مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۰ ـ شماره ۱۹ ـ بهار و تابستان ۹۸
صفحات ۱۶۱ ـ ۱۸۶

شگردهای بدیع لفظی در داستان‌نامهٔ بهمنیاری و ضرب‌المثل‌های مازندرانی

علی رزّاقی شانی*/ احمد غنی‌پور ملکشاه**/ مرتضی محسنی***/ مسعود روحانی***

چکیده

موضوع این مقاله، شگردهای بدیع لفظی در داستان‌نامهٔ بهمنیاری و ضرب‌المثل‌های مازندرانی است. مَثل‌ها به عنوان یکی از بخش‌های ادبیّات عامیانه، گرچه در ظاهر از آرایه‌های زیبایی‌شناسی بدورند، کمتر مَثلی را می‌توان یافت که از شگردهای بلاغی بی‌بهره باشد. یکی از عوامل مهمّی که سبب زیبایی و اثرگذاری مثل می‌شود، آرایه‌های لفظی است. در این نوشتار، شگردهای بدیع لفظی در ۶۰۲۳ مثل داستان‌نامهٔ بهمنیاری و ۲۰۲۳ مثل مازندرانی از فرهنگ مثل‌های مازندرانی مصطفی انصاری با روش مقایسه و توصیف و تحلیل محتوا، با توجّه به منابع کتابخانه‌ای بررسی و تحلیل گردید و این نتیجه حاصل شد که به‌کارگیری شگردهای بدیع لفظی، بر بلاغت، تأثیرگذاری و زیبایی مَثل‌های داستان‌نامه و مازندرانی افزوده و سبب شهرت و رواج آن‌ها گردیده است. از مجموع آمار آرایه‌های بدیع لفظی، تکرار و تصدیر، بالاترین بسامد و طرد و عکس، پایین‌ترین بسامد را در بلاغت مَثل‌ها داشته است. تعداد آرایه‌ها در مثل‌های داستان‌نامه بیشتر از مثل‌های مازندرانی است. در مثل‌های مازندرانی، تنوّع آرایه‌ها کمتر است و آرایه‌های ساده‌تر و محسوس‌تر به کار رفته‌اند؛ این امر، نشانهٔ آن است که گویندگان مثل فارسی از دانش ادبی بیشتری نسبت به گویندگان مثل مازندرانی برخوردار بوده‌اند؛ البتّه منظوم بودن برخی از مثل‌های داستان‌نامه در این امر بی‌تأثیر نبوده است.

کلیدواژه: *مَثل، داستان‌نامهٔ بهمنیاری، ضرب‌المثل فارسی، ضرب‌المثل مازندرانی، بدیع لفظی.*

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران
** دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران (نویسندهٔ مسئول) A.ghanipour@umz.ac.ir
*** دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران
تاریخ وصول: ۱۳۹۷/۰۶/۱۰ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۱۰/۰۸

۱. مقدّمه

آثار ادبی، اعمّ از رسمی و غیررسمی یا مکتوب و شفاهی، از شگرهای زیبایی‌شناختی بهره‌مند هستند. گرچه در ظاهر به نظر می‌رسد متون شفاهی و غیررسمی، از جمله مثل‌ها فاقد آرایه‌های ادبی هستند، با مداقّه در متون شفاهی روشن می‌شود که این‌گونه آثار نیز از شگردهای بلاغی برخوردارند.

در این مقاله، بدیع لفظی به‌عنوان بخشی از علوم بلاغی، در دو کتاب *داستان‌نامهٔ بهمنیاری* (۱۳۶۱)، اثر مرحوم احمد بهمنیار و کتاب *ضرب‌المثل‌های مازندرانی* (۱۳۸۹)، اثر مصطفی انصاری، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است.

۱-۱. اهمیت و ضرورت تحقیق

آرایش و زیباسازی کلام، چه از لحاظ لفظ و چه از لحاظ معنا سبب شیوایی و زیبایی کلام می‌شود و شیوایی و رسایی سخن که موجب روانی و استواری آن می‌گردد، تأثیری چشمگیر در شنونده ایجاد می‌کند و بر رونق سخن می‌افزاید. یکی از عوامل مهمّی که تأثیر جادویی به مَثل می‌بخشد و سبب زیبایی و قدرت تأثیر آن می‌شود، بهره‌گیری از شگردهای بلاغی، از جمله آرایه‌های بدیع لفظی است. به‌کارگیری آرایه‌های بدیع لفظی، از عواملی است که در بلاغت ضرب‌المثل‌های *داستان‌نامه* و ضرب‌المثل‌های مازندرانی نقش داشته، بر حسن تأثیر و جذّابیت ضرب‌المثل‌ها افزوده و سبب شهرت و رواج آن در میان مردم شده است. اهمیت و تأثیری که مَثل‌ها در زندگی روزمرّه مردم دارند و نقشی که شگردهای بلاغی، از جمله شگردهای بدیع لفظی، در این اثرگذاری ایفا می‌کنند، انجام تحقیق را در این زمینه ضروری ساخته است.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ ضرب‌المثل‌های فارسی و مازندرانی، پژوهندگان بسیاری فعّالیّت نموده، چندین کتاب و مقاله تألیف کرده‌اند؛ از جمله در حوزهٔ مَثل فارسی: یحیی برقعی، *کاوشی در امثال و حکم فارسی* (۱۳۵۱)؛ ابوالقاسم انجوی شیرازی، *تمثیل و مَثل*

(۱۳۵۲)؛ امیرقلی امینی، *فرهنگ عوام* (۱۳۵۳)؛ علی‌اکبر دهخدا، *امثال و حکم* (۱۳۷۷)؛ مرتضی محسنی، مقالهٔ «بررسی و تحلیل عنصر غالب بلاغی در پانصد مَثل *داستان‌نامهٔ بهمنیاری*» (۱۳۸۱)؛ مهدی پرتوی آملی، *ریشه‌های تاریخی امثال و حکم* (۱۳۸۵)؛ حسن ذوالفقاری، *فرهنگ بزرگ ضرب‌المثل‌های فارسی* (۱۳۸۸) و... .

در حوزهٔ مَثل مازندرانی: اسماعیل مهجوری، کتاب *فرهنگ مازندرانی* (۱۳۵۶)؛ طیّار یزدان‌پناه لموکی، *فرهنگ مَثل‌های مازندرانی* (۱۳۷۶)؛ سکینه دیوسالار، *ضرب‌المثل‌های مازندرانی* (۱۳۸۲)؛ محمود جوادیان کوتنایی و دیگران، *ضرب‌المثل‌ها و کنایات مازندران* (۱۳۸۰)؛ مصطفی انصاری، *فرهنگ ضرب‌المثل‌های مازندرانی* (۱۳۸۹)؛ یحیی جوادی آملی، *ضرب‌المثل‌های آملی* (۱۳۹۶) و... را نوشتند که همهٔ این تألیفات و تحقیقات درخور تحسین است؛ امّا به‌جز مقالهٔ مرتضی محسنی با جامعهٔ آماری محدود و کتاب حسن ذوالفقاری که به طور کلّی از عناصر بلاغی سخن رانده‌اند، تاکنون ضرب‌المثل‌ها از دیدگاه شگردهای بلاغی بدیع لفظی، مورد تحقیق و پژوهش قرار نگرفته است.

۲. چارچوب مفهومی

ضرب‌المثل‌ها به گفتهٔ برخی از مَثل‌نگاران، قدیمی‌ترین اثر ادبی بشر است و نمایندهٔ مفهومی است که عامّهٔ افراد یک ملّت از هر طبقه و هر صنف بدان معتقدند و از نسلی به نسل بعد انتقال یافته است. ضرب‌المثل‌ها آینهٔ تمام‌نمای افکار، اندیشه‌ها، عقاید و باورهای هر قوم و ملّتی هستند. در جوامع خِردگرا ضرب‌المثل، فراوان است. «هرچه تعداد امثال ملّتی بیشتر باشد، تودهٔ آن قوم از خردورزی و نیروی اندیشگی برتری برخوردارند» (محسنی، ۱۳۸۱: ۱۶۲). ضرب‌المثل‌ها جزء ادبیّات فولکلوریک و یکی از شاخه‌های ادبیّات عامیانه یا ادب شفاهی است که گویندهٔ آن مشخّص نیست. فولکلور[1] نیز کلمه‌ای است مرکّب از دو جزء: یکی فولک، و دیگری لور و معنی آن دانش عوام

1.Folklore

است. آمبرواز مورتن[1] نخستین کسی است که در سال ۱۸۸۵ میلادی این اسم را انتخاب کرد (محجوب، ۱۳۸۲: ۳۵).

آنچه کلام را از نُرم عادی زبان خارج می‌کند و سبب آشنایی‌زدایی و رستاخیز کلام می‌شود و آن را هنرمندانه می‌سازد، عواملی است که ایجاد زیبایی می‌کنند، از قبیل: «نظم، تناسب، هماهنگی، تکرار، تنوّع، وحدت در کثرت، توازن، تقارن، ایجاد، شگفت‌انگیزی، چند بعد بودن و...» (وحیدیان، ۱۳۸۳: ۶). مجموع این شگردها که در حوزهٔ فصاحت و بلاغت جای می‌گیرند، از عوامل زیبایی‌آفرینی سخن به شمار می‌آیند. یکی از عوامل زیبایی سخن، بلاغت است که به همهٔ شگردهایی اطلاق می‌شود که برای ارتباط با مخاطب و تأثیرگذاری بر وی به کار گرفته می‌شود. علومی که سبب بلاغت کلام می‌شود، معانی، بیان و بدیع است. علم بدیع به مجموعهٔ شگردها و آرایه‌هایی گفته می‌شود که کلام عادی را به کلام ادبی تبدیل می‌کند یا به کلام ادبی تعالی می‌بخشد (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۰-۲۱). «اصطلاح بدیع، وارث قدیمی‌ترین تأمّلات در حوزهٔ گفتمان ادبی بویژه شعر از جاهلیّت تا قرن سوم هجری است» (اکبری و رجاء، ۱۳۹۷: ۱۴). منظور از بدیع لفظی، بیان شگردهایی در حوزهٔ لفظ و ظاهر کلام است و آن مجموعهٔ شگردهایی است که موسیقی کلام را از نظر روابط آوایی و تناسب‌های ظاهری کلام، مورد بررسی قرار می‌دهد. ترفندهای هنری و ادبی که در اثر تغییر و انحراف زیبایی‌شناختی در حوزهٔ لفظ رخ می‌دهد، زبان رسمی و معیار را به زبان ادبی تبدیل می‌کند و سبب التذاذ ادبی و برانگیزانندهٔ احساس شنونده می‌شود و سخن را در عمق جان مخاطب می‌نشاند. بهره‌گیری از شگردهای لفظی، سبب انسجام کلام ادبی می‌شود و انسجام و بافت کلام ادبی که در اثر روابط آوایی و موسیقایی در میان الفاظ و واژه‌ها به وجود می‌آید، سخن را گوش‌نواز و زیبا و دلنشین می‌سازد. تضمین‌المزدوج، تکرار، تصدیر، جناس، سجع، طرد و عکس و واج‌آرایی، شگردهایی هستند که در حوزهٔ بدیع لفظی، زیبایی می‌آفرینند و سبب افزایش موسیقی

1.Ambroise Morton

کلام می‌شوند و این موسیقی کلام، تأثیر سخن را دوچندان می‌سازد. بی‌تردید شگردهای بدیع لفظی جایگاهی مهم در تأثیرگذاری، ماندگاری و رواج و شهرت ضرب‌المثل‌ها ایفا می‌کنند. مَثل‌ها یکی از شاخه‌ها و بخش‌های ادبیّات عامیانه هستند. در تعریف ضرب‌المثل که شکل فشرده و چکیدهٔ حکمت و تجربهٔ یک قوم است، نوشته‌اند: «مَثل جمله‌ای است کوتاه، مشهور و گاه آهنگین، حاوی اندرزها، مضامین حکیمانه و تجربیّات قومی مشتمل بر تشبیه، استعاره یا کنایه که به دلیل روانی الفاظ، روشنی معنا، سادگی، شمول و کلّیت در میان مردم شهرت و رواج یافته و با تغییر یا بدون تغییر، آن را به کار می‌برند» (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۲۵/۱).

اگرچه به نظر می‌رسد مثل‌ها در ظاهر از آرایه‌های زیبایی‌شناسی دورند، کمتر مَثلی را می‌توان یافت که از شگردهای بلاغی بی‌بهره باشد. یکی از عوامل مهمّی که سبب زیبایی و اثرگذاری مَثل می‌شود، آرایه‌های لفظی است.

پیش از مشروطه، رابطهٔ پدیدآورندگان آثار ادبی با مردم، رابطه‌ای شنیداری بود و بیشتر به زیبایی‌های موسیقایی، از قبیل انواع سجع، جناس، تناسبات لفظی و وزن شعر توجّه می‌شد؛ امّا با انقلاب مشروطه و پس از آن، ارتباط صاحبان آثار ادبی با مردم به علّت پیشرفت‌های صنعتی و علمی، از شنیداری به نوشتاری تغییر یافت. با این تغییر، توجّه شاعران به وزن، انواع سجع و تناسبات لفظی کم شد و توجّه به ظاهر و صور خیال بیشتر گردید (محسنی، ۱۳۸۱: ۱۷۹). یکی از عواملی که در تأثیرگذاری و جذّابیت مَثل‌های *داستان‌نامه* و مَثل‌های مازندرانی نقش اساسی داشته، جنبهٔ بلاغی و ادبی آن‌ها بوده است. استفاده از شگردهای بدیع لفظی، یکی از عوامل مهمّی است که تأثیر جادویی به سخن می‌بخشد و سبب قدرت تأثیر کلام می‌شود.

۳. بحث و بررسی

در این بخش، شگردها و عناصر بلاغی بدیع لفظی، مورد بررسی و مقایسه قرار گرفت و یافته‌ها به‌صورت آماری تحلیل شد.

۳-۱. تضمین‌المزدوج

تضمین‌المزدوج آن است که «در اثنای جملهٔ نثر یا نظم، کلماتی را به‌صورت پیوسته یا نزدیک به هم بیاورند که در حرف روی یکسان باشند (همایی، ۱۳۷۰: ۴۷-۴۸). نکتهٔ قابل توجّه اینکه در تضمین‌المزدوج، رعایت حرف روی شرط لازم است و ممکن است به‌صورت جناس یا سجع متوازی و مطرّف ظاهر شود و پهلوی هم یا نزدیک به هم قرار گیرند. بین تضمین‌المزدوج با موازنه و ترصیع تفاوت وجود دارد. شمیسا در این درباره نوشته است که در تضمین‌المزدوج، کلمات مسجّع و متجانس در کنار هم‌اند و رابطهٔ آن‌ها افقی است و طول قرینه‌ها ممکن است مساوی نباشد؛ امّا موازنه و ترصیع سجع‌های هر جمله در مقابل سجع‌های جملهٔ دیگرند و رابطهٔ آن‌ها عمودی و طول قرینه‌ها مساوی است (شمیسا، ۱۳۸۶ :۴۵).

ـ خر را با خور می‌خورد، مرده را با گور (۲۱۶۶)؛ دو واژهٔ «خر» و «خور» دارای جناس مضارع است و حرف روی در آن‌ها مشترک است و نزدیک هم قرار گرفته‌اند؛ بنابراین دارای آرایهٔ تضمین‌المزدوج است.

ـ آش که جیش بیمو، وِنه دِل غِریش وریش بیمو[1] (انصاری، ۱۳۸۹: ۵۳)؛ آش که جوش آمد، دلش به سر و صدا آمد.

دو واژهٔ «غِریش» و «وِریش» دارای جناس مضارع و حرف روی در آن‌ها مشترک است و در کنار هم قرار گرفته و آرایهٔ تضمین‌المزدوج را شکل داده‌اند.

از نظر بسامد کلّ آرایه‌ها، آرایهٔ تضمین‌المزدوج، رتبهٔ پنجم را در مَثل‌های *داستان‌نامه* و رتبهٔ چهارم را در مَثل‌های مازندرانی داراست. در مَثل‌های *داستان‌نامه* ۱۸۴ مورد، معادل ۵/۶۷ درصد و در مَثل‌های مازندرانی ۱۶۰ مورد، معادل ۱۰/۰۶ درصد آرایهٔ تضمین‌المزدوج به کار رفته است.

با توجّه به آمار، کاربرد این آرایه در مثل‌های مازندرانی دو برابر کاربرد آن در *داستان‌نامه* است. زیاد بودن میزان کاربرد این شگرد در مثل‌های مازندرانی نسبت به

1.Âš ke jiš bimu, vene del qeriš veriš bimu

مثل‌های *داستان‌نامه*، نشانهٔ شفاهی بودن مثل‌های مازندرانی و گرایش گویندگان و مخاطبان به موسیقی شنیداری سخن است؛ همچنین حاکی از نقشی است که این آرایه در افزایش موسیقی و گوش‌نوازی مثل‌ها ایفا می‌کند.

