

## نقد زبان حماسی در خاوران‌نامه ابن حسام خوشفی

دکتر اصغر شهبازی<sup>۱</sup>

دکتر مهدی ملک‌نابت<sup>۲</sup>

### 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 طی 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، از جمله واژگان و نحو متأثر 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، ابن حسام.

### ۱. مقدمه

یکی از موضوعاتی که در پژوهش‌های ادبی سالیان اخیر، به ویژه در حوزه زبان‌شناسی ادبیات، کمتر مورد توجه قرار گرفته، بررسی زبان در انواع ادبی است. از انواع ادبی بسیار سخن گفته شده، اما از این که

۱- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد asgharshahbazi88@gmail.com

۲- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد mmaleksabet@yazduni.ac.ir

بین این انواع و زبان چه رابطه‌ای وجود دارد و این انواع چگونه در زبان متجلی می‌شوند، کمتر سخن گفته‌اند. اغلب می‌گویند زبان حماسی، زبانی فاخر و جزیل است، اما 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 طی 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.

#### پیشینه بحث

متأسفانه درباره 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 کلی 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* درباره مختصات آثار حماسی، به ویژه *شاهنامه* 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. محمدرضا شفیعی کدکنی نیز در کتاب *موسیقی شعر فصلی را به «عوامل ساخت و صورت در موسیقی شعر فردوسی» اختصاص داده و با مقایسه هزار بیت از شاهنامه با هزار بیت دقیقی به خلاقیت‌های 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 در واقع از اولین کسانی*

است که برای نوع ادبی حماسه مختصاتی برشمرده و آن‌ها را با شواهدی از شاهنامه به اثبات رسانده است. پس از وی، محمد غلامرضایی در کتاب سبک‌شناسی شعر پارسی به اهمّ ویژگی‌های زبانی و بیانی فردوسی اشاره کرده و بیان داشته که واژه‌گزینی، ترکیب‌سازی، تصویرآفرینی فردوسی در شاهنامه متناسب با نوع ادبی حماسه، منجر به ایجاد و آفرینش سبک حماسی شده و آن را در زبان فردوسی می‌توان حس کرد. محمود امیدسالار نیز در کتاب جستارهای شاهنامه‌شناسی به برخی از ویژگی‌های دوره‌ای زبان فردوسی در شاهنامه پرداخته است. پس از ایشان، سعید حمیدیان در درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی به برخی از شاخص‌های زبانی عصر فردوسی، از جمله تخفیف، تشدید، استفاده از افعال بسیط و استفاده از واژگان فارسی سره اشاره کرده و در بخش موسیقی شعر به بررسی قافیه و ردیف، انواع جناس و سجع در شعر فردوسی پرداخته است. از واپسین تحقیقات در این زمینه، کتاب مقایسه زبان حماسی و غنایی با تکیه بر خسرو و شیرین و اسکندرنامه نظامی تألیف زهرا پارساپور است که مؤلف در آن در تحلیل توصیفی زبان اسکندرنامه نظامی به بخشی از عناصر زبان حماسی در مقایسه با زبان غنایی دست یافته است. با این همه به نظر می‌رسد جای پژوهشی که به طور مستقل به شاخص‌های زبان حماسی پردازد و ارتباط میان نوع ادبی و زبان را نشان دهد و آن‌گاه این موضوع را در چند متن حماسی بررسی کند خالی است و درباره زبان در حماسه‌های دینی نیز وضع بر همین منوال است و در این زمینه نیز، تنها در کتاب مجموعه مقالات همایش ملی بزرگداشت راجی کرمانی است که محققانی همچون محمود فضیلت، محمدعلی صادقیان، اسماعیل شفق، حمید فرزام، احمد امیری خراسانی، مطالبی درباره زبان و ساختار حماسه‌های دینی، بیان نموده‌اند. درباره پیشینه این بحث از نظر نقد نوعی نیز باید ابتدا از ارسطو یاد کرد که در رساله فن شعر در بحث از ماده شعر، به بیان تفاوت‌های حماسه، تراژدی<sup>۱</sup> و کمدی<sup>۲</sup> می‌پردازد و با تأکید بر وزن و زبان حماسی می‌گوید: «اگر الفاظ معمولی را در وزن اشعار حماسی وارد کنند، بسیار مضحک است» (ارسطو، ۱۳۸۸: ۱۵۵). پس از وی، باید از زبان‌شناسان

---

1. Tragedy

2. Comedy

ادبیات یعنی صورت‌گرایان و ساختارگرایان نام برد که از گروه صورت‌گرایان، یاکوبسن<sup>۱</sup> و لیچ<sup>۲</sup> از بقیه معروف‌ترند و از گروه ساختارگرایان، سوسور<sup>۳</sup> از همه مشهورتر است.

### نقد زبان حماسی در *خاوران‌نامه* ابن حسام خوشفی

#### ۱- نقد عناصر آوایی و موسیقایی

##### ۱-۱- وزن

وزن منظومه *خاوران‌نامه*، مثل اغلب منظومه‌های حماسی‌ای که پس از *شاهنامه* پدید آمده‌اند، «فعولن، فعولن، فعولن، فعولن» ( بحر متقارب مثنی 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 آن‌ها شماره نسبی هجاهای کوتاه از هجاهای بلند بیشتر باشد، حالت عاطفی شدیدتر و مهیج‌تری را القا می‌کند و به عکس برای حالات ملایم‌تر که مستلزم تأنی و آرامش هستند، وزن‌هایی به کار می‌رود که هجاهای بلند در آن‌ها بیشتر باشد» (خانلری، ۱۳۴۷: 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 یکسان بودن نسبت هجاهای کوتاه و بلند و 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، ۱۳۳۹: ۶۶). برای نمونه، وزن «مفعول، مفاعیلن» در مقایسه با وزن «فعلاتن، 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 گرفتن 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 کوتاه، ختم کردن مصراع‌ها به هجای کشیده و اضافه کردن کسره و ضمه که در قدیم معمول بوده، توانسته حالات عاطفی مختلفی را بیافریند (رک: یوسفی، ۱۳۶۹: ۹). در همین خصوص، ابن حسام، نیز *خاوران‌نامه* را در همین وزن سروده، اما توجه چندانی به ختم کردن مصراع‌ها به رکن «فعول» نداشته، چنان که در یکصد بیت از این منظومه، فقط چهل بیت به رکن «فعول» ختم شده، اما آهنگ کلی اثر، حماسی است و شاعر با مهارت بسیار بالا، به خوبی توانسته این آهنگ را در کل متن حفظ کند و فقط در مواضعی که شاعر به بیان برخی نصایح و مواظپ پرداخته، این آهنگ دچار نوسان شده، اما در کل، طنین بحر متقارب در طول این منظومه به گوش می‌رسد.

#### ۱-۲- لحن

لحن نگرش و احساس شاعر است نسبت به محتوای پیام که از طریق فضا سازی در زبان ایجاد می‌شود (عمران پور، ۱۳۸۴: ۱۲۸). شخصیت‌ها منش و رفتار خود را از طریق زبان، بیان می‌کنند و به خواننده می‌شناسانند (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۶۵). در همین خصوص، شاعر حماسه‌سرا می‌تواند با استفاده از موسیقی حروف و واژگان و نحو کلام، لحن متناسب با قهرمانان را بیافریند، لحنی که می‌تواند مشخص‌کننده جوهر کلی یک اثر حماسی باشد و هر گونه خلطی در آن و دادن لحنی مغایر با هدف و جهت‌گیری اصلی اثر، آن را از تمامیت و یکپارچگی می‌اندازد (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۴۵۹). لحن در زبان حماسی معیار، با ارتفاع بالای صوت و نواخت واژگان حماسی آفریده شده و لحنی مطمئن، قاطع و کوبنده است و حتی در بزم و مویه هم سیطره دارد. فردوسی وقتی می‌خواهد از پیری خود سخن گوید آنجا هم با لحنی حماسی سخن می‌گوید:

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

( فردوسی، ۱۳۷۹، ج ۶: ۳۲۳)

ابن حسام نیز با تسلط بر موسیقی شعر حماسی، لحن حماسی را به خوبی رعایت کرده، به ویژه در رجز خوانی‌ها؛ چنان که در سه بیت زیر ملاحظه می‌شود:

منم میر سیاف شمشیرزن	که بالای ابر است شمشیر من
شب از بیم تیغم نخسبد پلنگ	هزیر از من آموزد آیین جنگ
بگو نام خود تا بدانم کنون	که تیغ من اکنون که را ریخت خون

(ابن حسام، ۱۳۸۶: ۱۱۷، ب ۶۰۸-۶۱۰)

### ۳-۱- قافیه و ردیف

قافیه در شعر حماسی، تداعی کننده فضای حماسی و مکمل 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. اما گزینش کلمات قافیه از نظر صوت، طنین و جنبه موسیقایی آن بسیار مهم است؛ یعنی هرچه میزان حروف مشترک قافیه بیشتر باشد (قافیه غنی تر باشد)، موسیقی بیشتری را القا می‌کند، به ویژه قوافی مختوم به مصوت‌های «آ» و «او» که در پایان آن‌ها امکان افزودن «ی» وجود دارد و به این وسیله می‌توان تعظیم، تفخیم، صلازدن و... را مجسم کرد. شفیعی کدکنی معتقد است: «غنا قافیه یکی از عوامل انسجام و جزالت شعر فردوسی در مقایسه با شعر دقیقی است و از این رهگذر می‌توان بسیاری از ابیات تغییر شکل یافته و تصحیف شده شاهنامه را بازساخت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: 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، نزدیک‌ترین آن‌ها به زبان شاهنامه است» (نقوی، ۱۳۸۴: ۱۳).

نگارنده برای پی بردن 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 (ب ۱۷، ص ۸۵)؛ راه، سپاه (ب ۲۸، ص ۸۶)؛ دامگاه، آرامگاه (ب ۳۷، ص ۸۷)؛ سپاه، سپاه (ب ۸۸، ص ۸۹)؛ سپاه، راه (ب ۹۲، ص ۸۹)؛ سپاه، سپاه (ب ۹۵، ص ۹۰)؛ سپاه، راه (ب ۱۰۰، ص ۹۰)؛ سپاه، راه (ب ۱۱۲، ص ۹۰)؛ شاه، راه (ب ۱۱۶، ص ۹۱)؛ سپاه، شاه (ب ۱۹۵، ص ۹۱)؛ راه، سپاه (ب ۱۸۲، ص ۹۴)؛ راه، سپاه (ب ۲۱۰، ص ۹۵)؛ دیدگاه، راه (ب ۲۱۵،

ص ۹۶)؛ آرمگاه، راه (ب ۲۳۷، ص ۹۷)؛ ماه، سپاه (ب ۲۵۵، ص ۹۸)؛ شاه، رزمخواه (ب ۳۱۱، ص ۱۰۱)؛ رزمگاه، سپاه (ب ۳۴۰، ص ۱۰۲)؛ سپاه، سپاه (ب ۳۵۵، ص ۱۰۳)؛ شاه، سپاه (ب ۳۵۹، ص ۱۰۳)؛ سپاه، راه (ب ۳۸۴، ص ۱۰۵)؛ سپاه، کلاه (ب ۳۸۶، ص ۱۰۵)؛ سپاه، ماه (ب ۳۹۱، ص ۱۰۵)؛ راه، ماه (ب ۴۰۰، ص ۱۰۵)؛ قطارشاه، راه (ب ۴۱۲، ص ۱۰۶)؛ سپاه، راه (ب ۴۱۴، ص ۱۰۶)؛ رزمگاه، راه (ب ۴۹۷، ص ۱۱۱)؛ سپاه، سپاه (ب ۵۰۷، ص ۱۱۱)؛ سپاه، رزمگاه (ب ۵۱۵، ص ۱۱۲)؛ سپاه، راه (ب ۵۱۸، ص ۱۱۲)؛ سپاه، راه (ب ۵۲۰، ص ۱۱۲)؛ راه، پرگیاه (ب ۵۷۷، ص ۱۱۵)؛ راه، ماه (ب ۸۵۳، ص ۱۱۶)؛ شاه، راه (ب ۶۲۴، ص ۱۱۸)؛ بارگاه، راه (ب ۶۰۳، ص ۱۱۸)؛ شاه، بارگاه (ب ۶۳۳، ص ۱۱۸)؛ شاه، نگاه (ب ۶۳۶، ص ۱۱۸)؛ شاه، بارگاه (ب ۶۸۷، ص ۱۲۱)؛ شاه، بارگاه (ب ۷۰۲، ص ۱۲۱)؛ شاه، بارگاه (ب ۷۳۹، ص ۱۲۳)؛ شاه، بارگاه (ب ۷۵۲، ص ۱۲۵)؛ شاه، بارگاه (ب ۷۵۶، ص ۱۲۵)؛ بارگاه، شاه (ب ۷۸۶، ص ۱۲۶)؛ شاه، راه (ب ۸۲۸، ص ۱۲۹)؛ شاه، راه (ب ۸۵۵، ص ۱۳۰)؛ سپاه، سپاه (ب ۸۷۰، ص ۱۳۱)؛ کلاه، سپاه (ب ۸۷۲، ص ۱۳۱)؛ شاه، پیشگاه (ب ۸۸۲، ص ۱۳۱)؛ سپاه، راه (ب ۸۸۵، ص ۱۳۲)؛ سپاه، نگاه (ب ۸۹۰، ص ۱۳۲)؛ رزمگاه، سپاه (ب ۹۰۱، ص ۱۳۲)؛ ماه، سپاه (ب ۹۰۴، ص ۱۳۳)؛ رزمگاه، ماه (ب ۹۱۵، ص ۱۳۳)؛ گرمگاه، سپاه (ب ۹۲۳، ص ۱۳۳)؛ شاه، فریادخواه (ب ۹۳۰، ص ۱۳۴)؛ سپاه، سپاه (ب ۹۵۰، ص ۱۳۵)؛ آوردگاه، شاه (ب ۹۶۲، ص ۱۳۶)؛ رزمگاه، شاه (ب ۹۶۷، ص ۱۳۶)؛ سپاه، شاه (ب ۹۷۹، ص ۱۳۷)؛ دلخواه راه، خرگاه را (ب ۹۸۰، ص ۱۳۷)؛ ماه نو، شاه نو (ب ۱۰۹۶، ص ۱۴۳)؛ راه، نگاه (ب ۱۰۹۹، ص ۱۴۴)؛ رزمگاه، کینهخواه (ب ۱۱۰۹، ص ۱۴۴)؛ شاه، راه (ب ۱۱۱۵، ص ۱۴۴)؛ سپاه، رزمگاه (ب ۱۱۳۰، ص ۱۴۵)؛ شاه، راه (ب ۱۱۱۵، ص ۱۴۴)؛ سپاه، رزمگاه (ب ۱۱۳۰، ص ۱۴۵)؛ شاه، راه (ب ۱۱۳۲، ص ۱۴۵)؛ راه، بارگاه (ب ۱۱۴۹، ص ۱۴۶)؛ سپاه، رزمگاه (ب ۱۱۵۰، ص ۱۴۶)؛ شاه، پیشگاه (ب ۱۱۶۰، ص ۱۴۶)؛ سپاه، راه (ب ۱۱۶۵، ص ۱۴۷)؛ بنگاه خویش، راه خویش (ب ۱۱۷۵، ص ۱۴۷)؛ راه، شاه (ب ۱۱۸۵، ص ۱۴۷)؛ کلاه، سپاه (ب ۱۱۹۷، ص ۱۴۸)؛ شاه، راه (ب ۱۲۰۲، ص ۱۴۹)؛ پناه، بخواه (ب ۱۲۰۴، ص ۱۴۹)؛ سپاه، ماه (ب ۱۲۰۹، ص ۱۴۹)؛ سپاه، راه (ب ۱۲۴۱، ص ۱۵۱)؛ نگاه، راه (ب ۱۲۴۴، ص ۱۵۱).

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

الف) شاعر اصل «وحدت در عین تنوع» 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 دایره محدودی از کلمات گرفتار بوده، چنان که از ۱۵۴ کلمه قافیه، ۳۲ کلمه «سپاه» و ۳۲ مورد «راه» است.

ب) از مجموع ۱۵۴ کلمه قافیه، ۱۴۰ کلمه اسم است و این با منطق نحوی زبان حماسی (قوافی اسمی) متناسب است و از این تعداد هم ۴۶ کلمه از کلمات حماسی است.

ج) از این تعداد، تنها سه بیت مردّف است (۹۸۰، ۱۰۹۶، ۱۱۷۵)؛ 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

(ابن حسام، ۱۳۸۶: ۹۱، ب ۱۲۳)

سپه راز دلدل خبر داده بود      در آن پیشگاهش چو سر داده بود

(همان: ۱۲۳، ب ۷۰۷)

د) در این بخش، عیب قافیه مشاهده نشد، البته در کل حجم نمونه (۱۲۰۰ بیت)، قافیه در ۱۳ بیت معیوب است: ص ۸۵ ب ۷/ ص ۸۵ ب ۱۸/ ص ۹۸ ب ۲۶۵/ ص ۱۱۲ ب ۵۲۹/ ص ۱۳۵ ب ۹۸۴.

ه) در این بخش، شاعر در چند بیت از قوافی درونی استفاده کرده است: ص ۱۰۶ ب ۴۲۰/ ص ۱۱۱، ب ۵۰۵.

و) شاعر در طول ۱۲۵۰ بیت در ۷۶ 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 نیایی مجوی

(ابن حسام، ۱۳۸۶: ۸۸، ب ۷۱)

برآشفت از او مرد جنگ آزمای      بجست و به اسب اندر آورد پای

(همان: ۱۱۰، ب ۴۸۶)



## 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 درباره 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: ۳۶۳). 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 فارسی سره زیاد است (شمیسا، ۱۳۷۶: ۹۹). درصد افعال پیشوندی و بسیط که خود از عوامل آفریننده ایجاز در زبان حماسی است، بالاست (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۴۳۶). بسامد صفات حماسی، مانند «تیر الماس پیکان» یا «برشده تیزچنگ ازدها» 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 خاص خود را دارد. ترکیباتی مانند جنگاور، رزم‌آور، گردنکش، سرکش، نامدار، تکاور، پرخاشجو، تیغ‌زن، عنان‌دار، پیلوار، هم‌آورد، نیزه‌به‌دست، رزم‌آزمای، کمنداکن، 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. متأسفانه بعد از شاهنامه با به وجود آمدن 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، به گونه‌ای 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 *خاورانامه*، ۲۲۷ بیت از این منظومه را (جنگ قطار با امیرالمؤمنین و جنگ ابوالمحقجن با رعد عمّار) بررسی کرد. در این بررسی مشخص شد که از مجموع ۲۰۴۳ واژه به کار رفته در این بخش، تقریباً ۴۰ 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، آوردگاه، نبرد، لشکر، جنگ، ستیز، سپاه، سوار، رزمساز، سپهدار، سپهدار، عنان‌دار، رزمگه، میدان، آورد، خسته، کشته، دژیان، دژ.
- (ب) از این مجموع، ۷۶ 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، رویینه‌خم و کوهه زین در مراتب بعد قرار دارند.
- (ج) از این تعداد، چهل واژه مربوط است به جانوران درنده‌ای که در زبان حماسی، بیشتر طرف تشبیه پهلوانان قرار می‌گیرند، که از این میان شیر، پلنگ، اسب، اسب‌تازی و دلدل بیشترین بسامد را دارند.
- (د) در این بخش، ۶۳ فعل حماسی به کار رفته است: خروشیدن، برخروشیدن، برآشفتن، برآویختن، برآوردن، برانگیختن، بیفشردن، برافروختن، کمند افکندن، بریدن، چاک‌کردن، جستن، از پای درآوردن، راندن، به بند درآوردن، عنان پیچیدن.
- (ه) در این بخش ۱۵۰ کلمه عربی به کار رفته است؛ یعنی هفت‌درصد کل واژگان مورد بررسی، که این درصد بسیار نزدیک است به درصد کلمات عربی در *شاهنامه* (رک: شفیع، ۱۳۴۹: ۱۲۹).
- (و) درصد افعال پیشوندی و ساده زیاد است. در این بخش ۳۳۰ فعل ساده و پیشوندی به کار رفته 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 ساده فعل «بنگرید» به جای صورت مرکب آن استفاده کرده است: ص ۱۲۱، ب ۶۹۲/ ص ۱۶۰، ب ۱۳۹۵.
- (ز) در بخش مورد بررسی، ۴۵ صفت حماسی به کار رفته است. در این مورد، چند واژه با پیوستن به هم، یک صفت می‌سازند و ترکیب درازآهنگی را ایجاد می‌کنند که در ایجاد فخامت و صلابت زبان حماسی تأثیر به‌سزایی دارد. ترکیباتی همچون خنگ پولادسم، ترگ پولاد گوه‌رنگار، تیغ گرانمایه پهلوی، گرد لشکرپناه، سعد خنجرگذار، قطار جنگ‌آزمای، شاه دلدلسوار، سهیل ستوران میدان‌شتاب، کوس رویینه کاس، بازوی خنجرگذار، شیرنگ خارانورد، شیر دشت شکار، پولاد جوشن‌گذار، مرد جنگ‌آزمای، ترگ پولادسر از این نوعند، چنان که در ابیات زیر ملاحظه می‌شود:

سپهد ستمکاره قطار بود	نخست آن که را رای پیکار بود
به برگستوان اندرون گشته گم	نشسته بر آن خنگ پولادسم
به سر بر نهاده نبرده‌سوار	یکی ترگ پولادِ گوهرنگار
(ابن حسام، ۱۳۸۶: ۱۰۲، ب ۳۲۱-۳۲۳)	
که خارا به نعلش همی کرد گرد	برانگیخت شبرنگ خارانورد
(همان: ۱۰۹، ب ۴۵۱)	
که با او کم آید ز آهو پلنگ	چه جای پلنگان پولادچنگ
(همان: ۱۲۴، 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 داشته باشد. اگرچه کم بوده‌اند شاعرانی که توانسته باشند ترکیباتی بسازند که در شعر گویندگان پس از خود مورد استفاده قرار گیرد (رک: شفیع کدکنی، ۱۳۸۷: ۹۲) و در این زمینه فردوسی، بنیان‌گذار زبان حماسی، یکی از کسانی است که ترکیبات خاص او به وسیلهٔ اغلب مقلدانش بارها مورد استفاده قرار گرفته است. ترکیبات حماسی به نحو شگفتی سبب تمایز زبان حماسی از زبان دیگرانواع ادبی می‌شوند و با ایجاد تداعی معانی حماسی و ساختار ترکیبی بلند، سبب فخامت و جزالت در زبان حماسی می‌شوند و در واقع 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 آن‌ها حماسی‌اند و

ساختاری حسی و حماسی دارند. ترکیباتی همچون آتش خنجر، آتش آز، تخم کینه، آسمان یلی، کاسه 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، جامه 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، بر شیر، کام درنده گرگ، بازوی مردی، بازوی شیر، میدان کین، تیغ پولاد، زور چنگ، روز جنگ، سالار خاور، اسب نبرد، آیین مردان، و دلیران داد. اگرچه ابن حسام 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، و سمه شب، عروس چمن، سقّای سحاب، سراینده 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 در خور 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 و کوشیده با انواع ترکیبات وصفی حماسی، زمینه 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 خبیرگشای، شاه دلدل‌سوار، هژیر دلیر، شاه پیروزبخت، لشکر نامدار، شیر ژبان، حیدر رزمساز، دیو نژند، شیر جنگی، پیل دمان، پولاد جوشن‌گذار، مرد جنگی، رعد خنجر‌گذار، خنگ پولادسم، گرد لشکرپناه، خنجر آبگون، تازی تیزگام، تازی پولادسم، شبرنگ خارانورد، ستوران میدان‌شتاب، دلدل رهنورد، قطار گرد، ابوالمحجن شیردل، سعدگرانفراز، تازی تیزتک، سپرهای پولادگیر، نامدار سترگ، سالار بیداردل، استر راهوار، تیغ پهلوی، تیغ گرانمایه، جوشن خسروی، باده گرم خیز، شیر سرداده، گرد فرخ‌نژاد و... اگرچه برخی از این ترکیبات به دلیل همراه شدن با نام‌های تازی، نوعی وصله ناجور می‌نمایند: سعد یل، قطار گرد، ابوالمحجن شیردل و... .

۲-۲- نحو زبان حماسی در خاوران‌نامه:

۲-۲-۱- تقدیم فعل

زبان حماسی نحو خاص خود را دارد. آشکارترین مختصه نحوی زبان حماسی، تقدیم فعل است (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۰۴). 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: محبوب، ۱۳۵۰: ۴۶).

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 فخامت 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، ضربه 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 ۱۴۲ بیت از این مختصه نحوی استفاده کرده است:

خروشید کای نامبرده سوار	کجا رفت ابوالمحقن نامدار
(ابن‌حسام، ۱۳۸۶: ۱۰۲، ب ۳۲۷)	
برآشفت قطار جنگ آزمای	به کردار آتش برآمد ز جای
(همان: ۱۰۳، ب ۳۴۹)	

## 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 همه شیوع و گسترشی که اصطلاح انسجام در آثار اهل ادب و نقد و بلاغت دارد، حتی در دایره همان تعریف‌های ابتدایی و ناقص، چیزی در باب آن نمی‌توان یافت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶:

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 ططنه 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 آفریننده آن تن زده‌اند و آنچه در این باره گفته شده، 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» (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 کل 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 قوی بودن الفاظ جمله است» (همایی، ۱۳۷۳: ۱۴) 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 عامیانه‌گی، ابتذال و سستی در آن دیده نمی‌شود، به جز معدودی از ابیات:

کنون بختم آیین دیگر نهاد      که آیینم از دین حیدر نهاد

(ابن‌حسام، ۱۳۸۶: ۹۰، ب ۱۰۹)

که استعمال ردیف و اسناد مجازی 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، ب ۴۷۹)

که «آسوده کرد» به جای «آسوده شد» و «چشم را خواب داد» 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 و امدار فردوسی بوده‌اند. حمیدیان معتقد است: «این شاعران در بسیاری از موارد آن چنان مسحور و مقهور کار فردوسی بوده‌اند که حتی مقتضیات 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: ۴۳۳). این شاعران نه تنها 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 بر»، «چنان دان که»، «نشست از بر»، «برو انجمن شد»، «به دیگر کران»، «ز نعل ستوران»، «چنان چون»، چنان که در ابیات زیر ملاحظه می‌شود:

منم میر سیاف 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، ۱۳۸۶: ۸۸ ب ۶۵)
بر حیدر آمد به کردار مست	یکی تیغ هندی گرفته به دست
	(ابن‌حسام، ۱۳۸۶، ۸۸ ب ۶۵)
چنین داد پاسخ که حیدر منم	خداوند این تیغ و استر منم
	(همان: ۱۴۷، ۱۱۷۳)
غمی گشت و خنجر به دندان گرفت	وزان دشت راه بیابان گرفت
	(همان: ۱۳۶، ۹۶۶)
فرستاده هم در زمان بازگشت	تو گفتی که با میغ دم‌ساز گشت
	(همان: ۹۶، ۲۳۲)

فرود آمد از تخت پر سان باد	فراوان جفا گفت و دشنام داد (همان: ۱۲۱، ب ۶۹۸)
سبک میر سیاف را کرد بند	به زنجیر پولاد و خم کمند (همان: ۱۳۶، ب ۹۷۰)
پراندیشه شد حیدر نامور	ز بوالمحجن آن گرد خنجرگذار (همان: ۸۵، ب ۸)
نشست از بر دلدل تیزگام	بپیچید بر سوی قبر لگام (همان: ۹۵، ب ۲۰۰)
چنان دان که قطار را بر زمی	نبودی خورش جز تن آدمی (همان: ۹۷، ب ۲۴۳)
عنان را گران کرد و بگشاد گوش	به سعد آن زمان گفت باز آر هوش (همان: ۹۹، ب ۲۷۸)
ز نعل ستوران زمین گشت چاک	برافتاد لرزه بر اندام خاک (همان: ۱۰۴، ب ۳۶۷)
فروآرمیده به دیگر کران	ندیمان خوش طبع و رامشگران (همان: ۱۱۹، ب ۶۵۰)
برون آمد از شهر زنهارخوار	بر او انجمن گشت پانصد سوار (همان: ۱۴۰، ب ۱۰۳۱)

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

«هم اکنون تو را ای نبرده‌سوار»	نمانند زنده در این مرغزار (ابن‌حسام، ۱۳۸۶: ۸۹، ب ۸۳)
چو بر تیغ آن تند بالا رسید	«سبک تیغ تیز از میان برکشید» (همان: ۹۲، ب ۱۳۷)



