

نقد بلاغی داستان «زال و رودابه» شاهنامه فردوسی و داستان «جمشید و دختر شاه زابل» گرشاسب‌نامه اسدی

علیرضا عرب بافرانی*

چکیده

آنچه در باب شاهنامه و شاهنامه‌سرایی در کتاب‌های مختلف ذکر شده مؤید برتری هنر فردوسی در نظم کاخ بلند اوست. از جمله دلایلی که افسون کلام فردوسی سخن را به آسمان علین برد و در عذوبت به ماعمین رساند، توجه به مسائل بلاغی، انسجام و هماهنگی طرح و وحدت لحن شاهنامه است. توجه به مسائل بلاغی و به‌خصوص هنر داستان‌سرایی، نکته‌ای است که از دید اکثر مقلدان فردوسی دور مانده است. از جمله این آثار، گرشاسب‌نامه اسدی طوسی است. گرشاسب‌نامه با وجود آنکه از دید بعضی صاحب‌نظران تالی شاهنامه شمرده شده از تقلید صرف فراتر نرفته است. مقایسه بلاغی داستان زال و رودابه در شاهنامه و نیز داستان جمشید و دختر شاه زابل در گرشاسب‌نامه اسدی با وجود بعضی تشابهات صوری در ساختار داستان موضوع این تحقیق قرار گرفته است. نتایج بررسی طرح و ساختار این دو اثر، وحدت لحن و صورخیال به‌خصوص تشبیه و استعاره، نشان‌دهنده هنر والا و برتری شاهنامه بر گرشاسب‌نامه است.

کلیدواژه‌ها: شاهنامه، گرشاسب‌نامه، نقد بلاغی، طرح، وحدت لحن، صورخیال.

* دانشجوی دکتری دانشگاه پیام نور ناین bafrani57@gmail.com

تاریخ پذیرش: ۹۰/۱۲/۱

تاریخ دریافت: ۸۹/۷/۴

مجله مطالعات و تحقیقات ادبی، بهار و تابستان ۱۳۹۰، شماره ۱۶

مقدمه

نقد بلاغی

در بیشتر کتاب‌های سنتی معانی و بیان، مبحث فصاحت و بلاغت به هم پیوند خورده است. فصاحت، عاری بودن کلمه و کلام از عیوبی است که مخالف با اشتقاق و صرف و نحو زبان است یا مطابق با معیارهای زیبایی‌شناختی ذوق سلیم نیست. سخته و پرداخته بودن کلمه و ارکان کلام باعث تأثیر کلام بر مخاطب می‌شود که از آن به بلاغت یاد می‌کنند (صادقیان، ۱۳۷۱: ۵۶). نقد بلاغی یا رتوریک‌کی نیز به بررسی کلامی می‌پردازد که آگاهانه در اقناع مخاطب می‌کوشد (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۶۸). به عبارت دیگر، نقد بلاغی اثر ادبی را، در درجه اول، اثری می‌داند که بر خواننده تأثیر می‌گذارد. از دیدگاه این نقد اثری موفق است که در زمینه خاصی که می‌خواهد اثر بگذارد بیشترین تأثیر را داشته باشد یعنی اثر به هدف خود برسد (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۷). انسجام و هماهنگی در ساختار و اجزای کلام از مهم‌ترین مباحث در حیطه نقد ادبی معاصر است. مراد از انسجام آن است که اثر از کلیت برخوردار باشد. به صورت بریده بریده و توده‌ای فاقد نظم و پراکنده تلقی نگردد. ارسطو برای اثر ادبی قائل به آغاز، میانه و پایان است و آن را دارای حدودی قابل دریافت می‌داند (امامی، ۱۳۷۷: ۱۸۹). تمام اجزای اثر از لغات و تعبیرات گرفته تا تشبیهات و استعارات و... باید در خدمت موضوع باشند تا تأثیری واحد و هماهنگ القا شود. در آثار منظوم که شکل داستان و روایت دارد این مسئله می‌تواند به تأثیر بیشتر بر مخاطب کمک کند. آشفتگی در ساختار داستان، عدم برقراری روابط علت و معلول (ضعف در پیرنگ)، ضعف تألیف و شخصیت‌پردازی و عدم تناسب گفتگوی قهرمانان با مقام و رتبه آنان، از جمله مواردی است که باعث می‌شود از فصاحت و بلاغت اثر ادبی و در نتیجه تأثیر آن کاسته شود. علاوه بر مسئله طرح و پیرنگ اثر و انسجام حوادث و اپیزودهای تشکیل‌دهنده آن، وحدت لحن و هماهنگی اجزای کلام نیز در زمینه نقد بلاغی از اهمیت خاصی

برخوردار است. تمام اجزا و ساختار اثر ادبی باید در خدمت موضوع و نشان‌دهنده انسجام درون‌متنی، جهت‌گیری موضوعی خاص و با هدف خاص باشد. از نظر ارسطو اثر کلاسیک باید سه وحدت را در حوزه‌های موضوع، زمان و مکان رعایت کند. اثری که فاقد اصول یادشده باشد نمی‌تواند در قلمرو آثار کلاسیک و اصیل قرار گیرد و مورد قبول طبع هنرمندان و منتقدان کلاسیک واقع شود. هوراس، منتقد رومی، علاوه بر سه وحدت یادشده، وحدت لحن را نیز بر ویژگی‌های اثر کلاسیک افزود و منظور او این بود که در اثر کلاسیک باید فقط یک لحن غالب به کار رود (سیدحسینی، ۱۳۸۵: ۱۰۹). هوراس معتقد است اختیار لحنی مغایر با لحن بایسته اثر آن را از وحدت ساقط می‌کند؛ مثلاً در آمیختن حماسه با لحن رقیق و سوزناک غنایی که حاکی از عواطف رقیق است و برعکس (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۴۶۰). ورود بعضی داستان‌های غنایی در آثار حماسی به خصوص شاهنامه و گرشاسب‌نامه نمونه‌های خوبی جهت بررسی این دیدگاه و ارزیابی آن‌ها از منظر نقد بلاغی است.

