داستان‌های سنتی ممتاز می‌کند، مهارت فردوسی در طرح داستان‌هاست. فردوسی هم‌چنان‌که در قهرمان‌سازی توانسته است قهرمانان داستان‌هایش را به خوبی پرورش دهد و به خواننده بشناساند، در طرح داستان‌هایش نیز ویژگی‌هایی دارد که در سایر داستان‌های سنتی دیده نمی‌شود. برخی از این ویژگی‌ها عبارتند از:

«۱. رشتهٔ علیّت در اپیزودهای شاهنامه نسبت به داستان‌های سنتی – اعم از منظوم و منثور – استوارتر است.

۲. طراحی داستان‌ها کاملاً سنجیده است؛ به‌گونه‌ای که کم‌تر اتفاق می‌افتد که حساب جزئیات داستان – پس از گذشت زمان و حوادث بسیار – از دست داستان‌سرا به‌در رود.

۳. سیر رویدادهای داستان به سمت اوج، بسیار آرام و منطقی است.

۴. در مواردی که طرح داستانی زیاده ساده و تکراری است، تنها راهی که فردوسی برای خروج آن از یکنواختی ملال‌آور اختیار می‌کند، تنوع بخشیدن و درج توصیفات گوناگون است» (همان: ۴۰ – ۴۲).

تکرار و بازگویی ماجرا را باید به موارد فوق اضافه کرد. در موارد فراوان، اشخاص داستان موضوعی را در دو و گاهی چندبار در مواضع مختلف، برای دیگران بازگو می‌کنند. مثلاً سام ماجرای بازگرداندن زال از البرزکوه را مفصّل برای منوچهر بازگو می‌کند (رک. فردوسی، ۱۳۷۳. ج ۱: ۱۴۸ – ۱۵۰) در حالی که همین ماجرا با جزئیات بیش‌تر در چند بیت شعر، از زبان داستان‌پرداز نقل شده بود. فردوسی با توصیفات گوناگون (چه از زبان خود و چه از زبان قهرمانان) به موضوعات تکراری، تنوع می‌بخشد و از بیان عین ماجرا احتراز می‌کند. گاهی نیز مطلب را طوری بیان می‌کند که گویی آن را پیش‌تر از این شرح داده است. مثلاً داستان نبرد سام با اژدها را – بسیار فشرده – در ضمن نامه‌ای بیان می‌کند (رک. همان: ۲۰۲ – ۲۰۴) در حالی که این داستان اهمیت آن را داشت که ماجرا به شکلی جداگانه

و مفصّل در آن شرح داده شود.

نظریه‌پردازان داستان، طرح را به اجزایی تقسیم می‌کنند، این تقسیم‌بندی از طـرح – دقیقاً با اجزاء تشکیل‌دهندهٔ طرح داستان زال و رودابه هم‌خوانی دارد: حرکت (Move) – مشکـل (Problem) – راه‌حـل (Solution) – فـعل کـمکی و افـراد یـاری‌دهنده (Auxilary) – آزمون مشکل (Tribulat) – دو پیشوند له (یا موافق pro) و علیه یـا مخالف (Counter).

«حرکت، نقطهٔ مرکزی نظام کنشی و دربرگیرندهٔ کلیهٔ کنش‌های آدم‌های قصه است.

قهرمان با مشکلی روبرو می‌شود و برای رفع این مشکل به دنبال یافتن راه‌حل است. او برای رفع مشکل مردم ممکن است از نیروهایی کمک بگیرد و یا خود به تنهایی آن را حل کند. نیروی مقابل قهرمان هم ممکن است دست به عمل بـزند و مـوانـعی جـلو راه‌حـل به‌وجود بیاورد. از سوی دیگر قهرمانان ممکن است با چند راه‌حل روبرو شوند که برخی از آن‌ها واقعاً به راه‌حل نهایی منجر شوند و برخی هم هم‌چون عامل بازدارنده عمل کنند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۷۳ – ۷۴).