۳-۲. تکرار و تصدیر

تکرار، یکی از شگردهای زیبایی‌آفرینی کلام است. گاهی موسیقی درونی کلام زاییدهٔ تکرار هجاهای کلمه یا جملات است؛ به عبارت دیگر، موسیقی کلام مرهون تکرار است (وحیدیان، ۱۳۸۳: ۲۱). تکرار، گونه‌های فراوانی دارد: تکرار صامت‌ها و مصوّت‌ها، تکرار هجاها، کلمات، جملات و... . از کارکردهای تکرار می‌توان توسعهٔ معنا، موسیقی کلام و حسن تأثیر را نام برد. منظور ما از تکرار در اینجا، تکرار واژه و جمله است. هرگاه واژه‌ای در اوایل مصراع اوّل و اواخر مصراع دوم تکرار شود، تصدیر نام دارد.

ـ آسیا گرد دارد، دل تو هم درد دارد (۳۵۹). واژهٔ «دارد» دو بار تکرار شده و باعث افزایش موسیقی مَثل و ایجاد گوش‌نوازی و تأثیر بیشتر آن گردیده است؛ البتّه شگرد تکرار واج‌های «د» و «ر»، ایجاد واج‌آرایی و جناس بین واژه‌های «گرد» و «درد» موسیقی و تأثیر کلام را دوچندان کرده است.

ـ جیگِر، جیگِره؛ دیگِر، دیگِر[1] (انصاری، ۱۳۸۹: ۱۸۸). معنی: جگر، جگر است و دیگر، دیگر. تکرار واژه‌های «جیگر» و «دیگر»، سبب ایجاد موسیقی و گوش‌نوازی و در نتیجه باعث زیبایی مَثل شده است.

ـ آشنا داند زبان آشنا (۳۷۳). واژهٔ «آشنا» آرایهٔ تصدیر دارد و موجب افزایش موسیقی و در نتیجه تأثیر بیشتر مَثل شده است.

ـ کِرکی که اَمه کِلی مَرغِنه نَکِنّه، صَحرای کِلاج اَمه کِرک[2] (انصاری، ۱۳۸۹: ۳۴۹). معنی: مرغی که در مرغدانی ما تخم نمی‌گذارد، کلاغ صحرا مرغ ماست.

1.Jiger jigere, diger diger

2.Kerki kea me keli marqene nakenne, sahrâye kelâj ame kerk

واژهٔ «کِرک» در اوّل و اواخر بیت تکرار شده و این تکرار در کنار آرایه‌های دیگر، سبب ایجاد گوش‌نوازی و ماندگاری مَثل گردیده است.

آرایهٔ تکرار، هم در مَثل‌های *داستان‌نامه* و هم در مَثل‌های مازندرانی از لحاظ میزان کاربرد، رتبهٔ اوّل را به خود اختصاص داده است؛ بنابراین درصد قابل توجّهی از عامل ایجاد موسیقی و گوش‌نوازی کلام برای تأثیرگذاری بیشتر، در مَثل‌های *داستان‌نامه* و مَثل‌های مازندرانی، ناشی از بهره‌گیری از آرایهٔ تکرار است. در مَثل‌های *داستان‌نامه* ۱۳۴۷ مورد، معادل ۴۱/۵۶ درصد و در مَثل‌های مازندرانی ۶۷۹ مورد، معادل ۴۲/۷۳ درصد، آرایهٔ تکرار و تصدیر به کار رفته است. هم در ضرب‌المثل‌های *داستان‌نامه* و هم در ضرب‌المثل‌های مازندرانی، درصد قابل توجّهی از عامل ایجاد موسیقایی و گوش‌نوازکردن کلام برای تأثیرگذاری بیشتر، ناشی از بهره‌گیری از آرایهٔ تکرار است. این تکرارها، نشان‌دهندهٔ شدّت، کثرت و تأکید است. بسامد این آرایه در مَثل‌های مازندرانی بیشتر و چشمگیرتر از مَثل‌های *داستان‌نامه* است. به نظر نگارنده، این امر نشانهٔ هم‌نوایی انسان با طبیعت است. طبیعت سرسبز مازندران و تراکم مناظر و نیز وفور نعمت و رفاه و روحیهٔ شادباشی ناشی از نعمت‌های فراوان الهی، سبب شده تا هم‌نوایی مردم مازندران با طبیعت چشمگیرتر باشد و این هم‌نوایی در قالب تکرار، نمود بیشتری بیابد؛ چراکه بسیاری از نغمه‌ها و اصوات گوناگون پدیده‌های اقلیم مازندران ـ بویژه صدای موجودات، امواج دریا، رودخانه‌ها، آبشارها و آواز پرندگان ـ ناشی از تکرار فراوان و منظّم آن‌هاست که این تکرارها در مثل‌ها جلوه‌گر شده است.

۳-۳. جناس

جناس یا تجنیس، عبارت از تشابه دو کلمه در تلفّظ با اختلاف در معنی است (رجائی، ۱۳۷۲: ۳۹۶). جناس یکی از زیباترین ترفندهای لفظی است که سبب زیبایی کلام می‌شود. دلیل زیبایی جناس عبارت است از تداعی معانی، کشف ابهام میان دو واژهٔ متجانس که در عین یکی بودن، متفاوت است و غرابت واژه‌های متجانس که سبب برجستگی لفظی و حتی معنایی آن‌ها می‌شود. جناس یکی از راه‌های افزایش

موسیقی کلام است. جناس از زیرمجموعه‌های آرایهٔ تکرار است و انواع گوناگون دارد. «مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه و تضاد صامت‌ها و مصوّت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌های این نوع موسیقی است و اگر بخواهیم از انواع شناخته‌شدهٔ آن نام ببریم، انواع جناس‌ها را باید یادآور شویم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۹۲).

تفاوت جناس با سجع در این است که تعداد حروف هم‌جنس در جناس بیشتر از سجع است و در سجع بر وزن و حروف مشترک در پایان کلمات تأکید می‌شود. هم در ضرب‌المثل‌های *داستان‌نامه* و هم در ضرب‌المثل‌های مازندرانی از این ترفند برای تأثیرگذاری بیشتر و موسیقایی کردن کلام بهره گرفته شده است. جناس انواع گوناگون دارد که در اینجا ضرب‌المثل‌های *داستان‌نامه* و مازندرانی را از نظر انواع جناس مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۳-۳-۱. جناس تام

در کتاب *حدائق‌السّحر* دربارهٔ جناس تام چنین آمده است: «این صنعت چنان بود کی در سخن دو کلمه یا بیشتر آورده شود کی در گفتن و نبشتن یکسان بود و در معنی مختلف» (وطواط، ۱۳۶۲: ۶). جناس تام را بهترین نوع جناس دانسته‌اند؛ البتّه به شرط آنکه به طور طبیعی و بر اساس نظم طبیعی کلام پدید آید و گوینده هیچ اجبار و تکلّف و تصنّعی در بیان آن نداشته باشد (تجلیل، ۱۳۶۷: ۱۸).

ـ فردی گردی، چو گِرد مردی گردی (۳۹۰۶). دو واژهٔ «گردی» و «گردی» دارای جناس تام است؛ زیرا «گردی» اوّل به معنای «می‌شوی» است و «گردی» دوم به معنای «بچرخی» به کار رفته است.

ـ چِل که بَیّه، دیگه چِل به چِله[1] (انصاری، ۱۳۸۹: ۱۹۴). معنی: سن که به چهل رسید، دیگر کشمکش است. دو واژهٔ «چل» و «چل» دارای جناس تام است؛ زیرا «چل»

1.čel ke bayye, dige čel be čele

اوّل به معنای «چهل سالگی» است و «چل به چل» دوم به معنـای «جـدال» بـه کـار رفتـه است. درضمن، تکرار واژهٔ چل بر گوش‌نوازی مثل افزوده است.

۳ -۳-۲. جناس خط

«تشابه دو کلمه در کتابت، یعنی دو کلمه آورند که قطع نظر از نقطـه، در نوشـتن بـه یک شکل بوده و در تلفّظ مختلف باشند» (رجایی، ۱۳۷۲: ۴۰۵). در ایـن نـوع جنـاس، تفاوت کلمات هم‌جنس فقط در نقطه است.

ـ اوّل پند، آن‌گاه بند (۶۱۶). دو واژهٔ «پند» و «بند» دارای جناس خط است. موسـیقی برخاسته از این جناس، گوش را نوازش می‌دهد و سبب افزایش تأثیر مَثل می‌شود.

ـ اِسا که ته اِمبار خالی بَیّه، ته ره حالی بَیّه[1] (انصاری، ۱۳۸۹: ۵۵). معنی: اکنون که انبارت خالی شد، متوجّه شدی.

