مقاله پژوهشی

سازوکار تأثیر پنج تمهید فرمالیستی در فضاسازی نمایشی شاهنامه با تکیه بر غمنامهٔ سهراب و جنگنامهٔ کیکاووس

میترا بیغمی، مریم جعفری*، عباس ذاکری

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد سیرجان، دانشگاه آزاد اسلامی، سیرجان، ایران.

مرداد ۱۴۰۲، دوره ۱۶، شماره پیاپی ۸۷، صص ۳۳-۱۵

DOI: 10.22034/bahareadab.2023.16.6921

نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب)

چکیده:

زمینه و هدف: حماسه بخش جدایی‌ناپذیر زندگی ایرانیان است و قرنهاست که در ادب و ادبیات ملت ما جایگاه خاصی دارد. پژوهش حاضر به بررسی تأثیر برخی مؤلفه‌های فرمالیسم در فضاسازی میپردازد. در تلاشیم که نشان دهیم براثر ترکیب و به‌کارگیری چه عواملی میتوان اطلاعات بنیادینی را ارائه داد که فضای نمایشی شاهنامه بتدریج و از طریق آن پی‌ریزی شده است.

روش مطالعه: در این پژوهش با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی و با ابزارهایی که فرمالیسم در اختیار ما قرار داده است، به بررسی و تحلیل این موضوع در جنگنامهٔ کیکاووس و غمنامهٔ سهراب از شاهنامهٔ فردوسی پرداخته شده است.

یافته‌ها: در این مقاله ابتدا مؤلفه‌های فرمالیسم ارائه شد و پس از ارائهٔ شواهد لازم از شاهنامه، به تحلیل نحوهٔ فضاسازی نمایشی پرداخته و به نحوهٔ عملکرد آنها در فرایند خلق فضا با استفاده از تحلیل متنی توجه شده است.

نتیجه‌گیری: پژوهش حاضر نشان میدهد که چگونه از طریق ارتباط و تعامل لایه‌های مختلف فرمالیستی میتوان فضاسازی کلی نمایشی را شکل داد؛ بگونه‌ای که با تمهیدات فرمالیستی شاعر توانسته است به معرفی مکان، زمان، کنش و موقعیت شخصیتها بپردازد و حالاتی چون سردی، گرمی، سنگینی، یأس، شادی، ترس عشق، اندوه، سوءظن، و رازآلودگی را بر فضای نمایشی داستان غالب کند.

تاریخ دریافت: ۲۸ خرداد ۱۴۰۱
تاریخ داوری: ۳۱ تیر ۱۴۰۱
تاریخ اصلاح: ۱۵ مرداد ۱۴۰۱
تاریخ پذیرش: ۳۰ شهریور ۱۴۰۱

کلمات کلیدی:
فرمالیسم، فضاسازی نمایشی، شاهنامه، جنگنامهٔ کیکاووس، غمنامهٔ سهراب.

* نویسنده مسئول:
maryam.jafari@iau.ac.ir
(+۹۸ ۳۴) ۴۱۵۲۳۱۶۶

JSPPP, (16)87: 15-33, August 2023

Journal of the stylistic of Persian poem and prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

The mechanism of the effect of five formalistic measures in the dramatic space creation of Shahnameh Relying on Sohrab's tragic book and Kikavos' war book

M. Bighami, M. Jafari*, A. Zakeri
Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Sirjan Branch, Islamic Azad University, Sirjan, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 18 June 2022
Reviewed: 22 July 2022
Revised: 06 August 2022
Accepted: 21 September 2022

KEYWORDS
formalism, dramaturgy, Shahnameh, Kikavus's war story, Sohrab's tragic story.

*Corresponding Author
✉ *maryam.jafari@iau.ac.ir*
☎ (+98 34) 41523166

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: Epic is an integral part of Iranian life and has a special place in the literature of our nation for centuries. The present study investigates the effect of some components of formalism in space creation. We are trying to show what factors can be presented as a result of the combination and application of the fundamental information that the theatrical space of the Shahnameh has gradually aged through.

METHODOLOGY: In this research, using the descriptive-analytical method and with the tools provided by formalism, this topic has been investigated and analyzed in Kikavus's war book and Sohrab's book of grief from Ferdowsi's Shahname.

FINDINGS: In this a rticle, the components of formalism were first presented, and after providing the necessary evidence from the Shahnameh, it analyzed the way of dramatic space creation, and paid attention to how they function in the process of space creation using textual analysis.

CONCLUSION: The present research shows how through the communication and interaction of different formalistic layers, it is possible to form the overall representational specialization; In such a way that with the formalist arrangements, the poet has been able to introduce the place, time, action, and position of the characters and to dominate the dramatic atmosphere of the story with states such as coldness, warmth, heaviness, despair, joy, fear, love, sadness, suspicion, and mystery.

DOI: 10.22034/bahareadab.2023.16.6921

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
20	0	0

مقدمه

حماسه بخش اعظمی از فرهنگ ایرانی را شکل میدهد. طبیعت، مناسبات قومی، اسطوره‌ها، همبستگیهای ملی، علو طبع و ارتباط زنده و رویارویی انسان با جدال اهورایی و اهریمنی و بسط روحیهٔ حماسی و سلحشوری و پهلوانی، از مناسباتی هستند که در حماسهٔ ملی ایرانیان دیده میشود. ملت ایران همواره در بستری از طوفانها و حوادث زندگی کرده است و طبعاً این روش زندگی، ادبیات حماسی و داستانهای متفاوتی را در فرهنگ ایرانی بارور ساخته است؛ چراکه این حماسه‌ها از دل جنگها و پهلوانیها برخاسته‌اند.

در این غمنامه و جنگنامه فردوسی تلاش داشته به زیباترین نحو ممکن از واژگان استفاده کرده و فضایی نمایشی در داستان ایجاد کند. بگونه‌ای که گویا خواننده دربرابر رخدادی واقعی به نظاره ایستاده است. رزمنامهٔ کیکاووس و غمنامهٔ سهراب از مجموعه داستانهایی است که میتوانند بزیبایی به نمایشنامه بدل شوند. شخصیتها، عمل نمایشی، حادثه، اتفاق و کارپرداخت، صحنه‌گاه، مکان و زمان، حالت و فضا به زبانی شاعرانه و زیبا مطرح شده است. در این میان شاعر تلاش داشته به زیباترین حالت ممکن، شخصیتها را با اعمالشان به اتفاقها و رخدادهای داستان هدایت کرده و در صحنه و زمان و مکان مناسب، حالات و فضایی نمایشی و روشن دربرابر خواننده ترسیم کند. محقق در تلاش است فضاسازیهای فردوسی را ـ که فضاسازیهای نمایشی هستند ـ از رهگذر فرمالیسم تحلیل کرده و سازوکار درهم آمیختن تمهیدات فرمالیستی را در راستای فضاسازی نمایشی نشان دهد.

سابقهٔ پژوهش

براساس جستجوی نگارندگان تا کنون پژوهشی که با نگاه فرمالیستی به فضاسازی نمایشی در شاهنامهٔ فردوسی پرداخته باشد، صورت نگرفته است؛ باوجوداین پژوهشهایی درمورد جنبهٔ نمایشی این اثر وجود دارد که به برخی از آنها اشاره میشود:

«گذری از حماسه به فیلمنامه (با محوریت داستان رستم و اسفندیار)» عنوان مقاله‌ای است از آناهیتا متمنی و دیگران (۱۴۰۰) که در آن سعی شده است بـا تمـرکز بر عناصر «تصویر» و «داستان»، که از مهمترین عوامل ساختاری در شکلگیری فیلمنامه است، از آمادگی و قابلیت داستانهای *شاهنامه* در برگردان به قالب فیلمنامهٔ داستانی سخن گفته شود. نتیجهٔ حاصل از این پژوهش نشان میدهد شاهنامهٔ فردوسی و بطور اخص داستان رستم و اسفندیار به دلیل توصیفات فردوسی که بر مبنای ویژگیهای حماسه سروده شده است توانایی همراهی با رسانهٔ سینما را دارد. ازاین‌رو شاهنامه برای تبدیل به فیلمنامهٔ سینمایی ممکن است از منظر تصویر، صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی مورد بررسی قرار بگیرد.

در مقالهٔ دیگری با عنوان «ظرفیتهای نمایشی داستان رزم سهراب و گردآفرید با تأکید بر عناصر صحنه و دراماتورژی آن» از صالحی مازندرانی و ساکی (۱۳۹۷) آمده است که داستان رزم سهراب و گردآفرید داستانی کوتاه و درعین‌حال جذاب است که قابلیتهای نمایشی بسیاری دارد. این داستان علاوه‌بر ویژگیهای حماسی که متناسب با اثر سترگی چون شاهنامه است، از ظرفیتهای ادب غنایی نیز برخوردار است و همین امر موجب جذابیت دوچندان این داستان گردیده است. شیوهٔ توصیف فردوسی از صحنهٔ نبرد و به‌کارگیری رزم‌افزارها و همچنین کنش و واکنش میان شخصیتها در داستان رزم سهراب و گردآفرید نشان‌دهندهٔ ظرفیتهای قابل‌توجه این اثر برای دراماتیزه کردن و اجرای آن بر صحنهٔ نمایش است و میتوان با استفاده از امکانات دیداری، حرکات و گفته‌های بازیگران بر صحنه، زیباییهای این اثر را بهتر و با اثرگذاری بیشتر به مخاطب معرفی نمود.

همچنین پایان‌نامه‌ای با عنوان «پیوند حماسه و نمایش در داستانهایی از شاهنامه» از رحمت‌الله ولدبیگی (۱۳۸۶) در دانشگاه آزاد واحد علوم و تحقیقات دفاع شده است. در این تحقیق ابتدا سعی میشود با تلفیق تعاریف حماسه و نمایش و اسطوره و نیز برخورداری از ویژگیهای درام در کتب معتبر به شکلی دقیق و منطقی این ویژگیها در دو اپیزود مورد نظر پیدا شود و سپس با تطبیق این ویژگیها با ویژگیهای نمایش ادعا کند که فردوسی در بیان داستانهای خود بخصوص در دو داستان شورانگیز و توفنده و نمایشی رستم و سهراب و رستم و اسفندیار، تمامی آنچه برای پرده و نما و نمایش لازم است، با زبان ساده و حماسی به تصویر و توصیف درآورده است و پندارها، کردارها، گفتارها، ستیزها، سیاهی‌لشکرها، عشقها و نفرتها، شکستها و پیروزیها و شگردها و خلاصه تمامی چالشهای نمایشی را میتوان در این دو داستان یافت.

بحث و بررسی

فضای نمایشی نوعی اطلاع یا دادهٔ فوری متن نمایشی است. هر کلامی که شخصیتی بر زبان می‌آورد، از جایی صادر میشود که در همان لحظه به گفتار معنا میدهد. درواقع فضا در بازنمایی یک مرجع غایب مشخص میشود که به مکانهای جغرافیایی ثبت‌شده در تاریخ ارجاع دارد و تمامی حرکات شخصیتها نیز آن را آشکار میکند (پرونه، ۱۳۹۱: ۸۰). فضا در آثار هنری بواسطهٔ شیوه‌ها و ترفندهای فضاپردازی ایجاد میشود و هنرمند با بهره‌گیری از آنها حالتی را برمی‌انگیزاند که آرمان اثر هنری است. درواقع هنرمند میکوشد تا دریافتگر خود را به سمت حال‌وهوایی بکشاند که از پیش اندیشیده است تا بتواند تأثیر خود را ایجاد کند (همان: ۲۷۲).

کاربردهای ویژه‌ای از واژه‌ها، افعال، قیدها و صفتها و سایر نشانه‌های زبانی میتواند در فضاسازی یک متن نمایشی تأثیرگذار باشد. زبان نمایشنامه غیر از انتقال معنای لفظی خود بار نمایشی نیز دارد. ریتم، ارتباط میان واحدهای کلام، آهنگ کلمات و جملات، میزان سرعت و مکث و سکوتها در نمایشی کردن فضای داستان، تصویرسازیها و القای حالات مختلف تأثیرگذارند: زبان نمایشی، زبانی فضاساز است. این زبان در طرح‌ریزی، بسط و حفظ فضای خلق‌شده برای وقایع نمایشنامه کارکردی پایه‌ای دارد و نویسنده از فضاسازی با زبان بعنوان تمهیدی نوشتاری بهره میگیرد (باقری، ۱۳۹۲: ۱۲۰).

مهمترین عنصر در اثر ادبی، از نظر شکل‌گرایان، زبان و ساختار آن است. اثر ادبی نوشته‌ای است که در آن زبان متداول با روشها و تمهیداتی که نویسنده یا شاعر به کار میبرد، به هم میریزد تا زبانی تازه و ناآشنا، با نظامی جدید به وجود بیاید و این همان چیزی است که از آن به آشنایی‌زدایی تعبیر میشود. یاکوبسن مینویسد: «موضوع علم ادبی، نه ادبیات بلکه ادبی بودن متون است یعنی آنچه از یک اثر، اثری ادبی میسازد» (فضیلت، ۱۳۹۰: ۱۹۴). توضیح اینکه این مکتب بیش از هرچیزی در پی کشف ویژگی ساختاری آثار ادبی یعنی پاسخ دادن به پرسش چیستی ویژگی ادبی است (موران، ۱۳۸۹: ۲۰۸). شعر محصول واژه‌های خوش‌آهنگ است و نه محصول معنایی که به مخاطب میدهد. هر اثر ادبی یک پیشنهاد به جهان ادبی اضافه میکند، یعنی شیوهٔ زبانی جدیدی به وجود می‌آورد. شاعر یا نویسندهٔ خوب، کسی است که بتواند تازه‌ترین شیوه را ابداع کند و با نحوهٔ انتخاب واژه‌ها بتواند به زبان، نوعی موسیقی ببخشد. اگر مقولهٔ «وزن»، «قافیه» یا «تشبیه»، «استعاره» و مانند آنها به شکل خلاقانه‌ای به کار رود، خود نوعی آشنایی‌زدایی را موجب میگردد. همهٔ شگردها مانند وزن، هم‌آوایی و الگوهای صوتی برای توجه دادن بدان ابداع شده است (ولک، ۱۳۷۳: ۱۳).

فرمالیستها، اثر ادبی را شکل (فرم) محض میدانند و معتقدند که در بررسی اثر ادبی باید تکیه بر فرم باشد نه

محتوا. آشنایی‌زدایی مقولهٔ وسیعی است که هم جنبهٔ معنوی دارد و هم جنبهٔ لفظی اما عمدتاً مسائل زبانی است (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۷۴-۱۶۲). صورتگرایان روس یکی از سویه‌های مهم در آشنایی‌زدایی را «غرابت زبانی» اثر و نامتعارف بودن روش بیان میدانند. درمورد شعر میتوان این نکته را در جنبه‌های گوناگونی یافت که یکی از آنها کاربرد اصطلاح، واژگان و زبان «نامتعارف» است. این «عادت‌شکنی» و ضدیت با قوانین هنری، از نظر فرمالیستها گوهر اصلی و پایدار هنر است (احمدی، ۱۳۹۰: ۴۹). با توجه به نظریهٔ فرمالیستها، آنچه در شعر وی برجستگی ویژه‌ای داشته و سبب آشنایی‌زدایی گشته عبارت است از: قاعده‌افزایی، هنجارشکنی، توجه به صور خیال و تصاویر زیبا و ترکیبهای نوین، توجه به انسجام و هماهنگی در شعر و نیز اهتمام به وحدت عضوی و وحدت موضوع که در ادامه برخی از این موارد، مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

قاعده‌افزایی

قاعده‌افزایی یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی در مکتب فرمالیسم روس است. در این شگرد قواعدی بر قواعد زبان معیار افزوده میشود که موجب برجسته‌سازی در متن ادبی میگردد. برجسته‌سازی به دو شکل انحراف از قواعد حاکم بر زبان (هنجارگریزی) و افزودن قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان (قاعده‌افزایی) امکان‌پذیر میباشد. قاعده‌افزایی یعنی بر قواعد زبان عادی و هنجار، قواعدی افزوده شود (علوی مقدم، ۱۳۷۷:۱۱۰). استفاده از قاعده‌افزایی، دلالت بر توانایی شاعر در بهره‌گیری از ظرفیتهای زبانی، جهت ناآشنا ساختن و برجستگی زبان است که صورتگرایان روس آن را عامل شکلگیری اثر ادبی میدانند. کلریج (شاعر و منتقد انگلیسی) بر آن بود که شاعر بوسیلهٔ قوهٔ مخیله خود، خاصه با استفاده از قاعده‌افزایی حجاب عادت را از برابر دیدگان میزداید و واقعیت اشیا را بگونه‌ای تازه‌تر بر خوانندگان عرضه میدارد. مسئلهٔ قاعده‌افزایی و نتیجهٔ حاصل از آن (توازن) نخستین بار از سوی یاکوبسن مطرح گردید. او معتقد است که فرایند «قاعده‌افزایی» چیزی نیست جز «توازن» در وسیع مفهوم خود و این توازن ازطریق «تکرار کلامی» (Repetitoion Verbdl) حاصل می‌آید. (مدرسی، ۱۳۷۸: ۱۲۷). در داستان هفت خان رستم میخوانیم:

گهی سوی چپ و گهی سوی راست / بران گونه از هر سوی کینه خواست (ج ۴ / ب ۱۸ / ۳۸۶)

تکرار صامتهای «گ» «و» «س» در ایجاد فضای کنش و کشمکش مؤثر بوده است و تنش میدان جنگ را میرساند. فردوسی در این بیت تلاش داشته است صحنهٔ نبرد را به زیباترین حالت ممکن نمایشی کرده و فضایی متناسب با میدان نبرد طراحی کند. زنجیرهٔ معنایی واژگان به نحوی در کنار هم قرار گرفته‌اند که با تضاد و واج‌آرایی، موسیقی لازم میدان نبرد طراحی شود و کینه‌خواهی شخصیت تنش میدان نبرد را برجسته کند. این زنجیرهٔ صداها که شامل کلمات، واژگان، موسیقی و صداهای محیطی هستند (که فردوسی تلاش داشته است تا با واج‌آرایی آنها را نمایش دهد) هرکدام بعنوان یک نظام متشکل از نشانه‌ها و قواعد حاکم بر آن در ساختار نمایش حماسی جلوه‌گر شده و درنهایت فضای کلی جنگنامه را شکل داده‌اند.

وگر بدنشان باشی و بدکنش / ز چرخ بلند آیدت سرزنش (ج۵ / ب ۶۴۱/ ۴۳۳)

تکرار «بد» بنابر قاعده‌افزایی، موسیقی درونی دارد. از سویی واج‌آرایی صامت «ش» هنجارگریزی آوایی به وجود آورده است. در اینجا پهلوانان ایران در تلاشند کاووس را از حمله به مازندران بازدارند و او را از جنگ با دیوان مازندران دور کنند. تکرار صامت «ش» به نشان دادن فضاسازی کار زشت کاووس و اینکه وی برخلاف آیین عمل کرده، یاری رسانده است، زیرا تا قبل کیکاوس هیچ‌کس به جنگ دیوان نرفته بود.

انتخاب کلمهٔ مناسب به فضاسازی نمایشی یاری رسانده است. حروف صدادار یا سیلابهای یک کلمه، تأکید بر یک سیلاب خاص و حتی طرز قرار گرفتن کلمات در کنار هم، مفهوم و بار احساسی موردنظر فردوسی را منتقل کرده است. طرز ادای کلمه دقیقاً بستگی به طبیعت بافت خاصی دارد که کلمه در آن قرار گرفته است (مژده، ۱۳۶۷، ۲۴). مبینیم که گزینشها و چیدمانهای آگاهانه در ساختار زبانی جنگنامه، تکرارها و تأکیدها، تنشها، احساسات و فضاهای نمایشی مختلف را به وجود می‌آورد و مخاطب را در درک معنای نمایش و تأثرات صریح یا ضمنی آن یاری میرساند. در هر صحنه فضایی مطابق با کنشهای داستانی آن خلق میشود و تغییر در فضاسازیهای نمایش گذر از یک صحنه به صحنهٔ دیگر نمایش را به مخاطب نشان میدهد. در مثالهای زیر نمونه‌هایی از تکرارهایی را که در هماهنگی با موقعیت نمایش غمنامه و جنگنامه در راستای حالات شخصیتها فضاسازی شده است، میبینیم:

هوا خوشگوار و زمین پرنگار / نه گرم و نه سرد و همیشه بهار (ج۵ / ب ۲۷/ ۴۰۰)

تکرار: نه

تضاد بین: هوا و زمین؛ گرم و سرد

واج‌آرایی صامت «گ» «ر» فضای مطلوب و بهاری را بیشتر نشان میدهد.

تغییر فضا در برشهای مختلف نمایش جنگنامهٔ کیکاووس، همسو با تغییرات معنایی و تغییر در احساسات و عواطف شخصیتها، راهبردی اجرایی است که مخاطب را در جریان سیر تکاملی نمایش و نوسانات زمانی داستان قرار میدهد.

یکی از عواملی که نشان‌دهندهٔ تفاوت در فضاسازی، تغییر در حالات و احساسات شخصیتها و موقعیتهای مختلف در برشهای نمایشی داستان است، ریتم (rhythm) است. درواقع هر احساسی، ریتمی دارد و هر شخصیتی در درون خود با حضور در موقعیتهای مختلف، ریتم درونی متفاوتی داراست. برخورد ریتمهاست که انواع تنشها را در نمایشنامه به وجود می‌آورد (باقری، ۱۳۹۲: ۵۵). تکرار کلمات، صامتها و مصوتها، حذف برخی عناصر زبانی و بلندی و کوتاهی جملات از جمله عوامل سازندهٔ ریتم است. ریتم را بخوبی میتوانیم در نمونهٔ زیر مشاهده کنیم:

چو طوس و چو گودرز گشواد و گیو / چو خرّاد و گرگین و رهام نیو (ج۵ / ب ۴۴/ ۴۰۱)

تناسب بین: طوس، گودرز، گشواد، گیو، خراد، گرگین و رهام همگی از پهلوانان شاهنامه هستند.

واج‌آرایی: صامتهای «گ» «و» «ر»؛ تکرار: چو به معنای حرف اضافهٔ «مانند» است.

برون آمد از خیمه ارژنگ دیو / چو آمد به گوش اندرش آن غریو (ج۵ / ب ۵۲۲/ ۴۲۷)

واج‌آرایی «الف» و هنجارگریزی معنایی.

به عقیدهٔ نگارندگان، شاعر هرجا از نام خاصی در بیت استفاده میکند، سعی در تکرار حرف برجستهٔ آن نام در بیت دارد. فردوسی جایی که از نام «دستان» استفاده میکند، در تلاش است حرف «س» را در بیت تکرار کند. یا وقتی از نام پیلتن استفاده میکند حرف «ن» را در بیت به کار میبرد.

در غمنامهٔ سهراب نیز چنین میخوانیم:

اگر جنگ جویی تو، جنگ آورند / جهان بر بداندیش تنگ آورند (ج ۷/ ب ۱۶۵/ ۵۰۷)

در این بیت با تکرار و جناس ناقص اختلافی مواجهیم. جناس ناقص اختلافی بین «جنگ و تنگ» به نمایش دادن تنگنا پرداخته و نشان میدهد فضای جنگ چه وضعیتی دارد. پشت سر هم آوردن صفت و اسم، نمونه‌ای از کاربرد فشردهٔ زبانی است که ریتمی سریع به روایت داستان میدهد و فضای هیجان را القا میکند. در نمونهٔ ارائه‌شده نیز تکرار مصوت (ج) روایت را کُند کرده و فضای هیجان شخصیت در داستان را نمایش میدهد.

کلمهٔ «جنگ» تکرار میشود تا ریتم موردنظر برای فضای حماسی این بخش از داستان را بسازد. هجیر به سهراب تأکید کرده است که نباید با رستم بجنگد، زیرا با جنگیدن با رستم جان خود را از دست میدهد. فردوسی بمنظور نمایش دادن حس‌وحال درونی شخصیت هجیر، صامت «ج» را تکرار میکند. «ج» علاوه‌بر اینکه میتواند یادآور هجیر باشد، آغازگر واژهٔ جنگ است. واژه‌های جنگ، جوی، جهان، و تأکید بر واژهٔ جنگ برای بار دوم، زنجیرهٔ واژگان سازندهٔ فضای نمایشی داستان در این بخش هستند. درنتیجه جنگ با تمامی ابعاد خشن و تنگناهای آن (در جناس ناقص) تداعی میشود و در کنار آن احساس درونی شخصیت موردنظر نمایش داده میشود.

فردوسی بمنظور نمایش روحیات درونی شخصیتها در غمنامهٔ سهراب، به بازی با واژگان میپردازد. در جایی که رستم به سهراب تأکید میکند که تو اکنون موقعیت را درک نمیکنی (به قولی صدایت از جای گرم می‌آید)؛ حرف زدن راحت است اما واقعیت یعنی جنگیدن با من برایت سخت تمام میشود؛ پس مواظب باش که چه میگویی. رستم در اینجا علاقه‌ای به برخورد تند ندارد، درنتیجه با نرمخویی برخورد میکند، فردوسی نیز نشان میدهد رستم با نرمخویی با این پهلوان جوان برخورد کرده است:

بدو گفت نرم ای جوانمرد گرم / زمین سرد و خشک و سخن گرم و نرم (ج ۷/ ب ۶۸۲/ ۵۴۷)

تکرار کلمهٔ گرم و نرم و از سویی جناس بین آن دو.

استفاده از نشانه‌های اشارهٔ موقعیتی نیز توانسته است در القای فضای نمایشی مـؤثر باشد. در این بیت میتوان بوضوح بدون توجه به روند داستان، زمان وقوع را حدس زد و ویژگیهای هر دو شخصیت را در این برههٔ زمانی بنحوی روشن دریافت. فضای نمایشی این بیت، هیجان سهراب و نصیحتگری رستم را در ابتدای جنگ نشان میدهد.

روشن است که هـر رویداد نمایشی در زمان مشخصی پدید آمده است و به‌تبع آن، ساختمایه‌ها و کنشگرهای زمانی در نمایش، ویژگیها و جـزئیات مـربوط به این بُعد نمایشی را روشن میسازند (ناظرزادهٔ کـرمانی، ۱۳۸۳: ۲۶۷- ۲۶۸). در روایـت، حـضور زمان انکارناپذیر است، زیرا روایتْ بازنمود زندگی است و به سخن دیگر، کوششی است برای شکل دادن بـه گـذر یکنواخت زمان. زندگی انسان بسادگی در حال عبور است و به خطِ ممتدِ زمان کـه مـیان تـولد تا مرگ کشیده شده است پیوند میخورد، اما روایت میکوشد این حرکت سیال و بی‌شکل را بـه تصویر کـشد و به آن شکل ببخشد. (White, 1980: 6) ازاین‌رو زمان جزء جدایی‌ناپذیر روایت است و شالوده و مبنای هـر روایـتْ بـه تصویر کشیدن رخدادها در قالب زمان است. فورستر مینویسد: «داستانْ نقل حوادث به ترتیب توالی زمانی است» (فورستر، ۱۳۹۱: ۶۶). بـسیاری از نـظریه‌پردازان فـهم زمان را تابع فهم و کنش روایت میدانند، زیرا هر تجربهٔ زمانمند با کـنش روایـی همراه است. زمانْ بی‌معناست، مگر آنکه خود زمانمند شود؛ یعنی به بیان درآید و یا به گفتهٔ ارسطو روایـت شـود (احمدی، ۱۳۹۰: ۶۳۵).

تغییرات زمانی برای مخاطب با تغییر در صحنه‌ها و فضاهای نمایش حماسه، ارائه میشوند. خـط زمانی حاکم بر نمایش «غمنامه و جنگنامهٔ منتخب» خط زمانی مـستقیم و بـراساس مـنطق حاکم بر ضرورت حوادث داستانی طراحی شده که در قـالب سـاختار زبانی روایت به نمایش درمی‌آید؛ در این ابیات میبینیم که سطوح ابیات محملی برای نقشهای خاصی از مقولهٔ زمان اسـت یـا نقشهای روایی خاصی از مقولهٔ زمـان در نـوعی نگرش زبـان‌شناسی شعر مـشخص میشوند و فضای زمانی موردنظر فردوسی را نمایش میدهند؛ فضایی که با تمامی احساسات شخصیتها نمودار میشود.

آشنایی‌زدایی

یکی از شیوه‌های تشخص‌بخشی در آفرینش هنری و از اساسیترین مفاهیم در نظریهٔ فرمالیستهای روس، آشنایی-زدایی است. نویسنده یا شاعر از تمامی شگردها و فنون استفاده میکند تا مانعی بر سر راه مخاطب قرار دهد و او را به درنگ و تأمل وادارد. آشنایی‌زدایی از نتایج برجسته‌سازی است. در اشعار فردوسی پیچیدگی زیادی وجود ندارد و شاعر تلاش دارد با ساده‌ترین زبان ممکن سخنپردازی کند و درنتیجه با توجه به این موارد به بررسی و تحلیل میپردازیم:

در بیت زیر بجای «درازپا» چنین توصیفی آورده است و نمونه‌ای از آشنایی‌زدایی است:

هم آن کس که بودند پا از دوال / لقبشان چنین بود بسیار سال (ج۵/ ب ۶۵۴/ ۴۳۳)

«پا از دوال» هنجارگریزی واژگانی دارد و به معنی درازپا است.

شاعر در تلاش است با بهره‌گیری از برجسته‌سازی، در ذهن مخاطب نکته‌ای را برجسته کرده و احساس درونی شخصیت را در خلال این گفته روشن کند. میبینیم که به‌کار بردن علامتهای قراردادی و نشانگرهایی برای خواننده از تمهیداتی است که فردوسی بهره گرفته تا کلیدهایی برای فهم بهتر نمایش در اختیار خواننده قرار دهد.

تو با رستم شیر ناخورده سیر / میان را ببستی چو شیر دلیر (ج۵ / ب ۷۳/ ۴۰۲)

میان را بستن: کنایه از آماده شدن، این کنایه پربسامدترین کنایه در شاهنامه است.

تشبیه مرسل: سام و رستم را به شیر مانند کرده است. تشبیه یکی از مهمترین عناصری است که شاعر برای تصویرسازی در اختیار دارد. در این بخش میبینیم که تشبیه موردنظر با نمایش دادن فضا و همچنین احوال درونی شخصیتها و ویژگیهای آنها، به خواننده در برقراری ارتباط با فضای کلی داستان کمک شایانی کرده است. استفاده از شیر با معانی متعدد آن نیز موردنظر شاعر در جهت ایجاد لحن و ریتم نمایشی بوده است. این تشبیه با هیجان موجود در خود توانسته است فضایی سرشار از دلیری و بی‌باکی و جسارت را به نمایش درآورد.

واج‌آرایی حرف «س» و «ر» نیز دیده میشود. فردوسی در این بیت با توجه به اینکه از واژهٔ «رستم» استفاده کرده است، سعی در تکرار حروف «س» و «ر» دارد تا تصویری از نمایش این بخش از داستان و فضایی که شخصیتها در آن هستند نمودار سازد.

چو بشنید دستان بپیچید سخت/ تنش گشت لرزان بسان درخت (ج۵/ ب ۷۵/ ۴۰۳)

واج‌آرایی حرف «س»: با آمدن نام دستان سعی در تکرار حرف «س» شده است تا فضای نمایشی موردنظر فردوسی را بیشتر تداعی کند. از سوی دیگر تشبیه مفصل به کار برده شده است. فردوسی، تن دستان را به درخت لرزان مانند کرده است. فردوسی در غالب موارد برای انتقال مؤلفه‌های معنایی و عاطفی خود از تشبیه بهره برده است. اشاره به این نکته لازم است که «در فرایند گزینش مشبه و مشبه‌به در یک محور همنشینی، علاوه‌بر مؤلفه‌های معنایی که در درون نظام زبان، سبب تمایز یک واژهٔ نشانه از دیگر واژه نشانه‌ها میشود، عواملی به نام نشانداری ضمنی و التزامی از ورای نظام زبان به نشانه‌ها تحمیل میگردند که از جامعه‌ای به جامعهٔ دیگر متغیر است و بیش از هرچیز بر نقش نظامهای فرازبانی (نظامهای مذهبی، فرهنگی و سیاسی در شکل‌دهی به نظام زبان تأکید میکنند» (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۴۸). فردوسی با استفاده از مشبه‌به «درخت» توانسته است از نظام فرازبانی و فرهنگی استفاده کرده و فضای نمایشی مناسب را در ذهن خوانندهٔ شعر ایجاد کند.

در سوگنامهٔ سهراب نیز میبینیم:

که کس در جهان کودک نارسید / بدین شیرمردی و گردی ندید (ج ۷/ ب ۷۷۳/ ۵۵۴)

همی بچه را بازداند ستور / چه ماهی به دریا چه در دشت گور (ج ۷/ ب ۷۰۷/ ۵۴۹)

بیت حالتی از ضرب‌المثل به خود گرفته است. روایت داستان در این بخش تلاش دارد به این امر بپردازد که حیوانات هم فرزند خود را میشناسند؛ چطور رستم سهراب را نشناخت؟!

در بیت اول میبینیم که مجموعهٔ تناسبها و واژگان در کنار هم تشخص زبانی به شعر بخشیده‌اند. کودک نارسید: کنایه از نابالغ و بی‌تجربه. منظور این است سهراب با سن کم که هنوز از دهنش بوی شیر می‌آمد، بسیار دلیر و شجاع بود و بسان مردان قوی میماند. تناسب بین شیرمرد و گرد هم رعایت شده است. فضایی که فردوسی با بهره‌گیری از ساده‌ترین آشنایی‌زداییها به وجود می‌آورد کاملاً نمایشی است. زنجیرهٔ معنایی بنحوی واژگان را کنار هم قرار میدهد که جهانی از کودکان نارسیده ترسیم میشود و در این میان یک کودک نابالغ، گرد و شیرمرد است. گرد، شیر، جهان، نارسید همه برای این است که کودک داستان وصف شود؛ آن هم وصفی نمایشی و درنتیجه فضای دلاوری و رشادت و پهلوانی به خواننده از این شخصیت القا شود. میبینیم که شعر در این بخش برای اینکه سمت‌وسویی نمایشی به خود بگیرد، تنها از چگونگی گزینش واژگان بهره نمیگیرد، بلکه چگونگی چیدمان این واژگان در فضاسازی نمایشی و صحنه‌پردازی موردنظر شاعر مؤثر است.

هنجارگریزی

هنجارگریزی، خروج از زبان معیار و معمول است که به موجب آن عناصر زیباشناسی و ادبی نمودار میشوند. در بیت ذیل

روان بداندیش دیو سپید / دهد گرگسان را به مغزت نوید (ج۵/ ب ۶۹۴/ ۴۳۶)

واج‌آرایی صامتهای «د» و «ر» هنجارگریزی آوایی دارد. تکرار صامتهای «د» و «ر» با فضاسازی توانسته بدی دیو سپید و گرگها را نشان دهد. تناسب بین دیو و گرگ و بین روان و مغز موسیقی معنوی ایجاد کرده است. گرگ با مغز ایهام تناسب دارد. رستم گفته است اگر به حرف من گوش ندهی و به جنگ بیایی، تو هم مانند دیو سپید کشته میشوی و مغز سرت غذای گرگ و امثال آنها میشود. میبینیم که شبکهٔ درهم‌تنیدهٔ کلمات دیو، گرگسان و انتخاب صفتهای مناسبی مانند «بداندیش»، فضایی نمایشی ترسیم کرده و شخصیتها را با تمامی خطوط مهم شخصیتی آنان بازتاب داده است.

دیگر نمونه‌ها در جنگنامه:

پراکنده در پادشاهی سوار / همانا که هستند سیصد هزار (ج۵/ ب ۴۹۹/ ۴۲۶)

بیت واج‌آرایی در مصوت «الف» و صامت «ر» دارد، پس هنجارگریزی آوایی میبینیم.

این ابیات در توصیف منزل دیو سپید است که اولاد به رستم میدهد.

که دستان به نزدیک ایران رسید / درفش همایونش آمد پدید (ج۵/ ب ۸۷/ ۴۰۳)

واج‌آرایی حرف «د» «ر» با توجه به کلمهٔ دستان. حرف «د» را بارها تکرار کرده است.

چو دستان سام اندر آمد به تنگ / پذیره شدندش همه بیدرنگ (ج۵/ ب ۸۹/ ۴۰۳)

واج‌آرایی حرف «د». با توجه به کلمهٔ دستان حرف «د» را بارها تکرار کرده است.

برو سرکشان آفرین خواندند / سوی شاه با او همی راندند (ج۵/ ب ۹۰/ ۴۰۳)

واج‌آرایی حرف «ر»، با توجه به برجسته کردن کلمهٔ «سرکشان» صامت «ر» را تکرار کرده است.

همی رفت پیش اندرون زال زر / پس او بزرگان زرین کمر (ج۵/ ب ۱۰۰/ ۴۰۴)

واج‌آرایی صامتهای «ز» و «ر». در اینجا علاوه‌بر صامت «ز» در کلمهٔ زال، صامت «ر» را هم تکرار کرده است و شخصیت و ابهت زال زر را بدینگونه بازگو کرده است.

در سوگنامهٔ سهراب نیز با این نمونه‌ها مواجهیم:

عناندار چون او ندیدست کس/ تو گفتی که سام سوار است و بس (ج ۷/ ب ۲۹۱/ ۵۱۷)

واج‌آرایی صامت «س» در توصیف سهراب آمده است. با توجه به کلمهٔ «سام» که در بیت مورد توجه است صامت «س» را بسیار تکرار کرده است.

بدان جایگه خشک شد ژنده‌رزم / نشد ژنده‌رزم آنگهی سوی بزم (ج ۷/ ب ۴۹۸/ ۵۳۳)

واج‌آرایی صامت «ز». با توجه به کلمهٔ ژنده‌رزم که موردتوجه بیت است صامت «ز» هم تکرار شده است.

چو بشنید سهراب برجست زود / بیامد بر ژند برسان دود (ج ۷/ ب ۵۰۱/ ۵۳۴)

واج‌آرایی صامت «د»: در بیت بالا که ژندرزم استفاده شده، حرف «ز» تکرار میشود اما در این بیت که فقط از ژند استفاده کرده است، صامت «د» مورد استفاده قرار میگیرد. پس روشن است که فردوسی بسیار به مسئلهٔ واژگان و صامت و مصوتها اهمیت داده و توجه نشان داده است؛ زیرا واژگان هم‌واج فضای نمایشی موردنظر را در این بخشها به وجود آورده‌اند.

در دوره‌های مختلف ادبیات فارسی، برجسته‌سازی، شاعران و نویسندگان را دارای زبان و سبک خاصی کرده است. «هر شاعر یک موجود بی‌سابقه است و چشم‌اندازهای جهانی و نفسانی او هم یک موقعیت بی‌سابقه» (خواجات، ۱۳۸۷: ۸۴). چیزی که انسان از روی تکرار به آن عادت میکند، شگفتی‌ای را که از درک زیبایی به وجود می‌آید، از بین میبرد؛ اما آشنایی‌زدایی با استفاده از شگردهایی این زیبایی را تجدید میکند تا باز هم مسائل عادی سبب شگفتی و اعجاز انسان شود.

انواع آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی

آشنایی‌زدایی در ادبیات معمولاً ازطریق هنجارگریزی در کلام صورت میگیرد. هنجارگریزی همان انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار و عدم مطابقت و هماهنگی با زبان متعارف است؛ هرچند منظور از آن، هرگونه انحراف از زبان هنجار نیست و هرگونه گریز از هنجار را نمیتوان عامل برجستگی کلام یا آشنایی‌زدایی به حساب آورد (صفوی، ۱۳۸۰: ۵۰).

آشنایی‌زدایی معنایی

«حوزهٔ معنی بعنوان انعطاف‌پذیرترین سطح زبان، بیش از دیگر سطوح زبان در برجسته‌سازی ادبی مورد استفاده قرار میگیرد. همنشینی واژه‌ها براساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، تابع محدودیتهای خاص خود است» (همان: ۵۵). آنچه از معنا آشنایی‌زدایی میکند، عناصر خیال و شکل استعمال آنهاست. آشنایی‌زدایی از معنا با چهار روش انجام میگیرد: به‌کارگیری پارادوکس یا متناقض‌نما، نماد، تشبیه، استعاره.

نماد: نماد تصویر یا یا شیء کنشی (است) که از معنایی ورای ارزش معنای حقیقی آن پربار باشد» (گرین و دیگران، ۱۳۷۶: ۳۲۴). نمادهای مرسوم پس از مدتی به نمادهای عادی و تکراری تبدیل میشوند و شاعری ماهر و خلاق است که بتواند در نمادهای عادی تحولی ایجاد کند و به آفرینش نمادهای شخصی و در عین حال جدید بپردازد. بنابراین مجموعه کلمات، جلوه‌های صوتی، سکوتها و موسیقی بعنوان نظامهای نشانه‌ای، مجموعه‌ای از شمایل،

نمایه و نمادهایی هستند که فضای نمایش حماسه را میسازند. بنابراین در نمایش حماسه هرچیزی قابلیت نشانه شدن دارد، منوط به اینکه:

۱. بعنوان نشانه تولید شود.

۲. بعنوان نشانه دریافت شود.

وقتی میگوییم بعنوان نشانه، مقصود این است که بر چیزی دلالت داشته باشد، و درواقع باید در یک مناسبت متنی قرار بگیرد و به متن تبدیل شود. علم نشانه‌شناسی به نمایشنامه‌سرای حماسی امکان میدهد به شیوهٔ نگرش جدیدی درزمینهٔ ایجاد فضا در نمایش حماسه دست یابد و چگونگی ارائهٔ دلالت‌کننده‌ها را تنظیم و کنترل نماید. در بیتهای زیر میبینیم که فردوسی با بهره‌گیری از رنگ یا حیوانی مانند پلنگ، نمادهایی نمایشی برای خواننده ترسیم میکند. کافی است به زردروی بودن شخصیتها اشاره شود، خواننده بسرعت آنان و روحیهٔ درونی آنان را تجسم میکند:

همه زرد گشتند و پرچین بروی / کسی جنگ دیوان نکرد آرزوی (ج۵/ ب ۴۲/ ۴۰۱)

زرد: نماد ترسیدن و افسردگی است؛ ابروی پرچین: نماد غضبناک و خشمگین بودن است.

که یکسر بتازید و جنگ آورید / همه رسم و راه پلنگ آورید (ج۵/ ب ۷۹۸/ ۴۴۳)

پلنگ: نماد تکبر و بلندپروازی.

در سوگنامهٔ سهراب نیز با نمادهایی در جهت نمایش نبرد سهراب مواجهیم که همه بمنظور در کنار هم قرار دادن واژگان برای طی کردن مسیر تراژدی این غمنامه هستند. شیر، پلنگ و کنایه‌های نمادین مورداستفادهٔ فردوسی، فضایی نمایشی ترسیم میکنند که خواننده را با صحنه‌های نبرد و پهلوانی چه در جنگنامه و چه در تراژدی همراه میکند.

کسی را نبد پای با او به جنگ/ اگر شیر پیش آمدی گر پلنگ (ج ۷/ ب ۱۷۲/ ۵۰۷)

شیر: نماد قدرت و شجاعت و پلنگ نماد تکبر و غرور است.

نگهبان دژ رزم‌دیده هجیر/ که با زور و دل بود و با دار و گیر (ج ۷/ ب ۱۷۴/ ۵۰۷)

با زور و دل بودن: نماد شجاع بودن است.

تشبیه و استعاره: تشبیه و استعاره از مهمترین امکانات ادبی هستند که در شعر و نثر فارسی بسیار کاربرد دارند. مبنای تشبیه و استعاره دست یافتن به وجه‌شبه است. معمولاً در اشعار سنتی بسیاری از وجه‌شبه‌ها تکراری هستند. شعر فردوسی نیز چنین است، اما شاعر در این زمینه با قدرت خلاقیت به ابداعاتی دست زده و یا بین مشبه و مشبه‌به‌هایی رابطه برقرار کرده است که بدیع مینماید؛ به عبارت دیگر زاویهٔ تشبیه بسیار باز است و همانند آنها مبتنی بر ادعای غریبی است یا وجه‌شبه‌ها جدید و دور از ذهنند.

تشبیه

به بالا بلند و به گیسو کمند / زبانش چو خنجر لبانش چو قند (ج ۶/ ب ۷۴/ ۴۵۶)

چهار تشبیه بلیغ در بیت موجود است.

بهشتیست آراسته پرنگار / چو خورشید تابان به خرم بهار (ج ۶/ ب ۷۵/ ۴۵۶)

بهشتیست پرنگار: استعاره از معشوق زیبارو که در مصرع دوم همین شخص را به خورشید تشبیه کرده است.

در سوگنامهٔ سهراب میبینیم که فردوسی برای خلق کردن معنای موردنظر خود، دایره‌هایی را انتخاب میکند که حامل بار عاطفی و مؤلفه‌های نمایشی باشند همچون پیل مست، کردار باد و شیر که یکی از پرکاربردترین تشبیه‌ها در شاهنامه است:

بران دژ درون رفت مرد دلیر / چنانچه سوی آهوان نره شیر (ج ۷/ ب ۴۸۵/ ۵۳۳)

تشبیه مرکب است. رستم شبانه و مخفیانه به درون اردوگاه ترکان میرود و در همان شب زنده رزم را میکشد.