زال عاشق رودابه می‌شود، رودابه دختر مهراب کابلی و ضحاکـی‌نژاد است و سـام و منوچهر به‌شدّت با این پیوند مخالف هستند (مشکل). زال به دنبال راه‌حل، خـودسرانـه اقداماتی می‌کند و با رودابه پیمان می‌بندد (حرکت). رودابه نیز به‌سان زال برای برداشته شدن موانع تلاش بسیاری می‌کند (حرکت). زال، موبدان را از راز خویش باخبر می‌کند و به صلاحدید آنان نامه‌ای کارگشا برای سام می‌نویسد و سام را تقریباً در ردیف طرفداران قرار می‌دهد (راه‌حل). مهراب و سیندخت نیز که خود را بر لبهٔ پرتگاه می‌بینند، دست بـه اقداماتی می‌زنند و نهایتاً سیندخت به سفارت نزد سام می‌رود (فعل کمکی). این اقـدام سیندخت، برای خنثی کردن مشکلی بود که منوچهرشاه (مخالف) در داستان ایجاد کرده بود. مخالفت منوچهر، حرکت خاصی به قهرمانان داستان می‌دهد و داستان را به‌سوی اوج

پیش می‌برد. زال که کشور معشوق را در آستانهٔ سقوط می‌بیند، دست به دامان سام (مخالف) می‌شود و او را وادار می‌کند که نامه‌ای به منوچهر بنویسد و برای حلّ مشکل شفاعت کند (فعل کمکی). تا این‌جا برتری و فعل‌های کمکی، داستان را برای برداشته شدن آخرین مانع آماده کرده است. زال برای کسب موافقت شاه باید آزموده شود (آزمون). سربلندی زال در آزمون به معنی برداشته شدن تمامی موانع است.

داستان‌پرداز برای ایجاد هیجان بیش‌تر در داستان، برخی شخصیت‌ها را در دو یا چند بار از صف مخالفان به صف موافقان و برعکس، جابه‌جا می‌کند. مثلاً سام ابتدا مخالف است سپس با نامهٔ زال و پیشگویی موبدان در ردیف موافقان قرار می‌گیرد. لزوم اطاعت از منوچهر، دوباره او را در صف مخالفان قرار می‌دهد امّا خواهش‌گری‌های زال کارساز می‌افتد و او را با خود همراه می‌کند. سیندخت و مهراب نیز ابتدا مخالفند امّا در جریان داستان مجبور می‌شوند تغییر موضع دهند و حوادث داستان را به سود دلدادگان به پیش ببرند.

مشاهده می‌کنیم که سیر طرح حوادث داستان از نابسامانی به سامان است. ابتدا همه‌چیز بر ضدّ شخصیت اصلی داستان است امّا با رنجی که می‌برد و مصیبت‌هایی که می‌بیند بالاخره شرایط را به نفع خود، تغییر می‌دهد.

داستان‌های شاهنامه – از جمله داستان زال و رودابه – از ویژگی دیگری نیز برخوردار هستند و آن ویژگی این است که چندین‌بار خواننده را در حالت تعلیق (Suspense) قرار می‌دهند و علاقهٔ او را برای دنبال کردن ماجراها بیش‌تر می‌کنند. علّت این امر آن است که قهرمانان داستان خیلی زود محبوب یا مبغوض خواننده قرار گیرند. بنابراین خواننده برای تعقیب ماجرای قهرمان مورد علاقه‌اش، سراپا هیجان و التهاب می‌شود.

آن‌گاه که سیندخت قرار است مهراب را از داستان رودابه آگاه کند، خواننده با خود

می‌گوید: عکس‌العمل مهراب تندخو چه خواهد بود و آیا سیندخت خواهد توانست موضوع را به‌گونه‌ای با او در میان بگذارد که آسیبی به رودابه (قهرمان محبوب) نرسد؟ (رک. فردوسی، ۱۳۶۷. ج ۱: ۱۸۶ و ۱۹۰)

نیز آن‌جا که منوچهر فرمان ویرانی کابل را صادر کرده است، خواننده به دنبال این است که زال با چه ترفندی شرایط را به سود خویش تغییر خواهد داد. از این زمان تا آن‌گاه که زال به حضور منوچهر می‌رسد، خواننده در حالت تعلیق است (رک. همان: ۱۹۸ و ۲۱۶).

چ) منطق و بی‌منطقی

«منطق داستان در روند رویدادهای آن شکل می‌گیرد و به چونی قهرمان آن پیوسته است. وقتی قهرمانان داستان طبیعی باشند، منطق حاکم بر داستان نیز طبیعی خواهد بود. وقتی قهرمانان، مابعدالطبیعی، و کردارهای آنان نیز چنین باشد به ناگزیر منطقی که بر کل آن فرمان می‌راند مابعدالطبیعی خواهد بود. در بیش‌تر داستان‌های شاهنامه، منطق طبیعی و منطق مابعدالطبیعی درهم آمیخته است. این از آن‌روست که هم قهرمانان داستان‌های شاهنامه و هم کردارهایی که از آنان سر می‌زند دوگانه‌اند» (سرامی، ۱۳۶۸: ۸۹۷).

یکی از ویژگی‌های داستان‌های سنتی، نداشتن طرح منسجم و حاکم نبودن منطق بر آن‌هاست. فردوسی هنگام به‌نظم کشیدن داستان‌ها، تا آن‌جا که توانسته در عقلانی کردن و حاکم کردن منطق بر آن‌ها کوشیده است. امّا در موارد متعددی نیز درصدد توجیه تعارض‌ها برنیامده و آن‌ها را مسکوت گذاشته است. برای داستان‌پرداز امانت‌داری چون فردوسی، باقی ماندن نقیضه‌ها در داستان آسان‌تر بود از وارد کردن لطمه به اصل داستان. در داستان زال و رودابه، تلاقی افسانهٔ سیستان با افسانهٔ شاهان، مقدار زیادی تعارض و افتادگی به‌وجود می‌آورد. مثلاً یکی از مشکلات بزرگ زال و رودابه، نژاد رودابه است امّا با موافقت منوچهر تمام اختلاف‌ها به آشتی عمومی بدل می‌شود و موضوع هم‌خون بودن

مهراب و ضحاک به‌صورت شوخی، در مذاکره مطرح می‌شود.

هم‌چنین موافقت زودهنگام منوچهر با زال، بدونِ توضیح بیش‌تر – آن‌گاه که زال برای شفاعت نزد او می‌رود – به آسانی پذیرفتنی نیست. سام هنگامی که به مازندران می‌رود، حکومت زابلستان را به زال می‌سپارد. پس از عروسی زال و رودابه، باز سخن از سپردن فرمانروایی زابلستان به سام است. با وجود این‌که آشکارا می‌بینیم که سام – دوبار – فرمانروایی را به زال تفویض کرده است امّا بعدها سام، باز به عنوان فرمان‌روای زابلستان در صحنه ظاهر می‌شود (برای تفصیل بیش‌تر دربارهٔ تعارض‌های داستان نک: کورت هاینریش هانزن، ۱۳۷۴: ۵۰ و ۷۸).

نتیجه

۱. بخش پهلوانی شاهنامهٔ فردوسی با داستان عاشقانه زال و رودابه شروع می‌شود. این داستان، تمام ویژگی‌های یک داستان کامل سنّتی را دارد. علاقهٔ فردوسی به ابرپهلوان شاهنامه – رستم – او را برآن داشته تا داستانی خواندنی مقدمهٔ تولّدش قرار دهد تا در این ویژگی نیز از سایر قهرمانان شاهنامه مستثنی شود.

۲. قهرمانان ماوراءالطبیعی داستان – سیمرغ – نقش پرورش زال را در البرزکوه به‌عهده می‌گیرد. این پرورش غیرطبیعی در زال خصوصیاتی خلق می‌کند که در داستان زال و رودابه و سایر داستان‌ها نمود می‌یابد. این مطلب سایر اعمال خارق‌العادهٔ زال را توجیه‌پذیر می‌کند. سیمرغ هم‌چنین در تولّد رستم نقش مهّمی برعهده دارد. حضور او هنگام تولّد رستم، بهرهٔ این پهلوان آرمانی را از جهان غیب – در همان ابتدای زندگی – می‌دهد. این داستان اسطوره‌ای به سعی و ابتکار فردوسی عقلانی شده است؛ به همین لحاظ بسیاری از اعمال و اشیاء نمادین و شخصیت‌های اسطوره‌ای، ابتدا ماهیّت و پیشینهٔ واقعی خود را به خواننده نشان نمی‌دهند. سعی ما بر این بوده است که حتی‌الامکان پیشینهٔ

قهرمانان، مکان‌ها و اشیاء اسطوره‌ای و نمادین را باز نماییم.

