https://liar.ui.ac.ir/?lang=en
Literary Arts
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 18, Issue 1, No.54, 2026, pp. 59-80
Received: 27/08/2025 Accepted: 18/10/2025

Major Stylistic Innovations and Deviations in Nami Isfahani's *Khosrow and Shirin*

Mehdi Ebrahimi
PhD Student, Department of Persian Language and Literature,Sa.C., Islamic Azad University, Sanandaj, Iran
ebrahimi_me63@yahoo.com

Roghaieh Alavi *
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature,Sa.C., Islamic Azad University, Sanandaj, Iran
alavi.r@iau.ac.ir

Seyyed Keyhan Shohadaei
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature,Sa.C., Islamic Azad University, Sanandaj, Iran
s.k.shohadaie@iausdj.ac.ir

Abstract
The poem *Khosrow and Shirin* by Muhammad Sadiq Nami Isfahani, a prominent imitation (nazireh) from the Literary Return (Bazgasht-e Adabi) period, has often been studied primarily through narrative comparisons with Nizami Ganjavi's masterpiece. The principal aim of this research is to move beyond content-based analyses to identify, categorize, and explain Nami's most significant stylistic innovations and deviations at various linguistic levels, thereby proving he was not a mere imitator but a creative poet with a distinct style. This study employs a descriptive-analytical methodology grounded in the principles of Layered stylistics. For this purpose, the corrected text of Nami's *Khosrow and Shirin* was meticulously analyzed, and deviations from standard language and literary tradition—innovations and deviations—were extracted and examined at four levels: lexical, syntactic, rhetorical, and structural, supported by poetic evidence. The findings reveal that Nami Isfahani consciously implemented noteworthy stylistic innovations. At the lexical level, the fabrication of verbs, novel compounds, and archaisms are prominent. Syntactically, he achieved foregrounding and verbal music through the transposition of sentence elements. In rhetoric, contrary to the complexities of the Indian Style (Sabk-e Hendi), he utilized simple and sensory similes and metaphors. Major plot modifications were also executed in line with this pragmatic and simplifying approach. These innovations demonstrate that Nami, operating within the Nazireh tradition, imprinted his artistic signature on the work through specific linguistic choices, creatively reimagining the ancient narrative within the discourse of the Zand era.

Keywords: Stylistics, Innovation, Deviation, Nami Isfahani, *Khosrow and Shirin*.

*Corresponding author
Mehdi, M. , Alavi, R. and Shohadaei, S. K. (2026). The Most Important Stylistic Innovations and Deviations of Nami Isfahani in the Epic of Khosrow and Shirin. *Literary Arts*, *18*(1), 59-80.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/liar.2025.146479.2506

Introduction

Style is the distinctive mode of expression that shapes the identity of a literary work. It emerges through an author's conscious or unconscious selections from the possibilities of language, particularly manifested as "innovation" and "norm deviation". In Persian literature, the tradition of *Nazireh-guyi* (emulative composition) served as a platform for creative dialogue with the works of masters like Nizami Ganjavi. During the Zand dynasty and within the context of the "Literary Return" movement—a reaction against the complexities of the Indian Style (*Sabk-e Hendi*)—Mohammad Sadeq Nami Isfahani (d. 1204 AH/1789 CE) recreated Nizami's romance, *Khosrow and Shirin*.

Focusing on stylistics and moving beyond mere narrative comparisons, this research addresses a fundamental question: What are the stylistic innovations and norm deviations in Nami's work that distinguish it from Nizami's masterpiece? The primary objective is to systematically identify these innovations and demonstrate that Nami was a creative and original poet, not merely an imitator. The significance of this study lies in filling a research gap concerning the stylistic analysis of works from the "Literary Return" period and redefining "imitation" as a "creative dialogue" with literary heritage, thereby challenging common perceptions of this era.

Materials and Methods

The present study was conducted using a descriptive-analytical method based on library resources. Initially, the primary text, the "*Khosrow and Shirin*" poem by Nami Isfahani, was meticulously examined by close textual analysis and systematic annotation. Subsequently, stylistic innovations and norm deviations were identified at the thematic, structural, and linguistic levels. Finally, these features were analyzed and explained within the theoretical framework of stylistics, employing a comparative approach against the canonical work, Nizami Ganjavi's *Khosrow and Shirin*.

Research Findings

This research demonstrates that Mohammad Sadeq Nami Isfahani's *Khosrow and Shirin* is the product of a conscious and stylistic recreation within the framework of the "Literary Return" movement, rather than a passive imitation of Nizami. The findings indicate that Nami's innovations on four primary levels create an independent identity for his work:

1) Content and Structure: By omitting philosophical-mystical elements, simplifying the plot (e.g., shortening Farhad's episode), and altering characters (transforming Shapur into a pragmatic advisor), Nami crafted an action-focused, worldly narrative. By adding Shi'ite content, he also reflected his own religious ideology, transforming the story from a lyrical-mystical romance into a fast-paced romantic drama.

2) Syntax: Nami's most prominent innovation at this level is his "conscious simplification" of syntax. Through a predominance of simple sentences, avoidance of complex inversions (*ta'qid*), and the use of plain and conversational structures, he turned the poem into a transparent and swift narrative. Conversely, through purposeful "syntactic archaism"—employing obsolete structures like the particle rā (known as *fakk-e ezafe*) and the use of "abā" and "hamī"—he lent his language the gravitas of the Khorasani style.

3) Rhetoric: In the realm of imagery, Nami deliberately distanced himself from the complexity and abstraction of the Indian Style (*Sabk-e Hendi*), opting for simple, sensory, and classical similes (e.g., comparing the army to a flood) and action-oriented metonymies (e.g., "reining back"). He prefers a "language of simile" over a "language of metaphor" to ensure narrative clarity is not sacrificed for rhetorical artistry.

4) Lexicon: Through novel compound words (e.g., *ātashin-khūy* or "fiery-tempered"), the creation of neologistic verbs, and the integration of colloquial vocabulary ("harf" instead of "sokhan" for 'speech'), Nami brought the poetic language closer to the discourse of his era. This approach, alongside lexical archaism (using "zinhār" for 'beware'), demonstrates his linguistic mastery and purposeful stylistic choices to create a work that is both faithful to tradition and independently identifiable.

Discussion of Results and Conclusions

The stylistic analysis of Nami Isfahani's *Khosrow and Shirin* reveals that the work is not a passive imitation but the product of conscious and creative choices within the framework of the "Literary Return" movement. Nami forged an independent identity for his work by transforming its narrative and linguistic structures. His innovations are prominent on four levels: 1) **Thematic**: By omitting philosophical and mystical elements and simplifying the plot, he created a pragmatic and worldly narrative; 2) **Lexical**: He invigorated the language through novel compounds and deliberate archaism, employing vocabulary from the Khorasani style to impart classical gravitas; 3) **Syntactic**: Through inversion of sentence components and the use of archaic expressive methods, he established a distinct rhythm and syntactic structure; and 4) **Rhetorical**: Distancing himself from the abstraction of the Indian Style (Sabk-e Hendi), he favored simple and tangible similes akin to the Iraqi Style.

Nami's archaisms were a deliberate deviation from the standard language of his time (Sabk-e Hendi) and served the goal of reviving classical traditions. The findings prove that he was not a mere imitator but an original poet (*sāḥib-sabk*, i.e., one possessing a unique style) who, with linguistic mastery, recreated an ancient narrative in a creative dialogue with literary heritage.

فنون ادبی
سال هیجدهم، شماره ۱ (پیاپی ۵۴) ۱۴۰۵، ص۵۹-۸۰
تاریخ وصول: ۱۴۰۴/۶/۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۷/۲۶

مقاله پژوهشی

مهم‌ترین نوآوری‌ها و هنجارگریزی‌های سبکی نامی اصفهانی در *منظومهٔ خسرو و شیرین*

مهدی ابراهیمی، دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران
ebrahimi_me63@yahoo.com
رقیه علوی *، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران
alavi.r@iau.ac.ir
سید کیهان شهدایی، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران
s.k.shohadaie@iausdj.ac.ir

چکیده

منظومهٔ خسرو و شیرین اثر محمدصادق نامی اصفهانی، یکی از نظیره‌های شاخص دورهٔ بازگشت ادبی است که اغلب از منظر مقایسهٔ روایی با شاهکار نظامی گنجوی بررسی شده است. هدف اصلی این پژوهش، فرارفتن از تحلیل‌های محتوایی و شناسایی، دسته‌بندی و تبیین مهم‌ترین نوآوری‌ها و هنجارگریزی‌های سبکی نامی در سطوح مختلف زبان است تا از این مسیر، محقق و تبین شود او نه یک مقلد صرف که شاعری صاحب سبک و خلاق است. این پژوهش با رویکردی توصیفی-تحلیلی و بر پایهٔ اصول سبک‌شناسی لایه‌ای انجام شده است. برای این منظور، متن مصحَح *منظومهٔ خسرو و شیرین* نامی اصفهانی به‌صورت دقیق واکاوی شده و انحرافات از زبان معیار و سنت ادبی (نوآوری‌ها و هنجارگریزی‌ها) در چهار سطح واژگانی، نحوی، بلاغی و ساختاری، با ذکر شواهد شعری، استخراج و تحلیل شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد نامی اصفهانی آگاهانه نوآوری‌های سبکی قابل‌توجهی داشته است. در سطح واژگانی، ساخت افعال جعلی، ترکیبات نو و کهن‌گرایی برجسته است. در سطح نحوی، با جابه‌جایی ارکان جمله به برجسته‌سازی و موسیقی کلام دست یافته و در بلاغت، برخلاف پیچیدگی سبک هندی، از تشبیهات و استعاره‌های ساده و حسی بهره برده است. تغییرات کلان در پیرنگ داستان نیز در راستای همین رویکرد عمل‌گرایانه و ساده‌ساز انجام شده است. این نوآوری‌ها ثابت می‌کند که نامی اصفهانی در چهارچوب سنت نظیره‌گویی، با انتخاب‌های زبانی، امضای هنری خود را بر اثر حک کرده و داستان کهن را خلاقانه در گفتمان عصر زندیه بازآفریده است.

کلیدواژه‌ها: سبک‌شناسی، نوآوری، هنجارگریزی، نامی اصفهانی، *خسرو و شیرین*.

