جستارهای ادبی مجلهٔ علمی-پژوهشی، شمارهٔ ۱۸۵، تابستان ۱۳۹۳

نقد زبان حماسی در *خاوران‌نامهٔ* ابن‌حسام خوسفی

دکتر اصغر شهبازی[۱]
دکتر مهدی ملک‌ثابت[۲]

چکیده

نقد زبان حماسی در راستای تحقیقات مربوط به نقد نوعی (نقد بر اساس اصول و شاخص‌های انواع ادبی) است. در نقد زبان حماسی، چگونگی به کار رفتن زبان در نوع ادبی حماسه بررسی می‌شود، بر این اساس که بین نوع ادبی حماسه و زبان به کار رفته در آن، ارتباط تنگاتنگی وجود دارد و نوع حماسی، زبان حماسی را می‌طلبد. در همین خصوص، «نقد زبان حماسی در *خاوران‌نامه*» موضوعی است که طیّ آن شاخص‌های اصلی زبان حماسی (وزن و قافیه، واژگان و ترکیبات، نحو کلام، صورخیال و محتوا) در *خاوران‌نامه* مورد بررسی قرار گرفته است. به این ترتیب که با ملاک قراردادن بخشی از این منظومه (به عنوان حجم نمونه، بر اساس الگوهای نقد زبان شعر، به‌ویژه الگوهای فرمالیستی) به بررسی زبان حماسی در این اثر پرداخته شده است. در این بررسی مشخص شده است که اولاً شاعر در برخی از سطوح زبان حماسی، ازجمله واژگان و نحو متأثّر از زبان فردوسی است؛ ثانیاً نوع حماسه (دینی) و عوامل مربوط به سبک دوره و فردی سبب شده‌اند که زبان حماسی در این منظومه از وحدت و یکپارچگی زبان حماسی معیار برخوردار نباشد. این مقاله و نتایج آن می‌تواند برای کسانی که می‌خواهند از چگونگی زبان حماسی و تحول آن در یکی از حماسه‌های دینی پس از فردوسی مطلع شوند، سودمند واقع شود.

کلیدواژه‌ها: حماسه، *شاهنامه*، زبان حماسی، *خاوران‌نامه*، ابن‌حسام.

۱. مقدمه

یکی از موضوعاتی که در پژوهش‌های ادبی سالیان اخیر، به ویژه در حوزهٔ زبان‌شناسی ادبیّات، کمتر مورد توجّه قرار گرفته، بررسی زبان در انواع ادبی است. از انواع ادبی بسیار سخن گفته شده، امّا از این که

۱- استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد asgharshahbazi88@gmail.com
۲- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد mmaleksabet@yazduni.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۲/۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/ ۸ /۲۶

بین این انواع و زبان چه رابطه‌ای وجود دارد و این انواع چگونه در زبان متجلّی می‌شوند، کمتر سخن گفته‌اند. اغلب می‌گویند زبانِ حماسی، زبانی فاخر و جزیل است، امّا این که چه عواملی موجب فخامت و جزالت در زبان می‌شود و زبان حماسی چه ویژگی‌هایی دارد و آن‌گاه در گذر زمان، چه تغییراتی را پشت سر گذاشته است، موضوعاتی هستند که تقریباً مورد غفلت واقع شده‌اند و این در حالی است که در پرتو مطالعات سبک‌شناختی و زبان‌شناختی مشخص شده که زبان و امکانات آن مهم‌ترین ماده و مصالحی هستند که شاعر در معماری شعر از آن‌ها بهره می‌گیرد و شعر چه حماسی باشد و چه غنایی، به هر حال در بستری از زبان جاری می‌شود. در همین راستا، «نقد زبان حماسی در *خاوران‌نامه*» موضوعی است که طیّ آن، شاخص‌های اصلی زبان حماسی در *خاوران‌نامه*، در سطوح موسیقایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و محتوایی مورد بررسی قرار گرفته، با این هدف که مشخص شود زبان حماسی، در گذر زمان و با توجه به سبک‌های دوره و فردی چه تحولاتی را پشت سر نهاده است.

پیشینهٔ بحث

متأسفانه دربارهٔ زبان حماسی به طور عام و زبان حماسی در حماسه‌های دینی به طور خاص، تحقیق جامعی صورت نگرفته و آنچه در این باره وجود دارد، عمدتاً مطالب کلّی است، مطالبی که نویسندگان کتاب‌های انواع ادبی، سبک‌شناسی یا نقد ادبی ضمن مباحث خود ارائه کرده‌اند. با این وصف، ذبیح‌الله صفا از اولین کسانی است که در کتاب *حماسه‌سرایی در ایران* دربارهٔ مختصات آثار حماسی، به ویژه *شاهنامهٔ* فردوسی و حماسه‌های دینی سخن گفته است. ایشان در کتاب *تاریخ ادبیات در ایران* نیز مطالبی در خصوص زبان و اسلوب فردوسی آورده‌اند. غلامحسین یوسفی نیز در مقاله‌ای با عنوان «موسیقی کلمات در شعر فردوسی» به مهم‌ترین شاخص‌های موسیقایی شعر حماسی فردوسی پرداخته است. محمّدرضا شفیعی کدکنی نیز در کتاب *موسیقی شعر* فصلی را به «عوامل ساخت و صورت در موسیقی شعر فردوسی» اختصاص داده و با مقایسهٔ هزار بیت از *شاهنامه* با هزار بیتِ دقیقی به خلاقیّت‌های زبانی و هنری فردوسی در *شاهنامه* اشاره کرده و یادآور شده که در این عرصه، نیاز به یک پژوهش علمی و جامع است. پس از ایشان، سیروس شمیسا در *انواع ادبی*، بخشی را به سبک حماسه، ویژگی‌های زبانی، ادبی و فکری آن اختصاص داده و درواقع از اولین کسانی

است که برای نوع ادبی حماسه مختصاتی برشمرده و آن‌ها را با شواهدی از *شاهنامه* بـه اثبـات رسـانده است. پس از وی، محمد غلامرضایی در کتاب *سبک‌شناسی شعر پارسی* به اهمّ ویژگـی‌هـای زبـانی و بیانی فردوسی اشاره کرده و بیـان داشـته کـه واژه‌گزینـی، ترکیـب‌سـازی، تـصویرآفرینی فردوسـی در *شاهنامه* متناسب با نوع ادبی حماسه، منجر به ایجاد و آفـرینش سـبک حماسـی شـده و آن را در زبـان فردوسی می‌توان حس کرد. محمود امیدسالار نیز در کتاب *جـستارهای شـاهنامه‌شناسـی* بـه برخـی از ویژگی‌های دوره‌ای زبان فردوسـی در *شـاهنامه* پرداختـه اسـت. پـس از ایـشان، سـعید حمیـدیان در *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی* به برخی از شاخص‌های زبانی عـصر فردوسـی، از جملـه تخفیـف، تشدید، استفاده از افعال بسیط و استفاده از واژگان فارسی سره اشاره کرده و در بخـش موسـیقی شـعر به بررسی قافیه و ردیف، انواع جناس و سجع در شعر فردوسی پرداختـه اسـت. از واپـسین تحقیقـات در این زمینه، کتاب *مقایسهٔ زبان حماسی و غنایی با تکیه بـر خـسرو و شـیرین و اسـکندرنامهٔ نظـامی* تألیف زهرا پارساپور است که مؤلّف در آن در تحلیلِ توصیفیِ زبان *اسـکندرنامهٔ* نظـامی بـه بخـشی از عناصر زبان حماسی در مقایسه با زبان غنایی دست یافته است. با ایـن همـه بـه نظـر مـی‌رسـد جـای پژوهشی که به طور مستقل به شاخص‌های زبان حماسی بپردازد و ارتبـاط میـان نـوع ادبـی و زبـان را نشان دهد و آن‌گاه این موضوع را در چند متن حماسی بررسـی کنـد خـالی اسـت و دربـارهٔ زبـان در حماسه‌های دینی نیز وضع بر همین منوال است و در این زمینه نیـز، تنهـا در کتـاب *مجموعـهٔ مقـالات همایش ملی بزرگداشت راجی کرمـانی* اسـت کـه محققـانی همچـون محمـود فـضیلت، محمـدعلی صادقیان، اسـماعیل شـفق، حمیـد فـرزام، احمـد امیـری خراسـانی، مطـالبی دربـارهٔ زبـان و سـاختار حماسه‌های دینی، بیان نموده‌اند. دربارهٔ پیشینهٔ این بحث از نظر نقد نوعی نیز بایـد ابتـدا از ارسـطو یـاد کـرد کـه در رسـالهٔ *فـن شـعر* در بحـث از مـادهٔ شـعر، بـه بیـان تفـاوت‌هـای حماسـه، تـراژدی[1] و کمدی[2] می‌پردازد و با تأکید بر وزن و زبان حماسی مـی‌گویـد: «اگـر الفـاظ معمـولی را در وزن اشـعار حماسی وارد کنند، بسیار مـضحک اسـت» (ارسـطو، ۱۳۸۸: ۱۵۵). پـس از وی، بایـد از زبـان‌شناسـان

1. Tragedy
2. Comedy

ادبیات یعنی صورتگرایان و ساختارگرایان نام برد که از گروه صورتگرایان، یاکوبسن[1] و لیچ[2] از بقیهٔ معروف‌ترند و از گروه ساختارگرایان، سوسور[3] از همه مشهورتر است.

نقد زبان حماسی در *خاوران‌نامهٔ* ابن‌حسام خوسفی

۱- نقد عناصر آوایی و موسیقایی

۱-۱- وزن

وزن منظومهٔ *خاوران‌نامه*، مثل اغلب منظومه‌های حماسی‌ای که پس از *شاهنامه* پدید آمده‌اند، «فعولن، فعولن، فعولن، فعول» (بحر متقارب مثمن مقصور/ محذوف) است که با توجه به ساختار هجایی خاص آن، بهترین وزن برای آفرینش شعر حماسی است. اما این که چه عواملی موجب می‌شود این وزن برای بیان مضامین حماسی مناسب باشد، می‌توان گفت در بحر متقارب نسبت هجاهای بلند به کوتاه بیشتر است. در این باره خانلری معتقد است: «همیشه تألیفی از الفاظ که در آن ها شمارهٔ نسبی هجاهای کوتاه از هجاهای بلند بیشتر باشد، 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 آن ها بیشتر باشد» (خانلری، ۱۳٤۷: ۲۵۷). در بحر متقارب سالم نیز این نسبت چهار به هشت است و در «مقصور» که فردوسی بیش از «محذوف» بدان توجه داشته (رک: ذاکر الحسینی، ۱۳۷۷: ۵۹۸۸)، این نسبت، چهار به هفت است که در هر دو صورت تعداد هجاهای بلند از کوتاه بیشتر است.