ببینید تا چاره کار چیست  
 «نه بر کشته، بر زنده باید گریست»  
 (همان: ۱۶۲، ب ۱۴۴۶)  
 «اگر چون شب اندر سیاهی شوی»  
 و گر هم بر گاو ماهی شوی...  
 (همان: ۸۹، ب ۸۴)

و در مواردی نیز شاعر، بسیاری از مختصات سبک خراسانی کهن از جمله «او عطف یا ربط در آغاز مصراع‌ها»، «مر» پیش از مفعول و حروف اضافه کهن (آبر، از بهر، بر) را به کار می‌برد؛ اگرچه نوعی اضطراب سبکی است، چنان که در ابیات زیر ملاحظه می‌شود:

اگر سر درآرد به فرمانبری  
 و گر نه سرآرم بر او سروری  
 (ابن‌حسام، ۱۳۸۶: ۱۰۰۶، ب ۴۱۳)  
 چو قطار مر سعد یل را بدید  
 عنان تکاور سوی دژ کشید  
 (همان: ۱۰۳، ب ۳۶۱)  
 ابر میمنه مالک نامدار  
 همه گرزور بود با او سوار  
 (همان: ۱۶۶، ب ۱۵۲۱)  
 از آن رازهایی که دید از نهفت  
 بر حیدر آمد همه باز گفت  
 (همان: ۱۱۶، ب ۵۹۰)

البته دامنه این تقلید به همین جا ختم نمی‌شود و شاعر در ۴۱ بیت، «همه» را به شیوه فردوسی (غیرمضاف) به کار می‌برد و در مواردی، ترکیبات و مفردات فردوسی را نیز عیناً به وام می‌گیرد، واژگان و ترکیباتی از قبیل گردنکشان، سر سرکشان، جنگاوران، گنداوران، نامداران، گردنان، آزادگان، گرد خنجرگذار، جنگی سوار، جنگ‌آزمای، نامبرده‌سوار، نبرده‌سوار، هژبر ژیان، یل نامور، یل نامدار، اژدهای دژم، دیو نژند، بالای سرو بلند، جوشن خسروی، نیک‌اختر، بارگی، باز جای، باز پس، خنجر آگون، نوان، برو یال، زخم کوپال، چرخ چاچی، تیر خدنگ، سربه‌سر، کمند کیانی، رخ سندروس، ساو و باج، پرده آبنوس، غمان، هشیوار، شیرافکن و ... .

## ۳- بررسی شاخص‌های ادبی و بلاغی زبان حماسی

ابن حسام به اذعان اغلب صاحبان تراجم و تذکره‌ها شاعری توانا و صاحب مقام بوده است. چنان‌که دولت‌شاه سمرقندی درباره‌ی وی می‌نویسد: «ملک‌الفضلا، مولانا، محمد بن حسام‌الدین، المشهور ابن حسام، رحمة الله علیه، به غایت خوشگویی است و با وجود شیوه‌ی 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 دستت بیل نوشتی و بعضی او را «ولی حق» شمرده‌اند و در منقبت‌گویی در عهد خود نظیر نداشت و قصاید غراً دارد» (دولت‌شاه سمرقندی، ۱۳۱۸: ۴۳۸-۴۳۹).

مروری بر شعر ابن حسام 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 جنبه‌ی اعتقادی این حماسه‌ها که تاریخی هستند، وارد می‌شود و کذب تلقی می‌شود که بر بزرگان دین بسته شده و در صورت عدم مبالغه هم حماسه از جوهر خود عاری می‌گردد (رک: حمیدیان، ۱۳۸۳: ۴۱۶).

نگارنده در این باره معتقد است این موضوع درباره 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 تسلط 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 ۴۱ موضع از مبالغه و اغراق استفاده کرده که اتفاقاً اغلب این مبالغه‌ها با منطق زبان حماسی در حماسه‌های دینی سازگاری دارند؛ یعنی دامنه اغراق در آن‌ها 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 نعره پهلوان را به‌گریدن رعد مانند می‌کند، دامنه وسیع اغراق، زیبایی آن را دوچندان می‌کند:

یکی نعره زد شیر پولادپوش      که از مغز شیران برآورد هوش  
 بلرزید در بیشه‌گران هژبر      توگفتی که رعد اندر آمد به ابر  
 (ابن‌حسام، ۱۳۸۶: ۱۴۴، ب ۱۱۱-۱۱۱۱)

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 روینه‌کاس      درآورد در مغز شیران هراس  
 (همان: ۱۰۴، ب ۳۷۹-۳۸۰)

عنان تنگ بگرفت و بفشرد ران      زمین گشت بر گاو و ماهی گران  
 (همان: ۱۱۱، ب ۴۸۸)

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 متهای یک اغراق خوب است:

منم میر سیاف شمشیرزن      که بالای ابر است شمشیر من  
 (همان: ۱۱۷، ب ۶۰۶)

خروش سواران از آن رزمگاه ز هامون برآمد به خورشید و ماه

(همان: ۱۳۳، ب ۹۱۵)

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

نگه کرد حیدر سوی بدگمان به چندان سواران و تیر و کمان

چنان نعره‌ای از جگر برکشید که هوش از دل شیرمردان رمید

از آن هیبت نعره‌مردوار بمرزند جنگاوران ده هزار

(همان: ۱۵۹، ب ۱۳۸۰-۱۳۸۲)

### ۳-۲- تشبیه

از نظر بسامد عناصر ادبی در زبان حماسی، تشبیه دومین عنصر خیال شعر حماسی است. از میان انواع تشبیه نیز بالاترین بسامد از آن تشبیهات محسوس به محسوس است، به ویژه تشبیهاتی که مشبّه‌به در آن‌ها حیواناتی همچون شیر و پلنگ و نهنگ‌اند. اما مهم‌ترین موضوع درباره تشبیه در زبان حماسی این است که عناصر سازنده تشبیه، مادی و ملموس باشند، با نوعی تحرک و پویایی همراه باشند تا بتوانند حرکت و جنبش نوع ادبی حماسه را نشان دهند. 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 مشبّه به مشبّه‌به، جانی تازه در کالبد تشبیه می‌دمید و تصویری متحرک و زنده خلق می‌کند. پیداست که شیر سرافراز، جنگی پلنگ و پیل مست به مراتب تأثیرگذارتر از تشبیهات مجردند. وانگهی 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 تموج را نشان می‌دهد، آن‌چنان که در شاهنامه فردوسی، حتی رنگ رزمی تصاویر شب (که موقع آرامش است) با رنگ رزمی تصاویر روز تفاوت دارد و فردوسی حتی درازی زمان را با طولانی کردن تصویر نشان داده است (رک: شفیع کدکنی، ۱۳۷۲: ۴۴۹)؛ مثلاً در بیت زیر که صحنه بوسه زدن زال بر گیسوی رودابه است، فردوسی، محتوا، صوت و تصویر را به هم پیوند زده است:

بسایید مشکین کمندش به بوس که بشنید آواز بوشش عروس

(فردوسی، ۱۳۷۹، ج ۱: ۱۶۵)

در زبان حماسی نوع تصویر، منبع تصویر، پویایی و تحرک 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 ماهیت 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 آن‌ها 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: ۱۳۶ ب ۹۶۸)

لب نوش او چشمه کوثر است شش هندوی زلف چون عنبر است

(همان: ۱۲۹ ب ۸۳۷)

وانگهی در این تشبیهات، قسمت عمده منابع تصویرسازی، منابع غنایی‌اند و مشبّه‌به‌هایی 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، اما 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، آینه دل، ادیم زمین، زمین سخا، عروس چمن، وسمه 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، شاه‌زنگ 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 زرین‌سریر (خورشید) را برمی‌افکند:

چنین گفت گوینده سرگذشت	که چون آفتاب از فلک درگذشت
نهان کرد جمشید خورشید تاج	شاه زنگی از روم بستد خراج
برون رفت آتش ز چرخ کبود	زمانه به گیتی براندود دود
بگسترد بال سیه بوم و زاغ	بپرید طاووس زرین ز باغ
بلندآختر آن ماه مشکین حریر	فکند افسر شاه زرین‌سریر
زمانه به قیر اندرآورد چهر	سیه گشت خرگاه نیلی سپهر
همه مرغ و ماهی در این دامگاه	نهادند سرسوی آرامگاه
در آن تیره‌شب شاه مردان بدید	که ذرات عالم فرو آرמיד
بر قنبر آمد پرانده و تاب	فرارفت و بیدار کردش ز خواب...

(همان: ۲۸۷، ب ۳۱-۳۹)

اما 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: ۳۸۴)، اما در مقابل برخی بسامد استعاره را در حماسه بالا می‌پندارند (شمیسا، ۱۳۷۶: ۹۶). با تأمل در زبان حماسی معیار می‌توان به این نتیجه رسید که استعاره در حماسه جنبه 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 نُرَم 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 استعاره به دست آمده، ۹۳ استعاره، از نوع مصرّحه است (۵۲ درصد). در این نوع استعاره، «مشبه‌به» تداعی‌کننده یک تشبیه است و از این نظر در انتخاب آن دقت زیادی لازم است تا تداعی‌کننده معانی حماسی باشد. مروری بر استعاره‌های مصرّحه نشان می‌دهد که حیوانات بیشترین سهم را در آن‌ها دارند و «شیر» با بسامد پانزده بار بالاترین ضریب تکرار را دارد و پس از آن به ترتیب هژیر، 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 مشبه‌به آمده است؛ زیرا استعاره شیر ژیان، پیل دمان، شیر جنگی، شیر دشت شکار، شیر دلاور، هژیر ژیان و هژیر دلیر به مراتب از صورت ساده آن‌ها تأثیرگذارتر است و ابن‌حسام این نکته را به‌خوبی رعایت کرده است:

یکی نعره زد شیر پولادپوش      که از مغز شیران برآورد هوش

(همان: ۱۴۴، ب ۱۱۱۰)

به صفّه برآمد هژیر دلیر      نهادند کرسی زینش به زیر

(همان: ۱۱۹، ب ۶۵۲)

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 پرده نیلگون      شد این لعبت زردپیکر برون

بر این سبزگلشن هزاران چراغ      شد افروخته همچو گل‌ها به باغ

(همان: ۹۷، ب ۲۴۶-۲۴۷)

عروس سحر چاره آغاز کرد      در حجره نیلگون باز کرد

(همان: ۱۰۷، ب ۴۳۶)

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 (مشبه‌ها) 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، زوین، قدح، سوسن، سمن، چمن، هوا، صبا، سبزه، ابر، و تمنا. در اغلب این استعاره‌ها، مشبه به انسان (مشبه‌به محذوف) مانند شده و فقط در معدودی از آن‌ها مشبه‌به 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 بر آن گواه من است

(ابن‌حسام، ۱۳۸۶: ۱۰۳، ب ۳۵۰)

زمانه به قیر اندر آورد چهر      سیه گشت خرگاه نیلی سپهر

(همان: ۸۷، ب ۳۶)

### ۳-۴- 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 ساخته شده به مراتب بیشتر است)، اما فقط معدودی از آن‌ها حماسی‌اند؛ مانند «زین بر شیر نهادن»، «گردن گردنان را نرم کردن» و «رستخیز از کسی بر آوردن» 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 ۸۰)

به نیروی بازو و شمشیر تیز      برآورد از آن کافران رستخیز  
(همان: ۱۴۵، ب ۱۱۲۶)

وانگهی بیشتر کنایات موجود در *خاوران‌نامه* از نوع مفردند؛ یعنی یک واژه 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، سپهد، تاجور، تگاور، خارانورد. البته شاعر کنایات فعلی 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، زهره کسی را آب کردن، زهره داشتن، دل داشتن و نکته 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.

