نقش همگونی کامل واژگانی در موسیقی شعر همام تبریزی

فاضل عبّاس زاده [۱]
جلیل تجلیل [۲]

چکیده

موسیقی از بایسته های طبیعی شعر و لازمهٔ جوهرهٔ آن است که شاعر برای انتقال مفاهیم مکنون و مکتوم در ذهن و ضمیر خود به مخاطب، ناگزیر است عناصر دستوری و واحدهای زنجیره‌ای کلامش را در لباس پرندین وحدت‌ها و تشابهات و تضادّهای واجی کلمات و درپوششی از گل واژه های پرنیانی توازن‌ها نقش بسته با تلفیق تار و پودهای تناسبات و تألیف درهم تنیدهٔ تناظرات ساختار شعر خود را به خوشنوایی و دلپذیری برساند. نقش ضرباهنگ و موسیقی به حدّی است که بدون درک این طراوت و دلفریبی حاصل از توازن‌ها و ترنگ و ترانگی نهفته در واژگان و ترکیبات آن درک لذّت و زیبایی‌های هنری شعر و انسجام و انتظام زبانی شاعر ناممکن می‌نماید؛ از این رهگذر جهت بررسیدن به این امر بر آن شدیم که نقش موسیقی حاصل از تکرار همگونی کامل واژگانی در کلام همام تبریزی را واکاوی کرده، میزان موفقیّت او را در تولید نوا و آهنگ برونهٔسخن از طریق موسیقی درونی و همگونی و همخوانی آن با محتوای کلام بسنجیم.

کلید واژه‌ها:

نقد ادبی، موسیقی شعر، توازن واژگانی، همگونی کامل، همام تبریزی.

۱- دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، علوم و تحقیقات تهران – ایران.

۲- گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، علوم و تحقیقات تهران – ایران.

تاریخ وصول : ۹۲/۱۱/۲۷ تاریخ پذیرش: ۹۳/۰۲/۱۵

Archive of SID

www.SID.ir

پیشینهٔ تحقیق

درمورد موضوع تحقیق حاضر(نقش همگونی کامل واژگانی در موسیقی شعر همام تبریزی) کتاب و یا مقاله‌ای قابل توجّه و مستقلّ نگارش نیافته است؛ امّا می توان از منابعی نام برد که به طور غیرمستقیم، به موضوع پژوهش حاضر مربوط می‌شود و مطالبی پراکنده و گاه جزئی، در باب موضوع مذکور دارد که به برخی از آن‌ها اشاره می‌گردد: درخصوص سبک شناسی شعر همام، سه پژوهش پایان نامه‌ای انجام گرفته است، که هر سه مورد در دورهٔ کارشناسی ارشد تحریر یافته که به ترتیب با عنوان «بررسی سبک شناختی دیوان همام تبریزی» توسط دانشجوی محترم نعمت الله نصرتی، «بررسی سبک شناختی دیوان همام تبریزی» توسط دانشجو، شهین گیشگی و «سبک شناختی غزل های همام تبریزی» توسط، لیلا سایگانی زیور تحریر یافته است. در هر سه تحقیق، دیوان همام تبریزی از دیدگاه علم سبک شناسی مورد بررسی قرار گرفته و در چهارچوب علم سبک شناسی با تأکید بر داده‌های آماری، هر یک به فراخور وسع خود جنبه‌هایی از نکات سبک شناختی این اثر را در سه سطح زبانی، ادبی و فکری مطالعه نموده و به خاطر توسّع کار مجبور به گزینش قسمت‌هایی خاصّ از مقولات زبانی و ادبی شده و در قسمت زبانی تمرکز تحقیق را بر صرف زبان از لحاظ دستوری محدود کرده‌اند.

تحقیق در خور دیگر، پژوهش میراسماعیل قاضی شیراز و خانم ملیحه رضایی شریف آباد، با عنوان «شرح و تحلیل دیوان همام تبریزی» است، که هریک به نوبهٔ خود به شرح معنایی با قید بعضی نکات دستوری و آرایه های ادبی پرداخته و گرهی از برخی مشکلات این دیوان گشوده اند. با توجّه به اینکه این اثر اصلاً از بعد موسیقایی سنجیده نشده و زیبایی های فراهنجاری اثر در پردهٔ غفلت مانده، بداعت و بکارت پژوهش حاضر در این خصوص امری بدیهی است.

Archive of SID

www.SID.ir

مقدّمه

اگر بگوییم زبان اصلی‌ترین عنصر بیان و موسیقی اساسی‌ترین سنگ بنای زبان در هنر شعر و ادبیّات است و «شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۳) و«نوعی اجرا بوسیلهٔ کلمات است» (براهنی،ج۱ : ۱۳۴) خیلی بی‌راهه نرفته‌ایم و این بدین معناست که نوزاد شعر از مشیمهٔ مادر خیال شاعر، در پردهٔ رنگینی از کلمات زاده می‌شود و «زبان پیش از همه حرکت می کند، شاعر در فضای زبان است که اندیشه را تنفّس می نماید و بیان آن تصویر را شکل می‌دهد» (علی پور، ۱۳۷۸: ۷۴) هرچه روابط اجزای تار و پود این پرده با رنگ‌ها و رج‌ها متوازن باشد و جوهره و استخوان بندی نوزاد با پوشش خود سنخیّت بالایی داشته باشد، شعر مستحکم و منسجم تجلّی می‌یابد. و این کار امکان ندارد جز اینکه «شاعر باید کلمه، تربیت و طبیعت آن را بشناسد.» (رویایی، ۱۳۵۷ :۶۰)

«اگر نگوییم موسیقی خصیصهٔ ذاتی شعر است، می‌توانیم معتقد باشیم که لازمهٔ طبیعت آن است. منظور ما از موسیقی ریتم، طنین و هرگونه وزنی است که مانع گسترش زبانی و معنایی شعر نشده و مزاحم پرواز اندیشهٔ شاعر نگردد، بدیهی است، آهنگ درونی واژگان و هارمونی آوایی و فنوتیکی، در یک ساختار زبانی، خود گونه‌ای وزن است که در کنار وزن عروضی در تعریف تساوی ارکان و وزن قرار می گیرد.» (علی پور، همان: ۵۱ -۵۲)

در شعر شاعران بزرگی که با افکاری بلند و نامی استوار در پیشانی دفتر تاریخ روشنانه می‌درخشند، موسیقی جایگاه ویژه و گسترهٔ پهناوری دارد که بدون درک طراوت و دلفریبی موسیقی و ترانگی نهفته در ترکیبات تناسب آفرین و همنشینی‌های هماهنگ واژگان شعر، درک لذّت و زیبایی هنری آن غیر ممکن می‌نماید؛ زیرا شعر «گفتاری است که در بافت کاملاً آوایی خود سازمان یافته است.» (رامان سلدن،۱۳۷۲: ۱۹) و موسیقی و تناسبات موجود در بین اجزای شعر است که موجب تعالی انسجام و انتظام در آن می‌شود.

