دوفصلنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه
سال ۳، شمـارهٔ ۵، بهار و تابستان ۱۳۹۴

بررسی ساختاری زبان حماسی در *طومار جامع نقالان* معروف به *هفت‌لشکر*

عاطفه نیکخو[۱*] یدالله جلالی پندری[۲]

(تایخ دریافت: ۹۲/۱۲/۱۴، تاریخ پذیرش: ۹۳/۲/۶)

چکیده

زبان به‌مثابهٔ شکل‌دهندهٔ ساختمان داستان در تحلیل ساختار آن اهمیت ویژه‌ای دارد. براساس این دیدگاه، ساختار زبان و چگونگی کاربرد و ارتباط زیبایی‌شناسی و فرازبانی، نوع آن را در ارتباط با مضمون کلی اثر مشخص می‌سازد. زبان حماسی- که یکی از ارکان اساسی این متون است- قابلیت‌های ساختاری همچون به‌کارگیری کلمات، نحو کلام، لحن متناسب با فضا و حس حماسی در سطوح مختلف آوایی، لغوی و غیره را دارد.

در ادب شفاهی نیز افزون‌بر زبان ساده و یکدست قصه‌ها، حضور نقالان و سخنوران و دخل و تصرف آنان با ورود عناصر جدید در تدوین طومارها، سبب شده است تا بیش‌ازپیش زمینهٔ استفاده از ظرفیت‌های زبان حماسی در پیوند با مضمون اصلی طومارها افزایش یابد. ***هفت‌لشکر*** نیز ازجمله طومار جامع نقالان در عهد قاجار است که زمان کتابت آن به ۱۲۹۲ق برمی‌گردد. این اثر در اصل نام یکی از نبرد- روایت‌های مشهور نقالی است که به‌سبب شهرت بر یکی از طومارهای جامع نقالان نهاده شده است.

---

۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی (نویسنده مسئول) * atefe.nikkhoo@yahoo.com
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد

در این مقاله باتوجه به مضمون کلی ***هفت‌لشکر***، ساختار حماسی آن در دو سطح آوایی و نحوی بررسی شده است. استفاده از واج‌های انفجاری- انسدادی و ساختمان هجای کشیده در کنار کاربرد پربسامد مصوت کوتاه در سطح آوایی، وجود فضا و حس حماسی را برای خواننده بیشتر ملموس ساخته است. در ساختمان نحوی کلام نیز، تقدم فعل و جابه‌جایی دیگر ارکان جمله، هم‌نشینی عناصر هم‌نقش، فضاسازی با بهره‌گیری نقال از لحن نمایشی، شگردهای کلامی- حرکتی و تکنیک‌های شفاهی ازجمله عناصر شکل‌دهندهٔ زبان حماسی ***هفت‌لشکر*** است. همچنین، ویژگی‌های موسیقایی نقل شفاهی، همچون ارتفاع صوت و کاربرد مصوت‌های بلند و کشیده در پایان جملات سؤالی و ندایی به افزایش آهنگ خیزان کلام و درنهایت زبان حماسی آن منجر شده است.

واژه‌های کلیدی: ساختارگرایی، زبان‌شناسی، زبان حماسی، نقالی، ***طومار جامع نقالان***، ***هفت‌لشکر***.

۱. مقدمه

ارتباط عناصر شکل‌یافته را- که برآیند کلیهٔ روابط حاکم بر یک مجموعه هستند- ساختار[1] می‌نامند. مشخصهٔ اصلی عصری که در آن زندگی می‌کنیم، گرایش همهٔ رشته-های علمی به جایگزین‌کردن ساختارگرایی به جای ذره‌گرایی و همگانیت به جای فرد-گرایی (البته در معنای فلسفی آن) است (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۳). این نگرش در قرن بیستم و درپی گرایشی و انحصاری شدن علوم به‌ویژه علوم انسانی و نقد ادبی، به مکتب ساختارگرایی انجامید. ساختار نظامی متشکل از اجزاء به‌هم پیوسته است که در سایهٔ پیوند با یکدیگر کلیتی هماهنگ می‌یابند.

از منظر ساخت‌گرایی، اثر ادبی حاصل ارتباط تمامی عناصر ادبی و هنری در پیوند یکپارچه با کلیت اثر است که نویسنده و شاعر را با بهره‌گیری از شگردهای خاص به سمت آفرینش ادبی سوق خواهد داد. بنابراین، ساختارگرایی در پی کشف آن است که

چه عامل و فرایندی ساختار بیانی را به ساختار هنری تبدیل می‌کند. از منظر آنان آنچه یک اثر را تا سطح ادبی و هنری ارتقا می‌بخشد، نظام زیبایی‌شناختی و قالب و ساختار حاکم بر آن است، نه مفاهیم انسانی و واقعیتی از پیش تعیین‌شده. ساختارگرایی در تلاش است تا اصول کلی حاکم بر کاربرد ادبی زبان را- از نحو ساختمان داستان گرفته تا قوالب شعر- کشف کند. به‌این‌ترتیب، تفکر ساختاری امکان ظهور مفاهیمی چون نظم کلمات و نظام ادبیات را فراهم آورده است (همان، ۲۱).

حضور علائم و نشانه‌ها در دنیای ادبیات و انتظام هنری حاصل از کلیت آن، مهم‌ترین دستاورد رویکرد ساختاری است تا آنجا که ساختارگرایی ادبی کوششی است برای راهیابی به دنیای نشانه‌ها در اثر ادبی؛ یعنی کشف رمزها و نشانه‌های تازهٔ آن و فهم روابط درونی آن‌ها (احمدی، ۱۳۸۰: ۷).

کشف و ارتباط نشانه‌ها به‌عنوان مهم‌ترین گزارهٔ ساخت‌گرایی از سویی با نظریهٔ فردینان دوسوسور و دیگر زبان‌شناسان ساختارگرا پیوند می‌یابد، زیرا:

> ساختارگرایی همانند نشانه‌شناسی در پی آن است که دریابد عناصر زبانی چگونه شکل می‌گیرند، چه ارتباطی با دیگر عناصر دارند، چگونه کلیتی منسجم و یکپارچه از این اجزاء و عناصر پدیدار می‌شود و چگونه این اجزاء و عناصر الگوهای متنی را پدید می‌آورند (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۸۷).

از این دیدگاه زبان‌شناسی در ارتباط با نقد ادبی، دانشی برای بررسی ساختار کلام است. بنابراین زبان به‌مثابهٔ نظام واژگان در قالب عناصری که با یکدیگر ارتباطی دوجانبه دارند، قابل طرح و توصیف است؛ نظامی که می‌توان آن را در رابطهٔ ذهنی میان نشانه‌ها (دال و مدلول)[۲] و در نسبت با یکدیگر تعریف کرد؛ نه به صورت مطلق و مستقل و «در مقام توده‌ای از واقعیات و عناصر جدا و خودبسنده از یکدیگر» (صفوی، ۱۳۷۳: ۲۳).

براین اساس، می‌توان به تعریف رولان بارت از زبان اشاره کرد:

زبان به‌عنوان نظام ارزش‌ها، از تعداد مشخصی از عناصر ساخته شده که هریک از آن‌ها درآنِ واحد ما به‌ازای کمیت مشخصی از اشیاء و بیانی از یک کارکرد وسیع‌تر است و در آن با وجود یک نظم، سلسله‌مراتبی از ارزش‌های هم‌بستهٔ دیگری یافت می‌شود (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۱۶۸-۱۶۹).

پیوستگی اجزاء و عناصر، کلیت منسجم و هماهنگ نشانه‌شناسی و ترکیب قاعده‌مند آنان درنهایت به شکل سیستم یا نظام زبانی نمود می‌یابد که در آن، هر واحد تابع واحد دیگر و وضع ترکیبی آن است. اجزاء تشکیل‌دهندهٔ ساختار زبانی که «برخی نظیر آواها، واژگان و دستور زبان، زبانی‌اند و برخی همچون بافت کلام و موقعیت کلام فرازبانی‌اند؛ درنهایت از طریق گفتار یا نوشتار تلفیق شده و پیام را منتقل می‌کنند» (کامینز و دیگران، ۱۳۷۲: ۴۰).

باید توجه داشت که ساختار کلی بیان در شکل گفتار یا نوشتار است که در تحلیلی ساختارگرا، جنبه‌های روساختی و زبان اثر[۳] را در تعامل و پیوند با تصویرها و مضمون کلی و بن‌مایهٔ اثر (ژرف‌ساخت[۴]) قرار می‌دهد و به ایجاد موجودیت ادبی می‌انجامد.

براین اساس، زبان به‌عنوان شاکلهٔ ساختار بیان و مجموعه‌ای از نشانه‌ها، از یک‌سو با بهره‌گیری از توان بالقوهٔ خویش و از سوی دیگر با چگونگی کاربرد و چینش کلمات آن در محور هم‌نشینی[۵] و ساختمان کلی داستان، به تشخص زبانی و ارتباط آن با بن‌مایهٔ اثر می‌انجامد. از این‌رو:

زبان داستان مجموعه‌ای از واژه‌های سرد که فقط نقش ارجاعی[۶] دارد، نیست. از نظر زبان‌شناسی، زبان داستان مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که مانند سلسله‌ای از رمز، به‌وسیلهٔ نویسنده به خواننده منتقل می‌شود و خواننده مجموعه رمزهای رمزنویس را رمزگشایی می‌کند، اطلاعات منتقل‌شده را می‌فهمد و در اطلاعات نویسنده سهیم می‌شود و از خود نسبت به آن عکس‌العمل نشان می‌دهد. از این‌رو، پیوسته میان نویسنده و خواننده و شخصیت‌های داستان و راوی ارتباط دیالکتیکی تنگاتنگی وجود دارد (اخوت، ۱۳۷۷: ۱۸۶).

