نشریهٔ علمی ـ پژوهشی
پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)
سال پنجم، شماره چهارم، پیاپی ۲۰، زمستان ۱۳۹۰، ص ۹۲- ۶۵

مضامین حرکت در شاهنامه

اسماعیل شفق* سمیرا جهان‌رمضان**

چکیده

حرکت از اساسی‌ترین مؤلّفه‌های شعر حماسی است. فردوسی در شاهنامه با استفادهٔ بجا از کلمات، وزن، عناصر حرکتی و تصاویر گوناگون مرتبط با حرکت مهارت خود را در توصیف حالات و عواطف شخصیت‌های شاهنامه در موقعیت‌ها و صحنه‌های مختلف رزمی- حماسی و بزمی- غنایی به نمایش گذاشته است. زمان و مکان در شاهنامه اغلب ذهنی و درونی است تا واقعی و کمّی و طبعاً حرکت نیز تابع این شرایط است. واژگان و افعالی که در بیان حرکات؛ بخصوص در صحنه های نبرد به کار رفته است، اغلب پویا و متحرّک هستند. در ساختمان این نوع کلمات از واج هایی که شدّت و صلابت را القا می‌کند، استفاده شده است تا جنبش و حرکت را بیشتر به مخاطب منتقل کند. برعکس، واژه‌هایی که در صحنه های بزمی و عاطفی به کار رفته انتقال دهندهٔ حالات نرم و لطیف روحی است. صور خیال و عناصر داستانی همچون طرح، نقشه، توصیف و... نیز در ایجاد پویایی یا ایستایی حرکات و اعمال شخصیّت‌ها در موقعیّت‌های مختلف دخیل اند. هرچند قسمت عمده‌ای از تحرّک کلام در شاهنامه مدیون لحن حماسی آن است که حتی در موقعیّت‌های عاطفی نیز تغییری نمی‌پذیرد. گاهی معانی درونی کلمات نیز حرکات بیرونی را تفسیر و توجیه می‌کنند، مانند کلمهٔ «اژدها» که حالت جنبش و پیچ و تاب آن بیانگر حرکت پر پیچ و خم نیزه و شمشیر است.

---

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا همدان erasht@yahoo.com

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا همدان s_bahman89@yahoo.com

تاریخ وصول ۸۹/۱۰/۱۲ تاریخ پذیرش ۹۰/۴/۲۵

واژه‌های کلیدی

شاهنامه، حرکت، سرعت، کلمات پویا، کلمات ایستا.

مقدمه

موضوع حرکت و مسائل مربوط به آن از مهمترین مباحث در منظومه‌های حماسی است و اصولاً بدون توصیف حرکاتِ شخصیت‌ها حماسه معنایی نخواهد داشت. نویسنده با مهارت و توانایی خود حرکت قهرمانان داستان را جهت می بخشد و آنان را به سوی حادثه یا موقعیّت‌های تراژیک سوق می دهد. حرکت در عالم اسطوره و حماسه با عالم واقعی تفاوت‌هایی اساسی دارد. شدّت و سرعت حرکات با توجه به فضای داستانی و موقعیّت شخصیت‌ها در این فضا تعیین می‌گردد. آنچه از این حرکات به خواننده منتقل می‌شود، حاصل مهارت نویسنده در همگام کردن مخاطب با داستان است که در نتیجه حس خویشتن پنداری و همدردی وی را تقویت می کند. هرچه توصیف این حالات و حرکات با کلمات مناسب‌تر هماهنگ و همراه گردد، انتقال مفاهیم نیز به طرز مطلوب‌تری صورت می پذیرد. به طور مثال در بیت زیر حالت خشم و کین زال با حرکاتی سریع و برق آسا و توصیفاتی از حالات چهره و بدن وی همراه گشته تا عصبانیت او را بهتر به نمایش بگذارد.

خروشان ز کابل همی رفت زال　　فروهشته لفج و برآورده یال

(فردوسی،۱۳۷۹: ۱۹۸/۱)

یا در این بیت که شکست و بیچارگی افراسیاب در برابر کی قباد با کلماتی که حالات و حرکات فرد شکست خورده را القا می کند، نشان داده شده. ضمن اینکه استفاده از حروف (س و ش) حالت شکنندگی را مضاعف کرده است.

شکسته سلیح و گسسته کمر　　نه بوق و نه کوس و نه پای و نه سر

(همان، ۶۶/۲)

استفاده از صور خیال نیز در چگونگی نشان دادن حرکات و اعمال شخصیت‌ها در کلام فردوسی بسامد بالایی دارد. مجاز، استعاره، تشبیه و کنایه همگی از مواردی هستند که کلام را به سوی مخیّل‌تر شدن پیش می برند و البته تأثیر بسیاری در حرکت و روال حرکتی داستان ها دارند؛ بخصوص اینکه در نوع حماسی کاربردی چشمگیرتر یافته اند. به طور مثال استفاده از نامهای حیواناتی چون نهنگ، پلنگ، شیر، گراز و حتی

موجودات افسانه‌ای چون اژدها و دیو به صورت استعاره، تشبیه و کنایه از پهلوانان، مراکب و سلاح های جنگی، همگی از سهمگینی و شدت و سرعت حرکات حکایت می کنند.

بدید آن نشست سیاوش پلنگ رکیب دراز و جناغ خدنگ
(همان، ۲۱۰/۳)

از آن پس گرفتندش اندر میان چنان لشکری همچو شیر ژیان
(همان، ۲۱۴/۳)

فردوسی در جایی که می خواهد سرعت و کیفیت حرکت را توصیف کند، عنصری بهتر از تشبیه را نمی یابد:

همی راند دستان گرفته شتاب چو پرّنده مرغ و چو کشتی بر آب
(همان، ۲۲۸/۱)

بنابراین سراینده با استفادهٔ درست و بجا از صور خیال توانسته، روال حرکتی داستان را در اختیار گرفته و آن را بخوبی کنترل نماید.

تعریف مسأله و بیان نکات اصلی: مسألهٔ حرکت و مضامین آن در شاهنامه و توانایی فردوسی در بیان حالات و حرکات گوناگون شخصیت‌ها در موقعیت‌های مختلف بسیار قابل توجه است. حرکت شخصیت‌ها و قهرمانان شاهنامه نشان دهندهٔ تنش و درگیری یا آرامش و ملاطفت در صحنه‌های مختلف است. آهنگ و ریتم کلام و نیز نواخت ویژهٔ حروف در تأثیر این حالات نقش اساسی ایفا می کنند.

سابقه و ضرورت انجام پژوهش: با اینکه دربارهٔ شاهنامه مقالات و پژوهش های بسیاری انجام پذیرفته؛ اما موضوع حرکت و بررسی آن در شاهنامه به طور مستقل مورد تجزیه و تحلیل قرار نگرفته است. اگرچه مطالبی بصورت جسته و گریخته در لابه‌لای کتاب ها موجود است که از آن جمله می‌توان به « درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی» از سعید حمیدیان، « قلمرو ادبیات حماسی ایران» از حسین رزمجو و مقالهٔ « رزم ابزارهای مجازی در شاهنامه » از محمد حسین حسن زاده اشاره کرد. بنابر این ضرورت انجام تحقیقی مستقل در این مورد احساس می‌شود.

در واقع هدف از انجام این پژوهش تهیه و تنظیم راهکاری منظم و هدفمند در جهت بررسی و تبیین قواعد و اصول مرتبط با حرکت در شاهنامه است و از این جهت مسألهٔ حرکت را از زوایای مختلف اساطیری، زمان و مکان، داستان نگاری، لحن، ریتم واژگان، معانی درونی کلمات و عناصر حرکتی و... بررسی می نماییم.

حرکت از دیدگاه اساطیر

از آنجا که حرکت برآیندی از زمان و مکان و کاملاً مرتبط با آنهاست، بنابراین بیان تفاوت حرکت در اساطیر با زمان و مکان واقعی لازمهٔ انجام این پژوهش است. لذا چگونگی حرکت در زمان و مکانِ بخشِ اساطیری شاهنامه را مورد بررسی قرار خواهیم داد؛ زیرا همان طور که زمان و مکان در اساطیر ویژگی خاصی دارد، حرکت نیز ویژگی خاصی پیدا می‌کند. در اساطیر سرعت حرکت مانند سایر عناصری که حالتی غیر طبیعی و اغراق آمیز دارند، تابع شرایطی غیر عادی است. به عبارت دیگر تنها کیفیت و اهمیت رویداد است که مهم جلوه می‌کند، نه طول زمانِ رخ دادن آن. با این اوصاف در اساطیر، یک حرکت ممکن است، سال ها به طول بینجامد و یا بدون توجه به مسافت واقعی مکان‌ها در عرض یک چشم به هم زدن، آن حرکت اتفاق بیفتد.

