فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره بیست و چهارم، بهار ۱۳۹۱: ۱۷۹-۱۴۳
تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۱۱/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۰۶/۱۵

الگوی بررسی زبان حماسی

اصغر شهبازی*
مهدی ملک‌ثابت**

چکیده

یکی از موضوعات نقد جدید، بررسی زبان در آثار ادبی است. الگوی بررسی زبان حماسی، چگونگی زبان شعر حماسی را در سطوح گوناگونِ آوایی و موسیقایی، واژگانی و نحوی، بلاغی و ادبی، محتوایی و درون‌مایه‌ای بررسی می‌کند تا چگونگی تجلّی نوع ادبی حماسه در زبان را کشف و توصیف کند. به همین منظور نگارنده در این مقاله، با استفاده از نظریات نقد جدید، به‌ویژه صورت‌گرایی و بر اساس زبان حماسی معیار (شاهنامهٔ فردوسی) یک الگو برای بررسی زبان حماسی در سطوح گوناگون، طراحی نموده است و در هر سطح، شاخص‌های لازم را تبیین کرده و سپس چگونگی ظهور آن شاخص‌ها در زبان حماسی را، با بیان شواهدی از متون حماسی، به‌ویژه شاهنامهٔ فردوسی نشان داده است تا بر اساس آن بتوان اولاً به ویژگی‌های زبان حماسی دست یافت و ثانیاً این شاخص‌ها را در متون حماسی منظوم آزمود و به میزان موفقیّت یا عدم موفقیّت شاعران حماسه‌سرای پس از فردوسی، در به‌کارگیری زبان حماسی پی برد. بر اساس همین الگو و در این مقاله مشخص شده است که مثلاً *باذل مشهدی*، به عنوان یکی از مقلدان زبان حماسی معیار، در استفاده از زبان حماسی موفقیّت چشمگیری کسب نکرده است و در برخی از وجوه زبان حماسی از جمله انواع موسیقی شعر حماسی، ترکیب سازی، جزالت شعر حماسی و تصویرسازی دچار ضعف و کاستی است.

واژه‌های کلیدی: حماسه‌سرایی، شاهنامه، زبان حماسی، حملهٔ حیدری، باذل مشهدی.

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد. Shahbazias@yahoo.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد. Mmaleksabet@yazduni.ac.ir

مقدمه

در پژوهش‌های ادبی سالیان اخیر، با وجود آثار تألیف‌شده در زمینهٔ زبان‌شناسی ادبیات، به زبان‌شناسی انواع ادبی، کمتر توجه شده است. از انواع ادبی مانند حماسه، غنا و درام[1] سخن گفته شده است، امّا از اینکه بین این انواع و زبان چه رابطه‌ای وجود دارد و این انواع چگونه در زبان متجلّی می‌شوند، به‌ندرت سخن رفته. اغلب می‌گویند که زبان حماسی، زبانی فاخر و جزیل است، امّا اینکه فخامت و جزالت در زبان حماسی معلول چه عواملی است و زبان حماسی چه ویژگی‌هایی دارد، موضوعی است که به صورت جامع به آن توجّه نشده است در حالی که مطابق با موازین مکاتب نقّادی جدید، از جمله صورت‌گرایی و ساختارگرایی، بررسی زبان در آثار ادبی و چگونگی تبدیل زبان به ادبیات، از موضوعات مهم است. در این مکاتب، شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد، (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳) و زبان مادّه و مصالح اصلی کار شاعر است و کارکرد ادبی زبان و چگونگی آن در آثار ادبی از مهم‌ترین مسائل این نوع نقد به شمار می‌رود (احمدی، ۱۳۸۶: ۵۱).

این موضوع، در انواع ادبی هم اهمّیّت خاصّی دارد. نوع ادبی تقسیم‌بندی آثار ادبی بر اساس اندیشه و محتواست. هر نوع ادبی از آنجایی که حامل اندیشه، عاطفه و محتوای خاصّی است، زبان خاصّ خود را هم می‌طلبد (غلامرضایی، ۱۳۸۷: ۱۶). پژوهشگران و منتقدان آثار ادبی، در نقد و تحلیل‌های خود، به صورت جامع به این مهم نپرداخته‌اند و آنچه در این باره دیده می‌شود، مطالب پراکنده‌ای است که در ضمن آثاری مانند سبک‌شناسی و انواع ادبی آمده است(۱). اگر چه می‌توان پیشینهٔ این بحث را با نقد نوعی[2] مرتبط دانست، نقدی که آثار ادبی را بر اساس انواع، نقد می‌کند و پیشینهٔ آن به ارسطو می‌رسد، به‌ویژه آنجا که در رسالهٔ «فن شعر» در بحث از مادهٔ شعر، به بیان تفاوت‌های حماسه، تراژدی[3] و کمدی[4] می‌پردازد و با تأکید بر وزن و واژگان حماسی می‌گوید: «اگر الفاظ معمولی را در وزن اشعار حماسی وارد کنند، بسیار مضحک است» (ارسطو، ۱۳۸۸: ۱۵۵) و یا با مطالعات زبان‌شناسان ادبیات، آن را نزدیک دانست، کسانی که در بررسی آثار ادبی، از زبان شروع کردند و معتقد بودند که شاعر با سرودن شعر، عملی در زبان انجام می‌دهد که خواننده، میان زبان شعری او و زبان روزمرّه تمایزی احساس می‌کند و پی‌بردن به علل این تمایز یا رستاخیز کلمات از مهم‌ترین موضوعات پژوهشی

1. Deram
2. Critism Genre
3. Tragedy
4. Comedy

آنان بود. در این باره از گروه صورت‌گرایان، *یاکوبسن*[1] و *لیچ*[2] و از گروه ساختارگرایان، *سوسور*[3] از همه معروف‌ترند و بی‌تردید نظریات آنها دربارهٔ بررسی زبان شعر و چگونگی آن بسیار مهم است، ضمن آنکه در ایران هم به تبع مکاتب نقّادی جدید، آثار ارزنده‌ای در زمینهٔ بررسی زبان آثار ادبی پدید آمده است که از آن جمله‌اند: *موسیقی شعر* از *شفیعی کدکنی*، *از زبان‌شناسی به ادبیات* از *کورش صفوی* یک *الگو برای بررسی زبان شعر* از مهدی زرقانی و برخی از مقالات *علی‌محمد حق‌شناس*(۲) که در نگارش این مقاله از آنها استفاده شده است.

اما با وجود این آثار، جای پژوهشی که به صورت جامع به این موضوع بپردازد و به چگونگی ارتباط میان نوع ادبی و زبان توجه کند و برای بررسی زبان حماسی، الگو و معیار مشخّصی بیان کند، خالی است و در نتیجه چگونگی تأثیر محتوا (نوع ادبی) در زبان شعر، مجهول مانده است. بخشی از این مسئله ناشی از بی‌توجهی فرمالیست‌ها به معنا بوده است، زیرا آنان در سرفصل‌های بحث‌هایشان هیچ گاه سرفصلی را به طور مستقل، به معنا اختصاص ندادند و مشخص نکردند که جایگاه معنا و محتوا در زبان شعر کجاست و تنها *زرقانی* است که در مقالهٔ «یک الگو برای بررسی زبان شعر» به این موضوع پرداخته است، اما ایشان هم از معنا، بیشتر معنای نهایی متن را در نظر دارند، نه محتوای عمومی یک اثر را که مثلاً در بحث انواع ادبی مطرح است. به همین دلیل می‌توان گفت که ارتباط میان محتوا و زبان و به تبع آن انواع و زبان، به‌خوبی تبیین نشده است. به همین منظور نگارنده در این مقاله کوشیده است تا با بیان یک الگو، شاخص‌های زبان حماسی را تبیین و توصیف کند و نشان دهد که نوع ادبی حماسه با ویژگی‌های خاص خود، در زبان ایجاد برجستگی و آشنایی‌زدایی می‌کند و با ملاک‌های معتبر علمی می‌توان انواع این آشنایی‌زدایی‌ها و برجستگی‌ها را کشف و توصیف کرد و آن گاه بر اساس آن شاخص‌ها، زبان حماسی را در متون حماسی بررسی کرد، چنان‌که نگارنده در این مقاله در کنار تبیین شاخص‌های مهم زبان حماسی، به چگونگی ظهور این شاخص‌ها در زبان حماسی معیار پرداخته و آن‌گاه آن شاخص‌ها را در یک متن حماسی متأخّر (*حملهٔ حیدری باذل مشهدی*) بررسی کرده است، تا هم نشان دهد که بسیاری از این شاخص‌ها پس از فردوسی، هم‌چون سنتی در حماسه‌سرایی، به وسیلهٔ بسیاری از حماسه‌سرایان رعایت شده‌اند و بسیاری هم متأثر از سبک دوره و نوع محتوای حماسه، دچار تغییر و تحوّل شده‌اند که با لحاظ کردن این مسائل می‌توان به میزان موفقیّت یا عدم موفقیّت شاعران حماسه‌سرای پس از فردوسی در به کارگیری زبان حماسی پی برد، چنان‌که بر همین

1. R.Jakobson
2. Leach
3. F.de.Sassur

اساس مشخص شده است که *باذل مشهدی* در به کارگیری زبان حماسی موفقیّت چشمگیری کسب نکرده است و در برخی از وجوه زبان حماسی دچار ضعف و کاستی است.

ارتباط حماسه و زبان

نظریهٔ انواع ادبی، آثار ادبی را بر اساس محتوا، اندیشه و حوزهٔ عاطفی آنها تقسیم‌بندی می‌کند. محتوای یک اثر ادبی که با موضوع، اندیشه، عاطفه و تخیّل صاحب اثر مرتبط است، در زبان متجلّی می‌شود، به عبارت دیگر، زبان، ظرف بیان محتوا، اندیشه، عاطفه و تخیّل است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۹۱). محور همهٔ تحولات شعری، زبان و روابط اجزای آن است. محتوا در ذهن شکل می‌گیرد و زبان، چه به صورت گفتار و چه به صورت نوشتار، شکل ملموس آن محتوایی است که به صورت یک اندیشهٔ ذهنی درآمده است. به همین دلیل، وقتی ذهن و اندیشه با موضوعی حماسی درگیر شد، زبان هم حماسی می‌شود، زیرا اندیشه و محتوای حماسی، زبان و بیان حماسی را می‌طلبد، همان‌گونه که اندیشه و محتوای غنایی، زبان غنایی را. اگر چه در چگونگی ظهور این محتوا در زبان و تبدیل‌شدنش به زبان حماسی، عوامل مختلفی مانند مؤلّف و خلقیاتش، جامعه و تحولاتش، دوره و مقتضیاتش، مخاطب و توقعاتش، محتوا و ویژگی‌هایش دخیل‌اند، در بررسی‌های صورت‌گرایی، دلالت معنایی متن را از فرم و زبان آن استنتاج می‌کنند و برای آن نتایج نظری و ادبی ارزش قائل‌اند که از بررسی زبان اثر به دست آید (احمدی، ۱۳۸۶: ۴۳). در همین باره و با مروری کلّی بر زبان آثار حماسی منظوم، می‌توان گفت، در زبان حماسی، شاعر هیچ‌گاه از «منِ» شخصی خود سخن نمی‌گوید، و به نام و کام خود در حقّ پهلوانان و قهرمانان حرف نمی‌زند، در حالی‌که محور شعر غنایی «منِ» فردی شاعر و احساسات و عواطف شخصی او است (رزمجو، ۱۳۷۰: ۱۱). شعر حماسی، هندسهٔ خاصّ خود را دارد. شعری است مملوّ از حوادث مهم و بزرگ که با اسلوبی نیرومند بیان می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۱). در زبان حماسی، آواها، کلمات، ترکیبات، ساختارهای نحوی و تصاویر، همه تداعی‌کنندهٔ میدان‌های رزم و نبرد هستند. واژگان، حماسی‌اند و بر مدلول‌های عینی و حسّی دلالت دارند و از این رو عنصر نغمهٔ حروف و ملازمت لفظ و معنی در آن اهمّیّت زیادی دارد. صور خیال و تصاویر آن، حسی و عینی‌اند و از محیط رزم و نبرد گرفته شده‌اند. در ساختار نحوی جملات، تقدیم فعل، لحن تأکیدی و آمرانه بسیار مهم است. ترکیب واژگان و آواها، آهنگ حماسی را القاء می‌کند و صلابت و فخامت آن زبان، به نحو خاص جملات آن بستگی دارد و جزالت کلام، عمدتاً محصول انسجام اجزای آن است.

این نوع ادبی از آنجا که متضمّن خبر بزرگی است، یعنی علوّ معنی را در بر دارد، در زبان و

لفظی فاخر و با صلابت ظاهر می‌شود، به گونه‌ای که صلابت زبان در آن حس می‌شود، برجستگی و تمایز آن با زبان دیگر انواع کاملاً محسوس است و آنچه *لیچ*[1] از آن با عنوان «برجسته‌سازی[2]» در زبان شعر یاد می‌کند (Leach,1969.P.42)، در آن دیده می‌شود، امّا نکتهٔ مهم این است که آنچه ما از این زبان حس و درک می‌کنیم، تا کنون به‌خوبی توصیف نشده است (پارساپور، ۱۳۸۳: ۱۵). به گونه‌ای که ما امروز به صورت دقیق و علمی نمی‌دانیم که بوطیقای شعر حماسی چگونه است و شاعر حماسه‌سرا با مادهٔ زبان چه عملی انجام می‌دهد که منجر به این فخامت و استواری می‌شود؟

وقتی می‌توانیم پاسخ این سؤال را بدهیم که زبان متون حماسی را مطابق با یک الگوی زبان‌شناختی بررسی کنیم، الگویی که در آن، عوامل متمایزکنندهٔ زبان حماسی از زبان سایر انواع ادبی، در تمام سطوح، توصیف شده باشند و برای هر کدام از این شاخص‌ها تعریفی مشخص و متّکی به شواهد، ارائه شده باشد. البته با ذکر این مطلب که اصولاً توصیف، از بیان کنه هنر عاجز است و نمی‌توان به طور کامل با زبان و بیان علمی تمام موازین هنری‌ای را که امثال فردوسی در زبان حماسی آفریده‌اند، بیان کرد. به قول شفیعی کدکنی: «برجستگی و تمایز شعر در همان جایی است که علوم ادب و زبان‌شناسی از تفسیر و توصیف آن ناتوان‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۴) و هیچ‌کس نمی‌تواند ادعا کند که می‌تواند الگویی ترسیم کند که بر اساس آن بتوان اثری همچون شاهنامه آفرید و آنچه در چنین الگوهایی مطرح می‌شود، چیزهایی است که با موازین علمی به توصیف در می‌آید و با بسامد بالایی در یک متن تکرار می شوند و می‌توان آنها را همچون یک معیار و شاخص، برای بررسی زبان شاعر به کار گرفت.

الگوی بررسی زبان حماسی

از آنجایی که زبان حماسی به یک معنی بررسی زبان شعر در آثار منظوم حماسی است، اغلب الگوهای بررسی زبان شعر می‌تواند در این بررسی به ما کمک کند. بنابراین آنچه صورت‌گرای معروف، *لیچ*، در کتاب *A linguistic Guide to English Poetry* در این باره گفته است و بعدها *شفیعی کدکنی*، *صفوی* و *زرقانی* در این خصوص مطرح کرده‌اند، به ما در ترسیم الگوی بررسی زبان حماسی کمک می‌کند، با این تفاوت که در این الگو فقط به آن دسته از عوامل و شاخص‌هایی پرداخته می‌شود که سبب تمایز زبان حماسی از زبان سایر انواع ادبی می‌شود و سایر مؤلّفه‌های زبان شعر، که صورت عام و کلّی دارند، مدّ نظر قرار نمی‌گیرند و چون عوامل

1. G.N.Leach.
2. Foregrounding.

متمایزکنندهٔ زبان حماسی از زبان دیگر انواع ادبی، در تمام سطوح زبان امکان ظهور و بروز دارند، در این الگو برای زبان حماسی، چهار سطح پیش‌بینی شده است: اول سطح آوایی و موسیقایی، که محل ظهور شاخص‌هایی است که از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه در زبان می‌شوند، شاخص‌هایی مانند موسیقی بیرونی (وزن خاص)، لحن ویژه، موسیقی کناری (نوع قافیه و ردیف)، موسیقی درونی (واج‌آرایی، صدامعنایی، سجع، جناس، تکرار)، فرایندهای واجی و واحدهای زبرزنجیری نوشتار در این سطح قرار دارند؛ دوم سطح واژگانی و نحوی که در آن شاخص‌های واژگانی و نحوی زبان حماسی در مدّ نظر قرار می‌گیرند، شاخص‌هایی مانند بسامد بالای واژگان حماسی و حسّی، بسامد بالای ترکیبات حماسی، بسامد بالای صفات حماسی و صفات جانشین اسم، بررسی درصد لغات فارسی و بیگانه، بسامد بالای افعال پیشوندی و ساده، تقدیم و تأخیرها به‌ویژه تقدیم فعل، انسجام و پیوند استوار کلام، صلابت و طنطنهٔ زبان و ساختارهای نحوی خاص در این سطح بررسی می‌شوند؛ سوم سطح بلاغی و ادبی که در آن شاخص‌هایی بررسی می‌شوند که به اعتبار زیباشناسی و تصویرسازی سبب برجستگی زبان حماسی می‌شوند، شاخص‌های ادبی‌ای مانند مبالغه، تشبیه، به‌ویژه تشبیهات محسوس به محسوس، استعاره با مشبّه‌به‌های خاصّ حماسه، کنایات، مراعات نظیرها، ایجاز، عدم تعقید و بیان نمایشی در این سطح از زبان بررسی می‌شوند؛ چهارم سطح محتوایی و معنایی که در آن عواملی که از رهگذر مضمون و محتوا، در شعر حماسی سبب برجستگی می‌شوند، مورد توجه قرار می‌گیرند، عواملی مانند عظمت و علوّ معنا، وجود بن‌مایه‌های خاص شعر حماسی، مانند وجود ابرمرد، حوادث خارق‌العاده، نبردهای تن‌به‌تن، نام‌پوشی، رجزخوانی‌ها و چگونگی تأثیر آنها در زبان حماسی، در این سطح بررسی می‌شوند.

بررسی شاخص‌های زبان حماسی

۱. بررسی شاخص‌های آوایی و موسیقایی زبان حماسی

۱-۱. موسیقی بیرونی (وزن خاص)

بدیهی است ابزار کار شاعر برای بیان آنچه در ضمیر دارد، کلمات است. او باید اندیشه‌های بلند، عواطف و احساسات گوناگون و تخیلات دورپرواز خود را، که اغلب دشواریاب‌اند، به مدد همین کلمات، چنان به دیگران منتقل کند که در آنان نیز همان حال و انفعال را پدید آورد. چنین کاری مشکل است و محتاج قریحه و استعداد و مقدّمات بسیار. شاعر برای آنکه بتواند به چنین مقصودی نایل شود، از همهٔ نیروهای الفاظ مدد می‌جوید. وزن و آهنگ یکی از ارکان مهم شعر است؛ زیرا شاعر با اختیار سخن موزون در ذهن شنونده شور و هیجانی برمی‌انگیزد و او را برای دریافت شعر خویش آماده می‌سازد، به‌خصوص اینکه بین این وزن و محتوا هماهنگی زیادی

وجود داشته باشد و در همان حال نیروی معنوی کلمات نیز بر آن اضافه شود کـه در آن صـورت این تأثیر چندین برابر خواهد شد.

هر یک از اوزان شعری موسیقی و آهنگ خاصی دارند. برخی تند و شادند و برخی سـنگین و غمگین. از طرفی هر شعر بسته به محتوا و حالت عاطفی خاصی که در بر دارد، وزن متناسـب بـا خود را می‌طلبد. شعر حماسی، وزن حماسی می‌خواهد، همان گونه که شعر غنائی، وزن غنایی. از همین رو، مسئلهٔ هماهنگی بین محتوا و آهنگ از دیرباز مورد توجه ناقدان و سخن‌سـنجان بـوده است و بر همین اساس می‌توان گفت بهتـرین وزن بـرای محتـوای حماسـی، همـان وزن و بحـر متقارب؛ یعنی «فعولن، فعولن، فعولن، فعل/ فعول» است. تحقیقات نشان داده اسـت کـه ایـن وزن مدت‌ها قبل از دقیقی و فردوسی، برای بیان چنین مضـامینی اسـتفاده مـی‌شـده اسـت (تقـی‌زاده، ۱۳۴۹: ۵۷ – ۵۸؛ مرتضوی، ۱۳۷۲: ۱۴۶؛ نفیسی، ۱۳۲۶: ۱۴۶).

در بحر متقارب نسبت هجاهای بلند به کوتاه، بیشتر است. در این باره خـانلری معتقـد اسـت که «همیشه تألیفی از الفاظ که در آنها شمارهٔ نسبی هجاهای کوتاه از هجاهای بلند بیشتر باشـد، حالت عاطفی شدیدتر و مهیّج‌تری را القا می‌کند و به عکس برای حالات ملایم‌تر که مستلزم تأنی و آرامش هستند، وزن‌هایی به کار می‌رود که هجاهای بلند در آنها بیشـتر باشـد» (خـانلری، ۱۳۴۷: ۲۵۷) برای مثال در وزن «مفتعلن سالم» نسبت هجاهای کوتاه به بلند، هشت به هشت اسـت، امـا در وزن «فاعلاتن سالم» این نسبت، چهار به دوازده است و به همین دلیـل وزن اولـی مهـیّج‌تـر از دومی است. در بحر متقارب سالم هم نسبت هجاهای کوتاه به بلنـد چهـار بـه هشـت اسـت و در «مقصور» که فردوسی بیش از «محذوف» بدان توجه داشته است، این نسبت، چهار به هفـت اسـت که در هر دو صورت تعداد هجاهای بلند از کوتاه بیشتر است؛ به همین دلیل این وزن با صلابت و رزانت خاص، مناسب محتوای حماسی است. همچنین مسئلهٔ ترتیب قرار گرفتن هجاهای کوتاه و بلند مهم است. اگر دو وزن «مفتعلن، مفتعلن، مفتعلن، فع» و «فاعلات، فـاعلات، فـاعلات، فـع» را، که نسبت هجاهای کوتاه به بلند در هر دو شش به هفت است، با هم مقایسه کنیم، می‌بینیم کـه به‌رغم یکسان‌بودن نسبت هجاها، وزن اولی شاد و وزن دومی غمگین است، تنها عاملی کـه باعـث ایجاد این حالت شده است، ترتیب قرارگرفتن هجاهای کوتاه و بلند است. بررسی‌ها نشان می‌دهد ارکانی که با هجای بلند شروع می‌شوند از ارکانی که با هجـای کوتـاه شـروع مـی شـوند، شـادتر هستند (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۹: ۶۶). برای نمونه وزن« مفعول، مفاعیلن» در مقایسه با وزن «فعلاتـن، مفاعلن» شادتر است، در حالی که نسبت هجاهای کوتاه به بلند در «مفعول مفاعیلن» چهـار بـه ده است و در «فعلاتن مفاعلن» هشت به هشت. تنها عامل صلابت و سنگینی وزن «فعلاتـن مفـاعلن» ترتیب قرارگرفتن هجاهاست.

فردوسی با استفاده از اختیارات شاعری مانند استفاده از یک هجای بلند بـه جـای دو هجـای کوتاه، ختم‌کردن مصراع‌ها به هجای کشیده و اضافه‌کردن کسره و ضمه که در قدیم معمول بوده، توانسته است حالات عاطفی مختلف بیافریند (یوسفی، ۱۳۶۹: ۹). همچنان‌که در ابیات زیر با توزیـع هجاهای بلند به‌ویژه هجاهای مختوم به مصوت‌های بلند و ختم‌کردن مصراع‌ها بـه رکـن «فعـول/ فعل» برجستگی خاصی به کلام داده است که مناسب است با محتوای پیام؛ یعنی مفـاخرهٔ رسـتم در برابر اسفندیار:

مگـوی آنچـه هرگـز نگفتـه اسـت کـس — بـــه مـــردی مکـــن بـــاد را در قفـــس
تـــو بـــر راه مـــن بـــر ستیـــزه مـریـــز — کـه مـن خـود یکـی مایـه ام در سـتیز
ندیـــده اسـت کـس بنـد بـر پـای مـن — نـــه بگرفـــت پیـــل ژیـــان جـــای مـــن

(فردوسی، ۱۳۷۹، ج۶: ۲۴۱– ۲۴۲)

ختم‌شدن شعر به رکن «فعول» و توزیع هجاهای بلند به‌ویژه هجاهای مختوم بـه مصـوت‌هـای بلند در کلمات گوی، مردی، یکی، پای، جای، برجستگی خاصّی به زبـان شـعر بخشـیده اسـت و جالب اینکه فردوسی از هر صد بیت، هفتاد بیت را به «مقصور» ختم کرده است، چون خـتم‌شـدن شعر به هجای بلند و کشیده، کشش صوتی بیشتری پدیـد مـی‌آورد و در برجسـتگی زبـان شـعر تأثیر دارد (ذاکرالحسینی، ۱۳۷۷: ۵۹-۸۸).

در هر صورت به این وزن در شعر حماسی آن چنان توجه شـده اسـت کـه پـس از فردوسـی داستان‌های حماسی فراوانی در زمینه‌های گوناگون (ملی، دینی و تاریخی) سـروده شـده و تمـام سرایندگان همین بحر را برای اثر خود برگزیده‌اند و حتی در آغاز کار با مشاهدهٔ توفیق شـاهنامه، داستان‌های عاشقانه‌ای مانند *ورقه و گلشاه* و *سرخ بت و خنگ بت* هم در همین وزن پدید آمدنـد که چندان بدانها توجه نشد، چون محتوا با وزن هماهنگی نداشت و این بـه آن نشـان اسـت کـه وزن و بحر متقارب به تنهایی نمی‌تواند زبان حماسی خلق کند، همچنان‌کـه *بوسـتان سـعدی* در این وزن سروده شده است، اما زبان و آهنـگ حماسـی نـدارد[۳] چـون مضـمون و محتـوای اثـر، حماسی نیست و چگونگی ترکیب کلام و گزینش واژگان، هم به گونه‌ای نیست که از ترکیب آنهـا و توزیع هجاها، آهنگ حماسی تولید شود و این نه فقـط در بوسـتان، کـه در غزلـی از حـافظ بـا مطلع: «سلامی چو بوی خوش آشنایی// بدان مردم دیده، روشنایی» هم کاملاً محسوس و مشـهود است، که با وجود یکسانی وزن، زبان در این شعر حماسی نیست.

۲-۱. لحن خاص

دومین شاخص آوایی زبان حماسی لحن[1] است؛ لحن نگرش، احساس و حالتی است که نویسنده می‌خواهد انتقال دهد. دوواقع نگرش و احساس نویسنده است نسبت به محتوای پیام که از طریق فضاسازی در زبان ایجاد می‌شود (عمران‌پور، ۱۳۸۴: ۱۲۸). شخصیت‌ها خود را از طریق زبان، بیان می‌کنند و به خواننده می‌شناسانند (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۶۵). در همین باره شاعر حماسه‌سرا، با استفاده از موسیقی حروف و واژگان و ترتیب خاص کلام (فضاسازی) لحن متناسب با هر شخص را می‌آفریند، لحنی که مشخص‌کنندهٔ جوهر کلّی یک اثر حماسی است و هر گونه خلطی در لحن کلّی و دادن لحنی مغایر با هدف و جهت‌گیری اصلی اثر، آن اثر را از تمامیّت و یکپارچگی می‌اندازد (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۴۵۹). همچنان‌که فردوسی با مهارت خاص در زبان و اسلوب حماسی و با استفاده از ترکیب مصوّت‌های فارسی که قائمهٔ هجاهای کوتاه و بلندند و نیز با کمک گرفتن از خواصّ فیزیکی اصوات (زیر و بمی، شدّت، امتداد، طنین یا زنگ) الحان گوناگونی پدید آورده است، او آنجا که سخن فخامت و صلابت را می‌طلبد، با ابداع صفات و ترکیبات درازآهنگ و پیوستن ابیات به هم (موقوف‌المعانی) شکوه و هیمنهٔ خاصی به کلام بخشیده است و لحن متناسب با موضوع و شخصیت‌ها را آفریده است. نمونه‌ای از توفیق فردوسی در بازتاباندن لحن حماسی را در ابیات زیر می‌بینیم، که شاعر با استفاده از پیوستگی ابیات و ابداع ترکیبات حماسی طولانی مانند «پور گو پیل‌تن» و «دستان سام» و توزیع مناسب هجاهای بلند و بسامد بالای مصوّت «آ»، لحن حماسی و شکوهمندی پدید آورده است، که هم با شخصیّت تهمینه، که زن دلیری است، متناسب است و هم با محتوای پیام؛ یعنی نژاده بودن سهراب:

تو پور گو پیل‌تن رستمی ز دستان سامیّ و از نیرمی
ازیرا سرت ز آسمان برتر است که تخم تو زان نامور گوهر است
جهان‌آفرین تا جهان آفرید سواری چو رستم نیامد پدید
(فردوسی، ۱۳۷۹، ج۲: ۱۷۸)

فردوسی آن چنان در این زمینه مهارت و نبوغ دارد که لحن کلی اثر را حتی در داستان‌های ظاهراً غنایی شاهنامه، مانند «زال و رودابه» و «بیژن و منیژه» هم حفظ می‌کند، تا جایی که زنان را با اوصاف مردانه‌شان توصیف می‌کند و آنجا هم که به زیبایی‌هایشان می‌پردازد، اغلب تشبیهات و استعاره‌ها و مشبّهٌ‌به‌ها حماسی هستند.

1.Tone

۳ـ۱. موسیقی کناری (قافیه و ردیف)

قافیه در شعر حماسی باید تداعی‌کنندهٔ فضای حماسی و در واقع مکمّل لحن حماسی باشد و موسیقی حاصل از آواها و کلمات را غنا بخشد و تکمیل کند، حسّی و عینی باشد و با فضای حماسی هماهنگی داشته باشد. البتّه در زبان حماسی، به دلیل تقدیم فعل و ساختار نحوی خاصّ کلام، قافیه‌ها بیشتر اسمی‌اند، امّا گزینش کلمات قافیه از نظر صوت، زنگ و طنین و جنبهٔ موسیقایی آن موضوعی است که شاعر حماسه‌پرداز باید به آن توجه کافی داشته باشد، هر چه میزان حروف مشترک قافیه بیشتر باشد (قافیه غنی‌تر باشد) موسیقی بیشتری را القاء می‌کند، به‌ویژه قوافی مختوم به مصوت‌های «آ» و «او» که در پایان آنها امکان افزودن «ی» است و به این وسیله می‌توان تعظیم و تفخیم و صلازدن و هشدار و امثال آنها را مجسم کرد. *شفیعی کدکنی*، غنای قافیه را (به عنوان یکی از وجوه موسیقی شعر) از عوامل انسجام و جزالت شعر فردوسی در مقایسه با شعر دقیقی می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۷۵) و حتی معتقد است که از این رهگذر می‌توان بسیاری از ابیات تغییرشکل‌یافته و تصحیف‌شدهٔ *شاهنامه* را باز شناخت (همان: ۳۸۱) و حتی *نقیب نقوی* بر اساس همین نظر، رساله‌ای نوشته است به نام *شکوه سرودن* که در آن به بررسی موسیقی شعر در شاهنامه، بر اساس قافیه و ردیف پرداخته است و نتیجه گرفته است که: «از میان واژه‌هایی که در قافیه قرار می‌گیرند و اختلافی در ضبط واژه‌ها در نسخه‌های گوناگون وجود دارد، موسیقایی‌ترین آنها، نزدیک‌ترینِ آنها به زبان شاهنامه است، چنان‌که آمارها ثابت می‌کند که قافیه‌های موسیقایی‌تر، به دست‌نویس‌های کهن‌تر شاهنامه، نزدیک‌ترند» (نقوی، ۱۳۸۴: ۱۳).

نگارنده برای پی‌بردن به نوع کلمات قافیه (اسمی/ فعلی) و نقش آنها در ایجاد تداعی معانی، قوافی مختوم به «اه» را در ۱۲۵۰ بیت از *حملهٔ حیدری باذل* مشهدی استخراج کرد[۴] و به این نتیجه رسید که از مجموع ۶۴ کلمهٔ قافیه، ۵۱ کلمه، اسم است که با منطق نحوی زبان حماسی متناسب است؛ زیرا در این زبان معمولاً فعل در آخر قرار نمی‌گیرد. از این تعداد، ۲۲ واژه از واژگان حماسی است. مانند سپاه، رزمخواه، آوردگاه، رزمگاه، اژدها. البتّه این نکته نه فقط در قوافی مختوم به «اه» است، که از بررسی مجموع کل قوافی ۱۲۵۰بیت از *حملهٔ حیدری* هم معلوم شد که قافیه در ۸۶۰ بیت، اسم است؛ یعنی ۶۸ درصد کل قوافی، که باز از این تعداد ۲۶۸ کلمه، از کلمات حماسی است؛ یعنی ۲۹ درصد.

شفیعی کدکنی هم در بررسی هزار بیت از شاهنامه، ۷۲ مورد قافیهٔ مختوم به «ان» را استخراج کرده است، که از این تعداد (۱۴۴ کلمه)، ۱۰۷ کلمه اسم است، که با منطق قافیه در زبان حماسی تناسب کامل دارد و از این تعداد ۳۸ واژه از واژگان حماسی است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۷۵- ۳۸۸).

اما در مورد ردیف باید گفت که در زبان شعر حماسی معیار، همچون شعر عصر سامانی، غالباً ردیف کم، ساده و کوتاه است (همان: ۱۴۹-۱۵۰؛ نقوی، ۱۳۸۴: ۱۷۹-۱۸۰). زیرا ردیف‌های بلند، جوش و جان حماسه را می‌گیرند و نیز در اثر کمبود جا، برای نقل داستان، شاعر ناگزیر از سرودن ابیات بیشتر و افزودن حشو و زوائد می‌شود و این؛ یعنی نزول کلّی سخن، چنان‌که در حماسه‌های قرن ششم به بعد از جمله در *سامنامه* می‌بینیم (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۴۴۳).

شفیعی کدکنی در بررسی هزار بیت از شاهنامه و استخراج قوافی مختوم به «ان» (۱۴۴ کلمهٔ قافیه) به این نتیجه رسیده است که قافیه در بیست بیت از این ابیات با ردیف همراه بوده است و آنجا هم که ردیف وجود نداشته، شاعر با غنای قافیه آن کمبود آوایی و موسیقایی را جبران کرده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۷۵ – ۳۸۸). در حالی که غنای قافیه در شعر *باذل مشهدی* ضعیف است و کمبود ردیف به‌خوبی احساس می‌شود، به طوری که در ۱۲۵۰ بیت، فقط ۱۰۱ مردّف (۸ درصد) دیده می‌شود و از این تعداد هم، ردیف ۸۰ بیت، فعل است که با منطق زبان حماسی سازگار نیست، چون مصراع‌های مختوم به فعل، آهنگ ملایمی دارند و از علوّ لفظ و صلابت زبان حماسی می‌کاهند (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۰۴).

۴-۱. موسیقی درونی

موسیقی درونی آن جنبه از موسیقی شعر حماسی است که از رهگذر وحدت و تشابه صامت‌ها و مصوّت‌ها و ترکیب و تلفیق هنرمندانهٔ کلمات پدید می‌آید و بخشی از مبانی جمال‌شناسی شعر حماسی، حاصل توجّه به همین نوع موسیقی بوده است. ترکیب اصوات و کلمات آهنگ‌های متفاوتی پدید می‌آورد که مناسب حالات گوناگون است. این ترکیب گاهی آهنگی نرم و لطیف می‌آفریند و گاهی آهنگی کوبنده و حماسی، که اگر این آهنگ، با موسیقی بیرونی شعر توأم شود، در تداعی معانی حماسی نقش مهمّی دارد. آنچه از رهگذر ترکیب و تلفیق آواها و کلمات به دست می‌آید واج‌آرایی، صدامعنایی، تکرار، جناس و سجع است که هر کدام اگر به گونه‌ای هنرمندانه به کار رفته باشند، در تکمیل موسیقی شعر حماسی نقش بسزایی دارند، چنان‌که فردوسی در زبان حماسی معیار با نبوغ ذاتی و استعداد شگرف، از این ظرفیت بالا به‌خوبی استفاده کرده است.

اما معمولاً در بخش موسیقی درونی زبان شعر حماسی، مباحث زیر بررسی می‌شود:

۲. چگونگی توزیع حروف و آواها (واج‌آرایی، صدامعنایی)

در زبان حماسی عنصر نغمهٔ حروف و ملازمت لفظ و معنی اهمّیّت زیادی دارد، به این معنی که نظم و ترکیب حروف و آواها، تداعی‌گر فضای حماسی باشد و در القاء اندیشه و محتوای حماسی تأثیر داشته باشد و این نظم برقرار نمی‌شود، مگر با اطّلاع از خواصّ فیزیکی و طبیعی حروف و استعدادی ذاتی که بتواند با مادهٔ زبان و عناصر آن شگردی به کار ببرد، که صوت و آوا،

تصویرساز اندیشه و محتوا باشد. کاملاً محسوس است که هر یک از آواهای زبان، از خصوصیّات فیزیکی خاصّی مانند امتداد، شدت، زیر و بمی و طنین و از کیفیاتی مانند صفیری، سایشی، غنه‌ای، انفجاری و ... برخوردارند و شاعر توانا کسی است که بتواند به فراخور موضوعات و حالات از این ظرفیت استفاده کند و آهنگ و موسیقی مطلوب شعر حماسی را بیافریند، به گونه‌ای که بتوان با حروف و کلمات شعر، درشتی و خشونت را سنجید (شفیعی کدکنی،۱۳۷۶: ۶۳). آن چنان‌که فردوسی در شاهنامه به‌خوبی از این امکان استفاده کرده است، برای نمونه او با فضاسازی مناسب، شروع نبرد رستم و اسفندیار را با فریاد و خروش اسبان به‌خوبی زمینه‌سازی کرده؛ یعنی با تکرار واج «ش» خروش و شیههٔ اسبان را به منزلهٔ آغاز نبرد، محسوس ساخته است:

از این سو خروشی برآورد رخش وز آن سوی اسپ یل تاج‌بخش

(فردوسی، ۱۳۷۹، ج۶: ۲۴۵)

از جمله صنایعی که از هماهنگی آواها و حروف به وجود می‌آید، صدامعنایی[1] است. صدامعنایی آن است که با تکرار و همنشینی واج یا هجای خاصی صوتی ویژه ایجاد شود که در پیوند کامل با مضمون و محتوا باشد. این نوع موسیقی عالی‌ترین نوع موسیقی شعر است، زیرا حاکی از وحدت میان صوت و محتواست و نیاز به مهارت فراوانی در سخنوری دارد، چنان‌که فردوسی در بیت:

ستون کرد چپ را و خم کرد راست خروش از خم چرخ چاچی بخاست

(همان، ج۴: ۱۹۴)

با استفاده از خواص فیزیکی آواهای «چ» و «خ» که بر درشتی و خشونت دلالت دارند (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۲۸- ۳۰) به‌خوبی توانسته‌است، صدای کشیده شدن کمان چاچی را القاء کند. البته چنان‌که گفته شد، استفاده از این امکان در اختیار همه نیست، برای نمونه در بررسی ۱۲۵۰ بیت از *حملهٔ حیدری باذل مشهدی*، ۲۱ مورد واج‌آرایی[2] مشاهده شد، که درصد کمی است و از این تعداد، پنج مورد با صدامعنایی همراه است. مانند بیت زیر:

ز یکسوی کوس و ز یکسو نفیر ز یکسو برآورده اسبان صفیر

(باذل مشهدی، ۱۳۶۴: ۱۰۰)

که در آن، تکرار واج‌های «س،ص» که از واج‌های صفیری هستند، صدای صفیر و نفیر را القاء می‌کنند.

1.Onomatopoeia
2. Alliteration

۳. تکرار، جناس و سجع

دربارهٔ تکرار، جناس و سجع در شعر حماسی باید گفت که تکرار واژگان در ایجاد موسیقی شعر حماسی نقش بسزایی دارد، این تکرار، چه به صورت مرئی (تکرار واژه) و چه به صورت نامرئی (نغمهٔ حروف)، آهنگ شعر حماسی را غنا می‌بخشد و موسیقی حاصل از وزن شعر را تکمیل می‌کند و اگر در گزینش نوع واژگان تکرارشده، تأمّل کافی صورت بگیرد، در ایجاد تداعی معانی هم نقش غیر قابل انکاری دارد، مثلاً فردوسی در داستان رستم و اسفندیار وقتی می‌خواهد از زبان رستم بگوید که به بند نهادن بر دست خویش تسلیم نخواهد شد، با تکرار این کلمه (بند) پیشنهاد اسفندیار را رد کرده است. بدیهی است که تکرار صوت کلمه نیز در تقویت معنی مؤثّر است:

ز من هر چه خواهی تو فرمان کنم ز دیدارت آرایش جان کنم
مگر **بند** کز **بند** عاری بود شکستی بود زشت کاری بود
نبیند مرا زنده با **بند** کس که روشن روانم بر این است و بس
(فردوسی، ۱۳۷۹، ج۶: ۲۴۹)

همین حالت را می‌بینیم وقتی رستم خطاب به زواره می‌گوید:

کمان **آر** و برگستوان **آر** و ببر کمند **آر** و گرز گران **آر** و گبر
(همان: ۲۷۴)

تکرار مفید معنای تأکید و تعدد و توالی است، زیرا در برابر اسفندیار باید از تمام امکانات بهره گرفت.

اما تکرار به صورتی که آهنگ و موسیقی ایجاد کند و در تداعی معانی نقش داشته باشد، در زبان حماسی بیشتر به صورت جناس‌های مختلف ظهور می‌کند. نقش اصلی جناس در زبان حماسی ایجاد وحدت شکلی و هارمونی کلمات است که خود از عوامل ایجاد موسیقی است. برای نمونه در ۱۲۵۰ بیت از حملهٔ حیدری، ۲۱۸ جناس به کار رفته است که بسیاری از آنها به دلیل همراه‌شدن با صنعت تکرار، در تولید آهنگ حماسی نقش برجسته‌ای دارند، مانند جناس در ابیات زیر:

تو گفتی که ابر است آن تیره **میغ** ز بس **تیغ** بارید بر روی **تیغ**
(باذل مشهدی، ۱۳۶۴: ۱۰۶)

به اینجا پی **رزم** و جنگ آمدیم نه از بهر **بزم** و درنگ آمدیم
(همان: ۱۰۲)

نهادند آوردگاهی چنان که کم دیده باشد **زمین** و **زمان**
(همان: ۱۰۶)

علاوه بر جناس و تکرار، در زبان حماسی معیار، از سجع هم در جهت ایجاد لحن حماسی استفاده شده است، به‌ویژه سجع‌هایی که از هجاهای کشیده پدید می‌آیند و لحن را سخت حماسی می‌کنند:

ز هنگ سپهدار و چنگ سوار　　نیامد دوال کمر پایدار

(فردوسی، ۱۳۷۹، ج۲: ۶۵)

ز خون در کف شیر کفشیر بود　　همه دشت پر بانگ شمشیر بود

(همان، ج ۴: ۱۳۱)

اما از ترصیع و موازنه که وابسته به سجع است، ترصیع در زبان حماسی معیار کمتر به کار می‌رود و دلیل آن هم این است که ترصیع بیشتر در خور قصیدهٔ مدحی و متناسب با اهداف آن است و شعر حماسی را به تکلّف می‌کشاند، اما موازنه با زبان حماسی سازگار است:

زمین کان آهن شد از میخ نعل　　همه آب دریا شد از خون لعل

(همان، ج ۵: ۲۹۲)

۴. استفاده از فرایندهای واجی

در زبان حماسی به فراخور زمان سرایش (هنجارهای زبانی عصر)، وزن و محتوا، از فرایندهای واجی مانند تشدید (کرّنای) تسکین (بباید، نشاید)، حذف (شارسان، بیمارسان)، اماله (سلیح، مزیح) و تخفیف (چو، ز) استفاده می‌شود. برخی از این فرایندها مانند حذف، سکون و ابدال بیشتر تحمیل‌شدهٔ وزن و قافیه‌اند، اما برخی از آنها در ایجاد موسیقی حماسی دخیل‌اند. مانند استفاده از کلمات ممال در محل قافیه که نسبت به صورت اصلی‌شان امتداد بیشتری دارند و یا تبدیل «از» به «ز» و استفاده از تشدید که در ایجاد موسیقی حماسی و تداعی معانی نقش به‌سزایی دارند، چنان‌که فردوسی به گونه‌ای آگاهانه از تشدید و اشباع هجاها استفاده می‌کند که با موسیقی غرّای حماسی تناسب دارد:

ز بهر **فزونیّ** و وز بهر نام　　به راه جوان بر بگسترد دام

(فردوسی، ۱۳۷۹، ج ۵: ۱۵)

زمین کوه تا کوه پر **پرّ** بود　　ز **پرّش** همه دشت پر **فرّ** بود

(همان، ج ۶: ۱۸۲)

همین استفادهٔ فردوسی باعث شده است که حماسه‌سرایان پس از وی، در برخی مواضع بدون در نظر گرفتن زمان سرایش منظومه‌های خود، از این فرایندها استفاده کنند، همچنان‌که باذل مشهدی در طول ۱۲۵۰ بیت از حملهٔ حیدری، در سیزده بیت از تشدید، در هشت بیت از تسکین، در دو بیت از اماله، در سه بیت از کاهش و در ۱۷۰ بیت از تخفیف استفاده کرده است.

برای نمونه در ابیات زیر که از حملهٔ حیدری نقل می‌شود، استفاده از فرایند تشدید، نوعی از کوبندگی و صلابت ایجاد کرده که در تکمیل آهنگ و موسیقی شعر حماسی و تداعی معانی نقش به سزایی دارد:

شجاع غضنفر، **وصیّ** نبی نهنگ یم قدرت حق، علی

(باذل، ۱۳۶۴: ۱۰۶)

به **نظّارهٔ** رزم آن **نرّه** شیر ز رفتار استاد گردون پیر

(همان: ۱۰۳)

۵. استفاده از فرایندهای زبرزنجیری نوشتار

به فرایندهایی مانند آهنگ افتان و خیزان، تکیه (تأکید)، درنگ (مکث)، لحن، طنین و امتداد، واحدهای زبرزنجیری نوشتار می‌گویند. این فرایندها، در کلام نمود نوشتاری ندارند، اما شاعر حماسه‌پرداز می‌تواند با استفاده از دو عنصر گزینش و ترکیب کلام آنها را بیافریند و با وقفه‌ها و درنگ‌های خاص یا تأکیدهای به‌جا، معانی گوناگون ایجاد کند(۵). برای مثال، فردوسی آنجا که سرنوشت بشر مطرح است و ذهن به اندیشیدن محتاج است، با ایجاد درنگ این حالت را در زبان آفریده است:

همه مرگ را ایم، برنا و پیر به رفتن خردمان بود دستگیر

(فردوسی، ۱۳۷۹، ج۶: ۲۹۰)

و یا آنجا که سخن سکون و آرامش را می‌طلبد، با ختم‌کردن مصراع‌ها به فعل و ایجاد آهنگ افتان، این حالت را ایجاد کرده است:

بدو گفت رستم که آرام گیر چه گویی سخن‌های نادلپذیر

تو آن گوی کز پادشاهان سزاست نگوید سخن پادشا جز که راست

(همان، ج۶: ۲۵۶)

باذل مشهدی هم در ابیات زیر از حملهٔ حیدری، با استفاده از تأکید و درنگ، لحن حماسی و کوبنده‌ای به کلام خود بخشیده است:

دلیر است و جنگاور و زورمند که برّد سر شیر چون گوسفند

(باذل، ۱۳۶۴: ۱۰۴)

چنین داد پاسخ شه دین‌پناه که مردت منم، گر تویی رزمخواه

(همان: ۱۰۵)

یکی دیگر از فرایندهای زبرزنجیری نوشتار، امتداد است، شاعر حماسی با پیوستن ابیات به یکدیگر (موقوف‌المعانی کردن ابیات) به زبان حماسی شکوه و هیمنهٔ خاصّی می‌بخشد و خواننده

را وادار می‌سازد که شعر را به همان لحنی بخواند که او می‌خواهد. مانند ابیات زیر از شاهنامهٔ فردوسی، که پیوستگی ابیات، مخاطب را وادار می‌کند، شعر را همان‌گونه‌ای بخواند، که رستم ادا کرده است:

تهمتن چنین داد پاسخ بدوی — که ای بیهده مرد پرخاشجوی
پیاده ندیدی که جنگ آورد — سر سرکشان زیر سنگ آورد
به شهر تو شیر و نهنگ و پلنگ — سوار اندر آیند هر سه به جنگ
هم اکنون تو را ای نبرده سوار — پیاده بیاموزمت کارزار
پیاده مرا زان فرستاد طوس — که تا اسب بستانم از اشکبوس
کشانی پیاده شود همچو من — بدو روی خندان شوند انجمن
پیاده به از چون تو پانصد سوار — بدین روز و این گردش کارزار

(فردوسی، ۱۳۷۹، ج ۱۹۴: ۴)

آنچه امروز به آن زبان بدن[1] می‌گویند، در ایجاد و القاء زبان حماسی نقش مهمّی دارد (پیز، ۱۳۸۸: ۱) که بخش عمدهٔ آن را در گذشته نقّالان و مناقب‌خوانان بر عهده داشتند و متأسّفانه این بخش، جزء آن مواردی از زبان حماسی است که در نوشتار نمود ندارد، امّا در چگونگی قرائت شعر حماسی تأثیر دارد.

۲. بررسی شاخص‌های واژگانی و نحوی زبان حماسی

۲-۱. نوع واژگان

واژه در زبان حماسی معیار، غالباً بر مدلول‌های عینی و حسّی دلالت دارد (فضیلت، ۱۳۷۹: ۳۶۳) و به نوعی رنگ و بوی رزمی و حماسی دارد، بسامد لغات حماسی (اسم/ صفت/قید) و ابزار حماسی زیاد است، درصد لغات عربی و بیگانه کم است و برعکس میزان لغات فارسی سره زیاد است (شمیسا، ۱۳۷۶: ۹۹). درصد افعال پیشوندی و بسیط که خود از عوامل آفرینندهٔ ایجاز در زبان حماسی است، بالا است (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۴۳۶). بسامد صفات حماسی، مانند تیر الماس‌پیکان یا برشده تیزچنگ اژدها، زیاد است[۶] و در بسیاری از موارد از صفت به جای اسم استفاده می‌شود. مانند بینندگان به جای چشم‌ها، گوینده به جای زبان، میوه‌دار به جای درخت و بور/ ابرش به جای اسب، اما مهم‌ترین بخش واژگانی زبان حماسی، ترکیبات حماسی است، زبان حماسی ترکیبات خاص خود را دارد، همان‌طور که زبان غنایی ترکیبات خاصّ خود را دارد و حتی برخی بر اساس همین ترکیبات قدمت زبان حماسی در ایران را به سال‌های قبل از فردوسی رسانده‌اند

1. Body Language

(خالقی مطلق، ۱۳۸۱: ۳۵۲). بر همین اساس شاعر حماسه‌پرداز باید قدرت ترکیب‌سازی بالایی داشته باشد تا بتواند با ساختن ترکیبات حماسی، هم در تکمیل موسیقی شعر و هم در ایجاد تداعی معانی، نقش واژه و ترکیب را نشان دهد، ترکیباتی مانند جنگاور، رزم‌آور، گردنکش، سرکش، نامدار، تکاور، پرخاشجو، تیغ‌زن، عنان‌دار، پیلوار، هماورد، نیزه‌به‌دست، رزم‌آزمای، کمندافکن، شمشیرگیر، عنان‌پیچ از ترکیبات حماسی‌اند. متأسّفانه بعد از شاهنامه و با به وجود آمدن زمینه‌های گوناگون حماسه‌سرایی (ملی، تاریخی، دینی)، واژگان زبان حماسی هم دچار تحول و دگرگونی شدند و محتوای تاریخی یا دینی این حماسه‌ها، بر زبان تأثیر گذاشت و مثلاً در حماسه‌های دینی طیف وسیعی از واژگان دینی و عقلی و بعضاً عرفانی را به این زبان تحمیل کرد و باعث شد که زبان در این آثار، از حماسی به سمت غنائی میل کند و به آمیزه‌ای از زبان حماسی و غنائی تبدیل شود.

نگارنده برای پی بردن به جزئیات واژگانی زبان حماسی، در یک حماسهٔ پس از فردوسی، ۲۱۶۰ واژهٔ به‌کاررفته در ۲۷۰ بیت از حملهٔ حیدری (نقطهٔ اوج جنگ احزاب)، را بررسی کرد، در این بررسی مشخص شد که قریب چهارصد واژه به نوعی به زبان و بیان حماسی مربوط است، بسامد صفات جانشین موصوف زیاد است و درصد واژگان محسوس و ملموس بالا است. جزئیات این بررسی به شرح زیر است:

۱. از تعداد ۲۱۶۰ واژهٔ به‌کاررفته در ۲۷۰ بیت، ۱۵۶ واژه، از واژگان حماسی است. مانند رزمگاه، آوردگاه، هماورد، کارزار، همرزم، جنگاور، آورد، رزمساز، هم‌نبرد، زره‌پوش، دلاور، نامدار، رزمجو، زورمند، گرد، لشکرشکن، نامجو، پرخاشجو، پردل، گردنکش، جنگ‌آزما، رزمساز. این واژگان که بر مدلول‌های عینی و حماسی دلالت می‌کنند در ایجاد تداعی معانی حماسی نقش مهمّی دارند.

۲. از این تعداد واژه،۸۱ واژه از ابزارهای حماسی است، که تیغ با بسامد ۲۱ بار و شمشیر با بسامد ۱۲ بار، بالاترین درصد، و برگستوان، کوپال و ترکش، کمترین بسامد را دارند.

۳. از مجموع واژگان بررسی شده، ۷۱ واژه مربوط است به نام‌های جانوران و حیوانات درنده و مهیبی که بیشتر طرف تشبیه پهلوانان قرار می‌گیرند یا استعاره از پهلوانان هستند. در این مجموع، شیر با بسامد ۲۴ بار، بالاترین بسامد و گرگ، کمترین بسامد را دارد.

۴. در ابیات بررسی شده، چهل فعل حماسی به کار رفته است. افعالی مانند برآورد، برافراخت، برآشفت، برآراست، برکشید، بیازید، برافشاند، براستاد، بربست، بیفشرد، بخایید، درید و خروشید.

۵. بر خلاف زبان حماسی معیار، بسامد لغات عربی، زیاد است، از ۲۱۶۰ واژه، ۳۴۵ واژه عربی است (۱۵ درصد)، که البته پنجاه واژه از آنها، از اسامی خاص و القاب است که به مقتضای

محتوای حماسه و دورهٔ سرایش منظومه، وارد زبان شده است، واژگانی مانند مقتدا، خیرالبشر، خیرالانام، شفیع امم، نبی، اعجاز، نفاق، تکبیر، رسول، فضل، سدره، وصی، لات، هبل، جبرئیل و محشر.

۶. درصد افعال پیشوندی و ساده زیاد است. در بررسی ۱۲۵۰ بیت، مشخص شد که در ۶۸۵ مصراع (۲۷ درصد)، فعل مقدّم شده است، که از این تعداد (۶۸۵ فعل)، ۱۰۷ فعل، پیشوندی و ۵۳۴ فعل، ساده است و این متناسب است با زبان حماسی معیار که در آن، بسامد افعال پیشوندی و ساده زیاد است، زیرا این گونه افعال، خود از عوامل آفرینندهٔ ایجاز در زبان حماسی‌اند (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۴۳۵). مانند بیت زیر از *حملهٔ حیدری*:

تو فردا **برآور** تن و **برنشین** که من هم نشانم سپه را به زین

(باذل مشهدی، ۱۳۶۴: ۱۰۲)

۷. بسامد صفات جانشین اسم زیاد است. از ۲۱۶۰ واژهٔ به کار رفته در طول ۲۷۰ بیت، در نود بیت، صفت، جانشین اسم شده است، این نوع صفات که در بلاغت فرنگی به آنها «epithet» می‌گویند، هم کلام را موجز می‌کنند، هم قدرت اطلاع‌رسانی‌شان بیشتر از موصوف بحت و بسیط است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۷). مانند ترکیب «گرد لشکرشکن» در بیت زیر از حملهٔ حیدری:

به دنبال آن **گرد لشکرشکن** گذشتند از آن پردلان چار تن

(همان: ۱۰۳)

در زبان حماسی، نوعی از صفات دیده می‌شود که آنها را صفات حماسی می‌نامند، مانند «تیر الماس‌پیکان» در شاهنامه. در این نوع صفات، چند کلمه با پیوستن به هم و معمولاً با زیرساخت تشبیهی به یک صفت حماسی تبدیل می‌شوند، که هم در ایجاد لحن و آهنگ حماسی اثر دارند و هم به فخامت و صلابت زبان حماسی کمک می‌کنند. در بخش‌های بررسی شده از حملهٔ حیدری (وقایع سال پنجم هجری)۲۲ مورد از این صفات مشاهده شد. مانند تیغ خاراشکاف، نامور گرد لشکرشکن، صفدر عرصهٔ روزگار، مردان آهن‌قبا، نام‌جویندهٔ باستیز، تیغ زهرآبدار.

۸. از نظر ترکیب‌سازی و در بررسی ۱۲۵۰ بیت از حملهٔ حیدری مشخص شد که باذل مشهدی در آفرینش ترکیبات خاصّ زبان حماسی، توانایی چندانی نداشته است، بسیاری از ترکیبات او ایماژهای غنایی‌اند که با زبان حماسی همخوانی ندارند، مانند دامان کوه، دامان دهر، روی محشر، باد فنا، انگشت ماه، شاهد آرزو، رخ کفر، رخ ماه، دست دعا، دست دریغ، دست حوادث، موج شکوه، باد فنا، افسر دین، زهر فنا، گلزار دین، آتش غم، دامان خورشید، اقلیم دین، ملک بدن. این ترکیبات که اغلب ساخت تشبیهی دارند، انتزاعی و تجریدی‌اند و با منطق تصویرسازی عینی و ملموس شعر حماسی سازگاری ندارند، که البته بخشی از این ترکیبات

زاییدهٔ محتوا و دورهٔ سرایش منظومه‌اند، اگر چه در حملهٔ حیدری، ترکیبات حماسی خوب هم دیده می‌شود، مانند هژبر ژیان، پیل مست، آهنین کوه، آتشین کوه، کوه فولاد، کوه آهن، زمام زمین، یم قدرت حق، ژنده فیل، تیغ کین، گرد گردن‌فراز، گرد لشکرشکن، جنگی پلنگ، تیغ خاراشکاف، دندان کین، میدان کین، دشت کین، شمشیر کین، حصن فولاد، نامداران پرخاشجو، تشنهٔ کارزار، مردان آهن‌قبا، صفدر عرصهٔ روزگار، مرد میدان، میدان چرخ، تیغ گیتی‌فروز، شهنشاه انجم، سر شیرمردان، بازوی دین، شیر خدا، دست خیبر گشا، لیث نبی، ضرغام دین، شجاع غضنفر، که در بسیاری از آنها نشان تقلید از فردوسی و زبان حماسی معیار آشکار است.

۹. در حملهٔ حیدری باذل، بر خلاف زبان حماسی معیار، درصد لغات معقول و غیر حسی زیاد است، در حالی که در زبان حماسی معیار، بیشتر واژگان حسی و ملموس‌اند و بر مدلول‌های عینی دلالت دارند، اما در حملهٔ حیدری، به مقتضای محتوای دینی منظومه، درصد لغات غیر حسی زیاد است، از ۲۱۶۰ واژهٔ به کاررفته در ۲۷۰ بیت، ۳۶۷ واژهٔ معقول و غیر حسی است. واژگانی مانند دین، قضا، شأن، فنا، حکمت، عزم، کین، فریب، غم، شکیب، تدبیر، دانش، ادب، صلح، حاجت.

۳-۲. نحو زبان حماسی

۱- ۳-۲. تقدیم فعل

زبان حماسی نحو مخصوص به خود را دارد، آشکارترین مختصهٔ نحوی زبان حماسی، تقدیم فعل است (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۰۴). تقدیم فعل یکی از عوامل مهمّ فخامت و صلابت زبان حماسی است که منطق نثری را در هم می‌شکند. وقتی فعل در آغاز بیت قرار می‌گیرد (ارتقاء مرتبه پیدا می‌کند)، از همان آغاز ضربهٔ اصلی را به ذهن خواننده یا شنونده وارد می‌کند. در بررسی ۱۲۵۰ بیت (۲۵۰۰مصراع) از حملهٔ حیدری باذل مشهدی مشخص شد که در ۶۸۵ مصراع فعل مقدّم شده‌است؛ یعنی در ۲۷ درصد از ابیات.

این ساختار نحوی (تقدیم فعل) به تنهایی نمی‌تواند زبان حماسی بیافریند، همچنان‌که در حملهٔ حیدری باذل مشهدی، در مواضعی نحو زبان، حماسی است و حتی فعل هم مقدّم شده است، امّا چون مضمون، محتوا و واژگان حماسی نیستند و ترکیب کلام به گونه‌ای نیست که منجر به آفرینش موسیقی و آهنگ حماسی شود، در نتیجه زبان، حماسی نیست و به آمیزه‌ای از زبان حماسی و غنایی تبدیل شده است، مانند زبان به کاررفته در ساقی‌نامه‌های موجود در حملهٔ حیدری، مانند ساقی‌نامه‌ای که در ضمن وقایع غدیر خم آمده است. این گونه موارد که از محتوایی دینی و عرفانی نشئت گرفته‌اند، به دلیل داشتن واژگان و ترکیبات خاص، با فضای حماسی تناسب لازم را ندارند. در حالی که فردوسی، با حسن ترکیب کلمات در نسج شعر، در همان وزن واحد، مضامین غنایی و مویه‌های خود را هم شکوهمند و حماسی بیان می‌کند:

دو دست و دو پای من آهو گرفت تهیدستی و سال نیرو گرفت

۲-۳-۲. انسجام و جزالت

در مطاوی کتب تذکره و آثار مربوط به بلاغت، کلماتی از نوع انسجام و جزالت دیده می‌شود، اما کسانی که این کلمات را به کار می‌برند، بی‌گمان تعریف روشنی از این کلمات ندارند و از عجایب اینکه با همهٔ شیوع و گسترشی که اصطلاح انسجام در آثار اهل ادب و نقد و بلاغت دارد، حتی در دایرهٔ همان تعریف‌های ابتدایی و ناقص، چیزی در باب آن نمی‌توان یافت (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۷۰- ۳۷۱). که البته بخشی از آن، به این مسئله برمی‌گردد که انسجام و جزالت در معنی صلابت و طنطنهٔ کلام، از آن وجوهی است که به گونه‌ای طبیعی و غریزی حس می‌شود، اما کمتر به بیان در می‌آید و به همین دلیل هم اغلب از بیان عوامل آفرینندهٔ آن تن زده‌اند و آنچه در این باره گفته شده است، بیشتر از آن ادبای معاصر است. *شفیعی کدکنی* در *موسیقی شعر*، پس از مروری بر چند اثر بلاغی، میزان برخورداری شعر از موسیقی (در معنی عام و نزدیک به نظام افضل) را، از عوامل ایجادکننده انسجام و جزالت می‌داند و می‌گوید: «یکی از جلوه‌های موسیقی شعر برخورداری شعر از غنای قافیه است که این خود یکی از عوامل انسجام و جزالت شعر فردوسی در مقایسه با دقیقی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۷۵).

اما انسجام و جزالت وجوه گوناگون دارد و یکی دیگر از وجوهش که در شاهنامه کاملاً محسوس است، پیوند استوار و مستحکم الفاظ فصیح شاهنامه است و این که میان اجزای این مجموعه، با کلّ آن، نوعی وحدت و یکدستی وجود دارد. *همایی* در همین باره می‌گوید: «انسجام به معنی پیوند استوار و مستحکم میان کلمات و اجزای کلام است و جزالت به معنی فشردگی و پرمغزی سخن و محکم و قوی‌بودن الفاظ جمله است» (همایی، ۱۳۷۳: ۱۴).

این ویژگی یکی از ویژگی‌های بارز زبان حماسی معیار است که با پیوند استوار اجزای کلام و ترکیب الفاظ و ترکیبات حماسی، آفریده شده است و حتی فردوسی آن را یکی از شاخص‌های زبان حماسی خود می‌داند، به گونه‌ای که در نکوهش سخن دقیقی، آن را «نظم سست» می‌داند و معتقد است، *شاهنامه* نظمی قوی و استوار دارد و اگر ابیات ناتندرست را در اثر او بیابید، کمتر از پانصد بیت است[۷]. اما متأسفانه در برخی از منظومه‌های حماسی‌ای که پس از شاهنامه پدید آمده‌اند، سستی و عدم انسجام در بخش‌هایی از آنها کاملاً آشکار است، برای مثال در حملهٔ حیدری باذل مشهدی، موارد زیادی از عدم انسجام و سستی پیوند کلام دیده می‌شود، در بررسی ۱۲۵۰ بیت از حملهٔ حیدری، در ۶۴ بیت، مواردی از عدم انسجام و سستی پیوند اجزای کلام دیده می‌شود، مانند دو بیت زیر:

ز یکسو سپاه چنان **تازگی** ز سوی دگر دشمن **خانگی**

(باذل، ۱۳۶۴: ۹۸)

کنـــون گشـــت آخـــر مـــددکار مـــا کـــه پـــر شـــد در و دشـــت **انصـــارها**

(همان: ۹۹)

۳-۳-۲. فخامت

فخامت هم یکی دیگر از ویژگی‌های نحوی زبان حماسی است که محققان انـواع ادبـی بـه آن اشاره کرده‌اند، اما به عوامل ایجادکنندهٔ آن کمتر توجه کرده‌اند و متأسّفانه بـا وجـود آثـار تـألیف شدهٔ بسیار در حوزهٔ بلاغت ادب فارسی، اثری که بخشـی را بـه صـورت اخـص، بـه ایـن موضـوع اختصاص داده باشد، کمتر دیده‌ایم، در حالی کـه یکـی از ویژگـی‌هـای بـارز شـعر دورهٔ سـامانی، به‌ویژه زبان حماسی، فخامت زبان است. فخامـت در لغـت؛ یعنـی بزرگـواری و شـکوهمندی و در اصطلاح کلامی است که به صفات فاخر و ارتقاءیافته موصوف باشد و زبان حماسـی آن گونـه کـه در شاهنامه دیده می‌شود، بدین صفات آراسته است؛ یعنی یک کلام فـاخر و برجسـته اسـت، امـا فخامت زبان حماسی معلول عوامل مختلفی است: اولین عامل این است که زبان حماسـی معیـار، زبانی از شعر سبک خراسانی است و سبک خراسانی معادل مکتب کلاسیک در مکاتب ادبی غـرب است و اساساً در هر مکتب کلاسیکی فخامت دیده می‌شود، چون شاعران کلاسیک همواره سـعی در فرا روی از هنجارهای زبانی عصر خود را داشته‌اند. دومین عامل، تقدیم فعل و ابـداع صـفات و ترکیبات درازآهنگ حماسی است، تقدیم فعـل بـزرگ‌تـرین نـوع هنجـارگریزی نحـوی در زبـان حماسی است. وقتی عنصری مثل فعل از جایگاه اصـلی خـود (آخـر جملـه) بـه اول جملـه آورده می‌شود، ارتقاء درجه پیدا می‌کند و این جابه‌جایی منجر به فخامت کلام می‌شود و سومین عامـل مسئلهٔ به‌گزین‌کردن (گزینش) واژگان است که در زبان فردوسی نسبت به هنجارهای زبانی عصـر او شاهد هستیم، به این معنی که فردوسی تـلاش کـرده اسـت (نـه در حـدّ تکلّـف) تـا واژگـانی متناسب با محتوای شکوهمند اثر خود برگزیند، همان گونه کـه نولدکـه گفتـه اسـت: «فردوسـی می‌خواسته که از هر استعمال پست و عامیانه پرهیز کند و یقیناً کلماتی مانند نیایش، باژ، بـادافره و پتیاره جزو زبان معمولی آن روز نبوده است» (نولدکه، ۱۳۲۷: ۱۳۳-۱۳۴) و شاید بر اسـاس همـین تلقّی بوده است که برخی فخامت زبان شعر دورهٔ سامانی را ناشی از روحیهٔ دلاوری و سلحشـوری مردم خراسان می‌داند (غلامرضایی، ۱۳۸۷: ۵۶).

۴-۳-۲. نداشتن ضعف تألیف و مخالفت قیاس

ضعف تألیف آن است که ترکیب جمله بر خلاف قواعد دستوری زبان باشد و کلام دارای ایـراد نحوی باشد و مخالفت قیاس آن است که واژگان زبان مطابق با قواعد لغت و دستور ساخته نشـده باشند (همایی، ۱۳۷۳: ۱۱). معمولاً زبان حماسی معیار، آن گونه که در شاهنامه متجلّی شده اسـت، زبانی است سخته و استوار و عاری از اشکالات صرفی و نحوی، امّا مثلاً در حملهٔ حیـدری بـاذل و

در نظم وقایع سال پنجم هجری، در ۳۳ بیت مواردی از ضعف تألیف و مخالفت قیاس صرفی دیده می‌شود. مانند بیت زیر:

بدو گفت او ای دو پیمان‌شکن سخن گوی اندر خور خویشتن

(باذل، ۱۳۶۴: ۱۰۰)

در این بیت، نهاد سوم شخص مفرد است و طرف خطاب هم سوم شخص مفرد، اما ناگهان منادایی در بیت پیدا می‌شود که فعل جمع می‌خواهد، اما فعل مفرد آمده است و یا در بیت:

ز خندق به خونخواه و بدخواه ما چه چاهی ببین کنده در راه ما

(همان: ۱۰۲)

قصد شاعر آوردن «خونخواهی و بدخواهی» بوده است، اما ضرورت وزن و عدم تسلّط بر زبان، سبب شده است که او دچار این ایراد نحوی شود و صفت را به جای اسم مصدر بنشاند، که از نظر صرفی و نحوی ایراد دارد.

۵-۳-۲. ساختارهای نحوی زبان حماسی معیار

زبان حماسی معیار آن گونه که در شاهنامه دیده می‌شود ساختارهای نحوی خاصی دارد که برخی هنجارهای زبانی عصر شاعرند و برخی هنجارهای فردی. دو حرف اضافه برای یک متمم، استفاده از «یکی» در مقام ادات نکره، صرف فعل ماضی استمراری به شیوهٔ کهن، استفاده از «را» در معانی گوناگون و استفاده از سایر نشانه‌های قدمت و دیرینگی مانند استفاده از «ابا، ابی، ابر» هنجارهای زبانی عصر فردوسی‌اند و استفاده از صورت سادهٔ فعل به جای صورت مرکب مانند پناهیدن، نفریدن، سگالیدن، مطابقهٔ صفت با موصوف مانند «پلنگان مردم‌کشان» و استفاده از ساختارهای نحوی‌ای که بحر متقارب به زبان تحمیل کرده است، مانند «بدها گمانی» به جای «بد گمانی‌ها» و «شهر ایران» به جای «ایران‌شهر» (که در بحر متقارب نمی‌گنجد)، ساختارها و هنجارهای زبانی مربوط به سبک فردی شاعرند.

این موارد که بخشی مربوط به سبک دوره است، بعدها به وسیلهٔ حماسه‌سرایان پس از فردوسی همچون یک هنجار رعایت شده‌اند، به عبارت دیگر حماسه‌سرایان پس از فردوسی، آنچنان مسحور و مقهور کار فردوسی بوده‌اند که حتی مقتضیات زبان زمان خود را دانسته یا نادانسته فراموش کرده‌اند و این ویژگی‌های نحوی را در داستان‌هایشان عیناً به کار برده‌اند (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۴۳۴-۴۳۵). مثلاً *مختاری*، شاعر قرن ششم، «ابی، ابا، ابر و ...» را که در سدهٔ ششم از رواج افتاده است به تقلید از فردوسی استعمال می‌کند:

کنون بشنو از رزم لهراسب شاه ابا ترک پرکینه ارجاسب شاه

(مختاری، ۱۳۴۱: ۸۱۲)

حتی دامنهٔ این تتبع و تقلید تا قرون دوازدهم و سیزدهم هم ادامه دارد و مثلاً باذل مشهدی در حملهٔ حیدری، بارها و بارها از «یکی» در مقام ادات نکره، دو حرف اضافه برای یک متمم، ماضی استمراری به شیوهٔ کهن، «را» در معانی گوناگون، استفاده می‌کند. مانند ابیات زیر:

چو بنشست جنگی به زین خدنگ **یکی نیزه** بگرفت زان پس به چنگ
(باذل، ۱۳۶۴: ۹۹۹)

قلم کرد چون نی قلم‌های او ستورش **به خاک اندر** آمد به رو
(همان: ۱۰۵)

همی‌رفت آن نامور پیش پیش سپاه از پس پشت آن کینه کیش
(همان: ۱۰۳)

و حتی کار به جایی می‌رسد که حماسه‌سرایان پس از فردوسی در بسیاری از ابیات خود، عیناً جمله‌واره‌ها و ترکیبات نحوی خاص فردوسی را هم در اثر خود به کار می‌برند. مواردی از این دست، در حملهٔ حیدری باذل مشهدی (وقایع سال پنجم هجری) عبارت‌اند از: «تو گفتی» در معنی گویی‌که (۶ بار)، «چو شد» (۲۴ بار)، «به کردار» در معنی ادات تشبیه (۵ بار)، «چنین داد پاسخ»- که دست‌کم ۳۵۰ مورد در شاهنامه از آن آمده‌است- (۱۲ بار)، استفاده از ضمیر مبهم به شیوهٔ فردوسی (همه پهلوان و همه پیل‌تن) چند بار، جمع بستن صفت و موصوف (۲ بار).

بررسی شاخص‌های بلاغی و ادبی زبان حماسی

اغلب محققان انواع ادبی معتقدند که در حماسه به علت فضای خاص اساطیری و حماسی، نفس حوادث دارای غرابت و پیچیدگی است و اگر سراینده بخواهد با تصاویری که درک آنها خود نیازمند تأمّل است به ترسیم فضای حماسه بپردازد، از صراحت و روشنی بیان او کاسته خواهد شد و ذهن خواننده به جای آنکه به عمق حادثه و مرکز آن متوجه شود، در پیچ و خم‌های تصاویر انتزاعی گم و گیج می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۴۵۲). بنابراین در حماسه مجال گسترده‌ای برای صنعت‌پردازی وجود ندارد، چون حماسه خود متضمّن خبر بزرگی است و نیاز به شاخ و برگ ندارد (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۰۶). از طرف دیگر، استفادهٔ زیاد از صنایع ادبی، نوعی نقض غرض است، چون در حماسه از اموری صحبت می‌شود که برخی در دسترس تجربه و تعقل نیست و از جهانی دیگر است و گزارش چنان جهانی با استفاده از تشبیهات و استعارات زیاد، فرود آوردن آن عالم است در حد همین عالم موجود و این بر خلاف زبان حماسی است، همان چیزی که در حماسه‌های عصر تیموری و بعد از آن مشاهده می‌شود و برای مثال *رضاقلی‌خان هدایت* با توجه به کثرت صنایع بدیعی، شعر *اسدی طوسی* و *فتحعلی‌خان صبا* را بر *فردوسی*

ترجیح می‌دهد؛ غافل از اینکه کثرت صنایع ادبی شعر را لطیف می‌کند و از تأثیر حماسی آن کـه باید بدوی و خشن باشد، می‌کاهد (هدایت، ۱۳۳۶، ج۱: ۲۸۶).

بنابراین، در حماسه بیشتر با ایجاز روبه‌رو هستیم و از میان عناصر بلاغی تصویرساز به ترتیـب بیشترین سهم را مبالغه‌ها، تشبیهات محسوس به محسوس، اسـتعارات، کنایـات و مجازهـا دارنـد (رستگار فسائی، ۱۳۵۳: ۴). دربارهٔ منابع تصاویر حماسی هم طبق تحقیق ارزشـمند منصـور *رسـتگار فسائی* (*تصویرآفرینی در شاهنامه*)، حیوانات غنی‌ترین امکانات را برای تشبیه و اسـتعاره در زبـان حماسـی دارنـد و پـس از آنهـا طبیعـت، اسـطوره‌هـا، انسـان، گیاهـان و سـلاح‌هـا سـایر منـابع تصویرآفرینی در زبان حماسی معیارند (همان: ۷۸- ۷۹).

بررسی مهم‌ترین آرایه‌های بلاغی و ادبی زبان حماسی

۱. مبالغه

از میان عناصر بلاغی، در زبان حماسی، مبالغه بیشترین نقش را دارد و به تعبیـری از ذاتیـات حماسه است (شمیسا، ۱۳۷۶: ۹۶). چون به تصویر در آوردن جهانی بیرون از تجربه و تعقـل جـز بـا مبالغه امکان‌پذیر نیست و از این رو در ساختار بلاغی زبان حماسی، مبالغـه نیرومنـدترین عنصـر خیال شاعرانه است، اما اغراق در حماسه باید در جهت تداعی معانی و خلق تصاویر حماسی باشد و از سایر عناصر خیال نگسلد و مادی و ملموس باشد و وسیع‌ترین آفاق هسـتی (آسـمان، دریـا و کوه) را در بر بگیرد و با نوعی از اسناد مجازی توأم باشد تا بتواند عنصر پویایی و تحرک در زبـان حماسی را نشان دهد، چنان‌که فردوسی در بیت: «شود کوه آهن چو دریای آب// اگـر بشـنود نـام افراسیاب» با استفاده از اسناد مجازی و دمیدن حرکـت و حیـات انسـانی در «کـوه آهـن» کـه بـه مرحلهٔ درک و شناخت رسیده و با به کارگیری وسیع‌ترین آفاق هستی، اغراق را به بهترین شـکل نشان داده است. متأسفانه حماسه‌سرایان پس از فردوسی این نکات ظریف را درک نکردند و مـثلاً اسدی طوسی فکر می‌کرد با دقیق شدن در مناسبات اشیاء می‌تواند اغـراق بیافرینـد. او در مـورد اسب می‌گوید:

پـــی مورچـــه بـــر پـــلاس سیـــاه　　بدیـــدی شـــب تیـــره صـــد میـــل راه
بـــه پـــای آن کجـــا دیـــده بگماشـــتی　　سبـــک‌تـــر ز دیـــدار بگذاشـــتی
(اسدی، ۱۳۱۷: ۲۴۲)

این نوع اغراق که حاصل نوعی ریزه‌کاری و توجّه در جزئیات است بـا زبـان حماسـی تناسـب ندارد، در عوض فردوسی دربارهٔ اسب می‌گوید:

بـه زیـن انـدر آمـد کـه زیـن را ندیـد　　همـــان نعـــل اســـبش زمـــین را ندیـــد

(فردوسی، ۱۳۷۹، ج ۱: ۲۱۳)

اما دربارهٔ مبالغه در حماسه‌های دینی، برخی معتقدند این عنصر زیبایی‌شناختی، در این حماسه‌ها خوش نیفتاده است، زیرا با سرشت اعتقادی این گونه حماسه‌ها مغایر است، چون در صورت استفاده از غلو، ایرادی به جنبهٔ اعتقادی این حماسه‌ها که تاریخی هستند، وارد می‌شود و کذبی تلقی می‌شود که بر بزرگان دین بسته شده و در صورت عدم مبالغه هم حماسه از جوهر خود عاری می‌گردد (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۴۱۶). البتّه این دربارهٔ همهٔ حماسه‌های دینی صدق نمی‌کند، چنان‌که باذل مشهدی، در عین وفاداری به متن مأخذ، از مبالغه به‌خوبی استفاده کرده است و در شعر او مبالغه‌های خوب و مناسب زبان حماسی بسیار است.

۲. تشبیه

از نظر بسامد عناصر ادبی در زبان حماسی، تشبیه دومین عنصر خیال شعر حماسی است و از میان انواع تشبیه، بالاترین بسامد از آنِ تشبیهات محسوس به محسوس است، به‌ویژه تشبیهاتی که مشبّهٌ‌به در آنها حیواناتی هم‌چون شیر و پلنگ و نهنگ است، ولی آنچه در حوزهٔ تشبیهات زبان حماسی مهم است این است که عناصر سازندهٔ تشبیه، مادی و ملموس باشند، با نوعی تحرّک و پویایی همراه باشند تا بتوانند حرکت و جنبش نوع ادبی حماسه را نشان دهند، زیرا تشبیه پهلوانان به شیر و پلنگ، کار هر شاعری است، اما مهم این است که فردوسی در اغلب این تصاویر با اضافه کردن صفاتی از صفات مشبّه به مشبّهٌ‌به، جانی تازه در کالبد تشبیه می‌دمد و تصویری متحرک و زنده خلق می‌کند، پیداست که شیر سرافراز، جنگی پلنگ، پیل مست به مراتب تأثیرگذارتر از تشبیهات مجرد است، ضمن آنکه در زبان حماسی معیار، تصویر کاملاً در خدمت محتواست، هر جا محتوا اوج بگیرد، تصویر هم اوج می‌گیرد و این شاعر حماسه‌سراست که با ترکیب و امتزاج تصویر و صوت و کلمه این تموّج را نشان می‌دهد، آنچنان‌که در شاهنامهٔ فردوسی، حتی رنگ رزمی تصاویر شب (که موقع آرامش است) با رنگ رزمی تصاویر روز تفاوت دارد و او حتی درازی زمان را هم با طولانی کردن تصویر نشان داده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۴۴۹). برای مثال در بیت زیر که صحنهٔ بوسه‌زدن زال بر گیسوی رودابه است، فردوسی، محتوا، صوت و تصویر را به هم پیوند زده است:

بسائید مشکین کمندش به بوس که بشنید آواز بوسش عروس

(فردوسی، ۱۳۷۹، ج ۱: ۱۶۵)

بنابراین، در زبان حماسی نوع تصویر، منبع تصویر و پویایی و تحرّک آن بسیار مهم است و هر عاملی که حرکت و پویایی تصاویر را دستخوش ایستایی و سکون نماید، خواه عناصر ذهنی و خواه استعاره‌های پیچیده، با ماهیّت حماسه همخوان نیست. از طرف دیگر، در یک اثر حماسی، خواننده پیوسته انتظار دارد که تمام عناصر رنگ و بوی حماسی داشته باشند و هر چه میزان

عناصر غنایی کمتر باشد، فضا و لحن حماسی اثر، قوی‌تر خواهد بود. این امر در تصاویر شاهنامه به خوبی نمایان است. فردوسی حتّی آن گاه که می‌خواهد از پیری خود سخن بگوید، تصویرسازی متناسب با کل ساختار شاهنامه را حفظ می‌کند و می‌گوید:

پر از برف شد کوهسار سیاه همی لشکر از شاه بیند گناه

اما در زبان حماسه‌های پس از فردوسی این ساختار تصویرسازی به‌خوبی رعایت نمی‌شود، مثلاً در حملهٔ حیدری باذل سهم تشبیهات ناچیز است و حتی برخی از تشبیهات با زبان حماسی تناسب ندارند. نگارنده برای پی بردن به چگونگی تصویرسازی در حماسه‌های پس از فردوسی، ۱۲۵۰ بیت از حملهٔ حیدری باذل مشهدی را بررسی کرد، در این بررسی مشخص شد که باذل در طول این ابیات، ۱۰۳ تشبیه ساخته است که از مجموع این تشبیهات، ۷۸ تشبیه از نوع تشبیهات حسی به حسی است که با منطق زبان حماسی تناسب دارد، ۱۴ تشبیه از نوع تشبیهات عقلی به حسی، ۵ تشبیه از نوع تشبیهات حسی به عقلی است که با منطق تصویرسازی ملموس و محسوس شاهنامه هماهنگی ندارد و ۶ تشبیه از نوع تشبیهات مرکب است. در مورد منابع تصاویر شاعر هم، مطابق با زبان حماسی معیار حیوانات بیشترین سهم را داشتند، که از این جمله شیر و پیل و پلنگ بیشترین بسامد را داشتند و پس از آنها، عناصر طبیعت از جمله کوه، آتش، باد، دود، دریا و خورشید بیشترین سهم را داشتند، اما نکتهٔ قابل ذکر در این تصاویر این است که اغلب این تشبیهات از حماسه می‌گسلند و حتی در برخی مواضع، حماسه را به سوی فضای غنائی و حکمی می‌کشند و با زبان حماسی تناسب ندارند:

چو دید آنکه گردید زرد آفتاب دلش گشت از **آتش غم** کباب

(باذل، ۱۳۶۴: ۱۰۱)

شد از هیبتش بس که لبریز دشت تن خاک چندان گرانبار گشت

که از ثقل آن، شاخ گاو زمین چو **شاخ غزال ختن** خورد چین

(همان: ۱۰۵)

نکتهٔ قابل ذکر دیگر در حوزهٔ تصویرآفرینی زبان حماسی این است که در زبان حماسی، شاعر فقط تصویرگر قهرمانان و پهلوانان و سلاح‌های آنان نیست، بلکه در جهان حماسه، جهان و مافیها همه، تداعی‌گر فضا و اندیشهٔ حماسی هستند، طلوع‌ها و غروب‌ها و لحظه‌های دیگر زندگی از دیدگاهی حماسی به تصویر در می‌آیند: سپیده از خم کمان می‌دمد، خورشید از نشیب سنان می‌زند و تیغ از میان بر می‌کشد و شب از چرخ بلند رخشان کمند می‌افکند، چنانکه در ابیات زیر ملاحظه می‌شود:

ستاره سنان بود و خورشید تیغ از آهن زمین بود و از گرز تیغ

(فردوسی، ۱۳۷۹، ج۵: ۱۰۱)

چو بگذشت شب گردکرده عنان　　برآورد خورشید رخشان سنان

(همان، ج ۶: ۲۲۱)

و حتی افعالی که به این عناصر نسبت داده می‌دهند، افعال حماسی هستند و این در حالی است که مثلاً نظامی، صبح میدان جنگ را این چنین به تصویر می‌کشد:

دگر روز کاین ساقی صبح‌خیز　　ز می کرد بر خاک یاقوت‌ریز

دو لشکر چو دریای آتش دمان　　گشادند باز از کمین‌ها کمان

(نظامی، ۱۳۳۵: ۱۱۰۵)

۳. استعاره

دربارهٔ استعاره در زبان حماسی دو دیدگاه متفاوت وجود دارد. برخی از منتقدان معتقدند که حماسه جای استعاره نیست (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۳۸۴). اما دیدگاه دیگری نیز وجود دارد که می‌گوید، در سطح ادبی حماسه، بسامد استعاره‌های مصرّحه‌ای که مشبهِ محذوف آنها پهلوانان و دلاوران هستند، زیاد است (شمیسا، ۱۳۷۶: ۹۶). اگر چه در آثار حماسی و از همه مهم‌تر در شاهنامهٔ فردوسی، مواردی از استعاره دیده شده است، در حماسه، استعاره جنبهٔ اصلی و اساسی ندارد و هیچ نقش محوری برای آن منظور نشده است (فضیلت، ۱۳۷۹: ۳۶۸). از این روی، حماسه‌سرا نمی‌بایست با استعاره‌های پیچیده، ذهن خواننده را از خبر بزرگی که در حماسه وجود دارد، منحرف کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۴۵۲). چون در این صورت حیات و حرکت تصاویر را دستخوش ایستایی و سکون می‌نماید و این با ماهیت تصویرسازی ملموس حماسه مغایر است، تا جایی‌که فردوسی با آگاهی سعی می‌کند در مواضع غنائی از استعاره استفاده کند، به‌ویژه در وصف زنان و زیبائی‌های آنان مانند بیت زیر در وصف گردآفرید:

چو رخساره بنمود سهراب را　　ز خوشاب بگشاد عناب را

(فردوسی، ۱۳۷۹، ج۲: ۱۸۷)

نگارنده برای پی بردن به چگونگی و بسامد استعاره در زبان حماسی، ۱۲۵۰ بیت از حملهٔ حیدری باذل مشهدی را بررسی کرد و معلوم شد در این ابیات ۵۹ استعارهٔ مصرحه و ۴۸ استعارهٔ مکنیه به کار رفته است؛ یعنی بسامد استعاره در زبان حماسی ناچیز است، چون ۱۰۵ استعاره در ۱۲۵۰ بیت، بسامد بالایی نیست، اما آنچه از تأمّل در این استعارات به دست می‌آید این است که در اغلب این استعاره‌ها، مشبّهٌبه شیر، نهنگ، هژبر، ضرغام و غضنفر است، به‌خصوص کلمات غضنفر، ضرغام و هژبر که علاوه بر مناسبت معنایی، مناسبت موسیقایی و صوتی زیادی هم با

شعر حماسی دارد، خشونت و زمختی موجود در «غضنفر» یادآور «تهمتن» است که فردوسی مکرر به جای «رستم» در شاهنامه استعمال کرده است.

اما از نکات منفی شعر باذل در این زمینه یکی تکراری و سهل‌الوصول بودن استعاره‌های اوست و دیگری وجود ترکیبات استعاری غیرحماسی، مانند روی محشر، دست دریغ، رخ کفر، افسر دین، موج شکوه، دامان دهر، بالین مرگ و زمام زمین که اغلب ایماژهای غنایی‌اند.

۴. کنایه

یکی دیگر از عناصر خیال شعر حماسی، کنایه است. زبان حماسی از کنایه و انواع آن به شیوه‌های گوناگون استفاده می‌کند، به‌ویژه در ضمن رجزخوانی‌ها، مفاخرات و دلاوری‌ها و آنجایی که پهلوانان از سر تحقیر و تمسخر یکدیگر را مخاطب قرار می‌دهند، اما آنچه در این کنایات کاملاً آشکار و هویداست، رنگ حماسی آنهاست؛ یعنی در زبان حماسی کنایه هم با سایر عناصر خیال در پیوند است و از محتوای حماسی نمی‌گسلد و در محور عمودی خیال به عنوان جزئی از این مجموعه، در تداعی معانی و القاء اندیشهٔ حماسی دخیل است. نگاهی به کنایه در زبان حماسی معیار نشان می‌دهد که اغلب کنایات فردوسی، رنگ و بوی حماسی دارند، مانند کنایهٔ به‌کاررفته در بیت زیر:

اگر من شوم کشته بر دست تو ز دریا نهنگ آورد شست تو

(فردوسی،۱۳۷۹، ج ۵: ۳۲۷)

این نکته‌ای است که در حماسه‌های پس از فردوسی به‌خوبی رعایت نشده است، مثلاً در همان ۱۲۵۰ بیت بررسی شده از حملهٔ حیدری باذل، ۳۲۸ کنایه به دست آمد، اما اغلب این کنایات، رنگ و بوی حماسی ندارند و از زبان عامیانه و روزمره اخذ شده‌اند، مانند نفس راست‌کردن، سر در گریبان فروبردن، رنگ‌باختن، خاک جایی را به باد دادن، دست بر سر کوفتن، دستار به هوا افکندن، تکبیر گفتن و فقط معدودی از آنها مانند «کمربستن»، «گرد بر آوردن»، «بر آراستن کار» و «علم کردن»، حماسی‌اند.

۵. توصیفات نمایشی

یکی دیگر از زمینه‌های ادبی زبان حماسی، بیان دراماتیک است، شاعر حماسه‌سرا باید بیانی نمایشی داشته باشد و تا می‌تواند سخن نگوید، بلکه نشان دهد، به طوری که خواننده در حین خواندن شعر به راحتی بتواند صحنه‌ها را مجسم کند و حتی نقاش بتواند آن ابیات را به تصویر بکشد؛ مثلاً به جای آنکه بگوید با دست چپ کمان چاچی را گرفت و کشید و تیر را رها کرد، بگوید:

ستون کرد چپ را و خم کرد راست خروش از خم چرخ چاچی بخاست

چـو سـوفارش آمـد بـه پهنـای گـوش ز شـاخ گـوزنان بـر آمـد خـروش
چـو بوسـید پیکـان سـر انگشـت اوی گـذر کـرد بـر مهـرهٔ پشـت اوی
(فردوسی، ۱۳۷۹، ج۴: ۱۹۴)

متأسّفانه این امکان نیز قدرت و نبوغی است که هر کسی از آن بهره‌مند نیست و کم هستند حماسه‌سرایانی که پس از فردوسی آمده باشند و توانسته باشند در توصیف میدان‌های کارزار چنان هنری نشان دهند، اگرچه آنها هم که در این راه قدم بر داشته‌اند، در اغلب توصیفاتشان نشان تقلید و پیروی از فردوسی کاملاً مشهود است، مانند ابیات زیر از باذل مشهدی که در آنها اقتفا از فردوسی و داستان رستم و اشکبوس کاملاً هویداست:

چـه مـی‌پرسـی از نـام مـن ای سـوار مـرا شـیر خـود خوانـد پروردگـار..
تـو بـر بـارهٔ خـویش چنـدین منـاز کـه یکبـاره گـردی از او بـی‌نیـاز
چنـین داد پاسـخ نگهبـان دیـن کـه ای گبـر بـر خـویش چنـدین مچـین
پیـاده بـرای چـه کـار آمـدی همـان پـی زینهـار آمـدی
همـاورد را عمـرو چـون بنگریسـت بخندیـد و پرسـید نـام تـو چیسـت؟
(باذل، ۱۳۶۴: ۱۰۵)

۶. سایر عناصر بلاغی

چنانکه گفته شد حماسه جای صنعت‌پردازی و شاخ و برگ دادن و آرایش کلام نیست، اما در آن علاوه بر عناصر ادبی گفته شده، از سایر عناصر ادبی هم به‌ندرت و به فراخور حال استفاده می‌شود، از جمله این صناعات مراعات نظیر، تضاد و طباق، لف و نشر و بعضاً ایهام، حسن‌تعلیل و تجاهل‌العارف است که از این میان مراعات نظیر بسامد بالایی دارد چون می‌تواند عناصر ساختمانی شعر را به هم پیوند بزند. بررسی ۱۲۵۰ بیت از حملهٔ حیدری باذل مشهدی نشان می‌دهد که شاعر در ۳۷۸ بیت از مراعات نظیر استفاده کرده است که اتفاقاً در اغلب آنها عناصر مراعات‌شده با زبان حماسی تناسب دارند؛ یعنی اغلب واژگان، اسامی و ابزارهای حماسی هستند و شاعر به این وسیله توانسته تداعی معانی کند.

۷. ایجاز

یکی دیگر از مهم‌ترین ویژگی‌های ادبی زبان حماسی معیار ایجاز است، به این معنی که سرایندهٔ شاهنامه داستان‌ها و مطالب خود را با الفاظ و عباراتی اندک و با رعایت اصول فصاحت و بلاغت سروده است به گونه‌ای که کلام او از تعقید، ابهام، حشو و زوائد پیراسته است، اگر چه بخشی از این موضوع به سبک دوره مربوط است؛ یعنی چون در ادبیات فارسی، زبان حماسی معیار، زبانی از سبک خراسانی است، به همین دلیل بسیاری از مختصات آن سبک از جمله ایجاز

در اغلب سطوح را داراست، اما بخش عمده‌ای از آن به نبوغ فردوسی وابسته است و اینکه او توانسته با رعایت اصولی مانند استفاده از افعال ساده به جای مرکب، استفاده از ردیف‌های ساده و کوتاه، بهره‌گیری از صفات جانشین موصوف، عدم آرایش بیش از حدّ کلام و بازگو نکردن جزئیات، ایجاز را رعایت کند و معانی وسیع را در کمترین عبارت بگنجاند و این موضوعی است که در حماسه‌های بعد از فردوسی کمتر دیده می‌شود و برای نمونه در حملهٔ حیدری باذل، گاهی ایجاز سبب اخلال در معنی شده است، اما از نمونه‌های خوب ایجاز در منظومهٔ او یکی آنجاست که پیامبر می‌فهمد که کعب اسد پیمان شکسته و زبیر را برای تحقیق و تفحّص می‌فرستد، که پاسخ وی در نهایت ایجاز است:

به سوی زبیر آنگه آورد روی — بگفتش تو خود تا به آنجا بپوی
برو بی‌محابا درون حصار — خبر آنچه تحقیق باشد بیار
زبیر خبرجوی مانند دود — روان شد به سوی حصار یهود
برفت و بدید و بیامد بگفت — که با راستی این خبر هست جفت

(باذل، ۱۳۶۴: ۹۹)

۸. نداشتن تعقید

تعقید آن است که دشواری و پیچیدگی شعر، از جهت تقدیم و تأخیر یا حذف کلمات یا استعمال کنایات، مجازات و تخیّلات دور از ذهن باشد (همایی، ۱۳۷۳: ۱۸-۱۹). تعقید منافی بلاغت زبان حماسی است، چون زبان حماسی خود، دارای نوعی غرابت محتوایی هست و اگر الفاظ و کلمات و ترتیب آنها به گونه‌ای باشد که حجاب دیدهٔ ادراک خواننده شود، با منطق زبان حماسی سازگار نیست. زبان حماسی معیار آن گونه که در شاهنامهٔ فردوسی متجلّی شده، خالی از تعقید و پیچیدگی است و عدم دشواری زبان خود از عوامل نفوذ گستردهٔ آن در میان مردم بوده است، بنابراین شاعر حماسی باید با رعایت ایجاز و سادگی بیان بکوشد تا ترتیب و نظام کلام دچار تعقید و پیچیدگی نشود، اگر چه این موضوع در بسیاری از منظومه‌های سروده شدهٔ پس از فردوسی، کمتر رعایت شده است و برای مثال در حملهٔ حیدری و در بخش مورد مطالعه، در ۵۹ بیت مواردی از تعقید و پیچیدگی مشاهده می‌شود. مانند ابیات زیر:

دگر بود آن وقت، فصل شتا — که می‌خورد دندان به هم ارّه را
ز سردی هوا آن قدر مایه داشت — که اخگر هم از شعله پیرایه داشت

(باذل، ۱۳۶۴: ۱۰۱)

در فصل شتا، دندان اره به هم خوردن، نوعی تعقید معنایی است. یا در بیت:

به سر پشت بر پشت جنگی پلنگ — کتف بسته بر پشت گفتی نهنگ

(همان: ۱۰۳)

بستن کتف بر پشت، چه ارتباطی با نهنگ دارد و به سر، پشت بر پشت بودن پلنگ‌های جنگی، نامفهوم است.

بررسی شاخص‌های معنایی و محتوایی زبان حماسی

۱. علوّ معنا

به اذعان اغلب حماسه‌پژوهان، حماسه دارای علوّ معناست (شمیسا، ۱۳۷۶: ۹۶). یعنی شکوهمندترین و متعالی‌ترین حوادث زندگی بشر در طول تاریخ را گزارش می‌کند. حوادثی که یک ملت در راه استقلال، مدنیّت و عظمت، به جان خریده‌اند و در راه آنها جانفشانی کرده‌اند و برای حفظ و نگهداری‌شان همه گونه رنج و سختی را تحمل کرده‌اند. بنابراین، ما در حماسه، با یک درون‌مایهٔ شکوهمند ملی، تاریخی و دینی روبه‌رو هستیم، چنین درون‌مایه‌ای، زبانی شکوهمند و فاخر می‌طلبد، زبانی که بتواند آن همه شکوه و عظمت را نشان دهد. به همین دلیل در اولین نگاه در حوزهٔ محتوایی شعر حماسی باید دید که آیا حماسهٔ مورد نظر چنین پشتوانهٔ محتوایی و معنایی دارد یا نه؟ سپس اینکه آیا این محتوا در زبانی متناسب با خود عرضه شده است یا نه؟ نگارنده معتقد است که در بررسی‌های زبان‌شناسانهٔ متون حماسی، باید چگونگی تناسب بین محتوا و زبان را در نظر گرفت و دانست که هر محتوایی زبان خاص خود را می‌خواهد و اگر لازم است که در حین بررسی مرز میان محتوا و زبان را از هم جدا کنیم، بدانیم که تأثیر متقابل این دو بسیار مهم است، به قول *بندتو کروچه*: «از لحاظ هنر باید زبان و فرم را از محتوا تمیز داد، اما هنری بودن یک اثر به رابطهٔ میان آنها بستگی دارد و اینکه محتوا چگونه خود را در زبان نشان داده است (کروچه، ۱۳۵۰: ۹۳).

۲. وجود بن‌مایه‌های خاص

از آنجایی که شعر حماسی بیشتر گزارشگر جنگاوری‌ها و دلاوری‌های یک ملت است در راه کسب استقلال و تاریخ و مذهب، بن‌مایه‌ها و موتیف‌های خاصی هم دارد که از همین درون‌مایه نشئت می‌گیرند و محتوای یک شعر حماسی نباید به طور کلی از این بن‌مایه‌ها خالی باشد، عمده‌ترین بن‌مایه‌های شعر حماسی عبارت‌اند از نبردهای تن‌به‌تن و گروهی، وجود حوادث خارق‌العاده، وجود انگیزه‌های ملی، قومی، قهرمانی و دینی، وجود ابرمرد و قهرمان برتر، وجود نیروهای غیبی و متافیزیکی، استفاده از سلاح‌ها و فنون جنگی مختلف، نقش حیوانات به‌ویژه اسب‌های قوی، نام‌پوشی و کتمان، رجزخوانی و تفاخر، رشادت طلبی، اطمینان قهرمانان به خود، عینیت و برونگرایی، براعت استهلال و سؤال حماسی، وجود ضد قهرمان، ثنویت و دوگانگی، سؤال و جواب و گفت‌وگوهای قهرمانان با هم. متأسفانه عدم گنجایی مقاله این مجال را نمی‌دهد که تمام این عناصر را بررسی کنیم و از این میان به گفت‌وگوهای قهرمانان اشاره‌ای می‌کنیم.

بخش عمده‌ای از زبان حماسی را گفت‌وگوهای اشخاص تشکیل می‌دهد. این بخش بیشتر در مفاخرات و رجزخوانی‌ها ظهور پیدا می‌کند که اگر همراه با انواع استفهام به‌ویژه استفهام انکاری و تقریری باشد، به زبان حماسی علو و صلابت خاصّی می‌بخشد. در *شاهنامهٔ فردوسی*، بخشی از داستان‌ها را این گفت‌وگوها تشکیل می‌دهند که می‌توان گفت بهترین نمونه‌های آن در داستان رستم و اسفندیار و رستم و اشکبوس متجلّی شده است. زبان پهلوانان در این گفت‌وگوها تمسخرآمیز، کنایی و تلویحی است، حتی در مفاخر فردی و این در حالی است که مثلاً در حملهٔ حیدری باذل، رجزخوانی‌ها و گفت‌وگوها قوی نیست و اغلب با کلمات و عبارات صریح و غیر کنایی بیان می‌شود (فضیلت، ۱۳۷۹: ۳۷۰-۳۷۱) که البتّه بخشی از آن به ماهیّت حماسهٔ دینی برمی‌گردد، در حماسهٔ دینی افتخار به نژاد، آبا و جداد و ملیّت نکوهیده است و امام (ع) هرگز لب به تمسخر و تحقیر دیگری نمی‌گشاید و برای نمونه باذل مشهدی این نکته را به خوبی رعایت کرده است، اگر چه شاید با منطق زبان حماسی مغایر باشد، برای مثال آنجا که عمرو رجز می‌خواند و مبارز می‌طلبد، گفت‌وگوها صریح و عادی است.

۳. ارتباط محتوا با عاطفه و تخیل

یکی دیگر از مسائلی که در حوزهٔ محتوایی زبان حماسی بررسی می‌شود این است که باید دید آیا محتوای حماسی، از جدار عاطفه و تخیّل شاعر عبور کرده است و شاعر توانسته است، این اندیشه و محتوا را به کمک عاطفه و خیال به‌خوبی به تصویر بکشد یا نه؟ کم نبودند و نیستند شاعرانی که به دلیل عدم تسلّط بر زبان و دقایق آن، معانی بلند و شکوهمند را ضایع گذاشتند و نتوانستند عظمت و شکوه معنا را در کلام نشان دهند و از کلامشان بوی تصنّع و تکلّف به مشام می‌رسد و مشخص است که در این راه علاوه بر توانایی‌های اکتسابی، استعدادهای ذاتی هم لازم است، همان چیزی که در مورد آثار ادبی شاهکار از آنها به دلایل ناشناخته یاد می‌کنند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳).

بررسی شاخص‌های معنایی و محتوایی زبان حماسی در حملهٔ حیدری

آشکار است که محتوا در حماسه‌های ملی، رنگ و بوی قومی و ملی دارد و به همین دلیل مورد استقبال شدید صاحبانش واقع می‌شود، در حالی که محتوا در حماسه‌های دینی یک محتوای تاریخی است، اگر شاعر بخواهد از تاریخ فاصله بگیرد و به شعر و شاعری بپردازد، شخصیّت قهرمان که معمولاً از پیشوایان دینی است و مورد تقدّس، دچار تحریف می‌شود و اگر بخواهد، به تاریخ نزدیک شود، دیگر شعر حماسی خلق نمی‌شود، بلکه اثر او تاریخ منظوم می‌شود، به همین دلیل کار شاعر حماسه‌سرای دینی به مراتب دشوارتر از حماسه‌سرایان دیگر است (اشرف‌زاده، ۱۳۸۰: ۳۴۹) و اهمیّت کار او در این است که بتواند از تاریخ، حماسه بسازد؛ یعنی

شخصیّت‌ها و زمان‌ها و مکان‌های حقیقی را بر اساس الگوهای دیرین حماسی به اسطوره تبدیل کند، همان چیزی که *میرچا الیاده* بدان اسطوره‌شدن شخصیت‌های تاریخی می‌گوید (الیاده، ۱۳۶۵: ۵۱-۶۲). که البتّه موفقیّت در این عمل، تقریباً نسبی است، چون روشن بودن احوال و اعمال قهرمانان و نزدیکی تاریخ آنان به ما، این امر را دچار اشکال می‌کند و همواره سدّی در راه ذهن مخاطب است و مخاطب نمی‌تواند لحظه‌ای از آن دانش پیش‌داده بگسلد و در فضای حماسه قرار گیرد و حتی رساندن تاریخ به مرز اسطوره هم منوط به داشتن زبان و بیان قوی و استواری است که شاعر حماسه‌سرا بتواند با آن، تاریخ را به اسطوره تبدیل کند، که در این راه، با وجود حماسه‌سرایان بزرگ، باز هم حماسه‌سرایی که توانسته باشد از تمام امکانات زبان در این تبدیل استفاده کند، فردی در حد و اندازهٔ فردوسی سراغ نداریم و باذل در این راه تقریباً موفقیّت نسبی‌ای کسب کرده است، به این معنی که او سعی کرده است در ضمن وفاداری به متن، از جوهر شعر حماسی هم به دور نیفتد (آیدنلو، ۱۳۸۳: ۱۹۲)، امّا یک نوعی از دخالت در متن، که معمولاً در حماسه‌های دینی زیاد دیده می‌شود، حضور سراینده است در حماسه، در این نوع از حماسه‌ها شاعر به خود اجازه می‌دهد، اعتقادات و باورهای مذهبی خود را وارد شعر کند (شمشیرگرها، ۱۳۸۹: ۱۴۰) و به دفاع از قهرمان بپردازد و حتی اشعاری در مدح او بسراید، که همین امر سبب شده است، کم‌کم محتوای حماسی به مرز محتوای غنایی نزدیک شود و از بار حماسی شعر و زبان او کاسته شود.

اما از نظر رعایت بن‌مایه‌های شعر حماسی در حملهٔ حیدری باید گفت که ثنویت و دوگانگی که در حماسه‌های ملی به صورت تقابل نیروهای خیر و شر، ایرانی و انیرانی خود را نشان می‌دهد، در حماسه‌های دینی به صورت مقابلهٔ مسلم و مشرک، امام (ع) و عمرو نشان داده شده است. عنصر ابرمرد که در حماسه‌های ملی در چهرهٔ رستم و سایر پهلوانان ایرانی نمایانده شده است، در حماسه‌های دینی در چهرهٔ امام علی (ع) متجلّی شده است و عنصر خرق عادت در حماسه‌های ملی با عنصر کرامات و معجزات جانشین شده و صبغهٔ قومی و ملی حماسه‌های ملی با عنصر مذهب و اعتقادات شیعی و عشق به امام علی (ع) جبران شده است، به گونه‌ای که حتی جای ببر بیان را ذوالفقار پر کرده است. جدال‌های بیرونی به خوبی ترسیم شده‌اند، رجزخوانی و مفاخره با ساختار مخصوص حماسه‌های دینی دیده می‌شود؛ یعنی در آنها تفاخر به ملیت و نژاد نکوهیده است و امام (ع) لب به تمسخر نمی‌گشاید، ضمن آنکه در حماسه‌های دینی عوامل معنایی و محتوایی خاصّی دیده می‌شود، که در حماسه‌های ملی وجود ندارد، مانند تکبیرگفتن پس از پیروزی‌ها، حضور ملائک و فرشتگان به عنوان یکی از عوامل متافیزیکی موجود در حماسه‌های دینی، دعوت به دین اسلام قبل از مبارزه، اهمیت شهید و شهادت در راه خدا، روشن بودن زمان و مکان.

نتیجه‌گیری

در این مقاله به ارتباط میان نوع ادبی حماسه و زبان پرداخته شد و تبیین گردید که نوع ادبی حماسه از آنجایی که محتوا، واژگان و ساختار خاصّ خود را دارد، زبان خاصّ خود را هم دارد، زبانی که در آن با انواع آشنایی‌زدایی‌ها و هنجارگریزی‌ها، روبه‌رو هستیم و می‌توانیم بر اساس آن آشنایی‌زدایی‌ها الگوی خاص بررسی زبان حماسی را طراحی کنیم، چنان‌که در همین‌باره و در این مقاله با استفاده از نظریات جدید و بر اساس زبان حماسی معیار، الگوی زبان حماسی طراحی شد و آن گاه شاخص‌های زبان حماسی در چهار سطح آوایی، واژگانی - نحوی، بلاغی، محتوایی مشخص شدند و با شواهدی از متون حماسی بویژه شاهنامهٔ فردوسی (برای نمونهٔ زبان حماسی معیار) و حملهٔ حیدری (برای نمونهٔ فرضی عدول از زبان حماسی معیار) مقرون شدند. شاخص‌های زبان حماسی بر اساس نوع شاخص و محل ظهور آن در زبان، به چهار بخش تقسیم شدند: اول شاخص‌های آوایی و موسیقایی، مانند وزن خاص، ردیف‌های ساده و کوتاه، قافیه‌های اسمی، لحن خاص و ملازمت لفظ و معنا با رعایت واج‌آرایی، صدامعنایی و انواع فرایندهای زبرزنجیری و موسیقی درونی؛ دوم شاخص‌های واژگانی و نحوی مانند وجود واژگان حسی و ملموس، ترکیبات حماسی، بسامد بالای لغات و ابزارهای حماسی، نحو خاص زبان حماسی به‌ویژه با تقدیم فعل و ...؛ سوم شاخص‌های ادبی و بلاغی که از رهگذر زیبایی‌شناختی و تصویرآفرینی سبب تمایز زبان حماسی از زبان سایر انواع ادبی می‌شوند، مانند مبالغه، تشبیهات محسوس به محسوس و چگونگی استعاره، مجاز و کنایه؛ چهارم شاخص‌های محتوایی مانند شکوهمندی محتوای در حماسه و چگونگی ظهور آن در زبان، بن‌مایه‌های خاص شعر حماسی مانند نبردهای تن‌به‌تن، رجزخوانی‌ها، نام‌پوشی و ... .

براساس این الگو مشخص شد که شعر حماسی زبان خاصی دارد، زبانی که در سطوح مختلف، شاخص‌های مخصوص به خود را دارد و بر اساس آن شاخص‌ها می‌توان به طور نسبی، حماسی‌بودن یا نبودن اثری را مشخص کرد، هم‌چنان‌که بر اساس همین الگو، در این مقاله مشخص شده است که باذل مشهدی، به عنوان یکی از مقلدان فردوسی، در به کارگیری زبان حماسی، موفقیت چشمگیری کسب نکرده است و در برخی از وجوه زبان حماسی از جمله انواع موسیقی شعر حماسی، ترکیب‌سازی، انسجام و جزالت شعر حماسی و تصویرسازی دچار ضعف و کاستی است.

پی‌نوشت

۱. در این باره ر.ک. *سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو* از محمد غلامرضایی: ۵۵-۶۲ و *انواع ادبی* از سیروس شمیسا: ۴۷-۱۱۷.

۲. از جمله مقالهٔ «شعر، نظم، نثر، سه گونهٔ ادبی» ارائه شده در دومین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی، دانشگاه علامه طباطبایی ارائه شده است، ۱۳۷۱.

۳. محمد جعفر محجوب این مسئله را نه به معانی، بلکه به سبک شاعران مربوط می‌داند و می‌نویسد: «اگر برای فردوسی سبکی خاص قائل شویم و آن را با سبک سعدی متفاوت بدانیم، این تفاوت مربوط به آن معانی نیست که هر یک از این دو گوینده در شعر خود به کار داشته‌اند، بلکه تنها مربوط به راهی است که هر یک برای اندیشه‌های خود برگزیده‌اند» (محجوب، ۱۳۷۶: ۳۸ مقدمه) که البته اگر منظور ایشان از «راه»؛ سبک و نوع گزینش واژگان و چگونگی ترکیب کلام باشد، در این باره سخنی نیست، چون در زبان حماسی فردوسی هم آن چیزی که دیگران از آن بی‌بهره‌اند، همین نوع گزینش واژگان و ترکیب کلام است که البته این موضوع هم بی ارتباط با محتوا نیست، چون هر محتوایی واژگان مخصوص به خود را هم دارد و این همان است که سبب شده است بوستان با وجود وزن حماسی از زبان حماسی بی‌بهره باشد.

۴. انتخاب این نوع از قافیه اتفاقی است.

۵. ر.ک به مقالهٔ «موسیقی کلمات در شعر فردوسی» از غلامحسین یوسفی: ۸-۱۶

۶. مرحوم غلامحسین یوسفی معتقد است که این گونه صفات و ترکیبات درازآهنگ وقتی در بافت کلام قرار می‌گیرند، تشخص آشکاری می‌یابند و هر کس ناگزیر می‌شود، شعر را به همان لحنی بخواند که شاعر خواسته است:

همی‌خواندندش خداوند رخش جهانگیر و شیراوژن وتاج‌بخش
سوار جهان، پور دستان سام به بازی سر اندر نیارد به دام

(یوسفی، ۱۳۶۹: ۱۱)

۷. فردوسی گوید:

اگر بازجویی از او بیت بد همانا که باشد کم از پنج‌صد

(فردوسی، ۱۳۷۹، ج ۹: ۳۸۲)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۰) ساختار و تاویل متن، چاپ نهم، تهران، مرکز.
اسدی طوسی، ابو نصر علی بن احمد (۱۳۱۷) گرشاسپ‌نامه، به تصحیح حبیب یغمایی، تهران، بروخیم.
الیاده، میرچاه (۱۳۶۵) اسطوره، بازگشت جاودانه، ترجمهٔ بهمن سرکاراتی، تهران، نیما.
باذل مشهدی، میرزا محمدرفیع (۱۳۶۴) حملهٔ حیدری، چاپ چهارم، تهران، کتاب‌فروشی اسلام.
پارساپور، زهرا (۱۳۸۳) مقایسهٔ زبان حماسی و غنایی با تکیه بر خسرو و شیرین و اسکندرنامهٔ نظامی، تهران، دانشگاه تهران.
پیز، آلن (۱۳۸۸) زبان بدن، ترجمهٔ سعید زنگنه، تهران، جانان.
تقی‌زاده، سید حسن (۱۳۴۹) فردوسی و شاهنامهٔ او، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران، انجمن آثار ملی.
حمیدیان، سعید (۱۳۸۳) درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، چاپ دوم، تهران، ناهید.
رزمجو، حسین (۱۳۷۰) انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، مشهد، آستان قدس رضوی.
رستگار فسایی، منصور (۱۳۵۳) تصویرآفرینی در شاهنامه، شیراز، دانشگاه شیراز.
سعدی، مصلح‌الدین عبدالله (۱۳۸۱) بوستان، تصحیح غلامحسین یوسفی، چاپ هفتم، تهران، خوارزمی.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷) ادوار شعر فارسی، چاپ پنجم، تهران، سخن.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶) موسیقی شعر، چاپ پنجم، تهران، آگه.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲) صور خیال در شعر فارسی، چاپ چهارم، تهران، آگاه.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۶) انواع ادبی، چاپ پنجم، تهران، فردوس.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۴) سبک‌شناسی شعر، تهران، فردوس.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۸) کلیات سبک‌شناسی، چاپ سوم، تهران، میترا.
صفا، ذبیح الله (۱۳۶۹) حماسه‌سرایی در ایران، چاپ پنجم، تهران، امیرکبیر.
صفوی، کورش (۱۳۸۳) از زبان‌شناسی به ادبیات، ۲ جلد، (نظم و شعر)، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
غلامرضایی، محمد (۱۳۸۷) سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو، چاپ سوم، تهران، جامی.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۹) شاهنامه (چاپ مسکو)، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ پنجم، تهران، قطره.
کروچه، بندتو (۱۳۵۰) کلیات زیبایی‌شناسی، ترجمهٔ فؤاد روحانی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
محجوب، محمدجعفر (۱۳۷۶) سبک خراسانی در شعر فارسی، تهران، فردوس و جامی.
مختاری، عثمان (۱۳۴۱) دیوان مختاری، به اهتمام جلال‌الدین همایی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
مرتضوی، منوچهر (۱۳۷۲) فردوسی و شاهنامه، چاپ دوم، تهران، موسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی وزارت فرهنگ و آموزش عالی.
نظامی، الیاس ابن یوسف (۱۳۷۶) اسکندرنامه (شرف‌نامه)، نسخهٔ وحید دستگردی،به کوشش سعید حمیدیان، تهران، قطره
نظامی، الیاس ابن یوسف (۱۳۳۵) خمسهٔ نظامی، از روی چاپ وحید دستگردی، تهران، امیرکبیر.
نقوی، نقیب (۱۳۸۴) شکوه سرودن (بررسی موسیقی شعر در شاهنامهٔ فردوسی بر پایهٔ قافیه و ردیف)، مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد.
نولدکه، تئودور (۱۳۲۷) حماسهٔ ملی ایران، ترجمهٔ بزرگ علوی، چاپ دوم، تهران، دانشگاه تهران.
وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۵) فرهنگ نام‌آوایی زبان فارسی، مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد.
ولف، فریتس (۱۳۷۷) فرهنگ شاهنامه، تهران، اساطیر.
ولک، رنه و آوستن وارن (۱۳۷۳) نظریهٔ ادبیات، ترجمهٔ ضیاء موحّد و پرویز مهاجر، چاپ دوم، تهران، علمی و

فرهنگی.
هدایت، رضاقلی‌خان (۱۳۳۶) مجمع‌الفصحا، به تصحیح مظاهر مصفا، ج ۱، تهران، امیرکبیر.
همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۳) فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ نهم، تهران، هما.
آیدنلو، سجاد (۱۳۸۳) «مر این نامه را خاوران‌نامه نام»، مجلهٔ نامهٔ پارسی، سال نهم، شمارهٔ سوم، صص ۱۸۹-۲۰۳.
اشرف‌زاده، رضا (۱۳۸۰) «مقام راجی در ساقی‌نامه‌سرایی»، مجموعه مقالات همایش بزرگداشت راجی کرمانی، به کوشش یحیی طالبیان، کرمان، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی استان کرمان، صص ۳۴۹- ۳۶۲.
حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۷۱) «شعر، نظم، نثر سه گونهٔ ادبی»، در: مجموعه مقالات دومین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی، به کوشش سید علی میرعمادی، تهران، دانشگاه علامهٔ طباطبایی.
خالقی‌مطلق، جلال (۱۳۸۱) «نگاهی به هزار بیت دقیقی و سنجش با سخن فردوسی»، در: کتاب سخن‌های دیرینه، به کوشش علی دهباشی، تهران، افکار.
ذاکرالحسینی، محسن (۱۳۷۷) «پساوندان شاهنامه»، در: ناموارهٔ دکتر محمود افشار، به کوشش ایرج افشار و محمدرسول دریاگشت، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، صص ۵۹۸۷- ۶۰۱۸.
زرقانی، سید مهدی (۱۳۸۴) «یک الگو برای بررسی زبان شعر»، مجلهٔ مطالعات و تحقیقات ادبی، سال دوم، ش ۵ و ۶، صص ۵۵ – ۸۴ .
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲) «انواع ادبی و شعر فارسی»، مجلهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی، سال هشتم، شماره‌های ۳۲ و ۳۳، صص ۴-۹.
شمشیرگرها، محبوبه (۱۳۸۹) «بررسی سبک‌شناسانهٔ حماسه‌های دینی در ادب پارسی»، فصل‌نامهٔ تاریخ ادبیات دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی تهران، شمارهٔ ۶۴/۳، صص ۱۳۳-۱۶۰.
عمران‌پور، محمدرضا (۱۳۸۴) «عوامل ایجاد، تغییر و تنوّع و نقش لحن در شعر»، فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال سوم، شمارهٔ ۹ و ۱۰، صص ۱۲۷-۱۵۰.
فضیلت، محمود (۱۳۷۹) «سبک‌شناسی حملهٔ حیدری راجی کرمانی»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، زمستان، صص ۳۶۱ – ۳۸۰.
کیوانی، مجدالدین (۱۳۸۶) «حملهٔ حیدری»، دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی، زیر نظر اسماعیل سعادت، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ج ۲، صص ۷۵۲ – ۷۵۶.
میرانصاری، علی (۱۳۶۸) «باذل مشهدی»، در: دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران، مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ج ۱۱، صص ۷۹- ۷۷.
ناتل‌خانلری، پرویز (۱۳۴۷) «زبان شعر»، مجلهٔ سخن، دورهٔ هجدهم، آبان ۱۳۴۷.
نفیسی، سعید (۱۳۲۶) «وزن شاهنامهٔ فردوسی»، مجلهٔ دانش‌نامه، شمارهٔ ۲، صص ۱۳۳- ۱۴۸.
یوسفی، غلامحسین (۱۳۶۹) «موسیقی کلمات در شعر فردوسی»، ادبستان فرهنگ و هنر، ش ۱۲، صص ۸-۱۶.

Abrams, M. B (1993) «Epic», In Glossary of Literary Terms, Sixth Edition, New York: Holt, Rinehart And WINSTON, Inc.
Cuddon, J. A (1984) «Epic», In a Dictionary of Literary Terms, Forth Edition, Great Britain: Penguin Books.
«Epic Poetry or Epos», In Encyclopedia Britannica, Volume 8, Chicago: The University of Chicago.1947.
Leech, G .N . (1969) A linguistic Guide to English Poetry . N . Y.