گاهی، دستمایهٔ شاعران ساحر برای انتقال عواطف خود به دیگران و تلطیف روح مخاطب و تسخیر دل خواننده علاوه بر، تدبیر تلفیق واژگان جزیل و تألیف و ترکیب واحدهای زیبای زبانی، همگونی آواها و نواها، همخوانی آهنگ ها و اوزان دلنشین، و

Archive of SID

www.SID.ir

همسازی واج‌های ناساز در محفظهٔ تاریک خیال است و این نوع موسیقی همان است، که شفیعی کدکنی، آن را موسیقی درونی و صورت گرایان روسی «ارکستراسیون» می‌نامند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۳۹۲) که قدرت تاثیر شعر را از طریق موسیقی به ذروهٔ اعجاز می‌رساند.

از سوی دیگر نوعیّت اوزان انتخاب شده و ایقاعات و تکرارها و نظام بندی آواها در زنجیرهٔ کلام و سنخیّت داشتن با محتویّات و طرز کاربرد عوامل و ابزارهای نواساز، از یک سو می‌تواند گوشه‌هایی از شخصیّت فردی و قدرت شاعر در تلفیق موسیقی فرم با پیام و درون‌مایه را به نمایش بگذارد، که این خود در تعیین مسیر اشتهار و میزان محبوبیّت وی نقش مهمّی را بازی می نماید، و مراتب غایی اوج گیری یگانگی و اتّحاد فرم و محتوا را سبب می شود که همان «توازن» دو رویهٔ صورت و معناست؛ یعنی «توازن، فهم و درک و دریافت و داشتن یک شمّ و بصیرت، برای ساخت و پیدایی انواع حالت‌ها و آهنگ‌های موسیقایی در پاره‌ها و اجزای جمله است که در نهایت تعادل معنوی و موسیقایی و لفظی در کلام پدیدارگردد. » (محبّتی، ۱۳۸۰ : ۱۴۳) در این معنا، «مجموعهٔ عواملی که شعر را از زبان روزمرّه، به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن امتیاز می‌بخشد و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخّص واژه‌ها در زبان می‌شوند، می‌توان گروه موسیقایی نامید.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹ : ۳۹۲)

بحث

اهمّیّت و سودمندی موسیقی در زبان شعر به حدّی است که استاد شفیعی در جای جای کتاب «موسیقی شعر» بر اهمّیّت این عنصر در آفرینش شعر بحث کرده و استحکام و انسجام شعر را به میزان برخورداری شعر از موسیقی وابسته می‌داند. اگر این نظر استاد شفیعی کدکنی را بپذیریم – و باید بپذیریم– ناچاریم قبول کنیم که کلام همام تبریزی کلامی است منسجم و مستحکم، چون موسیقی از ذاتیّات شعر اوست. اگر موسیقی را از شعر او بگیریم، روح متعالی، پرتکاپو و هیجانی شعر او را گرفته‌ایم؛ زیرا شعر بدون موسیقی بی روح، سست و بیمار و اصلاً بی‌معنی است و جز سخن عادی و روزمره چیزی نیست. همام تبریزی این بایستگی را در اکثر موارد، خود آگاهانه در خدمت داشته و برجستگی‌های زبانی غافل گیرانه را در دیوان

Archive of SID

www.SID.ir

خود رقم زده است؛ زیرا شاعر از طریق موسیقی و با استمداد از قاعده افزایی‌ها و برجسته سازی‌های هنری و ادبی به نوعی غافل گیری مخاطب دست زده و اورا به مقام حیرت و در حالت انگشت به دهن، نگه می دارد تا با التذاذ روح و روان خود از کشف بعد از بهت پای شادی کوفته و دست راحتی بهم زند؛ یعنی با افزودن قواعدی به قواعد حاکم بر زبان خودکار و روزمرّه، که شامل مواردی چون وزن، قافیه، ردیف، جناس، سجع، ترصیع، موازنه، واج آرایی و دیگر آرایه‌های لفظی است به برجستگی زبانی می‌رسد. دکتر شفیعی این مورد را تحت عنوان گروه موسیقایی مطرح می‌کنند. چنانچه «هنجار گریزی» را «گروه زبانی» نامیده‌اند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۸) برجسته سازی از طریق قاعده افزایی، یعنی؛ افزودن چیزی بر برونهٔ زبان مانند وزن‌های عروضی.(ساسانی، ۱۳۸۴ :۸۷ – ۸۶) افزودن برخی قواعد، علاوه بر قواعد موجود در زبان عادی و هنجار. استفاده از قاعده افزایی، دلالت بر توانایی شاعر در بهره‌گیری از ظرفیّت‌های زبانی، جهت ناآشنا ساختن برجستگی زبان است که صورت گرایان روس آن را عامل شکل گیری اثر ادبی می‌دانند. (مدرّسی،۱۳۸۸ :۱۱۹) البتّه عملاً در شعر فقط استفاده از سطح آوایی واژگان و ایجاد یک نظام موسیقایی ایجاد قاعده افزایی می‌کند؛ یعنی تکرار و بسامد بالای برخی اصوات و آواها و صامت و مصوّت‌ها و هجا و سایر عناصر دستوری در شعر طنین و آهنگی پدید می‌آورد که به دلیل القای نوعی معنی ثانوی، می‌تواند نوعی ابزار شعر آفرینی به حساب آید؛ یا ایجاد وزن و قافیه و ردیف خود از موارد قاعده افزایی به شمار می‌آید که ایجاد توازن را در سطح کلام موجب می‌شود؛ توازن در اینجا در وسیع‌ترین معنای خود است؛ یعنی هر نوع آهنگ و وزنی که در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی قابل بررسی باشد.

هدف ما در این پژوهش، بررسی این توازن‌های همگون در سطح واژگان شعر همام تبریزی است که از رهگذر وحدت یا تشابه و تضادّ واج‌ها در کلمات شکل می گیرد. این نوع موسیقی که همان موسیقی درونی شعر می‌باشد، به نظر شفیعی کدکنی «مهمّ‌ترین قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی در همین نوع از موسیقی نهفته است.» (شفیعی، ۱۳۸۹: ۳۹۲)

Archive of SID

www.SID.ir

واکاوی این سطح از توازن ما را از کیاست شاعرانه و ذوق ذاتی او آشنا ساخته و مراتب و سیر خلاقیّت ذهنی او را بر ما نمایان می‌سازد؛ زیرا، «آفریدن توازن بیشتر مبتنی بر خلاقیّت ذاتی هنرمند است؛ هرچند آشنایی عمیق و درایت های درست کلام بزرگان، تأثیری سترگ بر ایجاد روند خلاقیت ذهنی دارد و گاه نفس آشنایی و یگانگی با آثار بزرگ خود، مقدّمات توازن سازی را در جان و عقل پدید می‌آورد و پیدا می‌سازد.» (محبّتی، ۱۳۸۰ : ۱۴۳)

تکرارهای واژگانی موسیقی بخش در دیوان همام تبریزی

همام توانسته است با استفاده از تکرار در تمامی سطوح واحد های زبانی هم به نحو نیکو موسیقی کلام را به شکل گلواژه‌های دلنشین در گلخانهٔ زبان خود به ظهور رسانده و با کلام سحار خود ملک دل‌ها را بگیرد و هم به طرز خوشایندی معانی و مفاهیم مکنون در ذهن وقّاد و مضمر در ضمیر موّاج خود را به نحو شاعرانه در اذهان و قلوب مخاطبانش بنشاند؛ یعنی شاعر با گزینش واژگانی خوش آهنگ و گوش نواز وبا توجّه به رسالت معنایی، توانسته است بار عاطفی و موسیقایی کلمه، مفاهیم و معانی زاییده در ذهن و ضمیر خود را بخوبی به خواننده و شنونده تلقین نماید. چون «واژه آرایی بر دو یا چند پایهٔ واژگانی استوار است که به گونه‌ای چشمگیر با هم، همگون و هم مایه باشند.» (راستگو،۱۳۸۲: ۵۵) تسامح دراین زمینه موجب می‌شود تا شاعر در گزینش دو واژهٔ مترادف گوش خراش و گوش نواز به اشتباه افتاده، واژه‌ای را برگزیند که «تنافر حروف» و یا «کراهت در سمع» داشته، در نهایت گوش خراش و دل آزار باشد.