مکان در اساطیر

«مکان در بینش اساطیری، مظهر یک ساخت کلّی است و تمام مکان طبق طرحی که در مرکز این فضا مستتر است، نظام می یابد. در این ساخت هر بخش، هر جهت و هر ناحیه جایگاه نیرویی، قرارگاه خدایی، عبادتگاه صنمی یا طبقه‌ای از اجتماع است و هر بخش نه فقط محل وقوع نیروها و خدایان است؛ بلکه عین آنان است» (مختاری، ۱۳۶۹: ۱۱۲). در اساطیر کوه های کیهانی در مرکز عالم قرار دارند و راه رسیدنِ آدمی به عالم بالایند. حتی بسیاری از پیامبران آیین خویش را از کوه با خود بر آدمیان نازل کرده‌اند. کوهستان همواره ملجاء و پناهگاه خوبی برای مخفی شدن و در امان بودن از خطرات بوده است. در شاهنامه نیز کوهستان از مکان‌های اساطیری است که بسیاری از اتّفاقات و حرکت‌های داستان‌ها در آنجا رخ می دهد. از آنجا شروع شده و در همان کوهستان به فرجام می رسد. مثلاً به زنجیر کشیده شدن ضحاک در کوه دماوند تا روز رستاخیز:

بیاورد ضحاک را چون نوند — به کوه دماوند کردش به بند

(فردوسی،۱۳۷۹: ۷۶/۱)

همچنین البرز کوه پناهگاهی برای کی قباد است و رستم به فرمان زال وی را رهایی می بخشد:

برو تازیان تا به البرز کوه — گزین کن یکی لشکر هم گروه

ابر کی قباد آفرین کن یکی — مکن پیش او بر درنگ اندکی

(همان، ۵۶/۲)

نمونهٔ دیگر مادر فریدون است که برای نجات فرزندش از دست ضحاک به کوهستان البرز پناه می‌برد:

شـــوم ناپدیـــد از میـــان گـــروه بـرم خـوب رخ را بـه البـرز کـوه

(همان، ۵۹/۱)

در مکان اساطیری محتوا از محل جدا نیست و نمی توان آن ارتباط جوهریی را که بین شیء واقع در مکان و کیفیت خود مکان هست، از هم تفکیک کرد. به همین دلیل است که می بینیم حرکات و سکنات زال با خصوصیّات البرز کوه مشابهتی تام دارد. او دارای شخصیّتی است محکم، استوار و دیر زی. زندگی دراز و جاودانهٔ زال که حتی تا پایان عصر پهلوانی هم به پایان نمی رسد، ناشی از پیوند ذاتی او با ویژگی های البرز است.[1] به همین جهت است که مکان ها در اساطیر گاهی می توانند در ایجاد حرکات و اعمال قهرمانان داستان و حتی بروز ویژگی های ذاتی آنان مؤثّر واقع شوند.

مکان در شاهنامه

در شاهنامه جایگاه سرزمین ها بطور خاص مشخص نشده و حدود و ثغور آنها معلوم نیست. ممکن است، مکانی کوچک بسیار بزرگ و با وسعت توصیف شود و برعکس، فاصلهٔ زیاد بین دو سرزمین در نهایت کوتاهی باشد. نشان دادن چگونگی مکان‌ها در اساطیر و برجسته جلوه دادن برخی مکان های ویژه و جابجایی و حرکت در این فاصله های مکانی گسترده با سرعت برق و باد انجام می‌شود. گویی هیچ فاصله‌ای وجود ندارد و در میان نبودن فاصله، خوانندهٔ شاهنامه را در فضایی اثیری قرار می دهد. نولدکه در مورد آزادی عمل فردوسی در استفاده از این شیوه چنین می گوید: « تور در شمال و سلم که در مغرب مسکن دارند با هم مانند دو نفر همسایه آمد و شد می کنند.

برفـت ایـن بـرادر ز روم آن ز چـین بـه زهـر انـدر امیختـه انگبـین

رسـیدند پـس یـک بـه دیگـر فـراز سـخن راندنـد آشـکارا و راز

(همان، ۹۳/۱)

یمن مکرر به جای تمام عربستان و یا قسمتی از عربستان مثلاً به جای مملکت منذر در خاک فرات که از یمن از راه هوایی اقلاً هزار کیلومتر فاصله دارد ذکر شده... امّا تصورهای کاملاً غریب و عجیبی از وسعت مازندران بر ما دست می دهد. از ورود به سرحد مازندران تا محلّی که کیکاوس در آن حبس است، رستم باید صد فرسنگ (هر فرسنگ ۵ کیلومتر) راه طی کند. از آنجا تا محل سکونت دیو سفید باز صد فرسنگ راه است. فردوسی سرزمین مازندران را خوب می شناخته، با وجود این آنجا را کاملاً

خیالی ساخته و به حد زیادی وسعت داده است.

از ایدر به نزدیک کاوس کی — صد افگنده بخشیده فرسنگ پی
وزانجا سوی دیو فرسنگ صد — بیاید یکی راه دشوار و بد
(همان، ۱۰۲/۲)

فردوسی با کشورهای دور و بیگانه به کلی طور دیگری رفتار می نماید. کی خسرو از گنگ یا گنگ بهشت که در جایی ماوراء توران واقع شده است به چین مسافرت می کند و از آنجا از میان یک بیابان گذشته و با سرعت زیاد هفت ماه با کشتی عبور کرده به مکران می رسد» (نولدکه، ۱۳۷۹: ۱۶۴تا ۱۶۷).

کشیدیم لشکر به ماچین و چین — وزان روی رانم به مکران زمین
وزان پس بر آب زره بگذرم — اگر پاک یزدان بود یاورم
(فردوسی،۱۳۷۹: ۳۳۹/۵)

به شش ماه کشتی برفتی به آب — کزو ساختی هر کسی جای خواب
به هفتم که نیمی گذشتی زمان — شدی کژّ و بی راه باد شمال
(همان، ۳۵۱/۵)

بر اساس یک تقسیم بندی، مکان های شاهنامه بطور کلّی بر سه دسته اند: آنهایی که حد و مرزشان امروزه بر ما کاملاً روشن است، آنهایی که نه حدود تقریبی و نه موقعیت شان را می شناسیم و آنهایی که تنها نامشان بر جای است. از نمونه نخست اینها را می توان برشمرد: مناطق نزدیک به زادگاه فردوسی که مکان و موقعیت واقعی آنها غالباً درست است: آمل، ساری و مناطق جنگلی آن حدود، همچنین سیستان و زابلستان و ازجمله دشت هامون، کابلستان یا کابل.

چو شد تافته شاه زابلستان — برفتند گردان کابلستان
(همان، ۳۲/۲)

از مکان های دستهٔ دوم می توان از توران یاد کرد که حدود آن مبهم است و آنچه درباره‌اش گفته شده بیشتر بر اساس فرضیات جغرافی دانان، شرق شناسان و غیره است. از مکان های دستهٔ سوم می‌توان از دنبر و مرغ و مای نام برد که در شاهنامه اغلب در کنار یکدیگر آمده اند مثل:

سوی کشور هندوان کرد رای — سوی کابل و دنبر و مَرغ و مای
(همان، ۱۵۵/۱)

که تنها از روی قرائن متن می توان حدود تقریبی آنها را حدس زد.

زمان در اساطیر

تندی و کندی حرکت در زمان، در چگونگی رویدادها و وقایع اساطیری و حماسی تأثیر بسزایی دارد. گاهی زمان بنا به مقتضیات واقعه چنان کُند می‌گذرد که صدها سال طول می کشد و گاهی با سرعت زیادی سپری می‌شود که این مسأله اغلب جنبهٔ کیفی زمان را نمایان می سازد نه کمیت واقعی آن را. سخن حافظ ناظر به همین قضیه است:

طی مکان بین و زمان در سلوک شعر　　کاین طفل یک شبه ره صد ساله می رود

(حافظ، ۱۳۷۸: ۲۱۳)

« الیاده» یکی از خصوصیات بسیار مهم آداب و رسوم اساطیری را مبارزه در مقابل زمانِ گذرای تاریخی می داند. از نظر انسان باستانی زمانِ گذرا سبب مرگ و فنا می‌شود. او از امتداد این زمان می‌گریزد و در پناه زمانی ناگذر و بازگشتنی می آرامد» (شایگان فر، ۱۳۸۰: ۱۳۵).

زمان در عالم حماسه و اسطوره با عدد و رقم محاسبه نمی‌شود. معیار سنجش چنین زمانی، اتّفاقات و رویدادهایی است که بصورت دوره‌ای یا مرحله‌ای اتفاق می‌افتند. مانند مراحل کودکی، جوانی و پیری که کمیّت زمان و سن و سال در آن نادیده گرفته می‌شود و تنها به دوران زندگی اشاره می‌گردد. حرکت در چنین فضایی، (مفهومی) است و نمادی از حقایق زندگی است که با (واقعیّات) سر و کار دارد، نه با اندازه و طول زمان. به عنوان نمونه زمان بصورت کمّی در زندگی زال، نمادی از سه مرحلهٔ اصلی زندگی بشری است. ابتدا کودک است، پس از بازگشت از کوهستان البرز جوان است و پس از سپری کردن حوادث مهمِ زندگی بی درنگ پیری کهن سال می گردد و تا پایان حماسه و دوران پهلوانی همچنان پیر می‌ماند. در اساطیر، حرکت در گذر خطیِ عمر مطرح نیست؛ بلکه (مسیر) این حرکت و تغییرات کیفیِ زمان است که اهمیّت دارد. اسطوره و حماسه با تاریخ سر و کار ندارد، به همین جهت اتفاقات را در یک سیر طبیعی و قانونمند دنبال نمی کند. بنابراین زمان نیز در تبعیت از این شرایط حول محور های اساسی زندگی می گردد و مفهومی دَوَرانی را دربر می گیرد نه خطی و مستقیم را.

زمان در شاهنامه

زمان در شاهنامه بنابر حقایق مطرح می‌شود، نه واقعیات و روند متداول در جهان واقعی. در این شیوه نشان دادن اعدادِ سال و ماه در وهلهٔ اوّل نمایانگر پایداری یا عدم پایداریِ یک (وضعیت) است. مثلاً طول حکومت ضحّاک که هزار سال گفته شده، بیانگر استقرار ظلم و ستم در زمانی طولانی است، نه

اینکه واقعاً هزار سال حکومت کرده باشد.

چو ضحاک شد بر جهان شهریار برو سالیان انجمن شد هزار

(فردوسی،۱۳۷۹: ۵۱/۱)

همان طور که در هزارهٔ اوّل و مقارن با پادشاهی جمشید، غلبه با خیر و نیکی بوده و او نیز بنا بر این تعریف، هزار سال حکومت کرده است.

چنین سال سیصد همی رفت کار ندیدند مرگ اندران روزگار

(همان، ۴۲/۱)

اما در هزارهٔ سوم که نیکی و بدی با هم آمیزش یافته اند، دیگر از عمرهای طولانی و هزار ساله خبری نیست؛ بلکه شرایط تعدیل می‌گردد. همچنین است عمر چند صد سالهٔ پهلوانانی چون زال و رستم که فقط جنبهٔ کیفیِ زمان و استمرار روح پهلوانی را در مقطعی از زمان به نمایش می‌گذارد. هرچند بیان این زمان های طولانی غیر از برجسته جلوه دادن موقعیت‌های خیر و شر و روح پهلوانی و... نشانی از طولانی بودن رنج و صبر و مقاومت و تلاش انسانِ نخستین نیز هست. با این اوصاف، اعمال و حرکات نیز شرایط این زمان را پذیرفته و حرکت‌هایی چون جنگیدنِ یک تنه با سپاهی انبوه، حمل سلاحِ چندین منی و پوشیدن لباس سنگین و غیر قابل تحمل و یا خوردن غذا به اندازهٔ چندین نفر و... که در شرایط عادی محال به نظر می رسد، با در نظر گرفتن قوانین ویژهٔ اسطوره‌ها کاملاً عادی و ممکن می نماید.

زمان مورد بحث ما با زمان مطرح شده، در علم و فلسفه کاملاً متفاوت است. « ما یک زمان بیرونی داریم که به حرکت کهکشان‌ها و ستارگان مربوط می‌شود و با جابه جایی عقربه‌های ساعت نمود می‌یابد و مستقل از انسان و ذهن و تجربهٔ اوست و ارتباطی به وضع « روحی- روانی» او ندارد... زمان بیرونی یا « کرونولوژیک» عبارت از همین پدید آمدن و محو رخدادها، تجربه ها،واقعه ها و اشیا است. اما زمان درونی چیست؟... زمان درونی که لحظه‌هایش در واقع اکنون های یک روح و روانِ شناسنده است، به مدد زبان در زمان بیرونی که (فاقد روح و روان) است تصویر و بازنمایی می‌شود» (بی نیاز، ۱۳۸۳: ۱۴-۱۵).

بنابراین ما در بررسی حرکت رویدادهای شاهنامه بر زمان (درونی) که بیانگر حالات، تجارب و اندیشه‌های ذهنی است، تأکید داریم و با این اصل می توانیم مقایسهٔ زمان‌های کوتاه و بلند را در ذهن خود بیابیم. مثلاً در شاهنامه سرعت بالیدن رستم در کودکی با ویژگی‌هایی که در جهان واقعی وجود

دارد، کـاملاً متفـاوت اسـت و زمـانی بـرای آن در نظـر گرفتـه نمـی‌شـود. حرکـات و سـکنات وی در خردسالی مانند حرکات افراد بالغ است.

بـدی پـنج مـرده مـر او را خـورش بماندنـــد مـــردم از آن پـــرورش
چـو رسـتم بپیمـود بـالای هشـت بســان یکـــی ســـرو آزاد گشـــت
(فردوسی،۱۳۷۹: ۲۴۱/۱)

نقش (حرکت) در داستان نگاری

داستان از عناصری همچون: زاویهٔ دید، طرح (پی رنگ)، کنش، توصیف، نقشه، فضـا (زمـان و مکـان)، شخصیت و... تشکیل می‌شود؛ اما آنچه از ایـن عناصـر کـه در ایجـاد حرکـت در داسـتان تـأثیر بیشـتری دارد، طرح یا پی رنگ، کنش، نقشه و توصیف است. طرح و کـنش شخصـیت‌هـا بـه داسـتان پویـایی و تحرّک می بخشد و نقشه و توصیف، داستان را از حرکت باز می دارد. طرح یا پی رنگ رابطهٔ علّت و معلولی بین وقایع داستان است و صحنهٔ داستان، کنش شخصیت‌های داستان یا جهان متحرّک داسـتان را می‌سازد که با لحظه پردازی همبستگی دارد. از عوامل مهمِ ایجاد حرکت در داستان نگاری، عدم تعادل در کشمکش است. این کشمکش ممکن است در مورد شخصیت با خود، با دیگران، با اجتماع و یا بـا طبیعت باشد. « هر داستانی متشکل از حرکت و مـاجرا اسـت. شـرط لازم حرکـت« تضـاد و کشـمکش» است، چون حرکت ناشی از تضاد پدیده‌هاست و اگـر تضـادی نباشـد، حرکـت معنـا نخواهـد داشـت و اتفاقی نمی افتد. در سطح روایت؛ یعنی مـتن داسـتانی هـم در صـورت تعـادلِ کامـل و عـدم تضـاد و در نتیجهٔ عدم حرکت، چیزی به خواننده گفته نمی‌شود مگر گزارشی از ایـن یـا آن رویـداد و شخصـیت..» (بی نیاز، ۱۳۸۷: ۲۶).

حرکت و طرح (پی رنگ)

طرح یا پی رنگ از اساسـی‌تـرین عناصـر داسـتان اسـت و حرکـات شخصـیت‌هـا، تضـاد و گـره افکنـی داستانی در این قسمت از عناصر داستان شکل می گیرد. طرح در ایجاد وحدت سـاختاری داسـتان مهـم ترین نقش را داراست. تمامی حرکات و اعمال و افکار شخصیت‌ها در طـرح، پـی ریـزی و سـازماندهی می گردد و با کمک دیگر عناصر داستان همچون توصیف، نقشه و... قابلیت اجرایی پیدا می‌کند.

«داستان در واقع حرکت است، چون از فرایندِ تغییر می‌گوید. وضعیت یـک انسـان تغییـر مـی‌کنـد یـا خود او به نحوی تغییر می‌کند یا تلقّی مـا از او تغییـر مـی‌کنـد. اینهـا حرکـت‌هـای اساسـی داسـتان انـد.

یادگیری خواندن داستان مستلزم یادگیری «دیدن» این حرکت ها، دنبال کردن آنها و تفسیر آنهاست... به چیزهایی که در حرکت داستان اختلال ایجاد می کنند توجه کنید. معمولاً جالب بودن داستان را می توان برآیند دو نیرو دانست: عواملی که کمک می کنند تا به سوی پایانش حرکت کند و عواملی که چون مانعی بر سر راه آن عمل می کنند و کامل شدن آن را به تأخیر می اندازند...» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۷– ۱۸).

« ارسطو می‌گوید که: عمل داستانی، تراژدی را به وجود می آورد؛ یعنی وقایعی که شخصیت‌ها به وجود می آورند و خصلت‌ها و سیرت‌های آنها بر اثر رفتار و کردار و گفتار آنها به میان کشیده می‌شود» (میر صادقی، ۱۳۸۳: ۸۸).

فردوسی نیز با اشراف کامل بر عناصر داستان و بخصوص« طرح» با مسألهٔ گره افکنی و تضاد و کشمکش که باعث ایجاد حرکت در داستان می‌شود، آشناست. به همین دلیل اغلب داستان‌های شاهنامه از جذّابیت بسیاری برخوردارند و ساختاری منسجم، قوی و اصولی دارند. نمونهٔ بارز این تضاد که حرکت مهمی را در شاهنامه پدید آورده است، داستان رستم و اسفندیار است که درگیری و کشمکش وجدانی بین دو پهلوان نامدار و مغرور در نهایت به تراژدی می انجامد. هر کدام از پهلوانان با اطمینان به سوی هدفشان پیش می روند و هیچ یک حاضر نیست، بر دیگری سر تسلیم فرود آورد. خواننده هر دو قهرمان را در شرایطی متفاوت محق می بیند. همین قرار گرفتن بین دو موقعیّتِ حساس، عاملی در جهت حرکت بیشتر داستان و پیشرفت ماجراست. این کشمکش که در نهایت به نابودی هر دو قهرمان می انجامد، اوج حرکت داستان است.[۲]

حرکت و شخصیت

می توان شخصیت‌های داستان را از جنبهٔ تأثیر گذاری بر روند حرکتی داستان بررسی کرد. اندیشه، کردار و گفتار شخصیت‌ها از رخدادهای داستان جدایی ناپذیرند. شخصیت‌ها در جریان مواجهه با رخداد اعم از حادثه یا تجربهٔ معمولی، به کنش واداشته می شوند. گاهی سرعت حرکتِ بیش از حدّ وقایع در داستان، مانع از پرداختن به شخصیت‌های داستان می‌شود و گاهی برعکس، کُند شدن حرکتِ رخدادها، داستان را از نَفَس می اندازد. بنابراین باید بین شخصیت پردازی و کیفیت و کمیت رخدادها تناسبی مطلوب برقرار گردد. فضا (از جمله مکان و زمان) نیز به خاطر حضور شخصیّت مفهوم پیدا می‌کند. شخصیّت پردازیِ غیر مستقیم از طریق کنش، گفتگو و تفکر و شخصیّت پردازیِ مستقیم از طریق توصیف

