Archive of SID.ir

مقاله پژوهشی

بررسی و تحلیل ابعاد قاعده‌افزایی (توازن آوایی و لغوی) در خمسهٔ امیرخسرو دهلوی

رضوان بارانی شیخ رباطی، شاهپور شهولی کوه شوری*، سیدعلی سهراب‌نژاد

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد ایذه، دانشگاه آزاد اسلامی، ایذه، ایران.

سال شانزدهم، شماره یازدهم، بهمن ۱۴۰۲، شماره پی در پی ۹۳، صص ۱۰۴-۸۷

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.16.7180

نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب سابق)

چکیده:

زمینه و هدف: شاعران با کاربست شگردهای گوناگون در مفاهیم ثابت و واحد، نوآوری ایجاد میکنند و کلام خود را از زبان روزمره و عادی فاصله میدهند. این مهم باعث اقناع حس زیبایی-شناسی مخاطب و سهولت فرآیند انتقال مفاهیم واحد به مخاطبان میشود که در نقد فرمالیستی مورد توجه قرار گرفته است. بر اساس مبانی این نقد، قاعده‌افزایی از جمله روشهای اصلی اهل ادب برای دور کردن کلام از ابتذال و عادتهای زبانی معمول است. در این جستار اصلیترین شگردهای قاعده‌افزایی امیرخسرو برای گریز از مناسبات متعارف زبان روزمره در خمسه بررسی و کاویده شده است.

روش مطالعه: پژوهش حاضر با استناد به منابع کتابخانه‌ای و روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است.

یافته‌ها: امیرخسرو دهلوی در خمسه با کاربست هدفمند و آگاهانهٔ دو مؤلفهٔ قاعده‌افزایی، یعنی توازن آوایی و لغوی، مانع ابتذال کلام در سطح معنا شده است.

نتیجه‌گیری: نمودهای اصلی توازن آوایی در این اثر عبارتند از: تکرار و هماهنگی واج؛ همچنین مصداقهای توازن لغوی شامل کاربرد انواع جناس، تکرار واژه، رد الصدر علی العجز و رد العجز علی الصدر، سجع، قافیه و ردیف میشود. مهمترین هدف شاعر از کاربست این دو مؤلفه را میتوان تسریع در انتقال مطالب غنایی، تعلیمی، دینی و ... به مخاطب از طریق تقویت ابعاد زیبایی‌شناسانه دانست.

تاریخ دریافت: ۱۸ اسفند ۱۴۰۱
تاریخ داوری: ۲۸ فروردین ۱۴۰۲
تاریخ اصلاح: ۱۴ اردیبهشت ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۲۰ خرداد ۱۴۰۲

کلمات کلیدی:
امیرخسرو دهلوی، خمسه، فرمالیسم، قاعده‌افزایی، توازن آوایی و لغوی.

* نویسنده مسئول:
sh.shahvali@iau.ac.ir
(+۹۸ ۶۱) ۴۳۶۲۹۴۰۴۰

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

Sixteen year, Number Eleven, February 2024, Continuous Number 93, Pages: 87-104

Journal of the stylistic of Persian poem and prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

Investigation and analysis of the dimensions of base-enhancement (phonetic and lexical balance) in Amir Khosro Dehlavi's Khamsa

R. Barani Sheikh Robati, Sh. Shahvali Koh Shori*, S.A. Sohrabnejad
Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Izeh Branch, Islamic Azad University, Izeh, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 09 March 2023
Reviewed: 17 April 2023
Revised: 04 May 2023
Accepted: 10 June 2023

KEYWORDS
Amir Khosro Dehlavi, Khamsa, formalism, rule-adding, phonetic and lexical balance.

*Corresponding Author
✉ *sh.shahvali@iau.ac.ir*
☎ (+98 61) 436294040

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: Poets create innovation by using various methods in fixed and single concepts and distance their words from everyday and normal language. This importance convinces the audience's sense of aesthetics and the ease of the process of transferring single concepts to the audience, which is considered in formalist criticism. Based on the basis of this criticism, adding rules is one of the main methods of literate people to distance speech from vulgarity and common language habits. In this essay, Amir Khosro's main base-adding techniques to avoid the conventional relations of everyday language in Khamsa have been investigated and analyzed.

METHODOLOGY: The present research was carried out based on library sources and descriptive-analytical method.

FINDINGS: Amir Khosro Dehlavi has prevented vulgarity of speech in Khamsa with the purposeful and conscious use of two base-enhancing components, i.e. phonetic and lexical balance.

CONCLUSION: The main manifestations of phonetic balance in this work are: phoneme repetition and harmony; Also, examples of lexical balance include the use of puns, repetition of words, rejection of al-Sadr Ali al-Ujjaz and rejection of al-Ujjaz al-Sadr, sajja, rhyme and row. The most important goal of the poet from the use of these two components can be seen as accelerating the transfer of lyrical, educational, religious, etc. content to the audience through strengthening the aesthetic dimensions.

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.10.7180

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
16	0	1

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

مقدمه

در گسترهٔ ادبیات، ثبوت تقریبی معانی و مضامین باعث میشود شاعر برای جلوگیری از ابتذال در گفتار، بدنبال شیوه‌ها و شگردهایی جهت بازنمایی معانی ثابت در موقعیتهای جدید و نوآورانه باشد تا از این طریق، ضمن اقناع حس زیبایی‌شناسی مخاطب، معانی انسان‌ساز را به او انتقال دهد و فرآیند ارتباط‌گیری شنونده با متن تولیدی را تقویت نماید. «زبان هنجار به مجموعه اصول و قواعد تعریف‌شده در دستور هر زبانی گفته میشود که در گفتار عادی، مکالمه‌های روزمره و زبان علمی کاربرد دارد و هدف از آن، برقراری ارتباط با مخاطب و انتقال پیام به وی است» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۶۶). اگرچه هنجارهای حاکم بر زبان و ادبیات زمینه‌های لازم را برای تشریح مقولات مختلف فراهم میکند، کاربست بدون تغییر آن برای بازنمایی مفاهیم ثابت، منجر به گرفتار آمدن خالق اثر در دام ابتذال و تکرار میشود و نتیجه‌ای جز فاصله‌گیری مخاطب از متن به همراه ندارد.

در فرمالیسم (Formalism) و نقد فرمالیستی، که از دههٔ دوم قرن بیستم آغاز شده و با آرای شخصیتهای برجسته‌ای چون بوریس آیخن بام (Boris Eichenbaum)، ویکتور شکلوفسکی (Victor Shklovsky)، رومن یاکوبسن (Roman Jakobson) و جفری لیچ (Jefri Leech) گسترش پیدا کرده است، شگردهای اهل ادب از جمله قاعده‌افزایی برای بازنمایی فراهنجاری معنایی بررسی شده است. آنها شگردهای متنوعی را که خالق اثر ادبی برای بازنمایی نکته‌ای واحد در جلوه‌های گوناگون به کار میگیرد و جریان عدول از هنجارهای معمول را تقویت میکند، دسته‌بندی و مدوّن کرده‌اند. از دید فرمالیستها زمانی که الگوها و ساختارهای زبانی و بیانی مألوف و پذیرفته‌شده بین خالق اثر و مخاطب تغییر پیدا کنند، معانی تبیین‌شده در اثر جذابیت مییابد.

شاخصه‌های اصلی نقد فرمالیستی عبارت است از: ادبیت (Literariness)، آشنایی‌زدایی (Tynianov)، برجسته-سازی، قاعده‌افزایی (Deviation) و هنجارگریزی (Extra regularity). قاعده‌افزایی یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی در مکتب فرمالیسم روس است. در این شگرد قواعدی به قواعد زبان معیار افزوده میشود که موجب برجسته‌سازی متن ادبی میگردد.