موسیقی برآمده از تکرار واحد زبانی واژه به دو روش، تکرار همگونی کامل و تکرار همگونی ناقص در کالبد کلام همام تزریق می‌شود، که ما دراین تحقیق فقط به تکرار واژگانی کامل پرداخته‌ایم.

همگونی کامل واژگان تکراری

«همگونی کامل آن است که واژه، گروه و جمله بدون هیچ تغییری از لحاظ آوایی در یک یا چند بیت تکرار شود» (صفوی، ۱۳۸۳ :۳۰۸) چنانکه پیداست در همگونی کامل، هم شکلی گفتاری شرط بوده و تغییر در شکل نوشتاری و معنایی جایز است «این تکرار اغلب به منظور

Archive of SID

www.SID.ir

تأکید بر آن واژه، برای القای مفهوم همراه آن است. همگونی کامل در سطح کلام موجب ایجاد جناس تامّ و دیگر صنایع می‌شود و اگر در پایان مصراع و بعد از قافیه باشد، موجب شکل‌گیری ردیف می شود.» (مدرّسی، ۱۳۸۸ :۱۲۷) و« در اصل تشابه آوایی کامل میان دو یا چند عنصر دستوری یا تکرار یک عنصر دستوری واحد است» (صفوی، ۱۳۸۳ :۲۰۱) همگونی کامل واژآهنگ در غزلیات همام تبریزی بصورت‌های، تکرار آوایی کامل دو صورت زبانی و تکرار آوایی کامل یک صورت زبانی نمایان می‌شود.

الف) تکرار آوایی کامل دو صورت زبانی: «به این معناست که پایه‌های واژگانی در عین همگونی و تناسب آوایی و موزیکی و سیمایی، ممکن است نوعی دوگانگی در شکل، ساخت، لفظ، معنا، و چینش واج ها داشته باشند، که خود دارای انواعی است.» (آقاحسینی و زارع، ۱۳۹۰: ۱۱۷) پس تکرار آوایی کامل دو صورت زبانی از طریق جناس تامّ، جناس مرکب و جناس لفظی امکان وجود می‌یابد. لازم می نماید قبل از هر چیز خود جناس و تعریف آن را مورد بحث قرار داده، بعد به انواع آن بپردازیم.

جناس یکی از شگرد های تولید موسیقی و ایجاد زیبایی گوش نواز و دلنواز ادبی است که مشابهت کامل و ناقص کلمات و همانندی های آوایی در کلمات متجانس، موجب افزونی موسیقی زبان شاعر می‌شود. « مفهوم جناس، هر نوع اشتراک در مصوّت و صامت‌های کلام است که در طرح‌های گوناگون می‌تواند خود را نشان دهد. در ذات هر زبان و در طبیعت هر زبان، جناس خود را، به عنوان یک قانون زبان شناسی، نشان می‌دهد. (شفیعی کدکنی: ۳۰۱:۱۳۸۹) ارزش این آرایه به موسیقی و آهنگی است که در سخن می‌آفریند و زیبایی آن در گرو پیوندی است که با معنی سخن دارد. به نظر راستگو راز زیبایی و ذوق پذیری جناس «یکی در این است که موسیقی سخن را گوش نواز و دلنشین‌تر می‌سازد، دیگر اینکه پایه‌های جناس افزون بر تناسب آوایی و موزیکی بیشتر تناسب معنایی و سیمایی نیز دارند و تناسب از هر گونه که باشد ذوق پذیر و شادی انگیز است، و سوم اینکه بیشتر جناس‌ها بویژه جناس تامّ و جناس‌هایی که دوگانگی سیمایی کمتری دارند، نموداری از تجلّی کثرت در وحدت نیز هستند و این خود نیز برای ذهن و ذوق شگفتی و شگفتگی و شیفتگی می‌آورد.» (راستگو، ۱۳۸۲ : ۹۰) پهنهٔ حضور جناس، هم در شعر و هم در نثر است. از انواع جناس، جناس تامّ،

Archive of SID

www.SID.ir

مرکب و لفظی توازن هایی واژگانی هستند که از طریق همگونی کامل دو صورت زبانی شکل می‌گیرند.

جناس تامّ

جناس تامّ یک‌سانی دو واژه در تعداد و ترتیب واج‌ها در کلماتی است که معانی آنها متفاوت باشد؛ و بر موسیقی درونی مصراع یا جمله بیفزاید؛ به عبارتی، جناسی است که در آن «اتّحاد در واک و اختلاف در معنی است؛ یعنی الفاظ (صداها= مجموعهٔ صامت‌ها و مصوّت‌ها) یکی باشند؛ امّا معنی آنها متفاوت باشد. (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۵) براین اساس که پایه‌های دستوری جناس تامّ از یک نوع (مثلاً هر دو اسم، فعل، یا...) یا از دو نوع دستوری (مثلاً یکی اسم و دیگری فعل یا برعکس ویا ...) باشد به دو گونهٔ «مماثل» و «مستوفی» تقسیم می‌شود.

جناس تامّ مماثل

پایه هایی را که از یک گونهٔ دستوری اند «مماثل» گویند. (راستگو، ۱۳۸۲ : ۵۶)

«هوا» در بیت زیر در معانی(آرزو و جریان هوا)، هر دو از لحاظ نوع دستوری اسم هستند بنابراین باهم جناس تامّ مماثل دارند.

از یاد صبح گشت معطر دماغ من دارد دلم همیشه هوای ، هوای صبح

۸۱/۲

و «صورت» در معانی (نحو و روش و نقش و پیکر) هر دو از نوع دستوری «اسم» بوده واز گونهٔ جناس تام مماثل هستند که پیوند موسیقایی بالایی را در بیت نقش زده‌اند.

خامی‌که بدین صورت درکار نمی‌آید او را نتوان گفتن جز صورت دیواری

۱۵۰/۶

دربیت زیر نیز واژه‌های متجانس «مردم» همین حال را دارند، یعنی؛ بصورت هم آوا و هم نویسه و نوع دستوری یکسان با معانی و نقش نحوی متفاوت آمده، و نغمه و نوای شعر را به وفور کمال بخشیده‌اند.

ننگرد مردم چشمم به جمالی دیگر کاعتباری نبود مردم هرجایی را

۶۰ / ۶

Archive of SID

www.SID.ir

و تکرار واژهٔ «فتنه» در بیت زیر در معانی «آشوب» و «عاشق» از یک نوع دستوری پایه‌های موسیقی را از طریق جناس تامّ مماثل استحکام می‌بخشد.

فتنهٔ عالمی شدی فتنه شدم چو دیدمت فتنه نگر، که می کند فتنهٔ فتنه بین من

۲۰۱/۵

جناس تامّ مستوفی

«جناس مستوفی بر خلاف مماثل است و منظور از آن دو لفظ همگون است که نوع دستوری واحدی نداشته باشند.» (تجلیل، ۱۳۸۵ :۲۴) نمونه‌هایی از غزلیّات همام؛

واژهٔ «بالا» در بیت زیر در معانی(قامت و بلندی)، و گونهٔ دستوری «اسم» و «جزء غیرصرفی فعل» بکار رفته و باهم جناس تامّ مستوفی دارند.

فتنه از بالای تو بالاگرفت شد از آن رفتار، خوش، غوغا گرفت

۷۸/۱۱

و در بیت زیر این ارتباط را خیلی زیبا در تکرار واژهٔ «بهشت» در دو معنی و دو عنصر دستوری متفاوت پیوند داده است.

شب معراج چونکه دید بهشت اثر خویش در بهشت بهشت

۲۳۴/۴

همچنین در بیت زیرکلمهٔ «روان» را یک بار بصورت صفت فاعلی حالیه و یکبار در مفهوم جان به صورت اسم بکار برده و حال و هوای شعر را با نای و نوای تکرار از نوع جناس تامّ مستوفی به کمال شور و حال برده است.

از لطافت تنش روان گشته آب از انگشت او روان گشته

۲۳۱/۱۶

و تکرار واژهٔ «باز» در آغاز و انجام بیت در دو معنی و نقش دستوری متفاوت «نهاد» و «قید» موسیقی کلام را در دو کنارهٔ بیت به کمال رسانده است.

باز جان در هوای او پرواز کرد و از عجز سرنگون شد باز

۲۲۹/۱۹

Archive of SID

www.SID.ir

جناس مرکّب

« جنس مرکّب یا ترکیب آن است که یکی یا هر دو کلمهٔ مجانس مرکّب باشد» (تخلیل، ۱۳۸۵ : ۳۹) جناس مرکب را بدیعیون به چهار قسم بخش کرده‌اند:

۱- مرکّب مقرون یا متشابه ۲- مرکّب مفروق ۳- مرکّب ملفّق ۴- مرکّب مرفّو

جناس مرکّب مقرون یا متشابه

«در این نوع جناس، طرفین جناس در لفظ و کتابت یکسانند که یکی بسیط و دیگری مرکّب است.» (الجارم و امین، ۱۳۸۰ : ۴۳۸)

درمثال زیر شاعر با استفاده از این زیور نوا بخش، با برقراری وصلت و پیوند هنری زیبا بین کلمات «پروانه» و « پروا، نه» به برجستگی موسیقی شعر کمک شایانی نموده است.

با شمع چو گرم شد سر پروانه با شمع بسوخت خویشتن مردانه
شددر سرشمع وشمع را شب همه‌شب از سوختن خویش بدو پروا، نه
۵ و۶ / ۲۱۹

در بیت زیر کلمات متجانس «مانند» هر چند که در لفظ و کتابت هم آوا و هم نویسه‌اند ولی اوّلی به معنی مثل و همانند به شکل بسیط و دومی به معنی شبیه هستند از « مان (بن مصدر مانستن) و – ند (شناسه) ترکیب شده است.

آنچه باید همه داری و نداری مانند کس نگوید مه و خورشید به رویت مانند
۹۴/ ۱۵

مرکّب مفروق

« هرگاه در جناس ترکیب متجانسین در خطّ متّفق نباشند، مفروق خوانده می‌شود.» (تجلیل، ۱۳۸۵ : ۴۱) مانند بیت زیر از غزلیّات همام، که شاعر به زیبایی تمام، واژه‌های «با، ختن» و «باختن» را در صدر و عجز بیت بکار برده و موسیقی کلام را در دو سوی بیت به کمال رسانده است.

Archive of SID

www.SID.ir

با ختن‌میلی نداریم وز مشکش فارغیم عشق با چین سر زلف تو باید باختن
۱۳۳/۱

حالم ز فرقت تو نیاید به نامه راست کاین‌کارنامه‌یی ست نه این‌کار نامه‌است
۱۹۷/۵

ندید چشم امل جز به مجلس کرمت قرین روی درفشان کف درافشان را
۵۰/۱۱

مرکّب ملفّق

« هر گاه طرفین جناس هر دو مرکّب باشند، جناس ملفّق گویند.» (الجارم، ۱۳۸۰ :۴۳۹) مانند کلمات « جانان» و «جان، آن» در بیت زیر؛

جان که بهر نثار جانان است پیش اصحاب ذوق جان، آن است
۲۴۲/۱

مرکّب مرفوّ

«مرفوّ یعنی رفو شده، چنانکه از اسم این جناس پیداست، طرف مرکّب جناس، ترکیب خود را مدیون حرف یا حروفی است که از کلمهٔ مجاور خود گرفته به خود رفو زده است.» (اجارم و امین ، ۱۳۸۰ : ۴۴۱)

کلمات « را لا» و « الاّ» در بیت زیر که در خطّ و نوشتار مطابق هم نیستند جناس مرکّب مرفّو دارند.

چون ز بت پاک کرده ره را لا شد به الله رهنمون الاّ
۲۲۶/۹

در بیت زیر کلمات «دلبر» و دل، بر» که جناس مرکّب مرفوّ دارند، در مصرع دوم طرف جناس (دل،بر) جزء دوم ترکیب خود (بر) را مرهون حروفی است که از واژهٔ کنار خود (برآمد) گرفته و بر خود رفو زده است.

برت کز یاسمن نازکتر آمد هر آن دلبر که دید از دل، برآمد
۲۷۴/۱۲

Archive of SID

www.SID.ir

جناس لفظی

« آن است که کلمات متجانس در تلفّظ یکی، و در کتابت مختلف باشند.» (همایی، ۱۳۷۰: ۵۷)

قصّهٔ غصّهٔ من گر برسانند به دوست بی گمان رحم کند بر دل من دلبر من
۱۳۸/۷

ب – تکرار آوایی کامل یک صورت زبان: بر اساس این تکرار مقوله‌های؛ اعنات، تکرار، تردید، ردّ الصّدر الی العجز، ردّ الصّدر، تطریز و انواع ردیف از قبیل ردیف‌های پایانی، نامتمکّن (صدری، حشوی، عروضی، ابتدایی و یا ترکیب اینها) و ردیف حاجب در تکرارهای آوایی یک صورت زبانی تجلّی می‌یابد، که هر یک را جداگانه بررسی می‌کنیم.

۱)- ردّالصّدر الی العجز

یعنی کلمات اوّل و آخر بیت (یا نزدیک به اوّل و آخر بیت) یکسان یا مشابه باشد.(شمیسا، ۱۳۷۸ :۴۱) اکثر علمای علم بدیع، از جمله مؤلّف فنون بلاغت و صناعات ادبی، البلاغه الواضحه، برابرهای علوم بلاغت در فارسی و عربی، ابدع البدایع و بدیع نو، این تعریف را برای «ردّالعجز علی الصّدر» آورده‌اند که توضیح شمیسا صائب و معقول به نظر می‌رسد. مانند امثلهٔ زیر که شاعر با تکرار واژه‌های «دهان»، «جگر»، و «هزار» که هم واکه‌ها و هم صامت‌های آوایی و هم شکل نوشتاری آنها یکسان هستند در صدر بیت‌ها آمده و در ضرب بیت‌ها اعاده شده، بر اغنای غنای بیت‌ها افزوده و در اقناع روح مخاطب تأثیری شگرف نهاده است.

دهانت آب حیوان آفریدند نصیبی جان ما را ز آن دهان هست
۷۷/۱۲

خون شد جگر خسته همام از غم عشقت واکنون به غذا خوردن او جز جگری نیست
۷۸/ ۱۰

هزار جان به لب آمد ز آرزوی لبش که در فریفتن دل هزار فن دارد

Archive of SID

www.SID.ir

۸۲/۵

همام در بیت زیر نیز با استفاده از روش تکرار از نوع تصویر و استمداد از ابزار جا بجایی «طرد» خیلی بجا و دلنشین واژه‌های «مردی» و «مردمی» را در آغاز و انجام بیت گنجانیده و دل از مخاطبان شوریده‌اش ربوده است.

مردی و مردمی ز تو زادند در جهان اخلاق توست آدم مردی و مردمی

۱۸۸/۴۳

۲)- ردّالعجز الی الصّدر

کلمهٔ آخر بیت (عجز) در اوّل بیت بعد (صدر) تکرار شود.(همان:۴۱)

چنانکه در نمونه‌های زیر با تکرار واژه‌های «جوانی» و « وفا » در عجز و صدر بیت‌ها از طریق ردّ العجز الی الصّدر به تکثیر و توفیر موسیقی کلام کمک شایانی نموده است.

درنگی چون ندارد زندگانی مکن خرج هوا نقد جوانی
جوانی نوبهار زندگانی ست دریـن دم کار کار زندگانی ست

۱و۲۶۳/۲

دلا در صحبت اهل صفا باش چو صحبت یافتی اهل وفا باش
وفا از صحبت مردان توان یافت گهر از بحر و لعل از کان توان یافت

۸و۲۶۰/۹

۳)- تکرار

«یعنی از پی هم آوردن چند باره و دست کم دو بارهٔ واژه، خواه با مکث و درنگ و خواه با بست و بندهایی چون کسرهٔ اضافه، واو ربط، به، در، اند، و...» (راستگو،۱۳۸۲ :۳۳) اگر تکرار واژگان همگون بصورت قید وار دوتا دوتا یا سه تا سه تا صورت گیرد، نوعی تکاپوی تپنده در متن شعر ایجاد می‌کند که خواننده در پیچ و تاب‌ها و هروله‌های واژگان محصور می‌ماند، اینگونه سحّاری در کلام مولانا بسامد زیادی دارد ولی در کلام همام «همام تبریزی» نیز به کمال دیده می‌شود. مثل غنی سازی موسیقی ابیات زیر از طریق تکرار واژهٔ «بهشت» بصورت قیدوار «بهشت بهشت» و «هکذا» بصورت «هکذا هکذا» و گروه متمّمی «جان» که با آوردن «جان» دوم برای تأکید، ترکیبی بس دلنشین بصورت «جان جان» آفریده و نوعی حرکت توأم با غلیان و تپش در جان کلام صورت بسته است.

Archive of SID

www.SID.ir

ای بهشت بهشت روی شما حور و رضوان در آرزوی شما
۱۷۹/۴

دین حق گشت در جهان پیدا هکذا هکذا هکذا و الاّ لا
۲۳۳/۴

سخن از جان جان شنو نه ز تن که به او زیبد این سخن گفتن
۲۴۲/۶

تکرار در دیوان همام تبریزی به دو صورت با فاصله و بی‌فاصله نمود می‌یابد؛ مانند نمونه‌های زیر از دیوان او که بصورت های تکرار با فاصله نمودار شده است.

شاه شاهان جان جان بنده است تن به جانم جان به آن تن زنده است
۳۸ / ۶

در بیت‌های زیر با تکرار عناصر دستوری به شیوهٔ با فاصله، ترانه و ترنگ با طراوتی را نقش بسته است.

فراق آن قد و قامت قیامت، است قیامت شکیب ازآن لب شیرین، غرامت است غرامت
۷۹ /۱۰

به خدمت تورسیدن، صباح روی تودیدن سعادت است سعادت، سلامت است سلامت
۷۹ / ۱۱

و افادهٔ شیوهٔ تکرار از نوع بی‌فاصله در ابیات زیر برای غنا بخشی به غنا و آهنگ شعر می‌باشد؛ بطوری که با تکرار عنصر دستوری «بیا» در کنار هم از این شیوه و با تکرار آن در مصراع دوم از روش تکرار با فاصله سود جسته است.

بیابیا که زهجرآمدم به جان ای دوست بیاکه سیرشدم بی تو ازجهان ای دوست
۷۶ /۱

۴)- تطریز

«آن است که متکلّم چندین ذات را در صدر کلام بر شمارد، پس خبر دهد از آنها به صفتی و مکرّر نماید آن صفت را به عدهٔ ذوات مذکوره.» (گرکانی ،۱۳۷۷: ۱۴۵)

مثال‌هایی که شمس‌العلما برای این صنعت بدیعی آورده اغلبشان با تعریفی که بدست داده‌اند متناسب نیستند با توجّه به مثال‌های آمده، می‌توان چنین گفت که گونه‌ای از واژه آرایی

Archive of SID

www.SID.ir

زنجیر واری است که شاعر با تکرار آن ضمن پر کردن مصراع، موسیقی کلام را حدّت و شدّت می‌بخشد. مثل نمونه‌های زیر؛

مرا در دل ز شوقت هست دایم هیام فی هیام فی هیام
۱۸۴/۱۹

سلامی فی سلامی فی سلامی علی مولای مختار الانام
۱۸۵/۱

۵)- تردید

«آن است که لفظی را در کلام مکرّر نموده، مصداق آن در تکرار مختلف باشد یا در ترکیب کلام متفاوت باشد، چنانکه یکی مبتدا و دیگری فاعل باشد و اگر این تفاوت و اختلاف نباشد داخل در صنعت تکرار است»(گرکانی، ۱۳۷۷ :۱۲۰)

چنانکه از تعریف مؤلّف ابدع البدایع نیز آشکار است اگر کلمات مکرّر در یک نقش و یک معنی باشند به آن «تکرار» گویند ولی اگر اتّحاد در لفظ و اختلاف در نقش دستوری باشد، داخل در آرایهٔ «تردید» است. به هر حال اوّلاً: با کمی مسامحه می‌توانیم آن را از انواع تکرار بدانیم که شاعر یک عنصر دستوری را در نقش‌های متفاوت تکرار می‌کند، ثانیاً: اگر غیر از مغایرت نقش دستوری تفاوت معنایی نیز در این آرایه شرط باشد تفاوتی با جناس تامّ ندارد و اگر صرف تفاوت نقش دستوری آن را از آرایهٔ تکرار جدا کند، در صورت استقرار این گونه تکرار در صدر و عجز بیت هیچ فرقی با آرایهٔ تصدیر نخواهد داشت؛ بنابراین هر چند همهٔ موارد مورد بحث به نظر ما باید در زیر مجموعهٔ تکرار جای گیرند ولی با توجّه به تعاریف و ایضاحات استادان این فن، ما نیز تکرار را بعنوان یک ابزار مجزا معادل آرایهٔ «تکریر» در نظر داشته، چنین نتیجه می‌گیریم که: تکرار آنست که یک کلمه و یک عنصر دستوری در یک نقش و یک معنی در حشو ابیات تکرار شود، به صورتی که داخل در آرایهٔ تصدیر نشود؛ تصدیر تکرار یک کلمه و یک عنصر دستوری در یک نقش و یک معنی است که فقط در صدر و عجز بیت بیاید و تردید تکرار یک کلمه و یک عنصر دستوری در نقش‌های متفاوت و در یک معنی در تمام اجزای بیت است و جناس تامّ تکرار یک کلمه و یک عنصر دستوری در معانی متفاوت و نقش‌های دستوری متفاوت یا یکسان است که در تمام اجزای بیت اجازهٔ ظهور و حضور دارند. مع الوصف «تردید» در دیوان همام به صورت طرح‌های زیر نمایان می‌شود:

Archive of SID

www.SID.ir

مانند واژهٔ «سر» (اوّل و دوم) در بیت زیر که در نقش‌های دستوری، مضاف‌الیه، متمّم، و در یک معنی بکار رفته است. و تکرار آن (سر) در عجز بیت چون از لحاظ معنایی متفاوت (به معنی اندیشه و قصد) از واژهٔ «سر» در میانهٔ مصراع اوّل و ابتدای مصرع دوم است، آرایهٔ جناس تامّ را شکل می‌دهد.

روزگارم زاستخوان سرچوانگیزد غبار چون سرم هرذرّه‌یی دارد سر سودای تو
۱۴۱/۴

و واژهٔ «باخبران» و «قرار» در ابیات زیر در نقش‌های دستوری متفاوت همین حال را دارد.

ای باخبران تو همه بی‌خبر از خود وین بی خبری آرزوی باخبران است
۷۴/۱

در هیچ منزلی دل ما را قرار نیست در زلف بی‌قرار تو گیرد قرار دل
۱۱۶/۱۰

نیز در بیت زیر که همام در مصراع اوّل واژه‌های «گلاب» و «گل» را آورده و در مصراع دوم آن را بصورت جابجای و «عکس» اعاده کرده است.

می ز گلاب عارضش گشته چو گل به رنگ می مجلس عاشقان او پر زگُل و گلاب بین
۸۱/۲

۶)- اعنات

اعنات که آن را «التزام» و «لزوم ما لا یلزم» نیز خوانند؛ «چنان باشد که متکلّم قبل از حرف روی، حرفی یا چند حرف و حرکتی را تکرار کند که قافیه یا سجع بدون آن تمام باشد و گاه این رعایت منتهی به یکی از تجنیسات شود.» (گرکانی، ، ۱۳۷۷ :۸۰) مانند این بیت از غزلیّات همام:

ای کرده اقتدا به کمال توانبیا وی مهتدی به نور جمال تو اولیا
۳۱/۱۴

خیالت می‌کند جان را حمایت و گرنه رفته بودی زین ولایت
۲۷۸/۱۰

Archive of SID

www.SID.ir

ز هجرانـــت بســـی دارم شـــکایت نمـــی‌گنجـد در امـروز ایـن حکایـت
۲۸۱/۳

که شاعر حرف «ی» را در قوافی بیت اوّل و «آی» را در ابیات بعدی اعناب نمـوده، در صورتی که بدون آن قافیه به «ا» نیز درست بود و شاعر خود را به سختی و زحمت انداختـه و آنچه را که لازم نبوده رعایت کرده است. امّا دکتر شفیعی کدکنی تعریف دیگری از اعنـات بـه دست داده‌اند و آن «التزام کلمات یا ترکیبات خاصّی در تمام ابیات یک قصیده است» (شـفیعی کدکنی، ۱۳۸۲۲ : ۳۰۶) چنانکه این تعریف را از حـدود و ثغـور قالـب قصـیده در آورده و بـه سایر قالب‌های شعری تعمیم دهیم، می‌پذیریم که با استفاده از این آرایه، در ابیـات زیـر همـام با تکرار واژهٔ «کل» موسیقی و آهنگ کلام خود را غنی‌تر کرده است.

کریم الـدّین کـلان کـل را بگوکـل امـین الـدّین کـل را شـو موکّـل
نظـر کـن در سـر کـل تـا بینـی صـفای جـان یـاران را مشـکّل
همی ترسم که کـل دیوانـه گـردد مـرا گویـد مکـن بیهـوده کـل کـل
کسی کافسوس دارد بـر سـر کـل زنـد بـر ریـش او کـل نیـز گنکـل
۱۸۳/۸

همام در مکتوب منظومی که به دوستانش نوشته، جهت محصور کردن شـعر و محبـوس نمودن واژگان در کانون مرکزی مفهوم و القای اندیشهٔ خود که حاکی از ابـراز اتّفـاق و اتّحـاد حقیقی یارانش در تمامی صفات پسندیده و بسنجیده می باشد، کلمهٔ «همه» را در آغـاز هفـت بیت التزام نموده است؛ چرا که اینگونه اعنات هر چند در صدر ابیات اسـت، عـلاوه بـر نقـش موسیقایی و ریتم بخشی به شعر، روایتگر اندیشـه واحسـاس نهفتـه در ذهـن و ضـمیر شـاعر خواهد بود که برای نمونه دو بیت آورده می‌شود؛

همـــه بینـــا بـــه نـــور یزدانـــی روحشـــان پـــاک و جســـم روحـــانی
همـه را روی دل بـه یـک محـراب روز و شب مشتغل به یـک محـراب ...
۴ و۱۹۰/۵

و یا در اثر زیبای «صحبت نامه» که در حقوق صحبت و بایسته‌های اخلاقی در مصـاحبت و دوستی است، آنجا که قصد انتقال تأثیر وفا در تکمیـل زنـدگی اجتمـاعی و تحکـیم ارتبـاط

Archive of SID

www.SID.ir

عاشقانه و دیرپایی محبّت را دارد در یک مثنوی چهارده بیتی، جهت تأکید و تقریر لفظ «وفا» در ذهن مخاطب آن را هفده بار از طریق اعنات تکرار می‌نماید.

وفا کن کز وفا دل زنده گردد — محبّت از وفا پاینده گردد
وفا در دوستی آب است در باغ — شود از آب هردم تازه تر باغ
۳و۲۶۲/۴

۷)- ردیف

الف- پایانی(اصلی)