نقد بلاغی داستان «زال و رودابه» و داستان «جمشید و دختر شاه زابل»

الف) معرفی داستان

الف/۱ - داستان زال و رودابه: زال به قصد تفریح و در مسیر حرکت به هندوستان به کابل می‌رسد و با مطلع شدن از زیبایی‌های دختر شاه کابل، رودابه، عاشق و شیفته‌اش می‌شود. از سوی دیگر، رودابه نیز با شنیدن دلآوری‌ها و شجاعت زال دل در گرو عشق او می‌بندد و کشتی دوسویه بن‌مایه هستی و زاده‌شدن جهان پهلوان، رستم، را می‌ریزد. با وجود مخالفت‌ها و تنش‌های فراوان بین دو خانواده زال و رودابه بر اثر پیشگویی منجمان این وصلت سرمی‌گیرد چرا که:

از این دخت مهرباب و از پور سام گوی پرمنش زاید و نیک‌نام

کمر بسته شهریاران بود به ایران پناه سواران بود
(شاهنامه، ج ۱، ۲۱۸)

الف/۲ - داستان جمشید و دختر شاه زابل: جمشید فرمانروای خودکامه ایران، که به سبب غرور و تکبر، فره ایزدی از او دور شده به خاطر تهدید ضحاک ماردوش از شهری به شهر دیگر گریزان است تا به زابل می‌رسد. قضا را در فصل خزان با مجلس بزم دختر شاه زابل^۱ (گورنگ شاه) روبه‌رو می‌شود. پس از آشنایی و باده‌گساری به دور از چشم پدر به سنت دین بهی مراسم تزویج برگزار می‌گردد. آن گونه که دایه افسونگر کابلی پیش‌بینی کرده این وصلت مقدمه و وسیله‌ای است برای زاده‌شدن پسری که به اوج مقام و رفعت می‌رسد:

بدین لاله‌رخ گفته بود از نهفت که شاهی گرنامه باشدت جفت
بزرگی که مانند او بر زمی به خوبی و دانش نبد آدمی
پسر باشدت زو یکی خوب‌چهر که بوسه دهد خاک پایش سپهر
(گرشاسب‌نامه، ۴۷)

با وجود اندک مخالفت گورنگ شاه این وصلت مورد تأیید قرار می‌گیرد. پس از مدتی پسری به دنیا می‌آید که جمشید نامش را تور می‌گذارد. شادی و شادکامی تولد نوزاد با آگاهی ضحاک از وجود جمشید و سرانجام به دو نیم کردن او در دریای چین به اندوهی بزرگ تبدیل می‌شود. دختر شاه زابل با زهر خودش را می‌کشد. تور بزرگ می‌شود و از او پسری به نام شیدسب بر جای می‌ماند. پس از او پادشاهی زابل به ترتیب به طورگ، شم و اثرط می‌رسد و با زاده‌شدن گرشاسب، ساختار اصلی داستان و بروز حوادث، نضج می‌گیرد. مسئله‌ای که به تعبیر اسدی هفتصدسال طول کشیده است:

ز تور اندرون تا که گرشاسب خاست گذر کرده بد هفتصد سال راست
بزرگان این تخمه کز جم بدند سراسر نیاکان رستم بدند
(گرشاسب‌نامه، ۷۰)

درباره این اثر حماسی و سراینده آن اتفاق نظر وجود ندارد. ذبیح‌الله صفا در کتاب تاریخ ادبیات خود چنین نگاه‌شسته است: «قدرت او در وصف و در یک‌دست کردن کلمات و ترکیبات منسجم و استوار و به‌کاربردن تشبیهات بسیار دقیق و ظریف از همه‌جای گرشاسب‌نامه آشکار است. اسدی در وصف میدان‌های رزم و مناظر طبیعت و مجالس و افراد داستان خود همه‌جا به فردوسی نزدیک می‌شود و این همه محاسن باعث شده است که گرشاسب‌نامه او در میان منظومه‌های حماسی تالی شاهنامه شمرده شود و حتی بعضی راه مبالغه گیرند و او را برتر از فردوسی و به‌منزله استاد او بدانند (صفا، ۱۳۶۶: ۴۱۲/۲).

هم او در کتاب حماسه‌سرایی در ایران چنین می‌گوید: در این داستان گرشاسب‌نامه از عجایب و شگفتی‌هایی سخن رفته است که مؤید تصوّرات ایرانیان قدیم در باب نواحی دوردست اقیانوس هند یا ممالک اطراف ایران بود. اما لطف داستان بیشتر در آغاز آن، یعنی عشق‌بازی جمشید با دختر گورنگ، شاه زابل، و جنگ‌های اثرط و گرشاسب با کابلیان و جنگ‌های گرشاسب و نریمان با تورانیان و جنگ‌های دیگر گرشاسب است. صف‌آرایی‌ها و وصف‌های زیبایی که در باب میدان‌های جنگ و جنگ پهلوانان در شاهنامه می‌بینیم اینجا نمی‌توانیم یافت و از این روی اگر بخواهیم مانند بعضی متذوقین اسدی را با فردوسی برابر شماریم، در اشتباه خواهیم بود و تنها باید گفت که سخنان اسدی در میان مقلدان شاهنامه با متانت و انسجام بیشتری همراه است. البته تازگی و طراوت گرشاسب‌نامه ذاتاً نیز چندان نبوده و علی‌الخصوص آمیختن آن با افسانه‌های نامطبوعی مانند شگفتی‌های جزایر مختلف از لطف و رونق حماسی آن تا درجه‌ای کاسته است (صفا، ۱۳۵۲: ۲۸۵).

مؤلف کتاب در قلمرو حماسه نیز می‌گوید گرشاسب‌نامه منظومه‌ای است که از لحاظ توانایی سراینده آن در کاربرد کلمات مناسب، صورخیال، توصیف هنرمندانه

مناظر و صحنه‌های جنگ و استحکام بیان در ردیف آثار حماسی جالب توجه و کامل به شمار می‌رود و بدین جهت برخی آن را همتا و حتی برتر از شاهنامه فردوسی دانسته‌اند که بی‌گمان داوری‌ای است به دور از انصاف (رزمجو، ۱۳۸۸: ۱۱۶/۱). گویا خود اسدی نیز چنین اظهارنظرهایی را پیش‌بینی می‌کرده که به خود اجازه داده در ادعایی گزاف، عیب‌هایی را متوجه ساختار شاهنامه و اصول شخصیت‌پردازی فردوسی کند. آنجا که در ابتدای احوال گرشاسب می‌گوید:

ز رستم سخن چند خواهی شنود	گمانی که چون او به مردی نبود
اگر رزم گرشاسب یاد آوری	همه رزم رستم به باد آوری
همان بود رستم که دیو نژند	ببردش به ابر و به دریا فکند
سته شد ز هومان به گرز گران	زدش دشتبانی به مازندران
زبون کردش اسپندیار دلیر	به کشتیش آورد سهراب زیر
سپهدار گرشاسب تا زنده بود	نکردش زبون کس نه افکنده بود
به هند و به روم و به چین از نبرد	بکرد آنچه دستان و رستم نکرد

(گرشاسب‌نامه، ۴۴)

ناآشنایی کسانی چون اسدی با اصول حماسه و نیز ساختار و عناصر داستان باعث شده تا تنها بر ویژگی اغراق‌آمیز شخصیت‌ها و حوادث، اماکن غریب و افسانه‌ای و موجودات وهمی و خیالی تأکید کنند؛ مسئله‌ای که در شخصیتی چون رستم و حوادث شاهنامه به صورت متعادل و طبیعی جلوه گر شده است، چرا که شگفتی آور بودن رستم در آن است که، در عین خارق‌العاده بودن، انسان است. اگر از عمر دراز و باورنکردنی او و چند حادثه، نظیر هفت‌خوان، بگذریم، دیگر تقریباً هیچ پیش‌آمدی در زندگی او نمی‌بینیم که نتوانیم آن را با منطق خاکی خود توجیه نماییم (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۷۴: ۲۹۳). حال آنکه وجود شگفتی‌ها و نسبت‌دادن اموری خارق‌العاده و اغراق‌آمیز به گرشاسب، باعث شده تا اثر اسدی وجه طبیعی حماسی خود را از دست بدهد و به داستان‌هایی وهمی و خیالی با شخصیت‌هایی افسانه‌ای و اغراق‌آمیز تبدیل شود. حتی

قضاوت خود اسدی نیز درباره رستم ناشی از همین غفلت او و امثال اوست که طبیعی بودن حماسه و قهرمانان آن را از یاد برده‌اند. در نوع حماسه با وجود آنکه قهرمان عصاره جامعه و ملت به حساب می‌آید، به هر صورت انسان است و ضعف‌های او طبیعی است تا آنجا که در همه حماسه‌های ملل قهرمانان روئین‌تن نیز نقطه ضعفی اساسی برای تسلیم شدن در برابر سرنوشت محتوم دارند.

ب) ساختار داستان

ب/۱- طرح و پیرنگ

طرح و پیرنگ، مجموعه سازمان‌یافته حوادث و موقعیت‌هایی است که ساختار منطقی داستان را تشکیل می‌دهند. نظم منطقی حوادث، فضاسازی، شخصیت‌پردازی، تنش و کشمکش و حس تعلیق از مهم‌ترین مسائل در زمینه طرح و ساختار داستان است (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۹۳). ارسطو، در کتاب فن شعر، طرح را تقلید عملی به معنی ترتیب رویدادها می‌نامد و معتقد است طرح باید کلی و دارای وحدت باشد. به این معنی که یگانگی تام و ساختاری اجزایش چنان باشد که با جابه‌جایی یا برداشتن یکی تمام آن گسیخته و متزلزل گردد (کادن، ۱۳۸۰: ۳۳۲). از این منظر، شاهنامه منظومه‌ای است مشتمل بر داستان‌هایی پیوسته با فراز و فرودهای بلاغی آکنده از حکمت که در انواع شکل‌ها و ساختارهایی سروده شده است که در ادبیات داستانی مورد توجه و تأکید صاحب‌نظران است. انسجام و پیوستگی داستان‌های شاهنامه، که شامل اپیزودهای فرعی گوناگونی است، اوج فصاحت و بلاغت فردوسی را در ربط دادن روایاتی پراکنده از منابع گوناگون نشان می‌دهد. در واقع فردوسی با نبوغ خود و با استفاده از زبانی ساده و طبیعی، پیش از آنکه در فکر صنعت‌پردازی و هنرنمایی‌های شاعرانه باشد، به پیوستگی و انسجام ساختار داستان می‌اندیشد. در این زمینه آگاهانه از همه عناصر داستانی همچون توصیف، دیالوگ، ظرافت‌های زبانی و لحنی و جزئیات روایی،

طراحی دقیق داستان، پرورش تیپ‌ها بر اساس درون‌مایه داستان، روحيات، انگیزه‌ها و... استفاده کرده و با این شگرد، داستان از حالت توالی صرف وقایع، خارج و به مجموعه‌ای کامل و یکپارچه از عناصر داستان با عمق و پیام تبدیل شده است (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۱۳۶).

بررسی اپیزودهای بیست و چهارگانه داستان زال و رودابه که در قالب ۱۳۲۸ بیت سروده شده گویای توالی و نظم منطقی حوادث در ساختار و طرح داستان است. برای مثال، ماجرای دلدادگی زال و رودابه بدون مقدمه صورت نمی‌گیرد و همه علل دل‌بستن زال به رودابه و از سوی دیگر رودابه به زال، در قالب یک اپیزود با حوادث مختلف گنجانده شده است. گفتگوی مهرباب با سیندخت در مورد هنرنمایی زال (فردوسی، ۱۳۷۴: ۱۶۰/۱)، گفتگوی یکی از همراهان زال با او در مورد زیبایی و آراستگی رودابه (فردوسی، ۱۳۷۴: ۱۵۷/۱) گفتگوی خدمتکاران رودابه با غلام زال درباره زیبایی‌های رودابه و نیز سخن گفتن غلام از دلاوری‌ها و رشادت‌های زال (فردوسی، ۱۳۷۴: ۱۶۴/۱)، گفتگوی رودابه با خدمتکاران خود درباره رشادت و شجاعت زال (فردوسی، ۱۳۷۴: ۱۶۲/۱) علاوه بر شخصیت‌پردازی و توصیف زال و رودابه، زمینه و علت دلدادگی آن دو را هم فراهم نموده و نشان می‌دهد که رشته علیت و آنچه از دید علمای ادبیات داستانی طرح و پیرنگ نامیده می‌شود، در نظر فردوسی از جایگاه والایی برخوردار است. فورستر در زمینه ساختار و طرح چنین می‌گوید: «نقل حوادث است با تکیه بر موجیّت و روابط علت و معلول: «سلطان مرد و سپس ملکه مرد»: این داستان است اما «سلطان مرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه درگذشت» طرح است. براساس این تعریف، طرح داستان قوی و منسجم است. حوادث بدون علت روی نمی‌دهد و زمینه آن توسط فردوسی فراهم می‌گردد. از سوی دیگر همین ماجرای دلدادگی در ابتدای داستان جمشید و دختر شاه گورنگ در گرشاسب‌نامه اسدی بدون هیچ مقدمه‌ای و به صورت تقلیدی محض از شاهنامه مشاهده می‌شود. جمشید از همه جا