صورت می پذیرد. فردوسی شخصیت‌ها و قهرمانان شاهنامه را بیشتر از طریق توصیف معرفی می‌کند. به نحوی که برای خواننده تصوّر کاملی از آنان پدید آید. تمامی حرکات و سکنات قهرمانان با جزئیات آن به تصویر کشیده می‌شود تا جایی که می توان حدس زد که فلان شخصیّت در موقعیت‌های متفاوت چه حرکت و عکس العملی از خود نشان می دهد. به طور مثال رستم با خصوصیّات بی نظیر ظاهری در هر جای داستان که ظاهر می‌شود، انتظار حرکاتِ خارق العاده را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند. «فردوسی رستم را یگانهٔ روزگار ساخته است. اینکه از زبان او گفته‌اند «خدای تعالی هیچ بنده چون رستم نیافریده» با توجه به محتوای شاهنامه گزافه نیست. وی از لحاظ بدنی بی‌آنکه روئین تن باشد، شکست ناپذیر است. بی آنکه خصیصهٔ خارق العاده‌ای داشته باشد، در پناه قدرت لایزال مرموزی است. نیرومندی روانی اش نیز از نیرومندی تنش کمتر نیست» (اسلامی ندوشن، ۱۳۶۹: ۹۴).

چو آتش پراگنده شد پیلتن — درختی بجست از درِ بارْزَن
یکی نرّه گوری بزد بر درخت — که در چنگ او پرّ مرغی نسخت
(فردوسی،۱۳۷۹: ۱۷۱/۲)

حرکت و نقشه

«اگر طرح با وجه پویایی یا حرکت داستان سر و کار دارد، نقشه، به وجه ایستایی داستان مربوط می‌شود. یعنی پس از آنکه دیگر حرکت در داستان را متوقف کرده‌ایم، کل آن را چگونه می بینیم. وقتی به هنگام خواندن متوجه نقشه می‌شویم، طوری که یک بخش از یک داستان یادآور بخش‌های دیگری است که پیش‌تر خوانده‌ایم، در واقع در حرکتی وارد شده‌ایم، خلاف جهت حرکتمان از آغاز به پایان. طرح می‌خواهد ما را به جلو براند، نقشه می‌خواهد حرکتمان را به تأخیر بیندازد. کاری کند که درنگ کنیم و ببینیم. کنش متقابل این دو نیرو، یکی از آن عواملی است که تجربهٔ داستان خوانی ما را پر بارتر می‌کند» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۳۸-۳۹). توقّف حرکت در داستان و یا تکرار حرکت تصاویر در شاهنامه نیز بوفور دیده می‌شود. در بسیاری از داستان ها، فردوسی حرکت و روال اصلی داستان را متوقف کرده و به بیان جزئیات حرکات و موقعیّت شخصیت‌ها می پردازد و کلّ تصاویر را از جلوی چشمان خواننده می‌گذراند. مثلاً بارها صحنه‌های پر تحرّک میدان رزم و صف کشی لشکریان را با بیان حرکات جزئی جنگاوران و ستوران متوقّف کرده و یا ذکر ابزارهای گوناگون رزم، بیرق ها و حتی

گفتگوها و رجز خوانی‌های مبارزان در مقابل یکدیگر را تکرار کرده است.

ز بس نالهٔ بوق و هندی درای — همی آسمان اندر آمد ز جای
هم از یال اسبان و دست عنان — ز کوپال و تیغ و کمان و سنان
تو گفتی جهان دام نر اژدهاست — وگر آسمان بر زمین گشت را
نبد پشّه را روزگار گذر — ز بس گرز و تیغ و سنان و سپر
(فردوسی،۱۳۷۹: ۹۳/۴)

حرکت و توصیف

« اگر صحنه را ارائهٔ تصویر متحرک از رخداد و کنش شخصیت‌های داستان یا «جهان متحرّک» بدانیم در آن صورت توصیف را باید ارائهٔ تصویر ساکن از دنیای بیرون خواند. توصیف آن بخش از داستان است که کنش یا گفتاری در آن اتفاق نمی افتد؛ در نتیجه در توصیف، نگاه خواننده روی مکان یا شیء خاصی متمرکز است... بنابراین وقتی جهان متحرّک داستان متوقف می‌شود و نویسنده یا راوی به خواننده می‌گوید که چه می‌بیند، توصیف رخ می‌دهد. به عبارتی نوعِ روایت از گونهٔ توصیفی می‌شود. به همین دلیل توصیف روایت را کُند می‌کند و به خواننده امکان می دهد تصویرِ ثابتی از یک منظرهٔ خارجی یا حالتِ روحی ببیند. اینها شامل ظاهر شخصیت‌ها، خصوصیات اخلاقی و فکری آنها، احساساتشان و نیز مکان و اشیا می شوند» (بی نیاز،۱۳۸۷: ۱۱۵).

بنابراین چون در توصیف، به بیان جزئیات و شرح حرکات پرداخته می‌شود و نه به سرعت حرکتِ داستان؛ لذا سرعت حرکت کاهش یافته و یا متوقّف می‌شود. بهترین توصیفات شاهنامه، خاص میدان‌های جنگ است که حرکات پهلوانان و مبارزان و تکاپوی ستوران را به نحو مطلوبی وصف می‌کند. در بیشتر این ابیات، حرکت پهلوانان با توصیفی از چگونگی قدرت و مهارت آنان در رزم همراه شده است. مثلاً نحوهٔ سوار شدن اسفندیار بر اسب قابل توجه است؛ زیرا وی برخلاف معمول با قرار دادن نوک نیزه بر زمین بر مرکبش می جهد.

نهاد آن بن نیزه را بر زمین — ز خاک سیاه اندر آمد به زین
(فردوسی،۱۳۷۹: ۲۷۹/۶)

حرکت و لحن (آهنگ)

لحن یا آهنگ در شیوهٔ گفتار و چگونگی حرکت اجزاء و عناصر داستان تأثیر بسیاری دارد« تغییر ارتفاع و

زیر و بمی صوت را در ادای جمله آهنگ آن می گویند... آهنگ وسیلهٔ تجلّی احساسات و عواطف گوینده است، به هنگام ادای جمله. بنابراین آهنگ جمله هایی که احساسات متفاوتی را نشان می‌دهند با هم متفاوت است. آهنگ جمله ممکن است خیزان یا افتان یا اندک خیز باشد» (فرشیدورد، ۱۳۷۸: ۶۸).

لحن شاهنامه در بیان حرکات، اغلب سرعتی بالا و آهنگی خیزان دارد و با ایجاز همراه می‌شود. به طور مثال در این ابیات که رستم به آموزش سیاوش می پردازد، فردوسی تمام اعمالی را که شاهزادهٔ جوان باید بیاموزد، خیلی سریع و در سه بیت خلاصه می‌کند. شتاب لازم در بیان این حرکات از خصوصیات منظومه‌های حماسی است و از توصیفات مطوّلی که خاص اشعار غنائی است به دور است:

سواری و تیر و کمان و کمند — عنان و رکیب و چه و چون و چند
نشستنگه و مجلس و می گسار — همان باز و شاهین و یوز و شکار
ز داد و ز بیداد و تخت و کلاه — سخن گفتن و رزم راندن سپاه
(فردوسی،۱۳۷۹: ۱۰/۳)

لحن گفتاری که برای شعر حماسی به کار می رود، باید با نوع حماسه هم خوانی داشته باشد تا بتواند تحرک و پویایی صحنه‌ها را به طرز شایسته‌ای به خواننده منتقل کند. معمولاً لحن غالب برای حماسه، بحر متقارب است که از اوزان ضربی و پر تحرّک است و از اوزان نرم و جویباری و بحرهایی چون هزج و رمل و... که مخصوص غزل و نوع غنائی است استفاده نمی‌شود.

فردوسی حتی در گزینش افعال و واژگان مرتبط با حرکت در قسمت‌های دراماتیک، آگاهانه و با دقّت و حساسیت بسیاری عمل می کند. آن جا که صحبت از عشق و دلدادگی و لحظات غم انگیز است، کلام شاعر تلطیف می گردد و این پیام را با انتخاب بجای کلمات نشان می دهد و هرگز وحدت لحن حماسی را از بین نمی برد. جالب این است که حتی در بیان حالت های لطیفِ طبیعت مثل طلوع و غروب خورشید هم لحن حماسی و صلابت کلمات با حرکاتی رزمی همراه شده است.