ردیف «کلمه یا کلماتی است که در آخر مصراع ها عیناً تکرار شوند.» (شمیسا، ۸۹:۱۳۷۴) بخاطر نقش سازنده و تاثیر گذاریش در موسیقی شعر، «از قدیم‌ترین نمونه‌های موجود شعر دری تا دورهٔ رشد و تکامل آن، ردیف همواره جزء آشکار و بارز شعر فارسی بوده است که به توسعهٔ خیالات و ترکیبات تصویری در شعر کمک می کند و مجاز و استعاره را وسیع می‌سازد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲ : ۲۳۳) و در زبان فارسی بیشتر از سایر زبان‌ها کاربرد دارد، حتّی در زبان عربی- که خاستگاه قالب قصیده است و در زبان فارسی به تبعیّت از آن در قرن سوم آغاز شده، انتظار می رود قافیه و ردیف در آن زبان بسامد زیادی داشته باشد- استفاده از ردیف کمتر از زبان فارسی است. شفیعی کدکنی، علّت توجّه ایرانیان به ردیف و عدم توجّه اعراب به آن را، در ساختمان طبیعی زبان فارسی می‌داند. این رویکرد ناشی از دو عامل موسیقایی و زبان شناختی است؛ جنبهٔ موسیقایی کلمات فارسی برخلاف کلمات عربی نشانی از اعراب ندارند؛ بنابراین، نمی توان در آن کشش صوتی ایجاد کرد، اگر چه در زبان فارسی اندکی توقّف روی حرکت قبل از «روی» صورت می‌پذیرد، امّا این توقّف به آن اندازه نیست که موسیقی قافیه را کامل کند؛ بنابراین برای تکمیل موسیقی شعر از ردیف بهره می‌جویند تا حروف مشترک پایان شعر را که یکی دو حرف بیشتر نیست، گسترش دهند و بر موسیقی شعر بیفزایند. (مدرّسی، ۱۳۸۸: ۱۳۳) همام تبریزی از تمام واحدهای زنجیرهٔ کلام برای غنا بخشی موسیقی شعر از طریق ردیف سود برده است که جهت نمونه برای هریک مثال هایی آورده می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

۱- تکواژهای دستوری:

شاعر برای غنای غنای کلام و تکمیل موسیقی باز مانده از قافیه از تکواژهای دستوری از قبیل حروف ربط، اضافه، ندایی، ... در جایگاه ردیف استفاده می‌کند. برای نمونه در شعرهای ذیل:

اگر در روضه ننمایی به ما نور تجلّی را ز دوزخ باز نشناسد کسی فردوس اعلا را
۲۹/۱

۲- واژه

شاعر در نمونه های زیر به ترتیب واژه های اسم، فعل، صفت، قید و ضمیررا بعنوان ردیف پایانی به خدمت گرفته و در قسمت عجز ابیات آهنگی دلنشین آفریده است.

زهی خیال تو راحت فضای اندیشه مباد جز به خیالت هوای اندیشه
۴۳/۱

قومی که ره به منزل خوبان همی برند اقبال مایه یی ست که ایشان همی برند
۹۳/۱

دمی وصال تو از هر چه در جهان خوشتر شبی خیال تو از ملک جاودان خوشتر
۱۰۸/۱

رفتیم ما و عشق تو اندر میان هنوز ساکن نگشت عربدهٔ عاشقان هنوز
۱۱۰/ ۱

بشنو حدیث یار ما از ما نه از اغیار ما شرح لب او می دهد شیرینی گفتار ما
۶۰/۱

چون منی را کی رسد روی جهان آرای تو دولت چشمم بود گردی ز خاک پای تو
۱۴۱/۱

۳ - گروه

همام از واحدهای زبانی انواع گروه نیز برای تولید موسیقی ابیات سود جسته امّا تکرار ردیف در دیوان همام تبریزی، بیشتر از نوع فعلی است که از جهت ساختمان بصورت قید و فعل، اسم و فعل، تکواژ دستوری و فعل، و گروه یا عبارت فعلی و از جهت جایگاه اشغال بصورت پایانی، حاجب و نامتمکّن عروضی است. اینگونه ردیف ها در تاثیر غنا و ریتم و

Archive of SID

www.SID.ir

آهنگ شعر در دیوان همام نقش شایسته‌ای را بر عهده دارد. چنانکه شفیعی کدکنی نیز معتقد است که درجاهایی که شاعر خواهان انتقال جنبهٔ عاطفی شعر به مخاطب است بیشتر از ردیف فعلی استفاده می‌کند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۱۵۹) به همین خاطر به نمونه‌های گروه فعلی اکتفا می‌کنیم؛

۱)- اسم و فعل

دوستان از دوستان یاد آورید عهد یار مهربان یاد آورید
۱۰۵/۱

۲)- فعل+ ضمیر+ تکواژ دستوری

داشتم روزی نگاری یاد می آید مرا هر زمان از یاد او فریاد می‌آید مرا
۵۹/۱

۳) تکواژ دستوری و فعل

رندی و برنا پیشه ای میر مغان را می رسد از تن نیاید هیچ کار این شیوه جان را می‌رسد
۸۴/۱

۴) عبارت فعلی

دوستی؛ دامنت آسان نتوان داد ز دست جان شیرین منی جان نتوان داد ز دست
۷۵/۱

ب)- ردیف‌های نامتمکّن عروضی

در خصوص تأثیر اینگونه ردیف‌ها (مخصوصاً از نوع ردیف صدری) می‌توان گفت «تلاشی است در جهت حفظ و نگهداری ریتم زبان و موسیقی شعر، و باعث می‌شود که شاعر در هر چند بیت، یک بار به ریتم شعری خود برگردد و از نو با همان موسیقی و ریتم به گفتن شعرش بپردازد.» (قبادی و بیرانوندی، ۱۳۸۵: ۱۵۱-۱۵۶)

چنانکه شاعردر بیت زیر برای حفاظت ریتم زبانی از اینگونه ردیف‌ها در صدر و عروض و عجز بیت، برای گوشنوازی و نغمه سازی و دلسوزی به زیبایی سود جسته است.

یاد باد آن راحت جان یاد باد عاشقان را عهد جانان یاد باد
۸۱/۷

Archive of SID

www.SID.ir

در ابیات زیر شاعر با تکرار واژهٔ «گهی» و «یکی را» در اجزای صدر و ابتدای بیت از طریق ردیف نامتمکّن و تکرار هجاها پایانی در قسمت‌های عروض و عجز بیت کلام را بصورت ضربدری محصور در حصار ضرباهنگ خوشنوایی کرده که گوش نغمه نیوش مخاطب ناگزیر از سماع آهنگ دلنواز واژگان گلریز و شورآفرین است که جهت افادهٔ نقش هنری و تسخیر ملک دل مخاطبان از بنان عقل جنبان همام جوشیده است.

گهی در سایهٔ سروی نشینند گهی بر یاد ایشان لاله چینند
گهی چون بلبلان بر گل بنالند گهی برگ سمن بر دیده مالند
۵ و ۲۶۹/۶

یکی را از نسیم صبح ذوقی یکی را با نوای مرغ شوقی
یکی را از سماعی شور در سر یکی را بوی گل با جان برابر
۱۵ و ۲۶۹/۱۶

ج) - ردیف حاجب

«حاجب عبارتست از کلمه‌ای که قبل از قافیه می‌آید» (شفیعی، ۱۳۸۹ :۱۵۴) مؤلّف فرهنگ بدیعی ذیل واژهٔ حاجب آورده است: «مراد از حاجب واژه‌ای است که پیش از قافیهٔ اصلی به یک معنی تکرار گردد. قافیه ای که دارای حاجب است، قافیهٔ محجوب نامیده می‌شود.» (موسوی، ۱۳۸۲: ۱۱۶) از آنجا که حاجب نوعی تکرار در واحد زبانی واژه است و هر تکراری مصدر و منشأ توازن بوده و موسیقی دلنواز شعر زاییدهٔ همین توازن‌ها، می‌باشد به این نتیجه می‌رسیم که ردیف حاجب نیز در تولید موسیقی و ایجاد نغمه و ضرباهنگ کلام نقشی شایسته دارد ولی شفیعی کدکنی نقش مثبت آن را مشروط کرده و حاجب را در صورتی مستحسن می‌داند که میان دو قافیه باشد در غیر این صورت آن را کاری لغو شمرده و در حقیقت نوعی از التزام دانسته است که در حدّ معینی و جای خاصّی قرار می گیرد که هیچ کدام از خصوصیّات مثبت ردیف را ندارد ولی عیب های ردیف را دارد یعنی مانع آزادی و استقلال اندیشهٔ شاعر شده هیچ زیبایی و لطفی - جز زیبایی در حدّ بازی با کلمه- به شعر نمی‌بخشد. (شفیعی، ۱۳۸۹ : ۱۵۵)

به هر حال همام تبریزی در ابیات زیر با آوردن واژگان «ایشان»، «صد» و «شکر» از طریق ردیف حاجب دلپذیری و شگفتگی و شکفتگی کلام را به ذروهٔ کمال رسانده است.

روی بر آستان ایشان نه بوسه بر خاک پای ایشان ده
۱۹۱/۲

Archive of SID

www.SID.ir

به هر موی اگر باشدم صد زبان کند هر یک از فضل او صد بیان
۱۹۲/۱

نگویم چرا زان که شکر زبان حدیث است واجب بود شکر آن
۱۹۲/۶

نتیجه گیری

ضمن تبیین زیبایی های زبانی و زیور های غنا بخش و پرداختن به میزان موفقیّت آن در تولید نوا و آهنگ برونهٔ سخن و سازش و همخوانی آن با محتوای کلام همام، روشن شد که الفاظ در دیوان او از حصار خودکارگی و روزمرگی رها شده و در تاریک خانهٔ خیال شاعر رنگ هنری و ادبی برجسته‌ای یافته است؛ بطوری که به هنرمندی و استادی توانسته است با گزینش و چینش واژگانی خوش نوا و دلپذیر در فضا سازی‌های متناسب با بن مایه‌ها از طریق پیوند دو رویهٔ لفظ و معنا از تمام ظرفیت‌های زبانی، از جمله تکرار واحدهای زنجیره‌ای زبانی و عناصر دستوری و ابزارهای تأثیر گذار بخوبی استفاده کرده و در وصلت بخشی میان رویهٔ کلام با درونهٔ آن و هم نوایی موسیقی با مضمون به حذاقت و مهارت خود صحّه گذارد و درکنارهٔ ابیات ردیف را صرفاً برای نظم دهی و تنظیم احساس خود نیاورده بل ضمن این امر و تکثیر موسیقی از طریق تکرار انواع ردیف، برای انتقال عواطف لطیف خود به مخاطب، بیشتر از ردیف‌های فعلی سود برده؛ چنانکه برای انتقال مفاهیم مرکزی وکانون مضمون شعر، از انواع تکرارهای یک صورت زبانی از قبیل تصدیر، تکریر، تردید، اعنات و تطریز استفاده کرده است و آنجا که صرف افادهٔ زیبایی و اغنای غنا و «کمند افکنی بر دل» مخاطب، مقصود شاعر بوده، دست طلب خیالش به آستان انواع جناس های تامّ، مرکب و لفظی باز شده است که از طریق تکرارهای همگونی دو صورت زبانی امکان ظهور می یابند.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع و مآخذ

الف) کتاب‌ها

۱- احمدی، بابک، (۱۳۸۶)، **تأویل متن**، تهران: نشر مرکز.

۲- الجارم، علی و امین، مصطفی، (۱۳۸۰)، **البلاغه الواضحه**، ترجمه و... اقبالی، ابراهیم، چاپ اوّل، اردبیل: شیخ صفی

۳- براهنی، رضا، (۱۳۷۱)، **طلا در مس**، جلد اوّل، چاپ سوم، تهران: زمان.

۴- تبریزی، همام، (۱۳۷۰)، **تصحیح رشید عیوضی** ، دیوان همام تبریزی، تبریز: صدوق.

۵- تجلیل، جلیل، (۱۳۸۵)، **جناس در پهنهٔ ادب فارسی**، چاپ سوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۶- راستگو، سیّد محمّد، (۱۳۸۲)، **هنر سخن آرایی(فن بدیع)**، چاپ اوّل، تهران: سمت.

۷- رویایی، یدالله، (۱۳۵۷)، **مسائل شعر**، تهران: مروارید.

۸- سلدن، رامان، (۱۳۷۷)، **راهنمای نظریه ادبی معاصر**، ترجمهٔ عبّاس مخبر، چاپ دوم، تهران: طرح‌نو.

۹- شفیعی کدکنی، محمّدرضا، (۱۳۸۸)، **موسیقی شعر**، چاپ یازدهم، تهران: آگاه.

۱۰- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۸)، **نگاهی تازه به بدیع**، چاپ یازدهم، تهران: فردوس .

۱۱- علی پور، مصطفی، (۱۳۷۸)، **ساختار زبان شعر امروز**، تهران: فردوس.

۱۲- صفوی، کوروش، (۱۳۸۳)، **از زبانشناسی به ادبیّات**، جلد۱، چاپ سوم، تهران: سورهٔ مهر.

۱۳- طبیبیان، سیّد حمید، (۱۳۸۸)، **برابرهای علوم بلاغت در فارسی و عربی**، چاپ اوّل، تهران: امیرکبیر

۱۴- گرکانی، شمس العلما، (۱۳۷۷)، **ابدع البدایع**، چاپ اوّل، تبریز:احرار.

۱۵- محبّتی، مهدی، (۱۳۸۰)، **بدیع نو: هنر ساخت و آرایش سخن**، چاپ اوّل، تهران: سخن.

۱۶- موسوی، میر نعمت الله، (۱۳۸۲)، **فرهنگ بدیعی(شرح بیش از ۹۰۰ اصطلاح از بدیع- بیان- میانی)**، چاپ اوّل، تبریز: احرار

۱۷- همایی، جلال الدّین، (۱۳۷۰)، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، چاپ هفتم، تهران: موسسهٔ نشرهمان.

Archive of SID

www.SID.ir

ب) مقالات

۱- آقا حسینی، حسین و زارع، زینب، (۱۳۹۰)، **تحلیل زیبا شناختی ساختار زبان شعر احمد عزیزی بر اساس «کفش های مکاشفه»**، مجلهٔ پژوهش‌های زبان شناسی، سال سوم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان.

۲- بارانی، محمّد، (۱۳۸۲)، «**کارکرد ادبی زبان و گونه های آن**»، **فرهنگ**، شمارهٔ ۴۷ و ۴۶، صص۶۲و۶۳

۳- ساسانی، فرهاد(۱۳۸۴) «**بررسی ویژگی های سبکی کویر شریعتی**»، پژوهشنامه دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شمارهٔ ۴۵ و ۴۶، صص ۸۶ و۸۷

۴- مدرّسی، فاطمه، (۱۳۸۸)، «**قاعده افزایی در غزلیّات شمس**»، تاریخ ادبیّات فارسی، ش۵۹/۳.

۵- قبادی، حسینعلی و بیرانوندی، محمّد، (۱۳۸۵)، **استقلال موسیقی در شعر نیما**، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی مشهد، شمارهٔ صد و پنجاه و سوم.

Archive of SID

www.SID.ir