فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)
علمی - پژوهشی
سال پنجم – شماره اول – بهار ۱۳۹۱- شمارهٔ پی در پی ۱۵

چگونگی استفادهٔ فردوسی از موسیقی در تأثیرگذار کردن متن

(ص ۱۹۲ – ۱۷۳)

ماه نظری[۱]

تاریخ دریافت مقاله : ۹۰/۶/۳۰
تاریخ پذیرش قطعی: ۹۰/۱۰/۱۹

چکیده

کشف رازهای شاعرانه درنظام موسیقایی شاهنامه، از عواملی است که این اثر سترگ را جاودانه ساخته و سبب رستاخیز کلام، ویژگی سبکی و ممیزه زبان و بیان فردوسی گردیده است.مسئله این است که موسیقی شاهنامه فقط در چنبر وزن عروضی و موسیقی کناری محدود نمیشود، بلکه متغیرهایی که موسیقی شعر فردوسی را از دیگر شاعران، ممتایز میگرداند؛ گزینش و روابط حروف ،اصوات ،مکث،درنگ و ارتباط کلمات با یکدیگر وتأثیرگذاری هریک از آنهاست که باعث انعکاس صداها و آواها، خلقِ تصویر بصری وسمعی ،ایجاد حالات عاطفی گوناگون شده است. کاربرد کیمیای موسیقی، که بیواسطه‌ترین هنر، برای انتقال اندیشه، پیام و معانی است،در گِرو نظام واژه‌های شاهنامه، یعنی توازنها و تناسبهاست که درمجموعهٔ آوایی و صوتی نهفته شده و بدینوسیله بسهولت با مخاطبان خود ارتباط برقرار میکند چون بعد از عاطفه که رکن معنوی شعر است ، وزن شعر که خود پدیده‌ای است طبیعی؛ شعر را مهیجتر میکند.

در این مقاله غیر از وزن و موسیقی کناری در شاهنامه در زمینه‌های دیگری چون حرفاهنگ، واژآهنگ ،متناهنگ ترکیب و... که به هماهنگی بی‌نظیری انجامیده است به بررسی پرداخته‌ایم . تا اوج هنرمندی فردوسی را در مجموعهٔ کاربردی موسیقی و تأثیر گذاری وی نشان دهیم .

کلمات کلیدی :
موسیقی ، هماهنگی ، توازن ، قافیه ، فردوسی

۱ - استاد یار دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج دانشکده ادبیات وزبانهای خارجی nazari113@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه:

دستمایهٔ فردوسی، در خلق شاهنامه، و بیان رسالت خویش، در منشوری از زیبایی، غم و شادی، خیال و حقیقت ، نیستی و بیمرگی ، داد و بیداد، شکست و پیروزی و... از سحر کلام مدد گرفته است وی بخوبی واژه‌ها را میشناسد و از جادوی زنجیرهٔ گفتار با خبر است . بهمین دلیل، با ترکیب ، تزویج واژه‌ها و ایجاد موسیقی ، فضای مناسبی برای جولان اندیشه و عواطف خویش خلق میکند. زیرا این مفردات خارج از ذهن شاعر ،بخودی خود دارای اثر خاصّی نیستند و شاعر واقعیّتها را با آفرینشِ هنرمندانه ، و رستاخیز کلام، میشناساند. اعتبار اثر، بستگی تام از یکسو به چگونگی؛ نغمه آوایی ،همنوایی واژه‌ها ،ترکیبات ،موسیقی درونی ، بیرونی ،معنوی و محورهای شعری دارد و از سوی دیگر تعمقی دقیق و ظریف به محتوا ، نوآوری ، نواندیشی و طرز بیان و ارائهٔ ذهنیات شاعرانه دارد که به جوهر شعری وابسته است. زیبایی این مفردات، بستگی به گزینش وتطبیق درونی شاعر دارد که چگونه به کلمات، جلا میبخشد و روح تازه‌ای در کالبد آنها میدمد .فردوسی ،عواطف وتمایلات و خصایص مختلفهٔ انسانی را، با دقت تفسیر و توصیف میکند حتی جزئیّات را هم تأویل مینماید و از این رهگذر به شعر قدرت و انسجام میبخشد یعنی نه تنها آنرا مینمایاند بلکه قعر زیبایها و زشتیها را، به وسعت و بی‌انتهایی کلام ،نشان میدهد، و به سوی جهانی از لذّتها ،دردها ،کامروواییها ،ناکامیها ... سوق میدهد.برای چنین مقاصدی ازموسیقی مدد میگیرد. به همین خاطر اشعارش سرشار از جوهر خیال و تصویرگرایی است .گاه فردوسی ، از راه الیتراسیون که درحقیقت هرکلمه ، شبیه‌ترین همتا و همنوا یا جفتِ مکمّل خود را جذب میکند به خلق و پردازش ریتم و موسیقی کلام میپردازد مانند بیت زیرکه با متوالی کردن جناس«ناله و نای» و مراعات النظیرِ «بانگ ودرای» و شبه اشتقاق «زمین وزمان»که در یک بستر همنشینی ، فضای غم انگیز و رعب‌آوری را در«داستان خاقان چین» به تصویر میکشد:

زبس نالهٔ نای و بانگ درای زمین و زمان اندر آمد زجای

(شاهنامه،کوشش حمیدیان:ص:۴۰۲ب۴۴۹)

موسیقی شعر شاهنامه، کلّ واحدی از همهٔ عناصر آوایی و معنوی شعر است .به همین خاطر، دارای جنبه‌های عینی و قابلیّت انتقال میباشد . این تعریف بخشی از موسیقی شاهنامه را در بر میگیرد . فردوسی علاوه بر وزن و موسیقی کناری از توانمندیهای بی‌نظیر برای انتقال معانی و پیام خویش بهره برده است که میتوان ادعا کرد، موسیقی این اشعارتنها، حاصل وزن عروضی، قافیه و ردیف، نیست بلکه عواملی چون واژآهنگ،آهنگ ترکیب،توازن،حرفاهنگ و متناهنگ است که موسیقی کلامش را به کمال سیر میدهد در

Archive of SID

www.SID.ir

این مقاله بعد از بررسی «عناصر شعر» ،با تعریف هرمقوله به ذکـر نمونـه‌هـایی ازاشـعار وی میپردازیم .این توصیفها طبق سه الگوی زیر انجام گرفته است :

۱.سطح آوایی:در این مبحث ارزش موسیقی وزن،واژه‌ها،ارتباط موسیقی ومعنا ،ارزش قافیه وردیف مورد بحث قرارمیگیرد .

۲.سطح واژگانی : در این مرحله ، چگونگی گزینش در محور جانشینی بررسی میشود.

۳.سطح اندامی ودستوری : در این سطح پیوند واژه‌ها ،سازههاوخصوصـیّت ایـن پیونـدها مد نظر است.

عناصر اصلی شعر

شعر عبارت است از زبان ، موسیقی و تصـویر، و هـر یـک از ایـن عناصـر دارای اجـزاء و شاخه‌هایی است.(صور خیال در شعر فارسی،شفیعی کدکنی، مقدمه ص: پـنج)کـه متمرکـز کردن شعر در وزن یا اوزان خاص، ایجاد سبک میکند. وابستگی شعر و موسیقی انکارناپـذیر است[۱] .

شعر از بدوِ پیدایش و نزد همهٔ اقوام با وزن ملازمت داشته و دارد و هرگز در هیچ زبانی، سخن ناموزون شعر خوانده نمیشود ، با این تفاوت که اعتبار وزن همیشه و نـزد همـهٔ ملـل یکسان نیست. چنانکه خواجه نصیر طوسی میگوید: «رسوم وعادات را در کار شـعر مـدخل عظیم است و باین سبب هرچه در روزگاری یا نزدیک قومی مقبول است، در روزگار دیگـر و نزدیک قومی دیگـر مـردود ومنسـوخ اسـت.» (اخـلاق ناصر،تصـحیح مینـوی و...،ص:۵۸۶) « ابتکار ایرانیان در قسمت وزن شعر عبارت از آن است که موازین هجایی را با عروض کمّی عربی تطبیق کرده‌اند و از این انطباق که قدیمیترین و کاملترین نمونـهٔ آن **بحـر متقـارب** است شعر فصیح فارسی جدید به وجود آمده است .» (وزن شعر فارسی ، خانلری، ص:۴۸)

سطح آوایی

۱-۱)موسیقی شعر(در سطح آوایی)که هارمونی آوایی و صوتی است که در کلام پدیـد میآید و از دیرباز ارزشی حیاتی و جادویی داشته است.در «وادها ذکر شـده اسـت کـه همـهٔ حرکات عالم بر اساس «چاندا»ها یعنی وزنهای ثابتِ کلام خلق شده است و از اینرو است که حرکـات عمـدهٔ کائنـات نظـامی پایـدار دارنـد.» (تحقیـق انتقـادی در عـروض فارسـی،خانلری،ص:۳۴)قـدیمیترین تعریفـی کـه از وزن داریـم از «آریسـتو کسـنوس تـار

۱ - برای دیدن تعاریف مختلف از شعر در زبانهای گوناگون که همگی با وزن پیوند خورده اند رک: شعر و موسیقی در ایران، خدیوجم صص ۱۲۴ و ۱۲۵/طبقات الشعرا ،ابن اسلام جمعی ص ۵۶/ وزن شعر فارسی، ناتل خانلری ص ۱۳/ اخلاق ناصری ،تصحیح مینوی ص ۵۸۲.

Archive of SID

www.SID.ir

نتومی»[1] است که میگوید: «وزن نظم معیّنی است در ازمنه ».(تاریخ علم، سارتن ، ص: ۵۵۹) خواجه نصیر طوسی در معیارالاشعار وزن را چنین تعریف کرده است : « وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات وسکنات آن در عدد ومقدار ،که نفس از ادراک آن هیأت لذّتی مخصوص یابد، که آنرا در این موضع ذوق خوانند، موضوع آن حرکات و سکنات اگر حروف باشد آنرا شعر خوانند ، والاّ آنرا ایقاع خوانند .» (اخلاق ناصری،تصحیح مینوی،ص:۳)در این تعاریف مقدار وکمیّت اصوات را مورد نظر قرار داده و نظم اصوات را موجب وزن شمرده اند. ولی باید که تعریف وزن کلّیتر از این باشد: « وزن نوعی تناسب است . تناسب کیفیّتی است حاصل از ادراک وحدتی، در میان اجزای متعدد .تناسب اگر در مکان واقع شود آنرا قرینه میخوانند و اگر در زمان واقع شد وزن خوانده میشود.» (وزن شعر فارسی ، خانلری ، ص:۲۴) شفیعی کدکنی درتعریف وزن میگوید: « وقتی مجموعهٔ آوایی به لحاظ کوتاه و بلندی مصوتها و یا ترکیب صامتها و مصوتها از نظام خاصی بر خوردار باشد ، نوعی موسیقی به وجود میآید که آنرا وزن می‌نامیم .» (وزن شعر، شفیعی کدکنی ،ص:۴۱) **به همین سبب توازن اجزاء** کل و تناظر داخلی سازندهٔ **اشعار شاهنامه** ، ایجاد انسجام کرده است که با دو مفهوم «وحدت» و«تنوّع» سروکار خواهیم داشت وهر چه مفهوم وحدت و تنوّع به حقیقت نزدیکتر باشد این انسجام دقیقتر است مانند ابیات زیر که فردوسی(درباره پادشاهی گشتاسب) میفرماید :

بدو گفت کای شهریار جهان جهان یکسره پیش تو چون کهان
به جای آوریدند فرمان تو نتابد کسی سر زپیمان تو
(شاهنامه،کوشش حمیدیان،ص:۶۴۹ب۱۰۰)

در بیت اول کلمات قافیه «جهان ، کهان» ودربیت دوم «فرمان ، پیمان» است که علاوه بر اشتراک «ان» حروف «ه» و « م » نیز عامل وحدتند . همین مسألهٔ به ظاهر ساده وقتی به صورتِ بسامدی (Frequency) مورد بررسی قرار گیرد بطور چشمگیری تمایز این برخورداری از تنوّع و وحدت را در شعر فردوسی نشان میدهد که یکی از جلوه‌های کمال موسیقی در شعر اوست . وگاه بر اساس جمالشناسی ، برای ایجاد تنوع ازایطاء و شایگان (که قدما عیوب قافیه بر شمرده‌اند) به عنوان عامل موسیقی استفاده کرده است.«زیرا در تکرار قافیه وحدت هست وتنوع نیست و در ایطاء خفی وحدت وجود دارد ، امّا تنوّع ،تنوّع حقیقی نیست بلکه شبه تنوّع است . به همین دلیل ،مفهومِ دقیق وحدت وتنوّع در آن تحقق نیافته است. گرچه از نظر سکاکی ،عیب ایطاء به میزان تقارب مسافت است(مفتاح العلوم،

۱ – «آریستو کسنوس تار نتومی» (**Aristoxenos de Tarentum**) فیلسوف وشاگرد ارسطو قرن ۴پیش از میلاد .

Archive of SID

www.SID.ir

سکاکی،ص: ۲۴۰)و خواجه نصیر طوسی میگوید :«...و چندانک تکرار قافیه به یکدیگر نزدیکتر بود قبحش زیادت بود.»(معیار الاشعار ،تصحیح مینوی،ص:۶۳)و شمس قیس رازی فاصلهٔ بیست و سی بیت را که حد قصیده است ملاک قرار میدهد .(المعجم ،تصحیح قزوینی ،ص: ۲۷۸)در نتیجه این تنوّع جویی در استفاده از قافیه‌ها خود امری است که به موسیقایی و ساخت شعر یاری میکند و اگر قافیه محدود باشد از میزان تنوّع در عین وحدت و عملاً جانب موسیقایی وکمال ساخت شعر،کاسته میشود. فردوسی درقافیهٔ بیت زیر از جناس مرفو(شیر دل ، شم + شیر دل) بهره گرفته و با افزایش حروف مشترک قافیه، موسیقی کلام را شدت و قوام بخشیده است :

همان سگزی رستم **شیر دل** که از شیر بستد به **شمشیر دل**
(شاهنامه،وشش حمیدیان، ص:۱۶۴،ب۴۴۲)

که ای شاه نیک اختر وشیر دل ببرده ز شیران به **شمشیر دل**
(همان،ص: ۳۵۲،ب ۸۹)

قافیه در شاهنامه، حکم نت «فرود» در پایان ملودی وقطعهٔ موسیقی را دارد وقافیه یک راز است که در هر بیت مستتر است. زیرا اوّلین بحث قافیه بحث صوت است «که اصولاً دارای چهار خصوصیّت شدت، امتداد ، زیر و بمی ارتفاع صوت و زنگ و طنین است .» (موسیقی شعر حافظ ، دادجو،ص:۱۰۰)درحقیقت، قافیه زنگ مطلب و درحکم رهبر ارکستر است. همانگونه که قافیه در شعر فردوسی تأکید بر روی مطلب ،موضوع ،اصوات و موسیقی خاصی دارد و این موسیقی پیوندی ناگسستنی با اندیشه و عاطفه او دارد .تنوع قافیه به ضرورت قالب مثنوی در شاهنامه از یکسو و مصرّع بودن هر بیت در مثنوی سرایی، از سوی دیگر، موسیقی کلام را از فرودی مناسب به اوجی زیبا و مقبول سوق میدهند که برای تکمیل این مقصود اغلب ردیف را هم التزام میکند. در داستان «رستم واسفندیار » شاعر، با مصوتهای بلند« ا ،او» یعنی در نهایت اوج طنین وصلابت کلام با لحنی جزمی ،مسئلهٔ به بند کشیدن رستم را محال وغیر ممکن جلوه میدهد تا خوانند هم این امر را بپذیرد وبا خود تکرار کنان بگوید هیهات رستم وبند !؟ .