چو خورشید برزد ز خرچنگ چنگ — بدرّید پیراهن مشک رنگ
(فردوسی،۱۳۷۹: ۱۶۲/۴)

چو خورشید برزد ز گردون درفش — دم شب شد از خنجر او بنفش
(فردوسی،۱۳۷۹: ۷۵/۴)

چو خورشید تیغ از میان برکشید — شب تیره گشت از جهان ناپدید
(فردوسی،۱۳۷۹: ۱۲/۴)

صحنه های عاشقانه نیز نمودی چشمگیر دارد. به طور مثال توصیف اندام و اخلاق «بهرام گور» از زبان دختران، وصفی حماسی است و یکی از بهترین نمونه‌ها، برای نشان دادن پویایی و تحرّک کلام است. یکی از همان دختران به نام«آرزو» چنین می گوید:

به دل نرّه شیر و به تن ژنده پیل — به ناورد خشت افگنی بردو میل
دو بازو به کردار ران هیون — به پای اندر آری کُه بیستون
(فردوسی،۱۳۷۹: ۳۵۳/۷)

لحن فردوسی و آهنگ کلام او در شاهنامه، به اقتضای فضای داستان و در تناسب با زیر و بم موقعیت ها، فراز و نشیب‌های متفاوت دارد. در میادین رزم و جنگ های تن به تن که تحرک بیشتری لازم است، آهنگ خیزانِ کلام به تحرک و پویاییِ هر چه بیشتر واژگان و افعال کمک می‌کند. اوج و حضیض سرگذشت ها، به وسیلهٔ واژه‌هایی با ضرب آهنگ متناسب رعایت می‌شود.

بخش‌های اساطیری و حماسی شاهنامه لحنی باشکوه و با صلابت دارد و بیشتر تحرّک و پویایی شاهنامه در این بخش قرار دارد. شاهنامه بیشتر شهرت خود را مدیون همین بخش هاست. با این حال این لحن پر طمطراق و باشکوه تا پایان کتاب ادامه نمی یابد و پس از گذر از دوران اساطیری و پهلوانی، به سردی گراییده و حرکت پویا و سرعت داستان ها نیز آرام آرام فروکش می‌کند.

«پس از تمام شدن دوران پهلوانی، دیگر لحن شاعر آن شکوه و عظمت و جوشش پیشین را ندارد. بازیگرانِ عمدهٔ فاجعه یکی پس از دیگری زیر ضربات سرنوشت از پای درمی آیند... تاریخ با همهٔ شدّتش برسر آفریده‌های اساطیر و قهرمان‌های حماسه فرود می‌آید تا ذهن و تخیل قوم ایرانی را ویران کند» (مختاری، ۱۳۶۹: ۲۸۲).

در قسمت تاریخی شاهنامه، فردوسی دیگر با آن سبکِ پر تحرّک اشتیاق برانگیز سخن نمی‌گوید و پرداخت‌ها و جولان‌های شاعرانه را به دست اسناد و مدارک تاریخی می‌سپارد و از خروش می‌افتد.

« قسمت تاریخی شاهنامه از حیث خصائص بکلّی از دوران پهلوانی ممتاز است... قصص و داستان ها کمتر بخوبی داستان‌های پهلوانی ساخته شده است. قهرمان‌های آن صحنهٔ جدید از افراد معمول آدمیانند، نه از افراد خارق العاده چنان که اگر رستم را با بهرام چوبین مقایسه کنیم، تفاوت‌های فاحشی میان آن دو از هر حیث می یابیم» (صفا، ۱۳۳۳: ۲۱۲).

تجزیه و تحلیل مضامین حرکت در شاهنامه

ریتم و هجا

از عوامل مهم و تأثیر گذار بر تحرّک کلام، استفادهٔ مناسب و بجا از ضرب آهنگ (ریتم) و سجع‌هاست که باعث می‌شود کلام بر روی مخاطب، اثر گذار گردد.

« ضرب آهنگ یا وزن، میزان تندی و کندی کلام است. ضرب آهنگ، همان لحن یا آهنگ نیست؛ بلکه سرعت لحن است.

ضرب آهنگِ کلام- کلام نویسنده و کلام شخصیت‌ها - باید با خود داستان و شخصیت‌های آن و موقعیت آنها کاملاً هماهنگ باشد. مثلاً، در شرایط هیجانی و بغرنج، ضرب آهنگ کلام تند است و در نثرِ آرام و عاطفی کُند» (بی نیاز، ۱۳۸۷: ۶۳). بنابراین تعریف سرعتِ ضرب آهنگِ کلام تأثیری مستقیم بر تحرک کلام دارد.

حمیدیان نیز با توجه به اهمیت هجاها و تفاوت آنها در لحن کلام فردوسی دربارهٔ چگونگی ایجاد لحن حماسی و پویایی بیشتر کلام از طریق به کارگیریِ هجاهای مناسب مطالبی را مطرح کرده است:

«این نگارنده برای این که تفاوت هجای بلند و کشیده در شعر این دو (سعدی و فردوسی) برایش به وجه دقیق تری روشن شود، با توجه به اشتراک وزنی، آماری از سیصد بیت شاهنامه (... سه صد بیت پیوسته از سه مکان مختلف) و به همین سان از بوستان در مورد قوافی گرفت و معلوم شد که ۰/۳۷ از قوافی سعدی مختوم به هجای بلند و ۰/۶۳ مختوم به هجای کشیده است در حالی که این میزان در شاهنامه به ترتیب ۰/۲۱ و ۰/۷۹ است. به نقش آوایی « -َنگ» در دو کلمه ی چنگ و زنگ در این بیت دقت کنیم:

چه آوای نای و چه آوای چنگ خروشیدن بوق و آوای زنگ
(فردوسی،۱۳۷۹: ۲۳۱/۱)

و مقایسه کنیم با این بیت مفروض:

چه آوای چنگ و چه آوای نای خروشیدن بوق و زنگ درای

پیداست که از بیت اولی صدای دنگ دنگ را بسی آسان‌تر و بهتر و در فاصلهٔ مناسب می‌شنویم (بگذریم از تکرار «چ» که خود صدای چغانه را افاده می‌کند). سجع‌هایی که از هجای کشیده پدید می‌آیند، لحن را سخت حماسی می کنند و طبعاً حرکت بیشتری را موجب می شوند.

به چرخ اندرون ماه گم کرده راه چو خاقان بیامد به قلب سپاه
(همان، ۱۹۱/۴)

بفرمود تا طوس بربست کوس بیاراست لشکر چو چشم خروس
(همان، ۱۹۲/۴)

طنطنهٔ عجیب حاصل از سجع و جناس بیانگر ستایش گودرز در حق نبیره اش بیژن دلاور است:

تو تا چنگ را باز کردی به جنگ فرو ماند از جنگ چنگ پلنگ
(همان، ۱۲۲/۵)

به پشت شباهنگ بربسته تنگ چو جنگی پلنگی گرازان به چنگ
(همان، ۱۲۷/۵)

گاهی قافیهٔ داخلی لحن حماسی را تشدید می‌کند:

همه روی ایران چو دریا کنیم ز خورشید تابان ثریا کنیم
(همان، ۲۸۴/۵)

کاربرد هجاهای متناسب در شاهنامه بی نهایت زیاد است و تأثیری اعجازگونه در طنین و طنطنه و غرّایی سخن دارد. هجا آرایی طبعاً واج آرایی را هم در خود دارد.

برنجید و گسترد و خورد و سپرد برفت و به جز نام نیکی نبرد
(همان، ۳۵/۱)

گرازان سواران دمان و دنان به دندان زمین ژنده پیلان کنان
(همان، ۸۱/۵)

مصوّت‌ها هم در صلابت یا نرمی کلام نقش مهمی دارند و با استفادهٔ درست از آنها می‌توان چگونگی روی دادن حرکات را به صورت واقعی آن به خواننده القا کرد. «مصوت "o" در واژه‌ها دلالت بر بزرگی دارد، مانند واژه‌های: بزرگ، درشت، کلفت، گُنده و... برعکس واژه هایی که مصوت "i" دارند بر کوچکی دلالت می‌کنند، مانند ریز، ظریف، تیز، باریک...» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۸: ۳۶۰).

نکتهٔ دیگری که در لحن کلام حماسی و غنائی و بالطبع حرکات و اعمال شخصیت‌ها مؤثّر است، وجود «نام آوا»ها است. از آنجایی که فردوسی با زبان فارسی و کلمات و تأثیر آنها به مقتضای حال مخاطب بخوبی آشناست، از این شیوه در اشعارش بهرهٔ فراوان برده است. زبان شناسان و اهل ادب نام آوا را شامل هر واژه‌ای می‌دانند که میان لفظ و معنای آن نوعی رابطهٔ طبیعی یا ذاتی باشد. جمله‌های نام آوا دو نوع است: «۱- دلالت برخی آواها با تکرار و جای آنها بر صداهای طبیعی مانند: تکرار و جای «چ» و «خ» در واژه های خم (دو بار) چپ، خاست، چاچی، و همچنین در واژه های خروش، چرخ که نام آواست:

ستون کرد چپ را و خم کرد راست خروش از خم چرخ چاچی بخاست
(فردوسی،۱۳۷۹: ۱۹۶/۴)

چنان است که صدای کشیده شدن زه کمان رستم را به گوش می رساند و صحنه را برای ما ملموس و محسوس می‌سازد و معنی شعر را تقویت می‌کند. ۲- دلالت طبیعی برخی آواها و تکرار و جای آنها بر پدیده‌هایی که صدا ندارند و محسوس نیستند؛ بلکه جنبهٔ معنایی و روایی دارند. مانند تکرار « آ» و «ار» در بیت زیر: (وحیدیان کامیار، ۳۶۱)

یاد یاران یار را میمون بود خاصه کاین لیلی و آن مجنون بود»
(مولوی، ۱۳۸۵، ۱۵۵۹)

نقش واژگان مرتبط با حرکت در شاهنامه

در بررسی این بخش از مقولهٔ حرکت در شاهنامه به نقش جادویی کلمات می پردازیم و قدرت و مهارت فردوسی را در استفاده از واژگان مرتبط با حرکت در ارائهٔ حالت های گوناگون بررسی می‌کنیم. پیداست که برخی از افعال و واژگان، ایستا و بی تحرّکند و برخی دیگر فعّال و پویا هستند. این مسأله با توجه به قسمت‌های مختلف شاهنامه متفاوت می‌شود.

