

فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)

علمی - پژوهشی

سال دهم - شماره چهارم - زمستان ۱۳۹۶ - شماره پیاپی ۳۸

عناصر لحن حماسی در بخش اساطیری شاهنامه

(ص ۳۱۰-۲۹۱)

عباسعلی وفايي (نویسنده مسئول)<sup>۱</sup>، رقيه كاردل ايلواري<sup>۲</sup>

تاریخ دریافت مقاله: زمستان ۱۳۹۵

تاریخ پذیرش قطعی مقاله: بهار ۱۳۹۶

### چکیده

شاهنامه فردوسی که با نوع ادبی حماسی شناخته میشود موضوعات متفاوتی چون اساطیری، پهلوانی، تاریخی، گاهی داستانهای حکیمانه و عاشقانه (رمانس) را با لحنی حماسی بیان میکند. درباره نوع ادبی حماسی و سبک حماسی فراوان سخن رفته است اما از لحن حماسی که اساس ایجاد سبک و نوع ادبی حماسی است، کمتر سخن به میان آمده است. لحن در هر اثر ادبی برآیند عناصر متعددی چون فضای گفتمانی، روایی و زبانی است؛ در این مقاله به فضای زبانی لحن بطور مفصل پرداخته شد و در راستای شناخت لحن حماسی، چگونگی ایجاد و کارکرد آن، در چهارصد بیت نخست بخش اساطیری شاهنامه در چهار سطح زبانی آوایی، لغوی، دستوری و بلاغی پرداخته است که سطح واژگانی بیشترین تأثیر را در ایجاد لحن حماسی داشت.

کلمات کلیدی: لحن حماسی، شاهنامه فردوسی، حماسه، اسطوره

۱- استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران

۲- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران

a\_a\_vafaie@yahoo.com  
lateletka@yahoo.com

### ۱. مقدمه

بررسی زبان در انواع ادبی، از مهمترین مسائلیست که امروزه در پژوهش‌های ادبی کمتر بدان توجه شده است. ارتباط بین زبان و نوع ادبی، ارتباطی تنگاتنگ و ناگسستنی است چراکه نوع ادبی، زبان خاص خود را میطلبد. در پژوهش حاضر نخستین داستانهای اساطیری شاهنامه مورد بررسی قرار میگیرد و از میان عناصر داستان تنها به عنصر لحن پرداخته میشود « لحن در واقع عنصر اصلی داستان است که بر محتوا و ترکیب همه عناصر دیگر داستان تأثیر میگذارد» (سبک و لحن در داستان، جانی پین: ۱۱). هر شعر یک واحد زبانی به شمار می‌آید که هدف آن انتقال تجربه از گوینده به شنونده یا مخاطب است و شاعر برای انتقال پیام از ابزار انتقال لحن با نگرشی احساسی و عاطفی خود میپردازد، لحن در واقع نگرش و احساس گوینده نسبت به پیام ادبی است که قابل نوشتار نیست و از طریق عناصر ادبیای چون (صورخیال، آرایه‌های ادبی، عوامل نحوی، فرآیندهای واجی، واحدهای زبرزنجیری و...) به مخاطب انتقال مییابد. در این پژوهش هدف بر این است که در چهارصد بیت نخست بخش اساطیری شاهنامه فردوسی لحن حماسه با توجه به چهار سطح زبانی آوایی، لغوی، نحوی و بلاغی بررسی شود و به مسائلی از قبیل اینکه ابزار زبانی چه تأثیری در ایجاد نوع ادبی حماسی و فضای حماسی در متن اسطوره‌ای دارند، کاربرد آنها چگونه است و کدام سطح زبانی بیشترین تأثیر را در ایجاد لحن حماسی دارد، میپردازد. برای اینکه انتقال پیام درست با لحن واقعی خود انجام شود شاعر یا گوینده باید در بکارگیری ابزار و عناصر ادبی، طول جملات (کوتاهی یا بلندی)، گزینش واژگان و ترکیبات و... دقت و حساسیت بیشتری خرج دهد بطوریکه مخاطب تصویرسازی و تجسم درستی از مجموع کلمات در ذهن داشته باشد.

### ۱-۱. پیشینه پژوهش

از لحن بیشتر به عنوان یکی از عناصر اصلی داستان نام برده شده است و کمتر به عنوان یکی از مهمترین ابزار زبانی شعر معرفی شده است؛ در کتابهایی چون اندیشه و هنر فردوسی (حمیدیان، ۱۳۷۲)، مقایسه زبان حماسی و غنایی (پارساپور، ۱۳۸۳) و انواع ادبی (شمیسا، ۱۳۸۳) اشاره‌های کوتاه به ویژگیهای لحن و بررسی لحن حماسی در شاهنامه فردوسی شده است اما در خصوص انجام چنین پژوهشی تاکنون مورد مشابهی یافت نشده است. در این پژوهش، برای نخستین بار عنصر لحن حماسی در موضوع و متن اساطیری بررسی میشود. پژوهشهای مرتبط با موضوع مقاله که برخی از آنها در جمع‌آوری مقاله مورد استفاده قرار گرفته‌اند، به شرح زیر است:

کتاب سبک و لحن در داستان (جانپین، ۱۳۸۹)، و مقالاتی چون: جنبه‌های طنز و تغییر لحن در شاهنامه (عباس سلمی، ۱۳۷۸)، عوامل ایجاد، تغییر و تنوع و نقش لحن در شعر (عمرانپور،

۱۳۸۴)، نگاهی به لحن در عروض فارسی (یحیی عطایی، ۱۳۸۶)، لحن حماسی در قصاید عنصری (مریم دشتی و محمدعلی صادقیان، ۱۳۸۸)، لحن، صحنه‌پردازی و فضا ابزار انتقاد و اعتراض بیهقی (قاسم صحرائی، علی حیدری و مریم میرزایی مقدم، ۱۳۹۰)، نقش و تأثیر عامل لحن در سبک حافظ (فرهاد طهماسبی، ۱۳۹۱). لحن تعلیمی در دیوان حافظ (احمد رضی و سهیلا فرهنگی، ۱۳۹۲)، بررسی لحن در تاریخ بیهقی (قدسیه رضوانیان، مریم محمودی نوسر، ۱۳۹۲)، بررسی انواع لحن گفتگو در شخصیت‌های چهارمقاله نظامی عروضی (مریم صادقی و حسین صفری نژاد، ۱۳۹۲)، تأثیر لحن در انتقال پیام با تکیه بر شاهنامه (نوشاد رضایی و محمد یآوری، ۱۳۹۳)، لحن حماسی در شعر خاقانی (نرگس اسکویی، ۱۳۹۳)، بررسی لحن در شعر اخوان (مهدی دهرامی، ۱۳۹۴)، عوامل مؤثر در ایجاد لحن حماسی در شعر خاقانی (نرگس اسکویی، ۱۳۹۴).

### ۱-۲. پرسش پژوهش

۱. عوامل مؤثر در ایجاد لحن کدامند؟

۲. کارکرد لحن چیست؟

۳. جایگاه لحن در تعیین نوع و سبک ادبی؟

۴. مهمترین عناصر زبانی در ایجاد لحن حماسی کدامند؟

### ۳. بررسی لحن حماسی در متن اسطوره‌ای

شاهنامه فردوسی یکی از بزرگترین حماسه‌های ملی ایرانی شناخته شده و این اثر فاخر بیانگذار نوع ادبی حماسی در ایران است؛ مهم آن است که فردوسی چگونه و با چه شگردی لحنی حماسی در متنی اسطوره‌ای گنجانده است و از طریق آن، اسطوره را رنگ و بوی حماسی بخشیده است و در بیان مفاخرات، تراژدی و توصیف طبیعت و تاریخ و پهلوانیات نیز از آن سود جسته است. پرسش اینجاست که شاعر با کمک چه ابزار زبانی به این امکان دست مییابد؟ در پاسخ باید گفت: کلمه، ابزار شکل دادن به لحن است و چگونگی ترکیب و تألیف آن در کلام بسیار اهمیت دارد زیرا شاعر از طریق آهنگ و موسیقی کلمه در جمله، ساختمان جمله در کلام، استفاده از نمادها استعاره‌ها و تشبیهات و .. لحن خاص خود را بوجود می‌آورد. در این بخش به چگونگی تأثیر زبان در ایجاد لحن حماسی در چهار سطح زبانی آوایی، لغوی، دستوری و بلاغی طی جدولی ارئه و پس از آن با ذکر مثال از بخش اساطیری شاهنامه بررسی میشود.

### جدول الگوی بررسی لحن حماسی

سطوح بررسی	شاخصها	ابزار زبانی
آوایی و موسیقایی	موسیقی بیرونی	وزن و بحر
	موسیقی کناری	قافیه و ردیف
	موسیقی درونی	واج‌آرایی/ کوتاهی و بلندی هجاها. جناس و تکرار
	فرآیندهای واجی	تشدید، تخفیف، حذف، اماله، ابدال، تسکین، الف اطلاق
	واحد‌های زبرزنجیری	آهنگ، تکیه، درنگ
واژگانی		واژگان و ترکیبات حماسی
دستوری	سطح نحوی	تقدیم فعل/ افعال حماسی/ دستور تاریخی
بلاغی	علم بیان	تشبیه/ استعاره/ کنایه

#### ۳-۱. سطح آوایی و موسیقایی

##### ۳-۱-۱. موسیقی بیرونی

##### ۳-۱-۱-۱. وزن و بحر

وزن، موسیقی بیرونی شعر را ایجاد میکند و بر اساس کشش هجاها و تکیه‌ها ساخته میشود. هر وزنی موسیقی مخصوص به خود دارد و اضرحتر اینکه هر احساس و عاطفهای وزنی خاص میطلبد «هر شعر بسته به محتوا و حالت عاطفی خاصی که در بر دارد، وزن متناسب با خود را میطلبد» (فردوسی و شاهنامه، او، تقی‌زاده: صص ۵۸-۵۷) شعر حماسی، وزن حماسی میطلبد، بهترین وزن برای محتوای حماسی، وزن (فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعل/ فعول) است. در این بخش، ۱۳۰ بیت بر وزن (فعولن فعولن فعولن فعل) و ۲۷۰ بیت بر وزن (فعولن فعولن فعولن فعول) که بیشترین کاربرد را داشته است. بحر بخش اساطیری نیز چون دیگر بخشهای شاهنامه (بحر متقارب مثنی محذوف/ بحر متقارب مثنی مقصور) است. در این بحر نسبت هجاهای بلند به کوتاه بیشتر است یعنی در بحر سالم آن، هشت به چهار است باتوجه به اینکه انتظار تأتی و ملایمت از آن می‌رود، موسیقی بدست آمده از آن، تند و سریع و حماسی است که دلیل آن، ترتیب قرار گرفتن هجاهای کوتاه و بلند در کنار یکدیگر است و از همه مهمتر، رکن آخر (فعول/ فعل) است که کوبندگی و تحکم خاصی به شعر و محتوای آن میبخشد و در ایجاد لحن حماسی تأثیرگذار است.

### ۳-۱-۲. موسیقی کناری

#### ۳-۱-۲-۱. قافیه

قافیه از شگردهای موسیقی فردوسی در شاهنامه است و بهترین قالب برای تکرار قوافی، قالب مثنوی است؛ «قافیه در شعر حماسی باید تداعی کننده فضای حماسی و در واقع مکمل لحن حماسی باشد و موسیقی حاصل از آواها و کلمات را غنا بخشد و تکمیل کند، حسی و عینی باشد و با فضای حماسی هماهنگی داشته باشد» (درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، حمیدیان: ص ۴۴۰). در زبان حماسی بویژه زبان شاهنامه فردوسی، به خاطر تأکید و اهمیت کلام فعل در ابتدای مصرع قرار میگیرد و در نتیجه قافیه (اسم) است اما گزینش کلمه قافیه از نظر صوت، زنگ یا طنین و جنبه موسیقایی آن موضوعی است که شاعر حماسه پرداز باید به آن توجه کافی داشته باشد. بیشترین موسیقی بیت را قافیه ایجاد میکند و بیشترین آرایه‌های ادبی در این دستگاه ایجاد میشود. چنانکه بیان شد، بیشتر قوافی شاهنامه به علت تقدیم فعل، اسمی هستند؛ بنابراین در بخش اساطیری، ۵۸۴ قافیه اسمی وجود دارد.

پر از درد خوالیگران را **جگر** پر از خون دو دیده، پر از کینه **سَر**  
(ص ۵۶، ب ۲۷)

برفت و بدو داد تخت و **کلاه** بزرگی و دیهیم و گنج و **سپاه**  
(ص ۵۱، ب ۱۸۰)

همانطور که در بیت بالا مشاهده میشود، دو واژه کلاه و سپاه هر دو از ابزار و عناصر حماسی هستند که در دستگاه قافیه قرار گرفتند و بر ایجاد لحن حماسی تأکید میورزند.

#### ۳-۲-۲. ردیف

ردیف مکمل موسیقی قافیه است فقط ۵۶ بیت دارای ردیف بودند و این مسأله از ویژگیهای سبک خراسانی و نیز از قالب مثنوی نشأت میگیرد چراکه در قالب مذکور ردیف کمتر آمده و شاعر بیشتر به تنوع قافیه در محور افقی شعر اندیشیده است «ردیفهای فردوسی همچون ردیفهای عصر سامانی معمولاً کوتاه و ساده است و این درخور داستان حماسی است زیرا ردیفهای بلند، جوش و جان حماسی را میگیرند» (همان: ۴۴۳). تعداد ابیاتی که با ردیف به پایان برسند، کمتر از ابیاتی هستند که با قافیه اتمام مییابند؛ ردیفهای بلند در شاهنامه کم است. البته برخی از قافیه‌اندیشیه‌ها و ردیف‌اندیشیه‌ها در اختیار شاعر نیستند و گاه زبان و وقفه‌های واژگانی و ترکیبات خاص چیز دیگری را به شاعر تحمیل میکنند.

#### ۳-۱-۳. موسیقی درونی

«قویترین و روشنترین بُعد لفظی در شاهنامه تکرار و توالی حروف و ایجاد انواع تجانس لفظی است در حروف و در کلمه» (موسیقی شعر، شفیع کدکنی: ۱۷). موسیقی درونی از هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و ارتباط حروف با یکدیگر تشکیل میشود. در زبان شعر

حماسی آنچه بیشتر موجب آفرینش موسیقی درونی شعر میشود، واج‌آرایی و تکرار است؛ واج‌آرایی محصول تکرار هنرمندانه واجهای خاص در زنجیره کلام است که اگر از هارمونی خوبی برخوردار باشد، در تداعی معانی حماسی نقش دارد و این نظم برقرار نمیشود مگر با هوش و زیرکی گوینده که با همنشینی آنان لحن خاص و در نتیجه زبان خاص بیافریند.