۳. شخصیت‌های (قهرمانان) این داستان بسیار پویا و فعال هستند و به خوبی از عهدهٔ نقش خویش برآمده‌اند. جسارت زال و رودابه در برداشتن موانع وصال، سایر قهرمانان را نیز به تکاپو انداخته است؛ به همین لحاظ، داستان بسیار سیّال است و توصیف گفتارها و کردارهای این قهرمانان چنان استادانه صورت گرفته است که گویی، خواننده از نزدیک، ماجراها را به‌چشم مشاهده می‌کند. نقش سیندخت کاردان در کم کردن موانع و گشودن گره‌های داستان و نقش رودابه در ابراز احساسات رقیق عاشقانه و جسارت در به‌دست آوردن حقوق، نشان دهندهٔ حضور زندهٔ زنان در دنیای رازناک شاهنامه است. هرگاه پذیرفتیم که داستان‌های شاهنامه با واقعیات اجتماعی پیوندی ناگسستنی دارند، باید متوقّع حضور نسبتاً پررنگ زنان در داستان‌ها باشیم.

۴. گفتارهای قهرمانان و گفتارهای داستان‌پرداز عوامل مهمی هستند که به داستان رونق خاصی بخشیده‌اند. فردوسی کاملاً به اهمیت نقش این عنصر داستانی واقف بوده است. می‌توان ادّعا کرد که گفتار در هیچ‌یک از داستان‌های منظوم و منثور فارسی –آن‌گونه که در شاهنامه می‌بینیم – پرورده نشده است. فردوسی لحظه‌ای از قهرمانان داستان‌هایش غافل نمی‌شود؛ با آن‌ها می‌اندیشد، با آن‌ها زندگی می‌کند، به‌موقع آن‌ها را به صحنه می‌کشاند، به‌موقع به سخن گفتنشان وامی‌دارد و در شرایط مناسب، خود به جای آن‌ها سخن می‌گوید و از حوادث داستان نتیجه‌گیری می‌کند و داستان را به‌سوی اهداف خویش به پیش می‌برد.

۵. فردوسی در داستان‌های شاهنامه، در اولین فرصت، درصدد برمی‌آید تا آرمان‌های خویش را نشان دهد و از حوادث داستان، نتیجه‌گیری اخلاقی کند؛ بدین لحاظ هر کدام از داستان‌های شاهنامه –از نظر درون‌مایه – تقریباً برگردانی از کلّ شاهنامه هستند. داستان مورد بحث ما نیز غالب پندارهای (درون‌مایه‌های) شاهنامه را در خود جای داده است.

درون‌مایهٔ اصلی داستان زال و رودابه "عشق" است.

۶. در شاهنامه، اکثر اعمال آیینی، رسمی، شخصی و... نشان داده شده‌اند. در داستان زال و رودابه نیز از بسیاری از "کردارها" سخن رفته است. طرفه این‌که بسیاری از کردارهای نمادین، غیرطبیعی و تزیینی، که در بخش‌های دیگر شاهنامه با آن‌ها روبرو نمی‌شویم، در این داستان باز نموده شده‌اند؛ که به جذابیت داستان می‌افزایند.

۷. داستان زال و رودابه در طرحی سنجیده پی‌ریزی شده است. تحرک قهرمانان و تنوع مضامین، داستان را از یکنواختی ملال‌آور خارج کرده است و سیر داستان به طرف اوج، روان است. شاعر در جای جای داستان، خواننده را در حالت تعلیق قرار می‌دهد و او را به پی‌گیری ماجراها ترغیب می‌کند.

منابع

الف: کتاب‌ها:

۱. احمدی، بابک. (۱۳۷۴). **حقیقت و زیبایی**. تهران: مرکز.
۲. اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۵۶). **نوشته‌های بی‌سرنوشت**. تهران: جاوید.
۳. ـــــــــــــــــ. (۱۳۴۹). **زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه**. تهران: ابن‌سینا.
۴. اصفهانی. ابوالفرج. (۱۳۶۸). **الاغانی**. ترجمه و تلخیص محمدحسین مشایخ فریدنی. تهران: علمی و فرهنگی.
۵. الیاده، میرچا. (۱۳۷۵). **اسطوره، رؤیا، راز**. ترجمهٔ رؤیا منجّم. تهران: فکر روز.
۶. باستید، روژ. (۱۳۷۰). **دانش اساطیر**. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.
۷. براهنی، رضا. (۱۳۶۲). **قصه‌نویسی**. تهران: نو.
۸. بهار، مهرداد. (۱۳۵۲). **اساطیر ایران**. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
۹. ـــــــــــ. (۱۳۷۶). **از اسطوره تا تاریخ**. گردآورنده ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: چشمه.
۱۰. بیات بابلقانی، حسین. (۱۳۷۷). **بررسی داستان بیژن و منیژه از دیدگاه هنر داستان‌پردازی و اسطوره‌شناسی** (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد). تهران: دانشگاه علاّمه طباطبایی.
۱۱. پارسای، فرّخ‌رو. آهی، هما. طالقانی، ملکه. (۱۳۴۶). **زن در ایران باستان**. تهران: جمعیت زنان دانشگاهی.
۱۲. حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۶). **دیوان حافظ**. تصحیح: محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: اقبال.
۱۳. حمیدیان، سعید. (۱۳۷۲). **نوشته‌های بی‌سرنوشت**. تهران: مرکز.
۱۴. خیام نیشابوری، عمر. (۱۳۳۸). **رباعیات خیام**. به کوشِش محمد هادی. تهران: کتابفروشی بارانی.
۱۵. زرّین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۹). **در قلمرو وجدان**. تهران: علمی.
۱۶. ستاری، جلال. (۱۳۶۶). **رمز و مثل در روان‌کاوی**. تهران: توس.
۱۷. سرّامی، قدمعلی. (۱۳۶۸). **از رنگ گل تا رنج خار**. تهران: علمی و فرهنگی.
۱۸. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). **انواع ادبی**. تهران: فردوس.
۱۹. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۹). **حماسه‌سرایی در ایران**. تهران: امیرکبیر.
۲۰. فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۳). **شاهنامه** (براساس چاپ مسکو). به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
۲۱. کریستن سن، آرتور. (۱۳۴۵). **ایران در زمان ساسانیان**. ترجمهٔ رشید یاسمی. تهران: ابن‌سینا.
۲۲. کزّازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۶۸). **از گونه‌ای دیگر**. تهران: مرکز.
۲۳. ـــــــــــــــــ. (۱۳۷۲). **رویا، حماسه، اسطوره**. تهران: مرکز.
۲۴. کویاجی، ج.ک. (۱۳۶۲). **آیین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان**. ترجمهٔ جلیل دوست‌خواه. تهران: سپهر.
۲۵. ـــــــــــ. (۱۳۷۱). **پژوهش‌هایی در شاهنامه**. گزارش و ویرایش جلیل دوست‌خواه. اصفهان: زنده‌رود.
۲۶. کیا، خجسته. (۱۳۷۱). **سخنان سزاوار زنان در شاهنامه فردوسی**. تهران: فاخته.
۲۷. محجوب، محمدجعفر. (۱۳۷۱). **آفرین فردوسی**. تهران: مروارید.
۲۸. مسکوب، شاهرخ. (۱۳۷۰). **سوگ سیاوش**. تهران: خوارزمی.
۲۹. موسوی، مصطفی. (۱۳۷۵). **بیژن و منیژه**. تهران: سروش.
۳۰. مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۷۴). **کلیات شمس** ۱ جلد. تصحیح بدیع‌الزمان فروزان‌فر. تهران: بوستان کتاب.
۳۱. میرصادقی، جمال. (۱۳۶۶). **ادبیات داستانی**. تهران: شفا.
۳۲. ـــــــــــــــــ. (۱۳۶۷). **عناصر داستان**. تهران: شفا.
۳۳. مینوی، مجتبی. (۱۳۷۲). **فردوسی و شعر او**. تهران: توس.
۳۴. نولدکه، تئودر. (۱۳۶۹). **حماسهٔ ملّی ایران**. ترجمهٔ بزرگ علوی. تهران: سپهر.

۳۵. هانزن، کورت هایزیش. (۱۳۷۴). **شاهنامهٔ فردوسی؛ ساختار و قالب**. ترجمهٔ کیکاووس جهانداری. تهران: فروزان.
۳۶. هوک، ساموئل. (بی‌تا). **اساطیر خاورمیانه**. ترجمهٔ علی‌اصغر بهرامی و فرنگیس مزداپور. تهران: روشنگران.
۳۷. هینلز، جان راسل. (۱۳۷۵). **شناخت اساطیر ایران**. ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضّلی. تهران: چشمه.
۳۸. یوسفی، غلامحسین. (۱۳۷۲). **برگ‌هایی در آغوش باد**. تهران: علمی.
39. A Dictionary of literary terms. G. A. Gudden. penguin books. U. S. A. 1979.