«قدرت القای حالت‌های عاطفی از طریق تلفیق کلمات و انتخاب احسن آنها به کلام فردوسی عظمت و تنوّعی بی مانند بخشیده است که گاه چونان رعد می‌خروشد و گاه نرم و لطیف مانند نسیم می وزد. گاه خشم و کین و نفرت را بر می انگیزد و گاه مهر و اندیشه را به ذهن القاء می کند. یک جا انسان را به غمی سنگین فرو می برد و تفکّر عمیق و حکیمانه را در جان او می نشاند و یک جا چنان می‌خروشد که زمین و زمان را به لرزه در می آورد. مثلاً وقتی در میدان نبرد دو قدرت عظیم در مقابل یکدیگر قرار می گیرند، نیروی کلمات، تحرک و عظمت میدان جنگ را القاء می کند.

دل تیغ گفتی ببالد همی زمین زیر اسبان بنالد همی
(فردوسی،۱۳۷۹: ۲۳/۲)

بجوشید دشت و بتوفید کوه ز بانگ سواران هر دو گروه»
(همان، ۷۹/۵)

در ابیات بالا افعالی چون (خروشیدن، جنبیدن، توفیدن، بالیدن) تحرّک و پویایی را به ذهن متبادر می‌کند. شاعر از این طریق اوج حرکت در صحنه‌های نبرد را به نمایش می گذارد. از این دست افعال و

واژگان در شاهنامه کم نیست که اغلب به دلیل زمینهٔ حماسی اثر در وصف میدان های نبرد و توصیف پهلوانان و جنگ های تن به تن است. مانند صدای چکاچک تیغ و سنان که گوش فلک را کر می کند و نعره‌های تهم تنان که زمین را به لرزه می افکند. به عنوان نمونه در نبرد رستم با دیو سفید استفاده ازکلمات بسیار جالب توجه است:

به غار اندرون دید رفته به خواب — به کشتن نکرد ایچ رستم شتاب

بغرّید غرّیدنی چون پلنگ — چو بیدار شد اندر آمد به جنگ[۳]

شاعر با انتخاب کلمات (غرّید، پلنگ و جنگ)، آهنگ رزمی و پرهیمنه و شکوهی به جمله داده است که حرکت هجومی و یورشی را بهتر به ذهن متبادر می‌کند. کاربرد کلمهٔ « پلنگ» بهتر از کلمات دیگر جسارت و بی پروایی را نمایش می دهد و حروف کلمات مشدّد «غرّید» و «غرّیدنی» پیچیدن صدا در کوهسار را در ذهن خواننده مجسّم می‌کند.

اکنون به نمونه های دیگری از واژگان پویا اشاره می کنیم:

همان گردیه با سپاه بزرگ — برفت از بر نامدار سترگ
(فردوسی،۱۳۷۹: ۱۸۰/۹)

همه لشکر چین به هم برشکست — بسی کشت و افگند و چندی بخست
(همان، ۱۷۷/۹)

خروش آمد و ناله ی کرّنای — بجنبید چون کوه لشکر ز جای
(همان، ۱۲۰/۲)

برفتند و بس روی برگاشتند — غریویدن و بانگ برداشتند
(همان، ۱۶۸/۵)

بیفگند و بسپرد و زو درگذشت — ز پیش سپاه اندر آمد به دشت
(همان، ۳۳/۲)

برانگیخت اسپ و برآمد خروش — بران سان که دریا برآید به جوش
(همان، ۱۶۴/۲)

چه پیمان شکستن چه کین ساختن — همیشه به سوی بدی تاختن
(همان، ۱۵۷/۵)

بگفتنـــد و ز پـــیش برخاســـتند　　بـــه پیکـــار یکســـر بیاراســـتند

(همان، ۱۸۶/۵)

افعال و واژگان ایستا و بی تحرّک نیز بنابر موقعیت داستان‌ها به کار برده شده است و اغلب در جاهایی که لحن کلام به مغازله و معاشقه یا غم و اندوه یا توصیفات مناظر و صحنه‌ها و أعمال شخصیت‌ها نزدیک می‌شود، کاربرد فراوان یافته است تا بدین وسیله احساس واقعی را به مخاطب انتقال دهد. به طور مثال، در توصیف حالِ فریدون و سپاه، وقتی سر بریدهٔ ایرج را بر تابوت می بینند، مرگ سهراب و شیون رستم، سوگ سیاوش و زاری اهل سیستان، موییدن گودرز از مرگ آن همه فرزند، مرگ اسفندیار، زاری کسانِ اَبَر پهلوانِ شاهنامه بر مرگ او و یا در موارد وصف مجالس طرب، خاصّه در داستان بهرام گور که گاه تکرارهای نفس‌گیر پدید می‌آورد. گاهی این مویه کردن و اندوه، با هجاهای مناسب همراه شده تا تأثیرگذاری بیشتری را به نمایش بگذارد. به طور مثال هجاهای پیاپی «آ» در مویه کردن زال بر پیکر رستم صدای « های های » را به ذهن متبادر می کند:

گـــوا شـــیر گیـــرا یـــلا مهتـــرا　　دلاور جهانـــــدار کُنـــــد آورا

(فردوسی،۱۳۷۹: ۳۳۵/۶)

لحن آرامی که رستم در برابر رجز خوانی سهراب به کار می برد، با موسیقی حروف و واژه ها، نهایت ملایمت و آرامش حرکات را به ذهن می رساند:

بـدو گفـت نـرم ای جـوانمرد گـرم　　زمین سرد و خشک و سخن گرم و نرم

(همان، ۲۲۲/۲)

در جای دیگر سخن فردوسی چنان حکیمانه و آرام می‌شود که طنین صدای دانایی جهان دیده و ناصح را به ذهن می رساند:

جهـان را چنـین اسـت سـاز و نهـاد　　ز یـک دسـت بسـتد بـه دیگـر بـداد

بـه دردیـم ازیـن رفـتن انـدر فریـب　　زمـــانی فـــراز و زمـــانی نشـــیب

اگـــر دل تـــوان داشـــتن شـــادمان　　بـه شـادی چـرا نگـذرانی زمـان

به خوشّی بنـاز و بـه خـوبی بـبخش　　مکـن روز را بـر دل خـویش رخـش

(همان، ۲۴۹/۳)

و گاهی سخنش چنان نشاط بخش و پر امید می گردد و حرکت شخصیت‌ها چنان آرام می گیرد که

گویی لطیف‌ترین سرود عشق را در گوش فرو می خواند:

برآمد سیه چشم گلرخ به بام — چو سرو سهی بر سرش ماه تام
چو از دور دستان سام سوار — پدید آمد آن دختر نامدار
دو بیجاده بگشاد و آواز داد — که شاد آمدی ای جوانمرد شاد
(همان، ۱۷۱/۱)

« اصولاً نمی توان گفت در شعر به طور مطلق ارزش هنری تصویر متحرّک بیشتر است یا تصویر ایستا. مسألهٔ مهم این است که بین ایستایی یا حرکت تصویر با سایر اجزای شعر تناسب وجود داشته باشد. برای شعری که دارای بار عاطفی سنگین – مثلاً اندوه – باشد، تصویر ایستا مناسب‌تر از تصویر متحرّک است. در واقع، عاطفه و مضمونِ شعری است که تکلیف ایستایی و تحرک تصاویر شعر را معلوم می کند» (زرقانی، ۱۳۸۳: ۵۸).

معانی درونی افعال و واژگان مرتبط با حرکت در شاهنامه

معانی درونی برخی از افعال و واژگان و همچنین جنس حروف آنها در صلابت و یا نرمی کلام تأثیر مستقیمی دارند و بر پدید آورنده واجب است که در انتخاب کلمات و قرار دادن آنها در کنار یکدیگر دقت لازم را به کار برد تا چگونگی حرکت ها را بخوبی به مخاطب منتقل گرداند. کاری که فردوسی بشایستگی از عهدهٔ آن برآمده است. «تأثیر حروف در سامعه تنها وقتی محسوس است که معنی کلمهٔ شامل آنها نیز با آن تأثیر متناسب باشد و این نکته را هم در زیر و بمی صوت ها باید متوجه بود و هم در زنگ حرف های صامت... مثلا چهار کلمهٔ (غریو، فریاد، نعره، بانگ) همه به یک معنی است. یا لااقل معانی این چهار کلمه آنقدر به یکدیگر نزدیک است که یکی را به جای دیگری می توان به کار برد. شاعر در اختیار یکی از آنها علاوه بر معنی دقیق و الزام وزن به اصوات هر یک و تناسب و ارتباط آنها با مورد بیان خود نیز نظر دارد و مراعات این نکته همیشه بر قوّت و شدّت تأثیر کلام او می افزاید» (خانلری، ۱۳۶۷: ۲۱۳-۲۱۴).

« برای این که یک معنی از ذهن گوینده به ذهن خواننده انتقال یابد، بر گوینده است که تصوّری درست برابر با تصوّر خویش در مغز شنونده به وجود آورد و باید به وسیلهٔ الفاظ و کلمات، نه تنها نیروی تصوّر و پندار وی را به جنبش درآورد؛ بلکه باید حدود این تصور را به واسطهٔ کلمات خویش

زیرِ فرمان درآورده، طوری کند که تجربهٔ تصوّر خواننده تا هر جا که ممکن است درست تقلید تصور خودش باشد» (صورتگر، ۱۳۲۶: ۳۰).