رانده به نزد دختر شاه زابل می‌آید. گفتگویی غنایی در باب می و میگساری و نیز مشاهده تصویری از جمشید موجب عاشق شدن دختر می‌شود. از سوی دیگر، دایه افسونگر کابلی که نقش منجمان و موبدان شاهنامه را بازی می‌کند به او نوید می‌دهد که:

درست از گمان من این شاه اوست کش از دیرگه باز داری تو دوست
از او خواهدت داد یزدان پسر نشان داده‌ام ز اخترت سر به سر
(اسدی، ۱۳۸۹: ۵۳)

نقل حوادث پی در پی، ساختار علی داستان را ناستوار کرده و جایی برای پرورش تیپ‌ها و نیز خصیصه گره‌افکنی و گره‌گشایی باقی نگذاشته است. برای شخصیت‌های اصلی، چون دختر شاه زابل، اسم خاصی در نظر نگرفته و به ذکر استعارات و صفاتی درباب او اکتفا کرده است. علاوه بر این، در داستان زال و رودابه علت مخالفت سام و منوچهر با ازدواج زال و رودابه در قالب اپیزودهایی فرعی و با کشمکش و تنش مطرح شده و در نهایت با وساطت سام و کمک گرفتن از موبدان و منجمان، مسئله فیصله می‌یابد. ولی در داستان جمشید و دختر شاه زابل، با وجود آنکه شاه زابل از قبل به دختر خود اجازه داده تا با هر که خواست ازدواج کند، به دلیل دریافت جایزه از ضحاک، قصد تسلیم کردن جمشید را دارد که با تنشی اندک و لابه و زاری دخترش این مسئله در قالب چند بیت حل و فصل می‌شود. از دیگر گسست‌ها در ساختار داستان جمشید و دختر شاه زابل، هنرنمایی درباب شکار است. این مسئله در داستان زال و رودابه با طرحی منسجم و ساختاری قوی نمود یافته است. حضور ناگهانی دو کیوتر نر و ماده در مجلس بزم و باده‌نوشی جمشید و دختر شاه زابل و شکار یکی از آن دو به قصد هنرنمایی جمشید در تیراندازی از جمله مواردی است که به عینه از داستان زال و رودابه تقلید شده و همچون وصله‌ای ناجور بر مجلس بزم دختر شاه زابل و ساختار داستان

نشسته است. در مقابل، زال پس از شنیدن اوصاف کمال و جمال رودابه با دیدن خدمتکاران او به وجد می‌آید و در حضور آنان پرنده‌ای را به تیر از اوج آسمان بر زمین می‌اندازد. شگفتی خدمتکاران رودابه از این مهارت و بازگو کردن آن برای رودابه، زمینه بی‌تابی و عطش بیشتر او را به وصال زال مهیا می‌کند. این اپیزود در راستای پیشبرد طرح داستان بوده و تنها از باب هنرنمایی نیست. علاوه بر این، اگرچه اپیزودهای ۲۰ و ۲۱ داستان زال و رودابه، شامل آزمودن زال از نظر رزمی و عقلی، در بادی امر از نظر ساختار داستان گسسته به نظر می‌رسد، کاملاً در راستای پیشبرد طرح داستان، شخصیت‌پردازی زال و معرفی نقش محوری او در داستان‌ها و حوادث شاهنامه و سپردن عنوان جهان‌پهلوانی به او پس از سام نریمان است.

ب/ ۲ - شخصیت‌پردازی

معرفی شخصیت‌ها و قهرمانان اثر داستانی از دو طریق توصیف و گفتگو امکان‌پذیر است. در پاره‌ای موارد، نویسنده با استفاده هم‌زمان از دو عنصر یادشده شخصیت‌های خود را معرفی می‌کند. در ادب داستانی آنچه درباب شخصیت‌پردازی و واقع‌نمایی آن مورد توجه است معرفی شخصیت‌ها از طریق کنش داستانی و به صورت دراماتیک است. گفتگوی قهرمانان از مهم‌ترین عوامل درباب شخصیت‌پردازی است. این عمل به واقع‌نمایی و در نتیجه تأثیر اثر بر مخاطب می‌افزاید. فردوسی علاوه بر شیوه‌های ذکر شده، برای نخستین بار در شخصیت‌پردازی و پیش‌برد طرح از زاویه دید جدیدی استفاده کرده و آن‌نامه‌نگاری است. وصف دلآوری‌ها و ارائه شایستگی‌های قهرمانان در خلال نامه‌هایی که به بهانه‌های مختلف نگاشته می‌شود به شخصیت‌پردازی و معرفی قهرمانان کمک زیادی کرده است. استفاده هنرمندانه فردوسی از این شگرد در ماجرای نامه‌نگاری زال به سام و ذکر دلآوری‌های خود و نیز نامه‌نگاری سام به منوچهرشاه و کسب تکلیف جهت ازدواج زال و رودابه در این زمینه قابل توجه است. نظامی عروضی سمرقندی درباب نامه‌نگاری زال با سام گوید: کدام طبع را قدرت آن باشد

که سخن را بدین درجه رساند که او رسانیده است در نامه‌ای که زال همی نویسد به سام نریمان به مازندران در آن حال که با رودابه دختر شاه کابل پیوستگی خواست کرد:

یکی نامه فرمود نزدیک سام	سراسر درود و نوید و خرام
نخست از جهان آفرین یاد کرد	که هم داد فرمود و هم داد کرد
وز او باد بر سام نیرم درود	خداوند شمشیر و کوپال و خود
چمانده چرمه هنگام گرد	چراننده کرکس اندر نبرد
فزاینده باد آوردگاه	فشاننده خون ز ابر سیاه
به مردی هنر در هنر ساخته	سرش از هنر گردن افراخته

من در عجم سخنی بدین فصاحت نمی‌بینم و در بسیاری از سخن عرب هم (نظامی عروضی، ۱۳۷۶: ۶۳). سام در وصف منوچهرشاه در نامه چنین گوید:

به رزم اندرون زهر تریاک سوز	به بزم اندرون ماه گیتی فروز
گراینده گرز و گشاینده شهر	ز شادی به هرکس رساننده بهر
کشنده درفش فریدون به جنگ	کشنده سرافراز جنگی پلنگ
ز باد عمود تو کوه بلند	شود خاک نعل سرافشان سمند

در ادامه بلافاصله با یادکردن این مثل که «گرگ و میش را با هم به آبشخور می‌آوری»؛ اشاره‌ای بلاغی نیز به خاندان رودابه که منتسب به ضحاک ماردوش (گرگ) هستند داشته است:

همان از دل پاک و پاکیزه کیش به آبشخور آری همی گرگ و میش
(فردوسی، ۱۳۷۴: ۲۰۲/۱)

پس از آن، با ذکر دلیری‌ها و خدمات خود زمینه را برای مطرح کردن درخواست زال مهیا می‌کند. در واقع، سام با گفتگو از این موارد به صورت بلاغی خواسته خود را به منوچهر شاه تحمیل می‌کند و یادآور می‌شود که باید زال نیز به مراد دل خود برسد:

سپردیم نوبت کنون زال را که شاید کمربند و کوپال را

یکی آرزو دارد اندر نهن
بباید بخواهد ز شاه جهان

(فردوسی، ۱/۱۳۷۴: ۲۰۵)

اشاره به نکته‌های ظریف در وضع روحی قهرمانان از دیگر نمونه‌های مورد توجه در شخصیت‌پردازی است. با وجود اقدام خودسرانه زال و احتمال پرخاش و مخالفت شدید منوچهرشاه، سام از زال به‌عنوان فردی دیوانه یاد می‌کند و می‌گوید:

چو پرورده مرغ باشد به کوه
نشانی شده در میان گروه
چنان ماه بیند به کابلستان
چو سرو سهی بر سرش گلستان
چو دیوانه گردد نباشد شگفت
از او شاه را کین نباید گرفت
(فردوسی، ۱۳۷۴: ۲۰۶/۱)

و بلافاصله جهت وصف حال رقت‌آمیز زال و تأثیر بر منوچهرشاه چنین می‌گوید:

کنون رنج مهرش به جایی رسید
که بخشایش آرد هر آن کش بدید
گسی کردمش با دلی مستمند
چو آید به نزدیک تخت بلند
همان کن که با مهتری در خورد
ترا خود نیاموخت باید خرد
(همان)

چنین ظرافت‌هایی در شخصیت‌پردازی و ساختار داستان‌های گرشاسب‌نامه با توجه به محدودیت طرح و پیرنگ و نیز توالی حوادث برجسته نیست. شخصیت‌پردازی بیشتر با توصیف صورت گرفته است. حضور شخصیت‌هایی چون دایه بدون مقدمه و تنها برای پیشگویی و توجیه ازدواج جمشید و دختر شاه زابل است. با وجود آنکه شخصیت دایه پرورده نشده و نیز باید فردی مهم در ساختار داستان جلوه کند، جهت نشان دادن این وجه غالب شخصیت دایه به اغراق‌هایی سخیف و دور از شأن و رتبه او متوسل شده است:

مر او را زنی کابلی دایه بود
که افسون و نیرنگ را مایه بود
بیستی ز دور اژدها را به دم
از آب آتش آوردی از خاره نم
نهان سپهر آنچه گفتی ز پیش
ز گفتار او کم نبودی نه بیش

بدین لاله رخ گفته بود از نهفت که شاهی گرنامه باشدت جفت

(اسدی، ۱۳۸۹: ۴۷)

از دیگر موارد درباب عدم واقع‌نمایی قهرمانان گرشاسب‌نامه، عدم تناسب گفتگوی قهرمانان با مرتبه و جایگاه آنهاست. ذکر وعظ و اندرز از زبان دختر شاه زابل درباب بی‌وفایی دنیا و ترغیب جمشید به ازدواج یکی از این نمونه‌هاست. با تغییر لحن غنایی به تعلیمی و پند و اندرز گفتگوی طبیعی از مسیر خود خارج شده است:

به‌خویی بتان پیشکار من‌اند	به مردی سواران شکار من‌اند
ز خوشی و خوی و خردمندی‌ام	بهبانه چه داری که نپسندی‌ام
مده روز فرخ به روز نژند	ز بهر جهان دل در انده نبند
جهان دام داری است نیرنگ‌باز	هوای دلش چینه و دام آرز
کشد سوی دام آنکه شد رام او	کُشد پس چو آویخت در دام او
از آن او به جای است و ما بر گذار	که چون ما نکاهد وی از روزگار
پس پیری از ما بپرَد روان	چو او پیر شد بازگردد جوان
تو تا ایدری شاد زی غم‌مخور	که چون تو شدی باز نایی دگر

(اسدی، همان)

در شکل‌گیری این شخصیت نیز اسدی به شخصیتی چون سیندخت، مادر رودابه، نظر داشته است. گفتگوی دختر شاه زابل با جمشید درباب ازدواج و پس از آن در متقاعد کردن پدرش در تأیید وصلت و پیمان زناشویی آن دو طبیعی نیست و از وجه واقع‌گرایانه آن کاسته است. برعکس، شخصیت سیندخت با وجود روحیه زن‌ستیزانه مهرباب و پیشینه آن در زندگی آبا و اجدادی‌اش (ضحاک و اعراب جاهلی) به کلی متفاوت و قابل توجه است. سیندخت در ماجرای دلدادگی رودابه و زال با یادکردن بی‌وفایی دنیا و اینکه باید به ناچار هرچه داریم به دشمن بسپاریم، به گونه‌ای بلاغی زمینه

را برای آگاه کردن مهرباب از ماجرای ازدواج زال و رودابه فراهم کرده است، در جایی می‌گوید:

چنین داد پاسخ به مهرباب باز	که اندیشه اندر دلم شد دراز
از این کاخ آباد و این خواسته	وزین تازی‌اسبان آراسته
وزین بندگان سپهدپرست	از این تاج و این خسروانی نشست
وز این چهره و سرو بالای ما	وزین نام و این دانش و رای ما
بدین آبداری و این راستی	زمان تا زمان آورد کاستی
به ناکام باید به دشمن سپرد	همه رنج ما باد باید شمرد

(فردوسی، ۱۳۷۴: ۱۸۶/۱)

علاوه بر این، در اپیزود خشم منوچهرشاه و احتمال حمله ایران به کابل، یک‌بار دیگر نقش محوری او را در وساطت با سام و جلوگیری از تنش مشاهده می‌کنیم. نکته‌ای که مهرباب کابلی نیز به آن اذعان دارد و او را در نقش سفیری کاردان به دربار ایران و نزد سام می‌فرستد:

بدو گفت سیندخت کای سرفراز	بود کت به خونم نیاید نیاز
مرا رفت باید به نزدیک سام	زبان برگشایم چو تیغ از نیام
بگویم بدو آنچه گفتن سزد	خرد خام‌گفتارها را پزد
ز من رنج جان و ز تو خواسته	سپردن به من گنج آراسته
بدو گفت مهرباب بستان کلید	غم گنج هرگز نباید کشید