### ۳-۱-۳-۱. واج‌آرایی

در بخش اساطیری شاهنامه همچون بخش تاریخی با فضا و لحن حماسی رو به رو هستیم، بنابراین در این بخش فقط به بررسی چند واج در تولید آوای حماسی میپردازیم «اصوات تشکیل دهنده واژه مخصوصاً صامتهای آغازین و پایانی واژه‌های کنار هم، نقشی اساسی در ایجاد و کیفیت لحن دارند» (عوامل ایجاد، تغییر و تنوع و نقش لحن در شعر، عمرانپور: ص ۱۳۵). هر واج میتواند با تکرار در طول یک بیت، موسیقی خاصی را در شعر ایجاد کند و شاعر یا گوینده با کاربرد آن و ایجاد واج‌آرایی یا صدامعنایی خاص قادر است بتواند مفاهیم خاص را به خواننده منتقل کند.

#### /ā/ واج (آ)

هنگام تولید این واج در بخش پسین زبان یک برآمدگی خاصی بوجود می‌آید؛ هنگام تولید این واج هوا به راحتی از دهان خارج میشود و از لحاظ وضعیت زبان دارای مشخصه افتادگی است؛ «مسافت بین عقب زبان و نرمکام حدوداً دو برابر مسافتی است که بین این دو عضو در موقع تولید /o/ وجود دارد برای تولید این واکه لبها اندکی جلو آمده و به شکل بیضی‌گونه‌ای در می‌آیند و حداکثر فاصله آنها از یکدیگر به حدود دو سانتیمتر میرسد /a/ از واکه‌های بلند بشمار میرود ولی کشش آن تحت تأثیر بافتی که در آن قرار میگیرد کم و زیاد میشود» (آواشناسی، ثمره: ص ۱۱۵). تراکم این وجه، در واجها، تکواژها، واژه‌ها و ابیات شاهنامه در ایجاد مضمون و محتوای خاص حماسی مؤثر است.

که بود آنکه دیهیم بر سر نهاد ندارد کس آن روزگاران به یاد  
(ص ۲۱، ب ۲)

که بر هفت کشور منم پادشا بهر جا سرفراز و فرمانروا  
(ص ۲۹، ب ۴)

#### /p/ واج (پ)

این واج در محل برخورد و تصادم دو لب ایجاد میشود، بطوریکه لب بالا و پایین محکم به یکدیگر چسبیده و راه عبور هوا را سد مینمایند «نرمکام به بالا کشیده میشود و بر اثر آن راه عبور هوا از طریق بینی نیز مسدود میگردد هوا در پشت لبها فشرده میشود زبان در موقعیت تولید آوای بعدی قرار میگیرد» (همان: ۴۹). این واج نسبت به واجهای دیگر کاربرد محدودتری

دارد اما گاه شاعر در یک بیت به طور فشرده از این صامت استفاده میکند؛ این واج نیز از جمله واجهای انسدادی و انفجاری محسوب میشود بسامد کاربرد آن باعث ایجاد فضای حماسی در متن میشود و نوعی شدت و تأکید را در معنای کلام ایجاد میکند. تعداد این واج در شاهنامه بویژه در بخش اساطیری کاربرد فراوانی دارد:

بگشت از برش چرخ سالی چهل پر از هوش مغز و پر از داد دل  
(ص ۲۹، ب ۲)

یکایک بیامد خجسته سروش بسان پرییی پلنگینه پوش  
(ص ۲۳، ب ۲۶)

### ۲-۳-۱-۳. جناس و انواع آن

تکرار به صورتی که آهنگ و موسیقی ایجاد کند و در تداعی معانی حماسی نقش داشته باشد، در زبان حماسی بیشتر به صورت جناسهای گوناگون ظاهر میشود و نقش اصلی جناس در زبان حماسی، ایجاد وحدت و هارمونی واژگان است که خود از عوامل ایجاد موسیقی است. شمیسا نیز در این مورد اینگونه بیان میکند که: «روش تجنیس مبتنی بر نزدیکی هر چه بیشتر واکه‌هاست بطوریکه کلمات همجنس به نظر آیند یا همجنس بودن آنها به ذهن متبادر شود» (نگاهی تازه به بدیع: شمیسا: ص ۵۳). لحن شعر متناسب با اینکه در آن مصوت‌های کوتاه در آن بیشتر متمایز باشد یا بلند به حماسی یا غنایی بودن نزدیک میشود؛ در این پژوهش، نامگذاری اسامی جناس بر اساس تقسیم‌بندی قدیمی نیست بلکه بر اساس شکل آوایی و تأثیر موسیقی آن انجام شده است. نوع آواها و شکل قرار گرفتن آنها در واژه یا هجا در حماسی بودن متن اثر دارد. بطور کلی سه نوع جناس را در نظر گرفتیم که در آنها کلمات نسبت به هم یکی از این سه رابطه را دارند:

### ۳-۱-۳-۱. اختلاف در صامت

اولین نوع جناس، اختلاف در صامت است که ۲۳ مورد در بخش مذکور یافت شده است.  
سرِ تخت و بختش برآمد ز کوه پلنگینه پوشید خود با گروه  
(ص ۲۱، ب ۷)

### ۳-۱-۳-۲. اختلاف در مصوت

در بخش مذکور فقط در یک مورد از جناس با اختلاف در مصوت کوتاه استفاده شده است.  
فرود آمد از تخت ویله گنان زنان بر سر و گوشت شاهان گنان  
(ص ۲۳، ب ۳۷)

### ۳-۱-۳-۳. افزایش صامت یا مصوت

سیامک بدست خزوران دیو تبه گشت و ماند انجمن بی‌خدیو  
(ص ۲۳، ب ۳۵)

در این بخش در مجموع ۲۷ جناس وجود داشت که بیشترین نوع آن افزایش در صامت و مصوت بود و این نوع جناس در تعیین لحن حماسی تأثیر بیشتری دارد. همانطور که در ابیات بالا آمده است، با افزایش صامت (خ) بر روی واژه (دیو) سبب تکرار واژه اساطیری (دیو) و تداعی آن در ذهن شنونده و ایجاد لحنی حماسی - اساطیری شده است.

### ۳-۱-۳-۳. تکرار

در شاهنامه مکرر ابیاتی تکرار میشوند و حتی برخی از تصاویر او جنبه کلیشه‌ای پیدا کرده یعنی برای رعایت قافیه از واژگان و تصاویر و تشبیهات و استعارات تکراری استفاده است. اما این کار منجر به دلزدگی و خستگی خواننده نمیشود و تکرار هر کدام از اینها در جایگاه خود طراوت و تازگی خاصی دارد «نولدکه در اینباره مینویسد، زبان شاهنامه نیز اغلب فرمولیست ما به بیتهایی بر میخوریم که تقریباً به کلی مانند یکدیگرند» (حماسه، پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی، خالقی مطلق: ۴۲۸). تکرار نیز در ایجاد موسیقی درونی شعر و تداعی معانی تأثیر بسزایی دارند، تکرار واژگان آن هم واژگانی که در آفرینش نوعی آهنگ و موسیقی یا تداعی معانی دخیل باشند، در شعر فردوسی از جایگاه والایی برخوردارند و آهنگ شعر حماسی را غنا میبخشد و در آفرینش فضا و لحن حماسی نقش مؤثری دارند. بزرگترین تکرار، وزن شعر است، بعد از آن، ردیف و قافیه نیز از دیگر عوامل تکرار هستند. بنابراین در این بخش به بررسی تکرار واژه در یک بیت پرداخته شد که در نتیجه تکرار در ۲۱ بیت بکار رفته است.

جهان شد بران دیویچه سپاه ز بخت سیامک چه از بخت شاه  
(ص ۲۲، ب ۲۲)

گذر کرد ازان پس به کشتی برآب ز کشور به کشور چو آمد شتاب  
(ص ۴۳، ب ۴۵)

سخن هر چه گویدش فرمان کند به فرمان او دل گروگان کند  
(ص ۴۹، ب ۱۳۴)

### ۳-۱-۴. عوامل لحنساز

لحن احساسی است که گوینده میخواهد انتقال دهد و در این انتقال از تمامی امکانات زبانی چه واحدهای موجود در زنجیره کلام، چه واحدهای زبرنجیری کلام استفاده میکند. مهمترین امکاناتی که شاعر میتواند از آنها در ایجاد لحن حماسی استفاده کند عبارتند از فرایندهای واجی مانند تشدید، تخفیف، تسکین، ابدال، ادغام و واحدهای زبرنجیری نوشتار مانند آهنگ، تکیه و درنگ. فردوسی نیز بارها از هر دو عامل مؤثر در ایجاد لحن سود برده



است.

### ۳-۱-۴-۱. فرآیندهای واجی

در زبان حماسی به فراخور هنجارهای زبانی، وزن، محتوا و ... از این فرآیندها استفاده میشود؛ به فرآیندهایی مثل تشدید، تسکین، تخفیف، اماله، ادغام فرآیندهای واجی میگویند که از تشدید برای ایجاد موسیقی و اشباع هجاها، از اماله به منظور امتداد، از تسکین برای عدم کراهت در سمع، از حذف برای سرعت بخشیدن و از تخفیف هم برای ضرورت وزنی استفاده میشود.

### ۳-۱-۴-۱. ادغام

در متن مورد بررسی فرایند واجی ادغام کاربردی ندارد.

### ۳-۱-۴-۱.۲. اماله

اماله یا ممال «یعنی میل (الف) به سوی (ی) که یکی از سیستمهای تدافعی زبان فارسی در مقابل زبان عربی بود؛ یعنی کلمات الفدار عربی را با یاء مجهول تلفظ میکردند» (کلیات سبک‌شناسی، شمیسا: ۲۷۴). در متن مورد بررسی فرایند واجی اماله نیز وجود ندارد.

### ۳-۱-۴-۱.۳. تشدید

تشدید یا شدت دادن به کلمه از دیگر فرآیندهای واجی است که باعث ایجاد طنطنه و تأکید در کلمه و لحن حماسی در کلام میشود. و گاهی این ویژگی در آثار شعرا به ضرورت وزن صورت میگیرد، شمس قیس رازی در المعجم آن را (زیادت قبیح) خوانده است: زر، می، خز، مس، پر. «به نظر میرسد که بیشتر کلمات دو حرفی را مشدد میکردند شاید به این حساب که در عربی کلمات حداقل ثلاثی هستند؟ مخصوصاً اگر کلمه مختوم به (ر) بود آن را مشدد میکردند. در مورد کلمات مختوم به (ر) باید دانست که در پهلوی هم حالت تشدیدگونه دارد: parr, zarr, karr» (همان: ۲۶۸).

ز هرّای درّندگان چنگ دیو      شده سست وز خشم گیهان خدیو  
(ص ۲۵، ب ۶۲)

پری و پلنگ انجمن کرد و شیر      ز درّندگان گرگ و ببر دلیر  
(ص ۲۴، ب ۵۸)

سیه گشت رخشنده روز سپید      گسستند پیوند با جمشید  
(ص ۵۱، ب ۱۶۸)

### ۳-۱-۴-۱.۴. تخفیف

تخفیف یا کاهش در کلمه زمانی رخ میدهد که با حذف صامت یا مصوت در کلمه سبب ایجاد لحن و فضای حماسی در کلام میگردد.

ازان بدکنشدیو، روی زمین بپرداز و پردخته کن دل ز کین  
(ص ۲۴، ب ۴۶)

شدند انجمن دیو بسیار مر که پردخت مانند ازو تاج و فر  
(ص ۳۶، ب ۳۰)

بدو گفت دادم من این کام تو بلندی گورد زین مگر نام تو  
(ص ۵۰، ب ۱۵۳)

### ۳-۱-۴-۱-۵. تسکین

از تسکین برای عدم کراهت در سمع استفاده میشده است لذا در سبک خراسانی اسکان ضمیر رایج بود؛ این قاعده هم در مورد اسم و هم در مورد فعل حاکم بود و در شاهنامه اسکان ضمیر از بسامد بالایی برخوردار است «مراد از اسکان ضمیر این است که مصوت آغاز ضمیر را که همواره قبل از آن همزه است حذف کنند یعنی همزه و مصوت حذف میشود و صامت ضمیر به کلمه قبل میچسبد. جانت (jan+?at) به صورت (jant) تلفظ می‌شود» (همان، ۲۷۳).

بدان برترین نام یزدانش را بخواند و بپالود مژگانش را  
(ص ۲۴، ب ۴۸)

به شاه جهان گفت پس ارنواز که بر ما بیايد گشادنت راز  
(ص ۵۹، ب ۵۹)

بدو گفت پیماننت خواهم نخست پس آنکه سخن برگشایم درست  
(ص ۴۶، ب ۹۰)

### ۳-۱-۴-۲. فرآیندهای زبرزنجیری نوشتار (آهنگ/تکیه/ درنگ)

#### ۳-۱-۴-۱-۲-۱. آهنگ

سُخُنْگُوی دهقان چه گوید نخست که تاج بزرگی به گیتی که جست؟  
(ص ۲۱، ب ۱)

در این بیت مشاهده میکنید که شاعر از آهنگ افتان **ك** و آرام شروع میکند و با طرح کلمه پرسشی (چه و که) حالت گفتار به خیزان **ك** انتقال پیدا میکند و در آغاز گفتار صدا آرام و پایین است، رفته رفته اوج میگیرد.

که بود آنکه دیهیم بر سر نهاد ندارد کس آن روزگارن بیاد  
(ص ۲۱، ب ۲)

اما در این بیت شاعر با کلمه پرسشی (که) سخن خود را شروع میکند و آهنگ جمله خیزان است به بالا میرود و دیگر پایین نمی‌آید در نتیجه مفهوم و آهنگ جملات پرسشی است. و با

تغییر آهنگ از جملات خبری به پرسشی میتوان به آهنگ و لحن حماسی دست یافت. اما در برخی ابیاتی که پرسشی نیستند نیز این حالت به خاطر بالا بودن آهنگ صدا وجود دارد که شاعر در آن بیشتر از مصوت‌های بلند استفاده کرده و دهان خواننده باز میماند و نشان از شکوه و تحکم و ابهت دارد که در بیت زیر دستور جنگ را میدهد.

سپه ساز و برکش به فرمان من      برآور یکی گنج از آن انجمن  
(ص ۲۴، ب ۴۵)

### ۳-۱-۴-۲-تکیه

تکیه در زبان فارسی عبارت است از ارتفاع صوت که اغلب با کمی شدت همراه است؛ تکیه بر دو نوع است: زبانی و وزنی. تکیه یا استرس و یا فشار برای تأکید در کلام بوجود می‌آید. ۱. تکیه زبانی: باعث زیر و بمی آوا و صدا شده و محدود کننده مرز معانی مختلف واژگان و عبارات است و با تغییر موقعیت تکیه‌ها معنای واژگان نیز دگرگون میشود.

۲. تکیه وزنی: این نوع تکیه بر اساس وزن و بحر بوجود می‌آید؛ تکیه در دو بحر با هم فرق دارد، در زحاف مقصور نسبت به زحاف محذوف تکیه کمتر است. برای مثال در زحاف مقصور:

سَخُنْگوی دهقان چه گوید نُخُست      که تاج بزرگی به گیتی که جُست  
(ج ۱، ص ۲۱، ب ۱)

دو حرف چه و که:

یکایک برآراست با دیو جنگ      بُد جنگشان را فراوان درنگ  
(ج ۱، ص ۳۷، ب ۳۷)

هجای قافیۀ (نَگ)

### در زحاف محذوف:

مگر کز پدر یاد دارد پسر      بگوید ترا یک به یک در به در  
(ج ۱، ص ۲۱، ب ۳)

بیاموختشان رشتن و تافتن      به تاراندرن پود را بافتن  
(ج ۱، ص ۴۲، ب ۱۶)

تأکید در زحاف (فَعَل) بویژه هجای (عَل)، (سَر و دَر) به کشش و کوبندگی صامت (را) همراه است.

### ۳-۱-۴-۲-۳درنگ

جهان شد بران دیو بچه سپاه      ز بخت سیامک، چه از بخت شاه  
(ج ۱، ص ۲۲، ب ۲۳)

همه جامه‌ها کرده پیروزهرنگ دو چشم ابر خونین، دورخ بادرنگ  
(ج ۱، ص ۲۳، ب ۴۰)

علامت سجاوندی ویرگول که نام دیگر آن درنگ نما است، از نشانه‌های درنگ در کلام است در بیت نخست شاعر برای بیان شرایط سیامک و جایگاه وی و اینکه قرار است از سوی سپاه دیو به او حمله شود بعد از سیامک درنگ و مکثی میکند. در ادامه داستان برای تأکید بر کشته شدن دیو و تباہ ساختن دیوی که سیامک را کشته بود از هوشنگ کمک میطلبد و میگوید:

ازان بدکنش دیو، روی زمین بپرداز و پردخته کن دل ز کین  
(ص ۲۴، ب ۴۶)

### ۳-۲. سطح لغوی

در سطح لغوی، واژگان، ویژگی‌های آنها، ترکیبات، ساختمان کلمه، لغات کهنه و مهجور و ... بررسی میشود. قدرت واژگان و قدرت گزینش واژگان خاص او به قدری است که سبب القای حالت‌های عاطفی و فضا سازی شگفت و به تصویر کشیدن لحظه به لحظه اتفاقات میشود و به خواننده قدرت تجسم ریزترین حرکات در داستان را میدهد.

### ۳-۲-۱. نوع واژگان در حماسه اساطیری

در زبان حماسی واژگان معمولاً عینی و حسی بوده و بسامد این نوع لغات نیز زیاد است؛ پس از بررسی واژگان در این بخش مشخص شد که ۱۴۵ واژه از عناصر اساطیری است؛ واژگانی مانند: قره، ابلیس، پری، اژدها، دیو، جادو و ... ۲۳ واژه از عناصر رزم، ۹۰ واژه از عناصر طبیعت، ۷۶ واژه مختص به عنصر بزم و رفاه، ۱۰۳ واژه از اسامی اعضای بدن، ۱۰ واژه از صور فلکی، ۶۴ واژه از اسامی خاص، ۱۸ واژه عنصر رنگ، ۵۶ واژه از عنصر حیوانات و در پایان، ۴۳ واژه مختص به موجودات انتزاعی است. بسامد بالای برخی واژگان توجه‌برانگیز است و با بررسی آنها میتوان به سبک شخصی یا حتی سبک دوره و محتوای و مضمون درون متن پی برد، اینکه واژگان از چه مقوله‌های کلامی باشد، اسم یا فعل یا دیگر کلمات، حسی و عینی باشد یا معقول و غیر حسی، از چه سنخ و گروهی باشد همه و همه بی‌تردید در تشکیل روح و فکر حماسی تأثیرگذارند.

### ۳-۲-۲. ترکیبات حماسی

منظور از ترکیبات حماسی، ترکیباتی است که غالباً از واژگان و اسامی حماسی گزینش شده‌اند و در بافت کلام بگونه‌ای حماسی به‌کار رفته‌اند؛ یکی از عواملی که فردوسی را صاحب سبک کرده است، ساخت ترکیبات جدید و ترکیب‌سازی است چراکه فردوسی در ترکیب‌سازی توانایی خاصی دارد ترکیبات جدید با ساخت و ساز و صوت جدید، که در آن روزگار یا کمتر یافت میشد یا فقط و فقط ساخته و پرداخته ذهن فردوسی است ترکیباتی چون: عنانیچ،

کمندافکن، نیکی گمان، تیر الماس پیکان و... که هم از لحاظ موسیقی درونی و هم در تداعی معانی حماسی و لحن حماسی بینظیر است. مهمترین بخش واژگان زبان حماسی، ترکیبات حماسی است زیرا زبان حماسی ترکیبات خاص خود را دارد. واژگان و ترکیبات و صفات در هر نوع حماسه با توجه به مضمون آنها متفاوت است. در بخش اساطیری در بین کل ترکیبات، ۲۳ ترکیب حماسی وجود دارد که در القای لحن حماسی کمک شایانی به خواننده میکند. برای مثال:

تاج بزرگی (ص ۲۱، ب ۱)، تخت و بخت (ص ۲۱، ب ۷)، فرّ شاهشهی (ص ۲۲، ب ۱۰)، پلنگینه پوش (ص ۲۳، ب ۲۶)، شاهچه (ص ۲۳، ب ۲۹)، چرم پلنگ (ص ۲۳، ب ۳۰)، یزدان پیروزگر (ص ۲۹، ب ۵)، تاج زر (ص ۴۱، ب ۴).

در این نوع ترکیبات علاوه بر اینکه بار معنایی واژگانی که در کنار هم قرار میگیرند، حماسی است، طرز قرار گرفتن آنها در کنار یکدیگر و نیز آوای واژگان در بیان لحن حماسی تأثیرگذار است. فردوسی نیز از جمله شاعرانی است که ترکیباتی تازه و نو آفریده و تا مدتها بعد از وی کاربرد داشته است.

### ۳-۲-۱. ترکیبات با (پُر)

ترکیبات با کلمه (پُر) از ترکیبات نو و جدید و برساخته فردوسی است بارها در شاهنامه تکرار شده است.

در بین ۱۵۴ ترکیب بخش مذکور، ۱۵ ترکیب با کلمه (پُر) وجود دارد. پرآواز (ص ۲۲، ب ۲۴)، پر خون (ص ۲۳، ب ۳۸) و (ص ۵۶، ب ۲۷)، پراز هوش (ص ۲۹، ب ۲)، پراز داد (ص ۲۹، ب ۲) و (ص ۲۹، ب ۶)، پراندیشه (ص ۴۳، ب ۳۱)، پر ز آوا (ص ۴۴، ب ۵۸)، پر از گفتگوی (ص ۴۵، ب ۷۰).

### ۳-۲-۲. ترکیبات متممی

«ترکیبات متممی با توجه به حروف اضافه آنها به چندین نوع تقسیم میشوند: متممی "به" ای (compound dative)، متممی "از"ی (ablative compound)، متممی "در"ی (locative compound)، و متممی "با"یی (instrumental compound)» ترکیبهای نحوی در زبان فارسی، محمودی بختیاری: ۳۴-۳۵. همچنین «یعنی آوردن دو حرف اضافه در پیش و پس متمم فعل، حرف اضافه نخست معمولاً "به" بوده است» (کلیات سبک شناسی، شمیسا: ۳۱۰) ۳۰ ترکیب نیز از نوع ترکیب متمم با دو حرف اضافه است که از ویژگیهای پر کاربرد سبک خراسانی است.

در به در (ص ۲۱، ب ۳) و (ص ۲۳، ب ۲۷)، به کوه اندرون (ص ۲۱، ب ۶)، به گیتی بر (ص ۲۲، ب ۹)، به جانش بر (ص ۲۲، ب ۱۷)، به پیشاندر (ص ۲۴، ب ۶۰)، مرورا (ص ۲۲، ب ۱۴) و (ص ۳۵، ب ۱) و (ص ۳۶، ب ۱۹) و (ص ۳۶، ب ۲۰)، به سوگ اندرون (ص ۴۱، ب ۲).

### ۳-۲-۳. ترکیب وصفی

«این ترکیب از نظر ساخت مثل ترکیب اضافی است، به این معنا که در اینجا با صفت و موصوفه‌هایی سروکار داریم که کسره بین آنها حذف شده و کل ساخت آنها به یک عنصر واحد تبدیل شده است» (ترکیبهای نحوی در زبان فارسی، محمودی بختیاری: ۳۵). در این ترکیب که از همنشینی صفت با اسم بوجود می‌آید که این نوع صفت‌ها بویژه در اشعار فردوسی یافت میشوند و برای بیان هنری موصوفی بکار گرفته میشوند «حذف موصوف و بکار بردن کلمه یا عبارتی که جای آن را میگیرد، جنبه هنری کلام را قویتر و تأثیر آن را بیشتر میکند؛ اینگونه کاربرد صفت را صفت هنری مینامند که گاه به استعاره بسیار نزدیک میشود. تازگی ترکیب و کیفیت تصویری و این نکته که این نوع صفت بیشتر نشان‌دهنده است تا توصیف کننده، آن را به صورت یکی از راه‌های بیان هنری، به خصوص در شعر درآورده است» (میرصادقی، مدخل صفت هنری» متن دارای ۴۲ ترکیب وصفی است که فردوسی این ترکیبات را بسیار زیبا و بجا بکار برده است.

سَخُنْگَوی دهقان (ص ۲۱، ب ۱)، ریمَن آهَرْمَنَا (ص ۲۲، ب ۱۸)، خجسته سروش (ص ۲۳، ب ۲۶) و (ص ۲۴، ب ۴۴)، بدخواه دیو پلید (ص ۲۳، ب ۲۸)، شاه‌پچه (ص ۲۳، ب ۲۹)، وارونه دیوسپاه (ص ۲۳، ب ۳۳)، دکنشدیو (ص ۲۴، ب ۴۶).

### ۳-۲-۴. ترکیب اضافی

در بین کل ترکیبات تنها دو ترکیب اضافی وجود دارد که نسبت آن به ترکیب وصفی بسیار کم است.

دیو پچه (ص ۲۲، ب ۲۲)، گیهان خدیو (ص ۲۶، ب ۶۲).

### ۳-۲-۴. ترکیبات با (یکی)

در شاهنامه از واژه (یکی) برای علامت نکره و ابهام استفاده میشود گاهی با (ی) در آخر اسم همراه میشود، استفاده از یکی در مقام ادات نکره (یکی از علائم پنهان‌سازی و ابهام و برجسته‌سازی معنایی در حماسه است): در بخش اساطیری ۲۵ بار کلمه یکی تکرار شده است و معنای مختلفی را به همراه دارد.

### یکی به معنای (یک)

نیشته یکی نه چه نزدیک سی چه رومی و تازی و پارسی (ص ۳۷، ب ۴۳)  
یکی به معنای نکره و ابهام:

یکی مرد بود اندران روزگار ز دشت سواران نیزه‌گزار (ص ۴۵، ب ۷۵)  
یکی به معنای تنها، فقط

گرین گفته من تو آری بجای جهان را تو باشی یکی کدخدای (ص ۴۷، ب ۹۷)

### یکی در معنای تعظیم:

سپه ساز و برکش به فرمان من برآور یکی گرد از انجمن (ص ۲۴، ب ۴۵)  
یکی در معنای تعجب و شگفتی:

چو آن کرده شد ساز دیگر گرفت یکی چاره کرد از شگفتان شگفت (ص ۴۸، ب ۱۲۵)  
یکی خوبروی (ص ۲۲، ب ۱۴)، یکی بچه (ص ۲۲، ب ۳۱)، یکی پور (ص ۲۴، ب ۵۰)، یکی  
گوهر (ص ۲۹، ب ۷)، یکی هوشمند (ص ۳۵، ب ۱)، یکی پاک دستور (ص ۳۶، ب ۲۰)، یکی  
نوهنر (ص ۳۷۲۲، ب ۳۹)، یکی تخت (ص ۴۴، ب ۴۸).

### ۳-۲-۳. عبارتهای فعلی

در این بخش، در بحث ساختمان فعل، ۱۹ عبارت فعلی وجود دارد. برای مثال:  
از کوه برآمدن (ص ۲۱، ب ۷)، به خاک افکندن (ص ۲۳، ب ۳۴)، برسر نهادن (ص ۲۹، ب ۱)، به  
چنگ آمدن (ص ۲۹، ب ۷)، به ورز آوردن (ص ۳۱، ب ۱۵)، از بند گشودن (ص ۳۵، ب ۷)، از میان  
برگزیدن (ص ۳۵، ب ۱۱)، به بند آمدن (ص ۳۶، ب ۱۲)،

### ۳-۳. سطح نحوی و دستوری

در سطح نحوی (syntactical) یا سبک‌شناسی جمله به بررسی جمله از نظر محور  
همیشینی و دقت در ساختهای غیر متعارف، کوتاه یا بلند بودن جملات، کاربردهای کهن  
دستوری از قبیل انواع (ی)، آوردن دو حرف اضافه برای یک متمم، مفعول و علامت آن،  
فعل‌های ماضی همراه با بای تأکید، افعال پیشوندی، صرف افعال کهن و دیگر موارد پرداخته  
میشود. بطور کلی نحو یعنی چگونگی ارتباط کلمات (مقوله‌های کلام) در جمله.

### ۳-۳-۱. تقدیم فعل

تقدیم فعل کلام را قاطع و حماسی و مؤکد میکند. فعل از مهمترین ارکان، مرکز ثقل جمله  
و هسته گزاره است؛ در شاهنامه فردوسی در بین مقوله‌های کلام از مقوله فعل بیش از دیگر  
مقوله‌ها استفاده شده است؛ چراکه فعل ایجاز دارد و به تنهایی گزارش کامل یک گزاره است  
در آثار حماسی که همه چیز تند و سریع و بدون حاشیه پیش میرود، فعل کاربرد زیادی دارد.  
از دیگر دلایل تقدیم فعل، اهمیت گزاره است چراکه گوینده سعی در گزارش هسته اصلی  
داستان دارد و قرار نیست زیاد به حواشی بپردازد.

در شاهنامه فردوسی در بین مقوله‌های کلام از مقوله فعل بیش از دیگر مقوله‌ها استفاده  
شده است؛ چراکه فعل ایجاز دارد و به تنهایی گزارش کامل یک گزاره است در آثار حماسی  
که همه چیز تند و سریع و بدون حاشیه پیش میرود، فعل کاربرد زیادی دارد. از دیگر دلایل  
تقدیم فعل، اهمیت گزاره است چراکه گوینده سعی در گزارش هسته اصلی داستان دارد و قرار  
نیست زیاد به حواشی بپردازد. در این بخش ۳۰ مورد تقدیم فعل وجود دارد.

بیوشید تن را به چرم پلنگ که جوشن بُد خود، نه آیین جنگ  
(ص ۲۳، ب ۳۰)

بورزید پس هر کسی نان خویش برنجید و بشناخت سامان خویش  
(ص ۳۰، ب ۱۳)

### ۳-۲-۳. افعال حماسی

در این بخش، افعال حماسی کمتری نسبت به دیگر بخشهای شاهنامه وجود دارد؛ چراکه اعمال حماسی- پهلوانی کمتری وجود دارد که نیاز به فعل حماسی باشد، بیشتر افعال رخدادی و تحققی هستند نه حرکتی و پویا. بویژه در ابتدای بخش اساطیری، بیشتر داستانهای اسطوره‌ای هستند که تکرار میشوند. برای مثال در داستان هوشنگ میبیند که اعمال حماسی- پهلوانی انجام نمیگیرد فقط و فقط از نمادهای اساطیری چون جدا کردن آهن از سنگ به یاری آتش، پیشه آهنگری، ساختن ابزار کشاورزی چون (بیل، ارّه، تیشه)، راهاندازی آب در زمین کشاورزی، لباس از چرم پویندگان و ... بحث میشود بنابراین جایی برای نبرد تن به تن پهلوانان و قهرمانان حماسی باقی نمیماند.

به پای اندر افکند و بسپرد خوار دریدش برو چرم و برگشت کار  
(ص ۲۵، ب ۶۶)

چو ضحاکش آورد ناگه به چنگ یکایک ندادش سخن را درنگ  
(ص ۵۲، ب ۱۸۵)

### ۳-۳-۳. بررسی ساختمان جمله

فردوسی از شاعرانی است که توانمندی او در بکار بردن گونه‌های گوناگون زبان و الگوهای نحوی زیانزد است. بیشک نزدیک کردن زبان شعری به زبان گفتاری روزمره یکی از مهمترین رموزی است که سعدی توانسته است بوسیله آن مخاطبان خود را قرن‌ها به دنبال خود بکشاند؛ در این مختصر هدف فقط بررسی میزان استفاده فردوسی از الگوها و قالبهای نحوی مورد استفاده در زبان فارسی است. فرشیدورد برای جمله‌های بسیط فارسی ۲۱ الگوی نحوی قائل است، در اینجا فقط یازده الگوی نحوی پر کاربرد بررسی شده است.

در بین ۳۰ بیت جامعه آماری مورد نظر، ۸۱ جمله و ۱۱ الگوی نحوی وجود دارد که بیشترین تعداد جملات مخصوص الگوی (نهاد+متمم+فعل) بوده است. در بین ۱۱ الگوی نحوی فقط ۳ الگوی مربوط به جملات اسمی بودند یعنی فقط ۱۵ جمله اسمی وجود داشت و این خود دلیلی بر فعلی و کاربردی بودن حماسه و ایجاز در آن است.

### ۳-۴. سطح بلاغی و ادبی



برای این نوع ادبی مجال گسترده‌ای برای صنعتپردازی وجود ندارد؛ چون «حماسه متضمن خبر بزرگی است احتیاج به شاخ و برگ و آرایش کلام و صنایع بدیعی ندارد» (بیان، شمیسا: ۱۱۹). از طرف دیگر استفادهٔ بیش از حد از صنایع ادبی نوعی نقض غرض است «در اینجا مراد در بکارگیری صنایع ادبی است» (همان). کاربرد واژه‌ها و عناصر بیانی و صور خیال در ابیات شاهنامه متناسب با نوع ادبی حماسه است. «در علم بیان با شیوه‌های مختلف ادای معنای واحد آشنا می‌شویم و می‌آموزیم که چگونه باید مراد شاعران را از واژه‌ها و عباراتی که در معنای اصلی خود بکار نرفته‌اند، دریافت» (همان: ۳۸).

### ۳-۴-۱. تشبیه

«تشبیه حماسی که فرنگیان به آن (Epic simile) می‌گویند و آن را از مختصات آثار حماسی ذکر کرده‌اند؛ تشبیهی است که برخلاف تشبیهات معمولی که موجز است، گسترده باشد و مثلاً فقط حال مشبه را بیان نکند بلکه مفصلاً به توصیف مشبه به هم پردازد. از اینرو میتوان بدان تشبیه تفصیلی هم گفت» (همان، ۱۳۵). در حماسه‌های ایرانی تشبیهات به صورت گسترده‌تر بکار می‌رود مانند کردن جنگجویان به شیر و پلنگ و ... کاربرد تشبیه تا آنجاست که کارکرد خود را از دست داده و به استعاره یا اینهمانی نزدیک شده و بیشتر آنها در شمار واژگان حماسی درآمده‌اند «تشبیه در حماسه بیش از آنکه نقش تصویرسازی و لذت بخشی از طریق کشف ارتباطات تازه میان مشبه و مشبه‌به جدید را داشته باشد، نقش تأکیدی دارد که با روح حماسه سازگارتر است» (مقایسهٔ زبان حماسی و غنایی، پارساپور: ۵۳). شاعر با توجه به حالتی که در برخورد با موضوعات مختلف در شعر دارد به گزینش واژگان و چینش آنها در دستگاه تشبیه، استعاره و کنایه می‌پردازد.

به گیتی بر او سال سی شاه بود      به خوبی چو خورشید برگاه بود  
(ص ۲۲، ب ۹)

در بیت بالا از عنصر طبیعت، خورشید برای مشبه‌به سود می‌جوید و شاه را چون خورشیدی بر تخت نشسته تشبیه میکند دقت کنید که چگونه عنصر حماسی، گاه (تخت) را در کنار عنصر طبیعی خورشید مینشانند.

یکی بچه بودش چو گرگ سترگ      دلاور شده با سپاهی بزرگ (ص ۲۲، ب ۲۱)  
بیازید چون شیر هوشنگ چنگ      جهان کرد بر دیو نستوه تنگ (ص ۲۵، ب ۶۴)  
در بیت بالا با تشبیه هوشنگ به شیر بر فضای حماسی بیت می‌افزاید.

یکایک بیامد خجسته سروش      بسان پری پلنگینه‌پوش (ص ۲۳، ب ۲۶)  
پلنگینه لباسی جنگی است که پهلوانان هنگام نبرد بر تن می‌پوشند اما فردوسی بدین زیبایی این لباس را در صنعت تشبیه بر تن پری پوشانده است.

«دنیای تصاویر شاهنامه دنیایی ساده و بی‌پیرایه است. صلابت و عظمت حماسی شاهنامه

همه موضوعات را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند و به ندرت میتوان تشبیهی مضمّر در آن پیدا کرد: چو داننده مردم بود آزور همی دانش او نیاید به بر» (صور خیال در شعر شاعران سبک خراسانی، طالبیان: ۱۴۸).

### ۳-۴-۲ استعاره

استعاره وسیله‌ای برای گسترش بخشیدن به زبان است که به کمک آن میتوان واژگان را از محدوده تنگ قاموسها نجات بخشید، بنابراین در متون حماسی بهترین راه برای برجسته کردن مضامین اسطوره‌ای بویژه در بخش زبان اسطوره، کاربرد استعاره است «در سطح ادبی حماسه بسامد استعاره‌های مصرّح‌های که مشبّه محذوف آنها پهلوانان و دلاوران هستند، زیاد است» (بیان، شمیسا، ۹۶). استعاره در حماسه وجود دارد اما نه زیاد چراکه حماسه پیچیدگی نمیخواهد و حامل خبر بزرگ است و اما در برخی از ابیاتی که استعاره رنگ حماسی بدان میبخشد، کاربرد دارد.

چو گیتی سرآمد بران دیوبند جهان را همه پند او سودمند (ص ۴۱، ب ۱)  
دیوبند استعاره از طهمورث است، برای شخصیت اساطیری، واژه دیوبند، که از عناصر اساطیری است، آورده است.

گرانمایه شبگیر برخاستی ز بهر نیایش برآراستی (ص ۴۷، ب ۱۰۶)

سر تازیان، مهتر نامجوی شب آمد سوی باغ بنهاد روی (ص ۴۸، ب ۱۰۹)

دو ترکیب (گرانمایه) و (سر تازیان مهتر نامجوی) استعاره از مرداس است

بجستند خورشیدرویان ز جای ازان غلغل نامور کدخدای (ص ۵۸، ب ۵۳)

خورشیدرویان استعاره از خواهران جمشید است که از عنصر طبیعی و نماد اساطیری خورشید بجای بیان اسامی خواهران سود جسته است.

### ۳-۴-۳ کنایه

از پربسامدترین ابزار بیانی در آفرینش حماسه، کنایه است. فردوسی در کنایات بیشتر از عناصر طبیعی و روزمره کمک گرفته است و در مقایسه با کنایات اسمی، از کنایات فعلی سود بیشتری برده است چراکه حرکت و هیجان و پویایی بیشتری با خود به همراه دارد. بیشتر کنایات در رجزخوانیها و گفتگوها و بیان مفاخرات و آنجایی که پهلوانان یکدیگر را از سر تحقیر مورد خطاب قرار میدهند، بکار میرود. کاربرد واژه‌ها و عناصر بیانی و صور خیال در شاهنامه متناسب با نوع ادبی حماسه است؛ بنابراین فردوسی برای بیان حماسه و ایجاد فضای حماسه از این ابزار زبانی به خوبی سود جسته است. کنایه بر سه نوع است، اسمی، وصفی و فعلی که در این بخش در کل ۲۵ کنایه وجود دارد که ۸ کنایه، اسمی، ۲ کنایه، وصفی و

۱۵ کنایه فعلی است.

### بدگمان کنایه از دشمن

کی نامور سر سوی آسمان بر آورد و بدخواست بر بدگمان (ص ۲۴، ب ۴۷)  
شاعر علاوه بر برقراری مفهوم مجازی کنایه با بیت، سعی در برقرار ارتباط بین کلمات کنایه با دیگر واژگان در بیت است. در بیت بالا کلمه بدگمان کنایه از دشمن است که با فضای حماسی ارتباطی مستقیم دارد چراکه در حماسه خیر و شر، نور و ظلمت و دوست و دشمن با هم می‌آیند. و از طرفی دیگر، دشمن با بد خواستن هماهنگی معنایی دارد.

### گرد از جایی بر آوردن کنایه از تباه کردن

سپه ساز و برکش به فرمان من بر آور یکی گرد از انجمن (ص ۲۴، ب ۴۵)  
در این بیت نیز مفهوم کنایه با فضای حماسی مرتبط است و واژگان بکار رفته در ترکیب کنایی با دیگر واژگان بیت، مراعات‌النظیر یا تناسب دارد.

### جهان را زیر انگشتر داشتن کنایه از حکومت کردن

تو داری جهان زیر انگشتری دد و مردم و دیو و مرغ و پری (ص ۵۹، ب ۶۴)  
مفهوم کنایی حکومت کردن متناسب با روح حماسی شاهنامه است.

### نتیجه

لحن هر متنی برگرفته از نگرش نویسنده مبنی بر محتوای پیام است که با کمک ابزارهای زبانی شکل می‌گیرد و بر همه محورهای ادبی متن تاثیرگذار است و شاعر با کمک تکیه، درنگ، هجا، آوا، عبارتهای برجسته، ساختمان جمله، اغراق، ردیف و قافیه و وزن، تلمیح و مبالغه و صور خیال (تشبیه و استعاره) به ایجاد لحن خاص خود اقدام میکند. گونه لحن که از مهمترین عناصر زبانی است، بطور آشکارا در نوع بیان و روایت شاعر یا نویسنده مؤثر است؛ بنابراین در بررسی زبانی یک اثر، لحن نقش عمده دارد. در این مقاله که اساس کار بر تحلیل عامل لحن حماسی بر اسطوره در شاهنامه متمرکز بوده نتایج حائز اهمیتی بدست آمده است. تاثیر لحن حماسی بر اسطوره کاملاً مشهود است و این عامل در اثر همنشینی آوایی، واژگانی، بلاغی و بکارگیری نوع نظام دستوری و بکارگیری صنایع لفظی و معنوی و ... بدست آمده است و زبان اسطوره را با لحنی حماسی بیان میکند. واژگانی که هم از جهت معنا و هم از جهت لفظ در خدمت لحن حماسی هستند، ترکیبات، تصاویر و ایماژهای خیالی و حماسی و تشبیه و استعاره‌ها با فضای حماسی هماهنگی دارند، همه این عناصر در کنار هم در خدمت ایجاد لحنی حماسی در اسطوره متن شاهنامه هستند. ابزارهای زبانی در چهار سطح آوایی، لغوی، دستوری و بلاغی در خدمت ایجاد لحن حماسی هستند اما در بین سطوح مختلف زبانی، سطح لغوی - واژگانی، بیشترین تاثیر را ایجاد فضا و لحن حماسی دارد، یعنی کاربرد واژگان

خاص با بار معنایی که با خود حمل میکند، نحوهٔ بکارگیری و استفاده از آنها و نقشی که در جمله ایفا میکند، در شکل‌گیری لحن حماسی تأثیرگذار است.

### منابع و مأخذ

- ۱- آواشناسی (آواها و ساخت آوایی هجا)، ثمره، یدالله، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۶۴.
- ۲- بیان، شمیسا، سیروس، تهران، انتشارات میترا، ۱۳۸۷.
- ۳- ترکیبهای نحوی در زبان فارسی، محمودی بختیاری، بهروز، مجلهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی، سال بیست و سوم، بهار، شمارهٔ ۳، صص ۳۲-۳۶، ۱۳۸۹.
- ۴- حماسه، پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی، خالقی مطلق، جلال، تهران، مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۶.
- ۵- درآمدی بر هنر و اندیشه فردوسی، حمیدیان، سعید، انتشارات مرکز، تهران، ۱۳۷۲.
- ۶- فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، سیما، انتشارات مروارید، تهران، ۱۳۸۱.
- ۷- قلمرو ادبیات حماسی ایران، رزمجو، حسین، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۱.
- ۸- کلیات سبک‌شناسی، شمیسا، سیروس، نشر میترا، تهران، ۱۳۸۴.
- ۹- مقایسهٔ زبان حماسی و غنایی با تکیه بر اسکندرنامه و خسرو و شیرین نظامی، پارساپور، زهرا، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۸۳.
- ۱۰- موسیقی شعر، شفیعی کدکنی، محمدرضا، چاپ چهاردهم، انتشارات آگه، تهران، ۱۳۹۲.
- ۱۱- نگاهی تازه به بدیع، شمیسا، سیروس، تهران، نشر فردوس، ۱۳۸۱.