به عنوان نمونه به انتخابِ بجای کلمهٔ «اژدها» در ابیات زیر توجه نمایید که چگونه پویایی و تحرّک مضاعف را نشان می دهد:

چو بشنید از او این سخن پهلوان — بیامد به کردار شیر ژیان
برانگیخت رخش دلاور ز جای — به چنگ اندرون نیزهٔ سر گرای
به آورد گه رفت چون پیل مست — یکی پیل زیر، اژدهایی به دست
(فردوسی،۱۳۷۹: ۱۱۹/۲)

« اژدها پویا و متحرّک است و پیچ و خم آن القا کنندهٔ حرکت و جنبش نیزه و شمشیر در میدان نبرد است. فردوسی با آگاهی از این ویژگی و آوردن« اژدها» به جای نیزه و شمشیر، نوعی پویانمایی به تصویر خود بخشیده است. دقّت در این سه بیت نشان می دهد که آوردن افعال « آمدن، برانگیختن، گراییدن و رفتن» که همگی بر جنبش و حرکت دلالت دارند و «شیر، پیل و اژدها» که در میدان جنگ جنبنده و پر تحرّک هستند، تصادفی نیست. آوردن «اژدها» این حلقه را کامل کرده و اگر به جای استعاره از لفظ حقیقی تیغ یا خنجر و... استفاده می شد، این تناسب به هم می خورد» (حسن زاده، ۱۳۸۶: ۱۳۱-۱۳۲).

به لحاظ تحرّک و پویایی، «درفش» نیز معادل اژدهاست. درفش زمانی که در اهتزاز باشد، لرزش و حرکتی چون پیچ و خم اژدها دارد، این تحرک می تواند وجه شبه مناسبی برای دو واژهٔ درفش و اژدها باشد.

وزان رستمی اژدها فش درفش — شده روی خورشید تابان بنفش
(فردوسی،۱۳۷۹: ۷۹/۵)

همچنین در جایی دیگر از واژهٔ « نهنگ» به جای « شمشیر» استفاده شده است که اوج حرکت و پویایی را نشان می دهد:

نهنگ بلا برکشید از نیام — بیاویخت از پیش زین خم خام
(همان، ۱۰۱/۲)

همین گونه است استفاده از واژگانی چون« چمیدن» در معنای حرکت با آرامی و تکبّر و «چخیدن» به معنی ضربه زدن و حرکت ناگهانی که مفهوم ستیزه و زد و خورد را نیز می رساند.

سیاوش ازو خواست کاید پدید　　بیایست لختی چمید و چرید
(همان، ۱۵۴/۲)

به کابل که با سام یارد چخید　　ازآن زخم گرزش که یارد چشید
(همان، ۲۰۷/۱)

از این دست کلمات در شاهنامه بسیار استفاده شده است.

انتخاب کلمهٔ «رخش» برای اسب رستم نیز در جای خود بسیار جالب توجه است: « رخش در واژه‌نامه‌های زبان فارسی به معنی نورانی و تابان آمده است؛ اما این معنی نمی تواند نام اسبی باشد که تندرو و تیزگام است. از آنجایی که در فرهنگ ایرانی نام گذاری براساس صفت و هویت اشخاص و چیزها درنظر گرفته می شده، احتمالاً «رخش» هم باید صفتی به معنی تندرو، متحرّک و شتابنده باشد. در آثار زبان فارسی (رخشیدن) به معنی لغزیدن و حرکت سریع نیز به کار رفته است. اما این معنی از واژه نامه‌های زبان فارسی افتاده است... از آنجایی که لغزیدن، حرکت سریع و غیر قابل مهار کردن است و از ابدال رخشیدن و سپس لخشیدن و از ریشهٔ رخش بدست آمده است، بنابراین باید معنی سریع و تندرو را برای رخش در نظر گرفت... زیرا توجه رستم در گزینش اسب بیشتر تیزگامی و توانایی آن بوده است نه چیز دیگر» (برومند، ۱۳۸۳: ۴۰۳-۴۰۴).

چنان گرم شد رخشِ آتش گهر　　تو گفتی برآمد ز پهلوش پر
(فردوسی،۱۳۷۹: ۱۶۷/۲)

سوی رخش رخشان بیامد دمان　　چو آتش بجوشید رخش آن زمان
(همان، ۹۲/۲)

فاصله‌های زمانی در شاهنامه با توجه به سرعت حرکت

در شاهنامه آنچه را که یک پهلوان اراده می‌کند با حرکتی فوق العاده بدون آنکه زمان و مکان دست و پا گیر شود و محدودش کند، برای وی حاضر می گردد؛ یعنی به جای آنکه (حرکت) تابعی از زمان باشد، (زمان) تابع حرکت می‌شود. همه چیز در یک چشم به هم زدن و با حرکتی برق آسا صورت می‌گیرد. اگر قرار است لشکری انبوه به سوی مقصدی حرکت کند، این لشکر انبوه به همان سرعتی که رستم طی طریق می‌کند، از جای کنده می‌شود و خود را به صحنهٔ نبرد می رساند. این حرکت، دیگر آن حرکتِ واقعیِ دیر آهنگ نیست؛ بلکه حرکتی آرزو شده و آرمانی و ایده‌آل است. این حرکت به همان

تندی صورت می پذیرد که خوانندهٔ شاهنامه تمنّای آن را دارد که آن گونه باشد؛ زیرا تمام این حرکت‌ها و پویایی‌ها، معطوف به حوادث و قضایای عمده‌ای است که در شرف وقوع است.

ایجاز کلام هم از عواملی است که فردوسی در بیان سرعتِ حرکات و روی کاستن از فاصله‌ها از آن استفاده کرده است. در بیت زیر پنج فعلِ متحرک به ازای پنج جمله آمده است. بی‌هیچ نقصی در رسائی لفظ و معنی که سرعت زیاد حرکت را نشان می دهد:

مرا دید و برجست و یافه نگفت　　دو گوشم بکند و همانجا بخفت

(فردوسی،۱۳۷۹: ۱۰۰/۲)

ترکیباتی چون: « هم اندر زمان» که بیانگر کوتاه شدن فاصله‌های زمانی و سرعت وقوع حوادث است، «یکایک» به معنی ناگهان، «سبک و تیز » به معنای حرکت تند و سریع، «همانگه» به معنی بلافاصله، « تفت» به معنی حرکت با جنب و جوش و تند و تیز و... همگی نشان دهندهٔ سرعت بالای حرکات و کوتاهی فاصلهٔ زمانی رخدادهاست:

بر آن خستگی ها بمالید پر　　هم اندر زمان گشت با زیب و فر

(همان، ۲۹۶/۶)

بر آتش برافگن یکی پرّ من　　ببینی هم اندر زمان فرّ من

(همان، ۱۴۵/۱)

ز لشکر بر آمد سراسر خروش　　زمانه یکایک برآمد به جوش

(همان، ۲۹۳/۲)

سبک تیغ تیز از میان برکشید　　بر شیر بیدار دل بردرید

(همان، ۲۳۷/۲)

یکایک سوی زابلستان شوید　　از ایدر به نزدیک دستان شوید

(همان، ۲۳۱/۲)

چو بشنود ازو تیز بنهاد روی　　پیاده دوان پیش او راه جوی

(همان، ۱۰۴/۲)

همانگه برآمد یکی تیره باد　　که هرگز ندارد کسی آن به یاد

(همان، ۳۳۲/۵)

سوی روم گستهم نوذر برفت سوی چین گرازه گرازید تفت
(فردوسی،۱۳۷۹: ۱۲/۶)

واژگانی که برسرعت حرکت دلالت دارند

فردوسی برای نشان دادن حرکات شخصیت‌های شاهنامه و عکس العمل‌هایی که در مواقع مختلف از خود نشان می دهند، از واژگان مختلفی استفاده کرده است. برخی از این عبارات و کلمات بسامد بیشتری نسبت به کلمات دیگر دارند و کاربرد فراوان تری یافته‌اند. در مواقعی که شخصیت‌ها با سرعت عمل بیشتری حرکت می‌کنند، از واژگانی چون: « خروشان، پویان، دمان، به کرداردود، به کردار باد، به کردار آتش، چو گرد سیاه، چو گرد، چو تیر از کمان و...» استفاده کرده است که شتاب و حرکت سریع را نشان می دهند و در جاهایی که سرعت حرکت کم می‌شود و حرکت به کندی صورت می‌گیرد، کلماتی چون «گرازان، خرامان، دنان، گرازان گرازان، به کردار مست و...» را به کار برده است و در اغلب موارد سخن را به مبالغه می کشاند که البته از خاصیت‌های اشعار حماسی است. برخی از این کلمات چون گرازان و خرامان گاهی در هر دو حالت به کار برده شده‌اند.

نکته این است که کاربرد دوگانهٔ این چنین کلماتی می تواند نمایانگر تلقّی عامیانه و فرهنگ اجتماعی مردم در قرن چهارم هجری باشد.