عامل دیگر، ترتیب قرارگرفتن هجاهای کوتاه و بلند است. اگر دو وزن «مفتعلن، مفتعلن، مفتعلن، فع» و « فاعلات، فاعلات، فاعلات، فع» را که نسبت هجاهای کوتاه به بلند در هر دو شش به هفت است، با هم مقایسه کنیم، می‌بینیم که علی‌رغم یکسان‌بودن نسبت هجاها، وزن اولی شاد و وزن دومی غمگین است. تنها عاملی که باعث ایجاد این حالت شده، ترتیب قرارگرفتن هجاهای کوتاه و بلند است. بررسی‌ها نشان می‌دهد ارکانی که با هجای بلند شروع می‌شوند از ارکانی که با هجای کوتاه شروع می‌شوند، شادترند.

1. R. Jakobson
2. Leech
3. F.de Saussure

(رک: وحیدیان کامیار، ۱۳٦۹: ٦٦). بـرای نمونـه، وزن «مفعـول، مفـاعیلن» در مقایـسه بـا وزن «فعلاتـن، مفاعلن» شادتر است، در حالی که نسبت هجاهای کوتاه به بلند در «مفعول مفاعیلن» چهار به ده است و در «فعلاتن مفاعلن» هشت به هشت. تنها عامل صلابت و سنگینی وزن «فعلاتن مفاعلن» ترتیب قرار گـرفتن هجاهاست و این نکته‌ای است باریک که از دید شاعر بزرگی چون فردوسی دور نمانده است. او با استفاده از اختیارات شاعری مانند استفاده از یک هجای بلند به جای دو هجای کوتـاه، خـتم‌کـردن مـصراع‌هـا بـه هجای کشیده و اضافه‌کردن کسره و ضمه که در قدیم معمول بوده، توانـسته حـالات عـاطفی مختلفـی را بیافریند (رک: یوسفی، ۱۳٦۹: ۹). در همین خصوص، ابن‌حسام، نیز *خاوران‌نامه* را در همین وزن سـروده، اما توجه چندانی به ختم‌کردن مصراع‌ها به رکن «فعول» نداشته، چنان که در یکصد بیـت از ایـن منظومـه، فقط چهل بیت به رکن «فعول» ختم شده، امّا آهنگ کلّی اثر، حماسی است و شاعر با مهارت بـسیار بـالا، به‌خوبی توانسته این آهنگ را در کلّ متن حفظ کند و فقط در مواضعی که شاعر به بیان برخـی نـصایح و مواعظ پرداخته، این آهنگ دچار نوسان شده، امّا در کل، طنین بحر متقارب در طول این منظومه به گـوش می‌رسد.

۱-۲- لحن

لحن نگرش و احساس شاعر است نسبت به محتوای پیام کـه از طریـق فـضاسـازی در زبـان ایجـاد می‌شود (عمران‌پور، ۱۳۸٤: ۱۲۸). شخصیت‌ها منش و رفتار خود را از طریـق زبـان، بیـان مـی‌کننـد و بـه خواننده می‌شناسانند (شمیسا، ۱۳۷٦: ١٦٥). در همین خصوص، شاعر حماسه‌سرا می‌تواند بـا اسـتفاده از موسیقی حروف و واژگان و نحـو کـلام، لحـن متناسـب بـا قهرمانـان را بیافرینـد، لحنـی کـه مـی‌توانـد مشخص‌کنندهٔ جوهر کلّی یک اثر حماسی باشد و هر گونه خلطی در آن و دادن لحنی مغـایر بـا هـدف و جهت‌گیری اصلی اثر، آن را از تمامیّت و یکپارچگی مـی‌انـدازد (حمیـدیان، ۱۳۸۳: ٤٥٩). لحـن در زبـان حماسی معیار، با ارتفاع بالای صوت و نواخت واژگان حماسی آفریـده شـده و لحنـی مطـنطن، قـاطع و کوبنده است و حتی در بزم و مویه هم سیطره دارد. فردوسی وقتی می‌خواهد از پیری خود سـخن گویـد آنجا هم با لحنی حماسی سخن می‌گوید:

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

(فردوسی، ۱۳۷۹، ج٦: ۳۲۳)

ابن‌حسام نیز با تسلط بر موسیقی شعر حماسی، لحن حماسی را به‌خوبی رعایت کرده، به‌ویژه در رجزخوانی‌ها؛ چنان که در سه بیت زیر ملاحظه می‌شود:

منم میر سیّاف شمشیرزن — که بالای ابر است شمشیر من
شب از بیم تیغم نخسبد پلنگ — هزبر از من آموزد آیین جنگ
بگو نام خود تا بدانم کنون — که تیغ من اکنون که را ریخت خون
(ابن‌حسام، ۱۳۸٦: ۱۱۷، ب ٦۰۸-٦۱۰)

۱-۳- قافیه و ردیف

قافیه در شعر حماسی، تداعی‌کنندهٔ فضای حماسی و مکمّل لحن حماسی است، موسیقی حاصل از آواها و کلمات را غنا می‌بخشد، حسّی است و با فضای حماسی هماهنگی دارد. در زبان حماسی معیار، به دلیل ساختارهای نحوی خاص (تقدیم فعل)، قافیه‌ها بیشتر اسمی‌اند. امّا گزینش کلمات قافیه از نظر صوت، طنین و جنبهٔ موسیقایی آن بسیار مهم است؛ یعنی هرچه میزان حروف مشترک قافیه بیشتر باشد (قافیه غنی‌تر باشد)، موسیقی بیشتری را القا می‌کند، به ویژه قوافی مختوم به مصوت‌های «آ» و «او» که در پایان آن ها امکان افزودن «ی» وجود دارد و به این وسیله می‌توان تعظیم، تفخیم، صلازدن و... را مجسم کرد. شفیعی کدکنی معتقد است: «غنای قافیه یکی از عوامل انسجام و جزالت شعر فردوسی در مقایسه با شعر دقیقی است و از این رهگذر می‌توان بسیاری از ابیات تغییرشکل‌یافته و تصحیف‌شدهٔ *شاهنامه* را بازشناخت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦: ۳۷۵ و ۳۸۱). بر همین اساس بود که نقوی به بررسی موسیقی کناری در *شاهنامه*، پرداخت و به عنوان نتیجه بیان کرد: «از میان واژه‌هایی که در قافیه قرار می‌گیرند و اختلافی که در ضبط واژه‌ها در نسخه‌های گوناگون وجود دارد، موسیقایی‌ترین آن‌ها، نزدیک‌ترینِ آن‌ها به زبان *شاهنامه* است» (نقوی، ۱۳۸٤: ۱۳).

نگارنده برای پی‌بردن به چگونگی قافیه از نظر آوایی، نوع کلمه و مسائل مربوط به آن، قوافی مختوم به هجای «اه» را در ۱۲۵۰ بیت از این منظومه استخراج کرد: پگاه، راه (ب۱۷، ص۸۵)؛ راه، سپاه (ب۲۸، ص۸٦)؛ دامگاه، آرامگاه (ب۳۷، ص۸۷)؛ سیاه، سپاه (ب۸۸، ص۸۹)؛ سپاه، راه (ب۹۲، ص۸۹)؛ سپاه، سیاه (ب۹۵، ص۹۰)؛ سپاه، راه (ب۱۰۰، ص۹۰)؛ سپاه، راه (ب۱۱۲، ص۹۰)؛ شاه، راه (ب ۱۱٦، ص۹۱)؛ سپاه، شاه (ب ۱۹۵، ص ۹۱)؛ راه، سپاه (ب۱۸۲، ص۹٤)؛ راه، سیاه (ب۲۱۰، ص۹۵)؛ دیدگاه، راه (ب۲۱۵،

ص۹٦)؛ آرامگاه، راه (ب ۲۳۷، ص۹۷)؛ ماه، سیاه (ب۲۵۵، ص۹۸)؛ شاه، رزمخواه (ب۳۱۱، ص۱۰۱)؛ رزمگاه، سپاه (ب ۳٤۰، ص۱۰۲)؛ سیاه، سپاه (ب۳۵۵، ص۱۰۳)؛ شاه، سپاه (ب ۳۵۹، ص۱۰۳)؛ سپاه، راه (ب ۳۸٤، ص ۱۰۵)؛ سپاه، کلاه (ب ۳۸٦، ص ۱۰۵)؛ سپاه، ماه (ب ۳۹۱، ص۱۰۵)؛ راه، ماه (ب ٤۰۰، ص۱۰۵)؛ قطّارشاه، راه (ب٤۱۲، ص۱۰٦)؛ سپاه، راه (ب ٤۱٤، ص ۱۰٦)؛ رزمگاه، راه (ب ٤۹۷، ص۱۱۱)؛ سپاه، سیاه (ب ۵۰۷، ص۱۱۱)؛ سپاه، رزمگاه (ب۵۱۵، ص ۱۱۲)؛ سپاه، راه (ب ۵۱۸، ص۱۱۲)؛ سپاه، راه (ب ۵۲۰، ص ۱۱۲)؛ راه، پرگیاه (ب۵۷۷، ص۱۱۵)؛ راه، ماه (ب ۸۵۳ ص۱۱٦)؛ شاه، راه (ب ٦۲٤، ص۱۱۸)؛ بارگاه، راه (ب ٦۰۳، ص۱۱۸)؛ شاه، بارگاه (ب ٦۳۳، ص۱۱۸)؛ شاه، نگاه (ب٦۳٦، ص ۱۱۸)؛ شاه، بارگاه (ب ٦۸۷، ص۱۲۱)؛ شاه، بارگاه (ب ۷۰۲، ص۱۲۱)؛ شاه، بارگاه (ب ۷۳۹، ص۱۲۳)؛ شاه، بارگاه (ب ۷۵۲، ص ۱۲۵)؛ شاه، بارگاه (ب ۷۵٦، ص۱۲۵)؛ بارگاه، شاه (ب ۷۸٦، ۱۲٦)؛ شاه، راه (ب۸۲۸، ص ۱۲۹)؛ شاه، راه (ب ۸۵۵ ص۱۳۰)؛ سپاه، سیاه (ب ۸۷۰ ص ۱۳۱)؛ کلاه، سپاه (ب ۸۷۲، ص۱۳۱)؛ شاه، پیشگاه (ب ۸۸۲ ص۱۳۱)؛ سپاه، راه (ب۸۸۵ ص ۱۳۲)؛ سپاه، نگاه (ب ۸۹۰ ص ۱۳۲)؛ رزمگاه، سپاه (ب۹۰۱، ص۱۳۲)؛ ماه، سپاه (ب ۹۰٤، ص۱۳۳)؛ رزمگاه، ماه (ب ۹۱۵، ص۱۳۳)؛ گرمگاه، سپاه (ب ۹۲۳، ص۱۳۳)؛ شاه، فریادخواه (ب۹۳۰، ص۱۳٤)؛ سپاه، سیاه (ب ۹۵۰، ص۱۳۵)؛ آوردگاه، شاه (ب ۹٦۲، ص ۱۳٦)؛ رزمگاه، شاه (ب ۹٦۷، ص ۱۳٦)؛ سیاه، شاه (ب ۹۷۹، ص۱۳۷)؛ دلخواه را، خرگاه را (ب ۹۸۰، ص ۱۳۷)؛ ماه نو، شاه نو (ب ۱۰۹٦، ص۱٤۳)؛ راه، نگاه (ب ۱۰۹۹، ص۱٤٤)؛ رزمگاه، کینه‌خواه (ب ۱۱۰۹، ص۱٤٤)؛ شاه، راه (ب ۱۱۱۵، ص ۱٤٤)؛ سپاه، رزمگاه (ب ۱۱۳۰، ص ۱٤۵)؛ شاه، راه (ب ۱۱۱۵، ص۱٤٤)؛ سپاه، رزمگاه (ب ۱۱۳۰، ص ۱٤۵)؛ شاه، راه (ب ۱۱۳۲، ص۱٤۵)؛ راه، بارگاه (ب ۱۱٤۹، ص ۱٤٦)؛ سپاه، رزمگاه (ب ۱۱۵۰، ص۱٤٦)؛ شاه، پیشگاه (ب ۱۱٦۰، ص۱٤٦)؛ سپاه، راه (ب ۱۱٦۵، ص۱٤۷)؛ بنگاه خویش، راه خویش (ب ۱۱۷۵، ص۱٤۷)؛ راه، شاه (ب ۱۱۸۵، ص۱٤۷)؛ کلاه، سپاه (ب ۱۱۹۷، ص۱٤۸)؛ شاه، راه (ب ۱۲۰۲، ص۱٤۹)؛ پناه، بخواه (ب۱۲۰٤، ص۱٤۹)؛ سپاه، ماه (ب ۱۲۰۹، ص۱٤۹)؛ سپاه، راه (ب ۱۲٤۱، ص۱۵۱)؛ نگاه، راه (ب ۱۲٤٤، ص ۱۵۱).

از تأمل در قافیه‌های به دست آمده نتایج زیر حاصل شد:

الف) شاعر اصل «وحدت در عین تنوّع» را رعایت نکرده و برای نمونه بارها «شاه» را با «بارگاه» آن هم در فواصل نزدیک قافیه کرده و این موضوع در کلمات «سپاه» و «راه» هم دیده می‌شود و این بدان معناست که شاعر در دایرهٔ محدودی از کلمات گرفتار بوده، چنان که از ١٥٤ کلمهٔ قافیه، ٣٢ کلمه «سپاه» و ٣٢ مورد «راه» است.

ب) از مجموع ١٥٤ کلمهٔ قافیه، ١٤٠ کلمه اسم است و این با منطق نحوی زبان حماسی (قوافی اسمی) متناسب است و از این تعداد هم ٤٦ کلمه از کلمات حماسی است.

ج) از این تعداد، تنها سه بیت مردّف است (٩٨٠، ١٠٩٦، ١١٧٥)؛ یعنی شاعر توجه چندانی به ردیف نداشته و آنجا هم که ردیف آورده، متأسفانه عامل سستی شعر شده، چنان که در ابیات زیر ملاحظه می‌شود:

کنون هرکه فرمان پذیرد ز من بیاید که ایمان پذیرد ز من

(ابن‌حسام، ١٣٨٦: ٩١، ب ١٢٣)

سپه را ز دلدل خبر داده بود در آن پیشگاهش چو سر داده بود

(همان: ١٢٣، ب ٧٠٧)

د) در این بخش، عیب قافیه مشاهده نشد، البته در کل حجم نمونه (١٢٠٠ بیت)، قافیه در ١٣ بیت معیوب است: ص٨٥، ب٧/ ص ٨٥ ب ١٨/ ص ٩٨، ب ٢٦٥/ ص ١١٢، ب ٥٢٩/ ص ١٣٥، ب ٩٨٤.

ه) در این بخش، شاعر در چند بیت از قوافی درونی استفاده کرده است: ص ١٠٦، ب٤٢٠/ ص١١١، ب ٥٠٥.

و) شاعر در طول ١٢٥٠ بیت در ٧٦ بیت، قافیه را به مصوت‌های بلند «آ» و «او» ختم کرده که در اغلب موارد امکان افزودن «ی» وجود دارد:

چنین پاسخ آورد حیدر بدوی که کامی که هرگز نیابی مجوی

(ابن‌حسام، ١٣٨٦: ٨٨، ب٧١)

برآشفت از او مرد جنگ‌آزمای بجست و به اسب اندرآورد پای

(همان: ١١٠، ب ٤٨٦)

۲- نقد عناصر واژگانی و نحوی زبان حماسی

۲-۱- نوع واژگان و ترکیبات

واژگان در زبان حماسی غالباً بر مدلول‌های عینی دلالت می‌کنند و همین ملموس بودن است که چون اطلاعات بیشتری دربارهٔ شکل، اندازه و رنگ پدیده‌ها به ما می‌دهد، ادراک تصویری ما را تقویت می‌کند و تصاویر زنده‌ای به ما ارائه می‌دهد (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۵۲؛ فضیلت، ۱۳۷۹: ۳٦۳). از طرف دیگر اغلب واژگان در زبان حماسی، حماسی‌اند و از این میان، بسامد واژگان و ابزارهای حماسی زیاد است. درصد لغات عربی و بیگانه کم است و برعکس میزان لغات فارسیِ سره زیاد است (شمیسا، ۱۳۷٦: ۹۹). درصد افعال پیشوندی و بسیط که خود از عوامل آفرینندهٔ ایجاز در زبان حماسی است، بالاست (حمیدیان، ۱۳۸۳: ٤۳٦). بسامد صفات حماسی، مانند «تیر الماس‌پیکان» یا «برشده تیزچنگ اژدها» بالاست و در موارد بسیاری از صفت به جای اسم استفاده می‌شود؛ مانند بینندگان به جای چشم‌ها، گوینده به جای زبان و ابرش به جای اسب. اما مهم‌ترین بخش واژگانی زبان حماسی، ترکیبات حماسی‌اند. زبان حماسی ترکیبات خاص خود را دارد، همان‌طور که زبان غنایی ترکیبات خاصّ خود را دارد. ترکیباتی مانند جنگاور، رزم‌آور، گردنکش، سرکش، نامدار، تکاور، پرخاشجو، تیغ‌زن، عنان‌دار، پیلوار، هماورد، نیزه‌به‌دست، رزم‌آزمای، کمندافکن، شمشیرگیر، عنان‌پیچ از ترکیبات حماسی‌اند و حتی برخی بر اساس همین ترکیبات، قدمت زبان حماسی در ایران را به سال‌های قبل از فردوسی رسانده‌اند (رک: خالقی مطلق، ۱۳۸۱: ۳۵۲).

شاعر حماسه‌پرداز باید قدرت ترکیب‌سازی بالایی داشته باشد تا بتواند زبان حماسی مطلوب را بیافریند. متأسّفانه بعد از *شاهنامه* با به وجودآمدن زمینه‌های گوناگون حماسه‌سرایی و عوامل مربوط به سبک‌های فردی و دوره، واژگان زبان حماسی دچار دگرگونی شدند؛ یعنی محتوای تاریخی یا دینی این حماسه‌ها و گفتمان‌های غالب، بر زبان شعر حماسی تأثیر گذاشت و طیف وسیعی از واژگان غیرحماسی را به زبان حماسی تحمیل کرد، به‌گونه‌ای که می‌توان گفت زبان در این آثار، به آمیزه‌ای از زبان حماسی و غنایی تبدیل شده است. نگارنده برای پی‌بردن به چگونگی واژگان زبان حماسی در *خاوران‌نامه*، ۲۲۷ بیت از این منظومه را (جنگ قطّار با امیرالمؤمنین و جنگ ابوالمحجن با رعد عمّار) بررسی کرد. در این بررسی مشخص شد که از مجموع ۲۰٤۳ واژهٔ به کار رفته در این بخش، تقریباً ٤۰ درصد واژگان به نوعی به زبان و بیان حماسی مربوط‌اند. جزئیات این بررسی به شرح زیر است:

الف) از این تعداد، ۱۳۵ واژه از واژگان حماسی است: کارزار، هماورد، پیکار، آوردگـاه، نبـرد، لـشکر، جنگ، ستیز، سپاه، سوار، رزمساز، سپهدار، سپهبد، عنان‌دار، رزمگه، میدان، آورد، خسته، کشته، دژبان، دژ.

ب) از این مجموع، ٧٦ واژه از اسامی ابزارهای حماسی است که تیغ و شمشیر بیشترین بسامد را دارند و کلماتی مانند برگستوان، ترگ، جوشن، خفتان، خنجر، سپر، کمند، پالهنگ، ذوالفقار، گاودم، روییـنه‌خـم و کوههٔ زین در مراتب بعد قرار دارند.

ج) از این تعداد، چهل واژه مربوط است به جانوران درنده‌ای که در زبان حماسی، بیشتر طرف تـشبیه پهلوانان قرار می‌گیرند، که از این میان شیر، پلنگ، اسب، اسب‌تازی و دلدل بیشترین بسامد را دارند.

د) در این بخش، ٦٣ فعل حماسی به کار رفته است: خروشیدن، برخروشـیدن، برآشـفتن، بـرآویختن، برآوردن، برانگیختن، بیفشردن، برافروختن، کمند افکندن، بریدن، چـاک‌کـردن، جـستن، از پـای درآوردن، راندن، به بند درآوردن، عنان پیچیدن.

ه) در این بخش ۱۵۰ کلمهٔ عربی به کار رفته است؛ یعنی هفت‌درصد کل واژگان مورد بررسی، که این درصد بسیار نزدیک است به درصد کلمات عربی در *شاهنامه* (رک: شفیعی، ١٣٤٩: ۱۲۹)

و) درصد افعال پیشوندی و ساده زیاد است. در این بخش ۳۳۰ فعل ساده و پیـشوندی بـه کـار رفتـه است؛ افعالی مانند اندرآمدن، اندرآوردن، اندرافگندن، فرودآوردن، فروشدن، فروهشتن، فروماندن، فرورفتن، برانگیختن، برخروشیدن، برآشفتن، برافتادن، برآمدن، برآوردن، برگرفتن، برفشاندن، دربودن، دررسیدن. در ضمن شاعر مطابق با زبان حماسی معیار، بارها از صورت سادهٔ فعل« بنگرید» به جای صـورت مرکـب آن استفاده کرده است: ص ۱۲۱، ب٦٩٢/ ص ١٦٠، ب ۱۳۹۵.

ز) در بخش مورد بررسی، ٤٥ صفت حماسی به کار رفته است. در این مورد، چند واژه با پیوستن بـه هم، یک صفت می‌سازند و ترکیب درازآهنگی را ایجاد می‌کننـد کـه در ایجـاد فخامـت و صـلابت زبـان حماسی تأثیر به‌سزایی دارد. ترکیباتی همچون خنگ پولادسم، ترگ پولادِ گوهرنگار، تیغ گرانمایهٔ پهلـوی، گرد لشکرپناه، سعد خنجرگذار، قطّار جنگ‌آزمای، شاه دلدل‌سوار، صـهیل سـتوران میـدان‌شـتاب، کـوس روییـنه کاس، بازوی خنجرگذار، شبرنگ خارانورد، شیر دشت شکار، پولاد جوشن‌گذار، مرد جنگ‌آزمـای، ترگ پولادسر از این نوعند، چنان که در ابیات زیر ملاحظه می‌شود:

نخست آن که را رای پیکار بود		سپهبد ستمکاره قطّار بود
نشسته بر آن **خنگ پولادسم**		به برگستوان اندرون گشته گم
یکی **ترگ پولادِ گوهرنگار**		به سر برنهاده نبرده‌سوار

(ابن حسام، ۱۳۸٦: ۱۰۲، ب ۳۲۱-۳۲۳)

برانگیخت **شبرنگ خارانورد**		که خارا به نعلش همی کرد گرد

(همان: ۱۰۹، ب٤٥١)

چه جای **پلنگان پولادچنگ**		که با او کم آید ز آهو پلنگ

(همان: ۱۲٤، ب ۷۲۹)

در همین خصوص شاعر بارها از صفات حماسی به جای موصوف استفاده کرده، چنان که بارها «بیننده» را به جای «چشم» و «شاه دلدل‌سوار» را به جای «امام علی» به کار برده است.

ح) در همین بخش، پنجاه واژهٔ عقلی و غیرمحسوس دیده می‌شود که درصد کمی است و تقریباً نزدیک است به زبان حماسی معیار.

ترکیبات حماسی در *خاوران‌نامه*

چنان که گفته شد، زبان حماسی ترکیبات خاص خود را دارد و شاعر حماسه‌پرداز باید قدرت ترکیب‌سازی بالایی داشته‌باشد. اگرچه کم بوده‌اند شاعرانی که توانسته‌باشند ترکیباتی بسازند که در شعر گویندگان پس از خود مورد استفاده قرار گیرد (رک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۹۲) و در این زمینه فردوسی، بنیان گذار زبان حماسی، یکی از کسانی است که ترکیبات خاص او به‌وسیلهٔ اغلب مقلدانش بارها مورد استفاده قرار گرفته است. ترکیبات حماسی به نحو شگفتی سبب تمایز زبان حماسی از زبان دیگر انواع ادبی می‌شوند و با ایجاد تداعی معانی حماسی و ساختار ترکیبی بلند، سبب فخامت و جزالت در زبان حماسی می‌شوند و درواقع بخش عمده‌ای از صلابت و طنطنهٔ شعر حماسی معلول همین ترکیبات حماسی است. در همین خصوص، ابن‌حسام نیز در ترکیب‌سازی دست توانایی داشته است. نگارنده در ۱۲۰۰ بیت از خاوران‌نامه، ۲۸۰ ترکیب اضافی و وصفی به دست آورد که اغلب آن ها حماسی‌اند و

ساختاری حسی و حماسی دارند. ترکیباتی همچون آتش خنجر، آتش آز، تخم کینه، آسمان یلی، کاسهٔ سُم، پیکر دیوسار، شمشیر مرگ، اندام خاک، بازوی سرو، خنجر بید، در جنگ، گریبان شب، چنگال دشمن، چشم سپاه، فرّ فرهنگ، فرّ جمشید، خمّ کمند، بازوی گردان، جامهٔ رزم، نبرد پلنگ، نیروی شمشیر، نمودار مردی، میدان مردی، مرد پیکار، روزگار مهی، رایت دین، بند پولاد، راه گریز، چنگ پلنگ، نهاد نهنگ، کام نهنگ، برِ شیر، کام درنده‌گرگ، بازوی مردی، بازوی شیر، میدان کین، تیغ پولاد، زور چنگ، روز جنگ، سالار خاور، اسب نبرد، آیین مردان، و دلیران داد. اگرچه ابن‌حسام نیز، مانند اغلب حماسه‌سرایان پس از فردوسی، آن‌گاه که غرق در توصیف و بیان نصایح می‌شود، از بافت حماسی جدا می‌شود و ترکیباتی می‌سازد که با شعر حماسی تناسب چندانی ندارند. ترکیباتی مانند لعبت شب، هندوی زلف، شب پرده‌دار، ادیم زمین، زمین سخا، سبزه‌زار سپهر، وسمهٔ شب، عروس چمن، سقّای سحاب، سرایندهٔ صبا، بند غم، شب کفر، روز اسلام، نور خرد، آبروی بتان، بند افکندگی، خاک نیاز، دل لاله، زلف بنفشه، دست صبا، دهان چمن، زلف سنبل، دفتر گل، دست سحر، رخ گل، رُخ لاله، دامن مرغزار، کف نرگس، دل نرگس، روی صحرا، نقاب گل، دامن خاک، روی هوا و روی گلزار که بیشتر درخور شعر غنایی‌اند تا حماسی. البته شاعر از این ترکیبات بیشتر در مواضع غنایی استفاده کرده و در بخش‌های حماسی تقریباً آهنگ کلی اثر را حفظ کرده وکوشیده با انواع ترکیبات وصفیِ حماسی، زمینهٔ حماسی اثر را حفظ کند. در ۱۲۰۰ بیت از منظومه ۱۵۷ ترکیب وصفی دیده می‌شود که اغلب حماسی‌اند: حیدر نامور، حیدر نامدار، یل نامور، سعدیل، شاه خیبرگشای، شاه دلدل‌سوار، هژبر دلیر، شاه پیروزبخت، لشکر نامدار، شیر ژیان، حیدر رزمساز، دیو نژند، شیر جنگی، پیل دمان، پولاد جوشن‌گذار، مرد جنگی، رعد خنجرگذار، خنگ پولادسم، گرد لشکرپناه، خنجر آبگون، تازیّ تیزگام، تازیّ پولادسم، شبرنگ خارانورد، ستوران میدان‌شتاب، دلدل رهنورد، قطار گرد، ابوالمحجن شیردل، سعدگرانفراز، تازیّ تیزتک، سپرهای پولادگیر، نامدار سترگ، سالار بیداردل، استر راهوار، تیغ پهلوی، تیغ گرانمایه، جوشن خسروی، بادهٔ گرم‌خیز، شیر سرداده، گرد فرخ‌نژاد و... اگرچه برخی از این ترکیبات به دلیل همراه شدن با نام‌های تازی، نوعی وصلهٔ ناجور می‌نمایند: سعد یل، قطار گرد، ابوالمحجن شیردل و... .

۲-۲- نحو زبان حماسی در *خاوران‌نامه*:

۲-۲-۱- تقدیم فعل

زبان حماسی نحو خاصِّ خود را دارد. آشکارترین مختصهٔ نحوی زبان حماسی، تقدیم فعل است (شمیسا، ۱۳۷٦: ۱۰٤). تقدیم فعل یکی از عوامل فخامت و صلابت در زبان حماسی است و عاملی است که منطق نثری کلام را در هم می‌شکند. مشهور است که وقتی سعدی بیت «خدا کشتی آنجا که خواهد برد/ اگر ناخدا جامه برتن درد» را سرود، شب هنگام، فردوسی به خواب او آمد و گفت، اگر من به جای تو بودم، این بیت را این‌گونه می‌سرودم: «برد کشتی آنجا که خواهد خدای/ اگر جامه بر تن درد ناخدای» (رک: محجوب، ۱۳۵۰: ٤٦).

ملاحظه می‌شود که واژگان همان واژگانند، موضوع هم همان موضوع و اختلاف تنها در نحو و ترکیب کلام است؛ یعنی فردوسی با تقدیم فعل و ختم کردن قافیه به هجای کشیده، شکوه و فخامتی به زبان بخشیده که سخن سعدی از آن بی‌بهره است. فتوحی معتقد است: «تقدیم فعل بزرگ‌ترین هنجارگریزی نحوی در زبان حماسی است و به قولی یک چیدمان نشان‌دار در این ژانر است» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۷۲). وقتی فعل از جایگاه اصلی خود در زبان، حرکت می‌کند و در آغاز مصراع قرار می‌گیرد، ارتقای درجه می‌یابد و از همان آغاز، ضربهٔ اصلی را به ذهن خواننده یا شنونده وارد می‌کند. خوشبختانه اغلب حماسه‌سرایان پس از فردوسی، یا به تقلید از او و یا به ضرورت وزن، از این امکان زبانی بهره برده‌اند، چنان که ابن‌حسام در هفتصد بیت از *خاوران‌نامه*، در ۱٤۲ بیت از این مختصهٔ نحوی استفاده کرده است:

خروشید کای نامبرده سوار		کجا رفت ابوالمحجن نامدار
(ابن‌حسام، ۱۳۸٦: ۱۰۲، ب ۳۲۷)

برآشفت قطّار جنگ‌آزمای		به کردار آتش برآمد ز جای
(همان: ۱۰۳، ب۳٤۹)

۲-۲-۲- انسجام و جزالت

در مطاوی کتب تذکره و آثار بلاغی، کلماتی از نوع انسجام و جزالت دیده می‌شود. شفیعی کدکنی معتقد است: «کسانی که این کلمات را به کار می‌برند، بی‌گمان تعریف روشنی از این کلمات ندارند و از عجایب این که 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، ۱۳۷٦:

۳۷۰– ۳۷۱). نگارنده در این باره معتقد است که بخشی از این موضوع از آنجا ناشی می‌شود 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 درمی‌آید و به همین دلیل هم اغلب از بیان عوامل آفرینندهٔ آن تن زده‌اند و آنچه در این باره گفته شده، بیشتر از آنِ 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» (همان: ۳۷۵). وانگهی انسجام و جزالت وجوه گوناگونی دارد؛ یکی از آن وجوه که در *شاهنامه* کاملاً محسوس است، پیوند استوار الفاظ فصیح *شاهنامه* است و این که میان اجزای این مجموعه، با کلّ آن، نوعی وحدت و یکپارچگی وجود دارد. همایی در معنی انسجام و جزالت 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: ١٤) و این ویژگی یکی از ویژگی‌های بارز زبان حماسی فردوسی است که با پیوند استوار اجزای کلام، آفریده شده و خود فردوسی نیز آن را یکی از شاخص‌های زبان حماسی خود می‌داند و در نکوهش سخن دقیقی معتقد است که *شاهنامه* نظم قوی و استواری دارد و اگر ابیات ناتندرست را در آن بیابند، کمتر از پانصد بیت است. خوش‌بختانه ابن‌حسام نیز در *خاوران‌نامه* با تسلط بر زبان و دقایق آن، انسجام و جزالت زبان حماسی را به‌خوبی مراعات کرده و مواردی از عامیانگی، ابتذال و سستی در آن دیده نمی‌شود، به جز معدودی از ابیات:

کنون بختم آیین دیگر نهاد که آیینم از دین حیدر نهاد

(ابن‌حسام، ١٣٨٦: ۹۰، ب ۱۰۹)

که استعمال ردیف و اسناد مجازیِ غیرحماسی سبب سستی اجزای کلام شده و یا در بیت زیر:

چو آسوده کرد اسب را آب داد بر آن چشمه‌گه چشم را خواب داد

(همان: ۱۱۰، ب٤٧٩)

که «آسوده کرد» به جای «آسوده شد» و «چشم را خواب دادن» ترکیبات نارسایی است که سبب سستی پیوند اجزای کلام شده است.

۲-۲-۳- تقلید از ساختارهای نحوی زبان حماسی معیار

اغلب حماسه‌پژوهان معتقدند که حماسه‌سرایان پس از فردوسی هم در انتخاب وزن و هم در گزینش واژگان و ترکیبات وامدار فردوسی بوده‌اند. حمیدیان معتقد است: «این شاعران در بسیاری از موارد آن چنان مسحور و مقهور کار فردوسی بوده‌اند که حتی مقتضیّات و شرایط زمانی زبان خود را دانسته یا نادانسته فراموش کرده‌اند و بسیاری از مختصات زبانی فردوسی را، که اغلب هنجارهای زبانی و ادبی عصر او بوده‌اند، عیناً در آثارشان به کار گرفته‌اند» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ٤۳۳). این شاعران نه‌تنها به استفاده از هنجارهای زبانی عصر فردوسی بسنده نکرده‌اند که در مواردی، مفردات، ترکیبات و جمله‌واره‌های فردوسی را نیز عیناً به کار برده‌اند. مواردی از این دست در *خاوران‌نامه* یکی استفاده از جمله‌واره‌های فردوسی است، نظیر «به کردار»، «توگفتی»، «چنین گفت»، «چنین داد پاسخ»، «غمی گشت»، «در زمان»، «به‌سان»، «سبک»، «پراندیشه شد»، «عنان را گران کرد»، «بیامد برِ»، «چنان دان که»، «نشست از برِ»، «برو انجمن شد»، «به دیگر کران»، «ز نعل ستوران»، «چنان چون»، چنان که در ابیات زیر ملاحظه می‌شود:

منم میر سیّاف شمشیرزن		که بالای ابر است شمشیر من
شب از بیم تیغم نخسبد پلنگ		هزبر از من آموزد آیین جنگ
بگو نام خود تا بدانم کنون		که تیغ من اکنون که را ریخت خون
(ابن‌حسام، ۱۳۸٦: ۸۸ ب٦٥)

برِ حیدر آمد **به کردار** مست		**یکی تیغ هندی** گرفته به دست
(ابن‌حسام، ۱۳۸٦، ۸۸ ب٦٥)

چنین داد پاسخ که حیدر منم		خداوند این تیغ و استر منم
(همان: ۱٤۷، ب۱۱۷۳)

غمی‌گشت و خنجر به دندان گرفت		وزان دشت راه بیابان گرفت
(همان: ۱۳٦، ب ۹٦٦)

فرستاده هم **در زمان** بازگشت		**تو گفتی** که با میغ دمساز گشت
(همان: ۹٦، ب ۲۳۲)

فـرود آمـد از تخـت **بـر سـان** بـاد فراوان جفـا گفت و دشنـام داد
(همـان: ۱۲۱، ب ٦۹۸)

سبک میر سیّاف را کـرد بنـد بـه زنجیر پـولاد و خـمّ کمنـد
(همان: ۱۳٦، ب ۹۷۰)

پراندیشـه شـد حیـدر نـامور ز بوالمحجن آن گـرد خنجرگـذار
(همـان: ۸۵ ب۸)

نشـست از بـر دلـدل تیزگـام بپیچیـد بر سـوی قنبر لگـام
(همـان: ۹۵، ب۲۰۰)

چنـان دان کـه قطّـار را بـر زمـی نبـودی خـورش جـز تـن آدمـی
(همـان: ۹۷، ب۲٤۳)

عنان را گران کرد و بگـشاد گـوش به سعد آن زمان گفـت بـازآر هـوش
(همـان: ۹۹، ب ۲۷۸)

ز نعل ستوران زمین گـشت چـاک برافتـاد لرزه بـر انـدام خاک
(همـان: ۱۰٤، ب ۳۷۷)

فروآرمیـده **بـه دیگـر کـران** ندیمـان خوش طبع و رامشـگران
(همـان: ۱۱۹، ب ٦۵۰)

بـرون آمـد از شـهر زنهـارخـوار **بر او انجمـن گـشت** پانـصد سـوار
(همـان: ۱٤۰، ب ۱۰۳۱)

البته دامنهٔ این تقلید در *خاوران‌نامه* گاهی به اخذ مصراع‌های فردوسی هم می‌رسد:

«هم اکنون تـو را ای نبـرده‌سـوار» نماننـد زنـده در ایـن مرغـزار
(ابـن‌حـسام، ۱۳۸٦: ۸۹ ب۸۳)

چـو بـر تیـغ آن تنـد بـالا رسـید «سـبک تیـغ تیـز از میـان برکـشید»
(همـان: ۹۲، ب ۱۳۷)

ببینیـد تـا چـارهٔ کـار چیـست		«نه بر کشته، بر زنده بایـد گریـست»
(همـــان: ۱٦۲، ب ۱٤٤٦)

«اگر چون شب اندر سیاهی شوی»		و گـر هـم بـرِ گـاو مـاهی شـوی...
(همـــــان: ۸۹ ب ۸٤)

و در مواردی نیز شاعر، بسیاری از مختصات سبک خراسانی کهن ازجملـه «واو عطـف یـا ربـط در آغاز مصراع‌ها»، «مر» پیش از مفعول و حروف اضافهٔ کهن (اَبر، از بهرِ، برِ) را به کار می‌بـرد؛ اگرچـه نوعی اضطراب سبکی است، چنان که در ابیات زیر ملاحظه می‌شود:

اگـر سـر درآرد بـه فرمـانبری		**و گـر نـه** سـرآرم بـر او سـروری
(ابـن‌حـسام، ۱۳۸٦: ۱۰۰٦، ب٤۱۳)

چو قطّار **مر سـعد یـل را** بدیـد		عنـان تکـاور سـوی دژ کـشید
(همـــان: ۱۰۳، ب ۳٦۱)

ابـــر میمنـه مالـک نامـدار		همـه گـرزور بـود بـا او سـوار
(همـــان: ۱٦٦، ب ۱۵۲۱)

از آن رازهایی کـه دیـد از نهفـت		**بـرِ** حیـدر آمـد همـه بازگفـت
(همـــان: ۱۱٦، ب ۵۹۰)

البته دامنهٔ این تقلید به همین جا ختم نمی‌شـود و شـاعر در ٤۱ بیـت، «همـه» را بـه شـیوهٔ فردوسـی (غیرمضاف) به کار می‌برد و در مواردی، ترکیبات و مفردات فردوسی را نیز عینـاً بـه وام مـی‌گیـرد، واژگان و ترکیباتی از قبیـل گردنکـشان، سـر سرکـشان، جنگـاوران، گنـدآوران، نامـداران، گردنـان، آزادگان، گرد خنجرگذار، جنگی‌سوار، جنگ‌آزمای، نامبرده‌سوار، نبرده‌سوار، هژبر ژیـان، یـل نـامور، یل نامدار، اژدهای دژم، دیو نژند، بالای سرو بلند، جوشن خسروی، نیک‌اختر، بارگی، بازِ جای، بـازِ پس، خنجر آبگون، نوان، برو یال، زخم کوپال، چرخ چاچی، تیر خدنگ، سربه‌سر، کمند کیـانی، رخ سندروس، ساو و باج، پردهٔ آبنوس، غمان، هشیوار، شیرافکن و... .

۳- بررسی شاخص‌های ادبی و بلاغی زبان حماسی

ابن‌حسام به اذعان اغلب صاحبان تراجم و تذکره‌ها شاعری توانا و صاحب مقام بوده است. چنان‌که دولتشاه سمرقندی دربارهٔ وی می‌نویسد: «ملک‌الفضلا، مولانا، محمد بن حسام‌الدّین، المشهور ابن‌حسام، رحمة الله علیه، به غایت خوشگوی است و با وجود شیوهٔ شاعری، صاحب فضل بود و قناعتی و انقطاعی از خلق داشت و از خوسف است من اعمال قهستان از دهقنت نان حلال حاصل کردی و خود گاو بستی و صباح که به صحرا رفتی تا شام آنچه شعر گفتی بر دستهٔ بیل نوشتی و بعضی او را «ولیّ حق» شمرده‌اند و در منقبت‌گویی در عهد خود نظیر نداشت و قصاید غرّا دارد» (دولتشاه سمرقندی، ۱۳۱۸: ٤٣٨-٤٣٩).

مروری بر شعر ابن‌حسام نیز نشان می‌دهد که شاعر از دقایق شعر حماسی آگاه بوده و به‌خوبی توانسته از مضایق و گریوه‌های آن عبور کند و در بیان مضامین شاعرانه، تسلط خود را نشان دهد؛ اغلب تصاویر او تصاویری ریشه‌دار و بنیادین‌اند و نمونه‌هایی در زبان حماسی معیار دارند. به منظور نشان‌دادن میزان موفقیت یا عدم موفقیت شاعر در سطح بلاغی زبان حماسی، به بررسی چند صنعت ادبی شاخص در این منظومه پرداخته می‌شود.

۳-۱- مبالغه

مبالغه در حماسه از جایگاه والایی برخوردار است و به تعبیری از ذاتیات حماسه است. اصلاً به تصویردرآوردن اموری عظیم و خارق‌العاده همیشه با اغراق و مبالغه همراه است، از این رو مبالغه در حماسه نقش مهمی در تداعی معانی حماسی دارد. مبالغه به زبان حماسی، شکوه و عظمت فوق‌العاده‌ای می‌بخشد و آن را از عادی به فوق‌عادی و از فوق‌عادی به خارق‌العاده بودن ارتقا می‌دهد. البته در مورد مبالغه در حماسه‌های دینی، برخی معتقدند این عنصر زیبایی‌شناختی در این حماسه‌ها خوش نیفتاده 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 (رک: حمیدیان، ۱۳۸۳: ٤١٦).

نگارنده در این باره معتقد است این موضوع دربارهٔ تمام حماسه‌های دینی صدق نمی‌کند. درست است که دست شاعر در حماسه‌های دینی خیلی باز نیست و نمی‌تواند به راحتی دیگر حماسه‌سرایان، از اغراق و مبالغه استفاده کند، اما اگر با حد و مرز زبان آشنا باشد و بر دقایق زبان تسلّط داشته باشد، می‌تواند در گزارش وقایع با آفرینش تصاویری خیالی و اسناد مجازی و دمیدن روح حیات و حرکت در تمام پدیده‌ها، جهان و مافیها را با حماسه هم‌نوا و هم‌صدا کند و جهانی حماسی بیافریند؛ چنان که ابن‌حسام در ۱۲۰۰ بیت از این منظومه در ٤١ موضع از مبالغه و اغراق استفاده کرده که اتفاقاً اغلب این مبالغه‌ها با منطق زبان حماسی در حماسه‌های دینی سازگاری دارند؛ یعنی دامنهٔ اغراق در آن ها وسیع است و ماحصل یک تشبیه یا یک استعاره‌اند (رک: شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۵۹) و از سایر عناصر خیال نگسسته‌اند و این خود یکی از رموز زیبایی اغراق و مبالغه است. وقتی شاعر نعرهٔ پهلوان را به غریدن رعد مانند می‌کند، دامنهٔ وسیع اغراق، زیبایی آن را دوچندان می‌کند:

یکی نعره زد شیر پولادپوش		که از مغز شیران برآورد هوش
بلرزید در بیشه غرّان هژبر		توگفتی که رعد اندر آمد به ابر
(ابن‌حسام، ١٣٨٦: ١٤٤، ب١١١٠-١١١١)

یا وقتی شاعر تمام عناصر طبیعت را در یک اغراق وارد می‌کند، تصویر ساخته‌شده، فراگیر و جاندار است:

صهیل ستوران میدان‌شتاب		برآورد سر مردگان را ز خواب
خروشیدن کوس رویینه‌کاس		درآورد در مغز شیران هراس
(همان: ١٠٤، ب ٣٧٩-٣٨٠)

عنان تنگ بگرفت و بفشرد ران		زمین گشت بر گاو و ماهی گران
(همان: ١١١، ب ٤٨٨)

یا هنگامی که شاعر اغراقی می‌سازد که در اوج و بلندی به آسمان و خورشید می‌رسد؛ یعنی وسیع‌ترین آفاق هستی را در نظر داشته و این منتهای یک اغراق خوب است:

منم میر سیّاف شمشیرزن		که بالای ابر است شمشیر من
(همان: ١١٧، ب٦٠٦)

خـــروش ســـواران از آن رزمگـــاه ز هـامون برآمـد بـه خورشـید و مـاه
(همـــان: ۱۳۳، ب ۹۱۵)

البته شاعر اغراق‌های قابل نقد هم دارد (رک: آیدنلو، ۱۳۸۳: ۱۹۷)؛ مثلاً آنجا که شاعر بانگی رعدآسـا و هراس‌انگیز برای امام قائل می‌شود به طوری‌که در یکی از این فریادها، ده‌هزار مرد جنگی می‌میرند:

نگـه کـرد حیـدر سـوی بـدگمان بـه چنـدان سـواران و تیـر و کمـان
چنـان نعـره‌ای از جگـر برکـشید کـه هـوش از دل شـیرمردان رمیـد
از آن هیبـــت نعـــرهٔ مـــردوار بمردنـــد جنگـــاوران ده هـــزار
(همـــان: ۱۵۹، ب ۱۳۸۰-۱۳۸۲)

۳-۲- تشبیه

از نظر بسامد عناصر ادبی در زبان حماسی، تشبیه دومین عنصر خیال شعر حماسـی اسـت. از میان انواع تشبیه نیز بالاترین بسامد از آنِ تشبیهات محسوس به محسوس است، بـه ویـژه تـشبیهاتی که مشبّهٌبه در آن ها حیواناتی همچون شیر و پلنگ و نهنگ‌اند. اما مهم‌ترین موضـوع دربـارهٔ تـشبیه در زبان حماسی این است که عناصر سازندهٔ تـشبیه، مـادی و ملمـوس باشـند، بـا نـوعی تحـرّک و پویایی همراه باشند تا بتوانند حرکت و جنبش نوع ادبی حماسه را نشان دهنـد. تـشبیه پهلوانـان بـه شیر و پلنگ کار هر شاعری اسـت، امـا مهـم ایـن اسـت کـه فردوسـی در اغلـب ایـن تـصاویر بـا اضافه‌کردن صفاتی از مشبّه به مشبّهٌبه، جانی تازه در کالبد تشبیه می‌دمید و تصویری متحرک و زنـده خلق می‌کند. پیداست که شیر سرافراز، جنگی‌پلنگ و پیل مست به مراتب تـأثیرگـذارتر از تـشبیهات مجردند. وانگهی در زبان حماسی معیار، تـصویر کـاملاً در خـدمت محتواسـت. هرجـا محتـوا اوج بگیرد، تصویر هم اوج می‌گیرد و این شاعر حماسه‌سراست که با ترکیب و امتزاج تـصویر و صـوت و کلمه این تموّج را نشان می‌دهد، آن‌چنان که در *شاهنامهٔ* فردوسی، حتی رنگ رزمی تصاویر شـب (که موقع آرامش است) با رنگ رزمی تصاویر روز تفاوت دارد و فردوسی حتـی درازی زمـان را بـا طولانی‌کردن تصویر نشان داده اسـت (رک: شـفیعی کـدکنی، ۱۳۷۲: ٤٤٩)؛ مـثلاً در بیـت زیـر کـه صحنهٔ بوسه زدن زال بر گیسوی رودابه است، فردوسی، محتوا، صوت و تصویر را به هم پیونـد زده است:

بسایید مشکین کمندش به بوس		که بشنید آواز بوسش عروس
(فردوسی، ۱۳۷۹، ج ۱: ۱٦٥)

در زبان حماسی نوع تصویر، منبع تصویر، پویایی و تحرّک آن هم 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 همخوانی ندارد. از طرف دیگر، در یک اثر حماسی، خواننده پیوسته انتظار دارد که تمام عناصر رنگ و بوی حماسی داشته باشند و هرچه میزان عناصر غنایی کمتر باشد، فضا و لحن حماسی اثر قوی‌تر خواهد بود. در بررسی ۱۲۰۰ بیت از *خاوران‌نامه* مشخص شد که شاعر ۱۳۷ تشبیه ساخته است که اگرچه اغلب آن ها حسی به حسی‌اند، اما بیشتر درخور شعر غنایی‌اند تا شعر حماسی؛ مانند تشبیهات به کار رفته در ابیات زیر:

شبی بود تاریک و راه دراز		به کردار زلف بتان طراز
(همان: ۸۸، ب ۵۸)

گل‌اندام و گل‌بوی و گل‌رنگ بود		جهان چون دهانش بر او تنگ بود
(همان: ۱۳٦، ب ۹٦۸)

لب نوش او چشمهٔ کوثر است		شبش هندوی زلف چون عنبر است
(همان: ۱۲۹، ب ۸۳۷)

وانگهی در این تشبیهات، قسمت عمدهٔ منابع تصویرسازی، منابع غنایی‌اند و مشبّهٌ‌به‌هایی از قبیل عروس، هندو، عنبر، وسمه، ماه، سرو، خورشید، بهار، ارغوان، یاقوت، نگار، صنم و سبزه؛ البته طبیعت و عناصر آن (آتش، برق، باد، ابر، دریا و شب، حیوانات و گیاهان) هم سهم عمده‌ای در تصویرسازی شاعر دارند، امّا درکل و با وجود تنوع در منابع تصویری، بیشتر این تشبیهات، غنایی و غیرحماسی‌اند، مانند بند غم، روز اسلام، شب کفر، دیوان عمر، لعبت شب، هندوی زلف، شب پرده‌دار، آیینه دل، ادیم زمین، زمین سخا، عروس چمن، وسمهٔ شب، چراغ دو بیننده، دواج فلک، بارسر، سبزه‌زار سپهر، تخم کینه، آتش آز، سقای سحاب، نور خرد و از این میان تنها «آتش خنجر و آسمان یلی» را می‌توان حماسی دانست. وانگهی در یک نوع حماسی، شاعر تنها تصویرگر پهلوانان نیست و در بعدی وسیع‌تر باید تصویرگر جهان هم باشد و جهان را هم در یک هیأت

حماسی به تصویر بکشد؛ همچنان که فردوسی نشان داده که خورشید تیغزن است و ستاره از پشت سنان می‌دمد و... . خوش‌بختانه ابن‌حسام نیز در این بعد توانا بوده است: شب، شاه زنگ است که از روزِ رومی خراج می‌ستاند و خورشید، آتشی است که چون فرومی‌رود، زمانه، جهان را به دود می‌انداید و ماه، مشکین حریری است که افسر شاه زرّین‌سریر (خورشید) را برمی‌افکند:

چنین گفت گویندهٔ سرگذشت — که چون آفتاب از فلک درگذشت
نهان کرد جمشید خورشید تاج — شه زنگی از روم بستد خراج
برون رفت آتش ز چرخ کبود — زمانه به گیتی براندود دود
بگسترد بال سیه بوم و زاغ — بپرّید طاووس زرّین ز باغ
بلنداختر آن ماه مشکین حریر — فکند افسر شاه رزّین‌سریر
زمانه به قیر اندرآورد چهر — سیه گشت خرگاه نیلی‌سپهر
همه مرغ و ماهی در این دامگاه — نهادند سر سوی آرامگاه
در آن تیره‌شب شاه مردان بدید — که ذرّات عالم فرو آرمید
برِ قنبر آمد پر اندوه و تاب — فرارفت و بیدار کردش ز خواب...

(همان: ۲۸۷، ب ۳۱-۳۹)

امّا نکته‌ای که در نقد این توصیفات جای طرح دارد، طولانی‌بودن این توصیفات است که نوعی گسست در روند داستانی حماسه ایجاد کرده‌اند، مانند توصیف بیست‌وپنج بیتی در صفحات ۱۳۸-۱۳۹ از این منظومه.

۳-۳- استعاره

در مورد استعاره در شعر حماسی دو دیدگاه وجود دارد: برخی معتقدند حماسه جای استعاره نیست (شفیعی کدکنی،۱۳۷۲: ۳۸٤)، اما در مقابل برخی بسامد استعاره را در حماسه بالا می‌پندارند (شمیسا، ۱۳۷٦: ۹٦). با تأمل در زبان حماسی معیار می‌توان به این نتیجه رسید که استعاره در حماسه جنبهٔ اصلی و اساسی ندارد و هیچ نقش محوری‌ای برای آن منظور نشده است؛ به ویژه استعاره‌هایی که دریافت آن‌ها مستلزم تلاش و کوشش ذهنی است و با منطق تصویرسازی ملموس و عینی حماسه سازگاری ندارند و ذهن را از پیام موجود در بیت منحرف

می‌کنند. نگارنده پس از بررسی ۱۲۰۰ بیت از *خاوران‌نامه*، ۱۸۱ استعاره یافت که از نُرم زبان حماسی معیار بالاتر است و این نشان می‌دهد که این نرم، متأثر از نوع حماسه و سبک دوره تغییر کرده است. از مجموع ۱۸۱ استعارهٔ به دست آمده، ۹۳ استعاره، از نوع مصرّحه است (۵۲ درصد). در این نوع استعاره، «مشبهٌ‌به» تداعی‌کنندهٔ یک تشبیه است و از این نظر در انتخاب آن دقت زیادی لازم است تا تداعی‌کنندهٔ معانی حماسی باشد. مروری بر استعاره‌های مصرحه نشان می‌دهد که حیوانات بیشترین سهم را در آن ها دارند و «شیر» با بسامد پانزده بار بالاترین ضریب تکرار را دارد و پس از آن به ترتیب هژبر، دیو، پلنگ، نهنگ قرار دارند. از پرندگان نیز عقاب، زاغ، بوم و طاووس بیشترین بسامد را دارند و از عناصر طبیعت چرخ (آسمان)، ماه، آفتاب، آب، آتش و باغ. وانگهی در اغلب این استعارات، با تأثیر از زبان حماسی معیار، صفتی از مشبه یا مشبهٌ‌به آمده است؛ زیرا استعارهٔ شیر ژیان، پیل دمان، شیر جنگی، شیر دشت شکار، شیر دلاور، هژبر ژیان و هژبر دلیر به مراتب از صورت سادهٔ آن ها تأثیرگذارتر است و ابن‌حسام این نکته را به‌خوبی رعایت کرده است:

یکی نعره زد **شیر پولادپوش**		که از مغز **شیران** برآورد هوش
(همان: ۱٤٤، ب ۱۱۱۰)

به صفّه برآمد **هژبر دلیر**		نهادند کرسی زینش به زیر
(همان: ۱۱۹، ب ٦٥۲)

از آن پس به آهنگ آن زنگیان		فرود آمد از کوه **شیر ژیان**
(همان: ۹۳، ب ۱۷۰)

البته ابن‌حسام، استعاره‌های غنایی زیادی دارد که عمدتاً در توصیف طبیعت و زیبارویانند:

شبانگه کز این پردهٔ نیلگون		شد این لعبت زردپیکر برون
بر این سبزگلشن هزاران چراغ		شد افروخته همچو گل ها به باغ
(همان: ۹۷، ب ۲٤٦-۲٤۷)

عروس سحر چاره آغاز کرد		در حجرهٔ نیلگون باز کرد
(همان: ۱۰۷، ب ٤۳٦)

از ۱۸۱ استعاره، ۸۸ استعاره نیز از نوع مکینه است که از این تعداد، ۷۸ مورد با تشخیص همراه است، شش مورد به صورت غیراضافی است و ۲۸ مورد به صورت اضافی (اضافه استعاری). عناصر اصلی در این نوع استعاره‌ها (مشبّه‌ها) عبارتند از: زمانه، ماه، سپهر، ملک، بخت، شب، روزگار، زنگی، خاک، سپیده، سیاهی، آفتاب، خورشید، دل، تیغ، کوس، ستاره، جهان، حصار، شفق، هزبر، انجم، گل، سنبل، نرگس، دیده، زمین، زوبین، قدح، سوسن، سمن، چمن، هوا، صبا، سبزه، ابر، و تمنا. در اغلب این استعاره‌ها، مشبه به انسان (مشبهٌبه محذوف) مانند شده و فقط در معدودی از آن‌ها مشبهٌبهِ محذوف حیوان است. مروری بر این استعاره‌ها تسلط شاعر را در تصویرسازی حماسی نشان می‌دهد؛ مثل آنجا که تیغ گواهی می‌دهد و زمانه گیتی را دگرگون می‌کند و آسمان در رکاب قهرمان پیاده به پیش می‌رود و فلک بر سر او تاج می‌نهد:

بگفت این نه آیین و راه من است سر تیغ برّان گواه من است
(ابن‌حسام، ۱۳۸٦: ۱۰۳، ب ۳۵۰)

زمانه به قیر اندرآورد چهر سیه گشت خرگاه نیلی‌سپهر
(همان: ۸۷ ب۳٦)

۳-٤- کنایه

در زبان حماسی به فراخور حال از کنایه و انواع آن استفاده می‌شود. به ویژه در رجزخوانی‌ها، گفت‌وگوها و بیان مفاخرات و آن جایی که پهلوانان یکدیگر را از سر تحقیر مورد خطاب قرار می‌دهند. اما آنچه در مورد کنایه در زبان حماسی حایز اهمیت است، رنگ و بوی حماسی آن هاست؛ یعنی کنایات با زبان حماسی ارتباط داشته و در تداعی معانی حماسی نقش داشته باشند. در بررسی ۱۲۰۰ بیت از *خاوران‌نامه*، مشخص شد که شاعر ۲۰۰ کنایه ساخته است (البته اگر کنایات مفرد را هم به این مجموعه بیفزاییم، تعداد کنایات ساخته‌شده به مراتب بیشتر است)، اما فقط معدودی از آن ها حماسی‌اند؛ مانند «زین بر شیر نهادن»، «گردن گردنان را نرم‌کردن» و «رستخیز از کسی برآوردن» در ابیات زیر:

بر آخر یکی مرد سالار بود که اسپان شه را نگهدار بود
از او شیر سر بر زمین می‌نهاد که در بیشه بر شیر زین می‌نهاد
(همان: ۱۲۳، ب ۷۲۱-۷۲۲)

به مشت از بر مرد بشکافت چرم		بسی گردن گردنان کرد نرم
(همان: ۱۳۱، ب ۸۸۰)

به نیروی بازو و شمشیر تیز		برآورد از آن کافران رستخیز
(همان: ۱٤٥، ب ۱۱۲٦)

وانگهی بیشتر کنایات موجود در *خاوران‌نامه* از نوع مفردند؛ یعنی یک واژهٔ ساده یا مرکب به کنایه، کسی یا چیزی را دربردارد. از نظر نوع دستوری نیز، اغلب کنایات، صفتند و شاعر با تأثیر از زبان حماسی فردوسی، از صفت به جای اسم بارها بهره گرفته است. به این صورت که شاعر در این کنایات، اغلب صفاتی را به جای موصوف آورده که حماسی‌ترین و بارزترین صفات یک قهرمان حماسی‌اند؛ مانند جنگی‌سوار، نبرده‌سوار، نامبرده‌سوار، سپهدار پیروزجنگ، سر جنگجویان، عناندار، سالار گردن‌فراز، شیر سرداده، تازی دلدل‌سوار، جهانجوی، سپهبد، تاجور، تگاور، خارانورد. البته شاعر کنایات فعلیِ حماسی هم دارد، مانند عنان را گران کردن، میان بستن، عنان در عنان یافتن، کلاه به گردون رساندن، زمین را زیر پای کردن، گرد به گردون رساندن، خون کردن چشم، زهرهٔ کسی را آب کردن، زهره داشتن، دل داشتن و نکتهٔ آخر این که برخی از کنایات شاعر، کلیشه‌ای و عامیانه‌اند؛ مانند چشم داشتن، بهر کسی سوختن، به ریش کسی خندیدن و از گرد راه رسیدن.

٤- نقد عناصر محتوایی زبان حماسی در *خاوران‌نامه*

اغلب حماسه‌پژوهان معتقدند که محتوا در حماسه‌های ملی، نه تاریخ صرف است و نه افسانهٔ صرف؛ چه اگر تاریخ بود، فرقی با ده‌ها حماسهٔ تاریخی منظوم نداشت و اگر افسانه بود، با صدها افسانهٔ موجود در زبان فارسی تفاوتی نمی‌کرد. حماسه بیان ادیبانهٔ اساطیر، جنگ‌ها، دلاوری‌ها، آمال و آرزوهای یک ملّت است در راه رسیدن به استقلال و مدنیّت. محتوای این نوعِ ادبی، رنگ و بوی قومی و ملی دارد و به همین دلیل نیز بیشتر مورد توجه صاحبانش واقع می‌شود. در صورتی که محتوا در حماسه‌های تاریخی یک محتوای تاریخی است و معلوم نیست که مورد اقبال واقع شود یا نه.

در این نوع حماسه، اگر شاعر بخواهد از تاریخ فاصله بگیرد و به شعر و شاعری بپردازد، شخصیّت قهرمان که معمولاً از چهره‌های آشنای تاریخی است، دچار تحریف می‌شود و اگر هم شاعر بخواهد به تاریخ نزدیک شود، دیگر شعر حماسی خلق نمی‌شود، بلکه اثر او تاریخ منظوم می‌شود. بنابراین کار شاعر حماسه‌سرای تاریخی به مراتب دشوارتر از دیگران است (اشرف‌زاده، ۱۳۸۰: ۳٤۹). اهمیّت کار چنین شاعری در این است که بتواند از تاریخ، حماسه و اسطوره بسازد؛ یعنی شخصیّت‌ها، زمان‌ها و مکان‌های واقعی را بر اساس الگوهای دیرین حماسی به حماسه و اسطوره تبدیل کند، همان چیزی که الیاده بدان اسطوره و حماسه شدن شخصیت‌های تاریخی می‌گوید (رک: الیاده، ۱۳٦۵: ۵۱-٦۲)؛ که البتّه موفقیّت در این امر نیز نسبی است، چون روشن‌بودن احوال قهرمانان، همچون سدّی نمی‌گذارد مخاطب لحظه‌ای از آن دانش پیش‌داده بگسلد و در فضای حماسه قرار گیرد؛ جدای از آن که رساندن تاریخ به مرز حماسه و اسطوره نیز کار هر کسی نیست.

حال باید دید ابن‌حسام در این بخش از زبان حماسی در چه حد و جایگاهی قرار دارد. در این باره باید گفت اگر محتوای همهٔ حماسه‌های تاریخی، تاریخ واقعی است، محتوا در *خاوران‌نامه*، تاریخ واقعی نیست. ابن‌حسام مجموعه‌ای از روایت‌های غیرواقعی و عامیانه‌ای را که دربارهٔ امام علی و یارانش موجود بوده، به نظم درآورده که فقط قهرمانان آن ها واقعی‌اند و هرگز چنین حوادثی که تاریخ شاهد آن ها باشد برای امام و یارانش روی نداده و *خاوران‌نامه* از این نظر، یک حماسهٔ دینی منحصر به فرد است. حماسه‌ای است که شخصیت‌های تاریخی در آن به گونه‌ای اسطوره‌ای شده‌اند. حماسه‌ای تاریخی- اسطوره‌ای است. درواقع آنچه« ذبیح‌الله صفا» حماسهٔ مصنوع نامیده، مناسب« *خاوران‌نامه*» است؛ یعنی حماسه‌ای که شاعری با تقلید از ساختار، محتوا و زبان حماسه‌های طبیعی پدید آورده است. شاعر فضایی حماسی ساخته و در آن فضا، اشخاص تاریخی را قرار داده که اگر از هویت‌های تاریخی آن صرف‌نظر کنیم، مشحون است به انواع اغراق و مبالغه و حوادث محیرالعقولی که جزو ویژگی‌های اساسی حماسه‌ها هستند و به تعبیر یکی از محققان: «*خاوران‌نامه* نمونهٔ اعلای کاری است که از دو ترکیب عنصر عشق بی‌پایان به یک چهرهٔ شاخص مذهبی از سویی و تمایل شدید به آفرینش یک حماسه به وجود آمده است: ترکیبی از

تعصب مذهبی و تعلق هنری» (کیوانی، ۱۳۸۹: ۱۸۱). بنابراین محتوا در *خاوران‌نامه* بر خلاف اغلب حماسه‌های دینی، یک محتوای غیرواقعی است و مخاطب در این اثر همواره فکر می‌کند که با یک محتوای غیرواقعی روبه‌رو است و به این ترتیب، آن همه مساعی شاعر در چشم خواننده ارج و قربی پیدا نمی‌کند و این یکی از مهم‌ترین تأثیرات محتوا در زبان حماسی است.

نتیجه‌گیری

در این مقاله مشخص شده است که اولاً حماسه به عنوان یکی از کهن‌ترین انواع ادبی از زبان ویژه‌ای برخوردار است که می‌توان از آن به زبان حماسی تعبیر کرد. در این نوع ادبی، زبان در تمام سطوح در خدمت اندیشه و محتوای حماسی است. آواها، حروف، واژگان، ترکیبات، نحو کلام و صور خیال، همه تداعی گر حماسه و محتوای حماسی‌اند. ثانیاً ابن‌حسام در مقام یکی از مقلدان زبان حماسی فردوسی، در به کار گیری زبان حماسی تقریباً موفق بوده است. او اغلب شاخص‌های موسیقایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و محتوایی شعر حماسی را رعایت کرده و در منظومهٔ او اشکالات قافیه‌ای کم است، وزن و آهنگ اثر، حماسی است، نحو کلام نیز تقریباً متأثر از زبان حماسی معیار است، البته ترکیبات شاعر به ویژه در درآمدها غالباً غنایی‌اند و با منطق زبان حماسی سازگاری چندانی ندارند. در بخش بلاغی، شاعر تصاویر زیبا و بدیعی خلق کرده، اگرچه برخی از آن تصاویر بیشتر درخور شعر غنایی‌اند تا حماسی. وانگهی برخی از اغراق‌های شاعر، قابل نقد و تأمل‌اند. در بخش محتوایی، نیز محتوای غیرواقعی در روند ادراک و پذیرش همگانی اخلال ایجاد کرده است و همین‌طور توصیفات شاعر، به ویژه توصیف حوادثی که در مکان‌هایی غیرواقعی روی می‌دهند و در مجموع همین عوامل سبب شده‌اند که *خاوران‌نامه* علی‌رغم زیبایی‌های فنی و ادبی، جایگاه برجسته‌ای در حوزهٔ ادب حماسی پیدا نکند، اگر چه *خاوران‌نامه*، یکی از بهترین نمونه‌های تقلید از زبان حماسی معیار است.

کتابنامه

الف) کتاب‌ها

آیدنلو، سجاد. (۱۳۸۳). «مر این نامه را خاوران‌نامه نام». *نامهٔ پارسی*. سال نهم. شماره سوم. پاییز. صص ۱۸۹-۲۰۳.

ابن‌حسام خوسفی. (۱۳۸٦). *خاوران‌نامه (نیمهٔ اول متن)*. تصحیح حیدرعلی خوش‌کنار. اردبیل: مهد تمدن.

ارسطو. (۱۳۸۷). *فن شعر*. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر. چاپ ششم.

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 ۳٤۹– ۳٦۲.

الیاده، میرچا. (۱۳٦۵). *اسطورهٔ بازگشت جاودانه*. ترجمهٔ بهمن سرکاراتی. تبریز: نیما.

حمیدیان، سعید. (۱۳۸۳). *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*. تهران: ناهید. چاپ دوم.

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۸۱). *سخن‌های دیرینه*. به کوشش علی دهباشی. تهران: افکار.

دولتشاه سمرقندی. (۱۳۱۸). *تذکرة الشعرا*. به اهتمام ادوارد براون. لیدن: مطبعهٔ بریل.

ذاکرالحسینی، محسن. (۱۳۷۷). «پساوندان *شاهنامه*». *ناموارهٔ دکتر محمود افشار*. به کوشش ایرج افشار و محمدرسول دریاگشت. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار. صص ۵۹۸۷– ٦۰۱۸.

شفیعی، محمود. (۱۳٤۹). «ارزش ادبی و اهمیّت *شاهنامه* از نظر دستور زبان فارسی». *مجموعه مقالات سخنرانی و بحث دربارهٔ شاهنامهٔ فردوسی*. تهران. ج ۲. صص ۱۲۷– ۱٤۲.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲). «انواع ادبی و شعر فارسی». *آموزش ادب فارسی*. سال هشتم. بهار و تابستان. شماره‌های ۳۲ و ۳۳. صص ٤–۹.

ـــــــــــــــ . (۱۳۷۲). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه. چاپ چهارم.

ـــــــــــــــ . (۱۳۷٦). *موسیقی شعر*. تهران: آگه. چاپ پنجم.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۷). *ادوار شعر فارسی*. تهران: سخن. چاپ پنجم.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷٦). *انواع ادبی*. تهران: فردوس. چاپ پنجم.

ـــــــــــــــ . (۱۳۷۰). *بیان*. تهران: فردوس.

عمران‌پور، محمدرضا. (۱۳۸٤). «عوامل ایجاد، تغییر و تنوع و نقش لحن در شعر». *پژوهش‌های ادبی*. سال سوم. شماره‌های ۹ و ۱۰. صص ۱۲۷–۱۵۰.

غلامرضایی، محمد. (۱۳۸٤). «ابن‌حسام قهستانی». *دانش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی*. زیر نظر اسماعیل سعادت. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی. ج۱. صص ۹۷–۹۸.

فتوحی، محمود. (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی*. تهران: سخن.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۹). *شاهنامه (چاپ مسکو)*. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره. چاپ پنجم.

فضیلت، محمود. (۱۳۷۹). «سبک‌شناسی *حملهٔ حیدری* راجی کرمانی». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. زمستان. صص ۳٦۱ – ۳۸۰.

کیوانی، مجدالدین. (۱۳۸۹). «به بهانهٔ کشف و نشر علی‌نامه». *آینهٔ میراث*. سال هشتم. شمارهٔ ۲۰.

محجوب، محمدجعفر. (۱۳۵۰). *سبک خراسانی در شعر فارسی*. تهران: دانشسرای عالی.

ناتل خانلری، پرویز. (۱۳٤۷). «زبان شعر». *سخن*. دورهٔ هجدهم. آبان ماه.

نقوی، نقیب. (۱۳۸٤). *شکوه سرودن*. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳٦۹). *وزن و قافیهٔ شعر فارسی*. تهران: نشر دانشگاهی. چاپ دوم.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۳). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: هما. چاپ نهم.

یوسفی، غلامحسین. (۱۳٦۹). «موسیقی کلمات در شعر فردوسی». *ادبستان فرهنگ و هنر*. ش۱۲. صص ۸– ۱٦.

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”. (1947). In *Encyclopedia Britannica*. Volume 8. Chicago: The University of Chicago.

Leech, G. N. (1969). *A linguistic Guide to English Poetry*. NY.