#### ۴- نقد عناصر محتوایی زبان حماسی در *خاوران‌نامه*

اغلب حماسه‌پژوهان معتقدند که محتوا در حماسه‌های ملی، نه تاریخ صرف است و نه افسانه صرف؛ چه اگر تاریخ بود، فرقی با ده‌ها حماسه تاریخی منظوم نداشت و اگر افسانه بود، با صدها افسانه موجود در زبان فارسی تفاوتی نمی‌کرد. حماسه بیان ادیبانه اساطیر، جنگ‌ها، دلاوری‌ها، آمال و آرزوهای یک ملت است در راه رسیدن به استقلال و مدنیّت. محتوای این نوع 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، شخصیت 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: ۳۴۹). اهمیت کار چنین شاعری در این است که بتواند از تاریخ، حماسه و اسطوره بسازد؛ یعنی شخصیت‌ها، 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، ۱۳۶۵: ۵۱-۶۲)؛ که البته موفقیت در این امر نیز نسبی است، چون روشن بودن احوال قهرمانان، همچون سدی نمی‌گذارد مخاطب لحظه‌ای از آن دانش پیش داده 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 ابن حسام در این بخش از زبان حماسی در چه حد و جایگاهی قرار دارد. در این باره باید گفت اگر محتوای همه حماسه‌های تاریخی، تاریخ واقعی است، محتوا در *خاوران‌نامه*، تاریخ واقعی نیست. ابن حسام مجموعه‌ای از روایت‌های غیرواقعی و عامیانه‌ای را که درباره امام علی و یارانش موجود بوده، به نظم درآورده که فقط قهرمانان آن‌ها واقعی‌اند و هرگز چنین حوادثی که تاریخ شاهد آن‌ها باشد برای امام و یارانش روی نداده و *خاوران‌نامه* از این نظر، یک حماسه دینی منحصر به فرد است. حماسه‌ای است که شخصیت‌های تاریخی در آن به گونه‌ای اسطوره‌ای شده‌اند. حماسه‌ای تاریخی - اسطوره‌ای است. در واقع آنچه «ذبیح‌الله صفا» حماسه 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 صرف نظر کنیم، مشحون است به انواع اغراق و مبالغه و حوادث محیرالعقولی که جزو ویژگی‌های اساسی حماسه‌ها هستند و به تعبیر یکی از محققان: «*خاوران‌نامه* نمونه اعلای کاری است که از دو ترکیب عنصر عشق بی‌پایان به یک چهره 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 تداعی‌گر حماسه و محتوای حماسی‌اند. ثانیاً ابن‌حسام در مقام یکی از مقلدان زبان حماسی فردوسی، در به کارگیری زبان حماسی تقریباً موفق بوده است. او اغلب شاخص‌های موسیقایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و محتوایی شعر حماسی را رعایت کرده و در منظومه 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 اختلال 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 حوزه 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». *نامه پارسی*. سال نهم. شماره سوم. پاییز. صص

۱۸۹-۲۰۳.

ابن حسام خوسفی. (۱۳۸۶). *خاوران‌نامه (نیمه اول متن)*. تصحیح حیدرعلی خوش‌کنار. اردبیل: مهد تمدن.

ارسطو. (۱۳۸۷). *فن شعر*. ترجمه 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 ۳۴۹-۳۶۲.

الیاده، میرچا. (۱۳۶۵). *اسطوره بازگشت جاودانه*. ترجمه 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: مطبعة بریل.

ذاکرا الحسینی، محسن. (۱۳۷۷). «پساوندان شاهنامه». *نامواره دکتر محمود افشار*. به کوشش ایرج افشار و محمدرسول دریاگشت. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار. صص ۵۹۸۷-۶۰۱۸.  
شفیعی، محمود. (۱۳۴۹). «ارزش ادبی و اهمیت شاهنامه از نظر دستور زبان فارسی». *مجموعه مقالات سخنرانی و بحث درباره شاهنامه فردوسی*. تهران: ج ۲. صص ۱۲۷-۱۴۲.  
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲). «انواع ادبی و شعر فارسی». *آموزش ادب فارسی*. سال هشتم. بهار و تابستان. شماره‌های ۳۲ و ۳۳. صص ۴-۹.

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

\_\_\_\_\_ . (۱۳۷۶). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه. چاپ پنجم.

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

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۶). *انواع ادبی*. تهران: فردوس. چاپ پنجم.

\_\_\_\_\_ . (۱۳۷۰). *بیان*. تهران: فردوس.

عمران‌پور، محمدرضا. (۱۳۸۴). «عوامل ایجاد، تغییر و تنوع و نقش لحن در شعر». *پژوهش‌های ادبی*. سال سوم. شماره‌های ۹ و ۱۰. صص ۱۲۷-۱۵۰.

- غلامرضایی، محمد. (۱۳۸۴). «ابن‌حسام قهستانی». *دانش‌نامه زبان و ادب فارسی*. زیر نظر اسماعیل سعادت. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی. ج ۱. 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 حمله حیدری راجی کرمانی». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. زمستان. صص ۳۶۱ - ۳۸۰.
- کیوانی، مجدل‌الدین. (۱۳۸۹). «به بهانه کشف و نشر علی‌نامه». *آینه میراث*. سال هشتم. شماره ۲۰.
- محبوب، محمدجعفر. (۱۳۵۰). *سبک خراسانی در شعر فارسی*. تهران: دانشسرای عالی.
- ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۴۷). «زبان شعر». سخن. دوره هجدهم. آبان ماه.
- نقوی، نقیب. (۱۳۸۴). *شکوه سرودن*. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۶۹). *وزن و قافیۀ شعر فارسی*. تهران: نشر دانشگاهی. چاپ دوم.
- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۳). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: هما. چاپ نهم.
- 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". (1947). In *Encyclopedia Britannica*. Volume 8. Chicago: The University of Chicago.

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