گرازان و بر گور نعره زنان سمندش جَهان و جهان را کنان
(همان، ۲۳۶/۲)

پیاده شد از اسپ و ژوبین به دست همی رفت پویان به کردار مست
(همان، ۹۲/۲)

برفتند لشکر به کردار گرد سواران و شیران روز نبرد
(همان، ۲۴۹/۷)

زدوده سنان آنگهی دررود درآمد بدو هم به کردار دود
(همان، ۱۸۶/۲)

بیامد سوی میمنه بارمان سپاهی ز ترکان دنان و دمان
(همان، ۱۸۲/۳)

سواری به کردار آذرگشسب ز کابل سوی شام شد بر دو اسپ
(همان، ۱۷۹/۱)

بیامد ز میدان چو تیر از کمان — بر دختر خویش رفت آن زمان
(همان، ۴۴۵/۷)

پیاده شد از اسپ و رستم همان — پیاده بیامد چو باد دمان
(همان، ۱۸۵/۴)

گرازان گرازان نه آگاه از این — که بیژن نهادست بر بور زین
(همان، ۱۳/۵)

نتیجه

حرکت در شاهنامه تابع قواعد و قوانینی هدفمند و منظّمی است که نظم آن را واج ها و اصوات سامان می‌دهند و فردوسی نیز آگاهانه از این ترفند بهره برده است:

– در بخش‌های اساطیری و حماسی؛ بخصوص قسمت های اساطیری به علّت خاصیت افسانه‌ای زمان و مکان، حرکت نیز حالتی غیر طبیعی دارد و اصولاً حرکات به سرعت باد و برق و یا گاهی بسیار کند و دیر آهنگ طولانی انجام می گیرد که نوعی افراط و تفریط غلو گونه را به نمایش می گذارد.

– فردوسی عناصر داستانی همچون: طرح، کنش، توصیف، فضا و... را که به پویایی و ایستایی حرکات شخصیت‌ها جهت می دهند، بخوبی می شناسد و حا لت های مختلف را استادانه توصیف می‌کند، به گونه‌ای که با شیوه های داستان نویسی امروزین مطابقت کامل دارد.

– در ارتباط با حرکات، لحن یا آهنگ کلام فردوسی در بیان صحنه های حماسی بسیار بجا و مطلوب است. وحدت لحن حماسی حتی در صحنه‌های بزمی و غنائی گرچه که به طور طبیعی حرکات در آنها کمی‌کند می‌شود، به طرز زیبایی حفظ شده است و کلام فردوسی متناسب با صحنه‌ها تحرّک و پویایی خود را از دست نداده است.

– ریتم، هجا، مصوّت و نام آواها در القای سرعت حرکات و صلابت، یا نرمی و لطافت کلام مؤثّرند. در شاهنامه از هجاهای کشیده بیش از هجاهای بلند استفاده شده است و همین امر موجب شده که لحن حماسی‌تر گشته و تحرّک نیز بیشتر گردد.

– جادوی معنایی کلمات نقش بسیار مهمی در القای حالت‌های مختلف شخصیت‌ها و حرکات آنها

بر عهده دارد. در ارتباط با موضوع این مقاله، کلمات به دو دستهٔ کلمات پویا و کلمات ایستا یا بی‌تحرّک تقسیم می شوند. نمی‌توان گفت که به طور مطلق ارزش هنری تصاویر متحرّک بیشتر است یا ایستا؟ بلکه مهم این است که با اجزای شعر متناسب باشند و پیام مورد نظر را بخوبی به مخاطب منتقل کنند؛ امّا درکل، عاطفه و مضمون شعر تصاویر متحرّک یا ایستا را فرا می خواند و این بستگی به استادی و یا عدم مهارت پدید آورندهٔ اثر دارد که چگونه به مقتضای حال و مقام عمل کند.

– معانی درونی کلمات با واج آرایی آنها و حالت‌هایی که پیام شعری هستند، نسبت مستقیمی دارد. کلماتی چون: برانگیختن، گراییدن، چمیدن، چخیدن و... با حرکات در عالم واقعی کاملاً مطابقت دارند. به طور مثال واژهٔ «چخیدن» به معنای ستیزه کردن و چک زدن با ترکیب واج‌های(چ و خ) در کنار هم صدای زد و خورد را بهتر منتقل می کند. انتخاب این کلمات توسط فردوسی تصادفی نبوده؛ بلکه کاملاً آگاهانه و با اشراف کامل به زبان فارسی صورت گرفته است. ترکیباتی چون: « هم اندر زمان، سبک، تیز، یکایک، همانگه و...» سرعت حرکات در لحظهٔ وقوع حوادث را بهتر به نمایش می گذارند. فردوسی برای بهتر نشان دادن سرعت و شتاب حرکت از عناصری مانند:« خروشان، پویان، دمان، گرازان، به کردار باد، به کردار دود و...» نیز استفاده کرده است.

پی نوشت‌ها

۱– مراجعه شود به داستان زال،(ذیل پادشاهی منوچهر) از ابیات ۴۳ تا ۱۴۶۴.

۲– در داستان (رستم و اسفندیار) گفتگوهای بین دو پهلوان، تضاد و درگیری وجدانی بین آنها را مشخص می کند:

رستم:

ندیدست کس بند بر پای من — نه بگرفت پیل ژیان جای من
(فردوسی،۱۳۷۹: ۲۴۲/۶)

زمن هرچه خواهی تو فرمان کنم — به دیدار تو رامش جان کنم
مگر بند، کز بند عاری بود — شکستی بود زشت کاری بود
(همان، ۲۴۹/۶)

اسفندیار در پاسخ چنین می گوید:

تو را چون برم بسته نزدیک شاه — سراسر بدو باز گردد گناه

وزیـن بسـتگی مـن جگـر خسـته ام بـه پـیش تـو انـدر کمـر بسـته ام
(همان، ۲۴۷/۶)

۳ - این ابیات در شاهنامه چاپ ژول مول موجود است. (حکیم ابوالقاسم فردوسی، ۱۳۶۳، شاهنامه، تصحیح ژول مول، شرکت سهامی کتاب های جیبی، ج ۱/ ۲۷۰، ابیات ۶۱۳-۶۱۴.

منابع

۱- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). **عناصر داستان**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم.

۲- اسلامی ندوشن، محمد علی. (۱۳۶۹). **سرو سایه فکن**، انتشارات انجمن خوش نویسان ایران، چاپ اول.

۳- برومند سعید، جواد.(۱۳۸۳). **ریشه شناسی و اشتقاق در زبان فارسی**، انتشارات دانشگاه شهید باهنر کرمان، چاپ اول، ج ۱.

۴ - بی نیاز، فتح الله .(۱۳۸۰). **ادبیات قصری در تار و پود تنهایی**، انتشارات جامی،چاپ اول.

۵ - ---------- .(۱۳۸۷). **درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی**، انتشارات افراز، چاپ اول.

۶- حافظ، شمس الدین محمّد .(۱۳۷۸). **دیوان**، تهران: یاسین، چاپ دوم.

۷- حسن زاده، محمد حسین. (۱۳۸۶). «رزم ابزارهای مجازی در شاهنامه» کاوش نامه(مجلهٔ علمی پژوهشی دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه. یزد)، سال هشتم، شمارهٔ ۱۴، ص۱۰۸- ۱۳۷.

۸- حمیدیان، سعید.(۱۳۷۲). **درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی**، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.

۹- خانلری، پرویز .(۱۳۶۷). **هفتاد سخن**، ج اول، انتشارات توس، چاپ اول.

۱۰- رزمجو، حسین. (۱۳۸۱). **قلمرو ادبیات حماسی ایران**، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ اول، ج۲.

۱۱ - زرقانی، سید مهدی. (۱۳۸۳). «شیوهٔ تصویر گری نیما در اشعار آزاد»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد، سال سی و هفتم، شمارهٔ ۱۴۴، ص ۵۸.

۱۲ - شایگان فر، حمید .(۱۳۸۰). **نقد ادبی**، تهران: انتشارات دستان.

۱۳ - صفا، ذبیح الله .(۱۳۳۳). **حماسه سرایی در ایران**، مؤسسهٔ مطبوعاتی امیرکبیر.

۱۴ - صورتگر، لطفعلی. (۱۳۲۶). **سخن سنجی**، تهران: کتاب فروشی مهر، چاپ دوم.

۱۵ - فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۶۳). **شاهنامه**، تصحیح ژول مول، شرکت سهامی کتاب های جیبی، ج ۱.

۱۶- ----------. (۱۳۷۹). **شاهنامه**، به کوشش سعید حمیدیان (بر اساس چاپ مسکو) تهران: نشر قطره، چاپ پنجم.

۱۷ -فرشیدورد، خسرو. (۱۳۷۸). **جمله و تحول آن در زبان فارسی**، تهران: انتشارات امیر کبیر، چاپ دوم.

۱۸ - مختاری، محمد. (۱۳۶۹). **اسطورهٔ زال**، انتشارات آگاه، چاپ اول.

۱۹- مولوی، جلال الدین محمد بن محمّد . (۱۳۸۵). **مثنوی معنوی**، به اهتمام کریم زمانی (بر اساس نسخه نیکلسون)، تهران: نشر نامک، چاپ دوم.

۲۰- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۳). **داستان و ادبیات**، تهران: انتشارات آیهٔ مهر، چاپ اول.

۲۱ - نولدکه، تئودور. (۱۳۷۹). **حماسهٔ ملّی ایران**، ترجمهٔ بزرگ علوی، تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه، چاپ پنجم.

۲۲- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۸). «نام آوایی (پیوند طبیعی لفظ و معنی) در قرآن کریم» مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، سال سی و دوم، شمارهٔ سوم و چهارم، ص۳۵۷- ۳۷۰.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی