Journal of Research in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Analysis of Transition Methods in Rostam and Esfandiyar's Story

Najmeh Hosseini Sarvari[1*] , and Mohammad Jafari[2]

1. Corresponding Author, Associate Professor of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran. E-mail: n.hosseini@uk.ac.ir
2. Ph.D. Student in Persian Language and Literature, Tarbiyat Modares University, Tehran, Iran. E-mail: Jafari.mohammad1271@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 01/06/2022
Received in revised form: 04/11/2022
Accepted: 06/11/2022

Keywords:
Shahnameh,
Rostam and Esfandiyar's story,
Transition,
The rhetoric of the narrative.

ABSTRACT

Transition serves as a preparation for choice and juxtaposes the scenes of a story. The purpose of selecting different methods of transition is to present the narrative in the most effective and dramatic manner, ultimately eliciting a reaction from the reader. In this article, various methods of transition and their rhetorical functions in the story of "Rostam and Esfandiyar" are identified, analyzed, and described. The results of this study indicate that transitions between locations, facilitated by spacing, character movement, and voice, sustain the rhythm and coherence of the text. These transitions not only enhance the dynamism of the scenes but also foster empathy in the readers. The function of transitioning and altering the timeline within the narrative, without changing the setting, is to preserve the continuity and conciseness of the text. The rhetorical function of transmission is achieved through introspection and focalization, which reveal the thoughts and feelings of the characters in the story. This technique diversifies and propels the scenes, fostering a sense of empathy, fear, and pity in the reader, while encouraging them to interpret the events. The rhetorical function of transitions through introversion and focalization is to reveal the thoughts and feelings of the characters in the story. This technique creates variety and movement within the scenes, fostering a sense of empathy, fear, and pity in the readers, while encouraging them to interpret the events of the narrative.

Cite this article: Hosseini Sarvari, N., Jafari Bahramjerdi, M. (2025). Analysis of Transition Methods in Rostam and Esfandiyar's Story. *Research in Narrative Literature*, 14 (1), 109-135.

© The Author(s).

Publisher: Razi University
DOI: 10.22126/rp.2022.7881.1596

Journal of Research in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Extended Abstract

Introduction:

The tale of "Rostam and Esfandiar" is regarded as one of the most beautiful and, according to some scholars, the most sublime and epic narratives in the Shahnameh. Ferdowsi's rendition, along with other interpretations found in Persian and Arabic literature, varies in the details of the story as well as the motivations and causes behind the conflict between these two legendary heroes. The researchers' statements regarding the differences between Ferdowsi's narrative and other narratives that share the same source as the Shahnameh clearly demonstrate that Ferdowsi is not merely a reteller of pre-existing stories. Additionally, they highlight Ferdowsi's artistic skill in organizing and embellishing these tales. In fact, Ferdowsi's artistry involves the creative reconstruction of stories into memorable narratives. His ability to coherently link events into an impressive storyline, create unique characters, and artistically depict epic heroes, battlefields, and campaigns sets his work apart from others. Additionally, his thrilling portrayal of war scenes, the vivid representation of characters' emotions, the elegance and logical progression of the narratives, and the ability to evoke excitement and curiosity in readers all exemplify Ferdowsi's exceptional storytelling skills. The power of Ferdowsi's storytelling lies in the rhetorical impact of his narrative. This impact encompasses all the elements of the text that generate a compelling or, at times, less effective blend of thoughts and emotions in the audience while engaging with the narrative. The focus of this research is to identify, describe, and analyze various modes of transition and to explain their rhetorical functions as key components in crafting the unique narrative of "Rostam and Esfandiar." the reasons behind the strength and rhetorical influence of Ferdowsi's narrative.

Methodology:

Transition serves as a preparation for choice and juxtaposes the scenes of a story. The method of this research involves studying the tale of "Rostam and Esfandiar" in "Ferdowsi's Shahnameh. identify, analyze, and describe the most significant scenes of the story, as well as the methods of transition within these scenes. The primary reference for this research is the fifth volume of the Shahnameh, revised by "Khaleqi Motlaq."

Results and Discussion:

Transference is a narrative technique that facilitates a specific sequence of events and organizes how a story is narrated. A story that lacks a sense of movement and progression also lacks continuity, making it difficult to transition from one scene to the next due to the absence of connections between its events. Therefore, a third element is needed to link the end of Scene A to the beginning of Scene B. This process in storytelling is known as transition, which involves selecting and juxtaposing scenes to move from one place, state, stage of development, or type to another. The goal of employing various methods of transition is to present the topic in the most effective and dramatic manner, thereby provoking the audience's response to the text. Different methods of transition enhance the continuity of story scenes.

The transfer of location is the most significant form of transition in the story of "Rostam and Esfandiar. the movement of the scene and the characters from one place to another. This form of

transition is intricately linked to the concept of time and its progression in the narrative in two ways: the change of location can coincide with the passage of time or indicate the occurrence of two or more events within a single timeframe. In the eight main scenes of "Rostam and Esfandiar, these two methods of location transfer are alternately employed throughout the narrative. Character movement and displacement represent the most frequent method of spatial transitions over time. In this approach, scene shifts occur through the narrator's focus on the character, who moves between two scenes that may be close to or far from each other. Notable examples of this form of transition can be observed in the scenes depicting "Esfandiar's journey to Sistan" and "Bahman's meeting with Zal and Rostam. transitions without a change in location are achieved through spacing and gradual fading, or by utilizing verbs that suggest the compression or continuity of time.

Connecting two simultaneous scenes in a story can be achieved in two ways: through spacing, which involves leaving a blank line and adding extra space at the beginning of the next line, and through transitions with character names. This method is an effective way to shift the focus to another character's perspective in the narrative. One of the most striking examples of this technique can be observed in the simultaneous scenes of "Rostam's conversation with Zal" and "the conversation between Esfandiar and Pashtun.

The transition to the characters' mental states and emotions is achieved through focalization techniques and the emphasis on the characters' expressions. The portrayal of Esfandiar's psychological tension during his departure to Sistan serves as a prime example of this technique, evoking a profound sense of empathy from the reader. The successive scene transitions in the narrative, employing various methods, contribute to the condensation of several significant and pivotal moments in the story. A notable illustration of this approach can be found in the scene where Rostam encounters Simorgh.

Conclusion:

In this research, various modes of transmission in the esteemed narrative of the Shahnameh have been identified and analyzed. The results of this analysis indicate that the most prevalent form of transition in the story is the shift in scene locations, which portrays events either over time or simultaneously. In the first instance, the linear progression of time aids the audience in constructing the narrative and comprehending the causes, while in the second instance, it offers the audience an expansive array of causal, temporal, and spatial information. Devices for transferring location, in both synchronous and spatiotemporal forms, include following the character's movement, linking scenes through the character's voice, and utilizing conventional phrases or character names for spacing. Time transitions that occur without altering the location are achieved through spacing and gradual fading, or by employing verbs that convey the compression of time or its continuity. These techniques, while preserving the text's continuity, play a crucial role in the artistic brevity of the narrative. Introspection, while revealing the thoughts and feelings of the characters in the story, adds variety and movement to the scene. It is an effective tool for creating a sense of empathy in the reader and encouraging them to interpret events. This transfer is achieved by focusing on and highlighting the character's facial expressions. The successive transitions between scenes in the story, employing various transition methods, lead to the miniaturization of several important key moments. This technique encourages the reader to concentrate on the different elements of each scene, fostering greater empathy and identification with the characters.

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/
شاپـای چـاپـی: ۶۵۳۱-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۴x-۲۶۷۶

تحلیل شیوه‌های انتقال در داستان *رستم و اسفندیار*

نجمه حسینی سروری[1*] | محمّد جعفری[2]

۱. نویسندهٔ مسئول، دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران. رایانامه: n.hosseini@uk.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرّس، تهران، ایران. رایانامه: Jafari.mohammad1271@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۱۱

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۸/۱۳

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۱۵

واژه‌های کلیدی:
شاهنامه،
داستان رستم و اسفندیار،
انتقال،
بلاغت داستان.

چکیده

انتقال تمهیدی است برای انتخاب و کنار هم قراردادن صحنه‌های داستان و گذر از یک مکان، یک حالت، یک مرحله از تحول و یک نوع، به مکان، حالت، تحول و نوعی دیگر. هدف از انتخاب شیوه‌های گوناگون انتقال، دست‌یافتن به مؤثرترین و نمایشی‌ترین روش ارائهٔ روایت داستان و برانگیختن واکنش مخاطب نسبت به متن است. این پژوهش از طریق شناسایی، توصیف و تحلیل انواع شیوه‌های انتقال و شرح کارکرد بلاغی آن‌ها، به عنوان یکی از عناصر کلیدی در ایجاد روایتی منحصربه‌فرد از داستان، می‌تواند دلایل قدرت و تأثیر بلاغی روایت فردوسی را از داستان *رستم و اسفندیار*، توضیح دهد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که انتقال‌های مکانی از طریق فاصله‌گذاری، حرکت و صدای شخصیت، ضمن حفظ ضرباهنگ و انسجام متن و تحرک‌بخشیدن به صحنه‌ها، در برانگیختن احساس همدلی خواننده بسیار تأثیرگذارند. کارکرد انتقال‌های زمانی بدون تغییر مکان، حفظ تداوم و ایجاز متن و کارکرد بلاغی انتقال از طریق درون‌نگری و کانونی‌سازی، برملاکردن افکار و احساسات اشخاص داستان، تنوع و تحرک بخشیدن به صحنه‌ها، ایجاد حس همدلی خواننده و ترغیب او به تأویل رویدادهاست. انتقال‌های پی‌درپی نماها و مینیاتوری‌شدن بعضی صحنه‌های مهم و کلیدی داستان، موجب تمرکز بیش‌تر خواننده بر اجزای گوناگون صحنه و همدلی بیش‌تر او با شخصیت‌های داستان است.

استناد: حسینی سروری، نجمه؛ جعفری، محمّد (۱۴۰۴). تحلیل شیوه‌های انتقال در داستان *رستم و اسفندیار*. *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، ۱۴ (۱)، ۱۰۹-۱۳۵.

ناشر: دانشگاه رازی

حق‌مؤلف © نویسندگان.

DOI: 10.22126/rp.2022.7881.1596

۱. پیشگفتار

داستان *رستم و اسفندیار*، یکی از زیباترین و به عقیدهٔ برخی پژوهشگران، عالی‌ترین و حماسی‌ترین[۱] داستان *شاهنامه* است. روایت فردوسی و دیگر روایت‌هایی که از این داستان در کتاب‌های فارسی و عربی نقل شده‌است، در جزییات ماجرا و علل و انگیزه‌های جنگ دو پهلوان، تفاوت‌هایی با هم دارند[۲]؛ برای مثال، در روایت‌های ابن مقفع (نک:خطیبی،۱۳۷۹ب:۱۷۱) و دینوری (نک: صفا،۱۳۶۳: ۵۹۸-۵۹۹)، جنگ دو پهلوان نتیجهٔ مخالفت و ستیز رستم با دین زرتشت است. برخی پژوهشگران معاصر نیز معتقدند که داستان صبغهٔ دینی دارد[۳]؛ از آن جمله، شمیسا (۱۳۷۶) است که داستان را از عالی‌ترین نمونه‌های تراژدی[۴] در ادبیات ایران و جهان می‌داند و تلاش کرده تا با توسل به شواهد موجود در دیگر متون، طرح اصلی داستان را بازسازی کند.[۵]

برخلاف شمیسا، قریب (۱۳۶۹: ۶۵-۶۹) معتقد است که «مجادلات دینی و تعصبات نژادی، برای فردوسی کوچک‌ترین جاذبه‌ای نداشته‌است.»[۶] او هم‌چنین با پرهام (۱۳۷۳: ۱۲۲-۹۲)، هم‌عقیده است که داستان «تراژدی نیست؛ نبردی است که خط تمیز حقیقت و باطل در آن کاملاً مشخص است.»[۷] پژوهشگرانی که برای داستان صبغهٔ دینی قائل نیستند، دربارهٔ معنا و انگیزه‌های جنگ رستم و اسفندیار تفسیرهای متفاوتی دارند؛ حمیدیان (۱۳۸۳: ۳۴۱-۳۴۰)، آن را حاصل رویارویی گریزناپذیر میان وجدان قومی ایرانی با نظامی خودکامه و تمرکزطلب می‌داند؛ به عقیدهٔ آیدنلو(۱۳۹۰: ۸۸۰- ۸۸۴) مضمون اصلی و عصارهٔ همهٔ تحلیل‌های داستان، برخورد دو اندیشه، باور و جهان‌بینی متضاد است و خالقی مطلق (۱۳۸۱: ۱۴۷)، درگیری دو پهلوان را «ناشی از تضاد میان وظیفهٔ فرمانبرداری و اعتقاد به دفاع از نظام حاکم در اسفندیار و حفظ حیثیت پهلوانی و آزادی فردی در رستم» می‌داند.

خطیبی (۱۳۷۹،الف) ضمن تأیید نظر خالقی مطلق، به این نکته اشاره کرده که منشأ روایت فردوسی، مانند ثعالبی، *شاهنامهٔ ابومنصوری* است؛ با این تفاوت که فردوسی داستان را به «تصویرپردازی‌ها و فضاسازی‌های دلکش» آراسته است. صفا (۱۳۵۴: ۸۲-۸۳) وصف هنرمندانهٔ قهرمانان حماسه، میدان‌های جنگ، لشکرکشی‌ها و...، نولدکه (۱۳۷۵: ۱۰۶-۱۰۵) تجسم هیجان‌انگیز صحنه‌های جنگ، نمایش روحیات اشخاص و... و ریاحی(۱۳۸۰: ۲۶۴-۲۸۰)، لطف و نظم منطقی داستان‌ها و برانگیختن هیجان و کنجکاوی خواننده را از ویژگی‌های قابل توجهی می‌دانند که اثر فردوسی را از دیگر آثار متمایز می‌کند.

پیوند منسجم رویدادها به شکل حادثه‌ای تأثیرگذار در خلق چهره‌های منحصربه‌فرد قهرمانان (نک: سرّامی،۱۳۷۸: ۹۸-۵۰)، سازماندهی روایت هنرمندانهٔ فردوسی از داستان، خلاقیت او در پیراستن داستان‌ها و برانگیختن رغبت در خوانندگان (نک:همایی،۱۳۵۴: ۳۲-۲۸) و سعی فردوسی در پیوند دادن مفاهیم مجرد در یک سیر منطقی، اهمیت دادن به نقش شخصیت‌ها و قدرت آفرینش لحظه‌های مهیج (نک: قریب،۱۳۶۹: ۱۲۳-۶۹)، از جمله مهم‌ترین مشخصه‌هایی است که برخی پژوهشگران، از آن‌ها به‌عنوان مهم‌ترین عوامل توفیق فردوسی در بازآفرینی هنرمندانهٔ روایت‌های *شاهنامه* نام برده‌اند.

گفته‌های پژوهشگران دربارهٔ تفاوت روایت فردوسی با دیگر روایت‌هایی که منشأ آن‌ها همان منبع *شاهنامه* است و نیز اشاره به هنر فردوسی در سامان‌دهی و آراستن داستان‌ها، به‌روشنی نشان می‌دهد که فردوسی فقط بازگوکنندهٔ صرف داستان‌های از پیش‌موجود نیست؛ بلکه هنر او بازساختن خلاقانهٔ داستان‌ها در قالب روایت‌هایی به‌یادماندنی است. «قدرت روایت در تأثیر بلاغی‌اش نهفته است؛ این تأثیر، مربوط به تمام عناصری از متن است که باعث ایجاد ترکیبی مؤثر یا شاید هم کم‌اثر از افکار و عواطف در هنگام خواندن روایت در مخاطب می‌شوند.» (ابوت، ۱۳۹۷ :۸۶) موضوع این مقاله، شناسایی، توصیف و تحلیل انواع شیوه‌های انتقال و شرح کارکرد بلاغی آن‌ها، به عنوان یکی از عناصر کلیدی در ایجاد روایتی منحصربه‌فرد از داستان *رستم و اسفندیار* است و می‌تواند دلایل قدرت و تأثیر بلاغی روایت فردوسی را توضیح دهد.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ داستان *رستم و اسفندیار* و جنبه‌های مختلف آن، پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته است که به تعدادی از آن‌ها در مقدمهٔ بحث اشاره شده است؛ امّا تعداد پژوهش‌هایی که شگردها و سازوکارهای داستان‌پردازی فردوسی را مد نظر قرار داده‌اند، به نسبت کمتر است. خالقی مطلق(۱۳۸۱ :۱۶۵-۱۳۵)، شگردهای روایتی برخی داستان‌های *شاهنامه* و از جمله *رستم و اسفندیار* را در چهار سطح پیش‌درآمد، ساخت، درگیری و زبان درام بررسی کرده است. یاحقی و همکاران (۱۳۹۰) با مقایسهٔ ساختار داستان *رستم و اسفندیار* در *شاهنامه* و *نهایه‌الارب*، به این نتیجه رسیده‌اند که ساختار پیوستهٔ روایت ابن مقفع، در روایت هنری فردوسی به چهار داستان مستقل با تعداد بیش‌تری از شخصیت‌ها تقسیم شده است.

پهلوان‌نژاد و یزدی(۱۳۸۵) ساخت کلان داستان و طرح‌بندی و قالب گفتمانی روایت و مالمیر(۱۳۸۵) و نبی‌لو(۱۳۹۱)، ساختار داستان را بر مبنای مکتب ساختاری در جامعه‌شناسی و دیدگاه

روایت‌شناسی برمون شرح داده‌اند. دهقانپور(۱۳۹۱)، اشکال هنر تدوین در سینما را براساس چهار داستان *شاهنامه* شرح داده است. ضابطی جهرمی(۱۳۷۸)، ارتباط ساختار تصاویر شعری *شاهنامه* با سینما، هاشمی(۱۳۹۰) عناصر (به تعبیر او) مرتبط با قابلیت‌های سینمایی *شاهنامه* و حنیف (۱۳۸۴) عناصری مثل کشمکش، پی‌رنگ و... را در برخی داستان‌های *شاهنامه* و از جمله *رستم و اسفندیار*، بررسی کرده است.

نادری‌فر و محمدی (۱۴۰۲)، داستان *رستم و اسفندیار* را از منظر تکنیک‌های داستان‌نویسی مورد توجه قرار داده‌اند و به این نتیجهٔ کلی رسیده‌اند که تکنیک‌های عمدهٔ به‌کار رفته در این داستان، امروزه در ادبیات داستانی و سینمای مدرن کاربرد دارند و حتی آن‌جا که فردوسی از شگردهای کلاسیک داستان‌سرایی بهره برده است چیزی به آن افزوده است.

۱-۲. روش پژوهش و چارچوب نظری

نظریه‌های انتقادی و فرهنگی، «روایت‌ها را دیگر نه محدود به جنبه‌های خاصی از فرهنگ که جنبه‌های اساسی زندگی انسان و ابزار اصلی انسان برای درک امور می‌دانند» (نک:کالر،۱۳۸۲ :۱۱۰)؛ امّا در عمل، «شاید فعالیت اصلی نظریهٔ روایت، تفاوت‌گذاری بین داستان[1] و متن روایی یا روایت[2] است.» (مکوییلان،۱۳۸۸: ۱۳)

روایت در ساده‌ترین تعریف، متنی است که داستانی را نقل می‌کند و به چیزی ارجاع می‌دهد که در زمان رخ می‌دهد (نک:اخوت،۱۳۷۱: ۹)؛ یعنی متن روایی «از طریق کلام، داستانی را نقل می‌کند و این نوع داستان‌گویی، نشان‌دهندهٔ فرایند انتقال از مؤلف به مخاطب است.» (لوته،۱۳۸۸: ۲۱) این تأکید بر وجه کلامی روایت، ناظر به عملکرد مؤلف است که از داستان، به معنی نظم نهایی رخدادها در جهان بیرون متن، با گونه‌ای از گزینش عناصر و ایجاد نظم و همنشینی در طرح، روایت را برمی‌سازد (نک:احمدی،۱۳۷۰ :۳۱۵)؛ یعنی همان متن شفاهی یا مکتوبی که رخدادهایش لزوماً نظم گاه‌شمارانه ندارند، ویژگی شرکت‌کنندگان در سرتاسر آن پراکنده است و این عمل، مستلزم کنش یا فرایند خلق اثر است (نک:ریمون کنان،۱۳۸۷: ۱۲). بنابراین، یک داستان را می‌توان در متن‌ها و به روایت‌های مختلفی بیان کرد؛ عامل این تفاوت در نقل داستان، استفاده‌ها و انتخاب‌های گوناگون مؤلف از شیوه‌ها و ابزارهای روایتگری است؛ یعنی «همهٔ شگردهایی که باعث می‌شود از یک داستان،

1. Story
2. Narration

یعنی تسلسلی که رویدادها عملاً در آن اتفاق می‌افتد و از متن استنباط می‌شود، روایت‌های متفاوتی خلق شود» (ایگلتون، ۱۳۷۸ :۱۹۵)؛ به این ترتیب که «گوینده دربارهٔ نوع خاصی از توالی وقایع، زمان و مکان اختصاص‌یافته به ارائهٔ آن‌ها، مفهوم آهنگ و سرعت ارائهٔ وقایع در کلام، تصمیم می‌گیرد و آن‌ها را می‌آفریند.» (تولان، ۱۳۸۶: ۲۵). انتقال یکی از این شگردهای روایی است که نوع خاص توالی وقایع و شیوهٔ نظم بخشیدن به چگونگی نقل رخدادهای داستان را ممکن می‌سازد.

داستانی که در آن حرکت و پیشروی احساس نشود، فاقد تداوم است و در انتقال از هر صحنه به صحنهٔ بعد، با مشکل روبه‌رو می‌شود؛ زیرا میان حوادث آن، حلقهٔ اتصال وجود ندارد. بنابراین، در بین دو صحنه، به عنصر سومی نیاز است که ته صحنهٔ الف را به سر صحنهٔ ب متصل کند.» (نک:مک‌کی، ۱۳۸۲: ۱۹۷) این فرایند در روایت داستان، انتقال نامیده می‌شود و تمهیدی است برای انتخاب و کنار هم قراردادن صحنه‌های داستان و «گذر از یک مکان، یک حالت، یک مرحله از تحول و یک نوع به مکان، حالت، تحول و نوعی دیگر.» (بیشاپ، ۱۳۷۶ :۴۵)

نویسنده عملاً در هر قسمت از داستان با مشکل انتقال دادن اشخاص از یک زمان، حالت یا مکان به زمان، حالت یا محل دیگر مواجه است؛ به شکلی که عملیات داستانی نه کند شود و نه در پیوستگی آن‌ها خللی به وجود آید.» (اوتس و دیگران،۱۳۷۷: ۱۲۱). به نظر مک‌کی(۱۳۸۲: ۱۹۸)، برای پرهیز از گسیختگی، انتقال در روایت از طریق چیزی ممکن می‌شود که بین دو صحنه یا نما[1]، مشترک یا متضاد است: یک شیء، یک خصیصهٔ شخصیتی، کنش یا صدایی مشترک یا متضاد، کلمه یا عبارتی تکرارشونده یا عبارتی با مضمون یکسان یا متضاد.

هدف از انتخاب شیوه‌های گوناگون انتقال[2]، دست‌یافتن به مؤثرترین و نمایشی‌ترین روش ارائهٔ موضوع و برانگیختن واکنش مخاطب نسبت به متن است؛ هدفی که دغدغهٔ مشترک داستان‌پرداز و فیلمساز در انتقال صحنه‌هاست و در مبانی هنر سینما، از آن با عنوان تدوین[3] یاد می‌شود. «تدوین در واقعیت امر، هدایت قهری و عمدی افکار و ارتباطات ذهنی مخاطب است که اگر با جریان وقایع یا خط مفهومی به دقت انتخاب‌شده، هماهنگ شده‌باشد، موجب تهییج یا تسکین مخاطب خواهد شد.» (نک:پودوفکین، ۱۳۷۰: ۷۰) تدوین ابزاری است در دست نویسنده و فیلم‌ساز تا مجبور نباشند داستان را به شیوه‌ای واقع‌گرایانه روایت کنند؛ مثلاً می‌توانند برای افزودن به تأثیر نمایشی موضوع، زمان خطی و

1. Shot
2. Transition
3. Editing

جریان عادی زندگی را تغییر دهند یا دو عمل متفاوت امّا مربوط به هم را همزمان نمایش دهند. اگرچه کار نویسنده و فیلم‌ساز با هم متفاوت است، قواعد تدوین در هر دو نوع یکی است و تفاوت عمده، در ماهیت وسایل آن‌هاست؛ فیلم‌ساز همیشه برای تفهیم مطالب مورد نظر خود، با مشکل یافتن تصاویر ملموس روبه‌روست؛ در حالی که نویسنده در این مورد مشکل چندانی ندارد و می‌تواند با استفاده از کلمات، فضاسازی کند یا احساسات شخصیت را بیان کند (نک: جینکز، ۱۳۹۶: ۸۴-۸۷) یا این‌که فیلم‌ساز می‌تواند وقایع هم‌زمان را به صورت هم‌زمان و از طریق پردهٔ دونیمه، صدای خارج تصویر و دیگر تدابیر سینمایی ارائه کند (نک:بردول،۱۳۹۶: ۲۲۲)؛ امّا در روایت مکتوب، هرگونه ارائهٔ وقایع همزمان، به شکل متوالی و یکی پس از دیگری در متن سامان می‌یابد.

بنابراین، برای تبدیل یک متن روایی مکتوب، مانند داستان *رستم و اسفندیار*، به یک فیلم داستانی، لازم است که داستان در قالب فیلم‌نامه، بازنویسی و با استفاده از تمهیدات خاص هنر سینما، ساخته و بر پرده ظاهر شود؛ چراکه «نظام‌های روایتی، موضوعات روایت‌شناسی‌اند که چیزی سینمایی به وجود نمی‌آورند و قلمروشان، بسی گسترده‌تر از قصّهٔ سینمایی است. دو اصطلاح روایت و سینما، به‌طور واضح با هم تفاوت دارند؛ روایتی بودن، برابر با سینمایی‌بودن نیست؛ بلکه سینمایی‌بودن، فقط در فیلم-ها قابلیّت ظهور دارد. یک روایت سینمایی، از جهاتی با دیگر الگوهای روایتی، مثل رمان و داستان، تفاوت دارد» (نک: ورنه،۱۳۸۱: ۱۶۳- ۱۶۴)؛ از جمله، تفاوت موجود میان ماهیّت و ابزارهای انتقال در داستان با تدوین سینمایی، اگرچه در هر دو نوع این روایت‌ها، قواعد انتقال و تدوین یکسان است. به دلیل همین قواعد یکسان، می‌توان از دیدگاه‌های نظری مرتبط با تدوین سینمایی در شناخت و تحلیل روش‌های انتقال در روایت داستانی مکتوب بهره برد؛ ضمن این‌که نباید تفاوت‌های اساسی و ماهوی وسایل تدوین در این اشکال روایت را از نظر دور داشت.

هدف این مقاله، شناخت و تحلیل شیوه‌های انتقال در داستان *رستم و اسفندیار* با چنین رویکردی است. علت انتخاب *رستم و اسفندیار*، این است که به تأیید اغلب شاهنامه‌پژوهان، این داستان زیباترین روایت *شاهنامه* است. بنابراین، تحلیل شیوه‌های انتقال در روایت فردوسی از نبرد *رستم و اسفندیار* و در نهایت، پاسخ به پرسش‌های زیر، می‌تواند در توضیح شیوه‌های روایتگری *شاهنامه* و نیز پژوهش‌های بعدی مرتبط با بلاغت روایت در *شاهنامه* و دیگر متن‌های روایی راهگشا باشد:

۱. در روایت فردوسی از داستان *رستم و اسفندیار*، از چه روش‌هایی برای انتقال و کنار هم قرار دادن صحنه‌های داستان استفاده شده‌است؟

۲. کارکرد بلاغی شیوه‌های مختلف انتقال در روایت فردوسی، چیست؟

روش کار در این مقاله، شناسایی، تحلیل و توصیف مهم‌ترین صحنه‌های داستان و شیوه‌های انتقال است. منبع مرجع این پژوهش، جلد پنجم *شاهنامهٔ* تصحیح خالقی مطلق است و با توجه به محدودیت طول مقاله و دانش مخاطبان خاص این پژوهش، از آوردن همهٔ ابیات شاهد، صرف‌نظر و به ذکر شمارهٔ ابیات داستان اکتفا می‌شود.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. صحنه و شیوه‌های انتقال

منظور از صحنه[1]،کنشی است در درون یک کشمکش در زمان و فضایی کمابیش پیوسته (نک:مک-کی،۱۳۸۲: ۲۶). در سینما، صحنه کوچک‌ترین واحد کامل فیلم است؛ یک سلسله نما یا یک نما که در یک محل می‌گذرد و تشکیل یک واقعه می‌دهد.» (دوائی،۱۳۶۹: ۸۴) و شیوه‌های مختلف انتقال، پیوستگی و تداوم صحنه‌های داستان را ممکن می‌سازد. انتقال مکان، اصلی‌ترین شکل انتقال در داستان است؛ یعنی انتقال صحنهٔ رخدادها و حضور شخصیت از مکانی به مکان دیگر که به دو شیوه، با مسئلهٔ زمان و انتقال آن در داستان ارتباط دارد؛ انتقال مکان در روایت، می‌تواند با گذر زمان در داستان همراه باشد یا حاکی از رخداد دو یا چند واقعه در مدت زمان واحدی در داستان باشد. اگر «تدوین تداومی[2] و خطی‌بودن زمان داستان، روایت را به ابزار قدرتمندی برای برآوردن نیاز مخاطب در دریافت علت‌ها و برساختن فرایند قصه تبدیل می‌کند.» (ابوت، ۱۳۹۷ :۸۸)، «تدوین موازی[3] و انتقال یک در میان نماهایی از رویدادی در جایی با نماهایی از رویدادهایی در جای دیگر، گسترهٔ نامحدودی از اطلاعات علّی، زمانی و فضایی در اختیار مخاطب قرار می‌دهد.» (بوردول و تامسون،۱۳۹۴: ۳۰۸)

در داستان *رستم و اسفندیار*، هر دو شیوهٔ انتقال مکان، به تناوب در صحنه‌های مختلف داستان دیده‌می‌شود. گذر شخصیت، پربسامدترین روش در انتقال‌های مکانیِ زمان‌گذر است. در این روش، جا به‌جایی صحنه از طریق تمرکز راوی بر شخصیت صورت می‌گیرد؛ شخصیتی که میان دو صحنهٔ نزدیک به یا دور از هم جابه‌جا می‌شود. یکی از هنرمندانه‌ترین نمونه‌های این شکل انتقال، صحنهٔ حرکت سپاه اسفندیار به سوی هیرمند است.

1. Scene
2. Continuity - Editing
3. Cross - Cutting

۲-۱-۱. حرکت اسفندیار به سوی سیستان

صحنه با یک بیت که گویای زمان شروع رخداد است، آغاز می‌شود (بیت:۱۹۷) امّا از آن‌جا که «رقیق‌کردن و نادیده‌گرفتن یا رد شدن از دوره‌های بی‌اهمیتِ زمان ساعتی یا تقویمی، درست به اندازهٔ تجربهٔ انباشتن زمان و چگال‌کردن نقاط پراهمیتِ سیر وقایع قصه، برای خواننده هیجان‌انگیز است.» (ابوت، ۱۳۹۷: ۳۱)، راوی حرکت سپاه را از ابتدا تا انتها دنبال نمی‌کند و فقط فعل استمراری «همی‌راند»، تداوم حرکت سپاه و انتقال آن در زمان و مکان را نشان می‌دهد:

چو پیلی به اسب اندر آورد پای — بیاورد چون باد لشکر ز جای
همی راند تا پیشش آمد دو راه — فروماند بر جای پیل و سپاه
دژ گنبدان بود راهش یکی — دگر سوی زاول کشید اندکی
شتر آنک در پیش بودش بخفت — تو گفتی که با خاک گشته‌ست جفت

(بیت۱۹۸-۲۰۱)

در خاک خفتن شتر، تنها رویداد مهم در راه رسیدن سپاه اسفندیار به کرانهٔ هیرمند است. تفاوتی نمی‌کند که این رویداد، «نشانه‌ای از هشدار روزگار و خرد زمانه» (مسکوب،۱۳۴۲: ۴۷) باشد یا نمادی از تنش روحی اسفندیار، سیر تدریجی رویدادها در جهت محتوم یا نشانه‌ای از عقوبت اسفندیار در صورت سرپیچی از فرمان شاه (نک: حمیدیان،۱۳۸۳: ۳۵۱)؛ در هر صورت، برداشت‌های ما از معنای صحنه، در گرو استفادهٔ فردوسی از درون‌نگری، برای انتقال از کانون ذهنی شخصیت به کانون احساسی اوست.

درون‌نگری، یکی از شیوه‌های انتقال و به منزلهٔ حد فاصلی بین چرخش‌های نویسنده از کانون ذهنی به کانون احساسی یا جسمی شخصیت و حاصل تأمل شخصیت است؛ بر اساس اطلاعاتی که قبلاً کسب کرده‌است و معنی آن‌ها در یک لحظه درک می‌شود.» (نک:بیشاپ:۱۳۷۴: ۱۸۱-۱۸۳) بنابراین، هر برداشتی از معنای این صحنه، در گرو بازنمایی ذهنیت و ادراک اسفندیار از اطلاعاتی است که پیش‌تر در ذهن او انباشته شده است؛ از هشدارهای مادرش گرفته تا بدگمانی و حتی یقین به سوءنیت گشتاسب، از شناخت رستم و ستایش او تا تردید دربارهٔ راهی که در پیش گرفته؛ امّا معنی همهٔ این‌ها، تا لحظهٔ خفتن شتر به ذهن او نرسیده است و این‌جاست که ذهنیت او، تبدیل به یک واکنش احساسی و عملی می‌شود؛ خفتن شتر را به فال بد می‌گیرد، دستور می‌دهد سر شتر را ببرند و بعد، نیک و بد را به یزدان نسبت می‌دهد. (بیت۲۰۳ -۲۰۸)

آنچه این صحنه را با صحنه‌های قبل پیوند می‌دهد، صدای مشترک تردید است؛ صدای درونی خود اسفندیار و صدای کتایون که فرزند را از رفتن منع می‌کند و صدای سرنوشت. اسفندیار، شاهزادهٔ چشم فروبسته به روی همهٔ تردیدها و هشدارهاست؛ امّا اگر او عاقبت کار خود را نمی‌داند و یقین چندانی به پیروزی‌اش ندارد، خوانندهٔ داستان بدون تردید و با خواندن نخستین بیت‌های داستان، پایان کار او را می‌داند و «در عین حال، خواستار فرجام عجولانه هم نیست. گویی تجربهٔ تردید در طول مسیر رسیدن به فرجام، برای او خوشایند است.» (ابوت، ۱۳۹۷ :۱۲۷) بنابراین، با آگاهی بیش از شخصیت‌های داستان، خواندن داستان را نه به‌خاطر کنجکاوی که به دلیل تعلیق ادامه می‌دهد. (نک:برانیگان،۱۳۹۶: ۱۵۸)

اگر خواننده، در ساحت انتظارات، در پی آن است که بداند چه اتفاقی رخ خواهد داد، در ساحت پرسش‌ها، در پی آگاهی، روشنگری و پاسخ است؛ چرا چنین می‌شود؟ مقصر چه کسی است؟ و به تعداد پرسش‌های ممکن، تعدادی از پاسخ‌ها هم وجود دارد. این پاسخ‌ها ممکن است درست نباشد؛ امّا همین اطلاعات، باعث می‌شود که خواننده نگاه عمیق‌تری به انگیزه‌ها و نیروهای علت و معلولی مؤثر در زندگی شخصیت‌ها بیندازد (نک: ابوت،۱۳۹۷: ۱۲۱-۱۲۲) و هریک از رویدادها و کنش‌های اشخاص داستان را برای یافتن معنایی تأویل کند. (نک:مک‌کی،۱۳۸۲: ۲۳۱) بنابراین، انتقال به ذهنیت اسفندیار و شنیدن سخنان او، کارکرد اطلاعاتی ندارد؛ بلکه خواننده را به تأویل رویدادها و جستجوی چراها ترغیب و او را با کشمکش درونی اسفندیار همراه می‌کند و به همدلی با او وامی‌دارد.

همدلی، موجب پیوند و درگیری عاطفی خواننده می‌شود و هیچ ربطی به ازخودگذشتگی یا دلسوزی ندارد. مخاطب با شخصیت باطنی افراد و خصوصیات ذاتی آن‌ها که به واسطهٔ انتخاب‌های‌شان در شرایط دشوار آشکار می‌شود، همذات‌پنداری می‌کند و در این صورت، حتی دوست‌نداشتنی‌ترین شخصیت‌ها هم باعث جلب همدلی مخاطب می‌شوند. (نک:ابوت،۱۳۹۷: ۹۹-۱۰۰) از سوی دیگر، وقتی مخاطب به چنان برتری خداگونه‌ای می‌رسد که از حوادث، پیش از وقوع‌شان مطلع است، تجربهٔ عاطفی متفاوتی را از سر می‌گذراند و اضطراب در مورد نتیجه و نگرانی از بابت سلامتی شخصیت، تبدیل به ترس از لحظه‌ای می‌شود که شخصیت، آنچه را او از قبل می‌داند، کشف می‌کند و برای کسی که به سوی سرنوشت فاجعه‌بار خود پیش می‌رود، دچار ترحم، وحشت و دلسوزی می‌شود؛ چون می‌داند که تمام تلاش‌های او برای گریز از سرنوشت، نقش بر آب خواهد شد. (نک:همان: ۲۳۰-۲۳۱)

۲-۱-۲. دیدار بهمن با زال و رستم

انتقال مکانی از اردوگاه اسفندیار به بارگاه زال و سپس، به شکارگاه رستم نیز از طریق دنبال‌کردن شخصیت، روایت می‌شود. بهمن از رود هیرمند می‌گذرد؛ دیدگاه راوی، جای خود را به دیدگاه دیده‌بانی می‌دهد که بهمن را از فراز قلعه می‌بیند و انتقال از جایگاه دیده‌بان به محل نشست زال، از طریق شنیدن صدای دیده‌بان شکل می‌گیرد. این شیوهٔ انتقال در مکان، علاوه بر تنوع و تحرکی که به صحنه می‌بخشد، توجه خواننده را بین شخصیت‌ها توزیع می‌کند و مهم‌تر این‌که انتقال از عین به احساس زال، خواننده را در نگرانی و اضطراب او سهیم می‌کند:

بیامد ز دیده مر او را بدید یکی باد سرد از جگر برکشید
چنین گفت کاین نامور پهلوی است سرافراز با جامهٔ خسروی است
ز لهراسب دارد همانا نژاد پی او بر این بوم فرخنده باد!
ز دیده بیامد به درگاه رفت زمانی پراندیشه بر زین بکفت
(۲۹۹-۳۰۲)

انتقال به احساس زال، از طریق کانون‌سازی انجام می‌شود. منظور از کانون‌سازی[1]، انتخاب نظرگاهی است که چیزها به‌طور غیرِصریح از رهگذر آن دیده، فهمیده و ارزیابی می‌شود (تولان، ۱۳۸۶: ۱۰۸) و یکی از راه‌های بیان‌کردن یا به‌دست‌آوردن دانش(آگاهی) در روایت است. کانونی‌سازی، «هنگامی رخ می‌دهد که کسی می‌گوید، دیگری چه دیده است و همین شخص دوم که در واقع ماجرا را دیده است، به کانونی‌ساز روایت تبدیل می‌شود.» (کوری، ۱۳۹۵: ۱۵۱) بنابراین، در روایت داستان، نظرگاه یا چشم‌انداز، همواره متعلق به راوی نیست؛ بلکه متعلق به «چشمانی است که ما از منظر آن، هر بخش معینی از روایت را می‌بینیم.» (تایسن،۱۳۸۷:۳۷۳) به این ترتیب، دیدن بهمن از چشم‌انداز زال، تمهیدی است برای بازتاب احساس او نسبت به بهمن و رخداد پیش رو، به شکلی که بیش‌ترین میزان همدلی خواننده را برانگیزد.

عامل انتقال مکان از دیده‌بان به درگاه، حرکت زال است؛ جایی که بهمن وارد می‌شود و گفتگوی کوتاه او و زال، باز هم نشانی است از این‌که دستان دانای *شاهنامه*، نشانه‌های فاجعه را دریافته است و می‌کوشد تا با دعوت شاهزادهٔ خام به آرام‌گرفتن و کامجویی، از آن آگاه شود و شاید هم آن را به تأخیر بیندازد. بهمن دعوت زال را نمی‌پذیرد و روانهٔ نخچیرگاه می‌شود. حرکت بهمن، عامل انتقال مکانی زمان‌گذر است و تغییر دیدگاه و درونگرایی، تمهیداتی است که پرده از نگرانی و اضطراب

1. Focalization

بهمن برمی‌دارد:

نگه کرد بهمن به نخچیرگاه — بدید آن برِ پهلوان سپاه...
به دل گفت بهمن که این رستم است — و گر آفتاب سپیده‌دم است
به گیتی کسی مرد از این‌سان ندید — نه از نامداران پیشی شنید
بترسم که با او یل اسفندیار — نتابد بپیچید سر از کارزار
من این را به یک سنگ بی‌جان کنم — دل زال و رودابه پیچان کنم

(۳۲۹-۳۳۲/۳۲۴)

انتقال از ذهنیت بهمن به نمای فروغلتیدن سنگ به سوی رستم، عامل انتقال مکان از بلندی کوه به دشت نخجیرگاه است. حرکت سنگ و عکس‌العمل رستم و انتقال دوباره از عین به ذهن و احساس بهمن، عاملی است که در صحنه تحرک ایجاد می‌کند و مهم‌تر این‌که با برجسته‌کردن قدرت رستم و برملاکردن دوبارهٔ ترس بهمن، کنش و احساس او را موجه جلوه می‌دهد.

۲-۱-۳. نخستین دیدار رستم و اسفندیار

در این صحنه، جابه‌جاشدن رستم بین دو مکان، عامل انتقال مکانیِ زمان‌گذر(بیت:۵۳۹-۵۴۰) و در عین حال، مقدمه‌ای است برای اتصال دو صحنهٔ همزمان از طریق فاصله‌گذاری. «فاصله‌گذاری[1] آسان‌ترین نوع انتقال است که با خالی‌گذاشتن یک سطر و فاصلهٔ بیش‌تر گذاشتن در سر سطر بعدی حاصل می‌شود.» (اوتس و دیگران،۱۳۷۷: ۱۲۲) امّا آنچه ارتباط بین دو سوی فاصله را ممکن می‌کند، انتقالِ همراهِ نام است که «روشی مؤثر برای به‌قلاب‌انداختن زاویهٔ یک شخصیت دیگر داستانی است.» (همان:۱۲۳):

چو رستم برفت از لب هیرمند — پراندیشه شد نامدار بلند
پشوتن که بد شاه را رهنمای — بیامد همانگه به پرده‌سرای...

(بیت۵۴۵-۵۴۶)

با این تمهید، دو صحنهٔ همزمان سخن‌گفتن رستم با زال و گفتگوی اسفندیار و پشوتن، به هم متصل می‌شوند. «اگر نویسنده بتواند موجبات انتقال توجه مخاطب مشتاق را فراهم آورد یا عوامل افزایش دلبستگی را به طریقی ایجاد کند که پرسش «در جای دیگر چه خبر است؟» مطرح گردد و در همان

1. Spacing

لحظه مخاطب به جایی انتقال یابد که خود میل دارد برود، می‌تواند مخاطب را به‌راستی دچار هیجان کند.» (نک:پودوفکین،۱۳۷۰: ۷۰) در اتصال این دو واقعهٔ هم‌زمان، گفتگوی رودرروی دو پهلوان و بعد، گفتگوی کوتاه رستم و زال، عامل برانگیختن توجه مخاطب به سوی دیگر ماجرا و برانگیختن هیجان و اضطراب اوست؛ سخن‌گفتن رستم با زال یک‌سویه، بسیار کوتاه و حاکی از نگرانی و اضطراب رستم است (بیت:۵۴۱-۵۴۴)؛ امّا گفتگوی اسفندیار و پشوتن بسیار طولانی‌تر و حاوی اطلاعات بیش‌تری دربارهٔ شخصیت‌ها و نیز ناگزیربودن فرجام زودهنگام داستان است .(بیت:۵۴۵-۵۷۰) ما می‌دانیم که قرار نیست اسفندیار پیروز میدان باشد؛ امّا این «آگاهی بیش‌تر ما نسبت به اشخاص داستان، باعث حذف کامل کنجکاوی نمی‌شود؛ بلکه باعث می‌شود که به انگیزه‌ها و دلایلی که فرجام داستان را رقم می‌زنند، نگاهی عمیق‌تر بیندازیم.» (نک: مک‌کی، ۱۳۸۲: ۲۳۱) بنابراین، پرسیدن این سؤال که «در سراپردهٔ اسفندیار چه خبر است؟» نه فقط از سر کنجکاوی که ناشی از تلاش ما برای درک انگیزه‌های اشخاص داستان و همدلی با هر دو پهلوانی است که به‌طور همزمان، احساسات مشترک تردید، اضطراب و نگرانی و در عین حال، احترام نسبت به دیگری را از سر می‌گذرانند.

۲-۱-۴. بازآمدن رستم نزد اسفندیار

انتقال از مجلس اسفندیار به بارگاه رستم (بیت:۵۷۳-۵۷۴)، از طریق فاصله‌گذاری و با تأکید بر دو کنش و حالت متضاد و هم‌زمان صورت می‌گیرد؛ شادخواری اسفندیار در جمع، در تقابل با تنهایی و نگرانی رستم، عامل اتصال دو صحنه است و در ادامه، حرکت رستم و گذشتن او از میان سپاهیانی که با دیدهٔ تحسین به او نگاه می‌کنند، تا سراپردهٔ اسفندیار دنبال می‌شود. انتقال به ذهنیت سپاهیان اسفندیار، علاوه بر این‌که موجب آراستن و تحرک تصویر است و نظرگاه عمومی سپاهیان را نسبت به گشتاسب نشان می‌دهد، نابخردی رفتار اسفندیار را برجسته می‌کند (بیت۵۸۳-۵۸۹) و زمینه‌ساز قبول و باورپذیری سخنان رستم نیز هست؛ آنچه رستم دربارهٔ خود و خاندانش می‌گوید (بیت۵۹۰-۶۱۰)، لاف‌زدن و اغراق نیست؛ شرح بزرگی پهلوانی است که طمع فزون از حد شاه پیر و بلندپروازی شاهزادهٔ جوان، زندگی را به کام او تلخ کرده‌است.

پس از گفتگوی طولانی دو پهلوان، خارج‌شدن رستم از صحنه، زمینه‌ساز گفتگوی اسفندیار و پشوتن است. این انتقال به روش فاصله‌گذاری، همراه با نام‌بردن از رستم که صحنه را ترک می‌کند، صورت گرفته است:

بیامد به در پهلوان سوار پس اندر همی‌دیدش اسفندیار

چـو برگشـت از او بـا پشـوتن بگفـت کـه گـردی و مـردی نشـاید نهفـت...

(بیت ۹۰۰-۹۰۱)

این گفتگو، هم‌زمان است با گفتگوی رستم با زواره و زال و عامل انتقال، کنش مشترک شخصیت‌ها با محتوایی غیرهمسان است که از ارزش‌ها و عواطف متفاوت و متضاد شخصیت‌ها حکایت می‌کند. «مهم‌ترین کشمکش میان موجودهای روایت، کشمکش‌هایی هستند که دربارهٔ ارزش‌ها، تصورات، عواطف و جهان‌بینی‌اند.» (ابوت،۱۳۹۷ :۱۱۳)؛ اگر گفتگوی اسفندیار و پشوتن، اختلاف در عقاید و عواطف آن‌ها را آشکار می‌کند، گفتگوی رستم و زال حاکی از همدلی و یکسان‌بودن عواطف و ارزش‌های پدر و پسر است و اگر اسفندیار از جنگ و فرمان‌بردن از حکم شاه می‌گوید، در سراپردهٔ زال سخن از صلح و چاره‌جویی است و سرانجام، صدای زال و نیایش او به درگاه خداوند، صحنه را به پایان می‌برد. (بیت:۹۸- ۹۹۵)

۲-۱-۵. رزم اوّل رستم و اسفندیار

صحنه، با نوعی انتقال زمانی آغاز می‌شود که یادآور محو تدریجی از تاریکی به روشنایی[1] در سینماست که «گذشت زمان یا جدایی کامل یک صحنه را از صحنهٔ بعدی نشان می‌دهد.» (بر،۱۳۶۷: ۱۶۸)؛ نیایش زال که در دل شب آغاز شده است، تا صبح طول می‌کشد و با روشن‌شدن هوا، صحنهٔ جدیدی آغاز می‌شود:

...بر این‌گونه تا خور برآمد ز کوه نیامـد زبـانش ز خـواهش سـتوه

چـو شـد روز رسـتم بپوشـید گبـر نگهبـان تـن کـرد بـر گبـر ببـر

کمدی به فتراک زیـن بـر ببسـت بـر آن بـارهٔ پیـل‌پیکـر نشسـت

(۹۹۴-۹۹۷)

آرامش و سکون تصویر نیایش زال در برابر جنب‌وجوش آماده‌شدن رستم برای رفتن به میدان نبرد، عامل اتصال دو صحنه است. انتقال مکان از سرای رستم به میدان جنگ، با دنبال‌کردن حرکت رستم و زواره تا لب هیرمند و بعد، رفتن رستم به نزدیکی اردوی اسفندیار دنبال می‌شود. تصویرکردن حالت درونی رستم و سپس، گفتگوی او با زواره (بیت۱۰۰۴-۱۰۱۱)، تمهیدی است که خواننده را در نگرانی رستم سهیم می‌کند و به همدلی با او وامی‌دارد.

1. Fade-in

رستم از فراز بلندی، اسفندیار را به نبرد می‌خواند و صدای او، عامل انتقال مکان به سراپردهٔ اسفندیار است. عامل وحدت‌بخش این انتقال، کنش متفاوت دو پهلوان است. تصویری که فردوسی از آمادگی و شادابی تحسین‌برانگیز اسفندیار پیش چشم می‌نهد، بار دیگر تضاد پهلوان پیر و شاهزادهٔ جوان را برجسته می‌کند و در نتیجه، همدلی خواننده بین دو شخصیت توزیع می‌شود. این همدلی دوسویه، باعث می‌شود که خواننده تجربهٔ عاطفی دیگری را نیز از سر بگذراند؛ اضطراب و ترس ناشی از فرارسیدن لحظهٔ فرجام داستان که از پیش، آن را می‌داند.

حرکت اسفندیار، دو پهلوان را رودرروی هم قرار می‌دهد. تمرکز پی‌درپی بر نمای سخن‌گفتن هریک از دو پهلوان و بعد تصویر فراخ‌منظر(نمای دور)[1] از نبرد سخت آن‌ها، سرانجام به وسیلهٔ شکلی از رایج‌ترین شیوه‌های انتقال، یعنی عبارت کوتاهی که حاکی از گذر زمان است (نک:اوتس و دیگران،۱۳۷۷: ۱۳۳)، به صحنهٔ همزمان رویارویی سپاه زاول و ایران انتقال می‌یابد:

بدان‌گه که رزم یلان شد دراز همی دیر شد رستم زال باز
زواره بیاورد از آن سو سپاه یکی لشکری داغ دل کینه‌خواه
(بیت۱۰۶۳-۱۰۶۴)

عامل مشترک پیونددهندهٔ دو صحنهٔ هم‌زمان، نبرد و کنش‌های یکسان اشخاص داستان در دو صحنه است؛ امّا اگر در آن سوی میدان، اسفندیار بیش‌تر مشتاق جنگیدن است، در این سو، زواره در جنگ پیش‌دستی می‌کند. حرکت بهمن به سوی رزمگاه پدر، پس از مرگ برادرانش(بیت۱۱۰۰-۱۱۰۱)، عامل اتصال دو صحنهٔ همزمان و «شکلی از ترکیب‌بندی یا جفت‌وجور کردن حرکت-تصویرهاست؛ به هنگام ساختن نوعی تصویر غیرِمستقیم از زمان.» (نک:دلوز،۱۳۹۲: ۵۲) انتقال از نمای حضور سه پهلوان در کنار هم، به نمای برجستهٔ یک‌به‌یک آن‌ها در هنگام سخن‌گفتن (بیت۱۱۰۲-۱۱۲۵)، صحنه را از نوعی ذهنیت شخصیت برخوردار می‌کند و علاوه بر این‌که با تأکید بر ذهنیت و احساس رستم و اسفندیار، جنگ دوباره و با شدت بیش‌تر دو پهلوان را موجه جلوه می‌دهد، زمینهٔ انتقال به نمای فراخ‌منظر نبرد را فراهم می‌آورد.

این انتقال با استفاده از فاصله‌گذاری صورت می‌گیرد که حاکی از وقفهٔ بسیار کوتاه زمانی و شبیه به تکنیک برش[2] در سینماست و «انتقال آنی و فوری از یک نما به نمای دیگر را ممکن می‌کند؛ در جایی

1. Long shot
2. Cutting

که کنش پیوسته و مستمر است و باید تأثیر یا اطلاعات را تغییر داد.» (تامپسون،۱۳۸۶: ۴۶) همین ساز وکار، یعنی انتقال از نمای فراخ‌منظر به برجسته‌کردن تصویر هر یک از دو پهلوان، باز هم تکرار می‌شود؛ تصویر رستم که از سر ناتوانی میدان را ترک می‌کند و سپس، انتقال به شیوهٔ کانونی‌سازی از مکانی که رستم به آن‌جا پناه برده، به جایی که اسفندیار ایستاده است و به تمسخر رو به رستم سخن می‌گوید .(بیت:۱۱۳۶-۱۱۴۰)

با ورود زواره به صحنه، نمای متمرکز بر سخن‌گفتن رستم و زواره، با برشی کوتاه به نمای متمرکز بر اسفندیار منتقل می‌شود، صحنه با گفتگوی دو پهلوان و از طریق توالی نماهای متمرکز بر شخصیت‌ها (۱۱۵۵-۱۱۷۴)، ادامه می‌یابد و با دور شدن دو پهلوان از صحنهٔ نبرد، در دو نمای بازِ[1] پایانی هم متمرکز بر شخصیت‌ها به پایان می‌رسد. «انتقال‌های همگرا یا متقارن، لحظه‌های دو کنش را که بار دیگر به هم بازخواهندگشت، به تناوب در پی هم می‌آورد و هرچقدر کنش‌ها همگراتر باشند، پیوندشان نزدیک‌تر می‌شود و تناوب‌ها هم سریع‌تر خواهد شد.» (دلوز، ۱۳۹۲ :۵۴) به این ترتیب، این دو نمای پایانی هم مثل دیگر نماهای این صحنه، تنوع و تحرک و تأثیری به‌غایت نمایشی دارند که بر همدلی و اضطراب بیش‌تر خواننده دامن می‌زنند. کانونی‌سازی هر یک از شخصیت‌ها توسط دیگری و همزمان، انتقال به احساس هر یک از دو پهلوان که در مناجات آن‌ها با پروردگار آشکار می‌شود، عامل همدلی بیش‌تر با هردوی آن‌هاست. (بیت:۱۱۷۵-۱۱۸۳)

۲-۱-۶. آرامش پس از نبرد

در دو صحنهٔ همزمان تصویر می‌شود. مکان صحنهٔ اول، بارگاه اسفندیار، با برشی که نمایانگر گذر زمان است، به نمای پایانی صحنهٔ نبرد متصل می‌شود. عامل انسجام متن و انتقال به این صحنه، گذر از آشوب و درگیری در میدان جنگ، به سکون و سوگ فرزندان در بارگاه اسفندیار است.(بیت:۱۱۸۴-۱۱۸۸) همزمان با این صحنه، در ایوان زال نیز وضعیت و کنشی مشابه در جریان است. انتقال مکانی میان این دو مکان، با نوعی از عبارت‌های استاندارد صورت می‌گیرد که «تقریباً نه ممکن است و نه اصلاً لزومی دارد که نویسنده همواره از به‌کارگرفتن آن‌ها اجتناب نماید.» (نک:اوتس و دیگران، ۱۳۷۷: ۱۱۶):

وز آن روی رستم به ایوان رسید مر او را بر آن‌گونه دستان بدید

1. Long Shot

زواره فرامـــرز گریـــان شـــدند بر آن خستگی‌هاش بریان شدند...

(بیت۱۲۰۸-۱۲۰۹)

امّا اگر سرانجام شور و غوغا و سوگ در بارگاه اسفندیار، فرستادن تابوت فرزندان نزد گشتاسب و سرزنش اوست، سرانجام اندوه خاندان زال، گفتگو و همدلی رستم و پدر و چاره‌جویی زال برای نجات فرزند و بوم‌وبر خود است.

۲-۱-۷. دیدار با سیمرغ

گفتگو و چاره‌جویی رستم و زال، با شکلی از فاصله‌گذاری که بسیار شبیه به تکنیک هم‌گذاری[1] در فن سینماست، به حرکت زال برای دیدار با سیمرغ متصل می‌شود. این حرکت، عامل انتقال مکانی زمان-گذر است و سپس، تمرکز بر تصویر بزرگ‌نمای زال و کنش او، زمینه‌ساز انتقال زمان و ظهور سیمرغ در داستان می‌شود:

فسونگر چو بر تیغ بالا رسید ز دیبا یکی پرّ بیرون کشید

چو یک پاس از تیره شب درگذشت تو گفتی هوا چون سیاه ابر گشت

هم آنگه چو مرغ از هوا بنگرید درخشیدن آتش تیز دید...

(۱۲۳۷-۱۲۴۲)

«افزودن نمای درشت[2] و تمرکز بر تصویر شخصیت، صرفاً بزرگ‌نمایی یک جزء نیست؛ بلکه مینیاتوری‌شدن یک مجموعه را موجب می‌شود.» (دلوز،۱۳۹۲: ۵۳) در اینجا هم مثل صحنهٔ رزم اول رستم و اسفندیار، توالی و تنوع انتقال‌ها و تصویر سیمرغ در مقام کانونی‌ساز(بیت۱۲۴۳-۱۲۴۴) و بعد، فرودآمدن او بر زمین و شتافتن زال نزد او، به شکل پی‌درپی و به سرعت، مکان و زمان را تغییر می‌دهد. در اتصال دیگر نماهای صحنه نیز همین سازوکار دیده می‌شود؛ ورود رستم به صحنه، برجسته‌سازی تصویر سیمرغ، رستم و رخش و گفتگوی سیمرغ و رستم از طریق کانونی‌سازی، علاوه بر مینیاتوری-ساختن اجزای صحنه، شبیه به برداشت بلند در تصویرپردازی سینماست و «به تماشاگر این توانایی را می‌بخشد که به نوعی تقطیع ذهنی، دست بزند و با صحنه همذات‌پنداری و احساس نزدیکی بیش‌تری کند. (نک:بردول،۱۳۹۶: ۴۷)

این صحنه، با دنبال‌کردن حرکت رستم، به دیدار او و سیمرغ بر لب دریا منتقل می‌شود. ابزار انتقال

1. Dissolve
2. Close Shot

مکانی زمان‌گذر به بارگاه زال نیز دنبال‌کردن حرکت رستم زیر سایهٔ سیمرغ است. در این صحنه نیز انتقال نما به تصویر برجستهٔ سیمرغ و نیز قراردادن تیر گز در نظرگاه و مرکز توجه رستم و خواننده (بیت۱۲۹۹-۱۳۰۱)، اهمیت تیر گز و نقش آن در گشودن گرهٔ داستان را برجسته می‌کند. پرواز سیمرغ و آب دادن و ساختن تیر گز، نمای پایانی این صحنه است که از طریق انتقال زمانی به شکل محو تدریجی (بیت:۱۳۱۶-۱۳۱۷)، به نمای اول صحنهٔ نبرد نهایی رستم و اسفندیار متصل می‌شود.

۲-۱-۸. رزم نهایی رستم واسفندیار

با حرکت رستم، مکان صحنه به نزدیکی لشکرگاه اسفندیار منتقل می‌شود و سپس، فریاد رزم‌خواهی رستم، عامل انتقال نما به بارگاه اسفندیار است:

چو آمد بر لشکر نامدار — که کین جوید از رزم اسفندیار
بدو گفت برخیز از این خواب خوش — برآویز با رستم کینه‌کش
چو بشنید آوازش اسفندیار — سلیح جهان پیش او گشت خوار
چنین گفت پس با پشوتن که شیر — نباشد بر مرد جادو دلیر...
(۱۳۲۰-۱۳۲۴)

این شکل انتقال مکان برای نمایش دو نمای همزمان، تمهیدی است برای نشان دادن گفتگوی اسفندیار با پشوتن و از این طریق، آشنایی خواننده با ذهنیت و احساس دو برادر. اگر در نبرد اوّل، شاهد نگرانی رستم در برابر شادابی و عزم اسفندیار هستیم، در این بار دوم نبرد، وضعیت واژگونه می‌شود؛ این بار فریاد رستم، نشان از برتری است و سخنان و کنش اسفندیار، او را در مقام ضعف و نگرانی از آنچه جادوی زال می‌خواند، قرار می‌دهد. پس ما هم در نگرانی او و برادرش سهیم می‌شویم.» (بیت:۱۳۲۹-۱۳۳۱)

اگر در نبرد اول، آماده شدن اسفندیار برای نبرد، به شکل نمایشی و در چندین بیت روایت می‌شود، این‌جا آماده شدن و رفتن او به میدان رزم، فقط در بیتی نقل می‌شود.» (بیت:۱۳۳۳) که انتقال مکانی زمان‌گذر به میدان نبرد را ممکن و دو مکان و نمای همزمان را به هم متصل می‌کند. گفتگوی بی‌نتیجهٔ رستم و اسفندیار و انتقال به ذهنیت و احساس رستم، مقدمهٔ رهاکردن تیر به سوی اسفندیار است:

بدانست رستم که لابه به کار — نیاید همی پیش اسفندیار
کمان را به زه کرد و آن تیر گز — که پیکانش را داده بد آب رز
همی راند تیر گز اندر کمان — سر خویش کرده سوی آسمان...

(۱۳۷۰-۱۳۷۳)

انتقال پی‌درپی از نمایی که دو پهلوان را مرکز توجه قرار می‌دهد به برجسته‌کردن چهره و گفتار هر یک از آن‌ها و به ذهن و احساس رستم(۱۳۶۹-۱۳۳۳)، ضمن این‌که همدلی بیش‌تر خواننده را برمی‌انگیزد، بر ناگزیر بودن اقدام او هم تأکید می‌کند. ما از ابتدای داستان می‌دانیم که تیر رها خواهد شد و اسفندیار از پای درخواهدآمد؛ امّا تا اینجای داستان، اگر گاه به رستم خشم می‌گرفتیم یا گمان می‌کردیم که شاید راهی برای نجات دو پهلوان از چنگال مرگ و مجازات هست، این صحنهٔ پایانی و تمهیدی که فردوسی در انتقال نماها به کار بسته است، با برانگیختن همدلی ما، دیگر جایی برای تردید در ناگزیر بودن کردار شخصیت‌ها و پایان رویارویی آن‌ها باقی نمی‌گذارد؛ همدلی‌ای که با اضطراب ناشی از وقوع لحظهٔ مقدر و گریزناپذیر پایان آمیخته است تا بیش‌ترین تأثیر و کنش عاطفی را در ما برانگیزد.

لحظهٔ پایان زود فرامی‌رسد؛ انتقال نما به دیدگاه اسفندیار و سپس رجزخوانی او که خیلی زود جای خود را به برجسته‌کردن چهره و کنش رستم می‌دهد و انتقال سریع به نمایی که با دنبال‌کردن پرواز تیر، بر اسفندیار متمرکز می‌شود، به غائله پایان می‌دهد؛ تیر بر چشم اسفندیار می‌نشیند (بیت:۱۳۸۰-۱۳۸۵) و باز هم تصویر رستم و سخن‌گفتن او، بلافاصله به تصویر سرنگون‌شدن اسفندیار و بعد، به جایگاه بهمن منتقل می‌شود؛ با استفاده از قیدی که همزمانی رویدادها را نشان می‌دهد:

هم‌آن‌گه به بهمن رسید آگهی — که تیره شد آن فرّ شاهنشهی
بیامد به پیش پشوتن بگفت — که پیکار ما گشت با درد جفت...
برفتند هر دو پیاده دوان — ز پیش سپه تا بر پهلوان
(۱۳۹۳-۱۳۹۷)

به این ترتیب، رسیدن بهمن و پشوتن به میدان نبرد، دو نما را به هم متصل می‌کند. نمای سخن‌گفتن اسفندیار دربارهٔ جادوی زال (بیت:۱۳۹۸-۱۴۳۳)، رستم را که در تمام مدت نظاره‌گر سخن‌گفتن اسفندیار است، وارد قاب صحنه می‌کند:

به مردی مرا پور دستان نکشت — نگه کن بدین گز که دارم به مشت...
فسون‌ها و نیرنگ‌ها زال ساخت — که اورند و بند جهان او شناخت
چو اسفندیار این سخن یاد کرد — بپیچید و بگریست رستم به درد
چنین گفت کز دیو ناسازگار — تو را بهره رنج من آمد به کار

(۱۴۳۲-۱۴۳۵)

زال، فرامرز و زواره نیز با شنیدن خبرِ سرانجام نبرد، به صحنه اضافه می‌شوند تا کار اسفندیار با خلق یکی از زیباترین صحنه‌های داستان، به پایان برسد. فردوسی به شیوه‌ای ظریف، چندین صحنه را در یک صحنه ادغام و در یک قالب عرضه می‌کند؛ همهٔ شخصیت‌های داستان را در یک‌جا جمع می‌کند و به سوگ اسفندیار می‌نشاند و این بار همدلی و اندوه خواننده، نه متوجه تک‌تک شخصیت‌ها که متوجه درد و اندوه مشترک همهٔ شخصیت‌ها می‌شود و خشم او نه متوجه رستم، اسفندیار یا حتی سرنوشت که معطوف به همهٔ عواملی می‌شود که دو پهلوان را رودرروی هم قرار می‌دهد تا نصیب یکی مرگ شود و نصیب دیگری، نفرینی که سرانجام به تباهی او و خاندانش ختم خواهد شد و بیش از همه، متوجه گشتاسب و قدرت‌طلبی و فزون‌خواهی او.

وصیت اسفندیار به بهمن و تقابل سوگواری و اندوه رستم برای اسفندیار با آنچه گشتاسب در حق او روا داشته‌است، باز هم بر اندوه خواننده و خشم او نسبت به گشتاسب می‌افزاید و دامان رستم را از هر گناهی در کشتن اسفندیار مبرا می‌کند؛ چرا که اگر داستان اسفندیار به پایان رسیده است، داستان رستم هنوز ادامه دارد؛ خطر مرگ و نابودی‌ای که او و خاندانش را تهدید می‌کند، بار دیگر و این بار از زبان زواره، به رستم و به خوانندهٔ داستان یادآوری می‌شود و رستم در پاسخ او می‌گوید:

من آن برگزیدم که چشم خرد　　بدو بنگرد نام یاد آورد
گر ایدون کند پیچد از روزگار　　تو چشم بلا را به تندی مخار

(۱۵۱۸-۱۵۱۹)

سرانجام داستان، صحنهٔ سوگواری گشتاسب و مادر و خواهران اسفندیار است. در ضمن این سوگواری، باز هم صدای سرزنش و خشم نسبت به گشتاسب را این بار از زبان درباریان و نزدیکان او می‌شنویم که در ضمن برانگیختن احساس خشم و اندوه، خواننده را به همدلی با رستم وامی‌دارد؛ پایان داستان اسفندیار، آغازِ داستانِ پایانِ رستم است و چه چیزی بیش از سرنوشت پهلوان محبوبی که مهم‌ترین آرمان او، حفظ نام و دوری‌جستن از ننگ است و جان بر سر کاری می‌دهد که او را در آن گناهی نیست، می‌تواند همدلی، اندوه و عطوفت خوانندهٔ کنجکاو را برانگیزد؟ به این دلیل، در ضمن این صحنهٔ پایانی، آغاز محقق شدن وجه آینده‌نگر صحنهٔ پیشین را شاهدیم؛ اینکه رستم، علی‌رغم هشدار زواره، بهمن را چون جان خویش خواهد پرورد. گذر زمان که از طریق فاصله‌گذاری و به شکل فشرده‌سازی زمان، روایت می‌شود (بیت:۱۶۰۸) و سپس، رفتن بهمن نزد گشتاسب، آغاز داستان بعدی

شاهنامه است؛ آغازِ پایانِ داستان رستم، محبوب‌ترین پهلوان حماسهٔ ملّی ایران که جان بر سر گناهی خواهدداد که نام آن، آزادگی است.

۳. نتیجه‌گیری

در این پژوهش، انواع شیوه‌های انتقال در عالی‌ترین داستان *شاهنامه* شناسایی و تحلیل شده‌است. نتایج این تحلیل نشان می‌دهد که:

۱. بیش‌ترین نوع انتقال در داستان، انتقال مکان صحنه‌هاست که رویدادها را همراه با گذر زمان یا به‌صورت همزمان به تصویر می‌کشد. در حالت اول، خطی‌بودن زمان، به مخاطب در برساختن فرایند قصه و دریافت علت‌ها کمک می‌کند و حالت دوم، گستره نامحدودی از اطلاعات علّی، زمانی و فضایی در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. عوامل و ابزارهای انتقال مکان در هر دو شکل همزمانی و در زمانی، عبارتند از: دنبال‌کردن حرکت شخصیت، مرتبط کردن صحنه‌ها از طریق صدای شخصیت، فاصله‌گذاری با استفاده از عبارت‌های قراردادی یا نام شخصیت و فاصله‌گذاری به شکلی نزدیک به برش و همگذاری در سینما که علاوه بر حفظ انسجام و پیوستگی متن و تنوع و تحرک بخشیدن به صحنه‌ها، در برانگیختن احساس همدلی و هیجان خواننده بسیار تأثیرگذارند.

۲. انتقال‌های زمانیِ بدون تغییر مکان، از طریق فاصله‌گذاری و به شکل محو تدریجی یا با استفاده از افعالی که بر فشردن زمان یا استمرار آن دلالت می‌کنند، صورت گرفته‌است که در عین حفظ پیوستگی متن، عامل مهمی در ایجاز هنری داستان هستند.

۳. انتقال از طریق درون‌نگری، ضمن برملاکردن افکار و احساسات اشخاص داستان، به صحنه تنوع و تحرک می‌بخشد و ابزاری مؤثر در ایجاد حس همدلی خواننده و ترغیب او به تأویل رویدادها و جستجوی چراهاست. ابزار این انتقال کانونی‌سازی و برجسته‌سازی چهره شخصیت است که به نوعی از نمای درشت در ابزارهای سینمایی تدوین شباهت دارد.

۴. انتقال‌های پی‌درپی نماها در داستان به کمک روش‌های مختلف انتقال، عامل مینیاتوری‌شدن بعضی صحنه‌های مهم و کلیدی داستان است و این توانایی را در خواننده ایجاد می‌کند که با نوعی تقطیع ذهنی و تمرکز بر اجزای گوناگون صحنه، احساسی شبیه به حضور در صحنه را تجربه کند و با هر یک از اشخاص داستان همدلی و همذات‌پنداری بیش‌تری احساس کند. این شکل انتقال در صحنهٔ مرگ اسفندیار و سوگواری برای او، علاوه بر احساس همدلی با سوگ مشترک اشخاص داستان، بر

بی‌گناهی رستم تأکید می‌کند و مقدمهٔ همدلی و درگیری بیش‌تر خواننده را برای ادامهٔ داستان رستم و مرگ ناگزیر او فراهم می‌آورد.

۴. پی‌نوشت‌ها

(۱). اسلامی ندوشن، ۱۳۹۰: ۵؛ فروزانفر، ۱۳۸۷: ۵۰؛ ریاحی، ۱۳۸۰: ۲۶۸؛ صفا: ۱۳۶۳: ۵۹۸ و نیز کزّازی، ۱۳۶۶.

۲. نک: خطیبی، ۱۳۷۹، الف.

۳. مسکوب (۱۳۴۲: ۴۴-۴۲) معتقد است که رستم قهرمانی بشری است امّا در کار اسفندیار انگیزه‌های دینی نقش مهمی دارند.

۴. اسلامی ندوشن، ۱۳۹۰: ۱۳-۲۰؛ کوبایاجی: ۱۳۸۳: ۵۲۵-۵۳۳؛ سپاهی، ۱۳۴۹: ۱۵۰؛ ریاحی، ۱۳۸۰: ۲۶۴؛ مرتضوی، ۱۳۶۹: ۳۳؛ رحیمی، ۱۳۶۹: ۲۰۵ نیز اگرچه مانند شمیسا داستان را تراژدی می‌دانند، برای آن صبغهٔ دینی قائل نیستند.

۵. برای نقد و بررسی دیدگاه شمیسا، نک:خطیبی،۱۳۷۶: ۱۵۵-۱۶۲.

۶. نیز نک: نولدکه، ۱۳۷۵: ۴۶.

۷. نک: قریب،۱۳۷۴: ۳۶۲.

کتابنامه

آیدنلو، سجاد. (۱۳۹۰) *دفتر خسروان*. تهران: سخن.

ابوت، اچ. پورتر. (۱۳۹۷) *سواد روایت*. ترجمهٔ رؤیا پورآذر و نیما.م. اشرفی. چاپ۲. تهران: اطراف.

احمدی، بابک. (۱۳۷۰) *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

اخوت، احمد. (۱۳۷۱) *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.

اسلامی ندوشن، محمّدعلی. (۱۳۹۰) *داستان داستان‌ها*. چاپ۳. تهران: شرکت سهامی انتشار.

اوتس، جویس کارول و دیگران. (۱۳۷۷) *فنون آموزش داستان کوتاه*. ترجمه و گردآوری: رضا فرد. تهران: امیرکبیر.

ایگلتون، تری. (۱۳۶۸) *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

برانیگان، ادوارد. (۱۳۹۶) *درک روایت و فیلم*. ترجمهٔ سیّدجلیل شاهرودی لنگری. تهران: سیاهرود.

بر، ریچارد،ال. (۱۳۶۷) *کارگردان فیلم*. ترجمهٔ رکسانا بهرامی‌تاش. تهران: سروش.

بردول، دیوید. (۱۳۹۶) *روایت در فیلم داستانی. جلد۱*. ترجمهٔ سیّدعلاءالدین طباطبایی. چاپ۳. تهران: فارابی.

بوردول، دیوید؛ تامسون، کریستین. (۱۳۹۴) *هنر سینما*. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مرکز.

بیشاپ، لئونارد. (۱۳۷۴) *درس‌هایی درباره داستان‌نویسی*. ترجمهٔ محسن سلیمانی. تهران: زلال.

پرهام، باقر. (۱۳۷۳) *با نگاه فردوسی؛ مبانی نقد خرد سیاسی در ایران*، تهران: مرکز.

پودوفکین، ف.ا. (۱۳۷۰) *فن سینما و بازیگری درسینما*. ترجمهٔ حسن افشار. تهران: مرکز.

پهلوان‌نژاد، محمدرضا؛ یزدی، رضا. (۱۳۸۵) «تجزیه و تحلیل ساخت کلان حماسهٔ رستم و اسفندیارِ شاهنامهٔ فردوسی براساس قالب لباو و والتسکی»، *زبان و زبان‌شناسی*، دورهٔ۲، شمارهٔ۴، ۱-۱۹.

تامپسون، روی. (۱۳۸۶) *الفبای تدوین*. ترجمهٔ محمد گذرآبادی. تهران: ساقی.

تایسن، لوئیس. (۱۳۸۷) *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. تهران: نگاه امروز.

تولان، مایکل. (۱۳۸۶) *روایت‌شناسی؛ درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی*. ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

جینکز، ویلیام. (۱۳۹۶) *ادبیات فیلم: جایگاه سینما در علوم انسانی*. ترجمهٔ محمّدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان. چاپ۵. تهران: سروش.

حمیدیان، سعید. (۱۳۸۳) *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*. چاپ۲. تهران: ناهید.

حنیف، محمّد. (۱۳۸۴) *قابلیت‌های نمایشی شاهنامه*. تهران: سروش.

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۸۱) *سخن‌های دیرینه*. به کوشش علی دهباشی. تهران: افکار.

خطیبی، ابوالفضل. (۱۳۷۹،الف) «اسفندیار در برزخ»، *مجموعه مقالات علوم انسانی: دفتر اول*، دانشگاه آزاد اسلامی تهران جنوب، ۷۷-۱۰۴.

خطیبی، ابوالفضل. (۱۳۷۶) «روایتی دیگر از رستم و اسفندیار»، *نامهٔ فرهنگستان*، شمارهٔ۱۰، ۱۵۶-۱۶۲.

خطیبی، ابوالفضل. (۱۳۷۹،ب) «سرگذشت سیرالملوک ابن مقفع»، *یادنامهٔ دکتر احمد تفضلی*، به کوشش علی-اشرف صادقی، تهران: سخن. ۱۶۳-۱۷۷.

دلوز، ژیل. (۱۳۹۲) *سینما ۱: حرکت و تصویر*. ترجمهٔ مازیار اسالمی. تهران: مینوی خرد.

دوائی، پرویز. (۱۳۶۹) *فرهنگ واژه‌های سینمایی*. چاپ۳. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

دهقانپور، حمید. (۱۳۹۱) *تراژدی‌های چهارگانهٔ شاهنامه و تبیین جنبه‌های سینمایی آن‌ها*. تهران: مرکز سینمای تجربی.

رحیمی، مصطفی. (۱۳۶۹) *تراژدی قدرت در شاهنامه*. تهران: نیلوفر.

ریاحی، محمّدامین. (۱۳۸۰) *فردوسی*. چاپ۳. تهران: طرح نو.

ریمون‌کنان، شلومیت. (۱۳۸۷) *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. تهران: نیلوفر.

سپاهی، جمشید. (۱۳۴۹) *نگرشی بر اوج و سقوط رستم در شاهنامه*. تهران: آسیا.

سرّامی، قدم‌علی. (۱۳۷۸) *از رنگ گل تا رنج خار*. چاپ۳. تهران: سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۶) *طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار*. تهران: میترا.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۳) *حماسه‌سرایی در ایران*. چاپ۴. تهران: امیرکبیر.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۵۴) *گنج سخن، جلد۱*. چاپ۵. تهران: دانشگاه تهران.

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

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۵) *شاهنامه،جلد۵*. به کوشش جلال خالقی مطلق. کالفرنیا: مزدا با همکاری بنیاد میراث ایران.

فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۸۷) *سخن و سخنوران*. تهران: زوار.

قریب، مهدی. (۱۳۷۴) «بازخوانی داستان رستم و اسفندیار». *ایران‌شناسی*، سال۷، شمارۀ۲۶، ۳۵۷-۳۷۲.

قریب، مهدی. (۱۳۶۹) *بازخوانی شاهنامه: تأملی در زمان و شاهنامۀ فردوسی*. تهران: توس.

کالر، جاناتان. (۱۳۸۲) *نظریۀ ادبی*. ترجمۀ فرزانه طاهری. تهران: مرکز .

کزّازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۶۶) «ستیز ناسازها در رستم و اسفندیار»، *چیستا*، شمارۀ۴۵-۴۶، ۵۱۷-۵۲۵.

کوری، گریگوری. (۱۳۹۵) *روایت‌ها و راوی‌ها*. ترجمۀ محمّد شهبا. چاپ۲. تهران: مینوی خرد.

کویاجی، جهانگیر کوروجی. (۱۳۸۳) *بنیادهای اسطوره‌ای حماسۀ ایران*. گزارش و ویرایش: جلیل دوست‌خواه. چاپ۲. تهران: آگه.

لوته، یاکوب. (۱۳۸۸) *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمۀ امید نیک‌فرجام. چاپ۲. تهران: مینوی خرد.

مالمیر، تیمور. (۱۳۸۵) «ساختار داستان رستم و اسفندیار». *نشریۀ دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، دورۀ جدید، شمارۀ ۱۹، ۱۶۳-۱۸۴.

مرتضوی، منوچهر. (۱۳۶۹) *فردوسی و شاهنامه*. تهران: مؤسسۀ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

مسکوب، شاهرخ. (۱۳۴۲) *مقدمه‌ای بر رستم و اسفندیار*. تهران: امیرکبیر.

مک‌کی، رابرت. (۱۳۸۲) *داستان: ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی*. ترجمۀ محمد گذرآبادی. تهران: هرمس.

مکوییلان، مارتین. (۱۳۸۸) *گزیده مقالات روایت*. ترجمۀ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد.

نادری‌فر، عبدالرضا؛ محمدی، فاطمه. (۱۴۰۲) «واکاوی داستان رستم و اسفندیار از منظر تکنیک‌های داستان-نویسی»، پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی،دورهٔ۱۲، شمارهٔ۲، ۱۸۹-۲۱۲. 10.22126/rp.2022.6995.1434

نبی‌لو، علی‌رضا. (۱۳۹۱) «بررسی داستان رستم و اسفندیار بر مبنای دیدگاه کلود برمون»، *متن‌شناسی ادب فارسی*، سال۴، شمارهٔ۴، ۳۳-۵۲.

نولدکه، تئودور. (۱۳۷۵) *حماسهٔ ملّی ایران*. ترجمهٔ بزرگ علوی. تهران: سپهر.

ورنه، مارک. (۱۳۸۱) «مقدمه‌ای بر روایت در سینما». ترجمهٔ عسکر بهرامی. *فارابی*، شمارهٔ ۴۶، ۱۵۹-۱۶۶.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۵۴) *شاهنامهٔ فردوسی: شاهکار سخنوری و سخن‌دانی. فردوسی و ادبیات حماسی: مجموعه سخنرانی‌های نخستین جشن طوس*. مشهد.

References

Abbott, H.P. (2018) *The Cambridge Introduction to Narrative*. Translated by Poorazar, R., & Ashrafi, N. M. Second edition. Tehran: Atraf Publications. (In Persian).

Ahmadi, B. (1992) *The Text-Structure and textual interpretation*. Tehran: Markaz Publications. (In Persian).

Aydenloo, s. (2011) *Book of Kings (Daftar- e - khosravan*). Tehran: Sokhan Publications. (In Persian).

Bare, R. L. (1988) *The film director*. Translated by; Bahramitash, R. Tehran: Soroush Publications. (In Persian).

Bishop, L. (1995) *Dare to Be a Great Writer*. Translated by Soleimani, M. Tehran: Zolal Publications. (In Persian).

Bordwell, D. (2017) *Narration in the Fiction Film*, *Vol* 1. Translated by Tabatabai, S. A. Third edition. Tehran: Farabi Publications. (In Persian).

Bordwell, D. & Thompson. K. (2015) *Film Art: An Introduction*. Translated by Mohammadi, F. Tehran: Markaz Publications. (In Persian).

Branigan, E. (2017) *The Narrative Comprehension and Film*. Translated by; Shaheri Langari, S. J. Tehran: Siyahrud Publications. (In Persian).

Coyajee, J.c. (2004) *Mythical Foundations of Iranian Epic*. Notice and edit by Dostkhah, J. 2nd Edition. Tehran: Agah Publications. (In Persian).

Culler, J. (2003) *Literary Theory*. Translated by Taheri, F. Tehran: Markaz. (In Persian).

Currie, G. (2016) *Narratives and Narrators*. Translated by Shahba, M. second edition. Tehran: Minuye kherad Publications. (In Persian).

Davaei, P. (1990) *Dictionary of cinematic words*. Third edition. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance. (In Persian).

Dehqanpur, H. (2012) *The four tragedies of Shahnameh and explaining their cinematic aspects*. Tehran: Experimental Cinema Center.

Deleuze, J. (2013) *Cinema 1: The Movement Image*. Translated by Asalemi, M. Tehran: Minuye kherad Publications. (In Persian).

Eaglton, T. (1989) *Literary theory: An Introduction*. Translated by; Mokhber, A. 2nd Edition. Tehran: Markaz Publications. (In Persian).

Eslami Nadushan, M. (2011) *The best stories* (Dastan-e-Dastanha). Tehran: Sherkat Sahami-e Enteshar Publications. (In Persian).

Ferdowsi, A. (1996) *Shahnameh*, Vol 5. Effort by Jalal khaleqi Motlaq. California: Mazda, collaboration with the Iranian Heritage Foundation. (In Persian).

Foruzanfar, B. (2008) *words and eloquents (Sokhan Va Sokhanvaran*). Tehran: Zovvar Publications. (In Persian).

Hamidiyan, S. (2004) *An Introduction to Ferdowsi's Thought and Art*. second edition. Tehran: Nahid Publications. (In Persian).

Hanif, M. (2005) Shahnameh display capabilities. Tehran: soroush. (In Persian).

Homaei, J. (1975) "Ferdowsi Shahnameh: A masterpiece of rhetoric and eloquence:". *Ferdowsi and Epic Literature: A Collection of Lectures on the First Celebration of Tus*. Mashhad.

Jinks, W. (2017) *Celluloid Literature: Film in the Humanities*. Translated by Ahmadian, M., & Hakimian, S. Fifth Edition. Tehran: Soroush. (In Persian).

Kazzazi, M. (1987) "Conflict incompatibility in Rostam and Esfandiar". *Chista*. No 45-46. Pages 517-525. (In Persian).

Khaleqi Motlaq, J. (2002) *Old words (Sokhanhaye Dirineh)*. efforts by Ali Dehbashi.Tehran: Afkar. (In Persian).

Khatibi, A. (2000. A) "Esfandiyar in Purgatory". Collection of Humanities Articles: Book One. *Islamic Azad University of South Tehran*. Pages 77-104. (In Persian).

Khatibi, A. (1997) "Another story of Rostam and Esfandiyar". *Nameye Farhangestan*. No10. Pages156-162. (In Persian).

Khatibi, A. (2000.B) "The story of Siyar Al-Muluk –e- Ebn-e-Moqfa'". *Memorial of Dr. Ahmad* Taffazoli. Efforts by Ali Ashraf Sadeqi.Tehran: Sokhan. Pages 163-177. (In Persian).

Lotte, J. (2014) An Introduction to Narratives in Literature and Cinema. Translated by Nik Farjam, O. Second edition. Tehran: Minooye Kherad. (In Persian).

Malmir, T. (2006) "The structure of the story of Rostam and Esfandiar". *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, Shahid Bahonar University of Kerman.* new course, No 1. Pages 163-184. (In Persian).

Mckee, R. (2009) *Story: substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. Translated by Gozarabadi, M. Third edition. Tehran: Hermes. (In Persian).

McQuillan, M. (2003) *The Narrative Reader*. Translated by Mohammadi, F. Tehran: Minuye kherad. (In Persian).

Meskub, S. (1963) *Introduction to Rostam and Esfandiar*. Tehran: Amirkabir. (In Persian).

Mortazavi, M. (1990) *Ferdowsi and his Shahnameh*. Tehran: Institute of Cultural Studies and Research. (In Persian).

Nabilo, A. (2013) "An Investigation of Rostam and Esfandiar Tale on the Basis of Claude Bremon's Theory". *Textual Criticism of Persian Literature*. Year4, No4: 33-54. (In Persian).

Noldeke, T. (1996) *National Epic of Iran*. Translated by Alavi, B. Tehran: Sepehr. (In Persian).

Oates, J.C., et al. (1998) *Short story teaching techniques*. Translated and compiled by Fard, R. Tehran: Amirkabir. (In Persian).

Okhovat, A. (1993) *Story Grammar*. Isfahan: Farda. (In Persian).

Parham, B. (1994) *With the look of Ferdowsi: Fundamentals of Critique of Political Wisdom in Iran*. Tehran: Markaz. (In Persian).

Pudovkin, V. (1991) *Film Technique and Film Actin*g. Translated by Afshar, H. Tehran: Markaz. (In Persian).

Pahlavan Nezhad, R., & Izadi, R. (2006) "The Marco-structure Analysis of Rostam and Esfandiyar Epic based on Labov and Waletzky Model". *Language and linguistics*. Vole 2, No 4, 1-19 (In Persian).

Qarib, M. (1995) "Re-reading the story of Rostam and Esfandiyar". *Journal of Iranology*. Year 7, No. 26, Pages 357-372. (In Persian).

Qarib, M. (1990) *Re-reading Shahnameh: A Reflection on Ferdowsi's Time and Shahnameh*. Tehran: Tus. (In Persian).

Rahimi, M. (1990) *The tragedy of power in Shahnameh*. Tehran: Niloofar. (in Persian).

Rimmon Kenan, S. (2008) *Narrative fiction: Contemporary poetics*. Translated by Horri, A. Tehran: Niloofar. (In Persian).

Riyahi, M. (2001) *Ferdowwsi*. Third edition. Tehran: Tarh-e-now. (in Persian)

Safa, Z. (1984). *Composing an epic in Iran*. fourth edition. Tehran: Amirkabir. (In Persian).

Safa, Z. (1975) *Treasure of speech*, Vol 1. Fifth Edition. Tehran: University of Tehran. (In Persian).

Zabeti Jahromi, A. (1999) *Cinema and the structure of poetic images in Shahnameh*. Tehran: Ketab –e - Fara. (In Persian).

Sarrami, Q. (1999) *From the color of flowers to the suffering of thorns*. Third edition. Tehran: Sokhan. (In Persian).

Sepahi, J. (1970) *A view on the rise and fall of Rostam in Shahnameh*. Tehran: Asiya. (In Persian).

Shamisa, S. (1997) *The main plot of the story of Rostam and Esfandiyar*. Tehran: Mitra. (In Persian).

Taysen, L. (2009) *Critical Theory Today*. Translated by Maziyar Hosseinzadeh, M., & Hosseini. F. Series Editor Payandeh. H. Tehran: Negah-e-Emrouz and Hekayat-e-qalam. (In Persian).

Thompson, R. (2007) Grammar of the Edit. Translated by Gozarabadi. M. Tehran: Saqi. (In Persian).

Toolan, M.J. (2007). Translated by Seyyedeh Fatemeh Alavi, S. f., & Nemati, F. Tehran: Samt. (In Persian).