(فردوسی، ۱۳۷۴: ۲۰۸/۱)

ج) وحدت لحن

در ادب کلاسیک و به‌خصوص شاهنامه‌ها که لحن غالب حماسی است گاه‌گاه به فراخور داستان حوادث و اپیزودهایی غنایی شکل می‌گیرد. نحوه بیان شاعر و حفظ وحدت لحن در چنین صحنه‌هایی است که شم بلاغی و خلاقیت آن‌ها را نشان می‌دهد. با این حال، بعضی از حماسه‌سرایان حتی وصف میدان جنگ را نیز با غنا و کاربرد

گسترده صور خیال و به خصوص استعاره آمیخته‌اند. ابیات زیر از شهنشاهنامه قاسم گنابادی گویای عدم وحدت لحن اثر حماسی است:

ز زرین کلاهان آهن قبا	شد آن رزمگه جام گیتی نما
تبر زین آهن، سپرهای زر	هلالی به دست آفتابی به سر
نهان در زره شاه فرخنده‌فر	چو در حلقه دیده نور بصر

(معانی، ۷۸)

اسدی طوسی نیز در گرشاسب‌نامه میدان جنگ را چنین وصف کرده است:

نوان گشت بوم و جهان شد سیاه	بلرزید مهر و بترسید ماه
یکی بزمگه بود گفتی نه رزم	دلبران در او باده‌خواران بزم
غو کوسشان زخم بربط سرای	دم گاو دم ناله و آوای نای
روان خون می نعره‌شان بانگ زیر	پیاله سر خنجر و نقل تیر
به هر گوشه‌ای مستی افکنده خوار	چه مستی که هرگز نشد هوشیار

(معانی، ۴۱)

تفاوت اساسی فردوسی با کسانی مانند اسدی در این است که فردوسی مرز دقیق میان توصیفات حماسی و غنایی را به خوبی می‌شناسد و می‌داند که کجا شعرش با اندک درگذشتن از حد توصیف و تصویر و لحن کلام صیغه غنایی به خود می‌گیرد. هم از این روست که از به کاربردن کلمات و تعبیرات خاص شعر غنایی، تشبیهات و استعارات و کنایاتی از آن دست و با دقت‌ها و ریزه کاری‌هایی که در شعر غنایی می‌بینیم پرهیز دارد. فردوسی آگاه است که حتی اندکی درگذشتن از حدود و ابعاد توصیفات، بیان را به سمت اشعار بزمی سوق می‌دهد. زنان در داستان‌های عاشقانه مردان را به گونه‌ای می‌ستایند که تنها خصال پهلوانانه آنان مورد نظر باشد و دو طرف حتی در ذکر زیبایی‌های جسمانی یکدیگر معمولاً صفات و تصاویری کلی و فاقد جزئیات غنایی به

کار می‌برند (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۶۱). این مشخصه‌ها به‌عینه در داستان زال و رودابه رعایت شده است:

گفتگوی خدمتکاران رودابه با غلام زال:

چه مرد است و شاه کدام انجمن	که این شیربازو گو پیلتن
چه سنجد به پیش اندرش بدگمان	که بگشاد زین‌گونه تیر از کمان
به تیر و کمان بر چنین کامکار	ندیدیم زینده‌تر زین سوار
مکن گفت از این‌گونه از شاه یاد	پری‌روی دندان به لب بر نهاد
که دستانش خوانند شاهان به نام	شه نیمروز است فرزند سام

(فردوسی، ۱۳۷۴: ۱/۱۶۵)

وصف زال از زبان خدمتکاران رودابه:

همش زیب و هم فرّ شاهنشهی	که مردی است برسان سرو سهی
سواری میان‌لاغر و برفراخ	همش رنگ و بوی و همش قد و شاخ
لبانش چو بسد رخانش چو خون	دو چشمش چو دو نرگس قیرگون
هیون ران و موبد دل و شاه فر	کف و ساعدش چون کف شیر نر
چو سیمین زره بر گل ارغوان	سر جعد آن پهلوان جهان
ز ما بازگشت است دل پر امید	به دیدار تو داده‌ایمش نوید

(همان: ۱۶۹)

علاوه بر این، حتی در توصیف صحنه‌های عاشقانه نیز روح حماسی و وحدت لحن داستان حفظ شده است. دیدار شبانه زال و رودابه و گفتگوی رودابه با زال کاملاً حماسی است:

سرو شعر گلنارش بگشاد زود	پری‌روی گفت سپهد شنود
کس از مشک زان‌سان نیچد کمند	کمندی گشاد او ز سرو بلند
بر آن غبغیش نار بر نار بر	خم اندر خم و مار بر مار بر
بر شیر بگشای و چنگ کیان	بدو گفت برتاز و برکش میان

بگیر این سیه گیسو از یک سویم ز بهر تو باید همی گیسویم
(فردوسی، ۱۳۷۴: ۱/۱۷۲)

حتی در توصیف رودابه نیز، که باید صرفاً غنایی باشد، وحدت لحن حفظ شده است:

پس پرده او یکی دختر است که رویش ز خورشید روشن تر است
ز سر تا به پایش به کردار عاج به رخ چون بهشت و به بالا چو عاج
بر آن سفت سیمینش مشکین کمند سرش گشته چون حلقه پای بند
رخانش چو گلنار و لب ناردان ز سیمین برش رسته دو ناروان
دو چشمش بسان دو نرگس به باغ مژه تیرگی برده از پر زاع
دو ابرو بسان کمان طراز بر او توز پوشیده از مشک ناز
بهشتی است سرتاسر آراسته پر آرایش و رامش و خواسته
(فردوسی، ۱۳۷۴: ۱/۱۵۷)

با وجود آنکه فضای غالب این بند غنایی است، کلماتی چون حلقه پای بند و کمان طراز وحدت لحن حماسی را حفظ کرده است. در ادامه، فردوسی که احساس کرده فضای داستان به سمت تصویرهای غنایی رفته، بلافاصله با تصویری کاملاً حماسی به لحن غالب اثر برمی گردد و مجالی برای غلبه تصویرهای غنایی نمی گذارد:

چو زد بر سر کوه بر تیغ شید چو یاقوت شد روی گیتی سپید
(فردوسی، ۱۳۷۴: ۱/۱۵۷)

در مقابل، کسانی مانند اسدی، گویا مترصد موقعیتی بزمی بوده اند تا سبک حماسی خود را به سمت و سوی غنا و بزم ببرند. وصف صحنه های باده نوشی و بزم در دو داستان، گویای تفاوت هنر دو شاعر در حفظ وحدت لحن و در نتیجه بلاغت و تأثیر حماسی آن بر مخاطب است. در داستان جمشید و دختر شاه زابل، با دعوت از جمشید جهت باده نوشی و شرکت در مجلس بزم، فضای داستان جای خود را به یکباره به فضا و لحن غنایی می دهد:

کنون گر به باده دلت کرد رای
از ایدر بدین باغ خرّم در آی
(اسدی، ۱۳۸۹: ۴۹)

در ادامه، از ابیات ۹۷ تا ۱۹۰، وصف باده‌خواری و شادنوشی است:

خرامید از آن سایه سرو و بید	سوی باغ شد دل به بیم و امید
چمن در چمن دید سرو سهی	گرانبار شاخ ترنج و بهی
همی رفت پیش جم آن سعتری	چمان بر چمن همچو کبک دری
چو سروی که با ماه همبر بود	بر آن مه بر از مشک افسر بود
سر گیس در پای چنبرکشان	خم زلف بر باد عنبرفشان
رسیدند زی آبیگری فرراز	زده کله زربفت از فرراز
کیانی نشستگهی دلپذیر	گزیدند بر گوشه آبیگر
جم اندیشه از دل فراموش کرد	سه جام می از پیش نان نوش کرد
نه بنشسته از پای و نه نیز مست	همی خورد کش لب نیالود و دست
به جم گفت می دوستداری مگر	که جز می تو چیزی نخواهی دگر
جمش گفت دشمن ندارمش نیز	شکید دلم گر نیابمش نیز
عروسی است می شادی آیین او	که شاید خرد داد کابین او
به زور آنکه با باده کستی کند	فکنده است هرگه که مستی کند
ز دل برکشد می تف درد و تاب	چنان چون بخار از زمین آفتاب
چو بیدست و چون عود و تن را گهر	می آتش که پیدا کندشان گهر

...

خارج شدن از لحن حماسی و پرداختن به چنین صحنه‌هایی در اثر فردوسی جایی ندارد. فردوسی اگر می‌را توصیف می‌کند با تصویری حماسی آن را شکارکننده جان‌اندوه می‌داند و حتی از مجالس بزم و باده‌نوشی تصاویری حماسی ارائه می‌دهد:

بخوردند باده به آوای رود	همی گفت هر یک به نوبت سرود
به یک گوشه تخت دستان نشست	دگر گوشه رستمش گریزی به دست
به پیش اندرون سام کیهان‌گشای	فروشته از تاج پرّ همای

ز رستم همی در شگفتی بماند	بر او هر زمان نام یزدان بخواند
بدان بازو و یال و آن پشت و شاخ	میان چون قلم، سینه و بر فراخ
دو رانش چو ران هیونان ستبر	دل شیر نر دارد و زور بی‌ر
بدین خوبرویی و این فرّ و یال	ندارد کس از پهلوانان همال
بدین شادمانی کنون می خوریم	به می جان اندوه را بشکریم

(فردوسی، ۱۳۷۴: ۱/۲۴۴)

د) صورخیال

کاربرد صورت‌های خیال و نیز دیگر صنایع ادبی از جمله مؤلفه‌های اصلی در متون منظوم و حتی مثنوی فارسی است تا آنجا که، طبق یک مرزبندی ادبی، شعر فاقد صورت‌های خیال را معمولاً نظم به حساب می‌آورند. انواع مختلف ادبی با توجه به ظرفیت‌ها و ویژگی‌های خاص خود پذیرنده صورت‌های خیال است. کاربرد صورخیال و به خصوص استعاره در آثار غنایی در میان دیگر انواع ادبی چشمگیرتر است. در مقابل، در آثار حماسی حضور صور خیال چشمگیر نیست و تنها عنصر تشبیه جهت ارائه تصاویری حماسی و اغراق‌آمیز نمود بیشتری دارد. بررسی صور خیال در دو داستان زال و رودابه و داستان جمشید و دختر شاه زابل گویای گرایش اسدی به لحن غنایی و تصاویر عاشقانه و گرایش فردوسی به سادگی زبان و لحن حماسی است. فردوسی در این زمینه نیز با توجه به ساختار منسجم و یکدستی موضوع جانب اعتدال و بلاغت را رعایت کرده است. بیان مقصود در شاهنامه عادتاً به سادگی و بدون توجه به صنایع لفظی صورت می‌گیرد، زیرا علوّ طبع و کمال مهارت گوینده به درجه‌ای است که تصنع را مغلوب روانی و انسجام می‌کند و اگر هم شاعر گاه به صنایع لفظی توجه کرده است، قدرت بیان و شیوایی آن، خواننده را متوجه آن صنایع نمی‌کند (ترابی، ۱۳۸۲: ۱۴۵). رعایت اصول و قواعد داستان‌پردازی، طبیعی بودن گفتگوها،

شخصیت‌پردازی و نیز فضای اثر باعث شده تا هر آنچه که مانع و خللی در فهم بیت و گسترش طرح و پیرنگ اثر می‌شود جایی در شاهنامه نداشته باشد. تصویرهای خیال به صورت طبیعی هر جا لازم باشد به کار می‌رود و هیچ نشانی از تصنع و تحمیل آن بر داستان نیست. صور خیال و به‌خصوص تشبیه در خدمت گسترش پیرنگ و حفظ وحدت لحن است:

بر آن سفت سیمیش مشکین کمند	سرش گشته چون حلقه پای‌بند
	(فردوسی، ۱۳۷۴: ۱/۱۵۷)
دل شیر نر دارد و زور پیل	دو دستش به کردار دریای نیل
	(همان: ۱۶۰)
به کین اندرون چون نهنگ بلاست	به زین اندرون تیز چنگ ازدهاست
	(همان: ۱۶۰)
کف و ساعدش چون کف شیر نر	هیون ران و موبد دل و شاه فر
	(همان: ۱۶۹)
سر جعد آن پهلوان جهان	چو سیمین زره بر گل ارغوان
	(همان: ۱۶۹)
خروشی خروشیدم از پشت زین	که چون آسیا شد بر ایشان زمین
	(همان: ۱۹۶)
زدم بر زمین بر چو پیل ژیان	بدین آهنین دست و گردی میان
	(همان: ۱۹۷)

در داستان جمشید و دختر شاه زابل با وجود آنکه تصویرهای خیال آن بیشتر از داستان زال و رودابه است، همین برتری ظاهر باعث شده تا از وحدت لحن و در نتیجه تأثیر آن کاسته شود. جدول زیر نشان‌دهندهٔ بسامد صور خیال و چگونگی کاربرد آن در دو اثر مورد بررسی است.