سخن گفت ناگفته چون گوهرست / کجا نابسوده به سنگ اندرست (ج ۷/ ب ۶۱۱/ ۵۴۲)

سهراب به هجیر تأکید میکند که حرف بزن و بگو که پدرم کیست، زیرا سخنِ ناگفته، همانند گوهری است که در زیر سنگ پنهان باشد. تناسب بین خفتان و خود را میبینیم. در بیت تشبیه هم هست. سهراب وقتی از هجیر میشنود که کسی توانایی مقابله با رستم را ندارد و عاقبتش مرگ میشود، برآشفته میشود و بسرعت مانند باد لباس جنگی میپوشد و میخواهد وارد میدان شود. در تمامی این شواهد با تشبیه‌های انتخاب‌شده، حالات درونی شخصیتها نمایش داده میشود.

بپوشید خفتان و بر سر نهاد / یکی خود چینی بکردار باد (ج ۷/ ب ۶۳۷/ ۵۴۵)

خروشید و بگرفت نیزه به دست / به آوردگه رفت چون پیل مست (ج ۷/ ب ۶۴۳/ ۵۴۵)

سهراب اینگونه وارد میدان جنگ با رستم میشود؛ وقتی میشنود کسی یارای جنگ با رستم را ندارد.

همی تاخت سهراب چون پیل مست/ کمندی به بازو کمانی به دست (ج ۷/ ب ۸۷۸/ ۵۶۱)

ز لشکر برون تاخت بر سان شیر/ به پیش هجیر اندر آمد دلیر (ج ۷/ ب ۱۸۰/ ۵۰۸)

استعاره

در استعاره‌ها با هنجارگریزیهایی مواجه هستیم که توانسته‌اند فضاهای نمایشی ایجاد کنند. بعنوان نمونه اژدها در معنای رستم بگونه‌ای در بیت قرار گرفته است که در ارتباط با اهریمن و جوشن و دشت، فضایی نمایشی به وجود آورده است. چرخ بلند، آب گرم، گلرنگ و سایر استعاره‌های فردوسی در هر بیتی در جایگاه واژگانی مناسب خود بگونه‌ای در کنار سایر واژه‌ها قرار گرفته‌اند تا بتوانند نمایش‌دهندهٔ فضایی که شخصیتها در آن نفس میکشند باشند:

همه دشت سرتاسر آهرمنست / وگر اژدها خفته بر جوشنست (ج۵/ ب ۴۴۸/ ۴۲۳)

هنجارگریزی معنایی را در این بیت میبینیم، زیرا اژدها استعاره از رستم است.

وگر بدنشان باشی و بدکنش / ز چرخ بلند آیدت سرزنش (ج۵/ ب ۶۴۱/ ۴۳۳)

چرخ بلند: استعاره از آسمان است؛ پس هنجارگریزی معنوی دارد.

چنان کن که گردد رخش پر ز شرم / به چشم اندر آرد ز شرم آب گرم (ج۵/ ب ۷۱۴/ ۴۳۹)

دو حرف اضافه برای یک متمم و هنجارگریزی سبکی را میبینیم.

آب گرم: استعاره از اشک.

برین دشت اگر ویژه تنها منم / که بر پشت گلرنگ در جوشنم (ج ۶/ ب ۵۲۳/ ۴۸۶)

گلرنگ: استعاره از اسب/ در جوشنم: مجاز در لباس کارزار بودن.

تناسب: عنصر تناسب درجهت بارور کردن تخیل شنونده استفاده شده است و میتواند در صورت استفادهٔ صحیح، درونیترین احساسات شخصیتها و ذهنیاتشان را برای مخاطب آشکار سازد. در فضاسازی نمایشی، عنصر کلام توانسته است بر موارد ذیل دلالت داشته باشد: ۱- مکان نمایش، ۲- زمان نمایش و ۳- شخصیتهای دراماتیک.

بشد تا در شهر مازندران / ببارید شمشیر و گرز گران (ج۵/ ب ۱۷۵/ ۴۰۸)

واج‌آرایی «ش»، «ر» و «الف» - تناسب بین: شمشیر و گرز.

همان تخت و هم طوق و هم گوشوار / همان تاج زرین زبرجد نگار (ج۵/ ب ۱۳/ ۳۹۹)

تناسب بین: طوق و گوشوار – تخت و تاج

که در بوستانش همه گلست / به کوه اندرون لاله و سنبلست (ج۵/ ب ۲۶/ ۴۰۰)

تناسب بین: بوستان، گل، لاله، کوه و سنبل

در سوگنامهٔ سهراب نیز تناسبها غالباً درجهت نمایش زور و بازوی سهراب هستند:

یکی خواهرش بود گرد و سوار / بداندیش و گردنکش و نامدار (ج ۷/ ب ۱۷۶/ ۵۰۷)

تناسب بین: گرد و سوار و تناسب بین بداندیش و گردنکش.

ز فتراک بگشاد پیچان کمند / بینداخت و آمد میانش ببند (ج ۷/ ب ۲۳۱/ ۵۱۱)

تناسب بین: فتراک و کمند. در اینجا رستم با کمند، گردآفرید را به بند می‌آورد.

بدان زور و بازوی و آن کتف و یال / نداری کس از پهلوانان همال (ج ۷/ ب ۲۶۲/ ۵۱۴)

تناسب بین: زور، بازو، کتف و یال. در توصیف هیکل و اندام قوی سهراب گفته شده است.

اغراق: اغراق نمایشیترین فضای ممکن در شاهنامه را ایجاد کرده است؛ بویژه زمانی که با واج‌آرایی یا استعاره همراه میشود. فردوسی با جدا و برجسته کردن برخی شخصیتها و تیپهای متفاوت، بر تفاوتهای فردی و جهان‌بینیهای متفاوت شخصیتهای نمایش یا مکانهای نمایشی تأکید میکند. این تمیز نهادن با به‌کارگیری الگوی آرایه و اغراق و تکرار آن نشان داده میشود:

ز گرزش هوا شد پر از چاک‌چاک / نیرزد جانم به یک مشت خاک (ج ۴/ ب ۷۴ / ۳۹۰)

همه لشکر ما بهم بردرید / کس اندر جهان این شگفتی ندید (ج ۴/ ب ۷۵ / ۳۹۰)

واج‌آرایی حرف «د» و «ر»: مبالغه در توصیف جنگ رستم. مبالغه کمتر از اغراق غلو دارد؛ زیرا جنگجویی نظیر رستم، وجود نداشت:

میان دو کوهست این هول جای / نپرید بر آسمان بر همای (ج۵/ ب ۴۸۸/ ۴۲۵)

هول جای: استعاره از جایی که کاووس در آن زندانی بود و هنجارگریزی معنایی.

مصرع دوم واقعیت‌گریزی و اغراق دارد.

توازن آوایی

توازن آوایی یکی از ویژگیهای اصلی قاعده‌افزایی است که در نقد فرمالیستی مورد توجه قرار میگیرد. این مقوله ازطریق «تکرار کلام» که عامل اصلی خلق انواع توازن است، در زبان شعری روی میدهد. این شگرد هنری، در اثر ادبی در دو زمینهٔ وزن عروضی، «توالی تکرار هجاهای کوتاه و بلند»، و هماهنگی آوایی، «تکرار صامتها و مصوتها» پدیدار میگردد. این موسیقی افزون بر اینکه برای تأکید و القای عواطف و احساسات، بصورت تکرار آواها و واژه‌ها با آگاهی و ناآگاهی شاعر آفریده میشود، زبان شاعر را نسبت به زبان معیار برجسته میکند؛ از این رو فرمالیستها آن را عامل شکلگیری آثار ادبی و بویژه شعر میدانند. منظور از توازن آوایی، مجموعه تکرارهایی است که در سطح تحلیل آوایی قابل‌بررسی است (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۶۷/ ۲).

توازن آوایی و کمّی: هماهنگی آوایی (تکرار صامتها و مصوتها): موسیقی درونی در شعر «مجموعه هماهنگیهایی است که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامتها و مصوتها در کلمات یک شعر پدید می‌آید» (شفیعی کدکنی،

۱۳۸۴: ۲۵۴). یکی از مهمترین مصادیق روش تکرار که باعث افزایش موسیقی زبان شاعر و به تبع آن نمایشی شدن شعر میشود، تکرار صامت و مصوت است. از عواملی که موجب موسیقایی شدن شعر فردوسی میشود، موسیقی حروف است. موسیقی حروف براثر تکرار حروف و تناسب آن با موضوع شعر صورت میپذیرد. موسیقی حروف شامل «تکرارهای آوایی است که درون یک هجا اتفاق میفتد» (ثمره، ۱۳۶۴: ۱۲۷) و به آن توازن واجی میگویند. واج‌آرایی، تکرار یک واج «صامت و مصوت» در کلمات یک مصراع است بگونه‌ای که کلام را آهنگین کند و بر تأثیر سخن بیفزاید. این تکرار آگاهانه توسط شاعر باعث افزایش موسیقی کلام و القای معنی موردنظر شاعر به خواننده میشود و فردوسی از این طریق توانسته است پیوند جدانشدنی بین لفظ و معنی به وجود آورد. شمیسا صنعت حاصل از تکرار صامتها و مصوتها را «هم‌حروفی» خوانده است. «وی برای این شگرد دو گونهٔ منظم و پنهان قائل است و بر این باور است که همحروفی منظم در آغاز کلمات و همحروفی پنهان در میان کلمات رخ میدهد» (شمیسا، ۱۳۸۴: ۵۷). واج‌آرایی در ابیات فراوانی از ابیات شاهنامه خصوصاً جنگنامهٔ رستم در مازندران دیده میشود. این ابیات شاهد بر این مدعاست:

گفتگوی دلسوزانه و مهربانهٔ زال با پسرش رستم دربارهٔ جنگیدن او، اینکه هنوز بچه است ولی ناچار از فرستادن او به جنگ است؛ اما پاسخ قوی و کوبندهٔ رستم به او که مرد آرامیدن و نوش نیست. در این ابیات، نمایش روحیات و وضعیت درونی شخصیتها، توسط شخصیتها یا ازطریق شاعر انجام شده است:

چه گویی چه سازی چه پاسخ دهی / که جفت تو بادا مهی و بهی (ج ۳/ ب ۴۲/ ۳۷۳)

چنین گفت رستم به دستان سام / که من نیستم مرد آرام و جام (ج ۳/ ب ۴۳/ ۳۷۳)

شاعر در این ابیات به کمک تکرار صامتها و مصوتها («چ»، «ی»، «س»، «م» و «الف») و تکرار «چه» موسیقی خاصی ایجاد کرده که در القای معنی بسیار مؤثر است. واج‌آرایی در شعر او گاهی ازطریق «همحروفی» (Allibration) و گاه از رهگذر «همصدایی» (Assonance) و گاهی از اشتراک هر دوِ اینها شکل میگیرد. در ابیات فوق شش مرتبه مصوت «ی» به کار رفته است و استفاده از این صامت و مصوتها نوعی کشش و شور و حال را به مخاطب القا میکند و تکرار صامتها و مصوتها نوعی کشش و شوروحال را به مخاطب القا میکند و تکرار صامتها و مصوتها موجب نوعی موسیقی درونی میشود. همچنین از آنجایی که حرف «ر» دارای ویژگیهای جهر یعنی وضوح و بلندی صوت هنگام تلفظ است، از نظر صفات شدت و رخوت، در حد وسط قرار دارد (صالح، ۲۰۰۲: صص ۲۸۳-۲۸۱). بیت زیر میتواند شاهدمثال دیگری باشد:

یکی ابر دارم به چنگ اندرون / که همرنگ آبست و بارانش خون

همی آتش افروزد از گوهرش / همی مغز پیلان بساید سرش (ج ۳/ ب ۴۸-۴۷/ ۳۷۴)

واج‌آرایی صامت «ر» و «ب» و «گ» هم هست:

گسست و به خاک اندر آمد سرش / سواران گرفتند گرد اندرش (ج ۴/ ب ۴۹/ ۳۸۸)

صامت «گ» بسامد کمتری دارد. «وقتی در یک بافت و ترکیب، صامتی که بسامد کمتری دارد چند مرتبه تکرار میشود، نوعی تجلی و ظهور آشکارتری را از خود نشان میدهد که موجب آشنایی‌زدایی میگردد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۰۸). اگر صامتها و مصوتها به تناسب خاصی در محور همنشینی قرار گیرند و با نظم خاصی تکرار شوند، جلوهٔ دیگری از موسیقی شعر پدیدار میشود (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۱۶) که این موضوع در شعر فردوسی کاملاً مشهود است.

کدامست کین را ندانم بنام / یکی گفت کین پور دستان سام (ج ۴/ ب ۴۱/ ۳۸۷)

واج‌آرایی صامت «ن» و «س».

در سوگنامهٔ سهراب نیز میبینیم:

سلیحست بسیار و مردم بسی / سرافراز نامی ندانم کسی (ج ۷/ ب ۴۷۲/ ۵۳۲)

واج‌آرایی «س» و «ی».

تهمتن برآشفت با شهریار / که چندین مدار آتش اندر کنار (ج ۷/ ب ۳۸۳/ ۵۲۵)

واج‌آرایی صامتهای «ش» و «ر».

توازن واژگانی: تکرار در سطح واژگان از عواملی است که موجب قاعده‌افزایی و رستاخیز واژه‌ها میشود. تکرار، عامل ایجاد توازن در شعر به شمار میرود (مدرسی، ۱۳۸۷: ۱۳۰)؛ زیرا تکرار از قویترین عوامل تأثیر و بهترین وسیله‌ای است که عقیده یا فکری را به کسی القا میکند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۹۹). قاعدهٔ اساسی در تکرار آن است که لفظ یا عبارتی که تکرار میشود ارتباط محکم و دقیقی با معنای کلی شعر داشته باشد و از قواعد ذوقی و زیباشناسی که بر مجموعه اثر ادبی حاکم است، پیروی کند (رجایی، ۱۳۸۷: ۱۱۰). بی‌تردید آنچه موجب انسجام و مانع گسستگی ساختار کلی شعر فردوسی میشود، این نکته است که اغلب در ابیات و مصراعها، عبارات و واژگانی تکرار میشوند که هستهٔ مرکزی شعر هستند و از این طریق در شعر همبستگی به وجود می‌آورند. توازن واژگانی شامل تکرار کلمه، تکرار بیش از یک کلمه، تکرار جمله و قافیه میباشد که در ادامه به مصادیق آن در شعر این شاعر پرداخته میشود.

تکرار کلمه: یکی از جنبه‌های نمایشی در شعر فردوسی، تکرار کلمه است که سبب افزایش موسیقی زبان شاعر میشود. درواقع یکی از عوامل کلیدی شکلگیری موسیقی کلام، تکرار است؛ تکرار واج، هجا، واژه، عبارت، مصراع و جمله که صناعاتی نظیر جناس و سجع و همچنین قافیه و ردیف را به وجود می‌آورد که در شعر فردوسی تکرار واژه بیشتر مبتنی بر جناس و تشابه الاطراف و مانند آن به کار رفته است. در هر صحنه فضایی مطابق با کنشهای داستانی آن خلق میشود و تغییر در فضاسازیهای نمایش و گذر از یک صحنه به صحنهٔ دیگر را به مخاطب نشان میدهد. در مثالهای زیر نمونه‌هایی از تکرارهایی را که در هماهنگی با موقعیت نمایش غمنامه و جنگنامه در راستای حالات شخصیتها فضاسازی شده است میبینیم:

چه پوشد کجا برفرازد درفش / که پیداست تابان درفش بنفش (ج ۴/ ب ۲۹/ ۳۸۷)

این بیت از اشعار وطنی فردوسی محسوب میگردد که عشق وی به وطن در آن کاملاً مشهود است تا جایی که شاعر، تمامی سرزمین ایران، آسمان، حیوان، نبات و همه ذرات خاکش را مقدس میشمارد. مضامین حماسی در اشعار این شاعر، در بحر «متقارب» آهنگین گشته و از الفاظی که دارای جزالت و فخامت است بهره گرفته شده است. بعنوان مثال:

سواری پدید آمد از تخم سام / که دستانش رستم نهادست نام (ج ۴/ ب ۷۱/ ۳۸۹)

همی تاخت اندر فراز و نشیب / همی زد به گرز و به تیغ و رکیب (ج ۴/ ب ۷۳/ ۳۹۰)

ز گرزش هوا شد پر از چاک‌چاک / نیرزد جانم به یک مشت خاک (ج ۴/ ب ۷۴/ ۳۹۰)

در سوگنامهٔ سهراب نیز:

بدو گفت کین بر من از من رسید / زمانه به دست تو دادم کلید (ج ۷/ ب ۸۹۲/ ۵۶۲)

واج‌آرایی صامت «ن» و تکرار کلمهٔ «من».

بمالید سهراب کف را به کف / به آوردگه رفت از پیش صف (ج ۷/ ب ۶۷۷/ ۵۴۷)

تکرار کلمهٔ «کف». واج‌آرایی صامت «ف».

نتیجه‌گیری

آشنایی‌زدایی یکی از ویژگیهای برجستهٔ شعر فردوسی است که آن را در قالب قاعده‌افزایی، هنجارشکنی در قافیه، توجه به انسجام و هماهنگی در شعر و نیز اهتمام به وحدت موضوع داستانها میتوان دید و در پی آن است که در خواننده و شنونده تأثیر بگذارد و او را به اوج التذاذ برساند. برای این منظور، دنیای آشنا و معمولی زبان را در هم میریزد و به برداشت تازه و جدیدی از ادبیات رهنمون میشود. یکی از عواملی که سبب افزایش موسیقی شعری شده، توازن آوایی و واژگانی است که از مهمترین ویژگیهای قاعده‌افزایی میباشد و تکرار به شیوه‌های مختلفی چون تکرار واج و واژه در شعر این شاعر پارسیگو مشاهده میگردد. فردوسی علاوه‌بر توجه به هماهنگی میان «وزن و محتوا» و «وزن و لفظ»، به نوگرایی در وزن و قالب شعری مشتاق است.

آشنایی‌زدایی یکی از روشهای تشخص‌بخشی در آفرینشهای هنری است و استفاده از این شگرد هنری، اشعار فردوسی را متمایز نموده است. با توجه به غرابت زبان شعر و شیوهٔ بیان متفاوت فردوسی، آشنایی‌زدایی از نحو ساختار جمله و معنای جمله را که با کمک صور خیال، بویژه پارادوکس، تشبیه، و استعاره در اشعار وی به وجود می‌آید، میتوان بررسی کرد.

فردوسی از واژه‌ها در جایگاههایی بهره میجوید که بتواند فضاهای نمایشی برای حماسهٔ خود ـ چه جنگنامه و چه سوگنامه ـ ترسیم کند. آنچه جالب است، توجه به این نکته است که جنگنامهٔ وی در این زمینه چندان با سوگنامه تفاوتی ندارد. نگارندگان مقالهٔ حاضر بر این فرضیه بودند که شاید تراژدی و غمنامهٔ سهراب با جنگنامهٔ کیکاووس متفاوت باشد، اما براساس نتایج پژوهش، سوگنامهٔ سهراب با جنگنامهٔ کیکاووس در این زمینه تفاوتی ندارد و در هر دو حالت با فضاسازی نمایشی به یک میزان مواجهیم. در غمنامهٔ سهراب، واج‌آراییها، واژه‌ها، توازنهای آوایی، آشنایی‌زدایی و هنجارشکنیها همه و همه در کنار هم قرار میگیرند تا تمامی حالات درونی شخصیتها یا وضعیت مکانها را نمایش دهند و فضایی نمایشی به وجود آورند که خواننده تمامی صحنه‌های موردنظر شاعر را دربرابر دیدگان خود ترسیم کند.

فردوسی در مواردی بسیار از قاعده‌افزاییها، تشبیه‌ها، آشنایی‌زداییها و غیره برای ایجاد عاطفه و انتقال بار معنایی مدنظر خود استفاده کرده است. این موارد در دو راستا قرار دارند: نخست دسته‌هایی هستند که به دنبال نشان دادن و توصیف هرچه بهتر بوده و در کنار این هدف، امکان دارد اهداف جانبی دیگری چون انتقال عاطفه و فضاسازی نیز داشته باشند؛ اما دستهٔ دوم به دنبال القای معنایی ضمنی در لایه‌های پنهان خود هستند و به همین سبب ارزشمندترین کارکرد آنها انتقال عاطفه و پی‌ریزی فضا و اتمسفری است که حول این عواطف وجود دارد. در این نوع، شاعر عواطف و احساسات خود را چنان با تصاویر آمیخته میکند که واژگان از هم تفکیک‌ناپذیر میشوند. گزاره‌های فرمالیستی در اولویت‌بندی اهدافی که مدنظر دارند با یکدیگر متفاوتند؛ اما نقطهٔ اشتراک همهٔ آنها، انتقال عواطف نمایشی موردنظر فردوسی است.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکترای زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشکده علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سیرجان استخراج شده‌است. سرکار خانم دکتر مریم جعفری راهنمایی این رساله را برعهده داشته و طراح اصلی این مطالعه بوده‌اند. سرکار خانم میترا بیغمی بعنوان پژوهشگر این رساله در گردآوری داده‌ها و تنظیم متن نهایی

نقش داشته‌اند. آقای دکتر عباس ذاکری به عنوان مشاور نیز در تجزیه و تحلیل داده‌ها و راهنماییهای تخصصی این پژوهش نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر بوده‌است.

تشکر و قدردانی

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از مسئولان آموزشی و پژوهشی دانشکده علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سیرجان که نویسندگان را در انجام و ارتقاء کیفی این پژوهش یاری دادند، اعلام نمایند.

تعارض منافع

نویسندگان این مقالهٔ گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است، و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجراشده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسنده مسئول است، و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

REFERENCES

Ahmadi, Babak. (2011). Text structure and interpretation. 12th edition, Tehran: Nahr-e-Karzan.

Alavi Moghaddam, Mahyar. (1998). Theories of contemporary literary criticism, formalism and structuralism. Tehran: Samt.

Al-Saleh, Sobhi. (2002). Studies in the language. Beirut: Dar al-Alam Lamlayin.

Bagheri, Fars. (2012). The function and use of language in the playwriting process, Tehran: Afraz.

Fazilat, Mahmoud. (2018). Principles and classification of literary criticism. Tehran: Zavvar.

Forster, Edward Morgan. (2012). Aspects of the Novel, translated by Ebrahim Younisi, Tehran: AmirKabir.

Modarresi, Fatemeh and Bamdadi, Mohammad. (2018). "Looking at the music of Mohammad Reza Shafi'i Kadkani's poems", *Journal of Linguistic and Rhetorical Studies*, No. 1, pp. 140-1115.

Mojdeh, Parvaneh. (1988). "About Theater Language", *Theater Quarterly*, No. 2 and 3, Summer and Autumn, pp. 59-6.

Moran, Brenna. (2010). Theories of Literature and Criticism, translated by Nasser Davaran. Tehran: Aghaz.

Nazerzadeh Kermani, Farhad. (1995). "Comparative study between drama and story", *Faslaname Honar*, No. 25, pp. 257-281.

Nazerzadeh Kermani, Farhad. (2013). an introduction to dramaturgy, Tehran: Samt.

Rajaei, Najme. (2008). Familiarity with contemporary Arabic literary criticism. Mashhad: Ferdowsi University Press.

Safavi, Korosh. (2001). from linguistics to literature. second edition. Tehran: Sureh Mehr.
Samare, yadolla. (1985). Phonology of Persian language. Tehran: Academic Publishing Center.
Shafii Kadkani, Mohammad Reza. (2005). literary criticism Third edition. Tehran: Mitra.
Shafii Kadkani, Mohammad Reza. (2011). Resurrection of words. Lectures on the literary theory of Russian formalists. second edition, Tehran: Sokhan.
Shamisa, Siroos. (2009). literary criticism. Third edition. Tehran: Mitra.
Vahidian Kamiyar, Taghi. (1990). The weight and rhyme of Persian poetry. second edition. Tehran: Academic Publishing Center.
Volk, Rene and Austin Warren. (1994). Theory of literature. Translators: Zia Movahhed and Parviz Mohajer. Tehran: Scientific and Cultural.
White, Hayden. (1980). "The Value of Narratively in The Representation of Reality", *Critical Inquiry*, 7 (1), Autumn.

فهرست منابع فارسی

احمدی، بابک (۱۳۹۰) ساختار و تأویل متن. چاپ دوازدهم. تهران: نشر مرکز.
باقری، فارس (۱۳۹۲)، کارکرد و کاربرد زبان در فرایند نمایشنامه‌نویسی، تهران: افراز.
ثمره، یدالله. (۱۳۶۴). آواشناسی زبان فارسی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
رجایی، نجمه. (۱۳۸۷). آشنایی با نقد ادبی معاصر عربی. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۴). نقد ادبی. چاپ سوم. تهران: میترا.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات. درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس. چاپ دوم، تهران: سخن.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۸ ش) نقد ادبی. چاپ سوم. تهران: میترا.
الصالح، صبحی. (۲۰۰۲ م). دراسات فی اللغة. بیروت: دارالعلم للملایین.
صفوی، کوروش (۱۳۸۰) از زبانشناسی به ادبیات. چاپ دوم. تهران: سورهٔ مهر.
علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). نظریه‌های نقد ادبی معاصر، صورتگرایی و ساختارگرایی. تهران: سمت.
فضیلت، محمود (۱۳۹۰). اصول و طبقه‌بندی نقد ادبی. تهران: زوار.
فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۹۱)، جنبه‌های رمان، ترجمهٔ ابـراهیم یـونسی، تهران: امیرکبیر.
مدرسی، فاطمه و بامدادی، محمد. (۱۳۹۸ ش). «نگاهی به موسیقی اشعار محمدرضا شفیعی کدکنی»، مجلهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، شمارهٔ ۱، صص ۱۱۱۵-۱۴۰.
مژده، پروانه (۱۳۶۷)، «دربارهٔ زبان تئاتر»، فصلنامهٔ تئاتر، شمارهٔ ۲ و ۳، تابستان و پاییز، صص ۶-۵۹.
موران، برنا. (۱۳۸۹) نظریه‌های ادبیات و نقد، ترجمهٔ ناصر داوران. تهران: آگاه.
نـاظرزادهٔ کـرمانی، فرهاد (۱۳۷۳)، «مطالعهٔ تطبیقی میان نمایشنامه و داسـتان»، فـصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۲۵، صص ۲۵۷-۲۸۱.
نـاظرزادهٔ کـرمانی، فـرهاد (۱۳۸۳)، درآمدی به نمایشنامه‌شناسی، تـهران: سمت.

وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۶۹). وزن و قافیهٔ شعر فارسی. چاپ دوم. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
ولک، رنه و آوستن وارن. (۱۳۷۳ش). نظریهٔ ادبیات. مترجمان: ضیاء موحّد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.
White, Hayden. (1980). "The Value of Narratively in The Representation of Reality", *Critical Inquiry*, 7 (1), Autumn.

معرفی نویسندگان

میترا بیغمی: دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد سیرجان، دانشگاه آزاد اسلامی، سیرجان، ایران.
(Email: *mitrabighami@gmail.com*)

مریم جعفری: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد سیرجان، دانشگاه آزاد اسلامی، سیرجان، ایران.
(Email: *maryam.jafari@iau.ac.ir* :نویسنده مسئول)

عباس ذاکری: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد سیرجان، دانشگاه آزاد اسلامی، سیرجان، ایران.
(Email: *Zsadyaa@gmail.com*)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

Introducing the authors

Mitra Bighmi: Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Sirjan Branch, Islamic Azad University, Sirjan, Iran.
(Email: *mitrabighami@gmail.com*)

Maryam Jafari: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Sirjan Branch, Islamic Azad University, Sirjan, Iran.
(Email: *maryam.jafari@iau.ac.ir* **:** Responsible author)

Abbas Zakeri: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Sirjan Branch, Islamic Azad University, Sirjan, Iran.
(Email: *Zsadyaa@gmail.com*)