دو واژهٔ «خالی» و «حالی» دارای جناس خط است. موسیقی برخاسته از ایـن جنـاس، باعث ایجاد گوش‌نوازی و سبب افزایش تأثیر مَثل شده است.

۳ -۳-۳. جناس زاید

جناس زاید «آن است کی کلمهٔ متجانس از دیگری، به حرفی زیادت باشـد» (قـیس رازی، ۱۳۸۷: ۳۴۰). ممکن است که این حرف زاید در اوّل، وسـط یـا آخـر کلمـات بیاید. اگر حرف زاید در اوّل کلمات هم‌جنس بیاید، به آن جناس «مزیـد» یـا «مطـرّف» گویند و اگر حرف زاید در آخر کلمات هم‌جنس بیاید، آن را جناس «مُذَیّل» می‌نامند. اگر حرف زاید در وسط کلمات هم‌جنس بیاید، برای آن نامی ذکر نکرده‌اند.

ــ زر و زور و زاری هـر یـک جـایی دارد (۲۹۵۴). سـه واژهٔ «زر»، «زور» و «زار» بـا یکدیگر دارای جناس زاید هستند و این امر سبب افزایش آهنگینی کلام شده است.

ـ اَتّا پیلِکا ماس بَیّه، اَمه تَن دِماس بَیّه[2] (انصاری، ۱۳۸۹: ۴۶۱). معنی: مانند یک پیالهٔ ماست شد و به تن ما چسبید.

1.Esâ ke te embâr xâli bayye, te re hâli bayye
2.Âttâ pilkâ mâs bayye, ame tan demâs bayye

دو واژهٔ «ماس» و «دماس» دارای جناس زاید است و چون حرف اضافی در اوّل کلمات متجانس است، مزید نام دارد.

۳ -۳-۴. جناس لفظ

جناس لفظ آن است که کلمات هم‌جنس در تلفّظ یکسان، ولی در نوشتار مختلف باشند (همایی، ۱۳۷۰: ۵۷).

ـ مکن رحم بر بسیارخوار، که بسیارخوار است بسیار خار (۴۹۴۱). دو واژهٔ «خوار» در بسیارخوار و «خار» دارای جناس لفظ است و ایجاد موسیقی کرده است و علاوه بر جناس لفظ، آرایه‌های تکرار و واج‌آرایی، گوش‌نوازی سخن را دوچندان ساخته، بر میزان تأثیرگذاری مَثل افزوده است.

۳-۳-۵. جناس مرکّب

جناس مرکّب آن است که دو لفظ متجانس، یکی یا هر دو مرکّب بود (وطواط، ۱۳۶۲: ۸). همایی نیز نوشته است که یکی از دو رکن جناس ساده یا در حکم ساده و دیگری مرکّب باشد. در جناس مرکّب اگر دو رکن در نوشتن شبیه یکدیگر باشند، به آن «متشابه» یا «جناس مرکّب مقرون» و اگر دو رکن در نوشتن مختلف باشند، «جناس مرکّب مفروق» گویند (همایی، ۱۳۷۰: ۵۳).

ـ نجس‌تر شود، چون نَجِس تَر شود (۵۲۲۶). دو واژهٔ «نجس‌تَر» و « نجس، تَر» دارای جناس مرکّب از نوع مفروق است.

۳-۳-۶. جناس مضارع و لاحق

«هرگاه دو لفظ متجانس در نوع حروف مختلف باشد، در این صورت، چنانچه دو حرف مختلف فیهما قریب‌المخرج باشد، جناس را مضارع نامند و هرگاه قریب‌المخرج نباشد، جناس لاحق گویند و شرط است که اختلاف متجانسین در بیش از یک حرف نباشد و الّا تشابه بین آن‌ها که شرط تجنیس است، ضعیف گشته و آن دو لفظ از تجانس خارج می‌شوند» (رجایی، ۱۳۷۲: ۴۰۱). به عبارت دیگر، جناس مضارع و لاحق آن است که کلمات هم‌جنس در حرف اوّل و وسط مختلف باشند.

۳-۳-۶-۱. جناس مضارع

در جناس مضارع، واجگاه دو حرف متفاوت در دو واژهٔ هم‌جنس، مشترک یا نزدیک به هم است.

ــ آدم را توی چاه بیندازند، از راه نیندازند. (۱۳۳). دو واژهٔ «چاه» و «راه» دارای جناس مضارع است. کاربرد این دو واژه در افزایش آهنگ و موسیقی مَثل نقش داشته و بر تأثیر سخن افزوده است.

ـ آتّا دَسّه چِماز، آتّا هِرازِ وَسّه[1] (انصاری، ۱۳۸۹: ۸۶). معنی: یک دسته گیاه سرخس برای رود هراز کافی است.

دو واژهٔ «دَسّه» و «وَسّه» دارای جناس مضارع است. موسیقی برخاسته از این دو واژهٔ هم‌جنس، سبب جذّابیت و زیبایی مَثل شده است.

۳-۳-۶-۲. جناس لاحق

در جناس لاحق، دو حرف متفاوت در دو واژهٔ هم‌جنس دارای واجگاه متفاوت یا دور از هم است.

ـ بیمار باشی به که بیکار باشی (۱۲۲۱). دو واژهٔ «بیمار» و «بیکار» دارای جناس لاحق است. موسیقی حاصل از این دو واژهٔ هم‌جنس، باعث زیبایی بیشتر مَثل شده است.

ـ اَنجِ گنج خونّه، پِنجا ره پَنج خونّه[2] (انصاری، ۱۳۸۹: ۹۹). معنی: خوش‌خوشک می‌خواند، پنجاه را پنج می‌خواند.

دو واژهٔ «اَنج» و «پَنج» دارای جناس لاحق است. این جناس به افزایش گوش‌نوازی و آهنگینی مَثل کمک کرده و درکنار آرایه‌های دیگر، سبب اثرگذاری بیشتر کلام شده است.

۳-۳-۷. جناس مطرّف

1.Âttâ dasse čemâz, âttâ herâzze vasse
2.Anje ganj xunne, penjâ re panj xunne

جناس مطرّف «چنان بود کی دو لفظ متجانس را همهٔ حروف متّفق بود مگر حرف آخر» (وطواط، ۱۳۶۲: ۱۰). شمس قیس و همایی نیز همین تعریف را کرده‌اند؛ امّا شمیسا جناس مطرّف را آن می‌داند که یکی از دو کلمهٔ هم‌جنس، یک یا دو هجا بیشتر از دیگری داشته باشد. وی دربارهٔ فرق جناس مطرّف با سجع مطرّف نوشته است که در جناس مطرّف صامت آغازی هجای قافیه یکسان است؛ امّا در سجع مطرّف صامت آغازی هجای قافیه حتماً متغیّر است؛ بنابراین تعداد صامت‌های هم‌جنس در جناس مطرّف بیشتر است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۶۱-۶۲). ما در این نوشتار، نظر قدما را ملاک قرار دادیم.

ـ خاله را خایه بودی، خالو بدی (۲۰۵۴). دو واژهٔ «خاله» و «خالو» دارای جناس مطرّف است. این آرایه به همراه آرایهٔ واج‌آرایی و تناسب، سبب تکمیل موسیقی مَثل و زیبایی آن شده است.

ـ اَرمِجی شه وَچه ره شو راه وَرنه، وه ره چِش نَکِنِن[1] (انصاری، ۱۳۸۹: ۶۲). معنی: خارپشت بچه‌اش را شب‌ها راه می‌برد تا او را چشم نزنند.

دو واژهٔ «شه» و «شو» جناس مطرّف ساخته، عامل ایجاد موسیقی شده و به تأثیرگذاری آن کمک کرده است.

۳-۳-۸. جناس مکرّر

«این صنعت چنان باشد کی دبیر یا شاعر در آخر اسجاع یا در آخر ابیات دو لفظ متجانس پهلوی یکدیگر بیارد. اگر در صدر لفظ اوّل زیادتی باشد، روا بود» (وطواط، ۱۳۶۲: ۹). ممکن است دو کلمهٔ هم‌جنس که کنار هم قرار می‌گیرند، از نوع جناس تام باشد یا جناس زاید یا ملحق به زاید (فشارکی، ۱۳۷۹: ۳۷). به نظر شمیسا، دو جناس مطرّف در کنار هم قرار بگیرد (شمیسا، ۱۳۸۶: ۶۲).

1.Armeji še vače re šu râ varde,ve re češ nazenan

ـ ترک را به ده راه نمی‌دادند، می‌گفت: اسب و اسباب مرا ببرید خانهٔ رئیس (۱۵۱۱). دو واژهٔ «اسب» و «اسباب» دارای جناس مکرّر است. این آرایه همراه آرایهٔ واج‌آرایی و تناسب، موسیقی مَثل را تکمیل کرده و سبب زیبایی آن شده است.

ـ ای داد و بیداد فَلِک، همهٔ وِسّه لوش بشته، اَمه وِسّه کَلِک[1] (انصاری، ۱۳۸۹: ۵۶).

معنی: ای داد و بیداد فلک برای همه دروازهٔ چوبی گذاشت و برای من پلّهٔ چوبی.

دو واژهٔ «داد» و «بیداد» دارای جناس مکرّر است. موسیقی برخاسته از این دو واژهٔ هم‌جنس، سبب گوش‌نوازی و جذّابیت مَثل شده است.

۳-۳-۹. جناس ملحق به زاید یا مُذَیّل

آن است که در اوّل و آخر دو کلمهٔ هم‌جنس بیش از یک حرف زاید بیاید. «چون در اوّل یا آخر یکی از متجانسین بیش از یک حرف زیادت باشد، آن را نیز ملحق به جناس زاید و مذیّل باید شمرد» (همایی، ۱۳۷۰: ۵۲).

ـ چندان سمن هست که یاسمن پیدا نیست (۱۸۲۲). دو واژهٔ «سمن» و «یاسمن» دارای جناس ملحق به زاید یا مذیّل است. هم‌جنسی این دو واژه، در افزایش آهنگ و تأثیرگذاری مَثل نقش داشته است.

ـ خر اَگه خَرمِن بوره، مَردِم پول نَدِنِنه اسب نَیرِنه[2] (انصاری، ۱۳۸۹: ۲۲۸). معنی: اگر خر خرمن برود، مردم پول نمی‌دهند، اسب نمی‌گیرند.

دو واژهٔ «خر» و «خرمِن» دارای جناس ملحق به زاید یا مذیّل است. این آرایه همراه آرایهٔ واج‌آرایی و تناسب، موسیقی مَثل را دو چندان ساخته و سبب زیبایی آن شده است.

۳-۳-۱۰. جناس ناقص

جناس ناقص را که جناس «مُحَرّف» نیز می‌گویند، «آن است که کلمات متجانس در حروف متّفق باشند و در حرکات مختلف» (قیس رازی، ۱۳۸۷: ۳۳۹). رشید وطواط

1.Ey dâd o bidâde falek, hameye vesse luš bešte, ame vesse kalek
2.Xar age xarmen bure, mardem pul nadenene asb nairene

جناس ناقص را مانند جناس تام می‌داند که در حروف متّفق‌اند؛ امّا در حرکت مختلف (وطواط، ۱۳۶۲: ۶). به نوشتهٔ شمیسا، مواردی از قبیل اختلاف مصوّت‌ها و مشدّد و مخفّف بودن را با تسامح، جناس ناقص به حساب می‌آورند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۶).

ـ سَر بده، سِر مده (۳۱۰۸). دو واژهٔ «سَر» و «سِر» دارای جناس ناقص است. هم‌جنسی این دو واژه در افزایش موسیقی و اثرگذاری مَثل نقش داشته و سبب ایجاد آهنگینی و زیبایی مَثل شده است.

ـ وِنه سَر بوره، وِنه سِر نَشونه[1] (انصاری، ۱۳۸۹: ۴۲۵). معنی: سرش برود، سِرّش نمی‌رود (فاش نمی‌شود).

دو واژهٔ «سَر» و «سِر» دارای جناس ناقص است. موسیقی ایجادشده از این جناس، سبب آهنگینی و گوش‌نوازی و زیبایی مَثل شده است.

علاوه بر جناس‌های یادشده، علمای بلاغت و بلاغت‌نویسان، دو شگرد بلاغی زیر را از مقولهٔ جناس دانسته‌اند:

۳-۳-۱۱. جناس اشتقاق

این جناس را «اقتضاب»، «جناس هم‌خانواده» و « جناس ریشه» نیز می‌نامند. «این صنعت را بلغا از جملهٔ تجنیس شمردند و این چنان بود کی دبیر یا شاعر در نثر و نظم الفاظی آرد کی حروف ایشان متقارب و متجانس باشد در گفتار» (وطواط، ۱۳۶۲: ۱۲). این جناس، در واقع بحث کلمات هم‌خانواده در دستور است و به نظر می‌رسد که بعضی از حروف کلمات هم‌جنس، از یکدیگر مشتق شده‌اند؛ حال اگر حروف کلمات هم‌جنس از یک ریشهٔ مشتق شده باشند، جناس اشتقاق یا اقتضاب می‌گویند و اگر از یک ریشه مشتق نشده نباشند، شبه اشتقاق می‌نامند.

ـ حرام می‌خوری، مرغ خودت را بخور (۱۹۴۰). دو فعل «می‌خوری» و «بخور» دارای جناس اشتقاق است. موسیقی حاصل از این اشتقاق، در جذّابیت و زیبایی مَثل مؤثّر است.

1.Vene sar bure, vene ser našune

ـ فِلفِلِ کِچیکی ره نِش، وِنه تِنّی ره هـارِش[1] (انصـاری، ۱۳۸۹: ۳۲۲). بـه کـوچکی فلفل نگاه نکن، به تندی‌اش نگاه کن.

دو واژهٔ «نِش» و «هارِش» دارای جناس اشتقاق است. این دو فعل متضاد در بـن فعـل یکسان‌اند. هم‌ریشگی این دو فعل، بر موسیقی کلام افـزوده و آن را گـوش‌نـواز کـرده است.

۳-۳-۱۲. جناس قلب یا مقلوب

آن است که کلماتی را بیاورند که حروف آن‌ها مقلوب یکدیگر باشند؛ اگر این امر در بعضی حروف اتّفاق بیفتد، به آن قلب بعـض گفتـه، اگـر در کـلّ حـروف صـورت بگیرد، قلب کل می‌گویند. همایی دربارهٔ این آرایه می‌نویسد: «شرط اصلی در محاسـن بدیع آن است که جانب فصاحت و بلاغت را فرونگذاشته، معنی را فدای الفاظ نکـرده باشند. در صنعت مقلوب نیز مانند سایر صنایع بدیع، باید شرط اساسی را رعایـت کننـد و گرنه چندان حسنی نخواهد داشت» (همایی، ۱۳۷۰: ۶۵-۶۷).

ـ سلام مستحب است و جوابش واجـب (۳۲۴۴). دو واژهٔ «جـواب» و «واجـب» کـه دارای جناس قلب است، سبب ایجاد موسیقی شـده و درگـوش‌نـوازی مَثـل، اثرآفـرین بوده است.

جناس بر اساس بسـامد کـلّ آرایـه‌هـا، در مَثـل *داسـتان‌نامـه* رتبـهٔ چهـارم و در مَثـل مازندرانی رتبهٔ سوم را به خود اختصاص داده است. با بررسـی‌هـای بـه عمـل‌آمـده، در مَثل‌های *داستان‌نامه* ۴۴۹ مـورد، معـادل ۱۳/۸۵ درصـد و در مَثـل‌هـای مازنـدرانی ۱۹۶ مورد، معادل ۱۲/۳۳ درصد آرایهٔ جناس به کـار رفتـه اسـت. در مَثـل‌هـای *داسـتان‌نامـه* دوازده نوع جناس آمار گرفته شد کـه از میـان انـواع جنـاس، تعـداد ۲۶ مـورد، معـادل ۰/۸درصد جناس تام، ۱۸ مـورد، معـادل ۰/۵۵ درصـد جنـاس خـط، ۹۶ مـورد، معـادل ۲/۹۶ درصد جناس زاید، ۱ مورد، معـادل ۰/۰۳ درصـد جنـاس لفـظ، ۲ مـورد، معـادل ۰/۰۶ درصد جناس مرکّب، ۲۷۶ مورد، معادل ۸/۵۱ درصد جناس مضارع و لاحق، ۱۱