در گسترهٔ شعر فارسی، امیرخسرو دهلوی را باید یکی از شایسته‌ترین چهره‌های ادبی به حساب آورد. او همواره در اشعار سعی کرده است هنر و خلاقیت ادبی خود را بازنمایی کند و با کاربست آرایه‌های لفظی و معنایی، به سروده‌هایش نوآوری ببخشد. تحقیقات بسیاری نیز، پیرامون این بخش از شاخصه‌های شعری او انجام شده است که گواه مدعای طرح‌شده است. امیرخسرو دهلوی از جمله مقلدان موفق *خمسهٔ* نظامی گنجوی است که شهرت بیشتری کسب کرده است. او توانسته با کاربست مسائل زبانی، که با ساختار و ظاهر کلام گره خورده‌اند، و استفادهٔ درست و بجا از مؤلفه‌های فرمالیستی، بویژه قاعده‌افزایی، تحولات شایان مطلوبی در شعر خویش ایجاد کند. امیرخسرو با عدول آگاهانه و هدفمند از قواعد زبانی، بر ادبیت کلام خویش افزوده و آن را در نگاه مخاطب برجسته‌تر کرده است. یکی از آثار برجستهٔ او، *خمسه* نام دارد که شامل پنج منظومه به نامهای *مطلع‌الانوار*، *شیرین و خسرو*، *مجنون و لیلی*، *آیینهٔ سکندری*، و *هشت بهشت* است. شاعر در قریب به اتفاق این آثار، مصداقهای فرمالیستی را بازتاب داده است. به این اعتبار، هدف و مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر، بررسی قاعده‌افزایی در دو سطح توازن آوایی یا واجی، و توازن لغوی در *خمسهٔ* او و اغراض شاعر از به کارگیری این شگردها است.

روش مطالعه

پژوهش حاضر با استناد به منابع کتابخانه‌ای و روش توصیفی- تحلیلی تنظیم شده است. در گام اول، جامعهٔ آماری مورد نظر مشخص گردید که شامل *خمسهٔ* امیرخسرو دهلوی (*مطلع‌الانوار*، *شیرین و خسرو*، *مجنون و لیلی*، *آیینهٔ*

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

سکندری، هشت بهشت) بوده است. حجم نمونهٔ تحقیق نیز، آن دسته از ابیاتی را شامل میشود که مرتبط با قاعده‌افزایی هستند. در گام بعدی، منابع مورد نظر گردآوری شده و در نهایت، ذیل دو عنوان «توازن آوایی و واجی» و «توازن لغوی» تحلیلها به شاهدمثالها افزوده شده است.

سابقهٔ پژوهش

تا کنون قاعده‌افزایی در خمسهٔ امیرخسرو دهلوی در هیچ پژوهشی بررسی و کاویده نشده است و تحقیق حاضر برای نخستین بار به این موضوع میپردازد و دستاوردهای آن، ابعاد جدیدی از سبک شعری امیرخسرو را بازنمایی میکند. با این حال در چند پژوهش با تکیه بر مبانی سنتی و کلاسیک، شماری از صنایع معنوی و لفظی در اشعار این شاعر کاویده شده است. از جمله بارانی (۱۳۸۳) در مقالهٔ «توصیف سازه‌های زبانی صور خیال شعر امیرخسرو دهلوی»، به برخی عناصر تشکیل‌دهندهٔ فرم اشعار دهلوی مانند تشبیه، استعاره، و تمثیل اشاره کرده است و تحلیلهای او نیز نکتهٔ روشنی در بر ندارند، اما در مجموع، از آنجا که به فرم اثر ادبی پرداخته و محدودهٔ پژوهش آن، اشعار امیرخسرو دهلوی است، با پژوهش حاضر مرتبط است. رئیسی بهان (۱۳۸۶) در مقالهٔ «عناصر بلاغی در شعر امیرخسرو دهلوی»، شگردهای بلاغی شاعر را مورد بررسی قرار داده است، اما در مجموع با توجه به حجم اندک مقاله، شناخت دقیقی از اشعار امیرخسرو به دست نمیدهد و تنها به دلیل فرمی بودن پژوهش و مرتبط بودن آن با پژوهش حاضر، در پیشینهٔ پژوهش ذکر گردیده است. زارع و موسوی (۱۳۸۸) در مقالهٔ «نقد زیباشناسی ساختار داستان روز چهارشنبه منظومهٔ هشت بهشت امیرخسرو دهلوی»، یکی از داستانهای اثر مذکور را کاویده‌اند. زیباشناسی اشعار نیز در زمرهٔ بررسی فرمی اشعار قرار میگیرد و درجهٔ تأثیرگذاری آثار را مشخص میکند. تجلیل و بیغمی (۱۳۹۱) در مقاله‌ای به «بررسی ساختاری اصطلاحات استعاری دربارهٔ یار در خمسهٔ امیرخسرو دهلوی» پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که شاعر ضمن تقلید از نظامی، خلاقیتهای فردی هم داشته و کلامی متناسب با سبک مورد نظرش ارائه داده است. فروزانفر (۱۳۹۸) در مقالهٔ «تحلیل زبانشناسانهٔ استعارهٔ مفهومی عشق در غزلیات امیرخسرو دهلوی» به این نتیجه رسیده است که استعارهٔ عشق، با مضمونهایی متفاوت در غزلیات امیرخسرو دهلوی به کار رفته است. امیرخسرو دهلوی از دو طریق انتقال معنا و تغییر معنا، توانسته معناهای تازه‌ای به عشق بدهد و نمادی ویژه از آن بسازد و با تعلیق در معنای واژه‌ها، خواننده را در تداعی معناهای بیشتر آزاد بگذارد.

بحث و بررسی

فرمالیسم: جنبشی ادبی است که در قرن بیستم از کشور روسیه برآمده و به اوج خود رسیده است. اعتبار و اهمیت فرمالیسم در رویارویی با نظرات مخالف، به شکل بهتری دانسته میشود؛ به این معنا که هنر در مقام بازنمایی، هنر بمثابه بیان، هنر بعنوان ابزاری برای درک حقیقت، شناخت، بهبود اخلاقی یا اصلاح اجتماعی مورد نظر قرار میگیرد. فرمالیستها بخوبی آگاه هستند که هنر از ظرفیتهای لازم برای به انجام رساندن این امور برخوردار است؛ اما باور دارند که با تحقق آن، رسالت اصلی هنر خدشه‌دار میشود. بر این مبنا، شعار اصلی فرمالیستها هنر برای هنر است، نه هنر برای زندگی (هاسپرز و اسکراتن، ۱۳۹۶: ۵۱).

پیوند میان فرمالیسم و ساختارگرایی برجسته است و برای نخستین بار رومن یاکوبسن به ابعاد این ارتباط پرداخت. او «رهبر حلقهٔ زبانشناسی مسکو، یعنی گروهی فرمالیستی، بود که در ۱۹۱۵ میلادی بنیاد گذارده شد. وی در ۱۹۲۰ میلادی به پراگ مهاجرت کرد و به یکی از نظریه‌پردازان اصلی ساختارگرایی چک تبدیل شد» (ایگلتون،

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

۱۳۶۸: ۱۳۵). از دید او پیوندی که میان عنصرهای زبانی یک متن تولیدی وجود دارد و مایهٔ پیوستگی و انسجام آن است، ساختار نام دارد و همهٔ این بخشها در این انسجام دخالت داده میشوند؛ این انسجام بواسطهٔ قاعده‌ها و چهارچوبهایی پدید آمده است. در نقد ادبی به مکتبی که توجه ویژه‌ای به این چهارچوبها دارد، ساختارگرایی گفته میشود. «ساختارگرایی همانند نشانه‌شناسی در پی آن است که دریابد عناصر زبانی چگونه شکل میگیرند، چه ارتباطی با دیگر عناصر دارند، چگونه کلیتی منسجم و یکپارچه از این اجزا و عناصر پدیدار میشود و چگونه این اجزا و عناصر الگوهای متنی را پدید می‌آورند» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۲۸۷). این نقد در شعر، عناصر ساختاری را در سه سطح توصیف میکند: «۱- آوایی. ۲- لغوی (محور جانشینی). ۳- نحوی (محور همنشینی)» (همان: ۱۸۸). این مقولات سه‌گانه در دستور زبان هم مصداقهایی دارند.

قاعده‌افزایی: جفری لیچ برجسته‌سازی را به دو شکل انحراف از قواعد حاکم بر زبان (هنجارگریزی) و افزودن قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان (قاعده افزایی) امکان‌پذیر میداند. یاکوبسن معتقد است فرآیند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیعترین مفهوم خود و این توازن از طریق «تکرار کلامی» است. استفاده از قاعده‌افزایی، دلالت بر توانایی شاعر در بهره‌گیری از ظرفیتهای زبانی، جهت ناآشناسازی و برجستگی زبان است که صورتگرایان روس آن را عامل پیدایی اثر ادبی میدانند. در قاعده‌افزایی از سه سطح مختلف بهره‌برداری میشود. قاعده‌افزایی، حاصل تکرار در سطوح آوایی یا واجی، لغوی، و نحوی است تا موسیقی و «توازن حاصل از تکرار کلام» ایجاد شود (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۶۴).

بررسی توازن آوایی و لغوی در خمسهٔ امیرخسرو دهلوی

امیرخسرو دهلوی برای رها شدن از سایهٔ سنگین تقلید از سبک و سیاق نظامی گنجوی، سعی کرده است تغییراتی در ساختار و محتوای اشعار خود پدید آورد. اگر قرار بر این میبود که او داستان لیلی و مجنون یا خسرو و شیرین را مانند نظامی به رشتهٔ نظم درآورد، قطعاً هنر و قدرت شاعری او چندان نمود پیدا نمیکرد. آنچه جایگاه امیرخسرو را در بررسیهای ادبی ارتقا بخشیده و نظر محققان را به شیوهٔ سرایندگی وی جلب کرده، گریز آگاهانه از هنجارهای زبانی معمول است تا طرحی تقریباً نو در ساختار و صورت اشعار دراندازد و بیان خود را تا حدی متفاوت نماید. او با تأکید بر دو لایهٔ آوایی و لغوی، این هدف را پی گرفته و برای تحقق آن کوشیده است که در ادامه به مصداقهای هر کدام از این لایه‌ها پرداخته میشود.

الف) توازن آوایی (واجی)

توازن واجی مجموعهٔ عواملی است که به کمک آهنگ و توازن، زبان ادبی را از زبان هنجار متمایز میکند. فرمالیستها موسیقی زبان را جزو جدایی‌ناپذیر شعر میدانند که پیوند ذاتی با شعر دارد. آنها بر موسیقی و عناصر آوایی در شعر تأکید ویژه‌ای دارند. هر اندازه که شعر با موسیقی پیوند داشته باشد، شعر از شعریت (ادبیت) بیشتری بهره‌مند خواهد بود. گروهی از صاحب‌نظران، کمال شعر را در نزدیکی هرچه بیشتر شعر به درجهٔ شعری موسیقی خلاصه میکنند.

امیرخسرو جهت زیبایی و آهنگین ساختن اشعارش، به طنین و آهنگ صامتها و مصوتها توجه خاصی داشته است؛ زیرا استفاده از این شگرد در عین حال که موجب غنای شعر او میشود، در القای مفهوم به مخاطب نیز اثری مطلوب دارد. تکرار آوایی در سروده‌های امیرخسرو دهلوی شامل تکرار یک یا چند واج درون یک هجا و نیز هماهنگی و

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

تکرار صامتها و مصوتها و ... است. در مجموع، توازن واجی در هماهنگی آوایی (تکرار صامتها و مصوتها) خلاصه میشود.

هماهنگی آوایی (تکرار صامتها و مصوتها): یکی از مهمترین مصادیق روش تکرار که باعث افزایش موسیقی زبان شاعر میشود، تکرار صامت و مصوت است. این تکرار آگاهانه توسط شاعر باعث افزایش موسیقی کلام و القای معنی مورد نظر به خواننده میشود. امیرخسرو از این طریق توانسته پیوند جدانشدنی بین لفظ و معنی به وجود آورد. او بارها از این ویژگی بصورت تکرار صامت (همحروفی) و مصوت (همصدایی) استفاده کرده است. در نمونهٔ ذیل، تکرار مصوت «ی» و صامت سایشی «س» و «ز» در کنار هم، موسیقی را به فرم و قالب خاصی سوق میدهد و مفهوم تیزی تیغ شمشیر را در ذهن مخاطب تداعی میکند. «هنگام تولید همخوانهای سایشی دو اندام در یکی از جایگاهها به هم نزدیک میشوند، تا آنجا که مجرای گفتار برای مدتی چنان تنگ میشود که جریان هوا در عبور خود به دیوارهٔ تنگنا ساییده میشود و ایجاد آوای سایشی میکند» (حقشناس، ۱۳۷۶: ۷۸). تکرار منظم، پیاپی و البته هماهنگ صامتها و مصوتها در این بیت، نوعی موسیقی درونی پدید آورده است؛ بویژه اینکه این نوع هماهنگی با فضا و زمینهٔ عاطفی شعر بصورت ملموس، تناسب دارد.

ور کند اندیشه برین در ستیز　　دست سیاست زندش تیغ تیز

(دیوان امیرخسرو دهلوی: ۱۳)

در نمونهٔ بعدی نیز شاعر نعت و ستایش خود را با تکرار واج «س» نشان میدهد که هنگام مناجات از نهادش برمی‌آید و بر آسمان میرود. این تکرار آگاهانه، یادآور صدای آرام و گاهی مبهم است که از دهان مؤمنان هنگام حمد خداوند بیرون می‌آید. در واقع با این تکرار، صوتی که در زمان تسبیح شنیده میشود، در کل فضای بیت به گوش میرسد.

فکرت ما را سوی تو راه نیست　　جز تو کس از سرّ تو آگاه نیست

(همان: ۱۳)

در دو بیت ذیل نیز تکرار دو واج سایشی «س» و «ز» در نعت باری تعالی برجسته به نظر میرسد. شاعر که تسبیح خداوند را در نظر دارد، بسامد واج «س» را افزایش میدهد تا تداعیگر این عمل در ذهن مخاطب باشد. خداوند در ساختار ایدئولوژیک و دینی امیرخسرو، مظهر پاکی است و برای آنکه ابتدای اثر خود را متبرک کند، تلاش میکند حق تعالی را به بهترین نحو ستایش کند. طبیعتاً شاعر برای نشان دادن میزان ارادت خود به باری تعالی از حداکثر توان ادبی خود بهره میگیرد و با ایجاد پیوند میان لفظ و معنا، از ظرفیتهای واج «س» استفاده میکند تا سبجانیت خداوند را بازنمایی کند.

آسمان مفرَش سرای تو باد　　هرچه جز توست خاک پای تو باد

(همان: ۶۰۵)

امیرخسرو با این روش، موسیقی درونی سروده‌های خود را به شکلی مطلوب تقویت کرده است. موسیقی درونی «مجموعهٔ هماهنگیهایی است که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامتها و مصوتها در کلمات یک شعر پدید می‌آید» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴: ۲۵۴). شاعر با تکرار آگاهانهٔ واج «ز» سعی کرده است ارتباطی ژرف میان لفظ و معنی برقرار کند؛ به این معنا که تکرار واج مذکور، واژهٔ «زیاد» را یادآور میشود که با مقولات عقل، دانش، اندیشه، گنج و ... پیوند دارد.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

وصف تو ز اندازهٔ دانش فزون — کار تو ز اندیشهٔ مردم برون
ای داده به دل خزینهٔ راز — عقل از تو شده خزینه‌پرداز
ای بنده‌نواز بندگی‌دوست — زانِ تو جهان ز مغز تا پوست
ای کرده ز گنجخانهٔ راز — بر آدمیان درِ سخن باز ...
کالا ز خزینه نه به بازار — تا تنگ شود ره از خریدار
زان آتش ده‌زبانه ترسید — وز سرزنش زمانه ترسید

(دیوان امیرخسرو دهلوی: ۱۵)

در بیت زیر تکرار واج «ک» مشهود به نظر میرسد. شاعر از این طریق نوعی کوبش و تأکید و قطعیت در متن تولیدی ایجاد میکند و اعتبار کلام خود را بهتر با مخاطب به اشتراک میگذارد. این موسیقی درونی مخاطب را جذب مطلبی میکند که شاعر قصد بازنمایی آن را دارد. بنابراین با تکیه بر لفظ، معنا بخوبی در معرض دید و اندیشهٔ مخاطب قرار گرفته است. شاعر با ایجاد طنینهای پیاپی در بیت، سازگاری مطلوبی میان فضای شعری و واج «ک» پدید آورده است.

دریا چو به کوزه کم کند کس — در کوزه کنش که بس کند بس

(همان: ۱۵۵)

واکه یا مصوت «در آواشناسی صدایی در زبان گفتاری است که ویژگی آن بوسیلهٔ وضعیت باز مجرای صوتی شناخته میشود که در آن هیچ فشار هوایی در بالای حنجره ایجاد نمیگردد. این در برابر همخوان (صامت، حرف بیصدا) قرار میگیرد که ویژگیش بوسیلهٔ یک انقباض یا بسته شدن در یک یا چند نقطه در مجرای صوتی مشخص میشود» (ثمره، ۱۳۸۰: ۷۳-۷۲). تکرار واکه یا مصوتهای بلند و کوتاه در شعر باعث آهنگینتر شدن بیت میشود.

برای نمونه تکرار «ا» در اغلب ابیات حکایت زیر باعث شده است زمینهٔ عاطفی شعر بهتر بازنموده شود؛ به این معنا که شاعر از شاه ساسانی سخن میگوید که در شکوه و بزرگی کم‌مانند است و عظمت جایگاه او بر کسی پوشیده نیست. در نتیجه امیرخسرو برای انتقال این بزرگی و شکوه به مخاطب از مصوت بلند «ا» استفاده میکند تا نوعی تأخیر تعمدی در خوانش بیتها ایجاد شود و خواننده بهتر با ماجرای مربوط به این شاه آشنا شود. در واقع تکرار این واکه در رسیدن به چنین هدفی اثری مستقیم و ملموس دارد. از سویی دیگر همراهی مصوت بلند «ا» و مصوت زیر «e» شنیده میشود که حالت تکرار و استمرار را بر فضای شعر حاکم میکند.

نقش‌پرداز این کهن‌پرگار — نقشها را چنین کند بر کار
که چو بهرام گور در پی گور — پی به پی داد گورپا را زور
آن هوس شاه را بسر میبود — روز تا روز بیشتر میبود
تا بر آن‌گونه شد که خسرو عصر — هفته بر هفته نامدی سوی قصر
مهترانی که در گه و بیگاه — خاص بودند بهر خدمت شاه...

(دیوان امیر خسرو دهلوی: ۶۰۱)

آهنگین شدن ابیات حکایت زیر با مصوت «ا» نیز در القای بزرگی حادثه‌ای که روی داده است، اثری برجسته دارد. در واقع ماجرای شکار بهرام گور و سوار تُرک در این بیتها بازنمایی شده و هنر نخچیر این دو شخصیت تبیین گردیده است. این تکرار غیر از آهنگ حاصل از وزن عروضی، موسیقی درونی شعر را تقویت کرده است. این موضوع

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

در شعر امیرخسرو به قدری نمود دارد که موسیقی برآمده از تکرار صامتها با فضای حاکم بر شعر سازگاری دارد و گویی این عنصرهای موسیقایی و تناسبهای آوایی باعث تقویت محتوای شعر میشود.

بامدادان که این غزالهٔ نور — مشک شب را نهفت در کافور
شاه بهرام هم به عادت خویش — توسنان شکار جُست به پیش
اشقر خاص زیر ران آورد — لرزه در باد مهرگان آورد
نازنین را به هم‌رکیبی خویش — کرد همراه ناشکیبی خویش
شاه بهرام و ترک بهرامی — کرده صیدش به صد دلآرامی
هر دو پویه‌زنان به راه شدند — صیدجویان به صیدگاه شدند
تک‌زنان میشدند گشت به گشت — آهوان میزدند دشت به دشت
زین میانه ناگه از کرانهٔ دشت — آهویی چند پیش شاه گذشت
گفت با شه غزال شیرانداز — کآهو آمد به سوی شیر فراز
هر یکی را ز تو چنان جویم — کآنچنان افکنی که من گویم

(همان: ۵۹۶)

با توجه به این مهم که توازن آوایی «مجموعه تکرارهایی خواهد بود که در سطح تحلیل آوایی امکان بررسی مییابد» (صفوی، ۱۳۸۰، ج۲: ۱۶۷)، تکرار مصوت «ا» در ابیات مورد بررسی قرار میگیرد. به نظر میرسد این تکرارها همگی نشاندهندهٔ علاقه و هنرمندی شاعر برای افزایش ضرباهنگ ابیات به کمک این مصوت بلند است. کلیت شعر به بزرگی و قیاس‌ناپذیری یک شخصیت اشاره دارد. در نتیجه شاعر آگاهانه مصوت بلند «ا» را به کار میگیرد تا بتواند این عظمت را از منظر لفظ هم به شنونده انتقال دهد.

تا برآراست از پسِ ماهی — زنده‌پیلی فراخور شاهی
چون شد آن پیکر شگرف تمام — در زمان پیش شاه کرد خرام
کار خود کز هنر نداشت قیاس — برد در پیش شاهِ کارشناس

(دیوان امیر خسرو دهلوی: ۶۱۵)

شاعر در مدح سلطان نیز ابیات آغازین را با تکرار این مصوت، پرطنین کرده است. این مصوت نقش برجسته‌ای در تبیین ذهنیات شاعر داشته است. در هر بخش از شعر که صحبت از بیان شکوه شخصیتی فردی به میان می‌آید، این مصوت بلند ظاهر میشود و تناسبی دل‌انگیز میان لفظ و معنا به وجود می‌آورد. همچنین گزینش واژه‌هایی چون دریا و آتش، که با مفهوم بزرگی ارتباط دارند و مصوت «ا» نقشی مهم در آنها دارد، نشانگر هوشمندی امیرخسرو در تبیین معنا از دریچهٔ لفظ است:

مـــشتری کوست کاردان سپهر — دوش سوی من آمد از سر مهر
گفت کای از ضمیر دریاکار — گشته بازارگان دریابار
ز آتش طبع یافته جاوید — روزبازار گرم چون خورشید

(همان: ۵۸۴)

ب) توازن لغوی

تکرار در سطح کلمات، از عواملی است که موجب قاعده‌افزایی، رستاخیز واژه‌ها و آشنایی‌زدایی میشود. تکرار عامل ایجاد توازن در شعر به شمار میرود؛ زیرا «از قویترین عوامل تأثیرات و بهترین وسیله‌ای است که عقیده یا فکری

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

را به کسی القا میکند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۹۹). تکرار در سطح واژه صناعاتی نظیر جناس، سجع، رد الصدر علی العجز و همچنین قافیه و ردیف را به وجود می‌آورد. همچنین تکرار واژه در شعر بصورت همگونی ناقص و همگونی کامل امکانپذیر است. در همگونی ناقص معمولاً شاعر از کلماتی استفاده میکند که تشابه آوایی، تنها بخشی از دو یا چند واژه است. بهره‌گیری از این شگرد موجب ایجاد انواع جناس (بجز جناس تام)، سجع و همچنین ایجاد قافیه در سطح شعر میشود. همگونی کامل شیوه‌ای است که در آن شاعر کلماتی را عیناً در سطح کلام تکرار مینماید. این تکرار اغلب به منظور تأکید بر آن واژه، برای القای مفهوم همراه آن است. همگونی کامل در سطح کلام موجب ایجاد جناس تام، رد الصدر علی العجز و دیگر صنایع میشود و اگر در پایان مصراع و بعد از قافیه باشد، موجب شکلگیری ردیف میشود. در ادامه به بررسی هر یک از این موارد در خمسهٔ امیرخسرو دهلوی پرداخته میشود.

۱) همگونی کامل (تکرار کامل واژه)

تکرار واژه: یکی از انواع همگونی کامل، تکرار واژه در عبارت است. امیرخسرو معمولاً برای تأکید و تأثیرگذاری بیشتر، از این نوع تکرار بهره میبرد. در نمونهٔ ذیل، شاعر با تکرار واژهٔ «هستی» در آغاز هر دو مصراع، آن را بخشی از جریان توازن‌بخشی بیت قرار داده است. امیرخسرو با تکرار واژه‌های «هستی» و «خود» در دو مصراع، بازی لغوی آگاهانه‌ای به راه میندازد؛ بطوری که میان این دو واژه، تکرار قلب (نوعی طرد و عکس) صورت میگیرد. عبارت «هستی خود» در مصراع اول و عبارت «خود و هستی» در مصراع دوم که بصورت معکوس مصراع اول، تکرار شده است. علت تکرار این دو واژه نیز تأکید بر مفهوم این دو عنصر در مضمون‌پردازی اخلاقی و عرفانی است. شاعر میگوید ترک خود و هستی باید در زمرهٔ برنامه‌های خودشناسانهٔ هر فرد قرار گیرد تا او را از شرمساری دور نگاه دارد.

تا کنم از هستی خود با تو یاد　　کز خود و هستی خودم شرم باد

(دیوان امیر خسرو دهلوی: ۱۵)

در مثال بعدی تکرار واژهٔ «زبون» در یک مصراع، اثرگذاری موسیقایی شعر را برجسته‌تر کرده و زیبایی مفهومی بیت را نزد مخاطب افزایش داده است. امیرخسرو باور دارد که نفس سرمنشأ همهٔ پلیدیهاست و باعث سقوط مرتبهٔ معنوی آدمی میشود. در نتیجه خوار کردن و زبون‌سازی مردم را یکی از رسالتهای نفس اماره میداند و منظور و غرض عرفانی خود را بواسطهٔ تکرار این واژه بهتر در اختیار مخاطب عام و خاص قرار میدهد.

زین دم غفلت که درونم گرفت　　نفس زبونگیر زبونم گرفت

(همان: ۱۶)

در جایی دیگر تکرار واژهٔ «هیچ» در یک مصراع، تأکیدی بر هیچ و ضعیف بودن مخلوق در برابر خالق است. در واقع شاعر تضادی را میان عابد و معبود ایجاد میکند تا در نهایت، مخاطب خود را به اطاعت از باری تعالی وادارد. طنین واژهٔ «هیچ» بخوبی رویکرد ایدئولوژیک امیرخسرو نسبت به جایگاه آدمی در برابر شکوه و عظمت خداوند را تشریح میکند.

ای دو جهان ذره‌ای از راه تو　　هیچتر از هیچ به درگاه تو

(همان: ۱۵)

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

از کارکردهای دیگر تکرار واژه، توازن آهنگ در شعر است. در این راستا، تکرار ضمیر «تو» در آغاز هر دو مصراع آهنگی متوازن را پدید آورده است. موضوع دیگر این است که امیرخسرو از این ضمیر بهره میگیرد تا قرابت و صمیمت میان خالق و مخلوق را به مخاطب القا نماید. در واقع شاعر سعی دارد فاصله‌ها و شکافها را به حداقل برساند و تکرار واژۀ «تو» نقشی مهم در اثرگذاری این هدف بر مخاطب دارد. در بیت زیر، کارکرد تکرار، ایجاد موسیقی و آهنگ در شعر است. در واقع با تکیه بر همین ویژگی است که ردیف و قافیه از ارکان اصلی شعر محسوب میشوند؛ زیرا «قافیه و ردیف در شعر فارسی همان تکرار است» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۶۳).

وصف تو ز اندازۀ دانش فزون　　کار تو ز اندیشۀ مردم برون

(دیوان امیر خسرو دهلوی: ۱۵)

در این مثال، تکرار واژۀ «نی» را باید تکمله‌ای بر مصراع اول دانست. شاعر باور دارد برآیند کنش هر فرد همان چیزی است که انجام شده است و بدتر یا بهتر از آن نخواهد بود. تکرار فعل «نیست» این مفهوم را برای مخاطب، بهتر شرح میدهد. همچنین رویکرد تمثیلی شاعر در بیت زیر برجسته است.

میوه همانست کزو یافت بر　　نی به از آن باید و نی زان بتر

(همان: ۱۳)

در نمونۀ بعدی، تکرار واژۀ «کوزه» در هر دو مصراع، مفهومی اخلاقی را بازنمایی کرده است. امیرخسرو عقیده دارد تنگ‌نظری و کوته‌بینی هر فرد باعث میشود بهره‌ای اندک از هر چیز ببرد و به لایه‌های رویین و سطحی یک پدیدۀ ژرف بسنده کند. تأکید امیرخسرو بر واژۀ «کوزه» بدان معناست که او این شیء را نمادی از ظرفیتهای وجودی آدمی میداند که به اندازۀ ظرفیت خود از معارف انسان‌ساز و موضوعات معرفتی سرشار میگردد.

دریا چو به کوزه کم کند کس　　در کوزه کنش که بس کند بس

(همان: ۱۵۵)

رد الصدر علی العجز و رد العجز علی الصدر: این دو آرایه یکی از مصداقهای همگونی کامل در تکرار واژه هستند. دربارۀ این دو صنعت ادبی باید گفت اگر لفظی که در آغاز بیت آمده است، در پایان همان بیت ذکر گردد، رد العجز علی الصدر نام دارد. این تکرار میتواند عیناً همان واژه باشد یا کلمۀ شبیه متجانس آن آورده شود (همایی، ۱۳۸۹: ۵۵). در حالت دیگر، اگر واژه‌ای که در پایان بیت آمده است در ابتدای بیت بعد تکرار شود، به آن رد الصدر علی العجز گفته میشود (همان: ۵۶). زمانی که شاعر از میان واژه‌های گوناگون، یک واژۀ خاص را برمیگزیند و آن را در قالب یک یا چند بیت تکرار میکند، هدف و غرضی از این کار دارد که میتواند در زمینه‌های ساختاری و زیرساختی خلاصه شود. امیرخسرو دهلوی هم از ظرفیتهای این دو صنعت ادبی بهره‌برداری کرده است. تکرار واژۀ «مطلق» در آغاز مصراع نخست و پایان مصراع دوم بیت ذیل، برجسته به نظر میرسد. شاعر با ذکر این واژه در آغاز و پایان بیت زیر، قطعیت رویکرد ایدئولوژیک خود را بازنمایی کرده و به مخاطب این پیام را انتقال داده است که در باورهای خود هیچ شک و تردیدی ندارد. در واقع این تکرار از آن جهت صورت میگیرد که مخاطب بداند که گوینده هیچ شبهه‌ای در سخن خود ندارد.

هستی مطلق که درو حق تو راست　　آن ز تو گوییم که مطلق تو راست

(دیوان امیر خسرو دهلوی: ۱۵)

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

در مثال ذیل تکرار واژهٔ «بیخبر(ان)»، رد العجز علی الصدر نامیده میشود. امیرخسرو تقابلی میان عظمت باری تعالی و کاستیهای آدمی به وجود آورده و با تکرار این واژهٔ کلیدی، سعی کرده است به مخاطب خود یادآور شود که در برابر خداوند در چه موقعیتی قرار دارد.

راز تو بر بیخبران بسته در باخبران نیز ز تو بیخبر
(همانجا)

ردیف: ردیف از مهمترین عوامل موسیقی در شعر به شمار میرود که موجب موسیقی مضاعف در شعر میشود و از مختصات شعر فارسی است. اغلب ابیات در خمسهٔ امیرخسرو مردّف است و انواع ردیفهای بلند و کوتاه در آن به چشم میخورد. تنوع ردیف نیز در این آثار قابل توجه است (از ردیف اسمی، فعلی، صفتی، قیدی، حرفی گرفته تا ردیف بسیط و مرکب). در واقع این شاعر نیز مانند شعرای همعصر و هم‌سبک خود، از ردیف در اغلب اشعارش بهره میبرد. شایان یادآوری است که «بعد از قرن پنجم، ردیف مورد توجه قرار گرفت؛ چنانکه در قرن هفتم، اغلب شاعران از قدرت بلاغی و موسیقایی قافیه و ردیف بهره برده‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۱۵۷).

در شاهد ذیل، تکرار عبارت «از تو یافت» در نقش ردیف بلند در پایان دو مصراع، موسیقی درونی بیت را تقویت کرده است. «ردیف، همگونی کاملی است از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی یکسان و با نقشهای صوتی، صرفی، نحوی و معنایی یکسان در پایان مصاریع یا ابیات یک شعر و بعد از واژهٔ قافیه پدید می‌آید» (حقشناس، ۱۳۷۰: ۶۲). امیرخسرو در بیت ذیل از ظرفیتهای ردیف فعلی بهره برده است تا به ستایش هرچه بهتر جایگاه رسول‌الله بپردازد و مقام او را بستاید.

پشت فلک طوق سجود از تو یافت شام عدم شمع وجود از تو یافت
(دیوان امیر خسرو دهلوی: ۱۵)

در نمونهٔ ذیل نیز ردیف فعلی «نگه دار» بر مفهوم مراقبت و پایداری تأکید میکند.

در جنبش فتنه جا نگه دار بر خار چه جرم پا نگه دار
(همان: ۱۶۰)

استفادهٔ فراوان از ردیفهای فعلی در خمسهٔ امیرخسرو دهلوی یکی دیگر از شگردهایی است که او برای پویایی و حرکت در فضای شعر خویش از آن بهره جسته است. در ابیات ذیل که در مدح سلطان علاءالدین محمدشاه آمده است، ردیفهای فعلی به پویایی و صلابت کلام افزوده‌اند:

رضای حق به تسلیمی خریده دعایی را به اقلیمی خریده
ره دین بس کزو بی خار مانده سلاح غازیان بیکار مانده
چو عدلش ذره ذره فاش گشته دهان فتنه پر خشخاش گشته
(همان: ۲۵۲)

جناس تام: یکی دیگر از مصادیق تکرار همگون واژه، جناس تام است که در خمسهٔ امیرخسرو بسامد قابل توجهی ندارد. این شاعر از جناس مضارع بیش از هر جناسی بهره برده است. مشخص است که جناس تام نسبت به دیگر انواع جناس، همانندی حروفی و موسیقی بیشتری ایجاد میکند. به نمونه‌هایی از این نوع جناس در خمسهٔ امیرخسرو اشاره میشود:

چین در مصرع اول به کشور معروف اشاره دارد و در مصرع دوم به معنی اخم و تاب است.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

بدنبال او چینی گرم‌کین ز گرمی بر ابرو درآورده چین
(همان: ۴۴۳)

آهو در مصرع اول به حیوان معروف اشاره دارد و در مصرع ثانی به معنی عیب و نقص است.

به شکل آهو به دل شیر دلیر است نگیرند آهویش زیرا که شیر است
(همان: ۲۶۸)

۲) همگونی ناقص (تکرار بخشی از واژه): نوع دیگری از تکرار واژه، تکرار بخشی از آن است که شامل انواع جناس (بجز جناس تام)، انواع سجع، و قافیه میشود. در ادامه به بررسی هر یک از این موارد در خمسهٔ امیر خسرو دهلوی پرداخته میشود.

قافیه: از آنجا که قافیه در شعر از اهمیت بسیاری برخوردار است، بشدت مورد توجه علمای بلاغت قرار گرفته است؛ چنانکه خواجه نصیرالدین طوسی در تعریف آن مینویسد: «اما قافیه تشابه اواخر ادوار باشد و مراد از تشابه اینجا اتحاد حروف خاتمه است به اختلاف کلمات مقاطع یا آنچه در حکم مقاطع باشد، چنانکه در ادبیات مردّف باشد در لفظ یا در معنی و مراد از دورها اینجا یا مصرعها است که قافیه در آن اعتبار کنند چنانکه در مثنوی، یا در بیتهای تمام، چنانکه در قطعه‌ها و قصیده‌ها» (معیارالاشعار: ص ۲۷). امیرخسرو نیز مانند هر شاعری سعی نموده است تنوع و تازگی را در قوافی شعری خویش حفظ کند و آن را با آرایه‌هایی مانند انواع جناس و ایهام بیامیزد. در ادامه به مهمترین انواع قافیه در خمسهٔ او پرداخته میشود.

قافیهٔ دستوری: قافیهٔ دستوری، قافیه‌ایست که شاعر در آن دو واژهٔ هم‌قافیه را از یک مقولهٔ دستوری می‌آورد؛ به این ترتیب که ممکن است هر دو واژهٔ هم‌قافیه اسم، فعل، صفت یا متمم باشند. مثلاً در ابیات زیر قوافی به ترتیب از نوع «فعل»، «اسم» و «صفت» هستند:

تو هم بهر دل من گر توانی حدیثی گوش کن زان پس تو دانی
(همان: ۳۰۴)

نه بس مهربانی بود بر اسیر که خونش بریزی و شویی به شیر
(همان: ۵۷۳)

جست بیرون ز کاخ شرمنده وز تحیر نه مرده نه زنده
(همان: ۶۱۳)

قافیهٔ تصویری: قافیهٔ تصویری به قافیه‌هایی گفته میشود که علاوه بر جنبهٔ موسیقایی، دربردارندهٔ یک تصویر باشند. تصویر حاصل از این قافیه‌ها به شکل مختصر و زیبا بیان میشود که در القای مفهوم به مخاطب تأثیرگذار است. «قافیهٔ تصویری ارتباط مستقیمی با خلاقیت و آفرینش ذهنی و خیالی شاعر دارد» (محمد آملی، ۱۳۷۷: ۳۲۳). برای مثال در ابیات ذیل با قوافی «نخجیر»، «تیر»، «نشانه»، و «عنان» بخوبی میدان شکار به نمایش درآمده است و آن را تداعی کرده است:

به صحرا داشت شیرین گشت نخجیر گهی از غمزه کشت آهو گه از تیر
شدند از تیر یکدیگر نشانه که بود آماجداری در میانه
اگر دل را عنان میداد جانش گرفته باز پس میزد عنانش
(دیوان امیرخسرو دهلوی: ۲۷۰)

یا در نمونهٔ ذیل، قوافی «آراست»، «ساز»، «غماز»، و «پرده» به زیبایی مجلس عیش و نوش را به تصویر میکشد:

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

دگر ره باز شیرین مجلس آراست — حریفان راست گشتند از چپ و راست
ز نوش ساقیان و نغمهٔ ساز — می از دلهای صافی گشته غماز
ز آهی کز دو غمپروده میخاست — حیا را اندک اندک پرده میخاست
(همان: ۲۷۴)

سجع: سجع از جمله شیوه‌هایی است که شاعر به کار میگیرد تا نوعی موسیقی و هماهنگی در بخشهای مختلف سرودهٔ خود ایجاد کند. «با اعمال آن در سطح دو یا چند جمله، موسیقی و هماهنگی به وجود می‌آید یا موسیقی کلام افزونی مییابد. مدار بحث تسجیع، دو نکتهٔ تساوی یا عدم تساوی هجاها و همسانی یا عدم همسانی آخرین واک اصلی کلمهٔ روی است» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۳۳). در بیت زیر از امیر خسرو دهلوی، سجع میان «سجود» و «وجود»، ستایش خداوند را بهتر بازنموده است. شاعر «سجود» و «وجود» را بر اثر الطاف الهی نصیب آدمی میداند. در واقع اقتدار باری تعالی و نقش مطلوب حضرت در سامان دادن به حیات آدمی بخوبی از طریق کاربست این سجعها بازنمایی شده و توازن آوایی در بیتها پدیدار گردیده است. این بیت دارای صنعت موازنه است.

پشت فلک طوق سجود از تو یافت — شام عدم شمع وجود از تو یافت
(دیوان امیر خسرو دهلوی: ۱۵)

در مثال بعدی، سجع میان «فنا» و «رضا» در بیت نخست و «زبون» و «برون» در بیت بعدی، جایگاه انسان را در برابر خداوند تشریح کرده است. این واژه‌ها به این دلیل که از تکرار آوایی بهره‌مند هستند، نقش محسوسی در ایجاد تناسب موسیقایی اضافه بر وزن شعر دارند و ارزش موسیقایی آنها کاملاً مبرهن است. امیرخسرو صرفاً به ذکر دو پارهٔ همسان بسنده نکرده و همین امر، سجعهای او را برجسته ساخته است. او سعی میکند ضمن رعایت اعتدال در هر دو قرینه و بنا نهادن فاصله‌ها بر یک حرف، آنها را در بهترین حالت و در اثنای کلام و زمانی که اقتضا میکند، مورد استفاده قرار دهد تا مفهوم مورد نظرش به بهترین شیوه منعقد گردد:

چون ز فنا نیست شود هستیَم — جام رضا بخش در آن مستیَم
من که بوَم، خاک زبون آمده — صورتی از نیست برون آمده
(همان: ۱۵)

در دو مصرع بیت ذیل سجع میان تمام کلمات وجود دارد (موازنه). شاعر به ثباتمندی حق تعالی اشاره میکند و او را از هر گونه تغییر و دگرگونی دور میداند. همچنین از خدایی سخن میگوید که در دایرهٔ تصورات افراد نمیگنجد:

سکهٔ حکمش ز تغیّر برون — عرصهٔ ملکش ز تصور برون
(همان: ۱۳)

بیت ذیل نیز موازنه‌ای است در مدح سلطان علاءالدین محمدشاه:

صفاتش به اندیشه بیش از کمال — نوالش به اندازه بیش از محال
(همان: ۴۱۳)

جناس: یکی دیگر از انواع تکرار واژه بصورت همگونی ناقص، جناس است. جناس یا همجنس‌سازی کلمه‌ها، از جمله ترفندهای ادبی است که در سطح متن نمود پیدا میکند. همچنین جناس نقش عمده‌ای در تولید موسیقی دارد. «آنچه تجنیس را برتری و فضیلت میدهد، امری است که جز به یاری معنی حاصل نمیگردد؛ زیرا هر گاه این تجنیس مربوط به لفظ میبود، چنین اقسام مستهجنی نمیداشت و همیشه مستحسن بود. بدین جهت است که زیاده‌روی و میل شدید در آوردن تجنیس ناپسند است؛ چراکه معانی همیشه به سویی که جناس آن را میکشد،

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

نمیروند؛ زیرا الفاظ خدمتگزاران معانیند« (اسرارالبلاغه: ۴). بنابراین صنایعی چون جناس و آرایه‌هایی که محصول تکرار کلمات هستند، در صورتی که نقشی در معنی‌آفرینی نداشته باشند، ارزشی ندارند. در چنین ابیاتی، معنا زیر سایهٔ لفظ قرار گرفته و کلام، رسالت خود را از دست داده است. از این رو تنها موضوعی که باعث تأمل مخاطب میشود، شگفتی برآمده از احضار چنین واژه‌های همگونی است که چیرگی لغوی گوینده را در ذهن مخاطب به اثبات میرساند. عبدالقاهر جرجانی در ارتباط با صنایعی از این دست میگوید: «امروزه در کلام متأخران در آوردن اموری که در بدیع اسم و رسمی دارند، میل مفرطی دیده میشود، به حدی که فراموش میکنند که گفتن برای فهماندن است و از یاد برده‌اند که سخن میگویند بمنظور اینکه روشن کنند و گمان میکنند وقتی اقسام و انواع بدیع در یک بیت جمع شود، دیگر به مشقت و زحمت انداختن خواننده و شنونده و اینکه در معرض گمراهی و خبط قرار گیرند، چندان عیبی ندارد و بسا که از کثرت تکلفات به این میمانند که عروس را آنقدر زینت و آرایش ببندند که در خود احساس ملال و بیمیلی بکند» (همان: ۵).

امیرخسرو از آنجا که سعی داشته است توازن لغوی را بیشتر از طریق بازی با کلمات نشان دهد، جناس نیز در سروده‌های او بعنوان عنصر یاریگر در بازی با کلمات، فراوان به چشم میخورد که منجر به خلق ظرافتهای زبانی ویژه در سروده‌ها و قاعده‌افزایی در اشعار او شده است. در اینجا به انواع جناس در خمسهٔ او اشاره میشود.

جناس زاید: از میان انواع جناسهای رایج در ادب فارسی، بیشترین کاربرد جناس در اشعار امیرخسرو مربوط به جناس زاید است. زمانی که «یکی از کلمات متجانس نسبت به دیگری یک یا دو هجا در آغاز بیشتر داشته باشد» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۴۲)، آن را جناس زاید میشماریم. شعر خسرو در خمسه، تنوع لغوی فراوانی دارد و انواع جناس در آن بوفور یافت میشود. یکی از دلایل فراوانی جناس در سروده‌های وی، تبعیت از سبک عراقی است.

میوه همانست کزو یافت بر — نی به از آن باید و نی زان بتر
(دیوان امیر خسرو دهلوی: ۱۳)

چون دید که دیو بیند آزار — از بیکاری چو مردم از کار
(همان: ۱۵۶)

این ریگ برون در آب ریزد — او نایژه در سراب ریزد
(همانجا)

جناس مضارع: اگر در صامتهای آغازین یا وسط دو واژه، اختلاف وجود داشته باشد و مخرج دو حرف مختلف، یعنی آهنگ خوانش آنها نزدیک باشد، به آن جناس مضارع گفته میشود (صفوی، ۱۳۸۰، ج۱: ۲۸۲).

ره چو در پردهٔ کارم دهی — باز کن آن پرده که بارم دهی
(دیوان امیر خسرو دهلوی: ۱۶)

در ره اسلام دلی بخش نرم — دیده از آن نرمترم ده ز شرم
(همانجا)

تا بر آن‌گونه شد که خسرو عصر — هفته بر هفته نامدی سوی قصر
(همان: ۶۰۱)

و دیگر انواع جناس در خمسهٔ امیرخسرو که همگی از مصادیق قاعده‌افزایی لغوی شناخته میشوند:

جناس اشتقاقی

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

کریمان کز کرم خرمن گشایند چو بخشیدند گردش برنیایند
(همان: ۲۴۶)

چو دل بر سیم دارد عاشق مست بباید داشت از سیمین برش دست
(همان: ۳۱۱)

چو دریابند خلقی نعمت عام به جان خواهند منعم را به ناکام
(همان: ۳۹۴)

جناس شبه اشتقاقی

گشاد او پنج گنج از گنجهٔ خویش بدان پنج آزمایم پنجهٔ خویش
(همان: ۴۰۴)

چو گشت انجمن گرد خاقان سپاه بر آن گونه که انجم بود گرد ماه
(همان: ۴۳۷)

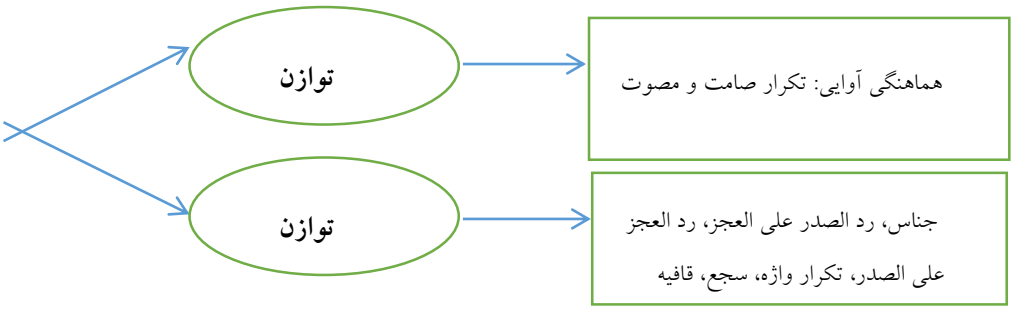
جناس خط (تصحیف)

طبیبی چه خوش گفت در خاک بلخ که آب حیاتست داروی تلخ
(همان: ۴۳۵)

جناس ناقص (محرّف)

چو بینی زیر دامن عِقد من سست به عَقد من کجا دامن کنی چست؟
(همان: ۳۰۵)

در نمودار ذیل ابعاد قاعده‌افزایی در خمسهٔ امیرخسرو دهلوی نشان داده شده است:



نتیجه‌گیری

قاعده‌افزایی در خمسهٔ امیرخسرو بازتاب ویژه‌ای داشته است. در این تحقیق، دو مبحث توازن آوایی و لغوی، که شاعر از طریق کاربست آن، موفق به قاعده‌افزایی شده، بررسی گردید. نتایج تحقیق نشان میدهد در ارتباط با توازن آوایی، مصداقهایی چون هماهنگی واجها در تکرار صامت و مصوت مورد نظر شاعر قرار گرفته و او با استفاده از ظرفیتهای هر مصداق، ضمن تقویت هماهنگی اجزای شعر خود، مفاهیم بسیاری را در حوزه‌های غنایی، اخلاقی، اعتقادی و ... بازنمایی کرده و کارکرد و جایگاه صورت و معنا را به یک اندازه و در راستای هم برجسته کرده است. همچنین استفاده از جناس بویژه مضارع و زاید، رد الصدر علی العجز، رد العجز علی الصدر، سجع، قافیه، ردیف و

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

تکرار واژه در سطح توازن لغوی به ابعاد زیبایی‌شناسانهٔ اشعار امیرخسرو انسجام بخشیده و سروده‌های او را به بستری ریتمیک و آهنگین برای تشریح و تبیین بسیاری از مفاهم کمال‌آفرین و انسانساز بدل کرده است که تا حدی نوآوری دارد و از ابتذال و تکرار به دور است. از آنجا که دایرهٔ لغات در سروده‌های وی بسیار گسترده و متنوع به نظر میرسد، تکرار در حوزه‌های مختلف، دامنهٔ وسیعی را در خمسه به خود اختصاص داده است.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکترای زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشکده علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد ایذه استخراج شده‌است. آقای دکتر شاهپور شهولی کوه شوری راهنمایی این رساله را برعهده داشته و طراح اصلی این مطالعه بوده‌اند. سرکار خانم رضوان بارانی شیخ رباطی بعنوان پژوهشگر این رساله در گردآوری داده‌ها و تنظیم متن نهایی نقش داشته‌اند. آقای دکتر سیدعلی سهراب‌نژاد به عنوان مشاور نیز در تجزیه و تحلیل داده‌ها و راهنماییهای تخصصی این پژوهش نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر بوده‌است.

تشکر و قدردانی

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از مسئولان آموزشی و پژوهشی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد ایذه که نویسندگان را در انجام و ارتقاء کیفی این پژوهش یاری دادند، اعلام نمایند.

تعارض منافع

نویسندگان این مقالهٔ گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است، و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجراشده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسنده مسئول است، و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

REFERENCES

Alavi Moghadam, Mahyar. (1998). Theories of Contemporary Literary Criticism, Tehran: Samt.

Dehlawi, Amir Khosro. (1983). Khamsa, introduction and correction by Amir Ahmad Ashrafi, Tehran: Shaqayeq.

Eagleton, Terry. (1989). An Introduction to Literary Theory, translated by Abbas Mokhber, Tehran: Markaz.

Haqshenas, Ali-Mohammed. (1997). Phonetics, fifth edition, Tehran: Agah.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

Homaei, Jalaluddin. (2010). Rhetorical Techniques and Literary Industries, Tehran: Ahura.

Hospers, John and Scratton, Roger. (2016). Philosophy of Art and Aesthetics, translated by Yacoub Azhand, fifth edition, Tehran: Tehran University Press.

Jurjani, Abdul Qader. (1995). Asrar al-Balaghe, translated by Jalil Tajlil, Tehran: Tehran University Press.

Mohammad Amoli, Mohammad Reza. (1988). Chagur's Song, Tehran: Sales.

Safavi, Korosh. (2010). From linguistics to literature, Tehran: Sureh Mehr.

Safavi, Korosh. (2011). Introduction to Linguistics in Persian Literature Studies, Tehran: Elmi.

Samareh, Yadullah. (2010). Phonology of Persian Language, 6th edition, Tehran: Academic Publishing Center.

Shafii-Kadkani, Mohammad Reza. (2004). Music of poetry, fifth edition, Tehran: Agah.

Shamisa, Siroos. (1993). Introduction to Prosody and Rhyme, Tehran: Ferdous.

Shamisa, Siroos. (1999). Bayan, Tehran: Mitra.

Shamisa, Siroos. (2011). A new look at the novel, Tehran: Ferdous.

Tousi, Khawje Nasiruddin. (1984). Me'yar al-Ash'ar, by Mohammad Feshharaki and Jamshid Mazaheri, Isfahan: Suhrevardi.

فهرست منابع فارسی

ایگلتون، تری، (۱۳۶۸)، پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

ثمره، یدالله، (۱۳۸۰)، آواشناسی زبان فارسی، چاپ ششم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

جرجانی، عبدالقادر، (۱۳۷۴)، اسرارالبلاغه، ترجمهٔ جلیل تجلیل، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

حقشناس، علی‌محمد، (۱۳۷۶)، آواشناسی، چاپ پنجم، تهران: آگاه.

دهلوی، امیرخسرو، (۱۳۶۲)، خمسه، مقدمه و تصحیح از امیراحمد اشرفی، تهران: شقایق.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۴)، موسیقی شعر، چاپ پنجم، تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس، (۱۳۷۲)، آشنایی با عروض و قافیه، تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس، (۱۳۷۸)، بیان، تهران: میترا.

شمیسا، سیروس، (۱۳۹۰)، نگاهی تازه به بدیع، تهران: فردوس.

صفوی، کوروش، (۱۳۸۰)، از زبانشناسی به ادبیات، تهران: سورهٔ مهر.

صفوی، کوروش، (۱۳۹۰)، آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی، تهران: علمی.

طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۶۳)، معیارالاشعار، به کوشش محمد فشارکی و جمشید مظاهری، اصفهان: سهروردی.

علوی مقدم، مهیار، (۱۳۷۷)، نظریه‌های نقد ادبی معاصر، تهران: سمت.

محمد آملی، محمدرضا (۱۳۷۷)، آواز چگور، تهران: ثالث.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

هاسپرز، جان و اسکراتن، راجر، (۱۳۹۶)، فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی، ترجمهٔ یعقوب آژند، چاپ پنجم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

همایی، جلال‌الدین، (۱۳۸۹)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: اهورا.

معرفی نویسندگان

رضوان بارانی شیخ رباطی: دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد ایذه، دانشگاه آزاد اسلامی، ایذه، ایران.
(Email: *rezvanbarani1402@gmail.com*)

شاهپور شهولی کوه شوری: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد ایذه، دانشگاه آزاد اسلامی، ایذه، ایران.
(Email: *sh.shahvali@iau.ac.ir* :نویسنده مسئول)

سیدعلی سهراب‌نژاد: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد ایذه، دانشگاه آزاد اسلامی، ایذه، ایران.
(Email: *sohrabnejhad@yahoo.com*)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

Introducing the authors

Rezvan Barani Sheikh Robati: Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Izeh Branch, Islamic Azad University, Izeh, Iran.
(Email: *rezvanbarani1402@gmail.com*)

Shahpour Shahvali Koh Shori: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Izeh Branch, Islamic Azad University, Izeh, Iran.
(Email: *sh.shahvali@iau.ac.ir*: Responsible author)

Seyed Ali Sohrabnejad: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Izeh Branch, Islamic Azad University, Izeh, Iran.
(Email: *sohrabnejhad@yahoo.com*)

Archive of SID.ir