مقایسه آماری عناصر بلاغی در دو داستان

آمار داستان	تعداد اپیزودها	تعداد ابیات	ابیات استعاره دار	ابیات تشبیه دار	بازی‌های زبانی	میانگین استعاره	میانگین تشبیه
زال و رودابه	۲۴	۱۳۲۸	۴۲ بیت	۷۱ بیت	۱ بیت	هر ۳۱ بیت	هر ۱۸ بیت
جمشید و دختر شاه زابل	۴	۴۷۵	۴۰ بیت	۳۵ بیت	۵ بیت	هر ۱۱ بیت	هر ۱۳ بیت

طبق بررسی‌های صورت گرفته، فردوسی در ۲۴ اپیزود و در طول ۱۳۲۸ بیت، تنها در ۴۲ بیت از استعاره و در ۷۱ بیت از تشبیه استفاده کرده است. استعاره‌ها زودفهم است و حتی بعضی از آن‌ها را توضیح می‌دهد تا اگر ابهامی دارد برطرف شود:

دو خورشید بود اندر ایوان او چو سیندخت و رودابه ماهروی

(فردوسی، ۱۳۷۴: ۱۵۹/۱)

سه دیگر چو رودابه ماهروی یکی سرو سیر است با رنگ و بوی

(همان: ۱۶۷)

در مقابل، اسدی تنها در ۴ اپیزود و در طول ۴۷۵ بیت، در ۴۰ بیت از استعاره و در ۳۵ بیت از تشبیه استفاده کرده است. کاربرد گسترده استعاره در داستان جمشید و دختر شاه زابل نشان‌دهنده لحن غالب غنایی آن است و حتی تشبیه‌های به کار رفته نیز در راستای تقویت لحن غنایی داستان است:

به رخ بر سرشته شده گرد و خوی چو بر لاله آمیخته مشک و می

(اسدی، ۱۳۸۹: ۴۸)

چو بید است و چون عود، تن را گهر	می آتش که پیدا کندشان هنر
	(همان: ۵۰)
بهارى بدى چون نگارى بهشت	نمانى کنون جز به پژمرده کشت
	(همان: ۶۰)
به رخ دلبر از درد شد چون زریر	مژه ابر کرد و کنار آبگیر
	(همان: ۵۵)
شبی همچو بر روی دیو سیاه	فشانده دم و دود دوزخ گناه
	(همان: ۶۴)

علاوه بر این، بازی‌های زبانی و کاربرد قافیه‌های بدیع نیز نشان‌دهنده استفاده آگاهانه اسدی از این عناصر جهت صنعت‌پردازی و تکلف و دورشدن از وحدت لحن حماسی است:

ز دریا کند در تف تیغ میغ	ز باران خونین کند میغ تیغ
	(همان: ۴۲)
یکی دخترش بود کز دلبری	پری را به رخ کردی از دل بری
	(همان: ۴۶)
بدو خسرو نامور شهریار	شهی کش نبذ کس به صد شهر یار
	(همان: ۴۶)
همی تا توان راه نیکی سپر	که نیکی بود مر بدی را سپر
	(همان: ۶۲)
که تا زنده‌ام هیچ نازارمت	برم رنج و همواره ناز آرمت
	(همان: ۵۷)

نتیجه‌گیری

مقایسه و بررسی دو داستان از منظر نقد بلاغی نشان‌دهنده اوج هنر و بلاغت فردوسی در نظم داستان‌های حماسی است. توجه به اصول طرح و پیرنگ اثر، انسجام روابط علی و معلولی، شخصیت‌پردازی و در مجموع رعایت نظم منطقی ساختار داستان از جمله

شاخصه‌های مهم داستان‌نویسی معاصر است که در شاهکار فردوسی بروز یافته است. وحدت لحن حماسی، کاربرد اصولی و طبیعی صور خیال، عدم خروج از نرم و هنجار حماسی و پیوستگی و ارتباط کلمه و کلام با ساختار نوع حماسه از دیگر موارد در حیطة نقد بلاغی است که بررسی‌ها نشان‌دهنده رعایت موارد ذکر شده در داستان فردوسی و برتری او بر شاهنامه‌سرایانی چون اسدی طوسی است.

پی‌نوشت

۱. نامی از او برده نشده و تنها با استعارات و توصیفات از قبیل سرو آراسته، لاله رخ، گلرخ، ماهروی و ... آمده است.

منابع

اسدی طوسی (۱۳۸۹) *گرشاسب‌نامه*. تصحیح حبیب یغمایی. چاپ دوم. تهران: دنیای کتاب. اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۷۴) *زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه*. چاپ ششم. تهران: آثار.

امامی، نصرالله (۱۳۷۷) *مبانی و روش‌های نقد ادبی*. تهران: جام. ترابی، محمد (۱۳۸۲) *نگاهی به تاریخ و ادبیات ایران*. تهران: ققنوس. حمیدیان، سعید (۱۳۸۳) *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*. چاپ دوم. تهران: ناهید. رزمجو، حسین (۱۳۸۸) *قلمرو ادبیات حماسی ایران*. جلد اول. چاپ دوم. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

سید حسینی، رضا (۱۳۸۵) *مکتب‌های ادبی*. جلد اول. چاپ دوم. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۶) *معانی*. تهران: میترا.

صادقیان، محمدعلی (۱۳۷۱) *طراز سخن در معانی و بیان*. یزد: دانشگاه آزاد اسلامی.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۶) *تاریخ ادبیات ایران*. جلد ۲. چاپ چهاردهم. تهران: فردوس.

- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۵۲) حماسه‌سرایی در ایران. چاپ سوم. تهران: امیرکبیر.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۴) شاهنامه. به کوشش و زیر نظر سعید حمیدیان. چاپ دوم. تهران: داد.
- کادن، جی، ای (۱۳۸۰) فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد. ترجمه کاظم فیروزمند. تهران: شادگان.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵) دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمه مهراں مهاجر. چاپ دوم. تهران: آگاه.
- میرصادقی، جمال (۱۳۷۶) ادبیات داستانی. تهران: علمی.
- نظامی عروضی (۱۳۷۶) چهار مقاله. شرح و توضیح رضا انزابی‌نژاد. تهران: جام.