1.Fefele kečiki re neš, vene tenni re hâreš

مورد، معادل ۰/۳۳ درصد جناس مطرّف، ۴ مورد، معادل ۰/۱۲ درصد جناس مکرّر، ۱۶ مورد، معادل ۰/۴۹ درصد جناس ملحق به زاید، ۲۲ مورد، معادل ۰/۶۷ درصد جناس ناقص، ۱۹۵ مورد، معادل ۶/۰۱ درصد جناس اشتقاق و شبه اشتقاق و ۳ مورد، معادل ۰/۰۹ درصد جناس قلب به کار رفته است. در مَثل‌های مازندرانی ده نوع جناس آمارگیری شد که از میان انواع جناس، تعداد ۳ مورد، معادل ۰/۱۸درصد جناس تام، ۳ مورد، معادل ۰/۱۸ درصد جناس خط، ۲۶ مورد، معادل ۱/۶۳ درصد جناس زاید، ۱۱۱ مورد، معادل ۶/۹۸ درصد جناس مضارع و لاحق، ۴ مورد، معادل ۰/۲۵ درصد جناس مطرّف، ۱ مورد، معادل ۰/۰۶ درصد جناس مکرّر، ۶ مورد، معادل ۰/۳۷ جناس ملحق به زاید، ۲ مورد، معادل ۰/۱۲ درصد جناس ناقص و ۴۵ مورد، معادل ۲/۸۳ درصد جناس اشتقاق به کار رفته است. در مَثل‌های *داستان‌نامه*، جناس مضارع و لاحق ۲۷۶ مورد، جناس اشتقاق ۱۹۵ مورد و جناس زاید ۹۶ مورد، بیشترین میزان کاربرد و جناس قلب ۳ مورد، مرکّب ۲ مورد و جناس لفظ ۱ مورد، کمترین میزان کاربرد را داشته‌اند. در مَثل‌های مازندرانی نیز جناس مضارع و لاحق ۱۱۱ مورد، جناس اشتقاق ۴۵ مورد و جناس زاید ۲۶ مورد، بیشترین میزان کاربرد و جناس تام ۳ مورد، جناس ناقص ۲ مورد، کمترین میزان کاربرد را داشته‌اند. در مَثل‌های مازندرانی از جناس قلب، جناس لفظ و جناس مرکّب موردی یافت نشد.

نکتهٔ قابل توجّه اینکه اغلب جناس‌های به‌کاررفته در مَثل‌های *داستان‌نامه* و مازندرانی از نوع جناس لاحق (اختلاف در حرف اوّل دو کلمه) است. از جناس تام، در مَثل‌های مازندرانی فقط ۶ مورد یافت شد و از جناس‌های لفظ و قلب موردی یافت نشد. این نکته نشانهٔ آن است که وضع‌کنندگان مَثل‌های مازندرانی برخلاف وضع‌کنندگان مَثل‌های *داستان‌نامه*، از میان تودهٔ مردم بوده‌اند؛ بنابراین به هم‌جنس بودن حروف مَثل‌ها توجّه زیادی نداشته‌اند. جناس در مَثل‌های *داستان‌نامه* و مازندرانی از یک سو ایجاد موسیقی کرده و از سوی دیگر عامل تداعی معانی مختلف لفظی واحدی گشته‌اند؛ در نتیجه به گسترش تخیّل و ایجاد کشش و جلب توجّه شنونده منجر شده

است و «این از عوامل ایجاد زیبایی و هنر است؛ زیرا زیبایی و فخامت در سخن از دو سرچشمه جاری است: یکی آنچه مربوط به آهنگ و طنین واژه‌هاست و دیگر آنچه به نیروی لذّت‌زای تداعی معانی مربوط می‌شود» (تجلیل، ۱۳۶۷: ۲). آمار، نشان‌دهندهٔ گرایش گویندگان مَثل‌های *داستان‌نامه* و مازندرانی به موسیقی کلام با بهره‌گیری از ترفند جناس برای گوش‌نوازی و تأثیرگذاری بیشتر سخن و نیز طبع موزون آنان است.

۳-۴. سجع

آوردن کلمات آخر قرینه‌ها را که در وزن یا حرف روی یا هر دو یکسان و هماهنگ باشد، سجع گویند (همایی، ۱۳۷۰: ۴۱). سجع یکی از شگردهای زیبا و گوش‌نواز است. هرچه حروف مشترک در سجع، خوش‌آهنگ‌تر باشد، موسیقی برخاسته از آن دلنشین‌تر خواهد بود. در سجع، قرینه‌سازی بسیار مهم است. اگر این قرینه‌سازی از بین برود، بخش زیادی از زیبایی کلام کاسته خواهد شد. علمای بلاغت سجع را به سه نوع تقسیم کرده‌اند:

۳-۴-۱. سجع متوازن

سجع متوازن آن است که کلمات آخر قرینه‌ها، در وزن و حرف روی متفاوت باشند (فشارکی، ۱۳۷۹: ۷).

ـ از نوکیسه قرض نکن؛ وقتی که کردی، خرج مکن (۳۰۷). دو واژهٔ «قرض» و «خرج»، آرایهٔ سجع متوازن دارند؛ زیرا در وزن با هم مشترک هستند.

ـ کار ره وِنه دَس هَکِنه، چِش بَوینه حَظ هَکِنه[1] (انصاری، ۱۳۸۹: ۳۳۰). معنی: کار را باید دست انجام بدهد و چشم ببیند و لذّت ببرد.

دو واژهٔ «دَس» و «حَظ» دارای آرایهٔ سجع متوازن است و این اشتراک وزن در افزایش آهنگ مَثل، ایفای نقش کرده و آن را گوش‌نواز ساخته است.

۳-۴-۲. سجع متوازی

1.Kâr re vene das hakene, češ bavine haz hakene

سجع متوازی آن بود که در آخر دو قرینه یا بیشتر کلماتی آورده شود که در وزن و عدد حروف و روی متّفق باشند (وطواط، ۱۳۶۲: ۱۴). سجع متوازی در میان انواع سجع، بهترین نوع سجع محسوب می‌شود.

ـ اگه نخردمی نونِ گندم بدیمی دسِّ مردم. دو وایه «گندم» و «مردم»، دارای آرایهٔ سجع متوازی است؛ زیرا هم در حرف روی و هم در وزن با هم مشترک‌اند و این اشتراک در وزن و حرف آخر، بر آهنگینی مثل افزوده است.

ـ گو ره وِنه بَدوشتِن، نا بَکوشتِن[1] (انصاری، ۱۳۸۹: ۳۶۵). معنی: گاو را باید دوشید، نباید کشت.

دو واژهٔ «بَدوشتِن» و «بَکوشتِن» دارای آرایهٔ سجع متوازی است؛ زیرا هم در حرف روی و هم در وزن با هم مشترک هستند.

۳-۴-۳. سجع مطرّف

سجع مُطرَّف، آن بود که در آخر دو قرینه یا بیشتر کلماتی آورده شود که در حرف روی متّفق باشند؛ امّا در وزن و تعداد حروف متفاوت (وطواط، ۱۳۶۲: ۱۴).

ـ با این همه ریش می‌روی تجریش (۶۹۹). دو واژهٔ «ریش» و «تجریش» دارای آرایهٔ سجع مطرّف است؛ زیرا در حرف روی «ش» با هم مشترک‌اند و این امر، موجب ایجاد موسیقی مَثل و در نتیجه، زیبایی آن شده است.

ـ آرد که خِرواره، نون هَکِردِن کاره؟[2] (انصاری، ۱۳۸۹: ۴۰). معنی: آرد که فراوان باشد، نان درست کردن کاری دارد؟

دو واژهٔ «خِرواره» و «کاره» آرایهٔ سجع مطرّف دارند؛ زیرا در حرف روی «ر» با هم مشترک‌اند. این آرایه سبب ایجاد موسیقی و زیبایی سخن شده است.

آرایهٔ سجع بر اساس بسامد کلّ آرایه‌ها، در مَثل *داستان‌نامه*، رتبهٔ سوم و در مَثل مازندرانی، رتبهٔ پنجم را به خود اختصاص داده است. از آرایهٔ سجع، در ضرب‌المثل‌های *داستان‌نامه* ۴۵۳ مورد، برابر با ۱۳/۹۷ درصد و در ضرب‌المثل‌های

1.Gu re vene badušten, nâ bakušten
2.Ârd ke xervâre, nun hakerden kâre

مازندرانی ۱۳۷ مورد، برابر با ۸/۶۲ درصد بهره گرفته شده است. از انواع سجع، در ضرب‌المثل‌های *داستان‌نامه* ۱۷ مورد، برابر با ۰/۵۲ درصد سجع متوازن، ۷۴ مورد، برابر با ۲/۲۸ درصد سجع متوازی و ۳۶۲ مورد، برابر با ۱۱/۱۶ درصد سجع مطرّف به کار رفته است. در ضرب‌المثل‌های مازندرانی ۴ مورد، برابر با ۰/۲۵ درصد سجع متوازن، ۵۶ مورد، برابر با ۳/۵۲ درصد سجع متوازی و ۷۸ مورد، برابر با ۴/۹ درصد سجع مطرّف به کار رفته است.

