An Analysis of the Functions of the Adverb in Daghighi and Ferdowsi Tusi's Poetry

Mohammad Aliakbarzadeh [*]
Aliakbar Bagherikhalili[**]

1. Abstract

One of the major characteristics in examining the literary level of texts is the lexicon/vocabulary in the paradagmatic axis and combination of words in the syntagmatic axis. What turns such a selection and word combination into a work of art is the artistic usage of it in a suitable context. Although the extraction and analysis of all the elements and literary distinction of texts could be difficult, we can list and discuss many of them. In this way, adverbs of time, manner, and metaphor and their use in the elements of epic texts in Daghighi's Gashtasp Nameh and in the Gashtasp's Kingdom chapter in Shah Nameh were examined through a descriptive-analytical approach. Findings of the study showed that Ferdowsi has a wider knowledge and is more skillful than Daghighi in the epical use of adverbs. Adverbs of time used in Shahnameh deals more with depiction and the creation of settings than Gashtasp Nameh; due to its style values we can call it the 'pictorial adverb' which can be thought of as having both intellectual value and literary value. Lexicons used in Gashtasp Nameh can never reach those of Shah Nameh as far as the epical tone is concerned. Adverb of manner in Shahnameh is one of the techniques used to describe the behavior, spiritual status, and abilities of the warriors and helps to create brevity and music. One of the distinctions of simile adverbs in the Shahnameh is the selection of the adverbs, especially simile tools. The quasi-simile and simile tools in Shahnameh have more epic tone than in Gashtasp Nameh and their variety in the Shahnameh indicates the power of Ferdowsi's imagination and transcendence.

2. Introduction

Bitter events in the history of literature are the unfinished works of writers and poets for any possible reason. Some have, however, been fortunate enough since others came to finish what they had started, as Ferdowsi and Vesal Shirazi did with *Goshtasb Nameh* and *Farhad-o- Shirin*, respectively. But, each of the two has reached some success which requires separate research to be done on various linguistic and literary features.

Before Ferdowsi, it was Daghighi who initiated the composition of ***Shahnameh***, but after writing about one thousand verses, he was killed. Ferdowsi who set to compose the story of Goshtasb's access to the throne included those verses as they were, though he referred to Daghighi's versification deficiencies. Zabihollah Safa, while approving Ferdowsi's claim, believes that Daghighi "fell short in reaching his perfection when composing *Goshtasb Nameh*" (2000, p. 167). By emphasizing this hypothesis that adverb can affect the coherence of the horizontal axis elements of verses, description of events, etc, this article deals with the analysis of the functions of the adverb in Daghighi and Ferdowsi's poetry.

3. Material & Methods

The method used in this research was descriptive-analytical and the unit of analysis was those verses in which adverbs are used. The verses shared by Daghighi and Ferdowsi that have employed adverbs have been selected and analyzed. In most of the verses, there were more than

[*] PhD Candidate, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities and Social Sciences, Mazandaran University, Babolsar, Iran

[**] Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities and Social Sciences, Mazandaran University, Babolsar, Iran

one adverb and in their variety of forms. In these cases, the number of adverbs were considered under their category and according to their frequency, but it is possible that the verse be analyzed under one category by focusing on its function. The page numbers are given in parentheses.

4. Discussion of Results & Conclusions

The adverb is not among the major sentence components in Persian but it is used in most sentences and plays a fundamental role in transmitting the concepts. Daghighi has used adverbs 975 times in 1008 verses and Ferdowsi has used them 519 times in 501 verses. In sum, Ferdowsi has used them on the average 1.03 times in every verse and Daghighi has done it 0.95 times. But, this statistical difference alone should not be considered as Ferdowsi's superiority; this feature only exists in regard to the artistic functions of adverbs and their functions in situational appropriate contexts in order to gain an inspiring epic language. Next, Ferdowsi and Daghighi's language differences in terms of their application of some types of adverbs are analyzed.

4.1. Adverbs of Time

The frequency and structure of adverbs of time are almost the same in both poets. Ferdowsi's rate is 48% and Daghighi is 44%. But, when examining their artistic functions, for example those adverbs of time pointing out sunrise and sunset, the real difference between the two shows itself.

1) In Ferdowsi, there is a combination of adverbs of time and figures of speech, whereas Daghighi has employed the latter only once in four verses referring to sunrise and sunset.

2) In ***Shahnameh***, there is more focus on creating ambience with time adverbs, but in ***Goshtasb Nameh***, this does not exist. Here, adverbs of time don't show any part in preparing the audience for starting the story. In ***Shahnameh***, however, this link is more sustained.

3) Diction in ***Goshtasb Nameh*** is lacking in as much epic tone as in ***Shahnameh***, and at times they verge on lyricism, but in the latter each word is employed to render the language some epic character.

4) Time adverb density is different in the two works. Though in some sections of Ferdowsi there is higher frequency of adverbs of time, he has endeavored to employ different adverbs of time in the form of various terms to create some equilibrium, but this feature is absent in Daghighi.

4.2. Adverbs of Manner

The frequency of adverb of manner in ***Goshtasb Nameh*** is 8% but in ***Shahnameh*** it is 5%, but Ferdowsi has adopted various devices to give it a more sublime position. The characteristics and distinctions of this are as follows:

1) Ferdowsi is among the rarest poets who in Khorasani style era have extensively dealt with the internal side of the characters. The most important tool for him here is using adverbs of manner. In this regard, 28% of these adverbs in ***Goshtasb Story*** and 11% of them in ***Goshtasb Nameh*** describe the moods of the heroes.

2) Ferdowsi is well aware of the impact of long adverbial combinations on the magnificence of language. Thus, he tries to go further than simple, derived, and compound expressions to obtain derived-compound combinations and subordinate adverbial clauses. Thus, 90% of the adverbs of manner are organized after this pattern. The frequency of such adverbs in Daghighi is 74%.

3) Another merit of Ferdowsi' style is variety. His adverb usage is hardly repetitive and boring. He has adopted different methods in this regard. Daghighi's use of adverbs also have variety but he has not been as meticulous as Ferdowsi to avoid repetitions.

4) ***Shahnameh*** also benefits from the existence of musicality in the poems. This represents the poet's idiosyncratic style. The poet has created alliterations and assonances in 75% of his adverbs of manner, whereas in Daghighi, this rate is 11%.

5) There is still another characteristic in Ferdowsi's usage of adverbs of manner (i.e. their contribution to visualization with the help of similes). In Daqiqi's style, this does not happen at all.

4.3. Simile Adverbs

Ferdowsi has used 31 different similes that comprise 6% of the whole adverbs, but Daghighi has used 67 that constitute 7% of the whole. The functions and variety of these similes in Ferdowsi's work are, however, more elevated than in Daqiqi's:

1) One characteristic of an inspiring language is the best selection of words, the fact that could be seen at its best in Ferdowsi's choice of 'comparators'.

2) The variety of tools as components of similes is remarkable in Ferdowsi. He has used 31 similes in his story of *Goshtasb*, having 26 types of tools. This variety proves the poet's power of imagination that can discover similarities between the elements of the two objects of comparison in its epic form. Repeated tools in *Shahnameh* make 17% of the whole, and in *Goshtasb Namneh* are 39%. Thee repetitions could be considered as the poet's failure or inexactness in creating visualization and innovations.

3) The third distinction in Ferdowsi is the selection of special words as tools. The majority of Ferdowsi's tools have epic color and are suitable for a war. This way, 61% of Ferdowsi's and 41% of *Goshtasb Nameh*'s tools are of this kind.

Ferdowsi has actually benefitted from the potentials of adverbs for consolidating his language, but Daghighi, probably due to his inability to do this, has shown inadequate qualities in this regard.

Adverbs of time in *Shahnameh* are linked to figures of speech and the creation of ambience more than in *Goshtasb Nameh*, and have become his stylistic feature. This is less apparent in *Goshtasb Nameh*. Daghighi's reference to different resources and his abstaining from artistic interference has led to a reduction in description in his poetry, but Ferdowsi's active and artistic presence in developing stories has brought him a unique status in language.

Daghighi has used adverbs of manner more than Ferdowsi for 2%, but has not managed to benefit from their functions as much as Ferdowsi.

The functions of similes in *Goshtasb Nameh* lack the artistic distinctions of *Shahnameh*. One of these distinctions is the optimal selection of adverbs, especially 'comparators' in *Shahnameh*. 'Tools' and 'comparators' in *Shahnameh* have more epic color than in *Goshtasb Nameh*.

Keywords

Ferdowsi, Daghighi, Gashtasp Nameh, Adverb, Adverb Functions.

References

- Anvari, H., & Ahmadi Givi, H. (Ed.) (1987). *Persian Grammar 2*. Tehran: Fatemi Publication.
- Bateni, M. (2002). *Description of Persian Grammar Structure*. Tehran: Amir Kabir Publication.
- Hamidian, S. (Ed.) (2001). *Ferdowsi's Shahnameh*. Tehran: Ghatre Publication.
- Hamidian, S. (Ed.) (2003). *Khamse*. Tehran: Ghatre Publication.
- Khalegi Motlagh, J. (2000). A Look at the Thousand verses of Daghighi and Comparison with Ferdowsi's poem, *Iranian Studies*, 11(43), 511-530.
- Kolahchian, F., & Panahi, L. (2014). The Psychology of Kavus Character in Shahnameh, *Journal of Mytholo-Mystic Literature*, 10(37), 237-268.
- Leech, G.N., & Short, M. (1981). *Style in fiction*. London, Longman.
- Magali, T. (1998). *From Fifteen Valves; A Look at Ferdowsi and the Shahnameh*. Translated by Mohammad Kazem Yousefpour, Guilan: University of Guilan Publications.
- Mehraban Ghezel Hesar, J. (2007). Investigating the Reasons for the Superiority of Shahnameh over Goshtspnsmeh. *Persian Literature Quarterly*, 15-16, 30-72.

- Meshkuhaddini, M. (2000). *Introduction to Transformational Syntax*. Mashhad: Ferdowsi University Press.
- Noldke, T. (1979). *The National Epic of Iran*. Translated by Bozorg Alavi, Tehran: Sepehr Publication.
- Omranpoor, M. (2007). The Artistic Function of Adverb and Adverbial Groups in Shamloo's Poetry. *Literary Research*, 5(18), 77-102.
- RastegareFasa'i, M. (1990). *Imaging in Shahnameh*. Shiraz: Shiraz University.
- Safa, Z. (2001). *Epic Poetry in Iran*. Tehran: Amir Kabir Publication.
- Shafi'i Kadkani, M. R. (Ed.) (2005). *Alkholi's Rhetoric and the Science of Self-Citation*. Tehran: Agah Publication.
- Shafi'i Kadkani, M. R. (2007). *Imagination in Persian Poetry*.Tehran: Agah Publication.
- Shahbazi, A., & Maleksabet, M. (2012). A Framework for Studying the Epic Language, *Research in Persian Language & Literature Research*, 24, 143- 179.
- Shamisa, S. (2000). *Poetry Stylistics*. Tehran: Ferdows Publication.
- Tadie, J. A. (2000). *Twentieth Century Literary Criticism*. Translated by Mahshid Nonahali, Tehran: Niloufar Publication.
- Vahidian Kamyar, T., & Omrani, Gh. (2003). *Persian Grammar 1*. Tehran: SAMT Publication.
- Yousefi, Gh. (1990). Music of the Words in Ferdowsi's Poetry. *School of Art and Culture*, 12, 8-16.
- Zarrin Koob, A. H. (1992). *Search in Persian Poetry*. Tehran: Agah Publication.
- Zarrin Koob, H., & Rokni, M.M. (Eds.) (1979). *Collection of Third to Sixth Week Lectures by Ferdowsi*. Mashhad: Ferdowsi University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصل‌نامه متن شناسی ادب فارسی (علمی- پژوهشی)
معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه اصفهان
سال پنجاه و ششم، دوره جدید، سال دوازدهم
شماره اول (پیاپی ٤٥)، بهار ١٣٩٩، صص ٢٣- ٤٠
تاریخ وصول: ١٣٩٨/٣/١١ ، تاریخ پذیرش: ١٣٩٨/٦/١١

تحلیل کارکردهای قید در اشعار دقیقی و فردوسی توسی

محمد علی‌اکبرزاده * - علی‌اکبر باقری‌خلیلی **

چکیده

واژه‌گزینی در محور جانشینی و ترکیب واژه‌ها در محور هم‌نشینی یکی از ویژگی‌های مهم برای بررسی میزان ادبیّت متون است. آنچه این گزینش و ترکیب را به ارزش هنری تبدیل می کند، کاربرد هنرمندانهٔ آنها متناسب با بافت متن است. شاید استخراج و تحلیل همهٔ عناصر و تمایزهای ادبی متون دشوار باشد؛ اما می توان بسیاری از آنها را برشمرد و تبیین کرد. از این رهگذر، قیدهای زمان و حالت و تشبیه و کارکردهای آنها، در جایگاه یکی از عناصر متون حماسی، در *گشتاسپ‌نامهٔ* دقیقی و بخش پادشاهی گشتاسپ در *شاهنامه* با هم مقایسه و با روش توصیفی‌تحلیلی بررسی شد. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد فردوسی بیش از دقیقی در برجسته‌سازی ارزش‌های ادبیِ قید به‌ویژه آمیزش قیدها با صور خیال اهتمام ورزیده است؛ ازاین‌رو اهتمام فردوسی و کم‌توجهی دقیقی به آمیزش قیدها با صور خیال، تفاوت اصلی دو شاعر در کاربرد قید است. همچنین قید زمان در *شاهنامه* بیش از *گشتاسپ‌نامه* با صور خیال و فضاسازی مرتبط است و به‌سبب ارزش سبکی‌اش می‌توان آن را «قید تصویری» نامید که افزون‌بر ارزش ادبی، ارزش فکری نیز دارد. واژه‌ها در ساختمان قید زمان در *گشتاسپ نامه* به اندازهٔ *شاهنامه* رنگ و لحن حماسی ندارد. قید حالت در *شاهنامه* یکی از شگردهای توصیف رفتار، حالات روحی و حرکات رزمی قهرمانان، خلق ایجاز و موسیقی است. یکی از تمایزهای قید تشبیه در *شاهنامه* «به‌گزین»کردنِ قیدها، به‌ویژه ادات تشبیه است. مشبه‌به‌ها و ادات تشبیه در *شاهنامه* نسبت‌به *گشتاسپ‌نامه*، لحن و رنگ حماسی بیشتری دارد و تنوّع آنها در *شاهنامه* بیانگر قدرت تخیل و تعالی فکر فردوسی است.

واژه‌های کلیدی

فردوسی؛ دقیقی؛ *گشتاسپ‌نامه*؛ قید؛ کارکردهای قید

*دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران molit55@gmail.com

** استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران (نویسنده مسؤول) aabagheri@umz.ac.ir

Copyright © 2020, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

مقدمه

بیان مسئله

شاید یکی از حوادث تلخ تاریخ ادبیات جهانْ سرگذشت شاعران و نویسندگان ناکامی است که به هر دلیل، فرصت به پایان رساندن آثار خود را نیافته‌اند. *قصر* از کافکا، *واتسون‌ها* از جین آوستین، *اسرار ادوین درود* نگاشتهٔ چارلز دیکنز و *اصل لورا* نوشتهٔ ولادمیر ناباکف از معروف‌ترین این آثار است. در ادبیات فارسی نیز *گشتاسپ‌نامهٔ* دقیقی توسی و *فرهاد و شیرین* سرودهٔ وحشی بافقی از این شمار است؛ البته برخی از نویسندگان نیز خوش‌اقبال بوده‌اند که شاعران یا نویسندگانی دیگر به تکمیل یا انتشار آثارشان همت گماشته و آنها را به فرجام رسانده‌اند؛ چنانکه فردوسی *گشتاسپ‌نامه* و وصال شیرازی *فرهاد و شیرین* را به پایان بردند؛ اما اینکه کدام یک از این دو دسته از نویسندگان، توفیق بیشتری در کارشان یافته‌اند، نیازمند پژوهش علمی مستقلی است که باید در لایه‌های مختلف زبانی و ادبی انجام گیرد؛ ازاین‌رو اهمیت و ضرورت چنین پژوهش‌هایی بدیهی به نظر می‌رسد.

دقیقی، شاعر هم‌شهری و معاصر فردوسی، قبل از فردوسی نظم *شاهنامه* را آغاز کرد؛ ولی پس از سرودن حدود هزار بیت، یکی از غلامانش او را کشت. فردوسی به هنگام سرودن داستان پادشاهی گشتاسب، هزار بیت دقیقی را عیناً نقل کرد و البته به سست‌بودن نظم دقیقی نیز اشاره کرده است:

نگه کردم این نظم سست آمدم بسی بیت ناتندرست آمدم

(فردوسی، ۱۳۷۹، ج ٦: ۱۳٦)

ذبیح‌الله صفا ضمن تأیید ادعای فردوسی معتقد است دقیقی «در ساختن *گشتاسب‌نامه* از عهدهٔ اظهار کمال مهارت خویش برنیامده است» (صفا، ۱۳۷۹: ۱٦۷) و مهم‌ترین علت آن را «متابعت سخت دقیقی از متن اصلی کتابی که در برابر خود داشت» (همان) می‌داند؛ سپس برخی مواردی را بیان می‌کند که نشان‌دهندهٔ ضعیف و سست‌بودن نظم دقیقی است. زرین‌کوب نیز معتقد است «دقیقی نه در ابداع ترکیبات تازه و تنوع تعبیرات، قدرت و استعداد فردوسی را داشت و نه در ایراد امثال لطیف و استخراج معانی و حکم به پای او می‌رسید. آن پرباری و استواری بیان و همچنین آن روانی و خوش‌پیوندی کلام که در شعر فردوسی هست، در ابیات دقیقی به هیچ وجه مشهود نیست» (زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۱۹)؛ سپس در بیان علتِ آوردن هزار بیت دقیقی در متن *شاهنامه* و همچنین نقدِ تند فردوسی از آن، اینگونه می‌گوید: «به احتمال قوی، معاصران او، خاصه آن ستایشگران حرفه‌ای که *شاهنامه* و دلاوران آن را به نظر تحقیر می‌دیده‌اند و یا عملاً محمود و سرداران وی را از آنها برتر می‌شمرده‌اند، فردوسی را به تقلید و پیروی دقیقی متهم می‌کرده‌اند و شاعر برای رفع این تهمت که متضمن نادیده انگاشتن تمام شخصیت اوست، خود را به نقد شعر دقیقی ناچار دیده است» (همان: ۱۹). نولدکه بر این باور است که «دقیقی به درجات خشک‌تر [از فردوسی] است و میزان استادی او به مقام فردوسی نمی رسد ... و او بسیار پابند به شکل و صورت و ظاهر است» (نولدکه، ۲۵۳۷: ٤۸). با تکیه بر این فرضیه که قید در ایجاد انسجام میان عناصر محور افقی ابیات، توصیف فضا و صحنه‌های داستان‌ها و بازتاب رفتار و حالات شخصیت‌های داستان‌ها تأثیرگذار است، نویسندگانِ این مقاله به تحلیل کارکردهای قید در اشعار دقیقی و فردوسی پرداخته‌اند و کارکردهای آن را به‌صورت مقایسه‌ای نشان می‌دهند. بنابراین تلاش می‌شود تا به این پرسش پاسخ داده شود که وجوه تمایز کارکردهای قید زمان و حالت و تشبیه در اشعار دقیقی و فردوسی نسبت‌به یکدیگر چیست.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون تحقیق مستقلی دربارهٔ مقایسهٔ سخن دقیقی با فردوسی ازنظر کارکرد قید انجام نشده است؛ اما در برخی از آثار، این دو متن از دیدگاه‌های گوناگون مقایسه شده است که تا حدودی با موضوع این پژوهش ارتباط دارد. این آثار عبارت است از:

۱) خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۸)، «نگاهی به هزار بیت دقیقی و سنجشی با سخن فردوسی».

این پژوهش در سه بخش و در شمارهٔ پیاپی مجلهٔ *ایران‌شناسی* به چاپ رسیده است. نویسنده در ابتدا چنین می‌آورد: «در آغاز به برخی نکات کلی دربارهٔ شیوهٔ دقیقی در سخن سرایی و به برخی عقاید او اشاره خواهد شد و سپس به بررسی ویژگی های لغوی و دستوری شعر او خواهیم پرداخت» (۱۳۷۸: ۵۱۱). ازنظر نویسنده اطناب، ضعف در تشبیهات، ضعف در توصیف و برخی از ترکیبات و لغاتی که در کلام فردوسی میزان آن کم می شود، از ویژگی های عمدهٔ شعر دقیقی است.

۲) مهربان قزل‌حصار، جواد (۱۳۸٦)، «بررسی دلایل برتری *شاهنامه* بر *گشتاسپ‌نامه*».

نویسنده در این پژوهش، دو متن بالا را از جنبه های صوری، مانند وزن و قافیه، ازنظر معنوی و کاربرد انواع صور خیال و همچنین ازنظر محتوایی و شیوهٔ داستان پردازی بررسی و دلایل برتری فردوسی را بر دقیقی بیان کرده است. از نظر او، تنوع صور خیال، قدرت و تأثیر قافیه، موسیقی کلام و ... در سخن فردوسی آشکار است.

روش پژوهش

روش این پژوهش توصیفی‌تحلیلی است و واحد تحلیلْ ابیاتی است که در آنها قید به کار رفته باشد. به همین منظور ابیاتی از داستان مشترک دقیقی و فردوسی، یعنی *گشتاسپ نامهٔ* دقیقی و بخش پادشاهی گشتاسپ در *شاهنامهٔ* فردوسی که در آنها قید به کار رفته باشد، انتخاب و تحلیل شد. بررسی‌ها بیانگر این است که در بسیاری از ابیات، بیش از یک قید از یک نوع یا انواع مختلف وجود دارد. در اینگونه موارد، تعداد این قیدها در ذیل نوع خود در بسامد بررسی شده است؛ ولی ممکن است بیت در ذیل یکی از انواع و با تمرکز بر کارکرد قیدِ مدّنظر تحلیل شده باشد.

نسخهٔ *شاهنامهٔ* استنادشده در این پژوهش عبارت است از: فردوسی توسی، ابوالقاسم (۱۳۷۹). *شاهنامه*، ۹ جلد، جلد ششم، تصحیح سعید حمیدیان، چاپ پنجم، تهران: قطره.

کارکرد/ کاربردگرایی

استفاده از قید در *شاهنامه* به‌گونه‌ای است که می توان آن را یکی از ویژگی های سبکی فردوسی و زبان حماسی او دانست. ویژگی های سبکی یک اثر با بافت کلام ارتباط تنگاتنگی دارد و باید به آن توجه شود. در تعریف سبک گفته‌اند: «سبک روشی از کاربرد زبان است که در یک بافت معین، به‌وسیلهٔ شخصی معین و برای هدفی مشخص به کار گرفته می شود» (لیچ، ۱۹۸۱: ۱۰) و همین هدف یا نقش مشخص، کارکرد آن عنصر زبانی را در بافت کلام نشان می دهد. تحلیل کاربردی یک ویژگی سبکی نشان می دهد که گوینده چه هدف یا اهدافی برای استفاده از آن ویژگی داشته و نقش آن ویژگی سبکی در القای هدف گوینده و تأثیر آن بر مخاطب چیست. برای تحلیل کاربردی یک متن «باید برخی از مؤلّفه‌ها را برای تحلیل انتخاب و از دیگر مؤلّفه‌ها صرف نظر کرد» (همان: ٦)؛ بر این اساس عنصر قید در *شاهنامه* مؤلّفهٔ تعیین‌کننده انتخاب شده است. در بحث از قید، آنچه کمتر بدان پرداخته شده، وظایف و کارکردهای آن در متون ادبی

است. همهٔ عناصر در شعر اصولاً در خدمت جنبهٔ ادبی اثر است و «هر عنصر زبانی به یکی از صورت‌های بلاغی زبان شاعرانه تبدیل می‌شود» (تادیه، ۱۳۷۸: ٤۹). کارکرد قید نیز در جایگاه یکی از عناصر دستوری زبان در شعر، تفاوت‌هایی عمده نسبت‌به کارکرد آن در زبان ارجاعی دارد؛ حتی نوع ساختمان قید ازنظر تعداد عناصر سازنده می‌تواند در ایجاد کارکردی خاص منظور نظر شاعر باشد؛ به این معنی که گوینده برای ایجاد تأثیری خاص در قسمت‌های مختلف سخنش، به تناسب از قیدهای ساده، مرکب یا عبارت‌ها و جمله‌های قیدی استفاده می‌کند.

قید

قید از اجزای اصلی جمله در زبان فارسی نیست؛ اما در بیشتر جمله‌ها به کار می‌رود و نقشی اساسی در انتقال مفاهیم منظور گوینده دارد. تعریف‌های متعددی برای این عنصر زبانی ارائه شده است. دستورنویسان آن را از دیدگاه مفهوم به انواع مختلفی مانند قیدهای زمان، مکان، علت، حالت و ... یا قیدهای خاص و مشترک تقسیم کرده‌اند. پیروان دستور سنّتی در تعریف قید چنین آورده‌اند: «قید کلمه یا گروهی است که مفهومی به مفهوم فعل و نیز به مفهوم صفت یا مسند یا قید دیگر و یا مصدر می‌افزاید و توضیحی دربارهٔ آنها می‌دهد و آن را به آن مفهوم جدید مقید می‌کند» (انوری و احمدی گیوی، ۱۳٦۷: ۲۲۱) یا «قید کلمه‌ای است که مضمون جمله یا فعل یا صفت یا قید یا گروه وصفی یا قیدی یا فعلی و یا هر کلمهٔ دیگری به‌جز اسم و جانشین اسم را مقیّد کند و چیزی به معنی آن بیفزاید» (فرشیدورد، ۱۳۸٤: ٤٥۹). همچنین پیروان دستور جدید یا دستورهای مبتنی بر زبان‌شناسی در تعریف قید یا گروه قیدی چنین گفته‌اند: «به آن واحد دستوری که از یک یا چند واژه تشکیل می‌گردد و واژهٔ اصلی یا هستهٔ آن قید است، گروه قیدی گفته می‌شود» (مشکوة الدینی، ۱۳۷۹: ۲۰۷) یا «گروه قیدی بخشی از سخن است که فعل به آن نیازمند نیست و به همین دلیل از جمله قابل حذف است. گروه قیدی جنبهٔ توضیحی دارد» (وحیدیان و عمرانی، ۱۳۸۲: ۱۰۲).

در برخی از تعریف‌ها از مفهومی که قید به بخشی از جمله یا تمام آن می‌افزاید، سخن رفته است؛ این مفهوم موجب می‌شود تا دایرهٔ شمول عنصر مقید، محدودتر و درنتیجه دقیق‌تر شود و این نکته بیانگر اهمیت قید در زبان تخاطب است؛ به عبارت دیگر، قید «مفهوم هستهٔ خود را ازنظر دقت در زمان، مکان، کمیت، کیفیت و ... برای مخاطب روشن می‌سازد» (عمرانپور، ۱۳۸٦: ۷۸).

انواع قید

در تقسیم‌بندی گروه‌های قیدی نیز نگرش‌ها و نظریه‌های مختلفی نهفته است که براساس آن، قید به انواع متفاوتی تقسیم می‌شود. با اندکی تسامح می‌توان گفت دستورنویسان سنتی غالباً قید را براساس مفهوم و دستورنویسان جدید براساس ساختار تقسیم می‌کنند. برخی از انواع قید ازنظر مفهوم در دستور سنتی عبارت است از:

- قید زمان؛ مانند روز، شب، فردا.
- قید مکان؛ مانند اینجا، آنجا، جلو، تهران.
- قید کیفیت؛ مانند خوب، زشت، درست.
- قید حالت؛ مانند خندان، سریع، به‌کندی.
- قید تشبیه؛ مانند چون، مانند، به‌سان (انوری و احمدی گیوی، ۱۳٦۷: ۱۳۲-۲۳۹).

دستورنویسان جدید مانند وحیدیان کامیار (۱۳۸۲)، باطنی (۱۳۸۰) و مشکوة الدینی (۱۳۷۹) قید را ازنظر ساختار به

نشانه‌دار (با نشانه‌های ظاهری) و بی‌نشان (بدون نشانه‌های ظاهری) و هرکدام از این دو نوع را به زیرمجموعه‌هایی تقسیم‌بندی کرده‌اند (باطنی،۱۳۸۰: ۱۷۲؛ وحیدیان کامیار، ۱۳۸۲: ۱۰٤-۱۰۵). همچنین قید به انواع ساده، مرکب، عبارت قیدی و مؤوّل دسته‌بندی شده است (انوری و احمدی گیوی، ۱۳٦۷: ۲۲۳-۲۳۱).

در این پژوهش برای تشخیص قید، از روش‌های دستوری استفاده شده است؛ مثلاً نخست اینکه قید از عناصر اصلی جمله نبوده و حذف شدنی است؛ چنانکه در نمونهٔ زیر حذف قیدهای «بیاراسته و ازجای‌خویش» که دربارهٔ آماده‌شدن و حرکت گشتاسپ است، خللی در جمله ایجاد نمی‌کند:

بیاراسته آمد از جای خویش خشاش یلش را فرستاد پیش

(فردوسی، ۱۳۷۹، ج ٦: ۸۵)

همین شیوه دربارهٔ قید مختص «هرگز» در بیت زیر نیز مصداق دارد:

سوی رزم ارجاسپ لشکر کشید سپاهی که هرگز چنان کس ندید

(همان: ۸٦)

دوم اینکه بسیای از قیدها را می‌توان با توجه به نشانه‌های موجود در ساختمان آنها و نوع ارتباط‌شان با فعل تشخیص داد. در بیت زیر، ادات تشبیهِ «چون» در دستور، حرف اضافه است و گروه اسمی بعد از آن، «متمم قیدی و نه متمم اجباری» به شمار می‌رود؛ بدیهی است که براساس دستور جدید، متمم‌های قیدی به‌سبب حضور حرف اضافه، نشانه‌دار به شمار می‌رود و چون فعل به آنها نیازی ندارد، می‌توان آنها را از جمله حذف کرد:

پس آزاده بستور پور زریر به پیش افگند اسپ چون نره شیر

(همان: ۹۰)

تحلیل کارکردهای قید در اشعار دقیقی و فردوسی

جدول زیر بسامد و درصد انواع قید را در هزار و هشت بیت دقیقی و پانصد و یک بیت فردوسی در بخش پادشاهی گشتاسب نشان می‌دهد:

انواع قید	بسامد در ۱۰۰۸ بیت دقیقی	درصد در ۱۰۰۸ بیت دقیقی	بسامد در ۵۰۱ بیت فردوسی	درصد در ۵۰۱ بیت فردوسی
زمان	۲۳۷	۲٤	۱۱۳	۲۲
مکان	۲٤۵	۲۵	۱۳٤	۲٦
حالت	۷٦	۸	۳۲	٦
کیفیت	٦۰	٦	۲٤	٤/۵
تشبیه	٦۷	۷	۳۱	٦
سایر	۲۹۰	۳۰	۱۸۵	۳۵/۵
آمار کل قید	۹۷۵	۱۰۰	۵۱۹	۱۰۰

جدول ۱: بسامد قید در اشعار دقیقی و فردوسی

آمار بالا نشان می دهد که دقیقی در ۱۰۰۸ بیت که بیش از دو برابر ابیات فردوسی است، ۹۷۵ بار و فردوسی در ۵۰۱ بیت، ۵۱۹ بار قید را به کار برده است. آمار کاربرد قید در ابیات فردوسی نسبت‌به تعداد ابیاتش، بیشتر از دقیقی است؛ به عبارت بهتر، فردوسی در هر بیت به‌طور متوسط ۱/۰۳ قید و دقیقی ۰/۹۵ قید به کار برده است. البته این اختلاف آماری

به تنهایی دلیلی بر برتری فردوسی در کاربرد این عنصر زبانی نیست؛ آنچه باعث برتری احتمالی یک شاعر بر دیگری می شود، کارکرد هنری قیدها و کاربرد آنها در بافت های موقعیتی مناسب برای بالابردن زبان حماسی است. در ادامه، تفاوت‌های کلام دقیقی و فردوسی ازنظر شیوهٔ کاربرد برخی از انواع قید بررسی و تحلیل خواهد شد.

قید زمان

بسامد قید زمان در شعرِ هر دو شاعر تقریباً به یک اندازه است. ساختار قید زمان نیز در کلام هر دو شاعر کمابیش یکسان است؛ بدین‌گونه که فردوسی ٤٨ درصد و دقیقی ٤٤ درصد از جمله‌های قیدی استفاده کرده‌اند؛ اما هنگامی‌که کاربرد هنری این قیدها بررسی می شود و برای نمونه، قیدهای زمانی که طلوع و غروب خورشید را به تصویر می کشد، تجزیه و تحلیل می‌شود، تفاوت دو شاعر آشکار خواهد شد. فردوسی تنها در سه مورد از قیدهای زمان طولانی و به‌صورت جملهٔ قیدی برای توصیف طلوع یا غروب خورشید استفاده کرده و در کلام دقیقی در چهار بیت از چنین قیدهایی استفاده شده است؛ اما عنصری که کلام فردوسی را از کلام دقیقی متمایز می کند، بسامد اینگونه قیود نیست؛ بلکه نوع استفاده از قابلیت اینگونه قیدهاست. تفاوت فردوسی و دقیقی در کاربرد این نوع قید عبارت است از:

۱) نخستین تمایزْ آمیختگی اینگونه از قیدهای زمان با صورخیال گسترده و دقیق، در اشعار فردوسی است؛ ویژگی که علاوه‌بر این داستان، در بسیاری از داستان‌های *شاهنامه* نیز دیده می‌شود؛ مثلِ

چو خورشید تیغ از میان برکشید سپاه شب تیره شد ناپدید

(همان: ۱۳۹)

ازنظر ساختار، همهٔ بیت بالا دو جملهٔ قیدی و ازنظر مفهوم، هردو قید زمان است؛ اگرچه می‌توان در مصراع اول و نمونه‌هایی از این دست، مفهوم قید علّت را نیز برداشت کرد، فضای داستان زمان را بیشتر به ذهن و کلیت داستان متبادر می‌کند. تأویل آنها بدین صورت است که «زمانِ تیغ از میان برکشیدن خورشید و ناپدیدشدنِ سپاه شب تیره ...»؛ اما فردوسی چند صور خیال را در همین یک بیت به کار گرفته است، مثلاً «خورشید و تیغ» استعاره است؛ «از میان برکشیدن» کنایه و «سپاه شب تیره» تشبیه است. شاعر با این شگردها هنر خود را نشان داده است و در لایهٔ ایدئولوژیکی و اندیشگی، نبرد دو قطب نور (خورشید) و ظلمت (سپاه شب تیره)، و اعتقاد به پیروزی نور (ایران) بر ظلمت (انیران) را به تصویر کشیده است؛ درحالی‌که دقیقی در چهار بیتِ منظور (بیت‌های ٤٣٨، ٤٦٦، ٧٧٠، ٨٨٦) تنها در یک نمونه از صور خیال بهره برده است:

به هنگامهٔ بازگشتن ز جنگ که روی زمین گشته بد لاله‌رنگ

بیامد یکی تیرش اندر قفا شد آن خسرو شاهزاده فنا

(همان: ۹۹)

دقیقی در این دو بیت، نبرد شدید سپاهیان دو لشکر و ریخته‌شدن خون کشتگان و مجروحان بر زمین و سرخگون‌شدن آن را توصیف می‌کند. تشبیه به‌کاررفته در ابیات بالا، هم‌زمان و به شکلی ظریف به غروب خورشید و تعداد بسیار کشتگان اشاره دارد؛ اما تشبیهی مبتذل است که ممکن است در محاورات روزمرهٔ کاربران زبان نیز از آن استفاده شود و تشخّص سبکی یا زیبایی‌شناختی ندارد. به عبارت دیگر، این نوع تشبیهات به زبان خودکار بدل شده و از ارزش ادبی آنها کاسته شده است. این تمایزات را می‌توان در ابیات دیگر نیز مشاهده کرد. فردوسی در بیت زیر، طلوع خورشید را چنین توصیف می‌کند:

چـو شـب شـد چـو آهـرمن کینـه‌خـواه　　خـــروش جـــرس خاســـت از بارگـــاه

(همان: ۱۵۳)

در بیت بالا نیز افزون‌بر تشبیه شب به آهرمن کینه‌خواه، نشانه‌های ایدئولوژیکی دال بر اهریمنی‌بودن شب و تـاریکی، و باور به پیروزی نور (اهورا) بر شب (اهریمن) و تلویحاً پیروزی ایران بر انیران در لایـه‌هـای زیـرین و معـانی ضـمنی دریافت‌شدنی است. خلق اینگونه شبکه‌های تصویری و معنایی فشرده در یکی دو بیت بیانگر چیرگی و تسلط فردوسـی بر زبان و بلاغت و اندیشه‌ورزی اوست. درحالی‌که در دیگر بیت‌های دقیقی کـه طلـوع یـا غـروب خورشـید توصـیف می‌شود، اثری از صور خیال نیست و بیشتر گزارش‌گونه و ساده است؛ نمونه:

چـو انـدر گذشـت آن شـب و بـود روز　　بتابیـــــد خورشـــید گیهـــان‌فـــروز

بـه زیـن بـرنشســـتند هـــر دو ســـپاه　　همـــی‌دیـــد زان کـــوه گشتاســـپ شـــاه

(همان: ۹۷)

یکی از دلایل عمدهٔ کم‌توجهی دقیقی به آمیزش قیدها با صور خیال شاید این باشد که او داستان‌ها را از منـابع خـود با دقت و بدون دخالت نقل کرده است و «همین دقت و خشکی او در نقل الفاظ از نثر به نظم باعث شده کـه کـلام وی تا درجه‌ای سست جلوه کند» (صفا، ۱۳۷۹: ۱۶۸)؛ یعنی می‌توان گفت او بدون توجه بـه ذات شـعر، بـه نقـل مسـتقیم و لفظ‌به‌لفظ از منابع در دسترس پرداخته و اگر هم از قیدهایی این‌چنینی استفاده کرده است، با توجـه بـه تمرکـز بـر مـتن اصلی و با هدف پیشبرد روایت داستان و بیان زمان انجام عمل است، نه انگیزهٔ زیبایی‌شناختی.

فردوسی اینگونه قیدها را در موقعیت‌هایی بسیار مناسب و برای خیال‌انگیزکردن شعر به کار می‌گیرد و زبان و سـخن را هنری می‌کند. در هر سه موردی که او از قید زمان در قالب جمله (جمله‌های قیدی) استفاده کرده و طلوع یـا غـروب خورشید را نشان داده است، نوعی از صور خیال وجود دارد و شاید بتوان گفت یکی از دلایل عمدهٔ کـاربرد جملـه‌هـای قیدی در *شاهنامه*، توجه به جنبه‌های زیبایی‌شناختی و با انگیزهٔ زیبایی‌آفرینی در سخن است؛ مثل قید زمان در بیت‌هـای زیر که در آن استعاره و تشبیه به‌طور هم‌زمان دیده می‌شود:

چـو خورشـید زریـن سـپر برگرفـت　　شـــب تیـره زو دسـت بـر سـر گرفـت

بینـداخت پیـراهن مشـک رنـگ　　چـو یـاقوت شـد مهـر چهـرش بـه رنـگ

ز کـوه انـدر آمـد سپـاه بـزرگ　　جهـانگـیر اسـفنـدیار سـترگ

(فردوسی، ۱۳۷۹، ج ٦: ۱۵۹)

۲) تمایز دوم برجستگی فضاسازی با قیدهای زمان در *شاهنامه* و کم‌توجهی به آن در *گشتاسپ‌نامه* اسـت. قیـدهای زمان در *گشتاسپ‌نامه* نقش چندانی در آماده‌سازی ذهن مخاطب برای ورود به داستان یا حوادث آن ندارد؛ اما این قیدها در *شاهنامه* در پیوندی استوار و تنگاتنگ برای ورود به داستان یا حوادث آن اسـت و گـاهی بـا خـود، کـارکرد براعـت استهلال دارد. فردوسی با اینگونه فضاسازی‌ها نشان داده است که «در جهان حماسه، جهان و مافیها همه تداعی‌گـر فضـا و اندیشهٔ حماسی هستند. طلوع‌ها و غروب‌ها و لحظه‌های دیگر زندگی از دیدگاهی حماسی به تصویر می‌آیند؛ سپیده از خم کمان می‌دمد، خورشید از نشیب سنان می‌زند و تیغ از میان برمی‌کشـد و ...» (شـهبازی و ملـک‌ثابـت، ۱۳۹۱: ۱۶۸). فردوسی لشکرکشی اسفندیار به‌سوی ارجاسپ با هدف کین‌خواهی خون نیایش، لهراسپ را چنین توصیف می‌کند:

چـو شـب شـد چـو آهـرمن کینـه‌خـواه　　خـــروش جـــرس خاســـت از بارگـــاه

(فردوسی، ۱۳۷۹، ج ٦: ۱۵۳)

چنانکه پیشتر هم اشاره شد، «چو شب شد چو آهرمن کینه‌خواه» یک جملهٔ قیدی است که در آن، شب (نماد تورانیان) به آهرمنی تشبیه شده که خود، سمبل قطب انیرانیان و کینه جویان است و همهٔ این مفاهیم در قالب قید زمان درآمده است تا به‌نوعی براعت استهلال برای آغاز نبردی سنگین میان ایران و توران بدل شود. ازسوی دیگر، فرارسیدن شب و سیطره و سکوتی که بر زمین حاکم می‌کند، باعث برجسته‌شدن خروش جرس می‌شود و شاعر با به صدا درآوردن جرس از بارگاه اسفندیار، به تقابل با شب برمی‌خیزد و سکوت و سیطرهٔ شب را می‌شکند و به بیداری و یاری ایرانیان به اسفندیار برای جنگ با ارجاسپ همت می‌گمارد.

بیت‌های زیر نیز نمونه‌هایی درخشان از فضاسازی در اشعار فردوسی به شمار می‌آید؛ طلوع خورشید در جایگاه نماد ایرانیان باعث می شود که شب از درماندگی و ترس، دست بر سر گیرد و تسلیم شود. گویی فردوسی تلویحاً اسفندیار را با خورشید برابر می‌نهد و با ظهورش، شب را به زوال می‌رساند. اگر کارکردهای قید و تصویرسازی‌های آن از این منظر تجزیه و تحلیل شود، آنچه فردوسی را بر صدر جریان حماسه‌سرایی می‌نشاند، تنها زبان بی‌نظیرش نیست؛ بلکه ایدئولوژی و تفکر نهفته در درون این تصویرهاست:

چو خورشید زرین سپر برگرفت — شب تیره زو دست بر سر گرفت
بینداخت پیراهن مشک رنگ — چو یاقوت شد مهر چهرش به رنگ
ز کوه اندر آمد سپاه بزرگ — جهانگیر اسفندیار سترگ
(همان: ۱۵۹)

۳) واژه‌ها در *گشتاسپ‌نامه* به اندازهٔ *شاهنامه* رنگ و لحن حماسی ندارد و گاهی به‌سوی ادبیات غنایی نیز تمایل می یابد و همین از شدّت و شکوه کلام حماسی می کاهد؛ مثلاً بیت زیر از دقیقی گویی بیت آغازین یک قصیده، غزل یا مثنوی عاشقانه است:

به گاهی که باد سپیده‌دمان — به کاخ آرد از باغ بوی گلان ...
(همان: ۹۵)

در *شاهنامه* تک‌تک واژه‌ها با هدف حماسی‌سازی زبان داستان به کار رفته است و حتی «طلوع‌ها و غروب‌ها و لحظه‌های زندگی و عناصر طبیعت نیز در شعر فردوسی از دیدگاهی کاملاً حماسی تصویر شده‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸٦: ٤٤۲). در ابیات زیر از فردوسی، «سپاه»، «تیغ» و «از میان برکشیدن» در محور افقی و در ارتباط هم‌نشینی با سایر عناصر کلام، واژگانی رزمی است که قید زمان را به عنصری حماسی تبدیل می‌کند:

چو خورشید تیغ از میان برکشید — سپاه شب تیره شد ناپدید
بیاورد کهرم ز توران سپاه — جهان گشت چون روی جنگی سیاه
(فردوسی، ۱۳۷۹، ج ٦: ۱۳۹)

٤) تمایز دیگرْ تراکم قیدهای زمان در *گشتاسپ‌نامه* و *شاهنامه* است. در کلام فردوسی نیز در برخی از بخش ها بسامد قید زمان افزایش می‌یابد؛ اما فردوسی می کوشد تا با استفاده از قیدهای زمان مختلف و در قالب الفاظ متنوع، تعادل را برقرار کند؛ ولی در کلام دقیقی این تنوع دیده نمی‌شود؛ به‌گونه‌ای که «تکرار برخی از کلمات و ترکیبات به درجه‌ای زیاد است که به ذهن می‌زند» (صفا، ۱۳۷۹: ۱٦۹) و ملال‌آور می‌شود؛ نمونه‌ای از این تکرارهای خسته‌کننده، بیت‌های ۱۷۵ تا ۱۸۷ است. بیش از نیمی از این ابیات، یعنی هفت بیت با واژهٔ «چو» آغاز می‌شود که سازندهٔ قید زمان است:

چـــو از پـــیش او کینـــه‌ور بیـــدرفش — ســـوی بلـــخ بـــامی کشـــیدش درفـــش
ابـا یـار خـود خیـره‌سـر نـام‌خواسـت — کـــه او بفکنـــد آن نکـــو راه راســـت
چـــو از شـــهر تـــوران بـــه بلـــخ آمدنـــد — بـــه درگـــاه او بـــر پیـــــاده شـــدند
پیـــــاده برفتـــــند تـــا پـــیش اوی — بـــر آن آستـــــانه نهـــــادند روی
چـــو رویـــش بدیـــدند بـــر گـــاه بـــر — چـــو خورشـــید و تیـــر از بـــر مـــاه بـــر
نیـــایش نـــمودند چـــون بـــندگان — بـــه پـــیش گـــزین شـــاه فرخنـــدگان
بدادنـــدش آن نامـــهٔ خســـروی — نوشتـــه درو بـــر خـــط یبـــغوی
چـــو شـــاه جهـــان نامـــه را بـــاز کـــرد — برآشـــفت و پیـــچیدن آغـــاز کـــرد
(فردوسی، ۱۳۷۹، ج ٦: ۷۷)

چنین تکرارهایی، چه در این داستان و چه در سراسر *شاهنامه* به‌ندرت دیده می‌شود. فردوسی اگر ناچار به استفاده از قیدهای پرشمار در چند بیت محدود باشد، می‌کوشد تا از ساختارهای متنوع استفاده کند.

قید حالت

بسامد قید حالت در *گشتاسپ نامه* ۸ درصد و در *شاهنامه* ٦ درصد بوده؛ یعنی دقیقی دو درصد بیش از فردوسی از آن استفاده کرده است؛ اما فردوسی به کمک شگردها، ایجاد تغییر در موقعیت‌ها و تنوّع کارکردهای قید حالت، آن را در جایگاهی والاتر و فاخرتر از *گشتاسپ‌نامه* نشانده است. ویژگی‌ها و تمایزهای قیدهای حالت در کلام دو شاعر را می‌توان به قرار ذیل برشمرد:

۱) یکی از کارکردهای قید حالت، توصیف رفتار و حالات روحی و حرکات رزمی قهرمانان است. شعر و ادبیات قرون نخستین و آنچه در تاریخ ادبیات به سبک خراسانی موسوم است، ازنظر فکری، ادبیاتی برون گراست. شاعران و نویسندگانِ این دوره در توصیف شخصیت ها، بیشتر ظاهر و حالات بیرونی آنان را در نظر داشتند و «نمایش حالات درونی ابداً در سبک خراسانی مطرح نبود» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۳٤)؛ اما فردوسی از معدود شاعرانی است که در این دوره به طور گسترده به توصیف احوال درونی شخصیت‌ها می‌پردازد و «در عصر برون‌گرایی و کلی‌نگری شاعران خراسان، خود و خواننده را با جزئیات روحی قهرمانانش همراه و درگیر می سازد» (کلاهچیان و پناهی، ۱۳۹۳: ۲۳۷). مهم‌ترین ابزار او برای اینگونه توصیفات، استفاده از قید حالت است. با توجه به بررسی های به‌عمل‌آمده، ۲۸ درصد از قیدهای حالت در داستان گشتاسپ در سخن فردوسی، حالات روحی و حرکات رزمی قهرمانان را توصیف می کند. فردوسی در بیت زیر با کاربرد قید حالتِ «دل از کینه پاک»، پاکی روح و روان اسفندیار را شرط پیروزی می‌داند و آموزه‌های اخلاقی را در همهٔ حالات، مدّنظر قرار می‌دهد. او با هم‌نشین‌کردن «دل، کینه، دشمن، خاک، سر اندر آوردن» زبان شعرش را نیز حماسی می‌کند:

کنـــون گـــر بیـــایی دل از کینـــه پـــاک — ســـر دشـــمنان انـــدرآری بـــه خـــاک
(فردوسی، ۱۳۷۹، ج ٦: ۱٤۷)

گشتاسپْ جاماسپ را مأمور می کند نزد اسفندیار برود و از او برای شکست تورانیان کمک بخواهد. هنگامی‌که جاماسپ پیغام گشتاسپ را به اسفندیار می‌رساند، با پاسخ منفی او روبه‌رو می‌شود. جاماسپ از پاسخ و توجیه‌های اسفندیار خشمگین می‌شود؛ اما جایگاه و مقام شاهزاده به او مجال بروز خشم را نمی‌دهد. فردوسی به کمک قید حالت، خشم درونی جاماسپ را اینگونه توصیف می‌کند:

همی‌بود بر پای و دل پر ز خشم به زاری همی‌راند آب از دو چشم
(همان: ۱۵۱)

فردوسی در بیت‌های ۹۲، ۱۷٤، ۲۳۷، ۳۱۰ و ٤۷۱ نیز به کمک قید حالت به توصیف حالات روحی شخصیت‌ها پرداخته است.

این کارکرد قید حالت در کلام دقیقی به ۱۱ درصد می‌رسد که در مقایسه با سخن فردوسی به‌شکل درخور توجهی کاهش می‌یابد. بیت زیر یکی از نمونه‌هایی است که دقیقی در آن به توصیف حالت روحی قهرمانان پرداخته است:

ابر بیدرفش افکند اسپ تیز بر و جامه پرخون و دل پرستیز
(همان: ۹۳)

نمونه‌های دیگری از این کارکرد قید در کلام دقیقی بیت‌های ۲۱۵ و ۲۳٦ و ۲۸٦ است.

۲) تمایز در ساختار قیدهای حالت در کلام دو شاعر، از دیگر ویژگی‌های تأمل‌برانگیز است. اصولاً عبارت‌های طولانی با کلام حماسی سازگارتر است و بر این اساس «آنجا که سخن از نوع دیگر است و فخامت و صلابت را می‌طلبد یا به مناسبتی، موضوعی باید برجسته‌تر شود، شاعر توانا می‌تواند در همان وزن و بحر اصوات و کلمات را طوری کنار هم تلفیق کند که آهنگ سخن مناسب کلام باشد. محسوس ترین صورت آن، ابداع صفات و ترکیبات درازآهنگ است که وقتی در بافت شعر می آید، تشخص آشکاری می‌یابد و هرکسی ناگزیر است شعر را به همان لحنی بخواند که شاعر خواسته است» (یوسفی، ۱۳٦۹: ۱۱). فردوسی نیز بر تأثیرگذاری ترکیب های درازآهنگ قیدی بر شکوه و آوازهٔ کلام حماسی آگاه است؛ بنابراین می کوشد تا ساختار قیدهای حالت را از حوزهٔ واژه های ساده، مشتق و مرکب، فراتر برد و آنها را در قالب کلمات مشتق ـ مرکب، ترکیب‌ها و «جملهٔ وابسته‌ی قیدی که رابطهٔ دستوری قید را دارا هستند» (مشکوة الدینی، ۱۳۷۹: ۲۰۸) در ساختمان نیم‌مصراع، مصراع یا حتی بیت بگنجاند. او با این طرح زبانی، ۹۰ درصد قیدهای حالت را از مرز واژه‌های ساده و ... فراتر می‌برد؛ مثلاً در بیت زیر، قید حالت «ز خون بر لب آورده کف»، اگرچه در دستور جدید ازنظر روساخت، مشتق ـ مرکب به شمار می‌رود، بدون تردید در ژرف‌ساخت، یک جملهٔ قیدی است:

به لشکرگه آورد از پیش صف کشان و ز خون بر لب آورده کف
(فردوسی، ۱۳۷۹، ج ٦: ۱٦۲)

اینگونه قیدها هم قدرت تصویرسازی بالایی دارد و هم از قابلیت ایجاد ایجاز برخوردار است؛ بدین سبب در میدان های کارزار، بهترین ابزار برای توصیف است؛ چنانکه قیدهای بیت بالا، وضعیت ظاهری شخصیت داستان را که بر خواری (کشان) و شکست (ز خون بر لب آورده کف) دلالت می کند، به‌خوبی و زیبایی تصویر می کند. در جایی دیگر، جاماسب برای آنکه بتواند از میان تورانیان بگذرد و به اسفندیار برسد، لباس تورانیان می پوشد. در بیت زیر به کمک قید حالت، شکل ظاهری جاماسپ توصیف شده است:

چو جاماسپ را دید پویان به راه به سر بر یکی نغز توزی کلاه
چنین گفت کامد ز توران سوار بپویم بگویم به اسفندیار
(همان: ۱٤۸)

فردوسی در بیت های ٦۰، ٦۱، ۹۲، ۱۲۱، ۱۸۲، ۲۳۷، ۲٤٥، ۲٦٥، ۲۷٦ و ... نیز از قیدهای حالت طولانی استفاده کرده است.

بسامد اینگونه قیدهای حالت در در شعر دقیقی ۷٤ درصد است. نخستین نکته اینکه بسامد این قید در اشعار دقیقی از فردوسی کمتر بوده است و احتمالاً بر یکی از این عوامل دلالت می‌کند: ۱) ناپختگی زبان حماسی؛ ۲) نداشتن اهتمام کافی دقیقی برای توصیف حالات شخصیت‌های داستان؛ ۳) یکی‌نشدن با شخصیت‌های داستان و به قول معروف نرفتن در جلد شخصیت‌ها؛ مثلاً قید حالت «نشسته بران خوب‌رنگ سیاه»، در بیت زیر، در ژرف ساخت، جملهٔ قیدی است؛ اما صفت «خوب‌رنگ» اصلاً در آن، خوب ننشسته و به شعر لحن حماسی نداده است:

خرامید تا رزمگاه سپاه نشسته بران خوب‌رنگ سیاه

(همان: ۱۱۳)

با کاربرد قیدهای حالت به‌شکل ترکیب، مشتق ـ مرکب یا جمله‌های مؤول، در قیاس با کاربرد قیدهای حالت به‌صورت واژه‌های قیدی، می‌توان توصیف‌های دقیق‌تری ارائه کرد؛ همچنین امکان و موقعیت تصویری و نمایشی‌کردن صحنه‌ها را فراهم می‌کند و با ایجاد موسیقی، فخامت و تأثیر کلام را بیستر می‌گرداند؛ درحالی‌که امکان ایجاد این امتیازهای زبانی با واژه‌های قیدی، هم کمتر است و هم دشوارتر؛ چنانکه مقایسهٔ بیت‌های ذیل با ابیات پیشین تاحدی می‌تواند ادعای نامبرده را محسوس کند:

برانیم از پیش و خوارش کنیم ببندیم و زنده بر دارش کنیم

(همان: ۷۳)

سرانجام برگشت پیروز و شاد به پیش پدر باز شد و ایستاد

(همان: ۱۰۱)

۳) مزیت دیگر فردوسی در کاربرد قیدحالت، مانند قیدهای زمان، تنوع و تکرارنکردن است. تکرارهای خسته کننده در کلام فردوسی نیست و او می‌کوشد به شیوه‌های مختلف از تکرار جلوگیری کند. در بیت زیر، فردوسی به کمک قید حالتِ «یکی تیغ هندی گرفته به دست»، آمادگی جنگی اسفندیار را به تصویر می‌کشد:

بر آن بارهٔ پهلوی برنشست یکی تیغ هندی گرفته به دست

(همان: ۱۵۳)

در بیتی دیگر برای اینکه از تکرار به عین و ایجاد ملال پرهیز کند، عناصر آن را تغییر می‌دهد و اتفاقاً با این تغییر و افزایش تعداد ابزار جنگی معطوف به یکدیگر، هیبت و حرکت حماسی شعر را قوی‌تر کرده است:

چو هر دو سپه برکشیدند صف همه نیزه و تیغ و ژوپین به کف

(همان: ۱٤۳)

در جای دیگر و در توصیف حالت جاماسپ می‌آورد:

به سر برنهاده کلاه دوپر بر آیین ترکان ببسته کمر

(همان: ۱٤۷)

پس از چند بیت، دوباره به کمک همان قید حالت به توصیف جاماسپ می‌پردازد؛ اما با تغییرات جزئی در واژگان گروه قید حالت، به‌صورت «به سر بر یکی نغز توزی کلاه»:

چو جاماسپ را دید پویان به راه به سر بر یکی نغز توزی کلاه

(همان: ۱٤۸)

قیدهای حالت در اشعار دقیقی هم نسبتاً متنوّع است؛ اما او در انتخاب عناصر قید حالت به شکلی که تنوّع و تازگی نیز در آن رعایت شده باشد، به اندازهٔ فردوسی وسواس و دقت به خرج نمی‌دهد و در استفاده از قیدهای تکراریِ عین هم ابایی ندارد، مانند بیت زیر:

باستد بر آن راه چون پیل مست یکی تیغ زهرآب داده به دست

(همان: ۹۱)

همین قید حالت پس از چند بیت با کمترین تغییر تکرار شده است:

همان تیغ زهرآب داده به دست همی‌تازد او باره چون پیل مست

(همان: ۹۲)

دقیقی کمتر می‌کوشد تا در قیدهای حالتی که بیشتر واژگان آن مشترک است، تغییر ایجاد کند و غالباً آنها را عین هم به کار می‌برد و در شعرش «اغلب پهلوانان به یک نحو وصف می‌شوند» (صفا، ۱۳۷۹: ۱٦۹). قیدهایی مثل «نیزه به دست» (فردوسی، ۱۳۷۹، ج ٦: ۹۸ و ۱۱۰) و «دست کرده به کش» (همان ۱۲۲ و ۱۳۰) از جمله قیدهای یادشده است.

٤) یکی دیگر از تمایزهای کارکرد قید حالت در *شاهنامه* آفرینش موسیقی شعر است؛ چنانکه می‌دانیم یکی از شگردهای خلق موسیقی کاربرد انواع تکرار در زبان است. تکرار به شکل های مختلف بیانگر سبک شاعر و یکی از ویژگی‌های سبکی اوست؛ زیرا «از قوی‌ترین عوامل تأثیر است و بهترین وسیله است که عقیده یا فکری را به کسی القا کند» (الخولی، ۱۳٦۸: ۹۹). در بسیاری از ابیات *شاهنامه* آهنگ شعر و تقویت موسیقی آن «عموماً بر تکرار هجاهای بلند، تکرار هجاهای کوتاه یا آغاز چند کلمهٔ پیاپی با یک حرف و یک قافیه متکی است» (ماگالی، ۱۳۷۷: ۱٤۱) که می توان آن را یکی از مؤلّفه های متون حماسی هم به شمار آورد. فردوسی از همین رهگذر با استفاده از گروه‌های قید حالت و واج‌آرایی در آنها و گاهی نیز با تقویت این واج‌آرایی به کمک دیگر عناصر کلام، به خلق موسیقی شعر مبادرت می‌ورزد. او در ۷۵ درصد از قیدهای حالت که در داستان گشتاسپ به کار برده، از آرایهٔ واج‌آرایی استفاده کرده است؛ مثلاً در بیت:

همی‌گشت برسان گردان سپهر به چنگ اندرون گرزهٔ گاوچهر

(فردوسی، ۱۳۷۹، ج ٦: ۱٦۰)

از یک‌سو با تکرار واج «گ» و «ر» در گروه قیدی «به چنگ اندرون گرزهٔ گاوچهر» و ازسوی دیگر با تقویت آن به‌وسیلهٔ واج های «گ» و «ر» در عناصر مصراع اول، موجب خلق موسیقی و تناسب آوا و ساختار کلام با لحن رزمی شده است.

اصولاً قیدهای حالت یکی از ابزارهای مهم در خلق واج آرایی در کلام فردوسی است؛ به ویژه اگر قید حالت در بخش های رزمی داستان و توصیف حالت پهلوانان باشد. در چنین بخش هایی «قدرت فردوسی در القای حالت‌های مختلف از طریق نیروی کلمات و برخورداری آگاهانهٔ او از جادوی لفظ و خاصیت اصوات و حروف و ترکیب و تلفیق آن‌ها شگفت‌آور است» (زرین‌کوب، ۱۳۵۷: ٤٥). او از ظرفیت و قابلیت آواهای مختلف در حماسی‌کردن کلام به بهترین شکل بهره می‌گیرد و قیدهای حالت در اشعار او نقشی محوری و کانونی در خلق نغمهٔ حروف دارد:

چو نوشاذر و بهمن و مهرنوش برفتند یکسر پر از جنگ و جوش

(فردوسی، ۱۳۷۹، ج ٦: ۱۵۳)

در بیت زیر تکرار واج «ب» که نیمی از آن در ساختار قید حالت قرار دارد و همچنین تکرار «س» موجب خلق واج‌آرایی شده است:

ز هامون بیامد به کوه بلند برادرش بسته بر اسپ سمند

(همان: ۱۵۵)

بیت‌های ٦٢، ٦٣، ٩٢، ١٨٢، ١٩٤، ٢٦٦، ٣٩٧، ٤٢٨ و ... نیز اینگونه است.

دقیقی تنها در ۱۱ درصد از قیدهای حالت به این امر توجه داشته و توانسته است موسیقی کلامش را به کمک قید حالت تقویت کند:

بخواندند و آمد دمان بیدرفش گرفته به دست آن درفش بنفش

(همان: ١١٤)

تکرار واج‌های «ف» و «ش» موجب تقویت موسیقی شده است. استفاده از این قابلیت در کلام دقیقی موجب شده است سخنش در این بیت و بیت‌هایی مانند این پرشکوه و حماسی شود؛ اما بسامد اینگونه تکرارها در کلام او در مقایسه با فردوسی بسیار اندک است؛ به‌گونه‌ای که نمی‌توان آن را از ویژگی‌های سبکی دقیقی دانست.

افزون‌بر واج‌آرایی، وجود انواع دیگرتکرارها مانند جناس نیز در کلام فردوسی محسوس‌تر است؛ مانند بیت زیر که در آن قید حالت یکی از پایه‌های جناس است:

وزان دشت گریان سراندر کشد به انبوه گردان ترکان رسید

(همان: ١٥٦)

۵) یکی دیگر از تمایزات قیدهای حالت در کلام فردوسی تصویری‌کردن این قیدها به شیوه‌های مختلف، ازجمله به کمک تشبیه است؛ مثلاً فردوسی در بیت زیر می‌توانست مانند بیت ۳۲۹ از قید «گریان» به‌جای «دیده چون جویبار» استفاده کند؛ اما بدیهی است که «گریان» به اندازهٔ «دیده چون جویبار» که حداقل تشبیه و اغراق را به‌صورت برجسته با خود دارد، ارزش هنری و زیبایی شناختی ندارد. «دیده چون جویبار» گزاره‌ای است که قید حالت و تشبیه هر دو را در خود جمع کرده است:

به زنهار اسفندیار آمدند همه دیده چون جویبار آمدند

(همان: ١٦٣)

فردوسی در بیت زیر نیز قید حالت و تشبیه مرکب را با هم جمع کرده است:

به هشتم به جا آمد اسفندیار بیامد به درگاه او گرگسار

ز شیرین روان دل شده ناامید تن از بیم لرزان چو از باد بید

(همان: ١٦٤)

در اشعار دقیقی، قیدِ حالتی که متضمن تشبیه یا دیگر صور خیال باشد، یافت نشده است.

قید تشبیه

فردوسی در داستان گشتاسپ از ۳۱ قید تشبیه استفاده کرده است که شش درصد از کل قیدها را شامل می‌شود؛ ولی دقیقی در *گشتاسپ‌نامه* از ٦٧ قید تشبیه بهره برده است که هفت درصد را تشکیل می‌دهد. با توجه به آمار نامبرده، بسامد قید تشبیه در *گشتاسپ نامهٔ* دقیقی بیش از فردوسی است، اما کارکرد و تنوع قیدهای تشبیه در شعر فردوسی به شرح ذیل، گسترده‌تر و والاتر از دقیقی است:

۱) یکی از عوامل مهمی که موجب فخامت کلام می‌شود «به‌گزین‌کردن واژگان است که در زبان فردوسی نسبت‌به هنجارهای عصر او وجود دارد» (شهبازی و ملک‌ثابت، ۱۳۹۱: ۱٦۳) و این به‌گزین‌کردن واژگان در انتخاب ادات تشبیه در کلام فردوسی به‌خوبی دیده می‌شود. غلامحسین یوسفی به نقل از ابن‌اثیر می‌گوید: «الفاظ ازلحاظ استعمال به محکم و لطیف تقسیم می شوند و هریک برای موردی مناسب است. لفظ محکم برای وصف رزمگاهی و خشونت و تهدید و ترساندن و مانند آن است و کلمات لطیف در وصف شوق و ایام هجران و جلب محبت و عطوفت و نظایر آن» (۱۳٦۹: ۱۵). بر این اساس می‌توان گفت ادات تشبیه «به‌کردار و به‌سان» به‌سبب استحکام، بار حماسی بیشتری دارد و با توجه به حس رزم و خشونتی که به‌ویژه از قید «به‌کردار» درک می‌شود، این واژگان در تبدیل فضای داستان به فضای حماسی مؤثرتر هستند و شاعر در صحنه‌های رزمی داستان از این قیدها بیشتر استفاده کرده است؛ به عبات دیگر، اگر بگوییم «چون و چو» از ادات عمومی و لطیف تشبیه است که در اشعار غنایی، حماسی و ... استفاده می‌شود، به بی‌راهه نرفته‌ایم؛ اما در اشعار غنایی به‌ندرت از «به‌کردار و به‌سان» آن هم با مشبه‌به‌های اشعار حماسی استفاده می‌شود. در بخش «دیدن خسرو، شیرین را در چشمه‌سار» از منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی، سی قید تشبیه وجود دارد که همهٔ آنها با «چو، چون و چنان‌چون» آغاز می‌شود (نظامی، ۱۳۸۲: ۱۲٦-۱۳۱). اگر سراسر این منظومه بررسی شود نیز احتمالاً تغییر معناداری در این بسامد ایجاد نخواهد شد. این امر نشان می‌دهد که واژه‌های «به‌کردارِ و به‌سان» در ایجاد لحن غنایی کارایی چندانی ندارد؛ ولی به‌سبب سازگاری با لحن حماسی، قدرت فضاسازی رزمی و صلابت واژگانی در متون حماسی پرکاربردتر هستند.

بررسی بسامد ادات تشبیه در داستان‌های بحث‌شده در اشعار دقیقی و فردوسی نشان می‌دهد که بیش از ۱۹ درصد ادات تشبیه در شعر فردوسی از نوع «به‌سان و به‌کردار» است و تنها ۷ درصد ادات تشبیه در شعر دقیقی واژهٔ «به‌سان» است و از ادات «به‌کردار» اصلاً استفاده نکرده است. البته دقیقی هم مانند فردوسی به‌جز یک مورد، «به‌سان» را در صحنه‌های رزمی داستان به کار برده است و این رویکرد نشان می‌دهد که او از تأثیر این حروف بر حماسی‌کردن زبان شعر آگاهی داشته، اما در کاربرد آن نسبت‌به فردوسی، توفیق کمتری یافته است.

۲) تنوّع مشبه‌به‌ها به‌عنوان یکی از عناصر اصلی قید تشبیه در شعر فردوسی بی‌نظیر است. او در این داستان ۳۱ قید تشبیه به کار برده که از ۲٦ گونه تنوّع مشبه‌به برخوردار است. کثرت تنوّع مشبه‌به‌ها بر بلندپروازی ذهن، قدرت تخیل و تعالی تفکر دلالت می‌کند که می‌تواند رابطه‌ها و همانندی‌های میان عناصر مبدأ و مقصد را بیابد و میان‌شان ارتباط، آن هم از نوع حماسی برقرار کند؛ نمونه:

بشد قلب ارجاسپ چون آبنوس سوی راستش کهرم و بوق و کوس

(فردوسی، ۱۳۷۹، ج ٦: ۱٦۰)

مشبه‌به‌های تکرای در *شاهنامه* هفده درصد است و فردوسی حتی در اینگونه قیدهای تشبیه هم می‌کوشد تا با جانشین‌سازی صفتی مناسب برای مشبه‌به از تکرارهای ملال‌آور بگریزد و تازگی ایجاد کند؛ مثلاً او سه بار از «پیل» (بیت‌های ٦۱، ۱۳۵ و ٤۱۰)، دو بار از «باد» (بیت‌های ٤۵ و ۱۸۸) و دو بار از «دریا» (بیت‌های ۳۹۳ و ٤۲۱) در جایگاه مشبه‌به استفاده کرده؛ اما هر بار آنها را به صفتی مقید کرده است؛ مانند نمونه‌های زیر که مشبه‌به در هر دو بیت، «دریا» است؛ اما شاعر برای جلوگیری از تکرار، هر بار آن را به صفتی مقید کرده است:

چو لشکر بیاراست اسفندیار جهان شد به‌کردار دریای قار

(همان: ۱۵۹)

عنـــان را بپیچـــید بـــر میـــسره　　زمـین شـد چـو دریـای خـون یکسـره
(همان: ۱۶۱)

۳۹ درصد از مشبه‌به‌ها در *گشتاسپ‌نامهٔ* دقیقی تکراری است. او هشت بار از «شیر» (بیت‌های ۲۱۰، ۲۴۹، ۳۶۰، ۳۸۶، ۴۸۷، ۵۳۵، ۵۶۵، ۶۳۰)، پنج بار از «پیل» (بیت‌های ۳۸۲، ۳۹۶، ۴۹۲، ۵۳۵، ۵۶۵)، چهار بار از «ماه» (بیت‌های ۳۱، ۳۶۸، ۴۹۱، ۶۱۱)، سه بار از «نیل» (بیت‌های ۴۹۲، ۵۱۸، ۹۷۲) و دو بار از واژه‌های «کوه» (بیت‌های ۴۹۸، ۵۸۶)، آهو (بیت‌های ۴۹۲، ۷۲۴) و رستم (بیت‌های: ۳۴۸، ۵۰۳) در جایگاه مشبه‌به استفاده کرده است. حتی در بسیاری از موارد، صفت‌های مشبه‌به نیز عیناً تکرار می‌شود؛ مثلاً سه بار ترکیب‌های «پیل مست» (بیت‌های ۳۸۲، ۳۹۶، ۵۶۵) و «نره شیر» (بیت‌های ۳۶۰، ۵۳۵، ۶۳۰) و دو بار از ترکیب «تابنده ماه» (بیت‌های ۳۱، ۶۱۱) به‌عنوان مشبه‌به در اشعار او آمده است:

پـــس آزاده بســـتور پـــور زریـــر　　بـه پـیش افگنـد اسـپ چـون نـره شـیر
(همان: ۹۰)

ســـوار جهـــانجوی مـــرد دلیـــر　　چـو پیـل دژآگـاه و چـون نـره شـیر
(همان: ۱۰۲)

بـه قلـب اندرآمـد بـه جـای زریـر　　بـه صـف انـدر اسـتاد چـون نـره شـیر
(همان: ۱۰۸)

این تکرارها را می‌توان برخاسته از بی‌دقتی شاعر یا ناتوانی او در تصویرسازی و نوآوری دانست.

۳) تمایز سوم فردوسی در کاربرد قید تشبیه، گزینش واژگان ویژه به‌عنوان مشبه‌به است و فردوسی در به‌گزین‌کردن واژه‌ها، ترکیب‌ها و حتی صفات و حالات کاملاً استاد است. در شعر او «از حرف و اسم و فعل و قید و دیگر بند و بست‌ها و اجزای کلام بوی حماسه، بوی تحرک و تلاش و اراده به پایمردی به مشام خواننده می‌رسد» (رستگار فسایی، ۱۳۶۹: ۲۳) و مشبه‌به‌ها نیز از این اصل مستثنا نیستند. غالب واژگانی که در کلام فردوسی به‌عنوان مشبه‌به به کار رفته است، رنگ و لحن حماسی دارد و مناسب رزم و پیکار است؛ مانند کوه، شیر، پیل، ستون، گرگ، باد دمان، دریای قار و... . این واژگان فضای شعر و داستان را پرهیبت و پرشکوه می کند. فردوسی در گزینش و کاربرد اینگونه واژگان مهارت خارق‌العاده‌ای دارد. بررسی مقایسه‌ای دو داستان منظور نشان می‌دهد که ۶۱ درصد از مشبه‌به‌های داستان گشتاسپ در *شاهنامه* و ۴۰ درصد از مشبه‌به‌های *گشتاسپ‌نامهٔ* دقیقی اینگونه است. فردوسی در بیت زیر برای نشان‌دادن سرعت ارجاسپ، واژهٔ «باد» را برای مشبه‌به با واژه‌های «دمادم» و «دمان» هم‌نشین کرده است که هرکدام مفهوم ضمنی «باد» را با خود دارد و با این گزینش و ترکیب فضای بیت را کاملاً حماسی کرده است:

مـن کنـون ز خلـج بـه انـدک زمـان　　بیـایم دمـادم چـو بـاد دمـان
(فردوسی، ۱۳۷۹، ج ۶: ۱۳۸)

در مقایسه با فردوسی، دقیقی مثلاً برای نشان‌دادن سرعت فیل از مشبه‌به «مرغ بپر» استفاده می‌کند که در قیاس با مشبه‌به‌های اشعار فردوسی، ناتوانی دقیقی در گزینش و ترکیب واژگان را به اثبات می‌رساند:

بیاریـد گفتـا یکـی پیـل نـر　　دونـده پرنـده چـو مـرغ بپـر
(همان: ۱۳۲)

نمونهٔ زیر که مشبه‌به آن بیشتر یادآور مثنوی‌های عاشقانه است تا متون حماسی، نیز تأییدکنندهٔ مباحث پیشین است:

کیـــــانزادگـــــان و جوانـــــان مـــــن کـــه هریـــک چنانـــد چـــون جـــان مـــن

(همان: ٩٤)

واژه‌های ماه، سرو، اردیبهشت، درخت، بهشت، آهو، جان، ستاره، مرغ و ... ازجمله مشبه‌به‌هایی است که در کلام دقیقی به‌فراوانی وجود دارد و موجب می‌شود فضای غنایی بر شعر او غالب شود. مشبه‌به در تشبیه مرکب زیر برای شعر حماسی مناسب نیست و زبان حماسی اثر را مختل می‌کند. بدیهی است «بادی که به گلبرگ درمی‌افتد» بیشتر متبادرکنندهٔ نوازش و لطافت است تا خشونت و شدت که لازمهٔ نشان‌دادن حملهٔ اسفندیار به دشمن است و اگر بخواهیم اجزای تشبیه را جزءبه‌جزء بررسی کنیم خواهیم دید که «تشبیه دشمن به گلبرگ، تناسب چندانی ندارد» (خالقی مطلق، ۱۳۷۸: ۵۱۷):

بـــدان لشـــکر دشـــمن انـــدر فتـــاد چنـــان چـــون درافتـــد بـــه گلبـــرگ بـــاد

(فردوسی، ۱۳۷۹، ج ٦: ۱۱۰)

نتیجه‌گیری

با توجه به تجزیه و تحلیل کارکردهای قید در *گشتاسپ‌نامه* و داستان گشتاسپ در *شاهنامه* می‌توان به نتایج ذیل دست یافت:

ـ فردوسی در سرودن *شاهنامه* از بیشتر ظرفیت‌های زبان، به‌ویژه ظرفیت‌ها و قابلیت‌های قید برای اعتلا و استحکام کلام حماسی خود بهره برده است؛ اما دقیقی شاید به‌سبب نداشتن توانمندی لازم در استفاده از ظرفیت‌های بالقوهٔ زبان در بهره‌گیری از کارکردهای قید ناتوان بوده است.

ـ در حوزهٔ کاربرد و کارکرد قید زمان می‌توان گفت: ۱) در *شاهنامه* قیدهای زمان بیش از *گشتاسپ‌نامه* با صور خیال و فضاسازی پیوند دارد و به یک ویژگی سبکی تبدیل شده است. بسیاری از این قیدها افزون‌بر ارزش زیبایی‌شناختی، به‌سبب بازتاب نشانه‌های ایدئولوژیکی، از ارزش فکری و اندیشگی نیز برخوردار است. ۲) به آمیزش قیدها با صور خیال در *گشتاسپ‌نامه* کمتر توجه شده است. پیروی دقیقی از منابع حماسی و واردنشدن و دخل و تصرّف هنری نکردن در آنها سبب کاهش توصیف در اشعار او شده است؛ ازجمله مصداق‌های کاهش این توصیف‌ها، وصف‌های قیدی است؛ اما حضور فعال و هنرمندانهٔ فردوسی در پردازش داستان‌ها موجب شده است که توصیف و قیدهای وصفی جایگاه ویژه‌ای در کلام او داشته باشد؛ چنانکه واژه‌ها در *گشتاسپ‌نامه* هرگز به اندازهٔ *شاهنامه*، رنگ و لحن حماسی ندارد.

ـ دربارهٔ قید حالت باید گفت دقیقی دو درصد بیشتر از فردوسی از قیدهای حالت استفاده کرده، اما نتوانسته است به اندازهٔ فردوسی از کارکردهای آن بهره برداری کند. قید حالت در *شاهنامه* یکی از شگردهای توصیف و تصویر رفتار، حالات روحی و حرکات رزمی قهرمانان است. افزون‌بر این، کاربرد قیدهای حالت با ساختار طولانی و درازآهنگ برای تأثیرگذاری بر مخاطب و ایجاد ایجاز و خلق موسیقی و خلاصه، کلام با شکوه، از دیگر تمایزات *شاهنامه* بر *گشتاسپ‌نامه* است.

ـ کارکرد قیدهای تشبیه در *گشتاسپ‌نامه*، تمایزهای هنری *شاهنامه* را ندارد. یکی از این تمایزات، «به‌گزین»کردنِ قیدها و به‌ویژه ادات تشبیه در *شاهنامه* است. مشبه‌به‌ها و ادات تشبیه در *شاهنامه* نسبت‌به *گشتاسپ‌نامه*، لحن و رنگ حماسی بیشتری دارد. تمایز دیگر، تنوّع مشبه‌به‌ها در *شاهنامه* است که بیانگر بلندپروازی ذهن و قدرت تخیل و تعالی فکر فردوسی است.

منابع

۱- انوری، حسن؛ احمدی گیوی، حسن (۱۳٦۷). *دستور زبان فارسی ۲*، تهران: فاطمی.

۲- باطنی، محمدرضا (۱۳۸۰). *توصیف ساختمان دستوری زبان فاسی*، تهران: امیرکبیر، چاپ یازدهم.

۳- تادیه، ژ.ا. (۱۳۷۸). *نقد ادبی در قرن بیستم*. ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر.

٤- خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۸). «نگاهی به هزار بیت دقیقی و سنجشی با سخن فردوسی»، *ایران شناسی*، ۱۱ (٤۳)، ۵۱۱-۵۳۰.

۵- الخولی، امین (۱۳۸٤). *البلاغه و علم النفس*، به نقل از *موسیقی شعر*، محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: آگاه، چاپ دوم.

٦- رستگار فسایی، منصور (۱۳٦۹). *تصویرآفرینی در شاهنامه*، شیراز: دانشگاه شیراز.

۷- زرین کوب، حمید (۱۳۵۷). *مجموعه سخنرانی های سومین تا ششمین هفتهٔ فردوسی*، به‌کوشش محمدمهدی رکنی، مشهد: دانشگاه فردوسی.

۸- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۱). *سیری در شعر فارسی*، تهران: علمی، چاپ سوم.

۹- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸٦). *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگه، چاپ یازدهم.

۱۰- شمیسا، سیروس (۱۳۷۸). *سبک‌شناسی شعر*، تهران: فردوس، چاپ چهارم.

۱۱- شهبازی، اصغر؛ ملک ثابت، مهدی (۱۳۹۱). «الگوی بررسی زبان حماسی»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شمارهٔ ۲٤، ۱٤۳-۱۷۹.

۱۲- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۹). *حماسه‌سرایی در ایران*، تهران: امیرکبیر، چاپ ششم.

۱۳- عمران‌پور، محمدرضا (۱۳۸٦). «کارکرد هنری قید و گروه‌های قیدی در اشعار شاملو»، *پژوهش‌های ادبی*، شمارهٔ ۱۸، ۷۷-۱۰۲.

۱٤- فردوسی توسی، ابوالقاسم (۱۳۷۹). *شاهنامه*، (جلد ۱-۹)، به‌کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره، چاپ پنجم.

۱۵- فرشیدورد، خسرو (۱۳۸٤). *دستور مفصل امروز*، تهران: سخن، چاپ دوم.

۱٦- کلاهچیان، فاطمه؛ پناهی، لیلا (۱۳۹۳). «روانشناسی شخصیت کاووس در شاهنامه»، *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، شمارهٔ ۳۷، ۲۳۷-۲٦۸.

۱۷- ماگالی، تودوآ (۱۳۷۷). *از پانزده دریچه؛ نگاهی به فردوسی و شاهنامه*، زیر نظر محمدکاظم یوسف پور، گیلان: دانشگاه گیلان.

۱۸- مشکو ة الدینی، مهدی (۱۳۷۹). *دستور زبان فارسی برپایهٔ نظریهٔ گشتاری*، ویراست دوم، مشهد: دانشگاه فردوسی، چاپ پنجم.

۱۹- مهربان قزل‌حصار، جواد (۱۳۸٦). «بررسی دلایل برتری شاهنامه برگشتاسپ‌نامه»، *فصل‌نامه تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد*، شمارهٔ ۱۵ و ۱٦، ۳۰-۷۲.

۲۰- نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۲). *خمسه*، به‌کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

۲۱- نولدکه، تئودور (۲۵۳۷). *حماسه ی ملی ایران*، ترجمهٔ بزرگ علوی با مقدمهٔ سعید نفیسی، چاپ سوم، تهران: سپهر.

۲۲- وحیدیان کامیار، تقی؛ عمرانی، غلامرضا (۱۳۸۲). *دستور زبان فارسی ۱*، تهران: سمت، چاپ پنجم.

۲۳- یوسفی، غلامحسین (۱۳۶۹). «موسیقی کلمات در شعر فردوسی»، *ادبستان فرهنگ و هنر*، شمارهٔ ۱۲، ۸-۱۶.

24- Leech, G.N and M. Short (1981). *Style in fiction*, London: Longman.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی