Criticism of epic language in *Borzunameh* (old section)*

Dr. Hamed Bashiri Zirmanloo[1]
PhD graduate of Persian language and literature, Urmia University

Abstract

Examining the standard epic language, which is based on the theories of new criticism (especially formalism) and standard epic language, can be an efficient tool to measure and explain the specific functions of language in the literary genre of epic. In this regard, the present article has examined the system of *Borzunameh* based on this model and in the three main layers of the language. The book is close to standard epic language in the first layer (vocabulary, music, and structures) Although the works of art in the second layer are not as rich and creative as the epic language, they are completely consistent with the characteristics of epic texts, and the reader can easily reach the intended contents in those works through these two layers of language. The intellectual and content indicators in the third layer are very weak and inadequate compared to the standard epic language. This research was carried out by an analytical-descriptive method based on library studies, and the sample size was 500 verses from the beginning of *Borzunameh* epic.

Keywords: Linguistic criticism, Epic language, Ferdowsi' *Shahnameh*, *Borzunameh* (old section).

1. Introduction

The distinctions among literary genres, especially epic and other genres has always been of concern throughout the history of Persian literature, and certain criteria have been postulated for it. In this regard,– nowadays, when we are faced with mature discussions in Persian literature, which do not

* Date of receiving: 2022/1/22 Date of final accepting: 2023/3/13
1 - email of responsible writer: zirmaanloo@yahoo.com

seem adequate fot the purpose. Therefore, characteristics such as the grandeur of the epic language or its smallness will not help to distinguish it from the other genres. The epic, as a special system, has its own literature. Figures of speech, in this language, for example, are used in a different way than what is seen in lyrical poetry. In addition, elements such as vocabulary or syntactic structures are elevated to the eminent status of epic, become a part of the tone, and complement the set of epic elements.To do research on this issue, there is first a need to clarify the relationship between language and literary type. In the next step, there is a need to examine multiple epic works and count the linguistic characteristics in them. Now, with more than four decades of language studies on Persian literary works, at least on the *Shahnameh*, it can be said that those studies have not been centralized and coherent. Indeed, they have been done sporadically under headings such as historical order, stylistics, and norm avoidance. Investigating the epics after Ferdowsi to clarify the characteristics of the epic genre by examining their language helps to evaluate the quality of the epic language and its usages against the standard of the language of the *Shahnameh*. Such a study, if able to quantitatively and qualitatively examine the existing epic works through their linguistic features, provides researchers with a codified collection of these features. This can lead to a clearer mindset about the language of the epic literary genre.

2. Methodology

The research in this article is based on the pattern suggested in the article "Epic language review pattern". It is conducted on three parts including the outer layer, the middle layer and the central core of the work. In the outer layer of the text, we will examine the poetic weight, rhyme, row, lexical and syntactic status of Borzunameh. In the middle layer, the semantic content of this work of art is analyzed. In the final part, we will discuss the poetic thoughts and their quality and depth.

3. Results and discussion

In terms of words, music, and epic language and tone, the old part of *Borzunameh* is a prominent set of poems. Arabic words and Semitic elements are rarely seen in the poem, and the words in it have all the

characteristics of standard epic language and are completely at the service of the epic language and tone. From the viewpoint of music, although there is no special prominence in the use of rhymes, those rhymes are in harmony with the epic language both phonetically and lexically. In terms of syntactic structures, signs of language in the 4th and 5th centuries can be seen in this system, but many of them are repeated just for a few times. The appearance of old grammatical signs in *Borzunameh* does not mean that these features are original in the poet's language; this can be a sign of the poet's familiarity with standard epic language. The poet has not intended to use these cases. The verbs also have an intermediate state in this system. Despite the rhetorical purposes of the verbs, the number of rhetorically important verbs is small, and they have no special function in the text. In the field of epic works of art, sometimes exaggeration completely serves as the theme of the epic. Also, in the case of simile and metaphor, there is no innovation in them, but the characteristics of these works of art have been well observed in the epic text. The main difference between *Borzunameh* and *Shahnameh* lies in the content and intellectual indicators. In contrast to *Shahnameh*, *Borzunameh* does not deal with intellectual issues such as ethnicity, nationality, homeland, and the need for comprehensive protection of Iran. The important point in this regard is the hero and the battlefield, which is an issue that establishes the dramatic relationships among the characters in this poem. This also causes the reader to be engaged in the first and second layers of the language of the poem.

4. Conclusion

The non-comprehensiveness of *Borzunameh*, compared to the *Shahnameh*, as well as its lack of richness in terms of some linguistic features does not lower the value of this epic poem. Rather, Borzunameh should be considered as a powerful poem in terms of epic language.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی
سال بیست و چهارم، تابستان ۱٤۰۲، شمارهٔ ۵۷، صفحات ۸۵-۵۳
DOI: 10.29252/KAVOSH.2023.17932.3188

نقد زبان حماسی در منظومهٔ برزونامه (بخش کهن) *
(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر حامد بشیری‌زیرمانلو[۱]
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه ارومیه

چکیده

الگوی بررسی زبان حماسی معیار که بر دو پایهٔ نظریات «نقد جدید» (به‌ویژه صورت‌گرایی) و «زبان حماسی معیار» تدوین شده می‌تواند ابزاری کارآمد برای سنجش و تبیین کارکردهای خاصّ زبان در نوع ادبی حماسه باشد. در این راستا، مقالهٔ حاضر، منظومه برزونامه را بر اساس این الگو و در سه لایهٔ اصلی زبان، در معرض بررسی قرار داده است. این منظومه در لایهٔ اوّل (واژگان، موسیقی، ساختارها و ...)، به زبان حماسی معیار نزدیک و از این نظر، منطبق بر شاخص‌های این زبان حماسی است. هنرسازه‌ها در لایهٔ دوم اگرچه به اندازهٔ زبان حماسی معیار، غنی و خلّاقانه نیستند، ولی کاملاً بر ویژگی‌های هنرسازه در متن حماسی انطباق دارند و خواننده می‌تواند به‌راحتی، از خلال این دو لایه از زبان، به محتوا و تفکر موجود در اثر دست یابد. شاخص‌های فکری و محتوایی در لایهٔ سوم بسیار ضعیف و در مقایسه با زبان حماسی معیار، دچار ضعف و کاستی است. این پژوهش به روش تحلیلی-توصیفی و بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده و حجم نمونه در آن پانصد بیت ابتدای منظومهٔ برزونامه بوده است.

واژه‌های کلیدی: نقد زبانی، زبان حماسی، شاهنامه فردوسی، برزونامه بخش کهن.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱٤۰۰/۱۱/۰۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۱/۱۲/۲۲

[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: zirmaanloo@yahoo.com

۱- مقدّمه

تمایز بین انواع ادبی و مخصوصاً نوع ادبی حماسه، با انواع ادبی دیگر همواره در طول تاریخ ادبیات فارسی مدنظر بوده و گاهی به ملاک‌ها و معیارهای خاصّی نیز اشاره شده است. این تعریف‌ها و تقسیم‌بندی‌ها امروزه -که با شکل بلوغ یافتهٔ مباحث صورت‌گرایی در ادبیات فارسی، روبه‌رو هستیم- کافی و وافی به مقصود به‌نظر نمی‌رسند. بنابراین، دیگر برشمردن ویژگی‌هایی مثل فاخربودن زبان در حماسه یا جزیل‌بودن آن کمکی به متمایزکردن زبان نوع حماسه از دیگر انواع نخواهد کرد.

حماسه به‌عنوان نظامی خاص، ادبیّات مخصوص به‌خود را دارد. هنرسازه‌ها در این زبان، به‌گونه‌ای متفاوت از آنچه مثلاً، در نوع غنایی مشاهده می‌شود به کار گرفته می‌شوند و علاوه بر این، عناصری مانند واژگان یا ساختار نحوی نیز به مقام هنرسازه ارتقا می‌یابند و جزئی از لحن و مکمل مجموعهٔ عوامل و عناصر حماسی می‌شوند. «صورت‌گرایان روس مسألهٔ انواع ادبی را در چشم‌اندازی دیگر نگریسته‌اند ... مقولهٔ انواع ادبی، بیرون از معماری هنرسازه‌ها قابل تصوّر نیست؛ یعنی این که خوشه‌های هنرسازه‌ها چگونه با یکدیگر ترکیب می‌شوند هر نوع را از منظر مایگان کلان آن می‌توان تشخیص داد» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۱:۲۲۰).

در نتیجهٔ همین بحث‌های صورت‌گرایان است که الگوهای آشنایی‌زدایی معرفی می‌شوند و پژوهش هم‌زمانی مطرح شده از سوی سوسور (Saussure) به‌همراه شناخت ساختار اثر، به‌عنوان روش اصلی پژوهش ادبی معرفی می‌شود. نتایج تحقیقات صورت‌گرایان که در رساله‌ها و آثار متعدد بیان شده بود؛ بعدها به‌وسیلهٔ جفری لیچ (Geoffrey Leech) در کتاب راهنمای زبان‌شناختی شعر انگلیسی گردآوری و در قالب هنجارگریزی‌های هشت‌گانه معرفی شدند.

لیچ، برجسته‌سازی در زبان و به‌تبع آن، زبان شعر را به‌وسیلهٔ انواع هنجارگریزی تبیین می‌کند. همین تعریفات و تقسیم‌بندی‌های لیچ از انواع هنجارگریزی و

برجسته‌سازی زبان از این طریق، تبدیل به روشی می‌شود که امروزه «نقد صورت‌گرا» نامیده می‌شود. هنجارگریزی‌های مدنظر صورت‌گرایان و به‌تبع آنان لیچ، ذیل هشت مورد قرار می‌گیرند: هنجارگریزی واژگانی، نحوی، آوایی، زبانی، سبکی، گویشی، نوشتاری و معنایی. به کار بستن این هنجارگریزی‌ها برای تبیین زبان شعر از همان زمان معرفی‌شدن نظریات صورت‌گرایی در ایران رواج یافت و امروزه نیز آثار متعددی از این دست، هم به صورت کتاب و هم مقاله وجود دارد ولی این که با این شیوه به روشن‌شدن زبان یک نوع ادبی بپردازند؛ تا همین اواخر اتفاق نیفتاده بود. این تحقیقات، نخست نیاز به روشن‌شدن ارتباط زبان و نوع ادبی دارند و در مرحلهٔ بعد نیازمند بررسی آثار متعدد یک نوع و احصاء ویژگی‌های زبانی آن نوع ادبی هستند.

اکنون که بیش از چهار دهه از بررسی‌های زبانی در آثار ادبی ما می‌گذرد، حداقل درمورد شاهنامه، می‌توان گفت که زبان این منظومه نه به‌صورت متمرکز و منسجم، بلکه به‌صورت پراکنده و ذیل عناوینی مانند: دستور تاریخی، سبک‌شناسی، هنجارگریزی و غیر آن، بررسی شده است و اکنون به‌دلیل دسترسی پژوهشگران به ویژگی‌های زبان حماسی معیار، فرصتی پیش آمده که با بررسی انواع حماسه‌های بعد از فردوسی به روشن‌تر شدن ویژگی‌های نوع حماسی پرداخته شود.

با بررسی زبان حماسی در حماسه‌های بعد از فردوسی، می‌توان کمّ‌وکیف زبان حماسی و کاربرد آن در این آثار را با معیار زبان شاهنامه سنجید. پژوهش‌هایی از این دست اگر بتوانند آثار حماسی موجود را از رهگذر ویژگی‌های زبانی آن‌ها از نظر کمّی و کیفی مورد بررسی قرار دهند و مجموعهٔ مدوّنی از این ویژگی‌ها را در اختیار پژوهشگران قرار دهند. می‌توان امیدوار بود که این امر به ذهنیتی روشن‌تر درباره زبان نوع ادبی حماسه بینجامد. در این راستا، در مقالهٔ حاضر، قصد داریم تا منظومه برزونامه را از نظر کیفیت و کمّیت زبان حماسی به‌کار رفته در آن، بررسی کنیم و از این رهگذر، یک اثر دیگر را به مجموعه آثار حماسی بررسی شده از نظر زبانی بیفزاییم.

۱-۱- بیان مسأله

اگر بپذیریم که فرم، شکل درونی و محتوایی اثر را نیز دربرمی‌گیرد؛ باید به زبان و نمود آن در نوع ادبی نیز توجه داشته باشیم. «در پژوهش‌های ادبی سالیان اخیر، به‌ویژه در حوزه زبان‌شناسی ادبیات، بررسی زبان در انواع ادبی کمتر موردتوجه قرار گرفته است. از انواع ادبی و ویژگی‌های آن، بسیار سخن‌گفته‌شده، امّا از این که بین این انواع و زبان به‌کار رفته در آنها چه رابطه‌ای وجود دارد و این انواع چگونه در زبان متجلّی می‌شوند، کمتر سخن گفته شده است» (ملک‌ثابت و شهبازی، ۱۳۹۳: ۳٤۷).

بی‌گمان، تبیین حدّومرز زبان در یک نوع ادبی نیاز به بررسی همه آثار اصلی آن نوع ادبی دارد و با تکیه بر یک یا چند بررسی، نمی‌توان حدود یک نوع ادبی را با قطعیت مشخص کرد. بنابراین، رسیدن به نتیجه در این مورد نیازمند پاسخ‌گفتن به دو سؤال اساسی است: نخست، این که زبان حماسی در منظومه‌های حماسی ملّی و دینی بعد از شاهنامه، چگونه نمود یافته است و این زبان حماسی تا چه اندازه با الگوی زبان حماسی شاهنامه قرابت دارد و دوم این که بررسی ویژگی‌های منظومه‌های بعد از شاهنامه، از نظر بنیادین، چه اطلاعاتی در مورد زبان نوع حماسی در اختیار ما قرار می‌دهد.

به همین منظور، الگوی بررسی در این مقاله، بر اساس الگوی پیشنهادی در مقالهٔ «الگوی بررسی زبان حماسی»، در سه بخش لایهٔ بیرونی، لایهٔ میانی و هستهٔ مرکزی اثر خواهد بود. در لایهٔ بیرونی متن، به بررسی وزن شعری، قافیه، ردیف، وضعیت واژگانی و نحوی منظومه برزونامه خواهیم پرداخت و در لایهٔ میانی به بررسی هنرسازه‌ها پرداخته خواهد شد. در بخش پایانی نیز به اندیشهٔ شعری، کیفیّت و عمق آن خواهیم پرداخت.

۲-۱- ضرورت تحقیق

بی‌تردید شاهنامه الگوی زبان حماسی در عرصهٔ ادبیات فارسی است. این الگوی والا در طیّ قرون متمادی سیطرهٔ خود بر نوع ادبی حماسه را حفظ کرده و از همان آغاز به‌عنوان غایت آمال شاعران حماسه‌سرا مطرح بوده است. بنابراین، در این مقاله سعی بر این است که با توجه به الگوی بررسی زبان حماسی، مشخص شود که حماسه برزونامه تا چه اندازه توانسته است در این زمینه موفق باشد و دلیل موفقیت و یا عدم‌توفیق این منظومه مربوط به چه عواملی است.

۳-۱- پیشینهٔ تحقیق

تا پیش از تدوین الگوی مناسب برای بررسی زبان حماسی، آنچه درمورد زبان حماسی گفته شده بیشتر به‌صورت پراکنده و ناظر بر زبان شاهنامه فردوسی بوده است. این تحقیقات ذیل مباحثی مانند: زبان شعر، سبک‌شناسی، دستور تاریخی و ویژگی‌های نوع ادبی حماسه انجام شده‌اند. ملک‌ثابت و شهبازی در رابطه با زبان حماسی و نحوه بررسی آن، در مقالهٔ «الگوی بررسی زبان حماسی» (۱۳۹۱) الگویی ارائه می‌دهند و بعدها، با مقالهٔ «نقد زبان حماسی در حملهٔ حیدری باذل مشهدی» (۱۳۹۳) این الگوی ارائه شده در مقالهٔ نخست را به‌صورت عملی بر روی متن حماسی به‌کار می‌گیرند.

بعد از معرفی و عملی‌شدن الگوی زبانی برای بررسی‌های زبان حماسی، محققانی مانند: نیکخو و جلالی‌پندری و نیز بیانی به ترتیب، با مقالات «بررسی ساختار زبان حماسی در طومار جامع نقالان معروف به هفت لشکر» (۱۳۹٤) و «بررسی زبان حماسی در دو داستان اژدهاکُشی در شاهنامه و گرشاسپ‌نامه» (۱۳۹۸)، تا حد زیادی توانسته‌اند در قالب الگوی موردنظر به این بررسی‌ها بپردازند.

آخرین مورد از این دست تحقیقات نیز مربوط است به پژوهش رحمانی و همکاران در مقالهٔ «ساختار زبان حماسی در کوش‌نامه ایرانشان بن ابی‌الخیر» (۱۳۹۸) درمورد بررسی ویژگی‌های منظومهٔ برزونامه. تحقیقاتی به شکل پایان‌نامه نیز انجام شده که هرکدام به گوشه‌ای از زبان حماسی این اثر پرداخته‌اند: «مقایسهٔ تحلیلی شاهنامه و برزونامه» (۱۳۹۰)، «بررسی و مقایسهٔ ویژگی‌های حماسی برزونامه (بخش کهن) و همای‌نامه» (۱۳۹۰) و «بررسی تطبیقی موسیقی شعر در فرامرزنامه و برزونامه» (۱۳۹۸).

این تحقیقات به علت برخی ویژگی‌ها مانند حجم نمونه، روش نمونه‌گیری، مبنا قرار دادن نسخهٔ مصحّح محمدی و ... در مقالهٔ حاضر مورد استناد نبوده‌اند. بنابراین، در مورد زبان حماسی در برزونامه تا کنون تحقیق مستقلی انجام نشده است.

۲- بحث و بررسی

آنچه از داستان برزو بر جای مانده، دو بخش دارد. بخش نخست در قرن هشتم به‌وسیله شمس‌الدّین محمد کوسج به نظم درآمده و بخش دیگر در حوالی قرن دهم سروده شده و به شاعری عطایی نام، نسبت داده شده است. متن برزونامه متشکل از بخش کهن و جدید مشتمل بر حدود ۳۳۰۰۰ بیت است که هنوز به چاپ انتقادی نرسیده است. این منظومه از بزرگ‌ترین آثاری است که به تقلید از شاهنامه و از روی داستان‌های قدیم ساخته شده است (صفا، ۱۳۸۹: ۳۰۳). موضوع این منظومه چنانکه از نامش پیداست، مربوط به خاندان رستم و جزء قسمت‌هایی است که در شاهنامه ذکر نشده‌اند. منظومه با شرح آشنایی سهراب و شهرو آغاز می‌شود و موضوع اصلی آن برزو فرزند سهراب و پهلوانی‌های وی است.

بخش کهن برزونامه تا به امروز چهار مرتبه تصحیح و چاپ شده است. بار نخست، به‌وسیلهٔ ترنر ماکان (Turner Macan) جزء مقدمات شاهنامه چاپ شده است و بعد از وی، محمد دبیرسیاقی در سال ۱۳۷۱ شمسی همین قسمت را به‌همراه مقدمه و

کشـف‌الابیات به چاپ رسـانده و بعد از وی نیز محمدی و نحوی اقدام به تصـحیح و چاپ متن انتقادی این بخش کرده‌اند.

تا قبل از تصـحیح نحوی، مصـحّحان این منظومه را منسـوب به عطاءبن یعقوب می‌دانسته‌اند. اکبر نحوی به مدد نسخهٔ کمبریج که معتبرترین و کامل‌ترین نسخهٔ موجود از برزونامه اسـت، به هویت شـاعر این بخش به نام شـمس‌الدین محمّد کوسـج دسـت یافت. داسـتان برزو در برزونامه از چهار بخش اصـلی تشـکیل شـده اسـت که از این قسـمت‌هـای چهارگانه، فقط قسـمت چهارم آن یعنی روایت فرجام برزو را الحاقی دانسته‌اند (قائمی، ۱۴۰۱:۲۰۰).

در مقالهٔ پیش‌رو، حجم نمونه برای بررسی الگوی زبان حماسی ۵۰۰ بیت از ابتدای منظومه در نظر گرفته شده است.

۲-۱- بررسی شاخص‌های آوایی و موسیقایی زبان حماسی برزونامه

۲-۱-۱- وزن

سـنت حماسـه‌سـرایی در ایران -به غیر از چند اسـتثناء- به یک وزن بسنده کرده است. آغاز نوع حماسی در ادبیات فارسی با بحر متقارب است و گویا این وزن مدت‌ها قبل از دقیقی و فردوسـی، برای بیان چنین مضـامینی استفاده می‌شده است. برخی محققان این وزن را ایرانی دانسـتـه‌انـد و در طول تـاریخ ادبیات فارسـی نیز علاوه بر منظومه‌های حماسی، ساقی‌نامه‌ها و برخی آثار تعلیمی و غنایی نیز به این وزن سروده شده‌اند، امّا بنا بر گواهی ذوق شـعرشـناس ایرانی، نوع حماسـه در این وزن خوش نشسته است. دلیل علمی این امر را شاید بتوان این نکته دانست که در بحر متقارب نسبت هجاهای بلند به هجاهای کوتاه بیشـتر است و همین مطلب باعث مناسب‌ترشدن این وزن برای محتوای حماسی است.

آنچه غلامحسین یوسفی در این باره گفته نیز به نوعی مؤیّد همین نکته است. «فردوسی با استفاده از اختیارات شاعری مانند استفاده از یک هجای بلند به‌جای دو هجای کوتاه، ختم‌کردن مصراع‌ها به هجای کشیده و اضافه‌کردن کسره و ضمه که در قدیم معمول بوده، توانسته است حالات عاطفی مختلف بیافریند» (یوسفی، ۹:۱۳٦۹).

در مورد برزونامه نیز مطابق سنت حماسه‌سرایی ایران، وزن این منظومه در بحر متقارب مثمن محذوف/ مقصور است. البتّه، همین گزینش بین مقصور و محذوف هم تا حد زیادی در خدمت لحن اثر است. برای مثال، در شاهنامه بیشتر گرایش به مقصور است، زیرا کشش پایانی مصراع هم فضای بیشتر و در اختیار شاعر قرار داده و هم به‌نوعی برای ساختن فضای حماسه مناسب‌تر بوده است و گذشته از اینها، ریتم طبیعی بحر متقارب که فعولن فعولن فعولن فعل/ فعول است اگر کمی به آهنگ و ریتم این ارکان دقت شود و به خیز هر رکن از هجای کوتاه به دوهجای بلند دقت داشته باشیم، به یقین مقصور در آخر مصراع را به محذوف ترجیح خواهیم داد. از همین روست که در ابیات برزونامه نیز همین ارجحیت مقصور بر محذوف رعایت می‌شود و از نظر آماری نیز این برتری ثابت شده است. شاعر برزونامه به‌درستی متوجه این ویژگی وزنی شده و از ۵۰۰ بیت بررسی شده ۵۹ مورد معادل ۸۸ درصد از ابیات را به رکن مقصور ختم کرده است.

۲-۱-۲- لحن، استفاده از فرایندهای زبرزنجیری نوشتار و فرایندهای واجی

لحن یک اثر باید هماهنگ با فضا و نوع آن اثر باشد و درونه زبان نیز بتواند اجزای تشکیل‌دهندهٔ خود مانند واژگان، تصاویر، ساختار و خط سیر کلّی خود را با فضای کلّی اثر هماهنگ کند. بنابراین، لحن را باید وحدت عناصر تشکیل‌دهندهٔ یک اثر در مسیر روایت دانست. در منظومهٔ برزونامه، لحن اثر کاملاً منطبق بر نوع ادبی است و اگر از برخی موارد انگشت‌شمار، بگذریم، باید گفت که لحن این منظومه کاملاً، در خدمت

زبان حماسی است. برای نمونه بیت زیر توصیف بی‌قراری شهرو از شنیدن قصد برزو برای جنگ است.

بزد دست و برکند موی از سرش بدرّید جامه همه بر برش

(برزونامه، ۱۳۸۷ :۲۳)

در بحث استفاده از فرایندهای زبرزنجیری نوشتار نیز شاعر توانسته است با استفاده از دو عنصر گزینش و ترکیب کلام، برخی حالات و عواطف را از زبان گوینده عیناً منتقل کند. این مورد در پانصد بیت ابتدایی منظومه فقط یک مرتبه به‌کار رفته که در موضوع اظهار عجز افراسیاب و جلب ترحّم او برای فریب‌دادن برزوست (ر.ک.: همان، ۱۹). امّا در مورد فرایندهای واجی که فقط برخی از آنها در ایجاد موسیقی حماسی دخیل‌اند فقط یک مورد ممال در محل قافیه در بیت ٣٦٦ مشاهده شد و مابقی موارد که جمعاً ٦ مورد است، همه به اقتضای وزن به‌کار رفته‌اند (ر.ک.: ابیات: ١٥، ١٢٤، ١٦٦، ١٦٧، ٢٤٦ و ٢٨٤).

۲-۱-۳- موسیقی کناری (قافیه و ردیف)

قافیه در زبان حماسی طبق آنچه در شاهنامه شاهد آن هستیم؛ مکمل فضا و لحن حماسی است و جنبهٔ حسی‌بودن و عینی‌بودن آن هماهنگ با زبان حماسی است. به خاطر برخی ویژگی‌های خاص نحوی در زبان حماسی مانند تقدیم فعل در اوّل مصراع، قافیه‌ها بیشتر به صورت اسمی می‌آیند و البته هرچه در قافیه حروف مشترک قافیه بیشتر باشد؛ -قافیه‌ها غنی‌تر باشند- موسیقی بیشتری را از این طریق القا خواهند کرد.

در مواقعی که قافیه‌ها به مصوت‌های «آ» و «او» ختم می‌شوند نیز این تأثیر را مشاهده می‌کنیم، زیرا در این موارد با افزوده‌شدن «ی» به حروف مذکور، هم ارزش واژه از نظر موسیقایی افزون می‌شود و هم می‌توان از واژهٔ قافیه برای هشدار و تفخیم و تعظیم استفاده کرد. فردوسی در زمینهٔ قافیه بسیار نکته‌بین و هنرمند نشان داده است؛ با

وجود طول کم مصـراع‌ها در بحر متقارب مثمن محذوف/مقصـور، در موارد زیادی نوع قافیهٔ ذوقافیتین در شعر فردوسی دیده می‌شود.

علاوه بر این، در قافیه‌شناسی شاهنامه، باید به این نکته توجه داشت که اساس قافیه در اکثر مواقع بر دو یا بیش از دو حرف قرار داده می‌شـــود. مانند: باســـتان//داســـتان، چندان//خندان، در این میان قافیه‌هایی که مرکز صوتی آنها «ان» است، بیشترین تعداد را شـامل می‌شـوند و طبق پژوهش انجام شـده در این زمینه، به ترتیب مرکز صوتی‌مان در واژه‌هایی مانند: زمان/گمان، مرکز صـــوتی –هان در واژه‌هایی مانند: جهان/نهان، مرکز صـــوتی ران در واژه‌هـایی مانند: ســـران/گران، مرکز صـــوتی یان در واژه‌هایی مانند: فرهنگیان/کنارنگیان، مرکز صـــوتی دان و شـــان در واژه‌هایی مانند: ردان/بخردان و نیز گردنکشـان/نشـان، مرکز صـوتی شان در واژه‌هایی مانند: نشان/سرکشان و مراکز صوتی گان، سـتان، نان و لان در واژه‌هایی مانند: پروردگان/ بردگان، داسـتان/باستان، یلان/دلان، عنان/سنان، بیشترین تعداد تا کمترین تعداد را شامل می‌شوند (نقوی، ۱۳۸٤:۱۲۱تا۱٦۵).

برزونامه مصـــحّح نحوی مجموعاً، ۱۸۲۸بیت دارد. برای یافتن ویژگی‌های ردیف و قافیه این منظومه، پانصـد بیت از ابتدای این اثر تا داسـتان رهسـپارشدن لشکر افراسیاب همراه با برزو برای جنگ با ایرانیان را مورد برســی قرار دادیم. از پانصـــد بیت موردنظر ۸۸/٦ درصـد یعنی ٤٤۳ مورد، دارای قافیه اسـمی بودند و ۱۱/٤ درصـد یعنی ۵۷ مورد قافیه‌های فعلی بودند. از قافیه‌های اسـمی ۹/٦ درصـد یعنی ٤۸ مورد قافیه اسمی مختوم به ان بود و تنها یک مورد قافیه اســمی مختوم به ســتان در بیت یازدهم یافت شـد و از انواع دیگر قافیه‌های مختوم به ان هیچ موردی دیده نشـــد. قدرت این منظومه در مورد قافیه به همین جا، ختم نمی‌شـــود؛ بلکه دو مورد دیگر نیز باید به آن افزود: یکی قوافی مختوم به الف و واو اسـت که در اکثر قریب به اتفاق قافیه‌هایی که اسـمی باشد و جزء قافیه مختوم به ان نباشـد. این قوافی به الف و یا واو ختم می‌شـوند و شـاعر با افزودن «ی» به آخر این قوافی، به غنای موسیقایی و لحن حماسی می‌افزاید.

علاوه بر موارد فوق باید به اســتفاده از واژه‌های حماســی در محل قافیه نیز اشــاره کرد. در ۲۳۱ مصــراع از ۱۰۰۰ مصــراع موردنظر، واژهٔ قافیه کاملاً جزء واژگان حماســی اســت و در بیشتر مواقع نیز شاعر در صورت استفاده از واژه حماسی در مصراع اول در مصراع دوم نیز به‌خوبی آن را با همین نوع واژگان تکمیل کرده است.

کــنــون گــر بــفــرمــایــدم شـــهــریــار　　نشـــیـــنـــم آبَـــر بـــارهٔ راهـــوار
(برزونامه ،۱۳۸۷، ۲۲)

دل شـــیـــر دارد تـــن ژنـــده پـــیـــل　　چــه هــامون به پیشـــش چه دریای نیل
(همان: ٢٤)

از این واژگان قافیه، بسامد واژهٔ شیر و آنچه باز بسته بدان است بیشترین فراوانی را دارند. واژه‌های دیگر به این شــرح هســتند: دلیر، ســترگ، پهلوان، شــیرگیر، جنگ‌جوی، کارزار، دمان، رزمگاه، پرخاشخر، نهنگ، ساقه، زین، آهرمن، دستبرد، سوار، کمان، عنان، ســـنان، پیکار، نامور، پهلونژاد، گندآوران، ســـپاه، کین، ژنده‌پیل، اژدها، خنجرگزار، گُرد، گو، تبر، زره، تیغ، رکیب، جوشـــن، پلنگ، دمار، رســـتخیز، شـــبیخون، آذرگشـــســـب، برگستوان، نیل، کاویانی درفش، پیل سپید و همین گونه درمورد نام اشخاص: افراسیاب، ســیاوش، سرخاب، بارمان، تور، پشنگ. بنابراین قافیه در برزونامه، هم از نظر موسیقایی و هم از نظر واژگانی منطبق بر زبان حماســـی اســـت و جزء نقاط قوّت این منظومه به حساب می‌آید.

ردیف: ردیف از ویژگی‌های شعر فارسی است.

شــاعران معمولاً، برای مقاصد آوایی از ردیف استفاده می‌کند و آنگاه که با سخنوری چیره‌دســت، سروکار داشته باشیم، خواهیم دید که ردیف هم مانند سایر امکانات شعری در خدمت لحن و زبان در می‌آید. در شاهنامه، «از ٤٨٦٠١ بیت تعداد ٧٦٥٢ بیت مردف است که از مقایسه ابیات مردف به کل اشعار درصد ١٥/٧٤ حاصل می‌گردد. ردیف‌های فعلی ۵۳۸۷ مورد اســت که ۳۸/۷۰ درصــد کل ردیف‌هاســت» (رادمنش، ۱۳۸۱:۹۰).

بنابراین، باید در نظر داشت که این ردیف‌های اسمی هستند که تا حد زیادی با روح حماسی هماهنگ‌اند و ردیف‌های فعلی که موسیقی ملایم را به شعر القا می‌کنند، هماهنگی زیادی با فضای حماسی ندارند. علاوه بر این، ردیف در زبان حماسی کوتاه است. «ردیف‌های بلند و زیاد، جوش و جان حماسه را می‌گیرند و در اثر کمبود جا، شاعر مجبور به اضافهٔ حشو و زواید در ابیات بعد می‌شود» (حمیدیان، ۱۳۸۳:٤٤۳).

در منظومه برزونامه، در کلّ ۵۰۰ بیت بررسی شده، ٦۰ بیت مردف وجود دارد که از این میان، ۷ مورد ردیف اسمی و ردیف فعلی با فعل‌های اسنادی ۲۰ مورد و ردیف فعلی با فعل تام ۳۳ مورد است. بنابراین، ردیف در این ابیات نقش خاصی در شکل‌گیری زبان حماسی ندارد.

۲-۲- بررسی شاخص‌های واژگانی و نحوی زبان حماسی

۲-۲-۱- نوع واژگان

واژه در زبان حماسی نقش‌مند است؛ یعنی در به وجود آمدن لحن حماسی نقش مؤثر دارد. واژه بر مدلول‌های عینی و حسی دلالت می‌کند و به هنرسازه‌های حماسی غنا می‌بخشد و با فضای حماسی هماهنگی کامل دارد. «در زبان حماسی، بسامد لغات (اسم/صفت/قید) و ابزار حماسی زیاد است و از سوی دیگر درصد لغات عربی و بیگانه کم است و برعکس میزان لغات فارسی سره زیاد است.

درصد افعال پیشوندی و بسیط که خود از عوامل آفرینندهٔ ایجاز در زبان حماسی است، بالاست» (حمیدیان، ۱۳۸۳:٤۳٦). این پیشوند افعال، نقش اصلی در تغییر آهنگ فعل از افتان به خیزان را دارند. این بخش از فعل نقش تأکیدی در معنای فعل دارد و به همین خاطر است که در بسیاری از مواقع می‌توان پیشوند را از ابتدای فعل پیشوندی حذف کرد بدون آن که تغییری در معنای فعل ایجاد شود (ر.ک.: پارساپور،۱۳۸۳:۱٦۲).

زبان حماسی ترکیبات خاص خود را نیز دارد و البته این ترکیبات و ترکیب‌سازی‌ها تا حد زیادی خاص شاهنامه است و چنانکه خواهد آمد سرایندهٔ برزونامه در قسمت ترکیبات حماسی، توفیق چندانی کسب نکرده است.

پانصد بیت ابتدایی برزونامه شامل ٦٠٢٧ کلمه است. تعداد و تنوع کلمات حماسی در این منظومه وضعیت مطلوبی دارد و تنوع و فراوانی آن کاملاً بر زبان حماسی منطبق است. از اسامی و صفات حماسی موجود در متن به این موارد می‌توان اشاره کرد: گُرد، شاه، کین، نامور، گندآور، تیر، تیغ، اسب، اژدها، زره، کمان، سوار، پیل، لشکر، پیکار، نامدار، نیل، کار (جنگ)، آیین، چنگ، شیر، پلنگ، عنان، سنان، اهرمن، جنگ، کارزار، پهلوان، برگستوان، گو، رزم، کمر، سپاه، لگام، جناغ، برگستوان، جوشن، کوس، بریدن، دریدن، خدنگ، خنجر، رکیب، شهریار، دمار، تیز، رستخیز، دَد، آذرگشسب، ایدر، دلیر، سترگ، پرخاش، برز، نهنگ، زین، یال، کنام، بارگاه، ژیان، سوار، دستبرد. و نیز اسامی خاص حماسهٔ ملی: افراسیاب، گرسیوز، تور، بارمان، برزو، رستم، ایران، ایرانزمین، پشنگ، هومان، چنگش، سام، گرشاسپ، شنگل، گلباد، کاموس، سهراب، منشور ایلا و عجعارگرد(این دو اسم شناخته شده نیست و در شاهنامه نیز از آن‌ها ذکری به میان نیامده است).

از ٦٠٢٧ کلمه ٦٠٤ اسم و صفت و ترکیبات آنها کاملاً متعلق به فضای حماسه و زبان حماسی است و در کلمات غیرحماسی نیز اسامی و صفات و ترکیبات آنها کاملاً محسوس و عینی هستند، به‌طوری‌که اسم یا صفتی که مدلول آن ذهنی باشد به ندرت یافت می‌شود. در مورد افعال نیز بیشتر فعل‌ها از نوع افعال ساده هستند و در مرتبه بعد فعل‌های پیشوندی قرار می‌گیرند و در مرتبه سوم فعل مرکب قرار دارد که بیش از دو مورد به کار نرفته است. پرتکرارترین واژگان حماسی نیز ابتدا شیر و ترکیبات آن ٥٥ مورد و در مرحله دوم شاه و ترکیبات آن با ٤٦ مورد و در مرتبه سوم جنگ و ترکیبات

آن با ٤٢ مورد قرار دارند. تیر، گرز و تیغ به ترتیب با ۱۷و ۱۷ و ۱۳ مورد پرشمارترین ابزار جنگی هستند.

واژگان عربی در این منظومه، بسیار اندک‌اند، به‌طوری‌که تعداد آنها در کل ۵۰۰ بیت مورد نظر به یک درصد هم نمی‌رسد و اگر مقدمه در مورد نعت پیامبر اکرم (ص) را از متن جدا کنیم؛ از این مقدار هم کمتر خواهد بود. کلمات عربی یافت شده عبارتند از: زمان، کفن، ثنا، آل، اصحاب، عنان، صبور، دیّان، کون، مکان، رسول، خلق، بقاء، عالم، اصحاب و ... . صفات جانشین اسم نیز اگرچه به کیفیت صفات شاهنامه، نیستند، ولی به‌وفور یافت می‌شوند و پرشمارند.

صفات جانشین اسم در برزونامه شامل چنین مواردی هستند: چرخ روان، نیک‌خوی، دیّان، شیردل، نیک‌مرد، دلیران، نیک‌روز، پیرسر، نرّه شیر، نامورگُرد، خسرونشان، کشاورز، تکاور، جهاندار، پرخشجوی، سوار، پهلونژاد و ... . بنابراین، واژگان در این منظومه کاملاً در خدمت زبان حماسی هستند و با فضای حماسی و لحن حماسی هماهنگی کامل دارند.

اگر از تعداد اندک واژه‌های عربی و برخی واژگانی که در مقدمه داستان و در حال و هوای غنا هستند بگذریم، باید واژگان را جزء نقاط قوّت زبان این منظومه به حساب آوریم.

بر اساس مطالب فوق، دربارهٔ وضعیت واژگانی منظومه برزونامه مشخص است که در زمینهٔ واژگانی با متنی سطح بالا از نظر زبان حماسی روبرو هستیم و سراینده به خوبی از عهدهٔ این بخش برآمده است.

۲-۲-۲- ترکیبات حماسی

ترکیب‌های حماسی در زبان حماسی معیار، گسترهٔ وسیعی را شامل می‌شوند. این ترکیب‌سازی‌ها در شاهنامه نشان‌دهندهٔ میزان تسلّط و توانایی فردوسی در زبان حماسی

هستند و تاجایی که اطلاع داریم بیشترین و اوّلین ترکیب‌های حماسی را شاهنامه به‌کار گرفته است.

این ترکیب‌ها گاهی ترکیب‌های وابسته به متمم‌اند مانند: به سوگ اندرون و به گیتی بر، گاهی نیز با کلمهٔ پُر ساخته شده‌اند مانند: پراندیشه/ پر از گفتگوی و یا ترکیب‌های وصفی و عبارات فعلی هستند مانند: خجسته‌سروش/ به چنگ آمدن، گاهی نیز با ترکیب کلمه یکی ساخته شده‌اند مانند: یکی کدخدای. در منظومه برزونامه به این ترکیب‌سازی‌ها توجه شده و انواع ترکیبات در این منظومه استفاده شده است. ترکیباتی مانند: تیغ الماس‌تاب، شیرآهن جگر، یکی باد مرگ، یکی گرگ پیکر درفش، یکی کودک شیرخوار، به‌اسب اندر، به‌پیش اندرون و ... .

در این منظومه، ترکیبات ساخته‌شده با «یکی» بیشترین بسامد و ترکیبات فعلی کمترین بسامد ترکیبات را دارند و همان‌گونه که از مثال‌ها مشخص است این ترکیبات فاقد نوآوری و در بهترین حالت ترکیباتی نزدیک به ترکیبات شاهنامه هستند. برای نمونه‌های بیشتر بنگرید به ابیات: ۲۰، ۲۵، ۵۱، ٨٤، ۱۹۳، ۲۰۲، ۲۱۰، ۳۱۷، ٤۲۳، ٤۷۱.

۲-۲-۳- ساختارهای صرفی و نحوی زبان حماسی

منظومه‌های حماسی بعد از شاهنامه، زبان حماسی شاهنامه را معیار می‌دانسته‌اند. یکی از این وجوه معیاربودن زبان شاهنامه ساختار دستوری شاهنامه است. این ویژگی‌های دستوری، ساختار صرفی و نحوی خاصی دارد که این ساختار در بیشتر موارد، همان ویژگی‌های غالب در سبک دوره و زبان ادبی قرن چهار و پنج است که در دوره بعد نیز فقط با تغییر در بسامدها ادامه پیدا می‌کند. مواردی مانند استفاده از حروف اضافهٔ قدیمی ابا، ابی، ابر، مطابقت بین صفت و موصوف، دو حرف اضافه برای متمم، آوردن واو عطف در ابتدای مصراع و ... .

از میـان همـهٔ موارد فوق، کارکرد تقدیم فعل در ابتدای جمله برای زبان حماسـی اهمیت ویژه دارد ؛ زیرا نشـانهٔ عمل‌گرایی قهرمانان اسـت و خود به چند نوع تقسـیم می‌شود: از جمله، تقدیم افعال خبری که برای بیان اغراضی مانند: تأکید بر فعل، تصمیم یا وعده، رجزخوانی و مفاخره، تهدید و تحذیر، حسـرت و تأسف، اندوه توبیخ، ملامت، هشدار، آرزو و امید، طلب و تشویق، قطعیت و اطمینان‌بخشی، اغراق و تعظیم، تحقیر و تمسـخر و رضـایت و آسودگی است. همین اغراض بلاغی در تقدیم افعال انشایی، امر، نهی و استفهام نیز دیده می‌شوند (حیدری و همکاران، ١٣٩٦: ١١٥-١٢٧).

۲-۲-۳-۱- تقدیم فعل

در برزونامه به اقتضـای کلام از تقدیم فعل اسـتفاده می‌شـود و در مواقعی که روایت داسـتان به امری مهم یا نزاع قهرمانان برسـد، بسـامد این ویژگی بیشـتر است. در پانصد بیت مورد نظر، ٦٥ بیت دارای تقدیم فعل اسـت که در اکثر اوقات نیز اگر در مصـراع اوّل، تقدیم فعل اتفاق بیفتد، در مصـراع بعد، این ویژگی تکرار نمی‌شـود و ابیاتی که در هر دو مصـراع تقدیم فعل داشـته باشند کم‌شمار هستند. تقریباً، نیمی از تقدیم فعل‌ها بنا به اغراض بلاغی صورت گرفته و مابقی بنا به ضرورت وزنی بوده است.

اغراض بلاغی اسـتفاده شـده در این تقدیم فعل‌ها عبارتند از: تأکید بر فعل، طلب و تشـویق، تحقیر، تصـمیم یا وعده، قطعیت و اطمینان بخشـی، تأکید بر نهی، طلب و درخواسـت، رجز و مفاخره، نگرانی و هشـدار، اغراق و تعظیم و وقوع امر باشکوه. این نسـبت با آنچه در شاهنامه دیده می‌شود متفاوت است و همان گونه که پیشتر گفته شد، در شـاهنـامـه، اکثر قریـب بـه اتفاق این تقدیم فعل‌ها بنا به اغراض بلاغی، صـورت می‌پذیرد[1].

بگفـت این و آمـد بـه نزدیک شـاه بـدو گـفـت کـای شـاه توران سـپـاه

(برزونـامـه، ١٣٨٧ :٢٥)

«تقدیم به اقتضای وزنی»

ببندیم دامن به دامن درون　　به خنجر ز دشمن بریزیم خون
(همان: ۳۳)
«تصمیم یا وعده»

بیامد یکی کودک شیرخوار　　زتیغش به جان خسروا زینهار
(همان:۳۷)
«هشدار و نگرانی»

نمانم به ایرانزمین بار و برگ　　بر ایشان فشانم یکی باد مرگ
(همان:۳۳)
«رجز و مفاخره»

نمونه‌های دیگر:

تقدیم فعل بنابر اقتضای وزنی: ۲۹، ۳۰، ۳۱، ٦۳، ٦٤، ۷٤، ۸۹، ۱۰۲، ۱۱۳، ۱۲٤، ۱٦۸، ۲٤۰، ۲٤۸، ۲۷۹، ۲۸۵، ۲۸٦، ۲۸۹، ۳۲۳، ۳۵۸، ۳۵۹، ٤۳۷، ٤٤۱، ٤٤٤، ٤٤۷.

تقدیم فعل بنابر اغراض بلاغی: ٤۷، ۵۷، ۷۷، ۷۹، ۱۰۱، ۱۳٤، ۱٤۸، ۱۵۵، ۱۵۹، ۱۸۳، ۱۸۷، ۱۹۰، ۲۰۱، ۲۱۳، ۲۳۵، ۲۳۷، ۲۵۷، ۲۵۹، ۳۰۰، ۳۱۹، ۳۲۸، ۳۳٦، ۳٤۲، ۳۸٤، ٤۰۳، ٤۱۱، ٤۳٦، ٤۵٤، ٤۷۱، ٤۷۸، ۵۰۰.

۲-۲-۳-۲- انسجام و جزالت

انسجام و جزالت به این معنی است که میان کلمات از سویی و جملات از سوی دیگر هماهنگی و توالی منطقی رعایت شود و از سوی دیگر این اجزا به شکل منسجمی در راستای نیل به کل بزرگتر باشند. «انسجام و جزالت وجوه مختلفی دارد: یکی از وجوه آن که در شاهنامه فردوسی کاملاً بارز و آشکار است، پیوند استوار و مستحکم الفاظ فصیح و استوار شاهنامه است؛ به این معنی که شاهنامه هم از نظر لفظ در اوج است و هم بین این الفاظ، پیوند استوار و مستحکمی وجود دارد و میان اجزای این مجموعه با

کلّ آن، نوعی وحدت و یکدستی مشاهده می‌شود و این یکی از ویژگی‌های بارز زبان حماسی معیار است» (ملک‌ثابت و شهبازی، ۱۳۹۳: ۳٦۲).

اگر بخواهیم بحث انسجام را در چند کلمه خلاصه کنیم باید با این گفتهٔ شفیعی‌کدکنی هم‌داستان بود که: «فرم، همان انسجام است» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۱:۸۳).

منظومهٔ برزونامه هم از نظر روایت و هم از نظر پیوند میان اجزا دارای انسجام است امّا انسجام در روایت داستانی به یک شکل نیست و در برخی مواقع که بیشتر مربوط به رویدادهای غیر از میدان نبرد است، دچار ضعف می‌شود؛ به طوری که نوعی شتاب‌زدگی و کلی‌گویی در این مواقع وجود دارد که فرم اثر را از یک‌دستی خارج می‌کند. برای مثال، کلّ داستان رشد و بلوغ سهراب تا آشنایی با شهرو و زاده‌شدن و بالیدن برزو در ۷٤ بیت شرح داده می‌شود و در این میان، روابط بین افراد یا توصیفات نمایشی و یا مقدمه‌چینی برای ورود به مطلب اصلی در آن دیده نمی‌شود.

به دیگر سخن، روایت در برزونامه بسیار متمایل به هدف است یعنی سراینده سعی دارد از توصیفات و بحث‌های جنبی و مقدمات به سرعت عبور کند و به اصل حادثه بپردازد به خاطر همین امر هیچگونه وقت استراحت به قهرمان و یا مجال تفکر و پیش بینی به خواننده نمی‌دهد.

۲-۲-۳-۳- ضعف تألیف و مخالفت با قیاس

«مخالفت قیاس که آن را مخالف قیاس صرفی و لغوی نیز می‌نامند، آن است که کلمه، موافق قواعد لغت و دستور ساخته نشده باشد. ضعف تألیف که آن را مخالف قیاس نحوی، و به فارسی سخن سست و سست پیوند می‌گوییم، آن است که ترکیب جمله بر خلاف قواعد زبان باشد» (همایی، ۱۳۸۹:۲۰). نسخهٔ مصحّح اکبر نحوی نسبت به دو تصحیح قبل از او یک مزیّت عمده دارد و آن تعداد اندک ضعف تألیف و مخالفت با قیاس در نسخهٔ مورد استفادهٔ اوست.

متن منظومه در این نسخه روان‌تر است و اگر مخالفت با قیاس یا ضعف تألیفی نیز یافت می‌شود، اولاً، به حدّی مشکل‌ساز نیست که معنی را مختل کند و ثانیاً، تعداد این موارد بسیار کم است.

نمونه ابیات دارای ضعف تألیف و مخالفت با قیاس از نسخهٔ مصحّح اکبر نحوی:

در این گفتگو بود کآمد برش　　سواران ترکان و هومان سرش
(برزونامه، ۱۳۸۷ :۹)

چو بگذشت از عمر او بیست سال　　پهن کرد سینه قوی کرد یال
(همان:۱۱)

زفرمان شاهان نتابند سر　　یکی داشت با حکم پیروزگر
(همان:١٤)

برای موارد بیشتر، ر.ک.: ابیات: ۸۰، ۱۱۷، ١٦٦، ۲۰۲، ۲۱۱، ۲۳۹، ۲٦۰، ۲٦۱، ۲۷٤، ۲۸۱، ۲۸۳، ۳۰۱، ۳۰۸، ۳۵۷.

۲-۲-۳-٤- عامیانگی

در زبان منظومه برزونامه، عامیانگی -لغات، ترکیبات و کنایات- دیده نمی‌شود. در بخش ساختار روایی منظومه «رفتن شهرو به سیستان و آشنایی کردن با بهرام گوهرفروش و نشانی فرستادن برای برزو و سرانجام گریزاندن او از زندان ارگ و رفتن رستم، متنکّروار، به خرگاه افراسیاب و بی‌هشانه خوراندن سوسن رامشگر به پهلوان ایرانی، از جمله سجیّه‌های عیّاری داستان برزو به شمار می‌رورد» (برزونامه، ۱۳۸۷: ٦۲).

این سجایای عیّاری با آنچه ویژگی‌های روایات نقّالی[۲] نامیده شده‌اند، متفاوت است و نمی‌توان آنها را دلیل بر عامیانگی روایت برزونامه به حساب آورد. بنابراین، فقدان عناصر عامیانگی در برزونامه را باید مؤیّد سخن سراینده دانست مبنی بر این که برزونامه را از روی منبعی باستانی و مکتوب به نظم درآورده است.

۲-۲-۳-۵- ساختارهای زبان حماسی معیار

از ساختارهای زبان حماسی معیار برخی از آنها در این منظومه دیده می‌شوند. این موارد بسیار کم کاربرد هستند و جزء ویژگی‌های غالب نیز نیستند؛ مانند: ۱) به کار بردن ابا، ابی و ابر بـه جـای با، بی و بر؛ ۲) به کاربردن کجا درمعنای که و یا به کاربردن ایدر و ایدون؛ ۳) به کار گرفتن واژگان ممال مانند: رکیب؛ و ٤) اسـتفاده از مر قبل از مفعول یا متمم مانند:

که چون مر کسـی را سـرآید زمان پـذیـره شـود مـرگ را بـی‌گـمـان
(برزونامه،۱۳۸۷:۳۷)

از همین‌گونه است به کاربستن واو عطف یا ربط در اول مصراع ها مانند:

زمردم نزاده‌سـت از آهرمن اسـت و یـا کـوه الـبـرز در جـوشـن اسـت
(همان:٤۳)

یا به کاربردن فعل «ماندن» در معنی متعدی آن در بیت زیر:

نـمـانـم بـه ایـران‌زمـین بـار و برگ بـر ایشـان فشـانـم یـکـی بـاد مرگ
(همان:۳۳)

برای مثال‌های بیشتر، ر.ک.: ابیات: ٦، ۸، ۱۰،۸۱، ۲۱۱، ۲٦۹، ۳۰۰، ٤۸۳، ٤۳۳.

کاربرد انگشـت‌شـمار سـاختارهای زبان حماسی معیار در برزونامه نشان‌دهندهٔ این اسـت که شـاعر به کارکردهای تاریخی این عناصر آشنا بوده و انباشته‌کردن متن منظومه از این عناصر را لازمهٔ حماسه نمی‌دانسته است.

۲-۳- بررسی شاخص‌های بلاغی و ادبی

این لایه محل ظهور صـنایع معنوی زبان شـعر اسـت و هنرسـازه‌ها در این لایه از زبان حماسـی، بررسـی می‌شـوند. توجه به این امر ضروری است که تعیین سطح هنری‌بودن این لایه منوط به نظام‌مندبودن آن اسـت. لیچ این نظام‌مندی را بر اسـاس سـه شرط قابل

پـذیرش می‌دانـد؛ نقش‌منـدی، جهـت‌منـدی و غـایت‌مندی. بنابراین، این لایه ابتدا باید نقش‌مند باشـد یعنی اگر در زبان حماسـی با اغراق سروکار داریم؛ این اغراق باید نقش خود را در مجسّـم‌کردن هدف بزرگ حماسـی و حادثهٔ عظیم موجود در آن ایفا کند و دقیقاً همین نقش‌مندبودن اغراق در زبان حماسی است که آن را به عنوان ویژگی حماسه نشـان می‌دهد و جزء ذات حماسـه معرفی می‌کند. از سوی دیگر لازمهٔ جهت‌مندی ابتدا همان نقش‌مندی اسـت. اگر اغراق نقش خود به عنوان مجسم کنندهٔ حادثه عظیم و قابل تصور کردن آن برای انسان را به خوبی ایفا کند، در سمت و سوی غائی روایت حماسی قرار خواهد گرفت و به شکل غایت‌مند بروز خواهد کرد.

در این بخش از بررسی زبان حماسی، بیشتر تمرکز و توجه بر کیفیت کاربردهاست تا کمّیت آنها زیرا کیفیت کاربرد این لایه از زبان شـعر اسـت که با عناصـر دیگر زبان حماسـی پیوند می‌خورد. به دیگر سخن، بلاغت در زبان حماسی به معنی استفاده مکرر و یا پرشـمار از عناصـر بلاغی نیسـت، بلکه آن زمان، بلاغت با زبان حماسـی همسـو و متناسب است که این عناصر در خدمت خبر بزرگ روایت حماسی قرار گیرند.

۲-۳-۱- مبالغه

از میان هنرسـازه‌های زبان حماسی، مبالغه بیشترین نقش را دارد و به تعبیری، از ذاتیات حماسه است. بنابر خبر بزرگی که در حماسه مطرح است، مبالغه و اغراق پرکاربردترینِ هنرسـازه‌ها و به نوعی جزئی از لحن اثر هسـتند. کم‌رنگ‌بودن این عنصـر در برخی حماسـه‌های دینی باعث شده که فرضیّاتی پیرامون عدم‌مجوز شاعر برای مبالغه در مورد شـخصـیت‌های دینی مطرح باشـد؛ ولی آنگونه که ملک‌ثابت و شهبازی مطرح می‌کنند، این ضعف حماسه‌های دینی به دلیل ممنوع‌بودن شاعر از خلق مبالغه و استفاده از اغراق نیسـت. شـاعر «اگر با حد و مرز زبان آشـنا باشـد و بر دقایق زبان تسـلّط داشـته باشد، می‌توانـد در گزارش وقایع با آفرینش تصـاویر خیالی و اسـناد مجازی و دمیدن روح

حیات و حرکت در تمام پدیده‌های هستی، ... جهانی حماسی بیافریند که شکوه و عظمت حماسه را نشان دهد» (ملک‌ثابت و شهبازی،۱۳۹۳: ۳٦۸).

در منظومهٔ برزونامه از عنصر اغراق استفاده شده است، ولی مواردی مانند همراهی اغراق با اسناد مجازی در آن دیده نمی‌شود. در بخش‌های ابتدایی منظومه، آنجا که هنوز از میدان‌های اصلی نبرد خبری نیست، این اغراق‌ها کم تعداد و کم عمق هستند و بهترین شکل‌های مبالغه متعلّق به میدان‌های جنگ و مخصوصاً شرح نبرد برزو با ایرانیان و رستم است. در برخی مواقع واژگان و حتی تصویر موجود در اغراق‌های برزونامه متعلّق به فردوسی است و محمد کوسج عیناً، پا جای پای فردوسی گذاشته و البته، در مواردی، با وجود تقلیدی‌بودن کارش توانسته به زبان معیار حماسی نزدیک شود.

در قسمت مورد بررسی ما، مجموعاً ۲۸ مورد اغراق وجود داشت که در مقایسه با زبان حماسی معیار بسیار کم تعداد است. نمونه‌هایی از این ابیات را در ادامه نقل خواهیم کرد:

سپه بود یکسر همه روی دشت خروش تبیره زمه برگذشت
(برزونامه، ۱۳۸۷: ۳۵)

چو شد بر دو هفته ورا سال راست ز چرخ برین سرش بگذشت خواست
(همان: ٤)

همچنان بنگرید به ابیات: ۳٤۰، ۳۷۸، ۳۸٤، ٤۸۲، ٤۹۱، ٤۹۲، ٤۹٤.

۲-۳-۲- تشبیه

«اگر دستگاه بلاغی را شامل همهٔ تصاویر و تزیینات بدیعی و بیانی بدانیم، تشبیه مهم‌ترین عنصر سازندهٔ این دستگاه است که صورت‌های دیگر خیال از آن ناشی می‌شوند. به دیگر سخن، هستهٔ مرکزی خیال‌های شاعرانه تشبیه است» (پورنامداریان،۱۳۸۰: ۳۲). تشبیه در زبان حماسی، موجز، منفرد و مشتمل بر اغراق

اسـت؛ یعنی اگرچه هنرسـازه محسـوب می‌شود ولی درعین‌حال، عامل ایجاز است و از تزاحم تصاویر به‌دور است.

از نظر بسـامد هنرسـازه‌ها در زبان حماسـی، تشـبیه دومین عنصـر خیال در زبان حماسـی اسـت. از میان انواع تشـبیه نیز، بالاترین بسامد از آنِ تشبیهات حسی است؛ به ویژه تشـبیهاتی که مشبه‌به در آن‌ها حماسی است. در برزونامه، تشبیهات، حسّی و کاملاً منطبق بر لحن حماسـی هسـتند و از این نظر نقطهٔ قوّت زبان حماسـی این منظومه به حسـاب می‌آیند. در قسمت بررسی شده از این منظومه، مجموعاً ۳۳ مورد تشبیه ساده و ٤ مورد تشـبیه مرکب یافت شـد که اگر از یک مورد صرف نظر کنیم باید همهٔ تشبیهات منظومه را از نوع حسی به حسی به حساب آوریم.

برش چون بر شـیر و چهرش چو خون　　سـطـبـرش دو بـازو چـو ران هـیـون
(برزونامه، ۱۳۸۷: ۱۰)

سـتاده بر آن دشـت همچون هیون　　بـه تـن همچو کوه و بـه چهره چو خون
(همان:۱۲)

درختـی‌سـت گفتی زآهن بـه بـار　　گشـاده دو بـازو چـو شـاخ چـنـار
(همان: ۳۰)

بگفـت این و بـادی ز دل برکشـیـد　　بـه کـردار دریـا دلـش بـردمـیـد
(همان:۱۳)

همچنین، بنگریـد بـه ابیـات: ۳۵، ٤٦، ٦٧، ٦٨، ٨١، ٩٣، ٩٥، ١٠٥، ١٣٢، ١٥١،١٥٢، ١٦١، ١٦٢، ١٦٨، ١٨٥، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٣٦، ٣٢٥، ٣٦٠، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٨، ٣٧٣، ٣٨٨، ٣٩٢، ٤١٤، ٤٤١، ٤٥٦، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٩٠، ٤٩٣، ٥٠٠.

۲-۳-۳- استعاره

اسـتعاره در حماسه ویژگی‌های خاصّی دارد. «در سطح ادبی حماسه، بسامد استعاره‌های مصرحه‌ای که مشبه محذوف آنها پهلوانان و دلاوران هستند، زیاد است» (شمیسا، ١٣٧٦،

۹٦). اســتعاره‌های پیچیده و دور از ذهن و نیز حتی اســتعاره‌های نو در متن حماســی جایی ندارند و استعاره در متن حماسی کاملاً مبتنی بر لحن حماسی است و پیچیدگی و تازگی لازم برای ذات اســتعاره کمتر در آنها دیده می‌شــود؛ همین نکته اســت که باعث می‌شود زبان حماسی صفات جانشین اسم را در بسامد گسترده‌ای به‌عنوان استعاره به‌کار بگیرد. «برخی اســتعارات حماســی همچون؛ شیر به‌جای مرد دلیر و بادپا به‌جای اسب و مــانند آنها را باید در همان ردیف گرفت و گفت در این مثال‌ها صــفت به‌جای اســم نشسته است» (خالقی‌مطلق، ۱۳۹۷).

در برزونــامــه نیز از این ویژگی وجود دارد؛ ولی تعداد این صــفات به بیش از ۱۲ مورد نمی‌رسـد. اسـتعاره‌هایی که در برزونامه اسـتفاده شده‌اند اغلب دارای مشبّهٌ‌به‌هایی هستند که به پهلوانان بازمی‌گردد و همان ویژگی‌های استعاره در زبان حماسی را در این منظومه نیز شــاهد هستیم ولی تعداد این استعارات کم است. در قسمت مورد بررسی ما مجموعاً ۲۷ مورد استعاره یافت شد که ٦٦/٦۷ درصد آنها مصرحه بودند.

بــدو گفــت ای مــاه نام تو چیســت کــه نــامــت کــدام و نــژادت زکــیســت
(برزونامه، ۱۳۸۷: ٦)

همــانــا کــه نــایــنــد پیشــم بــه جنگ چــه ســنــجــد هــمــی غــرم پیش پلنــگ
(همان: ۷۸)

نباید که دشــمن شــود چیره دســت رهــا مــانــد از بــنــد آن پــیــل مســت
(همان:۸۲)

برای مثــال‌های بیشــتر، بنگرید به ابیات: ۳۳، ۵۱، ۷۷، ۳۱، ۳۷، ٤٦، ۷٦، ۹۲، ۱۳۵، ۱۳٦، ۱۳۷، ۱۸۳ و ۲٤۷.

۲-۳-٤- کنایه

زبان حماسی از کنایه و انواع آن به شیوه‌های گوناگون استفاده می‌کند -به‌ویژه، در ضمن رجزخوانی‌ها، مفاخرات، دلاوری‌ها و آنگاه که نیازی به صریح‌گفتن مطلب نباشد. کنایه در زبان حماسی باید رنگ حماسی داشته باشد و با حال‌وهوای کلی حماسه سنخیت بیابد.

در قسمت مورد بررسی ما، عنصر کنایه مجموعاً، ۳۸ مرتبه به‌کار رفته که در مقایسه با سایر عناصر بلاغی در زبان حماسی، بیشترین بسامد و کارکرد را دارد. کنایات در این منظومه جز در ۷ مورد، کاملاً دارای صبغهٔ حماسی هستند.

از آن پس که برگشت از آن رزمگاه که رستم بر او کرد گیتی سیاه
(برزونامه، ۱۳۸۷: ۱۲)

گمانم که روز نبرد این دلیر تن اژدها را درآرد به زیر
(همان:١٦)

برای مثال‌های بیشتر در زمینهٔ کنایات منطبق بر زبان حماسی، بنگرید به ابیات: ۱۲، ۱۳، ١٤، ٦٠، ١٤٢، ١٤٤، ١٤٩، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢، ١٩٨، ٢٠٦، ٢١٤، ٢٣٢، ٢٣٧، ٢٧٢، ٣٠٢، ٣٢٨، ٣٣٧، ٣٦٩، ٣٩٩، ٤٠٢، ٤١١، ٤١٤، ٤١٥، ٤٢٨، ٤٤٢، ٤٧٥ و ٤٧٨.

۲-۳-۵- سایر عناصر بلاغی (مراعات‌النظیر، نغمهٔ حروف و توصیفات نمایشی)

هنرسازهٔ مراعات‌النظیر به‌دلیل پیوندی که میان عناصر زبان حماسی ایجاد می‌کند، دارای اهمّیت است. در پانصد بیت بررسی شده از این منظومه، تنها ٤ مورد مراعات‌النظیر یافت شد که همهٔ آنها هماهنگ با زبان حماسی بودند.

به تیر و به نیزه به گرز و به تیغ ببارید بر من چو بارنده میغ
(برزونامه، ۱۳۸۷: ۲۹)

برای موارد دیگر بنگرید به ابیات: ۲۱۸، ۳۵۵ و ۳۵٦. در مورد نغمهٔ حروف و توصیفات نمایشی -مانند آنچه در شاهنامه شاهد آن هستیم- در حجم نمونه موردی یافت نشد.

۲-٤- بررسی شاخص‌های محتوایی و فکری زبان حماسی در منظومه برزونامه

داستان برزو در برزونامه کهن را باید به دو بخش تقسیم کرد؛ یکی تولّد برزو تا پیوستن او به ایرانیان و قسمت دوم، آمدن سوسن رامشگر به ایران و شکست دوباره تورانیان از ایرانیان «چارچوب بخش اوّل، مطابق داستان رستم و سهراب است؛ با این تفاوت که در این داستان، طبیعت خشن تراژدی و جبر سنگین سرنوشت به داستانی عامه‌پسند با سرانجامی مطلوب تبدیل گردیده است» (برزونامه، ۱۳۸۷: مقدمه: پنجاه و چهار).

نقطهٔ مرکزی پهلوانی در منظومهٔ برزونامه خود برزو است و شخصیت او به‌عنوان هستهٔ اصلی داستان مطرح می‌شود. رویداد پر خطر حماسی در این منظومه شکست‌خوردن برزو از فرامرز است. رویارویی برزو و رستم، گره حماسی این منظومه است که یک‌بار با حضور فرامرز و بار دوم با آشنایی یافتن رستم و برزو با هم، گشوده می‌شود. از نظر شگفتی‌زایی نیز همچنان که برزو به‌عنوان قهرمان اصلی داستان شناخته می‌شود این ویژگی نیز در رابطه با همین شخصیت بروز می‌یابد و شگفتی داستان، قدرت جسمانی برزو است که موجب طمع افراسیاب و قصد دوبارهٔ وی برای جنگ با ایرانیان می‌شود. به این ترتیب عناصر مربوط به میدان نبرد جزء نقاط قوت برزونامه است.

۲-٤-۱- وجود بن‌مایه‌های خاص، علوّ معنا

«بن‌مایه عبارت است از یک مفهوم، یک تصویر، یک رویداد یا یک کهن الگو که در داستان مرتباً تکرار می‌شود و به غنای زیبایی‌شناختی اثر می‌افزاید (مقدادی، ۲۸۱:۱۳۷۸).

بن‌مایه‌های خاص زبان حماسی معیار در برزونامه نیز به‌وضوح دیده می‌شوند و اگر از موارد بدیهی مانند وجود نبردهای تن‌به‌تن یا گروهی، استفاده از سلاح‌ها، رشادت‌طلبی و امثالهم بگذریم؛ باید اذعان کرد که بن‌مایه‌های اصلی و خدشه‌ناپذیر حماسه ملّی ایران مانند: وجود پهلوانان راستین از نسل ایرانیان، وجود ابرمرد و قهرمان، تقابل نیروهای ایرانی و انیرانی و بن‌مایهٔ بحث‌برانگیز رویارویی پدر و پسر، آشکارا در این منظومه نیز دیده می‌شود. البتّه وجود این بن‌مایه‌های خاص با آنچه در شاهنامه می‌بینیم، متفاوت است.

توجه کامل سراینده به نبرد و روایت مسائل مربوط به جنگاوری باعث شده که این منظومه خالی از بن‌مایه‌های دیگر حماسه مانند خرق عادت، پیشگویی، عناصر اساطیری و نیروهای غیبی باشد. درون‌مایهٔ شکوهمند حماسه، توجه به قومیت ایرانی، مفهوم وطن[۳]، اولویت حفاظت از میهن و آنچه بدین‌ها بستگی دارد؛ زیر سایهٔ برزو و شخصیت او قرار گرفته و به آنها پرداخته نمی‌شود. به دیگر سخن این طرز تفکر و تلقی سراینده برزونامه از حماسه است که باعث شده تمام ویژگی‌های فکری حماسه به قهرمان‌پروری و میدان نبرد محدود شود و این روایت مبتنی بر قهرمان، خود را در زبان به‌صورت ازدحام واژگان حماسی و سعی سراینده در هرچه غنی‌تر کردن زبان حماسی از لحاظ واژگان نشان دهد.

۳- نتیجه‌گیری

بخش کهن برزونامه از نظر واژگان، موسیقی و اشتمال آن بر زبان و لحن حماسی، جزء منظومه‌های در سطح عالی، قرار می‌گیرد. واژه‌های عربی و عناصر سامی در منظومه به‌ندرت دیده می‌شود و واژگان در این منظومه تمام خصوصیات واژه در زبان حماسی معیار را داراست و کاملاً در خدمت زبان و لحن حماسی قرار دارد. در قسمت موسیقی، اگرچه در استفاده از ردیف برجستگی خاصی در آن دیده نمی‌شود؛ امّا قافیه هم از نظر

آوایی و هم از نظر واژگانی، هماهنگ با زبان حماسی است. در زمینهٔ ساختار نحوی، نشانه‌هایی از زبان در قرن چهارم و پنجم در این منظومه دیده می‌شود ولی بسیاری از این ویژگی‌ها بیش از چند مرتبه تکرار نشده است.

دیده‌شدن نشانه‌های کهن دستوری در برزونامه به معنای اصلی‌بودن این ویژگی‌ها در زبان سراینده نیست و این امر می‌تواند نشانه‌ای از آشنایی شاعر با زبان حماسی معیار باشد؛ زیرا همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، شاعر منظومه تعمّدی در استفاده از این موارد ندارد. تقدیم فعل نیز در این منظومه حالتی بینابین دارد و با وجود بهره‌بردن از مقاصد بلاغی در تقدیم فعل تعداد این کاربردها کم است و کارکرد ویژه‌ای در متن ندارد.

در زمینهٔ هنرسازه‌های حماسی، اغراق در برخی مواقع، کاملاً در خدمت موضوع حماسه قرار گرفته است و در مورد تشبیه و استعاره اگرچه در آنها نوآوری دیده نمی‌شود؛ امّا به‌خوبی ویژگی‌های این هنرسازه‌ها در متن حماسی رعایت شده‌است. با این‌همه، تفاوت عمده کار برزونامه و شاهنامه را باید در شاخص‌های محتوایی و فکری جست‌وجو کرد. برزونامه برخلاف شاهنامه در عرصه‌های فکری به مسائلی چون قومیت، ملّیت، وطن، لزوم حفاظت همه‌جانبه از ایران و ... نمی‌پردازد و نکتهٔ مهم در آن قهرمان و میدان رزم است و همین موضوع است که توصیفات نمایشی یا روابط بین شخصیت‌ها در این منظومه را نیز تحت‌تأثیر قرار می‌دهد و باعث می‌شود که تمام وجههٔ همّت سراینده مصروف به لایهٔ اول و دوم زبان شعر باشد. بنابراین، عدم‌جامعیت برزونامه در مقابل شاهنامه و نیز عدم‌غنای آن از نظر برخی ویژگی‌های زبانی در مقابله با شاهنامه، دلیل بر کم‌ارج‌بودن این منظومهٔ حماسی نیست و برزونامه را باید منظومه‌ای قدرتمند از نظر زبان حماسی به حساب آورد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. برای توضیحات آماری در مورد بسامد انواع تقدیم فعل، ر.ک.: حیدری و همکاران، ۱۳۹٦: ۱۱۵–۱۲۷.

۲. ویژگی‌های روایات و طومارهای نقالی عبارت‌اند از: «۱) ساختن داستان‌های تازه و تغییر و تصرف در روایات منابع پیشین؛ ۲) الگوبرداری از داستان‌های شاهنامه، منظومه‌های پهلوانی و منابع تاریخی بری ساختن روایات جدید؛ ۳) تکمیل نواقص و روشن‌کردن مبهمات داستانی ادب پهلوانی ایران؛ ٤) عناصر سامی و اسلامی؛ ۵) تأثیر زمان و مکان نقل و نگارش بر آنها؛ ٦) آشفتگی ترتیب و نظم روایی داستان‌ها؛ ۷) جابه‌جایی اشخاص و داستان‌ها؛ ۸). کم دقتی و نادرستی و تناقض داستانی؛ ۹) تغییر و تفاوت نام‌ها؛ ۱۰) شخصیت‌های نوظهور؛ ۱۱) کسر/ پراکندگی شخصیت؛ ۱۲) تکرار یک بن‌مایه در روایات گوناگون؛ ۱۳) تکرار یک داستان؛ ١٤) بازگویی یک موضوع در داستانی واحد؛ ۱۵) وجه تسمیه‌سازی و ریشه‌تراشی برای نام‌ها؛ و ١٦). انتساب گفتار کسان به اشخاص دیگر» (آیدنلو، ۱۳۹۰: ۱–۲۸).

۳. برای مفهوم مکان، وطن و میهن ایرانی در شاهنامه فردوسی و ریشهٔ آن در اساطیر ایران ر.ک.: بشیری زیرمانلو و همکاران، ۱۳۹۸ :۱–۲٤.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. پارساپور، زهرا (۱۳۸۳)، مقایسهٔ زبان غنایی و حماسی با تکیه بر خسرو و شیرین و اسکندرنامه نظامی، تهران: دانشگاه تهران.

۲. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰)، در سایه آفتاب: شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی، تهران: سخن.

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

٤. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۹)، حماسه‌سرایی در ایران، چاپ نهم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۵. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، رستاخیز کلمات، تهران: انتشارات سخن.

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

۷. کوسج، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۷)، برزونامه (بخش کهن)، تصحیح اکبر نحوی، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

۸. مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر، تهران: فکر روز.

۹. نقوی، نقیب (۱۳۸٤)، شکوه سرودن: بررسی موسیقی شعر در شاهنامه فردوسی بر پایهٔ قافیه و ردیف، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

۱۰. همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: اهورا.

ب) مقالات

۱. آیدنلو، سجاد (۱۳۹۰)، «ویژگی‌های روایات و طومارهای نقّالی»، مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز، سال سوم، شمارهٔ اول، ص۱-۲۸.

۲. بشیری زیرمانلو، حامد؛ علیرضا مظفری تازه‌کندی و عبدالناصر نظریانی (۱۳۹۸)، «پیوند فضای قدسی اساطیر ایران با مکان حماسی شاهنامه فردوسی»، زبان و ادب فارسی، سال یازدهم، شماره ۳۸، صص۱-۲٤.

۳. حیدری، حسن؛ محمدرضا عمران‌پور و مهدی قاسم‌زاده (۱۳۹٦)، «تقدیم فعل و اغراض بلاغی آن در داستان رستم و اسفندیار»، پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال٦، شماره۲، صص۱۱۵-۱۲۷.

٤. رادمنش، محمد (۱۳۸۱)، «ردیف در شاهنامه»، متن پژوهی ادبی، دوره ٦، شماره ۱۵، صص ۹۰-۱۲۰.

۵. زرقانی، سیدمهدی (۱۳۸٤)، «یک الگو برای بررسی زبان شعر»، مجله مطالعات و تحقیقات ادبی، سال دوم، شماره ۵ و٦، صص ۵۵-۸٤.

٦. اصغر شهبازی و مهدی ملک‌ثابت (۱۳۹۱)، «الگوی بررسی زبان حماسی»، نشریهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره۲٤، صص۱٤۳-۱۷۹.

۷. قائمی، فرزاد (۱٤۰۱)، «بررسی اصالت بخش‌های مختلف برزونامه کهن و نسبت متنی اثر با شاهنامه فردوسی؛ بر مبنای نقد متن‌شناختی نسخ منظومه»، فصلنامه متن پژوهی ادبی، شماره ۹۱، صص ۱۷۹-۲۰۲.

۸. ملک‌ثابت، مهدی و اصغر شهبازی (۱۳۹۳)، «نقد زبان حماسی در حملهٔ حیدری باذل مشهدی»، نشریهٔ نثرپژوهی ادب و زبان (ادب و زبان سابق)، سال ۱۷، شماره ۳۵، صص ۳٤۵-۳۷۹.

۹. یوسفی، غلامحسین (۱۳٦۹)، «موسیقی کلمات در شعر فردوسی»، ادبستان فرهنگ و هنر، شماره ۱۲، صص۸-۱٦.

ج) وبگاه

۱. خالقی مطلق، جلال، (۱۳۹۷). «بررسی سبک شاهنامه، قسمت دوم». مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامیwww.cgie.org.ir/fa/news/217572

Reference List in English

Books

Hamidian, S. (2004). *An introduction to Ferdowsi's thought and art*, Nahid. [in Persian]

Homaei, J. (2009). *Rhetoric Techniques and Literary devices*, Ahura. [in Persian]

Kosaj, S. M. (2008). *Burzonameh (old part)* (A. Nahvi, Ed.). Research Center of Miras maktoob. [in Persian]

Meghdadi, B. (1999). *Encyclopedia of literary theory: from plato to the present*, Fekre Rooz. [in Persian]

Naqavi, N. (2005). *The Glory of Writing: A Study of Poetry Music in Ferdowsi's Shahnameh Based on Rhymes and Radif*, Ferdowsi University of Mashhad. [in Persian]

Parsapour, Z. (2004). *Comparison between epic and lyric language on the Khosrow and Shirin and Iskander Nameh Nizami*, University of Tehran. [in Persian]

Pournamdarian, T. (2001). *In the shadow of the sun: Persian poetry and deconstruction in Molvi's poetry*, Sokhan. [in Persian]

Safa, Z. (2010). *Epic writing in Iran*, Amirkabir. [in Persian]

Shafiei Kadkani, M. R. (2012). *Resurrection of Words*, Sokhan. [in Persian]

Shamisa, S. (1997). *Literary types*, Ferdows. [in Persian]

Journals

Aydenloo, S. (2012). Features of Scrolls and Tales of Naqqâli (Narration). *Journal of Poetry Studies (boostan Adab)*, *3*(1), 1-28. doi: 10.22099/jba.2012.287 [in Persian]

Bashiri zirmaanloo, H., Mozaffari, A. R., & Nazariani A. N. (2019). Linking the sacred space of Iranian mythology with the epic place of Ferdowsi's Shahnameh. *Journal of Persian language and literature of Islamic Azad University-Sanandaj Branch*, *11*(38), 1-24. [in Persian]

Ghaemi, F. (2022). The Study of the Authenticity of the Old Burzō-nāma Sections and its Relation with Ferdowsi's Shāh-nāma (Based on the Textual Criticism of its Manuscripts). *Literary Text Research*, *26*(91), 179-202. doi: 10.22054/ltr.2020.36896.2461 [in persian]

Heidary, H., Omranpour, M. R., & Ghasemzadeh, M. (2017). Precedence of Verb and its Rhetoric Purposes in the story "Rostam & Esfandiyar". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, *6*(2), 111-130. doi: 10.22059/jlcr.2017.65528 [in Persian]

Maleksabet, M., & Shahbazi, A. (2014). Criticism of the epic language in Criticism of epic language in Heydari's attack by Bazel Mashhadhi
, Language and Literature Magazine, *17*(35), 345-379. doi: 10.22103/JLL.2014.789 [in Persian]

Radmanesh, M. (2002). Radif in Shahnameh. *Literary Text Research*, *5*(15), 90-120. doi: 10.22054/ltr.2002.6239 [in Persian]

Shahbazi, A., & Maleksabet, M. (2012). Pattern of investigation of epic language. *Journal of Research in Persian Language & Literature*, *10*(24), 143-179. [in Persian]

Yousefi, G. H. (1990). The music of words in Ferdowsi's poetry. Journal of Adabestan in culture and art, 12(9), 8-16. [in Persian]

Zarqani, S. M. (2005). A scheme for the analysis of poetic language. *Journal of Literary Studies*, *2*(5), 55-84. doi: 10.52547/jls.2.5.55 [in Persian]

Website

Khalaghi Motlaq, J. (2018, December 5). "Examination of style of the Shahnameh, Part II". The Center for the Great Islamic Encyclopaedia. https://www.cgie.org.ir/fa/news/217572 [in Persian]