در میان انواع سجع، هم در مَثل‌های *داستان‌نامه* و هم در مَثل‌های مازندرانی، سجع مطرّف، بیشترین کاربرد و سجع متوازن، کمترین بسامد را دارد. این نکته بر شفاهی بودن و رواج ضرب‌المثل در بین عامّه مردم تأکید دارد؛ همچنین نشان می‌دهدکه گویندگان مَثل‌ها به موسیقی کلام در امثال توجّه داشته و از شگرد سجع نیز مانند جناس برای دلنشین‌تر شدن مَثل و آسان و سریع به خاطر سپردن آن بهره گرفته‌اند تا سخن خود را گوش‌نواز و اثرگذار کنند و در عمق جان مخاطب بنشانند.

۳-۵. طرد و عکس

هرگاه سخنی را به دو پاره تقسیم کنند و پاره اوّل را بر عکس در پارهٔ دوم تکرار کنند، طرد و عکس نام دارد (شمیسا، ۱۳۸۶: ۸۰).

ـ چه علی خواجه، چه خواجه علی (۱۸۸۴). این مَثل، آرایهٔ عکس دارد و بر موسیقی و زیبایی مَثل افزوده و سبب زیبایی کلام شده است.

ـ خِدا خیر هِدا، توره نِدا؛ توره هِدا، خیر ندا[1] (انصاری، ۱۳۸۹: ۲۱۵). معنی: خدا خیر داد، خورجین نداد؛ خورجین داد، خیر نداد.

قسمت دوم کلام به‌صورت عکس قسمت اوّل تکرار شده که این امر سبب گوش‌نوازی و زیبایی کلام گردیده است.

آرایهٔ طرد و عکس بر اساس بسامد کلّ آرایه‌ها، هم در مَثل *داستان‌نامه* و هم در مَثل مازندرانی، رتبهٔ هفتم را به خود اختصاص داده است. در مَثل‌های *داستان‌نامه* ۳۰

1.Xedâ xeyr hedâ, ture nedâ, ture hedâ, xeyr nedâ

مورد، معادل ۰/۹۲ درصد آرایهٔ طرد و عکس یافت شد؛ امّا در ضرب‌المثل‌های مازندرانی از نوع اوّل این ترفند، بهره گرفته شده و تعداد آن بسیار اندک است و تنها ۶ مورد یافت گردید که معادل ۰/۳۷ درصد است. این آرایه، کمترین میزان کاربرد را در میان عناصر بلاغی در این تحقیق داشته است.

همان‌گونه که آمار نشان می‌دهد، کاربرد این آرایه در *داستان‌نامه* نزدیک به سه برابر کاربرد آن در مثل‌های مازندرانی است. این نکته نشانهٔ آن است که این ترفند، بیشتر در نظم به کار می‌رود؛ در حالی که مثل‌های مازندرانی به نثر است و به‌ندرت به نظم آمده است. دیگر اینکه، این ترفند را غالباً کسانی به کار می‌برند که تحصیل‌کرده‌اند و از دانش ادبی برخوردار. کم بودن میزان کاربرد این شگرد در مثل‌های مازندرانی، حاکی از شفاهی بودن مثل‌های مازندرانی و عامّی بودن گویندگان آن است.

۳-۶. موازنه و ترصیع

موازنه «نوعی از سجع متوازن است که مخصوص به نثر و اواخر قرینه‌ها نباشد و آن چنان است که در قرینه‌های نظم یا نثر، از اوّل تا آخر، کلماتی بیاورند که هر کدام با قرینهٔ خود، در وزن یکی و در حرف روی مختلف باشند» (همایی، ۱۳۷۰: ۴۴). به تقابل سجع‌های متوازن در دو یا چند جمله، «موازنه» و به تقابل سجع‌های متوازی در حدّاقل دو جمله، «ترصیع» گویند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۴۰ـ۴۱).

ـ اوّل ملّایی، آخر گدایی (۱۰۹). مَثل، دارای آرایهٔ موازنه است؛ زیرا تقابل سجع‌های آن، از نوع سجع متوازن و متوازی است و این تقابل، سبب افزایش موسیقی و زیبایی مَثل شده است.

ـ راغون که نِداشتی، وینگوم چه کاشتی؟[1] (انصاری، ۱۳۸۹: ۲۵۸). معنی: روغن که نداشتی، چرا بادمجان کاشتی؟

1.Râqon ke nedâšti vingom če kâšti?

مَثل، دارای آرایهٔ موازنه است؛ زیرا تقابل سجع‌های آن، از نوع سجع متوازن و موازی است. این آرایه در ایجاد آهنگ و گوش‌نوازی مَثل نقشی دوچندان ایفا کرده و آن را گوش‌نواز و جذّاب ساخته است.

ـ اگر با غیرتی، با درد باش، اگر بی‌غیرتی بی‌درد باش (۴۱۸). مَثل، دارای آرایهٔ ترصیع است؛ زیرا تقابل سجع‌های آن، از نوع سجع موازی است. موسیقی برخاسته از این تقابل، زیبایی کلام را دوچندان کرده است.

ـ بَئوتِمه: هِلا، دَکِتِمه بِلا[1] (انصاری، ۱۳۸۹: ۱۱۵). معنی: گفتم هلا، در بلا افتادم.

مَثل، دارای آرایهٔ ترصیع است؛ زیرا تقابل سجع‌های آن، از نوع سجع موازی است. این آرایه سبب افزایش آهنگ مَثل و در نتیجه، گوش‌نوازی و زیبایی آن شده است.

آرایهٔ موازنه و ترصیع بر اساس بسامد کلّ آرایه‌ها، هم در مَثل *داستان‌نامه* و هم در مَثل مازندرانی رتبهٔ ششم را داراست. در ضرب‌المثل‌های *داستان‌نامه* ۶۷ مورد موازنه و ترصیع یافت شد که معادل ۲/۰۶ درصد است؛ در حالی که تعداد آن در ضرب‌المثل‌های مازندرانی ۸۹ مورد بود که معادل ۵/۶ درصد است. آرایه‌های موازنه و ترصیع، سجع و واج‌آرایی، بیشترین نقش را در آهنگینی و گوش‌نوازی و در نتیجه، افزایش بلاغت برای تأثیرگذاری بیشتر ضرب‌المثل‌های *داستان‌نامه* و ضرب‌المثل‌های مازندرانی داشته است که این نقش در ضرب‌المثل‌های مازندرانی چشمگیرتر بوده است. به نظر می‌رسد گرایش طبع مَثل‌گویان مازندرانی، به سخن موزون گفتن بیشتر از گویندگان فارسی باشد.

۳-۷. واج‌آرایی

به تکرار یک صامت یا مصوّت در چند کلمهٔ جمله، واج‌آرایی گویند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۷۳). واج‌آرایی باید به‌گونه‌ای باشد که ایجاد گوش‌نوازی کند و آفرینندهٔ موسیقی درونی سخن باشد. «تقارن‌ها و تضادها و تشابهات در حوزهٔ آواهای زبان،

1.Bowteme: helâ, daketeme belâ

موسیقی اصوات را پدید می‌آورد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۹۳). موسیقی برخاسته از صامت‌ها گوش‌نوازتر و دلنشین‌تر از مصوّت‌هاست.

ـ خوشا دزدی که از دزد، بز بدزدد (۲۲۸۵). تکرار ۶ بار صامت «د» و ۵ بار صامت «ز»، موسیقی کلام را دو چندان کرده و برگوش‌نوازی آن افزوده است.

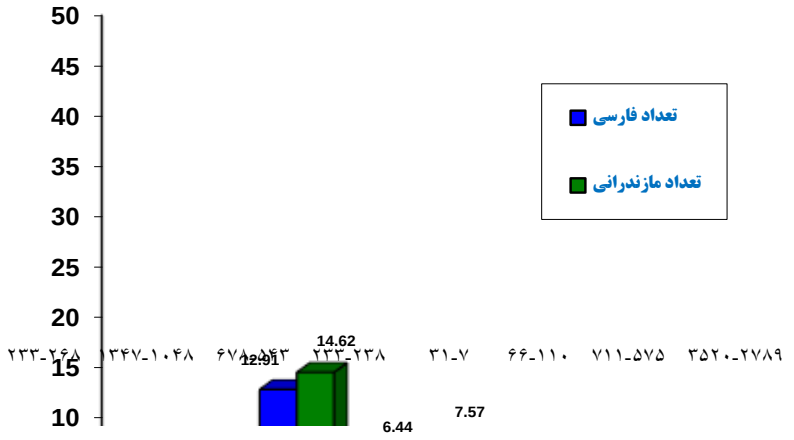
ـ نَخوارای مال، مال‌خوارا خوارِنه[1] (انصاری، ۱۳۸۹: ۲۳۰). معنی: کسی که مال خود را نمی‌خورد، میراث‌خواران، مال او را می‌خورند.

تکرار ۳ بار صامت «خ» و ۷ بار مصوّت بلند «ا» سبب واج‌آرایی و افزایش موسیقی و جذّابیّت کلام شده است.

در ضرب‌المثل‌های *داستان‌نامه*، تعداد ۷۱۱ مورد واج‌آرایی یافت شد که معادل ۲۱/۹۳ درصد از کلّ ضرب‌المثل است. تعداد آن در ضرب‌المثل‌های مازندرانی ۳۲۲ مورد بوده که معادل ۲۰/۲۶ درصد از تعداد کل بسامد را تشکیل داده است. واج‌آرایی از نظر میزان کاربرد در بین کلّ آرایه‌ها، چه در مَثل‌های *داستان‌نامه* و چه در مَثل‌های مازندرانی، رتبهٔ دوم را کسب کرده است.

کاربرد این آرایه، در ضرب‌المثل‌های *داستان‌نامه* و مازندرانی چشمگیر است. این مسئله، نشانگر لطف طبع و ذوق و گرایش گویندگان این مَثل‌ها به موسیقی برای اثرگذاری بیشتر و به‌خاطرسپاری آسان‌تر ضرب‌المثل‌هاست؛ همچنین، نشانهٔ آن است که مَثل، یک شگرد شفاهی است که در میان تودهٔ مردم رواج داشته و دارد و در ادب شفاهی، موسیقی کلامی و شنیداری نقش اساسی ایفا می‌کند؛ چراکه یکی از شیوه‌های افزایش موسیقی کلامی و شنیداری، بهره‌گیری از شگرد بلاغی واج‌آرایی است.

1.Naxerâye mâlle, mâlxârâ xârene



بسامد آرایه‌های لفظی در ۶۰۲۳ مَثل فارسی و ۲۰۲۳ مَثل مازندرانی

۴. نتیجه‌گیری

در این تحقیق، نتایج زیر حاصل شد:

۱. در مَثل‌های *داستان‌نامه* و مَثل‌های مازندرانی، آرایه‌های بدیع لفظی به کار رفته است. به‌کارگیری شگردهای بدیع لفظی، از عواملی است که در بلاغت مَثل‌های *داستان‌نامه* و مَثل‌های مازندرانی نقش داشته، بر حسن تأثیر و جذّابیت مَثل‌ها افزوده و سبب شهرت و رواج آن در میان مردم شده است.

۲. با توجّه به اینکه شگردهای بلاغی در نظم، بیشتر از نثر است، منظوم بودن تعداد قابل توجّهی از مثل‌های *داستان‌نامه*، در افزایش میزان کاربرد و تنوّع آرایه‌های بلاغی، از جمله بدیع لفظی در مقایسه با مثل‌های مازندرانی، مؤثّر بوده است.

۳. از مجموع شگردهای بدیع لفظی آمار گرفته شده در مَثل‌های *داستان‌نامه* و مَثل‌های مازندرانی، شگرد بلاغی تکرار و تصدیر، بیشترین میزان کاربرد و شگرد بلاغی طرد و عکس، کمترین میزان کاربرد را در بلاغت مَثل‌ها داشته‌اند. این امر، نشانهٔ شفاهی بودن

مَثل‌های *داستان‌نامه* و مثل‌های مازندرانی و گرایش گویندگان و مخاطبان به موسیقی شنیداری است.

۴. تعداد و تنوّع آرایه‌های به‌کاررفته در مَثل‌های *داستان‌نامه* بیشتر از مَثل‌های مازندرانی است. در مَثل‌های مازندرانی، آرایه‌های ساده‌تر به کار رفته و تنوّع آن کمتر است. این امر نشانگر آن است که گویندگان مَثل‌های فارسی، بیشتر افراد درس‌خوانده و گویندگان مَثل‌های مازندرانی، بیشتر افراد باذوق و روستاییان خوش‌قریحه بوده‌اند.

منابع

- آق اولی، حسام‌العلما (۱۳۷۳)، **دُررالادب در فنّ معانی، بیان، بدیع**، چ۳، قم: ستاره.
- اکبری، زینب و ابوعلی رجاء (۱۳۹۷)، **بلاغت تمثیل، در پرتو رویکردهای مختلف بلاغی**، دوفصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۹، شمارهٔ ۱۸، صص۷ ـ ۳۸.
- امینی، امیرقلی (۱۳۹۲)، **فرهنگ عوام**، چ۱، تهران: فردوس.
- انجوی شیرازی، ابوالقاسم (۱۳۵۲)، **تمثیل و مَثل**، ج ۱، تهران: امیرکبیر.
- انصاری، مصطفی (۱۳۸۹)، **فرهنگ ضرب‌المثل‌های مازندرانی**، چ۱، ساری: شلفین.
- برقعی، یحیی (۱۳۵۱)، **کاوشی در امثال و حکم فارسی**، چ۱، قم: کتابفروشی فروغی.
- بهمنیار، احمد (۱۳۶۹)، **داستان‌نامهٔ بهمنیاری**، به‌کوشش فریدون بهمنیار، چ۲، تهران: دانشگاه تهران.
- پرتوی آملی، مهدی (۱۳۸۵)، **ریشه‌های تاریخی امثال و حکم**، دو جلد، چ۴، تهران: سنایی.
- تجلیل، جلیل (۱۳۶۷)، **جناس در پهنهٔ ادب فارسی**، چ۱، تهران: مؤسّسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- تقوی، نصرالله (۱۳۱۷)، **هنجار گفتار**، تهران: چاپخانهٔ مجلس.
- جوادی آملی، یحیی (۱۳۹۶)، **ضرب‌المثل‌های آملی**، چ۲، تهران: اطّلاعات.
- جوادیان کوتنایی، محمود و دیگران (۱۳۸۰)، **ضرب‌المثل‌ها (زبانزدها) و کنایه‌های مازندران**، چ۱، تهران: اشاره.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، **لغت‌نامه**، چ۲، تهران: دانشگاه تهران.

- دیوسالار، سکینه (۱۳۸۲)، **ضرب‌المثل‌های مازندرانی**، چ۱، آمل: نشر وارش‌وا.
- ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۸)، **فرهنگ بزرگ ضرب‌المثل‌های فارسی**، چ۱، تهران: معین.
- رادفر، ابوالقاسم (۱۳۶۸)، **فرهنگ بلاغی ـ ادبی: واژه‌ها، اصطلاحات، تعبیرات و مفاهیم**، چ۱، تهران: اطّلاعات.
- رازی، شمس‌الدّین محمّد بن قیس (۱۳۸۷)، **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، تصحیح محمّد قزوینی و محمّدتقی مدرس رضوی، چ۱، تهران: زوار.
- رجایی، محمّدخلیل (۱۳۷۲)، **معالم البلاغه**، چ۳، شیراز: دانشگاه شیراز.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷۹)، **موسیقی شعر**، چ۵، تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، **نگاهی تازه به بدیع**، چ۳، تهران: میترا.
- فشارکی، محمّد (۱۳۷۹)، **نقد بدیع**، چ۱، تهران: سمت.
- کزّازی، میرجلاالدین (۱۳۸۷)، **بدیع: زیباشناسی سخن پارسی**، ج۳، چ۶، تهران: مرکز.
- محجوب، محمّدجعفر (۱۳۸۲)، **ادبیّات عامّهٔ ایران**، به‌کوشش حسن انوری، چ۳، تهران: چشمه.
- محسنی، مرتضی (۱۳۸۱)، **بررسی و تحلیل عنصر غالب بلاغی در پانصد مَثل داستان‌نامهٔ بهمنیاری**، پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی و اجتماعی، سال دوم، شمارهٔ ۶ و۷، صص ۱۶۱ ـ ۱۹۲.
- معین، محمّد (۱۳۷۱)، **فرهنگ فارسی**، ۶ جلد، چ۸، تهران: امیرکبیر.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۳)، **بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی**، چ۱، تهران: سمت.
- وطواط، رشیدالدّین محمّد بن محمّد (۱۳۶۲)، **حدائق‌السّحر فی دقایق الشّعر**، تصحیح عبّاس اقبال آشتیانی، تهران: طهوری.
- همایی، جلال‌الدّین (۱۳۷۰)، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، چ۷، تهران: هما.
- یزدان‌پناه لموکی، طیّار (۱۳۷۶)، **فرهنگ مَثل‌های مازندرانی**، چ۱، تهران: فرزین.