نساید دو پای ورا بند **تو** نیاید سبک سوی پیوند **تو**
سوار جهان پور دستان سام به بازی سر اندر نیارد به دام
چنو پهلوانی ز گردنکشان ندادست دانا به گیتی نشان
چگونه توان کرد پایش ببند مگوی آنکه هر گز نیاید پسند
بزرگی و از شاه دانا تری به مردی و گردی توانا تری
(شاهنامه،به کوشش حمیدیان،ص:۷۲۷،ب۵۵۸-۵۵۲)

Archive of SID

www.SID.ir

گزینش شاعر برای بیان مقصود و معانی ثانویه و ایجاد تأکید و یقین، بهترین جایگاه، قافیه است تا بتواند این تشخّص و برجستگی را به حد اعلای خود برساند .فردوسی در اندیشهٔ خواننده این تفکر و اعتقاد را خلق میکنند که خاندانِ «سام» و«دام» هیهات این بعید است و در مصراع ششم تأکید برواژهٔ «دانا» دارد که باز فضای تعجب و حیرت را وسعت بیشتری میبخشد و خواننده هم برای این که در زمرهٔ ابلهان و نادانان قرار نگیرد ، با شاعر همعقیده وهمصدا میشود .به همین دلیل صدا و موسیقی در قافیهٔهای «نشان» با اوج «ا» به مکث «ن» منتج شده است.اغلب این قافیه‌ها غیرمنتظره است زیرا هم طراوت شاعرانهٔ خود را حفظ کرده و هم بخشی از بار موسیقی بیتها را بر دوش میکشد. گاه با آوردن جناس مکرر ، ریتم وتمرکز را شدت بیشتری میبخشد مانند :

چنین گفت با او ،یل اسفندیار که کاری گرفتیم **دشخوار خوار**

(همان،ص:۷۲۷،ب۵۴۱)

دربیت بالا قافیه با هجای کشیده تأثیرشگرفی بر موسیقی حماسی منظومه ایجاد کرده است و این کاربرد در مقام ندا ،هشدار ،تعظیم و بزرگداشت و مانند آن کاربرد فراوان دارد . «قافیه‌های بلند در شاهنامه ۲۱٪ وقوافی کشیده ۷۹٪ است .»(درآمدی براندیشه وهنرفردوسی، حمیدیان،ص:۴۴۱) زیرا قافیه‌های کشیده موسیقی کلام را افزایش میدهد و امتداد و ارتعاشات صوتی ادامه مییابد تا موسیقی ابیات اوج بگیرد. مانند همقافیه‌کردن «زرد و لاژورد، جایگاه و سیاه، سرشک و پزشک، روی و جوی، ستوه و کوه ،کرنای و جای و...».

فریدونش را نیز با گاوسار بفرمود کردن بر آن جا نگار
همه مهتران را بر آن جا نگاشت نگر تا چنان کامگاری که داشت

(شاهنامه،به کوشش حمیدیان ص:۶۲۸،ب۷۵و۷۶)

همچنین استفادهٔ بهنیهٔ فردوسی از حرف انفجاری وکوبه‌ای، شدت قافیه را از نظر موسیقی ، چند برابرکرده و زنگ و طنین قوافی را اوج داده است. فردوسی در«جنگ رستم واسفندیار» با گزینش واژه‌هایی چون «آشوفته ، کوفته، گران ، سران ، چاک چاک » وترکیب اضافی توأم با کسره «دستِ سران» حالت کوبیدن و درگیری میدان نبرد را در ذهن خواننده بیشتر القا میکند :

به آوردگه گردن افراختند چپ و راست ، هردو همی تاختند
زنیروی اسپان و زخم سران شکسته شد آن تیغهای گران
چو شیران جنگی بر آشوفتند پر از خشم اندامها کوفتند

Archive of SID

www.SID.ir

همـــان دســـته بشکسـت گـرز گـران　　فـــرو مـــاند از کـــار دســتِ ســران
کف انـدر دهانشـان شـده خـون وخـاک　　همـــه گبـــر وبرگســـتوان چـــاک چـــاک
(همان،ص:۷۴۱،ب۱۵۴-۱۰۴۷)

انتخاب قافیه برای بیان حالات گوناگون یکی از مهمترین ابزاری است کـه در شـاهنامه مورد استفاده قرار گرفته است زیرا یک نغمه را اگر با دو آلت مختلـف موسـیقی بنوازنـد ،از نظر صوتی با یکدیگر اختلاف خواهند داشت .ایـن خصوصـیّت ،در شـعر را، قافیـه عهـده‌دار است. قافیه در حقیقت به منزلهٔ مولد صوت است مانند :

ز ایوان به شـبگیر برخاسـتی　　ازین تند بالا مرا خواستی (همان،ص:۷۴۱ب۱۰۳۳)
بخندید وگفت اینک آراسـتم　　بدان گه که از خواب برخاستم(همان،ص:۷۴۰ب۱۰۱۲)
بـــبردند وپوشید روشن برش　　نهاد آن کلاه کیی بر سرش(همان ، ص:۷۴۰ ب۱۰۱۵)

احساس میکنیم نوع آهنگها متفاوت است، زیرا دستگاه مولد صوت در هـر کـدام حـرف مخصوصی است که نغمه‌ای خاصِ خود را دارد زیرا قافیه‌ای که حـرف وصـل آن «م» اسـت کشش صوت ناگهان قطع میشود . زیرا میم از حروف حبسـی اسـت ولـی قافیـه‌ای کـه بـه «شین» ختم میشود خاصیّت بریدگی «ش» دیده نمیشود در این صـامت، صـدا بـا صـورت نرمتری پخش میشود و در بیتی که قافیه با حرف «ی» تمام میشـود کشـش صـوت مـدت بیشتری ادامه مییابد و با دو قافیهٔ دیگر متفاوت است که فردوسی با توجه به حـروف قافیـه جبران این یکنواختی وزن را کرده است خواهیم دید که قافیه نیز نوعی وزن است و هرچـه میزان کلمات مشترک در قافیه بیشتر باشد احساس موسیقی افزایش مییابد. مزیت رعایـت قافیه ، به حافظه مساعدت میکند و به عقیـدهٔ بعضـی «همـان نقشـی را دارد کـه کلیـد یـا تونالیته (Tonalite) در کمپوزیسیون موسیقی دارد و از اینجا اهمیّت قافیه در شعرکه آنـرا مثل وزن اساس شعر شمرده‌اند، آشکار میشود» (شعر بی دروغ ...، زرین کوب، ص:۱۰۳) در داستان رستم واسفندیار(پس از نخستین دیدار پهلوان کهنسـال بـا شـاهزادهٔ جـوان)،وقتـی رستم در انتظار پیک اسفندیار مینشیند تا او را به مهمانی شاهزاده دعـوت کنـد و از پیـک خبری نمیشود، رستم با گرز گاو پیکر خود بر رخش مینشیند و به سوی سراپردهٔ اسـفندیار میتازد. لشکریان که رستمِ پیلتن را چون کوهی برکوهۀ زرین میبینند، در دل به او میگروند و شاهزاده را «بیخرد» میخوانند .دوبیت زیر با دو آوای ملایـم ولـین در برابـر بیـت دوم بـا موسیقی که اوج میگیرد ،حاصل گزینشی ماهرانه است که درگِرو واژه‌های «پیـر» و«شـیر» است که خواننده (با توصیف فردوسی از رستم کهنسال دربیت اول) او را مناسب هماوردی با جهان پهلوانِ جوان نمیپندارد ، ولی شاعر، برای اینکه چنین شـبهه‌ای دیـر نپایـد وذهـن

Archive of SID

www.SID.ir

خوانند را نشوراند، بلافاصله موسیقی بیت دوم را اوج میدهد و در تقابل باکلمهٔ «پیر» ، «شیر» را میآورد و با واژهٔ دلیر در انتهای بیت همقافیه میکند .در چنین توازن نهایی این معادله ، رستم در بیت اول پیر و در بیت دوم شیر است و با پشتیبانی واژهٔ «دلیر» و اوج گرفتن موسیقی، توسعهٔ تصویرها و معانی و القاء مفهوم از راهِ آهنگ کلمات را فراهم میسازد. همین برجسته‌نمایی کلمات از طریق قافیه و موسیقی کناری باعث تنظیم فکر و احساس خواننده میشود .

به پیری سوی گنج یازانترست به مُهر و به دیهیم نازان ترست
همی آمد از دور رستم چو شیر به زیر اندرون اژدهای دلیر

(شاهنامه ،کوشش حمیدیان،ص:۷۲۸،ب۵-۷۵۴)

لازم به ذکر است که گاه حکیم فردوسی درسراسرشاهنامه ، برخی از کلمات محدودی چون «آذرگشسب»را فقط با «اسب یا زرسب »(۱۳بار) ،«بنفش،درفش یا کفش»(۹۰بار)و «ریو نیز» با «نیز وچیز» (۱۷بار)همقافیه کرده است .

ز پاکیزه جان فرود و **زرسپ** همی بر فروزم چو **آذر گشسب**
(همان،ص: ۳۵۱،ب ۶۹)

چو رستم بدیدش بر انگیخت **اسب** بیامد برِ وی چو **آذر گشسب**
(همان ،ص:۱۴۳،ب۵۲۳)

زبس جوشن وکاویانی **درفش** شده روی گیتی سراسر **بنفش**
(همان،ص:،۳۵۲،ب۱۰۹)

همان نیز داماد او **ریونیز** نبود از بد بخت ، مانند چیز
(همان،ص:۳۵۰،ب۴۷)

۲-۱)حرفاهنگ (صدا معنایی: Onomdatop) + همحروفی(Alteration) : گاه هنرمند چیره دست و پر توان ، واژه‌هایی را بکار میگیرد که خواننده یا شنونده را به معنایی تازه ، جز معنای قاموسی کلمات رهبری میکند . بدینصورت که در جمله (اعم از شعر یا نثر) حروفی را استخدام میکند که از تکرار پیاپی آنها ذهن مخاطب به فضا ، معنا یا منبعی تازه رهنمون میشود ، بی آنکه مستقیم از آن معنا یا منبع نام و یادی کرده باشد. حرفاهنگ بر دونوع است: همحروفی و صدامعنایی. صدا معنایی حاصل توالیِ چند مصوّت است و همحروفی حاصل توالی پیاپی چند صامت. این دو در حقیقت تفاوت ذاتی و جوهری ندارند و تمایزشان در مخرج صداست . در بیت زیر توالی «خ ، چ ،ت ،ر» به طور طبیعی صدای تیری که با شدت از کمان میجهد؛ شنیده میشود زیرا صدای خرخر کردن تیر در سوفار و

Archive of SID

www.SID.ir

کشش کمان با همصدایی مصوت بلند « ا» وریزش «ر» لرزش و تاب و تب رها شدن تیـر از چلهٔ کمان را تداعی میکند .

برو راست خم کرد وچپ کرد راست خروش از خم چرخ چاچی بخاست (شاهنامه،کوشـش حمیدیان،ص:۳۸۵،ب۱۳۰۱)

در ابیات زیر حرفاهنگها (صامتهاومصوتها) در اوج ، فرود ، کث و سکون و هجای کشیدهٔ پایانی در قافیه ، موسیقی شعر را به تصویری سمعی و بصری ، تبدیل کرده‌اند .

جهـان کـر شـد از نالـهٔ بـوق وکـوس زمـین آهـنین شـد هـوا آبنـوس
ز زخـم تبـر زیـن و از بـس ترنـگ همی موج خـون خاسـت از دشـت جنـگ
کنـون آمـدم جنـگ را سـاخته درفـش درفـشان بـر افـراخـته
(همان،ص:۱۶۴،ب۳۳۴-۳۲۸)

تحلیل ارزش موسیقی متن در این چند بیـت را میتـوان اینگونـه تبیـین کـرد : صـدای خشن ومقطع «ک ، ه» وتکرار مکرر صامت «ن» ومصوت «ا ، ای ،او» وصامت پایان«سین» صحنهٔ غوغا برانگیز میدان نبرد را با مردان کوه پیکر و تـا دنـدان مسـلح و آهنـین پـوش، درحال جنگ وگریزْ با هوای گرد آلود وخفقان آور؛ در ذهن تـداوم میبخشـد .بیـت دوم، بـا تکرار صامت زنگ دار «ز» با صدای زیـر ، دوام ایـن تصـاویر را قـوام بیشـتری میبخشـد و موسیقی صحنه کارزار را شنیداری میسـازد وحرکـت سـواران و مقابلـه آنـان را بـا یکـدیگر ملموستر میکند. در مصرع بعدی، استفادهٔ بهینهٔ شاعر از واج «خ» بـا الحـاق « واو » صـدای خرخر زخمیان را در هنگام احتضار به گوش میرساند.

همچنین ابیات زیر سرشاراز موسیقی غنی واج آرایی و تکرارند :

سلیح سه کشور سـه گـنج سـه شـاه سـراپرده ولشـکر وتـاج و گـاه
سپهبد جـزین خواسته هـرچ دیـد به‌گنج‌سپهدارایران‌کشـید(همـان،ص: ۱۶۲،ب۲۸۵-۲۸۴)

یا پیوسته آوردن واجهای یکسـان مثـل «ه» در مصـراع اول و تکـرار آن در آخـرین واج بیت،در دو مصراع زیر، موسیقی کلام راکشش بیشتری مییابد:

سـواران جنگـی همـه همگـروه کشیدندم از پیش آن لخت کوه (همان،ص: ۱۲۶،ب۸۰)

سطح واژگانی :

۱-۲)هماهنگی وتوازن : هر عاملی اعم ازصورت ، ساخت ، یا درونمایه و محتوا در شعر هارمونی و هماهنگی ایجاد میکند و توازن از پایه‌های موسیقی شعر و از شگردهایی است که با بکار بستن آن زبانِ هنجار، به زبان ادبـی تبـدیل میشـود. زبـان ادبـی بـر اسـاس فراینـد

Archive of SID

www.SID.ir

برجسته‌سازی پدید میآید . در این زبان عناصر زبانی بگونه‌ای بکار میروند که طرز بیان،جلب نظر میکند و نسبت به زبان هنجار نامتعارف مینماید. از جمله عواملی که میتواند زبان عادی را به زبان ادبی تبدیل کند، استفاده از موسیقی زبان و توازن و هماهنگی ویژه‌ای است میان واژگان مصراع یابیت. «گاه این توازن حاصلِ بکارگیری واو عطف، مکثها و یا درنگ شعری است» (موسیقی شعر حافظ، دادجو،ص:۲۳۷) که موسیقی شعر را بارورتر میسازد :

به تیرو کمان و بگرز وکمند　　بیفکند ْ برْ دشت ْ نخچیر ْ چند
(شاهنامه، کوشش حمیدیان،ص:۱۷۳،ب۲۱)

زجمّ و فریدون وهوشنگ شاه　　فزونی به گنج و به شمشیر وگاه
زگفتارِ او شاد شد شهریار　　بیاراست ایوان چو خرّم بهار
می و بربط ونای برساختند　　دل از بودنیها بپرداختند
(همان،ص: ۲۰۷،ب۲۱۲-۲۱۰)

چوْ خورشید ْ بر زدْ سراز ْ کوهسار ْ　　سیاوش ْ برآمد ْ برِشهریار ْ
(همان،ص:۲۰۶،ب۱۷۹)

به کنجی ْ که بدْ جامهٔ نابرید　　فرستادْ نزدِ سیاوش ْ کلیدْ
(همان،ص: ۲۱۸،ب۶۱۳)

یک در میان آوردن«مکث ها» در بیت آخر، توازنی زیبا خلق کرده، و موسیقی خاصی ایجاد نموده است .

همچنین در بحث توازن نقش «کسره اضافه» را نمیتوان نادیده گرفت زیرا انسجام هماهنگی و توازن را گسترش میدهد مانند بیت زیر :

یکی مردِ بیدارِ جوینده راه　　فرستاد نزدیکِ کاووس شاه (همان،ص:۱۶۰،ب۲۰۴)

فردوسی گاه با مهارت و هنرمندی بی نظیری در چهار بخش از یک بیت ، و در هر بخش، دو ویژگی از سودابه را با واو عطف بیان میکند و ضمن معطوف کردن صفات به یکدیگر، پایان هر بخش رابه زیور تشبیه میآراید:

به بالا/ بلند/ و/ به گیسو/کمند، زبانش/چو/خنجر/ لبانش چو/ قند(همان،ص:۱۵۷،ب۷۵)

نمونه‌ای دیگر از تکرار و توازن در بستری مناسب، در بیت زیر قابل توجه است . واژهٔ «گهی» ردالابتدا الی الصدر و «بدی»ردالعجز الی العروض،که نوعی تکرار است، دامنهٔ موسیقی را گسترش میدهد.

گهی با تهمتن **بُدی** می به دست　　**گهی** با زواره گزیدین شست

Archive of SID

www.SID.ir

گهی شاد بر تخت دستان **بدی** **گهی** در شکار و شبستان **بدی**
(همان،ص:۲۱۹،ب۶۳۹-۶۳۸)

سیاووش را گفت بخشیدمش ازآن پس که خون ریختن دیدمش
سیاوش ببوسید تخت پدر وزان تخت برخاست وآمد بدر
(همان،ص:۲۱۶،ب۵۵۴-۵۵۳)

گاه توازن میتواند در فرم و قافیه‌های میانی نیز جلوه کند . به‌عنوان مثال در بیت :

بسی **شارستان**ْگشتْ **بیمارستان** بسی**بوستان** نیز شد **خارستان**(همان،ص:۲۳۲،ب۷۸۴)

یا شطر به صورت یک درمیان یعنی قسمت اول هریک از دومصرع وقسمت دوم هردو مصرع در تقابل با یکدیگر ذکر شود .

ستمکاره **خوانیمش** / ار **دادگر**
هنرمند **دانیمش** / ار **بی هنر** (همان،ص:۱۷۲،ب۶۲۷)

در هماهنگی و توازن، عین واژه تکرار نمیشود بلکه بصورتهای گوناگون بکار میرود :

الف ــ گاهی واژگانی که تقابل آنها موجب بر جستگی کلام است مورداستفاده قرار میگیرد که در وزن وحرف رویّ اشتراک دارند. **ب** – گاهی تنها هموزن هستند .**ج ــ** در مواردی دیگر آنچه موجب هماهنگی کلمات میگردد تکرار صامت و مصوّتهای پایانی کلمات نامکرری است که در **محلهای خاصی** قرار میگیرند مانند : ترصیع ، موازنه ،تسمیط، تشطیر وتصریح و تکرارکه فردوسی از این مشخصه ها بوفور برای تکمیل وافزایش موسیقی شاهنامه مدد گرفته است .که در بیت زیر با تکرار «زرّین ،سر» وتناسب واژه‌های «سندان،پتک،آهنگر»و«ترگ ،سپر» فرود و اوجی بی‌نظیر خلق کرده است .

ز بس ترگ زرّین وزرّین سپر زجوش سواران زرّین کمر
سر سروران زیر گرز گران چو سندان شد و پتک آهنگران
(همان ،ص:۳۵۳،ب۱۵۶-۱۵۴)

پدیدهٔ تکرار را، نمیتوان فقط درحیطهٔ تکرار صنایع تفسیر کرد زیرا درشعر و یک قطعه از موسیقی ، برای اثر گذاری در ذهن وروح مخاطب ، شاعر ناگزیر از پدیدهٔ تکرار، بارهاسود جسته است .تکرار،آهنگ وطنینِ کلام؛ مقصود شاعر را سریان میدهد چنانکه «کمتر اثر موزیکالی وجود دارد که جمله های (Phrase) آن از اول تا آخر بدون تکرار اجرا شده باشد.»(موسیقی شعر حافظ، دادجو،ص:۲۳۶) ولی در شعر این تکرار ، بگونه‌هایی چون قافیه،جناس ،سجع ،همحروفی و... جلوه‌گری میکند و تنوع میپذیرد که به بررسی یکی از برجسته‌ترین این عناصر، یعنی ترصیع میپردازیم:

Archive of SID

www.SID.ir

۲-۲) ترصیع : فردوسی برای قوام بخشیدن به موسیقی شاهنامه ،به رعایت تناسب میان تمام یا بیشتر کلمات دو مصراع بیت زیر پرداخته است بگونه‌ای که واژه‌های مصراعها یا قرینه‌ها ، دوبدو در تقابل با هم ، در وزن و حرف رویّ ، یعنی آخرین حرف اصلی واژه، یکسان هستند و دارای سجع متوازی میباشند.

زمین/ گلشن/ از/ پایهٔ/ تخت/ تُست زمان/ روشن/ از/ مایهٔ/ بخت/ تُست
(شاهنامه،کوشش حمیدیان،ص:۳۲۶،ب۴۵)

همچنین در رابطهٔ جانشینی ،در دومصرع زیر ازهموزنی کلمات وهجاهای مساوی (صنعت مماثله)، برای قوام بخشیدن به موسیقی اشعارش بهره گرفته است:

اگرماه جویی/همه‌روی اوست وگر مشک بویی/همه موی اوست(همان،ص: ۳۰۰،ب۴۲)
زمین/ بندهٔ /تاج و/ تخت/تو/باد فلک/مایهٔ/فرّو/بخت/تو/باد(همان،ص:۳۵۱،ب۶۶)

در مقایسه شاهنامه فردوسی با بهمن‌نامه ایرانشاه ، بوضوح در بهمن‌نامه بیشتر از ترصیع استفاده کرده است در حالیکه در شاهنامه این نسبت در موازنه دارای بسامدِ بالایی است.این صنعت ،در شعر حماسی متناسبتر از ترصیع است وترصیع بیشتر برای مدح و قصیده سرایی و اهداف آن کاربرد ، بیشتری دارد .حکیم طوس با زیرکی تمام این موضوع را دریافته ،زیرا موازنه تکراری است ناقص و ترصیع تکرار کاملتری، نسبت به موازنه است . در بهمن‌نامه برای ترصیع شاهد مثال فراوان است مانند :

گه رزم تیغش سرافشان کند گه بزم دستش دُر افشان کند
به رزم اندرون کوه در جوشن است به‌بزم اندرون‌چون مَه‌روشن‌است
(بهمنامه تصحیح غفیفی، ،ص:۱۰)

۲-۳) هماهنگی وتوازن آزاد واژه(ازدواج وجناس) :

الف ــ ازدواج : تکرار لغاتی که در رَوی یکسان باشند و درکنار هم بیایند ،ازدواج نامیده میشود .چنین کلمات با یکدیگر سجع متوازی دارند و افزون برقافیه، در شعرآورده میشوند. از اینروی آهنگ شعر افزایش میابد و زیبایی آن جلوهٔ بیشتری میابد :

هم از پهلو پارس و**کوچ وبلوچ** زگیلان جنگی و دشت سروچ
(شاهنامه، کوشش حمیدیان،ص:۲۱۸،ب۶۱۶)

سر سروران زیرگرزگران چو سندان شد وپتک‌آهنگران
(همان،ص:۳۵۳،ب۱۵۶)

زآگندن **گنج** و **رنج** سپاه ز آزرم‌گفتار وز دادخواه(همان،ص:۱۱۳۵،ب ۳۶۵۴)

Archive of SID

www.SID.ir

ب ـ جناس : جناس در ریتم و ضرب آهنگ شعر مؤثرمیباشد، و ایـن صـنعت یکـی از دستمایه‌های، تکامل موسیقی با بسامد فراوانی در شاهنامهٔ فردوسی است که به ذکر چنـد نمونه میپردازیم :

یـــکی شـهر بُـد **شـــاه** را **شـــاهه** نـام همـــه ازدر جشـــن و ســـور وخـــرام
(همان، ص:۱۵۸،ب۱۳۴)

چـو بیمـار زارسـت و مـا چـون پزشـک ز دارو **گریـــزان** و **ریـــزان** سرشـــک
(همان،ص:۱۱۳۵ب۳۶۶۴)

بـــه رسـتم بـر آنـــگه ببارید تیـر تهمـــتن بـــدو گفـــت بـــر خیـــره خیـــر
(همان،ص:۳۸۵ب۱۲۹۵)

۴-۲)واژآهنگ : هرکلمه‌ای در زبان بار معنایی ،عاطفی و موسـیقایی خاصـی دارد کـه ایجاد انگیزه‌های خاصی را در ذهن و روان ما ایجاد میکند و هرکلمه علاوه براین که حامل و حاوی بار فرهنگی، تاریخی و زبانی ویژهٔ آن است، از آهنـگ و آوایِ منحصـری بـر خـوردار است مانند دو کلمهٔ مترادف ،گرچه از نظر معنایی نزدیک بهم هستند امّا هرکدام بار عاطفی و موسیقی خاصی ایجاد میکنند، مانند واژهٔ «گَـوْ» (بجای دلیر) کـه همیشـه ، بـار جسـیم بودن و قدرتمندی را به همراه دارد ولـی امتـداد صـوت و حجـم کلمـه بـه انـدازهٔ ترکیـب «پیلتن» نیست. فردوسی برای تأکید بیشتر کلمهٔ «پیلتن» را بر میگزیند یا به جـای «اول و آخر یا آغاز وپایان» به گزینش دو واژهٔ «سرانجام وفرجام» میپردازد.

گـــو پیلـــتن گفـت جنگـی مـنم بـــه آوردگـــه بـــر، درنگـــی مـــنم
(همان،ص:۱۶۱، ب۲۲۷)

نـدانم **ســـرانجام** و**فرجـــام** چیسـت بـــرین رفـــتن اکنـــون بایـــد گریســـت
(همان،ص:۳۵۴،ب۱۶۳)

درسطح واژگانی این نوع کلمات ، باید مشخص کـرد کـه گـزینش در محـور جانشـینی چگونه به انجام رسیده است ؟ فرق این گزینش با گـزینش دیگـران چیسـت ؟ بعـد از ایـن مرحله، باید شبکهٔ ارتباطی که این پیکره‌ها را در هر سطح با هـم پیونـد میدهـد، مشـخص کرد. همچنان که واجشناسی تشخیص داده،که پیوندهای درونی به حکم اصل همـاهنگی و دژآهنگی عمل میکنند . یعنی همانطورکه هرواج ، به سبب تضادهای پنهان خود بـا عناصـر مجاور یک پیام، درنقش واحدی متمایز ظاهر میشـود، بـه همـان ترتیـب هـر جلـوه سـبک شناسی نیز به عنوان واحدی متمایز فراهم آمده است.مثلاً حافظ قصـد دارد کـه نـازنینی را دعا کند . شاعر برای رساندن این پیـام از چـه واحـدهای آوایـی بهـره‌بـرداری میکنـد، آیـا

Archive of SID

www.SID.ir

واحدهای منتخب او، دل آزار یا گوشنوازند؟ چون واجها باید با نوع پیام سازواری داشته باشد، به همین دلیل از واجهای نوازشگرانه «ز، ن» استفاده کرده است :

تنت به ناز طبیبان نیازمند مباد وجود نازکت آزردهٔ گزند مباد

(دیوان حافظ،تصحیح خرّمشاهی،غزل۱۴۴)

ناصرخسرو با همهٔ گزینش درشتناک و لحن تندش، به هنگام انتقاد از افرادی که غرق ناز و نعمتند، از همین واجگانها استفاده میکند:

ای کهن گشته‌تن ودیده بسی نعمت وناز روز ناز تو گذشته است بدو نیز مناز

ناز دنیا گذرندست وترا گر بهشی سزد ار هیچ نباشد به چنین ناز نیاز

گر بدان ناز ترا باز نیازست امروز آن ترا تخم نیاز ابدی بود ننناز

(دیوان ناصر خسرو ،تصحیح مینوی و...، قصیده ۵۰،ص:۱۱۱)

این سوأل به ذهن میرسدکه این واجها به عمد، و برای بیان واحدی معنا شناختی،تعبیه شده‌اند یا از سر تصادف چنین جلوه میکنند؟ پژوهشهای ژرف در کار شعر تصادف را مردود میداند. روابط هم ارزشی واجها و صداها، دارای اهمیّت است. در هر متنی به طور منظم جنبهٔ معناشناسی با همصدایی، منطبق است. به همین خاطرشاعر، در اوج لحظات عاطفی و شاعرانه ،یا به عبارت فنی‌تر، برای خلق موسیقی به تجنیس[1] گرایش نشان میدهد. باین ترتیب ، تحلیل ارزش صوتی یک متن ، یعنی پیام جناس لفظی ، سجع ، قافیه ، ردیف و وزن درک میشود. فردوسی در بیت زیر از تجانس واجها (جناس مکرر) بهره گرفته است و واج «ر» را در محور همنشینی واژهٔ «آوا» مبتنی بر معنا و فضای شادی و سرور ، با کشش موسیقایی بالا برای القای مجلس بزم برگزیده است :

به شهر اندر آوای رود وسرود بهم بر کشیدند چون تار وپود

(شاهنامه، کوشش حمیدیان،ص:۱۵۸،ب۱۳۸)

به قول «رووه»[2] تحلیل نباید در مورد واژهها وصنایع بدیعی چنان عمل کند که گویی هر واژه، یا هر فنی به خودی خود حائز اهمیّت است و خود هدف شمرده میشود. باید در مورد روابط این فنون با یکدیگر بحث کند . به همین جهت باید توجه یکسانی به تفاوتها و شباهتها مبذول شود . بدینصورت وقتی روابط دستوری ، اندام شناسی ، واژگانی، واجشناسی، عروض...را بازشناختیم ، بار دیگر وحدت چند وجهی متن و شعر را ، با برقراری ارتباط سطوح گوناگون زبان با همدیگر، بازسازی میکنیم . باین ترتیب پی میبریم که نه

۱ – تجنیس : بین تجنیس وجناس تفاوت قائل شده اند زیرا جناس صنعتی است وبه همین جهت اخص است وتجنیس اعم ،و دلالتگر هرگونه هماهنگی آوایی ،جناس همآوایی واژهها امّا تجنیس هماوایی واجها است .

۲ – رووه : « Ruweit» زبانشناس معاصر که عمدتاً به سبک شناسی میپردازد .

Archive of SID

www.SID.ir

تنها اجزای سبک‌شناسی مختلف، جدا جدا به هم افزوده میشوند ، بلکه با هم ترکیب میشوند، تا بقول«ریفاتر»[۱] با همان واگرایی خود «خمیرهٔ مرکب» سبک‌شناسی را پدیدار سازد و معنا در این روش امری فرعی است.» (درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری، غیاثی، ص: ۵۹)

که فردوسی در سرایش شاهنامه به تمام این اصول مسلط است .گاه فردوسی با ابتکار از پیوستگی واج «ه» در واژههای «بسته، همه، شاه ، هاماوران» یا پیوستگی «ر» در واژههای «خور،روشن» توالی ریتم را اوج میدهد و تصویر رابا گزینش این واژآهنگها، ملموستر میکند و صدای همهمهٔ سپاهیان را به گوش خواننده میرساند و صدایی کشش‌دار و ممتد ایجاد میکند :

شب وروز بر پیش چون کهتران — میان بسته بد **شاه هاماوران**
ببسته همه لشکرش را میان — پرستنده بر پیش ایرانیان
(شاهنامه،کوشش حمیدیان،ص: ۱۵۹،ب۱۴۵-۱۴۴)

چو تاج **خور رو**شن آمد پدید — سپیده زخمّ کمان‌بردمید(همان،ص: ۳۵۱،ب۷۷)

سطح اندامی ودستوری :

۱-۳)آهنگ وترکیب : بجز واژه‌ها که در نفس و ذات خویش باید از بار موسیقایی لازم برخوردار باشد ، ترکیباتی هم که در ابیات بکار میرود باید متمم و مکمل بارِ موسیقایی و آهنگ آرای هم باشند . در چند بیت زیر (داستان رستم و اسفندیار) ترکیب ساختاری قید حالت با روشنگری سایر قیدها و تعبیرهای کنایی «نیزه به دست، دل پراز باد ، لب پر از پند،خون ریختن و..» ایفاگر نقش موسیقی شده است مانند :

تهمتن همیرفت نیزه به دست — چو بیرون شد از جایگاه نشست
همیرفت رستم زواره پسش — کجا بود در پادشاهی کسش
بیامد چنان تا لب هیرمند — همه دل پر از باد و لب پر ز پند
خروشید کای فرّخ اسفندیار — هماوردت آمد بر آرای کار
اگر جنگ خواهی وخون ریختن — برین گونه سختی بر آویختن
(شاهنامه، کوشش حمیدیان،ص: ۷۴۰،ب۱۰۲۸-۹۹۸)

وقتی بهمن پیام اسفندیار را به رستم میرساند ،تهمتن بعد از آن همه دلیری، خدمتگزاری و رنج ، خود را سزاور بند نمیبیند و در یک بیت که حاوی کنایه‌ای قویست

۱ - ریفاتر:« **M. Riffaterre**» استاد وسبک شناس کلمبیا .

Archive of SID

www.SID.ir

تمام حسرت و دریغ خود را در کلام جاری میسازد و با ساختار دستوری فعل نهی و تأکید بر قید هرگز ، سخن را آغاز میکنند و راه گستاخی را بر او میبندد (گویی طنین جملاتی چون هیهات! اگر کردی و هرچه دیدی ... بگوش خواننده میرسد (که در بیت قید نشده).

مگوی آنچ هرگز نگفتست کس به مردی مکن باد را در قفس (همان،ص:۷۲۳،ب۴۰۲)

۲-۳)متناهنگ : مراد از متناهنگ در هنر کلامی، آن است که شاعر یا نویسنده متناسب با واقعیت خارجی و عینیت بیرونی از کلمات و جملاتی سود بجوید که در ذات و سرشت و آهنگ این کلمات (بدون دلالت معنایی) آینه وار، واقعیّت بیرونی منعکس شود و این کاری است بس دشوار.(بدیع نو، مجتبی،ص:۱۴۸) بهترین نمونهٔ آن در قرآن کریم سوره العادیات است که ترسیم هوایی گرگ و میش با دشتی پهناور با انبوهی سنگریزه و در ختچه‌های پرتیغ ،که ناگهان صدای سُمکوبه‌های اسبهایی تازنده، نفس نفس زنان دشت را در مینوردند، به گوش میرسد که احساس هیجان وتنش وتپش به شنونده دست میدهد : «والعادیاتِ ضبحاً فا لموریاتِ قدحاً فالمغیرات صبحاً فأثرنَ به نقعاً فوسطن به جمعاً»(عادیات/۵-۱) که در اشعار حماسی فردوسی این ویژگی بوفور تکرار شده است . فردوسی در داستان «رزم کاوس با شاه هاماوران»، با هنرمندی خارق‌العاده‌ای با آوردن قیدهای حالت پی‌درپی، صدای تاخت وتاز رخش را ، در ذهن خواننده منعکس میکند بخصوص که خشم بی حد و حصر رستم را با کلماتی چون «کف بر لب آوردن، یا چون دریا به جوش آمدن وبه خروش در آوردن رخش» بیان میکند که حالات بیرونی را تجسم میبخشد :

تهمتن به لبها برآورد کف تو گفتی که بستد زخورشید تف
بر انگیخت اسپ و برآمد خروش برینسان که دریا بر آید به جوش
سپر برسر وتیغ هندی به مشت از آن نامداران دو بهره بکشت
(شاهنامه، کوشش حمیدیان، ص:۱۷۰،ب ۵۶۸-۵۶۶)

برآورد گرز گران را به دوش برانگیخت رخش و برآمد خروش
(همان ،ص:۱۶۱،ب۲۲۸)

در چند بیت زیر مبالغه واغراق، ازیکسو و تکرار«فوج فوج ،کوه تا کوه، سربه سر» توأم با زنگ صدای «ز» در واژهٔ «زخم» ،انبوه کشتگان را به تصویر میکشد . درابیات بعدی غلو دستمایهٔ انعکاسِ احساسِ ترس و محیطی رعب‌آور است ،که از شدت صدا کوه میتوفد (توفیدن به جای تکه شدن) و زمین ازکثرت تاخت و تاز سواران به ستوه میآید .در حقیقت انتخاب کلمات خشن و آزاردهنده صحنهٔ کشتار بیرحمانه و قلع و قمع بی‌امان را تداعی

Archive of SID

www.SID.ir

میکند . این تداعی، حاصل انتخاب فعلها، قیدهای کثرت وتوالی ، جابجایی اجزای فعل مرکب و تقدم فعل با پیوند و هم خمیره خود است که شدت رویداد را نشان میدهد.

زگرد سپه پیل شد ناپدید کس از خاک دست وعنان را ندید
به زخم اندر آمد همی فوج فوج برآنسان که برخیزد ازآب موج(همان،ص:۱۵۵،ب۱۰-۹)
سپه کوه تا کوه صف بر کشید پی مور شد بر زمین ناپدید(همان،۱۶۱ :،ب۲۴۲)
از آوای گردان بتوفید کوه زمین آمد از نعل اسپان ستوه
توگفتی جهان سربه سرآهن است وگر کوه البرز در جوشنست
(همان،ص:۱۶۲،ب۲۶۰-۲۵۹)
به شمشیر بستانم از کوه تیغ عقاب اندر آرم زتاریک میغ
(همان،ص:۱۶۴،ب۳۲۷)

همچنین شاعر در حین تصویر و توصیف یافته‌های درونی یا عینیات بیرونی، واژه‌هایی میآفریندکه فضای تصویر در ذهن مخاطب رؤیت میشود. مانند داستان به سمنگان رفتن رستم ،که پس از شکار و برای طبخ گورخر، قدری خار و خاشاک فراهم میآورد . شاعر با گزینش کلماتی چون «از+ خاشاک،خار ،شاخ و...» ، صدای خش‌خش برگهای خشک و شکستن شاخه‌های نازک درختان را ، در ذهن و جان خواننده قوت میبخشد .

زخاشاک وخار وشاخ درخت یکی آتشی بر فروزید سخت (همان،ص:۱۷۳،ب۲۲)

۳-۳)دگرگونی کلمات : در پیوند واژه‌ها و سازه‌ها ،خصوصیّت این ارتباط و آمیزش مد نظر میباشد. در این مواقع فردوسی برای رعایت وزن و نظام موسیقایی شاهنامه دست به ابتکار میزند و واژه‌هایی چون «اهورا مزدا» ،که در رشتهٔ نظم شاهنامه نمیگنجد (در هنگام نقل داستانهای پیامبری زرتشت)، هرگز این نام را به طور کامل به کار نمیبرد. شکلهای دیگر آن مثل «اورمزد یا هرمزد» را در زنجیرهٔ گفتار جایگزین میکند .

تحریفات دیگر او در کلماتی چون «اسطرلاب» به صورت مخفف«سطرلاب» و«برز فری» به صورت «فریبرز» و«ایران شهر » را با پس و پیش کردن ترکیب به صورت «شهر ایران» به کار برده است .

آماراین گونه کلمات درشاهنامه :

اهورمزدا: ۰ ،هرمزد: ۳بار،اورمزد:بار۲۱،اسطرلاب: ۰،سطرلاب:۸بار،ایرانشهر: ۰،شهرایران:۸۸بار.)

فریبرز گفت از پس من زجای بیامد نبودش جز از رزم رای (همان،ص:۳۷۶،ب۹۸۵)
تورا بانوی شهر ایران کنم به زور و به دل جنگ شیران کنم (همان،ص:۷۱۲،ب۱۴)

۴-۳) اختلاف واکه های کلمه : دکتر خانلری درمورد تغییرات واجی معتقد است که:« نشانهٔ اختلاف واکهای کلمهٔ واحد در زبان نویسندگانی است که هر یک در ناحیه‌ای

Archive of SID

www.SID.ir

زاده و پرورش یافته و شیوه تلفظ محلی خود را حفظ کـرده بودنـد و... » (دسـتور تـاریخی زبان فارسی،خانلری،ص:۲۲۰ -۱۹۷) .علاوه بر این نظریه بایـد متـذکر شـویم کـه مسـائلی همچون ضرورت شعری ،آفرینش و هنجارشکنیهای هنرمندانـهٔ شـاعران زبردسـت هـم در اختلاف واکها درکلمه‌ای واحد ، مؤثر بوده است.زیـرا شـاعر در یـک اثـر خـویش صـورتهای متفاوتی از یک کلمه به کار برده است که نمونه‌ای از این تغیرات واجی را در شاهنامه ذکـر میکنیم :

الف ـ **حذف واجی:** کلماتی چون«گیا، استا،ورا، تهم، اهرمن، هزمان، آمخت».

ب ـ **تبدیل واجی** «سلیح ، ملیح ، زاولستان ، زردهشت و...».

ج ـ **افزایش واجی** که بیشتر ازنوع اشباع است«اوفتاد،پاسوخ و...»درابیات زیر آمده است:

یکـی کـوه پـیش آمـدش پـر **گیـا** بـــــدو انـــــدرون چـــــشمه وآســـــیا
(شاهنامه،کوشش حمیدیان،ص۶۷۸،ب۱۴۷)

کـه آنجـا کنـد زنـد و **اسـتـــا** روا کند موبدان را بـدانجا **گوا** (همان، ص:۶۷۳،ب۹۸۱)

ورا هـــوش در **زاولســـتان** بـود به دست **تهم** پوردسـتان بود(همـان،ص:۷۱۳،ب۴۹)

نـدا نـم کـه آمُختـت ایـن بـد تنـی ترا باچنین کیش **آهـــرمنی**(همـان، ص:۱۲۱۵،ب۲۴۶)

چـو بشـنید دانـای رومـی کلیـد بیاوردو**نوشین‌روان**بنگرید(همان،ص:۱۱۳۵،ب ۳۶۳۵)

دوهفتـه بـــر آمـد بـرین کـارزار کـه **هزمـــان** همـی تیـره‌تـر گشـت کـار
(همان،ص:۶۶۱،ب۵۴۸)

سـلیح وسـپاه و درم پـیش تسـت نژندی به‌جان بداندیش تست(همان، ص:۷۱۶،ب۱۴۵)

پـرستشکده‌گشت ز انسان که پشت ببستاندر و دیو را **زردهشت**(همان،ص: ۶۴۸،ب۸۸)

هـــمان گـاه انـدر گریـغ **اوفتـاد** بـــشد رویـــش انـــدر بیابـــان نهـــاد
(همان،ص:۶۶۷،ب۷۵۲)

سپاهـــش ندادنـد **پاســوخ** بـاز بترســـیده بـد لشـکر ســـر فـراز
(همان،ص:۶۶۱،ب۵۶۴)

نتیجه :

موسیقیِ شاهنامه، دارای دامنهٔ وسیعی از عواملی چون وزن عروضـی، ردیـف و قافیـه، بخصوص قافیه کناری، موازنه ، همحروفی ، همصدایی ، انواع تکـرار (تکـرار کلمـه، جملـه و عبارت) و تجنیس است. قافیه کناری، در پایان مصراعها ، اغلب با هجای کشیده در القـای و تداوم آهنگ مؤثر تر است که ۷۹٪ از ابیات شاهنامه در هجای پایانی قافیه (حروف مشترک قافیه) به جای کشیده ختم میشوند و این امر توصیف و انتقـال معـانی را شـدت بیشـتری

Archive of SID

www.SID.ir

میبخشد و ایجاد کشش و امتداد میکند . وقتی فردوسی قافیه‌ها را با ردیف میآراید موسیقی کلام اوج میگیرد و صحنه آرایی ، توصیف ، ابراز احساسات و عواطف و... در اشعارش سریان بیشتری مییابد . همچنین از انواع آهنگها در موسیقی کلام بـه صـورت واژآهنـگ ، آهنـگ ترکیب، توازن، حرفاهنگ، متنآهنگ، درغنای موسیقی اشعارش بهره گرفته است. در نتیجه، این هموزنی، هماهنگی و همنوایی، از عناصر سازندهٔ شعر بـه شـمار میرونـد، و هـدف کـل دستگاهٔ شعر بر ایجاد همنوایی کلّی استوار است. ایـن همنـوایی بـا قاعـدهٔ کلّـی بیـان ،کـه کارکردش ناشی از تقابل واحدهای خموش است پیوندی ندارد.

در مقایسه با این سه عامل موسیقی سـازِاصـلی«وزن،قافیـه وردیـف»، اشـعارش از نظـر استفاده از موسیقی معنوی، مثل تلمیح ، ایهام کم رنگتر است . به دلیل ایـن کـه ایـن نـوع موسیقی در حوزهٔ معنا قرار میگیرد و نیز به خاطر کاربرد غنیترین انواع دیگر موسیقی، جلوهٔ چندانی ندارند و بیشتر از صنایع معنوی و لفظی چون تضاد ،تناسب، غلـو و مبالغـه، تکـرار، موازنه و ازدواج استفاده کرده است . تشبیه‌های ملموسی یکی از محوریترین اساس موسیقی شاهنامه است. گاهی برای غنای موسیقی کلام و رعایت ریتم ، فراز و نشیبهای صوتی وگـاه ایجاد ضربه وکوبه ، در اصل واژه‌ها تغیراتی ایجاد کرده است؛ بـه خـاطر ضـرورت وزنـی یـا تنگنای قافیه، چنان که به نمونه‌هایی از این قبیل اشاره کردیم .

فهرست منابع :

۱- قرآن کریم ،(۱۳۸۷)،مترجم بهاءالّدین خرّمشاهی،تهران ، گلشن ،چاپ اول .

۲- ابن رشیق قیروانی، ابوعلی حسن،(۱۹۵۵م)، العمده ، تصحیح محمّد محیی الـدّین عبـد الحمیـد ، قاهره ،چاپ مصر.

۳-ابن سلّام جُمَحی ،محمّد ،(۱۹۱۳م) ، طبقات الشعرا ، بریل ، لیدن .

۴- ایرانشاه،ابن ابی الخیر ،(۱۳۷۰)، بهمننامه ، رحیم عفیفی ، تهران ،انتشارات علمـی وفرهنگی،چـاپ اول .

۵- تسلیمی ،علی ، (۱۳۸۳)،گزارههایی در ادبیات معاصر ایران ،تهران ، نشر اختران .

۶- حافظ ،شمس الدّین محمد،(۱۳۷۳)،دیوان ، تصحیح بها ء الدّین خرّمشاهی،تهران،انتشارات نیلوفر، چاپ اول .

۷-حمیدیان،سعید،(۱۳۷۲)،درآمدی بر اندیشه وهنر فردوسی ،تهران ،نشر مرکز ،چاپ اول.

۸-خـانلری ،پرویـز،(۱۳۲۷)، تحقیـق انتقـادی درعـروض فارسـی وچگـونگی تحـول اوزان غزل،تهران،انتشارات توس .

۹- خانلری،پرویز، (۱۳۵۳) ،دستور تاریخی زبان فارسی جلد دوم، تهـران ،انتشـارات بنیـاد فرهنـگ ایران،چاپ دوم.

۱۰- خانلری ،پرویز،(۱۳۷۳) ،وزن شعر فارسی ،تهران، انتشارات توس .

Archive of SID

www.SID.ir

۱۱- خدیوجم ،حسین واقبال،عباس،(۱۳۶۸)،شعروموسیقی در ایران (مجموع مقالات)،بنیاد فرهنگ ایران ،چاپ اول.
۱۲- دادجو،درّه،(۱۳۸۶)موسیقی شعر حافظ ،تهران ،انتشارات زرباف اصل ،چاپ اول.
۱۳- رازی ،شمس الدّین محمّد قیس ،(۱۳۳۸)،المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح علامه محمّد قزوینی ، تهران ،انتشارات دانشگاه تهران،چاپ اول .
۱۴- زرین کوب ،عبدالحسین ،(۱۳۶۳) ،شعر بی دروغ شعر بی نقاب، تهران ،انتشارات جاوید چاپ چهارم .
۱۵- سارتن ،جرج، (۱۳۳۶)،تاریخ علم ،ترجمه احمد آرام ، تهران ، انتشارات آگاه .
۱۶- سکاکی ، سراج الدّین خوارزمی (۱۹۳۷.م) ، مفتاح العلوم ، چاپ مصر .
۱۷- سیفی ،(۱۳۷۲)،عروض ، تصحیح ایچ بلاخمان واهتمام محمد فشارکی ،تهران ،انتشارات دانشگاه تهران ،چاپ اول .
۱۸- شاه حسینی،ناصرالدّین ، (۱۳۸۰)، شناخت شعر،تهران، نشر هما،چاپ چهارم .
۱۹- شفیعی کدکنی،محمّد رضا ،(۱۳۷۳)، صورخیال درشعر فارسی،تهران ،آگه .
۲۰- شفیعی کدکنی، محمّدرضا، (۱۳۷۶)، موسیقی شعر، تهران،انتشارات آگاه.
۲۱- طوسی، خواجه نصیرالدین،(۱۳۷۳) ، اخلاق ناصری،تصحیح مجتبی مینوی و حیدری،تهران،خوارزمی.
۲۲-غیاثی ، محمّد تقی، (۱۳۶۸)،در آمدی بر سبک شناسی ساختاری ، انتشارات شعلهٔ اندیشه ،تهران ،چاپ اوّل .
۲۳- فردوسی، ابوالقاسم،(۱۳۸۱)، به کوشش سعید حمیدیان ، تهران ،نشر قطره، چاپ دهم .
۲۴- قدامه بن جعفر ،(۱۳۵۱)،نقد الشعر،به تحقیق طه حسین وعبدالحمید العبادی،القاهره،دارالکتب المصریه .
۲۵- قیس رازی،شمس الدین محمّد،(۱۳۳۵)،المعجم فی معیار الاشعار العجم،تصحیح محمّد قزوینی،تهران ،انتشارات دانشگاه.
۲۶- گاستالا، پیر ،(۱۳۳۶)، زیباشناسی تحلیلی ،ترجمه علینقی وزیری،تهران، نشر دانشگاه .
۲۷- مجتبی ،مهدی ، (۱۳۸۰) ،بدیع نو ، تهران، انتشارات سخن .
۲۸- ناصر خسرو، (۱۳۷۸) ،دیوان اشعار ،تصحیح مجتبی مینوی ومهدی محقق، تهران ، دانشگاه تهران .
۲۹- واعظ کاشفی سبزواری،کمال الدّین حسین ،(۱۳۶۹)، بدایع الافکارفی صنایع الاشعار،مصحح کزّازی،میر جلال الدّین ،تهران،نشر مرکز،چاپ اول .

نشریه :
۱- نظری ، ماه ،(۱۳۸۹) « ردیف در سبک عراقی » ،فنون ادبی ،سال دوم شمار ه اوّل(پیاپی ۲) ،صفحه ۱۳۶-۱۱۹ .

Archive of SID

www.SID.ir