---

* مسؤول مکاتبات

ابراهیمی، مهدی، علوی، رقیه و شهدایی، سید کیهان . (۱۴۰۵). مهم‌ترین نوآوری‌ها و هنجارگریزی‌های سبکی نامی اصفهانی در منظومه خسرو و شیرین، *فنون ادبی*، ۱۸ (۱)، ۵۹-۸۰.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/liar.2025.146479.2506

۱. مقدمه

سبک، شیوهٔ بیانی است که یک اثر ادبی را متمایز ساخته و به‌مثابهٔ امضای هنری پدیدآورنده‌اش عمل می‌کند. در تعریف ملک‌الشعرای بهار، سبک اندیشه و محتوایی است که برای بیان، به شکل و قالب نیازمند است. خواننده با مشاهدهٔ شکل اثر و تأمل در آن، می‌تواند معنای مدنظر نویسنده یا شاعر را دریابد. اندیشه در بطن جمله نهفته است و جدایی از آن ندارد؛ همان‌گونه که موضوع نیز در قالب جمله بیان می‌شود و از آن جدا نیست. بنابراین، درون‌مایه و اندیشهٔ اصلی یک اثر، شکل و قالب آن را تعیین می‌کند. به این ترتیب، یگانگی معنا و صورت یا فکر و شکل، بنیاد و اساس سبک را می‌سازد (ر.ک. بهار، ۱۴۰۱، ص. ۱).

در تعریفی جامع، سبک «مجموعهٔ صورت‌های زبانی ممتاز و مشخصی است که حاصل گزینش‌های آگاهانه یا ناخودآگاهِ مؤلف از امکانات گوناگون زبان است» (فتوحی، ۱۳۹۱، ص. ۴۲). این گزینش‌ها در تمام سطوح زبان، از واژگان تا نحو، تجلی می‌یابد و هویت یک متن را شکل می‌دهد. در این میان، مفهوم «نوآوری» و «هنجارگریزی» نقشی کلیدی دارد؛ زیرا برجسته‌ترین ویژگی‌های سبکی اغلب در نقاطی پدیدار می‌شوند که مؤلف از زبان معیار یا سنت ادبی فاصله می‌گیرد (ر.ک. شمیسا، ۱۳۸۶، ص. ۱۷). نوآوری‌های سبکی نیز از دل همین هنجارگریزی‌ها زاده می‌شوند.

سنت «نظیره‌گویی» در ادبیات فارسی عرصه‌ای برای بازسرایی آثار استادان پیشین بوده است. خمسهٔ نظامی گنجوی و به‌ویژه *منظومهٔ خسرو و شیرین* او، همواره معیاری برای سنجش توانایی هنری شاعران محسوب می‌شد (ر.ک. زرین‌کوب، ۱۳۷۲، ص. ۱۶۰). ارزش کار نظیره‌گویان نه در تکرار صِرف که در توانایی آن‌ها برای برقراری یک «گفت‌وگوی خلاق» با متن اصلی و دمیدن روحی تازه در کالبد داستان نهفته است. یکی از مهم‌ترین دوره‌های احیای این سنت، عصر زندیه و نهضت «بازگشت ادبی» بود. این جریان واکنشی آگاهانه به پیچیدگی‌های سبک هندی و تلاشی برای بازگشت به «سادگی و استحکام» سبک‌های متقدم بود (ر.ک. صفا، ۱۳۷۸، ج. ۸۰۲/۲). دوران حاکمیت سبک هندی، دورانی بود که بحث‌های نظری گسترده‌ای پیرامون مفاهیمی چون «معنی» و «مضمون» درگرفت و شاعران بر سر «مضمون‌یابی» و «معنی‌آفرینی» با یکدیگر رقابت می‌کردند (ر.ک: غلامی، ۱۳۹۵، ص. ۱۷۸). در همین بستر، میرزامحمدصادق موسوی اصفهانی، متخلص به «نامی» (متوفی ۱۲۰۴ق)، منشی و وقایع‌نگار دربار کریم‌خان زند، به بازآفرینی داستان خسرو و شیرین همت گماشت. او که طبعی روان داشت و از طرفداران سبک بازگشت بود، آثاری چون *تاریخ گیتی‌گشا* و پنج مثنوی به تقلید از خمسه با نام *نامی‌نامه* را خلق کرد (ر.ک. هدایت، ۱۳۵۳، ج. ۱۶۰۱/۳). *منظومهٔ خسرو و شیرینِ* نامی، با وجود قرار گرفتن در سایهٔ نام بزرگ نظامی، دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی است که بررسی دقیق آن‌ها می‌تواند جنبه‌های تازه‌ای از ادبیات دورهٔ زندیه و خلاقیت فردی شاعر را آشکار سازد.

این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش بنیادین است که محمدصادق نامی اصفهانی، در مقام نظیره‌گوی *منظومهٔ خسرو و شیرین* نظامی، تا چه اندازه مقلدی صرف و تا چه حد شاعری صاحب سبک و خلاق است؟ به بیانی دیگر، مهم‌ترین نوآوری‌ها و هنجارگریزی‌های سبکی او که اثرش را از شاهکار نظامی متمایز می‌سازد، کدامند؟ بر همین اساس، هدف اصلی تحقیق، فرارفتن از مقایسه‌های روایی پیشین و معطوف ساختن کانون تحلیل به «سبک» و «چگونگی بیان» شاعر است. این پژوهش می‌کوشد با شناسایی نظام‌مند برجسته‌ترین نوآوری‌ها، ثابت کند که نامی آگاهانه از امکانات زبان برای بازآفرینی خلاقانهٔ داستان بهره برده است. اهمیت و ضرورت این تحقیق نیز در پر کردن خلأیی پژوهشی نهفته است که تاکنون کمتر به واکاوی ریزبینانهٔ سبک‌شناختی آثار دورهٔ بازگشت، به‌ویژه آثار نامی اصفهانی، پرداخته است. این بررسی، تصور رایج از «تقلید» در این دوره را به چالش می‌کشاند و آن را به‌مثابهٔ «گفت‌وگویی خلاق» با میراث گذشته بازتعریف می‌کند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در پژوهش‌های موجود دربارهٔ منظومهٔ *خسرو و شیرین* نامی اصفهانی، هرچند دامنهٔ مطالعات محدود است، نکات مهمی درباره جایگاه این اثر در سنت نظیره‌گویی مطرح شده است.

مظفری‌خواه و همکاران (۱۴۰۲) با تکیه بر نظریهٔ پراپ، چهار منظومه از جمله اثر نامی را مقایسه کرده و نشان داده‌اند که خسرو و قیس در نقش قهرمان با موانع روبه‌رو می‌شوند و در روایت نامی، «حکیمان سخن‌سنج» نقش انگیزشی دارند. زنان در همهٔ آثار استوارتر و خسرو در نسخهٔ نامی کم‌اقتدارتر و کم‌صبرتر است. بساک (۱۳۹۵) با مقایسهٔ *خسرو و شیرین* نظامی و *وامق و عذرای* نامی اصفهانی، به شباهت الگوی روایی اصلی آن‌ها اشاره می‌کند، اما نتیجه می‌گیرد که تفاوت‌های برجسته در شخصیت‌پردازی و زبان، سبک فردی هر شاعر را متمایز می‌سازد. مشهدی و همکاران (۱۳۹۴) تفاوت‌های داستانی میان نسخهٔ نظامی و نسخهٔ نامی را شناسایی کرده و نتیجه گرفته‌اند که هرچند نامی در تغییر رویدادها خلاق است، اما روایتش از لحاظ انسجام و هنری پایین‌تر از نظامی است.

وجه تمایز اصلی پژوهش حاضر، انتقال تمرکز از «چه گفتن» شاعر به «چگونه گفتن» اوست. این مقاله برای نخستین‌بار به‌طور نظام‌مند «نوآوری‌ها و هنجارگریزی‌های سبکی» نامی را در سطوح محتوایی، واژگانی، نحوی و بلاغی شناسایی و تحلیل کرده و بر ابزارهای زبانی‌ای متمرکز است که موجب تمایز و هویت هنری مستقل اثر شده‌اند.

۳. روش پژوهش

پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای انجام شده است. در این زمینه، نخست *منظومهٔ خسرو و شیرین* نامی اصفهانی به‌عنوان متن اصلی، به شیوهٔ فیش‌برداری به‌دقت مطالعه و سپس نوآوری‌ها و هنجارگریزی‌های سبکی در سطوح محتوایی، ساختاری و زبانی شناسایی شد. در نهایت، این ویژگی‌ها در چارچوب نظریهٔ سبک‌شناسی و با رویکرد تطبیقی نسبت به اثر معیار (*خسرو و شیرین* نظامی گنجوی) تحلیل و تبیین شده است.

۴. بحث و بررسی

دورهٔ بازگشت ادبی، تقلید صرف نبود، بلکه بازگشتی هدفمند به اصول و استحکام سبک استادان متقدم و واکنشی به پیچیدگی‌های سبک هندی بود. شاعرانی چون نامی اصفهانی، در عین احترام به نظامی، با تغییر پیرنگ، شخصیت‌پردازی و ساده‌سازی زبان، آثار خود را با شرایط عصر زندیه منطبق کردند (یاحقی، ۱۳۸۶، صص. ۶۹۰-۶۹۱). این هم‌نشینی سنت و نوآوری، نمود «گفت‌وگوی خلاق» با گذشته بود. شعیری در *مبانی مدرن در نقد ادبی*، نظیره‌گویی را نه کپی‌برداری، بلکه «فرآیند تولید معنای جدید» از رهگذر تعامل متون می‌داند که طی آن، شاعر با وام‌گیری ساختار، آن را بر اساس ایدئولوژی و زبان زمانه بازنویسی می‌کند (شعیری، ۱۳۹۲، صص. ۱۱۸-۱۲۰). این رویکرد، کنشی فعال برای احیای سنت در قالبی تازه بود. مقالهٔ حاضر با تکیه بر منظومهٔ *خسرو و شیرین* نامی اصفهانی، به مهم‌ترین نوآوری‌ها و هنجارگریزی‌های سبکی او می‌پردازد.

۴-۱. محتوا

محمدصادق نامی اصفهانی *منظومهٔ خسرو و شیرین* را در سنت نظیره‌گویی و با الهام از نظامی سرود، اما آن را بر پایهٔ بازآفرینی محتوا و تغییر جهان‌بینی سامان داد و در جایگاه نمایندهٔ مکتب بازگشت ادبی، از پیچیدگی‌های سبک هندی فاصله گرفت.

اساس شعر در سبک هندی، «مضمون‌یابی» بود؛ یعنی یافتن معانی دور از ذهن و «بیگانه» که خود را بر ساختار و لفظ شعر تحمیل می‌کرد (ر.ک: غلامی، ۱۳۹۵، ص. ۱۷۹). در مقابل، نامی به سادگی و صراحت سبک استادان کهن گرایید. هنجارگریزی‌های او همچون ساده‌سازی زبان، کهن‌گرایی هدفمند و لحن روایی مستقیم، روایت تغزلی و عرفانی نظامی را به داستانی با محوریت اخلاق عملی، خردگرایی زمینی و مسئولیت اجتماعی بدل کرد.

۴-۱-۱. نوآوری‌های کلان

حذف شخصیت مهین‌بانو: مهم‌ترین تغییر ساختاری، حذف مهین‌بانو (عمه و حامی شیرین در روایت نظامی) است. در اثر نامی، شیرین از ابتدا پادشاهی مستقل است که این امر حذف برخی وقایع مانند پندهای مهین‌بانو یا فرار شیرین را به دنبال دارد.

تغییر ماجرای فرهاد: داستان فرهاد بسیار کوتاه‌تر و ساده‌تر شده است. او تنها رقیب عشقی است که با دیدن تصویر شیرین دلباختهٔ او می‌شود (نک: ابیات ۳۵۱۲-۳۵۱۳). در این منظومه، مناظرهٔ خسرو و فرهاد حذف شده و جای آن گفت‌وگوی شیرین و فرهاد آمده است. برخلاف نظامی، خسرو آشکارا قصد قتل فرهاد را دارد.

۴-۱-۲. نوآوری در پرداخت شخصیت‌ها، گفت‌وگوها و روابط

شخصیت‌پردازی شیرین: در روایت نامی، شیرین فعال‌تر و بی‌رحم‌تر است و به‌طور مستقیم در مرگ مریم، همسر خسرو دخالت می‌کند.

شخصیت‌پردازی خسرو: شورش بهرام چوبین در اثر عدل خسرو رخ می‌دهد (نه بی‌کفایتی او)؛ اما بی‌وفایی‌اش با عشق به شکر اصفهانی حتی در زمان حیات مریم نشان داده می‌شود.

نقش شاپور: از هنرمند-پیام‌رسان در روایتِ نظامی به مشاور عمل‌گرای سیاسی تغییر یافته است و راه‌حل‌های عملی مانند وصلت با مریم یا معرفی شکر را پیشنهاد می‌دهد.

تبدیل مناظره حکیمانه به جدال عاشقانه: گفت‌وگوهای حکیمانه نظامی به کشمکش احساسی و گلایه‌های صریح (مثلاً بیت ۲۸۹۰) محدود شده‌اند. نامی کمتر به نتایج اخلاقی وقایع پرداخته و روایت را سریع پیش می‌برد.

ساده‌سازی مراسم: توصیف‌هایی چون بزم و عروسی به شکلی بسیار کوتاه بیان می‌شوند (ابیات ۴۱۲۸-۴۱۲۹) و از جزئیات تشریفاتی نظامی خبری نیست.

آغاز و پایان متفاوت: داستان مستقیماً با وصف شیرین آغاز و با حذف رخدادهای پس از مرگ خسرو پایان می‌یابد؛ شیرویه خود خسرو را می‌کشد و خواستگاری او از شیرین مطرح نمی‌شود.

۴-۱-۳. نوآوری‌های ایدئولوژیک و مذهبی

افزودن محتوای شیعی: نامی اصفهانی، برخلاف نظامی، با سرودن اشعاری در «نعت علی مرتضی (ع)»، گرایش مذهبی شیعی خود را آشکارا به نمایش می‌گذارد.

کاهش چشمگیر عناصر حکمی و عرفانی: منظومهٔ نظامی سرشار از پند، حکمت، اندرزهای اخلاقی و مفاهیم عرفانی است که در مقدمه و جای‌جای داستان دیده می‌شود. نامی این بخش‌ها را تا حد زیادی حذف کرده و تمرکز خود را صرفاً بر جنبهٔ عاشقانه و روایی داستان گذاشته است. حتی مقدمهٔ کتاب بسیار کوتاه و صرفاً در مدح خداوند و نعت پیامبر است.

به نام خدایی که جان آفرید　　زمین و زمان و مکان آفرید
(بیت ۱)

تغییر انگیزهٔ سرایش: نامی منظومهٔ خود را به تشویق حاجی آقاسی به نظم درآورده است، حال آن که نظامی انگیزهٔ خود را الهامی غیبی معرفی می‌کند.

این تغییرات باعث شده روایت نامی اصفهانی نسبت به نظامی ضرب‌آهنگ سریع‌تر، شخصیت‌پردازی متفاوت و پرداخت روایی ساده‌تری داشته باشد. او با حذف یا تغییر شخصیت‌ها، فشرده‌سازی رخدادها، کاهش شرح‌پردازی و افزودن رنگ مذهبی، متنی خلق کرده است که باوجود حفظ استخوان‌بندی کلی داستان، فضایی متفاوت و هویتی مستقل دارد.

۴-۲. نوآوری‌های ساختاری

۴-۲-۱. نوآوری‌های نحوی

هنجارگریزی نحوی، انحرافی آگاهانه از ساختار متعارف زبان از طریق تغییر در ترتیب اجزای جمله است که زبان شاعر را از حالت روزمره متمایز و برجسته می‌سازد (ر.ک. سجودی، ۱۳۸۰، ص. ۲۱). این روش می‌تواند شامل جابه‌جایی ارکان، حذف هدفمند عناصر یا ایجاد ساختارهای نو باشد و فراتر از یک تکنیک، نقشی اساسی در شکل‌گیری سبک فردی دارد (ر.ک. داد، ۱۳۸۵، ص. ۵۴۲).

نامی آگاهانه از پیچیدگی‌های نحوی پرهیز می‌کند و با جملات کوتاه و ساده (نهاد + گزاره) روایت را سریع پیش می‌برد؛ این رویکرد وضوح را افزایش می‌دهد، اما از موسیقی و غنای معنایی نحو پیچیده می‌کاهد. در شعر کلاسیک، به‌ویژه در سطح عالی، ساختارهای نحوی دشوار، جملات مرکّب، تقدیم و تأخیر و حذف‌های بلاغی برای فشردگی معنایی به‌کار می‌رفت. نمونهٔ روشن رویکرد نامی، توصیف حرکت سپاه خسروست که با جملات مستقل بیان شده است:

شهنشاه بر کوهه پیل رفت　　سپه از قفایش چنان سیل رفت
همه دشت پر گشت از آن سان سپاه　　زمین شد بنفش و هوا شد سیاه
(ابیات ۹۸۹ -۹۹۰)

هر مصراع تقریباً یک جملهٔ کامل است: (شاه رفت / سپاه رفت / دشت پر گشت / زمین بنفش شد / هوا سیاه شد) که از هنجار جملات بلند حماسی مانند *شاهنامهٔ* فردوسی فاصله دارد. همچنین در گفت‌وگوی شیرین با ندیمانش، ساختار کاملاً گفتاری و پرسشی است:

به آنها چنین گفت شیرین که کیست؟　　مصور بدین دلربایی که چیست؟
شما هیچ او را مگر دیده‌اید؟　　از این شخص نامی شنیده‌اید؟
(ابیات ۶۱۶ -۶۱۷)

ساختار نحوی (که کیست؟ چیست؟ دیده‌اید؟ شنیده‌اید؟) ساده، بدون وارونگی و پیچیدگی نحوی، به نثر داستانی نزدیک‌اند. نوآوری نحوی نامی را می‌توان ساده‌سازی آگاهانه، بازگشت به شفافیت نحو خراسانی و عراقی، پرهیز از تعقیدات هندی و تقویت روایتگری دانست. این رویکرد، برجسته‌ترین جنبهٔ نوآوری او در نحو است که در ادامه با شواهدی از منظومه بررسی می‌شود.

- غلبهٔ چشمگیر جملات ساده و ترتیب طبیعی اجزای جمله

برخلاف شعرای سبک هندی که با جابه‌جایی ارکان جمله (تقدیم فعل، تأخیر فاعل و...) سعی در ایجاد غرابت و برجسته‌سازی داشتند، نامی به‌شدت به ساختار طبیعی زبان فارسی (فاعل + مفعول/متمم + فعل) پایبند است. این کار باعث روانی بیشتر و سرعت در خوانش و درک داستان می‌شود. مثلاً در بیت زیر، دو جملهٔ ساده و کامل با ترتیب طبیعی دیده می‌شود:

به نام آن که در عنوان نامه　　بود نامش نخستین نقش خامه
(بیت ۱)

در هر دو مصراع، فاعل (که/او) + مفعول (جان/زمین و...) + فعل (آفرید) آمده است. این ساده‌ترین و شفاف‌ترین ساختار نحوی ممکن است.

گاه روایت یک کنش ساده با جمله‌ای بدون هیچ پیچیدگی به کار رفته است:

چو خسرو رخش دید دیوانه شد　　ز عشقش به‌یکباره بیخود فتاد
(بیت ۸۴۳)

جملهٔ اول: «خسرو» (فاعل)، «رخش» (مفعول)، «دید» (فعل).

جملهٔ دوم: «دیوانه شد» (فعل اسنادی). ساختار کاملاً گزارشی و روایی است. گاهی **هم** توصیف یک وضعیت با ساختاری روشن دیده می‌شود:

سه شب‌روز در عیش و عشرت شدند　　ز هر سو به شادی و راحت شدند
(بیت۴۱۲۹)

فاعل (آنها/ایشان) + متمم (در عیش و عشرت) + فعل (شدند). هیچ تلاشی برای به هم ریختن این نظم طبیعی دیده نمی‌شود.

- کاهش بیش‌ازحدِ جابه‌جایی ارکان جمله (نبودِ تعقید نحوی)

یکی از مشخصه‌های اصلی نحو اشعار نامی، پرهیز از وارونگی‌های دستوری است که فهم جمله را دشوار می‌کند. او فعل را در جایگاه طبیعی خود (انتهای جمله) و فاعل و مفعول را نزدیک به هم نگه می‌دارد.

بفرمود تا عقد او بسته‌اند　　بزرگان و شاهان همه آمدند
(بیت ۴۱۲۸)

در مصراع اول، فعل «بفرمود» در ابتدای جمله امری طبیعی است و جملهٔ پیرو «تا عقد او بسته‌اند» نیز ساختاری ساده دارد. فعل «آمدند» در مصراع دوم نیز در انتهای جمله قرار گرفته است. یا معرفی یک شخصیت به شیوه‌ای کاملاً روایی و به دور از پیچیدگی:

یکی بود شاپور نامش وزیر　　به تدبیر و رأی و خرد بی‌نظیر
(بیت ۲۶۵)

ساختار «یکی بود... نامش...» یک ساختار کلاسیک و ساده برای معرفی در داستان‌هاست. جمله فاقد هرگونه جابه‌جایی است که درک را به تعویق بیندازد. در نمونهٔ زیر گفت‌وگوی مستقیم با حفظ ساختار جمله دیده می‌شود:

صنم را عهد نو گردید با ناز　　به آن بیدل حکایت کرد آغاز
بگفتا چیست اندر عالمت کار؟　　بگفتا عشق کان کاری است دشوار
بگفت از عشق مقصود دلت کیست؟　　بگفت آن کس کزو به در جهان نیست
... بگفتا گر برویت در گشایم؟　　بگفت این لطف بی‌حد را نشایم

بگفت از دلبران نتوان کناره بگفت ار دل بود از سنگ خاره
(ابیات ۲۹۴۲-۲۹۵۶)

الگوی «بگفت» و «بگفتا» رعایت شده است.

- سادگی در ساختار افعال و پرهیز از ترکیبات فعلی پیچیده

نامی از افعال ساده و ترکیبات فعلی رایج و مأنوس استفاده می‌کند. او از ساختن فعل‌های مرکّب غریب یا به کار بردن صورت‌های مهجور فعل که در سبک هندی رایج بود، اجتناب می‌کند. افعال «شدن»، «گشتن»، «کردن» و «بودن» پرکاربرد هستند و جملات را ساده و قابل فهم نگه می‌دارند.

استفاده مکرر از فعل «شد» برای بیان تغییر حالت از دیگر ویژگی‌های نحوی نامی اصفهانی در این منظومه به شمار می‌آید:

به یک نظاره‌ام دل ناتوان شد دلم را برد و از چشمم نهان شد
(بیت ۷۶۷)

دریغا صرصری آمد به باغم کزو افسرده شد روشن چراغم
(بیت ۱۱۸۳)

«ناتوان شد، نهان شد و افسرده شد» بسیار رایج و ساده است و به‌سرعت حالت را منتقل می‌کند.

استفاده از افعال ساده و کوتاه برای بیان کنش‌های متوالی در بیت زیر:

چو بشنید آوازِ شیرین ز دور ز سر رفت هوشش، ز جان رفت نور
(بیت ۳۵۱۲)

افعال «بشنید» و «رفت» افعالی ساده و بسیار گویا هستند که سرعت وقوع اتفاق را نیز به‌خوبی منتقل می‌کنند.

حرکت با یک فعل مرکّب ساده:

به یک هفته ره سوی اسپهبدان روان شد شهنشاه با عاشقان
(بیت ۳۲۰۷)

«روان شد» ترکیبی سنتی و ساده برای بیان «حرکت کرد» یا «به راه افتاد» است. شاعر به دنبال ساختن ترکیبی بدیع و غریب نبوده است.

- کاربرد عملگرایانه و بدون تکلف حروف ربط و اضافه

حروف ربط (مانند «که»، «چون»، «تا») و حروف اضافه (مانند «به»، «در»، «ز») در شعر نامی دقیقاً کارکرد دستوری خود را دارند. او از این حروف برای ساختن تصاویر پیچیده یا ایجاد ایهام استفاده نمی‌کند. حرف «که» غالباً برای اتصال جملات پیرو به پایه (توضیحی، سببی، زمانی) به کار می‌رود و ساختار جمله را شفاف نگه می‌دارد. شواهد:

«که» توضیحی و بیانی:

یکی دختری داشت آن شهریار که شیرین بُدش نام در آن دیار
(بیت ۳۶۸)

حرف «که» در مصراع دوم صرفاً جملهٔ اول را توضیح می‌دهد و هویت دختر را مشخص می‌کند. این کاربرد کاملاً دستوری و بدون پیچیدگی است.

«که» برای نقل قول مستقیم:

به شه گفت شاپور کای شهریار دمی ترک این کار شیرین بدار
(بیت ۳۱۴۷)

در اینجا «که» (که ای) به‌سادگی آغازگر کلام شاپور است و هیچ نقش دیگری ندارد.

کاربرد ساده حروف اضافه:

نخستین که پیمان خود بشکنی　　به مریم کنی روی و دل برکنی
(بیت ۲۸۸۲)

حرف «به» در عبارت «به مریم کنی روی» (روی به مریم کنی)، دقیقاً معنای جهت و مقصد را دارد و هیچ معنای مجازی دیگری ندارد.

- غلبهٔ «نحوِ گزارشی» و تبدیل شعر به روایت خبری

یکی از خاص‌ترین ویژگی‌های نحوی شعر نامی، استفاده مکرر از ساختارهای جمله‌ای است. انگار که یک وقایع‌نگار سرگرمِ گزارش لحظه به لحظهٔ اتفاقات است. او به‌وفور از افعال و عباراتی مانند «چنین گفت»، «چنین داد پاسخ»، «خبر شد»، «روان شد» و «چو بشنید» استفاده می‌کند. این ساختار، شعر را از حالت تغزلی و توصیفی خارج می‌کند و به آن سرعتی شبیه به خواندن یک گزارش خبری یا تاریخی می‌بخشد. این نوعی انتخاب سبکی برای اولویت دادن «کنش» بر «تأمل» است. ساختار مناظرهٔ خسرو و شیرین کاملاً بر پایهٔ این نحو گزارشی بنا شده است:

بدو گفت کاین شیوه‌های دغل　　که ای بی‌وفا یار و پیمان‌گسل
(بیت ۲۸۷۸)

الهی به یاری فرستم سخن　　که ای شه، ستم از تو آمد به من
(بیت ۲۸۸۱)

شاعر به جای توصیف حالت درونی شخصیت‌ها، بلافاصله به نقل قول مستقیم می‌پردازد. این ساختار (فعل گفتن + نقل قول) به شکل متناوب تکرار می‌شود و ریتم یک مناظره سریع را ایجاد می‌کند.

اطلاع‌رسانی یک واقعه با فعل گزارشی «خبر شد»:

چو مریم خبر شد از این ماجرا　　که شکر شده کشتهٔ بی‌وفا
(بیت ۲۱۵۳)

جمله با یک فعل خبری و غیرشخصی آغاز می‌شود («خبر شد») که تمرکز را از چگونگی رسیدن خبر برداشته و مستقیماً به نتیجهٔ آن (غضبناک شدن مریم) می‌پرد. این نحو، سرعت روایت را روان‌تر و سریع‌تر می‌سازد.

استفاده از «چنین گفت» حتی در مقام پند و اندرز:

چنین گفت با او پدر کای پسر　　تویی در جهان نور چشم و بصر
(بیت ۲۱۶)

حتی در صحنه‌ای که ظرفیت توصیفات حکیمانه را دارد، نامی با استفاده از این ساختار گزارشی، آن را به یک دیالوگ سرراست تبدیل می‌کند.

- استفاده از جملات زمانی و شرطی به عنوان نیروی محرکه پیرنگ

نامی به‌شکل معناداری از جملات وابسته که با «چو» (وقتی که) و «گر» (اگر) شروع می‌شوند، نه برای فضاسازی یا بیان حکمت که به‌منزلهٔ ابزاری نحوی برای ایجاد رابطهٔ «علّی و معلولی» و پیشبرد سریع داستان استفاده می‌کند. ساختار نحوی غالب در بخش‌های روایی او، الگوی «**محرّک ← پاسخ**» است: چون X اتفاق افتاد، Y رخ داد.

عشق فرهاد محصول ساختار نحویِ «چون...، آنگاه...» است:

چو بشنید آواز شیرین ز دور ز سر رفت هوشش، ز جان رفت نور
(بیت ۳۵۱۲)

شنیدن آواز (محرّک)، بلافاصله و بدون هیچ فاصله توصیفی، از خود بیخود شدن (پاسخ) منجر می‌شود. نحو جمله، این رابطهٔ سببی فوری را برقرار می‌کند.

عشق خسرو نیز با همین ساختار نحوی آغاز می‌شود:

چو خسرو رخش دید، دیوانه شد ز عشقش به‌یکباره بیگانه شد
ز عشقش به‌یکباره بیخود فتاد ز کف دامن اختیارش فتاد
(ابیات ۸۴۳-۸۴۴)

دیدن رخ (محرّک) ← بیگانه شدن، بیخود شدن و اختیار از کف دادن (پاسخ). این ساختار نحوی، لحظهٔ عاشق شدن را از یک فرایند عرفانی و پیچیده (مانند آنچه در روایتِ نظامی می‌بینیم)، به یک رویداد آنی و دراماتیک تبدیل می‌کند.

تهدید مریم در ساختاری شرطی صریح و سریع بیان می‌شود:

اگر بار دیگر چنین کار کنی مرا نزد مردم تو بیزار کنی
به جانت قسم، جانْت را برکنم به شمشیر کین، خانمانت کَنَم
(ابیات ۲۱۵۶-۲۱۵۷)

این جملهٔ شرطی فاقد هرگونه حاشیه است. نحو آن، نحو یک تهدید مستقیم و بی‌پرده است که به‌سرعت تنش را در داستان برجسته می‌برد.

- نحوِ توصیفیِ فشرده: به‌کارگیری صفت مفرد به جای عبارت وصفی

برخلاف نظامی که برای توصیف یک شخص یا یک مکان، از عبارات وصفی طولانی و جملات توصیفی تودرتو استفاده می‌کند، نامی به نحو فشرده و موجزی روی می‌آورد. او اغلب به یک **صفت مفرد** یا یک **تشبیه ساده** بسنده می‌کند. این انتخاب نحوی باعث می‌شود که توصیفات، سرعت روایت را نگیرد و تنها اطلاعات لازم را به خواننده منتقل کند. برای مثال، توصیف وزیر (شاپور) با یک صفت در انتهای بیت:

یکی بود شاپور نامش وزیر به تدبیر و رأی و خرد بی‌نظیر
(بیت ۲۶۵)

به جای شرح مفصل توانایی‌های شاپور، شاعر سه ویژگی او را فهرست می‌کند و در انتها با یک صفت جامع («بی‌نظیر»)، توصیف را به پایان می‌رساند. همچنین است توصیف شیرین با تشبیهات ساده و کلاسیک:

به خوبی چو ماه و به قدی چو سرو رخش غیرت آفتاب و قمر
(ابیات ۳۶۹)

ساختار نحوی توصیف بر پایهٔ تشبیهات مفرد (X چو Y) استوار است. این روش، تصویری سریع و کلیشه‌ای، اما مؤثر ارائه می‌دهد.

استفاده از صفت فاعلی ساده برای خسرو:

به شیرین چنین گفت شاه دلیر که ای آفت جان و ای ماه‌چهر
(بیت ۲۸۷۸)

به کار بردن یک لقب ساده و حماسی («شاه دلیر») به جای توصیف دقیق حالات روحی یا ظاهر خسرو، یک انتخاب نحوی برای حفظ تمرکز بر روی «گفت‌وگو» و «کنش» است.

- نحو محاوره‌ای و ساختار جملات موازی در دیالوگ‌ها

این یکی از برجسته‌ترین نوآوری‌های نامی است. او در دیالوگ‌ها، به‌ویژه در صحنه‌های مشاجره، از ساختارهای نحوی استفاده می‌کند که به زبان گفتاری و جدل‌های روزمره نزدیک است. یکی از این شگردها، استفاده از جملات با ساختار موازی برای پاسخ دادن به طرف مقابل است که لحنی تند، گزنده و حاضرجوابانه به شخصیت‌ها می‌بخشد. پاسخ کوبندهٔ شیرین به خسرو با استفاده از نحو موازی در این دسته جای می‌گیرد:

تو را گر شکر هست در اصفهان　　مرا هست چون تو بسی در جهان
(بیت ۳۹۳۳)

ساختار نحوی مصراع دوم دقیقاً آینهٔ ساختار مصراع اول است: (برای تو اگر X هست)، (برای من Y هست). این موازی‌سازی نحوی، قدرت کلام شیرین را به‌شدت افزایش می‌دهد و پاسخی دندان‌شکن می‌سازد.

چنین است اتهامات متوالی شیرین با یک ساختار نحوی تکرارشونده:

نخستین که پیمان خود بشکنی　　به مریم کنی روی و دل برکنی
(بیت ۲۸۸۲)

شیرین به جای یک جملهٔ طولانی، از دو جملهٔ کوتاه با ساختار مشابه برای فهرست کردن خطاهای خسرو استفاده می‌کند. این نحو بریده‌بریده و تکراری، حس عصبانیت و شمردن گناه‌ها را به‌خوبی منتقل می‌کند.

یا گلایهٔ مستقیم خسرو با ساختار نحوی ساده و تکراری:

چرا این‌چنین جور و بیداد کنی　　دل ناشکیب مرا شاد کنی
ز بیداد خود خانه‌ام برکنی　　مرا در جهان بی‌کس و تن کنی
(بیت ۲۸۷۹)

ساختاری پرسشی و خبری ساده بیان شده که فعل در انتهای آن قرار دارد (...کنی). این تکرار ساختار، لحن گلایه‌آمیز و شکایت‌گونه خسرو را برجسته می‌کند.

نوآوری‌های نحوی محمدصادق نامی نشان می‌دهد او در فرم و زبان نیز شاعری خلاق و صاحب‌سبک است که آگاهانه شعر را به سمت روایت و درام سوق داده است. این نوآوری عمدتاً «سلبی» است؛ یعنی ارزشش در اجتناب از به‌کارگیری نحو پیچیده، جملات تودرتو، وارونگی‌های شدید و ترکیبات فعلی غریبِ سبک هندی نهفته است. او به نحوی ساده، روان، سریع و داستان‌محور روی آورد که بهترین ابزار برای روایت داستانی عاشقانه برای مخاطبی بی‌علاقه به معمایابی‌های کلامی پیشینیان بود. در این شیوه، نحو در خدمت معنا و پیشبرد روایت قرار دارد، نه در نمایش صنعتگری؛ همین امر شفافیت و سرعت اثر را تضمین می‌کند.

- کهن‌گرایی نحوی

کهن‌گرایی یا آرکائیسم(Archaism)، به معنای «کاربرد آگاهانه و عمدی صورت‌های زبانی کهن و مهجور در زبان معیار یک دوره» است (ر.ک. صفوی، ۱۳۹۸، ج. ۳۶/۲). شاعر یا نویسنده با اهدافی چون ایجاد لحن حماسی، القای حس قدمت یا فاصله‌گذاری هنری، از واژگان و ساختارهایی بهره می‌گیرد که در زمان او رایج نیست و به گذشته تعلق دارد؛ نوعی انحراف از هنجار زمانی زبان (ر.ک. شمیسا، ۱۳۸۸، صص. ۱۴۶-۱۴۷). کهن‌گرایی نحوی (Syntactic Archaism) به استفاده از

ساختارهای دستوری منسوخ اشاره دارد (ر.ک. صفوی، ۱۳۹۸، ج. ۳۶/۲) که در گذشته رایج بوده و شامل الگوهای خاص جمله‌بندی و نحو پیشین است. از جمله:

- کاربرد «را» برای فک اضافه

جهاندار را نامه پاسخ نوشت　　به مشک و عبیر و به عنبر سرشت
(بیت ۹۱۹)

در این بیت، **«جهاندار را نامه»** به معنای «نامهٔ جهاندار را» است. در فارسی کهن، گاهی برای جلوگیری از تکرار کسرهٔ اضافه یا به‌ضرورت وزن، از «را» برای نشان دادن مالکیت استفاده می‌کردند که به آن «فک اضافه» می‌گویند. در فارسی معاصر و حتی در سبک هندی، این ساختار تقریباً وجود ندارد. نامی با این کار، مستقیماً از دستور زبان متون کهنی مانند *تاریخ بیهقی* و *شاهنامه* تقلید می‌کند. معنای جمله این است: «پاسخِ نامهٔ جهاندار را نوشت».

- کاربرد فعل «بایست» به جای «باید»

روان گشت فرهاد از آنجا به راز　　به جایی که بایست بردن نماز
(بیت ۱۷۷۵)

امروزه ما از «باید» برای الزام در زمان حال و آینده استفاده می‌کنیم. در زبان کهن، «بایست» (صورت ماضی «بایستن») برای بیان ضرورت در زمان گذشته به کار می‌رفت و معنای «لازم بود»، «ضروری بود» می‌داد. استفاده از «بایست» در اینجا، کهن‌گرایی دستوری دقیق است و نشان می‌دهد که نامی به ظرایف صرف فعل در متون قدیمی تسلط داشته است.

- کاربرد حرف اضافه «اَبا» به جای «با»

چو بشنید خسرو **ابا** لشکر گران　　که آمد سوی تیسفون شادمان
(بیت ۲۵۴)

واژه‌ی «اَبا» به معنای «با»، یکی از مشخصه‌های بارز سبک خراسانی و زبان عصر فردوسی است. در قرن دوازدهم، «با» به‌طور کامل جایگزین آن شده بود. نامی با به کار بردن «ابا»، مستقیماً به زبان شاهنامه اشاره می‌کند و به کلام خود رنگ و بویی باستانی و حماسی می‌بخشد، به‌خصوص که در کنار کلمهٔ «لشکر» آمده است.

- کاربرد پیشوند استمرار «هَمی»

همی راند بر شیر طاقت‌گداز　　یکی تیغ هندی به چنگ دراز
(بیت ۴۰۸)

«همی» (و گاهی «می») به‌عنوان پیشوند برای نشان دادن استمرار فعل، از ویژگی‌های اصلی زبان فارسی در قرون اولیه است (مانند همی‌رفت، همی‌گفت). با گذشت زمان، «می» به فعل چسبید و «همی» به‌تدریج متروک شد. استفادهٔ نامی از «همی راند» به جای «می‌راند»، یک تقلید دقیق و آگاهانه از نحوهٔ فعل‌سازی در *شاهنامهٔ فردوسی* و متون کهن است تا حس پویایی و تداوم کنش را به شیوه‌ای کلاسیک بازسازی کند.

۳-۲-۵- نوآوری‌ها و هنجارگریزی‌های بلاغی

صورِخیال در شعر نامی اصفهانی جذاب است؛ زیرا نوآوری او نه در خلق تصاویر پیچیده، بلکه در انتخاب هوشمندانه و ساده‌سازی آن‌ها برای خدمت به روایت جلوه می‌کند. برخلاف شاعران سبک هندی که به «مضمون‌یابی» و استعاره‌های دور از

ذهن گرایش داشتند، او به گنجینهٔ کلاسیک صور خیال بازگشت و استفاده‌ای روایی و کاربردی از آن را در پیش گرفت. شعر سبک خراسانی ساده و حسی بود؛ اما از قرن ششم به بعد، به‌ویژه در سبک هندی، صور خیال پیچیده و انتزاعی شد و استعاره‌های مرکّب و تشخیص جایگاه یافت (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰، ص. ۱۳). نامی آگاهانه از استعاره، به‌ویژه مکنیّه و تشخیص، پرهیز کرده و «زبان تشبیهی» را بر «زبان استعاری» ترجیح داده است؛ انتخابی که به شفافیت، اما کاهش لایه‌های معنایی انجامیده است. در بیت زیر برای توصیف سپاه، از یک تشبیهی ساده و مستقیم استفاده شده است:

سپه در قفایش چو سیل روان　　دمان سوی نخجیرگه شد روان

(بیت ۴۵۴)

تشبیه سپاه به سیل (سپه چو سیل) تشبیهی بسیار رایج و ساده است. شاعری با گرایش به استعاره ممکن بود بگوید: «سیل سپاه از کوه روان شد» و با حذف ادات تشبیه، تصویر قوی‌تری بسازد. نامی آگاهانه راه ساده‌تر را برمی‌گزیند.

توصیف زیبایی شکر اصفهانی نیز بر پایه‌ی تشبیهات حسی و تکراری بنا شده است:

به رخساره چون گل به گیسو کمند　　لبانش چو یاقوت و دندان چو قند

(بیت ۳۶۹)

تمام توصیفات (رخ چون ماه، قد چون سرو، لب چون غنچه) تشبیهات صریح و حسی هستند که بارها در شعر فارسی به کار رفته‌اند. در اینجا هیچ تلاشی برای خلق یک تصویر استعاری نو یا پیچیده دیده نمی‌شود. این عدول از پیچیدگی بلاغی، امضای سبک بازگشت و مشخصهٔ اصلی شعر نامی است.

– سادگی و محسوس بودن تشبیهات

تشبیهات نامی عمداً ساده، حسی و برگرفته از عناصر آشنای طبیعت (ماه، سرو، آفتاب، گل، برق، باد) است. هدف او ایجاد تصویرهای سریع و قابل فهم در ذهن خواننده است نه به چالش کشیدن هوش او. این تشبیهات کلاسیک، به جای کند کردن روایت، به آن سرعت و وضوح می‌بخشند. مانند توصیف سرراست از زیبایی شیرین:

رخی داشت چون ماه و قدی چو سرو　　خرامنده در باغ و کُه چون تذرو

(ابیات ۱۶۲۹)

شاعر در این بیت و در ادامه برای توصیف زیبایی شیرین از چندین تشبیه کاملاً رایج و محسوس (زیبایی به ماه، قد به سرو، خرامیدن مانند تذرو، چهره به گل و...) استفاده می‌کند. این تشبیهات هیچ ابهامی ندارند و بلافاصله تصویر زیبارو را می‌سازند. نوآوری در پرهیز از پیچیدگی است. یا توصیف سرعت شبدیز:

به رفتار چون برق و در جست چو باد　　که بردی ز رفتار کیخسرو یاد

(بیت ۸۲۸)

سرعت اسب به دو پدیدهٔ بسیار سریع و آشنا (برق و باد) تشبیه شده است. این تشبیهات، کارکردی هستند؛ یعنی صرفاً برای بیان یک ویژگی (سرعت) به کار رفته‌اند و هیچ لایه معنایی پنهانی ندارند. همچنین است توصیف تأثیر موسیقی باربد:

چو بلبل به صد نغمه پرداختی　　دل مرغ و ماهی به هم ساختی

(بیت ۵۷۸)

مهارت باربد در نوازندگی به «بلبل» تشبیه شده است. این تشبیهی است که طی قرن‌ها در ادبیات فارسی تثبیت شده و به محض شنیدن، مفاهیم زیبایی، مهارت و دلنشینی را به ذهن متبادر می‌کند. نامی از این قدرت تداعی‌گری برای انتقال سریع مفهوم بهره می‌برد.

- کاربرد استعاره‌های روایی و غیرپیچیده

استعاره‌های نامی نیز مانند تشبیهاتش، پیچیده و ذهنی نیستند. او عمدتاً از استعاره‌های مکنیّهٔ رایج (اضافه استعاری) و استعاره‌های مصرّحه‌ای استفاده می‌کند که در زبان روزمره و ادبیات کلاسیک تثبیت شده‌اند. استعاره در شعر او ابزاری برای فشرده‌سازی معنا و پیشبرد داستان است، نه بستری برای هنرنمایی صرف. نمونه‌ای از استعاره رایج برای عشق:

که آتش به جانش ز عشق اوفتاد　　قرار و دل و هوش بر باد داد

(بیت ۸۴۶)

عبارت «آتش عشق»، اضافهٔ استعاری (استعارهٔ مکنیهٔ) بسیار متداولی است که در آن، عشق به آتشی تشبیه شده که جان را می‌سوزاند. این استعاره به‌سرعت شدت و ویرانگری عشق را منتقل می‌کند بدون اینکه خواننده را به فکر وادارد. **یا** استعاره برای سخن گفتن:

چو شیرین گشاد آن لب لعل‌فام　　برآمد ز هر گوشه بوی کلام

(بیت ۲۸۸۱)

«لب لعل‌فام» (لبی که مانند لعل است) استعاره برای لب‌های سرخ و گران‌بهای معشوق است. فعل «گشودن» نیز در کنار آن، استعاره «گشودن صندوقچه جواهر» را به ذهن می‌آورد. این تصویر، زیبا و کلاسیک است، اما کاملاً قابل فهم و بدون غرابت است. یا استعاره برای سرنوشت و مرگ:

به دست قضا عاقبت شد هلاک　　سرش را نهادند بر روی خاک

(بیت ۴۳۰۷)

«دست قضا» استعاره مکنیّه و نوعی تشخیص است که در آن «قضا» (سرنوشت) به انسانی تشبیه شده که دست دارد. این استعاره، مرگ را به‌عنوان یک رویداد جبری و خارج از کنترل انسان نشان می‌دهد و ابزار روایی مؤثری برای بیان تقدیر است.

- غلبهٔ کنایه‌های کنشی و گزارشی

کنایه‌های نامی اغلب «کنشی» هستند؛ یعنی به جای توصیف یک حالت ذهنی پیچیده، یک عمل فیزیکی را بیان می‌کنند که لازمهٔ آن حالت ذهنی است. فتوحی در تحلیل‌های سبک‌شناختی خود در لایهٔ بلاغی، این شگرد را یکی از ابزارهای برجسته‌سازی و عدول از هنجار زبان می‌دلند. او این نوع کنایه‌ها را «کنش‌واژه‌های کنایی» یا «کنایه‌های فعلی» می‌نامد که زبان را از حالت اخباری و توصیفی صرف، به زبانی نمایشی و تصویری تبدیل می‌کنند (ر.ک. فتوحی، ۱۳۹۱، صص. ۳۲۰-۳۴۰). این ویژگی، کنایه‌ها را نیز در خدمت جنبه روایی و تصویری داستان قرار می‌دهد و به شعر پویایی می‌بخشد. کنایه از پشیمانی و بازگشتن:

ز گفتار خود گشت شیرین خجل　　عنان بازپیچید و شد منفعل

(بیت ۲۹۳۱)

«عنان بازپیچیدن» کنایه از «منصرف شدن و بازگشتن» است. این کنایه‌ای کاملاً تصویری و کنشی است. شاعر به جای گفتن «او از تصمیمش برگشت»، عمل فیزیکی یک سوارکار را توصیف می‌کند که کاملاً با فضای حماسی و روایی داستان هماهنگ است.

کنایه از تسلیم و بندگی محض:

رخش سود بر خاک و گفتا به راز　　که ای از تو بر بندگان چاره‌ساز

(بیت ۳۴۲۲)

«رخ بر خاک سودن» کنایه از نهایت فروتنی، التماس و پرستش است. این نیز کنایه‌ای کنشی است که حالتی درونی (عبودیت) را از طریق کنشی خارجی (مالیدن چهره به خاک) نشان می‌دهد و تصویری زنده می‌آفریند. یا کنایه از خشمگین و دلتنگ شدن:

شه از حرف آن نامور شد به تنگ　　فرستاد کس را به سوی فرنگ
(بیت ۲۷۰۷)

«به تنگ شدن/آمدن» کنایه از «در مضیقه قرار گرفتن، بی‌حوصله شدن یا خشمگین شدن» است. این کنایه، حسی درونی را با وضعیتی فیزیکی (تنگنا) بیان می‌کند و به شکلی فشرده و مؤثر، نارضایتی شاه را گزارش می‌دهد.

-کارکرد شفاف مجاز برای ایجاز

نامی از مجاز به‌صورت کاملاً کلاسیک و برای رسیدن به ایجاز (خلاصه گویی) استفاده می‌کند. او از روابطی مانند جزء به کل، کل به جزء یا ظرف به مظروف برای کوتاه‌تر کردن کلام و حفظ وزن و قافیه بهره می‌برد، اما این مجازها هرگز مبهم یا نیازمند تفسیر نیستند. مانند مجاز جزء از کل (سر به جای تمام وجود یا جان):

بفرمود تا سر ز پایش زنند　　به خواری تنش را به خاک افکنند
(بیت ۴۷۲)

«سر زدن» مجاز از «کشتن» است. شاعر به جای استفاده از فعل کشتن، از ذکر جزء (سر) برای ارادهٔ کل (گرفتن جان) استفاده کرده که مجاز رایج و کاملاً شفافی در زبان فارسی است. یا مجاز ظرف و مظروف (جام به جای شراب):

یکی جام پر لعل بگرفت شاه　　که ناگاه قاصد رسیدش ز راه
(بیت ۳۹۹۳)

در اینجا «جام» مجاز از «شراب» (مظروف) است. این نیز یکی از رایج‌ترین انواع مجاز است که به‌صورت طبیعی در کلام جاری می‌شود و هیچ پیچیدگی‌ای ندارد. همچنین مجاز کل از جزء (جهان به جای مردم جهان):

جهان آفرین خواند بر کردگار　　که اوراست این شوکت و این وقار
(بیت ۲۱۵۴)

منظور از «جهان»، «مردم جهان» یا «همهٔ حاضران» است. این استفاده از کل (جهان) برای اشاره به جزء (مردم)، روشی معمول برای بیان عمومیت و شکوه است که در عین حال به ایجاز کلام کمک می‌کند.

۳-۲-۵. نوآوری در واژگان و ترکیبات

هنجارگریزی واژگانی یا لغوی، یکی از شیوه‌های برجستهٔ آشنایی‌زدایی، به‌معنای فاصله‌گرفتن آگاهانه از واژگان رایج زبان معیار است تا با «گریز از واژگان مبتذل و پیش پا افتاده» (صفوی، ۱۳۹۸، ج. ۴۶/۱)، به زبان تشخّص هنری و معنایی نو بخشیده شود. این انحراف خلاقانه از طریق روش‌های متنوعی تحقق می‌یابد که مهم‌ترین آن‌ها شامل واژه‌سازی یا خلق کلمات جدید و کارآمد (علوی مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۷۹، ص. ۸۳) است و کهن‌گرایی، یعنی «کاربرد واژگان متروک و قدیمی» برای متمایز ساختن زبان ادبی (وحیدیان کامیار، ۱۳۹۱، ص. ۴۱)، و همچنین استفادهٔ نامتعارف از واژگان تخصصی، گویشی یا بیگانه می‌شود.

- سادگی افراطی و استفاده از زبان «شبه‌گزارشی»

زبان منظومه‌های غنایی همچون آثار نظامی، معمولاً فاخر، آراسته و سرشار از ترکیبات بدیع است؛ اما نامی عامدانه این هنجار را می‌شکند. او زبانی ساده، مستقیم و گاه نزدیک به نثر و گزارش‌نویسی برمی‌گزیند و از آرایه‌ها و کلمات پرطنین پرهیز می‌کند تا روایت را پیش ببرد. این سادگی گاه شعر را از حالت شاعرانه خارج و به «گزارش منظوم» بدل می‌سازد؛ چنان‌که در معرفی بهرام چوبینه هیچ تصویرسازی شاعرانه‌ای دیده نمی‌شود، بلکه صرفاً گزارشی اطلاعاتی ارائه شده است.

سپهدار او بود بهرام نام که در جنگجویی به سر برده کام

(بیت ۹۸۴)

عباراتی مانند «بهرام نام» و «به سر برده کام» بسیار ساده و از نظر شاعرانگی در سطح پایینی قرار دارند. این بیت بیشتر شبیه یک خط از یک تاریخ‌نامه است تا یک منظومهٔ ادبی.

دستور خسرو به شاپور برای ساختن کاخ، با زبانی کاملاً عمل‌گرا و بدون ظرافت بیان می‌شود:

به شاپور فرمود پس شهریار یکی قصر عالی در آن مرغزار

مهیّا نما زود خوش‌طرح و خوب ز هر بابتی در جهان مرغوب

(ابیات ۱۲۴۸-۱۲۴۹)

کلماتی مانند «مهیّا نما زود»، «خوش‌طرح و خوب» و «ز هر بابتی» دستوری و دیوانی هستند و از زبان فاخر و خیال‌انگیز مورد انتظار در چنین صحنه‌ای فاصله می‌گیرند.

خبر مرگ فرهاد به شیرین نیز به‌شکلی کاملاً مستقیم و گزارشی روایت می‌شود:

رسید این خبر چون به شیرین ز شاه که فرهاد شد کشته در پایگاه

(بیت ۳۰۲۰)

فعل «رسید این خبر» و عبارت «شد کشته» نهایت سادگی و عاری بودن از هرگونه حس شاعرانه را نشان می‌دهد و از هنجار توصیفات ادیبانه در لحظات تراژیک عدول می‌کند.

- ساخت ترکیبات اسمی و صفتی

نامی در ساخت صفت‌ها و اسم‌های ترکیبی استادانه عمل می‌کند. او به جای توصیفات طولانی، با ترکیب دو کلمه، صفتی فشرده و گویا می‌سازد که وضعیت روحی، ویژگی شخصیتی یا ماهیت یک شیء را زود منتقل می‌کند. این ترکیبات اغلب حسی، ملموس و عاری از پیچیدگی‌های ذهنی سبک هندی هستند. مثلاً صفت ترکیبی برای بیان خشم آنی و شدید:

ز گفتار او شاه ایران به خشم بشد آتشین‌خوی و بگشاد لب

(بیت ۴۷۰)

ترکیب «آتشین‌خوی» (دارای خوی و سرشتی چون آتش) نوآوریِ بسیار گویایی است؛ به جای اینکه بگوید «خشم وجودش را فراگرفت و طبعش آتشین شد»، با یک ترکیب، هم شدت خشم و هم ماهیت تند شخصیت را به تصویر می‌کشد. این صفت، کنش بعدی (دستور قتل) را توجیه می‌کند. نامی اصفهانی از پسوندها برای ساخت واژگان بهره می‌برد، اما عمدتاً به ترکیب‌سازی علاقه نشان می‌دهد و ساخت عبارات مرکّب و گسترده را در اولویت قرار می‌دهد. نمونه‌هایی از این ترکیب‌سازی در ابیات اشعار او به چشم می‌خورد: مایه‌بخش، پدیدآرندهٔ، غم و شادی‌فزا، نهایت‌بخش، به‌پایان‌آور، تسلی‌بخش، شکیب‌آموز، جمال‌آرای، سبب‌ساز، راحت‌ده، به‌هم پیوند (به‌هم گره‌زننده)، کمال‌افزای (نک: ابیات ۳۵۰۴-۳۵۱۰). شاعر با هنجارگریزی

واژگانیِ آگاهانه و گزینش این ساخت‌های مرکّب، هم زیربنا و هم شدت مفهومی (شادی، اندوه، کمال، تسلّی) را برجسته کرده و هم وزن و قرینگی آوایی را به بهترین وجه تأمین کرده است.

«شـــاعران توانمند همواره با آمیختن واژه‌ها و ســـاختن ترکیب‌های جدید و گوناگون معانی تازه را خلق می‌کنند و از این طریق با ایجاز، دنیایی از معانی را می‌رسانند» (فروزنده و همکاران، ۱۳۹۵، ص. ۵۸).

– ساده‌سازی افعال مرکّب و گرایش به ساختار طبیعی زبان

نامی از افعال مرکب پیچیده و چندجزئی که در سبک هندی رایج بود، پرهیز می‌کند. او به افعال ساده و افعال مرکّبی گرایش دارد که از ترکیب «اسم + فعل ساده (کردن، شدن، دادن، گرفتن)» ساخته می‌شوند. این نوآوری، زبان شعر را به زبان طبیعی و منثور نزدیک‌تر کرده و به روانی و سرعت روایت کمک شایانی می‌کند. برای مثال، بیان ساده «مُطلع شدن» و «عاشق شدن»:

چـو مـریـم خـبـر شـــد از ایـن مـاجـرا　　کـه خســـرو بـه شـــیـریـن شـــده مـبـتـلا

(بیت ۹۰۰)

فعل مرکّب «خبر شدن» بسیار ساده و گزارشی است. در بیت بعد نیز «مبتلا شدن» به جای تعابیر شاعرانه‌تر مانند «به دام عشق افتادن» یا «کمند محبت بر گردن آمدن»، به کار رفته است. این سادگی، سرعت انتقال اطلاعات را اولویت قرار می‌دهد. یا ساختن خانه به دستِ فرهاد با فعلی ساده و عمل‌گرا:

بـه کـوه انـدرون خـانـه‌ای کـرده بـود　　در آن کـلـبـه مـأوای خـود کـرده بـود

(بیت ۳۴۹۰)

عبارت «خانه کردن» (ساختن خانه) ساده اما کاربردی است. شاعری در سبک هندی یا حتی خود نظامی ممکن بود از عباراتی چون «کاخی برافراشت» یا «قصری پی افکند» استفاده کند. انتخاب «خانه کرده بود» نشان‌دهندهٔ رویکرد عمل‌گرایانهٔ نامی به زبان است. همچنین، بیان تصمیم‌گیری و حرکت با افعال مرکّب شفاف:

بـه یـک هفتـه ره شـــد ســوی اصـــفهـان　　روان شـــد شـــهـنشـــاه بـا عـاشـــقـان

(بیت ۳۲۰۷)

فعل «روان شـدن» برای «حرکت کردن و رفتن» یک انتخاب موجز و استاندارد است که از هرگونه آرایهٔ اضافی دووری می‌کند و صرفاً کنش «رفتن» را گزارش می‌دهد.

– ساخت فعل جعلی

نمونه‌های موجود در اشعار شاعر نشان‌دهندهٔ ساخت‌های فعلی جعلی است؛ به این صورت که شاعر به‌واسطهٔ جابه‌جایی اجزای فعل و مفعول و حتی اضافه کردن مفعول به شیوه‌ای نو، ساختار فعلی را از هنجار فاصله می‌دهد.

فـکـنـدیـدم در ایـن خـونخـوار وادی　　بـه انـدوه و غـمم کردیـــــــــــد شـــادی

(بیت ۳۶۸۸)

فعل «فکندن» که در اینجا به معنای «افتادن» به کار رفته، با افزودن پســوند «ا» متعدی شـــده و به «فکندانیدن» (افکندن، انداختن) تبدیل شده است. شاعر با این ساخت می‌گوید: «شما باعث شدید من در این وادی بیفتم» یا «شما من را در این وادی انداختید».

نشـانیدم در این دشـت پـــــــــــر آفت　　جزاک الله که من دیـــــــــــــدم مکافات

(بیت ۳۶۸۹)

فعل لازم «نشستن» با این ساختار به فعل متعدی «نشاندن» (باعث نشستن شدن) تبدیل شده است. معنای مصراع این است: «شما من را در این دشت پر از رنج و بلا نشاندید».

– ادغام واژگان محاوره‌ای و منثور در زبان شعر

یکی از برجسته‌ترین نوآوری‌های نامی، شکستن مرز میان زبان فاخر شعر و زبان رایج و منثور است. او آگاهانه از کلماتی استفاده می‌کند که در بافت یک منظومه عاشقانه–حماسی، غیرمنتظره به نظر می‌رسند و شعر را به زندگی و گفتار روزمرهٔ عصر خود نزدیک می‌کنند. مانند استفاده از واژه «حرف» به جای «سخن» یا «کلام»:

شه از حرف آن نامور شد به تنگ　　فرستاد کس را به سوی فرنگ
(بیت ۲۷۰۷)

واژهٔ «حرف» در ادبیات رسمی و فاخر کمتر به کار می‌رود و بیشتر متعلق به حوزهٔ گفتار است. استفاده از آن در اینجا، به جای «سخن» یا «گفتار»، به گفت‌وگو لحنی بی‌تکلف و واقعی‌تر می‌بخشد. این انتخاب در جای‌جای منظومه تکرار می‌شود (مثلاً بیت ۲۸۴۵). اطلاق واژهٔ «کار» به ماجرای عشق:

به شه گفت شاپور کای شهریار　　دمی ترک این کار شیرین بدار
(بیت ۳۱۴۷)

نامیدن ماجرای پرشور عشق خسرو و شیرین با عنوان «کارِ شیرین»، نوآوری جسورانه‌ای است. این واژه، عشق را از یک مفهوم آسمانی و عرفانی به یک مسئلهٔ یا پروژهٔ زمینی تبدیل می‌کند که باید مدیریت شود. این رویکرد عمل‌گرایانه، مشخصهٔ بارز نثر و شعر دورهٔ زندیه است (ر.ک. صفا، ۱۳۷۸، ج. ۱۴۵۳/۵). همچنین است توصیف شغل فرهاد با واژهٔ «پیشه» و «کار»:

مرا پیشه این است و این است کار　　که سازم به هر سنگ نقشی نگار
(بیت ۳۶۵۸)

فرهاد کوه‌کنی خود را «پیشه» و «کار» می‌نامد. این واژگان، عمل او را از معجزه‌ای عاشقانه (آن‌چنان که در شعر نظامی تصویر می‌شود) به یک «شغل» و «حرفه» نزدیک می‌کند. این واقع‌گرایی زبانی، کاملاً بدیع و نوآورانه است.

۴-۳-۲-۵. خلق ترکیبات اضافی و وصفی با کارکرد روایی

نامی ترکیباتی می‌سازد که نه برای زیبایی صرف، بلکه برای پیشبرد داستان و ارائهٔ اطلاعات فشرده به کار می‌روند. این ترکیبات اغلب یک رابطه، یک موقعیت یا یک احساس پیچیده را در دو یا سه کلمه خلاصه می‌کنند. ترکیبی برای بیان شدت عشق و مستی:

چنان شد ز عشقش دل بی‌قرار　　ز مستی عشقش برفت از شمار
(بیت ۸۴۶)

ز سودای آن زلف عنبرسرشت　　به سر داشت شاپور سودای کشت
(بیت ۶۱۴)

اضافهٔ تشبیهی «مستی عشق» یا «سودای زلف» مفاهیمی رایج هستند، اما نامی آن‌ها را بپیش‌شرط و علتی مستقیم کنش‌های بعدی به کار می‌برد. «مستی عشق» صرفاً یک حالت نیست، بلکه دلیلی است که خسرو «از شمار برود» (کنترل خود را از دست بدهد). این ترکیب، یک پیوند علّی و معلولی روایی ایجاد می‌کند. البته گاه شاعر از ترکیبات برای بیان موقعیت سیاسی استفاده می‌کند. مانند بیت زیر:

که از دعوی تاج و تخت پدر　　به گیتی پراکنده گشته خبر
(بیت ۲۱۵۲)

عبارت «دعوی تاج و تخت» ترکیب بسیار دقیقی برای بیان «ادعای پادشاهی» است. این ترکیب به جای عبارات حماسی‌تری مانند «سودای کلاه کیانی» یا «هوای سریر شاهی»، از زبانی دقیق و نزدیک به وقایع‌نگاری تاریخی استفاده می‌کند. نمونهٔ دیگر ترکیبات شاعر، ترکیب برای بیان نومیدی مطلق است:

امیدش بدل شد به حرمان و یاس　　ز شیرین دلش گشت بی‌هیچ پاس
(بیت ۲۱۷۹)

عبارت «بدل شدن امید به حرمان» ساختاری بسیار گزارشی و روان‌شناختی است. به جای توصیف‌های شاعرانه از ناامیدی، نامی فرایندی روانی را به شکلی موجز و مستقیم بیان می‌کند.

۱. کهن‌گرایی واژگانی

کهن‌گرایی واژگانی (Lexical Archaism) رایج‌ترین نوع آرکائیسم است و به «کاربرد واژگانی اطلاق می‌شود که در دورهٔ شاعر یا نویسنده متروک شده‌اند» (شمیسا، ۱۳۸۸، ص. ۱۴۷). در این شیوه، واژگانی به کار می‌روند که در زبان روزمره یا ادبی معیار زمان شاعر جایگاهی ندارند؛ «اَیدَر» به جای «اینجا»، «کَشا» به معنای «زیبا»، «غَو» به معنای «فریاد» و «سِتردن» به معنای «پاک کردن». این کاربرد اغلب برای تقلید از سبک قدما (مثلاً فردوسی) و ایجاد فضایی باستانی است. در عصر زندیه، چنین واژگانی از زبان معیار حذف شده بودند، اما در سبک خراسانی کاربرد فراگیری داشتند.

– استفاده از واژهٔ «زینهار»

به شاپور گفتا که **زینهار** از این　　سخن هیچ ظاهر مکن بر زمین
(بیت ۱۰۲۶)

واژهٔ «**زینهار**» که به معنای «آگاه باش»، «حذر کن» یا «امان» به کار می‌رود، جای خود را به عبارات ساده‌تری داد. این کلمه بار معنایی قدرتمند و قاطعی دارد و استفاده از آن در یک صحنهٔ دستوری و محرمانه، به کلام شاه صلابت و لحنی کهن می‌بخشد.

– کاربرد واژگان متروک

نامی اصفهانی در *خسرو و شیرین* از واژه‌هایی که در سبک قدیمی و ادبیات قدیمی بسامد بیشتری داشته‌اند، استفاده می‌کند. مانند: اوکند، ستادن و سودن.

توان در آن بنای فیض‌بانی　　اساس اوکند بزم خسروانی
اوکند: افکند　　(بیت ۲۰۴۷)

بنه بر تارک من از سخن تاج　　که تا بستانم از اهل سخن باج
ستادن: گرفتن　　(بیت ۱۰۲)

سپهداران جبین بر پاش سودند　　نقیبان بازوی خدمت گشودند
سودن: ساییدن　　(بیت ۱۱۱۵)

۶. نتیجه

تحلیل سبک‌شناختی *خسرو و شیرین* نامی اصفهانی نشان داد این اثر صرفاً تقلیدی منفعل از نظامی نیست، بلکه محصول انتخاب‌های آگاهانه در سطوح مختلف سبکی است. نامی در چارچوب نهضت بازگشت، ساختار زبانی و روایی را دگرگون کرده و هویتی مستقل آفریده است. نوآوری‌های او در چهار سطح اصلی نمود دارد:

۱. **محتوایی و ساختاری:** با حذف عناصر حکمی و عرفانی و ساده‌سازی پیرنگ، روایتی عمل‌گرایانه و زمینی ارائه کرده است؛ از جمله تبدیل مناظره‌های حکیمانه به جدال‌های عاشقانه و تغییر نقش شاپور به مشاور سیاسی.

۲. **واژگانی:** با ساخت افعال جعلی و ترکیب‌سازی نو، زبان را منعطف ساخته و با کهن‌گرایی هدفمند از واژگان سبک خراسانی، به کلام صلابت کلاسیک بخشیده است.

۳. **نحوی:** جابه‌جایی ارکان جمله و بهره‌گیری از شیوه‌های بیانی کهن، نحو را برجسته و ریتمی متفاوت ایجاد کرده است.

۴. **بلاغی:** در صور خیال، از انتزاع سبک هندی فاصله گرفته و تشبیهات ملموس و ساده نزدیک به سبک عراقی برگزیده است.

کهن‌گرایی‌های نامی، گرچه انحرافی از زبان معیار و سبک هندی رایج بود، در خدمت احیای سنت قدما عمل کرد؛ هدفی که با ایدئال‌های بازگشت ادبی همخوان است. یافته‌ها نشان می‌دهد او نه مقلدی ساده، بلکه شاعری صاحب‌سبک است که روایت کهن را با امکانات عصر زندیه و تسلط زبانی خود بازآفرینی کرده است. *خسرو و شیرین* او نمونه‌ای موفق از «گفت‌وگوی خلاق» با میراث ادبی و الگویی برجسته برای سبک‌شناسی این دوره است.

منابع

بهار (ملک الشعرای بهار)، محمدتقی (۱۴۰۱). *سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی*. زوار.

بساک، حسن (۱۳۹۵). مقایسهٔ خسرووشیرین نظامی با وامق و عذرای میرزامحمدصادق نامی. *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۱۴(۲۶)، ۲۷-۴۰. https://doi.org/10.22111/JLLR.2016.2569

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۲). *با کاروان حله: مجموعهٔ نقد ادبی*. انتشارات علمی.

سجودی، فرزان (۱۳۸۰). *ساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*. انتشارات حوزهٔ هنری.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲). *مبانی مدرن در نقد ادبی (با رویکرد نشانه‌شناسی)*. انتشارات سمت.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰). *صورخیال در شعر فارسی: تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه*. آگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۶). *سبک‌شناسی شعر*. نشر میترا.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۸). *نگاهی نو به بدیع*. نشر میترا.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۸). *تاریخ ادبیات در ایران* (ج. ۲ و ۲/۵). انتشارات فردوس.

صفوی، کورش (۱۳۹۸). *از زبان‌شناسی به ادبیات* (ج. ۱ و ۲). انتشارات سورهٔ مهر.

علوی مقدم، مهیار، و رضایی، غلامرضا (۱۳۷۹). *معانی و بیان*. انتشارات سمت.

غلامی، مجاهد (۱۳۹۵). بود و نمودهای «معنی» و «مضمون» در سبک هندی. *فنون ادبی*، ۸(۴)، ۱۷۷-۱۹۰. https://doi.org/10.22108/liar.2016.21338

فتوحی، محمود (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. انتشارات سخن.

فروزنده، مسعود، محمدی آسیادی، علی، و بنی‌طالبی، امین (۱۳۹۵). هنجارگریزی در ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی. *فنون ادبی*، ۸(۲)، ۳۱-۴۲. https://doi.org/10.22108/liar.2016.20583

مشهدی، محمدامیر، اویسی، عبدالعلی، و به آبادی، راضیه (۱۳۹۴). مقایسهٔ سیر روایی منظومه‌های خسرو و شیرین نامی اصفهانی و نظامی گنجوی. *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۱۳(۲۴)، ۲۴۹-۲۶۶.

https://doi.org/10.22111/JLLR.2015.2130

مظفری‌خواه، ملیحه، قوام، ابوالقاسم، و ذوالفقاری، حسن (۱۴۰۲). مطالعهٔ شخصیت‌پردازی در منظومه‌های لیلی و مجنون و خسرو و شیرین امیرخسرو دهلوی و نامی اصفهانی با تأکید بر نظریهٔ ساختارگرایی پراپ. *بهار ادب*، ۱۶(۲)، ۱۱۷-۹۵.

https://doi.org/10.22034/bahareadab.2023.16.6791

نامی اصفهانی، میرزا محمدصادق (۱۴۰۳). *منظومهٔ خسرو و شیرین* (به تصحیح عزت پیری). سنجش و دانش.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۹۱). *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*. سمت.

هدایت، رضاقلی‌خان (۱۳۵۳). *مجمع الفصحا* (به کوشش مظاهر مصفا). موسوی.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶). *چون سبوی تشنه: تاریخ ادبیات ایران و زبان فارسی*. انتشارات جامی.

References

Alavi Moghaddam, M., & Rezaee, G. R. (2000). *Meanings and expressions*. SAMT. [In Persian]

Bahar (Malek al-Sho'ara Bahar), M. T. (2022). *Stylistics or the history of the evolution of Persian prose*. Zavar. [In Persian]

Basak, H. (2016). A Comparison of Nezami's Khosrow and Shirin and Mirza Mohammad Sadeq Nami's Vamiq and Azra. *Journal of Lyric Literature Research*, *14*(26), 27–40. https://doi.org/10.22111/JLLR.2016.2569 [In Persian]

Forouzandeh, M., Mohammadi Asiyabadi, A., & Bani-Talebi, A. (2016). Deviation in Vis and Ramin by Fakhruddin As'ad Gorgani. *Literary Arts*, *8*(2), 31–42. https://doi.org/10.22108/liar.2016.20583 [In Persian]

Fotouhi, M. (2012). *Stylistics: Theories, approaches, and methods*. Sokhan Publications. [In Persian]

Gholami, M. (2016). The existence and manifestations of "meaning" and "theme" in the Indian style. *Literary Arts*, *8*(4), 177–190. https://doi.org/10.22108/liar.2016.21338 [In Persian]

Hedayat, R. (1974). *Majma' al-Fusaha* (M. Mosaffa, Ed.). Mousavi. [In Persian]

Mashhadi, M. A., Oveysi, A., & Beh Abadi, R. (2015). A Comparative study of narrative structure in Nami Esfahani's and Nezami Ganjavi's Khosrow and Shirin. *Journal of Lyric Literature Research, 13*(24), 249–266. https://doi.org/10.22111/JLLR.2015.2130 [In Persian]

Mozaffarikhah, M., Ghavam, A., & Zolfaghari, H. (2023). A study of characterization in Amir Khusrow Dehlavi's and Nami Esfahani's Layla and Majnun and Khosrow and Shirin with emphasis on Propp's Structuralism Theory. *Bahar e Adab, 16*(2), 95–117. https://doi.org/10.22034/bahareadab.2023.16.6791 [In Persian]

Nami Isfahani, M. M. S. (2024). *The narrative poem of Khosrow and Shirin* (E. Piri, Ed.). Sanjesh va Danesh. [In Persian]

Safa, Z. (1999). *History of literature in Iran* (Vol. 2 & 5/2). Ferdows Publications. [In Persian]

Safavi, K. (2019). *From linguistics to literature* (Vols. 1 & 2). Sureh-ye Mehr Publications. [In Persian]

Shafiee Kadkani, M. R. (2001). *Imagery in Persian poetry: A critical study on the evolution of Persian poetic images and the course of theory*. Agah. [In Persian]

Shamisa, S. (2006). *Poetry stylistics*. Mitra. [In Persian]

Shamisa, S. (2009). *A new look at Badi'*. Mitra Publishing. [In Persian]

Shoeyri, H. R. (2013). *Modern foundations in literary criticism (A semiotic approach)*. SAMT. [In Persian]

Sojoudi, F. (2001). *Structuralism and literary studies*. Hozeh-ye Honari Publications. [In Persian]

Vahidian Kamyar, T. (2012). *Badi' from an aesthetic perspective*. SAMT. [In Persian]

Yahaghi, M. J. (2007). *Like a thirsty jug: A history of Iranian literature and the Persian language*. Jami Publications. [In Persian]

Zarrinkoub, A. (1993). *With the caravan of brocade: A collection of literary criticism*. Elmi Publications. [In Persian]