بنابراین، زبان یا به عبارت دیگر عناصر زبانی و نشانه‌شناسی و چگونگی کاربرد آن نقشی تعیین‌کننده در تشخیص نوع زبان و شکل‌دهی ساختمان اثر روایی دارد؛ تا آنجا که می‌توان گفت «در داستان، گفتار یا بهتر بگوییم زبان سخن می‌گوید، فقط همین و بس» (بارت، به‌نقل از اخوت: ۱۸۵).

در این میان، حماسه نیز به عنوان نخستین و کهن‌ترین نوع ادبی، روایتی از اعمال و کردار پهلوانان ملی است که برای القاء هرچه مؤثرترِ بن‌مایه و پیام خویش به زبان و بیانی متناسب با ژرف‌ساخت کلی اثر نیازمند است. براین اساس، کیفیت ساختار زبان دراین متون، برخاسته از عناصر شکوهمند رزمی و حماسی است که در قالب کاربردهای زبانی، و به صورت انواع واژگان، ترکیبات، موسیقی کلام و دیگر عناصر حماسی، لحن و فضای حاکم بر اثر را به‌وجود می‌آورد.

قصه‌ها و داستان‌های شفاهی- سنتی، اگرچه به‌سبب داشتن سیر داستانی به‌عنوان یک اثر روایی- داستانی قابل بررسی‌اند؛ اما از منظر ساختار زبان با داستان‌های امروزی تفاوت دارند. این آثار که زاییدهٔ تخیل عامهٔ مردم‌اند، زبانشان متناسب با فرهنگ پدیدآورندگان آن است. لذا، زبان قصه‌ها زبانی ساده، یکدست و به‌دور از هرگونه پیچیدگی و متناسب با فهم شنوندگان آن، ساختار بیان داستان را شکل می‌دهد.

قابل ذکر است که در دوره‌های بعد، حضور نقالان و سخنوران با تدوین روایات شفاهی به صورت مجموعه‌ها، جنگ‌ها و طومارها، آنان را برآن داشت تا با شگردهای خاص بیانی، برای ایجاد حس و فضای مورد نظر داستانی، به تکنیک‌های کلامی دست یابند.

> یکی از ویژگی‌های مهم تکنیک شفاهی در نقالی، رعایت وزن و آهنگ کلام و لایه‌های زیبایی‌شناختی است که از طریق تقطیع‌ها، ایجازها و افعال حذف‌شده، کاربرد کلام مسجع و دادن لحن و وزن و آهنگ به کلمات (به هنگام اداکردن) به‌وجود می‌آید که سهم مهمی در جذابیت کار و تکنیک شفاهی نقال دارد (نجم، ۱۳۹۰: ۳۷۶).

اگرچه برخی از تکنیک‌های شفاهی نقال هنگام اجرا در طومارها ذکر نشده، اما لحن و فضای حاصل از آن، طرز بیان خاص، انتخاب کلمات و عبارات مناسب و ترکیب و نحو جملات، بیانگر هنر نقال و آشنایی‌اش با ظرفیت و توان زبان برای هماهنگی با اثر است.

> نقال که به زبان تماشاگر عصر خود و در فضای قهوه‌خانه و معمولاً با لحنی روایت‌گرانه، آزاد و رها از هرگونه قید و شرطی سخن می‌گوید، وقتی به نقش‌آفرینی می‌رسد و به جای شخصیت‌ها سخن می‌گوید، مشروط به شرایط خاص آن نقش، به وضوح تغییر لحن می‌دهد، مثلاً به هنگام بازی اعمال قهرمانانهٔ رستم و سهراب و فرامرز، لحنش غرورآفرین و صدایش قوی و محکم است (همان، ۳۷۰-۳۷۱).

لازم است پیش از پرداختن به ساختار حماسی ***طومار جامع نقالان*** به تعریفی از طومارها، به‌خصوص اثر موردبحث اشاره شود: «طومار نسخه‌ای است دست‌نویس از روی ***شاهنامه***، حماسه‌ها و افسانه‌های دیگر، مانند ***سمک عیار***، ***اسکندرنامه***، به روایت شخصیِ نقال از داستان‌هایی که می‌گوید؛ به خط و انشای خویش که اغلب بدخط اما آفرینش‌گرانه است» (همان، ۳۰۱). بنابراین، افزون‌بر وجود چهارچوب اجرایی بالقوه در متن طومارها، ساخت و پرداخت‌های تلفیقی، ادبی، داستانی و نمایشی آن‌ها از سوی نقال، آن را به داستان‌های بازنویسی‌شدهٔ منثور بدل می‌سازد.

براین اساس، طومارها مأخذ نقالان برای داستان‌گویی است و قابلیت‌های خاصی برای ارائهٔ هنر نقال دارد. ***هفت‌لشکر*** نیز ازجمله طومار جامع نقالان در عهد قاجار است که زمان کتابت آن به ۱۲۹۲ق برمی‌گردد (افشاری و دیگران، ۱۳۷۷: ۳۱) و در اصل نام یکی از نبرد-روایت‌های مشهور نقالی است که به‌سبب شهرت بر یکی از طومارهای نقالان نهاده شده است. این طومار که دربردارندهٔ بیشتر داستان‌های حماسی و اساطیری ایران باستان است و با مایه‌های داستان‌های عامیانهٔ ایران تلفیق شده است، در بخش مهم و پرحجم آن، دربارهٔ نبردها و ستیزه‌جویی‌های خاندان رستم، برزو و فرامرز و پسران آن

دو، تمور و جهانبخش، با نام هفت‌لشکر دوم، بیش از همه ساخته و پرداختهٔ نقالان قرون اخیر است.

۲. ساختمان آوایی

سطح آوایی زبان یکی از سطوح زبان‌شناسی ساختاری است که توانسته با استفاده از موسیقی ساختار سازندهٔ واژه‌ها (واج و هجا) در آفرینش زبان فاخر و پرطنطنهٔ حماسی نقش‌آفرین باشد. در این سطح که دربارهٔ موسیقی حروف، وزن، واژه‌ها و ارتباط عناصر آوایی- موسیقایی با معنای کلی اثر بحث می‌شود، واج و هجا به‌مثابهٔ شکل‌دهندهٔ واژه‌ها نقش تعیین‌کننده‌ای دارند.

> یکی از ویژگی‌های متون ادبی نوع توجهی است که به آواها و حروف می‌شود. بخشی از معنای متن به نحو خاص به ترکیب این اجزاء و آرایش آن‌ها بستگی دارد. در اینجاست که اجزاء زبانی مانند آواها و واژه‌ها نظر ما را به خود جلب می‌کنند و ما را وامی‌دارند که علاوه بر توجه کردن به مظروف کلام، یعنی «معنی» به ویژگی‌های ظرف سخن، یعنی زبان نیز توجه کنیم (کامینز و دیگران، ۱۳۷۲: ۴۰-۴۱).

با توجه به چگونگی کاربرد و ارتباط آواها با یکدیگر در اثر مورد بحث آن را به دو بخش واج و هجا تقسیم می‌کنیم.

۲-۱. واج

واج کوچک‌ترین عنصر سازندهٔ واژه در ساختمان آوایی است که نقش مهمی دارد. بهره‌گیری از نوع خاصی از صامت‌ها در هماهنگی و ارتباط ساختاری آنان با معانی و فضای القایی مورد نظر، خواننده را در ارتباطی دوجانبه با راوی و متن قرار می‌دهد. «اگر آواها را به صورت مستقل و بدون در نظر گرفتن تکیه‌گاه معنایی آن‌ها بررسی کنیم، تنها مسئله‌ای فیزیولوژیکی است و بس و اگر مفهوم را به‌تنهایی در نظر بگیریم

بدون تصور صوتی، مربوط به روان‌شناسی می‌شود» (پارساپور، ۱۳۸۳: ۲۵۶). بنابراین، آنچه در این‌جا اهمیت می‌یابد، هماهنگی میان فیزیک آواها و معنای حاصل از آن است. شیوهٔ هم‌نشینی آواها و لحن حاصل از کاربرد مناسب آنان، درنهایت به نقش زیبایی‌شناختی آنان در ساختمان اثر می‌انجامد.

> یک نعرهٔ دیگر کشید و تیر را از قربان ترکش بیرون آورد، [به] بحرهٔ کمان پیوست، گوش تا گوش کشیده، بر چشم راست اژدها زد که تا پر نشست و اژدها چنان غرش کشید که تمام کوه برهم لرزید؛ گرشاسپ تیری بر چشم دیگرش زد، که دو چشم او کور شد. اژدها آنچنان از درد چشم، سر خود را بر زمین زد و برهم پیچید و سینهٔ خود را بر هوا کرد، و پهلوان عمودی بر کاسه سر اژدها زد که مغزش پریشان شد. اژدها دم خود را بر دور کمر گرشاسپ پیچید و بیفشرد ... (افشاری و دیگران، ۱۳۷۷: ۴۵).

استفاده از نوع خاص واج‌ها از منظر آواشناسی، نقش تعیین‌کننده‌ای در تشخیص نوع زبان اثر دارد. استفاده از واج‌ها با رسایی کمتر، زمینه را برای بروز زبان حماسی و سنگین اثر در برابر زبان غنایی به خواننده القا خواهد کرد. «بنابراین واج‌های انفجاری- انسدادی مثل /t/، /p/، /k/، /d/ که در هنگام تولید آن‌ها هوا در یکی از نقاط دهان کاملاً مسدود می‌شود و سپس یک‌باره آزاد می‌گردد، دارای رسایی کمتر هستند» (پارساپور، ۱۳۸۳: ۲۵۸).

باتوجه به آنچه ذکر شد، در نمونهٔ بیان‌شده نیز، افزون بر بسامد بالای واج‌های انفجاری- انسدادی (تقریباً در تمام کلمات)، استفاده از این واج‌ها در پایان افعال و واژه‌ها و چینش خاص آنان، خواننده را با زبان سنگین و ضرب‌آهنگ حماسی حاصل از آن روبه‌رو ساخته است.

> فریدون عمود کاویانی را بر سر چنگ بلند ساخت و بر میان هر دو کتف ضحاک زد، که در هم غلطید و بروی زمین نقش بست. کمند طلبیده او را بربست و ضحاک زور کرده، کمند را مثل تار عنکبوت از هم درید و از جای خود جستن

کرد و برجانب فریدون دوید و گریبان او را بگرفت ... (افشاری و دیگران، ۱۳۷۷: ۳۴).

در این نمونه کاربرد واج‌های انفجاری- انسدادی در کنار کوتاهی و مکث میان‌جمله‌ای و توازن میان افعال بهره‌مند از این نوع واج‌ها، مانند پیوست/ نشست و کشید/ لرزید/ پیچید (در نمونهٔ اول) و غلطید/ طلبید/ درید/ دوید (در نمونهٔ دوم)، از دیگر شگردهای روایتی نقال در ایجاد حس حماسی و القای فضای موردنظراست.

برزوی نامدار به یک دست نیزهٔ طوس را و به یک دست نیزهٔ فریبرز را گرفته، از دست ایشان بیرون آورد، بر یک جانب افگند و مرکب را پیش راند، کمر زنجیر هر دو را گرفته، نام خدا را بر زبان راند، قوّت کرد، هردو را از صدر زین برداشت [و] به پای عَلَم خود آورد، دست اوها را بستند، حمله بر لشکر اوها کرد (همان، ۲۴۶).

و دست به کمان زده، یک تیری در بحرهٔ کمان نهاده، بر جانب جهانبخش انداخت که به رون او آمد. او را با تخت فیل درهم دوخت که جهانبخش نامدار نهیب داده، چون شیرِ تیرخورده خود را به تمور رسانید. تمور زوبین از کمر کشیده، آن‌چنان بر ران جهانبخش زده که تا استخوان درهم شکافت. جهانبخش نیز شمشیری بر قبّهٔ سپر تمور زد که چهارانگشت در فرق او جاگرفت. جهانبخش دست به عمود برده، بر جانب تمور خروشید که: بگیر از دست من! تمور سپر بر سر کشید، کوفت بر قبّهٔ سپر و کلهٔ عمود که دو دست اسپ از پیش و دوپا از عقب به‌در رفت. صدایی از کمر مرکب برآمد. مرد و مرکب درهم غلطیدند؛ که تمور برخاست، شمشیری بر چهاردست فیل زد، که فیلی بدان عظمت از پا درافتاد. بعد از آن، جهانبخش برخاست و بر کمر زنجیر هم چسبیدند (همان، ۳۹۰- ۳۹۱).

همان‌گونه که بیان شد، استفاده از ساختمان آوایی خاص، آرایش هجاهای متناسب با صحنه‌های حماسی رزم و بهره‌گیری از مکث‌های میان‌جمله‌ای و کوتاهی جملات، نیز در کنار هم‌نشینی با واج‌ها، قابلیت زبان حماسی در صحنه‌ها را افزایش داده است؛ تا آن‌جا که این ویژگی تقریباً در سراسر این صحنه به‌دلیل شتاب و سرعت و برای هماهنگی با محتوا از سوی نقال به‌کار گرفته شده است. افزون‌بر این، هم‌نشین‌کردن

واژه‌ها، با آغاز و پایانی یکسان نیز- البته با بسامدی کمتر- از دیگر عوامل زبان سنگین و پرطنطنهٔ حماسی به‌شمار می‌آید.

۲-۲. هجا

هجا عنصر تعیین‌کنندهٔ میزان ارتفاع و کشش مصوت‌ها در ساختمان واژه‌ها و جمله‌هاست که با بهره‌گیری از شیوهٔ کاربرد و چینش صامت‌ها و مصوت‌ها قادر است لحن حاصل از ساختمان آوایی کلام را به خواننده منتقل سازد. برای مثال در مقایسه میان دو بیت مشهور منسوب به سعدی و فردوسی، کاربرد بیشتر هجای کشیده (CVC/ CCVCC) توسط فردوسی، در کنار ختم هجاها به صامت، لحن حماسی او را قوی‌تر ساخته است:

خدا کشتی آنجا که خواهد برد وگر ناخدا جامه برتن درد

(سعدی)

برد کشتی آنجا که خواهد خدای وگر جامه بر تن درد ناخدای

(فردوسی)

و شاه کشمیر لشکر جمع نموده، از شهر بیرون آمد. در برابر سپاه بهمن صف کشیده، یک نفر از غلامان فرامرز به میدان برآمد، هشت‌تن از غلامان بهمن را به‌قتل آورد. رهامِ گودرز به میدان آمد، غلام فرامرز را کشت. بانوگشسپ چون بدید، نهیب به مرکب داده، سر راه به رهام گرفت. تیغی بر کتف او زد که تا استخوان نشست. رهام گریزان شد، پشوتن سر راه بر او گرفت. بانو تیغ را بر قبّهٔ سپر او زد که سپر را شکافته بر گردن مرکب آمد که سر او از تن جدا شد. بانو او را امان نداد، کمربند او را گرفته از زین برداشت، در برابر شاه کشمیر بر زمین زد، دست اورا بستند. لشکر بهمن از جا درآمدند، بر سپاه کشمیر ریختند. شاه کشمیر تاب نیاورده گریزان شد. بانویان گفتند: چرا ما درین شهر رویم؟ جلوِ مرکب را گردانیدند، متوجه فنوط شدند. مرزبان و شَجار گرفتار شدند. ایشان را نزد بهمن بردند. فرمود تا بند بر یال اوها گذاشتند و سر کمند ایشان را بر قفس زال بستند و خود به دور کشمیر آمد (همان، ۵۳۲).

این نمونه اگرچه به زبان نثر و متفاوت با ویژگی‌های ساختمان هجایی شعر است، اما در این زمینه نیز، بسامد هجای کشیده در پایان بیشتر جملات و کلمات پایانی آن در کنار کلمات مختوم به صامت، ریتم کوبنده و حماسی را گوشزد می‌کند. افزون‌بر این، کندکردن لحن- که یکی از ویژگی‌های ساختار زبان حماسی است- با هجای کشیده صورت می‌گیرد که در این اثر بسامد زیادی دارد. «معمولاً برای کندکردن لحن از واژه‌هایی که دارای هجای کشیده است، بهره می‌برند. پشت سر هم آوردن واژه‌های مختوم به هجای کشیده، لحن سخن را به نهایت کندی می‌رساند» (عمران‌پور، ۱۳۸۴: ۱۴۳).

> فریدون عمود کاویانی بر سر چنگ بلند ساخت و بر میان هر دو کتف ضحاک زد، که درهم غلطید و به‌روی زمین نقش بست. کمند طلبیده، او را بربست و ضحاک زور کرده، کمند را مثل تار عنکبوت از هم درید و از جای خود جستن کرد و بر جانب فریدون دوید و گریبان او را بگرفت؛ فریدون نامدار کمر زنجیر او را بگرفت و هر دو به تلاش درآمدند. فریدون بعد از ساعتی قوّت کرده، ضحاک را از روی زمین برداشت و بر زمین زد، که از فرق تا پاشنهٔپا به دل زمین نقش بست و بر سینه‌اش نشست ... فریدون دوالی از پشتش کشید و دست او را محکم بست و زنجیر بر یال و کوپال او نهاد و او را به فرمودهٔ سیمرغ بردند در دماوند ... (همان، ۳۴).

قابل ذکر است اگرچه نقال توانسته با بهره‌گیری از این شگرد آوایی، کلام خویش را بیش‌ازپیش رنگ حماسی بخشد و مخاطب را با حس اضطراب صحنه‌های رزم روبه‌رو سازد، اما در بسیاری از موارد در کنار بسامد واژگان مختوم به صامت، وی از واژگان مختوم به مصوت نیز بهره برده است و این امر زبان را تا حدی با رسایی و نرمی بیشتر برای کاهش لحن حماسی پیش برده است. در این زمینه، لازم به یادآوری است که اگرچه کاربرد مصوت‌ها به رسایی و نرمی کلام می‌انجامد، اما ازسویی«مصوت‌ها از لحاظ رسایی و نیز بسامد پایه، یکسان نیستند؛ چنانکه در ***شاهنامه*** درصد کاربرد مصوت‌های کوتاه به میزان چشمگیری افزایش می‌یابد» (پارساپور، ۱۳۸۳: ۲۵۶-۲۵۷).

با توجه به آنچه بیان شد، می‌توان این گونه استدلال کرد که در نمونهٔ بیان‌شده، کاربرد مصوت کوتاه پایانی، اگرچه در مقایسه با صامت توانش حماسی کمتری دارد، اما در نهایت توانسته تعادل زبان حماسی را حفظ کند و ضرب‌آهنگ آن را برای مخاطب ملموس سازد.

> سام نریمان نمودار شد که بر گرده‌گاه غراب نشسته و پریدخت نقاب انداخته و دوش‌به‌دوش او مرکب می‌راند و فرهنگ دیوزاد در دهنهٔ جلو ... دست چپ بر گردهٔ راست نهاده، یک نعرهٔ الله‌اکبر از دل برکشید که کوه و دشت و بیابان به‌لرزه درآمد و دست به قائمهٔ تیغ آبدار کرده، بکش‌بکش در میان لشکر خاقان انداخته و فرهنگ نیز دست به چوب‌دست برده، با نقاب‌دار می‌زدند و می‌کشتند (همان، ۹۴).

۳. ساختمان نحوی

کارکرد و پیوند واژه‌ها در محور هم‌نشینی و ارتباط نظام‌مند آنان درنهایت به نظم کلان در ساختمان نحوی می‌انجامد. همچنین آرایش حاصل از ساختار دستورمند واژه‌ها در محور هم‌نشینی به نوعی در نظام جملات به برجسته‌سازی برای ارتباط با بن‌مایهٔ اثر منتهی می‌شود. اگرچه زبان قصه‌ها بیش از هر چیز ارجاعی است، اما کاربرد خاص زبان برای پیوند با مضمون اثر و با هدف جلب نظر خواننده، گه‌گاه زبان آن‌ها را از سطح ارجاعی و خودکار دور و به مرز برجسته‌سازی نزدیک ساخته است.

> فرایند خودکاری زبان در اصل به‌کارگیری عناصر زبان است، به گونه‌ای که به قصد بیان موضوعی به‌کار رود، بدون آنکه شیوهٔ بیان جلب نظر کند و مورد توجه اصلی قرار گیرد؛ ولی برجسته‌سازی به‌کارگیری عناصر زبان است به‌گونه‌ای که شیوهٔ بیان جلب نظر کند، غیرمتعارف باشد و در برابر فرایند خودکاری زبان، غیرمتعارف باشد (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۵-۳۶).

اگرچه کاربرد خاص و گه‌گاه غیرخودکاری زبان در متن مورد نظر، با تعریف خاص هاورانک از برجسته‌سازی در متون ادبی برابر نیست، اما ازسویی نیز، شگردها و توجه

خاص نقال به زبان و دورساختن آن از مرز خودکار، برای جلب نظر خواننده و آشکار ساختن زبان حماسی را نمی‌توان از نظر دور داشت. از این‌رو، ساختمان نحوی کلام ***طومار جامع نقالان*** در چهار بخش بررسی می‌شود:

۱-۳. ارکان جمله

پیروی از هنجار متعارف و منظم ارکان دستوری، مخاطب را با زبان ارجاعی و خودکار روبه‌رو می‌سازد. براین‌اساس، ازجمله شگردهای هنجارگریزی نحوی تقدم و تأخر ارکان دستوری است.

> تقدم و تأخر ارکان دستوری ازجمله مباحثی است که در ارتباط با نوع ادبی مطرح شده است. در زبان حماسی هنجارگریزی نحوی و جابه‌جایی ارکان جمله به‌نحو چشمگیری دیده می‌شود؛ به‌خصوص مقدم‌آوردن فعل در کوبندگی کلام مؤثرتر است (پارساپور، ۱۳۸۳: ۱۷۳).
>
> و لشکر را برداشت، از عقب قارن رفت، که دید لشکر شکست‌خوردهٔ ویسه نمودار شد. احوال پرسید، گفتند: ای شهریار! قارن در عرض راه به ما رسید، ویسه را زخم زد و یک پسر او را کشت و ما را شکست داد و خود برفت. بر طبع افراسیاب گران آمد. برگشت به ساری رفت و نوذر را سر از تن جدا کرد، می‌خواست پهلوانان را گردن بزند که اَغریرَث ایشان را مانع شد و نگذاشت ایشان را به قتل آورد (افشاری و دیگران، ۱۳۷۷: ۱۵۷).
>
> برزو نیزه بر نیزهٔ او زد که دستش بر کوههٔ فلک بلند شد. رفت که برباید، برزوِ دلیر بر زیرِ نیزهٔ او زد که خاک‌برسرکنان صاحب بر میدان افتاد. بر طبع آن حرام‌زاده گران آمد و عمود را برداشت پهلوان‌زاده سپر بر سر کشید، زد بر قبّهٔ سپر برزو، که درد بر دلش پیچید که ... (همان، ۲۹۷).

«بر جانب پتارا خروشید که: ای خیره‌سر! بگیر از دست من! مال صاحب نوش جان صاحب! پتارا سرآسیمه سپر برسر کشید» (همان، ۴۰۵).

افزون‌بر تقدیم فعل که در نمونه‌های بالا بدان اشاره شد، کاربرد فعل پیشوندی و تقدیم همکرد در فعل مرکب نیز ازجمله موارد تأکید در زبان است که ظرفیت و توان حماسی آن را برای ارتباط هرچه بیشتر با خواننده افزایش می‌دهد.

و عمود هشصد مَن سهراب را بر سرِ دست درآورد، رستمِ یکدست سپر در سر کشید، آن‌چنان بر سپرش زد که مرکب تاب نیاورد، دو دست از پیش و دو پا از عقب به‌در رفت. صدایی از کمر مرکب برآمد که خورد شد. سیه زنگ از عقب پشته برخود لرزید که: این دلاور را به مکر نمی‌توانیم گرفت و هرگز علاج او نمی‌توانیم کرد. یکدست حرام‌زاده برجَست و تخته‌سنگی برداشت، بر پیشانی مرکب برزو زد که درهم غلطید. برزو چابکانه برجَست و دست بر قبضهٔ تیغ برد و خواست بر فرق یکدست زند که سیه‌رنگ از عقبِ او کمند در گردنش انداخت و فروکشید و یکدست حرام‌زاده فرصت کرده، از پیش رویش کمند در گردنش انداخت و فروکشید (همان، ۲۹۷).

پس دست به عمود خاراشکن بردند، چندان بر ترک و تارک هم زدند که دسته‌های عمود خم گردید و دست به تیغ آبدار برده، برهم افگندند که سپرها قلم شد ... هرچند قوّت کردند، هیچ‌کدام از زین فروز نیامدند و دست از هم بداشتند. پس بر کمر و گریبان هم چسبیدند و در پشت اسب‌ها زورآور گشتند. چنان رستمی که اگر بر کمر کوهِ خارا زورآوردی، سنگ را از اون سنگ برکندی و همچون دیو سفیدی را از زمین برکندی ... (همان، ۱۹۱).

اگرچه تقدیم همکرد، به‌سبب ساختمان دستوری نثر- برخلاف شعر- چندان قابلیت اجرا ندارد، اما چنان‌که در نمونه‌های ذکرشده نیز آشکار است، تقدّم جزء غیرصرفی از دیگر ارکان جمله نیز («دست به تیغ آبدار برده» در مقایسه با «به تیغ آبدار دست برده»)، با ایجاد تأکید و مکث میان جمله‌ای و فرازونشیب آهنگ کلام با بهره‌مندی از افعال پیشوندی، لحن و ضرب‌آهنگ حماسی را ملموس ساخته است.

از فراق بهروز چنان شد که اگر کارد بر وی زدی خون بیرون نمی‌آمد و نهیب به مرکب داده، از دنبال یکدست روان شدند. چون نیم‌فرسنگ راه رفتند به او رسیدند.

چون یکدست برزو را بدید، بند از بند و پیوند از پیوندش به لرزه درآمد. با خود گفت: اگر این مرتبه از دستِ این برزگر به‌سلامت به‌در رفتم، دیگر در زیر گوی فلک کسی با من برابری نکند، و برزوی دلاور نهیب به مرکب داده، در برابر یکدست آمد ... و دست به تیغ زده، برجانب یکدست حواله نمود. آن حرام‌زاده سپر برسرکشید، چنان بر قبّهٔ سپرش زد که سپر به مثال پنیرتر قلم گردید. یکدست سر از زیر تیغ دزدیده، بر دستش آمد که سه انگشت او قلم گردید، از آن‌جا به رانش آمد، تا استخوان نشست. برزو به باد مرکب به‌در رفت. در برگشتن، رستم یکدست خود را در میان سپاه انداخت. برزو چون دید که یکدست گریخت، هی بر مرکب زده، از دنبال او برفت (همان، ۳۸۱).

افزون‌براین، تقدم و تأخر دیگر ارکان دستوری نیز برای ایجاد حس حماسی از دیگر هنرهای داستان‌سرایی نقال است.

خون بر سر و روی هژبر بلا ریخت، از اعراض تیغ کشیده، بر قبّهٔ سپر زربانو زد که چهار انگشت به سر او نشست و سر از زیر تیغ دزدیده، برکتف او آمد که تا استخوان نشست. فلامرز با اون زخم خود را به هژبر رسانید، یک زخم بر او زد. خود تبر زخم‌دار شد ... کز دامن دشت اوج اورنگ یک گردی برخاست، طوطیارنگ، باد که خیاط کرده بود به استقبال گرد روان شد ... اما رستم رخش را بر بلندی راند. دید که سیاه و سفید بر هم ریخته‌اند و یک اهرمن در میان اون سپاه درآمده، چون منار گیتی‌نما، به هر گرزی دو سه نفر را بر خاک می‌افگند و در دمی است که لشکر ایران را از پیش به‌در برد. تهمتن چون آن حال را بدید، غضب بر وی مستولی شده. یک نعرهٔ الله‌اکبر از جگر برکشید که هرکس داند داند و هرکس نداند، بگویم تا بداند! منم، کشندهٔ دیو سفید و شکنندهٔ ارژنگ‌سالار، مرا رستم زال می‌گویند (همان، ۴۵۰-۴۵۱).

سفیدی پیش سیاهی چشم [او را] گرفت و لیکن چین به ابرو و خم در بازو نیاورد که نقاب‌دار از آن سرِ میدان برگشت، نگاه کرد، دید که کهکش، همان دو دست که

ستون کرده، ایستاده، هاوهاوکنان و عربده‌جویان در رویده رکاب راست استاد. از روی قهر و قوّت، چنان عمودی بر قبّهٔ سپر کهکش زد که ... (همان، ۳۹۸).

با توجه به نمونه‌های بیان‌شده، تقدم متمم، ضمیرهای شخصی، قیدهای حالت و ... در کنار تقدم افعال و بسامد افعال پیشوندی و مرکب در ساختمان جمله‌ها، ازجمله موارد تأکید در زبان نقال است که درنهایت به خلق فضای حماسی انجامیده است.

افزون‌بر موارد ذکرشده، در ساختمان نحوی کلام تکرار ساخت نیز- که یکی از عناصر «هم‌نشین‌سازی نقشی»[۷] در ساختمان زبان اثر مورد بحث است- با بسامد بسیار به‌چشم می‌خورد.

«بهره‌گیری از عناصر سازندهٔ جمله در راستای هم‌نشین‌سازی عناصر هم‌نقش به تکرار ساخت و درنهایت نوعی نظم منجر می‌شود» (صفوی، ۱۳۷۳: ۲۳۱). این ویژگی در اثر موردبحث نیز از جانب نقال و در تأکید بر ساختمان حماسی زبان و القای فضای مورد نظر به‌کار گرفته شده است.

و دست به کمان زده، یک تیری در بحرهٔ کمان نهاده، بر جانب جهانبخش انداخت که بر رون او آمد. او را با تخت فیل درهم دوخت که جهانبخش نامدار نهیب داده، چون شیرِ تیرخورده، خود را به تمور رسانید. تمور زوبین از کمر کشیده، آن‌چنان بر ران جهانبخش زده که تا استخوان درهم شکافت. جهانبخش نیز شمشیری بر قبّهٔ سپر تمور زد که چهار انگشت در فرق او جا گرفت. جهانبخش دست به عمود برده، بر جانب تمور خروشید که: بگیر از دست من! تمور سپر برسر کشید، کوفت بر قبّهٔ سپر و کلهٔ عمود که دو دست اسپ از پیش و دو پا از عقب به در رفت. صدایی از کمر مرکب برآمد. مرد و مرکب درهم غلطیدند؛ که تمور برخاست، شمشیری بر چهار دست فیل زد که فیلی بدان عظمت از پا درآمد (افشاری و دیگران، ۱۳۷۷: ۳۹۰-۳۹۱).

هژبر همان عمود را بر سر بانوگشسپ زد که از قبهٔ سپر غلطیده، بر کتف او آمد که شانهٔ او شکست. زربانو شمشیر بر کلّهٔ هژبر زد که چهار انگشت شکافت. خون بر سر و روی هژبر بلا ریخت، از اعراض تیغ کشیده، بر قبهٔ سپر زربانو زد که چهار

انگشت بر سر او نشست و سر از زیر تیغ دزدیده برکتف او آمد که تا استخوان نشست (همان، ۴۵۰).

مقدار چهارصد گام برعقب دوانید و فرو کشید که به دو کندهٔ زانو درآمد و لنگر بر سر او انداخت که کهکش گفت: بزرگ است خدای ابراهیم! و راست شد، سر به گریبان نقاب‌دار نهاد. مقدار ششصد قدم او را به عقب دوانید و فرو کشید که دو زانوی او بر زمین نشست. کوهکش لنگر برسر او افگند (همان، ۳۹۹).

۲-۳. ایجاز و اطناب در کلام

توصیف صحنه‌های رزم و چهره‌های پهلوانی- که تکیه‌گاه اصلی نویسنده یا شاعر در خلق یک اثر حماسی است- زمینهٔ ایجاز و اطناب کلام را فراهم می‌آورد. بنابراین، نقال نیز که روایت‌گر اثر داستانی- حماسی است، با توجه به جزئیات و ریزه‌کاری‌های نبرد و حرکت پهلوانان، می‌تواند با زبانی موجز و کلماتی مناسب به ایجاز حاصل از سرعت عمل در صحنه‌های رزم دست‌یابد. این شگرد خواننده را با ویژگی «اطناب در ایجاز» و «ایجاز در اطناب» روبه‌رو می‌سازد؛ اطناب در توصیف موشکافانه و لحظه‌به‌لحظهٔ نبرد و ایجاز در ساختار کلام و کاربرد هنرمندانهٔ زبان.

بنابراین طول جملات می‌تواند در کلام با میزان تکلف و تصنع قالب کلام و نیز چگونگی القا حس خاص به خواننده در ارتباط باشد. با توجه به اینکه زبان حماسی ساده‌تر و قالب عروضی آن کوتاه‌تر از اثر غنایی است و ازسویی آوردن جملات کوتاه حس التهاب و حماسه را به خواننده القا می‌کند، انتظار داریم که جملات کوتاه‌تر باشد (پارساپور، ۱۳۸۳: ۱۷۳).

کوتاهی جملات در اثر مورد بحث، به کاربرد سخنان شفاهی و زبان گفت‌وگو در قالب جمله‌های کوتاه- که ماهیت و بنای کار نقالی است- بازمی‌گردد. بنابراین، کوتاهی جملات که حاصل ساختمان زبان نقالی است، درنهایت به ایجاز در کلام و ایجاد زبان حماسی انجامیده است.

زال با مرکب درغلطید. گرد از میدان برخاست. در دم جنیبه را آوردند، زال سوار شد و شمشیری کشیده، بر جانب هژبربلا انداخت. اون دد، سپر بر سر کشید، چنان بر قبهٔ سپر او زد که سپر را به مثال قالب پنیرِ تر در هم شکافت ... ازین جانب گیو خود را به مدد زال رسانید. جنگ مغلوبه شد. از هر سپاه لشکر بسیار کشته گردید. شب شد، هریک به آرامگاه خود رفتند. روز دیگر آن سه لشکر در برابر هم صف کشیدند. ناگاه گرد شد، از میان گرد دوازده هزار جادو بیرون آمد (افشاری و دیگران، ۱۳۷۷: ۴۴۷).

صدایی از کمر فیل برآمد، جهانبخش با فیل درغلطید. گرد از میدان بلند شد. سام خود را به میدان رسانید، دید که جهانبخش تندرست ایستاده. بفرمود تا فیل دیگر از جهت او آوردند. جهانبخش سوار گردید که باز پتارا خروشید و عمود را برداشت، کجک بر کلهٔ فیل آشنا گردانید، خود را به جهانبخش رسانید، خواست فرود آورد ... (همان، ۴۰۵).

بیان ریزه‌کاری‌ها و جزئیات صحنهٔ نبرد در کنار کوتاهی جملات و ایجاز حاصل از آن، درنهایت به افزایش ظرفیت زبان حماسی یاری رسانده است. «و دست به عمود زد، بر جانب پتارا افگند، کارگر نشد. پتارا در غضب شد، عمودی به سر جهانبخش زد، و بیهوش‌دارو در وی اثر کرده بود، درغلطید، بیهوش شد» (همان، ۴۰۳).

گفت‌وگوها و رجزها در صحنه‌های پیش‌رزم و میانهٔ نبرد نیز ازجمله موارد ایجاز در ساختمان اثر مورد بحث است که به کشمکش میان شخصیت‌ها و درنتیجه لحن حماسی انجامیده است.

اول گُرازه به میدان درآمد و نعره برآورد که: ای ترکان! حیا! چند دفعه قدم در ملک ایران نهاده‌اید، چه طرف بستید که حال خواهید بست؟ ... تمور رو به جانب گُرازه کرد که: ای خیره‌سر! چند بر خود می‌نازی؟ به عون الهی تمام ایران را مسخر می‌کنم، تو چه وجود داری؟ گُرازه گفت: به دهن تو زیاده است که بتوانی به ایران نگاه کنی، ای خیره‌سر! ... گرازه در غضب شد و نیزه‌ای که در دست داشت بر

جانب تمور افگند، گفت که تو هنوز کودکی، برین زور خود می‌نازی؟! تمور را بد آمد که: من کودکیم و تو بزرگی؟! (همان، ۳۳۰-۳۳۱).

تهمتن رو به جانب یکدست کرد که: ای بی‌شرم و بدنمک! این همه لاف دوستی و محبت که با برزو زدی، آخر به نامردی مبدل ساختی؟! ... تهمتن گفت: ای حرام‌زاده! مثل پیره‌زالان برزو را به مکر گرفتی، پنداری کاری از دستِ تو برمی‌آید؟ برزو با فلامرز آن‌چنان دلاوری‌اند که تو ایشان را دست بندی؟! ... از عقب رستم درآمد و دو سنگ دیگر بر او زد و گفت: ای سگزی! از دست من به کجا جان بری؟! (همان، ۳۰۱).

گفت‌وگوها و رجزهای میانِ رزم پهلوانان داستان نیز در مقایسه با دیگر گفت‌وگوها از ایجاز بهره دارد. این شیوه که در اصل به‌دلیل بهره‌گیری زبان گفت‌وگو از جملات کوتاه در ساختمان شفاهی نقل، به شکل حذف افعال و برخی ارکان جمله و کاربرد جملات سؤالی، ندایی و ... نمود یافته، درنهایت به جنبهٔ حماسی اثر کمک بسیاری کرده است. در دیگر گفت‌وگوها ازجمله گفت‌وگوی میان کیکاووس با گیو و رستم، نیز توانش زبانی نقال در بیان کشمکش و درنتیجه لحن حماسی به‌چشم می‌خورد.

گفت‌وگوها و توصیفات در یک داستان باید مکمل یکدیگر باشند، به‌عبارت‌دیگر، طرز بیان هر شخصیت باید مؤید شخصیتی باشد که شاعر یا نویسنده ساخته، پرداخته و توصیف کرده است. ویژگی‌هایی همچون واژه، وزن، آهنگ، درازی و کوتاهی جملات با گویندگان آن‌ها ارتباط مستقیم و نزدیک دارند (پارساپور، ۱۳۸۳: ۲۱۴).

کیکاووس برآشفت و با گیو گفت: رستم کدخدای کجا باشد که سخن مرا نشنود؟! و من مدتی است که ترا فرستاده‌ام، تو حال می‌آیی؟ برخیز، زود، رستم را بر دار کن. گیو گفت: من چون رستم را به دار کنم؟ کاووس اعراض کرد و طوس را گفت: تو برخیز رستم و گیو را، هر دو بر دار کن. طوس از جا برخاست و دست رستم را بگرفت که: امر شهریارست که تو را بردار کنم. رستم در غضب شد و پشت دستی بر طوس زد که در عقب دوید و در پایِ تخت کاووس بر زمین افتاد؛

و بر کاووس خروشید که: کدام کار تو نیک بود؟ حیف از تختِ جمشید نیست که همچون تو ناسزایی بر او نشسته باشد؟ اگر عزت پادشاهی نبود، آن‌چنان تیری بر فرقت می‌زدم که به چهارپاره می‌شدی. اگر مردی، سهراب را بر دار کن (افشاری و دیگران، ۱۳۷۷: ۱۸۷–۱۸۸).

۳–۳. آهنگ کلام

آهنگ کلام حاصل زیر و بمی در زنجیرهٔ گفتار و محدود به جمله است و ازجمله عناصر تأثیرگذار در ساختمان زبان به‌شمار می‌آید. در زبان‌های آهنگین ازجمله زبان فارسی که از زیر و بمی در ساختمان آن استفاده می‌کنند، سه نوع آهنگ یکنواخت، افتان و خیزان وجود دارد:

۱. یکنواخت: هرگاه در امتداد زنجیرهٔ زیر و بمی، آوا دستخوش تغییری نشود و با تواتری ثابت تولید شود، آن را یکنواخت گویند.
۲. افتان: هرگاه در امتداد زنجیرهٔ گفتار تواتر آوا دستخوش کاستی گردد، آن را زیر و بمی افتان گویند.
۳. خیزان: چنانکه در امتداد زنجیرهٔ گفتار، تواتر آوا رو به فزونی نهد، آن را زیر و بمی خیزان گویند.

بنابراین، در زبان فارسی اگر جملهٔ «علی رفت» را با زیر و بمی افتان بیان کنند، حالت خبری دارد. اگر آن را با آهنگ خیزان ادا نمایند، حالت سؤالی و اگر با زیر و بمی یکنواخت تلفظ کنند، معنی ناتمام بودن گفتار را می‌رساند.

بر این اساس، زیر و بمی و چگونگی بهره‌مندی از آهنگ جمله‌ها در ساختمان نحوی کلام، در کنار چینش ساختارمند آنان در زنجیرهٔ گفتار ازجمله شگردهای روایتی نویسنده یا راوی است که داستان را پیش می‌برد و خواننده را با فضای حاصل از آن روبه‌رو می‌سازد.

نکتهٔ قابل توجه در بررسی آهنگ جمله‌ها، ارتباط میان نقل شفاهی نقال و شیوهٔ ارائهٔ آن در متن مکتوب طومارهاست. اگرچه شگرد نقال در ارائهٔ آهنگ کلام مورد نظر،

بیش از هر چیز در اجرای شفاهی نقل و ارتباط کلامی او برای بیننده آشکار است، این امر به‌دلیل وجود ویژگی‌های خاص موسیقایی در ساختمان نحوی کلام نیز نمود یافته است. بهره‌گیری از ارتفاع صوت در بخش‌های رزمی و حماسی ازجمله ویژگی‌هایی است که در متن طومار مورد نظر، با استفاده از تمهیداتی چون مکث‌های میان‌جمله‌ای و تقدیم فعل و گاه دیگر ارکان جمله، زمینه‌ساز آهنگ خیزان کلام و ضرب‌آهنگ حماسی جمله‌هاست. افزون‌براین، کاربرد مصوت‌های بلند و کشیده در جملات سؤالی و ندایی (بیشتر در پایان جملات) نیز باعث ارتفاع صوت و ایجاد آهنگ خیزان کلام و القاء حس رزمی و حماسی به مخاطب شده است.

لازم به یادآوری است که بیان روایتی حالات عاطفی شخصیت‌ها، پیش از گفت‌وگو میان آنان در قالب دستورهای درون‌متنی صحنه‌های رزم نیز تا حد زیادی توانسته مخاطب را با آهنگ جمله‌های برخاسته از احساس همراه سازد.

> دیو قاه قاه به خنده درآمد و گفت: (یکنواخت) کجاست زال زر که استخوان‌های رستم را غربال کند؟ (خیزان) رستم دید که دیو در مقام طعنه برآمده، از جا جَستن کرد (یکنواخت) و گفت: ای ملعون! (خیزان) چه کرده‌ای که بر خود می‌نازی؟! (خیزان) ارژنگ گفت: (یکنواخت) ای آدمیزاد! مگر تو را از فولاد ریخته بودند؟ (خیزان) (همان، ۱۷۰).
>
> رهام با ده هزار کس در رسید و نعره کشید که: ای ترکِ بدبخت! گویا بخت از تو برگشته که قدم در ایران گذاشتی؟ و خود را بر سپاه افراسیاب زد ... و درین بودند که گردِ دیگر پیدا شد ... طوس نوزر با ده هزارکس در رسید و نعره برکشید که: ای افراسیاب! تو مثل زنان قدری پیله و دوک برگیر و در حجبه‌خانه بنشین و اگرنه، تو را با نبردِ دلاوران چه کار است؟! (همان، ۳۰۵).
>
> دید که دیو قوی‌هیکلی چون منار گیتی‌نما به میدان درآمد و یک نعره کشید که: ای ایرانیان! کجاست سام نریمان که او را به یک عمود نرم سازم؟ تمرتاش خواست که به میدان درآید، سام گفت: ای برادر! جای خود را به مردی نگاه‌دار که هم‌نبرد این پتیاره منم ... نعره‌ای بر جانب نرّه‌دیو زد که: ای اهرمن! مرد میدان تو منم. دیو

گفت: من سام نریمان را می‌خواهم تو چرا آمدی؟ سام گفت: ای گنده‌بغل! منم سام نریمان. کیوان گفت: کشندهٔ ژنده جادو و نهنکال دیو و مکوکال تویی؟! سام گفت: بلی. کیوان‌شاه گفت: خاک بر سر نرّه دیوان که در دست تو چون آدمیزاد کشته شدند (همان، ۱۱۲).

افزون‌براین، چنان‌که از نمونه‌ها نیز آشکار است، کاربرد آهنگ خیزان در کنار نوسان کلام میان یکنواخت- خیزان یا برعکس، زبان شخصیت‌ها را پرتنش و خواننده را بیش‌ازپیش با حس اضطراب صحنه‌های نبرد روبه‌رو می‌سازد و درنهایت به پیوند میان صورت و معنی (روساخت و ژرف‌ساخت) می‌انجامد. ویژگی‌های یادشده- که بیشتر در قالب رجزها و گفت‌وگوهای طعن‌آمیز میان شخصیت‌های پهلوانی از جانب نقال فراهم آمده است- زمینه را برای ایجاد آهنگ کلام مناسب با شخصیت‌ها و فضای حماسی اثر مهیا کرده است. همچنین کاربرد اشعار حماسی متناسب با رزم از سوی نقال به‌دلیل داشتن آهنگ مناسب کلام، ازجمله موارد قابل تأمل در ایجاد زبان حماسی و آهنگ القایی مورد نظر است.

اگر بر نوازی سرافگنده‌ام — کنم جان فدای تو تا زنده‌ام
وگر نه به دارای دارندگان — که او پادشاهست، ما بندگان
به تابنده خورشید و رخشنده ماه — به جان عزیز منوچهر شاه
کشم خاک طوران به ایران زمین — کنم خاک در چشم ترکان چین

(همان، ۷۸)

در این نمونه‌ها وجود ابیات موقوف‌المعانی و آهنگ یکنواخت حاصل از آن در سه بیت نخست، با تقدیم فعل در دو مصراع بیت چهارم و ایجاد آهنگ افتان، با مضمون بیت آخر (دست‌اندازی به خاک توران) و ایجاد حس حماسی هماهنگ‌تر است.

رستم برآشفت و گفت: امروز یکی از شما نبود که با تورانیان نبرد کند که من پای رخش را نعل‌بندی کنم؟! پیاده دو تیر در کمر زده و کمان را در دست گرفته، سر راه را بر اشکبوس گرفته، اشکبوس بخندید و گفت: پیاده به میدان آمده‌ای؟

پیاده چرا آمدی ای جوان مر اسپت ندادند ایرانیان؟

(همان، ۲۲۹)

حافظهٔ شعری نقال به‌عنوان منبعی سودمند برای نقل شعرهای حماسی، زمینهٔ مناسبی را برای ایجاد زبان و بیان حماسی فراهم ساخته است. ذهن نقال که گنجینه‌ای از نقل‌ها و اشعار حماسی و کهن را در خود به‌یادگار دارد، با توجه به زمینه، فضا و احساس القایی مورد نظر، از این اشعار بهره می‌برد و بدین وسیله مخاطب را با هدف خویش همراه می‌سازد.

نقال افزون‌بر استفاده از اشعار با وزن حماسی متقارب (فعولن فعولن فعولن فعل)- که بیش از هرچیز وام‌دار ***شاهنامهٔ*** فردوسی است- به بهره‌گیری از عناصر بدیعی و صور خیال حماسی همچون تشبیه، اغراق و ... در اشعار مورد استفاده توجه دارد. وی که از تأثیرگذاری هنر بلاغی کلام بر مخاطب آگاه است، در گزینش اشعار حماسی خویش به ایجاد هرچه بیشتر فضای حماسی توجه و از اشعار دارای این عناصر استفاده می‌کند.

بلرزید دشت و بترقید کوه ز بانگ سواران هردو گروه
دگر ره یکی گرد از رویِ دشت برآمد که گردون از او خیره گشت
تو گفتی که ابری ببارد همی از آن ابر الماس بارد همی
طبرزین به خون یلون گشته غرق چه تاجِ خروسان جنگی به فرق
ملخ‌های پرّان ز پرّندگی شده آفتِ مزرعِ زندگی

(همان، ۳۰۶)

گرفتند هردو دوال کمر نهادند سر بر سر یکدگر
ز شبگیر تا سایه گسترد هور همی این برآن، اون بر این کرد زور
بجوشید رستم ز بس که تمور به سرپنجهٔ خود درآورد زور
پس آنگه دو بازوی مردی گشاد ربود از زمینش به کردار باد
پس آنگه ببردش به بالای سر به زیر اندر انداختش از زبر

نشست از بر سینه‌اش همچو شیر برآورد خنجر یل شیرگیر

(همان، ۴۳۴)

ز بیژن فزون بود هامان به زور هنر عیب گردد چه بنمود هور
ببازید بیژن دو پایش ز کین به گردون برآورد، زد بر زمین
نشست از بر سینه‌اش همچه شیر برآورد خنجر یل شیرگیر
پس آنگه سرش کرد از تن جدا فگندش به سان یکی اژدها

(همان، ۴۵۷)

۴-۳. فضاسازی و نحو کلام

فضاسازی به‌عنوان عنصر حاکم بر ساختمان نحوی کلام و برآیند چینش خاص واژه‌ها و ارتباط دو جانبهٔ آن‌ها، در شکل‌دهی به ساختمان اثر اهمیت بسیاری دارد. استفاده از کلمات متناسب با محتوای اثر و چگونگی کاربرد آن‌ها در ساختمان کلی کلام، ازجمله عوامل ایجاد نوع زبان است که زبان حماسی نیز از این قاعده به‌دور نیست. «فضا با حالت مسلط مجموعه‌ای که از صحنه، توصیف و گفت‌وگو آفریده می‌شود، سروکار دارد» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۵۳۱). با توجه به این ویژگی، سازگاری و همخوانی میان واژه‌ها، لحن و دیگر عناصر زبانی با مضمون مورد نظر از عناصر مهم در فضاسازی اثر به‌شمار می‌آید. کلمات اغراق‌آمیز و متمرکز بر ویژگی‌های بیرونی شخصیت‌ها و توصیفات حسی در پیوند با صحنه‌های رزم ازجمله عناصر حماسی در ایجاد فضای مورد نظر است.

> و ثمود عاد نابکار سپر بر سر کشیده بود، گرز ششصد من بر گردن گرفته، می‌خواست که از خندق جَستن نماید و برج را به ضرب عمود درهم‌شکند، که سام نریمان یک طنطنه نعرهٔ الله‌اکبر از جگر برکشید و دست به قائمهٔ تیغ آبدار کرده و حمله بر لشکر عاد نمود. هر که را بر سر می‌زد، با فیل به چهار پاره می‌کرد و هرکه را بر کمر می‌زد، خیاروار قلم می‌کرد. آنگاه عاد ثمود را چشم بر سام افتاد، بند از بند و پیوند از پیوندش به لرزه درآمد. دید که طرفه‌دلاوری بر مرکب

کوه‌پیکری نشسته و دیوزادی در دهنهٔ جلو، تیغی بر دست گرفته، لاله‌لاله خون از دم شمشیر او بر خاک می‌ریزد (افشاری و دیگران، ۱۳۷۷: ۱۱۸).

چنانکه آشکار است فضای حماسی صحنهٔ ذکرشده، حاصل بهره‌مندی زبان نقال از واژه‌های مناسب حماسی چون طنطنه، بند از بند، پیوند از پیوند، تشبیهات و اغراق‌های عامیانه‌ای مانند: چهار پاره کردن با فیل (حیوان)، خیاروار قلم کردن، لاله‌لاله خون ریختن و کاربرد آنان در محور هم‌نشینی و متناسب با ساختار کلام است که فضای حماسی را ملموس ساخته است.

صدایی از کمر او برآمد که خورد بر هم‌شکست. مرد و مرکب درهم غلطید که صدای خروش و زنگ از اردوی نقاب‌داران بلند شد. کهکش برجست و دامن مردی بر کمر پردلی استوار گردانید و شمشیر را برکشید، بر چهار دست‌وپای مرکب نقاب‌دار زد که مثال چهار میخ قلم گردید. نقاب‌دار بر زمین افتاد. برجست، بر جانب کهکش دوید. کمر زنجیر هم را گرفته، تلاش می‌کردند تا آفتاب پر به چاهسار مغرب فروکشید، که نقاب‌دار میل کلّهٔ خود به حقهٔ ناف کهکش گذاشته، مقدار چهارصد گام بر عقب دوانید و فروکشید که به دو کندهٔ زانو درآمد و لنگر بر سراو انداخت (همان، ۳۹۹).

بهره‌گیری نقال از نوعی اغراق مبتنی بر تشبیه (اغراق بیانی)، ازجمله ویژگی‌های بلاغی در متن طومار مورد نظر است که توانسته در ایجاد فضای حماسی موردنظر برای خواننده نقش‌آفرین باشد.

اغراق به‌مثابهٔ توصیفی مؤکد و افراط‌گونه، ازجمله صنایع معنوی بدیع با ژرف‌ساخت تشبیه‌گونه است که به رابطهٔ تنگاتنگ این دو اشاره دارد. ازسویی «اساس مبالغه و اغراق و لغو همانند تشبیه بر کذب است» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۸۷) و ازسویی دیگر، تشبیه بیان حال مشبه است که برای تصویرسازی در ذهن با اغراق همراه است؛ بدین معنی که هر تشبیهی درجاتی گوناگون از اغراق را در خود دارد که با انواع شدت‌ها و ضعف‌ها ظاهر می‌شود. «شگفتی تشبیه ناشی از پیوندی است که گویندهٔ سخنور بین

یک چیز معمولی و یک امر عادی و یا امری خیالی و موجودی شگفت و ممتاز به بهترین تعبیر برقرار می‌کند» (تجلیل، ۱۳۶۵: ۶۲). بنابراین، همین امرِ شگفت عامل ایجاد اغراق و درنتیجه پیوند و ارتباط تشبیه و اغراق است. از این منظر و در راستای تأیید ارتباط تشبیه و اغراق می‌توان در پیوند با علم بیان، به نوعی از اغراق با نام اغراق بیانی اشاره کرد. بدین معنی که:

> افراط و تأکید در توصیفی که حاصل تشبیه و استعاره باشد را اغراق بیانی گویند. همین‌که می‌گوییم قد او مانند سرو است، یا سرو خرامانی را دیدم، مرتکب غلو می‌شویم. مبالغه و اغراق و غلو از دیدگاه دیگری هم می‌تواند از مباحث علم بیان محسوب شود. بیان علمی است که از ادای معنی به طرق مختلف بحث می‌کند، برای مثال به جای اینکه بگوییم خسته شدم، می‌توانیم بگوییم کوه کندم (شمیسا، ۱۳۷۰: ۷۷).

براین اساس، کاربرد اغراق بیانی با زیرساخت تشبیه برای ادای متعدد از یک معنای واحد و همانندی شگفت‌انگیز امری عادی به امر یا موجودی غیرعادی، بیش‌ازپیش به رابطهٔ این دو عنصر بدیعی و بیانی تأکید می‌ورزد.

با توجه به ارتباط یادشده میان اغراق و تشبیه، می‌توان از اغراق‌های حماسی- عامیانه در اثر مورد بحث با ژرف‌ساختی دارای تشبیه حسی (بیشتر از نوع محسوس به محسوس و گاه معقول به محسوس)، در حکم یکی از ابزارهای ادبی- بیانی در ساختمان زبان حماسی یاد کرد. این نوع اغراق‌ها در پیوند با تشبیه اشیاء، پهلوانان و دیگر عناصر رزمی به اموری حسی و بیرونی، بیش‌ازپیش قوهٔ تحرک، عمل و تصویرسازی مخاطب را به همراه دارد و درنهایت به افزایش فضای حماسی و زبانِ برآمده از آن می‌انجامد.

> چنان بر قبهٔ سپرش آمد که سپر [را] به مثال قرص پنیر تر بُرید و شیده سر از زیر سپر دزدیده، بر کتفش آمد که چهارانگشت جا گرفت و ترکان دور برزو را در میان گرفتند، شیده را به‌در بردند و برزو[ی] دلاور داد مردی و مردانگی می‌داد، هر که

را بر سر می‌زد، تا زنجیر کمر می‌شکافت و هر که را بر کمر می‌زد، چون خیارِ تر قلم می‌کرد و سپاه رو به گریز نهادند، برزو خواست خود را به افراسیاب رساند ... پیران بفرمود تا دورِ او را گرفتند و آن دلاور چون شیر خشم‌آلود به هر جانب رو می‌کرد، ترکان کوچه می‌دادند و از کشته پشته ترتیب می‌داد ... افراسیاب بفرمود تا از دور او را تیرباران کردند. چندان تیر بر او زدند که به مثال مرغ پر برآورد و شب بر سر دست درآمد (افشاری و دیگران، ۱۳۷۷: ۳۱۶).

افزون‌بر موضوع طومارها- که زمینه‌ساز فضای حماسی و رزمی است- پیوستگی نقال با شگردهای نمایشی و بهره‌گیری از تمهیداتی چون لحن نمایشی (دراماتیک)، شگردهای کلامی ـ حرکتی و تکنیک‌های شفاهی در ایجاد فضای حماسی بسیار مؤثر است. در روایت ـ نمایش‌های شرقی با دو لحن روبه‌رو هستیم:

یکی لحن روایی که در هنگام استفاده از روایت در نمایش‌ها به‌وجود آمده ... در این حال روایت‌گری که داستان و وقایع نمایش را برای تماشاگران بازگو می‌کند، خود به شخصیتی نمایشی مبدل می‌شود و به‌جای شخصیتی دیگر بازی می‌کند، با این فرق که به جای عمل از کلام استفاده می‌کند و دیگری لحن نمایش (دراماتیک) است که درآن به‌جای روایت از اجرا و عمل استفاده می‌کند (جولایی، ۱۳۸۹: ۱۶۰).

همچنین بهره‌گیری از شگردهای حرکتی چون ایستادن، خیره‌شدن به نقطه‌ای خاص، حرکت و توقف دست‌ها، کوفتن آن‌ها به یکدیگر و ... و هماهنگی آن با فضای حماسی مورد نظر از طریق مکث‌ها، تأکیدها، شتاب کلام، اوج و فرود و ایجاد وقفه‌هایی در آن، به ضرب‌آهنگ حماسی کمک می‌کند. در نتیجه، فن بیان و شیوهٔ گفتار مدام در حال نوعی رفت‌وآمد مستمر است؛ رفت‌وآمدی که ناشی از تغییر لحن و ایجاد ضرب‌آهنگ مناسب با تنوع مفاهیم و موضوعات مختلف حماسی، عاشقانه و ... است.

نتیجه‌گیری

زبان‌شناسی و تحلیل ساختاری حاصل از نشانه‌ها در نظام زبان، رویکردی زیبایی‌شناسانه از متون ادبی به‌دست خواهد داد. این ارتباط که نتیجهٔ کاربرد نظام‌مند واژه‌ها، ترکیبات، موسیقی و دیگر عناصر زبانی و فرازبانی است، درنهایت به خلق نوع و زبان خاص می‌انجامد. زبان حماسی نیز، به عنوان نوع خاصی از ساختار زبان در این دسته از متون، با به‌کارگیری عناصر پرطنطنهٔ رزمی و حماسی و چگونگی چینش خاص واژها بر مبنای محتوا و مضمون، ایجاد و القای فضای حماسی را ممکن می‌سازد.

قصه‌ها و داستان‌های عامیانه، به‌خصوص نقل‌ها و روایت‌های نقالان و سخنوران نیز، اگرچه با زبانی ساده و ارجاعی و با هدف ارتباط با عامهٔ مردم به‌وجود آمده‌اند، اما ورود عناصر و ویژگی‌های جدید در دوره‌های بعد به نقل‌های حماسی، افزون‌بر ایجاد ظرفیت‌های هنری راوی (نقال)، زمینه را برای بروز و افزایش توان بالقوهٔ زبان فراهم آورده است.

براین‌اساس، طومارها ازجمله ***طومار جامع نقالان***، معروف به ***هفت‌لشکر***، به‌عنوان مأخذ نقالان برای داستان‌گویی، زمینهٔ بررسی زبان حماسی در این نوع متون را به‌وجودآورده است. ***هفت‌لشکر*** ازجمله طومارهای موجود در عهد قاجار است که تاریخ کتابت آن به ۱۲۹۲ق برمی‌گردد. این طومار که به‌سبب ذکر مشهورترین روایت در آن، یعنی ***هفت‌لشکر***، به این نام خوانده شده است، بیش از هرچیز ساخته و پرداختهٔ ذهن و زبان نقالان آن عصر است.

نگارندگان برای تحلیل ساختاری زبان حماسی ***هفت‌لشکر***، آن را در دو سطح آوایی و نحوی بررسی کرده است. به‌کارگیری واج‌های انفجاری- انسدادی با بهره‌مندی از هجای کشیده در پایان کلمات، و ختم هجاها به صامت و مصوت کوتاه، زمینهٔ ایجاد زبان حماسی را در سطح آوایی فراهم کرده است.

افزون‌براین، تقدم فعل و دیگر ارکان دستوری، کاربرد پربسامد افعال پیشوندی، تقدم جزء غیرصرفی فعل مرکب و هم‌نشین‌سازی عناصر هم‌نقش نیز ازجمله ویژگی‌های

ارکان دستوری در ساختمان نحوی زبان است که ظرفیت زبان حماسی را افزایش داده است. ماهیت ساختمان زبانیِ نقل شفاهی در قالب جملات و گفت‌وگوهای کوتاه- به‌عنوان ویژگی خاص نقالی- به شکل حذف افعال و دیگر ارکان جمله، کاربرد جملات سؤالی و ندایی و ... به ایجاز در کلام و درنهایت به ایجاد ساختمان حماسی انجامیده است. این ویژگی در قالب بیان حماسی در رجزخوانی‌ها و گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها آشکار است. افزون‌بر این، نقل شعرهای حماسی در متن بیانگر حافظهٔ شعری نقال برای افزایش ظرفیت حماسی اثر است. نقال که از گنجینهٔ شعری برای خلق فضای حماسی و افزایش توان آن استفاده می‌کند، به‌دلیل آگاهی از بیان حماسی، به گزینش و انتخاب اشعاری دست می‌زند که افزون‌بر داشتن وزن حماسی از عناصر بدیعی و صورخیال نیز بهره‌مند است.

این در حالی است که ارتباط میان نقل شفاهی و شیوهٔ ارائهٔ آن در متن مکتوب طومار با بهره‌گیری از ویژگی‌های موسیقایی و روایی در ساختمان نحوی کلام (ازجمله ارتفاع صوت از طریق مکث‌های میان‌جمله‌ای، تقدیم فعل و دیگر ارکان جمله) زمینه‌ساز آهنگ خیزان کلام و افزایش ظرفیت حماسی اثر شده است. بر این مبنا، کاربرد مصوت‌های بلند و کشیده در پایان جملات سؤالی و ندایی نیز باعث افزایش ارتفاع صوت و خلق زبان حماسی شده است. همچنین بیان روایتی حالات عاطفی شخصیت‌ها در قالب دستورهای میان‌متنی از جانب نقال، شیوهٔ بیان حماسی جمله را برای مخاطب آشکار می‌سازد. از سوی دیگر، بهره‌مندی از آهنگ خیزان و حرکت و نوسان میان لحن افتان و خیزان و در نهایت فضاسازی و نقش نحو کلام در ایجاد فضای مناسب ازجمله ویژگی‌های ساختمان زبانی این اثر است. افزون بر موضوع طومارها، نقال نیز با بهره‌گیری از اغراق بیانی، لحن نمایشی (به شکل اجرا و عمل به جای روایت)، شگردهای کلامی- حرکتی و تکنیک‌های شفاهی به خلق این فضا یاری رسانده است.

پی‌نوشت‌ها

1 .structur

۲. تعریفی که سوسور از نظام نشانه‌ها، به‌عنوان پیوند میان یک «تصویر آوایی» و «یک مفهوم» به‌دست می‌دهد، بعدها با تدوین اصطلاحات خود آن را «دال و مدلول» نامید (ر.ک: اسکولز، ۱۳۸۳: ۳۴).

3. surface structur

4. deep structur

۵. سوسور در بحث‌های زبان‌شناسی خود دو محور را در ساختار کلام از یکدیگر متمایز ساخت: هم‌نشینی و جانشینی (ر.ک: همان، ۳۸-۳۹).

۶. در این نقش جهت‌گیری پیام به سوی موضوع پیام است. یاکوبسن بر این نکته تأکید دارد که تمایز میان نقش ارجاعی و نقش ترغیبی زبان از طریق امکان تشخیص صدق یا کذب مشخص می‌گردد و جملات اخباری زبان تماماً نقش ارجاعی دارند (ر.ک: صفوی، ۱۳۷۳: ۳۲-۳۴).

۷. نظم حاصل از هم‌نشین‌سازی عناصر هم‌نقش در مثال زیر آشکار است:

الف) او با شمشیر سر یلان را برید.

ب) او با خنجر سر یلان را درید (ر.ک: همان، ۲۳۱).

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۰). ***ساختار و تأویل متن***. تهران: نشر مرکز. چ۹.
- اخوت، احمد (۱۳۷۷). ***دستور زبان داستان***. اصفهان: نشر فردا.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***. ترجمهٔ فرازنه طاهری. تهران: آگاه. چ۲.
- اشمیتس، توماس (۱۳۸۹). ***درآمدی بر نظریهٔ ادبی جدید و ادبیات کلاسیک***. ترجمهٔ حسین صبوری. تبریز: انتشارات دانشگاه تبریز.
- افشاری، مهران و مهدی مداینی (۱۳۷۷). ***هفت‌لشکر (طومار جامع نقالان)***. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- امامی، نصرالله (۱۳۸۵). ***مبانی و روش‌های نقد ادبی***. تهران: جامی. چ۳.

- پارساپور، زهرا (۱۳۸۳). ***مقایسهٔ زبان حماسی و غنایی (با تأکید برخسرو و شیرین و اسکندرنامهٔ نظامی)***. تهران: دانشگاه تهران.
- تجلیل، جلیل (۱۳۶۵). ***معانی و بیان***. تهران: نشر دانشگاهی. چ۳.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹). ***بوطیقای ساختارگرا***. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگه.
- جولایی، احمد (۱۳۸۹). ***قابلیت‌های دراماتیک ادبیات کهن فارسی***. تهران: فراز.
- حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۸۰). ***آواشناسی(فونتیک)***. تهران: آگه. چ۷.
- ---------- (۱۳۷۳). «گونه‌های ادب». ***کلک***. ش ۵۳. صص ۷۷-۸۵.
- دشتی، مریم و محمدعلی صادقیان (۱۳۸۸). «لحن حماسی در قصاید عنصری». ***نامهٔ فارسی***. ش ۴۸-۴۹. صص ۱۷۴-۱۵۰.
- سعیدیان، حمید (۱۳۷۲). ***درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی***. تهران: نشر مرکز.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶). ***موسیقی شعر***. تهران: آگاه. چ۱۰.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۰). ***نگاهی تازه به بدیع***. تهران: فردوس. چ۳.
- ---------- (۱۳۸۹). ***کلیات سبک‌شناسی***. تهران: میترا. چ۲.
- صفوی. کوروش (۱۳۷۳). ***از زبان‌شناسی به ادبیات (نظم)***. ج۱. تهران: چشمه.
- طالبیان، یحیی (۱۳۸۰). «آمیختگی اغراق با شگردهای بیانی در شعر فردوسی». ***مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی تهران***. ش ۱۵۸-۱۵۹. صص ۲۰۵-۲۲۲.
- علوی‌مقدم، مهیار (۱۳۷۷). ***نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)***. تهران: سمت.
- علی‌پور، مصطفی (۱۳۸۷). ***پژوهشی در واژگان و ساخت زبان شعر معاصر***. تهران: فردوس. چ۳.
- عمران‌پور، محمدرضا (۱۳۸۴).«عوامل ایجاد. تغییر و تنوع و نقش لحن در شعر». ***پژوهش‌های ادبی***. ش ۹-۱۰. صص ۱۲۷-۱۵۰.
- کامینز، ام. آر سیمونز (۱۳۷۲). «تحلیل آوایی شعری از هاپکینز». ***زبان و ادبیات***. صص ۴۰-۴۸.

- میرصادقی، جمال (۱۳۸۵). ***عناصر داستان***. تهران: سخن. چ۵.
- نجم، سهیلا (۱۳۹۰). ***هنر نقالی در ایران***. تهران: مؤسسهٔ تألیف و ترجمه و نشر آثار هنری (متن).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی